

La scène ouverte de slam : utopie culturelle ou paratopie politique ?

Jérôme Cabot

► **To cite this version:**

Jérôme Cabot. La scène ouverte de slam : utopie culturelle ou paratopie politique ?. Utopies culturelles contemporaines, Presses universitaires d'Aix-Marseille, pp.115-127, 2019, Aménagements & territoires, 9782731411478. hal-02063490v2

HAL Id: hal-02063490

<https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-02063490v2>

Submitted on 29 Mar 2020

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 :
utopie culturelle ou paratopie politique ?

Jérôme Cabot

Cet article s'attachera à examiner dans quelle mesure la scène ouverte de slam peut constituer, par ses enjeux à la fois artistiques, sociaux et politiques, une forme d'utopie culturelle contemporaine, selon une approche nourrie à la fois par l'analyse de discours et la rhétorique, et par plus de quatorze ans de pratique, en tant que slameur, programmateur, animateur de scènes ouvertes et d'ateliers¹.

La scène ouverte de slam désigne une pratique sociale de la littérature orale, dans des lieux tels que les bars, les espaces culturels, les squats, etc., caractérisée par quelques critères minimaux : l'accès est gratuit, et le micro est ouvert, chacun peut venir y dire un texte ; l'expression y est libre, sans contrainte quant au contenu, au style ou au mode d'oralisation. Les textes peuvent ne pas être écrits par l'interprète lui-même, mais la littérature éditée, les grands noms, ne sont pas souhaités, afin d'encourager et diffuser l'écriture personnelle, et de ne pas inhiber les participants qui pourraient répugner à dire leur texte après du Victor Hugo.

Tels sont les principes organisateurs de cette utopie culturelle. Le slam, ainsi considéré, avant d'être réifié dans quelques têtes de gondole médiatiques, se définit avant tout comme un « mouvement ». Accessibilité, partage, échange, ouverture, bienveillance, démocratie, sont ses maîtres mots. Un type récurrent de texte de slam est d'ailleurs l'invitation à en faire autant qui est adressée au public. Les slameurs sont volontiers prosélytes et diffuseurs de leur pratique, à travers les scènes ouvertes, les ateliers, leurs textes même. Car le slam est un *art moyen*, 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 pratique².

¹ Cet article vient prolonger la communication intitulée « La scène ouverte de slam : dispositif, situation, art politique », que j'ai présentée lors du colloque « Performances poétiques » à Albi en 2015 ; à paraître dans le volume collectif publié en 2017 aux Editions nouvelles Cécile Defaut.

² Pierre BOURDIEU. *Un art moyen*. Paris : Minuit, 2003, p.23.

La diversité avérée des slameuses et slameurs, en termes de genre, d'âge, d'origine sociale, de niveau d'études, de couleur de peau, d'apparence vestimentaire, font de la scène ouverte une véritable utopie culturelle. Et même, plus exactement, multi-culturelle. Elle exclut par nature la dimension compétitive, telle qu'on peut la rencontrer aux États-Unis ou lors de gros événements en France, quand un jury, voire l'auditoire tout entier, note les slameurs et désigne des vainqueurs, ce qui induit tout autre chose dans la sélection des textes, leur interprétation et leur réception³.

La scène ouverte est même plus spécifiquement une utopie poétique. Le slam ne présuppose aucune forme d'écriture ni d'interprétation, et l'ouverture de la scène permet *a priori* aussi bien le sonnet, l'anecdote, le rap a capella, que la poésie bruitiste, le billet d'humeur, le pamphlet... La brièveté et la variété des formes, des thèmes et des manières, font tout l'intérêt d'une scène slam, 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 slameurs, débutants ou confirmés.

À une époque où l'éloquence politique se limite à de petites phrases, où 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, où l'imprimé littéraire et spécifiquement poétique peine à se diffuser – le slam constitue sans folklore une réactivation de la parole sociale et de la rhétorique vivante. C'est, en acte, une forme d'utopie rhétorique, confiante dans les pouvoirs de la parole, en termes de transformation sociale et de connaissance de l'autre comme de catharsis et d'expression de soi.

Toutefois, ce terme d'utopie ne convient qu'imparfaitement à la scène ouverte de slam. Il évoque ses hautes ambitions, il suggère son idéal. Mais l'utopie désigne précisément un discours qui, dans l'ordre des idées, organise la vision du temps présent, oriente l'action vers l'avenir, et structure un horizon idéal vers lequel tendre, idéalement. L'utopie est définie par une extériorité spatiale et temporelle⁴ qui fait sa force : « *C'est à partir en effet de cette*

³ Voir par exemple John Miles FOLEY. *How to Read an Oral Poem*. Urbana : University of Illinois Press, 2002, p.156-165.

⁴ Paul RICŒUR. *Du texte à l'action*. Paris : Seuil, 1986, p. 388.

étrange exterritorialité spatiale – de ce non lieu, au sens propre du mot – qu’un regard neuf peut être jeté sur notre réalité. »⁵

Or, cette extériorité spatiale et temporelle est en totale contradiction avec le *hic et nunc* de la scène slam. Le slam est un « genre situationnel »⁶. C’est par essence une littérature impure, une poésie de circonstance, chargée des scories de sa situation d’énonciation. Outre le Je, c’est l’ensemble des déictiques (ici, aujourd’hui, hier, demain) qui ancre le slam dans le lieu précis de son actualisation ; la prise en compte de la présence physique d’un auditoire fait que les personnes de l’allocution, Tu et Vous, sont fréquentes. Cette oralisation du texte devant un auditoire constitue une *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.* »⁷.

Plus qu’une utopie, la scène slam constitue, *concrètement*, un espace paradoxal, à la fois dans la société et le temps présent, et en dehors d’eux. Le terme de « paratopie », que Dominique Maingueneau forge et applique au salon du XVII^e siècle ou au café des bohèmes à la fin du XIX^e siècle, nomme avec plus de justesse cette « localité paradoxale ». Si l’on envisage le slam en termes d’analyse du discours, 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* »⁸, le slam, ainsi proféré sur une scène ouverte, relève de la catégorie des « discours constituants », dans lesquels Maingueneau comprend tout discours littéraire, mais aussi philosophique, religieux, scientifique et mythique, et qu’il 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.* »⁹

Cette notion de « discours d’origine », du reste, s’applique très bien au lyrisme, notion poétique quelque peu démodée à laquelle le slam redonne toute sa vigueur. Peter Middleton analyse avec finesse la façon dont la performance orale accrédite l’énoncé, lui confère une « origine » spécifique et tangible, et lui donne une valeur d’authenticité ; mêlant le lyrique et le politique :

⁵ Paul RICŒUR. *op. cit.*, p.232.

⁶ Patrick CHARAUDEAU. "Visées discursives, genres situationnels et construction textuelle" in *Analyse des discours. Types et genres*. Toulouse : Editions universitaires du Sud, 2001. De façon comparable, voir Dominique MAINGUENEAU. *Le discours littéraire*. Paris : Armand Colin, 2004, p.178-181.

⁷ Paul ZUMTHOR. *Introduction à la poésie orale*. Paris : Seuil, 1983, p.32.

⁸ Dominique MAINGUENEAU. *Le discours littéraire. op. cit.*, p.49.

⁹ Dominique MAINGUENEAU. *op. cit.*, p.47.

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.¹⁰

En fait, ce qui se joue sur cette « *scène d'énonciation qui s'autorise d'elle-même* » qu'est une scène ouverte de slam, 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.* »¹¹ Le slam, en tant que discours constituant, prétend « *avoir une portée globale, dire quelque chose sur la société, la vérité, la beauté, l'existence.* »¹² Et c'est ce trait qu'on peut hâtivement qualifier d'utopique : souvent, le propos d'un slam portera un message moral, un point de vue politique, une leçon de vie ; on note la fréquence d'énoncés gnomiques et de parémies, maximes, proverbes détournés ou remotivés, slogans, moralités de fable. On voit que cet ancrage dans le temps, l'espace, le corps social, est loin de la distance utopique, tout en partageant avec elle une certaine extériorité :

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 stabiliser.¹³

Nul angélisme, nul idéalisme spontanéiste. Cette paratopie existe, dans son instabilité, par son dispositif. Giorgio Agamben 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.* »¹⁴ Philippe Ortel précise cette définition en détaillant le dispositif en composantes technique, pragmatique

¹⁰ Peter MIDDLETON. *Distant Reading. Performance, Readership, and Consumption in Contemporary Poetry*. Tuscaloosa : University of Alabama Press, 2005, 34-35. 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 ». Voir aussi p.46, sur l'autolégitimation de la performance poétique par l'incarnation de l'auctorialité.

¹¹ Dominique MAINGUENEAU. *op. cit.*, p.47.

¹² Dominique MAINGUENEAU. *op. cit.*, p.53.

¹³ Dominique MAINGUENEAU. *op. cit.*, p.52-53.

¹⁴ À la suite de Michel Foucault, dans *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Cité par Philippe ORTEL (p.40). "Vers une poétique de dispositifs", p.33-58 in *Discours, image, dispositif*. Paris : L'Harmattan, 2008.

et symbolique, organisées autour de césures, qui dessinent les contours de cette paratopie. La césure symbolique, particulièrement, qui distingue le slam de la parole ordinaire, est déterminante pour asseoir ce « *discours d'Origine* » et fonder la paratopie. Elle est manifeste dans le choix fréquent du pseudonyme, la saisie du bâton de parole qu'est le micro, et a pour enjeu symbolique l'émergence d'une parole partagée, démocratique, démarquée du monde extérieur et ordinaire, du discours dominant, utilitaire, médiatique, politique, publicitaire, vénal, doxique.

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 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*) ; tout ce langage encratique est à la fois (contradiction qui fait sa force) *clandestin* (on ne peut facilement le reconnaître) et *trionphant* (on ne peut y échapper) : je dirai qu'il est *poisseux*. Le langage *acratique*, lui, est séparé, coupant, détaché de la *doxa* (il est donc *paradoxal*) (...).¹⁵

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 que dispositif social, 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.* »¹⁶

L'animateur de la scène slam est la clé de voûte de ce système, la charnière de ce dispositif, dont il gère les césures. Il est le facilitateur de parole, l'opérateur paratopique. Il fait au préalable le tour de l'assistance pour prendre les inscriptions, et adresse individuellement à chaque auditeur une invitation à slamer qui, s'il ne s'en saisit pas, prépare du moins son

¹⁵ Roland BARTHES. *Le bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 1993, p.136-137.

¹⁶ Roland BARTHES. *op. cit.*, p.138.

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 au public 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* »¹⁷ et maintient une exigence d'attention. Il rattrape les textes ratés, scabreux, ou choquants, par l'humour, l'improvisation, la connivence. Il est le concepteur d'une anthologie périssable, 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.

Ce dispositif induit un spectateur actif dans sa réception et possible acteur dans une énonciation future. Il met en relation, de façon réversible, un éthos (texte incarné, voix, corps, habitus...) et un pathos (écoute empathique, concernée). La performance met en scène le Je, c'est-à-dire, non seulement un idiolecte poétique, mais aussi un corps, un visage, une voix, un souffle, un costume, bref à la fois le littéraire, le social et l'organique. D'où les effets d'authenticité, de sincérité¹⁸ véhiculés par le dispositif, qui met la poésie dans la vie, en rendant tangibles ses implications sociales et existentielles, ce dont Antonin Artaud faisait un devoir pour le poète : sortir dehors pour secouer et attaquer l'esprit public :

S'il y a des préjugés quelque part,
ils sont à détruire,
le *devoir*
je dis bien
LE DEVOIR
de l'écrivain, du poète
n'est pas de s'enfermer lâchement dans un texte, un livre, une revue dont il ne sortira plus jamais
mais au contraire de sortir
dehors
pour secouer

¹⁷ Camille VORGER. *Poétique du slam : de la scène à l'école*. Thèse de doctorat, Grenoble, 2011, chapitre 4.

¹⁸ Voir Peter MIDDLETON. *op. cit.*, p.34-35

pour attaquer
l'esprit public,
sinon
à quoi sert-il ?
Et pourquoi est-il né ?¹⁹

Avec cette réserve que, pour la scène ouverte de slam, paratopie plus qu'utopie, il n'y a pas de dehors où sortir, il n'y a nulle extériorité. Elle est ce dehors même. Elle n'a pas à sortir dans l'espace public car elle en est, déjà. La scène ouverte de slam existe par l'abatement du « quatrième mur », cloison virtuelle que les acteurs doivent, selon Diderot, imaginer entre eux et les spectateurs, dans le souci d'un jeu naturel : « *Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas.* »²⁰ ; le public voit alors une action qui est censée se dérouler indépendamment de lui. La porosité entre la scène et le public est, à l'inverse du théâtre, un élément crucial du dispositif de la scène ouverte de slam, constitutif de sa paratopie.

La réversibilité entre scène et auditoire est déterminante dans l'impact esthétique, émotionnel, social et politique, dans l'empathie et l'implication, générés par le dispositif : l'auditeur peut toujours devenir slameur. Précisément, la scène ouverte n'est pas un spectacle, tel que le définit Guy Debord par l'extériorité, la dépossession de soi, l'aliénation du spectateur fasciné. Au contraire, son dispositif, sa localisation instable, paradoxale et parasitaire, construisent 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.* »²¹

Dès lors, ce qui fait événement, ce n'est pas l'énième performance d'un slameur aguerri, mais la première *intervention* du néophyte enhardi, l'élocution d'une parole qui trouve rarement où et à qui se dire. Ce n'est pas le fait qu'un universitaire, qui a accès à la parole par son métier, sa fonction sociale, son capital culturel, prenne le micro. C'est²² le clochard habitué des abords de la Scène nationale à 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 une jeune femme, atteinte du syndrome d'Asperger, dont le slam interpelle son mauvais double,

¹⁹ Dans sa lettre à René Guilly (7 février 1948), citée en exergue de Jean-Pierre BOBILLOT. *Poésie sonore, Eléments de typologie historique*. Reims : Le clou dans le fer, 2009.

²⁰ Dans le *Discours sur la poésie dramatique* (chapitre 11, De l'intérêt). Voir aussi Stendhal dans *Racine et Shakespeare* : « *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.* »

²¹ Guy DEBORD. *Rapport sur la construction des situations*. Paris : Mille et une nuits, 2006, p.39.

²² Tous exemples authentiques.

Autisme, au su et au vu de tous. 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 encore cette dame d'un certain âge, dans le hall de la médiathèque d'Albi, qui a lu, et même 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.

À ce titre, le slam 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.* »²³ C'est une paratopie 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* »²⁴.

Le dispositif a pour effet de fabriquer une esthétisation des paroles qui s'y produisent, illustrant la fameuse phrase de Jan Mukařovský : « *la fonction esthétique transforme tout ce qu'elle saisit en signe* ». Ainsi, entre un poème d'amour et une chronique urbaine, les prises de parole permises par le dispositif deviennent *de facto* des slams soumis à une réception esthétique, comme les œuvres fondées sur le *ready made* : 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

²³ Francis PONGE. *Le parti pris des choses*. Paris : Gallimard, 1990, p.157.

²⁴ Guy DEBORD. *op. cit.*, p.33.

coupe menstruelle, alternative écologique et hygiénique aux serviettes et tampons féminins²⁵. Même s'ils sont souvent introduits par le déni, pastichant Magritte sans s'en rendre compte : « *Ceci n'est pas un slam* ».

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'allocation 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'il en fut, 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'allocation du premier magistrat, pour qu'il interprète sa brillante réécriture de la Genèse en 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, esthétique de la performance. Il est la mise en pratique de l'injonction de Lautréamont dans *Poésies II*, « *La poésie doit être faite par tous. Non par un.* »²⁶ Cette ouverture de la scène rend toute énonciation légitime, et potentiellement – et même structurellement – poétique, ce qui a pour conséquence la contestation, la dissolution même de la figure de l'artiste, plus effective, plus radicale que quand c'est un artiste qui la décrète. C'est très exactement ce que déplore Harold Bloom, le pape de la critique nord-américaine, plein de mépris pour le slam : « *Ce n'est même pas stupide : c'est la mort de l'art.* »²⁷ La situation du slam réalise, de façon instable, volatile et provisoire, cet idéal que Guy Debord fixait comme une utopie : « *Dans une société sans classes, peut-on dire, il n'y aura plus de peintres, mais des situationnistes qui, entre autres choses, feront de la peinture.* »²⁸

Cette situation évoque le *ring shout* qu'étudie Christian Béthune comme ancêtre de la culture rap :

Lorsqu'en Afrique, en Haïti, ou sur la plantation nord-américaine, le cercle de chants et de danses se forme, lorsque le *ring shout* s'ébranle, il n'y a, a priori, ni artistes ni spectateurs ; chacun devient acteur

²⁵ Tous exemples authentiques.

²⁶ LAUTRÉAMONT. *Œuvres complètes*. Paris : José Corti, 1991, p. 386.

²⁷ Cité dans John Miles FOLEY. *op. cit.*, p.156. Traduit par mes soins : « *This isn't even silly ; it is the death of art.* »

²⁸ Guy DEBORD. *op. cit.*, p.41.

d'une performance collective dont nul n'a le contrôle. Si dans le groupe des participants à cette cérémonie festive, l'un (ou l'une) se sent particulièrement en verve, il (ou elle) pénètre à l'intérieur du cercle où les danseurs piétinent pour se mettre momentanément en valeur. (...) Certains participants ne font qu'une seule apparition au cours de la fête, d'autres se retrouvent régulièrement au centre du cercle ; le plus grand nombre enfin n'en quitte jamais le bord. Qu'importe. Le *ring shout* a besoin de chaque individualité pour vivre, et ce ne sont pas nécessairement les meilleurs qui sont mis en lumière.²⁹

Par cet accomplissement, bien réel, quoique circonscrit dans l'espace et le temps, d'une aussi considérable transformation des rapports sociaux, 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".³⁰

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 » :

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. [...] 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.³¹

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 en même temps, le politique contre la culture. En effet, tout comme le terme d'utopie fige et éloigne ce que la paratopie met en œuvre ici et maintenant, de la même manière, l'adjectif « culturel » aurait l'inconvénient de gommer la portée transformante de ce dispositif, cette zone, cette situation, selon cet effet de neutralisation du politique que, selon Alain Brossat, opère la culture³². Le

²⁹ Christian BÉTHUNE. *Le rap. Une esthétique hors la loi*. Paris : éditions Autrement, 1999, p.18-19.

³⁰ Hakim BEY. *TAZ. Zone autonome temporaire*. Paris : éditions de l'Eclat, 2011, p.69-70.

³¹ Hakim BEY. *TAZ. Zone interdite*. Paris : L'Herne, 2011, p.35. Note de la traductrice Sandra Guignonis.

³² Alain BROSSAT. *Le grand dégoût culturel*. Paris : Seuil, 2008.

slam n'est pas un bien culturel, c'est un acte politique. Il représente une forme orale de ce que Deleuze et Guattari ont défini comme la *littérature mineure* :

Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure. Mais le premier caractère est de toute façon que 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 exigü 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.³³

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. 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'auditeur y est un « spectateur émancipé » au sein d'un dispositif qui dépasse le spectacle dans la situation, qui change la scène en zone autonome temporaire, qui évite les paradoxes de l'art politique pointés par Jacques Rancière et accomplit le dissensus qu'il fixe comme exigence :

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.³⁴

³³ Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris : Minuit, 1975, p.29--31.

³⁴ Jacques RANCIÈRE. *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique, 2011, p.66-67.

Le dispositif slam fait que le bruit des corps devient alors bruissement, pour reprendre la célèbre métaphore de Barthes :

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).³⁵

La scène ouverte de slam n'est, finalement, pas une utopie. Pratique, concrète, ancrée, mais aussi paradoxale, instable, déterritorialisée, autonome et temporaire, elle est dispositif, paratopie, situation, TAZ, littérature mineure. Et pour tout cela, pas davantage culturelle : mais bien politique.

Jérôme Cabot, INU Champollion / LLA-Créatis

Bibliographie

AGAMBEN Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Paris : Rivages poche, 2007.

BARTHES Roland. *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris : Seuil, 1993.
[1984]

BÉTHUNE Christian. *Le rap. Une esthétique hors la loi*. Paris : éditions Autrement, 1999.

BEY Hakim. *TAZ. Zone autonome temporaire*. Paris : éditions de l'Éclat, 2011. [1991 / 1997]

BEY Hakim. *Zone interdite*. Paris : L'Herne, 2011. [1991 / 2010]

BOBILLOT Jean-Pierre. *Poésie sonore, Éléments de typologie historique*. Reims : Le clou dans le fer, 2009.

BOURDIEU Pierre. *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris : Minuit, 2003 [1965].

BROSSAT Alain. *Le grand dégoût culturel*. Paris : Seuil, 2008.

³⁵ Roland BARTHES. *op.cit.*, p.100.

CABOT Jérôme. « La scène ouverte de slam : dispositif, situation, art politique », communication dans le cadre du colloque international « Performances poétiques » (Albi, 19 mars 2015). Actes à paraître aux Éditions nouvelles Cécile Defaut.

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

<http://www.patrick-charaudeau.com/Visees-discursives-genres,83.html>

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

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris : Minuit, 1975.

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

FOUCAULT Michel. "Des espaces autres", p. 752-762 in *Dits et écrits*, tome IV, 1980-1988. Paris : Gallimard, 1994. [1967 / 1984]

LAUTRÉAMONT. *Œuvres complètes*. Paris : José Corti, 1991.

MAINGUENEAU Dominique. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Colin, 2004.

MIDDLETON Peter, *Distant Reading. Performance, Readership, and Consumption in Contemporary Poetry*. Tuscaloosa : University of Alabama Press, 2005.

ORTEL Philippe. "Vers une poétique de dispositifs", p.33-58 in *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*. Paris : L'Harmattan, 2008.

PONGE Francis. *Le parti pris des choses suivi de Proèmes*. Paris : Gallimard, 1990 [1942, 1948].

RANCIÈRE Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique, 2011 [2008].

RICCEUR Paul. *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique (II)*. Paris : Seuil, 1986.

VORGER Camille. *Poétique du slam : de la scène à l'école. Néologie, néostyles et créativité lexicale*. Thèse de doctorat, Grenoble, 2011.

<http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00746972/>

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