

La scène ouverte de slam : dispositif, situation, politique

Jérôme Cabot

► **To cite this version:**

Jérôme Cabot. La scène ouverte de slam : dispositif, situation, politique. Jérôme CABOT. Performances poétiques, Editions nouvelles Cécile Defaut , pp.79-101, 2017, 978-2-35018-389-3. hal-02053669

HAL Id: hal-02053669

<https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-02053669>

Submitted on 1 Mar 2019

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.

LA SCÈNE OUVERTE DE SLAM :

DISPOSITIF, SITUATION, POLITIQUE

Jérôme Cabot

Tiré de *Performances poétiques*. Publié sous la direction de Jérôme Cabot. Editions nouvelles Cécile Default. Lormont, 2017 (p.79-101).

Cet article se veut la synthèse de réflexions, de pratiques et de sources fort différentes¹. Je m'y exprime, bien sûr, en tant qu'universitaire, travaillant sur la littérature contemporaine ; mais mon propos sera également informé par d'autres expériences, comme la direction d'ateliers d'écriture, la programmation du service culturel de l'université d'Albi, la fréquentation et l'animation de scènes ouvertes de slam depuis une quinzaine d'années. Par conséquent, je voudrais ici présenter une analyse théorique sur le slam et ses enjeux poétiques, culturels et sociaux ; mais mon propos, indissociablement, a pour ambition d'ébaucher des pistes pour des ateliers à partir des ressources du dispositif slam en termes d'écriture ; d'alimenter la réflexion et le travail de terrain d'acteurs culturels ; et de développer un retour réflexif sur ma propre pratique, à la fois manifeste et art poétique.

Le slam entendu comme scène ouverte

Je commencerai par poser une définition. Le slam désigne une pratique sociale de la littérature orale, caractérisée par quelques critères, minimaux mais déterminants. L'accès est gratuit, et la scène est ouverte, chacun peut venir y dire un texte. L'expression y est libre, sans contrainte quant au contenu, au style d'écriture ou au mode d'oralisation ; mais le temps de parole est de trois minutes maximum, afin de faciliter le partage de la parole et de ne pas lasser l'auditoire. Les accessoires ou costumes sont prohibés, la scène slam concentre l'intérêt sur le texte et son interprétation. Les textes peuvent ne pas être écrits par l'interprète lui-même ; mais la littérature publiée, les grands noms, ne sont pas souhaités, afin d'encourager et diffuser l'écriture personnelle,

¹ J'ai présenté par ailleurs une synthèse de cette réflexion lors du colloque international de Nîmes « Utopies culturelles contemporaines » (16 juin 2016), dont les actes sont à paraître : « La scène ouverte de slam : utopie culturelle ou paratopie politique ? »

et de ne pas inhiber les participants qui pourraient avoir des complexes à passer sur scène après un texte de Rimbaud².

Une fois posé cette définition, on voit que le terme s'est vulgarisé au prix d'une infidélité aux principes fondateurs, notamment du fait du succès de Grand Corps Malade. Ce dernier, slameur illustre de la scène parisienne, a été déniché en 2006 par Universal qui a flairé en lui l'icône parfait pour vendre un nouveau produit de l'industrie de l'*entertainment* : issu de Seine-Saint-Denis, mais blanc pour qu'on ne le confonde pas avec un rappeur, montrant dans son pseudonyme comme dans sa présence scénique un corps souffrant et un vécu douloureux, il était la parfaite incarnation du slam comme poésie cathartique, et comme poésie urbaine démarquée du rap, susceptible de toucher un public très large en termes sociologiques et générationnels. Au passage, cette idée reçue selon laquelle le slam est la « poésie urbaine », non seulement est éminemment réductrice, le slam ne limitant ni ses lieux de diffusion ni ses thématiques à l'espace urbain, mais aussi dévoile en creux l'assimilation stéréotypée de la poésie tout court au bucolique, à l'idylle, à l'églogue, à la célébration des fleurs et du printemps.

Les récitals de Grand Corps Malade ne sont plus, *stricto sensu*, du slam³ : la scène n'est pas ouverte, le répertoire est défini d'avance, accompagné de musique. De la scène slam, il n'y reste que le moins original, le moins spécifique : le texte, la voix, le corps, bref rien de fondamentalement différent d'un spectacle de chanson ou de stand-up. Or, on va le voir, le propre du slam, c'est son *dispositif*.

Slam et littératures orales

Le slam est le grand absent des travaux consacrés à la littérature orale. Les chercheurs, les sites internet, les structures culturelles qui se consacrent à cette dernière, majoritairement, s'en tiennent à une approche historique ou ethnologique, et s'attachent à un corpus constitué par le conte, l'épopée, la légende, relevant du patrimoine, du folklore, de la tradition populaire, du fait religieux, bref d'un exotisme historique, géographique ou sociologique, où dominent l'Antiquité, le Moyen Âge, l'Occident rural pré-industriel et les civilisations indigènes. Il est d'ailleurs fréquent – et pertinent – de voir le slam inscrit dans cette tradition millénaire et trans-culturelle, celle des aèdes, rhapsodes,

2 Dans certains cas, le slam inclut une dimension compétitive : un jury, voire l'auditoire tout entier, note les slameurs et désigne des vainqueurs. Voir par exemple John Miles Foley (2002 : 156-165). C'est le modèle nord-américain, pratiqué de façon marginale, hormis lors de gros événements nationaux, en France où le slam prend plus couramment la forme de scènes ouvertes régulières (mensuelles ou hebdomadaires) dans des lieux tels que les bars, les espaces culturels, les squats, etc.

3 Et Grand Corps Malade le dit lui-même. C'est pourquoi nombre de groupes issus de la scène slam évitent d'employer le terme : Enterré sous X se définit comme du spoken'roll, Double Hapax comme du pneuma zeugma rock'n'roll, Dum Spiro comme de l'electro rock poetry, etc.

bardes, ménestrels, trouvères, troubadours, scaldes, griots, muezzins, chansonniers, majdoub maghrébins, repentistas du Nordeste brésilien, etc.

Parallèlement, s'il convient de signaler la richesse des pratiques et des réflexions autour de la poésie sonore, la poésie action, et toutes les formes de performances poétiques depuis Dada, et a fortiori les années 50, cela reste souvent le propre d'une avant-garde marquée, à son corps défendant, comme un fait de culture savante, en ce qui concerne ses créateurs, ses publics et ses espaces de diffusion. Or, incontestablement, c'est le slam qui représente en France, depuis le début des années 2000, la forme la plus vivace, populaire, et significativement émergente de la littérature orale : une *néo-orature*, comme le dit Jean-Pierre Bobillot (2016 : 114).

À une époque où l'éloquence politique se résume à de petites phrases, où l'éloquence religieuse ne rencontre plus l'écho qui fut le sien par le passé, où successivement l'écrit, l'audio-visuel, puis Internet ont évincé de la socialité la prise de parole publique, où le mode de vie urbain, l'organisation du travail, les technologies, l'individualisation des pratiques sociales et culturelles ont fait reculer l'oralité collective – le slam constitue, sans intention folklorisante, une réactivation de la rhétorique vivante. Il est à ce titre révélateur de constater que les sollicitations de type socioculturel, citoyen ou militant que peuvent adresser à un slameur un musée ou une association visent en fait à s'attacher les services d'un orateur, ni plus ni moins, médiateur et faire-valoir susceptible de faire passer un message *in vivo*, pour les œuvres exposées, pour la prévention routière, pour la paix dans le monde, ou contre le tabac. À cette instrumentalisation innocente s'oppose la programmation d'un poète sonore qui, lui, dans un centre d'art contemporain, sera l'artiste, une fin en soi.

La définition du slam ne présuppose aucune forme d'écriture ni d'interprétation, et le principe de la scène ouverte permet *a priori* la diffusion de tout type de littérature orale : alexandrins appliqués, rap a capella, poésie sonore, conte, pamphlet... scandés, déclamés, chantonnés, chuchotés, gueulés... Jean-Pierre Bobillot et Camille Voger le résument très bien par cette formule : « le slam en tant que dispositif est un *format* et un art de la *formule* – du *formulisme*, dirait Zumthor – plus qu'une *forme* esthétiquement définie. » (2015 : 131). Et c'est précisément la brièveté et la variété des formes, des thèmes et des manières, qui font tout l'intérêt d'une scène slam, « co-énonciation » (Bobillot, 2016 : 19), œuvre collective à la façon du cabaret de music-hall ou du collage, indépendamment de la qualité nécessairement inégale des textes proposés, selon les goûts de chaque auditeur et l'expérience des participants, néophytes ou aguerris.

Pour reprendre les quatre catégories définies par Howard Becker dans *Les Mondes de l'art* (2006 :

236-275), les « professionnels intégrés », exerçant des pratiques artistiques étrangères aux scènes slam mais susceptibles de s’y diffuser, tels que les comédiens, les poètes sonores, les chanteurs, les conteurs, ne fréquenteront pas nécessairement les scènes slam. Issus des mêmes mondes artistiques, les « francs tireurs », les artistes émergents s’y produiront à l’occasion, côtoyant par là les catégories peu valorisantes des « artistes naïfs » (dont la prise de parole relèvera parfois de l’art brut), les « artistes populaires » (qui, faisant fi de la règle de l’inédit, n’hésiteront pas à réciter des textes connus), et spécifiquement, des slameurs occasionnels ou réguliers.

Car le slam est un *art moyen*, notion que Bourdieu a forgée pour parler des usages sociaux de la photographie. C’est-à-dire un art dont les producteurs se saisissent sans nécessairement être passés par une formation académique, grâce à l’accessibilité technique, financière et sociale de la pratique :

À la différence d’activités culturelles plus exigeantes, comme le dessin, la peinture ou la pratique d’un instrument de musique, à la différence même de la fréquentation des musées ou de l’assistance aux concerts, la photographie [et, à mon sens, le slam] ne suppose ni la culture transmise par l’École, ni les apprentissages et le "métier" qui confèrent leur prix aux consommations et aux pratiques culturelles communément tenues pour les plus nobles, en les interdisant au premier venu. (Bourdieu, 2003 : 23)

Dispositif et genre situationnel

Soucieux de m’attacher aux scènes slam dans leur dimension ouverte, éphémère, amateur et moyenne, j’aurai un corpus insaisissable, sans trace ni référence, à savoir une quinzaine d’années d’expérience des scènes slam. Ma préoccupation sera non pas l’écriture individuelle, l’idiolecte poétique, mais la réflexion sur le dispositif et sur ce que, tendanciellement, il induit et permet ; mon approche est redevable, davantage qu’à la stylistique⁴, à la poétique des dispositifs, et à l’analyse de discours, c’est-à-dire une approche selon laquelle « l’activité énonciative noue une manière de dire, un mode de circulation des énoncés et un certain type de mise en relation des hommes » (Maingueneau, 2004 : 49).

Dès lors qu’on n’enferme pas le slam dans un type de texte, de thème ou d’interprétation, ni dans un modèle médiatique, c’est la notion de genre telle que la propose l’analyse de discours qui peut le mieux rendre compte de ses spécificités. Le slam est un « genre situationnel » (Vorger, 2011 : 290-292), déterminé par un contrat de communication spécifique :

⁴ En cela, mon objet se distingue nettement de celui auquel Camille Vorger a consacré sa thèse (*Poétique du slam : de la scène à l’école*, 2011) : après une excellente synthèse théorique et historique, elle analyse les œuvres de slameurs devenus professionnels intégrés (Grand Corps Malade, Souleymane Diamanka, Mots Paumés) ; son corpus est donc constitué de textes issus des scènes slam, mais à présent étoffés et figés sur des supports CD avec accompagnement musical.

La situation de communication est le lieu où s'instituent les contraintes qui déterminent l'enjeu de l'échange, ces contraintes provenant à la fois de l'*identité* des partenaires et de la place qu'ils occupent dans l'échange, de la *finalité* qui les relie en termes de visée, du *propos* qui peut être convoqué et des *circonstances* matérielles dans lesquelles il se réalise. (Charaudeau, 2001)⁵

Cet ensemble forme un dispositif. Giorgio Agamben⁶ nomme « dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants ». Philippe Ortel précise cette définition en détaillant le dispositif en composantes technique, pragmatique et symbolique, articulées autour de césures. C'est d'abord la « césure technique », poreuse et réversible, entre la scène ouverte et le public, concrétisée par l'amplification de la voix du slameur par un micro (le « technomedium », comme le dit Bobillot). La « césure pragmatique » consiste dans l'interpellation à sens unique du public par le slameur, son temps minuté, et la possibilité offerte à chacun d'une réponse différée par un slam ultérieur. Ces deux césures s'associent à une « césure symbolique », entre la parole ordinaire et le slam ; cette césure est manifeste dans le choix fréquent du pseudonyme, dans la saisie du bâton de parole qu'est le micro, et elle a pour enjeu symbolique l'émergence d'une parole partagée, démocratique, démarquée du discours dominant, utilitaire, médiatique, politique, publicitaire, vénal, doxique.

Discours acratique, discours constituant

Par ces césures, la scène ouverte ménage un espace pour une énonciation que, face au langage « encratique » de la doxa, la situation rend structurellement « acratique », pour reprendre la distinction opérée par Roland Barthes :

Il y a des langages qui s'énoncent, se développent, se marquent dans la lumière (ou l'ombre) du Pouvoir, de ses multiples appareils étatiques, institutionnels, idéologiques ; je les appellerai langages ou discours *encratiques*. Et en face, il y a des langages qui s'élaborent, se cherchent, s'arment hors du Pouvoir et / ou contre lui : je les appellerai langages ou discours *acratiques*. [...] Le langage *encratique* est vague, diffus, apparemment "naturel", et donc peu repérable : c'est le langage de la culture de masse (grande presse, radio, télévision) et c'est aussi, en un sens, le langage de la conversation, de l'opinion courante (de la *doxa*) ; [...]. Le langage *acratique*, lui, est séparé, coupant, détaché de la *doxa* (il est donc *paradoxal*) [...]. (Barthes, 1993 : 136-137)

Mais à l'inverse des discours acratiques auxquels pense Barthes ici (la psychanalyse, le marxisme, le structuralisme), ce n'est pas la systématisme du slam qui lui confère cette qualité, ce n'est que son dispositif, qui en fait une logosphère d'un type très particulier, circonstancielle et éphémère. En tant

⁵ De façon comparable, Maingueneau (2004 : 178-181) définit le genre d'un discours par ces sept critères : sa finalité, les statuts des partenaires impliqués, les circonstances appropriées, le mode d'inscription dans la temporalité (notamment sa périodicité et sa durée), son support, le plan de texte privilégié, et un certain usage de la langue.

⁶ À la suite de Michel Foucault, dans *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Cité par Philippe Ortel (2008 : 40).

que dispositif, certes, et non pas en tant qu'articulation d'une pensée, la scène ouverte constitue bien cependant un « système de discours » : « Tout système fort de discours est une *représentation* (au sens théâtral : un show), une mise en scène d'arguments, d'agressions, de ripostes, de formules, un mimodrame, dans lequel le sujet peut engager sa jouissance esthétique. » (Barthes, 1993 : 138).

Dans la mesure où la scène slam forme structurellement un trope du discours ordinaire, la parole qui s'y énonce, acratique et paradoxale, est poétique ; comme l'écrit 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 [...] 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).

Par cette « césure symbolique », le slam (à l'instar de tout discours littéraire, mais aussi philosophique, religieux, scientifique et mythique) s'inscrit dans la catégorie des « discours constituants⁷ », que Dominique Maingueneau définit en ces termes : « ces discours qui se donnent comme discours d'Origine, validés par une scène d'énonciation qui s'autorise d'elle-même. » (2004 : 47). C'est précisément cela que Peter Middleton identifie dans l'autolégitimation de la performance poétique par l'incarnation de l'auctorialité (Middleton, 2005 : 46). Avec les discours constituants, « on a affaire à des structures textuelles fortes et qui prétendent avoir une portée globale, dire quelque chose sur la société, la vérité, la beauté, l'existence » (Maingueneau, 2004 : 53) ; la manifestation la plus évidente en est, dans le slam, la fréquence d'énoncés gnomiques et de parémies, maximes, proverbes détournés ou remotivés, slogans, moralités de fable. Ce qui se joue dans les discours constituants, c'est « le travail de *fondation* dans et par le discours, la détermination d'un lieu associé à un *corps de locuteurs consacrés* et une élaboration de la *mémoire* » (2004 : 47).

Paratopie et situation

À la façon du salon du XVII^e siècle ou du café des bohèmes à la fin du XIX^e siècle, étudiés par Maingueneau⁸, la scène slam représente une paratopie :

Celui qui énonce à l'intérieur d'un discours constituant ne peut se placer ni à l'extérieur ni à l'intérieur de la société : il est voué à nourrir son œuvre du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance à cette société. [...] Localité paradoxale, *paratopie*, qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se

⁷ Le rapprochement avec le « vaste *discours constituant* globalement un trope des discours ordinaires » (c'est moi qui souligne) évoqué par Zumthor dans la citation précédente est totalement fortuit, et relève évidemment de la simple homonymie.

⁸ Voir aussi, sur les Hydropathes notamment, Bobillot (2016 : 18-19).

stabiliser. (2004 : 52-53)

La scène slam a d'ailleurs en commun avec ces deux lieux et communautés paratopiques historiques que sont le salon et le café bohème, d'être un laboratoire d'où émerge et se justifie un discours littéraire, où les textes sont majoritairement oraux et éphémères, où en outre chacun est possiblement à la fois auditeur, critique, auteur.

Cette porosité entre la scène et le public, cet abattement du quatrième mur⁹, cloison virtuelle que les acteurs, dans le souci d'un jeu naturel, doivent imaginer entre eux et les spectateurs, est un élément crucial du dispositif slam. Précisément, le slam n'est pas un spectacle, tel que le définit Guy Debord, dans son *Rapport sur la construction des situations*, par l'extériorité, la dépossession de soi, l'aliénation du spectateur fasciné ; au contraire, son dispositif construit une *situation* : « La construction de situation commence au-delà de l'écroulement moderne de la notion de spectacle. Il est facile de voir à quel point est attaché à l'aliénation du vieux monde le principe même du spectacle : la non-intervention. » (2006 : 39). Cet « agencement collectif de profération » (Bobillot, 2016 : 19), par la réversibilité entre scène et auditoire, est déterminant dans l'impact esthétique, émotionnel, social et politique, dans l'empathie et l'implication, générés par le dispositif. Cela contribue pour beaucoup à l'efficacité du slam comme poésie « commotive » (Vorger & Reynolds, 2015 : 36). Car l'auditeur peut toujours devenir slameur¹⁰.

L'animateur de la scène slam est la pièce maîtresse de ce dispositif, dont il gère les césures. Il est opérateur de la paratopie : c'est l'homme de la *situation*¹¹. Il est le facilitateur de parole. Il fait au préalable le tour de l'assistance pour prendre les inscriptions ; il adresse individuellement à chaque auditeur une invitation à slamer qui, si celui-ci ne s'en saisit pas, prépare du moins son écoute respectueuse, bienveillante et empathique, chacun s'étant trouvé en position de slameur potentiel, légitime pour l'être, interpellé comme tel. L'animateur convie sur scène, à tour de rôle, les personnes qui se sont déclarées désireuses de dire leur texte. Il les présente et leur confie le micro, bâton de parole symbolique impliquant le droit de s'exprimer pour le slameur, le devoir de l'écouter et de le respecter pour l'auditoire. Il suscite un « horizon d'écoute » (Vorger : 2011, 158) et maintient une exigence d'attention. Il rattrape les textes ratés, scabreux, ou choquants par l'humour,

9 Voir Diderot : « Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas. » (*Discours sur la poésie dramatique*, chapitre 11, De l'intérêt) ; et Stendhal : « L'action se passe dans une salle dont un des murs a été enlevé par la baguette magique de Melpomène, et remplacé par le parterre. Les personnages ne savent pas qu'il y a un public. » (*Racine et Shakespeare*). Le public voit alors une action qui est censée se dérouler indépendamment de lui.

10 Christian Béthune, dans *Le rap. Une esthétique hors la loi*, relie cette potentialité à la pratique du *ring shout* (1999 : 18-19).

11 Phrase qu'il faut, comme tout ce paragraphe, lire également au féminin, même si les cas avérés d'animatrices de scène slam sont plus rares.

l'improvisation, la connivence¹².

L'animateur assume une fonction de « paratexte factuel » (Vorger, 2011 : 71). Il est le concepteur d'une anthologie périssable, la cheville ouvrière d'une co-énonciation, par sa gestion de la diversité et de l'alternance des thématiques, des styles, des personnalités. Le slameur ainsi invité n'a pas à se justifier de sa prise de parole, de son statut ; il n'y a nulle prétention manifeste, nulle vanité à se vouloir poète, puisque sa venue sur scène se fait à l'invitation d'un tiers autorisé. Enfin, la pratique répandue d'offrir un verre pour un texte dit représente une rétribution symbolique qui désinhibe le passage de l'auditoire à la scène, désacralise l'acte poétique et lui donne une justification tangible, intéressée, même si elle est bien sûr totalement secondaire dans l'ordre des motivations réelles.

Effets de la performance

Le dispositif fait de cette oralisation du texte devant un auditoire une *performance* : « la performance, c'est l'action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant. Locuteur, destinataire(s), circonstances [...] se trouvent concrètement confrontés, indiscutables. » (Zumthor, 1983 : 32). Le dispositif donne ainsi au texte une dimension multi-média au regard de laquelle les potentialités de l'imprimerie, la typographie, la spatialisation du poème restent, malgré leur richesse, éminemment limitées :

D'une manière générale on peut dire que la poésie destinée à la performance orale ne saurait mobiliser toutes les ressources de la projection de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique dans laquelle Jakobson voit un trait d'essence de la poésie, mais qui dès lors qu'elle dépasse une certaine complexité reste inaccessible à une réception du poème en performance orale. À l'inverse, on peut dire tout aussi bien que la richesse des renvois structurels du texte écrit a partiellement pour fonction de compenser l'absence des facteurs de la voix, des mimiques, etc., qui dans l'œuvre orale sont des vecteurs sémantiques centraux : dans l'œuvre orale la structuration signifiante est répartie entre plusieurs systèmes de signes qui collaborent dans la performance. La "pauvreté" éventuelle du texte oral transcrit n'est donc certainement pas un bon instrument de mesure pour la complexité éventuelle de l'œuvre orale. (Schaeffer, 1999 : 619-620)

L'oral est un système de communication hétérogène, impliquant simultanément un langage verbal, vocal et gestuel. C'est en cela que le slam réactive les ressources de la rhétorique antique¹³, et particulièrement l'étape de l'action, c'est-à-dire l'éloquence du corps, la voix, le rythme du débit, l'intonation, l'accent, l'intensité, l'articulation, la modulation du timbre, les mimiques, la gestuelle, l'occupation de l'espace – bref, la dimension physique de la performance, à la fois vocale,

12 Ainsi, j'ai pu compenser le malaise suscité par un texte dans lequel un slameur développait, à la première personne, une évocation violente et transgressive de sa mère, entre inceste et dégoût, par un « *merci pour elle !* » qui s'est avéré libérateur, par le rire, pour l'auditoire.

13 Elle se décompose en cinq stades : l'invention (le contenu, le propos), la disposition (la structure du texte), l'élocution (le style, l'ornementation), la mémoire, et enfin l'action.

corporelle, scénique, charnelle, quasi érotique. Comme l'écrit Zumthor, notre objet est « des discours plutôt que des textes, des messages-en-situation et non des énoncés finis, des pulsions plutôt que des stases [...], *energeia* plutôt qu'*ergon* » (1983 : 126), force en action plutôt qu'ouvrage accompli, processus plutôt que résultat. La langue allemande permet ce distinguo capital : le slameur est *dichter* plutôt que *poet*. Car comme l'écrit Adrienne Ferré, « Le mot "*poet*", d'origine grecque, renvoie plutôt à la facture de l'oeuvre en tant que matérialité [...] alors que le mot "*dichter*" renverrait selon l'auteur à l'oralité de l'oeuvre. » (citée par Vorger, 2011 : 52).

Jean-Pierre Bobillot a fort bien mis en lumière les potentialités poétiques inhérentes à la constellation médiologique d'une performance poétique :

Loin de se réduire à un "support" ou à un "vecteur", censément inertes, le *medium*, s'il ne *constitue* pas à proprement parler "le message", y joue incontestablement un rôle, incitatif autant que limitatif : il le *conditionne*, il en est le *conditionnement* autant que la *condition* – et, s'agissant de poésie, le *condiment*. Il le contraint et le permet (le suscite, même). (Bobillot, 2016 : 97-98)

Ainsi, ce qu'il écrit au sujet de la poésie action de Heidsieck s'appliquerait également au slam :

Elle trouve toute sa raison d'être [...] lors de manifestations publiques et [...] de lectures / diffusions / actions où le poète est physiquement impliqué dans la concrétisation du poème, en présence d'auditeurs / spectateurs [...] D'une façon plus générale, c'est désigner l' « action » (la partie physique, gestuelle, incarnée de l'oeuvre) comme une composante, non certes marginale ou accessoire, mais tout aussi vitale et définitoire que le « texte » (sa partie symbolique, langagière, *verbalisée*), du poème « sonore ». (Bobillot, 2009 : 31)

D'ailleurs, certaines recherches de slameurs virtuoses, autour des allitérations, du flow, de l'onomatopée, du beat box, ne sont pas foncièrement différentes du travail de tel poète sonore, la ligne de démarcation se situant davantage dans les cadres de diffusion, les réseaux, les étiquettes, et le partage entre culture savante et culture populaire¹⁴.

Toutefois, la perspective de la performance s'inscrit souvent dans le slam, à l'inverse de la poésie sonore, par un ensemble de procédés que la poésie écrite a hérités de ses lointaines origines orales, qu'elle a codifiés et a persisté à cultiver longtemps après s'être préférentiellement diffusée par l'écrit, jusqu'au XIX^e siècle, et dont elle n'a eu de cesse de s'affranchir depuis plus d'un siècle : les allitérations, les assonances, les homophonies, les paronymies, les vers fixes, la rime, tout un « sémio-medium spécifique » (Bobillot, 2016 : 108) gage de poéticité, à rebours de la modernité littéraire et de ses échelles de valeurs¹⁵. Comme l'écrit Julien Barret dans un article intitulé « Stylistique du rap et du *spoken word* : un retour à la tradition poétique française », « rap et poésie

14 Sur la relation entre poésie sonore et slam, voir notamment l'entretien de Vincent Barras (Bemporad, 2015).

15 Voir Vorger & Meizoz (2015 : 269-270).

orale s'inscrivent délibérément en opposition au vers libre et au poème en prose, bref à la poésie abstraite, conceptuelle, post-moderne pour refonder une légitimité artistique et poétique sur l'existence de contraintes tangibles » (2010 : 82). C'est bien sûr l'effet du médium oral sur les choix d'écriture, pour une bonne mémorisation et une bonne réception des textes ; mais on peut en outre y voir l'affirmation d'une légitimité dans la virtuosité formelle, héritée de l'institution scolaire, même quand celle-ci est décriée. Lorsque la légitimité n'est pas acquise du point de vue social, les cancrs pratiquent l'écriture des forts en thème et assoient une prise de parole qui ne va pas de soi sur une technicité poétique revendiquée.

L'éthos et le contexte

La performance fait que le texte s'enrichit de son incarnation, et que s'en dégage un éthos déterminant dans sa transmission et sa réception. L'éthos désigne la personnalité, les qualités morales qui sont montrées, sans être dites, à travers la façon dont le slameur s'exprime. D'ordre purement rhétorique, il a pour complément l'habitus, telle que l'a défini Bourdieu, incorporation des contraintes du champ social du locuteur, et a pour corollaire le pathos, incorporation des émotions par l'auditeur. Le dispositif slam tend vers le régime élocutif, plutôt que délocutif, et opère l'écrasement des trois instances ordinairement dissociées dans le texte écrit, la personne, l'écrivain et l'inscripteur (voir Maingueneau, 2004 : 106-110). La performance met en scène le Je, c'est-à-dire, outre un idiolecte poétique, un corps, un visage, une voix, un souffle, bref à la fois le littéraire, le social et l'organique, le « bio-medium » (Bobillot, 2016 : 101). Sur une scène slam, le lyrisme amoureux trouvera un adjuvant dans la main qui, sans calcul, frémit en tenant la feuille, dans la voix qui tremble ; le pamphlet gagnera en percussif à être proféré les yeux dans les yeux, ponctué d'un index accusateur. D'où les effets d'authenticité, de sincérité véhiculés par le dispositif, et analysés avec justesse par Peter Middleton :

un contexte vécu est momentanément conféré aux mots proférés, comme si l'interprète montrait ce que cela signifie, pour une vie, de dire ces mots, parce que la présence physique de l'orateur agit comme la garantie de leur pertinence pour un corps, un point de vue et une histoire spécifiques. [...] cette performance produit également une image exagérée et dramatisée de la figure de l'auteur. Ces mots émanent de l'orateur, sa présence corporelle et son identité en sont les *garants*, et sa diction montre ce que cela signifie de penser et dire ces mots et ces idées. (2005 : 34-35)¹⁶

Le slam manifeste par là un renouvellement du lyrique et met la poésie dans la vie, en rendant

16 Traduit par mes soins : « the words uttered are momentarily given a life-context, as if the reader were showing what it means for a life to say these words because the physical presence of the speaker acts as their warrant for their relevance to a specific body, point of view, and history. [...] this performance also produces an exaggerated, dramatized picture of authorship. These words arise out of the speaker, whose bodily presence and identity is their warrant, and whose delivery shows what it means to think and say these words and ideas. »

tangibles ses implications sociales et existentielles¹⁷, ce dont Artaud faisait un devoir pour le poète¹⁸ : sortir dehors pour secouer et attaquer l'esprit public.

Le « sémio-medium » qu'est le texte pur (Bobillot, 2016 : 107-108) n'est donc qu'un élément de la constellation médiologique convoquée sur une scène slam. Le contexte, et avec lui tous les autres « -medium » détaillés par Bobillot, y occupent une place centrale ; le texte de slam est un « totexte », au sens où le définit Cosnier :

Texte total, dynamique, constitué par la combinaison des éléments verbaux, vocaux et mimo-gestuels, texte qui s'appuie ou littéralement s'articule sur le contexte (statique) en référence auquel il peut être interprété par le processus de contextualisation. (cité par Bobillot & Vorger, 2015 : 132).

Cette emprise du (et sur le) contexte, visible dans les textes de slam, contribue, autant que leur poéticité parfois désuète, au dédain esthétique qui peut être exprimé vis-à-vis de leur valeur littéraire :

L'événement sonore que constitue une performance orale rend improbable l'idée d'une dissociation entre texte et contexte [...]. L'imprimerie, en disposant des signes invariants sur l'espace blanc d'une page identique aux autres, semble abstraire le texte de tout processus de communication immédiate et permet la revendication d'une littérature "pure". (Maingueneau, 2004 : 170)

Le slam, chargé des scories de sa situation d'énonciation, est par essence une littérature impure, une poésie de circonstance, expression souvent péjorative à laquelle le dispositif redonne toute sa noblesse. Au-delà du Je, c'est l'ensemble des déictiques que le dispositif va introduire dans le texte, pour ancrer la performance dans le lieu précis de son actualisation, ce que Zumthor nomme « intervention circonstancielle ». La prise en compte de la présence physique d'un auditoire fait que les personnes de l'allocution, Tu et Vous, sont fréquentes. Une performance sur une scène slam est structurellement déterminée par le « socio-medium », dans lequel Bobillot inclut

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, leur statut plus ou moins institutionnel (avec ou sans droit d'entrée), les habitudes qui s'y établissent, les autres activités qui s'y déroulent en même temps (consommations, etc.), ou en alternance (concerts, débats publics...) (Bobillot, 2016 : 19)

Le texte s'actualise *hic et nunc*, dans un Ici et un Maintenant qui, soit, font une référence exacte à la scène au moment où est dit le slam, soit opèrent la création d'une scène d'énonciation fictive dont

17 Sur éthos et lyrisme, voir Bricco (2015 : 342-347).

18 Dans sa lettre à René Guilly (7 février 1948), que Bobillot cite en exergue de *Poésie sonore*.

les auditeurs réels sont forcément partie prenante, interpellés à travers le rôle imaginaire que le texte leur attribue. C'est ce que Maingueneau nomme la scénographie : le texte thématise une scène d'énonciation ; il emprunte une structure textuelle, un lexique, des figures codés ; il campe un Je orateur, figure séculaire de la parole publique – prédicateur, tribun, avocat, Monsieur Loyal, bonimenteur, prophète, crieur public ; il construit ainsi un certain type d'auditeur – témoin, accusé, client, passant, fidèle, spectateur, juge – et donc un certain type d'écoute, une implication.

Esthétisation et immédiatisme

Le dispositif a donc pour effet de créer une situation et un horizon d'écoute, et de permettre la réception empathique de performances dans lesquelles l'éthos joue un rôle déterminant. Le contexte encourage l'énonciation et conditionne la réception :

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'oeuvre 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. (Zumthor, 1983 : 81-82)

Cette scénographie produit l'effet analysé par la théorie esthétique institutionnelle d'Arthur Danto : « Dès l'instant où une chose est considérée comme une oeuvre d'art, elle devient l'objet d'une *interprétation*. [...] L'interprétation est, dans une certaine mesure, fonction du contexte artistique de l'oeuvre [...]»¹⁹. » Ainsi, entre un rap a capella et une diatribe octosyllabique, les prises de parole permises par le dispositif – telles qu'une déclaration d'amour *in situ*, un appel à mobilisation pour les Nuits debout, le relais d'une information tue par les médias, l'invitation à déplacer une voiture dont le stationnement est gênant, la liste des ingrédients figurant sur un emballage de sauce tomate industrielle ou la promotion militante pour la coupe menstruelle, alternative écologique et hygiénique aux serviettes et tampons féminins²⁰ – deviennent *de facto* des slams soumis à une réception esthétique, même s'ils sont souvent introduits par le déni, pastichant Magritte sans s'en rendre compte : « Ceci n'est pas un slam. » Le dispositif fabrique une esthétisation des paroles qui s'y produisent, une « artisation » (Vorger & Meizoz, 2015 : 270), illustrant la fameuse phrase de Mukařovský : « la fonction esthétique transforme tout ce qu'elle saisit en signe ».

Dans une performance collective pouvant parfois tendre vers l'art brut, le *ready made* ou l'*arte povera*, la scène ouverte crée ainsi une possibilité de ce « N'importe quoi » fait par « N'importe qui » dont parle Julien Blaine (2009 : 51-68). Dès lors, ce qui fait événement, ce n'est pas l'énième performance d'un slameur aguerri, mais la première fois du néophyte enhardi ; ce n'est pas le fait

¹⁹ Dans « Artworks and real things », cité par Becker (2006 : 161).

²⁰ Tous exemples authentiques.

qu'un prof de fac, qui a accès à la parole par son métier, sa fonction sociale, son capital culturel, prenne le micro. Le slam réalise une sorte de « méritocratie naturelle » (Solstysik, 2016 : 53). Ce qui fait événement, c'est le clochard habitué des abords de la Scène Nationale d'Albi, assistant en voisin à une scène slam dans le hall, et finalement passant sur scène pour un poème dédié à la mémoire d'un ami disparu. C'est, à Lyon, ce texte à deux voix sur la normalité, débité en alternance par une jeune fille et un monsieur d'un certain âge, dont l'élocution étrange a pu passer pour un parti pris expérimental, et qui en fait s'est avérée provenir d'un handicap indéterminé. C'est une jeune femme, atteinte du syndrome d'Asperger, dont le slam interpelle son mauvais double, Autisme, au su et au vu de tous. C'est encore cette dame d'un certain âge, dans le hall de la médiathèque d'Albi, qui a lu, et même par moments épelé, le texte suivant :

J'étais la sens-tea-n'ailes de vos charmes. Vous m'avez fêtes, vous m'avez défaite au faite de vos songes.
L'hiver est venu frapper à ma porte. Veuillez a-gré-eh, ma dame, l'ex-pression de mes seins'hères saluts stations.
Corps dit a le temps.

La situation ne permettait pas alors de décider si l'on écoutait une aliénée en permission ou une fantasque poétesse post-lacanienne. La situation neutralisait la question de la valeur, de la qualité sociale, psychique et même littéraire de la locutrice pour centrer la réception sur son seul texte incarné, d'une beauté insolite, accueilli tout à la fois avec respect, amusement et empathie.

Par cet accomplissement, bien réel, quoique circonscrit dans l'espace et le temps, d'une aussi considérable transformation des rapports sociaux²¹, la paratopie du slam forme une Zone Autonome Temporaire, ou TAZ, telle que l'a théorisée Hakim Bey :

la TAZ est le seul "temps" et le seul "espace" où l'art peut exister pour le pur plaisir créatif. [...] Dans la TAZ, l'art-marchandise est tout simplement impossible ; l'art sera au contraire une condition de vie. La médiation est plus difficile à dépasser, mais la suppression des barrières entre artistes et "utilisateurs" d'art tendra vers une situation où (comme l'a écrit A. K. Coomaraswamy) "l'artiste n'est pas une personne particulière, mais toute personne est un artiste particulier". (2010, 69-70)

On trouve dans la scène ouverte cette absence de médiation que Hakim Bey appelle de ses vœux, dans l'immédiateté du discours, tenu et reçu *in situ*, poétique, ou poétisé, et dans l'immédiateté de la scène, accessible et accueillante à tous. La scène slam crée, « pour le pur plaisir créatif », une zone d'« immédiatisme », que la traductrice d'Hakim Bey, Sandra Guignonis, définit en ces termes :

Terme proposé par Hakim Bey pour désigner tout ce qui pourrait favoriser, non seulement notre capacité à créer des situations, mais surtout à nous y rendre présents, à les vivre, sans médiation, c'est-à-dire à être présents. [...]

21 Voir notamment l'article de Boris Vejdovsky sur le slam au féminin, dans la lignée des travaux de Susan Somers-Willett (Vejdovsky, 2015).

Toute vie vécue hors du Spectacle et de ses aliénations – dans l’amour, le sexe, l’art, la création, la fête – est immédiatement im-médiatiste. Le pari de Hakim Bey porte sur la portée politique et subversive de l’immédiatisme. (Bey, 2011 : 35)

La scène ouverte de slam affirme la présence contre la représentation, l’immédiateté contre les médiations (celle d’un écran ou celle d’un médiateur culturel). Et partant, le politique contre la culture.

Littérature mineure et art politique

La scène ouverte de slam représente une forme orale de ce que Deleuze et Guattari ont défini comme la *littérature mineure*²² :

Une littérature mineure n’est pas celle d’une langue mineure, plutôt celle qu’une minorité fait dans une langue majeure. [...] la langue y est affectée d’un fort coefficient de déterritorialisation. [...] Le second caractère des littératures mineures, c’est que tout y est politique. [...] son espace exigu fait que chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur la politique. L’affaire individuelle devient donc d’autant plus nécessaire, indispensable, grossie au microscope, qu’une tout autre histoire s’agite en elle. [...] Le troisième caractère, c’est que tout prend une valeur collective. (Deleuze & Guattari, 1975 : 29-31)

Si le terme de minorité peut convenir à la scène slam, c’est parce que les slameuses et slameurs représentent de fait une part négligeable du corps social, parce que leurs discours constituants sont des voix vouées à rester marginales et très faiblement audibles dans la sphère des discours mondialisés et connectés, et enfin, parce qu’ils énoncent souvent des points de vue minoritaires, et revendiqués en tant que tels (voir Solstysik, 2016 : 52-53). Cette littérature mineure trouve à s’exprimer dans la paratopie, qui concrétise sa « déterritorialisation ». Le Je qui s’y exprime prend, par le dispositif même, une valeur collective et une dimension politique.

L’effet de transformation induit par la situation ne consiste pas seulement dans une esthétisation et poétisation de prises de parole humbles, marginales, minoritaires, « mineures » comme diraient Deleuze et Guattari. La subversion est à double sens, comme l’illustre cette scène slam que j’ai animée au lycée de Chamalières. Prié d’y ménager une parenthèse impromptue pour l’allocution de M. le député-maire, Louis Giscard d’Estaing, de passage sur le festival, je l’ai présenté sans solution de continuité comme le slameur suivant. De fait, son discours très convenu, « encratique », s’est inscrit dans une série, aux côtés de lycéennes et lycéens dont certains n’avaient, en tant qu’orateurs, rien à envier au parlementaire – tout particulièrement celui que j’ai malicieusement fait succéder à l’allocution du premier magistrat, pour qu’il interprète sa brillante réécriture de la Genèse en

22 Jean-Pierre Bobillot opère le même rapprochement (2016 : 19).

commentaire sportif d'un match de foot, interrompu par l'expulsion d'Adam et Ève.

Le dispositif de la scène ouverte a pour effet de déplacer la question de la valeur, et même de la nature, esthétiques de la performance. Il est la mise en pratique de l'injonction d'Isidore Ducasse dans *Poésies II*, « La poésie doit être faite par tous. Non par un. » Cette ouverture de la scène, qui rend toute énonciation légitime et potentiellement poétique, a pour conséquence la contestation, la dissolution même de la figure de l'artiste, plus radicale que quand c'est un artiste qui la décrète. C'est précisément ce qui heurte Harold Bloom, le pape de la critique nord-américaine (« Ce n'est même pas stupide : c'est la mort de l'art. »)²³ – et sans doute aussi Jacques Roubaud, qui parle de « vers de mirliton » (2015 : 317).

À cela s'ajoute le fait que les slameurs sont par ailleurs volontiers prosélytes et diffuseurs de leur pratique, à travers les scènes ouvertes, les ateliers, leurs textes même, invitant les auditeurs à slamer (ce qui constitue notamment une clôture rituelle des textes). Le mouvement slam constitue un monde échappant, à ce stade, à la structuration que Howard Becker distingue dans les mondes de l'art, avec la division du travail, les chaînes de coopération, les ressources humaines et techniques, la propriété artistique, et un marché. Et pour toutes ces raisons, on peut lui appliquer le terme de contre-culture. Une scène slam, autant qu'une performance poétique, est un événement social et politique.

Le slam crée une situation qui induit un spectateur actif dans sa réception et potentiellement acteur dans une énonciation future ; à ce titre, il pourrait contribuer à l'accomplissement du vœu formulé par Francis Ponge dans *Proèmes* : « C'est alors qu'enseigner l'art de résister aux paroles devient utile, l'art de ne dire que ce que l'on veut dire, l'art de les violenter et de les soumettre. Somme toute fonder une rhétorique, ou plutôt apprendre à chacun l'art de fonder sa propre rhétorique, est une œuvre de salut public. » (1990 : 157). La scène ouverte est un dispositif situationniste, reposant sur la participation des individus, l'abolition du spectacle, la poétisation de la vie – bref, « la construction concrète d'ambiances momentanées de la vie, et leur transformation en une qualité passionnelle supérieure » (Debord, 2006 : 33).

L'auditeur y est un « spectateur émancipé » tel que l'entend Jacques Rancière. En effet, le dispositif slam dépasse les paradoxes de l'art politique que souligne Rancière, et accomplit la co-énonciation et le dissensus qu'il fixe comme exigences, ainsi qu'on peut le voir dans ces lignes magnifiques, qui s'appliquent parfaitement aux scènes slam :

23 Cité par Foley (2002 : 156), traduit par mes soins : « *This isn't even silly ; it is the death of art.* »

La politique [...] rompt l'évidence sensible de l'ordre "naturel" qui destine les individus et les groupes au commandement ou à l'obéissance, à la vie publique ou à la vie privée, en les assignant d'abord à tel type d'espace ou de temps, à telle manière d'être, de voir, et de dire. Cette logique des corps à leur place dans une distribution du commun et du privé, qui est aussi une distribution du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit, est ce que j'ai proposé d'appeler du terme de police. La politique est la pratique qui rompt cet ordre de la police [...]. Elle le fait par l'invention d'une instance d'énonciation collective qui redessine l'espace des choses communes. [...] la politique commence quand il y a rupture dans la distribution des espaces et des compétences – et incompétences. Elle commence quand des êtres destinés à demeurer dans l'espace invisible du travail qui ne laisse pas le temps de faire autre chose prennent ce temps qu'ils n'ont pas pour s'affirmer copartageants d'un monde commun, pour y faire voir ce qui ne se voyait pas, ou entendre comme de la parole discutant sur le commun ce qui n'était entendu que comme le bruit des corps. (2011 : 66-67)

Le dispositif slam rompt l'ordre naturel séparant la scène et la salle, assignant les uns au rôle d'artistes, les autres à celui de spectateurs. Il offre un agencement d'énonciation collective. Contre la police, il déplace la question du privé, de la valeur, de la compétence, de la légitimité. Par la performance, par l'éthos incarné, il met l'intime sur la place publique. Discours constituant, littérature mineure, il fait que cet intime ressortit au politique. Il crée un espace de discours paradoxal, paratopique, acratique : c'est-à-dire « un genre de situation », instable, parasitaire, déterritorialisé, autonome et temporaire. Il met au jour l'invisible, fait entendre l'inaudible. Il esthétise, il « artise » ; dans son immédiatisme, il permet n'importe quoi, il le permet à n'importe qui. Il a pour effet que le bruit des corps dont parle Rancière devient alors, pour reprendre la célèbre métaphore de Barthes, bruissement :

le bruissement [...] implique une communauté de corps : [...] c'est le bruit même de la jouissance plurielle – mais nullement massive (la masse, elle, tout au contraire, a une seule voix, et terriblement forte). [...] Suffit-il de parler tous ensemble pour faire bruir la langue, de la manière rare, empreinte de jouissance, qu'on vient de dire ? Nullement, bien sûr ; il faut à la scène sonore une érotique (au sens le plus large du terme), l'élan, ou la découverte, ou le simple accompagnement d'un émoi. (Barthes, 1993 : 100-102)

Bibliographie :

- BARRET Julien, 2010, « Stylistique du rap et du *spoken word* : un retour à la tradition poétique française », p. 81-94 in Cécile Narjoux (dir.), *La langue littéraire à l'aube du XXI^e siècle*, Éditions universitaires de Dijon, Dijon.
- BARTHES Roland, 1993, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Seuil, « Points Essais », Paris [1^e édition : 1984].
- BECKER Howard S., 2006, *Les Mondes de l'art*, trad. Jeanne Bouniort, Flammarion, « Champs »,

Paris [1^e édition : *Art worlds*, The University of California Press, 1982].

BEMPORAD Chiara, 2015, « La poésie sonore comme épopée des phonèmes. Entretien avec Vincent Barras », p.107-116 in Camille Vorger (éd.), *Slam. Des origines aux horizons*, Éditions d'en bas / La passe du vent, Vénissieux / Lausanne.

BÉTHUNE Christian, 1999, *Le Rap. Une esthétique hors la loi*, Éditions Autrement, Paris.

BEY Hakim, 2010, *Zone interdite*, trad. Sandra Guigonis, L'Herne, « Carnets anticapitalistes », Paris [1^e édition : 1991].

– 2011, *TAZ. Zone autonome temporaire*, trad. Christine Tréguier, Éditions de l'Éclat, Paris [1^e édition : 1991 / 1997].

BLAINE Julien, 2009, *Cours minimal sur la poésie contemporaine (poésie visuelle, poésie sonore, poésie-action & autres performances). Manuel à l'usage des étudiants des facultés de lettres et ceux des écoles de beaux-arts*, Éditions Al Dante, Romainville.

BOBILLOT Jean-Pierre, 2016, *Quand éCRIre, c'est CRler. De la POésie sonore à la médiOPOétique & autres nouvelles du front* (5 petits essais + 1), L'Atelier de l'agneau, Saint-Quentin-de-Caplong.

BOBILLOT Jean-Pierre & VORGER Camille, 2015, « Hydroslam : pour une approche médiopoétique des poésies scéniques et sonores contemporaines », p. 119-143 in Camille Vorger (éd.), *Slam. Des origines aux horizons*, Éditions d'en bas / La passe du vent, Vénissieux / Lausanne.

BOURDIEU Pierre, 2003, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Éditions de Minuit, « Le sens commun », Paris [1^e édition : 1965].

BRICCO Élisabeth, 2015, « La figure du poète à l'intérieur et à l'extérieur du poème : Jean-Patrice Courtois et Marie-louise Chapelle », p. 341-356 in Jean-François Puff (dir.), *Dire la poésie ?*, Éditions nouvelles Cécile Defaut, Nantes.

CHARAUDEAU Patrick, 2001, « Visées discursives, genres situationnels et construction textuelle », in *Analyse des discours. Types et genres*, Éditions universitaires du Sud, Toulouse.

www.patrick-charaudeau.com/Visees-discursives-genres.83.html

DEBORD Guy, 2006, *Rapport sur la construction des situations*, Mille et une nuits, Paris [1^e édition : 1957].

DELEUZE Gilles & GUATTARI Félix, 1975, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Éditions de Minuit, « Critique », Paris.

FOLEY John Miles, 2002, *How to Read an Oral Poem*, The University of Illinois Press, Urbana.

- MAINGUENEAU Dominique, 2004, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin, Paris.
- MIDDLETON Peter, 2005, *Distant Reading. Performance, Readership, and Consumption in Contemporary Poetry*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa.
- ORTEL Philippe, 2008, « Vers une poétique de dispositifs », p. 33-58 in *Discours, image, dispositif. Penser la représentation t. II*, L'Harmattan, Paris.
- PONGE Francis, 1990, *Le parti pris des choses* suivi de *Proèmes*, Gallimard, « Poésies », Paris [1^e édition : 1942, 1948].
- RANCIÈRE Jacques, 2011, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris [1^e édition : 2008].
- ROUBAUD Jacques, 2015, « Poésie et oralité », p. 307-318 in Jean-François Puff (dir.), *Dire la poésie ?*, Éditions nouvelles Cécile Defaut, Nantes.
- SCHAEFFER Jean-Marie, 1999, « Littérature orale », p. 608-625 in Oswald Ducrot & Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, « Points Essais », Paris [1^e édition : 1995].
- SOLSTYSIK Agnieszka, 2015, « Le slam à l'écran », trad. Tanja Weber, p. 49-66 in Camille Vorger (éd.), *Slam. Des origines aux horizons*, Éditions d'en bas / La passe du vent, Vénissieux / Lausanne.
- VEJDOVSKY Boris, 2015, « Se faire violence, utiliser le langage, mettre des mots... Le slam au féminin », p. 73-87 in Camille Vorger (éd.), *Slam. Des origines aux horizons*, Éditions d'en bas / La passe du vent, Vénissieux / Lausanne.
- VORGER Camille, 2011, *Poétique du slam : de la scène à l'école. Néologie, néostyles et créativité lexicale*, Thèse de doctorat, Université de Grenoble.
<http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00746972/>
- VORGER Camille & MEIZOZ Jérôme, 2015, « Postface à deux voix. Ce que slamer veut dire », p. 263-274 in Camille Vorger (éd.), *Slam. Des origines aux horizons*, Éditions d'en bas / La passe du vent, Vénissieux / Lausanne.
- VORGER Camille & REYNOLDS Sean, 2015, « Slam. Ce que le mot nous dit du mouvement », p. 33-44 in Camille Vorger (éd.), *Slam. Des origines aux horizons*, Éditions d'en bas / La passe du vent, Vénissieux / Lausanne.
- ZUMTHOR Paul, 1983, *Introduction à la poésie orale*, Seuil, « Poétique », Paris.