

Camille VORGER

Université de Lausanne, CH

Résumé | Plan | Texte | Bibliographie | Notes | Citation | Auteurs

Résumé

Les recherches de Camille Vorger appréhendent le slam à la confluence de la chanson et de la performance, au travers d'une poétique des voix et des corps. Cet article analyse les représentations autour de cet «objet poétique à identifier» en s'appuyant sur des entretiens et enquêtes menées auprès des acteurs et amateurs de cette forme contemporaine de poésie scénique. À partir de ces enquêtes, l'auteure développe une analyse sémantique afin de mieux distinguer le slam du rap, et de saisir en quoi le slam francophone s'est émancipé du modèle américain (tournoi) au profit de dispositifs plus libres (scènes ouvertes). Outre le témoignage du créateur américain de ce concept, l'auteure convoque les théories du médiéviste Zumthor sur la performance, ainsi que du poète-poéticien Jean-Pierre Bobillot pour la *médiopoétique*.

Mots-clés

CHANSON. CORPS. PERFORMANCE. SCÈNE. VOIX.

Plan

Vers une poétique de la voix et du rythme

1. Slam et rap: du cousinage au copinage

1.1. Il était une fois le slam

1.2. Tous les chemins mènent au slam

1.3. Indefinisslam?

2. Slam et chanson: le concubinage

2.1. Zones de confluence

2.2. Zones de diffluence

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

3. Slam et performance: le mariage

3.1. La performance au sens zumthorien

3.2. Une performance multimodale

3.3. Éléments de médiopoétique appliqués au slam

L'avènement d'un nouveau genre?

Vers une poétique de la voix et du rythme

- 1 Je me souviens d'une slam session où un habitué des scènes grenobloises sortit son iPhone pour lire ce texte de Ferré: «Poète, vos papiers». Je me souviens d'avoir reçu ce texte en pleine face et de l'avoir dès lors considéré comme une sorte de manifeste du slam. Par la suite, les témoignages de slameurs rencontrés au fil de ma recherche n'ont fait que me conforter dans cette certitude¹. Le slam aurait donc deux grands-pères: l'un américain, son fondateur; l'autre français, son précurseur. Si l'on examine de plus près la citation mise en exergue, on observe qu'une seule lettre sépare les verbes «slamer» et «clamer». De fait, le slam est bien, par nature, clameur. Force est de constater le divorce entre chanson et poésie: «Couple tumultueux, qui se reconnaît, s'aime, se jalouse, s'ignore. Que dire de leur relation?» (Marielle-Tréhouart 5). Que dire, sinon que le slam pourrait être le lieu d'une réconciliation... De retrouvailles que nous nous attacherons à analyser dans cette contribution. Des retrouvailles manifestes sous une forme que l'on serait tenté de nommer «performance». La notion semble en effet adéquate à rendre compte de cette forme hybride qu'est le slam, mais encore faut-il, et nous y veillerons, s'accorder sur le sens attribué à ce terme de «performance». Une chose est sûre: l'étude du slam, objet de notre recherche en thèse, nous conduit inexorablement vers une poétique de la voix et du rythme. Une poétique des corps qui clament et déclament leurs poèmes à qui veut les entendre, préférant la vive voix, la présence ou re-présentation *live* à la lettre morte enfermée dans le livre. Pour autant, ces paroles potentiellement fugitives et volatiles ne sont pas exemptes des possibilités de médiatisation. Afin de mieux cerner la complexité et l'originalité de l'objet «slam» – *objet poétique à identifier* au cœur de la présente contribution –, nous interrogerons son hybridité en déclinant les différents types de relations qu'il entretient: avec le rap d'abord – auquel il est souvent et spontanément apparenté –, avec la chanson ensuite – ce que nous décrirons en termes de «concubinage» –, avec la performance enfin, consacrée comme «mariage» entre texte, voix et corps.

1. Slam et rap: du cousinage au copinage

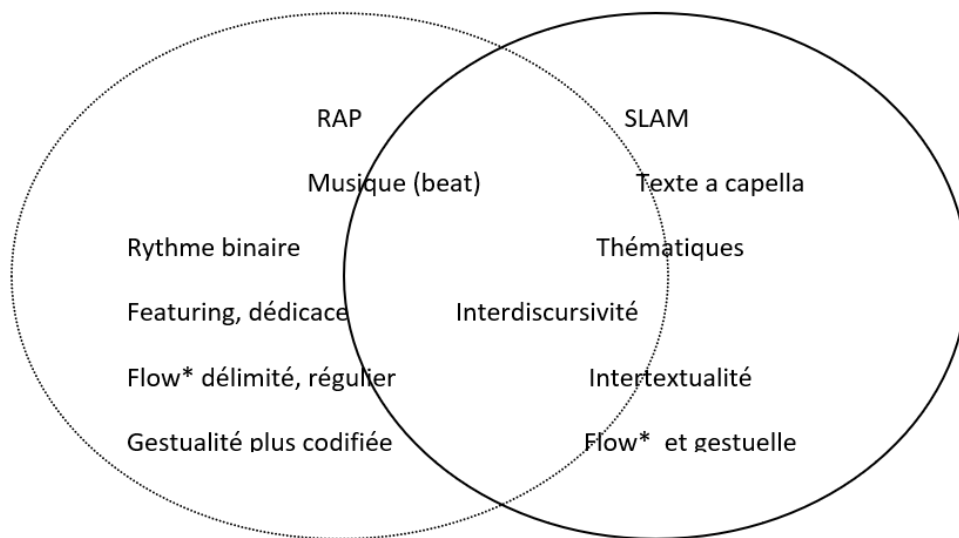
1.1. Il était une fois le slam

- 2 Dès la fin des années 1970, Jérôme Salla et Elaine Equi, animant des lectures poétiques dans des bars et clubs de Chicago, font figure de précurseurs. Ce sont ensuite les performances de Ted Berrigan et Ann Waldam, mises en scène à la manière de matches de boxe: les poètes s'affrontent, tels des boxeurs, les mots étant brandis comme des armes pour vaincre l'adversaire. L'idée de joute oratoire ou *pugilat* – au sens fort de ce terme, dérivé de «poing» – peut d'ailleurs être mise en relation avec l'un des sens du verbe *to slam*, «écraser» ou encore avec le «grand chelem» qui signifie une victoire «écrasante», consacrée par une succession de tournois remportés². Dès lors:

- 3 «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)
- 4 Le concept de *slamming* est créé par Marc Smith, ancien ouvrier du bâtiment et poète-écrivain à ses heures – *outsider* de la scène littéraire selon ses propres termes³ –, au milieu des années 1980. Se sentant investi d'une mission, il ambitionne de faire descendre la poésie de sa tour d'ivoire – des cercles académiques et autres salons – pour la démocratiser et la rendre plus vivante, plus «spectaculaire»: «Le public s'attendait à une lecture de poésie mais toutes ces choses se produisaient, les costumes, les voix multiples...» («The audience would come in expecting a poetry reading and all this stuff would happen, costumes, and multi-voice stuff...»; notre trad.). Pour ce faire, il entreprend d'organiser des tournois de poésie dans des bars comme le «Get me high» et le «Green Mill Tavern». Lors d'un premier slam, Jean Howard et Anna Brown endossent des tenues de combat cloutées pour s'affronter:
- 5 «C'est la bataille des mots. Les tranchées, c'est là où le public se tient, en attente. La bataille, elle, se passe sur scène. Les deux poètes se font face, comme pour un duel.» (Guay de Bellissen 47)
- 6 De fait, il s'agit de tournois d'exhibition où le jury, choisi dans le public, attribue aux concurrents des notes de 1 à 10 à l'aide de petits cartons, scores qui sont ensuite additionnés pour déterminer le vainqueur. Le slam est né et sa forme originale est bien celle d'une *performance*:
- 7 «Le résultat était pour le moins incongru. L'artiste performant Jean Howard a décrit cette première scène de poésie performée comme un chaos à peine contrôlé» («The result was incongruous to say the least. The performant artist Jean Howard described this early performance poetry scene as a barely controlled chaos»; notre trad.; Somers-Willett 5, nous soulignons).
- 8 Quand le film *Slam* de Marc Levin arrive en France et obtient la Caméra d'or à Cannes en 1998, le slam français s'éveille à peine, mais sa formule est déjà apparue en marge des cercles de poésie traditionnelle dans un bar de Pigalle: le «Club club». Nada, MC Clean, Pilote le Hot sont autant de pionniers qui s'y réunissent tous les mardis depuis 1995: ils se sentent reconnus et nommés avec la sortie du film. «Le jour se lève» écrira Grand Corps Malade... En attendant la consécration de son premier album, c'est Pilote le Hot, fondateur de «Slam production», qui reprendra à son compte l'idée de démocratiser la poésie et exercera jusqu'en 2000 un monopole institutionnel et médiatique: «C'est un mouvement oratoire néo-poétique, sur-poétique, anti-poétique, poly-poétique et socio-poétique. C'est une poésie démocratisée, on donne la parole à qui veut la prendre» affirmera-t-il⁴. Parallèlement aux compétitions centralisées par la Fédération Française de Slam Poésie, des collectifs et individualités issus de la scène slam poursuivent une démarche de création, à commencer par Grand Corps Malade: à *Midi 20* de sa vie (2006), il propulse le slam sur le devant de la scène. Dès lors et dans toute la France, événements et manifestations fleurissent, avec par exemple les soirées «Bouchazoreill'» qui s'inscrivent dans la lignée du slam américain, sous la forme d'un ring où les slameurs s'affrontent deux à deux devant un public en liesse. Peu à peu, de bouches à oreilles,

de stylos en micros, le slam français va se forger une identité en se démarquant du modèle américain. À ce jour, les «scènes ouvertes» prolifèrent, lieu d'une expression libre et ludique et même *colludique*⁵, tant la recherche de connivence avec le public est prégnante:

- 9 «Comme je l'ai déjà dit, les slams en France sont plus proches des premières années du slam à Chicago que beaucoup de slams américains. Ils sont plus libres, plus ludiques, plus imaginatifs et possèdent une bonne dose d'anarchie» («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...»; notre trad.; enquête écrite du 1^{er} janvier 2011).
- 10 À la question récurrente sur la parenté entre rap et slam, le slameur Rouda (collectif 129H) nous a répondu qu'il s'agissait de «cousinage». Si l'on examine de plus près cette association spontanée dans les représentations, on peut noter d'une part que rap et slam sont distincts historiquement et culturellement, le rap relevant de la culture hip-hop à la différence du slam, d'autre part, que slameurs et rappers ont de nombreux points communs et se confondent dans certains cas (Abry & Vorger). Grand Corps Malade ne cache pas son «copinage» avec le rap: «J viens de là où on aime le rap, cette musique qui transpire/Qui sent le vrai, qui transmet, qui témoigne, qui respire» (2008). Souleymane Diamanka a quant à lui évolué d'une sphère à l'autre, ayant longuement cherché un style adéquat à son *flow* pour finalement *trouver sa voix* dans le slam. Une étude des caractéristiques thématiques, (phono)stylistiques et discursives des textes relevant du rap et du slam révèle des zones de confluence et des lignes de démarcation que nous avons schématisées ainsi:



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

1.2. Tous les chemins mènent au slam

- 12 Nos enquêtes et entretiens avec une vingtaine de slameurs français et francophones (suisse, québécois), allemands et espagnols, nous ont permis de mieux saisir l'essence du slam tel qu'ils le voient et le dévoient, le vivent et le dérivent. C'est d'abord la diversité de parcours qui ressort de cette enquête. Si plusieurs d'entre eux sont effectivement issus du rap, d'autres ont fait leurs débuts dans la chanson ou le théâtre. Pour certains, leur cœur balance encore, telle Lauréline Kuntz qui s'essaie au «One slam show» ou Luciole qui entremêle slam et chanson sur son premier album (2007) en attendant le second (à paraître). Or c'est précisément cette diversité qui fait la richesse du mouvement: «Le slam est ouvert à tous ceux qui poussent la porte» («The slam is open to anybody who walks in the door»; notre trad.) *dixit* Marc Smith (interview citée). De cette pluralité, il résulte de multiples influences et sources d'inspiration:
- 13 «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»⁶.
- 14 Léo Ferré apparaît comme la référence centrale sinon incontournable des slameurs français. En témoigne Hocine Ben qui, interviewé dans le documentaire *Slam, ce qui nous brûle* (Thomas, 2008), cite le chansonnier aux côtés de Céline: «La grande leçon, c'est que la poésie peut être racontée avec les mots de tout le monde, de tous les jours, et même les mots de tout en bas, les mots de la terre et de la rue».
- 15 On pense aussi à Gainsbourg et au «parlé chanté», plus connu en Allemagne sous l'appellation «Sprechgesang». Aux États-Unis, c'est le «Spoken word» mais Marc Smith et Susan Somers Willett distinguent cependant le slam de ce dernier en termes d'enjeux commerciaux qui lui seraient étrangers: «le genre commercial du *spoken word* (que je distingue du slam en raison de son caractère non compétitif et commercial)» («the commercial genre of spoken word poetry (which I separate from slam poetry because of its noncompetitive and commercial focus)»; notre trad.; Somers Willett 9).

1.3. Indefinisslam?

- 16 Tel est l'un des mots proposés par les internautes en réponse à notre enquête menée sur la toile et sous l'intitulé «le slam en un mot». Est-ce à dire que le slam tend vers l'indéfinition? Avant d'apporter quelques éléments permettant de réduire ce flou générique, nous nous sommes interrogées sur le sens du mot lui-même. Là encore, plusieurs définitions sont possibles car le terme est très polysémique en américain où il comporte de nombreuses acceptions argotiques. Pour résumer, le sème principal du verbe *to slam* est celui d'une claque assénée, au propre ou au figuré, ou de quelque chose qui claque (par exemple une porte). Selon le collectif 129H, il s'agit donc de «monter sur scène pour projeter des mots qui claquent» (27). Il va de soi que ladite «claque» peut renvoyer à

l'effet produit, aux plans sonore et émotionnel: «Claquer parce qu'entendre ou écouter un slam, c'est ressentir un impact intérieur» (Guay de Bellissen 45). D'aucuns rattachent le mot *slam* à «schelem», en référence à la locution «Grand Chelem» désignant le fait de remporter plusieurs victoires consécutives au bridge ou dans une discipline sportive.

17 Le sème de liberté est le plus prégnant à travers les définitions que nous avons collectées et analysées. Aussi le slam français se définit-il essentiellement comme art du verbe libre, tribune de libre expression:

18 «L'objectif est de donner un espace d'expression à tous ceux qui souhaitent l'occuper. (...) Faire claquer les mots et claquer la porte aux symboles multiples de l'oppression» (Mots Paumés⁷).

19 La Fédération Française de Slam Poésie ou FFSP⁸ le décrit comme «un outil de démocratisation et un art de la performance scénique», un lien établi entre écriture et performance. Ainsi le slam est scénique par nature mais existe aussi – exception faite de l'improvisation – sur la page: «Tout ceci pour dire que la poésie slam vit à la fois sur la page et sur la scène» («All of this is to say that slam poetry lives on both the page and the stage»; notre trad.; Somers Willett 18). Il ne va pas sans un certain flou générique, qui peut d'ailleurs être appréhendé comme «fusion des genres» (Somers Willett). Rouda aime à se jouer de ce brouillage des frontières: «Appelle ça du rap de la soupe du spectacle ou du slam...» slame-t-il, non sans humour (2007).

2. Slam et chanson: le concubinage

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

2.1. Zones de confluence

21 D'un point de vue musicologique, la chanson peut être décrite comme une «composition brève de texte et de musique» (Fabbri), ce que le linguiste Calvet reformule en termes de *métissage* (1985): il entend par là «le résultat de la convergence de deux ordres différents: l'ordre musical, l'ordre linguistique», les deux pouvant bien sûr se conjuguer avec des effets ludiques et de musicalité.

22 «La rencontre entre la musique et la langue peut ainsi faire apparaître des effets de sens que le texte écrit ne révèle pas» (Calvet).

- 23 Assurément, le texte reçu n'est pas le même s'il est lu ou s'il est écouté et en cela, le slam se rapproche de la chanson: «Parce qu'en six ans ouais j'en ai fait des soirées slam/Dans ces cafés à savourer tous ces instants qui caressent l'âme» (Rouda, 2007). Il s'y apparente en outre du fait de l'exigence de brièveté, même si les raisons diffèrent: pour la chanson, ce sont les supports d'enregistrement (33 tours) qui ont imposé une relative concision, tandis que pour le slam, une règle explicite impose la limite de trois ou cinq minutes. Dans un cas comme dans l'autre, la recherche de concision a pour conséquence une densité accrue, qui se trouve cependant diluée au profit de la musique dans la chanson: les paroles *se fondent* dans la musique, d'où «la dilatation dans la concision» (Hirschi 84). Enfin, la structure peut être similaire: si la présence d'un refrain n'est pas la règle dans le slam, elle est pourtant indicative d'une poésie *mémorielle* (Pelletier), fondée sur la répétition de structures. On trouve, notamment chez Grand Corps Malade, des refrains évolutifs intégrant une variante et structurant de ce fait la progression. Ainsi la célèbre citation pascalienne sera détournée à travers cinq formulations successives, formant autant de refrains qui balisent l'histoire des amants de Véronne:

«L'amour a ses saisons que la raison ignore (...)
L'amour a ses maisons que les darons ignorent» (GCM, 2010)

- 24 Manifestant une adresse fondamentale, le refrain peut être le lieu de ce que Zumthor nomme «intervention circonstancielle»: le poète ancre sa performance dans un lieu et un moment, enrôle le public, par exemple en s'adressant nommément à quelqu'un. En témoigne cet exemple de Souleymane Diamanka où nous avons souligné la zone de mouvance:

«Les poètes se cachent pour écrire, John Banzai, regarde-nous»
→ «Les poètes se cachent pour écrire, mon ami, regarde-nous»

2.2. Zones de diffuence

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

- 26 Slam et chanson se distinguent en outre par le type de réception qu'ils impliquent. En effet, la chanson est fréquemment enregistrée, radiodiffusée ou webdiffusée, et se trouve alors inévitablement associée à des activités quotidiennes, ce qui influe inexorablement sur la qualité d'écoute. D'où une écoute flottante, avec des degrés d'attention variables (Beaumont-James). En ce qui concerne le slam français, ce type d'écoute est plutôt rare: les textes sont peu médiatisés et rarement diffusés dans un contexte où l'attention n'est pas focalisée sur l'écoute⁹. Avant d'être médiatisés le cas échéant, ils sont d'abord oralisés lors d'une scène qui constitue leur acte de naissance en même temps qu'une épreuve initiatique. Or la qualité d'écoute manifestée lors des *slam sessions* nous a paru remarquable, d'où notre concept d'*horizon d'écoute*: appliqué au slam, cette notion permet de rendre compte d'une focalisation sur l'action *orale-aurale* (Zumthor, *La lettre et la voix, de la littérature médiévale*, 248). Cet horizon nous paraît donc fondamentalement ouvert, adéquat à ce que Marc Martinez qualifie d'écoute «discursive», centrée sur le texte-même. Une telle écoute découle d'un pacte reposant sur un présupposé esthétique: «Est poésie, est littérature, tout ce que le public, lecteurs ou auditeurs, reçoit pour tel» (Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, 38)

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

- 27 Qu'il s'agisse de chanson ou de poème déclamé à l'occasion d'une scène slam, le texte est porté, animé par la vive voix:
- 28 « – La voix est une énergie vitale qui trouve sa source dans un élan intérieur lié aux émotions fondamentales.
- La voix est une fonction neuromusculaire complexe qui met en jeu le corps dans sa totalité.
 - La voix est un message sonore que l'on projette dans l'espace avec l'intention d'avoir un impact sur l'auditeur» (Cornut 111).
- 29 D'après Cornut, l'allongement syllabique est l'un des traits définitoires majeurs de la voix chantée: «Le chant, de syllabique, tend à devenir vocalique» (151). *A contrario* nous émettons l'hypothèse que la *voix slamée* se distingue de la voix chantée par une structure essentiellement consonantique. C'est aussi le mode d'accentuation qui diffère du parlé au chanté, et le slam, parole rythmée, se caractérise par la présence de nombreux accents visant la recherche d'expressivité. Il s'apparente alors à ce que Zumthor (dans *Introduction à la poésie orale*) nomme «récitatif scandé»:
- 30 «Empiriquement, on admettra l'existence, non de deux, mais de trois modalités: la voix parlée (dit), le récitatif scandé ou psalmodie (ce qu'exprime l'anglais *to chant*) et le chant mélodique (anglais *to sing*). (...) Le dit de la poésie orale, ainsi marqué, se trouve en continuité avec le récitatif et celui-ci diffère du chant par la seule amplitude» (178).

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

3. Slam et performance: le mariage

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

3.1. La performance au sens zumthorien

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

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

35 Il l'explicitera en termes d'«action orale-aurale complexe» (*La lettre et la voix, de la littérature médiévale* 248): telle est bien notre approche de l'œuvre slamée, conçue et perçue comme «ce qui est communiqué poétiquement, ici et maintenant» (*Introduction à la poésie orale* 81). En tant que telle, cette œuvre performantielle est nécessairement *mouvante* – «sa surface est comparable à celle d'un lac sous le vent» (148) – et essentiellement vivante: «C'est par le corps que nous sommes temps et lieu: la voix le proclame, émanation du nous» (149). Finalement, la performance est *jeu*, au sens théâtral voire sacré: «La performance est jeu, dans le sens le plus grave, sinon le plus sacré, de ce terme» (*La lettre et la voix, de la littérature médiévale* 269).

3.2. Une performance multimodale

36 De son propre aveu – rapporté par Somers-Willett (4) –, Jean Howard, premier slameur identifié comme tel, décrit cette expérience comme physique, sollicitant l'ensemble des sens: «a physical/full sensory experience». Des effets performatifs sont alors repérables, complémentaires aux effets proprement textuels. Le corps tout entier est en jeu, le *grain de la voix* émanant du «corps dans la voix qui chante» (Barthes). Aussi, la performance vocale est-elle doublée d'une performance physique: «L'alchimie du verbe est concurrencée par l'ensorcellement du corps tout entier» (Marc-Martinez). Ce dernier peut même être décuplé par l'apport d'autres arts scéniques, tels que la danse¹⁰ ou le cirque¹¹. Plus généralement, la gestualité du slameur pourra contribuer à appuyer son *flow*, voire à asseoir la fonction *phatique* ou *colludique*, soit la connivence avec le public.

3.3. Éléments de médiopoétique appliqués au slam

- 37 Si l'on se réfère au concept de *médiopoétique* proposé par Jean-Pierre Bobillot (2012), on observe d'emblée une authentique «constellation médiologique» en jeu dans la performance: la voix, l'oreille, la main, le corps dans son entièreté. Outre ce *biomedium*, le slam est marqué par une double exigence de brièveté et d'expressivité, à la faveur d'un *chronomedium* restreint, d'un *topomedium* et d'un *sociomedium* ouverts: il fait feu de tous lieux et de tous publics mais demeure limité dans le temps, d'où un effet de condensation. Il mue – et se meut – à travers différents états, nous dit le slameur allemand Bas Böttcher¹²: solide quand il demeure enfermé dans l'écrit, liquide quand déclamé, il s'écoule à travers le *flow* du poète, gazeux quand, aérien, il est enfin performé sur scène. Il évolue ainsi de la page au partage, «from the page to the stage, from composition to performance»: «son lieu d'origine est le spectacle vivant, mais il est également créé et apprécié sous forme imprimée, par le biais d'enregistrements audio, de vidéos et de diffusions» («It native venue is live performance, but also is created and appreciated in print, through audio recording, on video, and in broadcasts»; notre trad.; Somers Willett 14).

L'avènement d'un nouveau genre?

- 38 Si le rap a été pendant longtemps stigmatisé comme «mauvais genre», le slam semble d'ores et déjà jouir d'une légitimité que son cousin s'est toujours vu refuser. Pour autant, peut-on dire qu'il s'agit d'un nouveau genre? Ouvert par essence, il apparaît comme fusion des genres, art de la confluence qui émerge à la croisée de différents courants. Il est l'art de construire des ponts plutôt que des cloisons:
- 39 «La poésie slam pourrait, en fin de compte, consister à construire des ponts, et non des murs, entre ces deux publics de la poésie. Ce livre est un pas dans cette direction» («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»; notre trad.; Somers-Willet 15).
- 40 À l'instar de Susan Somers Willett, nous espérons que notre recherche permette un pas en avant dans cette direction, visant à valoriser le slam, lieu d'émergence et d'innovation: «in their fusion of poetry and performance, poets also innovate in both fields» (19). Distinct de la chanson et du rap, il consiste assurément en une *performance* au sens premier de «représentation» qui est celui employé par Hugo dans *L'homme qui rit*. Le slameur fait le pari de la présence, d'une poésie qui se vit, qui se clame, se proclame, s'exclame, ce qui nous renvoie à la célèbre définition du lyrisme par Valéry: «le développement d'une exclamation». En ce sens, le slam s'avère résolument lyrique, au double sens de ce terme: au sens premier, car il est éminemment mélodique, fusse au travers du seul texte; au sens second, car il traite bien souvent du registre des sentiments (Vorger). Poésie porteuse d'un lyrisme contemporain, forme hybride¹³ qui tend parfois vers la dissonance (Pinson):

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

- 41 Tribuns ou troubadours des temps modernes, certains slameurs se tournent vers la chanson ou l'interprétation de poèmes d'auteurs qui ne relèvent pas du slam *stricto sensu*. À cet égard, l'exemple de Nevchehirlian est édifiant puisqu'il a récemment mis en voix et en musique des inédits de Prévert (2011). D'une manière générale, les slameurs se posent en «paroleurs» plus qu'en simples paroliers, voire en «littérateurs» (Mots Paumés): et pour cause, ils ont trouvé leur voix dans cette «oralité» (Diamanka) que d'autres ont nommé «orature» (Hagège). Ils ne sont jamais à cours de mots nouveaux pour se dire et nous offrir leurs poèmes en partage:

«Scandeurs sans candeurs des clameurs du siècle
Naissant
Déclameurs évanescents qui sans cœur vannent
Blessants (...)
Bavards bavardeurs braves hardeurs
Alittérophiiles dont rien n'altère l'ardeur...»

Bibliographie

Abry, Dominique, et Camille Vorger. «Du rap au slam, le flow ne se tarit pas». *Synergies Espagne*, «Confluences musicales et mobilités musico-linguistiques», n°4, Revue du Gerflint, 2011, pp. 63-76.

Barthes, Roland. *Le grain de la voix, Entretiens 1962-1980*. Seuil, 1981.

Beaumont-James, Colette. *Le français chanté ou la langue enchantée des chansons*. L'Harmattan, 1999.

Bobillot, Jean-Pierre. «Naissance d'une notion: la médiopoétique». *Poésie & Médias*, Actes du colloque de Paris IV/Sorbonne, éditions du Nouveau Monde, 2012, pp. 155-173.

Calvet, Louis-Jean. «La chanson comme métissage». *Vibrations*, n°1, 1985, pp.71-80.

—. «La musique et la langue: quelques notes sur la sémiologie de la chanson». *Synergies Espagne*, n°4, 2011, pp. 45-50.

Cornut, Guy. *La voix*. Presses Universitaires de France, 1983.

Fabbri, Franco. «La chanson». *Musiques: une encyclopédie pour le XXIe siècle*, édité par J.J Nattiez et al., vol. 1, Actes Sud, 2003, pp. 674-702.

Guay de Bellissen, Héloïse. *Au cœur du slam*. Éditions Alphée/J-P. Bertrand, 2009.

Hagège, Claude. *L'Homme de paroles, Contribution linguistique aux sciences humaines*. Fayard, 1987.

Hirschi, Stéphane. «Chanson: l'art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo». Les Belles Lettres/Presses universitaires de Valenciennes, 2008.

Marc Martinez, Isabelle. «De la poésie avant toute chose: pour une approche textuelle des musiques amplifiées». *Synergies Espagne*, n°4, 2011, pp. 51-61.

Pelletier, Anne-Marie. *Fonctions poétiques*. Klincksiek, 1977.

Pinson, Jean-Claude. «Voix dans la jungle des sons». *TDC*, «Poètes d'aujourd'hui», n°963, 2008, pp. 22-24.

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

Vorger, Camille. «Poésie slamoureuse: explosion néologique et expression néologique dans le slam français». *Nouvelle Revue d'esthétique*, PUF, 2012.

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

—. *La lettre et la voix, de la littérature médiévale*. Seuil, 1987.

Références slamographiques

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

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

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

Grand Corps Malade. *Troisième temps*. [CD]. Anouche productions/Jean-Rachid/Universal music, 2010.

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

Prévert-Nevechehirlian. *Le soleil brille pour tout le monde ?* [CD]. Internexterne, 2001.

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

Souleymane Diamanka. *L'Hiver Peul*. [CD]. Universal music, 2007.

Références filmographiques

Slam. Réalisé par Marc Levin, avec Lawrence Wilson, Saul Williams, Bonz Malone, Mars Film, 1997 (1998 pour la VF).

Slam ce qui nous brûle. Réalisé par Pascal Tessaud, avec Luciole, Neggus, Hocine Ben, Julien Delmaire, Souleymane Diamanka, Grand Corps Malade, Production Temps Noir, France télévision distribution, 2008.

Notes


1. Voir le documentaire *Slam, ce qui nous brûle* où Léo Ferré est cité comme «le grand père du slam».
2. Voir *infra* notre développement à ce sujet.
3. Interview sur le site d'Arte.tv (voir en sitographie).
4. Article du *Nouvel Observateur* du 29 mars 2001, «Rythme et rime: la poésie sans naphtaline».
5. Voir les autres articles de Camille Vorger pour un développement de ce concept, s'agissant de «jouer ensemble avec les mots».
6. Enquête écrite du 15 septembre 2010. Voir aussi le blog du slameur:
<https://www.pourmieuxregarderlaterre.com/ivy> (<https://www.pourmieuxregarderlaterre.com/ivy>)
7. Voir le blog du slameur grenoblois: <http://motspaumes.com/> (<http://motspaumes.com/>)
8. Fédération Française de Slam Poésie (voir *supra*).
9. Cela étant, si l'on se réfère aux origines du slam, rappelons que le slameur se doit de captiver l'écoute des auditeurs et ce, dans une atmosphère bruyante comme cela peut être le cas par exemple lors de salons du livre. Le concept de Text Box développé dans ce contexte par Bas Böttcher permet d'explorer un autre type d'écoute permettant une forme de «connection» avec des auditeurs accédant ainsi à une relation «directe» et «interindividuelle» avec le slameur, d'après notre entretien du 14 octobre 2010)

10. Voir le clip de «Roméo kiffe Juliette»: <http://www.youtube.com/watch?v=RcxRMikZrbY>
(<http://www.youtube.com/watch?v=RcxRMikZrbY>)
11. Voir par exemple un «conte slam acrobatique» intitulé *Tetraktys*:
http://www.cnac.fr/media/documents/21e_D_Droin_TetraKTyS.pdf
(http://www.cnac.fr/media/documents/21e_D_Droin_TetraKTyS.pdf)
12. D'après notre enquête du 14 octobre 2010.
13. D'après Somers-Willett: «son propre genre hybride de vers, qui négocie les possibilités et les problèmes du texte, de la performance, de l'oralité et de la politique» («its own hybrid genre of verse, one that negotiates the possibilities and problems of text, performance, orality, and politics»; notre trad.).

Pour citer cet article

Référence électronique

Vorger, Camille. «Le slam poésie clamée. De la chanson à la performance». *Théories du lyrique. Une anthologie de la critique mondiale de la poésie*, sous la direction d'Antonio Rodriguez, Université de Lausanne, novembre 2021, <https://lyricalvalley.org/blog/2022/01/03/le-slam-poesie-clamee-de-la-chanson-a-la-performance/> (<https://lyricalvalley.org/blog/2022/01/03/le-slam-poesie-clamee-de-la-chanson-a-la-performance/>).

Licence:  (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>) Ce(tte) œuvre est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

Version originale de l'article:

Cet article est initialement paru dans l'ouvrage collectif intitulé *La Chanson populittéraire* (Kimé, 2013).

Auteurs

Camille VORGER

Université de Lausanne, CH

Camille Vorger est Maîtresse d'enseignement et de recherche à l'Université de Lausanne. À la suite de sa thèse soutenue en 2011 (*Poétique du slam: de la scène à l'école. Néologie, néostyles et créativité lexicale*) et parue en 2016 aux Belles Lettres (coll. «Cantologie»), elle a obtenu une double qualification aux fonctions de Maîtresse de conférences en linguistique et littérature française. En plus de ses nombreux articles sur les performances poétiques et la littérature dans ses aspects intermédiaires, elle a également animé un atelier d'écriture et un séminaire sur la poésie vive à l'Université de Lausanne. En 2015, elle a coordonné un ouvrage collectif sur la dimension culturelle des origines du slam intitulé *Slam. Des origines aux horizons* (La passe du vent, 2015), puis en 2016 un autre volume sur *les Voies contemporaines de l'oralité (Études de lettres)*. Plus récemment

(septembre 2021), dans la lignée de *Jeux de slam. Ateliers de poésie orale* (avec D. Abry et K. Bouchoueva, 2016), elle a présenté une Habilitation à Diriger les Recherches à l'Université Grenoble-Alpes sur la didactique des ateliers et les relations entre l'écriture et le dire.