

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

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



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

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

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

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

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

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

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

From rap to slam, an incessant flow

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

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

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

(L.S.Senghor)

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

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

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

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

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

Une poésie sonore : musique du mot, musique des lettres

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Une poésie métissée : musique des voix, musique des langues

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Une poésie vivante : musique des corps ou musique décor ?

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

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

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

« *En général, le sens précède le son, je cherche des mots qui sonnent bien pour exprimer une idée préexistante, mais pour Kathy Niki Nikita, j'ai fait l'inverse : je suis parti de l'idée d'une strophe en « ca », une en « qui », une en « cu » et une en « co », puis j'ai inventé l'histoire à mesure que je plaçais les mots. (...) Puisque le slam est un art vivant, j'ai pensé à mettre en jeu d'autres aspects que le texte, avec des tics dans Kathy Niki Nikita qui conduisent à la chute.* »

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

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

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

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

Annexes

Extrait A : « Dire » (Ivy)

Dire directement sans salmigou...DIRE

Avant que la mort vienne nous rai...DIRE

Ce que la vie aura voulu nous DIRE

Du tout au tout sans jamais défaillir

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

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

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

Rapidement, c'est bon pour le cardio

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

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

Extrait B : « Petite pluie » (Narcisse)

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

kulkulp2tit@plHi
plikplakapliktwae-plakabl
ako-plito-sikloko-ple
sekul
kuldeZuRdyra-
nwatuda-takolERtRa-kil
k2tukuls2dekOl
a-dezastRekOl
oZiksa-loZik
a-glutituta-blOk
e-filtRl9Rmezo-
ino-dl9RRekOlt
kulavERsdevERskal
m2ma-to-delyZ
da-zynda-stRopikal
a-kalinapokalips

Extrait C : « Enfant sauvage » (Ysae)

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

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

Extrait D : « Soleil jaune » (SD/JB)

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

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

Extrait E : « Conte alsacien » (AAM)

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

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

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

Bibliographie

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

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

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

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

Discographie

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

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

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

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

Nevchehrlian. 2009. *Monde nouveau monde ancien*.

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

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

Ysae. 2010. *Pop Art Lyrical*.

Notes

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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