

Camille Vorger

***Méli-mélot* des mots dans le slam. Une étude multilingue**

Résumé : Notre étude s'intéresse à l'espace de partage, de jeu autour des mots, qu'ouvre le slam en tant que dispositif de poésie scénique. Sur scène, tous les mots et jeux de mots sont permis pour conquérir le public. De cette recherche d'expressivité résulte une créativité aux multiples facettes : quelles en sont les formes et matrices privilégiées dans ce contexte ? Certaines s'avèrent-elles translingues, inhérentes à la performance ? Notre analyse s'appuie sur des exemples de slam francophone (SanDenKR, Grand Corps Malade et Ivy) ainsi que deux exemples exolingues – l'un hispanophone (Dani Orviz) et l'autre germanophone (Bas Böttcher) afin d'aborder la portée translingue de certains jeux de mots.

Mots clés : matrice phraséologique, multilingue, performance, poésie, prosodie, rythme

« Emmêlé dans le méli-mélo du maniement de mots
J'ai omis le délié, mais le stylo mine mes deux mains
Du coup, j'ai immolé le délit d'héler des monuments de lettres
Pour emmieller des lignes d'encre avec un minimum de litres ».¹

1 Introduction

Les slameurs, nouveaux poètes nomades, s'adonnent avec brio à un joyeux *méli-mélo* issu d'un savant maniement de mots. Marchant « mots dans la main » – selon la formule de Rouda (2007), l'un des pionniers du mouvement –, ils appréhendent les mots dans leur matérialité, leur texture sonore dont ils jouent pour leur donner vie sur scène, dans un café ou autre lieu propre à accueillir un 'attentat verbal'. C'est dans ce passage de la page au partage, de la genèse écrite à la performance orale, que réside l'enjeu, le pacte que nous

¹ SanDenKR. 2011. Méli-mélo. In La Tribut du verbe (éds.), *Château de cartes*, 85. Lyon : La Passe du vent.

qualifions de colludique – conniventiel et ludique –, pour caractériser une forme d’engagement réciproque entre l’artiste et son public, au sein d’un espace de jeu et de partage autour des mots². Au cœur de ce lieu aux frontières mouvantes, ce sont souvent des frontières des mots qu’ils se jouent, multipliant équivoques, calembours et autres tours susceptibles de faire tendre l’oreille à un public pris à parti pour les départager, selon les règles du tournoi qui est l’une des formes du mouvement. Il s’ensuit un combat à coup de mots : les poètes s’affrontent en usant de procédés multiples tels que l’homophonie, la paronomase et autres effets sonores qui concourent à la « claque » originale – *to slam* –, aux émotions et au rire des auditeurs : tous les mots et tous les jeux (de mots) sont permis pour conquérir le public. La recherche d’expressivité représentant un enjeu majeur, les manifestations de créativité affluent dans le slam en tant que « genre discursif situationnel »³ défini par des règles scéniques formant un « contrat »⁴. La question de la créativité appliquée à un tel corpus peut se poser alors en ces termes : quelles en sont les formes privilégiées dans ce contexte ? Certaines des matrices repérées s’avèrent-elles translingues ? Cette créativité est-elle essentiellement lexicale ou prend-elle d’autres formes, inhérentes à la dimension scénique de la performance ?

La présente contribution nous amènera à analyser un premier texte francophone de SanDenKR, révélateur de procédés récurrents, avant d’étudier plusieurs slams de Grand Corps Malade, emblématique d’une rhétorique moderne, et d’Ivy, initiateur des soirées *SlaMontréal*. Nous compléterons cette approche par l’analyse de deux textes exolingues : l’un de l’artiste allemand Bas Böttcher, pionnier du slam berlinois, et l’autre de Dani Orviz, vainqueur espagnol du *Poetry slam* d’Europe en 2012. Nous étudierons les jeux de mots mis en œuvre en les abordant sous l’angle de la traduction et du potentiel translingue ainsi que, dans la perspective de l’interprétation, en lien avec le rythme et la mimogestualité qui les portent.

2 Nous faisons ici référence au « pacte autobiographique » (Lejeune 2006), mais aussi, au sens fort du mot « pacte », comme convention voire contrat, d’où résulte un « engagement » (voir le site *Autopacte*) du poète envers son public, ledit pacte « colludique » étant basé sur les règles d’une scène slam. Celle-ci, en tant que dispositif, est en effet basée sur quelques règles qui régissent la durée (3–5 minutes) de la performance, l’identité entre l’auteur et l’interprète, l’absence d’accessoires et de musique. Le terme « colludique », forgé pour les besoins de nos recherches, se présente, au delà du suffixe *co-*, comme une sorte d’amalgame qui vise à mettre en valeur la notion de « collectif », essentielle dans le slam.

3 Voir Charaudeau (2001).

4 Aux règles déjà énoncées s’ajoute la récompense du « verre offert à qui déclame des vers », selon la formule consacrée.

2 Méli-mélotit des mots avec SanDenKR

SanDenKR est un slameur lyonnais qui s'adonne au joyeux « méli-mélo du maniement des mots »⁵, mettant en œuvre certains procédés emblématiques que nous analysons ci-après.

2.1 Le choix des 'blases'

Dans le slam comme dans le rap – mais avec un enjeu différent, *colludique*, plutôt que cryptique comme dans le *hip-hop* – le choix des pseudonymes, des 'blases'⁶, répond à une véritable quête esthétique pour ces troubadours des temps modernes. En témoignent des noms de collectifs tels que *Les Slamtimbanques* à Limoges, *Am slam gram* à Chambéry, ou encore *La Tribut du verbe* à Lyon, pour n'en citer qu'un échantillon. Ce dernier exemple présente un triple jeu sur l'homophonie avec 'tribun' – mot représentatif du slam en tant que famille internationale de poètes ou *slam family* –, 'attribut' – la locution « attribut du sujet » faisant ici l'objet d'un détournement – et 'tribut' au sens de « contribution imposée par un État à un autre, par un peuple à un autre, en signe de dépendance »⁷. En outre, le lien avec 'tribun' n'aura pas échappé à des oreilles attentives : ce terme désigne un « représentant de la plèbe », « orateur à l'éloquence puissante, directe et sachant s'adresser à la foule » (TLFi). De fait, c'est bien une tribune que propose le slam, un espace d'échange autour des mots, visant à remettre la parole poétique au centre de la place publique, à 'populariser' la poésie en la démocratisant. Le site du collectif *La Tribut du verbe* explicite tous ces possibles sémantiques : « Présents dans le slam lyonnais depuis ses débuts (janvier 2002), les tribuns trouvent leur inspiration dans l'air du temps ou dans le temps qu'on fiche en l'air... »⁸ Et les slameurs lyonnais de préciser leur « identité » en des termes qui mettent en valeur non seulement l'homophonie citée (*tribu.t*) et la paronomase (*verbe / verve*) mais aussi la *figura etymologica* : « Des attributs du verbe / qui *contribuent* / aux tribulations des vers / et *distribuent* le tribut / de

5 SanDenKR. 2011. Méli-mélo. In *La Tribut du verbe* (éds.), *Château de cartes*, 85. Lyon : La Passe du vent.

6 'Blase' est le terme consacré dans le slam pour « surnom, pseudonyme » (Goudaillier 1997).

7 Définition du TLFi consultée via le CNRTL.

8 Voir le site du collectif : <http://www.latributduverbe.com/bio> (consulté le 11/07/18).

leur verve en tribu »⁹. S'ajoutent ici les 'tribulations'¹⁰ qui en disent long sur le nomadisme inhérent à ces nouveaux poètes.

SanDenKR, qui s'est aujourd'hui dissocié du collectif *La Tribut du verbe*, a choisi un pseudonyme évoquant les blases de rappeurs – souvent marqués par un jeu, mis en relief par la présence de majuscules, sur les codes écrit et oral¹¹ – et resémantisant la locution « (se faire un) sang d'encre », l'encre étant la manifestation et l'état premier d'une forme d'hémorragie lexico-verbale. Notons que la liquidité est souvent associée à l'étape orale dans le slam – on parle ainsi de *flow* –, qui peut être appréhendé comme un changement d'état de la matière verbale : l'état solide correspondrait aux mots glacés sur le papier, l'état liquide au *flow* qui les libère lors d'une performance orale (ou d'un enregistrement audio), l'état gazeux à l'air qui sépare – tout en les reliant – l'artiste de (à) son public lors d'une scène *live*¹².

2.2 Le règne de la paronomase

La paronomase a été mise en évidence (Barret 2008) comme la figure reine des rappeurs, à l'instar des Grands Rhétoriciens¹³. De même, les slameurs ont tendance à la privilégier par rapport à la rime, lui préférant cet écho sonore multiple et délocalisé, qui permet aussi de mettre en valeur une structure consonantique et, par là-même, de faire « claquer les mots » selon l'acception première du verbe *to slam*. Dans l'extrait mis en exergue, on relève non seulement des rimes internes (*mélo / stylo*), mais aussi des paronymes qui engendrent des rimes dites « semi-équivoquées » (*lettres / litres*) et autres rebonds sonores qui ne sont pas toujours localisés en position finale : en témoigne le couple *emmêlé / emmieller* et la séquence *délit d'héler* qui fait aussi écho au *délié* du vers précédent, alors que *délit* annonce *des lignes*.

9 Voir *supra* (site du collectif « La Tribut du verbe »).

10 De *tribulation*, 'tourment, angoisse', dér. de *tribulare*, 'presser avec la herse, écraser'.

11 L'écriture dite « phonétique » est en effet un procédé très employé dans les blases de rappeurs (voir par exemple « SeXion d'assaut »).

12 La métaphore a été formulée en ces termes par Bas Böttcher en entretien.

13 Guiraud (1976 : 86) et Barret (2008) ont évoqué les prouesses de ces poètes du XV^e siècle qui s'exerçaient à composer des rimes léonines, couronnées, batelées, brisées, palindromes, holorimes, etc. (Zumthor 1978). Le lien avec les slameurs contemporains est patent, dès lors que nombre d'entre eux, à l'image de Grand Corps Malade, jonglent avec les mots, avec les rythmes et les sonorités d'une façon assez similaire.

Dans ce slam saturé en [l] et [m] – véritable prouesse d'élocution lors de la déclamation –, les figures sonores semblent prédominer, mais elles sont doublées de métaphores comme celle d'*emmieller les lignes*, tendant à souligner la matérialité des mots qui sont l'objet, la matière du maniement. Est-il utile de rappeler qu'il s'agit là d'une vision du poète-artisan renvoyant aux origines mêmes de la *poiesis*¹⁴ ? Vision que ces poètes ont à cœur de colporter lors des ateliers qu'ils animent auprès de publics divers et des scènes dites « ouvertes » qui leur permettent de donner corps à leurs mots. Lors des performances scéniques, la mimogestualité joue un rôle clé sur lequel nous reviendrons (voir *infra* l'exemple de Bas Böttcher), confortant le pacte que nous qualifions de 'colludique' et qui implique de 'jouer ensemble avec les mots', en appuyant plus précisément par la gestuelle certains jeux de mots. Ainsi les mots et les mains sont-ils associés au sein de l'espace scénique, comme ils le sont déjà sur le papier : « le stylo mine mes deux mains ». Au cœur de cette dernière équivoque, notons le jeu sur l'homophonie et la frontière des mots (*stylo-mine / miner*). Le slam apparaît alors comme un jeu sur les frontières : entre écrit et oral, les mots se fondent, se confondent, à tel point que le méli-mélo peut parfois aboutir à la « salade de bruits » (Marco DSL 2009).

2.3 Le jeu des détournements

Les formules détournées – que nous avons proposé de ranger sous la catégorie de « matrice phraséologique » (Vorger 2011a, 2011b) dans la typologie des matrices lexicogéniques (Sablayrolles 2006) – représentent un procédé créatif dont les slameurs usent à l'envi :

Faisant *serment d'hypocrite*, baigné dans un ferment lexical
 Je me suis immunisé des manies, de la dominante grammaticale
 Entre diction, contradictions, fissions de diphtongues contre dictions
 Ma *force de phrase* n'a pas plus d'impact sur le papier que sur la friction (SanDenKR 2011)

Outre des détournements phraséologiques (on reconnaît ici 'serment d'Hippocrate' et 'force de frappe'), la paronomase (*contradictions / contre dictions*), une métaphore filée autour de l'atome (*fission / friction*) permet un écho sémantique soulignant l'impact supposé des mots dans le slam, rappelant au passage que les premiers slameurs s'affrontaient à coup de mots sur un ring,

¹⁴ Voir à ce sujet Frontier (2012 : 15).

équipés comme des boxeurs¹⁵. Le jeu de mots est alors assimilé à un coup, dans la lignée des *punchlines* chères aux rappeurs. Le collectif parisien Uppercut (2010) a filé la métaphore, notamment au travers du spectacle *Sur le ring* où les voix fusent et ‘pulsent’ comme autant de coups.

3 Une rhétorique ludique en acte avec Grand Corps Malade

Le slameur qui a fait connaître le slam en France a affiné, au fil de cinq albums et d’un essai, les ressorts privilégiés de son « écriture orale »¹⁶ en faisant preuve d’humour, mais aussi d’un art de la *dispositio* et de *l’elocutio*.

3.1 L’art de l’humour : resémantisation, calembour et paronomase

Grand Corps Malade, dont le blase a été conçu comme un ‘nom de sioux’ en référence à l’accident (suite à un plongeon à l’âge de 20 ans) qui a définitivement entravé sa mobilité, a fait de certains de ses slams le lieu d’un récit autobiographique allégorique, développant une posture que nous avons qualifiée de « confiance publique » (Vorger 2016). Ces récits, pour relater une expérience dramatique, n’en sont pas moins sublimés par un humour que le slameur a également déployé dans un essai intitulé *Patients*¹⁷. On y retrouve le même type de jeux de mots, à commencer par les détournements avec resémantisation : « Je roule donc à fond, *cheveux au vent* (j’en rajoute à peine) », précise-t-il en évoquant sa liberté retrouvée grâce au fauteuil roulant. Dans cet espace confiné à l’écrit – à la différence des slams –, il use des parenthèses pour accentuer ses jeux de mots, adressant un clin d’œil à son lecteur au détour d’une expression imagée : « les cent pas (les cent roues ?) » (Grand Corps Malade 2012 : 54). Il en profite pour resémantiser certains verbes ou locutions : « un fossé (que je suis d’ailleurs bien en peine d’enjamber) » (ibid. 62). Les parenthèses représentent un espace de jeu, une zone où s’exerce librement ce que nous nommons le colludique : ce

¹⁵ Voir les soirées Bouchazoreill’ qui ont donné lieu à un DVD intitulé *Slam experience* : http://www.dailymotion.com/video/x1vrj7_teaser-slam-experience_news.

¹⁶ « J’écris à l’oral » est le titre de l’un de ses slams (2008).

¹⁷ *Patients*, Don Quichotte, 2012, récemment adapté au cinéma sous le même titre (2017).

dernier ne se limite pas à l'espace des slams mais pourrait bien constituer un trait majeur de son 'écriture', au sens de Barthes¹⁸, fût-elle orale. On perçoit là comment l'humour s'insinue dans le décalage entre l'attendu (le figé) et l'inédit du détournement, entre le « ludant » et le « ludé », selon la terminologie de Guiraud¹⁹, à la faveur d'une resémantisation. L'exemple *la cerise sur le ghetto* ('sur le gâteau') illustre ce procédé de détournement d'une expression figée dans une perspective satirique.

Dans le slam « Ma tête, mon cœur et mes couilles », le slameur use d'un humour qui renvoie au grotesque corporel bakhtinien (Ost et al. 2004 : 210), abordant ici le délicat problème du différend entre ces trois pièces maîtresses de son anatomie qu'il compare à un conflit de la plus haute importance. C'est dans ce décalage même que le comique verbal se loge, au travers d'un registre grave, voire solennel (« Le corps humain est un royaume où chaque organe veut être le roi »), mêlé à un registre familier avec la personnification des éléments qui se disputent la maîtrise des événements. Les expressions imagées qui se succèdent en cascade se trouvent remotivées, sémantiquement parlant :

Mes couilles sont motivées, elles aimeraient bien pécho cette brune
 Mais y'en a une qui veut pas, putain ma tête me casse les burnes
 Ma tête a dit à mon cœur qu'elle s'en battait les couilles
 Si mes couilles avaient mal au cœur et qu'ça créait des embrouilles

Celui qu'on a pu appeler, à ses débuts, « Le Villon du 93 »²⁰, semble faire écho au « Débat du cœur et du corps » de Villon, dont on retrouve la dimension dialogique : « Qu'est-ce que j'oi ? – Ce suis-je ! – Qui ? – Ton cœur / Qui ne tient mais qu'à un petit filet » (2014 : 223).

Au sein d'une écriture contemporaine qui emprunte au verlan (*pécho*) et cultive la paronomase (notons la métathèse *brune / burnes*), on relève une forte densité de phrasèmes dont la succession est accentuée par un *flow* rapide : « Moi mes couilles sont *têtes en l'air* et ont un *cœur d'artichaut...* ». L'humour naît ici du slalom lexical, du *slam entre les mots*, porté par un *flow* qui tend à s'accélérer pour souligner le comique verbal :

Et si ma tête *part en couilles*, pour mon cœur c'est la défaite
 J'connais cette histoire *par cœur*, elle n'a *ni queue ni tête*

¹⁸ « Entre la langue et le style, il y a place pour une autre réalité formelle : l'écriture. » (Barthes 1993 : 147)

¹⁹ Calquant son opposition sur la terminologie saussurienne, Guiraud (1976 : 10) appelle 'ludant' le texte tel qu'il est donné et 'ludé' le texte latent, « normal, attendu, logique ».

²⁰ Voir l'article du Point en ligne : « Grand Corps Malade, 'Le Villon du 93' ».

On retrouve un jeu similaire dans cet autre slam intitulé « Les lignes de la main » :

Elle *prend son pied* en prenant mes mains
 Ses mains tenant mes doigts sont balèzes
 Elle est à *droite* et j'ai *deux mains gauches* c'est maintenant mon malaise

À l'heure où Alain Vaillant déplore « Le déni du calembour »²¹, forme la plus dévaluée des ressorts comiques souvent reléguée aux blagues Carambar et à la publicité, ce procédé – consistant à faire surgir un autre sens d'un énoncé équivoque (*à droite / adroite*) – semble remis au goût du jour par les slameurs qui le manient avec brio, sans boudier leur plaisir ni celui de leur public. Ce slam relatant la rencontre avec une voyante en est une bonne illustration : « Ma ligne de *vie rage*, ma ligne de *vie perd...* ». De *virages* en *vipères*, le procédé est mis en relief par une redondance anaphorique car le dessein scénique suppose un trait grossi afin que les spectateurs puissent le saisir au vol : « elle est *maligne*, ma ligne », souligne le slameur. Grand Corps Malade, dans la lignée des rappeurs, use et abuse de l'homophonie ainsi que d'une écriture paronomastique qui met ici en parallèle *balèze* et *malaise*, enrôlant son public dans cet espace colludique, l'impliquant dans un humour verbal qui participe de son succès. Notons que le slam n'est pas sans lien avec le *stand-up*²², et que le slameur a créé un spectacle intitulé « Rire en slam » avec l'humoriste Baptiste Lecaplain²³. Cette formule titulaire suggère que l'humour est au cœur (au corps) d'un slam qui peut se conjuguer à d'autres arts de la scène, du moment que le jeu – dans tous les sens de ce terme – y occupe une place centrale.

3.2 L'art de la *dispositio* et de la chute : « J'ai oublié » (2006)

Le slam est aussi à envisager comme une forme actuelle de rhétorique, si l'on considère les cinq parties d'un discours ou *oratio*, à commencer par la *memoria* et l'*actio* (la prestation scénique qui en est la finalité, l'horizon), l'*inventio*, la

²¹ Voir en bibliographie l'article ainsi intitulé. Selon Alain Vaillant (2013), « [t]oute la puissance du calembour, qui s'apparente en effet à l'émerveillement puéril, du don réservé à l'enfance de mêler sans gêne le réel et l'irréel, tient de son extraordinaire puissance métamorphique, de son pouvoir d'*enchantement* ».

²² Forme de spectacle comique apparue aux États-Unis (*stand-up comedy*), où un humoriste, seul en scène, s'adresse au public sans accessoire ni costume.

²³ Spectacle au profit d'une association œuvrant pour rendre le sourire à des enfants hospitalisés, à Paris (salle Gaveau) en juin 2013.

dispositio et *l'elocutio* étant mises en œuvre en amont, lors de la genèse. Le texte « J'ai oublié », basé sur la répétition systématique de cette formule, se caractérise par une *dispositio* faussement erratique, aboutissant à une double chute jouant sur une double homophonie (*chute / chut, fin / faim*). Ladite chute est annoncée en tant que telle par un procédé qui s'apparente à l'antiphrase puisqu'il déplore son absence alors même qu'il la prépare, se jouant de la règle selon laquelle la brièveté est de mise dans le slam :

À ce putain de texte, j'ai oublié de trouver une chute
 Comme un cascadeur qui saute d'un avion sans parachute
 Mais chut ! Faut que je me taise, car maintenant c'est la fin...
 ... À vrai dire pas tout à fait car pour l'instant j'ai encore faim (nous soulignons)

En l'occurrence, le jeu de mots crée le rebond et permet de différer la véritable péroration qui intervient un peu plus tard. Il revêt une fonction cataphorique, tenant l'auditeur en haleine. Grand Corps Malade se distingue donc par un usage créatif de procédés rhétoriques en détournant ceux-ci d'une rigidité par trop « scolaire », à laquelle il préfère « l'école de la vie » et autre « établissement *solaire* ».

3.3 L'art de *l'elocutio* : « Pères et mères » (2008) et « J'ai mis des mots » (2013)

Cet art du balancement s'appuie en outre sur un jeu de rythme mettant en relief une structure essentiellement binaire, Grand Corps Malade tournant souvent autour de l'alexandrin. Dans ce slam en hommage à ses parents, les vers s'organisent selon une structure très régulière (6 / 5), avec des rimes brisées à la césure qui soulignent les oppositions :

Il y a une mère *candide* et un père aimable
 Il y a une mère *rigide* et imperméable
 Il y a des pères *absents* et des mères usées
 Il y a des mères *présentes* et des perfusées

La répétition anaphorique²⁴ crée ici un effet de liste, caractéristique de la poésie orale qui progresse par addition plus que par subordination (cf. Zumthor 1987). Si l'on entend par *elocutio* l'attention portée à la sélection et à l'arrangement des

²⁴ L'anaphore évoque le poème d'Apollinaire « Il y a » (*Poèmes à Lou*, 1955), formule couramment reprise dans la chanson.

mots dans le discours, alors « Pères et mères » se révèle particulièrement éloquent. La répétition – fondatrice de la poésie orale – prend ici des formes variées dont l’homonymie et la paronymie, l’homophonie partielle, l’allitération et l’anaphore. Ainsi se trouve-t-elle renforcée phonétiquement dans un slam dont la texture phonologique compte autant que l’architecture. En outre, la répétition des deux mots-clés donne lieu à des formes néologiques créées par composition (*père-fiction*, *père-primaire*, *père-crédit*, *père-pulsion*) ou verlanisation (*reu-mères*, en balancement paronymique avec *repères*). La paronomase représente, là encore, un procédé privilégié. Enfin, la prosodie joue un rôle important : la forme *reu-mères* est préférée à *reum* pour les raisons rythmiques évoquées.

Il y a les reu-mères qui cherchent des repères
 Refusant les pépères amorphes
 Mais les pauvres se récupèrent les experts du divorce
 Il y a les pères outre-mer qui foutent les glandes à ma mère
 Les pères-primaires, les perfides, les personnels qu’ont le mal de mer
 Ceux qui laissent les mères vexent et les perplexes

Il suffit d’oraliser ce texte pour que résonnent les équivoques, entre « pères-fusées » (*supra*), « ex-pères » (*experts*) et « mal de mère » (*mal de mer*). C’est d’ailleurs la raison pour laquelle Grand Corps Malade a refusé, sur le livret de l’album *Enfant de la ville* (2008), de transcrire ce texte, précisant qu’il ne souhaitait pas lever certaines ambiguïtés inhérentes au code oral.

Plus récent, « J’ai mis des mots » résonne comme une nouvelle prouesse verbale. En effet, ce slam peut s’entendre comme une véritable *démo* (de mots) qui entremêle les syllabes autour d’une allitération en [m] : « la langue française est tellement bien taillée pour ce genre de jeu », commente le slameur en guise de prologomènes dans le livre-album (2013). De fait, les mots sont la matière première, le medium se faisant de plus en plus malléable au fil d’un *flow* qui s’emballe pour l’occasion : « Les mots vont vite faut qu’on s’accroche, j’ai pris le tempo à la croche ». Dans ce slam, le rythme s’avère significatif, proche du *staccato*, du fait d’une majorité de mono- et bisyllabiques nés de la contrainte d’une variation sur les syllabes *mi* et *mo* qui donne lieu à des combinaisons multiples : « J’ai mis des mots j’ai pas médit / J’ai mis des do j’émets des mi ». La « mélodie des mots » se trouve mise en avant, le jeu sur les notes tendant à attirer l’attention sur la musicalité intrinsèque au texte : « Et quand la musique accompagne, les mots pétillent comme du champagne ». Du pétilllement à l’effervescence en passant par l’ivresse lexicale ressort l’envie de faire claquer les mots, pour mieux leur donner vie en leur donnant voix : « J’ai mis des mots dans tous les

sens²⁵, à l'envers à l'effervescence ». De fait, c'est au public de décrypter *les sens* et de reconstruire le *sens* des mots livrés à l'état brut, dans un pêle-mêle aussi sonore qu'*insensé*, et l'on retrouve ici notre pacte colludique qui invite l'auditeur à entrer dans le jeu, la danse des mots. Impliquant le public dans l'acte de création, le slam de Grand Corps Malade s'avère résolument créatif, non seulement au travers des jeux de mots, dans *l'inventio*, la *dispositio* et *l'elocutio* verbales, mais aussi dans la rythmique de *l'actio*. La créativité prend donc dans le slam des formes originales et diverses, faisant parfois appel à des ressources multimodales afin d'étayer certains jeux de mots.

4 Des mots-valises aux mots-lierre avec Ivy

Ivy est un artiste québécois qui se distingue par la variété des figures mises en jeu au gré de ses slams, des formes et media divers de publication auxquels il recourt – performance scénique mais aussi édition d'albums et livres-album, clips vidéo accessibles en ligne, etc. : de l'anadiplose aux détournements phraséologiques, en passant par l'amalgamation lexicale.

4.1 Les mots-valises

Ivy affectionne particulièrement les amalgames, comme en témoignent l'intitulé des soirées *SlamMontréal* qu'il a initiées dans la capitale, le titre de son album *Slamérica*, ainsi que les titres de certains de ses textes et chansons tels *Immi_grand_slam* – 'Immigrant + Grand slam' (ce dernier terme désignant un tournoi). Notons que dans ce titre, l'artiste use d'un tiret bas entre les formants, procédé typographique qu'il réinvestit dans « Va faire ta guerre », étudié ci-après.

4.1.1 « Dire » (2008)

« Dire » se présente comme une sorte de prologue au livre-album *Slamérica* (2007), autant qu'un manifeste poétique sur les jeux et enjeux du slam :

²⁵ On observe un jeu sur l'homonymie et la polysémie de ce lexème (repris oralement par homophonie dans *effervescence*) : au sens de 'direction', mais aussi de 'sensation' et enfin au sens 'sémantique'.

Dire directement sans salmigon... DIRE
 Avant que la mort vienne nous rai...DIRE
 Ce que la vie aura voulu nous DIRE
 Du tout au tout sans jamais défaillir

Le lexème DIRE, mis en relief par l'usage de majuscules, sert de base à toute une chaîne de mots-valises soudés autour de la syllabe commune *di*, des points de suspension – traduits par un allongement vocalique à l'oral – attirant l'attention sur le lieu de la fusion : *après-midi* + *DIRE* = *après-mi...DIRE* ; *paradis* + *DIRE* = *para...DIRE*. Lors de la performance scénique et sur l'enregistrement, c'est un accent prosodique qui permet de mettre en valeur la syllabe DIRE. La répétition, qui tend ensuite vers l'anaphore rhétorique, revêt ici une valeur incantatoire, illustrant la « sorcellerie évocatoire » chère à Baudelaire²⁶.

Certains néologismes s'apparentent à des néographies comme *raiDIRE* ou encore *NOUS-rire* qui s'entend *nourrir*, le *nous* étant, au demeurant, mis en balancement avec le *MOI* : « la fin du *MOI* et le début du *NOUS-rire* ». Formule que l'on peut interpréter comme mettant l'accent sur la dimension collective du slam dont on perçoit les caractéristiques : une expression libre et directe, sans détours, la dimension scénique (« DIRE des gros mots pour se faire applaudir »), l'esthétique du rebond (voir *infra* : « la belle balle apprendre à rebondir »), les effets d'allitération (« les mots montent en mottons ») et de détournement phraséologique (« des alcooliques UNANIMES »). L'usage des majuscules confère une valeur iconique à ces formes néologiques qui attirent l'œil et l'oreille :

[le néologisme] À son contenu sémantique s'ajoute une valeur iconique : il semble être une extension au-delà du domaine des signifiants possibles et comme l'image des bornes franchies ; le langage, littéralement, se surpasse. (Riffaterre 1973 : 69)

À la fin de ce slam, la formule-palimpseste *Verbes d'éta...ble de conjugaison* fait se superposer trois formants, à l'instar de *La tribut du verbe* (voir *supra*) : 'verbes d'état + tables de conjugaison + étable'. Une dernière occurrence d'amalgame lexical souligne la prégnance du sonore dans le slam en faisant écho à une célèbre comptine : *Am stram grammatical et collé gram* (voir la reproduction du texte en annexe). Entre autres procédés typographiques contribuant à l'effet de palimpseste, on observe la présence de notes de bas de page permettant de déployer une nouvelle équivoque : « S'enlacer, c'est pas assez, c'est si bon – *cécité* », dit le texte ; « S'enlacer, c'est pas assez, c'est si bon, *c'est cité* », précise la

²⁶ « Manier savamment une langue, c'est pratiquer une sorte de sorcellerie évocatoire. » (Baudelaire, *L'Art romantique*, 1869)

note, développant, tel un palimpseste qui comporte plusieurs strates, ce que l'oral fait entendre mais que le choix d'une transcription écrite occulte. Un tel procédé permet donc de ne pas trancher entre plusieurs graphies possibles et de mettre en relief graphiquement l'équivoque, les mots cachés sous les mots.

4.1.2 Des mots qui se croisent pour la paix

Dans un tout autre registre, le slam « Va faire ta guerre » illustre la portée polémique, voire politique, du néologisme. Composé par Ivy en 2011 dans le cadre d'un projet *Partenaires pour la Paix* pour Amnesty International, le clip fait apparaître une transcription caractérisée par le recours à des tirets bas dans les amalgames²⁷. On en relève cinq²⁸ :

Depuis le temps que tu nous endors
 Monsieur le marchand
 D'*arme_men_songes* de sécurité
 Quand tu *Rêves_olver*
 Un nouveau demain
 [...]
 T'as pas honte?
 Croiser le fer
 Semer les feux de l'enfer
 Juste pour satisfaire tes *amis_litaires* ?
 [...]
 Un sauvage de ton espèce
 N'éprouve nulle tendresse pour les démunis
 À moins que ce ne soit *démuni_tions* ?
 [...]
 T'as la chance d'avoir des *amis_siles*
 Qui tirent à boulets rouges
 Sur tout ce qui bouge

Dans la première occurrence, la syllabe homophone permettant la fusion est mise en relief par la typographie qui isole cette syllabe centrale. Il s'agit d'un « mot monstre », hydre à trois têtes, pour le dire avec les mots d'Almuth Gré-sillon (1984) qui a souligné la monstrosité du mot-valise. La dernière syllabe-mot (*songe*) se trouve mise en valeur par le cotexte amont avec l'usage polysé-

²⁷ Voir en annexe. Clip disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=drdBG878fo>.

²⁸ On remarquera en passant que le mot *game* est inclus dans l'*amalgame* au potentiel ludique indéniable.

mique du verbe *endormir* ('tromper, faire dormir'). Quant au deuxième néologisme, il s'agit d'un verbe (*rêver*), annoncé par le rejet de *songe* au sein de l'amalgame précédent (*arme_men_songes*)²⁹ : (tu) *rêves* se voit alors transformé en *révolver* dont la typographie – et la micropause marquée à l'oral – montre l'hybridité. Soulignons le sens du verbe *to revolve*, 'tourner autour de', qui fait sens ici, notamment par rapport au début du couplet : « Depuis le temps que... ». Le troisième amalgame (*amis_litaires*) préfigure le cinquième (*amis_siles*), qui lui fait clairement écho en étant basé sur le même mode de formation lexicogénique. Quant au quatrième (*démuni_tions*), il est annoncé par *démunis* qui, figurant dans le cotexte amont, se trouve allongé morphologiquement et de ce fait resémantisé. Ces cinq amalgames répondent donc au même schéma morphologique, à l'exception du deuxième dont le segment homophone est en position initiale alors qu'il est en position médiane pour les autres :

Rêves + révolver
 Armements + mensonges + songes
 Amis + militaires
 Amis + missiles
 Démuni + munitions

L'ensemble de ces créations constitue une chaîne (néologique et isotopique, autour des armes) – tel le lierre (*Ivy*), du nom de scène métaphorique de cet artiste –, répondant à une esthétique oxymorique qui vise à dénoncer les paradoxes : l'amalgame autour d'une syllabe commune rend l'opposition sémantique d'autant plus criante entre *amis* et *militaires* / *missiles*, *rêve* et *révolver*. Notons d'ailleurs que le sens de lecture du clip (soit le sens d'apparition des lignes à l'écran) est inversé, c'est-à-dire que les lignes apparaissent de bas en haut (cf. fig. 1), ce qui peut être interprété comme la dénonciation d'un monde à l'envers. Le clip, comme la gestualité associée à l'interprétation lors de la performance, constitue un environnement intersémiotique pour le jeu de mots qui fait sens dans ce contexte et en association avec le cotexte qui s'affiche à l'écran³⁰.

²⁹ Nous adoptons aussi ce terme de 'rejet' pour signifier le détachement de cette syllabe orale correspondant à un lexème au sein de l'amalgame cité.

³⁰ Au sens où Lipka (2007 : 8) évoque « an inter-semiotic environment which combines both verbal and visual communication ».

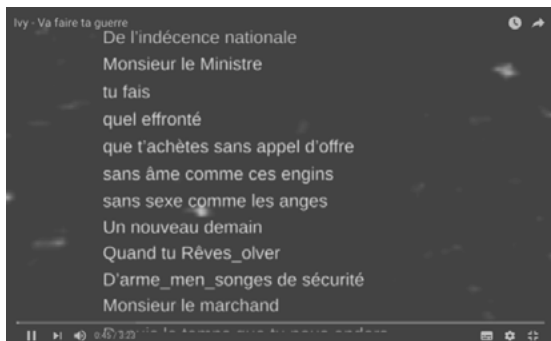


Fig. 1 : « Va faire ta guerre » d'Ivy (image extraite du clip)³¹

Dans un mail du 4 juin 2015, Ivy nous a expliqué son utilisation assez systématique du mot-valise qu'il qualifie d'« image sonore » et dont la fonction phatique semble essentielle : « C'est une figure d'oralité. Le but est double : relancer l'intérêt de l'auditeur et savoir du même coup s'il écoute bien ». Propos réflexif qui corrobore l'ancrage dans un code essentiellement oral – exception faite des titres et des clips – et la fonction interpellative du mot-valise. Non seulement il attire l'attention, que ce soit sur le plan auditif ou visuel – par exemple dans le clip où le néologisme joue le rôle *d'eye catchers*, « attirant l'œil » –, mais il offre aussi une sorte de « précipité » du texte :

Le néologisme littéraire, loin d'être arbitraire, loin d'être un corps étranger dans la phrase, est le signifiant le plus motivé qu'on puisse trouver dans un texte. Il a toujours une double ou multiple appartenance. [...] Sa fonction est donc de réunir ou de condenser en soi les caractéristiques dominantes du texte. (Riffaterre 1973 : 76)

Dans ce slam, le néologisme revêt en outre une valeur polémique : il déconstruit les évidences, les *a priori*, pour mieux dénoncer et interroger la société contemporaine. Il fonctionne comme 'mot-emblème' tels les titres *Immi_grand_slam* et *Slamérica*.

³¹ Lyric Video de cette pièce enregistrée en 2011 sous la direction de Philippe Brault dans le cadre du projet *Partenaires pour la Paix* – paroles et musique : ivy // arrangements : Philippe Brault. Clip accessible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=drddBGA78fo>.

4.2 Les mots-lierre

Le nom de scène d'Ivy, dérivé de son prénom Ivan, s'avère éminemment métaphorique. De fait, notre analyse du texte « Merci » révèle la prégnance de ce que nous nommerons 'mots-lierre', à savoir des mots qui s'enchaînent phonologiquement à la façon des anadiploses des comptines et chansons enfantines (« Chapeau de paille, paille, paille... Paillasson, etc. »). En témoigne ce refrain, dont la structure apparaît emblématique d'un tel procédé, qui joue sur l'axe syntagmatique :

Grand ouvert je suis
 Et grand ouvert, je suivrai le chemin
 Merci au chemin qui m'indique ton cœur
 Merci à ton cœur, il n'enchaine à rien
 Et sans chaîne, je t'ai
 Sans chaîne, je t'aime (nous soulignons)

Une telle structure illustre parfaitement le jeu de mots « par enchaînement » décrit par Guiraud (1976 : 7). En outre, il tend vers l'autoréflexivité puisqu'il y est question de *chaîne*. De fait, on observe que les mots s'enchaînent, qu'ils soient repris littéralement d'un vers à l'autre (*chemin*, *cœur*), ou dérivés phonétiquement par ajout d'une syllabe (*ai / aime*, *vais / veille*, *suis / suivrai*) ou à l'inverse par troncation (*payer / paix*, *tranquille / île*), ce qui amène en l'occurrence à une sorte de chute ou de climax, la déclaration finale étant mise en relief par la structure anaphorique. La phrase suivante finit par un jeu sur le rapport phonie / graphie puisque la transcription écrite nous révèle une belle surprise : « Merci pour l'amour avec un grand Aime »...

Ainsi Ivy se joue-t-il de nos attentes qu'il se plaît à surprendre. En témoigne encore ce détournement, selon la matrice que nous nommons 'phraséologique' : « Pour le meilleur et *pour le pour* » ('pour le pire') offre un effet de redondance et de circularité intéressant (trois occurrences de 'pour'). Le poète brouille les frontières des mots pour en laisser entendre d'autres, en palimpseste sonore : sous « *Express au saut du lit* », on entend bien sûr « *Expresso* ». L'ensemble de ces mots-lierre exemplifie à merveille ce que nous avons pu analyser en termes d'« esthétique du ricochet » (Vorger 2016b : 188), le texte progressant par rebonds successifs tout en laissant au lecteur / auditeur – selon le médium envisagé – le soin (le jeu) de *saisir la balle au bond*, suivant le pacte colludique. Voyons à présent comment cette esthétique prend forme au travers d'autres langues.

5 Deux exemples exolingues : Bas Böttcher et Dani Orviz

Nous avons choisi de nous intéresser à deux slameurs européens qui se produisent régulièrement dans un contexte exolingue – l'un étant germanophone, l'autre hispanophone –, afin d'envisager le potentiel translingue de certains jeux de mots.

5.1 L'exemple de Dani Orviz

5.1.1 Épislam

Par 'épislam' nous désignons l'épitéxte³² recueilli au moyen d'un questionnaire écrit que nous avons soumis par courriel à ces deux slameurs nomades qui se produisent dans le monde entier, *a fortiori* en Europe, au fil des tournois européens. Selon Daniel Orviz, slameur espagnol, l'enjeu est d'exprimer des sensations avec le son et le rythme ce qui peut se traduire, à l'écrit, par le recours à des procédés typographiques :

À l'écrit, oui, j'utilise beaucoup de procédés pour essayer de faire remarquer un peu plus le jeu de mots. J'ai des poèmes avec des typographies différentes, avec des mises en espace originales, avec l'utilisation de logotypes de marques commerciales, avec des dessins, etc. Mais c'est à l'oral qu'il est, je crois, toujours crucial de bien marquer les jeux et le contenu du poème, parce que, en lisant le texte, le lecteur a tout le temps qu'il veut pour lire et comprendre, mais sur scène le récepteur n'a qu'une opportunité pour tout comprendre, et c'est pour ça qu'on doit faciliter cette transmission avec toutes nos ressources.

De fait, la performance scénique suppose une compréhension immédiate, là où la médiation de l'écrit peut faciliter la perception des jeux de mots dans une publication ou un clip.

³² Nous entendons ce terme au sens de Genette (1987) comme l'ensemble des textes qui se trouvent « autour » du livre. Il s'agit ici de correspondances avec les auteurs visant à susciter des commentaires des textes étudiés.

5.1.2 « Pin pan pun »

Le texte « Pin pan pun »³³ – comme le suggère en anglais ce dernier mot que l'on pourrait traduire par 'jeu de mots' ou 'calembour' – nous semble représentatif pour ses multiples jeux de mots basés sur des onomatopées. L'extrait reproduit en annexe révèle la plupart des procédés mis en œuvre. Force est de constater qu'un tel texte s'avère éminemment sonore puisque les syllabes onomatopéiques sont à la base des principaux jeux de mots qui l'émaillent. Le slam se tisse ainsi à partir de lexèmes contenant les syllabes choisies ou des syllabes proches (*PON*), tout en jouant sur les oppositions *b/p*. Dans la version originale comme dans sa traduction, on observe une allitération en [p] qui engendre des effets de frappe sonore. Si l'on considère que *slam*, dans son sens originel, signifie 'claquer' (*to slam*), que celle-ci soit sonore ou symbolique, on comprend qu'il s'agit, dans ce texte, de dénoncer la société de consommation et de marchandisation. Dans cette perspective, les marques jouent un rôle crucial, tels *Pentium* (marque d'ordinateur), *Pendrive* (marque de clés USB) et *Panda* (antivirus). Notons d'ailleurs que la métonymie ou antonomase – en l'occurrence, l'utilisation du nom d'une marque pour désigner un objet de cette marque – est une figure couramment utilisée dans le rap où elle revêt une dimension sociolectale. Dans le slam en général et dans le présent texte en particulier, elle est surtout employée, nous semble-t-il, à des fins de musication du signifiant. Or d'après nos recherches, il s'agit là de l'une des manifestations de la fonction colludique qui contribue à la dimension conniventielle.

5.2 L'exemple de Bas Böttcher

5.2.1 Épislam

D'après les réponses apportées à notre enquête écrite, l'artiste allemand affectionne les jeux de mots combinant des enjeux sémantiques et sonores, selon la distinction qu'il énonce. Il aime beaucoup l'idée de ce qu'il nomme les « mots-marathon » qui comportent plus de trois syllabes : « It's a wonderful challenge to find 4-syllable-rhymes with a meaning that matches ». Assurément, il est à la recherche de « la bonne *phase* » – ou *punch-line* –, de mots qui matchent (qui

³³ Traduit en français par « Pim pam poum », la traduction figurant en vis-à-vis du texte espagnol dans la version publiée ici analysée (2015). Voir l'extrait en annexe.

« s’associent, se combinent » efficacement). Or l’allemand se prête selon lui à toutes les combinaisons possibles :

We can combine words infinitely in the german language. – Therefore we have words like ‘Donaudampfschiffahrtskapitänsmützenverkäufer’. Also I like swaping syllable or word units like ‘Tagtraum – Traumtag’.

5.2.2 « Taktik »

Le texte intitulé « Taktik », qui thématise la fuite du temps (« Die Zeit verstreicht ») tout en la suggérant à travers le « tic tac » d’une horloge caché derrière le titre, repose sur un corpus de mots comprenant ces deux syllabes en position finale. Dans ce slam, on peut dire que l’artiste joue ‘avec les mots’ plutôt que ‘sur les mots’, selon la distinction établie par Guiraud (1976 : 6).



Fig. 2 : Bas Böttcher, photo © Paweł Woźnicki

Sa gestuelle (fig. 2) fonctionne comme un appui prosodique, marquant le *beat*, le rythme binaire de la déclamation, ainsi que comme un appel à la connivence du public qui est alors enrôlé dans le jeu, dans la ‘danse avec les mots’. Il s’ensuit du ‘mécanisme plaqué sur du vivant’, pour paraphraser Bergson (2007), qui appelle, sinon le rire, du moins la complicité active du public. Celui-ci, réparti en deux groupes devant scander à tour de rôle (selon la répartition géographique dans l’amphithéâtre) les syllabes *tac* et *tic*, devient partie intégrante du jeu. Ce faisant, il contribue à une créativité multimodale qui prend appui sur différents canaux : à la fois sur les constituants lexicaux du texte et sur des éléments vocaux et gestuels mis en œuvre dans le contexte de la performance.

5.3 Synthèse

5.3.1 Traduction et performance

Bas Böttcher explique la difficulté de traduire ses textes : il use de sous-titres, lors de ses performances en contexte exolingue, en se focalisant sur les contenus et en se refusant à essayer de traduire les effets sonores. La seule possibilité, suggère-t-il, serait qu'un autre poète s'y essaie, en recréant le texte. Quant à Dany Orviz dont le recueil cité ci-dessus présente une version bilingue de ses slams, voici comment il dit procéder en vue d'une traduction :

Je fais toujours la première traduction de mes poèmes (en français et en anglais), parce que si le traducteur se trouvait devant mes textes sans aucune explication il pourrait devenir fou ! J'utilise beaucoup de mots de *slang*, des jeux de mots et de mots-valises qui seraient impossibles à traduire si je n'en expliquais pas le sens... Pour traduire les jeux de mots, j'ai normalement trois options : premièrement, essayer de trouver un jeu de mots équivalent dans l'autre idiome, deuxièmement chercher un jeu de mots différent mais qui sonne de manière semblable, et troisièmement, oublier le jeu de mots et traduire littéralement.

Aussi l'amalgame *PANhambruna* (littéralement 'famine de pain') est-il traduit et transcrit par *PENurie* de PAIN, ce qui permet une double allitération en [p] en écho à *PANique* ainsi qu'un jeu sur les onomatopées.

5.3.2 Autoréflexivité et matrice onomatopéique

Les slams de Dani Orviz et Bas Böttcher peuvent être lus – ou entendus – comme autoréflexifs voire autotéliques : à une oreille attentive, ils résonnent en effet comme des slams sur le slam. D'un côté, celui de l'artiste espagnol évoque non seulement une partie de ping-pong, mais aussi une composition musicale qui trouve une parfaite illustration dans les sonorités du texte, tournant autour du [p]. Rappelons que le slam se présente, dans sa forme originale qui perdure à travers les tournois, comme une joute. De l'autre, le texte de Bas Böttcher est basé sur une tactique sonore, un *tic tac* central qui peut être interprété, par des oreilles francophones, comme le rappel de l'une des règles définitoires : celle d'un temps compté. Notons, en passant, que le verbe allemand 'ticken' se rapproche du *tic tac* français.

Ainsi les deux textes et auteurs non francophones étudiés tendent-ils à montrer que les onomatopées – accentuées par des majuscules à l'écrit et par des accents d'intensité à l'oral – peuvent constituer une base intéressante pour

les jeux de mots slamologiques, *a fortiori* dans un contexte exolingue. En effet, Bas Böttcher et Dani Orviz se sont distingués lors de tournois à travers l'Europe, si bien qu'ils ont eu l'occasion d'interpréter leurs slams dans des contextes exolingues. Pour avoir assisté à l'une de ces performances dans un contexte francophone, nous avons pu constater que « Taktik » fonctionne particulièrement bien – au sens où le public investit l'espace colludique et le manifeste par un *feed-back* enthousiaste.

Par essence nomade et hospitalier, le slam se prête à tous les jeux de mots et de sonorités, devenant un lieu de rencontres, voire de fusion, qui n'est pas sans rappeler les jeux surréalistes : « Qu'on comprenne bien que nous disons jeux de mots quand ce sont nos plus sûres raisons d'être qui sont en jeu. Les mots, du reste, ont fini de jouer. Les mots font l'amour » (Breton 1922 : 14). Ainsi, s'il nous fallait répondre, en guise de conclusion, à notre propre enquête intitulée « Le slam en un mot »³⁴, nous répondrions aujourd'hui qu'il est JEU, et ce, dans tous les sens de ce terme : au sens de *marge* ('avoir du jeu'), au sens d'interprétation (*play*) et au sens, premier, d'un espace ludique – ou en l'occurrence colludique qui combine le *play* et le *game*. Un jeu qui suppose la complicité du public et prend appui sur des ressources mimogestuelles pour souligner les enjeux lexicaux. Il s'agit là d'une forme originale de créativité multimodale, les mots prenant corps, littéralement, sur une scène qui les expose.

Au fil de nos précédentes études, nous avons souligné l'importance de la matrice que nous avons nommée 'phraséologique' et de l'amalgamation lexicale – pour des raisons de rythme et de condensation des effets sonores. Or la présente contribution nous amène à distinguer une matrice onomatopéique qui peut avoir une portée translingue. Ainsi, à la question que pose Munat (2007) sur les relations entre genre – dans son cas, science-fiction et littérature jeunesse – et types de procédés, nous pouvons apporter quelques éléments de réponse :

- les amalgames s'avèrent particulièrement appropriés au slam en raison de leur potentiel de condensation et d'expressivité sonore – et visuelle le cas échéant ;
- la matrice phraséologique se manifeste fréquemment dans le slam en référence à une culture 'populaire' partagée ;
- la matrice onomatopéique se révèle saillante dans certains textes qui ont vocation, semble-t-il, à voyager, c'est-à-dire à s'offrir (et s'ouvrir) à un public exolingue.

³⁴ Enquête menée dans le cadre de notre thèse, *Poétique du slam. Néologie, néostyles et créativité lexicale*, Université Stendhal, Grenoble, 2011.

Nous nous trouvons ici dans un lieu d'intersection avec la poésie sonore, dont certains représentants contemporains, tels la poétesse sonore et visuelle suisse Heike Fiedler, se produisent souvent dans des contextes exolingues, intégrant parfois des alternances codiques. À cet égard, le titre *Langues de meehr* (2010), basé sur trois strates au sein du mot « meehr », est éloquent : on y trouve en effet *mehr*, 'plus', indiquant l'addition et la quantité supérieure, ainsi que *Meer*, 'la mer', étendue illimitée, et enfin, par homonymie, 'mère'.

6 Références bibliographiques

Études et textes cités

- Barret, Julien. 2008. *Le Rap ou l'artisanat de la rime* (= Coll. « Langue et Parole »). Paris : L'Harmattan.
- Barthes, Roland. 1993. Qu'est-ce que l'écriture. In *Œuvres complètes*, tome 1. Paris : Éditions Le Seuil.
- Baudelaire, Charles. 1869. *L'Art romantique*. Paris : Michel Lévy Frères.
- Bergson, Henri. 2007. *Le Rire. Essai sur la signification du comique*. Paris : PUF.
- Breton, André. 1922. Les Mots sans rides. *Littérature Nouvelle série* 7. 12–14.
- Charaudeau, Patrick. 2001. Visées discursives, genres situationnels et construction textuelle. In Patrick Charaudeau *Analyse des discours. Types et genres*. Toulouse : Éd. Universitaires du Sud, <http://www.patrick-charaudeau.com/Visees-discursives-genres,83.html#nb47> (consulté le 09/09/2016).
- Dufay, François. 02/03/2006. « Le Villon du 93 ». *Le Point* : <http://www.lepoint.fr/actualites-musique/2007-01-17/le-villon-du-neuf-trois/1112/0/27045> (consulté le 06/07/17).
- Frontier, Alain. 2012. *La Poésie*. Paris : Belin.
- Genette, Gérard. 1987. *Seuils*. Paris : Éditions Le Seuil.
- Goudaillier, Jean-Pierre. 1997. *Comment tu tchatches ! Dictionnaire du français contemporain des cités*. Paris : Maisonneuve et Larose.
- Grésillon, Almuth. 1984. *La Règle et le monstre : le mot-valise. Interrogations sur la langue, à partir d'un corpus de Heinrich Heine*. Tübingen : Niemeyer.
- Guiraud, Pierre. 1976. *Les Jeux de mots* (= coll. « Que sais-je ? »). Paris : Presses Universitaires de France.
- Lejeune, Philippe. 2006. Qu'est-ce que le pacte autobiographique ? *Autopacte* : http://www.autopacte.org/pacte_autobiographique.html (consulté le 06/07/17).
- Lipka, Leonhard. 2007. Lexical creativity, textuality and problems of metalangage. In Judith Munat (éd.), *Lexical Creativity, Texts and Contexts*, 3–12. Amsterdam : John Benjamins Publishing Company.
- Ost, Isabelle, Pierre Piret & Laurent Van Eyde (éds). 2004. *Le grotesque : théorie, généalogie, figures*. Bruxelles : Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis.
- Riffaterre, Michaël. 1973. Poétique du néologisme. *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises* 25. 59–76. http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1973_num_25_1_1023 (consulté le 10/09/16).

- Sablayrolles, Jean-François. 2006. La néologie aujourd'hui. In Claude Gruaz (éd.), *À la recherche du mot : De la langue au discours*, 141–157. Limoges : Lambert-Lucas.
- Vaillant, Alain. 2013. Le déni du calembour. *Le Veau de Flaubert*. Paris : Éditions Hermann.
- Villon, François. 2014. *Testament*, « Débat du cœur et du corps » [Debat du cuer et du corps]. Trad. de l'ancien français par Jacqueline Cerquiglini-Toulet. In *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Vorger, Camille. 2011a. Le slam est-il néologène ? *Neologica* 5. 73–90.
- Vorger, Camille. 2011b. *Poétique du slam, de la scène à l'école. Néologie, néostyles et créativité lexicale*. Grenoble : Thèse de doctorat de l'Université Stendhal, sous la direction de Dominique Abry & Francis Grossmann.
- Vorger, Camille. 2016a. *SLAM Une poétique. De Grand Corps Malade à Boutchou* (= coll. « Cantologie »). Paris : Presses universitaires de Valenciennes et Belles Lettres.
- Vorger, Camille. 2016b. La néologie en chantant. Quand la chanson ouvre la voie aux néologismes. In Christine Jacquet-Pfau & Jean-François Sablayrolles (éds.), *La fabrique des mots français*, 177–195. Paris : Éditions Lambert-Lucas.
- Zumthor, Paul. 1978. *Le Masque et la lumière, La poétique des grands rhétoriciens*. Paris : Éditions Le Seuil.
- Zumthor, Paul. 1987. *La Lettre et la voix*. Paris : Éditions Le Seuil.

Sitographie

- Ivy, clip vidéo « Va faire ta guerre » : <https://www.youtube.com/watch?v=drddBGA78fo> (consulté le 06/07/17).
- La Tribut du verbe : <http://www.latributduverbe.com/bio> (consulté le 06/07/17).
- Uppercut. 2010. « Sur le ring » : <https://www.youtube.com/watch?v=IF3chsUnX18> (consulté le 06/07/2017).

Dictionnaires

- ATILF, CNRS. *Le Trésor de la Langue Française Informatisé (TLFi)* [en ligne] <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>.

Recueils, récits et albums

- Fiedler, Heike. 2010. *Langues de meehr*. Luzern : Der gesunde Menschenverstand.
- Grand Corps Malade. 2008. *Enfant de la ville*. Paris : AZ.
- Grand Corps Malade. 2012. *Patients*. Paris : Don Quichotte.
- Grand Corps Malade. 2013. *Funambule*. Believe Recording et Anouche Productions.
- Ivy. 2008. *Slamérca*. Montréal : Éditions Ad litteram, Ho-tune music & Le Léopard amoureux.
- SanDenKR. 2011. In La Tribut du verbe (éds.), *Château de cartes*. Lyon : La passe du vent.

Marco DSL. 2009. *Allons à l'essentiel, il suffit de décrocher la lune*. Lyon : La Chaudière production.

Dani Orviz. 2015. *Génération ON / Generacion ON*. Barjols : Éditions PLAINE Page, coll. « Connexions ».

Rouda. 2007. *Musique des lettres*. Paris : Le Chant du monde.

7 Annexes

« Dire » d'Ivy (extrait de *Slamérica* 2007, 14–15)

[...] 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 dure que bientôt il m'arrivera là ou là
La la la human step by step bye bye bébé

Dire tendrement tu sais c'est dur à dire
L'amour qu'on éprouve jusqu'à nous étourdir
Que s'il nous arrive parfois de le maudire
Combien on est pressés
De recommencer
S'enlacer, c'est pas assez, c'est si bon – cécité
À quoi bon s'exciter ?
L'amour est aveugle, voilà la vérité

DIRE les yeux noirs de la mère en colère
Les kids en kaki qui suivent les va-t-en guerre
Et taire ces vagues qui ne cessent d'assourdir
Les appels à la paix qu'on voudrait rétablir
TAIRE

Ces nations iniques sur un modèle arien
Ces peuples qu'on voit s'étriper pour rien
Ce tumulte de cris, de verres et de noyés
Dire Manhattan et le ciel foudroyé

DIRE tant de mots tsé veut dire on a beau
Dire et beau jeu de se croire pas si pire
Les mots montent en mottons
Mettons au coton
Moitié notés au ton ouaté
Les mots démons
Les maudits anges médisants bizarres et zézéyants
Les mosaïques des mausolées – mots isolés des alcooliques

UNANIMES

Dire les raisons et les verbes d'éta...ble de conjugaison

Les excuses et les exceptions

Am stram grammatical et collé gram

Tous les mots de la langue s'empilent l'un l'autre et me montent au cerveau [...]

« Taktik » de Bas Böttcher (extrait de la partition de l'auteur)

Wir sind versACKt

auf dieser **Party** nach meim GIG.

Meine **Begleitung** ist geschmACKvoll

eingekleidet ohne SchnICK-

schnack **Schick**. Ich nick im TACKt

der **elektronischen** MusIK.

Häng aufm **Sofa** so beknACKt,

dass mich kein **Mensch** mehr anblickt.

Die Lage **is** richtig vertrACKt.

Ich bin schon **quasi** eigenICKt.

Ich werd von **neuem** Mut gepACKt,

das hat kein' **Zweck** es is verzwICKt!

Ich knacke **ein** und denke f***!

Was **passiert**? Voll ungeschICKt

bin ich am **lallen**. Der KonTAKt

zur Außen**welt** ist voll verflIXt

am zer**falln**. – ZACK! [...]

« Pin Pan Pun » de Dani Orviz (*Generacion ON 2015, 30–31*)

[...] del PÁNico a la PANDemia

del PÁNico a la PANTocracia

del PÁNico a la PANhambruna

del PÁNico al POP ! de las PENsiones

del PÁNico a los indePENdentistas que comen PANTumaca

del PÁNico a todo le PÉrfido que sacó PANDora

y PON PON PON PON PON PON PON PON PON PON PON

PON buena cara ante la tormenta que cae a CA-

PON tu sonrisa y olvida que se abre el TA-

PON tu dinero en su bolsa y mas tarde RE-

PON más esfuerzo en chupar de esa teta que va hacer CHIM

PON tu semilla una vez y otra vez y otra vez y olvida ese

PÓNtelo PÓNselo [...]

[...] PANique à la PANDémie !
PANique à la PANTocratie !
PANique à la PÉNuirie de PAIN !
PANique au PLOUF des fonds de PENsions !
PANique aux indépendantistes qui mangent des Pizzas
PANique à toutes les PERfidies échaPPÉES de PANDore !
Et... POSE POSE POSE POSE

POSE ta belle gueule face à l'orage qui éclate et EAU-
POSE ton sourire et oublie le tonnerre et DIS-
POSE ton argent dans ta POche et plus tard IM-
POSE plus d'effort pour sucer l'oiseau qui
DÉ-
POSE ton grain une fois et une autre et
encore une fois

et oublie cette PAUSE et comPOSE [...]