

Analyse des rythmes dans le slam

Construction d'une pratique partagée de poésie contemporaine en Belgique
francophone

Membres du jury :

Anne Catherine Simon (UCLouvain), promotrice
Corine Astésano (Université Toulouse-Jean
Jaurès), lectrice extérieure
Jérôme Cabot (Institut National Universitaire
Champollion), lecteur extérieur
Nicolas Obin (IRCAM et Sorbonne Université),
lecteur extérieur
Stéphanie Vanasten (UCLouvain), présidente

Thèse réalisée par
Aline Colau

en vue de l'obtention du grade de
Docteur en Langues et Lettres

« Je manie la plume comme un Apache
Quand ma foutue bonne étoile foire
Je veux du love, pas être un nabab
Donc je kiss Poésie sur les toits le soir
Le poids de mes rêves sur les dorsaux
Moi-même : un puzzle. Voilà un morceau »

Skash – extrait de *Poésie*

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	11
Résumé (FR)	13
Résumé (EN)	13
Conventions de rédaction	15
Liste des abréviations	17
Introduction	19
Chapitre 1 – Le slam : état de la question	25
0. Introduction	27
1. Approche historique	27
1.1. Origines du slam aux États-Unis	27
1.2. Développement en Europe et en Belgique francophone	29
2. Traits définitoires	31
2.1. Le slam comme format : caractéristiques d'un dispositif	32
2.2. Le slam comme mouvement	33
2.3. Hétérogénéité du slam : influences, formes, mouvance	34
2.4. Le slam comme « oralité » : la question de l'interaction entre écriture et oralité	35
2.5. Horizon d'écoute du slam	37
2.6. « Définition du slam » : conclusion	38
3. Le rythme dans le slam	38
3.1. Un concept central peu développé	38
3.2. Détour rapologique : concept de flow et analyses prosodico-musicales	41
3.2.1. Similitudes et différences entre rap et slam	41
3.2.2. Le flow dans le rap	42
3.3. Rythme et flow dans le slam : conclusion	44
4. Conclusion : mon approche du slam	44
Chapitre 2 – Le rythme dans le langage, entre approches linguistiques et approches littéraires	47
0. Introduction	49
1. Approches générales	51
1.1. Réflexion étymologique de Benveniste sur le Rhuthmos (1966)	52
1.2. <i>Critique du rythme</i> de Meschonnic (1982)	54
1.2.1. Critique de l'approche traditionnelle	54
1.2.2. Une nouvelle conception du rythme	55
1.2.3. Apports et limites	57
1.3. L'approche par critères de Sauvanet (2000)	58
1.4. Conclusion	61
2. Le rythme dans le langage	62
2.1. Évolution des conceptions : de la régularité à l'organisation du sens	63
2.2. Approches linguistiques	64
2.2.1. Socle théorique commun	64
2.2.1.1. Notions récurrentes	65
2.2.1.2. Dimension cognitive du rythme langagier	65
2.2.1.3. Dimension universelle du rythme langagier	67
2.2.1.4. Conclusion intermédiaire	68
2.2.2. Le rythme entendu comme la structuration des accents dans la durée	68
2.2.2.1. Typologie rythmique des langues	70

2.2.2.2. Définition de l'accent et lien au rythme	70
2.2.2.3. Système accentuel du français	72
2.2.3. Les paramètres temporels au cœur de l'étude du rythme	75
2.2.4. Focus sur trois approches du rythme à l'oral	76
2.2.4.1. Critères phonotactiques dans l'étude du rythme	77
2.2.4.2. Statut métrique de l'A.I. et du mot prosodique	78
2.2.4.3. Théorie de la gestalt et scansions rythmiques	80
2.2.5. Réflexion sur la notion de régularité	82
2.2.6. Bilan des approches linguistiques du rythme langagier	84
2.3. Approches littéraires	85
2.3.1. Socle théorique commun	86
2.3.2. Analyses de la poésie métrique : la régularité au cœur du rythme	87
2.3.2.1. Composantes rythmiques analysées	87
2.3.2.2. Automatisation des analyses	89
2.3.3. Analyses de la poésie non métrique : la structure au cœur du rythme	91
2.3.3.1. Distinction entre poésie et prose	92
2.3.3.2. Conception élargie du rythme	93
2.3.3.3. Composantes rythmiques analysées	95
2.3.3.4. Rhythmicalizer : à l'intersection de l'écrit et de l'oral	99
2.3.4. Bilan des approches littéraires du rythme dans la poésie	101
3. Conception du rythme et paramètres retenus	102
Chapitre 3 – Présentation des données : entretiens, archive, corpus	107
0. Introduction	109
1. Recueil des données : méthodologie	109
1.1. À la rencontre des slameurs et slameuses : les entretiens	109
1.1.1. Modalités des entretiens	110
1.1.2. Traitement des données	112
1.1.2.1. Transcription	112
1.1.2.2. Méthode d'analyse et hypothèses	113
1.2. Collecte des enregistrements audio et des textes écrits de slam	114
1.2.1. ARCHISLAM-BFR : aperçu de la scène slam belge francophone	115
1.2.2. SLAM-CORPORAL : support des analyses prosodiques	117
1.2.3. SLAM-CROSSPUS : support des analyses croisées de l'écrit, du verbal et de l'oral	117
1.2.3.1. Réflexion sur le statut du texte écrit de slam	118
1.2.3.2. Description du corpus bimodal	118
2. Contextualisation des données : analyse de contenu des entretiens	123
2.1. Vision du slam	123
2.2. Rapport à l'écriture	124
2.3. Articulation écriture-oralité	126
2.4. Évolution des textes	127
2.5. Composantes rythmiques du slam	128
2.6. Conclusion	129
3. Conclusion	131
Chapitre 4 – Les phonostyles du slam	133
0. Introduction	135
1. Analyse de mesures prosodiques temporelles et intonatives	136
1.1. Traitement de SLAM-CORPORAL	136
1.1.1. Transcription et alignement	136

1.1.2. Segmentation en unités inter-pausales	137
1.1.3. Stylisation de la fréquence fondamentale	142
1.1.4. Annotation des proéminences	142
1.1.5. Problèmes de détection de la fréquence fondamentale	145
1.1.6. Extraction des mesures prosodiques	147
1.1.6.1. Niveau inter-slams	147
1.1.6.2. Niveau intra-slam	148
1.2. Variation prosodique inter-slams	150
1.2.1. Durée des enregistrements	150
1.2.2. Pausages silencieuses	152
1.2.3. Unités inter-pausales	158
1.2.4. Débit d'articulation	160
1.2.5. Paramètres intonatifs	164
1.3. Variation prosodique intra-slam	167
1.3.1. Variation interne du débit d'articulation	169
1.3.2. Variation interne de la fréquence fondamentale	173
1.4. Variation de la prosodie selon l'expérience des slameurs et slameuses	174
1.4.1. Prosodie et expérience de la scène slam : hypothèses et méthode d'analyse	174
1.4.2. Expérience et débit	176
1.4.3. Expérience et registre mélodique	177
1.4.4. Expérience et durée des enregistrements	178
1.4.5. Expérience et variation du débit d'articulation	179
1.4.6. Conclusion	180
1.5. Analyse prosodique de SLAM-CORPORAL : conclusion	181
2. Analyse de l'accentuation	184
2.1. Traitement de SLAM-CORPORAL	184
2.1.1. Validation de la détection manuelle des proéminences	184
2.1.2. Annotation des mots lexicaux	187
2.1.3. Segmentation en syntagmes accentuels et étiquetage syllabique	188
2.1.4. Mise en parallèle de l'étiquetage syllabique et de la tire des proéminences	190
2.1.5. Traitement des mots monosyllabiques	191
2.1.6. Annotation des groupes accentuels	191
2.2. Caractéristiques accentuelles de SLAM-CORPORAL	192
2.2.1. Pourcentage de proéminences et durée syllabique	192
2.2.2. Localisation des accents	195
2.2.2.1. Ambiguïté des accents de mots monosyllabiques	198
2.2.2.2. Accents internes de mots lexicaux	201
2.2.2.3. Accentuation de clitics non accentuables	203
2.2.3. Groupes accentuels	205
2.2.3.1. Taille des groupes accentuels	205
2.2.3.2. Durée des groupes accentuels	208
2.2.4. Clashes accentuels	211
2.3. Organisation accentuelle dans un corpus de slam : conclusion	217
3. Analyse des scansions rythmiques	219
3.1. Traitement de SLAM-CORPORAL	220
3.1.1. Annotation du corpus	220
3.1.2. Extraction des données	225
3.1.3. Analyse des données	226

3.2. Scansions dans un corpus de slam : hypothèses	226
3.3. Analyses statistiques des scansions	229
3.3.1. <i>Foregrounding</i>	230
3.3.2. Perception de la régularité	233
3.3.3. Élaboration du flow	239
3.4. Analyse perceptive des scansions	240
3.4.1. Mise en place de l'étude	241
3.4.1.1. Sélection des extraits	241
3.4.1.2. Design de l'étude	241
3.4.1.3. Étude pilote	243
3.4.1.4. Diffusion	244
3.4.2. Résultats de l'étude	244
3.4.2.1. Participation : détails	244
3.4.2.2. Bilan « méta »	245
3.4.2.3. Perception des scansions	247
3.5. Analyse des scansions dans SLAM-CORPORAL : conclusion	250
4. Étude de perception : les styles du slam	253
4.1. Mise en place de l'étude	253
4.1.1. Définition des styles	253
4.1.2. Sélection des extraits	254
4.1.3. Design	254
4.1.4. Étude pilote	255
4.1.5. Diffusion de l'étude	256
4.2. Résultats de l'étude	257
4.2.1. Participations : détails	257
4.2.2. Identification des participant-es	257
4.2.3. Bilan « méta »	258
4.2.4. Entrainement	260
4.2.5. Catégorisation des slams de SLAM-CORPORAL	262
4.3. Approche perceptive de SLAM-CORPORAL : conclusion	264
5. Analyse par Composantes Principales	266
5.1. Variables prosodiques retenues	267
5.2. Définition des composantes principales	268
5.3. Clustering	268
5.4. Conclusion	272
6. Conclusion	274
Chapitre 5 – Interactions des niveaux écrit, oral et verbal dans la construction des rythmes	277
0. Introduction	279
1. Divergences de contenu entre les versions écrite et orale	282
2. Le rythme comme inscription du sujet dans le discours : énonciation, sémantique et phonostyles	285
2.1. Traitement de SLAM-CROSSPUS	285
2.1.1. Catégorisation énonciative des textes	285
2.1.2. Analyse croisée du type d'énonciation et du profil prosodique	288
2.2. Marques énonciatives des textes	289
2.2.1. Catégorisation des textes : locution, allocution et délocution	289
2.2.2. Type d'énonciation et prosodie	292
2.3. Conclusion	293
3. Le rôle de la ponctuation dans l'oralisation des textes écrits de performances slam	295

3.1. Hypothèses	295
3.2. Traitement de SLAM-CROSSPUS	297
3.2.1. Transcription des textes écrits et annotation des ponctuels	299
3.2.2. Import des données dans Excel	302
3.3. Ponctuation des textes écrits préparatoires et post-performanciels	302
3.3.1. Emploi des ponctuels noirs, blancs et gris	302
3.3.2. Ponctuels mixtes	305
3.3.3. Bilan sur l'utilisation des ponctuels dans les écrits de slam	307
3.4. Analyse croisée des pauses silencieuses et des ponctuels	308
3.4.1. Ponctuation des écrits préparatoires et pauses silencieuses des performances orales	309
3.4.2. Usage des pauses silencieuses	311
3.4.3. Fonction intonographique des ponctuels : conclusion	312
3.5. Analyse comparative des versions écrites préparatoire et éditée d'un slam	313
3.6. Conclusion	316
4. L'écriture slam versifiée : potentialités accentuelles pour la mise en voix	320
4.1. Cadre théorique et hypothèses	320
4.2. Traitement de SLAM-CROSSPUS	321
4.2.1. Typologie des textes écrits : « vers », « prose » ou « hybride » ?	321
4.2.2. Décompte syllabique, analyse des strophes et des schémas rimiques	323
4.2.3. Calcul du score métrique	326
4.2.4. Analyse de l'accentuation potentielle	327
4.2.5. Analyse croisée des accentuations potentielle et effective	328
4.3. Résultats	330
4.3.1. Textes écrits « en vers » : degré de régularité et score métrique	330
4.3.2. Accentuation potentielle et accentuation effective : scores de congruence	333
4.3.3. Caractère métrique d'un texte rendu perceptible à l'oral : le cas de Mineige	336
4.4. Conclusion	339
5. Le marquage oral des frontières et figures syntaxiques	342
5.1. Traitement de SLAM-CROSSPUS	342
5.1.1. Segmentation en unités de rection	342
5.1.2. Annotation des figures syntaxiques	346
5.1.2.1. Énumération	346
5.1.2.2. Parallélismes syntaxiques	347
5.1.2.3. Dispositifs syntaxiques	348
5.1.2.4. Annotation du corpus et extraction des données	349
5.2. Résultats	351
5.2.1. Fréquence des unités de rection de chaque type	351
5.2.1.1. Unités verbales, averbales et elliptiques	351
5.2.1.2. Unités simples et unités complexes	354
5.2.1.3. Remarques sur des structures syntaxiques particulières	357
5.2.2. Concordance des frontières syntaxiques et des pauses silencieuses	360
5.2.3. Figures syntaxiques : fréquence et marquage oral	365
5.2.3.1. Fréquence des figures syntaxiques	366
5.2.3.2. Énumérations, parallélismes et scansions rythmiques	368
5.2.3.3. Parallélismes et contours mélodiques	373
5.2.3.4. Mises en exergue et accentuation	376
5.3. Conclusion	377

6. Les répétitions de sons : une composante rythmique majeure	380
6.1. Annotation des échos sonores : problèmes méthodologiques	381
6.2. Analyse des échos sonores dans les scansions	382
6.2.1. Traitement de SLAM-CROSSPUS	382
6.2.2. Résultats	384
6.3. Analyse des échos sonores dans quatre textes de SLAM-CROSSPUS	385
6.3.1. Méthode	385
6.3.2. Résultats	386
6.3.2.1. Dispositifs sonores fréquents	386
6.3.2.2. Échos sonores : périodicité, structure et mouvement	391
6.3.2.3. Refonte de la métrique par les rimes : le cas du « Dandy » de l'Ami Terrien	394
6.4. Conclusion	395
7. Conclusion	398
Conclusion et discussion	403
1. Résumé des objectifs et hypothèses	405
2. Synthèse des principaux résultats	406
2.1. Analyses prosodiques	406
2.2. Analyses croisées	409
3. Le rythme dans le slam : quels effets ?	412
3.1. Retour aux impressions premières	412
3.2. Le rythme des « Fleurs » de Hogarth	415
3.2.1. Profil prosodique	415
3.2.2. Niveau verbal, niveau écrit et interactions avec l'oral	416
4. Bilan et perspectives	418
Liste des figures	419
Liste des graphiques	423
Liste des tableaux	427
Lexique	433
Bibliographie	437
Annexes	449
Annexe n°1 – Documentation du slam belge francophone	451
Annexe n°2 – Exemple d'une grille métrique	467
Annexe n°3 – Catégorisation fonctionnelle des accents proposée par Di Cristo (2000)	467
Annexe n°4 – Liste des entretiens, questionnaires et appels avec les slameur·euses	468
Annexe n°5 – Guide d'entretien avec les slameurs et slameuses (type 1, format A)	469
Annexe n°6 – Guide d'entretien avec les slameurs et slameuses (type 1, version B)	470
Annexe n°7 – Notice d'information et formulaire de consentement relatifs aux entretiens et à la collecte des textes écrits de slam	471
Annexe n°8 – Exemple de transcription d'entretien : rencontre avec Zouz (11/03/2020)	473
Annexe n°9 – Tableau de synthèse de l'ARCHISLAM-BFR	481
Annexe n°10 – Tableau de synthèse de SLAM-CORPORAL	482
Annexe n°11 – Passages des enregistrements de SLAM-CORPORAL incertains du point de vue de la transcription orthographique	483
Annexe n°12 – Graphique de distribution des pauses silencieuses dans SLAM-CORPORAL	484
Annexe n°13 – Tableaux de synthèse des statistiques descriptives de l'analyse des scansions dans SR	485
Annexe n°14 – Description des clusters de l'ACP des variables des scansions de SLAM-CORPORAL	487
Annexe n°15 – Design de l'étude de perception sur les scansions rythmiques de SLAM-CORPORAL	488

Annexe n°16 – Design de l'étude de perception de catégorisation des slams de SLAM-CORPORAL	492
Annexe n°17 – Suggestions de styles pour catégoriser les slams de SLAM-CORPORAL par les participant·es à l'étude de perception	497
Annexe n°18 – Termes associés aux styles parlé, accentué, poétique et élaboré par les participant·es à l'étude de perception de catégorisation des slams de SLAM-CORPORAL	498

Remerciements

L'envie de faire une thèse a surgi il y a quelques années alors que je menais mes premiers travaux de recherche à l'université. Ce n'était alors qu'une idée un peu vague. À la fin de mon master, l'occasion s'est présentée : il s'agissait de continuer l'investigation entamée dans le cadre de mon mémoire sur Antoine Vérard, l'un des premiers éditeurs parisiens. Le projet n'a pas pu être poursuivi, mais mon envie de faire de la recherche ne m'a pas quittée, au contraire. Quelques mois plus tard, un mail m'informe qu'une autre chance m'est peut-être offerte : Anne Catherine Simon cherche un·e doctorant·e pour porter un projet sur le slam. À ce moment, ce mot n'évoque pas grand-chose pour moi (Grand Corps Malade, donc ?). Après un entretien avec Anne Catherine, j'assiste à ma première scène slam. Une seule question en tête : est-ce que ça me parle ? Je découvre deux slameurs : Skash et NK. Ils font une « conférence-performance » à l'UCLouvain. Quand j'évoque cette expérience, je dis toujours que je suis tombée en amour pour le slam. Les textes déclamés par les deux slameurs m'ont énormément touchée, ce qu'ils ont dit du slam m'a intriguée. Comment des textes déclamés a cappella dans un auditoire ont-ils pu me chambouler autant ? Qui sont ces personnes qui se réunissent régulièrement pour dire à voix haute ce qu'elles écrivent, pour rien d'autre que le partage ? Peu de temps après, j'allais à Liège pour les 24H du slam. La réponse à ma question était claire : oui, le slam me parle – au point de me lancer dans un projet de recherche de 4 ans. Durant cette période, tout ne fut pas simple. Il y eut des doutes et des essoufflements. Mais mon goût pour la recherche a été soutenu par mon amour pour le slam. Puis, surtout, j'étais bien entourée.

Anne Catherine, merci pour la confiance, les conseils, les discussions qui m'ont permis d'avancer dans cette recherche. Quand je suis venue discuter avec toi du projet pour la première fois, mon CV n'était peut-être pas le plus vendeur : je n'avais pas pu trancher entre mon intérêt pour la littérature médiévale et celui pour la linguistique française, je ne connaissais pas le slam et si tu m'avais posé des questions sur le rythme, j'aurais été bien embêtée. Tu as vu la polyvalence là où d'autres auraient vu un manque de spécialisation. J'ai pu grâce à toi travailler pendant 4 ans sur un sujet qui me passionne. Tu m'as donné la possibilité de participer activement à ton cours et de contribuer à un projet sur le slam en dehors de la recherche. Ces expériences ont apporté de la diversité à mon travail – et dieu sait que c'est important pour moi. On entend parfois parler de la thèse comme d'un parcours harassant, chaotique et solitaire. Ce n'est pas le souvenir que j'en garderai. Ta façon de m'encadrer y est pour quelque chose. J'ai beaucoup appris en travaillant avec toi. Merci pour tout.

Corine, Jérôme et Stéphanie, merci pour nos réunions, qui ont soulevé des questions passionnantes, et pour vos encouragements, qui m'ont motivée. La dimension interdisciplinaire de mon projet constituait un défi de taille. Votre expertise en linguistique ou en littérature a été une aide précieuse pour le relever. Corine, ce fut un plaisir de travailler dans ton labo pendant quelques semaines. Je garde un excellent souvenir de nos échanges et des rencontres que j'ai faites pendant mon séjour à Toulouse. Merci aussi de m'avoir intégrée au GTR : découvrir les travaux sur le rythme menés dans d'autres domaines a été très enrichissant pour moi et nombre d'idées me sont venues pendant ces discussions. Jérôme, merci pour ton accueil à Albi le temps d'une matinée. Notre échange a été agréable, riche et porteur pour mon projet. Puis quelle chance j'ai eue de pouvoir compter un slameur parmi les membres de mon comité d'accompagnement ! Bref, merci à vous trois pour votre

encadrement, qui a parfaitement complété celui d'Anne Catherine. Merci également à toi, Nicolas, d'avoir accepté de faire partie de mon jury.

Merci à l'ensemble des slameurs et slameuses que j'ai rencontré·es. D'abord, pour ce que vous avez créé et maintenez en vie : des espaces de liberté, de poésie, où la voix de tou·tes est portée – le slam est l'une de ces choses qui redonnent foi en l'humanité. Ensuite, pour votre accueil, votre intérêt et le temps que vous avez accepté de me consacrer. J'ai eu la chance, par mon travail, de découvrir un milieu fantastique et d'y prendre part à mon tour. Nombre de vos textes font partie de mes plus belles découvertes poétiques. Du fond du cœur, merci à vous.

J'ai commencé ma thèse quelques mois avant que ne débarque le covid, je l'ai poursuivie au milieu des déménagements d'un bâtiment à un autre. Autrement dit, mon environnement de travail n'était dans un premier temps pas des plus peuplés. Je suis heureuse que la situation ait changé pour les deux dernières années. J'ai pu (re)rencontrer des chercheur·euses avec qui c'était toujours un plaisir de discuter. En particulier, merci à vous, Lora, Pauline D., Yuxiang, Junfei et Pauline J. (la team Edelweiss Shut). Merci pour ces rires en masse, ces discussions (scientifiques et moins scientifiques) à foison, ces découvertes culinaires, ces fêtes d'anniversaires lunaires et solaires, ces marques de soutien... Il n'y a pas à dire, la vie au bureau était douce avec vous. Petit clin d'œil particulier à toi, Pauline : le mail que tu m'as envoyé il y a 4 ans a joué un rôle clé dans cette histoire – merci pour ça !

Caroline (ma chère D'Août), merci pour tes encouragements, sous toutes leurs formes (des longues discussions aux tranches de rires en passant par les chamailleries). La force que tu me donnes peut difficilement être décrite en quelques mots. Alan, Mathilde, Alexiane, Alizée, les Schils-Orban : merci pour votre soutien, chacun·e à votre manière, tout au long de ce parcours. Les p'tits potes du Demardi et du Jeudid : merci pour ces multiples séances de grimpe et autres moments mémorables qui ont été une aide non négligeable pour maintenir mon énergie à flot (et peaufiner mon flow). Merci à toi, Jonas : je suis ravie que notre lien d'intervieweuse-interviewé se soit transformé en lien d'amitié. Suzanne et Clémentine, merci à vous aussi pour, entre autres choses, m'avoir supportée (dans tous les sens du terme) durant les derniers temps de ma recherche. J'ai eu de la chance de tomber sur des comparses comme vous : la vie est douce aussi à la maison (même si vous avez un côté infernal) !

Michèle, Didier, Gil, vous m'avez rudement aidée – de mille manières – à mener ce projet à son terme. Les exhortations à ne pas se noyer dans un verre d'eau, l'écoute patiente, le soutien aérien, les conseils avisés, les débats sulfureux, les relectures courageuses (à la découverte des alexandrins – merci frère), les escapades revigorantes et tutti quanti ont porté leurs fruits. Merci à vous trois, encore et toujours. Je vous dois une bonne partie de ma curiosité, de mon pragmatisme et de ma ténacité.

Christophe, merci de m'avoir écoutée avec intérêt quand je déblatérais sur le poids rythmique des scansions, sur les problèmes de détection de la fréquence fondamentale ou sur le *e* épenthétique prépausal. Merci pour tous les petits déjeuners (et autres banquets réjouissants) entre deux annotations de TextGrids. Merci pour tes questions et remarques qui ont plusieurs fois permis un déclic salvateur. Plus largement, merci pour ton soutien, qu'il s'agisse de ma thèse, de mes passions (de la bricole au baroudage montagnard, en passant par l'escalade, le twist endiablé et les boutades bancales – si, si tu me soutiens pour ça aussi) ou de la vie en général.

Résumé

La poésie orale est l'une des déclinaisons « hors livre » de la littérature, qui sont généralement caractérisées par un investissement du corps et de la voix des auteur·es. Le rythme en est un élément central. Les performances de poésie orale supposent l'existence d'un texte écrit préparatoire (sauf en cas d'improvisation). Elles constituent par conséquent un terrain privilégié pour étudier les relations pouvant s'établir entre écriture et oralité. Cette recherche vise à étudier la construction du rythme dans une pratique contemporaine de poésie orale : le slam. Née aux États-Unis dans les années 1980, cette pratique s'est développée en Europe à partir de scènes ouvertes. Le slam, par essence mouvant, ne se laisse pas réduire à une forme ou un genre. Il est avant tout une performance scénique régie par le principe suivant : l'on dispose de trois minutes pour dire un texte dont on est l'auteur·e, sans accessoire ni musique. Les études menées sur le slam sont peu nombreuses et la plupart d'entre elles proposent soit une approche centrée sur l'écrit, soit une approche sociologique ou psychanalytique. Avec cette thèse, je vise à (1) définir les rythmes dans le slam à partir de caractéristiques prosodiques internes ; (2) analyser les contributions respectives du texte préparatoire et de la performance orale dans la création des rythmes. En même temps, je documente la pratique du slam en Belgique francophone. Je propose une approche innovante à la croisée de la linguistique du français parlé et de la théorie littéraire de la poésie écrite pour, d'une part, déterminer comment se construit le rythme au sein d'une pratique poétique largement inexplorée et, d'autre part, élaborer un modèle théorique contribuant à l'étude des rapports entre discours oral et discours écrit.

Mots-clés : *slam, rythme, prosodie, interface écrit-oral, phonostyle, poésie contemporaine*

Abstract

Oral poetry is one of the “non-book” declinations of literature, which are generally characterized by an investment of the author's body and voice. Rhythm is a central element of this. Oral poetic performances presuppose the existence of a preparatory written text (except in the case of improvisation). They, therefore, constitute a privileged field to study the complex relationship between writing and orality. This research aims to study the construction of rhythms in a contemporary practice of oral poetry : slam. Born in the United States in the 1980s, this practice developed in Europe from open stages. Slam, intrinsically in motion, cannot be reduced to one form or genre. It is above all a stage performance governed by the following principle : an author has three minutes to say his/her own text, without accessories or music. Few studies have been carried out on slam, and most of them propose either an approach centered on the written text, or a sociological or psychoanalytic approach. This thesis aims to (1) define the rhythms in slam from internal voco-prosodic characteristics ; (2) analyse the respective contributions of the preparatory written text and of the oral performance in the making of rhythms. At the same time, I document the practice of slam in French-speaking Belgium. I propose an innovative approach, at the crossroads of a linguistics of spoken French and the literary theory of written poetry in order, on the one hand, to determine how rhythm is constructed within a largely unexplored poetic practice and, on the other hand, to develop a theoretical model contributing to the study of the relationship between oral and written discourse.

Key words : *slam, rhythm, prosody, written text-oral interface, phonostyle, contemporary poetry*

Conventions de rédaction

J'utilise la nouvelle orthographe et l'écriture inclusive. Celle-ci est parfois sujette à critique, notamment en raison de la complexification du processus de lecture qu'elle est susceptible d'engendrer. J'ai conscience que certains dispositifs de l'écriture inclusive ne sont pas « idéaux » de ce point de vue. Lorsqu'il est possible d'écrire en toutes lettres les formes masculine et féminine sans allonger de manière excessive la phrase concernée, je privilégie cette option (sauf dans les notes en bas de page et dans les légendes, par souci de concision). Dans le cas contraire, je recours au point médian. Lorsque le terme concerné est au pluriel, j'utilise un seul point médian (par ex. les slameurs et slameuses sont engagé·es vs. engagé·e·s). Les pronoms « iels », « elleux » et « ceux » sont utilisés pour référer à deux ou plusieurs personnes de genres différents. Ces choix sont guidés par un souci de cohérence, de concision et de lisibilité, et leur motivation relève d'enjeux sociopolitiques importants à mes yeux. J'espère que la lecture de la thèse n'en sera pas perturbée.

Liste des abréviations

ACP	analyse par composantes principales
AP	syntagme accentuel (<i>accentual phrase</i>)
ET	écart-type
F0	fréquence fondamentale
GA	groupe accentuel
H	hypothèse
HS	hors-scène
ISOC	isochronie
ISOM	isométrie
LEX	mot lexical
MP	mot prosodique
P	syllabe proéminente
PB	ponctuant blanc
PG	ponctuant gris
PN	ponctuant noir
POS	partie grammaticale du discours (<i>part-of-speech</i>)
POST	écrit post-performancier
PREP	écrit préparatoire
SIL	pause silencieuse
SO	scène ouverte
TOU	tournoi
UIP	unité inter-pausale
UR	unité de rection

INTRODUCTION

« La vie. La poésie.
De celle qui fait vibrer, de celle qui fait trembler nos arrière-
cours d'humanité.
Et notre routine désyntaxée en une danse opiacée.
Et le Grevisse contorsionné en petits avions de papier.
La vie. La poésie. »

Lisette Lombé, extrait de *Brûler Brûler Brûler*

Ma recherche a pour objet l'étude du rythme dans le slam, qui est une pratique de poésie orale contemporaine. Le rythme serait en effet un trait constitutif de toute forme de poésie orale (Zumthor 1984 : 80-81). L'étude du rythme et de ses composantes constitue dès lors une voie majeure dans l'élaboration d'une stylistique de l'oralité. Par ailleurs, la poésie orale suppose généralement l'existence d'un écrit préparatoire à la performance dont la matérialité constitue une oralisation en puissance (Mahrer 2014). Pour autant, s'il prépare l'*actio*, le texte « ne stocke pas l'expression exacte que l'orateur va/veut proférer » (Mahrer 2014 : 42). Une relation complexe s'instaure entre écriture et oralité dans le processus de création d'une œuvre poétique dont la performance constitue l'horizon. Je propose d'aborder ces problématiques au travers du slam. D'une part, je m'intéresse à la manière dont les rythmes développés par les slameurs et slameuses permettent d'élaborer un style spécifique ; et, d'autre part, je m'intéresse aux modalités d'interaction entre l'écrit préparatoire et la mise en voix dans la dynamique de construction des rythmes. À cette fin, je propose deux types d'analyses : des analyses d'enregistrements audio de performances slam et des analyses croisées des versions écrite et orale de slams.

Le slam est né aux États-Unis dans les années 1980 et s'est développé en Europe au début du 21^e siècle. Il se définit avant tout comme une performance scénique accessible à tout·e un·e chacun·e. Le slam est décrit comme la forme « la plus vivace, populaire, et significativement émergente de la tradition des littératures orales » (Cabot 2017 : 3). Seules quelques facettes du phénomène ont été étudiées jusqu'à présent, mais l'ensemble des auteur·es s'accordent à dire que le rythme est un élément crucial de cette pratique. En revanche, la notion de rythme a suscité énormément de travaux dans de multiples domaines. Le slam se dessine en trois dimensions : texte écrit, vocalisation et gestualisation (Vorger 2012 : 67). J'investigue uniquement les deux premiers pôles, sans pour autant ignorer que la gestuelle peut également participer à la construction du rythme. Ce choix se justifie par le fait que cet aspect a déjà été étudié par Vorger (2012). C'est donc le rythme langagier qui est au centre de la thèse. Je m'inscris dès lors dans un double champ théorique : celui de la linguistique, et plus particulièrement de la prosodie¹ ; et celui de la littérature (entendue comme approche théorique vs. comme pratique créatrice), et plus particulièrement de l'étude de la poésie écrite.² Or, les conceptions du rythme et de ses composantes diffèrent parfois fortement d'un domaine à l'autre – et d'un·e auteur·e à l'autre. La dimension interdisciplinaire de ma recherche implique dès lors d'interroger les théories du rythme développées en linguistique et en littérature afin de déterminer si

¹ Discipline de la linguistique qui étudie les propriétés acoustiques du discours oral au niveau suprasegmental (pauses, débit, fréquence, intonation, accentuation...).

² Le domaine littéraire ne s'intéresse pas uniquement aux productions écrites (par ex. travaux consacrés au théâtre, à la littérature exposée, etc.) mais la plupart des études consacrées spécifiquement au *rythme* langagier analysent des textes écrits.

des principes communs émergent et peuvent être mobilisés pour appréhender un corpus de slam. Au-delà de la dimension théorique, des divergences méthodologiques et terminologiques séparent également les deux domaines. Les linguistes étudient généralement de vastes corpus à l'aide d'outils (semi-)automatiques, tandis que les littéraires ont tendance à privilégier des études sur de petits corpus, qui sont appréhendés de manière qualitative et largement manuelle³. L'enjeu de ma réflexion est de concevoir, en croisant ces approches, des outils adaptés à un corpus bimodal. En somme, j'entends mobiliser les connaissances et méthodologies de la prosodie et de la poétique dans une optique d'enrichissement réciproque.

Mon travail est organisé en cinq chapitres :

- Le **Chapitre 1** est consacré à la revue de la littérature sur le slam afin d'apporter un éclairage historique (origines et développement) et théorique (traits définitoires) sur cette pratique. Il s'agit également de comprendre quelle place joue le rythme dans le slam à l'aide des quelques travaux qui s'intéressent à cette question ainsi que de recherches réalisées dans le domaine du rap, qui peut être vu comme un « cousin » du slam (Vorger 2012). En guise de conclusion, je présente mon approche du slam.
- Le **Chapitre 2** est consacré à l'étude de la notion de rythme qui, je le montrerai, est complexe et plurisémiotique. Après un premier cadrage théorique basé sur des approches générales (Benveniste 1966, Meschonnic 1982 et Sauvanet 2000), je fais l'état de la question du rythme langagier tel qu'il est conceptualisé dans les domaines de la linguistique et de la littérature. Au terme de ce parcours, j'élabore ma conception du rythme, je présente les paramètres retenus pour son étude dans un corpus de slam et je précise mes questions de recherche.
- Le **Chapitre 3** est consacré à la présentation des données qui sont analysées pour répondre à mes questions de recherche. Elles sont de trois ordres : des entretiens avec des slameurs et slameuses – dont le but est de contextualiser mes données et de documenter le milieu du slam belge francophone ; des enregistrements audio de performances slam ; des textes écrits (préparatoires et édités) de slam.
- Le **Chapitre 4** est consacré à l'analyse prosodique d'un corpus de 60 enregistrements audio de performances slam avec le logiciel Praat à l'aide de scripts pour l'annotation semi-automatique. Elles permettent de décrire la construction du rythme au niveau prosodique (rapport prosodique global, analyse de l'accentuation et des scansions). Sur cette base, les slams sont regroupés en fonction de tendances communes identifiées aux niveaux acoustique et prosodique. Cela permet de déterminer si des styles caractéristiques et identifiables émergent au-delà de l'hétérogénéité dans la fabrication des rythmes. Il s'agit en outre de comparer les résultats de la catégorisation interne avec une catégorisation selon des critères externes (l'expérience du slameur ou de la slameuse), de déterminer si la variation prosodique se joue uniquement inter-slams ou si elle se manifeste également au sein de chaque performance.
- Le **Chapitre 5** est consacré à l'étude du jeu de relations entre l'écrit préparatoire et la mise en voix dans la construction des rythmes. Il s'agit également d'éclairer le statut du texte écrit dans le processus de composition d'un slam (partition pour la voix, lieu d'élaboration, espace de stockage, etc.). En m'inspirant à la fois de la linguistique et de la littérature, je développe une méthode de

³ Les approches quantitatives existent également et elles sont en plein essor avec le développement des *data sciences*. Elles sont toutefois proportionnellement moins nombreuses que dans le champ de la linguistique.

formatage et d'annotation des écrits en tenant compte de leur matérialité grâce à laquelle j'analyse les phénomènes de dis-/concordance entre les unités rythmiques textuelles, écrites et orales. *In fine*, ces analyses permettent de modéliser les interactions entre les différentes strates discursives et, partant, la construction des rythmes.

- La **conclusion** de la thèse fournit un résumé des principaux résultats des analyses et ouvre une discussion sur la question du rôle que joue le rythme dans les impressions provoquées par la performance slam chez les auditeur·rices.

CHAPITRE 1

—

Le slam : état de la question

« La connaissance du slam se fait avec lenteur, sur le tas. Elle est à l'image de celle que suit le cueilleur de champignons. Observateur patient, il apprend en cueillant, d'automne en automne, sans précipitation. Et c'est à force d'en voir des spécimens, d'en inspecter, de procéder à moult comparaisons, par tous les temps – humides, secs, couverts, ensoleillés – tôt ou tard dans la saison ou la journée, à des stades divers de leur développement, et dans des biotopes multiples, qu'on se dessinera sous le crâne une silhouette de chaque espèce. Au bout d'un long cheminement, l'amateur aura acquis une indéfectible connaissance et distinguera sans faille telle variété de telle autre variété. On se façonnera une silhouette du slam de la même façon. Les mots, eux, échoueront toujours à décrire le slam sans l'étêter d'une ou l'autre de ses composantes. Et il s'échoit qu'un jour une académie en rédige et en impose à tous une définition rigoureuse, à jamais figée, nous aurons alors cette sensation d'avoir devant nous... son cadavre. »

Dominique Massaut, *Zone Slam* (2011 : 18)

0. Introduction

Le slam est une pratique de poésie orale qui a émergé il y a une quarantaine d'années aux États-Unis. Aujourd'hui, il s'agit de « la forme la plus vivace, populaire et significativement émergente de la littérature orale » (Cabot 2017 : 4). Pourtant, jusqu'ici, le slam n'a suscité que peu d'intérêt dans le domaine de la recherche scientifique, en particulier dans la sphère francophone. Quelques thèses, mémoires et articles sur le sujet constituent mon point de départ pour cerner cet objet poétique contemporain. Je propose d'abord une approche historique visant à retracer les grandes lignes du développement du slam aux États-Unis, en Europe et puis plus particulièrement en Belgique francophone. Je m'intéresse ensuite à ses traits définitoires, puis je me concentre sur la question du rythme avant de présenter, en guise de conclusion, mon approche du slam.

1. Approche historique

1.1. Origines du slam aux États-Unis⁴

Aux États-Unis, dans les années 1980, le monde littéraire fait face à une forme « d'anxiété artistique » : plusieurs auteur·es posent le constat que la poésie est en plein déclin, notamment parce qu'elle ne touche pas un public large et populaire (Somers-Willett 2005 : 3-5). Selon le poète et critique Dana Gioia, la culture littéraire est divisée avec, d'un côté, « a small class » qui connaît une

⁴ Je renvoie à Somers-Willett (2009) et Vorger (2012) pour une présentation détaillée des origines du slam aux États-Unis.

surabondance de productions poétiques et, de l'autre, le groupe des « common readers », au sein duquel la poésie connaît un appauvrissement (cité par Somers-Willett 2009 : 1-2). Les poètes et poétesses ne se trouveraient plus que dans les cercles académiques, perdant tout contact avec une large audience populaire, et le clivage qui en découle entrainerait la « mort de la poésie » (Gioia cité par Somers-Willett 2009 : 1-3). En somme, pour reprendre les mots du poète français Bernard Heidsieck, la poésie se serait retirée de la société pour s'enfoncer dans le livre.⁵ Alors que ces questions préoccupent la sphère poético-littéraire américaine, Marc Kelly Smith développe le concept de *slamming*⁶ à Chicago (Vorger 2012 : 28).

Ancien ouvrier et poète à ses heures, Smith souhaite faire sortir la poésie des cercles académiques et littéraires afin de la rendre accessible à toutes et tous, afin d'en faire quelque chose de vivant.

I knew that the public scorn for poetry readings was an outcome of how it was being presented: a lifeless monotone that drones on and on with no consideration for the structure or the pacing of the event – let the words do the work, the poets would declare, mumbling to a dribble of friends, wondering why no one else had come to listen (Smith, cité par Somers-Willett 2009: 3).

Partant du principe que la dimension performancielle est aussi importante que « l'artisanat du texte en lui-même »⁷ (Smith 2009 : 9), Smith lance des compétitions de poésie dans des bars de Chicago (e.a. au *Get me high* et au *Green Mill Tavern*). Lors de ces soirées, appelées *Uptown Poetry Slam*⁸, les concurrent-es s'affrontent à coups de joutes poétiques et un jury, tiré au sort parmi le public, leur attribue des notes allant de 1 à 10 afin d'élire le ou la gagnant-e. D'une part, la dimension compétitive a pour objectif de rendre attractive la déclamation publique de poésie et, d'autre part, elle souligne le fait que, si toute personne est la bienvenue sur scène, la « validation » du public n'est pas garantie⁹ : celui-ci a la possibilité de faire savoir au poète ou à la poétesse s'il apprécie son texte. Pour autant, un tournoi slam n'a pas pour ambition de déterminer sérieusement qui est le ou la meilleur-e : il s'agit surtout de maintenir l'attention du public et de lui faire prendre une part active à la performance (Smith 2009 : 6).

De nouveaux gladiateurs du verbe font leur apparition et, en faisant descendre la poésie de sa tour d'ivoire, conquièrent un nouveau public (Collectif 129H¹⁰, cité par Vorger 2012 : 28).

Le slam semble en effet avoir apporté un souffle nouveau à la poésie. Les soirées lancées par Marc Kelly Smith remportent un succès grandissant et le concept se répand : rapidement, des scènes slam sont organisées dans d'autres villes américaines, comme San Francisco, New-York et, plus tard, Boston. En 1990 a lieu le premier *National Poetry Slam*, réunissant des poètes et poétesses de plusieurs villes pour une compétition dans le cadre d'un festival national de poésie (Smith 2009 : 23).

⁵ Cité par Vorger dans son article sur le slam repris dans le Publicationnaire (<http://publicationnaire.huma-num.fr/notice/slam/>).

⁶ Le verbe anglais *to slam* signifie « claquer une porte », « lancer violemment » ou « critiquer » (voir Reynolds et Vorger 2014 pour une analyse étymologique détaillée du terme).

⁷ « Performing is an art, as much as crafting the text itself ». Ma traduction.

⁸ Appellation ironique qui se traduit par « slam poésie des beaux quartiers » (Vorger 2012 : 28).

⁹ « Slam is *not* a formalized poetry reading during which the audience listens passively and applauds politely regardless of what they really feel and think » (Smith 2009 : 6).

¹⁰ Collectif de slam parisien (<https://www.129h.com/>).

Plusieurs auteurs voient dans le slam un prolongement de la *Beat Generation* (Smith 2009 : 20).

[T]he expression “Beat Generation” remains bandied about in the media without a clear definition of what it exactly embodies on a spectrum ranging from a limited group of creative people around the foundational trio of Jack Kerouac, Allen Ginsberg, and William Burroughs to a phenomenon with so many ramifications that it no longer becomes possible to disentangle it from the counterculture of the Great Sixties at large (Bellarsi 2018).

Toutefois, selon Smith lui-même, il s’agit là d’un raccourci : les racines du slam seraient à chercher dans le « *folk movement* » de la fin des années 50 et du début des années 60, et non dans un courant selon lui élitiste (2009 : 20). De façon générale, la pratique du slam s’inscrit dans une longue tradition orale aux racines et aux manifestations multiples : aèdes, trouvères, troubadours, griots, etc. (Cabot 2017 : 2-3).

Throughout human history poetry and spoken-word arts have been essential to the preservation and celebration of all aspects of the human condition. Every culture had its poets and oral historians who have witnessed and recounted the intrigues, wanderings, beliefs, desires, tragedies, and joys of the human experience (Smith 2009 : 17).

Ainsi, la *slam family* serait une manifestation contemporaine de cette « tradition millénaire et trans-culturelle » (Cabot 2017 : 2).

Le slam a émergé dans un milieu *underground*, mais rapidement la pratique se fait connaître. En 1997, la réalisation du film *Slam* par Marc Levin, centré sur le poète Saul Williams, marque un tournant dans l’histoire du mouvement : primé au Festival de Cannes, le film fait connaître la pratique en France (Vorger 2012 : 30-32). Le slam poursuit alors son histoire outre Atlantique.

1.2. Développement en Europe et en Belgique francophone

À la fin des années 1990 et au début des années 2000, le slam fait son entrée en Europe.¹¹ L’Allemagne fait figure de précurseur :

dès 1993, plusieurs poètes américains exilés à Berlin ont cherché, au sein de leur patrie adoptive, un lieu où ils pourraient organiser des *slams sessions* hebdomadaires. C’est chose faite au Club underground « Ex & Op » où est créé [...] le premier slam de poésie allemand. La formule s’impose peu à peu, jusqu’à la mise en place du premier Slam National d’Allemagne en 1997 (Vorger 2012 : 47).

En France¹², avant la diffusion du film *Slam* de Marc Levin, quelques slameurs et slameuses (dont le plus souvent mentionné est Pilote le Hot) organisent déjà des scènes à Paris, mais le mouvement est

¹¹ Le slam émerge également en dehors du monde occidental dans la première décennie du 21^e siècle (par ex. en Afrique du Sud, en Israël ou à l’Île de la Réunion) (Glatre 2016).

¹² Je renvoie à Vorger (2012) pour une description détaillée du développement du slam en France. Dans sa thèse, Vorger développe la filiation historique du slam avec divers genres littéraires et poétiques (poésie sonore, Surréalisme, OuLiPo...), raison pour laquelle cette question n’est pas abordée ici.

alors très peu connu (Vorger 2012). C'est au début du 21^e siècle que le slam « prend véritablement forme » : de nombreux collectifs sont créés et les scènes se multiplient, jusqu'à la création en 2004 de la Fédération Française de Slam Poésie. À partir de là, la diffusion du slam se fait dans l'ensemble de l'hexagone. En une dizaine d'années, le mouvement se répand plus largement en Europe et, dès 2010, douze pays – parmi lesquels la Belgique – participent à la « Première coupe d'Europe de slam » (Vorger 2012 : 46).

En Belgique, la première scène slam est organisée en 2001 à Bruxelles, et d'autres suivront par après, dans la capitale d'abord, puis en Wallonie et en Flandre. Je me concentre ici sur le slam belge francophone. Selon Dominique Massaut, précurseur du slam en Belgique,

[l]es sources du slam sont comme celles de la Meuse, multiples et cachées, tellement nombreuses qu'il en reste encore à découvrir (cité par Raket 2017 : 18).

En effet, si les premières scènes slam sont organisées au début du 21^e siècle, de nombreuses initiatives visant à ramener l'art et la culture dans les milieux populaires ont très probablement contribué, dès les années 1980, à l'essor du slam en Belgique (Raket 2017 ; Dagri 2019). À titre d'exemple, dans les années 1990, le poète belge Jacques Izoard organise *Les Nuits de la Poésie* à Liège : il s'agit de réunions nocturnes annuelles durant lesquelles les participant·es défilent au micro pour lire des textes dont iels sont ou non les auteur·es. De là aux soirées slam organisées quelques années plus tard dans la cité ardente, il n'y a qu'un pas. À l'heure actuelle, quatre villes sont principalement actives dans le milieu du slam belge francophone : Bruxelles, Charleroi, Liège et Mons.¹³ Le slam s'y développe essentiellement à partir de scènes ouvertes.

Le concept de scènes ouvertes fait référence aux sessions d'open mic [micro ouvert] où les membres du public peuvent s'inscrire pour monter sur scène. À l'instar du MC, l'animateur de la scène prend les inscriptions à l'entrée et appelle les gens au fur et à mesure tout en assurant les transitions (Vorger 2012 : 643).

Néanmoins, des ateliers d'écriture, des tournois et divers événements en partenariat avec des écoles, des a.s.b.l.¹⁴ ou encore des centres pénitentiaires contribuent également au rayonnement du slam en Belgique. Le développement, les acteur·rices et les spécificités du slam dans chacune de ces villes sont détaillés dans un document repris en annexe : *Documentation du slam belge francophone* (annexe n°1). Bien qu'il existe en Wallonie et à Bruxelles un réseau important de collectifs qui ne cesse de se développer, aucun travail de recherche n'en a à ce jour dressé de « panorama » détaillé. Ma démarche répond à un double enjeu : d'abord, elle m'a permis de mieux cerner mon objet de recherche ; et, ensuite, elle m'a amenée à m'intégrer au milieu du slam et à en rencontrer les acteurs et actrices.

Selon Dagri (2019), le slam francophone de Belgique présente quelques traits spécifiques. D'abord, un « air décalé » : les slameurs et slameuses bruxellois·es et wallon·nes ne se prendraient pas au sérieux, seraient friand·es de l'autodérision et auraient un certain gout pour l'humour absurde (Dagri 2019 : 80).

¹³ La scène slam belge est très active : de nouveaux collectifs et de nouvelles scènes sont lancés relativement régulièrement. Par conséquent, depuis le moment où j'ai rassemblé les informations mentionnées dans ma thèse, il est possible qu'une autre ville soit devenue un lieu phare du slam belge francophone.

¹⁴ Association sans but lucratif.

Le slam belge francophone se démarque en général par son authenticité, son engagement, son humour et son autodérision. On ne se prend pas trop au sérieux et on ne cherche pas à plaire absolument. Inventer des mots, transformer des expressions courantes, jouer avec les particularités de la langue, voilà tout ce qui fait la richesse du slam francophone (le slameur Alain Lévêque, cité par Dagri 2019 : 81)

Ensuite, le discours des slameurs et slameuses belges serait souvent engagé : la politique, le féminisme, la dénonciation de l'exclusion... sont autant de thèmes fréquemment abordés sur les scènes wallonnes et bruxelloises (Dagri 2019 : 81). Il n'est dès lors pas rare que des performances allient humour et engagement. Enfin, le slam belge francophone se démarque de ses avatars français, américain ou encore allemand de par son rapport à la compétition. Alors qu'à Liège, il y a un refus de la compétition lors des scènes, à Charleroi et Mons, chaque événement slam est un tournoi. À Bruxelles, l'appellation « scène slam » est utilisée de manière indifférenciée pour un micro ouvert sans système de cotation et pour une scène slam selon le modèle américain. Il y a donc une grande liberté quant à l'application des « principes de bases » du slam tels qu'ils ont été définis par Marc Kelly Smith : certains collectifs privilégient le « slam-joute » et d'autres, le « slam-jeu » (Vorger 2018).

Le slam, initialement conçu comme une déclamation publique de poésie ayant une dimension compétitive, émerge dans les années 1980 sous l'impulsion de Marc Kelly Smith. Son ambition première est de démocratiser la poésie, de la sortir de sa tour d'ivoire (*i.e.* les cercles académiques) et d'en faire quelque chose de vivant, de populaire. Issu du milieu *underground* de Chicago, le slam connaît rapidement un grand succès, et se développe à l'international dès les années 2000. En Europe, les premières scènes ont lieu en Allemagne, et très rapidement la France et la Belgique suivent le mouvement. Si le slam belge francophone se différencie parfois du modèle américain – notamment au niveau de la dimension compétitive – les principes fondateurs du mouvement demeurent inchangés : il s'agit de libérer la poésie des carcans académiques et de la faire entrer dans l'espace public. Le slam est finalement à voir comme une « transcription moderne » (Raket 2017 : 7) de la tradition millénaire de la circulation orale des textes littéraires et poétiques. Les manifestations de cette tradition sont multiples et variées : il s'agit dès lors de voir quels sont les traits définitoires du slam.

2. Traits définitoires

Bien que le slam soit systématiquement associé à la poésie, il ne s'agit pas à proprement parler d'une *forme*, d'un *genre* ou d'un *style* définis.

Le slam n'est pas un genre, ce n'est pas une façon d'écrire, ce n'est pas une façon de déclamer. Il y a autant de façons de faire le slam que de gens qui participent à cette scène. Le slam est une pratique (Peillon et Jousserand 2009 : 178).

Il est néanmoins possible de relever une série de traits définitoires, ou d'axes à partir desquels le slam peut être appréhendé : d'abord, le slam est un *dispositif* (ou un *format*) ayant des caractéristiques spécifiques ; ensuite, le slam est un *mouvement* (en tant qu'il revêt une dimension sociale et qu'il est par essence fugace, mouvant) ; le slam est également marqué par l'*hétérogénéité*, et ce à différents niveaux (sources, formes...) ; il se situe à l'*intersection de l'écriture et de l'oralité* ; enfin, le slam suppose un *horizon d'écoute* particulier. Ces différents aspects sont développés successivement dans la suite de cette partie.

2.1. Le slam comme format : caractéristiques d'un dispositif

Le slam est avant tout une performance scénique régie par quelques règles simples : on dispose de trois minutes pour dire un texte dont on est l'auteur·e, sans accessoire ni musique. Ces règles ont pour objectif premier de garantir une répartition équitable du temps de parole sur scène (Massaut 2011 : 138). Elles permettent également de mettre en lumière les spécificités de chacun·e, sans artifice (Raket 2017 : 5). Plusieurs slameurs et slameuses insistent sur le fait que ces règles existent aussi pour être transgressées (Massaut 2011 ; entretiens, voir Chapitre 3, point 2). En effet, le slam repose sur des valeurs fortes, parmi lesquelles la liberté (Raket 2017 : 5).

[O]n va dire que ce n'est pas une forme, mais un contexte. Ou mieux, c'est un prétexte pour dire ses textes dans un certain contexte, un espace d'expression qui n'a pas d'autres limites que les règles édictées ci-avant, règles qui n'empêchent aucunement la liberté, la favorisant même, tous les thèmes étant autorisés et sous toutes leurs formes, quelles qu'elles soient (SLAAM¹⁵ 2018 : 18).

Le slam s'apparente avant tout à un « genre situationnel » (Cabot 2019 : 3) : un texte sera reconnu comme étant du slam par le contexte dans lequel il est produit – ou éventuellement par l'appartenance de son auteur·e à la *slam family* (Vorger 2012 : 18).

Ce qui le constitue en genre, ce ne sont pas des contraintes formelles d'écriture ou de déclamation, ni des contraintes thématiques, mais un dispositif situationnel particulier instaurant une série de coupures avec la parole ordinaire ou conventionnelle (Simon 2020 : 142).

Format plutôt que forme, un slam commence dès lors que son auteur·e est sur scène, tient éventuellement un micro, et s'adresse à un public pour un temps limité – avant de céder la parole à un autre membre de ce public (Cabot 2017 : 5). Autrement dit, les caractéristiques du dispositif de la scène slam marquent une « césure symbolique » (Cabot 2017 : 5), laquelle permet d'identifier un texte en tant que « texte slam ». On prend toute la mesure de l'écart entre le slam conçu comme tel et le slam assimilé à un genre musical dont une figure emblématique en France est Grand Corps Malade (lequel a toutefois largement contribué à la popularisation du slam).

Selon Namur, l'oralité et « l'immédiat du discours » acquièrent de plus en plus d'importance dans la poésie belge contemporaine (2009 : 10). Les approches contemporaines de l'art tendent effectivement à se concentrer sur les œuvres en tant que *processus*, et non en tant que produits finis (Rosenthal et Ruffel 2010 : 4). Par ailleurs, l'art contemporain déplace les frontières entre œuvre et

¹⁵ Société Lausannoise des Amatrices et Amateurs de Mots.

personne (Meizoz 2015 : 3). Dans le champ littéraire, cela se traduit par des pratiques n'ayant plus nécessairement le livre comme aboutissement, ou comme prérequis (Rosenthal et Ruffel 2010 : 4) ; ainsi que par une présence accrue du corps de l'auteur-e (Meizoz 2015 : 3). Une littérature « hors livre » se développe, notamment avec des prestations publiques d'écrivain-es qui incarnent leurs écrits et interagissent avec le public (Meizoz 2015 : 3-4). En somme, la littérature est envisagée comme une *activité* (Meizoz 2015 : 4). Le slam, en tant que dispositif situationnel au cours duquel des textes écrits préalablement¹⁶ sont partagés avec un public, relève pleinement de ces tendances. Le slam est donc une pratique de « poésie exposée », et une pratique éminemment *sociale*, ce qui le constitue non seulement en tant que *moment*, mais également en tant que *mouvement*.

2.2. Le slam comme mouvement

Marc Kelly Smith propose de voir le slam non seulement comme une performance poétique, mais également comme un mouvement social (cité par Somers-Willett 2009 : 7). Selon lui, le slam est, d'une part, de la poésie performée compétitive et interactive ; et, d'autre part, il est une *communauté* :

slam is *community*. Sometimes it calls itself a family, albeit a dysfunctional one at times, but an international family of people who love to participate in and celebrate both poetry and the performance of it (Smith 2009 : 6).

Le slam est une pratique populaire, inclusive et démocratique dont l'enjeu est éminemment social (Nevchehirlian 2005 ; Somers-Willett 2009). L'essence même de ce mouvement est d'offrir une « tribune poétique » à toute personne souhaitant s'exprimer (Massaut 2011 : 212). Au-delà de la dimension performancielle, le slam repose donc sur des valeurs fortes, liées aux relations humaines : l'égalité, l'ouverture, le respect, la bienveillance, le partage et la liberté d'expression. Concrètement, l'accès aux scènes ouvertes est gratuit et l'expression y est libre (Cabot 2017 : 1) : il n'est pas nécessaire d'avoir la moindre expérience en écriture ou en déclamation de texte pour monter sur scène et prendre la parole. Le slam revêt également une dimension politique.

Le dispositif slam rompt l'ordre naturel séparant la scène et la salle, assignant les uns au rôle d'artiste, les autres à celui de spectateurs. Il offre un agencement d'énonciation collective. Contre la police, il déplace la question du privé, de la valeur, de la compétence, de la légitimité. Par la performance, par l'éthos incarné, il met l'intime sur la place publique. Discours constituant, littérature mineure, il fait que cet intime ressortit au politique. Il crée un espace de discours paradoxal, paratopique, acratique¹⁷ : c'est-à-dire « un genre de situation », instable, parasitaire, déterritorialisé, autonome et temporaire. Il met au jour l'invisible, fait entendre l'inaudible. Il esthétise, il « artise » ; dans son immédiatisme, il permet n'importe quoi, il le permet à n'importe qui (Cabot 2017 : 16).

En effet, toute scène slam est « dédiée aux idéaux de démocratie, d'équité et de diversité »¹⁸ (Somers-Willett 2009 : 20) – ce dont témoignent ses règles – et, partant, elle a des enjeux politiques.

¹⁶ Les cas d'improvisation sont extrêmement rares sur une scène slam (Vorger 2012).

¹⁷ Qui relève de l'acratie : « concept de philosophie politique [...] qui définit un état d'absence d'autorité, de domination, de pouvoir » (Wikipédia, consulté le 20/12/2022).

¹⁸ « Finally, slam poetry is largely dedicated to the ideals of democracy, equality, and diversity ». Ma traduction.

Par le slam, un espace d'expression est offert et le pouvoir de la parole est donné à *qui souhaite le prendre*.

Aujourd'hui, le slam se déclame dans des bars, des MJC¹⁹, des écoles, des prisons, des hôpitaux... Le slam, c'est surtout une tribune ouverte à tous, toutes catégories sociales confondues pour faire vivre la poésie. On y trouve des familles, des inséparables, des indépendants, des solitaires, des étudiants, des électrons libres, des trentenaires, des retraités, des enfants... tous poètes (Gille citée par Vorger 2012 : 58).

Le public des scènes slam est extrêmement hétérogène et, dès lors que « l'identité est performée sur scène » (Somers-Willett 2009 : 8), le slam devient inévitablement un lieu de métissages. Cette dimension composite a trait non seulement aux formes que prennent les performances, mais également aux influences du mouvement.

2.3. Hétérogénéité du slam : influences, formes, mouvance

Le slam s'inscrit dans la longue tradition orale des « passeurs de textes » (troubadours, griots, aèdes...). Certains auteurs le rapprochent de la *Beat Generation* ou y voient seulement une forme de poésie urbaine proche de la culture hip-hop (Smith 2009 ; Vorger 2012). Pourtant, les influences du slam sont infiniment plus variées, faisant de cette pratique « un art de la confluence » issue d'un métissage (Vorger 2012 : 14). Vorger (2012) y décèle des liens au Surréalisme, au rap ou encore à la chanson. Nevchehirlian insiste également sur le caractère multiple et varié des héritages et filiations du slam (2005 : 19). Il est « ouvert à tous les vents poético-musicaux, à toutes les influences, qu'elles relèvent de la littérature, de la musique ou plus généralement d'art et de médiaculture » (Vorger 2016 : 77). Indépendamment de ces influences, le slam se caractérise par une totale liberté de forme :

[l]e 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 (Cabot 2019 : 2).

Le texte slam est fondamentalement polymorphe, ce qui empêche son identification à un style défini. Il va sans dire que les thèmes abordés sont tout autant variés que les formes qui les véhiculent :

Love, religion, politics, body odours, taxes, dog poo – it's been done. Anything and everything is game, but remember, the audience can give it right back (Smith 2009 : 37).

En somme, pour reprendre les mots de Vorger, « le slam fait feu de tous lieux et de tous thèmes » (2012 : 57).

Une autre caractéristique fondamentale des textes de slam et qui participe de son hétérogénéité est le fait que ceux-ci sont toujours susceptibles d'évoluer. Chaque performance est en

¹⁹ Maisons des jeunes et de la culture.

quelque sorte une création à part entière, dans le sens où l'oralité induit des variations dans le texte d'une déclamation à l'autre (Ben Moumène 2019 : 43). Bien que les cas d'improvisation soient extrêmement rares, un slam est inévitablement *mouvant*.

Sur scène, l'interprétation se fait mouvante et évolutive, si bien qu'un même texte peut être slamé très différemment d'un jour à l'autre, d'un contexte à l'autre, d'un état d'âme à l'autre, d'une couleur musicale à l'autre (Vorger 2012 : 63).

En effet, initialement, les textes slam ne sont pas destinés à circuler indépendamment d'une performance.²⁰ Cette particularité est bien entendu propre à toute poésie orale. Ainsi, Zumthor estime que la forme de cette poésie est « sans cesse recrée » (1984 : 84).

La multiplicité des influences, des formes, des thèmes et la mouvance des textes invitent à considérer la scène slam comme un véritable *laboratoire d'expérimentations poétiques*. L'écriture y acquiert une dimension ludique et créative (Vorger 2012 : 188) : les slameurs et slameuses jouent avec les mots, avec les genres... et jouent sur scène. Le texte slam est le lieu de tous les possibles, il se caractérise par l'addition, le collage, le mélange de toutes les richesses du langage oral et de tous les styles d'écriture (Nevchehirlian 2005 : 22). À nouveau, selon Zumthor, cela est vrai pour toute forme de poésie orale, dont les textes – libres et sans cesse recréés – sont « multiples, bariolés, divers jusqu'au contradictoire » (1984 : 87). De manière générale, l'art est « mû par la volonté d'élargir ses limites et perd en définition ce qu'il gagne en extension » (Ruffel 2010 : 63). Le slam n'échappe pas à cette règle, d'où l'hétérogénéité qui le caractérise. Et cette hybridité fondamentale se joue également au niveau du médium : le slam dépasse la frontière entre écriture et oralité.

2.4. Le slam comme « oralittérature » : la question de l'interaction entre écriture et oralité

Le slam relève de l'oralité seconde²¹, dans le sens où écriture et oralité coexistent au sein de cette pratique (Zumthor 1983 : 45).

[L]e slam ne se réduit pas à sa dimension scénique et se déploie dans d'autres espaces, au-delà – ou en-deçà – de l'aspect oral/aural. S'il s'actualise sur scène, l'espace de la page n'en est pas moins essentiel (Vorger 2012 : 37).

D'une part, écriture et mise en voix sont aussi importantes l'une que l'autre et, d'autre part, elles sont étroitement imbriquées. Somers-Willett parle d'une « relation chimérique » entre ces deux médiums (2009 : 18) ; et Vorger, d'un art qui « slalome » entre oral et écrit (2012 : 14). Dans le même ordre d'idées, le slameur français Souleymane Diamanka crée la notion d'« oralittérature », selon lui définitoire du slam (Vorger 2012 : 151). Non seulement cette appellation entend inscrire le slam dans le champ de la littérature (lui conférant une certaine légitimité), mais elle évoque également

²⁰ Toutefois, il arrive que des artistes fassent le choix de les publier, soit en disque audio, soit en recueil écrit (par ex. le recueil *Slam. Poésies et voix de Liège*, publié par Raket en 2017 ; voir la bibliographie pour d'autres titres de recueils de slam).

²¹ Par opposition à l'oralité primaire (sans contact avec l'écriture) et à l'oralité mécaniquement médiatisée, différée dans le temps et dans l'espace (Zumthor 1983 : 45).

l'articulation particulière entre écriture et parole dont naît véritablement « la création propre au slam » (Vorger 2012 : 12).

L'écrit a, dans le slam, une fonction préparatoire : la page « anticipe sur l'oralisation qui est d'emblée posée comme finalité » (Vorger 2012 : 74). Ayant observé des manuscrits contenant les textes de plusieurs slameurs et slameuses, Vorger formule l'hypothèse que les pages instruisent, par leur composition graphique, « la mise en voix, les silences et le rythme de la déclamation » (2012 : 89). Autrement dit, elle propose de voir l'écrit du texte slam comme une partition pour sa mise en voix. Mais l'articulation écrit-oral est plus complexe, dans le sens où l'oralité est présente au stade de l'écriture en tant que finalité, mais également en tant que *source*.

Dès l'instant où un texte va plus loin que le premier jet, la voix entre en travail. Je dois même dire que la plupart du temps, un texte qui sera offert sur scène recèle obligatoirement une forme de dialogue intrinsèque. C'est là-dessus que je travaille. La mise en bouche, en son, est solidaire de l'écriture (slameur Ivy, cité par Vorger 2012 : 125).

Le processus de création d'un slam serait donc marqué par des allers-retours entre les deux médiums, d'où l'idée d'un dépassement de la frontière entre ceux-ci (Vorger 2012 ; Peillon et Jousserand 2009 ; Ben Moumène 2019).

Le texte écrit d'un slam revêt donc un statut particulier. Dans la majorité des cas, il est préparatoire à une performance et, en tant que tel, il est à voir comme « un support, une aide à l'élaboration » (Ben Moumène 2019 : 104). Dans l'esprit de la typologie psycholinguistique traditionnelle des différentes phases du processus d'écriture (planification, rédaction, révision), Vorger distingue des écrits de trois types dans le processus de composition d'un slam : ceux « qui relèvent d'une phase pré-rédactionnelle », ceux « qui s'inscrivent dans une phase proprement rédactionnelle » et, enfin, ceux « qui rendraient compte d'une ultime 'mise au point' » (2012 : 2). Toutefois, un slam est susceptible d'évoluer d'une performance à l'autre (*cf. supra*). Les versions écrites sont par conséquent potentiellement multiples et elles peuvent remplir différents rôles dans le processus de création. Le texte écrit de slam apparaît dès lors comme un objet complexe et soumis à des variantes textuelles.²²

La matérialité de l'écrit préparatoire constitue une oralisation en puissance. Pour autant, s'il prépare l'*actio*, le texte ne « stocke par l'expression exacte que l'orateur va/veut proférer » (Mahrer 2014 : 42). Par ailleurs, l'élaboration d'un slam se fait par allers-retours entre écriture et oralité. Une relation complexe s'instaure dès lors entre ces deux médiums dans le processus de création d'une œuvre poétique dont la performance constitue l'horizon.

²² Ce paragraphe est en partie repris dans une de mes publications : Colau A. (2021). « Le rôle de la ponctuation dans l'oralisation des écrits pré-performanciels ». In *Linguistique de l'écrit*, 2 [en ligne].

2.5. Horizon d'écoute du slam

L'ambition première du slam, lors de sa naissance aux États-Unis dans les années 1980, est de faire de la poésie quelque chose de vivant. D'abord, en la faisant sortir des cercles académiques et littéraires ; ensuite, en l'incarnant sur scène, debout, face à un public. Bref, en lui conférant une dimension *active*. À ce titre, le slam se rapproche de ce que plusieurs auteur-es appellent la « littérature exposée », qui englobe différentes pratiques visant à sortir de l'assise du livre, à « mettre la poésie debout », à « en faire une action » (Ruffel 2010 : 62).

Slam unlocked the vault and liberated poetry from the page. [...] It brought it back to life and gave it a voice (Smith 2009 : 13).

Le terme même de « slam » peut être mis en lien avec cette idée de poésie-action : en anglais, *slam* signifie « claquer une porte », « lancer violemment » ou « critiquer ». Le slam est donc une poésie qui *claque*, qui *interpelle* le public. Le corps du slameur ou de la slameuse est pleinement engagé dans la transmission de sa poésie : la gestuelle, l'occupation de la scène sont tout à fait centrales dans la pratique du slam. En effet, l'attention du public n'est pas garantie à priori. Or, une récitation désincarnée d'un texte a peu de chance de susciter l'intérêt de l'audience.

The poetry slam was founded on the tenets that the audience is not obligated to listen to the poet, that the poet should compel the audience to listen to him or her, that anyone may judge a competition (Somers-Willett 2009 : 5).

Au-delà de l'éventuel rôle de juge assumé par le public, celui-ci est en fait inclus dès la genèse des textes, dans le sens où la présence de l'auditoire est anticipée lors de la création des slams (Vorger 2021 : 127).

Le slam suppose donc un rapport particulier au public, un rapport *horizontal* : indépendamment de son implication au stade de création, la frontière qui le sépare de l'artiste est poreuse, mobile. Slameur, slameuse et public (slameurs et slameuses en puissance, selon le principe de la scène ouverte) sont en fait simultanément engagés dans une *communication*.

[L]a performance ne peut échapper à l'interaction production-réception, le slameur s'adaptant aux spectateurs et ajustant sa performance selon leurs réactions ou, plus largement, selon l'ambiance du moment. Dans le cas d'une joute de slam, les spectateurs font partie de la performance, de ce « ici et maintenant », de cette immédiateté [...]. [U]ne interaction a lieu entre le slameur, son texte et les spectateurs. [...] En d'autres mots, la performance « désigne un acte de communication comme tel » (Bruneau et Pando 2016 : 43).

Le slam est fondamentalement interactif (Smith 2009 : 6). À nouveau, ce trait est partagé avec la littérature exposée, elle aussi caractérisée par une plus grande interactivité avec le public (Meizoz 2015 : 4). De façon générale, les textes de poésie orale ont un caractère foncièrement communautaire (Zumthor 1984 : 89). Par la mise en voix, les textes sont institués comme « bien commun » (Zumthor 1984 : 76). Par ailleurs, toute performance orale est éphémère, inscrite dans le *hic et nunc* ; et seuls les effets produits sur l'auditoire permettent de lutter contre « la fugacité du temps oral » (Zumthor 1983 : 130).

2.6. « Définition » du slam : conclusion

Le slam se réalise avant tout comme une performance scénique régie par quelques règles liées à plusieurs principes fondateurs de cette pratique : l'égalité, le partage et la liberté d'expression. Il est à la fois *moment* et *mouvement*, du fait de son objectif (démocratiser la poésie et offrir une tribune à qui souhaite prendre la parole) et de son dispositif (libre accès aux scènes) – lesquels lui confèrent une dimension sociale, voire politique. Le slam est en outre fondamentalement hétérogène. D'une part, ses racines et influences sont multiples et, d'autre part, il s'actualise au travers d'une multitude de formes différentes et est ouvert à toutes les thématiques possibles et imaginables. Le texte slam, par essence mouvant et évolutif, se conçoit à l'intersection de l'écriture et de l'oralité. La performance est la finalité du slam, et l'écrit en est, à des degrés divers, une préparation. Pour autant, les deux médiums ne sont pas nettement séparés dans le processus de création. Enfin, le slam, en tant que *poésie-action*, suppose un horizon d'écoute particulier : la relation performeur·euse / public est réversible et le public est *actif* lors d'une performance – ce qui invite à considérer celle-ci comme un acte communicationnel. Dans un premier temps, j'ai retracé l'histoire du slam et de son essor en Amérique, en Europe, puis plus particulièrement en Belgique francophone ; ensuite, j'ai relevé les traits définitoires de cette pratique poétique. Il s'agit à présent d'entrer dans le cœur de mon projet de recherche, en m'intéressant à la question du rythme dans le slam.

3. Le rythme dans le slam

Le slam suppose un rapport particulier, interactif, au public. Or, une dimension importante de cette dynamique de partage est donnée par le rythme : par le truchement du rythme, le public peut se synchroniser à la « pulsation » produite par le slameur ou la slameuse (Simon 2020 : 143). De façon générale, l'une des particularités de la poésie orale – et de l'ensemble des genres littéraires oraux – est la primauté du rythme (Zumthor 1983 ; 1984). Le rythme aurait un « effet cohésif » et il serait la « force magnétique » du poème (Zumthor 1984 : 90 ; Dagri 2019 : 13). Il n'est donc pas surprenant que les quelques auteur·es qui se sont intéressé·es au slam abordent pour la plupart la notion de rythme. Après un état de la question du rythme dans la littérature sur le slam, je poursuis la réflexion en faisant un détour par la littérature sur le rap, genre relativement proche au slam.

3.1. Un concept central peu développé

Dans la littérature sur le slam, le rythme est très souvent présenté comme un élément crucial de cette pratique (Tyszler 2009 ; Vorger 2012 ; Mazars 2014). Par ailleurs, des éléments tels que le souffle ou l'intonation sont souvent mentionnés en lien avec l'élaboration du rythme dans le slam. Les approches se focalisent pourtant essentiellement sur le texte écrit (analyse des figures de style, des rimes ou encore de la néologie ; Vorger 2012), sur le dispositif scénique (Cabot 2017 ; 2019) ou encore sur les raisons sociales (Somers-Willett 2009) ou psychanalytiques (Tyszler 2009 ; Mazars 2014) qui sous-tendent la pratique du slam. Les analyses détaillées des composantes rythmiques y sont rares et

restent cantonnées à un seul niveau textuel, laissant de côté la dimension orale, ou voco-prosodique, pourtant essentielle.²³

Dans son article « Entre rap et slam : un souffle nouveau dans la langue ? » (2009), Tyszler étudie la « singularité du rythme et du souffle » dans ces deux pratiques orales, notamment en s'intéressant à la « prosodie » et à la « musicalité ». Elle met ensuite en lien ces questions avec celle de la « symbolique du père » (point que je n'aborde pas). D'emblée, slam et rap sont présentés comme des symboles de la « contestation des cités, des banlieues » (2009 : 16). Selon l'auteure, le slam se rapproche du rap en tant qu'il emprunte au hip-hop « le rythme, le tempo, la mélodie du phrasé » (2009 : 17). Pour autant, aucune de ces notions n'est définie. Si le tempo du rap est la fréquence des battements musicaux, en quoi le slam le reprend-il, puisqu'il est déclamé a capella ? Et qu'entend-on par « mélodie du phrasé » ? Tyszler établit ensuite un rapport entre scansion, pulsation, souffle et rythme :

Claquage des mots donc, et plus que de scansion on pourrait parler de pulsation. [...] La pulsation donne, dans son temps syncopé, une allure de scansion plus urgente, semble-t-il, que dans le rap. Avec cette pulsation, le souffle propre à la langue, à chaque langue, se fait mieux entendre. C'est le souffle qui va déterminer le rythme et la respiration de chacune d'entre elles. [...] Le souffle marque également des pauses, des blancs, des syncopes, obligeant ainsi à des lignes de brisure entre les mots qui, en les soudant différemment et de façon inusitée, rompent l'unité sémantique. [...] [L]e souffle à l'œuvre dans le rap et le slam donne du relief à ce qui est silence (Tyszler 2009 : 17).

La notion de scansion semble faire référence à l'accentuation²⁴, bien qu'il n'y ait pas de définition explicite. Elle est donc liée à la prosodie²⁵ (discipline de la linguistique), comme les pauses silencieuses évoquées ci-dessus. Quant au souffle, il est présenté à la fois comme « ce qui va ponctuer la phrase mélodique » et comme ce qui « va servir de support au texte » ; tout en étant distingué de la respiration (2009 : 18). Pour autant, aucune analyse prosodique d'un corpus oral de performances slam n'est proposée en guise d'illustration. Ce à quoi renvoie précisément ce « souffle » m'échappe donc ; et ce qui se cache derrière la notion de rythme également. L'approche reste finalement très théorique et, me semble-t-il, basée sur une conception du slam pour le moins réductrice. Il est d'ailleurs frappant que les seuls slameurs mentionnés dans l'article soient Grand Corps Malade et Abd Al Malik, *i.e.* des artistes dont les textes sont publiés sous forme de disque avec un accompagnement musical, ce qui les éloigne de la scène slam telle que conçue initialement.

Mazars a une approche psychanalytique du slam, qui est défini dans son article « Le champ de la voix dans le slam poésie » comme « un mode d'expression orale très ludique et scénarisé » qui est « emblématique d'un mouvement à la fois de rébellion et d'espoir chez les jeunes citoyens » (2014 : 771). À nouveau, la conception du slam – « poésie pour les jeunes » (2014 : 780) – est extrêmement réductrice. Je ne m'attarde pas sur la réflexion psychanalytique développée par l'auteure, dans la mesure où elle est très éloignée de ma problématique. Bien que cette question ne soit pas centrale dans son article, Mazars évoque tout de même la notion de rythme : en effet, selon elle, le slam serait

²³ À l'exception d'une étude exploratoire réalisée par Simon (2020) sur un corpus de 12 slams.

²⁴ Plus tôt dans l'article, il est en effet dit que la « diction [du rap] est marquée [...] par des scansion, des accentuations qui lui sont propres, et rend compte d'une prosodie tout à fait singulière » (Tyszler 2009 : 17).

²⁵ Voir Chapitre 2, point 2.2. pour une définition détaillée.

caractérisé par « une prosodie particulièrement rythmée et lancinante » (2014 : 780) ; et la performance du slam serait fondamentalement « rythmique » (2014 : 785). Ces affirmations ne sont toutefois pas développées, ni ce qui se cache derrière l'étiquette « prosodie » alors même que celle-ci est, je le montrerai, polysémique.

Enfin, dans sa thèse (« Poétique du slam : de la scène à l'école. Néologie, néostyles et créativité lexicale »), Vorger appréhende la question du rythme dans le slam à partir d'une analyse des figures de style, des rimes et de la néologie dans un corpus de textes écrits de slams publiés sous forme de disque. Elle entend ainsi élaborer une « poétique du rythme et de la voix » (2012 : 12). Elle part du principe que, dans le slam, le « flot de mots n'est endigué par aucun rythme préétabli » (2012 : 13).

[L]a musique tend à sourdre des mots, de leurs sonorités et de leur succession, de leurs rythmes et intonations, mais aussi des langues, des voix et des corps impliqués dans l'interprétation. Le rythme – du grec *rhein*, « couler » – est induit par le texte qui s'écoule selon un *flow* plus ou moins fluide ou scandé, souvent fluctuant voire chaotique (Vorger 2012 : 13).

Le rythme est donc mis en lien avec le niveau verbal du texte (les mots, leurs sonorités et leur agencement), avec le niveau oral (les voix, les intonations), avec le niveau gestuel (les corps) et avec le *flow*. Cet anglicisme, qui relève initialement du rap, est défini par un collectif de slam comme étant « la mise en oralité du texte, en fonction du rythme, du choix des mots et de leur syntaxe » (collectif 129H, cité par Vorger 2012 : 641). Il y a autant de flows différents que de slameurs et de slameuses : il s'agit de leur « signature vocale » (2012 : 642). Selon Vorger, le rythme contribue à l'élaboration du flow, lequel est caractérisé par « une liberté prosodique » (2012 : 223). Pour autant, le corpus exploité par l'auteure n'est pas analysé du point de vue de la prosodie (au sens linguistique du terme²⁶). Vorger dit analyser la fréquence de certains phonèmes, le débit et « le rythme du phrasé (flow) » dans quelques versions audio de slams, mais elle ne développe que le premier point (2012 : 92-94). Les autres composantes rythmiques analysées sont : la gestuelle (sur la base d'un corpus vidéo), la mise en page des textes (dans quelques écrits préparatoires) et l'accentuation (sur la base de versions écrites en vers). En somme, bien que des paramètres prosodiques soient mentionnés à plusieurs reprises, la dimension vocale n'est pas étudiée, et le concept de flow, bien que central, est finalement peu développé. Par ailleurs, le corpus exploité par la chercheuse ne contient « que des textes ayant fait l'objet d'une *publication* », au format papier ou disque. Autrement dit, le corpus est peu représentatif de la pratique du slam telle qu'elle se développe majoritairement : via les scènes ouvertes, avec des slameurs et slameuses ayant différents degrés d'expérience en matière d'écriture et de déclamation de texte.

Depuis quelques années, le slam fait (doucement) son entrée dans le champ de la recherche scientifique. Plusieurs travaux qui y sont consacrés, bien qu'ils ne portent pas en premier lieu sur cette question, soulignent l'importance du rythme dans cette pratique. En tant que poésie orale, le slam serait un art éminemment rythmique. Le souffle, l'intonation, le débit, les pauses... sont autant de composantes du rythme mentionnées dans la littérature sur le slam. Pour autant, le niveau vocal n'est pas intégré aux analyses. J'ai en outre constaté que les conceptions du slam véhiculées dans certains

²⁶ Cf. note n°1.

articles sont loin d’embrasser la diversité qui lui est inhérente. Par ailleurs, plusieurs auteur·es (e.a. Vorger 2012, 2016 ; Bruneau et Pando 2016 ; Ben Moumène 2019) associent le rythme à la notion de flow, initialement liée au rap. Cela m’a amenée à faire un détour par des études consacrées au rap et qui intègrent la question du rythme.

3.2. Détour rapologique : concept de flow et analyses prosodico-musicales

3.2.1. Similitudes et différences entre rap et slam

Le slam est parfois décrit comme un cousin du rap (Vorger 2012 : 227). Bien qu’il ne s’agisse là que d’une influence parmi d’autres, ces deux pratiques présentent effectivement un certain nombre de points communs. D’abord, elles ont chacune contribué à un renouveau poétique à l’aube du 21^e siècle.

The combined practice of poetry slams, rap performances, and other types of poetry transmitted and consumed through performance have [...] been the primary forces leading poetry into the twenty-first century, in large part igniting the renaissance contemporary American poetry is currently enjoying (Somers-Willett 2009 : 6).

Ce constat est transposable à la poésie francophone : rap et slam font partie des pratiques poétiques les plus vivaces de notre temps (Béthune 2004 ; Cabot 2017). Tous deux ont par ailleurs des racines hétérogènes : le rap est né dans les ghettos afro-américains de New York durant les années 1970, mais il s’inscrit dans un héritage culturel et musical extrêmement vaste et diversifié ; par conséquent, les circonstances exactes de la naissance du rap sont « incertaines voire nébuleuses » (Mahiou 2015 : 4). Une autre dimension partagée par le rap et le slam est leur dimension hybride liée à l’interaction particulière entre écriture et oralité :

[L]a scansion publique du rap et sa gestation privée par l’écriture s’inscrivent sur deux plans distincts, voire conflictuels, dont le rap assume les tensions. [...] [T]oute écriture se trouve *préalablement* fécondée par la voix qui prendra le texte en charge. L’écriture n’a de sens que pour avoir rencontré la voix qui scandera les mots de son texte et déjà les propulse dans l’univers sonore. [...] Oralité de l’écriture, dimension scripturale de la voix : le sens du rap est tout entier contenu dans ce chiasme (Béthune 2004 : 94-97).

Cette citation est, nous l’avons vu, tout aussi bien adaptée pour décrire la relation complexe qui se joue entre les deux médiums dans le slam. En outre, rap et slam reposent sur une totale liberté thématique et formelle, à tel point qu’ils tendent à échapper à toute définition.

Il semble [...] difficile de parler d’un art poétique rap, tant l’espace de liberté qu’il offre est grand et ses contraintes relatives (Mahiou 2015 : 6)

Un autre point commun est le fait que les textes écrits de rap et de slam ne sont pas a priori destinés à une circulation indépendante de la performance orale et à une lecture silencieuse.

Le texte de rap n'est [...] pas voué à la lecture silencieuse, il n'est qu'un prototype incomplet destiné à s'accomplir au prisme de l'acte de scansion. L'œuvre de rap est donc indéniablement orale, sonore, musicale (Mahiou 2015 : 30)

Enfin, rap et slam, en tant que pratiques de poésie orale, obéissent à un impératif du rythme (Béthune 2014 ; Mahiou 2015). La dimension centrale du rythme est un point de rapprochement entre ces deux formats, mais également un point de dissension.

En effet, contrairement au texte de rap qui se pose sur une instrumentale (souvent caractérisée par un *beat* binaire), le texte slam ne suppose aucun rythme préétabli (Vorger et Abry 2011 : 64).

[L]e rap est musicalement cadencé par un battement de mesure binaire, en quatre temps dans l'immense majorité des cas. Même dénuée de fond sonore, la scansion d'un texte de rap est toujours pensée par rapport à cette binarité rythmique, qui confère à ce dernier une structure contraignante et permet ainsi de parler de métrique à son égard (Mahiou 2015 : 6).

Il s'agit là d'une différence essentielle. Une autre différence entre rap et slam est que, dans les cas des *battle* de rap, une grande part est laissée à l'improvisation – ce qui n'arrive que très rarement dans les performances de slam (Bruneau et Pando 2016 : 42). Par ailleurs, Vorger estime que dans le slam, l'écriture est plus « aboutie et libre » que dans le rap (2012 : 227). Somers-Willett souligne d'ailleurs le fait que, dans l'esprit du public, le rap est moins directement associé à la poésie que des pratiques comme le slam ou le *spoken word*²⁷ (2009 : 100).

Du fait de ce « rapport de cousinage » entre rap et slam, la littérature sur ce dernier convoque régulièrement la notion de flow, initialement liée au premier. Pourtant, rap et slam présentent une différence majeure du point de vue du rythme, lequel est associé au flow. Il s'agit donc de voir comment le concept de flow est défini et étudié sur la base de corpus de rap, et de déterminer si ces observations et méthodes sont transposables à un corpus de slam.

3.2.2. Le flow dans le rap

Bien que les chansons de rap soient le plus souvent posées sur une instrumentale à quatre temps et au *beat* binaire, chaque rappeur et chaque rappeuse développe un style vocal propre, avec une rythmique propre. Un même texte peut donc être rappé de multiples manières différentes (Mahiou 2015 : 7). Le paramètre expliquant cette diversité, c'est le flow. Dans son sens courant, il désigne « une qualité propre au MC et à sa scansion (Mahiou 2015 : 31), c'est-à-dire une *signature vocale*. Le flow dépend de multiples facteurs : débit, intonation, timbre, accentuation... et cela explique son « extraordinaire labilité » (Mahiou 2015 : 32). Toutefois, il n'est pas uniquement lié au vocal : il relève également de l'écriture. Ainsi, Edwards le définit comme suit : « the flow of a hip-hop song is simply the rhythms and rhymes it contains » (2009 : 63). D'une part, le flow est un phénomène

²⁷ Le Spoken Word consiste à déclamer un texte (poétique ou non) sur un fond musical. Contrairement au slam, il a une visée commerciale dans le sens où la diffusion au format de disque est tout à fait courante. Slam et Spoken Word sont parfois confondus, et il n'est pas rare que les scènes ouvertes accueillent les deux formats. Je renvoie à Vorger (2012) et Somers-Willett (2009) pour une discussion sur ce genre et sa définition.

éminemment rythmique et, d'autre part, il s'élabore en partie sur la base des rimes, qui sont une figure essentielle de l'écriture rap (Alim 2003 ; Barret 2008 ; Mahiou 2015 ;).²⁸ La définition proposée par Edwards induit que le flow est une qualité inhérente au texte et, partant, un « phénomène poétique et non oral » (Mahiou 2015 : 34). Mahiou propose dès lors de distinguer un *flow scriptural* et un *flow oral* : le premier émane de l'organisation du texte en vers et de l'utilisation des rimes ; le second, conditionné par le premier, découle des paramètres prosodiques cités plus haut (2015 : 34).

Les textes de rap *old school*²⁹ mobilisent largement des structures poétiques traditionnelles : les vers comptent un nombre relativement équivalent de syllabes et présentent des rimes finales (Mahiou 2015 : 17). Avec le temps, les rappeurs et rappeuses se défont de ces modèles et opèrent un « dérèglement des contraintes métriques³⁰ usuelles » (Mahiou 2015 : 18). Le nombre syllabique passe au second plan : ce sont désormais en grande partie les échos sonores (bien plus étendus que les rimes finales) qui structurent le texte et y instaurent une forme de régularité :

la multiplication des échos sonores riches et denses induit une puissante régularité rythmique, et témoigne ainsi moins d'une déconstruction de mètre que d'un remaniement de celui-ci, d'une refonte (Mahiou 2015 : 19).

Pour autant, cela ne signifie pas que les rappeurs et rappeuses exploitent toutes et tous les figures sonores de la même manière. L'écriture rap ne se réduit pas à un canon mobilisé à l'identique par tou-tes les artistes. La multiplication des échos sonores apparaît simplement comme une tendance dominante (Barret 2008 ; Mahiou 2015). Quoi qu'il en soit, « l'analyse ne peut se reposer entièrement sur ce phénomène de flow scriptural [...], qui peut aboutir à de multiples flow oraux » (Mahiou 2015 : 36).

Concernant le flow oral, il dépendrait notamment des interactions entre la prosodie de la voix et la musique. Cette question a été abordée par quelques auteurs adoptant une approche « prosodico-musicale » de corpus de rap (e.a. Adam 2009 ; Migliore et Obin 2018). En effet, le *beat* de l'instrumentale impose un certain cadre rythmique à la performance vocale des rappeurs et rappeuses, mais ceux-ci ont tout de même une certaine liberté quant à la manière de poser leur texte sur ce *beat*. Migliore et Obin (2018) analysent un corpus de trois chansons de rap datant du début des années 2000 et y mesurent le degré de synchronisation entre voix et musique :

analyzing musical prosody consists in examining the articulation between the rhythmic unities of linguistic and musical systems based on the actual sound realization, without prior application of musical or linguistic knowledge (Migliore et Obin 2018 : 2).

Ces auteurs relèvent donc le placement des syllabes accentuées au niveau prosodique et déterminent si elles co-occurrent avec des battements musicaux. Sur cette base, ils montrent comment trois rappeurs utilisent prosodie musicale et prosodie discursive pour élaborer un style qui leur est propre. Adam (2009) adopte une approche similaire en analysant notamment le placement des syllabes accentuées et le nombre de syllabes par *beat* musical dans un corpus de trois raps.

²⁸ Les termes *rapping* et *rhyming* sont d'ailleurs utilisés comme synonymes (Mahiou 2015 : 11).

²⁹ En France, le rap dit *old school* s'étend du début des années 1980 au début des années 1990 (Mahiou 2015).

³⁰ La métrique renvoie à la régularité de la versification.

Fruit de l'écriture et de l'oralité tout à la fois, le flow est tout à fait central dans l'esthétique du rap. Véritable identité stylistique des rappeurs et rappeuses, il peut être mis en lien avec la notion d'*auctorialité* – i.e. l'idée que la figure d'auteur s'inscrit au sein de l'œuvre par un dispositif verbal – à ceci près qu'au-delà du niveau verbal (le contenu textuel), les niveaux écrit et oral contribuent également à cette inscription du sujet dans son œuvre. Au fil des années et de l'évolution du genre, le flow est devenu de plus en plus complexe (Adam 2009 ; Edwards 2009).

[T]he flow of MCs is one of the profoundest changes that separates out new-sounding from older-sounding music. [...] [I]t is widely recognized and remarked that rhythmic styles of many commercially successful MCs since roughly the beginning of the 1990's have progressively become faster and more "complex" (Krimms cité par Mahiou 2015 : 33).

Cette complexité provient notamment d'une multiplication des formes d'échos sonores, dont la fonction devient structurante. La complexité du flow dépend également du type d'interactions (concordance ou déphasage) entre la voix et l'instrumentale, et en particulier entre les accentuations prosodique et musicale. Du fait des nombreuses similitudes entre rap et slam, je m'appuierai sur les approches présentées dans cette partie afin d'intégrer la question du flow à mon analyse.

3.3. Rythme et flow dans le slam : conclusion

Le slam, en tant que poésie orale, est un art éminemment rythmique. Cet aspect, largement souligné dans la littérature scientifique, a toutefois été très peu développé. Le rythme est constamment associé à des notions ayant trait au niveau oral (souffle, intonation, silences...), mais aucune analyse prosodique n'est menée. Seuls les niveaux verbal, écrit et parfois gestuel sont étudiés. Par ailleurs, nombre de notions convoquées dans la réflexion sur le rythme demeurent floues, faute de définitions claires ou d'exemples concrets tirés de corpus de slam. En lien avec le rythme, plusieurs auteurs mobilisent en outre le concept de flow, dont il serait une composante. La littérature sur le rap, genre « cousin du slam » auquel le flow est initialement associé, le présente comme une signature vocale élaborée sur la base de paramètres verbaux et oraux. Dans le cas du rap, la dimension vocale est conditionnée par un rythme musical. En revanche, dans le slam, le rythme de la parole peut se déployer librement. Cette dynamique de construction du rythme, qui participe à l'élaboration de flows uniques, est au cœur de mon approche du slam.

4. Conclusion : mon approche du slam

L'état de l'art sur le slam met en évidence son caractère protéiforme, mouvant et sa tendance à l'indéfinition. Il apparaît dès lors comme un objet de recherche complexe à saisir et posant de nombreuses questions méthodologiques. À cela s'ajoute une littérature relativement sommaire, en particulier concernant la question du rythme. D'autres apports théoriques doivent dès lors être

convoqués, notamment relatifs à la poésie orale (Zumthor 1983, 1984), au rap (Mahiou 2015 ; Migliore et Obin 2018) ou encore à la « littérature exposée » (Rosenthal et Ruffel 2010). Par conséquent, mon approche du slam est exploratoire : mon objectif est d'identifier, sur la base d'une analyse empirique, d'éventuels traits saillants et récurrents liés à la dynamique de construction des rythmes et aux relations entre écriture et oralité. En tant que discours oral, le slam se prête à une analyse prosodique (au sens linguistique du terme) ; et, en tant que production poétique, il se prête à une analyse littéraire. Ma méthode entend dès lors jeter des ponts entre la linguistique et la littérature.

Mon approche se décline en deux axes : (1) l'analyse prosodique d'un corpus audio ; (2) l'analyse des interactions entre écriture et oralité. D'abord, je réalise des analyses prosodiques outillées d'enregistrements audio de slams afin de mieux comprendre la manière dont les rythmes sont élaborés lors des performances. Le corpus étudié se veut représentatif du slam tel qu'il se développe en Belgique francophone. À cette fin, il inclut des enregistrements de déclamations ayant eu lieu dans différents contextes : lors de scènes ouvertes, lors de tournois et hors scène (voir Chapitre 3, point 1.2. pour une présentation détaillée des données). En outre, je ne me limite pas aux performances de quelques figures emblématiques et médiatisées de la *slam family*. Mon ambition est de rendre le plus possible compte de la diversité du slam, qui est son essence même. Dans un second temps, je modélise les interactions entre l'écriture et l'oralité dans la dynamique de construction des rythmes. En effet, si le caractère hybride du slam est souvent souligné dans la littérature, aucun·e auteur·e ne propose de formalisation des modalités selon lesquelles se construit la mise en voix en s'appuyant sur les virtualités du texte écrit. Dans les études consacrées au rap, les auteurs étudient le degré de concordance entre rythme prosodique et rythme musical. Suivant une même logique, j'étudie les phénomènes de concordance et de discordance entre le rythme de l'écrit et le rythme de l'oral, puisque c'est à l'intersection des deux médiums que s'élabore le flow. Dans cette optique, des versions écrites correspondant aux enregistrements du corpus audio sont également collectées et analysées.

Mon ambition est de contribuer à une stylistique de l'oralité poétique centrée sur la question du rythme, et de fournir un apport théorique et méthodologique pour la recherche sur l'interface écrit/oral. Le slam apparaît comme un terrain privilégié pour aborder ces questions. L'approche que j'en propose entend permettre l'identification de « mécanismes rythmiques » potentiellement typiques de cette pratique, tout en rendant compte de la diversité des flows, ou signatures vocales, des slameurs et slameuses. Mon objet d'étude étant défini, il s'agit maintenant de clarifier ce qui se cache derrière la notion de rythme, si souvent convoquée mais très peu développée, afin de formuler plus précisément mes questions de recherches.

CHAPITRE 2

—

Le rythme dans le langage, entre approches linguistiques et
approches littéraires

0. Introduction

Le slam est unanimement reconnu comme une pratique poétique extrêmement vivace. Le peu de travaux scientifiques qui y sont consacrés s'accordent à dire que le rythme en est un élément crucial. Pour autant, la dimension rythmique est peu investiguée et souvent rattachée à des notions floues. Finalement, ce que les auteur-es entendent exactement par « rythme » n'est pas précisé. Il apparaît qu'il est mis en lien avec la prosodie (sans que l'on sache parfois dans quel sens est employé ce terme), avec l'écriture et avec le contenu verbal des textes, mais ces différents niveaux n'ont pas été examinés de la même manière : ce sont quelques composantes des textes écrits qui ont principalement été étudiées (par ex. les rimes). Ce chapitre a pour objectif de faire l'état de la question du rythme tel qu'il est conceptualisé et étudié dans les domaines de la linguistique et de la littérature.³¹ Au terme de ce parcours théorique, j'élabore ma propre conception du rythme et je présente les composantes rythmiques qui sont analysées dans mon corpus de slam.

La notion de rythme concerne toute une série de phénomènes perçus ou réalisés par l'Homme : nous parlons du rythme des saisons, du rythme cardiaque ou encore du rythme d'une composition musicale. Non seulement le rythme « n'est en rien spécifique au langage », mais en plus, « quel que soit le domaine, les composantes rythmiques sont complexes et interviennent à plusieurs niveaux » (Lacheret-Dujour et Beaugendre 2002 : 33). Il en découle que, s'il peut sembler « simple et évident » de prime abord, dès que l'on tente de le circonscrire par une définition, le rythme se révèle en fait « complexe et fuyant » (Bourassa 2010 : 185). En effet, quel point commun y a-t-il par exemple entre le rythme des battements du cœur et le rythme d'un poème ? Dans le langage courant, le terme est généralement associé aux idées de vitesse et de régularité, comme en témoigne la définition tirée du *Petit Robert* reprise ci-dessous.

I. Distribution d'une durée en **une suite d'intervalles réguliers**, rendue sensible par le retour d'un repère et douée d'une fonction et d'un caractère esthétique. ♦ 1° Caractère, élément harmonique essentiel qui distingue formellement la poésie de la prose et qui se fonde sur **le retour imposé, sur la disposition régulière** des temps forts, des accents et des césures, sur la fixité du nombre des syllabes, etc. (*Poésie* ou *prose*) Mouvement général (de la phrase, du poème, de la strophe), qui constitue un fait stylistique et qui résulte de la longueur relative des membres de la phrase, de l'emploi des rejets, des déplacements d'accents, etc. *Le rythme et le nombre de la phrase*. V. Cadence, harmonie, mouvement. ♦ 2° Retour périodique des temps forts et des temps faibles, **disposition régulière** des sons musicaux (du point de vue de *l'intensité* et de la

³¹ Lorsque je parle de « littérature » ou « d'approches littéraires » dans ce contexte, je fais référence à l'étude de la littérature, et non à la pratique créatrice. La majorité des références théoriques sur le rythme dans mon état de l'art sont reprises au domaine francophone pour concerner le slam en français.

durée) qui donne au morceau **sa vitesse, son allure** caractéristique. V. Mesure, mouvement, tempo. *Rythme binaire, ternaire*, qui procède par groupe de deux, trois temps. – *Rythme endiablé. Marquer le rythme.* . Rythmer. [...] ♦ 3° *Par anal.* (Dans l'espace). Arts. Distribution des grandes masses, des pleins et des vides, des lignes dominantes ; répétitions d'un motif ornemental. V. Eurythmie. '*Il y a en architecture, comme en musique, des rythmes d'une symétrie harmonieuse qui charment l'œil*' (Gautier). II. ♦ 1° **Mouvement régulier**, périodique, cadencé. *Le rythme des vagues. Rythme cardiaque, respiratoire.* ♦ 2° **Allure, vitesse** à laquelle s'exécute une action, se déroule un processus, une suite d'événements. *Le rythme de la vie moderne. Changer de rythme. Ne pas pouvoir suivre le rythme. Le rythme de la production.* [...] Spécialt. *Rythme de l'action dans une pièce de théâtre, un film. Cela manque de rythme, c'est mou.*³²

Dans sa *Critique du rythme*, Meschonnic souligne en effet que les définitions du rythme proposées dans cinq types de dictionnaires (historiques, courants, de grand format, encyclopédiques et spécialisés) « fondent le rythme sur la notion de régularité » (1982 : 148). La définition du *Robert* montre également que la notion de rythme est souvent utilisée pour caractériser un objet ou une production artistiques : la littérature d'abord (et essentiellement la poésie), ensuite la musique, l'architecture (et par extension tout « art spatial », comme la peinture) et enfin le théâtre ou le cinéma. On le constate rapidement : le rythme est une notion « plurifonctionnelle et plurisémiotique » (Saint-Gérard 2003).

Le rythme a suscité énormément de travaux dans de multiples domaines, et sa conceptualisation a évolué au fil des siècles (Bigot 2012 : 25). Au vu de la multiplicité des définitions qui en découlent (une centaine sont recensées en annexe de son ouvrage), Sauvanet (2000) pose la question de savoir s'il convient vraiment de parler *du* rythme plutôt que *des* rythmes. Ce constat fait écho à ce qu'écrivait Paul Valéry en 1935 : « J'ai lu ou j'ai forgé vingt 'définitions' du *Rythme*, dont je n'adopte aucune. » (cité par Meschonnic 1982 : 173). La plurivocité du rythme existe « à l'intérieur même des disciplines » (Bourassa 2015 : 17) ; je le montrerai dans la suite de ce chapitre. Cependant, un accord semble se dessiner dans les approches récentes de la question du rythme quant au fait que celui-ci n'est pas un objet dont on pourrait donner une « définition essentielle », mais plutôt un « phénomène perceptif » à appréhender au travers d'une « définition formelle » (Bigot 2012 : 28 ; Sauvanet 2000).

Pour ma part, je m'intéresse au rythme langagier, tel qu'il est appréhendé dans deux domaines : celui de la linguistique (notamment de la prosodie) et celui de la théorie littéraire (notamment de la poétique). Globalement, les linguistes s'intéressent au rythme dans des productions orales, tandis que les littéraires se focalisent sur le rythme dans des productions écrites.³³ Le rythme langagier est par ailleurs abordé dans le champ de la psychologie, que je convoquerai également. Un socle commun émerge entre les conceptions du rythme développées dans ces trois champs de recherche. Néanmoins, certaines notions qui y sont associées (par ex. la métrique) reçoivent des définitions différentes selon que l'on se situe dans une approche linguistique ou littéraire.³⁴ De plus,

³² Je souligne.

³³ Voir toutefois note n°2.

³⁴ cf. problème de plusieurs articles mentionnés au Chapitre 1 qui recourent aux notions de « prosodie » ou de « scansion » sans les définir.

les outils et méthodes utilisés pour l'étude empirique du rythme diffèrent fortement d'un domaine à l'autre. Mon objectif est de m'inspirer des études du rythme (poétique) écrit et oral afin de développer une méthodologie pour analyser les composantes rythmiques d'un matériau linguistique situé à la croisée de ces deux médiums (cf. l'idée d'oralité développée au Chapitre 1) : le slam. Je prends comme point de départ trois travaux fondateurs sur la question du rythme : l'étude étymologique d'Émile Benveniste (1966), *Critique du rythme* du théoricien du langage Henri Meschonnic (1982) et *Le Rythme et la Raison* du philosophe Pierre Sauvanet (2000). Les deux premiers constituent la base de la plupart des études récentes sur la question, tant en linguistique qu'en littérature (Bigot 2012 : 27). L'approche de Sauvanet, plus récente et moins souvent mentionnée, peut toutefois être mise en lien avec plusieurs approches que je convoque. Je présente ensuite les définitions et conceptions du rythme élaborées dans les modèles linguistiques et littéraires, puis je relève les constituants rythmiques qui y sont respectivement étudiés. Ce chapitre se clôture sur une présentation de la conception du rythme que j'ai retenue, ainsi que des paramètres qui sont analysés dans mon corpus pour déterminer comment se construit le rythme dans le slam.

1. Approches générales

Les réflexions théoriques sur le rythme remontent pour ainsi dire à la nuit des temps : elles prennent leurs origines chez les présocratiques (Bigot 2012 : 25). On considère généralement que c'est Platon qui développe « un début de conceptualisation » de la notion en lui attribuant une acception nouvelle, celle de « configuration des mouvements ordonnés dans la durée » (Benveniste 1966 : 335). Si l'on opère un balayage historique rapide, il apparaît que la conception du rythme a fortement évolué au fil du temps. À l'âge classique, la vision platonicienne demeure, « amplifiée par la rhétorique latine ». L'accent est mis sur les idées de régularité et de mesure. Le rythme est essentiellement ramené au domaine de la versification, le rythme langagier est rapproché du rythme musical et l'on observe un emploi indifférencié de « mètre » et « rythme » (Bigot 2012 : 25 ; Meschonnic 1982). À l'ère romantique, le champ de la métaphysique panrythmiste, considérant que « tout est rythme, et [que] le rythme est tout »³⁵ (Sauvanet 2013 : 4), sort d'une conception réductrice, mais aboutit à la conclusion que le rythme est non objectivable. Il faut attendre l'émergence du courant symboliste et la poésie en vers libre pour que, « à travers une pratique langagière [...], émerge une nouvelle conception du rythme » (Bigot 2012 : 25). À la fin du 19^e siècle, le rythme fait son entrée dans le domaine de la linguistique. Il n'est toutefois étudié qu'en phonétique expérimentale, avec entre autres les travaux de Lote (1913), comme par exemple son étude de la déclamation de poèmes en alexandrins (Bigot 2012 : 25). Le 20^e siècle est marqué par un renouvellement théorique sur le rythme grâce aux travaux de Benveniste et, à sa suite, Meschonnic : « le rythme fait alors retour dans sa spécificité

³⁵ Puisqu'on le retrouve aux niveaux cosmologique (par ex. le mouvement des planètes), naturel (par ex. les saisons) et humain (organisme et activités).

linguistique, et échappe à la sphère de l'expression pour devenir une 'forme-sens' » (Bigot 2012 : 25). Ces deux auteurs sont mentionnés de manière récurrente comme principales références dans les travaux récents sur le rythme, qu'ils relèvent de la linguistique ou de la théorie littéraire. Je les prends comme point de départ à ma réflexion. J'aborderai également l'approche philosophique de Sauvanet, plus récente (2000), qui entend donner du rythme une définition qui couvre « le plus largement possible le domaine d'application de la notion » (Bigot 2012 : 29).

1.1. Réflexion étymologique de Benveniste sur le *Rhuthmos* (1966)

Dans son étude étymologique *La notion de « rythme » dans son expression linguistique*, Benveniste remet en cause l'idée – souvent reprise dans les dictionnaires – selon laquelle le terme « rythme » (*rhuthmos*) dériverait du grec *rhein*, qui signifie « couler », et aurait un sens « emprunté aux mouvements réguliers des flots » (1966 : 332). Or, Benveniste montre que dans l'ancienne philosophie ionienne (Leucippe, Démocrite), *rhuthmos* renvoie initialement au sens de « forme », en tant que « forme distinctive », « disposition », « arrangement caractéristique des parties dans un tout » (avec une valeur proche de *skhêma*) ; il n'est en aucun cas utilisé pour désigner le mouvement de la mer. (1966 : 330-332) En revanche, *rhein* est utilisé pour renvoyer à un cours d'eau, un fleuve : se perd alors l'idée de « mouvements réguliers des flots ». Benveniste souligne en outre que le suffixe du mot, *-thmos*, indique « non l'accomplissement, mais la modalité particulière » de l'accomplissement, tandis que son radical évoque « la forme improvisée, momentanée, modifiable » de quelque chose de mouvant ou fluide (1966 : 333). C'est là que se note la différence entre *skhêma* et *rhuthmos* : le premier désigne une forme fixe tandis que le second renvoie à quelque chose de mobile, de fluide, de mouvant. Sur la base de ces observations, il établit le sens littéral de *rhuthmos*.

[Rhuthmos] désigne la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide, la forme de ce qui n'a pas de consistance organique [...]. On peut alors comprendre que [rhuthmos], signifiant littéralement « manière particulière de fluer », ait été le terme le plus propre à décrire des « dispositions » ou des « configurations » sans fixité ni nécessité naturelle et résultant d'un arrangement toujours sujet à changer (Benveniste 1966 : 333).³⁶

Platon confère au rythme une acception nouvelle, d'où dérive le sens moderne, lorsqu'il l'emploie pour renvoyer à « la forme du mouvement que le corps humain accomplit dans la danse, et à la disposition des figures en lesquelles ce mouvement se résout » (1966 : 334). Benveniste constate que « cette 'forme' est désormais déterminée par une 'mesure' et assujettie à un ordre » (1966 : 334) : celui de la musique mesurée sur laquelle s'effectuent les chorégraphies dites « rythmées » par Platon. Le mot « rythme » se dote d'un sens nouveau, lié à la dimension temporelle : celui d'une

³⁶ Je remplace la forme grecque de « rythme » par « rhuthmos » dans le texte.

« configuration des mouvements ordonnés dans la durée ». (1966 : 335). C'est à ce moment qu'émerge l'acception du rythme liée aux notions de mesure et d'alternance.

Voilà le sens nouveau de [rhuthmos] : la « disposition » (sens propre du mot) est chez Platon constituée par une séquence ordonnée de mouvements lents et rapides, de même que l'harmonie résulte de l'alternance de l'aigu et du grave. [...] On pourra alors parler du 'rythme' d'une danse, d'une marche, d'un chant, d'une diction, d'un travail, de tout ce qui suppose une activité continue décomposée par le mètre en temps alternés (Benveniste 1966 : 335)

Le « principe cadentiel » associé au rythme serait donc le fruit « d'une lente élaboration » (1966 : 335), ce qui va à l'encontre de l'idée d'un « apprentissage spontané du 'principe des choses' à partir de la nature » (Bourassa 2015 : 19).

[Benveniste] fait [...] ressortir l'existence de deux conceptions opposées du rythme. La première l'envisage comme un phénomène naturel sur lequel s'appuieraient les activités humaines : de nombreux théoriciens, poéticiens et musiciens, fondent la nécessité des rythmes dans l'art, si complexes soient-ils, dans un rapport avec une battue originelle, qu'elle soit cosmique ou physiologique ; la seconde (qu'adopte Benveniste) considère que la notion de rythme servirait à « caractériser distinctivement les comportements humains » (1966 : 327) et que la reconnaissance de rythmes naturels serait le fruit d'une projection de la « conscience des durées et des successions qui les règlent » (Bourassa 2015 : 19-20).

Une illustration de la première conception est l'idée selon laquelle l'alexandrin aurait une longueur idéale « parce qu'accordée 'naturellement' aux possibilités respiratoires » (Bourassa 2015 : 20). On le voit, une telle approche tend à effacer la dimension contextuelle (poids de la culture et de l'histoire) des manifestations rythmiques observées. Elles ne sont plus envisagées qu'au prisme de « lois naturelles généralisantes ».

La recherche étymologique de Benveniste va à l'encontre d'une conception réductrice du rythme. Elle ne permet pas de dégager « beaucoup de précisions sur l'essence du rythme », mais elle met en évidence ses « possibilités multiples » (Peluchon 2017 : 5). D'une part, elle souligne le fait que la dimension cadentielle n'est pas étymologiquement consubstantielle à la notion : ce sont à l'origine les idées de « disposition » et de « fluidité / non fixité », et non de « régularité », qui prévalent. D'autre part, sa recherche « invite à penser le rythme non comme 'à priori transcendant' [...], mais comme 'production de la forme' » (Jenny 1982 cité par Bourassa 2015 : 23). La théorie de Meschonnic, développée dans sa *Critique du rythme* (1982), s'inspire de ces deux découvertes.

1.2. Critique du rythme de Meschonnic (1982)

1.2.1. Critique de l'approche traditionnelle

À la suite de Benveniste, et s'appuyant notamment sur les résultats de son étude étymologique, Meschonnic critique l'approche traditionnelle du rythme, qu'il juge circulaire. Il identifie deux dangers concernant les conceptions du rythme : il peut être « décomposé comme un objet, une forme à côté du sens », ou « compris en termes psychologiques » et devenir une notion « ineffable », non objectivable (1982 : 55).

Les idées reçues sur le rythme, depuis le rythme ordre-équilibre-harmonie jusqu'au rythme émotion-rupture, constituent ensemble, malgré leur opposition apparente, un barrage à l'étude du rythme dans le discours (Meschonnic 1982 : 148).

Meschonnic s'intéresse essentiellement aux rythmes linguistiques et poétiques. Tout d'abord, il remet en question l'association courante rythme-régularité – association mise en évidence par un relevé des définitions du rythme proposées dans plusieurs types de dictionnaires. Quel que soit le domaine concerné, le rythme reçoit une même définition « avec des variantes secondaires » : toujours, il est question « d'intervalles réguliers », de « disposition régulière », de « retour périodique », etc. (1982 : 155). Selon Meschonnic, ces définitions témoignent d'une confusion entre *rythme* et *métrique*, et d'une réduction de la notion au domaine de la poésie versifiée. Il observe par exemple que, même dans le *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, le rythme n'est évoqué que dans le chapitre consacré à la versification (1982 : 163). Cette association « rythme-poésie » résulte selon lui des liens qu'entretient cette dernière avec le domaine musical.

La musique, prise comme donatrice de définitions, et la communauté de principe entre musique et poésie, ont déterminé et fixé ensemble une définition étymologique du rythme [...]. C'est le rythme-régularité. Le [*Traité de rythmique et de métrique grecques* de Riemann et Dufour] commence par : « Définition du rythme. – Le *rythme*, musical ou poétique, est constitué par le retour, à *intervalle égaux*, d'un son (note de musique ou syllabe), plus fort que les autres. C'est la définition même que donne Aristoxène : « le rythme est une suite régulière de temps [...] » (*ibid.*, p. 15). Mais Aristoxène de Tarente ne parle que d'un « ordre déterminé (ou délimité) des temps », non d'une suite *régulière*. La traduction des métriciens rétablit un faux vrai sens, – non celui du texte, mais celui de sa propre tradition (Meschonnic 1982 : 123).

Bien qu'à l'origine, la poésie soit « commune au chant, à la danse, à la musique », Meschonnic souligne que « ce n'est pas parce qu'on a chanté la poésie que le rythme en poésie est la même notion qu'en musique » ; et, partant, il est selon lui primordial de dissocier rythme langagier et rythme musical (1982 : 121). Il propose d'envisager le rythme dans sa spécificité linguistique.

Le rythme, du rythme, est consubstantiel au discours. À tout discours, pas seulement au vers. Le rythme est consubstantiel au discours parce qu'il est consubstantiel au vivant, et à toute activité. Il s'agit de

savoir s'il y a une spécificité du rythme dans le discours, et du discours par le rythme (Meschonnic 1982 : 121).

Or, « la régularité-périodicité exclut du rythme le langage en général, et la prose en particulier » (1982 : 186). La remise en question de l'association rythme-régularité conduit à une réflexion sur la confusion entre rythme et mètre.

Alors que les rythmes cosmiques, biologiques paraissent s'accommoder de la définition traditionnelle du rythme – puisqu'elle en est tirée et motivée, comme le montre l'étymologie traditionnelle –, le langage trouble l'unité interne du rythme-régularité. Caractériser le travail du vers place donc devant un choix : soit on continue à privilégier la définition générale et on méconnaît le discours qu'on fait entrer dans le mètre, soit on part empiriquement du discours et on est amené à une théorie du rythme particulière aux modes de signifier, qui n'a plus de rapport avec la théorie universelle du rythme que le langage avec la marée. On peut alors situer la métrique (Meschonnic 1982 : 147).

Meschonnic estime en effet que le domaine langagier est celui où la définition traditionnelle du rythme ne résiste pas. Il affirme que, d'une part, « le rythme est non métrique en soi » – « Il peut être métrique ou antimétrique, selon l'histoire et la situation des écritures » ; et que, d'autre part, « la rythmique n'est pas les déviations de la métrique » (1982 : 224).

Le rythme est un mouvement, non un compte. Etymologiquement, un flux. La métrique est un moyen de mesurer ce flux et une mesure de ce flux (Dessons et Meschonnic 1998 : 24).

En d'autres termes, le mètre est un « produit historique d'un codage générique » tandis que le rythme est un « effet de discours » (Bigot 2012 : 37).

1.2.2. Une nouvelle conception du rythme

Meschonnic s'appuie sur l'étymologie activée par Benveniste selon laquelle le rythme est « forme du mouvement ». Il l'envisage en tant que disposition/configuration : le rythme est l'organisation d'un ensemble, et notamment du discours (1982 : 69). Le discours étant inséparable du sens, le rythme peut être vu comme l'organisation du sens dans le discours. Et cette organisation, qui serait « la part la plus archaïque du langage » (1982 : 100), a trait à tous les niveaux discursifs, puisque le « sens se fait dans et par tous les éléments du discours » (1982 : 70). Autrement dit, Meschonnic se détache d'une conception du rythme « compatible avec la théorie du signe » (1982 : 69) selon laquelle il s'agit d'une forme ; il propose de l'envisager comme une « forme-sens », comme « le signifiant majeur » (1982 : 72). Aussi, l'analyse du rythme linguistique revient à analyser des « modes de signifier » (1982 : 81). Il souligne que cela est vrai pour tout type de discours, mais remarque que le poème est le lieu où l'interaction entre rythme et sens est « la plus visible » (1982 : 82).

La critique du rythme ne consiste pas à commenter un vers, ou un poème [...] Elle cherche comment ils signifient, et la situation de ce comment (Meschonnic 1982 : 56).

Le rythme est donc entendu comme système en tant que tel : « le rythme est une organisation des grandes et des petites unités, leur relation ensemble » (1982 : 129). Un système qui dépasse la « compréhension courante » et « impose la multiplicité des logiques » (1982 : 83) : il « fait sens autrement » (1982 : 99). Le sens est par ailleurs une activité subjective (*i.e.* du sujet) : le rythme, qui est organisation du sens, peut dès lors être défini comme étant « l'inscription du sujet dans son discours » (1982 : 71).³⁷

Je définis le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extralinguistiques (dans le cas de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j'appelle la signifiante : c'est-à-dire les valeurs, propres à un discours et à un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les « niveaux » du langage : accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques. [...]. Contre la réduction courante du « sens » au lexical, la signifiante est de tout le discours, elle est dans chaque consonne, dans chaque voyelle qui, en tant que paradigmatique et que syntagmatique, dégage des séries. [...] Dans son acception restreinte, le rythme est l'accentuel, dans son acception large [...], le rythme englobe la prosodie. Et, oralement, l'intonation. [...] le rythme est l'organisation même du sens dans le discours. Et le sens étant l'activité du sujet de l'énonciation, le rythme est l'organisation du sujet comme discours dans et par son discours (Meschonnic 1982 : 216-217).

À noter que *prosodie* est entendue ici comme « organisation consonantique-vocalique » (1982 : 147). Elle concerne tout ce qui relève des répétitions phoniques (rimes, assonances, allitérations, etc.). Dans leur *Traité du rythme*, Dessons et Meschonnic affirment par ailleurs que l'oral est « le mode de signifier caractérisé par le primat du rythme et de la prosodie dans le mouvement du sens » (1998 : 45). Enfin, Meschonnic propose trois catégories de rythme : 1° le rythme linguistique, « celui du parler de chaque langue, rythme de mot ou de groupe, et de phrase » ; 2° le rythme rhétorique, « variable selon les traditions culturelles, les époques stylistiques, les registres » ; 3° le rythme poétique, « organisation d'une écriture » (1982 : 223).³⁸

Pour appréhender le rythme ainsi défini, Meschonnic prône une approche empirique : il faut selon lui repérer, identifier des « rapports formels » dans et entre les différents niveaux du discours et, partant, dégager un « rythme personnel » (1982 : 210).

Il reste, au lieu de présupposer une théorie unique du rythme [...], à étudier s'il y a une spécificité du rythme dans le langage, et laquelle [...]. La théorie unique n'y mènera jamais : elle l'interdit. Autant d'activités, autant peut-être de notions du rythme. L'empirique particulier concret est la matière de l'indéfiniment multiple. Il dément quotidiennement les abstrakteurs, qui se trompent d'épistémologie mais non de désir, pour qui il n'y a de connaissance que du général (Meschonnic 1982 : 135).

Meschonnic s'attarde sur plusieurs marques rythmiques relevant des niveaux écrit, oral et verbal³⁹ : les pauses, les accents, les répétitions phoniques (telles que les rimes, assonances, allitérations...) et les « procédures typographiques » (ponctuation, mise en page, etc.)... Il élabore notamment un

³⁷ Cette idée peut selon moi être mise en lien avec la notion de flow (*cf.* Chapitre 1) – j'y reviendrai dans la conclusion de ce chapitre.

³⁸ Le slam convoque selon moi ces trois catégories (*cf. infra*).

³⁹ Le niveau écrit concerne la matérialité écrite des textes (notamment la ponctuation) ; le niveau oral concerne la matérialité phonique des textes (notamment le débit de parole) ; le niveau verbal concerne le contenu des textes indépendamment de leur matérialité (notamment la syntaxe).

système de notation « prosodique-accentuelle » (Bourassa 2015 : 11) qui participe à « montrer des paquets de convergences » au niveau des « effets rythmiques » (1982 : 343) et dont la figure 2.1 montre un exemple.

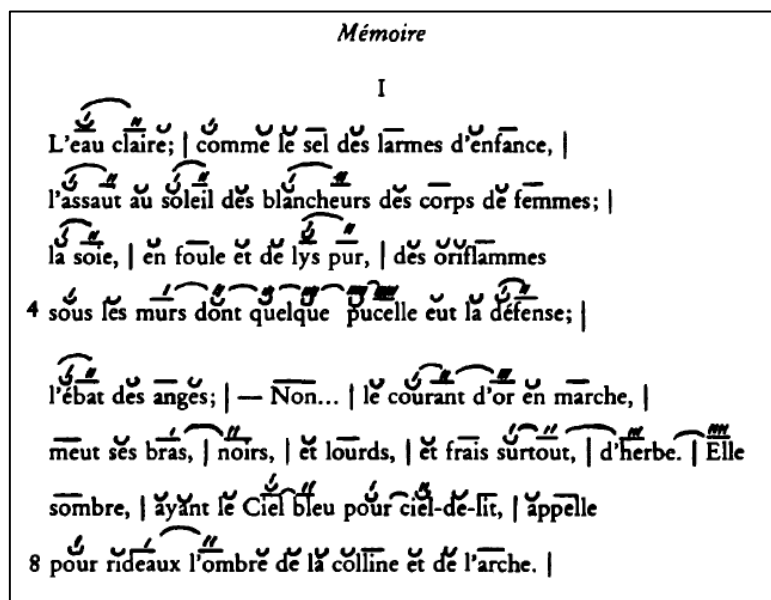


Figure 2.1 – Exemple de notation rythmique proposée par Meschonnic (1982 : 346) dans un extrait de *Mémoires* de Rimbaud.

Ce système permet, selon Dessons et Meschonnic, une « notation progressive de la force accentuelle et des échos consonantiques-vocaliques » (1998 : 44), ce qui permet *in fine* de rendre compte des « effets croissants et décroissants d'intensité rythmique et prosodique » (1998 : 45) et de dégager les « figures spécifiques à un discours particulier » (1998 : 50).

1.2.3. Apports et limites

L'apport du travail de Meschonnic aux réflexions sur le rythme est régulièrement dépeint comme « l'un des plus décisifs des dernières décennies » (Bourassa 2010 : 186). Au travers d'un examen de nombreuses théories du rythme linguistique, il interroge les théories du langage qui les sous-tendent. Meschonnic remet en cause nombre d'idées reçues et se dégage de « la *doxa* sur le rythme » ; il en fait un « problème » plutôt qu'une « chose à saisir par une définition » (Bigot 2012 : 35). Il s'écarte de toute référence à une mesure pour placer le rythme en tant que structure signifiante, organisation du mouvant. Parce qu'il associe rythme et sens, tout discours devient objet potentiel d'une analyse rythmique empirique. Ses travaux sont donc une source importante pour la conceptualisation du rythme que je retiens dans ma thèse. D'abord, ils m'ont permis de me dégager d'une conception réductrice du rythme et de l'envisager comme un phénomène global dont relève l'ensemble des niveaux linguistiques et des processus de structuration du discours. Ensuite, je rejoins l'idée qu'il est nécessaire, pour appréhender le rythme, de partir d'une analyse empirique du discours.

Enfin, la théorie de Meschonnic m'intéresse dans la mesure où, d'une part, le slam convoque les trois catégories de rythme qu'il identifie (linguistique, rhétorique et poétique) ; et où, d'autre part, sa conception du rythme comme inscription du sujet dans son discours peut selon moi être mise en lien avec la notion de flow, entendue comme identité stylistique des slameur·euses (et des rappeur·euses) fruit de l'écriture et de l'oralité (cf. Chapitre 1, point 2.4.).

Toutefois, son approche présente plusieurs limites. Je rejoins à ce titre Bourassa lorsqu'elle dit que Meschonnic « n'établit pas clairement les liens entre son intuition du rythme comme 'forme-sens du temps' (1982 : 224), sa définition du rythme comme 'organisation des marques à tous les niveaux du discours' (1982 : 217) et ses analyses » (2015 : 11).

Le problème de la définition de *Critique du rythme* [...] est d'apparaître tellement vaste que, considérée isolément, il est difficile de saisir en quoi elle explique le *rythme* en particulier. Elle semble plutôt définir le procès du sens dans son ensemble, mais tel qu'il peut caractériser la spécificité d'un discours, auquel le rythme est identifié [...]. Si la définition est à un certain moment « restreinte » à « l'accentuel », puis un peu élargie au « prosodique », elle était d'abord plus englobante avec ses « marques », « accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques ». Ce n'est pas l'élargissement du rythme [...] au syntaxique et au lexical qui pose problème, mais le peu de précisions concrètes sur ce qui donne à telle ou telle unité le statut de *marque* et sur le lien entre le *rhuthmos* considéré comme « forme du mouvement » et cette organisation (Bourassa 2015 : 65-66).

En effet, on ne trouve dans sa théorie aucune formulation explicite de la manière dont les « marques » qu'il analyse (accentuation, ponctuation, prosodie, etc.) confèrent effectivement au « mouvant » une forme particulière. À cet écueil s'ajoute l'emploi de notions parfois obscures, en particulier au niveau de son modèle de notation rythmique – je pense notamment à l'idée « d'accentuation émotive du parler » (Meschonnic 1977 cité par Bourassa 2010 : 200). Une telle notation me semble difficile à appliquer dans la mesure où, sauf erreur de ma part, Meschonnic mentionne nombre d'accents différents, dont certains sont présentés comme facultatifs, sans qu'une explication claire des critères utilisés pour les identifier soit formulée. Finalement, ce qui me semble manquer dans son approche, c'est un ancrage plus opérationnalisable pour certaines notions, et l'explicitation des liens entre les différents niveaux de la conceptualisation du rythme qu'il propose. Les travaux de Meschonnic m'apportent donc une base théorique solide et particulièrement intéressante pour étudier un corpus de slam, mais une méthodologie pratique et concrète reste à élaborer.

1.3. L'approche par critères de Sauvanet (2000)

Le rythme et la raison (2000) de Sauvanet, référence récente consacrée à la question du rythme, est moins régulièrement citée que Benveniste et Meschonnic.⁴⁰ Je l'intègre à mon état de l'art car elle me semble pouvoir être mise en lien avec de nombreuses approches. Sauvanet développe une

⁴⁰ Toutefois, quelques auteur·es – linguistes et littéraires – le mentionnent (e.a. Bigot 2012 ; Dessons 2012) dans leurs travaux sur le rythme.

approche philosophique du rythme. Dans la lignée de Meschonnic qui souligne la pluralité du rythme (1982 : 146), Sauvanet pose la question de savoir si l'on peut parler *du* rythme ou si, compte tenu du fait que ce qu'on appelle rythme présente des propriétés différentes selon les domaines et objets concernés, il ne faut pas plutôt parler *des* rythmes. Selon Sauvanet, il est impossible de fournir une définition formelle du rythme, puisqu'il ne s'apparente pas à un *objet* mais relève de l'expérience (et articule donc objectivité et subjectivité). Sauvanet propose dès lors une définition par critères.

Le rôle assigné à la définition n'est pas d'atteindre à une « chose en soi », mais de produire à sa manière un maximum d'intelligibilité des phénomènes rythmiques. On prend ainsi le verbe définir au sens de discerner, et la définition au sens de discernement. La terminologie proposée sera donc plus précisément une critériologie (Sauvanet 2000 : 156).

Le rythme serait « tout phénomène, perçu ou agi, auquel on peut attribuer au moins deux des qualités suivantes : structure, périodicité, mouvement » (définition formulée par Sauvanet et reprise dans l'*Encyclopædia Universalis*).

La structure renvoie à la forme, à la figure, à la fixité ; elle est à mettre en lien avec le *skhêma* grec.

La structure est le principe d'unité et d'organisation d'un phénomène rythmique ; elle est le motif qui lui donne sa configuration propre. En anglais, la structure renverrait ainsi au *pattern*, et en allemand, à *Gefüge* ou à *Gestalt* [...]. [L]a structure propre d'un rythme n'apparaît souvent qu'après-coup, selon le point de vue analytique et abstrait qui découpe les différentes données du phénomène considéré (Sauvanet 2000 : 168).

Sauvanet ajoute qu'une structure n'est telle qu'à partir du moment où elle contient du même et de l'autre, c'est-à-dire un *contraste* (2000 : 176).

Ce contraste peut apparaître [...] dans la durée, l'intensité, le timbre, la hauteur, soit encore dans la dimension, l'intensité, la matière, la couleur, le tout isolément ou par enchevêtrement (Sauvanet 2000 : 176).

La propriété de périodicité, qui est souvent celle mise en avant dans les définitions du rythme, concerne les phénomènes perçus comme des retours, des répétitions, des alternances, des cycles (Sauvanet 2000 : 177). Cette perception est soumise à certaines conditions : si les retours ne se manifestent pas dans certaines limites (notamment temporelles), ils ne seront pas appréhendés en tant que tels. Nous sommes ici dans quelque chose de mesurable (par ex. un tempo, une fréquence). Enfin, le mouvement relève de la transformation :

[le mouvement est] la métamorphose avec conservation ou production d'une morphologie minimale. [...] Soit le mouvement transforme une structure et/ou une périodicité premières (comme dans le cas des musiques mesurées, ou de toute autre forme fixe), soit un mouvement premier se structure et/ou se périodise (comme dans le cas du vers libre, ou de toute autre improvisation) (Sauvanet 2000 : 190).

Le critère de mouvement, c'est la « manière particulière de fluer » de la définition étymologique de Benveniste. La figure 2.2 présente une représentation schématique de cette conception du rythme.

Une telle définition entend « fournir un noyau conceptuel assez souple et assez compréhensif pour rendre compte de la diversité des phénomènes rythmiques » (Bigot 2012 : 29).

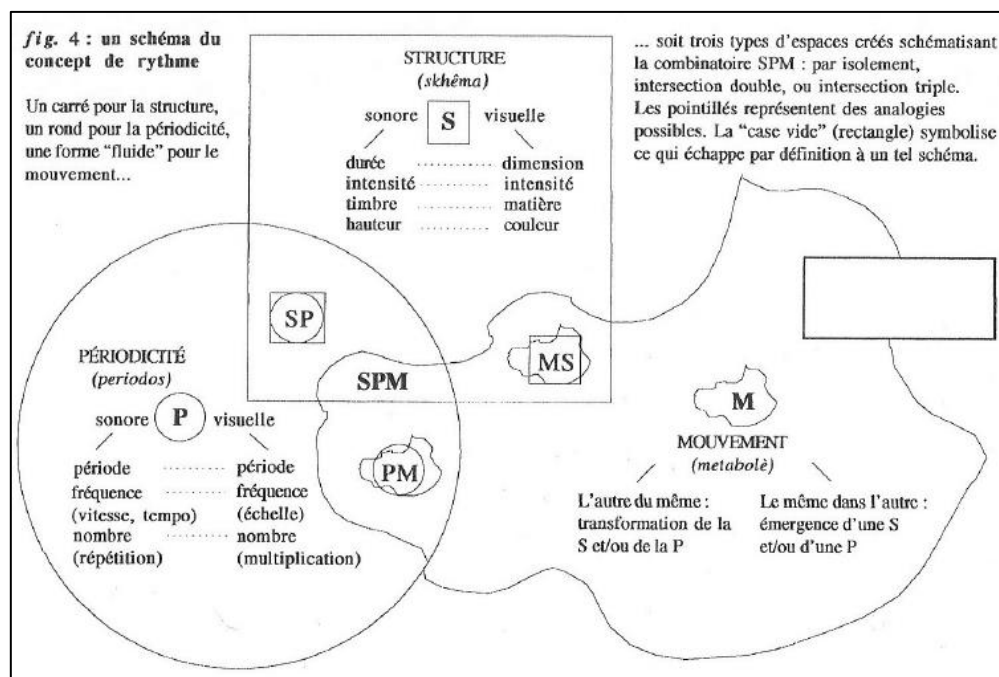


Figure 2.2 – Schéma conceptuel du rythme proposé par Sauvanet (2013 : 9).

Sauvanet fournit ensuite des exemples illustrant différents cas de figure dans la combinaison de ces critères (2000 : 198-213). En poésie, le rythme d'un texte en alexandrins est perçu comme figé : il repose sur une structure (métrique) qui se répète telle quelle. Une pièce de musique contemporaine peut avoir un rythme « sans retour sur lui-même ni régularité » : il varie d'une mesure à l'autre tout en rendant perceptible une certaine structure (par ex. au niveau des timbres). Enfin, le rythme saisonnier rassemble les critères de périodicité et de mouvement, mais pas de structure. Selon Bigot (2012 : 41), « le langage est la seule pratique anthropologique » à « manifester intégralement » la « définition tripartite du rythme » proposée par Sauvanet.

Le langage réalise la dimension structurale (S), à divers niveaux de la langue. Au niveau syntaxique, la notion de phrase recouvre celle de *skhêma*, comme configuration de constituants. Au niveau prosodique, on y trouve nombre de mesures reposant sur l'alternance d'un temps fort et d'un temps faible : accent, durée, timbre et hauteur s'y organisent ainsi en systèmes contrastés. [...] Mais la langue est aussi une périodicité (P), l'économie du système linguistique impliquant le retour des schémas structuraux : forme de phrases, répétitions lexicales et sémantiques. [...] Enfin le troisième critère définitoire du rythme, à savoir le mouvement (M) se trouve représenté dans le fonctionnement de la langue comme système, ou plutôt système des systèmes. Cette nuance introduit la possibilité d'un mouvement, d'un changement dans le dispositif de la langue, chaque sous-système bénéficiant d'un degré d'autonomie en tant que module. Il y a du jeu dans le système. Mais le mouvement entre en jeu non seulement au niveau de la langue, mais aussi au niveau de l'énonciation, dans l'événement énonciatif perpétuellement renouvelé (Bigot 2012 : 41-42).

La définition par critères de Sauvanet fait passer le rythme « du statut d'objet philosophique » à celui de « catégorie de la perception » (Bigot 2012 : 30). Elle ouvre par ailleurs la voie à des approches plus « souples » des phénomènes rythmiques, notamment langagiers. Elle permet de concilier une conception du rythme ancrée dans la notion de régularité avec une conception telle que celle de Meschonnic. Selon les composantes rythmiques étudiées, je peux en effet identifier celles qui relèvent des trois critères – Structure, Périodicité, Mouvement – (par ex. les scansion rythmiques, *cf. infra*) et celles qui n'en combinent que deux (par ex. la métrique au sens littéraire du terme, *cf. infra*). Le rythme peut finalement être vu comme un phénomène graduel. Dessons (2012) formule toutefois une critique des travaux de Sauvanet.

Lorsqu'une telle définition est présentée comme « adaptable à tous les phénomènes rythmiques » (Sauvanet 1994 : 26-27), la circularité du propos trahit le caractère idéaliste de la démarche. De la même façon qu'au sujet des « faits rythmiques », comment sait-on qu'un phénomène est rythmique ? Est *déjà* rythmique ? Sinon en l'identifiant à l'aide d'une définition préconstruite implicite ? (Dessons 2012 : 47)

Finalement, un problème que l'on peut relever dans les approches philosophiques de la question du rythme, en lien avec la circularité évoquée par Dessons, est que la recherche d'un « dénominateur commun » dans les phénomènes rythmiques court le risque d'aboutir à une conceptualisation relativement pauvre (Bigot 2012 : 27) et difficilement applicable à l'étude d'un corpus.

1.4. Conclusion

L'apport principal des recherches de Benveniste et Meschonnic est qu'elles ont permis de sortir d'une conception du rythme qui le réduit à la seule notion de régularité. L'étymologie du terme *rhuthmos* montre en effet que les concepts qui lui sont premièrement associés sont ceux de *disposition* (ou de *structure*) et de *mouvement* (ou de *flux*), et que ce n'est que dans un second temps que l'idée de *régularité* (ou *périodicité*) intervient. Cela permet par ailleurs de prendre de la distance par rapport à la vision selon laquelle toute production rythmique humaine se calque essentiellement sur des rythmes naturels (physiologiques ou cosmiques) : la dimension contextuelle (histoire, culture) est désormais intégrée à la réflexion sur le rythme, au-delà du prisme des « lois naturelles généralisantes ». Meschonnic, qui se focalise sur le rythme langagier, s'inspire de ces découvertes et critique les conceptions du rythme reprises dans les dictionnaires, qui systématiquement confondent « rythme » et « métrique ». Détaché du concept de régularité, le rythme devient propriété de tout discours (et plus uniquement de la poésie classique). Le rythme est système, organisation du sens et inscription du sujet dans le langage. Ma conception du rythme, qui est présentée en conclusion de ce chapitre, s'inspire directement de ces théories (*cf. infra*). Le panorama des approches générales a été complété par la réflexion philosophique de Sauvanet, référence plus récente. Celui-ci distingue trois critères fondamentaux du rythme, lesquels ressortaient déjà de la définition étymologique de Benveniste : la structure, la périodicité et le mouvement. Un apport de sa réflexion, essentiel pour ma

recherche, est qu'elle permet de concilier une conception du rythme basée premièrement sur le principe de régularité avec une conception plus large du rythme telle que celle de Meschonnic. Selon Sauvanet, ces trois critères ne doivent pas être nécessairement co-présents pour que l'on puisse parler de rythme, lequel s'apparente à un phénomène graduel. Par conséquent, selon le phénomène étudié, ce sera tantôt la périodicité, tantôt la structure, tantôt le mouvement qui prédominent et qui seront au centre des analyses.

Pusieurs limites à ces approches ont été mises en évidence : l'absence de précisions quant à ce qui fait concrètement le rythme ; le manque d'explicitation de certaines notions et des liens entre la théorie et l'analyse concrète ; une forme de circularité dans la conceptualisation. Pour autant, d'un point de vue théorique, l'apport des trois auteurs est fondamental car ils mettent en évidence le fait que le rythme échappe à toute tentative de définition essentielle et apparaît comme un problème à saisir au travers d'études empiriques. Il s'agit désormais de voir comment les notions associées au rythme dans ces trois conceptions (tableau 2.1) supportent le passage à l'analyse de (grands) corpus de langue parlée et/ou écrite. En d'autres termes, comment les cadres théoriques de Benveniste, Meschonnic et Sauvanet sont-ils concrètement mobilisés par les linguistes et les littéraires qui étudient la question du rythme dans le langage ?

Conceptions du rythme			
Auteur	Benveniste (1966)	Meschonnic (1982)	Sauvanet (2000)
Angle	Réflexion étymologique	Théorie du langage ⁴¹	Réflexion philosophique
Notions clés	structure mouvement (régularité)	organisation sens sujet perception	structure mouvement périodicité perception

Tableau 2.1 – Synthèse des approches de Benveniste (1966), Meschonnic (1982) et Sauvanet (2000) sur la question du rythme.

2. Le rythme dans le langage

Le rythme langagier est étudié dans les domaines de la linguistique et de la littérature.⁴² Les linguistes se focalisent majoritairement sur les productions orales et le rythme est donc étudié dans le champ de la prosodie. Plusieurs définitions de la prosodie ont été formulées dans la littérature. Je retiens celle proposée par Di Cristo.

⁴¹ Approche majoritairement théorique, avec toutefois quelques analyses de textes.

⁴² Entendue comme « étude de la littérature » (cf. note n°31).

La prosodie est une branche de la linguistique consacrée à l'analyse des propriétés formelles (phonologie prosodique) de la matérialité (phonétique prosodique) et de la fonctionnalité des éléments non verbaux de l'expression orale, non coextensifs aux phonèmes, tels que *l'accent, les tons, l'intonation, la quantité, le tempo et les pauses* [...]. [Leur] matérialité physique [...] se manifeste par les variations de la *fréquence fondamentale (F0), de la durée et de l'intensité* (paramètres prosodiques et acoustiques), ces variations étant perçues par l'auditeur comme des changements respectifs de *hauteur, de longueur et de volume sonore* (paramètres prosodiques auditifs). Les informations prosodiques ont la particularité d'être polysémiques et de véhiculer à la fois des informations d'ordre *linguistique, paralinguistique et extralinguistique*, qui se révèlent déterminantes pour l'interprétation des énoncés du discours et de la conversation (Di Cristo 2013 : 21).

Les littéraires analysent principalement des productions écrites et le rythme est traité dans le cadre d'analyses poétiques et stylistiques. La stylistique a pour objet le style : « [elle] étudie les procédés littéraires, les modes de composition utilisés par tel auteur dans ses œuvres ou les traits expressifs propres à une langue » (définition du CNRTL⁴³).

Il y a un socle commun aux conceptions du rythme développées dans ces deux champs de recherche, mais plusieurs points de fractures les séparent aux niveaux méthodologique (type de corpus, paramètres étudiés, outils utilisés...) et terminologique (certaines notions reçoivent des définitions différentes selon qu'elles sont appréhendées en linguistique ou en poétique). J'aborde dans un premier temps l'évolution de la conception du rythme langagier, en mettant en lumière l'influence des travaux de Benveniste et Meschonnic sur les linguistes et littéraires de la fin du 20^e siècle. Dans un second temps, je propose un panorama des approches récentes sur la question du rythme, en linguistique d'abord, puis en littérature. Dans les deux cas, je relève les composantes rythmiques qui sont analysées. Je mets ainsi en évidence des notions systématiquement associées au rythme dans l'un et l'autre domaine tout en pointant les divergences terminologiques et méthodologiques entre les approches linguistiques centrées sur l'oral et les approches littéraires centrées sur l'écrit.

2.1. Évolution des conceptions : de la régularité à l'organisation du sens

En linguistique et en littérature, comme dans tout autre domaine s'intéressant au rythme, celui-ci est dépeint comme une notion complexe à définir et qui suscite de nombreux débats (Hamdi 2007 : 107). Dans les approches plus anciennes et jusqu'à la fin du 19^e siècle, le rythme est majoritairement associé à la notion de régularité. En littérature, les études du rythme portent essentiellement sur des textes poétiques métriques, c'est-à-dire écrits en vers réguliers (par opposition à la poésie écrite en vers libre ou en prose, *cf. infra*). En linguistique, le rythme des productions orales est étudié dans le domaine de la phonétique expérimentale développée par

⁴³ <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/stylistique> (consultée le 22/06/22).

Rousselot (Bigot 2012 : 30). Dans cette lignée, des auteur·es comme Lote (1913) cherchent « à éclairer la question du rythme à partir de vers déclamés » (Beaudouin 2000 : 18). Dans un cas comme dans l'autre, le rythme est rabattu sur la régularité et le seul objet d'étude envisagé pour analyser le rythme langagier (qu'il soit oral ou écrit) est la poésie classique.

Au 20^e siècle, sous l'influence des travaux de Benveniste et Meschonnic, cette vision réductrice est remise en question.

Il faudra attendre E. Benveniste et après lui H. Meschonnic pour montrer que le rythme intéresse en fait l'ensemble de la production du sens, comme le font l'intonation et l'accentuation (Bigot 2012 : 31).

Dans les travaux de linguistique récents, le rythme est envisagé comme une « catégorie linguistique », étudiée au même titre que les catégories prosodiques (Bigot 2012 : 25). De la même manière, dans le domaine littéraire :

[e]n dehors [des] approches métriques, le rythme a été appréhendé par les poétiques contemporaines comme un concept complexe dont la définition déborde la notion de régularité. Il est pressenti comme un élément important du procès et de l'organisation du sens (Bourassa 2015 : 10).

Le fait de placer l'organisation du sens au cœur de la conception du rythme permet d'envisager tout discours, poétique ou non, comme objet d'étude potentiel. Le rythme est dès lors appréhendé comme un phénomène complexe et multifacette. Les linguistes s'intéressent à plusieurs genres de discours oraux (parole spontanée, lecture, journal télévisé...), et les littéraires étudient le rythme dans de la poésie non métrique et dans des textes non poétiques. Pour résumer, dans les approches récentes, linguistiques comme littéraires, le rythme n'est plus ramené uniquement à une question de régularité : il est décrit comme un principe qui « structure tous les niveaux de langue à la fois » (Beaudouin 2000 : 407). Pour autant, la régularité reste un critère majeur dans de nombreuses approches, linguistiques comme littéraires : la revue détaillée de plusieurs approches récentes le met en évidence dans les deux sections suivantes.

2.2. Approches linguistiques

2.2.1. Socle théorique commun

Malgré la diversité des approches du rythme en linguistique, depuis la fin du 20^e siècle, plusieurs points de rencontre peuvent être identifiés. D'une part, la majorité des définitions du rythme dans les productions orales convoquent les mêmes notions (point 2.2.1.1.) ; d'autre part, les linguistes se mettent d'accord sur le fait que le rythme est avant tout un phénomène perceptif (point 2.2.1.2.) ayant une dimension universelle (point 2.2.1.3.).

2.2.1.1. Notions récurrentes

Zellner fait dans sa thèse un inventaire des définitions du rythme émergeant de travaux de linguistique de la fin du 20^e siècle.

[Le] rythme est une suite de temps, une organisation d'une suite de stimulus, une structuration d'une suite de stimulus, une structuration d'une suite de stimulus accent exclu, une répartition d'accents, une répétition régulière d'accents, une répétition d'accents avec impression de retour régulier, une répétition d'accents et de pauses en fonction du temps. Il est aussi : une alternance de syllabes accentuées vs. inaccentuées, une égalité des syllabes inaccentuées, une égalité des groupes rythmiques, une inégalité des syllabes, un nombre de syllabes par groupes rythmiques, les différents débits ou le tempo (Zellner 1998 : 15, citée par Hamdi 2007 : 111).

La plurivocité du rythme est à nouveau mise en évidence, au sein même d'une discipline. Pour autant, on voit que le rythme est associé à quelques notions récurrentes : celles de *répétition*, de *structure*, d'*accentuation*, de *temporalité* et de *régularité* (ou d'égalité). Ces notions font écho à la définition étymologique du rythme de Benveniste, basée sur les idées d'organisation et de flux. Elles peuvent également être ramenées aux trois critères proposés par Sauvanet : la structure (structure, accentuation), la périodicité (répétition, régularité) et le mouvement (temporalité).

Ces notions sont à la base de toutes les théories linguistiques du rythme à l'oral, et c'est au niveau de l'importance accordée à chacune d'entre elles que certain·es auteur·es sont en désaccord. Globalement, l'on peut identifier deux grandes approches : celles qui considèrent que le rythme est avant tout une structuration (régulière) d'accents ; celles qui considèrent que le rythme est avant tout une structuration de durées. Les tenant·es de l'une et l'autre approches n'estiment pas que le rythme est *uniquement* une affaire d'accentuation ou de durée, mais iels placent l'une ou l'autre comme « composante rythmique première ». Les approches accentuelles sont majoritaires, et ce sont donc elles qui m'occuperont le plus longuement (*cf.* point 2.2.2.).

2.2.1.2. Dimension cognitive du rythme langagier

Le rythme est systématiquement présenté par les linguistes comme un principe organisateur du discours, inscrit dans le temps, basé sur le principe du retour et d'une dialectique du *même* et du *différent*, et sur lequel pèsent différents types de contraintes, notamment d'ordre psychobiologique. En effet, les linguistes marquent un accord sur le fait que le rythme est avant tout un phénomène perceptif (e.a. Padeloup 1990 ; Astésano 2001 ; Di Cristo 2013⁴⁴). Il relèverait donc du niveau psychologique :

⁴⁴ La majorité des références convoquées dans ce chapitre sont françaises. Cela s'explique par le fait que mon objet d'étude est le slam *francophone*. En effet, certaines composantes rythmiques ont un fonctionnement différent selon la langue concernée (par ex. l'accentuation anglaise diffère fortement de l'accentuation française). Toutefois, lorsque j'aborde des dimensions plus « universelles » ou générales du rythme langagier, je convoque également des références dans d'autres langues (en particulier en langue anglaise).

L'organisation du mouvement rythmique s'opère grâce à l'existence de *relais de même nature*. L'esprit tend vers chaque nouveau relais, à partir duquel il s'élance vers le relais suivant. Ainsi le mouvement rythmique est défini par l'alternance dynamique des *élans* et des *posés*. Le rythme se caractérise donc par *une organisation non du temps matériel, mais de la tension psychique engagée dans le temps* (Pineau 1979 : 12).

Cet aspect a été largement mis en évidence par Fraisse, dans son ouvrage *Psychologie du rythme* (1974). Selon lui, le rythme « est perçu et agi tout à la fois » (Fraisse 1974 : 10), c'est la perception qui « organise le mouvement en formes rythmiques » (cité par Lacheret-Dujour et Beaugendre 2002 : 34).⁴⁵

Dans certaines conditions, les stimulations sont perçues comme groupées et la répétition de ces groupes donne naissance à la perception du rythme. Si nous écoutons tomber dans le silence des gouttes d'eau provenant d'un robinet mal fermé, nous les percevrons groupées par deux ou par trois, plus rarement par quatre, même si la cadence de leur chute est parfaitement régulière. On parle alors de rythmisation subjective parce qu'aucun facteur lié à la suite objective des stimulations ne détermine le groupement (Fraisse 1974 : 74).

Les expériences réalisées par Fraisse (1974) à partir de sons (identiques) de non-parole montrent que les conditions permettant ou non la « rythmisation » des stimuli sont liées à des seuils temporels. Il s'agit du premier déterminant des groupes rythmiques.

Notre capacité de perception de deux stimulations successives, i.e. deux stimuli perçus comme distincts et se succédant, est comprise dans une marge étroite : de 0,2 secondes à 2 secondes. En deçà, les événements sont perçus de manière holistique (i.e. comme constituant un seul élément indissociable, une 'forme' dans la terminologie gestaltiste, autrement dit comme un continuum sonore) ; au-dessus de ce seuil, les événements sont perçus comme ne relevant pas d'une structure commune (Fraisse 1967 cité par Astésano 2001 : 29).

Le « deuxième déterminant du groupe rythmique est le nombre d'éléments constitutifs » (1974 : 78) : au niveau subjectif, Fraisse observe une tendance à former des groupements contenant deux à trois (et plus rarement, quatre) éléments ; au niveau objectif, il estime que l'on « peut obtenir des groupements de cinq à six éléments », mais il apparaît que « très vite interviennent des sous-ensembles ». Enfin, « on estime que la durée totale d'un groupement rythmique comportant même des sous-ensembles ne peut guère dépasser 4 à 5 s. » (1974 : 78).

Concernant le rythme linguistique, un accord semble exister sur le fait que l'unité fondamentale du rythme est la syllabe (e.a. Simon et Grobet 2005 ; Wagner 2010). Dans la parole, l'organisation rythmique est un processus dynamique reposant sur la capacité du système cognitif à structurer l'information perçue (Pasdeloup 1990 : 58). Cela implique que, d'un individu à l'autre, un même énoncé peut faire l'objet d'une structuration rythmique différente. La perception du rythme reposerait sur quatre dispositifs universels : 1° la segmentation du signal en groupements en fonction

⁴⁵ J'aurai l'occasion de revenir sur ce point au Chapitre 4, dans le cadre de l'analyse des scansions (point 3).

de la variation des paramètres physiques (temporels, accentuels, intonatifs) ; 2° l'extraction de régularités temporelles (alternance de temps forts et faibles), sur la base d'informations objectives et de projections subjectives⁴⁶ ; 3° la hiérarchisation des groupements (unités minimales intégrées dans des unités de rang supérieur) ; 4° la promotion d'une représentation abstraite des niveaux de proéminences relatifs aux battements (Di Cristo 2016 : 53). Les deux derniers dispositifs sont « complexes » dans la mesure où ils reconfigurent les résultats des deux premiers dispositifs (Di Cristo 2013 : 120-121).

L'auditeur projette des structures rythmiques sur un continuum acoustique flou, qui peut être discordant, quand ce n'est pas localement incompatible, avec l'interprétation qu'on en fait (Pasdeloup 1990 : 48).

Autrement dit, il peut y avoir des écarts entre la réalisation acoustique (paramètres mesurables objectivement) et la perception d'une structuration rythmique. Lors de l'analyse d'un corpus oral, il est donc important de garder à l'esprit que la perception du rythme est susceptible de varier d'un individu à l'autre.

2.2.1.3. Dimension universelle du rythme langagier

De nombreux et nombreuses linguistes estiment que tous les humains partagent des tendances rythmiques communes, naturellement inscrites en nous.⁴⁷

Le rythme aurait des origines neurologiques, ce qui expliquerait que l'on trouve dans le proto-langage (langage émergent) d'enfants de toutes origines linguistiques les mêmes tendances rythmiques [...]. Le langage se construirait ensuite en fonction des contraintes linguistiques propres à la langue maternelle, où ces tendances premières prendraient alors plus ou moins d'importance en fonction du système linguistique (Astésano 2001 : 28).

Notre nature biologique influencerait donc fortement notre perception du rythme (Astésano 2001 : 28). Par exemple, Lévy (1926) a montré que notre perception de la rapidité et de la lenteur dépend de notre rythme cardiaque moyen (environ 70 battements par minute) (cité par Astésano 2001 : 28). De la même manière, « le rythme iambique [faible – fort] serait favorisé dans la nature car il correspond au rythme respiratoire » (Astésano 2001 : 28). Nous aurions en outre un « tempo spontané » ou « naturel » d'environ 1,7 battement par seconde (soit à intervalles de 600 ms.) duquel dépendrait notre « capacité à percevoir des éléments comme appartenant à un groupement » (Astésano 2001 : 28). On retrouve la même idée chez Di Cristo, qui parle d'un « enracinement cognitif profond et précoce » du rythme (2013 : 120) et chez Konopczynski (1986 ; 1991) qui estime qu'il y a chez « tout individu une horloge neuronale, au rythme régulier, contrôlant la production de la parole à sa base, mais dont le fonctionnement serait contrarié par toute une série de facteurs résultant de contraintes linguistiques diverses (phonologiques, syntaxiques, etc.), caractéristiques de chaque langue et donc

⁴⁶ En effet, selon la loi de Prägnanz, nous avons tendance à « régulariser » les formes perçues (Astésano 2001 : 31). J'aurai l'occasion de revenir sur ce point lors de l'analyse des scansion rythmiques (cf. Chapitre 4, point 3).

⁴⁷ Cette question est investiguée dans le domaine psycho-cognitif, avec entre autres les travaux de Magne *et al.* (2003), Besson *et al.* (2017), ou encore de Rocha *et al.* (2020).

acquises » (1986, cité par Lacheret-Dujour et Beaugendre 2002 : 36). Ce point de vue permet de concilier deux tendances souvent opposées dans la recherche : l'innéisme et le constructivisme (Astésano 2001 : 28). La dimension universelle du rythme langagier est encore largement en cours d'investigation et plusieurs aspects mentionnés ci-dessous (par ex. le « tempo universel » de 1,7 battement par seconde) ne font pas toujours consensus parmi les chercheurs. Quoiqu'il en soit, le rythme langagier est lié à des paramètres biologiques, tels que la respiration, ce qui induit nécessairement une forme de régularité dans les productions orales. Je n'approfondis pas ces questions dans ma recherche, mais il sera intéressant de voir si l'un ou l'autre de ces « traits universels » du rythme sont observables dans le corpus analysé (cf. Chapitre 4).

2.2.1.4. Conclusion intermédiaire

Au-delà de l'hétérogénéité des définitions du rythme langagier formulées par les linguistes, j'ai identifié plusieurs notions convoquées de manière récurrente : la répétition, la structure, l'accentuation, la temporalité et la régularité. Ce socle notionnel commun n'est pas sans rappeler la définition étymologique formulée par Benveniste ainsi que la définition par critères de Sauvanet. Il y a en outre un accord largement partagé quant au fait que le rythme est avant tout une question de *perception*. Enfin, plusieurs auteurs identifient des tendances rythmiques partagées par tous les êtres humains. Bien que les dimensions cognitives et universelles ne soient pas au cœur de ma recherche, il est important de les mentionner dans la mesure où elles sous-tendent plusieurs approches présentées ci-dessous. En outre, elles seront parfois intégrées à ma réflexion méthodologique. Venons-en maintenant aux différentes approches du rythme langagier – elles se distinguent par le focus placé soit sur la dimension accentuelle, soit sur la dimension temporelle.

2.2.2. Le rythme entendu comme la structuration des accents dans la durée

L'inventaire des définitions du rythme réalisé par Zellner montre que la majorité des linguistes qui étudient le rythme du langage parlé s'accordent à dire qu'il est lié à l'organisation d'éléments discrets, les syllabes accentuées, dans la durée (Di Cristo 1999 : 145-146). Jusqu'à la fin du 20^e siècle, il y a des divergences quant à l'attention portée à chacun de ces paramètres (accentuation et temporalité), ce dont témoigne une conception duale du rythme.

[L]e grand débat entre les phonéticiens tourne autour des composantes acoustiques du rythme et les paramètres de durée et de fréquence fondamentale qui n'ont pas reçu la même attention. Dans certains travaux, les paramètres de durée ou de l'organisation temporelle sont considérés comme déterminants pour rendre compte de la rythmicité de la parole. [...] En revanche, pour certains phonéticiens (Grover et Terken, 1995), c'est l'accent qui contribue en premier lieu à l'impression de rythmicité (Hamdi 2007 : 127).

Certains linguistes (e.a. Martin J. 1972 ; Llorca 1982) estiment que le rythme est avant tout une structuration de durées et qu'il émerge de la répétition à intervalles réguliers d'un événement. Ils

proposent des analyses phonétiques du discours (Pasdeloup 1990 : 80-81). D'autres auteur·es (e.a. Dell 1984 ; Liberman et Prince 1975), dont les travaux relèvent de la phonologie métrique, considèrent le rythme comme un *pattern* d'évènements reliés entre eux en termes de proéminence (*i.e.* les syllabes accentuées). Cependant, cette conception duale du rythme a été largement remise en question : une « majorité d'auteurs s'accordent [...] à penser que le rythme est constitué à la fois par la structuration des schémas accentuels et la structuration temporelle » (Astésano 2001 : 23). En effet, il peut sembler arbitraire de séparer sur le plan théorique des niveaux d'organisation du discours intrinsèquement liés et contribuant chacun, du fait de leur fonction structurante, à l'élaboration du rythme.

La conception unificatrice du rythme est défendue notamment par Pasdeloup (1990), Di Cristo (1999, 2000, 2013, 2016) et, à sa suite, Astésano (2001). Leur approche envisage le rythme comme un « composant fondamental du langage » (Di Cristo 2016 : 53) dont les niveaux d'actualisation sont multiples et en relation les uns avec les autres. Cela implique une forte « complexité des indices rythmiques » (Di Cristo 2016 : 66).

Le rythme semble être une structure qui résulte des interactions entre les niveaux linguistiques d'une part, et para-linguistiques d'autre part. Il intègre temporellement des unités de nature différente, qui appartiennent à des systèmes dont les structures ne sont pas obligatoirement coextensives (Pasdeloup 1990 : 22).

[La] complexité de la structuration rythmique réside principalement dans le fait qu'elle résulte de l'interaction des niveaux lexical, syntaxique, accentuel, énonciatif et intonatif, niveaux par eux-mêmes déjà porteurs de sens et fonctionnant en relation les uns avec les autres (Pasdeloup 1990 : 49).

Ces auteur·es entendent dépasser l'opposition entre « ordre temporel et ordre accentuel » en proposant une « conception élargie du rythme » (Di Cristo 1999 : 146). Pour autant, bien que plusieurs niveaux d'actualisation du rythme soient systématiquement mentionnés, les tenant·es de la conception unificatrice étudient essentiellement la composante accentuelle. Partant du principe que le rythme résulte de l'alternance de temps forts et de temps faibles, il y a un accord pour dire que l'accentuation est le « phénomène central du rythme » (Astésano 2001 : 53). En d'autres termes, les dimensions temporelle et accentuelle sont toutes deux abordées sur le plan théorique, mais c'est la seconde qui est au cœur de la plupart des analyses sur corpus. Avant de développer la question de l'accentuation et de son lien au rythme, je commence par aborder brièvement un courant quelque peu éloigné de ma recherche mais au sein duquel ont été développées des notions convoquées dans les approches présentées par la suite : la typologie rythmique des langues.

2.2.2.1. Typologie rythmique des langues

Certains auteur·es (e.a. Pike 1945 ; Abercrombie 1967; Port *et al.* 1987) proposent une typologie des langues selon leur rythme⁴⁸, reposant sur l'idée que « chaque langue a ses propres lois rythmiques » (Lacheret-Dujour et Beaugendre 2002 : 36). Ma recherche ne s'inscrit pas dans ce champ, mais il est tout de même intéressant de mentionner ces travaux dans la mesure où ils ont donné naissance à des notions discutées dans les approches du rythme qui constituent mon cadre théorique : d'une part, la « théorie de l'isochronie » et, d'autre part, la distinction des langues *stress-timed* et *syllable-timed* (Hamdi 2007 : 127). Selon le principe d'isochronie, dans les langues dites à rythme accentuel (*stress-timed*), les intervalles de durée inter-*stress* (accent) sont équivalents ; dans les langues dites à rythme syllabique (*syllable-timed*), les durées des syllabes sont équivalentes (Ramus 2002 : 1). Il s'agit des « deux types fondamentaux d'organisation du rythme » traditionnellement distingués (Di Cristo 2013 : 13). D'après cette théorie, le français serait une langue à isochronie syllabique : « toutes les syllabes sont théoriquement de même longueur, et ont tendance à se produire à intervalles réguliers » (Astésano 2001 : 32). La catégorisation du français en tant que *syllable-timed* repose selon Di Cristo sur l'idée qu'il s'agit d'une langue sans accent : il n'y aurait pas en français d'accent lexicalement distinctif (contrairement à l'espagnol⁴⁹, par exemple) ; l'accentuation se confondrait avec l'intonation ; l'accent est réalisé de manière faible... Je renvoie à Di Cristo (1999 : 157-162) pour une discussion.

Cette approche a été largement critiquée et on estime aujourd'hui que la distinction entre les langues à isochronie syllabique ou accentuelle n'est pas aussi claire qu'il y paraît (Lacheret-Dujour et Beaugendre 2002 : 37). Il y aurait en fait « coexistence de tendances rythmiques duales » au sein des langues : par exemple, « certains aspects de rythmicité accentuelle existent [...] également en français » (Astésano 2001 : 31). Les études plus récentes qui s'intéressent à la typologie rythmique des langues ne se focalisent plus sur le principe d'isochronie, pour lequel aucune preuve empirique n'a pu être apportée (Arvaniti 2009). Dans la lignée de Dauer (1987), de « nouvelles méthodes basées sur des approches phonétiques et statistiques [...] ont permis une relecture de la classification traditionnelle selon la dichotomie : langues accentuelles [...] vs. langues syllabiques » en se focalisant sur « l'aspect temporel du rythme et de la syllabe » (Hamdi 2007 : 2).⁵⁰

2.2.2.2. Définition de l'accent et lien au rythme

De nombreuses définitions de l'accent ont été formulées dans la littérature (voir e.a. Ladd 2008 pour une revue). Je prends ici comme point de départ celle proposée par Fónagy :

⁴⁸ Cette approche, née dans les années 1940, part du principe qu'il existe un nombre restreint de classes de langues pouvant être définies selon leur propriétés rythmiques.

⁴⁹ En espagnol, l'accent permet de distinguer des termes différents. Par exemple, on distingue le verbe conjugué *termino* ou *terminó* (respectivement « je termine » et « il/elle termina ») du nom commun *término* (« le terme, la fin »).

⁵⁰ Les paramètres le plus souvent étudiés en tant que définitoires du rythme sont la structure syllabique (%V⁵⁰ et ΔC⁵⁰), la réduction vocalique (ΔV⁵⁰) et l'accent de mot (Kohler 2008 : 33).

J'entends par *accent* l'entité linguistique (prosodique) ayant pour fonction principale la mise en relief d'une syllabe et dont la substance consiste dans un plus grand effort expiratoire et articulatoire. Cet effort se reflète sur le plan acoustique dans des modifications caractéristiques de la courbe de fréquence fondamentale, de la courbe de pression sonore et du spectre de fréquences et dans l'allongement de la syllabe accentuée (Fónagy 1980 : 125)

Cette définition fait référence à deux domaines distincts : d'une part, celui de l'accent en tant qu'élément du système prosodique d'une langue (niveau abstrait, sous-jacent) et, d'autre part, celui de l'accent en tant qu'unité saillante par rapport à son contexte (niveau de surface). La notion d'accent est associée à celle de *proéminence* qui évoque « l'image d'une unité détachée de son environnement phonique, à la fois sur le plan physique (ou acoustique) et sur celui de la perception » (Di Cristo 2013 : 4). L'étude de l'accent suppose l'identification de deux types de segments : les unités accentuables, c'est-à-dire les segments susceptibles de porter un accent et donc mis en contraste entre eux (en français, il s'agit de la syllabe) ; et les unités accentuelles, c'est-à-dire les segments à l'intérieur desquels les contrastes sont créés (*i.e.* les domaines de l'accent) (Di Cristo 2013 : 4). L'on distingue des langues à accent fixe et des langues à accent libre. Dans les premières, la place de l'accent est déterminée par des critères phonologiques : l'accent tombe sur une syllabe déterminée (c'est le cas par ex. en polonais ou en tchèque). Dans les langues à accent libre (par ex. l'espagnol ou l'italien), aucune règle ne détermine à priori la place de l'accent dans le mot : il a une valeur phonologique et permet de distinguer des paires minimales.⁵¹

Pendant longtemps, plusieurs linguistes (e.a. Hjelmslev, Pilch, Rossi) ont défendu la conception selon laquelle le français serait une langue sans accent : il s'agirait d'une langue *syllable-timed*, pour reprendre la terminologie du domaine de la typologie rythmique des langues. Nous l'avons vu, ce point de vue a largement été remis en question. La majorité des linguistes qui étudient le rythme du français parlé se focalisent sur la composante accentuelle. Partant du principe que le rythme résulte de l'alternance de temps forts et de temps faibles, il y a un accord pour dire que l'accentuation est « le phénomène central du rythme » (Astésano 2001 : 53).

Les concepts d'accentuation et de rythme [...] sont intimement liés, car il est admis que le rythme linguistique se construit sur une alternance plus ou moins régulière de temps forts et de temps faibles, les temps forts étant assimilables, dans la parole, à des syllabes accentuées et les temps faibles, à des syllabes inaccentuées. Ces alternances sont à l'origine de la formation de groupements ou de mesures dont la succession dans le temps donne lieu à un déploiement de motifs rythmiques plus ou moins variables (Di Cristo 2013 : 12).

En somme, l'accent, parce qu'il génère des groupements et, donc, structure le discours, serait la clé de voûte du rythme langagier. La section suivante vise à définir au mieux cette composante rythmique essentielle.

⁵¹ Voir note n°49.

2.2.2.3. Système accentuel du français

Différents modèles du système accentuel du français sont proposés. Ils concernent : les types d'accents existants, leurs fonctions, leurs paramètres acoustiques, ainsi que les domaines prosodiques régis par l'accentuation.

Axes de description

L'accentuation du français est généralement décrite à trois niveaux : hiérarchique, fonctionnel et matériel. Au niveau hiérarchique, la majorité des linguistes distinguent deux types d'accents : l'accent primaire (AP) et l'accent secondaire (AS) (Pasdeloup 1990 ; Avanzi 2012 ; Di Cristo 2016).⁵² Pendant longtemps, seul l'AP a été pris en compte dans la littérature car on ne reconnaissait pas de rôle structural à l'AS (Avanzi 2012 : 20). Les recherches récentes s'attachent désormais à décrire les deux accents sur les plans fonctionnels et matériels.

- **L'accent primaire** est final (dernière syllabe masculine⁵³) de mot ou de groupe de mots. En puissance, il marque tous les mots lexicaux⁵⁴, dits *accentogènes*. En pratique, ceux-ci ne sont pas nécessairement tous accentués : la réalisation effective des accents potentiels dépend de contraintes rythmiques et fonctionnelles (Avanzi 2012 : 21). Deux tendances s'opposent au sein de la recherche concernant l'AP : certain-es auteur-es (e.a. Troubetzkoy 1949) considèrent qu'il s'agit d'un accent de groupe dont la réalisation dépend notamment de « la longueur des suites syllabiques en présence » ; d'autres (e.a. Dell 1984) estiment qu'il s'agit d'un accent de mot à fonction démarcative (Lacheret-Dujour et Beaugendre 2012 : 42). Actuellement, les auteur-es semblent globalement s'accorder sur le fait que le mot n'est pas « prosodiquement amorphe » et que chaque mot lexical porte un accent au niveau sous-jacent, mais que « les mots constitutifs d'un groupe font l'objet d'une désaccentuation incomplète ou partielle » (Di Cristo 2016 : 35).
- **L'accent secondaire** est non final. Il affecte généralement la première syllabe des mots dits accentogènes (Grosman 2018 : 33). Il existe deux approches concernant l'AS : la première considère qu'il n'existe qu'un seul accent non final, dont la distribution est variable et dont la fonction est essentiellement rythmique (phénomène de régulation) ; la seconde considère qu'il existe différents types d'AS (rythmique ou ictus mélodique, énonciatif ou de focalisation, emphatique), dont les places (syllabe initiale ou seconde) et fonctions (rythmiques, hiérarchiques, expressives...) sont variables (Lacheret-Dujour et Beaugendre 2012 : 44). D'après plusieurs chercheur-euses, « la distribution plus ou moins importante des accents non finals est motivée phonostylistiquement » (Avanzi 2012 : 23). Il y aurait par exemple davantage d'AS dans la parole journalistique ou didactique que dans la parole spontanée (Avanzi 2012 : 24).

⁵² La terminologie employée dans la littérature pour renvoyer à ces deux accents est extrêmement variable.

⁵³ i.e. syllabe dont la voyelle n'est pas un e muet.

⁵⁴ Un mot lexical est un mot pourvu d'un contenu sémantique, par opposition aux mots fonctionnels, également appelés « clitiques » (Di Cristo 2013 : 5) et théoriquement non accentogènes. Notons que dans certains cas, ces clitiques portent un accent (par ex. s'ils sont en position finale de groupe lexical). Mertens (1987) a mis au jour ce phénomène en travaillant sur de la parole radiophonique (cf. Chapitre 4, point 2).

Au niveau fonctionnel, si l'on prend comme domaine le mot, l'accent (AP et AS) a une fonction démarcative : il contribue à signaler le début et la fin des mots (Di Cristo 2013 : 7). Si l'on prend comme domaine l'énoncé/le discours, l'accent remplit des fonctions rythmiques, syntaxiques, sémantiques et pragmatiques (Di Cristo 2013 : 7). L'actualisation d'un accent dépend donc de contraintes relevant de ces différents niveaux (Grosman 2018 : 34). Enfin, du point de vue matériel, l'AP serait marqué par un allongement de durée significatif (et, selon certain·es auteur·es, par une montée de la fréquence fondamentale) ; l'AS serait marqué par un changement d'intensité et de fréquence fondamentale (Lacheret-Dujour et Beaugendre 2012 : 41).

Représentation et niveaux de constituance prosodiques

Les accents, une fois identifiés, permettent de mettre au jour la structure prosodique d'un énoncé (Avanzi 2012 : 25). Les outils les plus utilisés pour représenter cette structure, c'est-à-dire l'alternance de syllabes accentuées et non accentuées, sont issus de la phonologie métrique (Liberman 1975 ; Hayes 1980 ; Dell 1984). Selon cette théorie, l'accent est une entité relationnelle, le « produit d'un réseau de relations hiérarchiques fondé sur la syllabe » (Di Cristo 2013 : 123). La phonologie métrique a d'abord proposé une structure arborescente, appelée « arbre métrique », afin de représenter la hiérarchie accentuelle. L'arbre métrique a ensuite été abandonné au profit de la « grille métrique » (Avanzi 2012 : 27 ; un exemple est repris à l'annexe n°2). Je renvoie à Di Cristo (1999) pour une description détaillée de ces deux modes de représentation de la structure métrique d'un énoncé. Dans la grille métrique, chaque niveau correspond à un constituant métrique.

Les niveaux de constituance sont les « domaines phonologiques qui participent à l'organisation de la parole » (Di Cristo 2016 : 78). Les syllabes accentuées de fin de groupe sont les « têtes » de ces constituants prosodiques (Avanzi 2012 : 41). Il existe deux approches qui cherchent à définir un ensemble fini de niveaux de constituance (Di Cristo 2013 : 133) : 1° une approche basée sur l'étude de l'interface syntaxe / prosodie (Selkirk ; Nespor et Vogel ; Hayes) ; 2° une approche qui se fonde uniquement sur des critères prosodiques (Jun et Fougeron ; Di Cristo et Hirst). Je ne présente pas ici un panorama détaillé des différents modèles proposés par ces deux courants de recherche (à ce sujet, voir notamment Di Cristo 2013). Je souligne simplement que « le nombre de niveaux pertinents pour décrire le français est encore largement débattu dans la littérature » (Avanzi 2012 : 41) et que la terminologie pour y référer est large et variable (Astésano 2017 : 37). Je renvoie à Di Cristo (2011 : 76) pour un tableau synthétique de la terminologie utilisée dans les différentes approches de la hiérarchie prosodique.⁵⁵

Construction accentuelle : principes généraux

La construction accentuelle en français est sujette à une forte variabilité : les locuteur·ices ont leurs propres stratégies en fonction de critères communicationnels, contextuels et interactionnels (Lacheret-Dujour et Beaugendre 2012 ; Di Cristo 1999). Par ailleurs, selon Fónagy, le système accentuel du français est évolutif : il défend dès lors l'idée d'une mobilité accentuelle et propose la

⁵⁵ J'aurai l'occasion de revenir sur cette question au Chapitre 4 (point 2), dans la section consacrée à l'analyse de l'accentuation.

notion d'*accent probabilitaire* (Fónagy 1980). L'accentuation n'est en effet pas totalement aléatoire : elle repose sur quelques « grands principes linguistiques de base fondés sur des contraintes morphosyntaxiques et rythmiques » (Lacheret-Dujour et Beaugendre 2012 : 40).

L'accentuation suppose par conséquent deux niveaux d'analyse distincts : un niveau abstrait, sous-jacent, et un niveau concret, celui des manifestations de l'accent dans la substance (Lacheret-Dujour et Beaugendre 2012 : 41). La prise en compte d'une double face de l'accent est proposée par Di Cristo (1999). Suivant ce principe, il propose de distinguer le *mètre* et le *rythme*.

[Les] éléments constitutifs du mètre sont représentables au niveau sous-jacent ou profond par les gabarits métriques qui définissent le système prosodique noyau de la langue. Les structures rythmiques de surface, qui sont dérivables des gabarits métriques, donnent lieu à des motifs diversifiés, tout énoncé se prêtant à plusieurs codages et à diverses interprétations rythmiques (Di Cristo 1999 : 145-146).

Partant de là, il formule l'hypothèse selon laquelle les « motifs rythmiques de surface » sont « dérivables des gabarits métriques sous-jacents » suivant une série de « principes et de règles » qu'il entend définir (1999 : 146) : l'accentuation s'apparente donc à un processus dynamique. Il est important de souligner que la « métrique » prend ici un tout autre sens que celui, traditionnel, qui évoque les « effets de régularités » de la poésie versifiée (Di Cristo 2016 : 55). Cette conception rejoint l'idée d'accent probabilitaire élaborée par Fónagy.

Di Cristo propose deux principes majeurs qui sous-tendraient les contraintes phonologiques propres à la structure métrique du français.

- Le principe de *bipolarisation prosodique* : l'ensemble des unités linguistiques signifiantes obéit à un principe de « promotion des extrémités » (Di Cristo 1999 : 36), c'est-à-dire que chaque unité linguistique « possède dans la représentation sous-jacente une proéminence initiale et une proéminence finale » (Astésano 2001 : 95).
- Le principe de *dominance droite* : dans un domaine donné, c'est la syllabe pleine la plus à droite qui reçoit le niveau de proéminence le plus élevé (Di Cristo 2016 : 68).

À ces principes, propres au français, s'ajoutent trois contraintes métriques qui seraient universelles.

- Le principe de *représentation conjuguée*
[T]he property of being a head is the same as that being a governing element in a constituent, and the property of being in some domain is the same as that of being governed by some head (Halle et Vergnaud 1987 : 16).
- Le principe de *hiérarchie* : les domaines mentionnés ci-dessus sont organisés en une structure hiérarchique.
- Le principe d'*eurythmie*
Le Principe d'Eurythmie [...] se rapporte à des critères de bonne formation des énoncés sur le plan métrique. Ces critères [...] précisent que l'organisation métrique se doit d'éviter [...] (i) la présence de deux accents contigus (qui provoqueraient la formation d'une collision

accentuelle⁵⁶ ; ang. « clash »), ou (ii) celle d'une succession trop importante de syllabes inaccentuées (engendrant de la sorte la formation d'un vide accentuel ; ang. « lapse ») (Di Cristo 2016 : 69)

Suivant le principe d'eurythmie, le rythme langagier, même dans de la parole ordinaire (vs. déclamation de textes poétiques classiques, par ex.) est associé à la notion de régularité. Selon Di Cristo, elle est l'un des déterminants cruciaux du rythme de la parole. Il souligne toutefois que « la construction du rythme n'interdit pas certaines formes d'irrégularités qui sont à l'origine de la variabilité observable des motifs rythmiques exhibés par la parole » (2016 : 54).

Les approches qui partent de l'accentuation comme composante rythmique majeure sont multiples, variées et présentent de nombreux points de désaccord, notamment au niveau des types d'accents et de leur domaine. Mon objectif n'était pas de discuter de ces divergences, mais plutôt de dresser une synthèse des aspects autour desquels il y a un certain consensus afin d'avoir une assise théorique solide pour entamer l'analyse de l'accentuation dans mon corpus. Tournons-nous à présent vers l'approche temporelle du rythme langagier.

2.2.3. Les paramètres temporels au cœur de l'étude du rythme

Les linguistes soulignent systématiquement la multiplicité des niveaux d'actualisation du rythme, et la plupart revendiquent une conception unificatrice du rythme (cf. point 2.2.2.). Néanmoins, la majorité se concentre principalement sur la composante accentuelle. Celle-ci est considérée par beaucoup comme la clé de voûte du rythme langagier à l'oral. Plusieurs auteur-es mentionnent toutefois le débit et les pauses silencieuses comme étant d'autres composantes rythmiques majeures (e.a. Pasdeloup 1990 ; Zellner 1996 ; Astésano 2001). Astésano souligne par exemple que « le débit a une influence non négligeable sur l'organisation temporelle des proéminences » (2001 : 98) et que les pauses ont une « fonction de compensation » visant à « maintenir l'impression d'isochronie lorsque des groupes rythmiques voisins ont un nombre de syllabes très différent » (2001 : 102). Pasdeloup a quant à elle montré que les variations de débit n'ont pas la même incidence sur les syllabes selon qu'elles sont accentuées ou non accentuées (Pasdeloup 2005).

La syllabe inaccentuée a très peu d'élasticité relativement à la syllabe accentuée [...]. La faible élasticité de la syllabe inaccentuée plaide en faveur du rôle de référence de la syllabe inaccentuée sur le plan rythmique du français (Pasdeloup 2005 : 12).

Elle observe en outre que

[l]es stratégies prosodiques diffèrent selon la modalité de débit puisque les contrastes accentuels ne s'actualisent pas dans la substance de la même manière. À débit rapide les contrastes de durée sont

⁵⁶ Cette règle de collision accentuelle a été nuancée par Mertens (1992), qui souligne que la contiguïté de deux accents est acceptable pour peu qu'ils soient de natures différentes (Di Cristo 2000 : 37). Je reviendrai sur ce point au Chapitre 4 (point 2).

affaiblis et le nombre de pauses et leur durée diminuent. À débit lent, les contrastes de durée sont renforcés, le nombre de pauses et leur durée augmentent, le nombre de schwas à l'intérieur et en fin de groupes rythmiques s'accroît et les contrastes mélodiques sont affaiblis. À débit lent, le flux rythmique est mieux et plus saucissonné, chaque séquence rythmique étant nettement séparée des autres par une pause plus importante (Padeloup 2005 : 12).

Au-delà de la question de l'alternance de temps forts et de temps faibles, Zellner va plus loin et insiste sur l'importance « d'établir sur quelle base fondamentale la parole est organisée dans le temps » (citée par Hamdi 2007 : 127).

Ce point mérite en effet d'être clarifié car la plupart des modèles prosodiques actuels ne font pas la lumière sur cette question et ne fournissent pas de véritable représentation de la structure temporelle de la parole, ils réduisent la structure temporelle de la parole à son organisation accentuelle (Zellner citée par Hamdi 2007 : 127).

Elle se focalise en particulier sur les variations de débit dans l'optique de générer de la parole de synthèse fluide (Zellner 1996 ; 1998). De son point de vue,

[la] fluence verbale se caractérise par une élocution rapide et sans heurt, avec des attaques et des transitions douces, qui donnent une impression d'aisance [et] cette dimension est donc avant tout une dimension temporelle (Zellner 1996 : 12).

Elle propose dès lors un « modèle du rythme dans lequel aucune information accentuelle n'est requise » (Zellner 1996 : 21). Ce modèle s'appuie sur les phénomènes d'allongement et de compression de la durée syllabique (Zellner 1998). Zellner travaille sur un corpus de lecture neutre et élabore, sur la base de l'analyse de la durée des syllabes, un algorithme visant à prédire les structures temporelles à partir d'une série de règles définies pour les débits de parole lent et rapide. Par exemple, en discours rapide, les schwas seraient élidés ; tandis qu'en discours lent, ils seraient réalisés (Zellner 1998 : 144). Ce modèle prédictif étant surtout valable pour le discours neutre, il m'intéresse moins dans le cadre de l'étude d'une parole poétique préparée. L'objectif poursuivi par Zellner (générer de la parole de synthèse) est par ailleurs éloigné du mien (décrire la dynamique de construction du rythme dans une parole poétique). Toutefois, son approche m'invite à prendre davantage en considération les paramètres temporels dans le cadre d'une analyse du rythme. Il sera par ailleurs intéressant de voir dans quelle mesure les résultats de ses études se vérifient également dans un corpus de parole préparée (cf. Chapitre 4, point 2).

2.2.4. Focus sur trois approches du rythme à l'oral

Dans cette section, je présente trois approches du rythme langagier développées respectivement par Padeloup (1990) ; Astésano (2001 ; 2017) et Auer *et al.* (1999). Elles constituent mon cadre théorique pour l'analyse de l'accentuation dans mon corpus de slam. Padeloup et Astésano travaillent sur le français et partagent plusieurs points communs. D'une part, elles ont une approche dite *prosody-first* qui repose sur une grande autonomie entre représentations prosodique

et syntaxique (contrairement par ex. aux travaux de Martin 1980, Mertens et al. 1993 ou encore Delais 1994). Selon leur conception, « les groupements prosodiques et l'accentuation sont réalisés à la fois sur la base d'informations linguistiques au sens strict (informations morpho-syntaxiques et lexicales) et d'informations rythmiques » (Pasdeloup 2005 : 2). En d'autres termes, elles ne nient pas l'impact du texte sur la structuration prosodique de la parole, mais elles partent du principe que l'accent n'est pas pour autant totalement prévisible à partir de la structure syntaxique et grammaticale du texte en question (Astésano 2001). D'autre part, Pasdeloup et Astésano remettent en question la distinction entre langue syllabique et accentuelle fondée sur le principe d'isochronie, tel que défini dans le domaine de la typologie rythmique des langues (Pasdeloup 2005 : 2). Enfin, elles mobilisent la théorie de la gestalt (*cf. infra*) dans leur étude de la parole et de la prosodie (Pasdeloup 2005 : 1). L'approche de Auer *et al.* (1999), qui repose pleinement sur la théorie de la gestalt, place quant à elle le focus sur le principe de régularité pour analyser le rythme langagier dans du discours spontané. On retrouve chez ces auteur·es l'idée d'une rythmicité graduelle qui fait écho à la théorie de Sauvanet. Leur recherche porte sur l'anglais, mais a été adaptée au français par Simon et Grobet (2005) – ce qui me permet de l'appliquer à mon corpus.

2.2.4.1. Les critères phonotactiques dans l'étude du rythme

Dans sa thèse de doctorat, Pasdeloup entend créer un « modèle rythmique multi-style incluant des critères linguistiques et phonotactiques » en se focalisant sur l'accent secondaire et la « macro-organisation temporelle de l'énoncé » (1990 : 14). Il est important de souligner que Pasdeloup n'englobe pas sous l'étiquette « accent secondaire » l'accent dit d'insistance ou de focalisation (Pasdeloup 1990 : 96). L'AS, dont le domaine est le mot lexical ou l'unité intonative (*cf.* point 2.2.2.3.), est moins marqué acoustiquement (contour montant et pas d'allongement significatif) que l'accent primaire et il a été jusque-là peu étudié du point de vue fonctionnel (Pasdeloup 1990 : 95-96). L'hypothèse centrale de la thèse est que la réalisation de l'AS peut être partiellement prédite à partir des contraintes phonotactiques. La phonotactique est l'ensemble des règles combinatoire des phonèmes – en voici trois exemples (1990 : 282-287) :

- un groupe accentuel est constitué d'un petit nombre de syllabes (entre 2 et 5 ; maximum 9) et sa taille varie selon le locuteur et le débit ;
- on évite une longue suite de syllabes inaccentuées (sauf en cas de stratégie spécifique comme le parenthésage) ;
- deux accents ne peuvent être réalisés consécutivement, sauf s'ils sont séparés par une frontière intonative de rang supérieur.

Au terme de sa recherche, Pasdeloup avance l'idée selon laquelle l'AS aurait comme fonction majeure la régulation rythmique des énoncés – fonction qui n'est pas incompatible avec une fonction de démarcation (1990 : 120-122). Selon elle, lorsque la composante linguistique d'un énoncé ne permet pas de fournir un nombre suffisant d'accents primaires (selon le nombre de syllabes des mots, le contexte accentuel et la structure syntactico-sémantique), des sous-structures sont créées via l'AS afin « de rétablir l'unité perceptivo-motrice » (1990 : 120). Par conséquent, une théorie du rythme

basée sur l'étude de la composante accentuelle doit intégrer à la fois des critères linguistiques (hiérarchisation et démarcation) et des critères phonotactiques, en lien avec des mécanismes biologiques et psychologiques (1990 : 276).

Pour chaque énoncé il y a [...], dans la plupart des cas, plusieurs façons d'ajuster, d'apparier les diverses configurations qui relèvent de ces deux ordres de structuration linguistique et biologique-psychologique (Pasdeloup 1990 : 276).

Les « solutions très linguistiques » et les « solutions très phonotactiques » sont les deux extrêmes des potentielles réalisations prosodiques et rythmiques d'un énoncé (1990 : 277).

Les solutions linguistiques favorisent au maximum par exemple les contraintes syntaxiques à tous les niveaux de la hiérarchie et semblent mieux adaptées à certaines situations de lecture. Les solutions phonotactiques, à l'inverse, favorisent davantage la réalisation de certains principes phonotactiques tels que le principe de récurrence ou d'équilibrage (syllabique ou temporel) des groupes prosodiques ou rythmiques ; les solutions phonotactiques sont adaptées à des productions langagières liées à un art rythmique telles que les comptines ou les poèmes en vers qui favorisent les principes phonotactiques au détriment parfois de certaines contraintes linguistiques ou de contenu (1990 : 277).

Cet aspect m'intéresse particulièrement dans la mesure où le slam est souvent dépeint comme étant un « art du rythme » (cf. Chapitre 1, point 3). L'étude de l'accentuation dans un vaste corpus de performances slams permettrait de déterminer si les auteur·es ont effectivement tendance à favoriser les contraintes phonotactiques dans l'organisation prosodique et rythmique de leurs énoncés.

2.2.4.2. Statut métrique de l'A.I. et du mot prosodique

Astésano cherche à dégager les invariants rythmiques et accentuels tout en mettant en évidence « la part de variabilité inhérente à ce système » (2001 : 8) à travers l'analyse de différents types de discours (lecture, journal radiophonique, parole spontanée...). Ce faisant, elle teste expérimentalement les « propositions métriques » du modèle de Di Cristo, dans la lignée duquel elle s'inscrit (2017 : 11). À ce titre, elle se base sur sa catégorisation fonctionnelle des accents (annexe n°3). Une des spécificités du travail d'Astésano est qu'il n'est pas basé sur une transcription métrique des textes analysés, mais sur un repérage perceptif des accents (et des frontières).

Nous proposons de recourir à un repérage auditif des proéminences perçues dans le message. En effet, l'essence même du rythme est selon nous subjective. C'est le lien entre « l'expérience » que l'on a du rythme et sa réalité acoustico-phonétique qu'il nous intéressait de mettre en évidence (Astésano 2001 : 156).

Astésano estime par ailleurs que la représentation métrique telle que formalisée en grille présente un problème majeur.

[L]a représentation métrique [...] ne permet pas de rendre compte de l'organisation rythmique lors du passage à la performance. Et ceci pour une raison principale : elle se fonde sur une représentation morphosyntaxique des relations de proéminence, et par là même, elle s'interdit la représentation des

structures prosodiques dépassant le cadre de la phrase telle qu'elle est définie en syntaxe (Astésano 2001 : 89-90).

Le repérage auditif (vs. transcription métrique) permet également de se défaire du « cadre d'analyse habituel du syntagme et de la phrase [...] et d'envisager de manière plus libre le lien entre proéminence et constituance » (2017 : 11). Un autre axe majeur de la recherche d'Astésano est l'observation de la durée segmentale des syllabes proéminentes.

L'auteure part du postulat qu'il existe deux formes d'accent initial (AI) : rythmique et emphatique (2001 : 80). Au terme de son étude, Astésano met en lumière le rôle important du premier dans la structuration rythmique et métrique des énoncés (et conteste donc l'appellation d'accentuation « secondaire » pour y référer). D'autre part, elle montre que la durée segmentale aux niveaux syllabique et infrasyllabique (*i.e.* au niveau des constituants syllabiques : attaque, noyau, coda) est également porteuse d'informations prosodiques » (2017 : 79).

L'analyse des durées des proéminences accentuelles [...] a révélé deux tendances : d'une part, la durée syllabique globale permet de distinguer significativement entre les accents au niveau du mot prosodique [accent initial et accent final] et les accents au niveau [du syntagme intonatif (emphatique et nucléaire)], ces derniers étant plus allongés ; d'autre part, l'analyse des durées infrasyllabiques permet de distinguer globalement entre les proéminences accentuelles initiales [accent initial et accent emphatique], et les proéminences finales [accent final et accent nucléaire], les premières étant marquées par un allongement significatif de l'Attaque syllabique par rapport à la Rime (Noyau + Coda) et les deuxièmes par un allongement significatif de la Rime par rapport à l'Attaque (Astésano 2017 : 79).

Pour conclure, Astésano s'interroge sur le rôle de l'accent initial (non emphatique) dans « le découpage du flot de parole en unités linguistiques interprétables par l'auditeur » (2017 : 12).

Il ressort de l'analyse des accents initiaux réalisée par Astésano dans le cadre de sa thèse que ceux-ci marquent « en surface une unité prosodique proche du mot lexical, particulièrement en parole spontanée » (2017 : 11-12). Dans ses recherches ultérieures, elle formule la proposition suivante : le domaine du mot prosodique (unité proche du mot lexical) est le niveau auquel s'exerce la « force centrifuge des proéminences » et, donc, auquel se développe une forme de « cohésion prosodique » (2017 : 41-42). Ce concept fait écho à la notion « d'arc accentuel » proposée par Fónagy. Un arc accentuel est formé de deux accents qui relient le début et la fin d'une unité lexicale ou syntaxique (Fónagy 1980 : 143).

Il semble, au premier abord, qu'on pourrait postuler une tendance centrifuge poussant l'accent du premier membre d'un syntagme vers la première syllabe et celui du deuxième membre vers la dernière syllabe d'un syntagme, qui pourrait faire mieux ressortir son unité syntactique et sémantique [mais] il serait toutefois abusif de vouloir prêter à cette tendance l'apparence d'une règle [...]. En effet, l'accent peut frapper tout aussi bien la dernière syllabe du premier membre et la dernière syllabe du deuxième membre d'un syntagme (Fónagy 1980 : 143)

Fónagy estime que certains genres verbaux ou phonostyles présenteraient davantage d'arcs accentuels que d'autres : par exemple, les contes de fées ou la conférence lue se caractériseraient par « un rythme ondoyant », lequel serait notamment créé par ces formations en arc (Fónagy 1980 : 144). Selon Astésano (2017), l'accent initial est un marqueur du mot lexical au même titre que l'accent final : cette configuration est le modèle accentuel sous-jacent. D'une part, l'accent initial n'aurait pas uniquement une fonction rythmique et, d'autre part, il serait métriquement aussi fort que l'accent final. Les deux accents sont donc marqués en surface en alternance ou concomitamment pour marquer la constituance prosodique dès le mot lexical (ou prosodique) (Astésano 2017).

De l'approche développée par Astésano, je retiens plusieurs points principaux : le fait de travailler au départ d'un repérage auditif des proéminences (vs. une transcription métrique ou une détection automatique) ; l'autonomie de la prosodie et de la syntaxe ; l'attention portée à l'accent initial et la mise en avant de son statut métrique ; la prise en compte du domaine du mot prosodique dans l'analyse de l'accentuation.

2.2.4.3. Théorie de la gestalt et scansions rythmiques

Quelques recherches consacrées au rythme du langage oral s'inscrivent dans le cadre de la théorie de la forme, ou *gestalt* (e.a. Pasdeloup 1990 ; 2005 ; Auer *et al.* 1999).

Une des lois fondamentales de la théorie de la forme est que nous percevons des *figures*, des *formes*, qui se dégagent d'un *fond* en vision et en audition. Ces formes correspondent à des « objets sensibles » qui possèdent des caractéristiques spécifiques afin de pouvoir *émerger* d'un fond [...]. La loi de la bonne forme distingue des formes fortes ou prégnantes et des formes faibles ou indécises. Les formes prégnantes sont des *bonnes formes*, c'est-à-dire des formes qui pourront être facilement produites, reproduites et perçues (Frasse, 1956). Les figures n'ont aucune existence autonome puisqu'elles n'existent qu'en relation avec un fond (Pasdeloup 2005 : 3).

Si l'on applique cette théorie à la parole, l'on peut considérer que les syllabes accentuées s'apparentent à des *figures* se détachant sur le fond défini par les syllabes non accentuées.

Phonologiquement, toutes les syllabes d'une suite de syllabes inaccentuées sont perçues comme *également non accentuées*, même si phonétiquement elles peuvent être différentes sur les plans de la durée syllabique [...], de la hauteur et de l'intensité (Pasdeloup 2005 : 3).

Ce principe est appelé « loi perceptive d'assimilation des éléments proches » (Pasdeloup 2005 : 3).

L'approche de Auer *et al.* (1999) est directement basée sur la théorie de la *gestalt*. Ces auteur·es travaillent sur l'anglais et s'intéressent à un niveau de structuration rythmique complexe : celui des scansions rythmiques. Celles-ci sont définies par Simon et Grobet, qui ont adapté l'approche d'Auer *et al.* au français, comme étant des « patrons prosodiques perçus comme réguliers » (2005 : 2). La régularité est souvent considérée comme étant définitoire du rythme langagier (e.a. Frasse 1974 ; Di Cristo 2013). Par ailleurs, plusieurs travaux soulignent que « la structuration rythmique est essentiellement une *construction perceptive* de l'auditeur » (Simon et Grobet 2005 : 2). L'approche

des structures rythmiques proposée par Auer *et al.* fait écho à la définition du rythme proposée par Sonneschein (1925, cité par Auer *et al.* 1999 : 23) :

Rhythm is that property of a sequence of events in time which produces in the mind of the observer the impression of proportion between the durations of the several events or groups of events of which sequence is composed.

Selon Auer *et al.* (1999), certaines portions du discours sont plus rythmées (c'est-à-dire plus régulières) que d'autres, et cela pose la question de savoir comment ces structures rythmiques peuvent être découvertes de façon fiable. Cette idée de rythmicité graduelle peut être mise en lien avec la théorie de Sauvanet : si l'on reprend les termes de son approche philosophique, on pourrait dire que les scansions combinent davantage de critères de rythmicité que les passages discursifs non scandés. Auer *et al.* proposent une procédure organisée en deux temps. Il s'agit d'abord d'identifier les proéminences prosodiques (la syllabe étant l'unité rythmique élémentaire retenue) et, ensuite, d'examiner le placement temporel de ces proéminences ou *beats*. Auer *et al.* effectuent donc une analyse auditive soutenue par des mesures instrumentales au niveau acoustique. Iels proposent deux traits caractéristiques des scansions. D'une part, l'isochronie – c'est-à-dire que les *beats* (minimum trois) sont perçus à des intervalles de temps réguliers ; et, d'autre part, l'isométrie, c'est-à-dire qu'il y a le même nombre de syllabes faibles entre chaque syllabe proéminente. Auer *et al.* (1999 : 43) identifient plusieurs « stratégies phonétiques » permettant la création d'une telle régularité : l'insertion de micro-pauses, l'étirement ou la compression des syllabes...

L'occurrence de *beats* dans le discours génère un tempo, exprimé en battements par minute (bpm), qui peut faire l'objet de variations. Auer *et al.* remarquent que souvent, les patterns dont les intervalles contiennent peu de syllabes ont un tempo relativement rapide et que, inversement, les patterns présentant beaucoup de syllabes dans les intervalles sont souvent plus lents – sans que cela soit systématique (1999 : 46-47). Iels soulignent que les changements graduels de tempo ne perturbent généralement pas la perception des patterns rythmiques (1999 : 48). Iels apportent en outre quelques précisions quant à la structuration des scansions (1999 : 42-45). Premièrement, l'isométrie ne garantit pas l'isochronie (et inversement). Iels remarquent d'ailleurs que de nombreux passages isochroniques sont non isométriques. Deuxièmement, il peut y avoir des proéminences entre les *beats* qui marquent un timing régulier sans que celles-ci initient une autre scansion : elles sont incorporées aux intervalles du pattern rythmique.⁵⁷ Enfin, une même scansion peut inclure une ou plusieurs phrases intonatives. Leur étude a également montré que, sous certaines conditions (nombre d'occurrences, stabilisation du pattern...), des « irrégularités locales » ne perturbent pas la perception d'une scansion : il s'agit de *silent beats* (un battement rythmique est attendu mais coïncide avec un silence) et de *syncopated beats* (battement anticipés).

Les scansions rythmiques représentent en quelque sorte un « degré maximal » de rythmicité à l'oral, dans la mesure où elles combinent les critères de structure, de périodicité et de mouvement :

⁵⁷ Et un petit pattern peut être intégré dans un plus grand (Auer *et al.* 1999 : 45).

définies par des syllabes proéminentes à intervalles temporels et syllabiques réguliers, les scansions s'apparentent à des structures se démarquant sur un fond, un flux de parole continue. Il s'agira de voir dans quelle mesure les scansions sont fréquentes dans un corpus de slam, et comment elles s'organisent temporellement et métriquement.

2.2.5. Réflexion sur la notion de régularité

La régularité est un concept dominant dans les conceptions (linguistiques) du rythme. On le retrouve de manière centrale dans le domaine de la typologie rythmique des langues avec la distinction entre les langues à rythmicité syllabique et les langues à rythmicité accentuelle – laquelle repose sur le principe d'isochronie. Bien que cette dichotomie ait été largement remise en question, le concept d'isochronie reste un élément important dans les conceptualisations du rythme que j'ai étudiées. Il est le plus souvent question d'une alternance de temps forts et de temps faibles à intervalles plus ou moins réguliers, ou relativement équivalents. La régularité est d'ailleurs au cœur de la théorie de Fraisse, reprise dans nombre d'études linguistiques. Le rythme est avant tout un phénomène perceptif ; et, selon Fraisse, cette perception dépend notamment d'une certaine isochronie entre les stimuli.

Pamies (2010) critique la prégnance du concept de régularité temporelle dans les approches linguistiques du rythme. S'inscrivant dans la lignée de Meschonnic, il estime que, si la définition du rythme repose sur l'isochronie, elle ne « laisse pas tellement de choix » (2010 : 2) : soit un énoncé est isochronique, et il l'est au niveau syllabique ou accentuel ; soit un énoncé est arythmique. Il conserve le principe d'alternance comme étant nécessaire à la perception du rythme, mais de son point de vue, un rythme peut être symétrique (stimuli à distances temporelles égales) ou asymétrique (stimuli à distances temporelles inégales). Ce rythme « anisochronique » peut à son tour présenter soit des intervalles temporels variables – qui peuvent être linéaires ou hiérarchiques ; soit des intervalles non temporels – qui peuvent être identiques ou variables. Cette vision des choses est illustrée par la figure 2.3 reprise ci-dessous.

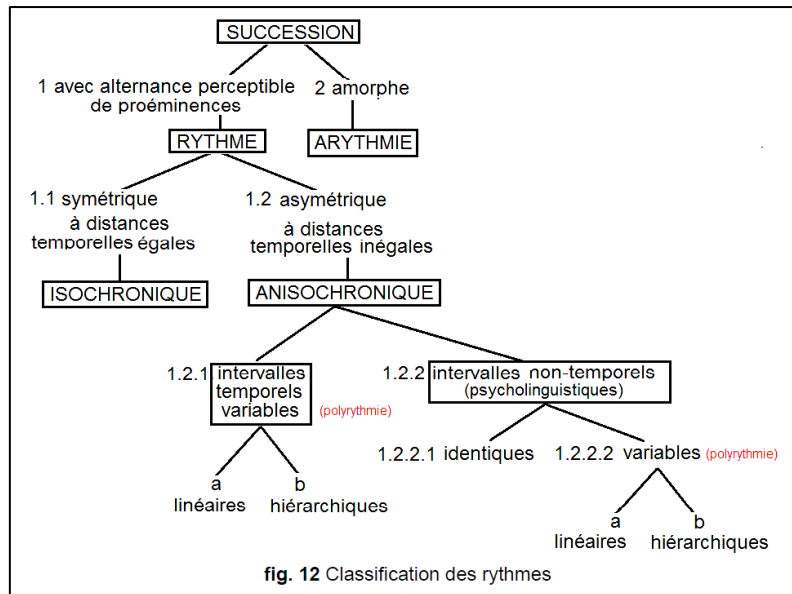


Figure 2.3 – Classification des rythmes proposée par Pamies (2010 : 10).

Prenant l'exemple de la poésie, Pamies estime que « si les éléments alternants sont les syllabes toniques et les atones, le nombre de syllabes (toujours perceptible) permet de mesurer les distances sans l'aide de la durée » (2010 : 10). Concernant le discours « ordinaire », Pamies estime qu'il est « fortement asymétrique » (2010 : 17). Il remet donc en question le principe d'eurythmie tel que décrit dans la théorie sur l'accentuation.

Contrairement à Pamies, je ne mets pas en question la présence d'une certaine régularité temporelle dans le discours ordinaire et dans tout type de discours oral. Les expériences de Fraisse ainsi que d'autres études visant à dégager des universaux rythmiques le montrent. La régularité temporelle est une condition nécessaire pour permettre le traitement du discours (processus de groupements, de structuration etc.), même si des irrégularités liées aux choix des locuteur-ices et à une série de contraintes (pragmatiques, syntaxiques, sémantiques...) sont bien sûr observables. En revanche, je pense que la régularité peut présenter des degrés de complexité divers. Dans la théorie de Auer *et al.* (1999), les portions discursives les plus régulières sont celles où les syllabes accentuées interviennent à intervalles temporels et métriques équivalents (ou presque). Dans ce cas de figure, la régularité peut être schématisée comme ceci :

$$(x \ x \ x)^{n \text{ ms.}} \ X \ (x \ x \ x)^{n \text{ ms.}} \ X \ (x \ x \ x)^{n \text{ ms.}} \ X$$

où les « x » minuscules représentent les syllabes faibles (non accentuées), les « x » majuscules représentent les syllabes fortes (accentuées) et où les parenthèses représentent des intervalles d'une durée sensiblement équivalente de n millisecondes. Comme Pamies, je pense que ce type de structure ne laisse pas beaucoup de choix et est peu susceptible de recouvrir la diversité des niveaux de régularité observables dans le discours oral, qu'il soit préparé ou non. Nous pourrions tout à fait imaginer des motifs plus complexes se répétant de manière plus ou moins régulière. Par exemple :

$$(xx)^{n \text{ ms.}} \ X \ (xxx)^{n+x \text{ ms.}} \ X \ (xx)^{n \text{ ms.}} \ X \ (xxx)^{n+x \text{ ms.}} \ X$$

où deux motifs respectivement de deux syllabes faibles + une syllabe forte et de trois syllabes faibles + une syllabe forte, chacun d'une durée propre et relativement stable, se répètent en alternance. En lien avec la théorie de Sauvanet, je pense que les critères de structure, de temporalité et de mouvement sont plus ou moins prégnants selon le type de discours et le niveau discursif considérés. De mon point de vue, il serait réducteur de ne reconnaître de régularité que dans des structures simples (exemple 1). Je pense que la régularité peut émerger de structures complexes (exemple 2), pour peu qu'elles entrent dans les limites perceptives décrites par Fraisse. Cette hypothèse sera testée dans mon corpus.

2.2.6. Bilan des approches linguistiques du rythme langagier

La revue de la littérature linguistique sur le rythme langagier à l'oral a permis de dégager plusieurs notions récurrentes dans les différentes approches du phénomène : *répétition*, *structure*, *accentuation*, *temporalité* et *régularité*. Ces notions font écho aux travaux de Benveniste et Meschonnic, et mettent en évidence l'influence de ces deux auteurs sur les recherches récentes consacrées au rythme. La plupart des linguistes s'accordent par ailleurs sur le fait que le rythme à l'oral est avant tout un phénomène perceptif ayant une dimension universelle liée à des facteurs biologiques (par ex. la respiration). Partant de ce socle théorique commun, certaines approches se focalisent sur l'accentuation, tandis que d'autres se concentrent principalement sur les paramètres temporels. Cela ne signifie pas que les auteur·es se rattachant à l'une ou l'autre approche nient l'existence d'autres paramètres rythmiques, mais iels les hiérarchisent différemment (figure 2.4).

De nombreux modèles théoriques de l'accentuation du français parlé ont été développés, avec parfois de fortes divergences quant aux types d'accents et quant aux domaines de l'accentuation. Plutôt que de discuter en détail de chaque modèle, j'ai dégagé les éléments théoriques principaux et nécessaires pour entamer l'analyse de l'accentuation dans un corpus oral. Je me suis ensuite concentrée sur la question des paramètres temporels, et en particulier sur l'approche développée par Zellner, qui propose un modèle rythmique n'intégrant pas la dimension accentuelle, mais basé uniquement sur les variations de débit de parole. Une fois ces deux grandes approches définies, j'ai présenté les trois approches du rythme dans le langage oral qui constituent mon cadre théorique : d'abord Padeloup (1990), pour la question du poids des contraintes phonotactiques et linguistiques dans l'organisation de l'accentuation ; ensuite Astésano (2001 ; 2017), pour l'approche perceptive de l'accentuation, l'autonomie entre syntaxe et prosodie, le rôle métrique de l'accent initial et la prise en compte du mot prosodique comme domaine accentuel ; enfin, Auer *et al.* (1999) pour la conception graduelle du rythme et l'analyse des scansions. Pour clôturer cette section, j'ai proposé une réflexion sur la notion de régularité, qui demeure centrale dans les conceptions du rythme récentes. Sans remettre en question la régularité temporelle (isochronie), je propose d'envisager différentes formes de régularités. Je pense en effet que selon le type de discours considéré (par ex. spontané ou préparé ; « ordinaire » ou poétique), la régularité se décline à différents niveaux et de manière plus ou moins complexe. La figure 2.4 ci-dessous présente une synthèse de cette section.

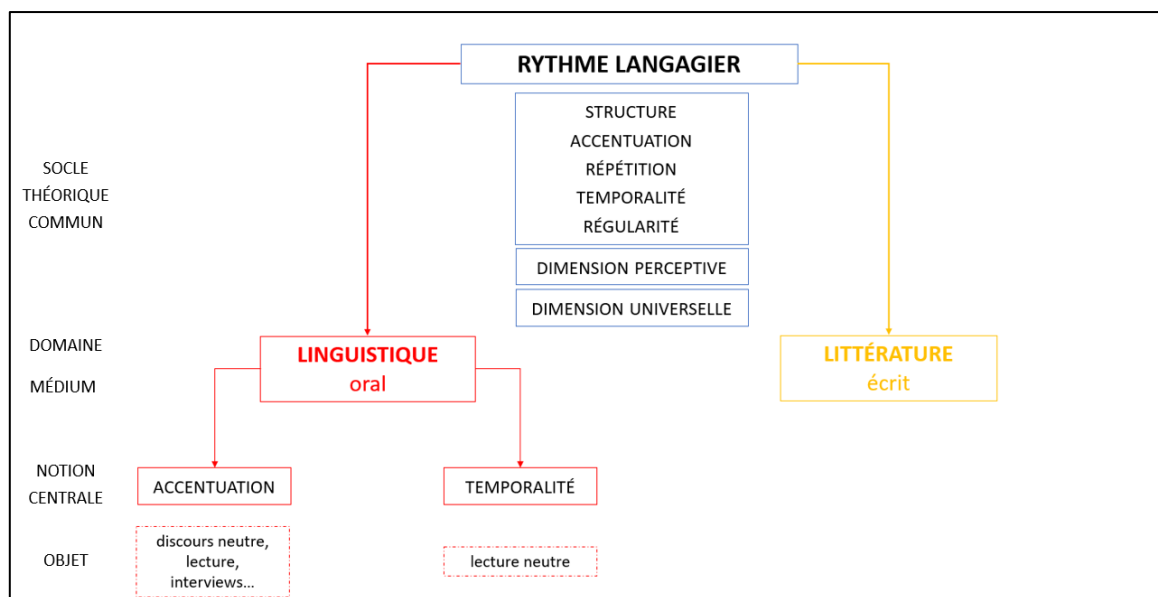


Figure 2.4 – Synthèse des approches linguistiques du rythme.

2.3. Approches littéraires

Pour rappel, les travaux de littérature qui s'intéressent à la question du rythme langagier analysent principalement des productions écrites⁵⁸. Nous verrons toutefois que certaines approches intègrent la question de l'oral dans leur recherche. L'objet littéraire le plus investigué par rapport à la question du rythme est la poésie (analyses poétiques), même si quelques auteur·es se sont intéressé·es au rythme dans des œuvres littéraires non poétiques (Mourot 1969), ou encore dans des proverbes (Martin 2012). Au vu de mon objet d'étude, je me concentre principalement sur les travaux consacrés à des textes poétiques. Avant de présenter les différentes approches littéraires du rythme, il est important de rappeler que plusieurs notions qui y sont associées reçoivent des définitions différentes dans les domaines de la linguistique et de l'analyse poétique. En poétique, la « prosodie » est entendue comme « l'étude des particularités sonores d'un texte » (Bobenhausen et Hammerich 2015 : 67), ou comme « l'ensemble des règles qui régissent la composition des vers » (Hamdi 2007 : 38). Par ailleurs, la « métrique » concerne « les régularités systématiques de la poésie traditionnelle » (de Cornulier 2010 : 30-31).

Les travaux de Benveniste et Meschonnic ont permis de sortir d'une conception réductrice du rythme, basée uniquement sur le principe de régularité. Partant du principe qu'il y a du rythme dans tout discours, son étude dans des productions poétiques ne se cantonne plus uniquement aux poèmes métriques : le mètre n'est plus l'équivalent du rythme, mais une potentielle composante de celui-ci (Bourassa 2015 : 73). Néanmoins, la poésie classique est le terrain le plus investigué pour appréhender la question du rythme dans le champ de la littérature. Les études qui y sont consacrées occupent donc

⁵⁸ Voir toutefois note n°1.

une place importante dans mon panorama théorique (point 2.3.2.). Je présente ensuite plusieurs travaux sur le rythme dans la poésie non métrique (point 2.3.3.). J'explique chaque fois les conceptions du rythme qui se dégagent de ces travaux avant de définir les composantes rythmiques qui y sont étudiées. Avant toute chose, et comme je l'avais fait pour le domaine linguistique, je relève les points de rencontre entre les auteur-es qui ont étudié la question du rythme dans des productions poétiques.

2.3.1. Socle théorique commun

Fondamentalement, le rythme dans des textes poétiques n'est pas différent du rythme de tout type de langage (Cooper 1998 : 27). La poésie n'est pas un « langage autonome et opposé aux autres », mais plutôt une forme « d'intensification [...] de certaines données du discours naturel » (Popescu, cité par Bourassa 2015 : 74). En d'autres termes, le rythme dans la poésie n'a pas une nature différente du rythme de tout discours, mais il s'en différencie de deux manières : d'une part, de par sa « signifiante » et, d'autre part, de par « la mesure dans laquelle il est manipulé pour des effets expressifs » (Cooper 1998 : 27). À partir de Meschonnic, l'on considère que le rythme est associé à l'organisation du sens dans le discours. Le rythme apparaît dès lors comme un phénomène « multifacette ». Cet aspect, mis en évidence par les linguistes (*cf. supra*), est également souligné par les littéraires. Par exemple, Roubaud considère qu'un poème est « la convergence de toutes sortes de rythmes : rythme des sonorités, rythme de la syntaxe, rythme sémantique et rhétorique, rythme des écritures graphiques, etc. » (cité par Aquien 2003 : 71). Dans le même ordre d'idées, Tynianov estime que le rythme est

tout ce qui, dans un poème, est susceptible de fonctionner de telle manière qu'il y aura création d'une séquence où se succéderont des temps forts et des temps faibles afin d'engendrer la perception d'une alternance (Tynianov 1924 cité par Gouvard 2001a : 104).

Pour résumer, le rythme « structure tous les niveaux de langue à la fois » (Beaudouin 2000 : 407). Par ailleurs, selon de Cornulier, l'analyse rythmique est complexe, fine, voire floue – par opposition à l'analyse métrique, qui serait systématique et simple (1982 : 76). Il estime en effet que « le rythme est dans l'activité mentale » (2003 : 2). On retrouve ici l'idée du rythme comme étant avant tout un phénomène perceptif. Il apparaît que les notions les plus couramment associées au rythme dans le domaine de la linguistique (*répétition, structure, accentuation, temporalité*) le sont également dans le champ de la poétique, vu qu'il n'y a pas de différence fondamentale entre le rythme du discours « ordinaire » (oral) et le rythme du discours poétique (écrit). Dans les approches littéraires du rythme, selon l'objet étudié (poésie métrique, poésie non métrique), chacune de ces notions acquiert plus ou moins d'importance : la notion de régularité prédomine dans les analyses de poésie métrique, tandis que les analyses de poésie non métrique s'intéressent premièrement à la notion de structure.

2.3.2. Analyses de la poésie métrique : la régularité au cœur du rythme

Pour rappel, la poésie métrique est la poésie écrite en vers réguliers (par opposition à la poésie écrite en vers libre ou en prose, par exemple). Je l'appelle aussi poésie « traditionnelle » ou « classique ». Rappelons qu'un vers n'est pas métrique *en soi* : « un fragment discursif est métrique et vers par égalité contextuelle ou par égalité culturelle » (de Cornulier 1982 : 39). En effet, un segment de 12 syllabes ne devient un vers et un alexandrin que s'il est inscrit dans une suite de segments quantitativement identiques, *i.e.* qui comptent le même nombre de syllabes.

[U]n vers n'est pas vers en soi [...] tout vers [...] n'est, si on peut dire, que le « co-vers » d'une ou plusieurs suites qui sont réciproquement ses « co-vers » (de Cornulier 1982 : 38).

Il en va de même pour les strophes : une strophe n'est reconnue comme telle que si elle est suivie par une autre strophe qui est en « égalité globale » avec elle (de Cornulier 1982 : 39). L'égalité culturelle concerne quant à elle les formes fixes – comme par exemple les haïkus⁵⁹.

Chaque haïku étant un exemplaire d'une forme fixe, c'est-à-dire étant reconnu conforme au modèle du haïku, le 7-syllabes de chaque haïku est reconnu comme conforme à ce modèle et perçu comme égal aux 7-syllabes d'autres haïkus (de Cornulier 1982 : 39).

Ces précisions théoriques étant faites, il s'agit de voir quels sont les paramètres pris en compte dans les analyses rythmiques de la poésie métrique.

2.3.2.1. Composantes rythmiques analysées

Selon Jenny, deux conceptions du rythme prévalent dans les travaux sur la poésie écrite : d'une part, une conception « numériste », dont la base est le décompte syllabique et l'identification d'accents délimitatifs ; et, d'autre part, une conception « énonciative » (Jenny 2003 : 1), celle de Meschonnic, que j'ai présentée précédemment. La majorité des travaux que j'ai consultés adoptent la conception numériste, laquelle témoigne d'une conception du rythme axée sur le principe de régularité. La question du rythme de la poésie traditionnelle, suivant la conception numériste, est majoritairement appréhendée à partir d'une analyse métrique (au sens poétique du terme *vs.* linguistique). La définition du rythme que propose Mazaleyrat en témoigne :

retour des accents de groupe à des intervalles proportionnels et perceptibles [...] les groupes ainsi perçus dans leurs rapports mutuels peuvent de façon assez claire porter le nom de groupe rythmique, de membres rythmiques ou simplement de mesures (cité par Bougault 1999 : 242)

Il est question ici d'intervalles syllabiques (*vs.* temporels). L'analyse métrique repose en premier lieu sur le décompte syllabique, qui s'opère suivant plusieurs règles relatives aux *e* muets (ou caducs) et aux hiatus. La « structure métrique de base » est par ailleurs définie en fonction des rimes et des césures (Aquien 2003 : 74). L'on estime généralement que tout vers de plus de huit syllabes est divisé

⁵⁹ « Petit poème de dix-sept syllabes, en trois vers (respectivement de 5, 7 et 5 syllabes), le haïku fut l'un des genres poétiques privilégiés de la littérature japonaise classique. » (définition du Larousse en ligne, consultée le 13/07/2022).

en deux hémistiches : la fin du premier est délimitée par la césure ; la fin du second correspond à la fin du vers (Aquien 2003 : 73). La césure est donc définie comme « une position fixe de limite de mot dans les mètres composés » (Jenny 2003 : 12). Par convention, un vers est dit *composé* dès lors qu'il compte plus de 8 syllabes (Jenny 2003 : 9). Le concept de césure, en apparence simple, a néanmoins suscité de nombreuses discussions, et différentes conceptions existent. Je ne les détaillerai pas ici, et renvoie à de Cornulier (1982) pour un état de cette question.

Un autre aspect étudié par plusieurs auteur-es est l'accentuation. Cette analyse est toutefois faite « à titre secondaire et discuté » (Aquien 2003 : 74). Il n'y a en effet pas d'accord quant aux types d'accents à prendre en compte et quant à leur fonction.

Deux accents fixes tombent l'un sur la rime, l'autre sur la césure ; d'autres peuvent figurer dans le vers, selon sa longueur, mais leur place est instable (Aquien 2003 : 75).

Gouvard distingue l'accent « prosodique » et l'accent « métrique ». L'accent prosodique est l'accent décrit dans le domaine de la prosodie (sens linguistique), et en particulier chez Di Cristo. Lorsque, dans un corpus de poésie écrite, certains accents prosodiques « reviennent systématiquement sur les mêmes positions », ils deviennent « métriques » et par conséquent « pertinents pour l'analyse du ou des mètre(s) de ce corpus » (Gouvard 2001b : 16).

Par exemple, dans *La Musique* [Baudelaire, 1861], toutes les fins de vers présentent un accent, que ce soit sur la douzième position métrique, pour l'alexandrin, ou sur la cinquième, pour le pentasyllabe. Cet accent-là est donc non seulement un accent « prosodique », mais aussi un accent « métrique ». Tous les accents métriques sont donc aussi des accents prosodiques, mais tous les accents prosodiques ne sont pas des accents métriques.

Suivant ce principe, Gouvard attribue une lettre à différents phénomènes « peu susceptibles de recevoir un accent » (par ex. les prépositions monosyllabiques) et détermine sur cette base des « schémas distributionnels significatifs » (2001b : 19).

À l'inverse, de Cornulier estime que l'accent tombant sur la « dernière voyelle non 'muette' des syntagmes d'une certaine importance » (1982 : 66) ne joue pas de rôle métrique.

S'il était exact que les vers français étaient obligés par une règle proprement métrique de se terminer par un accent syntagmatique et de comporter un nombre déterminé de tels accents, comme ces accents sont censés frapper la fin de syntagme, il s'ensuivrait que ces vers ont une structure métrique fondamentalement réglée par leur structure syntaxique et même la reflétant. Il me semble qu'au contraire une propriété essentielle des structures métriques est qu'elles sont indépendantes au moins dans leur principe des structures syntaxiques (de Cornulier 1982 : 67).

L'indépendance dont il est question ici renvoie aux phénomènes d'enjambement⁶⁰, qui sont des figures de discordance entre les limites syntaxiques et les limites métriques, comme on peut l'observer (passage souligné) dans l'exemple ci-dessous (Jenny 2003 : 14).

Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème
De la mer, infusé d'astres et lactescent
(Rimbaud)

En somme, selon de Cornulier, le vers ne serait que syllabique. Par conséquent, les paramètres qu'il observe dans les textes n'intègrent pas la question de l'accent. Il se focalise sur ce qu'il appelle les « propriétés métricométriques » (1982 : 134-140) : d'une part, la distribution des syllabes féminines⁶¹ ; et, d'autre part, « la distribution des frontières syllabiques qui ont le moins de chances de coïncider avec une articulation métrique » (par ex. après une préposition monosyllabique) (Pléna 1983 : 313).

Enfin, Jenny considère que toute fin de mot sémantiquement plein ou en position finale de syntagme (en dehors de quelques exceptions comme l'adjectif monosyllabique antéposé⁶²) reçoit un accent, et que celui-ci délimite une « mesure rythmique » (2003 : 3-4). Selon la place des accents ainsi identifiés, il est par exemple possible de distinguer des vers ayant une découpe binaire (deux mesures rythmiques) ou ternaire (trois mesures rythmiques). Les différentes coupes sont associées à des valeurs sémantiques : iconiques (imitation du référent de l'énoncé), expressives (figuration de l'attitude de l'énonciateur·rice), connotatives (évoquant de types de discours) ou figurales (support de relations analogiques, contrastives ou symétriques) (Jenny 2003 : 6-7).

Du fait de ces divergences, de Cornulier souligne la multiplicité des analyses proposées par les métriciens (1982 : 123) et conclut :

[U]ne analyse métrique, quel que soit le maître qui la garantit, est une hypothèse qui ne pèse que ce qu'on apporte d'arguments en sa faveur ; et [un] enseignement dogmatique en ce domaine, au lycée comme à l'université, serait une fumisterie (de Cornulier 1982 : 124).

D'une part, cette remarque fait écho à la dimension perceptive du rythme largement mise en avant dans les travaux consacrés à l'étude linguistique du langage oral. D'autre part, les désaccords entre les théoricien·nes littéraires quant à l'analyse accentuelle dans la poésie métrique rappellent ceux qui divisent les linguistes qui étudient le système accentuel du français parlé.

2.3.2.2. Automatisation des analyses

L'une des limites des méthodes d'analyses proposées par les théoricien·nes de la littérature réside dans le fait qu'elles sont le plus souvent appliquées à de très petits corpus de textes. Si l'on

⁶⁰ Nom générique donné à toutes les figures de discordance entre vers et discours, parmi lesquelles certain·es auteur·es (dont Mazaleyrat) proposent de distinguer le rejet, le contre-rejet et l'enjambement (Jenny 2003 : 14).

⁶¹ C'est-à-dire les « syllabes à e muet féminin » (de Cornulier 1982 : 134).

⁶² Je reviendrai en détail sur ce point dans la description de ma méthode d'analyse de la versification (Chapitre 5, point 4).

travaille sur un corpus de plus grande envergure, elles sont difficilement applicables. Quelques auteur·es ont dès lors tenté d'automatiser l'analyse de textes (poétiques) métriques. Je retiens ici deux logiciels mis au point pour l'analyse de corpus en langue française : le logiciel *Métromètre*, mis au point par Beaudouin (2000) et le logiciel *Anamètre* développé par Delente et Renault (2015a ; 2015b). Selon Bigot, l'un des apports de ces études de textes sur gros corpus est qu'elles « ont rendu possible une conception différente du rythme dans laquelle le rythme ne s'oppose pas au mètre, comme le mouvant divers s'oppose à la cadence répétitive » (2012 : 39). Prenant pour exemple la thèse de Beaudouin, elle explique que les deux concepts sont désormais vus comme « deux niveaux différents d'organisation de la forme » (2000 : 39).

[L]e mètre [...] est perceptible à réception du vers isolé, tandis que le second, le rythme, n'est perceptible que moyennant la prise en compte globale d'un corpus important [...], dont se dégagent des régularités formelles stratifiées sur plusieurs niveaux (Bigot 2012 : 39).

On retrouve l'idée du mètre comme étant une composante du rythme, lequel ne serait saisissable qu'à un niveau « macro », voire intertextuel, à l'intersection de différents niveaux.

Métromètre

L'objectif de Beaudouin est d'utiliser des outils informatiques pour traiter de manière systématique des « phénomènes rythmiques dans un corpus relativement grand » de textes de théâtre en vers (2000 : 9). Le rythme est entendu ici comme « la répétition de formes ou de configurations dans la séquence temporelle » (2000 : 11). Beaudouin travaille exclusivement sur un corpus de textes en alexandrins et envisage trois niveaux d'analyse : celui de la syllabe métrique, celui du vers et celui de la rime (2000 : 11). *Métromètre* commence par segmenter chaque vers en syllabes, correspondant « aux douze positions métriques du modèle » (2000 : 11). Ensuite, il caractérise « chaque vers concret par des marquages phonétiques, lexicaux, morpho-syntaxiques et prosodiques » (2000 : 11). Autrement dit, à chaque syllabe métrique de vers, une étiquette est attribuée et indique sa position (terminale ou non), la catégorie syntaxique du mot dont elle fait partie, et son éventuel marquage accentuel (l'accent considéré étant l'accent de mot). Dans un second temps, Beaudouin pose la question de savoir « s'il existe une mobilisation des effets rythmiques du vers pour renforcer les effets de sens » (2000 : 349). Pour y répondre, elle se base sur une analyse rythmique, fournie par le métromètre et axée sur le marquage accentuel ; et sur une analyse lexicale, qui consiste à « attribuer à chaque vers un marquage sémantique » (2000 : 349-350). Cette double analyse met en évidence qu'il existe « des liens entre les univers du discours (c'est-à-dire des séquences de vers mobilisant un ensemble d'isotopies⁶³) et des rythmes spécifiques » (2000 : 393). Beaudouin montre par exemple que « la thématique de l'amour implique des hémistiches relativement plus irréguliers que celle de la mort » (2000 : 394).

⁶³ « Ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme d'un récit » (définition de *isotopie* proposée par le CNRTL (<https://www.cnrtl.fr/definition/isotopie>, consultée le 21/06/22).

Anamètre

Le logiciel *Anamètre*, développé par Delente et Renault, a notamment pour objectif de fournir des outils d'analyse automatique des propriétés caractéristiques des textes versifiés (2015 : 10). Le programme a été conçu pour être appliqué à des textes poétiques et théâtraux datant du début du 17^e siècle jusqu'au début du 20^e siècle. Il permet un « examen systématique des relations entre constituants rythmiques (hémistiches, vers, module de strophe et strophe) » (2015b : 10). L'examen repose sur l'identification des « voyelles métriques⁶⁴ » au sein des vers (2015a : 126). Leur méthode s'appuie notamment sur les propriétés métricométriques (*i.e.* des propriétés prosodiques et phono-morpho-syntaxiques) développées par de Cornulier (1982).

[L']outil automatique identifie lui-même les voyelles métriques du vers et, de là, calcule le mètre selon des contraintes prosodiques et morpho-syntaxiques spécifiques à la langue française, variables historiquement, et selon les contextes (Delente et Renault 2015a : 126).

Selon Delente et Renault, « le relevé de ces propriétés [...] constitue une méthode suffisante pour une analyse humaine assistée d'un tableur » (2015a : 128). En effet, leur méthode permet d'identifier les régularités éventuelles dans « la distribution des propriétés de chacun des vers » qui permet une interprétation métrique des textes (2015a : 128).

Les auteur-es qui étudient le rythme dans des textes poétiques métriques se concentrent tou-t-es sur la régularité, et l'assise première des analyses est le décompte syllabique. Une analyse accentuelle est parfois réalisée, mais il n'y a pas de consensus quant aux types d'accents à prendre en compte et quant à leur rôle métrique. L'une des limites de ces analyses, pourtant systématiques dans le cas du décompte syllabique, est qu'elles sont faites sur de petits corpus (méthodes manuelles). Plusieurs chercheur-euses ont dès lors développé des logiciels d'analyse métrique semi-automatisée des textes : *Métromètre* (Beaudouin 2000) et *Anamètre* (Delente et Renault 2015). Dans la mesure où la régularité est un principe définitoire de la poésie métrique, il n'est pas étonnant que les auteur-es qui se sont intéressé-es à ce type de productions partent de cette dimension pour appréhender le rythme. Je m'intéresse maintenant aux approches qui prennent pour objet d'étude la poésie non métrique.

2.3.3. Analyses de la poésie non métrique : la structure au cœur du rythme

J'utilise « non métrique » pour faire référence à la fois à la poésie écrite en vers et irrégulière du point de vue du décompte syllabique, du découpage en strophes et des schémas rimiques ; et à la poésie écrite en prose. La première est parfois appelée « poésie en vers libre ».⁶⁵ Pour aborder la poésie non métrique, les auteur-es abandonnent la conception traditionnelle du rythme et se

⁶⁴ Delente et Renault ne tiennent pas compte des consonnes dans la mesure où le décompte syllabique s'effectue sur la base du nombre de voyelles non muettes comprises dans un vers.

⁶⁵ Notons que cette appellation peut faire spécifiquement référence à un « type de création poétique qui date de la fin du XIX^e siècle » (Aquié 1993 : 317), même si plusieurs auteur-es (e.a. Cooper 1998) l'utilisent pour renvoyer à des textes plus tardifs.

concentrent sur le lien entre rythme et sens en plaçant les notions de structure et de groupement au centre de leurs analyses. Après une réflexion sur la distinction traditionnelle entre poésie et prose, je présente plus en détail les conceptions du rythme qui prévalent chez les auteur·es s'intéressant à la poésie non métrique. Je relève ensuite les composantes rythmiques qui sont le plus souvent analysées.

2.3.3.1. Distinction entre poésie et prose

Il fut un temps où l'on distinguait la poésie et la prose en tant que la première relèverait de l'image et de la fiction tandis que la seconde relèverait de la rationalité et de la description (Meschonnic 1982 : 395-396). Cette vision a été largement remise en question et aujourd'hui la distinction « prose-poésie » est en fait bien fragile. Du fait de la pluralité « des proses » et « des poésies », et dans la mesure où la poésie moderne ne s'identifie plus nécessairement au vers (métrique), Meschonnic remet en question l'opposition traditionnellement faite entre les deux formes de discours (1982 : 396).

Que dit-on quand on dit que la poésie n'est pas la versification, quand on ne se contente pas d'opposer le vers à la prose comme le rythme à l'absence de rythme ? La poésie, le vers, la prose sont de faux universaux. La prose poétique et le poème en prose ont troublé le système traditionnel d'oppositions, le laissant affaibli, mais en place (Meschonnic 1982 : 400).

Et il faudrait encore ajouter le cas des poésies « visuelles, concrètes, sonores, etc. régulièrement oubliées des innombrables manuels, traités et articles » qui achèvent de rendre illusoire l'antithèse « prose / poésie » (Bobillot 2004 : 102-103). Meschonnic insiste très justement sur le fait que les conceptions de l'écriture comme relevant de la prose ou de la poésie varient selon l'époque et le lieu (1982 : 397). Citant le *Traité de versification française* de Elwert (1965), Meschonnic explique :

L'étymologie concourt à donner la prose comme l'opposé de la poésie. Les manuels colportent que la prose est *oratio soluta*, « discours non assujéti à des règles », mais la poésie, « discours assujéti aux règles du rythme ». A *versus*, « sillon, ligne, vers » est opposée *prorsa oratio*, « discours qui procède sans entraves » [...]. Même si toute la tradition de la prose grecque et de la prose latine, des clausules au *cursus* médiéval, le dément. La prose est le discours « qui marche en droite ligne », *prosa (oratio)*, de *prorsus*, formé de *proversus*, tourné en avant, et *Prorsa* est aussi le nom d'une déesse de l'accouchement, comme le rappelle Chklovski, « déesse des accouchements réguliers, faciles, de la présentation 'correcte' de l'enfant ». Le *versus* étant exactement, à l'origine, « fait de tourner la charrue au bout du sillon, tour, ligne », selon Ernout et Meillet, puis « ligne d'écriture » et, spécialement, « vers ». Originellement, fonctionnellement, poésie et vers tournent en rond, la prose va droit devant (1982 : 404).

Finalement, Meschonnic propose de se détacher de la distinction « prose-poésie » et de déplacer l'opposition traditionnelle entre ces deux modes discursifs à un autre niveau : le vers et la prose ne s'opposent pas l'un à l'autre ; ils s'opposent tous deux au « silence », c'est-à-dire au « blanc » qui en est « un équivalent visuel » (1982 : 216). Et c'est dans la manière de s'opposer au blanc que vers et prose diffèrent. C'est finalement la typographie – et donc la ponctuation au sens large du terme – qui permettrait de distinguer ces deux formats discursifs.

Dans le *Petit Robert*, le rythme est notamment défini comme étant un « élément harmonique essentiel qui distingue formellement la poésie de la prose ». Cette définition témoigne d'une tendance consistant à associer « rythme » et « poésie (métrique) » et à considérer que la prose est dépourvue du rythme. Nous l'avons vu, une telle conception du rythme a largement été critiquée et remise en question. Elle est considérée comme insuffisante, en particulier depuis les travaux de Meschonnic. Ainsi, partant de la définition du rythme comme « organisation du mouvement de la parole par un sujet » (Dessons et Meschonnic 1998 : 28) Bordas souligne :

[Q]ue cette organisation soit à l'œuvre dans le matériau linguistique de la prose, c'est une évidence que seule la carence des outils d'analyse ou même de réflexion pourrait sembler contredire (Bordas 2003 : 2).

Une autre tendance consiste à considérer qu'il existerait un rythme du vers et un rythme de la prose (Cooper 1998 : 1). Dans le même ordre d'idées, Di Cristo remarque que dans la littérature, la « métrique » est parfois associée à la poésie tandis que le « rythme » est associé à la prose.

Bien qu'ils soient fortement apparentés, voire confondus, les termes de métrique et de rythme ont fait l'objet d'interprétations et d'usages différents. C'est ainsi que, selon la tradition, ils ont servi à désigner, respectivement, des effets de régularités se rapportant à la poésie versifiée et à la prose (Di Cristo 2016 : 55).

Il y aurait donc bien du rythme dans les deux formes discursives, mais il ne s'agirait pas du même « type de rythme ». Par exemple, López Estrada compare poésie en vers libre et prose, et affirme que le vers libre est un « changement très fréquent de mètre, par opposition à la prose où il n'y aurait que le rythme du contenu » (1969, cité par Pamies 2010 : 16). Meschonnic résout ces questions en identifiant trois catégories du rythme qui se mêlent dans le discours : le rythme linguistique, le rythme rhétorique et le rythme poétique (1982 : 223). Le premier est propre au parler de chaque langue et il concerne le « rythme de mot ou de groupe, et de phrase » ; le second est « variable selon les traditions culturelles, les époques stylistiques, les registres » ; enfin, le dernier est « l'organisation d'une écriture » (1982 : 223). Selon la forme discursive – versifiée ou prosaïque, ces différents rythmes sont plus ou moins prégnants.

2.3.3.2. Conception élargie du rythme

La complexité de l'étude du rythme dans des textes non métriques a été maintes fois soulignée. Selon Kristeva, « l'abandon de la métrique » va de pair avec une « recherche de rythmicité plus profonde » (1974 : 218). Dégagé de toute régularité syllabique, le rythme de la poésie non métrique versifiée est perçu comme « difficile à cerner » (Bougault 1999 : 241). Pour l'appréhender, il est nécessaire de partir d'une autre définition du rythme que celle, très courante, qui l'assimile au mètre. Bobillot parle du vers libre comme étant un « espace créatif » dégagé des contraintes métriques où « l'initiative rythmique [...] occupe [...] tout l'espace » (2004 : 108). Les modèles quasi mathématiques d'analyse poétique mis au point pour appréhender la poésie classique sont efficaces lorsque les textes relèvent de traditions bien définies : l'identification de généralisations en est largement facilitée

(Cooper 1998 : 10). Mais, face à un texte échappant à ces modèles, il devient plus complexe de déterminer ce qui fait que tel vers est métrique, rythmique ou même s'il est simplement poétique (Cooper 1998 : 10). Le constat est bien entendu le même pour la poésie écrite en prose (Bougault 1999 ; Bourassa 2015). En somme, la poésie non métrique incite à renouveler la définition du rythme : « [e]n l'absence de codes de régularités communs, ces textes demandent une autre conception du rythme que celle fondée sur l'isométrie » (Bourassa 2015 : 8).

Plusieurs auteur·es, dont Bougault (1999) et Bourassa (2015), proposent de revenir à la définition formulée par Benveniste : le rythme est une « configurations de mouvements ordonnés dans la durée » (1966 : 335). Partant de là, Bougault identifie trois notions qui lui sont indissociables (1999 : 243-244). D'abord, celle de « retour du même » : il ne peut y avoir rythme que si des éléments identifiables comme « mêmes » se répètent dans le temps ou sur l'espace de la page. Ensuite, celle de mouvement, par opposition à la linéarité. Dans un texte, le mouvement « résulte de la longueur relative des membres de la phrase, de l'emploi des rejets, des déplacements d'accents, etc. » (1999 : 243). Enfin, Bougault associe au rythme la notion de vitesse, estimant que « l'idée du mouvement entraîne le plus souvent celle de vitesse » (1999 : 244). La présence de refrains, des effets de surprise, la redondance, l'absence de connecteurs logiques... sont autant de procédés entraînant des modifications de la vitesse de la lecture, laquelle fait entrer l'écrit dans la temporalité. Bourassa propose quant à elle une vision du rythme en tant qu'« organisation particulière d'une temporalité discursive » (2015 : 9). Passant en revue des travaux sur le rythme en poésie et en musicologie, elle constate que

la temporalité rythmique, telle que la décrivent (différemment) Garelli et Meschonnic en poésie et Souris en musique, n'est pas celle des durées de l'horloge. Elle concerne une dynamique de relations entre des éléments qui donnent à une œuvre sa configuration (Bourassa 2015 : 27).

Le rythme aurait ceci de particulier qu'il articule le successif (dynamique temporelle) et le simultané (dynamique relationnelle) (2015 : 28). C'est donc sur les « relations entre éléments successifs » que reposerait « la clé de la saisie d'une 'manière particulière de fluer' » (2015 : 28).

[Le rythme] s'accomplit dans un double processus de différenciation et de comparaison, qui implique d'un côté la présence d'éléments contrastifs – de marques et de pauses qui délimitent différents niveaux de groupement – et de l'autre l'établissement de rapports entre certaines marques et certains groupes (Bourassa 2015 : 435).

Les théoricien·nes littéraires reviennent finalement à une conception plus large du rythme que celle mise en avant dans les travaux consacrés à la poésie métrique. Il semble qu'il y a une prise en compte plus forte de la dimension multifacette du rythme, dans la mesure où plusieurs « niveaux de groupement » sont systématiquement mentionnés.

2.3.3.3. Composantes rythmiques analysées

Selon Roubaud, on ne peut parler d'un rythme dans la mesure où tout poème est « la convergence de toutes sortes de rythmes » (cité par Aquien 2003 : 71). En effet, l'ensemble des auteur·es analysant le rythme dans la poésie non métrique soulignent à la fois la multiplicité de ses composantes et leurs « inter-relations ». Pour identifier les constituants rythmiques dans un texte poétique non métrique (qu'il soit écrit en vers ou en prose), Bourassa part de la question suivante : « qu'est-ce qui, dans le discours, permet le double processus de différenciation et de comparaison créateur du rythme ? » (2015 : 119). Cinq éléments sont mentionnés de manière récurrente dans la littérature : la typo/topographie (je parlerai quant à moi de « ponctuation » au sens large du terme) ; la syntaxe ; les répétitions de sons ; le nombre syllabique. Je présente également deux facteurs rythmiques supplémentaires, rarement pris en compte dans les études du rythme, et mis en évidence par Bougault (1999) : le facteur sémantico-structural et le facteur figural. Toutes les études mentionnées dans cette section portent sur des corpus de textes écrits.

Ponctuation

La ponctuation, ici envisagée dans une conception élargie (e.a. Anis 2004), englobe différents types de signes : les « signes paragraphématiques » (Ferrari et Pecorari 2019) ayant pour domaine le mot (par ex. le trait d'union, l'apostrophe), la phrase ou le texte (par ex. la virgule, les guillemets) ; les espaces blancs (par ex. l'alinéa, le retour à la ligne) ; et l'ensemble des procédés typographiques modifiant l'écriture (par ex. le soulignement). Ces marques ont plusieurs fonctions, parmi lesquelles celle de segmenter le discours et/ou de mettre en évidence l'une ou l'autre portion du discours. Le statut de constituant rythmique de la ponctuation est donc évident. Dans la poésie non métrique, la ponctuation concerne à un premier niveau la « disposition des éléments dans la page » (Bourassa 2015 : 125). Elle y est fondamentale dans la mesure où, sans mètre et sans rime, c'est « la mise en lignes [qui] fait un rythme » (Meschonnic 1982 : 606). Par ailleurs, c'est principalement la ponctuation qui permet de distinguer une écriture versifiée d'une écriture prosaïque.

[L]a limite métrique n'existe plus, seules restent la limite syntaxique et **cette limite typographique qu'est le fait d'aller à la ligne**, limite que, hors de toute règle imposée de l'extérieur, se donne le poète. Quant à la poésie qui ne relève ni de critères métriques, ni du vers libre, ni du verset, son rythme est à chercher ailleurs que dans ce qu'apporte la versification ; cette écriture poétique, dans sa liberté, est structurée dans son nombre et dans sa forme, dans le rapport, par exemple, entre la lettre, la syllabe, le mot ou les phonèmes, et **l'espace dans lequel ils figurent** (Aquien 2003 : 91-92).⁶⁶

Cette disposition est susceptible d'introduire « des ruptures qui, en faisant varier le volume du texte dans la page, créent un effet plastique de rythme » (Bougault 1999 : 248). En somme, le rythme est aussi une configuration spatiale et, à ce titre, les procédures typographiques en sont une composante majeure.

⁶⁶ Je souligne.

Une autre fonction de la ponctuation serait « l'insertion [...] de l'oral dans le visuel » (Meschonnic 1982 : 299). Selon Lacheret-Dujour et Beaugendre, la mise en page d'un poème a un potentiel rythmique « qui sert de base à la mise en forme du texte oral » (2002 : 34). Effectivement, dans les travaux sur la ponctuation, une fonction d'instruction prosodique lui est parfois attribuée (Mahrer 2017) : dans certains cas, les ponctuant codent « les pauses, l'intonation et le rythme du discours oral » (Leuzinger 2018 : 19). Selon Dessons, indépendamment de toute mise en voix, dans le poème, l'alinéa, le blanc et la variation des caractères servent généralement à la « représentation graphique de la voix » (Dessons 2011, cité par Ben Moumène 2019 : 141). En somme, la ponctuation est un constituant rythmique majeur pour trois raisons : elle segmente et organise le discours ; elle met en évidence ou souligne certaines portions du discours (accentuation) ; elle intègre dans l'écrit une dimension d'oralité, de voix, de temporalité (Meschonnic 1982 : 299-335).

Syntaxe

La syntaxe prend une place d'autant plus importante dans la composition poétique lorsque celle-ci ne repose plus essentiellement sur un découpage conditionné par une métrique définie (Aquien 2003 : 91-92 ; Cooper 1998 : 35). Bourassa propose d'envisager la syntaxe comme « dynamique logique » du discours (2015 : 120) et même comme principale « assise du rythme » du fait du « lien étroit qu'elle entretient avec l'accentuation et l'intonation » (2015 : 438). D'une part, les frontières syntaxiques sont un facteur de segmentation du discours et elles jouent un rôle dans l'accentuation de la parole – ce qui est particulièrement vrai en français, dans la mesure où l'accent dit « principal » (ou primaire, pour renvoyer à la typologie linguistique de l'accentuation) marque la fin des unités syntaxiques (Bourassa 2015 : 120-122). D'autre part, elles introduisent des tensions dans le discours. L'agencement et l'ordre des mots créent en effet une « dynamique de perception du sens » (Bourassa 2015 : 120-122). La syntaxe conditionne par exemple fortement les tensions « achèvement / inachèvement », notamment avec les énumérations ou les enchâssements internes (Jenny 1990 cité par Bourassa 2015 : 120-123). Une construction syntaxique basée sur la juxtaposition d'éléments, sans connecteurs logiques, produit un « effet tensionnel » totalement différent de celui créé par une construction hiérarchisée avec des liens explicites entre les constituants de la phrase. Par ailleurs, selon la taille des unités syntaxiques et l'ordre des mots, la dynamique du texte varie. Les interactions entre syntaxe et segmentation graphique (ponctuation) concourent également à la mise en place d'une tension (par ex. avec des enjambements⁶⁷) et, partant, d'un certain rythme dans le texte.

Répétitions de sons

Rimes, assonances, allitérations, paronomases... Les figures de style consistant en la répétition de sons ou de groupes de sons sont multiples. Elles sont créatrices de rythme dans la mesure où, par la répétition, elles structurent le texte (Bougault 1999 : 246). Pour Meschonnic, le vers libre « a déplacé la poésie traditionnelle vers davantage d'oralité » du fait notamment de la « saturation phonique » induite par les « rimes vocaliques et consonantiques » qui le caractérise (1982 : 607-608). Par ailleurs,

⁶⁷ Entendu comme « dépassement de la syntaxe par rapport aux limites du vers » (Aquien 1993 : 124).

la prosodie, qui renvoie chez cet auteur à « l'organisation consonantique-vocalique » (1982 : 147), est « organisation du sens » (1982 : 244). Or, rythme et sens sont indissociables. Dans le même ordre d'idées, tant pour la poésie en vers libre que pour la poésie en prose, Bourassa estime que les retours phoniques « instaurent un fonctionnement associatif du signifiant » et, de ce fait, « peuvent rendre sensibles des rapports et, par rétention, pluraliser le sens » (2015 : 126). Les liens tissés par ces retours peuvent même compenser l'éventuelle suppression de constituants syntaxiques (Kristeva 1974 : 219).

[L']insistance phonique s'impose comme le principe organisationnel prépondérant dans le texte, qui va jusqu'à effacer les procédés métriques sous-jacents [...] : dans le vers dit libre et après, ce réseau phonique reste la seule contrainte [...], assez libre en somme et inhérente au langage, qui redonne une unité au procès (Kristeva 1974 : 221).

Les répétitions de sons contribuent donc à l'élaboration du rythme de deux manières : d'abord, en tant que « retour du même », elles découpent le texte et y induisent une tension ; ensuite, en tissant des liens entre les signifiants, elles multiplient les potentielles « couches de sens » du discours. En outre, ces deux procédés permettent éventuellement de compenser l'effacement de liens au niveau syntaxique.

Nombre syllabique

La recherche de stricte régularité (syllabique ou accentuelle) ne suffit pas pour saisir le rythme dans la poésie non métrique. Pour autant, plusieurs auteur·es insistent sur la nécessité de l'intégrer aux analyses de textes écrits en vers libre. Dans son ouvrage *Mysterious Music. Rhythm and free verse*, Cooper (1998) tente de déterminer ce qui fait la spécificité du langage poétique. Travaillant sur des poèmes (en langue anglaise) en vers libre, il formule l'hypothèse suivante :

Perhaps poets have acquired certain rhythms, certain melodies, in their mind, from reading other poetry, from that own previous writing, from hearing others speak. They have an idea of what sounds good, what sounds poetic. They have also acquired certain habits of speech, ways of putting things together that seem effective or euphonious or simply easy to bring to mind. The more they use particular speech patterns and particular rhythms and intonations, the more these habits coalesce into a system, an organizational mode that partially takes the place of the iambic pentameter or the alliterative line. At the same time, the poets still have the tools of the English poetic tradition – rhyme, alliteration, alternating meter, enjambment, and so forth – at their disposal. Free-verses rhythm is difficult to study partly because it is so complex ; it can potentially operate on so many different levels. It is also difficult because the concept of “rhythm” itself is murky (Cooper 1998 : 11).

De Cornulier estime lui aussi que les formes rythmiques propres à la tradition métrique sont tout à fait susceptibles d'être actualisées dans des textes non-métriques et donc pertinentes pour l'analyse de la poésie en vers libre (2003 : 8). Effectivement, et Bourassa insiste également sur ce point, la « poésie s'écrit dans une histoire, et le nier serait tomber dans une mythologie de la création par génération spontanée » (2015 : 52).

Refuser l'identification du rythme au mètre ne signifie donc pas qu'il faille méconnaître les possibles résurgences de la « mémoire métrique » dont parle Roubaud. Il faut situer l'importance de telles

réapparitions, s'il y en a, dans l'ensemble du rythme du poème, qui en lui-même excède cette relation avec la mémoire de la tradition (Bourassa 2015 : 80).

Par ailleurs, le nombre syllabique, même lorsqu'il n'est pas régulier et qu'il n'instaure pas une métrique définie, est susceptible de jouer un rôle dans la création du rythme. Il peut donc tout à fait être analysé dans des textes poétiques écrits en prose.

La perception des nombres syllabiques n'est réellement possible, selon Cornulier, qu'en contexte d'égalité métrique [...]. Mais il reste que le nombre de coups syllabiques, même s'il n'est pas perçu avec exactitude et qu'il est variable [...], pourra entrer dans les différents facteurs de saisie de relations entre groupes rythmiques, vers, segments (Bourassa 2015 : 126).

En somme, il joue un rôle dans la perception des « rapports de longueur entre groupes, de proximité ou d'éloignement entre certaines marques » (Bourassa 2015 : 126). La taille des groupes syllabiques, en tant qu'elle participe pleinement à l'organisation du mouvement et à la structuration du discours, est donc également un facteur producteur de rythme (Bougault 1999 : 245).

Facteur sémantique et facteur figural

Dans son article « À propos du rythme en poésie moderne », Bougault identifie d'autres composantes rythmiques pertinentes pour l'analyse de textes non métriques : les facteurs sémantico-structuraux et le facteur figural (1999 : 246-247). Selon cette auteure, « les aspects sémantiques sont [...] rarement pris en compte dans l'étude du rythme » (1999 : 246). Elle remarque pourtant que

le sens est l'occasion de nombreuses répétitions, puisqu'il est possible de répéter 1° un mot ou un groupe de mots qui ne valent pas uniquement par leur son mais bien encore par leur sens ; et 2° un signifié ou un groupe de signifiés, qui se dégagent d'une isotopie (Bougault 1999 : 246-247).

En d'autres termes, la répétition d'un mot ou d'une isotopie au sein d'un texte participe à une forme de structuration et, partant, à l'élaboration d'un rythme. En guise de démonstration, Bougault analyse le poème « L'eau douce » de Guillevic et établit un « diagramme rythmico-sémantique » du texte sur la base duquel elle identifie une « modulation signifiante » créée par les répétitions de mots et les isotopies :

La mise en relief de cette structure isotopique permet par ailleurs de comprendre comment le rythme s'instaure en enchevêtrant des significations récurrentes : il semble se construire à la manière d'une mélodie. Les récurrences relatives ou exactes des significations jouent comme des notes qui se distribuent selon la logique de la variation et non sur celle de la régularité (Bougault 1999 : 254).

À un autre niveau, l'emploi de figures perturbe la « linéarité sémantique » (1999 : 247) dans la mesure où celles-ci introduisent dans le texte une couche de sens différente de celle associée habituellement aux mots utilisés. Par exemple, l'emploi d'une métaphore introduirait des variations de vitesse dans le cours du texte : lorsqu'elle est « comprise comme collision, synode, de deux réalités différentes », elle entraîne une accélération du rythme ; lorsqu'elle est perçue « comme énigme, elle tend à retarder la compréhension et à solliciter une pause du lecteur », qui induit un ralentissement

du rythme (1999 : 247-248). Il apparaît donc qu'une même figure peut être associée à des « tendances contradictoires », ce qui complexifie la définition de ce « rythme figural » (1999 : 248).

Dans son livre *La parole singulière*, Jenny théorise ce qu'il appelle « l'évènement figural », qui consiste selon lui en un ensemble « d'agencements [...] où se laissent repérer des tensions esthétiques » (Jenny 1990 : 14). On retrouve ici les notions de tension et de temporalisation de l'écrit. La figure est un écart qui fait entrer le « sensible dans le jeu des rapports intelligibles institués par la langue ».

Des « parcours » y deviennent possibles, des rétroversions, des rapports à distance. Et ce plan, produit par une mobilité de rapports internes, contraint de plus en plus à des prolongements au-delà de lui-même (Jenny 1990 : 64)

Lors de la lecture, « la phrase s'élabore comme jeu de tensions » (1990 : 173). Le figural perturbe les relations linguistiques d'un énoncé et confère au discours un certain volume, une forme de « tridimensionnalité » (Jenny 1990 : 64-65). Cela engendre une réception dynamique : l'emploi de figures participe du rythme d'apparition des événements et de leurs « écarts d'intensité » (Jenny 1990 : 125-126). Les figures telles que définies par Jenny rappellent finalement la théorie de la *gestalt* que j'ai évoquée précédemment (point 2.2.4.3.).

Le figural fait donc événement en tant que production réciproque d'une représentation discursive et donc d'une re-présentation de la langue, elle-même dédoublée. La langue, évoquée une première fois comme fond normatif sur lequel se détache l'infraction figurale, l'est une deuxième fois comme avenir possible de la figure. L'effet de sens discursif se produit dans ce battement (Jenny 1990 : 24).

On retrouve ici l'idée d'une forme qui se démarque sur un fond, comme dans le cas des scansions rythmiques à l'oral.

2.3.3.4. *Rhythmicalizer* : à l'intersection de l'écrit et de l'oral

Pour clore cette revue de la littérature consacrée au rythme dans la poésie non métrique, je présente les travaux de Meyer *et al.*, dont l'originalité repose sur le fait que leur approche se situe à l'interface de l'écrit et de l'oral. Ils font le constat que les outils développés dans le champ de la poétique (par ex. *Metricalizer*, développé par Bobenhausen 2011, et *Sparsar* développé par Delmonte et Prati 2014) ne sont pas adaptés pour l'étude de la poésie en vers libre, notamment contemporaine (2017 : 2189). Meyer *et al.* ont dès lors développé un système d'analyse du rythme dans de la poésie moderne⁶⁸ (2017) : le *Rhythmicalizer*. Selon eux, les poètes et poétesses modernes, dont les slameur-euses, ont développé une « idée post-métrique des patterns rythmiques⁶⁹ » (2017 : 2190). Les auteur-es de poésie en vers libre utiliseraient une prosodie particulière, d'autres types d'accents et d'intonation basés sur le parler contemporain, avec une influence musicale sous-jacente (2017 :

⁶⁸ Notons que Meyer *et al.* considèrent que la poésie moderne est de la poésie en vers libre (« free verse poetry »). Ils ne mentionnent pas la prose poétique, par exemple.

⁶⁹ A « postmetrical idea of rhythmic patterns ». Ma traduction.

2191). Meyer *et al.* proposent de décrire les différences entre la poésie métrique traditionnelle et la poésie en vers libre. La fonction du *Rhythmicalizer* est d'identifier et de classer les schémas rythmiques observables dans un corpus de poésie moderne⁷⁰ (2017 : 2190).

La méthode d'analyse développée par Meyer *et al.* s'inscrit dans un cadre double : d'abord, celui de la théorie du vers libre (e.a. Kafalenos 1974 ; Hartman 1980 ; Gates 1987 ; Cooper 1998) ; ensuite, celui de la théorie du traitement digital du discours (Natural Language Processing). Le corpus étudié comprend des enregistrements audios de textes déclamés par des poètes et poétesses anglais-es et allemand-es contemporain-es. Ces enregistrements sont alignés et des traits prosodiques et écrits sont annotés (2017 : 2190). L'approche philologique a pour but de dégager des patterns rythmiques basés sur une comparaison de l'arrangement textuel en lignes avec le phrasé prosodique du poète ou de la poétesse. Il s'agit de définir les poèmes grammétriquement, c'est-à-dire de déterminer quels sont les croisements entre les unités grammaticales et métriques (par ex. entre phrase et ligne typographique). Les auteurs s'intéressent ensuite au degré d'isochronie de ces motifs grammétriques. Sur cette base, ils identifient 18 patterns rythmiques repris dans la figure 2.5.

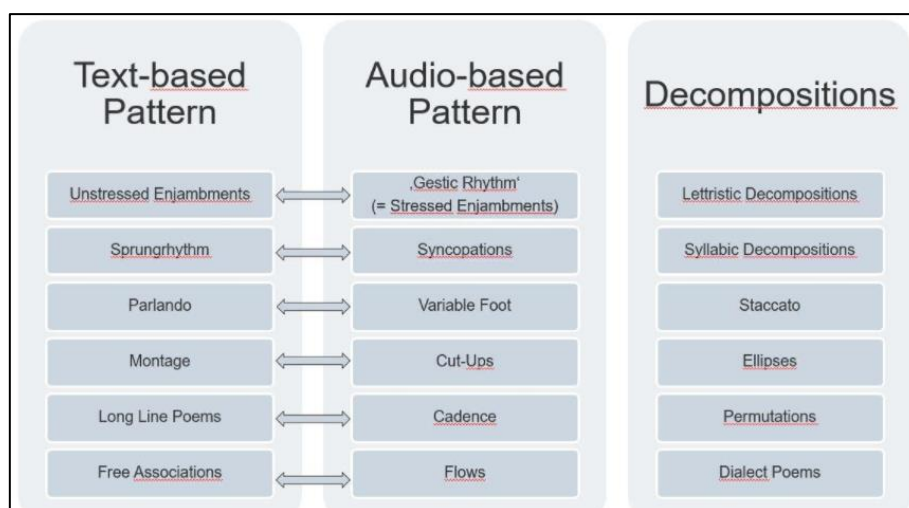


Figure 2.5 – Patterns rythmiques identifiés dans le cadre du projet *Rhythmicalizer* (en ligne⁷¹).

L'approche digitale a pour objectif de développer un outil de reconnaissance automatique de ces patterns rythmiques dans des textes poétiques en vers libre. Elle s'appuie sur l'utilisation d'outils *open source* tels que PoS-Tagger⁷² et ToBI⁷³ pour extraire une segmentation en syllabes, en lignes ou des caractéristiques prosodiques. Les auteurs recourent à la méthode du Réseau de Neurones Récurrent⁷⁴ (RNN⁷⁵) pour automatiser la classification des textes selon leur typologie des patterns rythmiques. L'élaboration de cet outil est encore en cours.

⁷⁰ Leur corpus d'étude est tiré de Lyrikline, une plateforme de poésie contemporaine en ligne.

<https://www.lyrikline.org/fr/startseite/>

⁷¹ <https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/rhythmicalizer/Toolset/index.html>

⁷² PoS-Tagger réalise un étiquetage morpho-syntaxique de textes.

⁷³ ToBI (*Tone and Break Indices*) est un système d'annotation de l'intonation développé pour l'anglais.

⁷⁴ <https://stanford.edu/~shervine/teaching/cs-230/cheatsheet-recurrent-neural-networks>

⁷⁵ Recurrent Neural Network en anglais.

2.3.4. Bilan des approches littéraires du rythme dans la poésie

La revue de la littérature consacrée à l'analyse du rythme dans la poésie (le plus souvent écrite) met en évidence le prolongement qui existe entre les conceptions du rythme qui y prévalent et celles que j'ai identifiées dans le domaine de la linguistique – laquelle s'intéresse principalement à des productions orales. Pour autant, il y a plusieurs points de fracture entre ces deux champs : au niveau terminologique, d'abord (*cf.* par exemple les notions de « prosodie » et de « métrique ») ; ensuite, au niveau des méthodes et outils d'analyse. Comme en linguistique, les notions de répétition, de groupement, d'organisation, de proéminence et de temporalité sont considérées comme définitoires du rythme langagier. Sa dimension perceptuelle est également largement soulignée. Partant de là, deux axes d'études peuvent être distingués : les auteur·es qui s'intéressent à la poésie métrique et qui placent la régularité au cœur de leur analyse ; et les auteur·es qui s'intéressent à la poésie non métrique écrite en vers ou en prose et qui privilégient la notion de structuration – ou d'organisation (figure 2.6).

Tout comme certain·es linguistes prennent le principe d'isochronie comme porte d'entrée pour l'analyse du rythme du langage parlé, certain·es littéraires se basent quant à elleux sur le principe d'isométrie. Le niveau privilégié pour l'étude du rythme dans la poésie métrique est celui du décompte syllabique. L'accentuation est également prise en considération, mais il n'y a pas d'accord quant à un modèle accentuel métrique. La dimension multifacette des phénomènes rythmiques est davantage prise en compte pour aborder les textes non métriques, puisque la régularité n'y est pas centrale. Qu'il s'agisse de poésie en vers libre ou en prose, les théoricien·nes s'intéressent aux mêmes composantes rythmiques : la ponctuation, la syntaxe, les répétitions de sons, le nombre syllabique. Le niveau sémantique est également envisagé, mais de manière moins fréquente.

Une différence fondamentale entre les linguistes et les littéraires étudiant le rythme langagier est le médium considéré : les premier·ères analysent principalement des productions orales tandis que la majorité des second·es analysent des corpus écrits. Une seconde différence majeure est la taille des corpus sur lesquels linguistes et littéraires travaillent. Les méthodes d'analyse développées en linguistique permettent généralement un traitement semi-automatique des textes ; il est donc possible de travailler sur de gros corpus. Dans le domaine littéraire en revanche, les auteur·es ne travaillent le plus souvent que sur des corpus extrêmement restreints : quelques textes d'un·e auteur·e ou de plusieurs auteur·es. Cela tient bien sûr à la nature des analyses. Davantage de niveaux textuels sont pris en compte en tant que générateurs de rythme, et l'on voit mal comme automatiser une analyse sémantique telle que celle réalisée par Bougault (1999). Il y a bien quelques chercheur·euses (e.a. Beaudouin 2000 ; Delente et Renault 2015) qui ont développé des modèles d'analyse automatique, mais ceux-ci ne sont adaptés qu'à la poésie métrique. Les méthodes utilisées sont donc difficilement transposables dès lors que l'on souhaite analyser un grand corpus non métrique.

Pour terminer, j'ai présenté une recherche novatrice dans la mesure où elle propose d'étudier le rythme dans un corpus de poésie non métrique (en vers libre) à l'intersection de l'écrit et de l'oral. Meyer *et al.* (2017) proposent une typologie de patterns rythmiques basée sur les interactions entre métrique (niveau écrit) et prosodie (niveau oral). Le logiciel *Rhythmicalizer* est encore en cours de développement. Il permettra à terme de catégoriser automatiquement des formes poétiques en vers libre. Ce projet ne prend en compte que de la poésie anglaise et allemande circulant initialement à l'écrit ; je ne m'en inspire donc pas dans le cadre de ma propre recherche. En revanche, il permet de souligner l'importance qu'acquiert l'interface écriture-oralité dans la recherche (linguistique ou littéraire) récente.

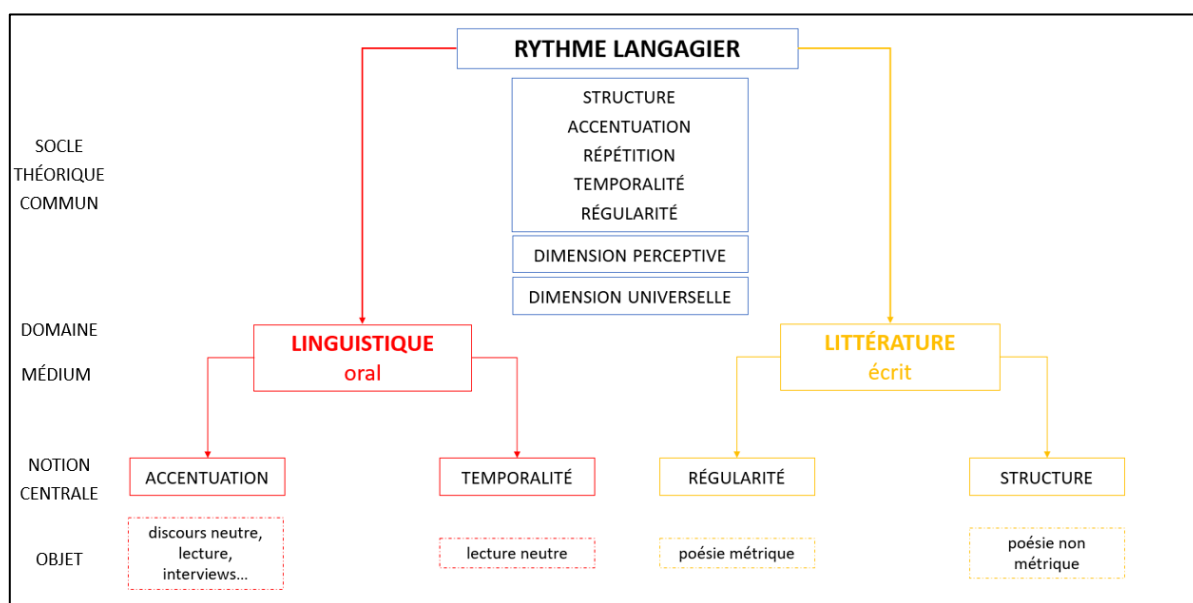


Figure 2.6 – Synthèse des approches linguistiques et littéraires du rythme langagier.

3. Conception du rythme et paramètres retenus

Au terme de cette revue de la littérature consacrée au rythme, et en particulier au rythme langagier, je n'entends pas en formuler une nouvelle définition, qui viendrait s'ajouter à l'interminable liste de Sauvanet (2000), en tant que préalable à l'analyse de mon corpus. Ce n'est pas là l'objectif de ma thèse : je suis Meschonnic lorsqu'il propose d'envisager le rythme comme un « problème » plutôt que comme « une chose à saisir par une définition » (cité par Bigot 2012 : 35). Tous les travaux sur le rythme que j'ai consultés le soulignent suffisamment : le rythme est un phénomène extrêmement complexe à saisir. Dans la mesure où mon terrain d'étude, le slam, se situe à l'intersection de l'écriture et l'oralité, je pars des notions communes aux conceptions du rythme élaborées dans le champ de la linguistique (en particulier de la prosodie) et dans le champ de la littérature (en particulier de la poétique). Ma conception (figure 2.7) a par ailleurs pour bases la réflexion étymologique de

Benveniste, la théorie du rythme langagier de Meschonnic et l'approche philosophique de Sauvanet exposées au début de ce chapitre.

Les théories de ces trois auteurs permettent, et c'est bien sûr essentiel, d'envisager toute production langagière, tout discours, comme étant inévitablement rythmé. Leurs approches m'ont permis de développer une conception du rythme qui ne réduit pas ce dernier à la régularité. Je retiens également la dimension culturelle et historiquement située du rythme, rejetant l'idée de productions rythmiques humaines qui seraient uniquement le reflet de rythmes naturels. Plutôt que de croire qu'une théorie du rythme unique serait possible, j'entends étudier les spécificités de ce phénomène – envisagé comme un système dont les composantes relèvent de tous les niveaux discursifs – via l'analyse empirique de mes données. Pour rappel, Meschonnic distingue trois types de rythmes : linguistique, rhétorique et poétique. Le slam convoque selon moi ces trois catégories : le rythme linguistique, d'abord, en tant qu'il est une production langagière orale et que, à ce titre, il obéit à certaines tendances rythmiques observables dans tout texte oral ; le rythme rhétorique en suite, en tant qu'il est une pratique culturellement et historiquement située ; le rythme poétique enfin, en tant qu'il est une pratique de poésie. L'analyse des rythmes dans mon corpus entend mettre au jour des spécificités rythmiques relevant de ces trois catégories. Meschonnic estime en outre que le rythme est l'inscription du sujet dans son discours. Je m'écarte un peu de sa théorie sur ce point. Pour moi, l'inscription du sujet dans son discours, c'est ce que désigne la notion de flow – qui a été développée au Chapitre 1. Le rythme est selon moi une composante (et non un équivalent) du flow, lequel est propre à chaque slameur·euse (ou chaque rappeur·euse).⁷⁶ Par ailleurs, j'adopte une approche souple du rythme : je l'envisage comme un phénomène graduel selon la prégnance des trois critères – structure, périodicité, mouvement – identifiés par Sauvanet. En somme, Benveniste, Meschonnic et Sauvanet fournissent une assise théorique solide pour entamer l'analyse des rythmes dans mon corpus de slam. Pour autant, leurs approches ont plusieurs limites, notamment dues à des « sauts » entre théorie et exemples pratiques, à des notions peu définies, ou encore à la circularité de certains propos. La revue des travaux linguistiques et littéraires sur la question du rythme dans le langage m'a permis de voir comment ces notions théoriques résistent au passage à l'analyse de données textuelles, et donc de dégager des composantes rythmiques et des méthodes d'analyse.

La majorité des travaux des dernières décennies consacrés à la question du rythme dans le langage sont influencés par les théories de Benveniste et Meschonnic (et, dans une moindre mesure, de Sauvanet) : l'organisation du sens est au centre de la plupart des conceptions du rythme qui y sont développées. Dans l'un et l'autre domaine, cinq notions récurrentes sont associées au rythme : la répétition, la structure, l'accentuation, la temporalité et la régularité. Néanmoins, nous l'avons vu, l'attention accordée à chacune de ces notions varie selon les auteur·es et les objets étudiés. Quoi qu'il en soit, linguistes et littéraires partagent un socle notionnel commun, que je mobilise

⁷⁶ Je propose également d'établir un lien entre le flow et la notion d'auctorialité (développée dans le champ de la littérature), qui repose sur l'idée que la figure d'auteur·e s'inscrit au sein de l'œuvre littéraire par un dispositif verbal. Lors d'une performance, le slameur ou la slameuse « signe vocalement » son texte en usant de stratégies rythmiques et prosodiques spécifiques. Les deux processus sont à mon sens comparables.

également. L'ensemble des auteur·es reconnaissent en outre au rythme une dimension cognitive et universelle : d'une part, le rythme est à la fois *perçu* et *agi* (il peut donc y avoir des écarts entre les formes rythmiques perçues subjectivement et les réalisations objectives); et, d'autre part, tous les humains partageraient des tendances rythmiques communes. Ces deux aspects sont également intégrés à ma recherche, mais dans une moindre mesure : j'analyse perceptivement plusieurs composantes rythmiques en mettant en évidence les écarts entre réalisation et perception ; je développe deux études de perception (*cf.* Chapitre 4, points 3.4. et 4) ; et je compare les résultats de plusieurs analyses avec les tendances universelles notamment décrites par Fraisse, Padeloup et Astésano (*cf.* Chapitre 4).

Dans le champ de la linguistique, ce sont tantôt les paramètres accentuels, tantôt les paramètres temporels qui sont au cœur des analyses. Pour ma part, j'entends étudier les uns et les autres. Je m'inscris dès lors dans une conception unificatrice du rythme. Les linguistes s'intéressent à trois composantes rythmiques – ou « marques discursives », pour reprendre les termes de Meschonnic : l'accentuation (largement considérée comme la clé de voûte de l'organisation rythmique du langage parlé), le débit et les pauses silencieuses. Je m'inspire largement de trois approches pour analyser ces paramètres dans mon corpus : d'abord, celle de Padeloup (1990), pour la question des contraintes phonotactiques dans l'organisation prosodique et rythmique des énoncés ; ensuite, celle d'Astésano (2001 ; 2017), pour le repérage auditif des proéminences, l'autonomie de la syntaxe et de la prosodie, la prise en compte du mot prosodique dans l'analyse de l'accentuation et l'attention portée à l'accent initial ; enfin, celle d'Auer *et al.* (1999), pour l'analyse des scansion rythmiques – que je considère également comme une composante rythmique. Par ailleurs, je m'inspire de Pamies (2010) pour proposer une conception élargie de la notion de « régularité » : celle-ci peut se décliner soit en structures simples (alternance régulière de stimuli identiques) soit en structures complexes (alternance régulière de *motifs* identiques).

Dans le champ de la littérature, le rythme est le plus souvent étudié dans des productions poétiques. Un premier axe de recherche se focalise sur la poésie métrique, et place dès lors la régularité au cœur des analyses (principe d'isométrie) ; un second axe se concentre sur la poésie non métrique, et place la notion d'organisation au cœur des analyses. Dans la mesure où le slam est une pratique poétique caractérisée par l'hétérogénéité des influences et des formes (*cf.* notamment le questionnement sur la distinction entre prose et vers), je retiens des composantes rythmiques étudiées dans ces deux axes : la versification (basée sur le décompte syllabique, les schémas rimiques et l'organisation en strophes), la ponctuation, la syntaxe et les répétitions de sons. J'exclus le facteur sémantique et figural dans la mesure où leur analyse n'est pas applicable à un large corpus. En revanche, j'ajoute les marques énonciatives comme composante rythmique potentielle. En effet, elles ont trait à la manière dont l'émetteur·rice d'un discours se rend visible, s'inscrit dans celui-ci – ce qui fait écho à l'idée du rythme comme inscription du sujet dans le discours.

Je m'intéresse donc à trois niveaux d'analyse : le niveau oral (ou prosodique), qui a trait à la matérialité sonore des textes ; le niveau écrit, c'est-à-dire la matérialité du support des textes ; et le

niveau verbal, qui concerne les textes indépendamment du médium (*i.e.* le « contenu » au sens large). Une large part de mon travail est consacrée au niveau prosodique (*cf.* Chapitre 4), et ce pour deux raisons : d'une part, il s'agit de mon domaine d'expertise et, d'autre part, ce niveau n'est pas étudié dans la littérature sur le slam, alors même qu'il est mentionné de manière récurrente. Quoi qu'il en soit, le fonctionnement des trois niveaux est compris comme un système au sein duquel il est possible de « montrer des paquets de convergences » (Meschonnic 1982 : 210) entre les composantes qui relèvent de chacun d'eux. L'analyse croisée de celles-ci (Chapitre 5) me permettra de déterminer comment interagissent les trois niveaux – oral, écrit et verbal – dans la dynamique de construction des rythmes.

Les conceptions du rythme élaborées dans les champs de la linguistique et de la littérature font montre d'une certaine continuité. En revanche, en termes de méthodes d'analyse et de terminologie, les points de dissensions sont multiples. L'un des enjeux fondamentaux de ma thèse est donc de m'inspirer des outils développés au sein de ces deux domaines de recherche afin de mettre au point une méthode pour analyser les composantes rythmiques de textes poétiques à partir d'un corpus bimodal. Je veillerai également à définir les notions utilisées afin d'éviter tout flou terminologique (notamment autour des notions de métrique et de prosodie). La difficulté d'une telle tâche réside dans le fait qu'il me faut concilier une conception large du rythme, qui dépasse largement la seule recherche de régularité syllabique et accentuelle, avec l'analyse d'un corpus relativement grand et hétérogène. Il s'agit donc, pour chaque composante rythmique envisagée, de mettre au point une méthode d'analyse qui soit à la fois suffisamment souple pour rendre compte de la complexité du rythme et suffisamment stricte pour pouvoir être appliquée à une quantité importante de textes.

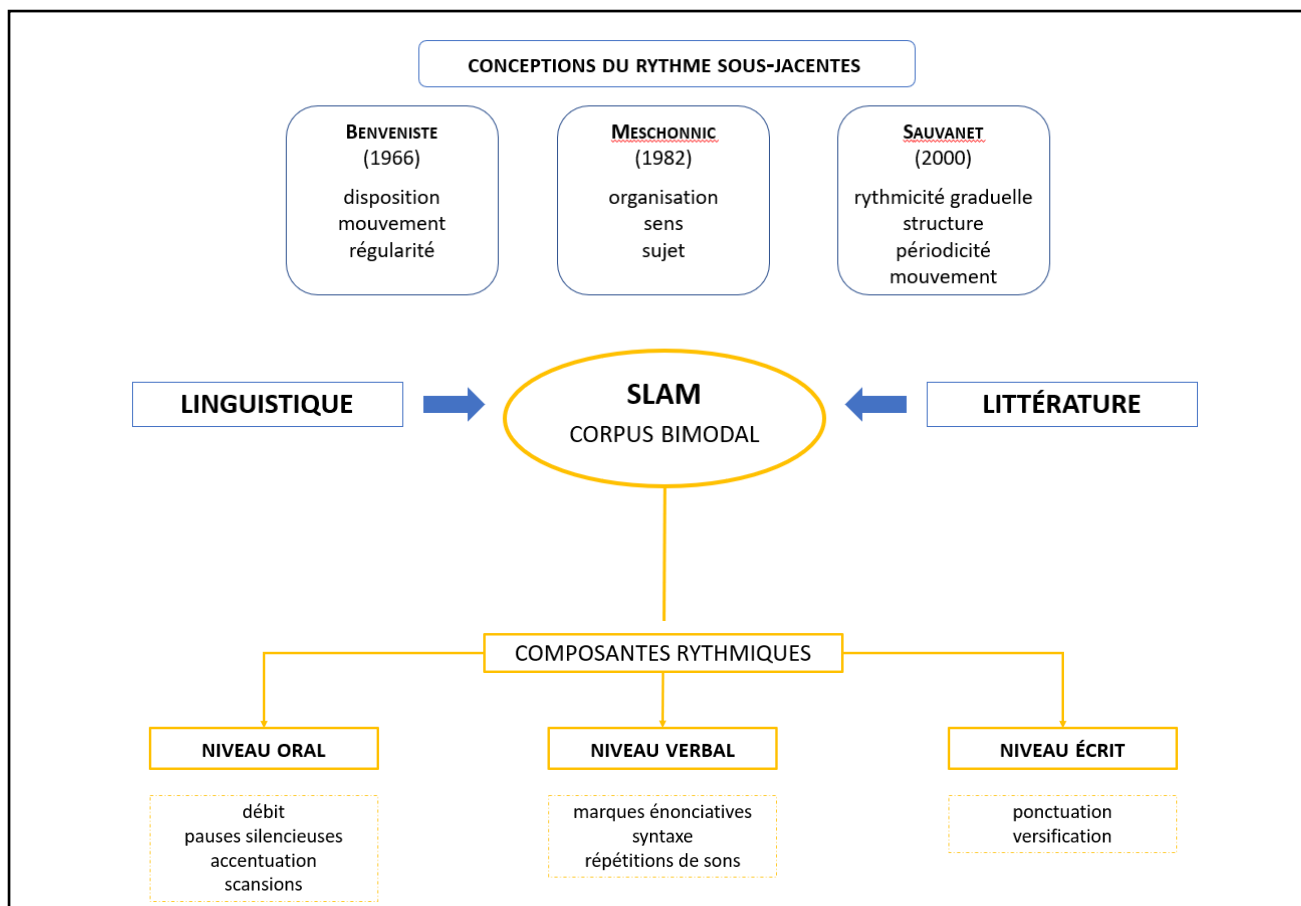


Figure 2.7 – Schéma de la conception du rythme et des paramètres retenus pour analyser un corpus bimodal (écrit-oral) de slam.

CHAPITRE 3

—

Présentation des données : entretiens, archive, corpus

« Des murmures arrivent de loin
Des murmures passent de case en case
Les murmures se transmettent de village en village
Les rumeurs traversent les montagnes, les plaines, les
rizières »

Volatiana Richard, extrait de *On ne s'excuse de rien !*

0. Introduction

Mon approche du rythme dans le slam se fonde sur une analyse empirique. Elle fait appel à des données de trois ordres afin de tester les hypothèses relatives à la construction du rythme aux niveaux oral, écrit et verbal des textes : des entretiens avec des slameurs et slameuses belges francophones, des enregistrements audio et des textes écrits de slam. Plusieurs études consacrées au slam abordent cette pratique à partir d'un matériau non représentatif des modalités de circulation principales de cette poésie (par ex. des disques, cf. Chapitre 1). Certaines recherches véhiculent en outre une conception très réductrice du slam (parfois présenté comme « une poésie des banlieues »). Afin d'éviter ces écueils, je propose d'étudier des données « authentiques », c'est-à-dire représentatives de la manière dont le slam s'exprime en Belgique francophone, et de veiller à les contextualiser en rencontrant les acteurs et actrices de ce milieu. Dans ce chapitre, la première section est consacrée à la présentation de la méthode de collecte de ces trois ensembles ; la seconde section présente l'analyse de contenu des entretiens, lesquels permettent de contextualiser les textes oraux et écrits qui constituent mon corpus d'étude.

1. Recueil des données : méthodologie

1.1. À la rencontre des slameurs et slameuses : les entretiens

Entre décembre 2019 et décembre 2020, j'ai réalisé des entretiens qui étaient doublement motivés : il s'agissait, d'une part, de faire émerger des pistes de réflexion auxquelles je n'avais pas pensé à priori et donc d'étayer la construction de mon objet de recherche ; et, d'autre part, de collecter les textes écrits et d'entamer ma réflexion quant à leur analyse. Des objectifs plus spécifiques ont été définis, donnant lieu à trois types d'interviews. Tout d'abord, des entretiens « généraux » visant à (1) éclairer le statut du texte écrit dans le processus de création du slam ; (2) interroger les slameurs et slameuses sur leurs pratiques et représentations quant à la question du rythme dans le slam ; (3) faire un premier sondage sur la possibilité de collecter des textes écrits ; (4) recueillir des informations sur le slam belge francophone. Ces dernières ont ensuite été complétées par une série

d'interviews et de questionnaires écrits qui constituent l'une de mes principales sources pour la documentation de la scène slam belge francophone (annexe n°1). Enfin, une troisième série d'interviews (une dizaine) a été réalisée plus tardivement dans le cadre de l'analyse du rôle de la ponctuation dans l'oralisation des textes de slam (cf. Chapitre 5, point 3). Ces derniers entretiens visaient à définir précisément le statut des textes écrits de mon corpus, à la fois du point de vue de leur « chronologie » (version originale vs. ultérieure) et de leur « fonction » (lieu d'élaboration/préparation de la performance vs. lieu de dépôt après l'oralisation). Pour me référer à ces trois types d'interviews et questionnaires, j'utilise respectivement les dénominations suivantes : « généraux », « contextuels » et « spécifiques » (la liste complète est reprise à l'annexe n°4). Je me concentre ici sur les premiers, dont je décris les modalités de recueil et de traitement. L'analyse de contenu sera présentée plus loin dans le cours du chapitre (point 2).

1.1.1. Modalités des entretiens

Selon Blanchet et Gotman, l'entretien « s'impose chaque fois que l'on ignore le monde de référence ou que l'on ne veut pas décider à priori du système de cohérence interne des informations recherchées » (2007 : 37). Particulièrement indiqué en début d'enquête et de recherche, l'entretien permet de « compléter les pistes de travail suggérées par les lectures préalables » (Blanchet et Gotman 2007 : 39). L'entretien semi-directif s'est donc imposé comme l'approche la plus pertinente au vu de mes objectifs.⁷⁷ Au total, j'ai réalisé 16 entretiens généraux dans un format qui s'est progressivement affiné. Dans un premier temps, les entretiens se sont apparentés à de « l'improvisation réglée » (Bourdieu 1980 cité par Vorger 2012 : 80). Sur la base de mes objectifs, j'ai élaboré un guide d'entretien relativement souple (version A, annexe n° 5) : une liste des thèmes à aborder et, pour chacun d'eux, quelques questions supposées servir, si nécessaire, d'appuis lors des échanges avec les slameurs et slameuses. À partir de ce canevas commun, la discussion s'est déployée librement et les questions posées ont varié suivant le cours pris par la conversation. Un premier bilan réalisé après huit entretiens m'a poussée à réorienter quelque peu ma méthode et à préciser mes questions en fonction des « indices recueillis sur le terrain » (Blanchet 2000 : 47). Je me suis inspirée du modèle de l'entretien d'explicitation développé par Vermersch (1991) pour constituer une seconde version du guide d'entretien (version B, annexe n° 6).

L'entretien d'explicitation est une technique d'aide à la verbalisation. [...] Son objectif est de guider le sujet dans la verbalisation précise du déroulement de sa conduite, c'est-à-dire la suite de ses actions matérielles et/ou mentales (Vermersch 1991 : 63).

⁷⁷ Une autre possibilité était la mise en place de *focus groups* (Morgan 2019), c'est-à-dire la collecte de données qualitatives via un groupe de discussion. Un des intérêts de cette méthode est que la discussion des participant-es permet de produire des données qui seraient moins accessibles sans cette interaction (Morgan 2019 : 5). En d'autres termes, les interactions, basées sur une série de questions définies au préalable, permettent de clarifier non seulement ce que les participants pensent, mais également *pourquoi* ils pensent cela (Morgan 2019 : 6). Cependant, l'entretien individuel s'est imposé dans la mesure où il permet une discussion plus approfondie avec chaque participant-e (cf. questions posées à partir d'un slam spécifique) tout en étant plus « économique » (en termes d'organisation et de temps nécessaire).

La seconde série d'entretiens généraux s'est donc appuyée sur une liste de questions plus précises. Par ailleurs, les questions relatives au processus de création des slams – et donc au statut du texte écrit et au rythme – ont été posées directement à partir de productions des participant-es : un enregistrement et un texte écrit de slam ont servi de support à l'échange. Cette méthode a présenté plusieurs avantages. D'une part, le cadre de l'entretien a été renforcé, me permettant de ramener plus facilement la conversation à un matériau précis lorsque celle-ci tendait à s'éloigner de mes points d'intérêt. D'autre part, parce qu'ils avaient accès à l'une de leurs productions durant l'entretien, les participant-es ont mené une réflexion « en direct » sur leur processus d'écriture – remarquant parfois des éléments auxquels ils n'avaient pas prêté attention jusque-là (selon leurs dires). Enfin, la possibilité de recourir à des exemples concrets dans le slam servant de support a aidé tant à la formulation des réponses qu'à la compréhension de celles-ci.

À une exception près⁷⁸, les personnes interviewées participent toutes régulièrement à des scènes slam, et certaines ont fait de cette pratique leur activité principale. Par conséquent, elles m'ont apporté beaucoup d'informations sur l'organisation du slam en Belgique francophone et, d'autre part, certaines portent un regard très analytique sur leur pratique.⁷⁹ Les entretiens se sont déroulés dans des cafés, aux domiciles des interviewé-es, dans des locaux qui accueillent des scènes ouvertes de slam, ou à distance.⁸⁰ Le cadre dans lequel j'ai rencontré les personnes a bien entendu influencé le déroulement de l'entretien et le discours des interviewé-es. Le contexte et la nature parfois amicale de nos relations avec les participant-es ont un impact non négligeable tant sur la durée de l'entretien (variant de 15 minutes à 1h30) que sur le cours de la conversation (digressions, discussion s'écartant parfois des questions initiales, etc.). Au-delà de ces inévitables variations, chaque participant-e a reçu en amont de l'entretien une notice d'informations sur le projet et un formulaire de consentement quant à l'emploi des données collectées (annexe n° 7). Les entretiens, qui ont systématiquement été enregistrés⁸¹, se sont globalement déroulés de la manière suivante : après quelques questions assez générales sur le parcours jusqu'au slam, nous avons discuté du processus d'écriture et du rythme. Le tableau 3.1 résume les modalités des entretiens généraux. Il reprend également trois entretiens spécifiques, menés dans le cadre de l'étude du rôle de la ponctuation dans l'oralisation des textes écrits de slam. Je les ai intégrés à l'analyse développée au point 2 dans la mesure où des éléments en relation directe avec mes questions de départ ont été abordés lors de ces échanges.

⁷⁸ Lorsque je l'ai rencontré, Jonas Verhaeghe (Mojo) avait participé à une petite dizaine de scènes slam.

⁷⁹ C'est par exemple le cas de François Laurent (Ami Terrien), cf. notamment son ouvrage *Les réflexions fantômes* (Éditions de l'Arbre à Paroles, 2021).

⁸⁰ La majorité des entretiens « en distanciel » ont été réalisés durant les périodes de confinement dans le contexte du Covid-19.

⁸¹ Enregistreur Roland R-05 wave/MPR Recorder.

Blase	Collectif	Date	Lieu	Slam support	Type d'entretien
Bout de Souffle	Slameke	24/12/19	Bruxelles (café)		A
Zouz	Slameke	08/01/20	Bruxelles (café)		A
		11/03/20	Bruxelles (scène)	Ode au rap	B
Ami Terrien	Lab'Oratoire	12/01/20	Liège (domicile)		A
Mojo		15/01/20	Louvain-la-Neuve (café)		A
Hogarth	Conversations Slam	22/01/20	Bruxelles (domicile)		A
		11/03/20	Bruxelles (scène)	Les Fleurs	B
Max	Slameke	12/02/20	Bruxelles (scène)		A
		10/04/20	appel vidéo	Mise à nue	B
Skash	La Zone	19/02/20	Liège (scène)		A
7 ^{ème} Œil		19/02/20	Liège (café)		A
Slamdog		05/03/20	Charleroi (scène)	La Jungle / J'ai vu	B
Gaëtan Sortet		06/10/20	appel vidéo	La Vache	spécifique
4D		11/11/20	appel vidéo	Paillette	B
Christ Éteint		19/11/20	appel vidéo	Tout va pour le mieux	B
Nestor		19/11/20	appel téléphonique	Je danse	B
Biche de Ville		23/11/20	appel vidéo	Ma terre a mal	B
Lisette Lombé	L-Slam	22/12/20	appel téléphonique	Marine	spécifique
Mineige	Lab'Oratoire	22/12/20	appel téléphonique	Lettre à mon œil	spécifique

Tableau 3.1 – Résumé des modalités d'entretien avec les slameur-euses.

1.1.2. Traitement des données

1.1.2.1. Transcription

Étant donné que les entretiens étaient relativement libres et parfois proches d'une discussion, leur durée varie énormément. Par ailleurs, comme je l'ai dit, des aspects non directement liés à mes questions de recherche ont parfois été mentionnés. La transcription n'est donc pas exhaustive. J'ai identifié et transcrit les passages en lien avec les thèmes suivants : le statut du texte dans le processus de création et le rythme dans le slam. L'application oTranscribe⁸², disponible en libre accès en ligne, a été utilisée comme aide à la transcription. Le texte a ensuite été copié et mis en forme dans un document Word (voir l'annexe n°8 pour un exemple). Ces entretiens n'étant pas destinés à une analyse linguistique, j'utilise une transcription orthographique simple. Globalement, je suis les conventions de transcription proposées par le centre de recherche VALIBEL⁸³, à quelques adaptations près.

J'utilise l'orthographe conventionnelle dans la mesure où je ne vise pas un rendu exact de la prononciation ou de l'intonation (par ex. je n'utilise pas de formes contractées telles que *'fin* pour *enfin*). Concernant la ponctuation, je limite l'emploi des signes ponctuationnels propres à l'écrit, dans la mesure où « l'équivalence entre les indices de l'oralité et les signes conventionnels de la ponctuation

⁸² <https://otranscribe.com/>

⁸³ VALIBEL a mis au point une série de conventions qui sont largement convergentes avec celles appliquées dans d'autres centres de recherche francophones (<https://uclouvain.be/fr/instituts-recherche/ilc/valibel/transcription-orthographique-0.html>).

écrite n'est pas facile à établir » (Blanche-Benveniste et Jeanjean 1987 : 135). J'ai donc pris le parti de recourir aux conventions suivantes, inspirées de celles utilisées au centre de recherche VALIBEL (dans la colonne de gauche, les éléments entre parenthèses renvoient aux indices utilisés pour déterminer si un segment discursif correspond au type d'énoncé indiqué) :

Évènement discursif	Symbole
Pause brève	/
Pause longue	//
Silence	(silence)
Question (intonation)	?
Citation (contexte et cotexte)	« »

Tableau 3.2 – Conventions de notation pour la transcription des entretiens avec les slameur·euses.

Les chevauchements, les marques d'hésitation, les répétitions, faux-départs et autres disfluences (Avanzi et Christodoulides 2014) ne sont pas transcrits. Seuls les noms propres sont transcrits avec une majuscule. Les numéraux cardinaux sont écrits en toutes lettres et sont unis par des traits d'union. En cas d'hésitation quant à la forme à transcrire, je propose une multi-transcription : les deux formes possibles sont notées entre accolades, séparées par une virgule. Les passages inaudibles sont transcrits (x) pour une syllabe, (xx) pour un groupe de syllabes et (xxx) pour un passage plus long. Tout autre élément (par ex. les rires ou les indications relatives au contexte nécessaires à la compréhension) est transcrit en italique entre crochets angulaires (< >). Le passage de l'intervieweuse à l'interviewé·e est marqué par un retour à la ligne et l'indication des initiales de chacun·e. Des repères temporels sont indiqués afin de faciliter les éventuelles réécoutes des passages concernés et le document est structuré de manière à faciliter sa lecture et le repérage des éléments pertinents pour l'analyse de contenu : les passages transcrits se trouvent dans des encadrés, les questions sont écrites en caractères gras, des sous-titres indiquent les thèmes qui sont abordés dans la suite du document. Concernant les passages relatifs au parcours de la personne interviewée, ainsi qu'au slam tel qu'il se développe en Belgique francophone ou à tout autre thème, je me contente de les résumer (prise de notes libre lors de l'écoute des enregistrements) avec un niveau de détails variable selon la pertinence des propos par rapport à mon projet de recherche.

1.1.2.2. Méthode d'analyse et hypothèses

Pour rappel, parallèlement à la collecte des textes écrits du corpus et au recueil d'informations sur le milieu du slam belge francophone, les entretiens généraux répondent à un double enjeu : éclairer le statut du texte écrit dans le processus de création du slam et interroger les slameurs et slameuses sur leurs pratiques et représentations quant à la question du rythme dans le slam. J'ai donc soumis ces interviews à une analyse de contenu :

les analyses de contenu [...] étudient et comparent les sens des discours pour mettre à jour les systèmes de représentation véhiculés (Blanchet et Gotman 2007 : 91).

Avant toute chose, l'analyse a permis de dresser un bilan quant à la manière dont les interviewé-es voient ou « définissent » le slam. Cela est essentiel pour cerner au mieux leurs pratiques et, par conséquent, les réponses qu'ils m'ont apportées. J'ai en outre formulé en amont des entretiens quatre hypothèses que je confronte au discours des slameurs et slameuses sur leur propre pratique.

Le slam peut être défini comme une pratique de poésie orale contemporaine. Or, la poésie orale suppose généralement l'existence d'un texte écrit préparatoire à la performance dont la matérialité constitue une oralisation en puissance (Mahrer 2014). En effet, Vorger souligne que l'improvisation est rare dans le slam (2012 : 124). Par conséquent, ma première hypothèse est que les slameur-euses passent nécessairement par l'écrit pour concevoir leurs slams. Par ailleurs, le slam se situe à la croisée de l'écrit et de l'oral : il serait une pratique tendant à dépasser les frontières, à « slalomer » entre ces deux systèmes (Vorger 2012 : 14). Ma seconde hypothèse est donc que la création des slams est dynamique et fonctionne par allers-retours entre écriture et oralité. Plusieurs auteur-es ont également mis en avant la dimension mouvante des textes de slam (Vorger 2012 : 2 ; Ben Moumène 2019 : 106), ce qui m'amène à formuler l'hypothèse que les slameurs et slameuses font évoluer leurs textes au fil des performances, tant à l'oral qu'à l'écrit. Une autre notion clé souvent convoquée dans la littérature sur le slam et intimement liée au rythme est celle de *flow*, entendu comme la « mise en oralité du texte, en fonction du rythme, du choix des mots et de leur syntaxe » (définition proposée par le collectif de slam 129H, citée par Ben Moumène 2019 : 81). Je suppose donc que, dans le slam, la construction du rythme se fait tant lors de l'écriture (avec la ponctuation, la mise en page, les notations parallèles, etc.) que de la mise en voix (avec les pauses silencieuses, les scansions, les variations de débits, etc.). Les résultats de l'analyse de contenu sont repris dans la seconde partie de ce chapitre. Le deuxième ensemble de données collectées pour ma thèse est constitué d'enregistrements audio de performances ainsi que de textes écrits de slam. Le point suivant est consacré à la présentation de la méthode de collecte, d'enregistrement et de sélection de ces données.

1.2. Collecte des enregistrements audio et des textes écrits de slam

Le jeu de données recueillies pour la thèse s'organise en trois parties : d'abord, une archive contenant près de 500 enregistrements audio de slams ; ensuite, un corpus d'étude composé de 60 audios extraits de l'archive ; enfin, un corpus bimodal constitué de 20 slams, pour lesquels j'ai à la fois un audio et une version écrite. Ces trois corpus sont décrits successivement.

1.2.1. ARCHISLAM-BFR : un aperçu de la scène slam belge francophone

La collecte des enregistrements audio de performances slams a été faite en ligne⁸⁴ à partir de cinq sources différentes : (1) les sites internet de radios locales⁸⁵ diffusant des enregistrements d'événements slam ; (2) les plateformes *DailyMotion* et *YouTube*, sur lesquelles des collectifs diffusent occasionnellement des vidéos⁸⁶ ; (3) les pages et profils *Facebook* de slameurs et slameuses qui publient certaines de leurs performances ; (4) le site du collectif slam de La Zone⁸⁷ ; (5) quelques slameurs et slameuses, qui m'ont envoyé des enregistrements personnels. Afin de cadrer la collecte des données, plusieurs critères de sélection ont été définis :

- la performance est solo et a cappella ;
- elle date d'entre janvier 2016 et janvier 2020⁸⁸ ;
- son auteur·e est belge francophone, ou du moins essentiellement actif·ve dans le milieu du slam belge francophone⁸⁹ ;
- la qualité de l'enregistrement est relativement bonne.

Au total, j'ai collecté 492 enregistrements de 456 textes et 212 slameurs et slameuses différent·es (dont 60% d'hommes et 40% de femmes). Ces captations ont été faites lors d'environ cinquante événements dans les quatre villes les plus actives dans le milieu du slam belge francophone : Bruxelles, Charleroi, Liège et Mons (*cf.* Chapitre 1).⁹⁰ Les enregistrements ont été répartis en trois sous-corpus selon le contexte de production de la performance : SCENE OUVERTE (SO)⁹¹, TOURNOI (TOU) et HORS SCENE (HS). Ces trois contextes représentent les principales situations d'énonciation du slam en Belgique francophone (*cf.* Chapitre 1).

Pour chaque fichier audio, une série de métadonnées ont été enregistrées dans un fichier Excel :

- Le blase (nom de scène) ou le prénom de l'auteur·e⁹²

⁸⁴ Les enregistrements (audio ou vidéo) ont été téléchargés via l'application *Download Helper* puis, lorsque c'était nécessaire, segmentés (un fichier audio par performance) et convertis au format .wav à l'aide du logiciel *Audacity*.

⁸⁵ 48Fm et Radio Panik (liens dans la bibliographie).

⁸⁶ Notamment via les chaînes *Gran Poetry Slam*, *Projet So Slam* de l'Atelier M et *Slam Mons* (liens dans la bibliographie).

⁸⁷ La Zone est une maison de jeunes liégeoise très active dans le milieu du slam (*cf.* annexe n°1 ; lien de leur site dans la bibliographie).

⁸⁸ La Zone a publié en 2015 un album (*Zone Slam*) reprenant une vingtaine de slams performés en studio. Certains de ces enregistrements ayant déjà fait l'objet d'une analyse prosodique (Simon 2020), j'ai décidé de les reprendre dans l'archive bien qu'ils dépassent d'un an le cadre temporel fixé a priori.

⁸⁹ Cette information n'est pas toujours accessible. Souvent, la seule information relative à l'auteur·e est son nom de scène. Néanmoins, le nombre de slameur·euses différent·es est relativement bas. J'ai donc opéré par déduction en croisant les informations entendues dans les enregistrements de plusieurs événements slam. Il est par ailleurs important de souligner qu'il n'est pas possible de recueillir d'informations quant à l'influence potentielle d'autres langues que le français chez les slameur·euses du corpus, ce qui peut avoir un impact sur leur prosodie.

⁹⁰ Seuls deux enregistrements ont été faits dans une autre ville (Louvain-la-Neuve).

⁹¹ « Le concept de scènes ouvertes fait référence aux sessions d'open mic [micro ouvert] où les membres du public peuvent s'inscrire pour monter sur scène. À l'instar du MC, l'animateur de la scène prend les inscriptions à l'entrée et appelle les gens au fur et à mesure tout en assurant les transitions » (Vorger 2012 : 643).

Les scènes ouvertes montoise et carolo se caractérisent par le fait que les performances sont cotées, sans qu'il s'agisse de tournois au même titre que, par exemple, le Prix Paroles Urbaines. Voir la Documentation du slam belge francophone (annexe n°1) pour plus de détails.

⁹² Lorsque la performance débute sans que l'auteur·e ait été annoncé·e, l'enregistrement est repris dans la base de données avec l'étiquette « ANONYME_n ». Lorsque le nom de la personne est précisé mais inaudible, la performance est reprise sous l'étiquette « INAUDIBLE_n ». Lorsque je ne suis pas sûr de l'orthographe d'un blase, celui-ci est suivi d'un point d'interrogation.

- Le « degré d'expérience » de l'auteur·e

Je distingue trois catégories de slameurs et slameuses : les **occasionnel·les**, qui sont venu·es ou viennent rarement aux scènes ouvertes (participation irrégulière, voire unique) ; les **régulier·ères**, qui font des performances régulièrement pendant plusieurs mois, mais sans que la pratique du slam soit leur activité principale ou qu'ils soient impliqué·es dans le milieu du slam autrement que comme participant·es ; les **investi·es**, qui font des performances régulièrement pendant plusieurs mois et qui sont impliqué·es dans le milieu du slam au niveau de l'organisation des événements (membres de collectif, organisateur·ices de scènes ouvertes ou d'ateliers d'écriture, etc.) et/ou qui participent à des tournois (inter)nationaux. Pour rattacher les auteur·es à l'une ou l'autre catégorie, je me suis fiée : aux observations faites lors de mes participations à des scènes ouvertes et lors de la collecte des enregistrements ; aux données récoltées lors des entretiens ; aux informations disponibles en ligne (par ex. sur les sites des collectifs). En outre, j'ai demandé à sept slameurs⁹³ actifs dans le milieu depuis plusieurs années de confirmer la catégorisation ainsi obtenue. Celle-ci a cependant ses limites, en particulier pour Bruxelles où les scènes ouvertes sont extrêmement nombreuses.

- Le genre de l'auteur·e (F/M)

- Le titre du texte

La plupart du temps, aucun titre n'est explicitement formulé lors de la performance. Celle-ci est dès lors enregistrée avec les premiers mots du texte en guise de titre.

- La durée de l'enregistrement

- La source (par ex. lien du site internet)

- La qualité de l'enregistrement (échelle allant de 1 à 3)

- La ville

Si l'auteur·e est occasionnel·le, j'indique le lieu de l'évènement ; si l'auteur·e est régulier·ère ou investi·e, j'indique la ville où iel est principalement actif·ve.

- L'année

J'enregistre l'année à laquelle la performance a été faite (vs. l'année où le texte a été produit).

- L'évènement au cours duquel a été faite la performance (lieu et date)

- L'organisateur de l'évènement (collectif, a.s.b.l., etc.)

- Le contexte (scène ouverte, tournoi ou hors scène) de la performance

Pour les performances réalisées lors de tournois (sous-corpus TOU) et lorsqu'il est connu, j'indique également le rang (qualifications, semi-finale, finale, 1^{ère} place) atteint par le candidat ou la candidate.

Un tableau repris en annexe (n° 9) synthétise les informations relatives à cette archive, dont j'ai extrait mon corpus d'étude, constitué de 60 enregistrements.

⁹³ Deux sont actifs à Liège, deux à Bruxelles, deux à Mons et un à Charleroi.

1.2.2. SLAM-CORPORAL : support des analyses prosodiques

Après l'analyse descriptive de l'archive et en tenant compte des contraintes pratiques (temps nécessaire pour réaliser les analyses), j'ai pris le parti de travailler sur un corpus de 60 performances (soit environ 2h30 d'enregistrement) puisées dans les trois sous-corpus (scène ouverte, tournoi et hors-scène) d'ARCHISLAM-BFR. Parmi l'ensemble des critères utilisés pour spécifier les enregistrements de l'archive, j'en ai retenu deux pour élaborer le design du corpus d'étude : le contexte de l'enregistrement et l'expérience du slameur ou de la slameuse. Ils m'ont semblé être à priori ceux susceptibles d'avoir un impact relativement important sur la construction du rythme dans le slam, contrairement par exemple au genre ou au lieu. Par ailleurs, si l'ensemble des critères avaient été pris en compte, les catégories auraient été tellement spécifiques qu'il n'y aurait pas eu un nombre suffisant d'individus pour chacune d'entre elles au sein du corpus d'étude. J'ai procédé à une sélection aléatoire stratifiée sur Excel⁹⁴ pour constituer mon corpus, en respectant les proportions de l'archive (tableau 3.3). Quelques balises ont également été définies⁹⁵ : j'ai privilégié les enregistrements de qualité 2 et 3 sur l'échelle préalablement définie et, afin d'avoir un corpus diversifié, j'ai sélectionné un seul enregistrement par slameur·euse. Par ailleurs, les proportions d'hommes et de femmes dans le corpus-60 sont identiques à celle de l'archive (60% de slameurs et 40% de slameuses).

CATEGORIE DE SLAMEUR·EUSE	ENREGISTREMENTS					
	SCENE OUVERTE		TOURNOI		HORS SCENE	
	ARCHIVE	CORPUS-60	ARCHIVE	CORPUS-60	ARCHIVE	CORPUS-60
occasionnel·les régulier·ères investi·es	80 (27%)	9 (26%)	0	0	14 (20%)	2 (20%)
	96 (33%)	12 (34%)	0	0	27 (28%)	4 (40%)
	116 (40%)	14 (40%)	129 (100%)	15 (100%)	30 (42%)	4 (40%)
Total	292	35	129	15	71	10

Tableau 3.3 – Nombre et pourcentage d'enregistrements de performances slam pour chaque contexte d'énonciation (scène ouverte, tournoi et hors scène) et chaque catégorie de slameur·euses (occasionnel·les, régulier·ères, investi·es).

Ce corpus, appelé SLAM-CORPORAL⁹⁶, est conçu pour rendre compte des différentes facettes de la pratique du slam en Belgique francophone, et il est le support des analyses prosodiques détaillées au Chapitre 4. Les analyses visant à étudier les interactions entre les niveaux écrit, oral et verbal sont quant à elles effectuées sur une portion de ce corpus : le SLAM-CROSSPUS, qui est bimodal.

1.2.3. SLAM-CROSSPUS : support des analyses croisées de l'écrit, du verbal et de l'oral

Pour un tiers des enregistrements audio de SLAM-CORPORAL, j'ai collecté une version écrite correspondante. La collecte a essentiellement été faite lors d'entretiens avec les slameurs et slameuses (*cf. supra*).

⁹⁴ Fonction ALEA (<https://support.microsoft.com/fr-fr/office/alea-alea-fonction-4cbfa695-8869-4788-8d90-021ea9f5be73>).

⁹⁵ Elles expliquent les éventuels décalages entre les proportions de l'archive et du corpus d'étude (par ex. pour le sous-corpus HS).

⁹⁶ Le tableau qui synthétise les informations relatives au corpus d'étude se trouve en annexe (n°10).

1.2.3.1. Réflexion sur le statut du texte écrit de slam⁹⁷

Le texte de slam est susceptible d'évoluer, tant à l'écrit qu'à l'oral (Vorger 2012 : 2 ; Ben Moumène 2019 : 104-107). Les versions écrites sont par conséquent potentiellement multiples et elles peuvent remplir différents rôles dans le processus de création. Pour analyser une version écrite, il est donc primordial de définir son statut, c'est-à-dire son rôle dans la chaîne de production du texte. S'agit-il de la première version ou d'une version ultérieure ? L'écrit est-il un lieu d'élaboration du texte, de préparation de la performance orale (outil de mémorisation ou de lecture) ou un lieu de dépôt du texte après son oralisation sur scène ? Pour établir le statut des textes écrits collectés, je me suis fondée sur les entretiens réalisés avec les slameurs et slameuses auteur·es des textes analysés. Je distingue, parmi les documents recueillis, des écrits « pré-performanciels » et des écrits « post-performanciels ». Les premiers servent à préparer la performance orale (aide à la construction du rythme vocal, outil de mémorisation, etc.) ; ils peuvent être lus ou déclamés de mémoire sur scène. Les seconds sont des versions publiées (dans un recueil ou en ligne). Si, dans certains cas, seuls quelques mots sont modifiés entre une version préparatoire et une version éditée, dans d'autres cas, le texte fait l'objet d'une totale restructuration. Il peut en outre y avoir plusieurs versions écrites pré-performanciels et il est donc nécessaire de situer la version étudiée dans la genèse de la création du texte (version première, seconde, etc.).

1.2.3.2. Description du corpus bimodal

Le tableau 3.4 présente le corpus bimodal, appelé SLAM-CROSSPUS. Les textes écrits se présentent au format tapuscrit (fichier texte, version imprimée ou version éditée) ou manuscrit (copie ou scan).

⁹⁷ Les points 1.2.3.1. et 1.2.3.2. ont fait l'objet d'une publication (Colau A. (2021). « Le rôle de la ponctuation dans l'oralisation des écrits pré-performanciels : le cas du slam ». In *Linguistique de l'écrit*, 2 [en ligne]).

Slameur-euse	Code	Titre du slam	Version écrite			Version audio
			Format	Statut génétique	Nombre de mots ⁹⁸	Durée
4D	4D	Paillette	TP	V2 – PREP – M	803	04:21
7 ^{ème} Œil	7O	J’ai vu	TP	V2 – PREP – L	594	03:40
Ami Terrien	AT	Dandy	TP	V2 – PREP – M	290	01:47
Biche De Ville	BDV	Ma terre a mal	TP	V1 – PREP – M	327	02:07
Bout De Souffle	BDS	Notre Père	TP	V2 – POST	561	02:02
Christ Éteint	CRE	Tout va pour le mieux	TP	V2 – PREP – L	501	04:16
Christiane	CRI	L’Amour	TP	V2 – PREP – M	437	02:49
Gaëtan Sortet	GS-PREP	La Vache	TP	V2 – PREP – M	158	01:54
	GS-POST		TP	V3 – POST	163	
Gemini Jack	GJ	Génération	TP	V? – POST – M	724	03:46
Hogarth	HOG	Les Fleurs	MS	V3 – PREP – L	203	01:40
Lisette Lombé	LL	Marine	TP	V2 - POST	348	02:18
Max	MAX	Mise à nue	TP	V1 – PREP – M	308	02:00
Michelle avec 2 L	M2L	Dalidade	TP	V2 – PREP – M	232	02:14
Mineige	MIN	Lettre à mon Œil	TP	V? – PREP – M	392	03:47
Mojo	MOJ	Nos rêves brisés	TP	V1 – PREP – L	884	03:28
Nestor	NES	Je danse	TP	V4 – PREP – M	588	02:47
REQ	REQ	J’arrête d’attendre	TP	V2 – PREP – M	305	02:21
Skash	SKA	Harissa	TP	V1 – POST	884	03:45
Slamdog	SLA	La Jungle	MS	V1 – PREP – M	515	02:44
Zouz	ZOU	Ode au rap	TP	V2 – PREP – M	631	03:11

Tableau 3.4 – Présentation du corpus : nom ou blase (pseudonyme) du slameur ou de la slameuse, code du texte, titre du texte, format (MS pour manuscrit, TP pour tapuscrit), statut (Vn pour « version 1/2/... » ; PREP pour « préparatoires » et POST pour « post-performanciel ») ; L pour « lu » et M pour « mémorisé » ; nombre de mots des versions écrites, durée de l’enregistrement audio.

Dans l’esprit de la typologie psycholinguistique traditionnelle des différentes phases du processus d’écriture (planification, rédaction, révision), Vorger distingue des écrits de trois types dans le processus de composition d’un slam : ceux « qui relèvent d’une phase pré-rédactionnelle », ceux « qui s’inscrivent dans une phase proprement rédactionnelle » et, enfin, ceux « qui rendraient compte d’une ultime ‘mise au point’ » (2012 : 2). Les textes de SLAM-CROSSPUS voisinent la troisième catégorie mais peuvent néanmoins constituer un lieu d’élaboration textuelle. Aux dires des slameurs et slameuses interviewé·es, ces versions écrites visent à fixer des ajustements effectués relativement à des versions antérieures (écrites, orales, voire seulement mentales). Ces changements sont généralement d’ordre lexical (c’est notamment le cas pour « La Jungle », « Dandy » et « J’ai vu »), mais ils relèvent parfois aussi d’un geste de compilation et d’adaptation de textes ou de fragments de textes écrits de façon indépendante (c’est notamment le cas pour « Les Fleurs », « Nos rêves brisés » et « Mise à nue ») ; ou encore d’un travail de structuration (c’est le cas pour « J’arrête d’attendre » et la version éditée de « La Vache »). Les espaces graphiques des écrits préparant le slam sont en outre extrêmement variables d’un·e auteur·e à l’autre, et parfois même au sein d’un même texte. Les dispositions spatiales des versions écrites de SLAM-CROSSPUS peuvent à priori se catégoriser en trois types : celles qui font penser à un poème structuré en vers (libres) et en strophes (figure 3.1), celles

⁹⁸ Le nombre de mots a été relevé grâce au logiciel AntConc (<https://www.laurenceanthony.net/software/antconc/>).

qui s'apparentent davantage à de l'écriture en prose, organisée en phrases et éventuellement en paragraphes (figure 3.2), et enfin celles qui semblent se situer au croisement de ces deux dispositifs (figure 3.3).⁹⁹



Figure 3.1 – Mojo (MOJ), « Nos rêves brisés », version écrite pré-performancielle¹⁰⁰.

⁹⁹ Cette question de la différenciation entre textes écrits en vers et textes écrits en prose est approfondie au Chapitre 5 (point 1).

¹⁰⁰ Bien que l'aspect de cet écrit puisse faire penser à un texte publié, il s'agit bien d'un écrit préparatoire à la performance auto-adressé et à priori non destiné à une circulation indépendante de la performance. Notons que le slameur Mojo est par ailleurs graphiste.

Les Fleurs kurmes on aureau de moi, c'est cens qu'ade d'effro
 s'et foid d'obs fois s'one les gels en plen de. Pour plus
 de souvenir, le kelle, veiles les de. s'oupage d'un
 voy le change mo vide lade. s'bris obs cou comme Droubo
 Exere pouron d'ant de d'Kutur foun coligule
 la gendule donne lo man-ei-ette d'bris dans le
 goulloy. Mes mels not bruton d'motel
 Le pison d'e pout lo. Pourant pas d'pulle aux oelles
 s'et d'one imipide. Aveu le souire ainsi s'je le volen
 lo yil volen dans une pape couler. Lente d'etone
 obsider, pour que l'herveur se soit effloimone.
 Lonne rapimone d'plene de vie, d'les d'herpes
 pour comme les terres en gros coure les moules
 Elles n'ont que la there chair d'lo Bouche.
 Helas une ame lome foute d'Hermeign d'la pout
 Maintenant il faut faire pout les codeses au d'
 Hermeign me pout, impore avec un mur sans lode
 qui impore se le coureure. Loin de mine de couper
 mine d'or, s'fais fipe mine et lamine le minouere
 Resand d'ong la mine en s'eleveur comme le conet

Figure 3.2 – Hogarth (HOG), « Les Fleurs », version écrite pré-performancielle.

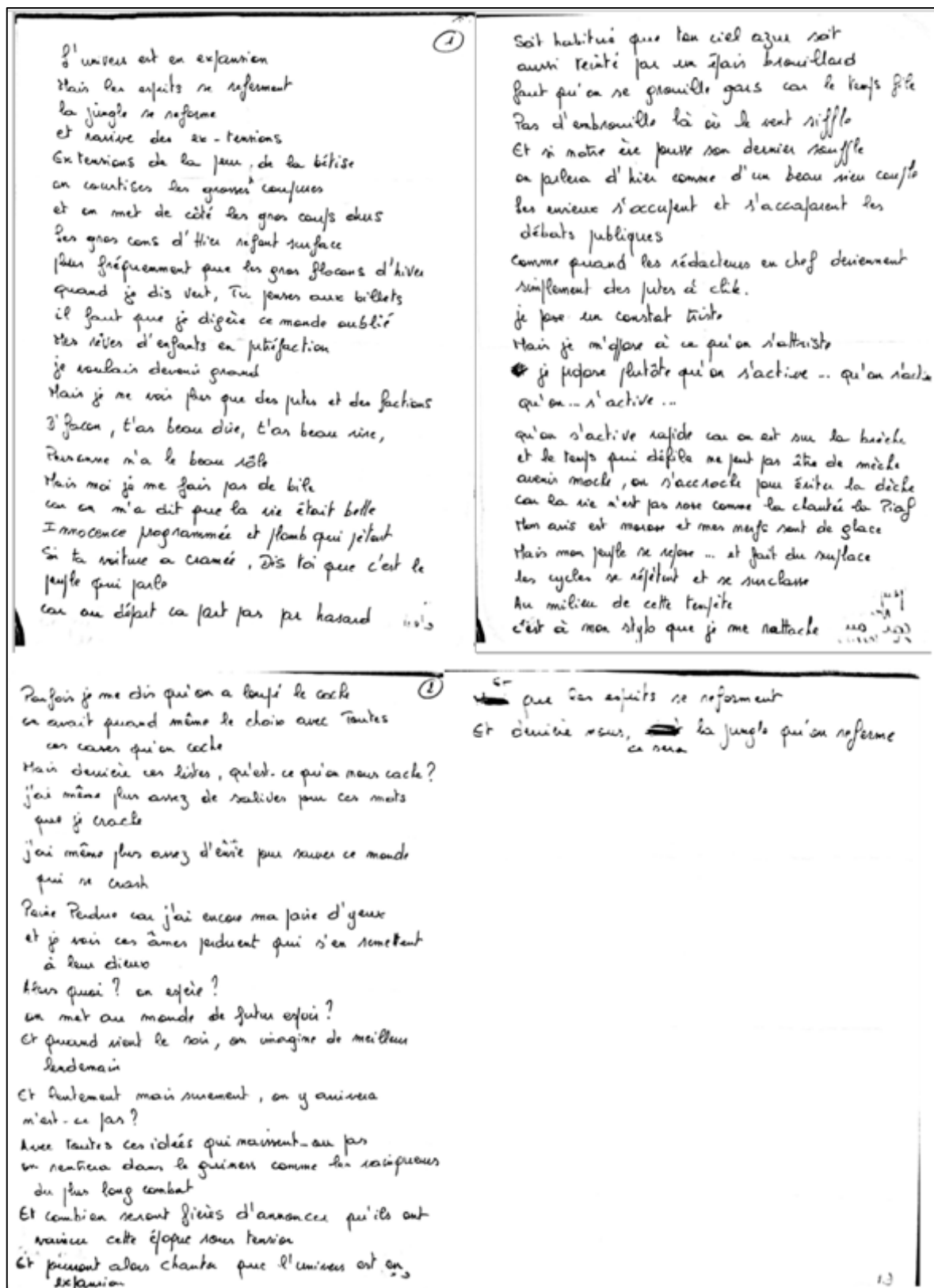


Figure 3.3 – Slamdog (SLA), « La Jungle », version écrite pré-performancielle.

Ces observations me permettent de souligner le fait que les textes de slam sont issus de processus de composition et de rédaction variant fortement d'un slameur et d'une slameuse à l'autre (cf. *infra*). Par conséquent, les catégories que j'utilise dans le cadre de mes analyses ne prétendent aucunement

rendre compte de façon fine de ces particularités, mais bien d'aider à les apprécier mieux. Elles me permettent en outre de poser quelques balises nécessaires pour entamer l'analyse de ces textes écrits si particuliers.

2. Contextualisation des données : analyse de contenu des entretiens

L'analyse de contenu des entretiens généraux avec les slameurs et slameuses clôture ce chapitre consacré à la présentation de mes données. Cette analyse permet de contextualiser les productions qui sont étudiées dans la suite de la thèse. Les éléments qui en ressortent sont convoqués à plusieurs reprises dans les Chapitres 4 et 5. Ils fournissent régulièrement des pistes pour interpréter mes résultats. Dans cette section, après avoir précisé la vision du slam qu'ont les personnes interviewées, je m'intéresse successivement au rapport qu'elles entretiennent avec l'écriture, à leur façon d'articuler écriture et oralité lors de la création des slams, à la manière dont elles font évoluer leurs textes au fil des performances et, enfin, à leur conception du rythme.

2.1. Vision du slam

Toutes les personnes interviewées insistent sur ce point : le slam n'est pas un genre ou une forme. Elles définissent le slam selon trois axes principaux – qui sont intrinsèquement liés.

(1) Le slam comme dispositif et ensemble de règles

Pour reprendre les termes de Slamdog,

c'est un jeu le slam. Avec des règles. Sauf qu'on ne joue pas avec des pions et un dé, on joue avec un bic, une feuille et un public.¹⁰¹

Zouz ajoute que ces règles « sont faites pour être transgressées ». 7^{ème} Œil compare le slam à une toile et les textes déclamés, à la peinture que l'on y dépose. Le slam est donc un support, un cadre, « intimement lié au concept de scène ouverte » (Christ Éteint). À partir de là, place est faite à la diversité. Suivant cette logique, et comme le souligne Gaëtan Sortet, monter sur scène pour ne rien dire, c'est aussi du slam.

(2) Le slam comme espace d'expression libre

Max plaisante en disant que le slam est une « thérapie qui coûte moins cher que le psy »... et ses propos font écho à ceux de plusieurs autres slameurs et slameuses. Occasion pour « vider ce qu'on a sur le cœur » ou encore « moyen d'exister autrement », la scène slam est unanimement revendiquée comme un lieu *safe* d'expression de soi. La bienveillance est d'ailleurs l'une des valeurs les plus mises en avant lors des événements slam. Souvent, une dimension militante est également mentionnée.

¹⁰¹ La ponctuation n'apparaît pas dans les transcriptions des entretiens, mais a été ajoutée dans les citations afin d'en faciliter la lecture. La remarque de Slamdog fait écho à l'idée de conception ludique de l'écriture développée par Vorger (2012).

Skash, Slamdog et L'Ami Terrien considèrent que la scène slam est à la fois un lieu de « réappropriation de la parole publique », « un outil de changement sociétal » et une « assemblée populaire ».

(3) Le slam comme moment / mouvement

Hogarth et Bout de Souffle parlent tous deux du slam comme étant avant tout un moment, un « état d'esprit ». L'idée de mouvement transparaît également dans les propos de plusieurs interviewé·es. Les scènes slam sont, aux yeux de 4D et de Nestor, un lieu de partage « de choses qui sont vivantes », « incarnées » voire « vulnérables ».

2.2. Rapport à l'écriture

Le slam laisse rarement la place à l'improvisation (Vorger 2012 : 157) : les textes déclamés sont préparés et témoignent d'un certain degré d'élaboration.¹⁰² Selon moi, la composition d'un texte slam suppose dès lors un passage par l'écriture, qui sert de « point d'ancrage » pour le travail d'élaboration. Afin de vérifier cette hypothèse, j'ai demandé aux personnes interviewées de décrire le processus de création de leurs slams. Il ressort d'emblée que la grande majorité d'entre elles pratiquaient déjà une forme d'écriture artistique avant de découvrir le slam : rap, chanson, poésie, théâtre, fiction...¹⁰³ C'est donc sans surprise que j'ai appris que l'ensemble des interviewé·es, à l'exception de Skash (j'y reviendrai plus tard), passent par l'écriture lors de la composition de leurs slams. Néanmoins, il ressort du discours des slameurs et slameuses sur leur pratique que le processus, le support et finalement le statut de l'écrit sont relativement variables d'une personne à l'autre, et potentiellement aussi d'un texte à l'autre.

Au niveau du processus d'écriture, je distingue deux grands cas de figure. Dans un premier cas, le slam trouve son origine dans une « idée obsédante » (Nestor), un « postulat » (Gaëtan Sortet), un événement marquant, un thème spécifique ou encore la volonté d'explorer une forme littéraire (par ex. le haïku). Ces éléments sont autant de déclencheurs de l'écriture – ou de « portes d'entrée », pour reprendre les mots de Nestor. Dans un second cas de figure, des fragments (des idées, des phrases notées au vol) écrits à des moments différents sont rassemblés avec la volonté d'en faire un texte. À partir de là, dans un cas comme dans l'autre, l'écriture peut être très fluide, intuitive (voire « automatique », selon Gaëtan Sortet) et aboutir relativement rapidement à un texte « fini »¹⁰⁴ ; ou à l'inverse lente et évolutive, avec un travail d'élaboration pouvant s'étaler sur plusieurs semaines. À titre d'exemples, le texte « Ma Terre a mal » a été écrit par Biche de Ville « d'une traite, sans modifications par après », tandis que Christ Éteint qualifie la phase d'écriture de son texte « Tout va pour le mieux » de « très figlée », avec « beaucoup de phases de *reviewing* ». La majorité des personnes interrogées sont globalement plus proches de cette seconde tendance. Il est à noter que le

¹⁰² Il arrive que certain·es slameur·euses intègrent une part d'improvisation plus ou moins importante dans leurs performances, mais cela est plutôt rare.

¹⁰³ Notons que parmi ces genres, certains ont une dimension performancielles.

¹⁰⁴ Le texte de slam est toujours susceptible d'évoluer (*cf. supra*). Néanmoins, selon Vorger, à un certain stade, l'écrit peut être considéré comme témoin « d'une ultime 'mise au point' » (2012 : 2) du texte. Le discours des slameur·euses interviewé·es confirme ce point de vue.

processus d'écriture varie non seulement d'un slameur ou d'une slameuse à l'autre, mais également d'un slam à l'autre.

La plupart du temps j'ai une phrase qui me vient qui est un peu comme un aphorisme et qui me tourne en tête comme un refrain. Et c'est vraiment la porte d'entrée [...]. Et donc à force de la tourner, il y a tout un univers, je commence à comprendre ce qu'elle est en train de me dire et donc je vois un peu le paysage autour. Et puis il y a un moment où je vois plus clairement les lignes du paysage et là je me pose pour écrire. Et donc souvent ça sort un peu sous la forme d'un flot avec plein de choses et du coup ça fait des textes assez longs, et après je retaille dedans. [...] En général c'est toujours cette méthode-là, mais c'est effectivement déjà arrivé aussi que je me lève un matin et puis j'écris toute une chanson avec toutes les strophes et tous les refrains et puis je n'y touche plus (entretien avec Nestor).

Le support de l'écriture est lui aussi variable. La plupart des interviewé-es écrivent à la main lors des phases pré-rédactionnelle (liste d'idées, structure générale du texte, etc.) et rédactionnelle d'élaboration avant de transcrire leurs textes à l'ordinateur pour les dernières mises au point. Hogarth et Slamdog se cantonnent au papier tout le long du processus, tandis que Bout de Souffle travaille uniquement à l'ordinateur.¹⁰⁵

Finalement, une différence fondamentale que j'ai identifiée au travers de l'analyse des interviews tient au statut du texte écrit dans le processus de composition des slams. Chez certains slameurs et certaines slameuses, l'écriture intervient très tôt dans ce processus. Par exemple, lorsqu'elle a identifié le thème de son futur slam, Zouz commence par écrire toutes ses idées sous la forme « d'un long texte en prose », à partir duquel elle entame un travail de structuration et d'élaboration – dont témoignent des ratures, des flèches, des schémas de type *mind-mapping*, etc. Dans le même ordre d'idées, Bout de Souffle regroupe ses idées en fonction d'une macro-structure du type « un paragraphe = une idée », et développe son écriture au départ de ce canevas. Il y a dans ces cas-là de multiples versions écrites antérieures à celle jugée « finale ». À l'inverse, pour la majorité de leurs textes, Slamdog et Biche de Ville font une part plus importante du travail de sélection et d'organisation du contenu indépendamment de tout support matériel écrit. Biche de Ville a d'ailleurs précisé que la plupart de ses idées lui viennent lorsqu'elle est en mouvement (et 4D la rejoint sur ce point). C'est dans un second temps que l'écriture intervient. J'ai constaté que les versions originales de leurs textes présentent très peu de marques de révisions : tout au plus, quelques mots barrés et remplacés ici et là. Au travers de ces pratiques se dessine un continuum où le support écrit est envisagé, d'un côté, comme un outil d'élaboration des textes et, de l'autre, comme un espace de stockage d'un produit en majeure partie élaboré mentalement et/ou oralement. Skash représente un cas particulier dans la mesure où l'écriture n'intervient à aucun moment dans la composition de ses textes : il dit les « écrire de tête ». Les versions écrites sont donc toutes post-performanciennes : elles sont soit éditées, soit produites pour un tournoi¹⁰⁶. Pour autant, toute la composition de ses textes ne se joue pas uniquement « de tête ».

¹⁰⁵ Notons le cas particulier de Max, qui utilise d'abord un dictaphone pour obtenir une première version de son texte, qu'il retravaille à la main avant de la retaper à l'ordinateur et d'y apporter les « touches finales ».

¹⁰⁶ Lors des tournois nationaux et internationaux, les textes écrits sont projetés sur un écran pendant la performance.

Je le mets en voix directement, même quand j'ai une phrase qui me vient [...] en tête, je vais en fait la réciter (entretien avec Skash).

L'oralisation fait partie intégrante du processus : phrase par phrase, son texte est mis en voix et répété de nombreuses fois.

2.3. Articulation écriture-oralité

Étant donné qu'il s'agit d'une œuvre poétique dont la performance constitue l'horizon, je pense qu'une relation complexe s'instaure entre écriture et oralité dans le processus de création d'un slam. Mon hypothèse est que la mise en voix fait partie intégrante de la composition des textes. Toutefois, il ressort des entretiens que cela n'est pas toujours vrai. Pour Gaëtan Sortet et 7^{ème} Œil, écriture et mise en voix sont deux choses bien distinctes. Ils ne verbalisent pas leur texte avant de passer sur scène. Tous deux précisent toutefois qu'ils le relisent beaucoup de fois, mais jamais à voix haute. Dans le cas de Gaëtan Sortet, cela s'explique peut-être par le fait qu'il n'écrit pas exclusivement des textes destinés à la scène slam. Il souligne que c'est l'écriture qui est au centre de sa pratique, et non la performance orale¹⁰⁷ :

Moi je viens plus de ce qui est écrit, je viens de la poésie [...] pas pure, mais tu vois vraiment pour moi à la base c'est l'écrit [...] pas pour le dire. Ça peut se dire mais j'écris plus pour l'écrit (entretien avec Gaëtan Sortet).

Mojo estime lui aussi que « c'est plutôt d'abord le stylo qui [le] guide », mais il ajoute tout de même que dès que quelques phrases sont jetées sur le papier, il les récite à voix haute avant de poursuivre l'écriture. Toutes les autres personnes que j'ai interviewées affirment que l'écriture et la déclamation se font « en même temps », qu'elles s'articulent. Pour reprendre les mots de Lisette Lombé, on pourrait dire que les slameurs et slameuses « écrivent en parlant ». Une image très souvent convoquée lors des entretiens est celle du « passage en bouche des textes » :

En fait, [...] avant l'étape de mémorisation je l'ai beaucoup passé en bouche (entretien avec Lisette Lombé).

à force [d'avoir le texte] en bouche au moment de l'écriture (entretien avec Christ Éteint).

Quand j'écris c'est tout de suite en bouche (entretien avec Nestor).

En fait j'ai besoin que ça sonne en bouche [...] pour que ça coule de source (entretien avec Max).

L'écriture et l'oralisation semblent fonctionner comme deux mécanismes s'alimentant l'un l'autre. À titre d'exemple, Christ Éteint parle de la composition de son texte « Tout va pour le mieux » en ces termes :

[les mots] ont été écrits en même temps qu'ils étaient prononcés. [...] Là il y a par exemple « l'ordre établi ». Voilà j'ai Sarkozy, j'ai des images du Fouquets qui me viennent en tête et « l'ordre établi » devient « l'ordre éta-bling bling ». [...] Mais rien qu'à l'écrire simplement ça ne se serait pas passé, il fallait que je l'aie en

¹⁰⁷ Il a d'ailleurs publié plusieurs recueils de poésie.

bouche, et me dire [...] l'ordre établi... établi... éabli... Ah oui état bling, voilà. [...] Et donc il y a pas mal de passages comme ça. [...] Si je n'avais pas oralisé au moment de l'écriture, je n'aurais pas écrit ces choses-là je pense. Elles sont intimement liées au fait que j'écrivais en parlant à voix haute (entretien avec Christ Éteint).

En outre, plusieurs slameurs et slameuses s'imaginent sur scène face au public lorsqu'ils écrivent, et une part d'interprétation se greffe sur le texte alors qu'il est encore en cours de création. C'est notamment le cas chez Zouz et Nestor¹⁰⁸, qui ont par ailleurs une formation théâtrale. L'anticipation de la scène peut également se traduire par l'insertion d'expressions directement liées à la performance dans les textes écrits. C'est par exemple le cas de l'Ami Terrien, qui écrit parfois jusqu'à la salutation qu'il compte adresser au public.

2.4. Évolution des textes

Le slam est dépeint comme un art vivant, un art de l'instant. Le texte de slam est toujours susceptible d'évoluer, tant à l'écrit qu'à l'oral (Vorger 2012 ; Ben Moumène 2019). J'ai demandé aux slameurs et slameuses que j'ai rencontrés dans le cadre des entretiens s'ils modifient le contenu, la structure et la mise en voix de leurs textes au cours du temps. À nouveau, les réponses témoignent d'une certaine diversité dans les pratiques. Une fois que Skash, Biche de Ville et Slamdog ont performé leur texte sur scène pour la première fois, celui-ci demeure relativement figé et ils n'y apportent que peu – voire pas – de modifications par la suite. Notons que ces trois slameur·euses sont celles chez qui l'écrit a essentiellement une fonction de stockage (vs. aide à l'élaboration, cf. *supra*). Christ Éteint dit ne pas faire évoluer ses textes, mais cela tient chez lui au fait qu'il performe rarement plus d'une fois chaque texte. 7^{ème} Œil apporte quant à lui régulièrement quelques retouches à ses écrits (essentiellement au niveau du lexique), mais il ne modifie pas la manière de les déclamer.¹⁰⁹ À l'inverse, la mise en voix des slams de Mojo, Zouz, Hogarth et Lisette Lombé évolue généralement au fil des performances, mais le texte écrit demeure relativement stable.¹¹⁰ Nestor et l'Ami Terrien font quant à eux évoluer les deux « versants » de leurs slams¹¹¹ :

Il y a toutes des choses comme ça qui sont venues plic ploc au fur et à mesure de faire différentes scènes. [...] À force de performer, je vais me le rentrer [le texte] dans la voix et dans le corps, et progressivement ça va se fixer (entretien avec Nestor).

Je vais le dire [le texte] en public et là je vais voir si les gens ont compris ou pas, s'ils ont capté ce qu'il s'est passé, et donc à ce moment-là je peux aller remodifier des choses, et au fur et à mesure que je vais

¹⁰⁸ Notons que Nestor est également artiste de cabaret et qu'il performe sur cette scène les mêmes textes que ceux qu'il récite aux scènes slam.

¹⁰⁹ C'est effectivement ce que j'ai pu constater à l'écoute des quatre enregistrements que j'ai de son slam « J'ai vu » datant de 2018, 2019 et 2020 (repris dans ARCHISLAM-BFR).

¹¹⁰ ARCHISLAM-BFR compte deux enregistrements du slam « Bleu Marine » de Lisette Lombé, l'un de 2018 (enregistré lors d'un tournoi) et l'autre de 2019 (enregistré hors scène) : il apparaît que le contenu est stable, tandis que la mise en voix varie.

¹¹¹ Tendance observable dans les deux enregistrements du slam « Obscène comme une prière en arme » de l'Ami Terrien (2017 et 2018, repris dans ARCHISLAM-BFR) : tant le contenu verbal que la mise en voix varient d'une performance à l'autre.

connaître le texte [...], je vais le faire et le refaire [...], il y a des choses qui vont même disparaître par exemple (entretien avec l'Ami Terrien).

Enfin, une pratique évoquée par 4D, Mojo, Max et Gaëtan Sortet consiste à rassembler plusieurs textes pour en faire un seul et même slam – ou inversement, à segmenter un texte en plusieurs slams indépendants.

2.5. Composantes rythmiques du slam

La dernière hypothèse que j'avais formulée en amont des entretiens est que le rythme se construit dans le slam tant aux niveaux verbal et écrit (avec les figures de style, les rimes, la ponctuation...) qu'au niveau voco-prosodique (avec le débit de parole, les scansions, les pauses silencieuses...). Lors des entretiens, j'ai posé plusieurs questions aux slameurs et slameuses pour en savoir plus sur leurs représentations quant à la construction du rythme dans leurs textes. Une série de composantes rythmiques verbales, écrites et orales ont été mentionnées. Toutes les personnes interrogées sans exception ont mentionné en premier lieu les phénomènes d'échos sonores (rimes, assonances et allitérations) comme dispositifs rythmiques majeurs.

C'est toujours la phonétique des mots tu vois. [...] Je trouve le rythme là-dedans en fait, et pas vraiment dans la parole (entretien avec Hogarth).

Le rythme il arrive aussi avec ça [...], c'est-à-dire que les assonances et les allitérations pour moi c'est un des premiers trucs. [...] Quand tu fais des suites d'assonances et d'allitérations, tu vas très vite sur un truc très rythmé et très agressif (entretien avec Bout de Souffle).

Il y a des rimes un peu partout, il y a des assonances et des allitérations en veux-tu en voilà pour que ça soit rythmé (entretien avec Nestor).

On voit qu'un lien de causalité est tissé entre échos sonores et dimension rythmée des slams. L'idée même d'un « rythme des sons » indépendant d'un « autre rythme » ressort de plusieurs entretiens. Skash affirme ne pas avoir « le sens du rythme », mais il explique que ses slams « sont assez rythmés » parce qu'ils sont parcourus d'assonances et d'allitérations. Dans le même ordre d'idées, Bout de Souffle explique :

Il y a du rythme, mais [...] en fait à partir du moment où tu es assez à l'aise avec les rimes, tu peux te permettre tous les écarts possibles (entretien avec Bout de Souffle).

Une seconde composante rythmique régulièrement mentionnée est la structure du texte. Selon Gaëtan Sortet, 7^{ème} Œil, Zouz et Max, la découpe du texte en paragraphes ou en blocs (pour reprendre le terme le plus utilisé par les interviewé-es) aurait un impact sur la manière de rythmer le texte : à chaque bloc correspondrait un schéma rythmique spécifique. La ponctuation est en revanche rarement évoquée en tant qu'élément rythmant. Notons toutefois que Gaëtan Sortet et Mineige l'utilisent pour « traduire » ou « signifier » le rythme dans les textes. Enfin, les figures de style – en

particulier les répétitions – et le choix du lexique sont d’autres éléments mentionnés par quelques slameurs et slameuses comme étant constitutifs du rythme.

Au niveau voco-prosodique, les réponses des interviewé·es étaient plus diversifiées. Néanmoins, les pauses silencieuses et la respiration ont plusieurs fois été citées.

Les temps de pause sont également des temps de rythme (entretien avec Bout de Souffle).

Le rythme est [...] forcément [...] lié au silence (entretien avec Slamdog).

Les variations de débit, l’accentuation des syllabes, la dimension chantée de certains passages ou encore l’intonation sont d’autres paramètres prosodiques qui sont associés au rythme. Lors des entretiens, j’ai également demandé aux slameurs et slameuses si, selon eux, les structures rythmiques orales et écrites ont tendance à concorder. Pour la plupart, le découpage du texte sur la page (par la ponctuation, les passages à la ligne, les paragraphes...) coïncide souvent avec la segmentation du flux de la parole par les pauses silencieuses.

J’écris sur le papier comme je vais le dire, donc si j’ai une très longue phrase elle est notée sur mon papier, ma mémoire visuelle la prend comme une longue phrase. Le retour à la ligne c’est vraiment le retour au souffle (entretien avec Lisette Lombé).

Et si j’ai envie de couper par exemple au milieu d’une phrase [à l’oral], dans la construction au moment de l’écrit je l’aurai déjà fait (entretien avec Biche de Ville).

[Le texte] est écrit comme je le déclame. [...] Il y a des moments de respiration et des blancs. Et les moments de respiration, c’est des passages à la ligne. Et les blancs qui sont plus marqués, un temps plus long, ça c’est les points (entretien avec Max).

J’ai en outre remarqué que les termes de rythme et de flow (et parfois de style), sont souvent employés comme des synonymes par les interviewé·es, et qu’ils sont par ailleurs associés à la notion de genre. Le rythme/flow/style d’un slam dépendrait en premier lieu des genres musicaux et littéraires qui influencent son auteur·e. Dans l’ensemble, trois catégories se dégagent : le slam-rap, le slam-théâtre et le slam-poésie. Pour terminer, la gestuelle et l’occupation de la scène ont également été associées au rythme par quelques personnes.

2.6. Conclusion

J’ai réalisé trois types d’entretiens avec une trentaine de slameurs et slameuses. En plus de mes participations à des scènes ouvertes, ce fut pour moi l’occasion de m’intégrer dans le milieu du slam belge francophone et d’en rencontrer les acteurs et actrices. Grâce à mes observations et aux entretiens « contextuels », j’ai pu recueillir beaucoup d’informations sur l’organisation du slam en Wallonie et à Bruxelles (cf. Chapitre 1). Ces rencontres m’ont en outre permis de collecter les textes écrits de mon corpus bimodal, le SLAM-CROSSPUS. Par ailleurs, cinq entretiens et trois questionnaires

écrits (« spécifiques ») m'ont servi à définir le statut génétique de textes analysés du point de vue de la ponctuation et de la segmentation orale (Chapitre 5, point 3). Enfin, les 16 entretiens « généraux » poursuivaient plusieurs objectifs dont : (1) éclairer le statut du texte écrit dans le processus de création du slam ; (2) interroger les slameurs et slameuses sur leurs pratiques et représentations quant à la question du rythme dans le slam. Ils ont dès lors été soumis à une analyse de contenu détaillée.

J'avais préalablement formulé plusieurs hypothèses. D'abord, je m'attendais à ce que les slameurs et slameuses passent systématiquement par l'écrit pour concevoir leurs textes. Cette hypothèse a été largement confirmée puisque seul un slameur, Skash, compose ses textes sans recours à l'écriture. En revanche, j'ai constaté que l'écrit n'a pas le même statut chez toutes et tous : pour certain-es, il est un lieu d'élaboration continue tout au long de la création du slam tandis que pour d'autres, il sert de lieu de stockage d'un produit majoritairement élaboré oralement et/ou mentalement. Ensuite, je pensais que la composition des slams se fait par allers-retours entre écriture et oralité, dans un processus dynamique. Ici encore, mon hypothèse se vérifie chez la majorité des interviewé-es. Il convient toutefois de signaler que pour deux slameurs, c'est l'écriture, bien plus que la performance orale, qui est au centre de leur pratique. Compte tenu du caractère évolutif du slam souligné par plusieurs Vorger (2012) et Ben Moumène (2019), j'avais formulé comme troisième hypothèse que les auteur-es font évoluer tant le contenu de leur texte que leur manière de l'oraliser sur scène au fil des performances. Les réponses furent ici plus mitigées : si plusieurs slameurs et slameuses estiment leurs textes très stables à l'écrit et à l'oral, d'autres en revanche les font évoluer sur l'un des deux plans, voire sur les deux. Enfin, je supposais que la construction du rythme dans le slam se fait tant lors de l'écriture que de la mise en voix. Les slameurs et slameuses interrogé-es à ce sujet ont effectivement mentionné des composantes rythmiques relevant de trois niveaux : écrit, verbal et oral. Selon Auer *et al.*, tout utilisateur compétent d'une langue est capable de percevoir un passage donné comme étant plus ou moins rythmique, mais le rythme est une des caractéristiques linguistiques à laquelle les locuteurs ont le moins accès au niveau métalinguistique (1999 : 35). J'ai en effet constaté lors des entretiens que les questions portant sur les constituants rythmiques étaient perçues comme plus difficiles par les interviewé-es. C'est d'ailleurs essentiellement cela qui m'a amenée à revoir le format des entretiens et à partir d'un texte-support pour poser mes questions (*cf.* point 1).

En fin de compte, si certaines tendances – confortant mes intuitions de départ – ont pu être identifiées, je retiens également la diversité dans les pratiques des slameurs et slameuses. Cela n'a finalement rien de bien surprenant dans la mesure où le milieu du slam se veut ouvert à toutes et tous, et que s'y retrouvent dès lors des personnes ayant des parcours et influences très divers. À ce titre, il était assez frappant de constater que plusieurs interviewé-es ont un discours « méta » sur leur pratique, voire une approche analytique, alors que d'autres revendiquent une démarche très intuitive. Par ailleurs, je ne perds pas de vue la dimension « mise en scène de soi » et le conditionnement particulier de ce type d'entretiens qui interrogent une pratique artistique. Quoi qu'il en soit, ils me fournissent des pistes d'interprétation potentielles pour les résultats des analyses de corpus ainsi que des appuis pour certaines de mes hypothèses (par ex. concernant l'accentuation des syllabes inscrites

dans des échos sonores, *cf.* Chapitre 5, point 6). Indépendamment des résultats de l'analyse de contenu, les entretiens m'ont permis de me familiariser avec mon objet d'étude, de développer ma connaissance du milieu du slam, de préciser mes questions de recherche et de penser au mieux la collecte des enregistrements audio et des textes écrits qui constituent mon corpus d'étude.

3. Conclusion

Les données qui constituent la matière première de ma thèse sont de trois ordres : des entretiens, des enregistrements audio et des textes écrits. La collecte des données a été guidée par le souci d'offrir un aperçu le plus fidèle possible de la scène slam belge francophone. Il s'agissait d'abord de rencontrer les acteurs et actrices de ce milieu, afin d'en avoir une meilleure connaissance. Ensuite, mon ambition était de représenter au mieux toutes les facettes du slam (*vs.* analyser des productions qui s'écartent du slam tel que conçu initialement, *cf.* Chapitre 1). J'ai donc rassemblé des enregistrements de performances slam ayant eu lieu au cours de plusieurs années, dans plusieurs contextes d'énonciation différents (scène ouverte, en tournoi, hors scène), dans plusieurs villes et produites par des personnes plus ou moins habituées des scènes (occasionnelles, régulières ou investies). La description de la méthode de collecte offre déjà un aperçu de la richesse et de la diversité de la pratique du slam en Belgique francophone.

La figure 3.4 synthétise les informations relatives aux 29 entretiens que j'ai menés auprès des slameurs et slameuses, et qui ont été soumis à une analyse de contenu dans le but de contextualiser et d'aider à l'interprétation des données audio et écrites collectées.

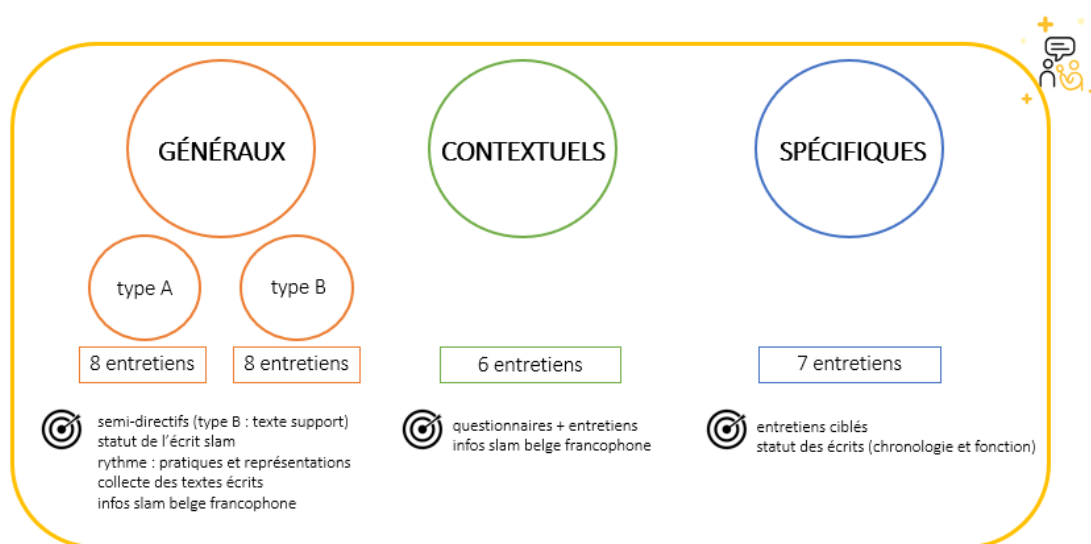


Figure 3.4 – Schéma de synthèse des entretiens avec les slameur·euses.

L'analyse de contenu des entretiens généraux, dont les résultats sont convoqués de manière transversale aux chapitres 4 et 5, a permis de tester plusieurs hypothèses formulées sur la base de l'état de l'art sur le slam : **(H1)** Les slameurs et slameuses passent nécessairement par l'écrit pour

composer leurs textes ; **(H2)** La composition d'un slam se fait par allers-retours entre écriture et oralité ; **(H3)** Les textes slam évoluent au fil des performances à la fois au niveau de la manière de les mettre en voix et au niveau du contenu ; **(H4)** La construction du rythme se fait tant lors de l'écriture que de la mise en voix. D'après les propos des slameurs et slameuses recueillis lors des entretiens, les deux premières hypothèses se vérifient. En revanche, la troisième hypothèse ne se vérifie que pour quelques personnes. Enfin, concernant la dernière hypothèse, les slameur·euses interrogé·es ont mentionné des composantes rythmiques relevant des niveaux écrit, oral et verbal. Dans le même temps, les entretiens mettent en lumière une certaine diversité de pratiques et de représentations quant au processus de composition d'un slam. Enfin, ces rencontres m'ont permis d'en apprendre davantage sur le slam (belge francophone), de préciser mes questions de recherche et de collecter les textes écrits de mon corpus.

La figure 3.5 représente un schéma des données qui constituent mes corpus d'étude. Le SLAM-CORPORAL, extrait de l'ARCHISLAM-BFR, est le support des analyses prosodiques visant à étudier le niveau oral des slams (*cf.* Chapitre 4) ; le SLAM-CROSSPUS est quant à lui le support des analyses croisées dont le but est d'étudier les interactions entre les niveaux oral, écrit et verbal des textes (*cf.* Chapitre 5).

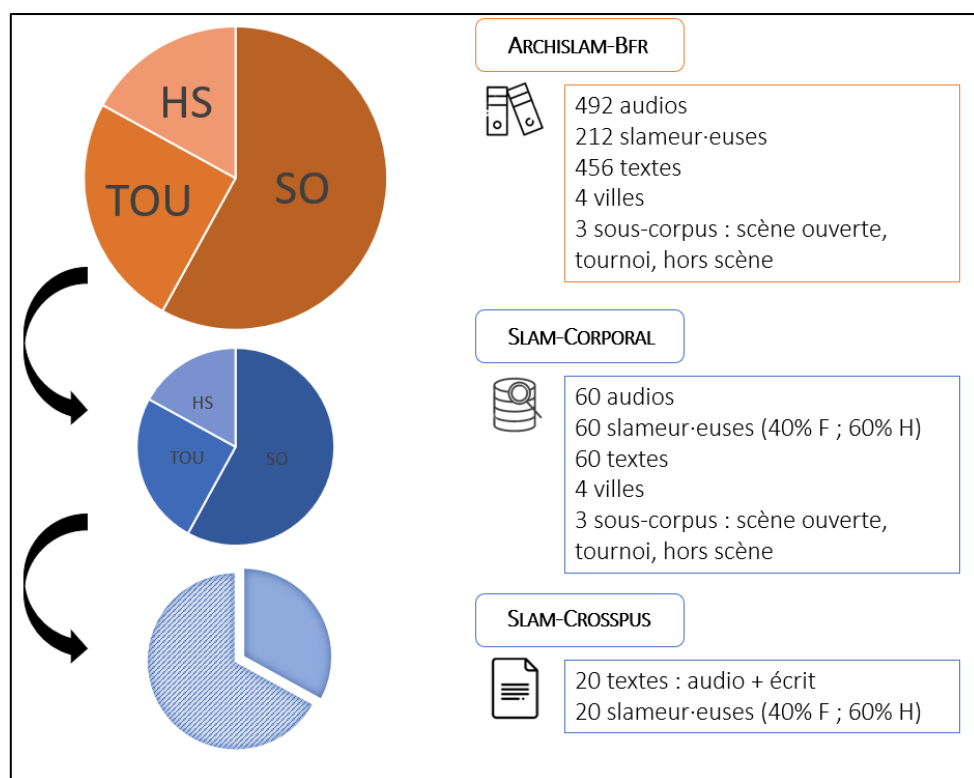


Figure 3.5 – Schéma de synthèse des données orales et écrites collectées.

CHAPITRE 4

—

Les phonostyles du slam

« Ouvre grand tes oreilles
je m'en fous que ça te réveille
c'est la différence entre ceux qui
entendent
et ceux qui écoutent »

Jon Spi, *Entends-tu*

0. Introduction

L'état de l'art sur le slam a montré que le rythme est systématiquement présenté comme un élément crucial de cette pratique. Des paramètres tels que le souffle ou l'intonation sont régulièrement mentionnés dans la littérature (cf. Chapitre 1, point 3), mais aucune analyse prosodique outillée n'est menée – à l'exception de l'étude exploratoire de Simon (2020), basée sur un corpus de 12 slams. Ce chapitre propose une analyse prosodique de SLAM-CORPORAL dans le but de répondre à la question de recherche suivante : est-il possible, sur la base d'une étude des rythmes dans le slam, de décrire le phonostyle de cet objet poétique ?

La phonostylistique vise à décrire un « répertoire des styles sonores, ou *phonostyles*, tels qu'ils sont perçus en tant que caractéristiques d'un individu (jeune, vieux, homme, femme), d'un groupe social (prolétaire, bourgeois), ou d'une circonstance particulière (discours politique, sermon), etc. » (Léon 1993 : 3). Ni genre, ni forme, ni style défini, le slam est avant tout un dispositif. L'expression de l'individualité étant au cœur de la pratique du slam, je ne m'attends pas à trouver un phonostyle homogène, mais je pense toutefois qu'il est possible de définir plusieurs phonostyles, possiblement prototypiques, et qui participent à l'élaboration du flow de chaque slameur et chaque slameuse. Mes sous-questions de recherche sont les suivantes : **(1)** Est-ce que des tendances communes au niveau prosodique permettent de regrouper les slams en un nombre restreint de catégories ? ; **(2)** Est-ce que la variation prosodique se joue uniquement d'un slam à l'autre (inter-slams), ou bien se manifeste-t-elle également au sein de chaque performance (intra-slam) ? ; **(3)** Est-ce qu'une catégorisation selon des critères externes (par ex. l'expérience du slameur ou de la slameuse, ou le contexte de la performance) rejoint une catégorisation selon des critères internes (caractéristiques prosodiques) ? Mon approche rejoint celle de Vorger dans la mesure où il s'agit de mettre en évidence d'éventuelles récurrences au sein d'un corpus hétérogène, et dont l'hétérogénéité est emblématique (Vorger 2012 : 69).

Mon approche, qui se focalise ici sur le niveau oral des performances, est empirique et associe des analyses quantitatives à des analyses qualitatives. D'une part, le SLAM-CORPORAL (60 enregistrements audio) est analysé avec le logiciel Praat à l'aide des scripts pour l'annotation semi-automatique ; et, d'autre part, des extraits du corpus sont analysés en détail afin de mettre en évidence la variabilité des résultats dès lors que l'on passe d'une approche « macro » à une approche « micro ». En effet,

La description et la catégorisation engagent un travail de mise en série des données, où les critères de régularité et de fréquence tendent à détacher l'observation de l'occurrence individuelle, pour la

focaliser sur les pratiques collectivement partagées. Toutefois, les pratiques langagières n'étant jamais paramétrées à l'identique, un va-et-vient entre la synthèse des régularités et l'observation de l'occurrence est de mise (Cislaru et Olive 2018 : 15).

Par ailleurs, le slam cherche à provoquer des impressions chez les auditeur·rices, la dimension de partage étant essentielle (Raket 2017). Dès lors, je complète l'étude du pôle de la production par l'étude du pôle de la réception.

Pour évaluer le corpus au plan qualitatif phonostylistique, la perception d'auditeurs non prévenus est nécessaire. Pour délimiter les marques perçues, une oreille exercée vaudra mieux que 10 auditeurs non spécialisés (Léon 1993 : 96).

Le Chapitre 4 est organisé en cinq parties. **La première** est consacrée à l'étude des paramètres temporels et intonatifs, d'abord au niveau inter-slams (d'une performance à l'autre), puis au niveau intra-slam (au sein de chaque performance). Je m'intéresse également à la variation de la prosodie selon l'expérience des slameur·euses. **La seconde partie** est consacrée à l'analyse de l'accentuation : il s'agit d'y décrire les caractéristiques accentuelles d'un corpus de slam et de les étudier au regard des théories de Padeloup (1990) et Astésano (2001). **La troisième partie**, directement inspirée des travaux de Auer *et al.* (1999), porte sur les scansions rythmiques. **La quatrième partie** consiste en une étude de perception visant à évaluer la possibilité de catégoriser les slams en quelques styles définis. Enfin, **la cinquième partie** propose une analyse par composantes principales du corpus sur la base de variables prosodiques, dans le but d'identifier des catégories homogènes de slams.

1. Analyse de mesures prosodiques temporelles et intonatives

1.1. Traitement de SLAM-CORPORAL

1.1.1. Transcription et alignement

Les enregistrements ont été transcrits manuellement à l'aide du logiciel d'analyse prosodique semi-automatique Praat (Boersma et Weenink 2019). La transcription orthographique de textes slams n'est pas une tâche aisée, dans la mesure où plusieurs slameurs et slameuses utilisent de l'argot ou des termes inventés, ou encore jouent sur les mots et produisent des formes ambiguës (par ex. homophonie). Il y a également dans le corpus quelques passages déclamés dans une autre langue que le français (néerlandais, anglais, espagnol ou encore ukrainien). Vingt des soixante transcriptions ont pu être comparées avec la version écrite (préparatoire ou éditée) de SLAM-CROSSPUS. Au terme de l'étape de transcription, seuls quelques passages – moins d'une dizaine – demeurent incertains. Ils sont repris en annexe (annexe n°11). Ensuite, une transcription phonétique (alphabet SAMPA¹¹²) et

¹¹² *Speech Assessment Methods Phonetic Alphabet*. Cet alphabet, fondé sur l'API, est compatible avec le traitement informatique et utilisable avec un clavier standard d'ordinateur. J'utilise le SAMPA du français (<https://www.phon.ucl.ac.uk/home/sampa/french.htm>). Par conséquent, les quelques passages qui ne sont pas en français dans les enregistrements ne sont pas transcrits phonétiquement de manière fidèle. Par ex., dans CDD, « du passé oublié verleden vergeten » est transcrit /dy pase ublije v@Rled@n v@Rget@n/.

un découpage en mots, syllabes et phonèmes ont été générés automatiquement grâce au plug-in EasyAlign (Goldman 2011), puis vérifiés manuellement.¹¹³ Les pauses silencieuses, indiquées par un tiret bas (« _ »), sont détectées automatiquement et vérifiées manuellement. Afin d’annoter dans un premier temps toutes les interruptions du signal sonore, j’ai fixé le seuil de détection des pauses silencieuses à 0 s (*cf. infra*). Les fichiers se présentent sous la forme de TextGrids comprenant plusieurs couches d’annotation, ou *tires*, dont la figure 4.1 montre un exemple (audio 4.1).

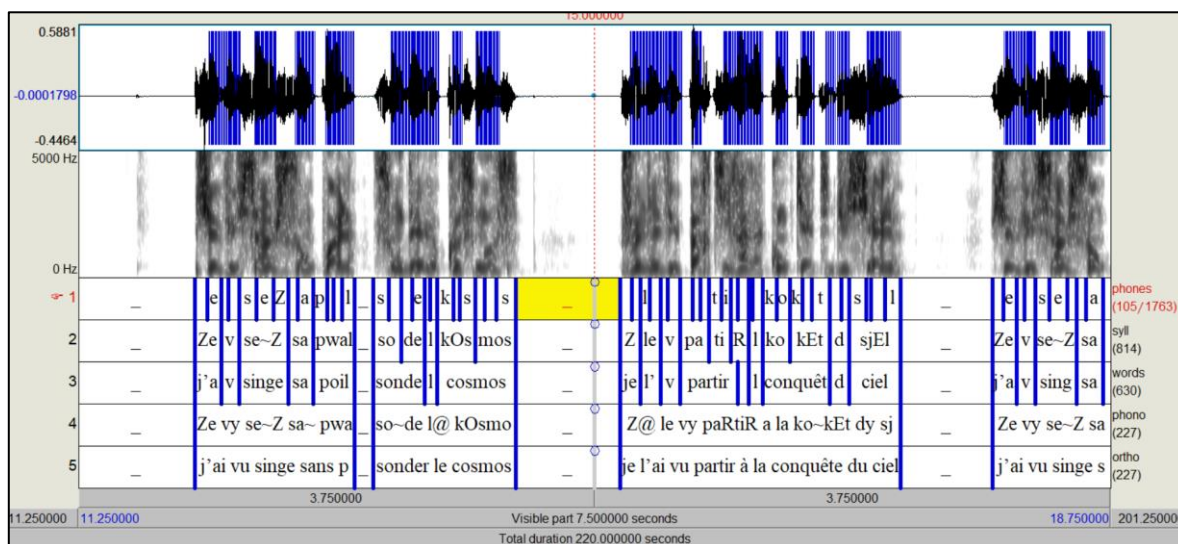


Figure 4.1 – Exemple d’un fichier (70) aligné sous Praat avec, en partant de la tire 1 (en haut) : les phonèmes (en alphabet phonétique SAMPA), les syllabes, les mots, la transcription phonétique et la transcription orthographique.

1.1.2. Segmentation en unités inter-pausales

Mesurer la variabilité prosodique au sein des slams demande de segmenter les fichiers sons en *segments discursifs*. Il y a deux options pour identifier des segments : choisir une unité linguistique pertinente pour le genre du discours (par ex. le tour de parole pour la conversation, la phrase pour le discours lu ou le vers pour la poésie classique), ou opter pour une unité identifiable automatiquement (par ex. des segments séparés par des pauses silencieuses). Étant donné que le slam est une performance orale sans texte écrit accessible permettant l’identification de vers poétique ou d’unité ponctuée, j’ai opté pour une segmentation en unités inter-pausales (désormais UIP). Les UIP sont des segments discursifs séparés par des pauses (Quené 2008). Le choix de cette unité d’analyse implique de fixer un seuil de durée pour déterminer si une interruption du flux de parole correspond à une pause ou non. Or, si l’on parcourt la littérature consacrée à l’étude des UIP dans le langage parlé, il apparaît que ce seuil varie. Certains auteurs le fixent à 200 ms (Candea 2000 ; Bertrand et Espesser 2017) ou à 250 ms (Grosjean et Deschamps 1975). Duez (1999) opte pour un seuil calculé pour chaque locuteur. Schwab et Racine (2013) retiennent quant à elle toutes les pauses dépassant la durée moyenne du temps d’occlusion plus deux fois la déviation standard. En effet, les consonnes occlusives sourdes (/p-t-k/) sont précédées par un silence. Lorsque ce silence ne dépasse pas le seuil de 90 ms, il est considéré comme faisant partie de la consonne. Ces différentes méthodes ont été testées dans le

¹¹³ Au niveau phonétique, les corrections le plus souvent apportées concernent la réalisation des schwas, les liaisons, élisions et les cas de variants phonétiques par rapport à la prononciation standard.

cadre d'une étude pilote consacrée à l'analyse prosodique d'un corpus de 12 slams.¹¹⁴ Étant donné la grande variabilité de la durée des pauses observée dans ces performances, la méthode qui a été retenue est celle de Schwab et Racine : toutes les pauses ont été conservées et les silences de moins de 200 ms ont été vérifiés manuellement. Cette méthode va par ailleurs dans le sens des observations de Grosman, Simon et Degand (2018), qui ont étudié la variabilité des pauses silencieuses dans un corpus multi-genres.

En raison de la variabilité des débits et des durées pausales, nous ne préconisons pas d'appliquer des seuils de durée fixes pour exclure certaines données (p.ex. comme on retrouve souvent dans la littérature, un seuil inférieur à 200 ms ou supérieur à 500 ms) (Grosman, Simon et Degand 2018 : 35).

J'ai procédé de la même manière pour le SLAM-CORPORAL.

Pour ce faire, j'ai extrait via le plug-in ProsoBox (Goldman et Simon 2020) les durées de tous les segments annotés « _ » du corpus audio, c'est-à-dire les interruptions du signal de parole. Dans un tableur Excel, j'ai relevé pour chaque enregistrement les valeurs minimales, maximales, moyennes et médianes de ces interruptions, ainsi que l'écart-type. Je les ai regroupées par intervalles de durée de 50 ms et j'ai généré des graphiques de distribution des pauses pour chaque fichier ainsi que pour le corpus pris dans son ensemble. Ensuite, j'ai recensé l'ensemble des interruptions d'une durée inférieure à 200 ms et je les ai vérifiées manuellement afin de déterminer s'il s'agissait de « pauses réelles » ou si elles devaient par exemple être intégrées à une occlusive. Au total, 543 intervalles ont été vérifiés. Pour les sous-corpus HS (hors scène) et TOU (tournoi), j'ai créé un document reprenant les détails de cette vérification, dont un extrait est repris ci-dessous (figure 4.2). Pour chaque intervalle annoté « _ », j'y indique : la durée (en s), le numéro de l'intervalle concerné (sur la tire des syllabes) et la justification de la suppression de cet intervalle lorsque je considère qu'il ne s'agit pas d'une « pause réelle ». 257 intervalles annotés « _ » sont repris dans ce document. La démarche est identique pour le sous-corpus SO (scène ouverte), mais je n'ai pas enregistré les détails de la vérification en raison de l'importante quantité d'intervalles à vérifier dans ce sous-corpus (286).

AT	
0,110	8
0,196	85
0,059	134
0,141	142 erreur dans l'annotation : correspond au son /R/
0,136	231
0,076	245 pause pré /ptk/ <90ms → intégrée au phonème /t/
0,063	320
0,059	357 pause pré /ptk/ <90ms → intégrée au phonème /p/
0,050	389 pause pré /ptk/ <90ms → intégrée au phonème /k/

Figure 4.2 – Extrait du document reprenant le détail de la vérification des intervalles annotés comme pauses silencieuses dans SLAM-CORPORAL.

J'ai relevé un certain nombre de cas d'occlusives « sur-articulées », donnant lieu à une pause d'une durée supérieure à 90 ms (audio 4.2 et figure 4.3). Ces pauses ont été intégrées à la consonne, malgré leur durée supérieure au seuil décrit dans la littérature (Schwab et Racine 2013).

¹¹⁴ Étude réalisée par Anne-Catherine Simon, Aline Colau et Jean-Philippe Goldman (2020).

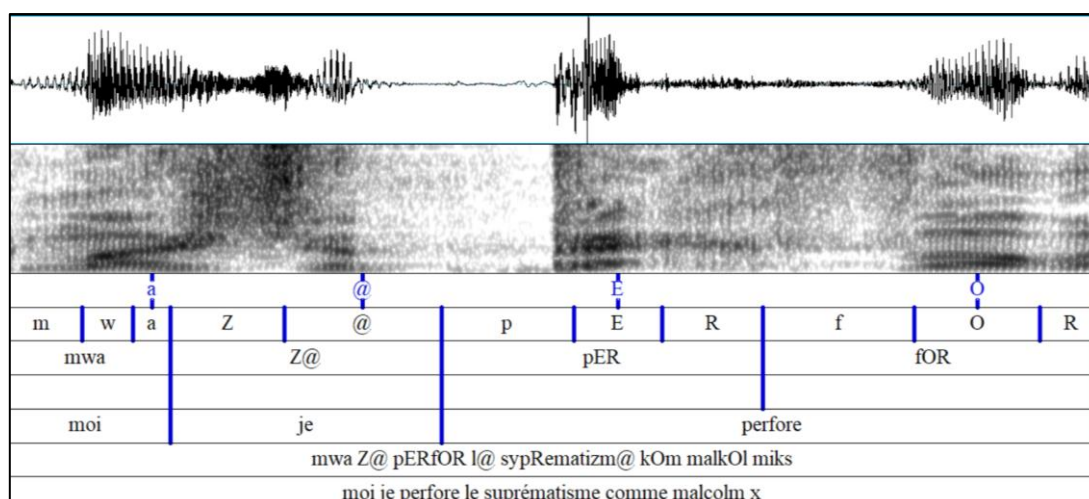


Figure 4.3 – Exemple d'un silence (0,125 s) précédant une occlusive /p/ sur-articulée (GVC).

Soulignons par ailleurs qu'une trentaine d'intervalles silencieux¹¹⁵ sont nettement perçus alors que leur durée est inférieure à 90 ms et qu'ils ne précèdent pas d'occlusive. L'audio 4.3 et la figure 4.4 ci-dessous en montrent en exemple.

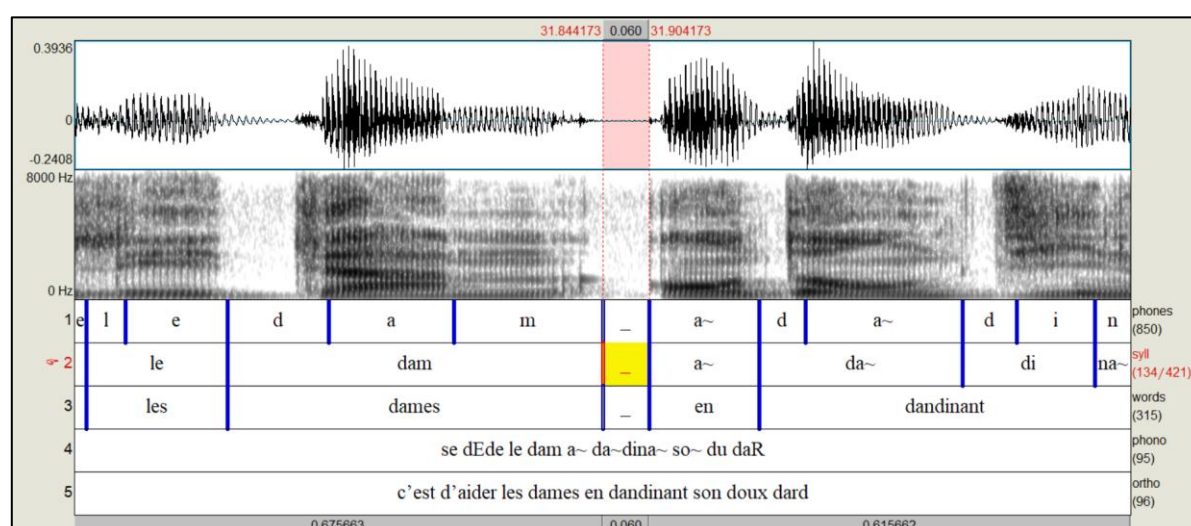


Figure 4.4 – Exemple d'une pause silencieuse extrêmement brève (0,060 s) perçue à l'audition (AT).

Dans mon corpus, un seuil fixé à 200 ms (seuil souvent mentionné dans la littérature) aurait exclu entre 0% et 40% des pauses selon les enregistrements (avec une moyenne de 13%). Je pense que la variabilité de durée s'explique par le fait que chaque slameur et chaque slameuse développe sa propre « stratégie » en termes de débit d'articulation, de taux d'articulation¹¹⁶ et de gestion des silences. Par exemple, le slameur Gaëtan Sortet (audio 4.4) entrecoupe son texte de longues pauses silencieuses (durée moyenne de 1,2 s) et adopte un débit de parole relativement lent. À l'inverse, l'Ami Terrien (audio 4.5), dont le débit de parole est nettement plus rapide, produit proportionnellement moins de pauses, et leur durée moyenne est de 0,3 s. Une fois la vérification des intervalles silencieux terminée, j'ai créé une nouvelle tire dans les TextGrids, nommée « UIP ». Ces UIP sont définies comme

¹¹⁵ Cela représente moins de 1% des pauses retenues dans l'ensemble du corpus.

¹¹⁶ Le taux d'articulation est le nombre de syllabes articulées par rapport au temps de parole.

segments discursifs pour mesurer la variation prosodique interne (figure 4.5). Pour chaque fichier, j’ai relevé : le nombre d’UIP, leurs durées minimale, maximale, moyenne ainsi que l’écart-type ; le nombre de syllabes minimal, maximal et moyen qu’elles contiennent, et l’écart-type.

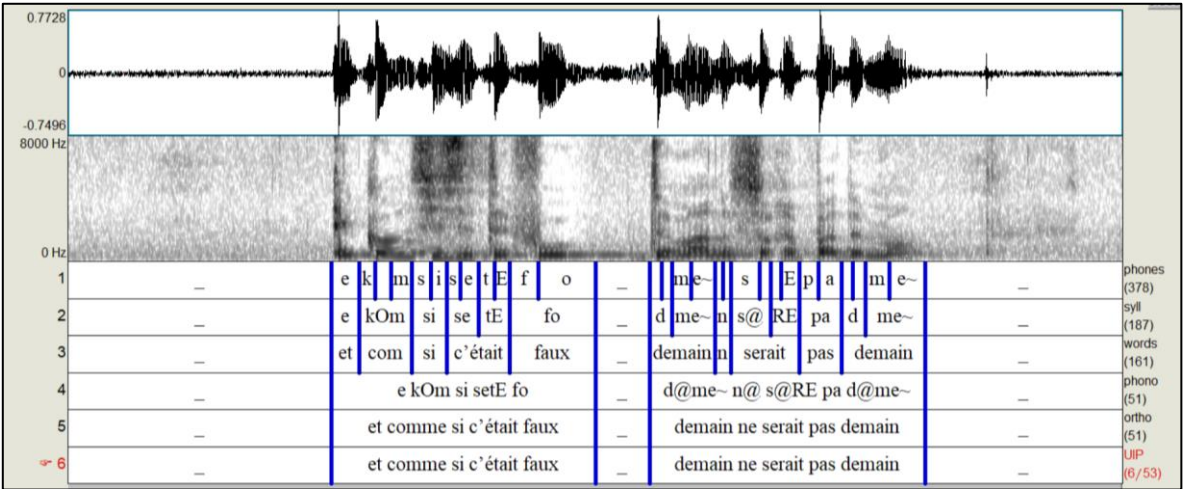


Figure 4.5 – Extrait d’un TextGrid (JOS) avec la tire des unités inter-pausales (UIP).

Dans le corpus, le nombre total d’UIP s’élève à 3658. Le tableau 4.1 reprend le nombre d’UIP par enregistrement ainsi que leur durée moyenne (en secondes) et la durée totale de l’enregistrement (en minutes).

Slam	UIP	Dur. moy. UIP (s)	Dur. enregistrement
4D	117	1,8	04:21
7O	113	1,16	03:40
ALB	6	2,5	00:22
ALD	69	1,7	02:33
AT	48	1,94	01:47
BDS	48	2,2	02:02
BDV	62	1,4	02:07
BR2	65	1,7	02:28
CAT	64	1	02:07
CDD	42	1,4	01:42
CLA	52	2	02:20
CRE	136	1,2	04:16
CRI	61	1,6	02:49
DCK	45	1,3	01:27
DEU	50	3,1	02:58
FLO	33	1,4	01:12
FRC	45	2,1	02:08
FRG	20	1,3	00:41
FRK	66	2,3	03:08
GFR	37	2	01:39
GJ	112	1,5	03:46
GS	50	1,05	01:54
GVC	69	2,1	02:51
HOG	40	1,93	01:40
ISM	43	1,2	01:16
JOS	26	1	00:40
JSP	41	2,1	01:51
KLK	100	1,1	02:57
LAT	70	1,3	02:38
LCS	105	1,4	03:12
LDT	15	0,7	00:20
LL	55	1,6	02:18
LRI	56	1,4	02:01
M2L	48	2	02:14
MAT	84	1,2	02:39
MAX	62	1,49	02:00
MEG	61	1,7	02:42
MIN	96	1,7	03:47
MIR	23	2,3	01:11
MOC	91	1,7	03:30
MOJ	105	1,61	03:28
MP	29	1,5	01:17
NES	65	2	02:47
NK	55	2,4	03:09
NUN	16	1,7	00:46
PAQ	27	1,2	01:02
RDF	35	2,3	01:54
REQ	55	1,3	02:21
RYG	71	1,8	02:46
SKA	63	2,9	03:45
SLA	64	1,9	02:44
SPA	77	1,5	03:15
SPL	14	1,2	00:23
SR	74	1,8	03:21
TA	116	1,5	04:14
TIM	28	2,9	01:42
TOR	99	1,3	02:56
ULY	71	1,3	02:48
VAD	62	1,6	02:15
ZOU	106	1,4	03:11
	3658	1,7	02:21:18

Tableau 4.1 – Nombre d'unités inter-pausales (UIP), durée moyenne des UIP (en secondes) et durée (en minutes) pour chaque enregistrement de SLAM-CORPORAL.

1.1.3. Stylisation de la fréquence fondamentale

Le script Prosogram (Mertens 2004), intégré à Praat, permet de styliser la courbe de fréquence fondamentale (f_0) des enregistrements audio afin de n'en conserver que les propriétés essentielles. Il offre ainsi une représentation visuelle simplifiée du signal sonore, comparable à une partition musicale, sous laquelle il est possible d'intégrer des couches d'annotation issues des TextGrids (figure 4.6). Ce script a été appliqué à tout le SLAM-CORPORAL.

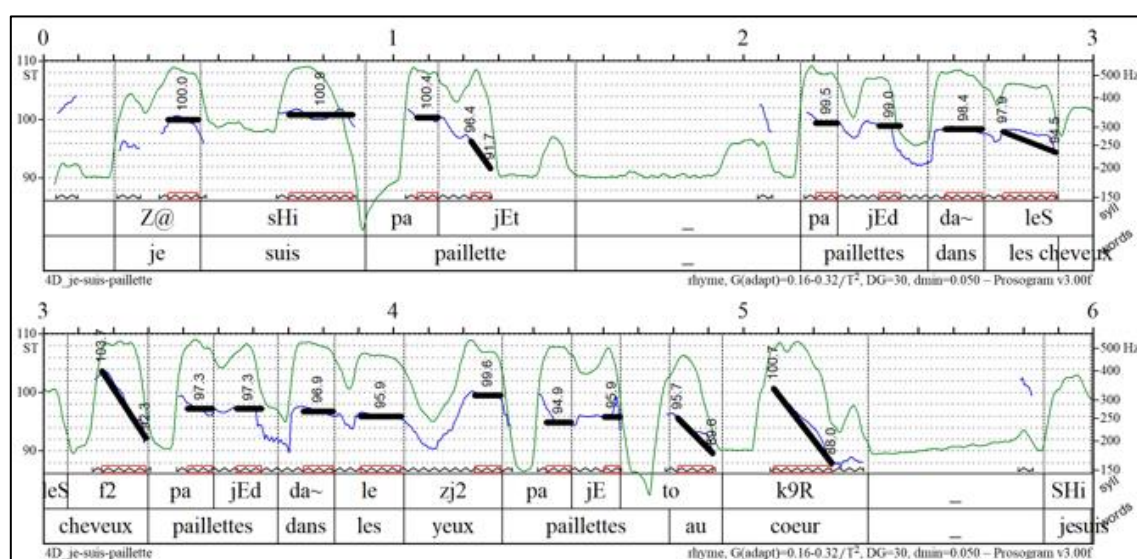


Figure 4.6 – Prosogramme¹¹⁷ d'un extrait du slam de 4D.

Les prosogrammes sont utilisés pour analyser plus facilement des phénomènes intonatifs particuliers (par ex. l'iconicité prosodique, *cf. infra*) et également identifier les éventuelles erreurs de détection de f_0 .

1.1.4. Annotation des proéminences

J'ai annoté, sur la base de critères perceptifs, les syllabes proéminentes dans SLAM-CORPORAL. Pour rappel, une syllabe proéminente est une syllabe accentuée, *i.e.* une syllabe qui se détache de son environnement phonique acoustiquement et/ou perceptivement. Le protocole suivi pour réaliser cette annotation est inspiré de celui mis au point par Avanzi *et al.* (2007) : les segments écoutés ont une durée d'environ 3 à 4 secondes, le nombre d'écoutes est limité à trois et le recours à l'affichage du signal est réservé aux cas d'incertitudes. Avanzi *et al.* annotent les syllabes comme étant fort proéminentes, faiblement proéminentes ou non proéminentes. Pour ma part, j'utilise une annotation binaire : chaque syllabe est annotée comme étant proéminente (P) ou non proéminente ($\emptyset$). L'annotation est effectuée dans les TextGrids, sur une nouvelle tire nommée « prommanu » (figure 4.7).

¹¹⁷ La ligne bleue représente la f_0 ; les traits noirs représentent les parties voisées correspondant aux noyaux des syllabes ; la ligne verte représente la variation de l'intensité ; les vaguelettes noires signalent les parties voisées ; les vaguelettes encadrées de rouge correspondent aux parties stylisées du signal ; une croix rouge indique une erreur dans la détection de f_0 . Il y a deux graduations : une temporelle en secondes, et une intonative en demi-tons (ST) et en Hertz (Hz).

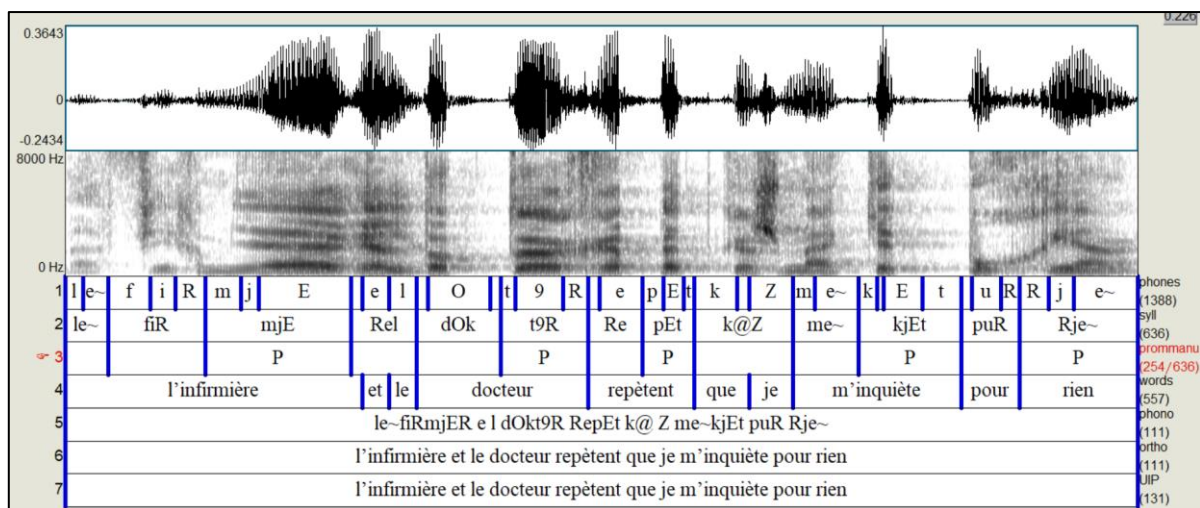


Figure 4.7 – Extrait d'un TextGrid (NES) avec la couche d'annotation pour les syllabes proéminentes « prommanu ».

Dans un second temps, je souhaitais comparer cette annotation avec une détection automatique des proéminences via le script ProsoProm (Simon *et al.* 2008). À partir d'un TextGrid contenant un alignement en syllabes, ce script détecte les syllabes proéminentes par rapport à leur environnement sur la base de paramètres acoustiques (montée mélodique intrasyllabique, hauteur relative, durée relative, présence d'une pause). Chaque syllabe est comparée aux syllabes environnantes (la « fenêtre » sélectionnée par défaut étant de deux syllabes avant et une syllabe après la syllabe cible) et elle est annotée comme proéminente si : elle est plus longue (durée relative deux fois plus longue) ; plus haute (différence relative de 2 demi-tons) ; ou dynamique (mouvement mélodique interne supérieur à 2,5 demi-tons).¹¹⁸ ProsoProm génère une tire nommée « promauto » dans les TextGrids. Le script permet également de créer trois tires avec les paramètres relatifs calculés pour chaque syllabe. Dans ces tires, le signe « # » apparaît lorsqu'un des seuils est dépassé pour un des paramètres cités ci-dessus (figure 4.8).

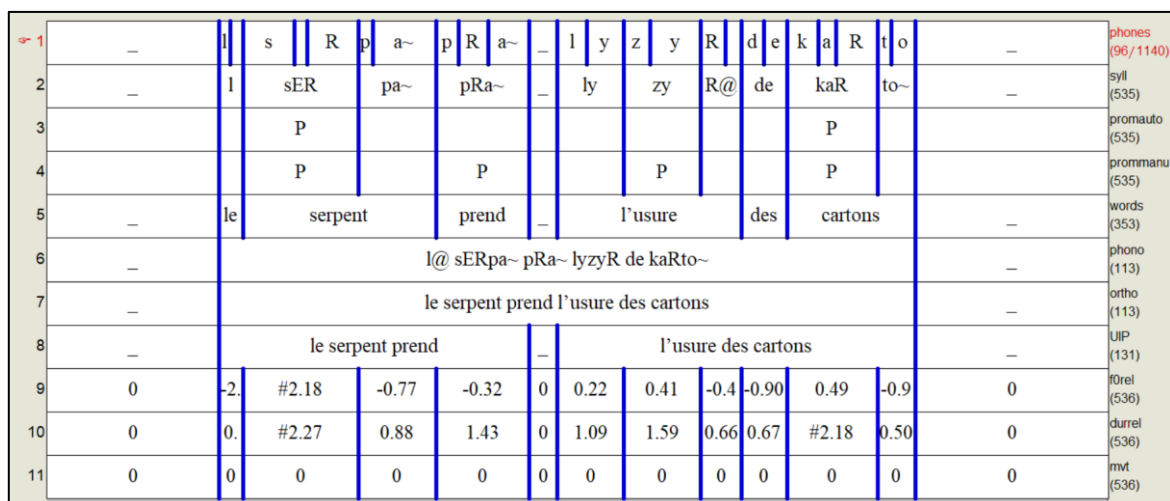


Figure 4.8 – Extrait d'un TextGrid (BR2) avec les couches d'annotation liées à la détection automatique des syllabes proéminentes : syllabes détectées comme proéminentes (« prommanu »), fréquence relative (« f0rel »), durée relative (« durrel ») et mouvement mélodique (« mvt »).

¹¹⁸ Ces paramètres peuvent être modifiés, mais je les ai laissés tels quels.

Comme on le voit sur la figure 4.8, les détections manuelle et automatique ne sont pas toujours concordantes. De façon générale, je détecte davantage de proéminences que le script ProsoProm (27% contre 19%).

Une révision des TextGrids a permis de relever un nombre important d'erreurs de détection automatique des proéminences. Par exemple, dans le passage repris ci-dessous (figure 4.9), la syllabe /swiN/ (« swing ») a une f_0 relative de 0, ce qui est anormal (seuls les intervalles silencieux ont une f_0 relative de 0).

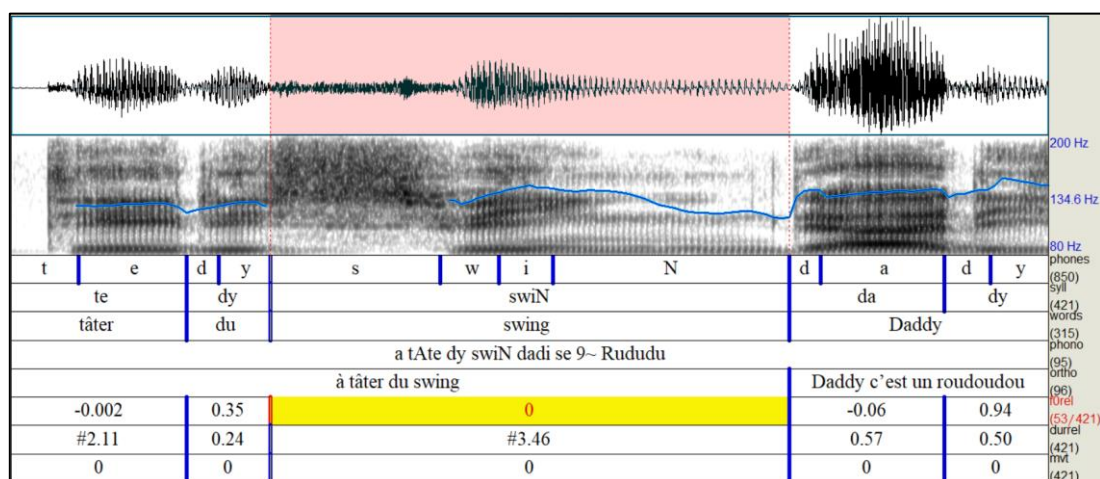


Figure 4.9 – Erreur de détection des proéminences (f_0 relative = 0) dans AT.

Un autre type d'erreur est illustré dans la figure 4.10, où une syllabe a une différence de f_0 relative de 17,86 – ce qui est également anormal : perceptivement, la syllabe /e/ (« et ») ne se détache pas de son contexte.

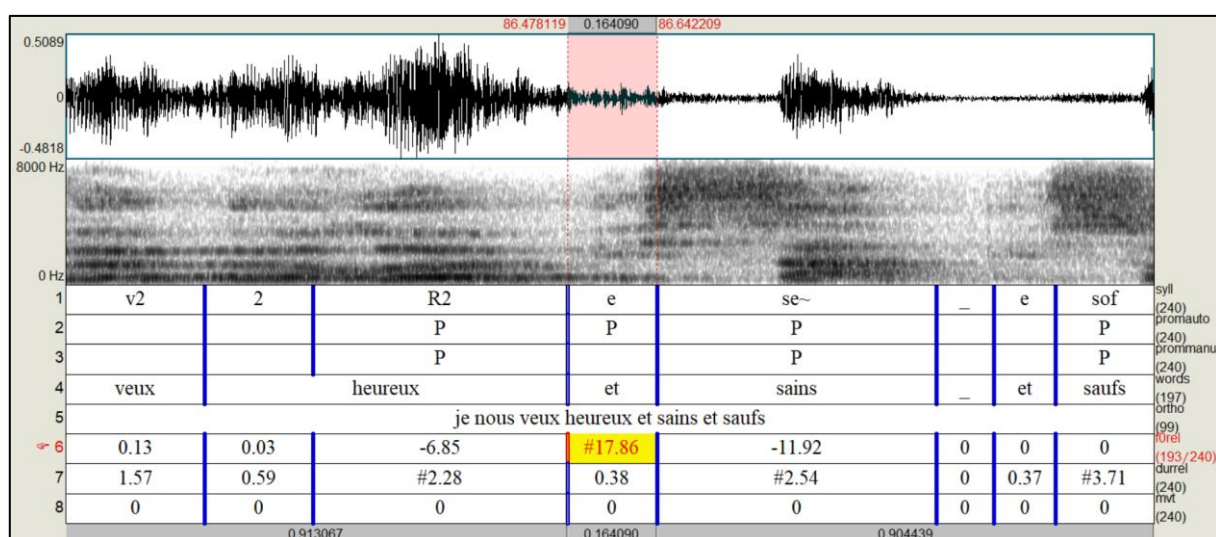


Figure 4.10 – Erreur de détection automatique des proéminences (f_0 relative = 17,86) dans GS.

Sur le prosogramme du passage correspondant (figure 4.11), on voit que la ligne de la fréquence fondamentale (en bleu) monte par ailleurs brutalement sur deux syllabes (/2/ et /R2/). On peut

supposer qu'il s'agit d'erreurs de détection (sauts d'octave), et que cela explique la différence relative trop élevée pour la syllabe /e/ qui suit.

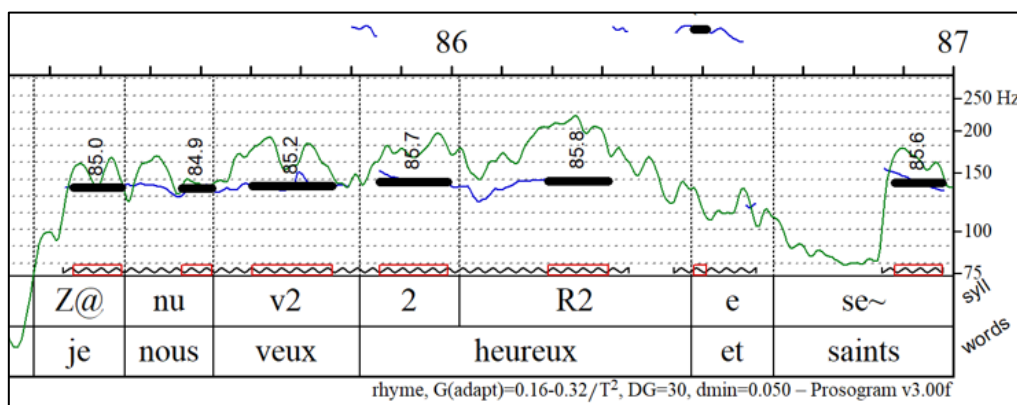


Figure 4.11 – Erreurs de détection de f_0 visibles sur deux syllabes dans le prosogramme de GS.

En effet, au terme de la vérification des TextGrids, il est apparu que ces erreurs de détection automatique des proéminences sont systématiquement dues à des erreurs de détection de f_0 . Or, les variables intonatives sont un élément de caractérisation des phonostyles. Le point suivant est consacré à cette problématique et à la manière dont je l'ai traitée.

1.1.5. Problèmes de détection de la fréquence fondamentale

L'application du script ProsoProm a mis en évidence des erreurs dans la détection de la fréquence fondamentale (f_0). Ce type de problème n'est pas rare et peut avoir différentes causes.

La mesure du registre et de ses variations est difficile car elle repose sur une détection de la fréquence fondamentale [...] parfois erronée. Si les algorithmes de détection de la f_0 sont aujourd'hui robustes, ils présentent toujours des erreurs de détection et de calcul dans certaines situations : cas d'irrégularités des cycles vocaux (e.g. glottalisation, voix craquée, diplophonie, etc.), de changements abrupts de la f_0 , de parole bruitée (i.e. selon les conditions d'enregistrement, e.g. combiné téléphonique), etc. [...]. La plupart des algorithmes révèlent en effet deux types d'erreurs : les erreurs de détermination / décision de voisement (ou erreurs de voisement) et les erreurs de calcul de la f_0 à partir des segments voisés (de Looze 2010 : 47-78).

Dans le corpus, les types d'erreurs les plus fréquents sont le saut d'octave¹¹⁹, la détection de f_0 sur des consonnes non voisées (figure 4.12) et la détection de f_0 sur des passages silencieux (figure 4.13).

¹¹⁹ Le saut d'octave « correspond à des sauts de fréquence situés à l'octave supérieure ou inférieure de la valeur réelle, perçue. » (de Looze 2010 : 48).

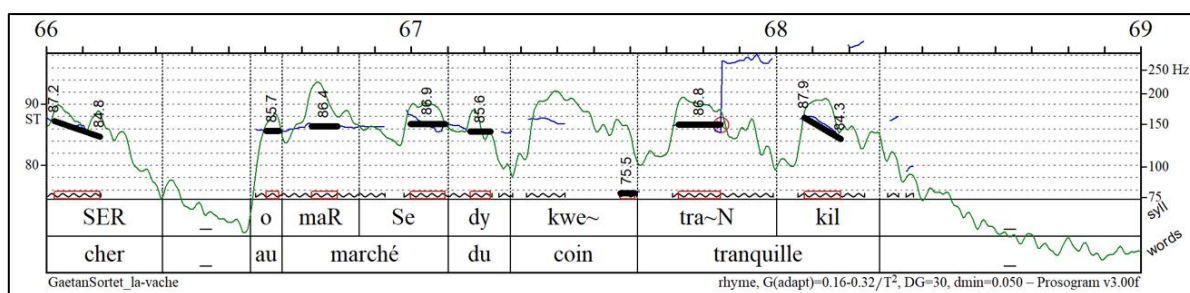


Figure 4.12 – Exemples d’erreur de détection de f_0 (ligne bleue) dans GS : saut d’octave (vers la seconde 68) et détection de f_0 sur une consonne non voisée /k/ (dans « coin »).

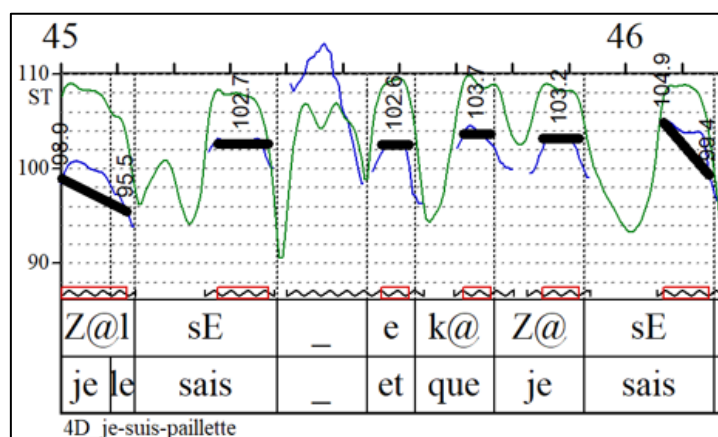


Figure 4.13 – Exemple d’erreur de détection de f_0 (ligne bleue) dans 4D : détection de f_0 sur un passage silencieux.

Une méthode parfois utilisée pour résoudre ce problème est de corriger manuellement la détection de f_0 dans des fichiers .Pitch – *i.e.* des fichiers de traitement intermédiaires générés par le script Prosogram.

Les valeurs de F_0 détectées automatiquement ont été visuellement contrôlées afin d’éliminer des valeurs jugées aléatoires. De nouveaux points clés ont été alors assignés manuellement avant de procéder à de nouveaux calculs (Touati 2003 : 68).

Néanmoins, au vu de la taille du corpus, une correction manuelle n’était pas envisageable. Dans un premier temps, j’ai testé différentes versions de Prosogram pour voir si le problème se présentait avec chacune d’entre elles. La version 3.f (2020) me semble la plus fiable, même si des erreurs de détection sont toujours observables. Dans un second temps, j’ai réduit le registre de détection de f_0 afin d’exclure les valeurs aberrantes. Pour les femmes du corpus (et JOS, qui est un jeune garçon dont la voix n’a pas encore mué), je limite le registre de 100 à 400 Hz. Pour les hommes du corpus, je limite le registre de 60 à 200 Hz.¹²⁰ Le problème de cette méthode est qu’elle entraîne une perte potentielle de données « extrêmes » mais non aberrantes, lesquelles seraient intéressantes pour décrire un phonostyle. L’avantage est que je peux tout de même avoir un aperçu du registre mélodique moyen exploité par les slameurs et les slameuses du corpus. En revanche, ProsoProm reste inexploitable car ce script utilise les données d’une version antérieure de Prosogram, pour laquelle les erreurs de détection n’ont pu être corrigées. Il existe bien sûr d’autres outils de détection automatique de la

¹²⁰ On considère généralement que les registres intonatifs moyens exploités respectivement par les femmes et par les hommes sont de 120 à 350 Hz et de 80 à 150 Hz. J’ai pris le parti d’étendre quelque peu ces registres pour mon corpus.

fréquence fondamentale, comme Momel-INTSINT¹²¹ ou ProsodyPro¹²². Les erreurs de détection de f_0 sont toutefois une constante, quel que soit le système utilisé ; et, plus les corpus sont grands, plus il est difficile de gérer ces erreurs. Aucun autre outil n’a été testé sur SLAM-CORPORAL et j’ai pris le parti de me concentrer sur les variables temporelles et accentuelles pour étudier les phonostyles du slam. Toutes les facettes de la prosodie ne sont donc pas investiguées de la même manière dans mon travail, ce qui en constitue l’une des limitations.

1.1.6. Extraction des mesures prosodiques

1.1.6.1. Niveau inter-slams

Une fois le corpus transcrit, segmenté, aligné et annoté, j’ai extrait automatiquement les mesures suivantes via le script ProsoReport (inclus dans ProsoBox) :

- mesures prosodiques temporelles¹²³ : durée des enregistrements, nombre de pauses, pourcentage de temps de pause par rapport au temps d’articulation, débit de parole, débit d’articulation ;
- mesures prosodiques intonatives¹²⁴ : f_0 moyenne, registre mélodique (exprimé en semi-tons), pourcentage de tons statiques, montants ou descendants.
- le nombre d’unités inter-pausales (*i.e.* les segments discursifs préalablement définis), leur durée moyenne et le nombre de syllabes moyen qu’ils contiennent.

Étant donné que les résultats du script ProsoProm ne sont pas fiables, je n’ai pas retenu les mesures accentuelles extraites automatiquement via ProsoReport. L’ensemble de ces données ont été importées dans Excel et j’y ai ajouté des éléments de catégorisation externe : le genre et la catégorie (occasionnel, régulier, investi) du slameur ou de la slameuse, ainsi que le contexte de la performance (hors scène, tournoi, scène ouverte). Le tableau 4.2 ci-dessous présente un aperçu de ces données pour quelques enregistrements de SLAM-CORPORAL.

¹²¹ Dans le système Momel-INTSINT, les courbes mélodiques sont représentées comme continues (Hirst 2007), contrairement au plug-in Prosogram, dans lequel la syllabe est considérée comme une unité primitive pour l’analyse prosodique, en ce compris celle de l’intonation (puisque celle-ci est considérée comme « séquence de cibles tonales combinées en contours » (Goldman et Simon 2020 : 4).

¹²² ProsodyPro est un script Praat basé sur des algorithmes de « time-normalization » (Xu 2013).

¹²³ Je renvoie à Grosjean et Deschamps (1972) pour une description de ces mesures.

¹²⁴ Ces données ne sont pas totalement fiables, *cf.* point 1.1.5. Par ailleurs, je n’analyse pas les pourcentages de tons statiques et dynamiques.

	4D	7O	ALB	ALD	AT
Genre	F	M	M	M	M
Contexte	SO	SO	SO	SO	HS
Expérience	1	1	2	2	2
Nb de syll	1012	699	67	613	371
Nb de pauses	118	113	6	70	46
Temps de parole (s)	261,00	219,46	22,00	153,52	106,47
Pause ratio (%)	16,5%	40,3%	20,9%	22,7%	12,2%
Débit de parole (syll/s)	3,90	3,20	3,00	4,00	3,50
Débit d'articulation (syll/s)	4,60	5,30	3,80	5,20	4,00
UIP (n)	117	113	6	69	48
UIP (dur. s)	1,8	1,2	2,5	1,7	1,9
UIP (nb de syll)	8,5	6,1	9,6	8,6	7,9
F0 moy	98,4	84,4	80,2	89,0	86,9
F0 registre (1 > 99 ST)	14,6	4,5	11,0	18,9	13,7
Tons statiques (%)	83,8	90,6	82,1	92,0	92,7
Tons montants (%)	3,0	0,0	1,5	3,1	3,2
Tons desc. (%)	13,2	9,4	16,4	4,9	4,0

Tableau 4.2 – Rapport prosodique d'un extrait du corpus obtenu via ProsoReport (Simon et Goldman 2020).

À partir de ce rapport prosodique, il est possible de dresser un « profil prosodique » pour chaque enregistrement du corpus en fonction des valeurs moyennes et de l'écart-type de chacune des variables retenues. En revanche, ProsoReport ne tient pas compte des variations internes, d'un segment discursif à l'autre. Par exemple, il fournit le débit moyen de chaque slameur et slameuse, mais n'offre pas d'information sur les variations du débit au sein de chaque performance. Il s'agit en quelque sorte d'un profil prosodique « détemporalisé », à la manière d'une photographie (vs. un film, offrant un aperçu dynamique).

1.1.6.2. Niveau intra-slam

La tire d'annotation des unités inter-pausales a été définie comme celle des segments discursifs. Via ProsoBox, il est possible de générer une table fournissant des mesures prosodiques pour chacune de ces unités : la *speech segment table*. Je reprends ci-dessous la liste des mesures prosodiques fournies par ProsoBox dans cette table (tableau 4.3).

Colonne	Informations
file	nom du fichier
nmu	numéro de la macro unit (correspondant à la tire "ortho")
starttime	temps de début de l'intervalle
midtime	temps au milieu
endtime	temps de fin
startsyll	numéro de la syllabe au début de la mu
endsyll	numéro de la syllabe à la fin de la mu
dur	durée de l'intervalle (en secondes)
nsyll	nombre de syllabes + pauses dans l'intervalle: $nsyll = nart + npause$
nart	nombre de syllabes articulées
npause	nombre de pauses silencieuses
durpause	durée totale des pauses à l'intérieur de l'intervalle ortho
artdur	durée d'articulation (la somme de ces deux colonnes équivaut à la durée totale de l'intervalle)
artratio	taux d'articulation (en pourcentage)
sylldur	durée moyenne des syllabes articulées : $sylldur = artdur / nart$
lopitch	hauteur minimale du pitch dans l'intervalle (en ST re 1)
hipitch	hauteur maximale du pitch dans l'intervalle
meanpitch	hauteur moyenne du pitch dans l'intervalle
pitchrange	registre mélodique
startpitch	hauteur mélodique au début de l'intervalle
endpitch	hauteur mélodique à la fin de l'intervalle
nrise	nombre de mouvements mélodiques montants
nfall	nombre de mouvements mélodiques descendants
riseratio	pourcentage des syllabes ayant un mouvement mélodique montant : $riseratio = nrise / nart$
fallratio	pourcentage des syllabes ayant un mouvement mélodique descendant : $fallratio = nfall / nart$
nprom	nombre de syllabes proéminentes
pausebefore	durée de la pause précédant l'intervalle
pauseafter	durée de la pause suivant l'intervalle
melodicpath	chemin mélodique parcouru durant l'intervalle (en ST)
dur_cv	durée totale des noyaux stylisées par Prosogram
f0rel	f0 relative moyenne des syllabes proéminentes (calculé sur les données de ProsoProm)
rate	débit d'articulation (hors pause) en syll/sec
sprate	débit de parole (incluant les pauses) en syll/sec
promdensity	nombre de syllabe prom divisé par le nombre total de syllabes
mu_label	étiquette dans le label de l'intervalle

Tableau 4.3 – Liste des mesures prosodiques fournies par ProsoBox sur les segments discursifs (Simon, non publié).

Parmi ces mesures, j'ai retenu : la durée (s), le nombre de syllabes, le débit d'articulation et le registre mélodique¹²⁵. Pour chaque fichier, les valeurs minimales et maximales ainsi que l'écart-type de chacune de ces variables ont été calculés.

¹²⁵ J'ai remarqué des valeurs aberrantes pour le registre mélodique dans 29 UIP. Dans la majorité des cas, il s'agit d'UIP monosyllabiques (avec une consonne occlusive) ou de passages chuchotés. Étant donné que ces UIP problématiques représentent moins de 1% de l'ensemble des UIP du corpus, je n'en ai pas tenu compte pour faire les analyses statistiques de la variation prosodique intra-slam.

1.2. Variation prosodique inter-slams

Une fois le corpus audio transcrit, aligné, segmenté et annoté, j'ai extrait une série de mesures prosodiques globales (valeurs moyennes pour chaque enregistrement) et locales (valeurs moyennes pour chaque unité inter-pausale) qui, une fois analysées, m'ont permis de déterminer s'il est possible d'identifier un ou plusieurs phonostyles du slam. Je me concentre dans un premier temps sur la variation prosodique inter-slams, c'est-à-dire d'un enregistrement à l'autre. J'ai analysé les données fournies par ProsoReport sur SPSS¹²⁶, un logiciel d'analyse statistique. Pour rappel, je n'ai pas retenu les variables accentuelles. En effet, seule l'annotation automatique est extraite par ProsoReport ; or, elle présente des erreurs de détection (cf. point 1.1.4.). Je reste également très prudente quant aux variables intonatives dans la mesure où la détection de la fréquence fondamentale (f_0) s'est révélée parfois problématique (cf. point 1.1.5.). Le tableau 4.4 ci-dessous reprend les mesures prosodiques qui seront détaillées dans la suite de cette partie.

	Min	Max	Moyenne	Écart-type
Nb de syllabes	53	1109	506,92	267,85
Nb de pauses	6	137	61,32	29,57
Durée (s)	20	261	140,46	60,04
Tps de pause (%)	10,3%	53,9%	28,43%	9,8
Débit de parole (syll/s)	1,7	5,3	3,5	0,87
Débit d'articulation (syll/s)	3,3	6,8	4,9	0,89
Nb d'UIP	6	136	60,97	29,56
Durée des UIP (s)	0,7	3,1	1,68	0,49
Long. des UIP (syll)	3,1	16,4	8,22	2,98
F0 moyenne	80,2	97,2	88,33	4,54
Registre F0 (1 > 99 ST)	5,5	16,4	11,9	2,59

Tableau 4.4 – Rapport prosodique : mesures prosodiques globales pour SLAM-CORPORAL (tous slams confondus).

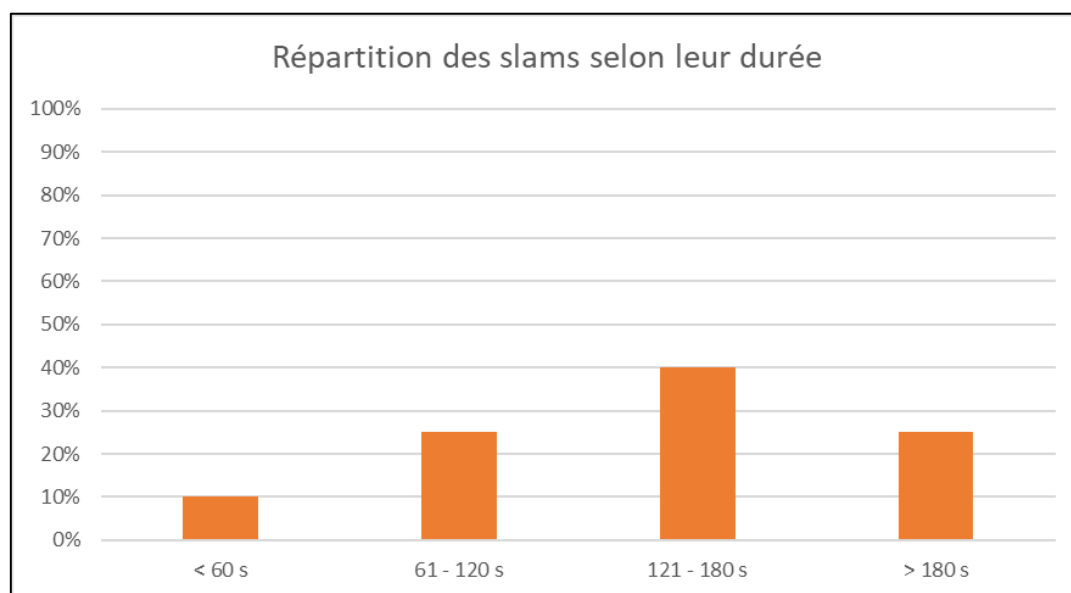
Les paramètres pour lesquels la variation est la plus importante (écarts-types les plus élevés) sont la durée de l'enregistrement (et le nombre de syllabes), le nombre de pauses (et d'UIP) et, dans une moindre mesure, le pourcentage de temps de pause. Les paramètres pour lesquels l'écart-type est relativement petit sont la durée des UIP et les débits de parole et d'articulation. Pour les UIP, cela signifie que la majorité des slams se ressemblent de ce point de vue. En revanche, nous verrons qu'il n'en va pas de même pour les débits de parole et d'articulation. J'analyse plus en détail chacun de ces paramètres avant de m'attarder sur les paramètres intonatifs, dont les écarts-types sont « intermédiaires ».

1.2.1. Durée des enregistrements

La durée des enregistrements est très variable. La majorité des slams ont une durée comprise entre deux et trois minutes (graphique 4.1). Toutefois, la « règle des 3 minutes », présentée comme définitoire du slam, n'est pas systématiquement respectée : un quart des enregistrements du corpus ont une durée supérieure à trois minutes. Notons également que trois slams (LDT, ALB, SPL) sont

¹²⁶ <https://www.ibm.com/fr-fr/analytics/spss-statistics-software>

particulièrement courts : ils durent moins de trente secondes. Lors de la collecte des enregistrements, j'ai cependant remarqué que le slameur Alberto (ALB) a l'habitude de déclamer plusieurs textes courts les uns à la suite des autres lors de ces passages sur scène : l'ensemble de sa performance s'étend dès lors sur environ 1 minute. Il en va de même pour Spleen et l'As de Trèfle¹²⁷ ; la performance la plus courte qui repose sur un seul texte est en fait celle de Josh (environ 37 s).

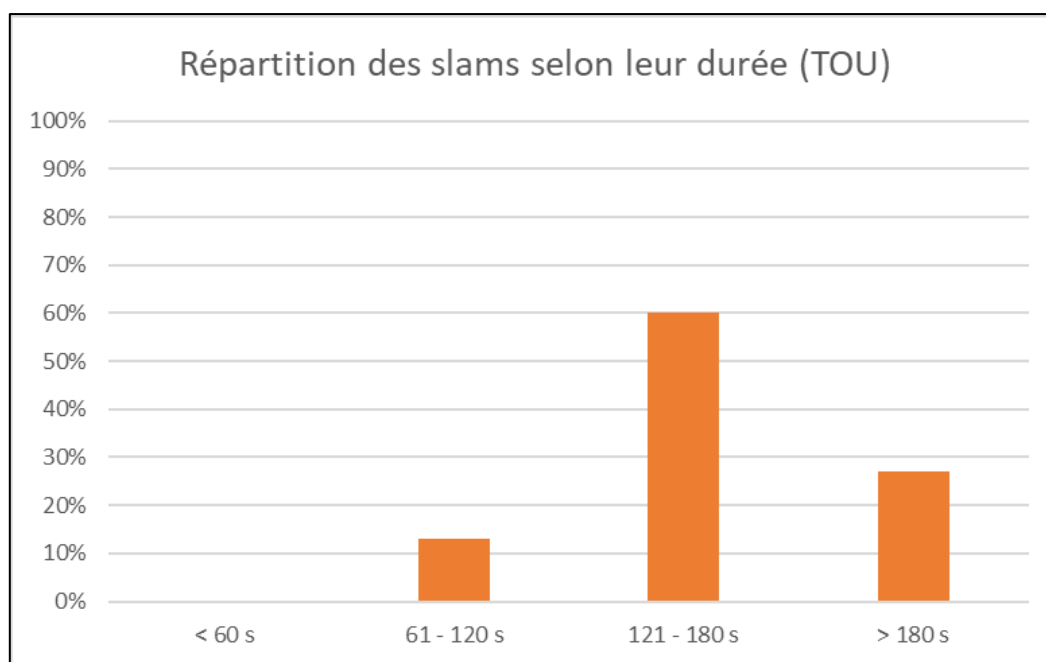


Graphique 4.1 – Répartition des slams de SLAM-CORPORAL (en pourcentages) selon leur durée (en secondes).

Toute scène slam est avant tout revendiquée comme un espace de liberté (Raket et Mezmi 2017 : 7). Le cadrage via les trois règles (limite temporelle, auctorialité du texte, absence d'accompagnement musical) a pour but de garantir l'égalité entre les participant·es. Toutefois, le fréquent dépassement de la durée maximale théoriquement imposée fait écho à ce que m'a expliqué la slameuse Zouz lors d'un entretien : dans le slam, les règles « sont faites pour être transgressées »¹²⁸. Même au sein du sous-corpus « Tournoi » (TOU), dans lequel on pourrait s'attendre à observer un plus strict respect des règles, plus d'un quart des performances (27%) dépassent les trois minutes (graphique 4.2). Cependant, les plus longues performances s'étendent sur moins de 4 m 30 s : à priori, un tel dépassement n'empêche pas une répartition relativement équitable du temps de parole sur scène entre les participant·es. On remarque par ailleurs que dans le sous-corpus TOU, aucune performance ne dure moins d'une minute et que l'enregistrement le plus court dure près de 2 minutes (tableau 4.5).

¹²⁷ Cette information est disponible dans ARCHISLAM-BFR (cf. Chapitre 3).

¹²⁸ Entretien du 8/01/2020. La même idée est mentionnée à plusieurs reprises par les slameur·euses dans l'ouvrage *Zone Slam* de Dominique Massaut (2011), ainsi que par d'autres slameur·euses interviewé·es.



Graphique 4.2 – Répartition en pourcentages des slams du sous-corpus « Tournoi » (TOU) selon leur durée (en secondes).

À l'inverse, en scène ouverte (SO), il y a 14% de performances de moins d'une minute. On peut supposer que la durée des enregistrements dépend partiellement de l'expérience des slameurs et slameuses : une personne qui se présente pour la première fois à une scène slam aura peut-être tendance à proposer un texte plus court qu'une personne habituée des scènes. Je reviendrai sur cette question au point 1.4.

Contexte	N enregistrements	Durée moyenne (s)	Durée min (s)	Durée max (s)	Écart-type
SO	35	133,1	20	261	67,03
HS	10	125,2	37	197	48,07
TOU	15	167,8	101,7	253,69	41,07

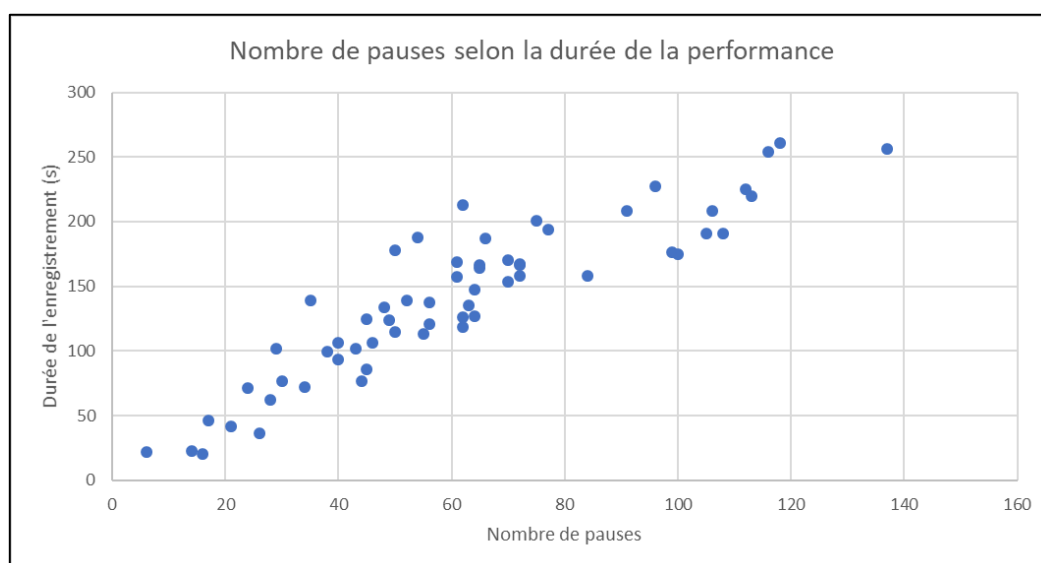
Tableau 4.5 – Durées minimale, maximale, moyenne et écart-type des performances des sous-corpus « scène ouverte » (SO), « hors scène » (HS) et « tournoi » (TOU).

La durée des performances témoigne déjà de la diversité inhérente au slam. Même si la plupart des déclamations ont une durée comprise entre 2 et 3 minutes, les slameurs et slameuses ne semblent pas se fixer de limites temporelles strictes. Du moment que le partage du temps de parole peut se faire de façon relativement équitable, libre à chacun·e de présenter un texte bref composé de quelques phrases, comme L'As de Trèfle (20 s) et Alberto (22 s), ou un « texte-fleuve », à la manière de TA (254 s) et 4D (261 s).

1.2.2. Pauses silencieuses

Le nombre de pauses (et donc d'UIP) est également très variable. Ce paramètre est évidemment lié à la durée des slams. Ainsi, une des plus courtes performances du corpus (ALB) est

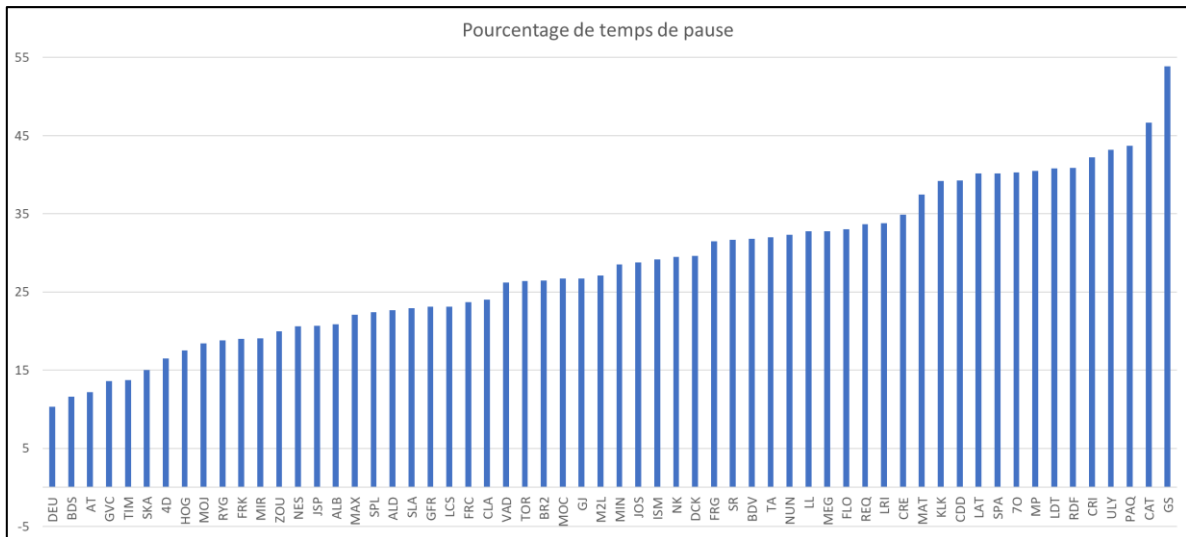
celle qui compte le moins de pauses (6 pauses réparties sur 22 s). Si l'on observe le graphique 4.3, on constate effectivement que globalement, plus la performance est longue, plus le nombre de pauses augmente.



Graphique 4.3 – Visualisation des enregistrements de SLAM-CORPORAL selon leur durée (en secondes) et le nombre de pauses silencieuses.

Un test de corrélation effectué sur SPSS¹²⁹ (test de Pearson) confirme qu'il y a une corrélation positive très forte entre la durée de l'enregistrement et le nombre de pause ($r = 0,908$; $p < 0,001$). Toutefois, dans quelques cas, cette relation ne se vérifie pas : par exemple, SKA dure 213 s et ne compte que 62 pauses silencieuses alors que RYG compte 72 pauses pour une durée de 166 s. La quantité de pauses dépend donc également de choix stylistiques de la part du slameur ou de la slameuse. En effet, à l'écoute du corpus, j'identifie des stratégies très variées quant à l'usage des pauses silencieuses. Le pourcentage de temps de pause montre d'ailleurs une forte variation (graphique 4.4) : il oscille entre 10% (DEU) et 53% (GS).

¹²⁹ J'ai suivi une formation à l'analyse statistique donnée par la Plateforme de Support en Méthodologie et Calcul Statistique (SMCS) de l'UCLouvain en septembre 2021. Les différentes méthodes que j'utilise ici sont celles vues lors de cette formation. L'ensemble des analyses statistiques réalisées dans le cadre de la thèse ont ensuite été vérifiées lors de consultations avec le SMCS.



Graphique 4.4 – Pourcentage de temps de pause dans chaque slam de SLAM-CORPORAL.

La segmentation en UIP permet l'étude détaillée (selon des critères formels¹³⁰) des pauses silencieuses dans le corpus. Sur les 3600 pauses silencieuses annotées du corpus, 11 ont une durée supérieure à 3,5 s. On considère généralement qu'une interruption de la chaîne de parole de plus de 2 secondes n'est plus une pause silencieuse mais un silence :

toute pause dépassant ce seuil [de 2 secondes] ne relèverait plus du domaine de la parole régie par des règles linguistiques mais plutôt du domaine du comportement humain non-linguistique ; par conséquent, il ne s'agirait plus d'une *pause silencieuse* mais plutôt d'un *silence*, dans le sens commun de *silence* en tant que comportement ou attitude (Candea 2000 : 23-24).

En effet, dans SLAM-CORPORAL, ces silences sont le plus souvent dus à des interventions du public (rires, applaudissements, claquements de doigts...). J'ai décidé d'exclure ces 11 silences des calculs pour analyser la distribution des pauses (mais je les prends en compte pour la segmentation en UIP). La durée moyenne des 3589 pauses restantes est de 0,615 s (écart-type de 0,53). Conformément à ce qu'ont observé Grosman *et al.* (2018) dans une étude de la variation de la durée des pauses silencieuses dans un corpus oral multi-genres (corpus LOCAS-F), leur distribution est asymétrique¹³¹. Selon ces auteures, les facteurs qui prédisent le mieux la durée d'une pause sont la syntaxe, la situation de communication et la présence de disfluences¹³². Étant donné que les performances de slam sont le plus souvent préparées, les marques de disfluences sont relativement peu nombreuses dans le corpus (bien que quelques cas aient été relevés, *cf. infra*). Le poids de la syntaxe pour prédire la présence d'une pause silencieuse sera mesuré plus loin, dans le cadre d'une analyse croisée des niveaux oral et verbal (Chapitre 5).

Selon la typologie¹³³ de Campione et Véronis (2002), les pauses brèves durent moins de 200 ms ; les pauses moyennes ont une durée comprise entre 200 et 1000 ms ; et les pauses longues ont

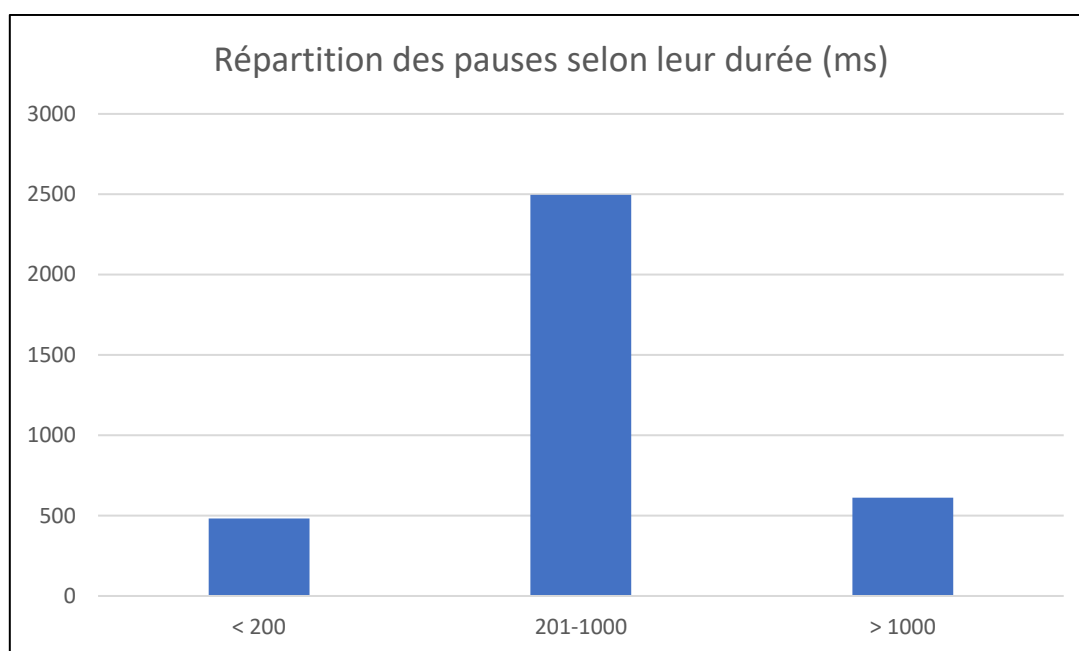
¹³⁰ Selon leur durée vs. selon des critères fonctionnels (par ex. pause de respiration, d'hésitation, stylistique...).

¹³¹ Le graphique représentant la distribution des pauses silencieuses dans l'ensemble du corpus étant trop grand pour l'insérer directement dans le texte, je l'ai mis en annexe (n°12).

¹³² Une disfluence est toute forme d'hésitation : pauses remplies (par ex. « euh »), allongements syllabiques, faux départs avec ou sans reprise, certaines répétitions non syntaxiques...

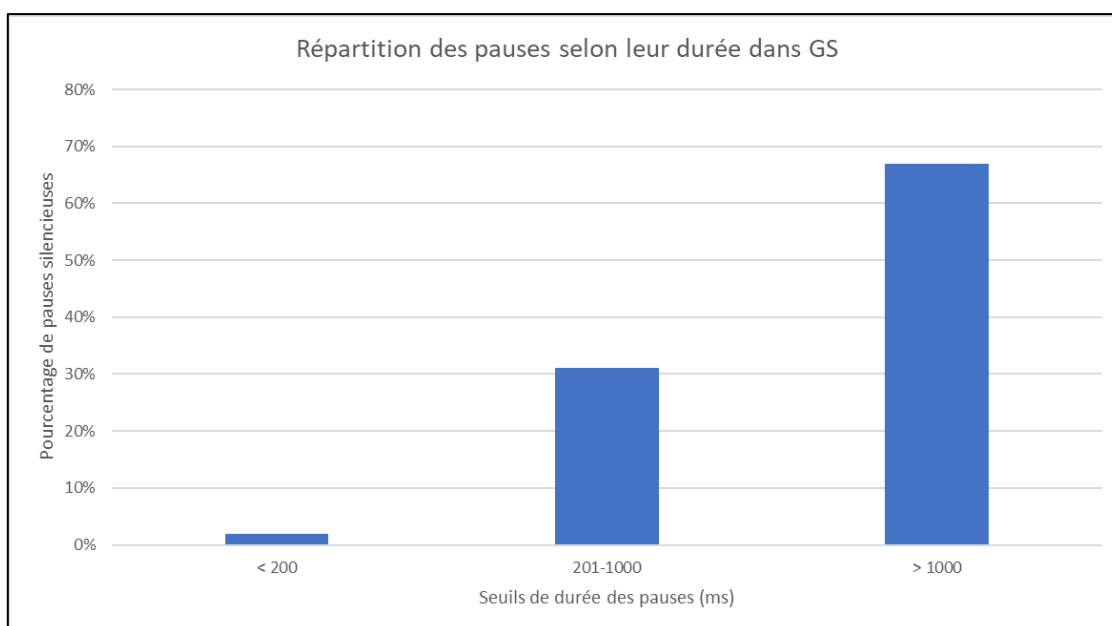
¹³³ Établie sur la base de l'analyse des pauses dans un corpus de 5h30 de parole lue et de parole spontanée.

une durée supérieure à 1000 ms. Ces auteures observent en outre que les pauses longues sont utilisées en parole spontanée, mais pas en parole lue. Dans mon corpus, près de 70% des pauses s'apparentent à des « pauses moyennes », 17% à des « pauses longues » et 13% à des « pauses brèves » (graphique 4.5). Cette distribution est toutefois variable d'un enregistrement à l'autre. Notons que le pourcentage de pauses longues est nettement plus élevé que celui observé par Grosman *et al.* (2018) dans le corpus LOCAS-F (9,98%). La pause silencieuse n'est pas uniquement une contrainte respiratoire : elle est une marque syntaxique et phonostylistique (Léon 1993). Elle permet « de dramatiser le discours oral » (Léon 1993 : 45). Selon Zumthor, en performance, la voix « use du silence, qu'elle motive, rend signifiant » (1984 : 41). Il apparaît donc que les slameurs et slameuses usent notamment des pauses longues pour dramatiser leur discours et produire différents effets.



Graphique 4.5 – Répartition des pauses silencieuses de SLAM-CORPORAL selon leur durée (ms), d'après la typologie proposée par Campione et Véronis (2002).

Par exemple, chez GS (graphique 4.6), 54% du temps de parole correspond à des pauses silencieuses, et 67% d'entre elles ont une durée supérieure à 1000 ms (pauses longues).



Graphique 4.6 – Répartition des pauses silencieuses du slam « La Vache » de Gaëtan Sortet (GS) selon leur durée (ms).

L'extrait repris ci-dessous (1) est représentatif du type de segmentation opéré par GS à l'oral dans l'ensemble de sa performance (quoique sur certains passages, les UIP sont plus longues). On observe une désarticulation du discours par l'emploi et la distribution de ces pauses particulièrement longues. Le discours en est dé-sémantisé, comme il arrive dans les textes de certains poètes symbolistes (Léon 1993 : 59). En outre, le slameur intègre des cris dans sa déclamation et les mots s'enchainent sans qu'un sens global ne se dessine. Sa performance va finalement à l'encontre de l'idée selon laquelle la prosodie amène un « surplus de sens » (Auchlin 2017) : il semble qu'ici, la prosodie est porteuse du sens principal.

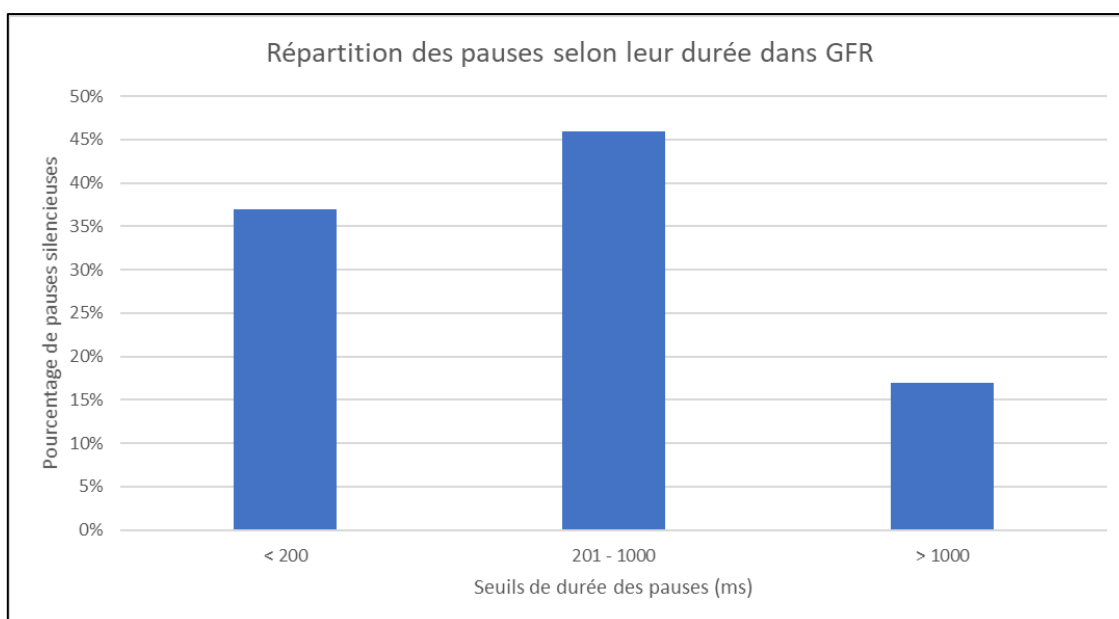
(1) GS

comme un vase / (1323 ms)
 tonitruant / (1336 ms)
 exquis / (722 ms)
 et volubile [cri] / (2021 ms)

GFR offre un exemple très contrasté : chez lui, 37% des pauses ont une durée inférieure à 200 ms (graphique 4.7). Cet emploi majoritaire de pauses brèves et moyennes entraîne une tout autre dramatisation du discours. Dans l'extrait repris ci-dessous (2), les pauses sont essentiellement respiratoires et soutiennent des frontières syntaxiques. De par leur brièveté, elles accentuent le sentiment d'agacement exprimé par le slameur ; de par leur position, elles facilitent la saisie du contenu verbal, déclamé à un débit relativement rapide (audio 4.6).

(2) GFR

des moments forts j'en ai ratés plus d'un / (153 ms)
 il y en a marre d'être prudent / (138 ms)
 et si la tempête je suis pris dedans / (230 ms)
 depuis mon petit bateau c'est sur terre que je me visse / (225 ms)



Graphique 4.7 – Répartition des pauses silencieuses du slam « On a tous » de Geo Frais (GFR) selon leur durée (ms).

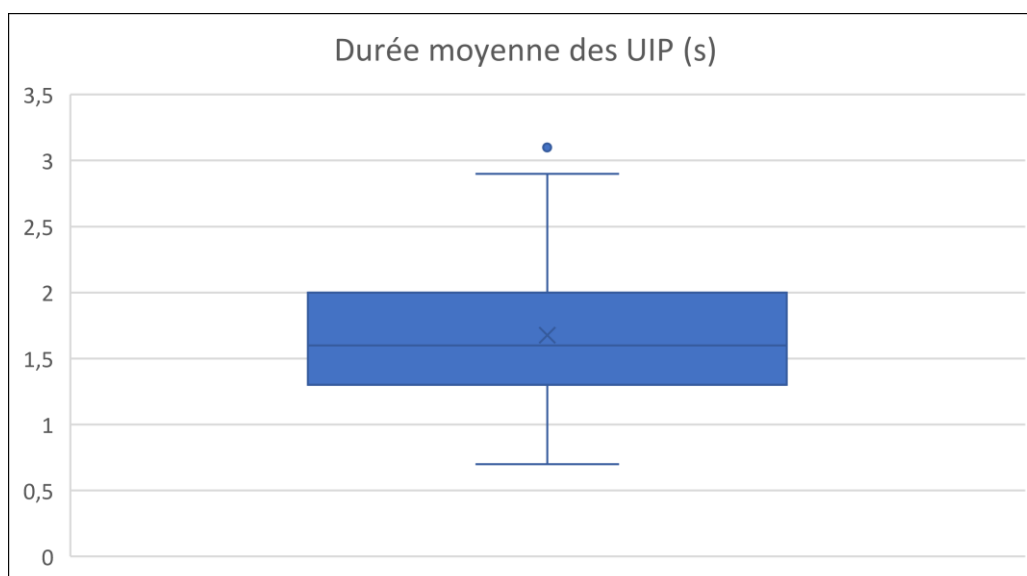
Parmi les pauses longues (mais d’une durée inférieure à 3,5 s), certaines sont dues à des interventions du public : des rires, des claquements de doigts... J’ai vérifié si, dans les autres cas, ces longues pauses suivent des disfluences, conformément aux résultats de Grosman *et al.* (2018). Aucun cas de ce type n’a été relevé. En revanche, j’ai observé que chez deux slameurs, GFR et ISM, les passages marqués par des disfluences sont prononcés avec un débit plus rapide comparativement au reste de la performance, et sans aucune pause silencieuse (audios 4.7 et 4.8). Plutôt que d’interrompre leur flux de parole, ces slameurs semblent au contraire vouloir « combler le vide » créé par la disfluence, soit en tentant rapidement de se « corriger », quitte à enchaîner les disfluences (ISM), soit en produisant un discours « méta » (explication de l’erreur au public) (GFR). Peut-être ces stratégies sont-elles propres au discours préparé performanciel : la pause silencieuse jouant un rôle important dans la dramatisation du discours, l’énonciateur·rice évite toute utilisation imprévue de cette composante rythmique. Il ne s’agit évidemment que d’une hypothèse qui demanderait à être vérifiée.

Plusieurs slameurs et slameuses interviewé·es mentionnent les pauses comme un facteur de rythmicité majeur (*cf.* Chapitre 3, point 2). Les pauses silencieuses semblent en effet être un marqueur stylistique important : leur emploi est extrêmement variable d’un slam à l’autre du point de vue quantitatif (pourcentage de temps de pause par rapport au temps de parole). Du point de vue qualitatif (pauses brèves, moyennes et longues), les pauses moyennes (d’une durée comprise entre 200 et 1000 ms) sont nettement majoritaires dans le corpus. Toutefois, si l’on observe chaque slam individuellement, cela ne se vérifie pas systématiquement. Par ailleurs, à partir des exemples de Gaëtan Sortet et de Geo Frais, j’ai montré que les interruptions du flux de parole sont fonctionnalisées de manières différentes d’une performance à l’autre.

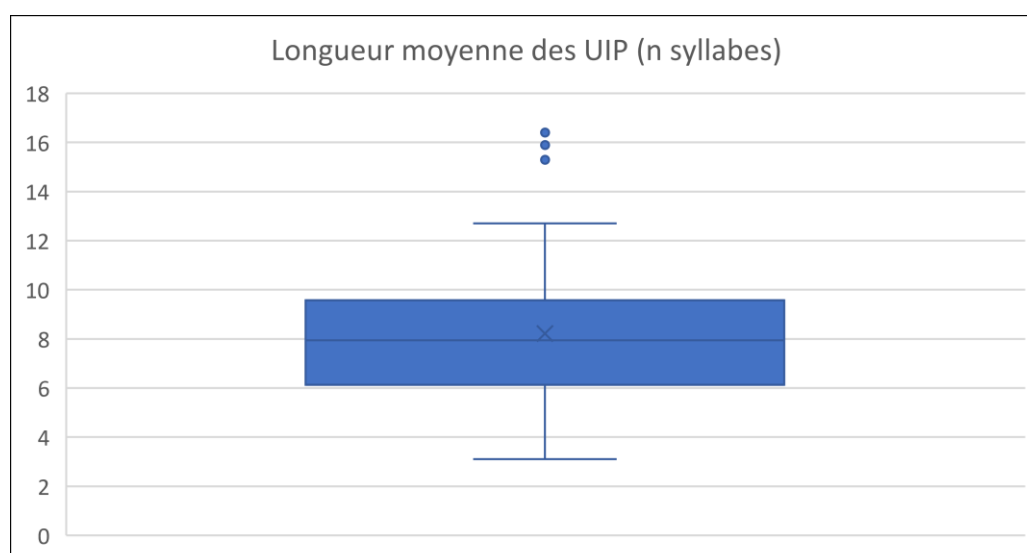
1.2.3. Unités inter-pausales

La durée moyenne des UIP est relativement stable d'un enregistrement à l'autre (graphique 4.8), avec une moyenne de 1,7 s et un écart-type de 0,49. Leur longueur (nombre de syllabes) est plus variable, avec une moyenne de 8,2 syll et un écart-type de 2,98 (graphique 4.9). La relative stabilité de la durée des UIP est en partie due au fait que les pauses interviennent nécessairement avec une certaine régularité puisqu'elles sont notamment conditionnées par la respiration. Quant à leur longueur, un test de Pearson (test de corrélation) montre qu'elle dépend du débit du slameur ou de la slameuse ($r = 0,573$; $p < 0,001$) : plus le débit est élevé, plus les UIP sont longues.¹³⁴ Dans une étude consacrée à la discrimination de styles de parole par l'analyse prosodique, Goldman *et al.* (2011) relèvent la longueur moyenne des UIP dans différents genres de parole (journal parlé, interview, discours politique, lecture...). C'est dans le journal parlé que les UIP les plus longues (en moyenne 22 syllabes) sont relevées. Les interviews et les discours politiques présentent les UIP les plus courtes (en moyenne 10 syllabes) (Goldman *et al.* 2011 : 217). Ces auteurs ont calculé un seuil « discriminant des micro-pauses et des pauses considérées comme longues » pour chaque locuteur, et seules les deuxièmes sont prises en compte pour la segmentation en UIP (2011 : 213). Dans SLAM-CORPORAL, je retiens l'ensemble des interruptions du signal sonore pour peu qu'il ne s'agisse pas d'une pause pré-occlusive (*cf.* point 1.1.2.). Je ne discrimine donc pas de « micro-pauses » par rapport à des « pauses longues ». La comparaison par rapport aux résultats de Goldman *et al.* est donc faite avec précaution. Comparativement donc, mon corpus présente des UIP courtes. Goldman *et al.* expliquent la brièveté des UIP des genres du discours politique par la solennité du discours, ou par sa dimension préparée (2011 : 217). Le slam étant également un discours préparé, cette dimension explique peut-être en partie la brièveté qui caractérise les UIP dans SLAM-CORPORAL; laquelle est également due au fait que je prends en compte toutes les pauses (« micro » ou non, selon la terminologie de Goldman *et al.*).

¹³⁴ J'ai également effectué un test de Pearson pour voir si la durée / longueur moyenne des UIP est corrélée à la durée moyenne des pauses silencieuses. Sur base de l'échantillon (SLAM-CORPORAL), je ne suis pas parvenue à montrer qu'il existe une relation entre ces variables ($p > 0,05$).



Graphique 4.8 – Durée moyenne (en secondes) des unités inter-pausales dans SLAM-CORPORAL.



Graphique 4.9 – Longueur moyenne (en nombre de syllabes) des unités inter-pausales dans SLAM-CORPORAL.

Il apparaît qu'un slam se démarque nettement des autres. Chez DEU, les UIP sont particulièrement longues (en termes de temps et de nombre de syllabes) : elles durent en moyenne 3,1 s et comptent en moyenne 16,4 syllabes. Selon moi, sa manière de déclamer le texte pourrait être rapprochée du rap (audio 4.9). Or, Migliore constate que « les rappeurs aiment pousser leur prononciation jusqu'aux limites de leur capacité respiratoire » (2016 : 262). En outre, selon Chodaková, le « vers scandé de rap » serait caractérisé par un débit élevé et peu de pauses (2016 : 86). Or, la longueur des UIP est corrélée au débit. Neuf autres performances sont caractérisées par des UIP plus longues que la moyenne (plus de 2 s et plus de 10 syllabes) : JSP, GVC, FRC, BDS, FRK, MIR, NK, TIM, SKA. Selon moi, parmi celles-ci, plus de la moitié peuvent également être rapprochées du rap. Le slameur Skash, qui en fait partie (les UIP durent en moyenne 2,9 s pour 16,4 syllabes), revendique

d'ailleurs une forte influence du rap sur sa pratique du slam.¹³⁵ La longueur des UIP semble donc un trait stylistique important, bien que son taux de variation ne soit pas aussi élevé que ceux d'autres paramètres prosodiques.

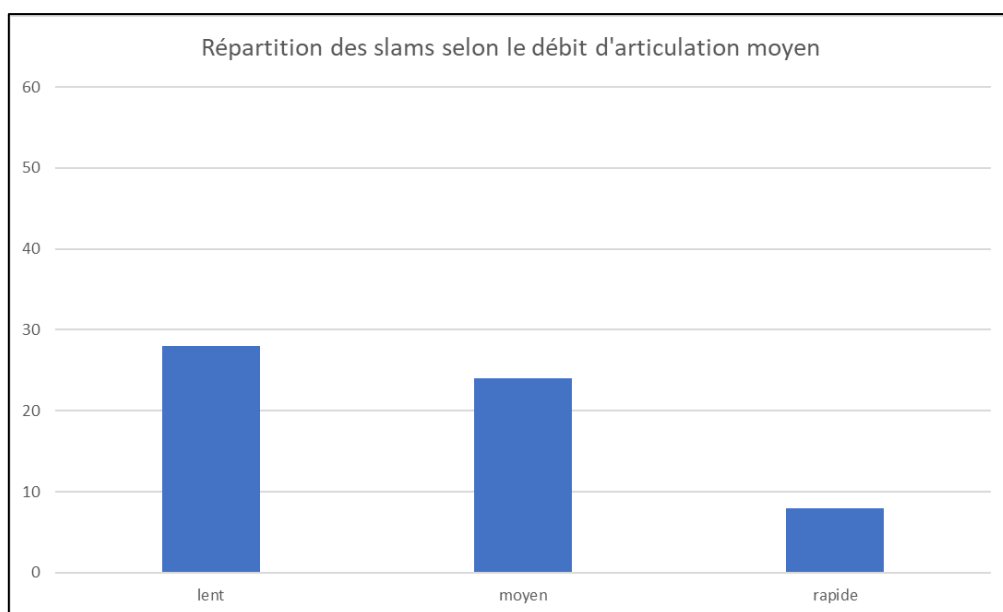
1.2.4. Débit d'articulation

Les écarts-types du débit de parole et du débit d'articulation sont relativement petits. Pour autant, cela ne signifie pas que ces deux paramètres ne sont pas un critère potentiellement important de distinction entre les slams. En effet, le registre des débits de parole et d'articulation est limité. Dans une étude consacrée à la vitesse d'élocution en français parlé, Duez et Nishimuna (1987) estiment qu'un débit d'articulation lent correspond à 4,1 syll/s ; un débit normal, à 5,3 syll/s et un débit rapide, à 6,7 syll/s. Selon elles,

[i]l semble peu probable que l'on puisse aller au-delà des valeurs relevées dans cette étude : les limites sont imposées par des contraintes d'ordre articulatoire ; il faut un certain temps au sujet pour accomplir les mouvements articulatoires. Des contraintes perceptives pèsent également sur la vitesse d'articulation. La limite à la compression est impérative : l'intelligibilité du message en dépend [...]. Les limites à l'expansion sont de même importance [...]. Selon nous, elles sont plutôt d'ordre rythmique : une dilatation excessive des phonèmes doit atteindre à la cohésion des groupes rythmiques, et donc à leur perception (Duez et Nishimuna 1987 : 168).

Par conséquent, même si l'écart-type est relativement bas pour ces paramètres, la variation se révèle en fait très importante d'un slam à l'autre. Je me concentre ici sur le débit d'articulation, lequel a une valeur moyenne de 4,9 syll/s – ce qui correspond à un débit intermédiaire entre lent et rapide. J'ai défini trois seuils (sur la base de Duez et Nishimuna 1987) afin de répartir les slams selon le débit d'articulation moyen : celui-ci est dit « lent » s'il est inférieur à 4,7 syll/s ; « moyen » s'il est compris entre 4,8 et 6 syll/s ; et « rapide » s'il est supérieur à 6 syll/s. Globalement, ce sont les débits « lents » qui dominent dans le corpus (graphique 4.10).

¹³⁵ Entretien du 19/02/2020.



Graphique 4.10 – Répartition des slams de SLAM-CORPORAL selon le débit d’articulation moyen : lent (inférieur à 4,7 syll/s), moyen (entre 4,8 et 6 syll/s) ou rapide (supérieur à 6 syll/s).

Huit slams sont déclamés avec un débit d’articulation moyen relativement élevé (entre 6,1 syll/s et 6,8 syll/s) : DCK, ISM, JOS, MOJ, NK, SPA, TA, VAD. Parmi ceux-ci, quatre (MOJ, NK, SPA et VAD) sont des textes que l’on peut qualifier « d’engagés » : les thématiques abordées concernent des faits de société qui sont critiqués. Par exemple, les premiers mots du slam de Spark sont assez révélateurs :

(3) SPA

aujourd’hui (1,653 s)

je trouve difficile de considérer que c’est la France qui nous a inspiré la démocratie

Dans la suite de son texte, l’auteure aborde principalement la problématique de la migration et dénonce l’indifférence, voire la violence, de la population française à l’égard des migrants. Quant à NK, il débute comme suit :

(4) NK

bienvenue dans un monde fantastique bienvenue au manège enchanté bienvenu à vous en 2016 dans le nouveau pays des fées on prend la voiture en nuages (0,382 s)

Xzibit l’a pimpée maintenant elle boit vingt litres aux cent et il y a des flammes sur le côté

L’ensemble de son slam s’organise de manière similaire : il reprend une série de personnages de contes (Pinocchio, la fée Clochette, etc.) et les fait évoluer dans un monde désenchanté, marqué par la violence, le racisme, la pollution... Des sujets similaires ou comparables sont abordés par Mojo et Vaduz, avec des traitements différents (je reprends ci-dessous deux extraits de ces slams). On retrouve également dans le texte de Mojo des champs sémantiques associés à l’agitation, la lutte, la vitesse... Ces éléments incitent à voir dans le débit d’articulation rapide du slameur une forme

d'iconicité prosodique, c'est-à-dire d'imitation de la forme du référent par la forme sonore (lien de contiguïté entre signifiant et signifié).

(5) MOJ

il faudra que l'on ruse (0,261 s)

faire table rase du passé les idées nouvelles fusent comme un feu d'artifice (0,335 s)

faire valser les barrières prendre les chemins de traverse renverser les palais (0,536 s)

(6) VAD

mais le réveil est brutal (0,370 s)

la réalité toujours des plus banales (0,3 s)

toujours ce même réchauffement climatique (0,171 s)

ce même sourire cynique accompagné de propos alarmistes (0,131 s)

scandés par des groupuscules en -istes (0,947 s)

et leurs effets annihilés par ce même tempo (0,783 s)

métro (0,333 s)

boulot (0,288 s)

dodo

Ces textes ne sont bien sûr pas les seuls du corpus à pouvoir être qualifiés d'engagés. Néanmoins, cette caractéristique pourrait en partie expliquer le débit relativement rapide adopté par leurs auteurs.

En effet, les changements de débits et les accélérations suggèrent des humeurs spécifiques. Ainsi, la colère ou l'impatience seraient caractérisées par une « voix [...] forte, de registre élevé, éclatante, rapide et hachée, mais avec un rythme et des contours mélodiques irréguliers » (Léon 1993 : 117-118). Pour autant, un débit rapide peut également être une caractéristique constante du slameur, indépendamment du contenu du texte déclamé. Lors de mon entretien avec Mojo¹³⁶, j'ai appris qu'il est un slameur régulier, fortement influencé par le rap¹³⁷ et ayant une certaine expérience dans l'écriture. Par rapport à son texte « Nos rêves brisés », il m'a expliqué qu'il voulait faire « un truc sonnant un peu rythmé », notamment grâce à l'emploi de répétitions de sons. Spontanément, il associe ce type de figures de style à un débit rapide à l'oral. Il envisage d'ailleurs ces éléments comme étant définitoires de son style : tant son écriture que sa déclamation sont marquées par une certaine vivacité. Enfin, selon lui, la notion de flow est fortement liée à celle de vitesse. On peut donc s'attendre à ce que toutes ses performances soient caractérisées par un débit rapide. Inversement, j'ai comparé la performance de NK reprise dans le corpus avec un autre de ses slams, repris dans le corpus de Simon (2020). Ce second texte évoque une nuit dans un bar et une rencontre amoureuse. Le débit moyen du slameur pour cet autre slam est de 4,1 syll/s. Il semble donc que dans son cas, le débit varie selon la thématique abordée et les émotions qui y sont associées.

Une autre explication potentielle d'un débit d'articulation moyen particulièrement rapide pourrait être le manque d'expérience du slameur. On imagine aisément qu'il peut être intimidant de

¹³⁶ Entretien du 15/01/2022.

¹³⁷ L'influence du rap pourrait également expliquer le débit rapide de certains slameurs dont les performances m'évoquent ce genre musical : en effet, la déclamation dans le rap serait notamment caractérisée par un débit élevé (Chodaková 2016 : 86).

déclamer un texte devant un public et que ce stress se traduise entre autres par un débit rapide. Josh, dont le débit d'articulation moyen est de 6,1 syll/s, est le seul enfant du corpus. On le devine à sa voix (audio 4.10) et cela est confirmé par la vidéo de la performance. Ismaël fait également partie des jeunes slameurs du corpus, et son débit rapide (6,8 syll/s) semble davantage dû au stress qu'à un choix esthétique ou à une forme d'iconicité prosodique. Les marques de disfluences sont d'ailleurs relativement nombreuses dans sa performance comparativement au reste du corpus (exemple 7). Il clôture en disant que monter sur scène sera une « expérience inoubliable », ce qui laisse supposer qu'il s'agissait d'une première pour lui.

(7) ISM

j'ai versé des larmes j/ j'ai versé des litres de larmes

on dit que tout ce qui n/ on don/ on dit que tout ce qui ne s/ tout ce qu/
tout ce qui ne se voit pas est éternel

Dans le cas de TA et DCK, dont les débits respectifs sont également rapides, je suppose qu'il s'agit d'un trait propre à leur style, indépendamment du texte. Une comparaison avec d'autres performances permettrait de valider cette hypothèse. Notons que la performance de DCK se rapproche d'un style rappé, voire chanté (audio 4.11).

Neuf slams sont à l'inverse déclamés avec un débit d'articulation moyen très lent, oscillant entre 3,3 et 3,9 syll/s : LAT, MIN, GS, CDD, FLO, MAT, NUN, ALB, HOG et REQ. Le style de déclamation des trois premiers est proche d'un parlé relativement neutre. Mineige (MIN) m'a expliqué lors de notre entretien¹³⁸ qu'elle a lu son texte « Lettre à mon œil » sur scène et qu'il n'avait pas initialement été conçu pour être déclamé oralement. Par ailleurs, bien qu'elle participe régulièrement à des scènes slam et qu'elle fasse partie du collectif Lab'Oratoire, elle dit ne pas se considérer comme une slameuse. Dans le même ordre d'idées, Gaëtan Sortet et Hogarth, dont les débits d'articulation moyens sont respectivement de 3,6 et de 3,8 syll/s dans leur slam repris dans SLAM-CORPORAL, m'ont précisé lors des entretiens que c'est l'écriture qui est au centre de leur pratique, et non la mise en voix.¹³⁹ Ils ont par ailleurs tous deux lu leur texte sur scène. Nous pourrions dès lors penser que les slameurs et slameuses qui lisent leur texte ont tendance à avoir un débit plus lent que ceux qui le déclament de mémoire. Pourtant, Goldman *et al.* (2011) ont montré que la parole lue se caractérise entre autres par un débit d'articulation rapide comparativement à d'autres genres oraux non spontanés (discours politique, journal parlé, conférence scientifique...). Grâce aux entretiens, nous savons qu'au moins quatre autres slameurs ont lu leur texte sur scène : 7O, SLA, CRE et MOJ. Or, le débit d'articulation moyen de chacun est assez variable, allant de lent (4,1 syll/s pour CRE) à très rapide (6,5 syll/s pour MOJ). Le débit lent ne peut donc pas s'expliquer par la modalité de transmission (lecture ou récitation de mémoire) du texte sur scène. Le débit lent de CDD s'explique quant à lui par le rôle que le slameur joue dans sa performance, celui d'un homme alcoolisé qui entame son texte en ces termes (8) :

(8) CDD

je bois

¹³⁸ Entretien du 22/12/2020.

¹³⁹ Entretiens du 06/10/20 (Gaëtan Sortet) et du 22/01/2020 (Hogarth).

oui je bois ik drink
je bois beaucoup
je bois beaucoup trop

Or, selon Léon, la « voix de l'ivresse » est notamment caractérisée par un débit lent (1993 : 276). Il s'agit donc d'une forme d'iconicité prosodique.

L'écart-type du débit d'articulation n'est pas élevé, mais la variation n'en est pas pour autant faible. En effet, du fait de contraintes articulatoires, le débit n'est susceptible de varier que dans un registre relativement étroit de nombre de syllabes par secondes. De nombreux facteurs (trait stylistique, iconicité prosodique, disfluences...) sont liés au débit moyen des slameurs et slameuses. Notons que lors des entretiens, quelques slameurs ont associé spontanément les notions de rythme et de vitesse. Ce paramètre temporel semble en effet jouer un rôle important dans la construction des rythmes dans les performances de SLAM-CORPORAL. Je m'intéresse à présent aux paramètres de la fréquence fondamentale (f_0).

1.2.5. Paramètres intonatifs

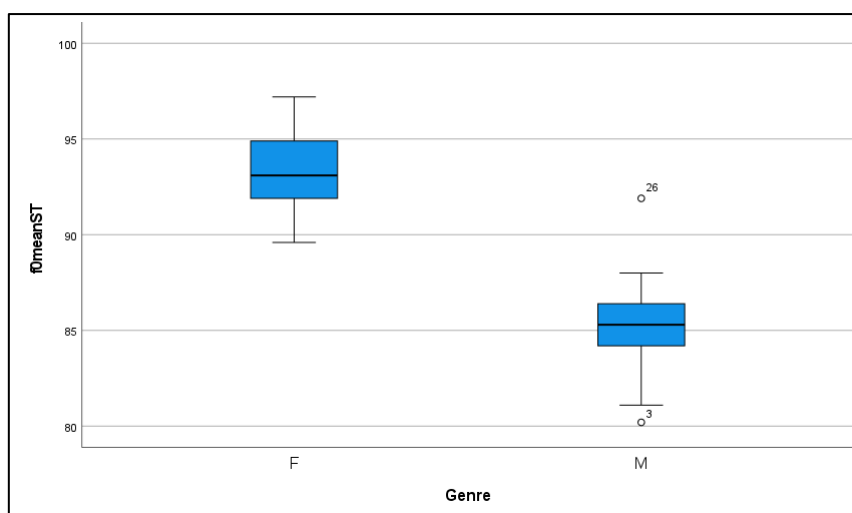
Au niveau de SLAM-CORPORAL pris dans son ensemble, la f_0 moyenne est de 88 ST.¹⁴⁰ Sans surprise, les femmes du corpus ont une f_0 moyenne plus élevée que les hommes (tableau 4.6). En effet, la longueur des cordes vocales, en moyenne plus courtes chez les femmes (10 mm) que chez les hommes (16 mm), a un impact direct sur leur fréquence de vibration et, partant, sur la hauteur de la voix (Demers 2003 : 80). Nos résultats sont concordants avec ceux d'autres études. Dans la littérature, la fréquence fondamentale moyenne « serait de l'ordre de 120 Hz [83 ST] chez les locuteurs masculins, et de 200 Hz [92 ST] chez les femmes » (Pépiot 2014 : 1365).

	f_0 moyenne (ST)	f_0 min (ST)	f_0 max (ST)
Slameuses	93,4	89,6	97,2
Slameurs	84,98	80,2	88
Global	88,33	80,2	97,2

Tableau 4.6 – Fréquences relatives moyenne, minimale et maximale selon le genre des slameur·euses de SLAM-CORPORAL.

Notons qu'un slameur, Josh, a une f_0 particulièrement élevée comparativement aux autres hommes du corpus (91,9 ST, *outlier* 26 sur le graphique 4.11). Cela s'explique par le fait qu'il s'agit d'un jeune garçon dont la voix n'a pas encore mué. À l'inverse, ALB a une f_0 moyenne très basse comparativement au reste du corpus (80,2 ST, *outlier* 3 sur le graphique 4.11). Sa voix est en soi moins grave que, par exemple, celle de SR, mais le ton adopté tout au long de sa performance (qui ne dure qu'une vingtaine de secondes) est relativement monotone, alors que SR fait varier son intonation au fil de son slam, alternant une voix tantôt plus aigüe, tantôt plus grave.

¹⁴⁰ Les valeurs de hauteur sont exprimées en demi-tons (*semi-tones*, ST) relativement à 1 Hz. Cette échelle permet une comparaison entre les locuteurs.



Graphique 4.11 – Fréquence relative moyenne exprimée en demi-tons ($f0meanST$) selon le genre (féminin ou masculin) des slameur-euses de SLAM-CORPORAL.

Un autre paramètre intonatif est le registre mélodique exploité, *i.e.* la gamme de variation de $f0$, laquelle m'intéresse davantage. Selon plusieurs études, les locutrices auraient une plage de variation de $f0$ plus large que celle des locuteurs :

des cordes vocales plus courtes, plus minces, un taux d'œstrogène plus élevé [...] permettraient aux voix de femme d'être naturellement plus variables et plus étendues que les voix d'homme (Demers 2003 : 80).

Néanmoins, Demers souligne que « des analyses quantitatives montrent des différences généralement moins importantes que celles attendues » (2003 : 99). Dans le corpus, on voit effectivement que les hommes et les femmes ont le même registre mélodique moyen (11,9 ST, tableau 4.7). Il est important de rappeler que des erreurs de détection automatique ont été relevées lors du traitement du corpus. J'ai dû réduire la plage de détection de $f0$ afin d'exclure des valeurs aberrantes. L'inconvénient de cette méthode est qu'elle entraîne une perte potentielle d'informations. Il convient donc de rester prudent par rapport aux chiffres repris ci-dessous. Notons également qu'il y a davantage d'hommes (37) que de femmes (23) dans le corpus.

	registre moyen (ST)	registre min (ST)	registre max (ST)
Slameuses	11,9	8	15,5
Slameurs	11,9	5,5	16,4
Global	11,9	5,5	16,4

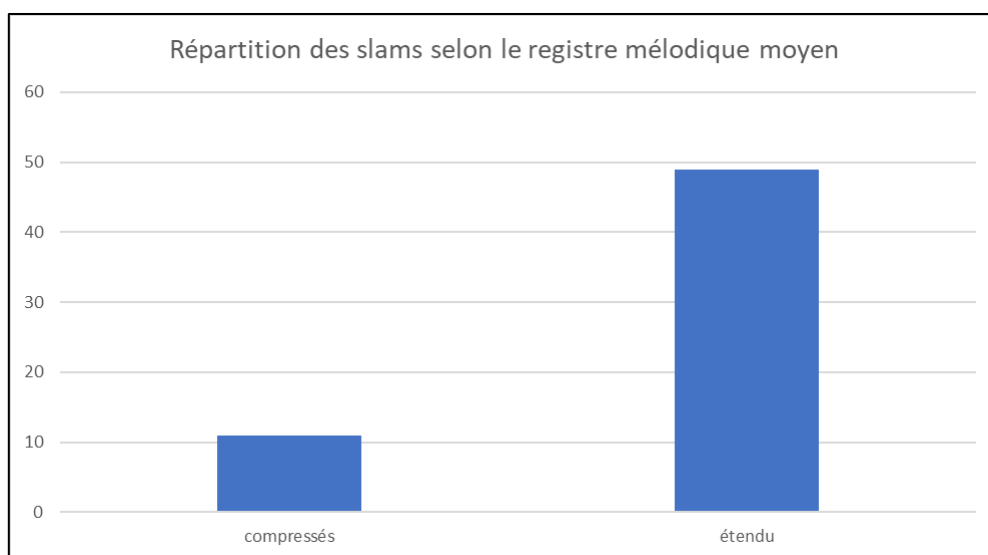
Tableau 4.7 – Registres mélodiques moyen, minimal et maximal (exprimés en demi-tons) des slameur-euses de SLAM-CORPORAL.

J'ai testé la corrélation entre le genre et le registre mélodique exploité dans le corpus (test de Mann-Whitney¹⁴¹). Pour ce test, j'ai placé le slameur Josh, dont la $f0$ moyenne est relativement haute, parmi les femmes. Je ne suis pas parvenue à montrer qu'il y a une différence significative de tendance centrale du registre mélodique selon le genre ($U = 408,5$; $p > 0,05$). De façon générale, j'ai vérifié s'il

¹⁴¹ Test non paramétrique de randomisation de rangs (voir note n°129, formation SMCS).

y avait une corrélation entre la f_0 moyenne et le registre mélodique (test de Spearman¹⁴²) – et ce n’est pas le cas ($r = -0,06$; $p > 0,05$). En effet, « deux locuteurs peuvent avoir la même hauteur moyenne de voix, mais une distribution de fréquences différentes, ce qui donne une impression différente » (Demers 2003 : 91-92). Par exemple, dans le corpus, MOJ et RDF ont la même f_0 moyenne (82,7 ST) ; mais le registre exploité par MOJ de 7,6 ST (audio 4.12¹⁴³) tandis que celui de RDF est de 16,2 ST (audio 4.13¹⁴⁴).

Un registre mélodique compris entre 5 et 9 ST est considéré comme compressé, tandis qu’un registre mélodique compris entre 10 et 15 ST est considéré comme étendu (Simon *et al.* 2010 ; Goldman *et al.* 2011). Le registre mélodique moyen des enregistrements de SLAM-CORPORAL est de 11,9 ST – ce qui est donc relativement étendu. Les slams ont été répartis selon le registre mélodique moyen : celui-ci est dit « compressé » s’il est inférieur à 9 ST, et « étendu » s’il est supérieur à 9 ST. Globalement, ce sont les registres « étendus » qui dominent dans le corpus (graphique 4.12) : les slameurs et slameuses ont tendance à couvrir une large étendue de f_0 . Ce trait est typique des paroles publiques (Goldman *et al.* 2011 : 214), et il n’est donc pas étonnant qu’il caractérise notamment des performances poétiques réalisées face à un public.



Graphique 4.12 – Répartition des slams de SLAM-CORPORAL selon le registre mélodique moyen : compressé (inférieur à 9,5 demi-tons) ou étendu (supérieur à 9,5 demi-tons).

70 est le slameur ayant le registre le plus compressé (registre de 5,5 ST). Effectivement, son texte est déclamé sur un ton monotone, à débit constant. L’audio 4.14 reprend 5 s au début, 5 s au milieu et 5 s à la fin du slam. Cette ligne mélodique et temporelle « plate » est par ailleurs soutenue au niveau verbal par la répétition des mots « j’ai vu singe sans poil » et « je l’ai vu » en tête de chaque phrase. À l’inverse, NK a le registre mélodique le plus étendu du corpus (16,4 ST). Il utilise une série de personnages de contes et de dessins animés pour dénoncer des problématiques sociétales telles que le racisme, la pollution ou la violence. Un exemple frappant est repris dans l’audio 4.15, où un

¹⁴² Test non paramétrique équivalent au test de corrélation de Pearson (voir note n°129, formation SMCS).

¹⁴³ Cet audio est composé de trois extraits de 5 s (le premier est au début du slam, le deuxième, au milieu et le troisième, à la fin) mis bout à bout.

¹⁴⁴ *Idem.*

élément associé à priori à un univers d'innocence (une « voiture en nuages ») est mis en parallèle avec un élément négatif (« elle boit vingt litres aux cent ») : le premier est prononcé sur un ton aigu tandis que le second est prononcé sur un ton extrêmement grave. Les variations mélodiques permettent de renforcer la dramatisation du discours et de souligner les contrastes évoqués au niveau verbal.

L'analyse de la variation prosodique inter-slams permet de comparer les enregistrements de SLAM-CORPORAL sur la base des moyennes de paramètres temporels et intonatifs extraites automatiquement grâce au plug-in ProsoReport (Goldman et Simon 2020) ; et, ce faisant, d'éventuelles tendances communes définitoires d'un phonostyle peuvent être identifiées. Toutefois, cette analyse ne fournit pas d'aperçu de la variabilité interne des mêmes paramètres. Or, cette variabilité interne peut également contribuer à l'identification d'un phonostyle. Le point suivant a donc pour objectif de compléter le profil prosodique des enregistrements de SLAM-CORPORAL avec une vision cette fois « dynamique » des paramètres temporels et intonatifs.

1.3. Variation prosodique intra-slam

Pour rappel, les unités inter-pausales (UIP) ont été définies comme segments discursifs afin de mesurer la variation prosodique au sein de chaque slam. Le plug-in ProsoBox (Goldman et Simon 2020) permet d'extraire des mesures prosodiques pour chacun de ces segments (*speech segment table*, cf. point 1.1.6.). Je me focalise sur le débit d'articulation (syll/s) et sur la fréquence relative moyenne (f_0). Leur valeur au sein de chaque UIP est relevée, et l'écart-type est ensuite calculé pour chaque enregistrement. Le tableau 4.8 montre les données pour un extrait du corpus.

Slam	<i>n</i> UIP	Dur. moy.	Dur. ET	<i>n</i> syll. moy.	<i>n. syll</i> ET	Débit art. ET	f_0 moy. ET
4D	117	1,8	1,08	8,5	3,6	0,9	2,48
7O	113	1,16	0,4	6,1	3,3	0,9	0,68
ALB	6	2,5	2,1	9,6	2,8	0,8	0,77
ALD	69	1,7	1	8,6	3,7	1,2	3,24
AT	48	1,94	1	7,9	3,4	0,6	2,21

Tableau 4.8 – Extrait du rapport prosodique au niveau des unités inter-pausales pour chaque slam de SLAM-CORPORAL (ET = écart-type).

Parmi ces 5 slams, la variation interne du débit et de la f_0 moyenne est plus ou moins importante. Par exemple, AT fait moins varier son débit d'articulation au fil de sa performance que ALD, lequel fait davantage varier son intonation que 7O.

Cela suggère une dynamique particulière au sein de chaque déclamation. Ainsi, des mouvements de crescendo et de decrescendo sont perceptibles dans de nombreux enregistrements. Par exemple, au fur et à mesure qu'il avance dans son texte, le slameur Bout de Souffle « s'emporte » de plus en plus, terminant son slam en criant. J'ai utilisé ProsoDyn, qui complète la ProsoBox (Goldman

2012) : ce script fournit une visualisation des variations de débit, de densité accentuelle¹⁴⁵ et de registre dans le temps pour un échantillon de parole donné. Dans la figure 4.14, les points bleus et verts représentent respectivement la f_0 et le débit de parole moyens dans chaque UIP du slam. L'image offre donc une visualisation de la variation prosodique interne. Dans ce cas-ci, la ligne de la f_0 ne cesse de monter.

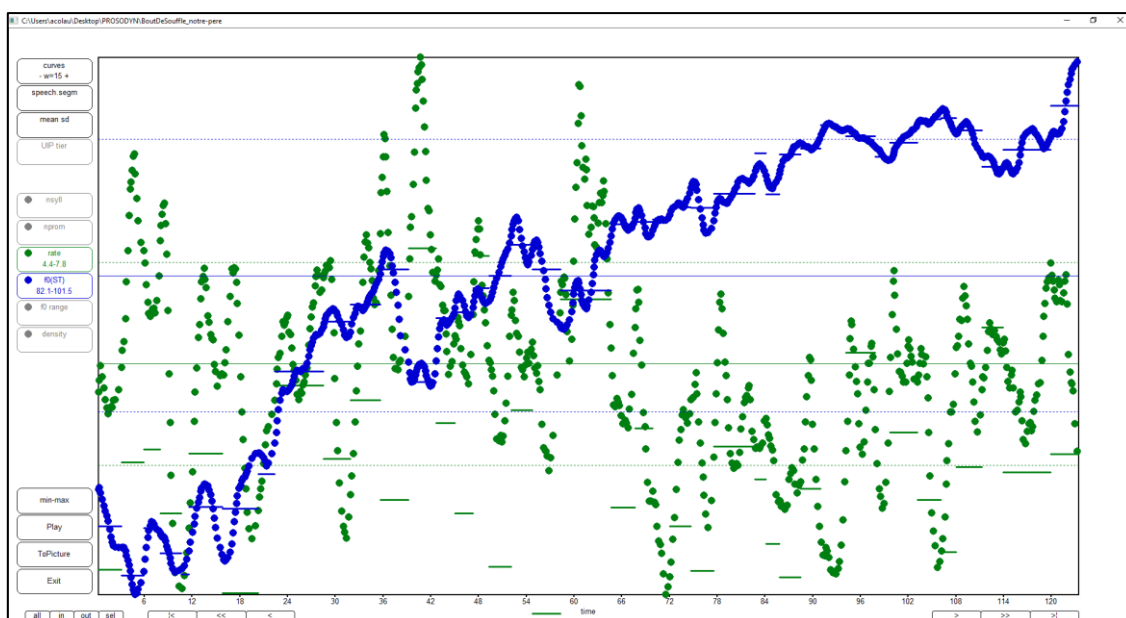


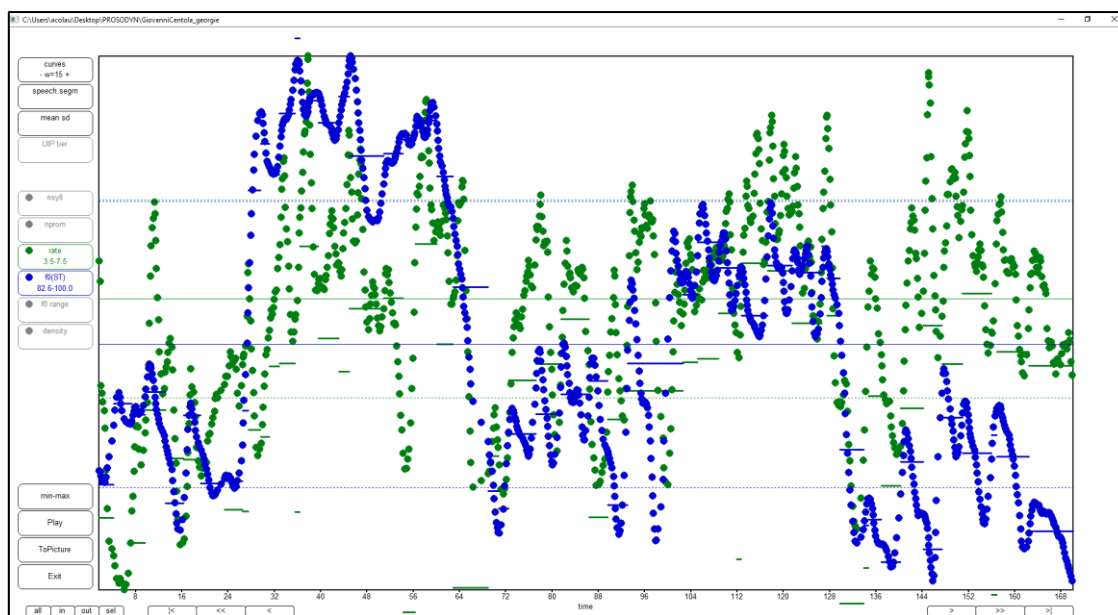
Figure 4.14 – ProsoDyn (Goldman 2012) du slam « Notre Père » de Bout de Souffle (BDS) avec, en vert, le débit de parole et, en bleu, la f_0 moyenne calculés au niveau de chaque unité inter-pausale (UIP).

Bout de Souffle m’a expliqué lors de notre entretien¹⁴⁶ qu’il s’agissait chez lui de quelque chose de récurrent, et qui lui a d’ailleurs valu son blase¹⁴⁷ : sa déclamation se fait de plus en plus intense et il termine fréquemment ses performances à bout de souffle. Dans le slam de Giovanni Centola, le débit et la f_0 évoluent par vagues (figure 4.15), alternant mouvements montants et descendants courant sur plusieurs UIP.

¹⁴⁵ Je n’utilise pas cette information puisque mon analyse de l’accentuation repose sur une détection manuelle (cf. point 1.1.4.).

¹⁴⁶ Entretien du 24/12/2019.

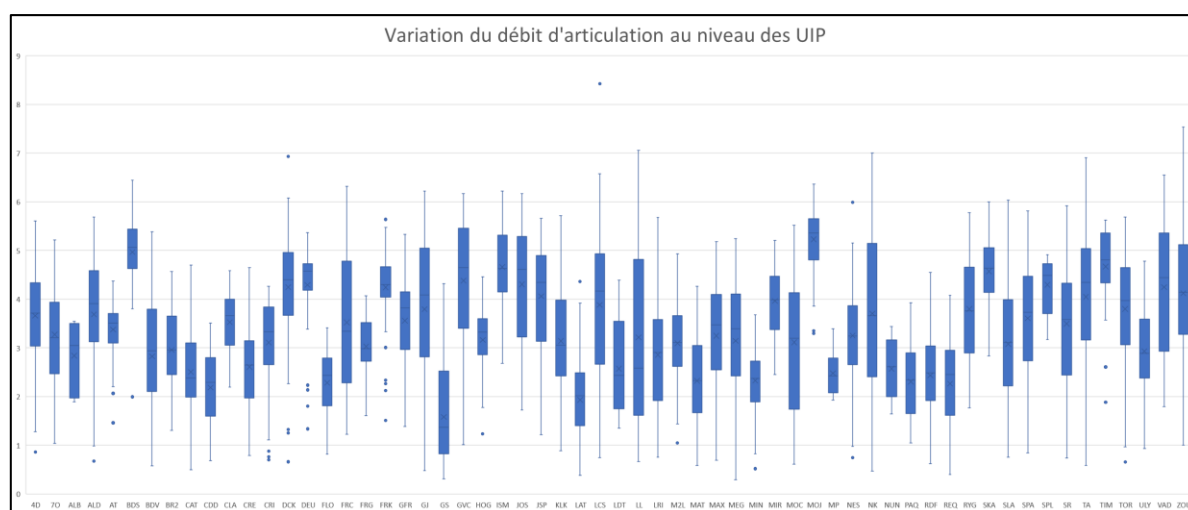
¹⁴⁷ Ou nom de scène.



Dans la suite de cette partie, j'analyse dans un premier temps la variation interne du débit d'articulation, puis celle du registre mélodique.

1.3.1. Variation interne du débit d'articulation

Le graphique 4.13 montre la variation du débit d'articulation (syll/s) calculé au niveau de chaque UIP pour chaque enregistrement. La majorité des slameurs et slameuses font varier leur débit au fil de la performance de manière relativement importante, alternant des débits plus lents et des débits plus rapides. On observe toutefois sur le graphique que la variation n'a pas la même amplitude dans tous les enregistrements : par exemple, elle est relativement faible chez AT, DEU, FRK, HOG et MP ; et à l'inverse elle est très large chez FRC, LL, NK ou encore TA.



Selon la manière dont le débit varie, des effets très différents sont susceptibles d’être créés. Par exemple, un débit accélérant progressivement entraîne un mouvement crescendo, lequel peut évoquer un sentiment grandissant de colère, d’urgence ou d’enthousiasme. À l’inverse, un débit decrescendo peut évoquer la tristesse, la satisfaction, l’ennui... Dans la majorité des slams du corpus, le débit tantôt s’accélère, tantôt ralenti – comme on l’observe dans la figure 4.16.

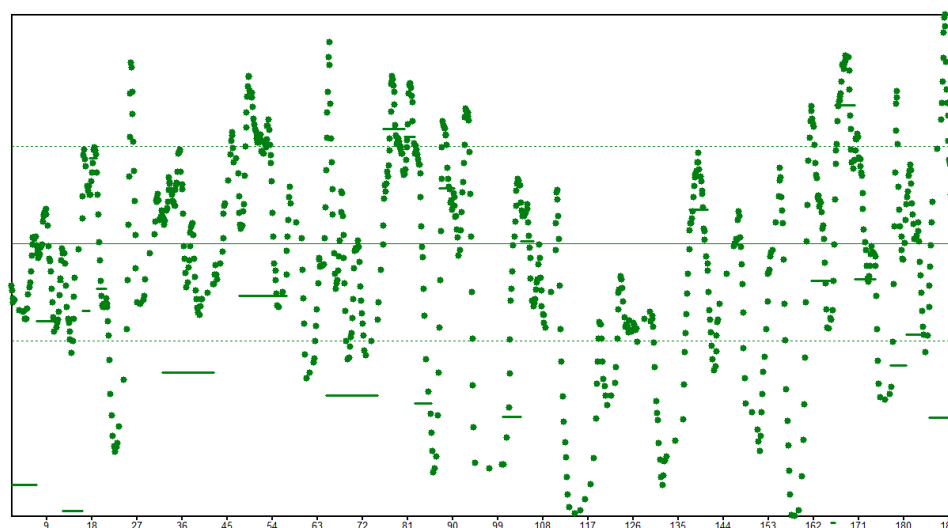


Figure 4.16 – ProsoDyn (Goldman 2012) du slam « Mesdames et messieurs » de NK (NK), avec la visualisation des variations de débit de parole (syll/s) calculé au sein de chaque unité inter-pausale (UIP).

Pour autant, tous les slameurs et toutes les slameuses ne font pas varier leur débit avec la même étendue. Par exemple (9), MP maintient un débit d’articulation relativement lent (2,5 syll/s) tout au long de sa performance (écart-type de 0,4). Son texte est marqué par une certaine tristesse, comme le montre la phrase reprise ci-dessous, qui intervient dès le début de la performance.

(9) MP

le début d’un désespoir qui s’insinue

La suite du texte est parcourue d’allusion à la tristesse, la solitude, le manque éprouvé vis-à-vis d’une personne, etc. (10) Et la voix de la slameuse devient tremblante vers la fin du slam.

(10) MP

il y a un gout amer dans ma bouche

[...]

il y a la solitude (0,264 s) désormais (1,226 s) un immense regret (1,776 s)
tant de choses que nous n’avons pas vécues

[...]

ta présence à travers ton absence

Or, les émotions dites « inactives désagréables » telles que la tristesse seraient caractérisées par une énonciation lente (Léon 1993 : 117). Dans la mesure où l’ensemble du slam évoque le même sentiment, le débit varie peu. À l’inverse, LL fait varier son débit de manière particulièrement importante (écart-type de 1,7). La figure 4.17 offre une visualisation de la variation du débit de parole dans le slam de Lisette Lombé.

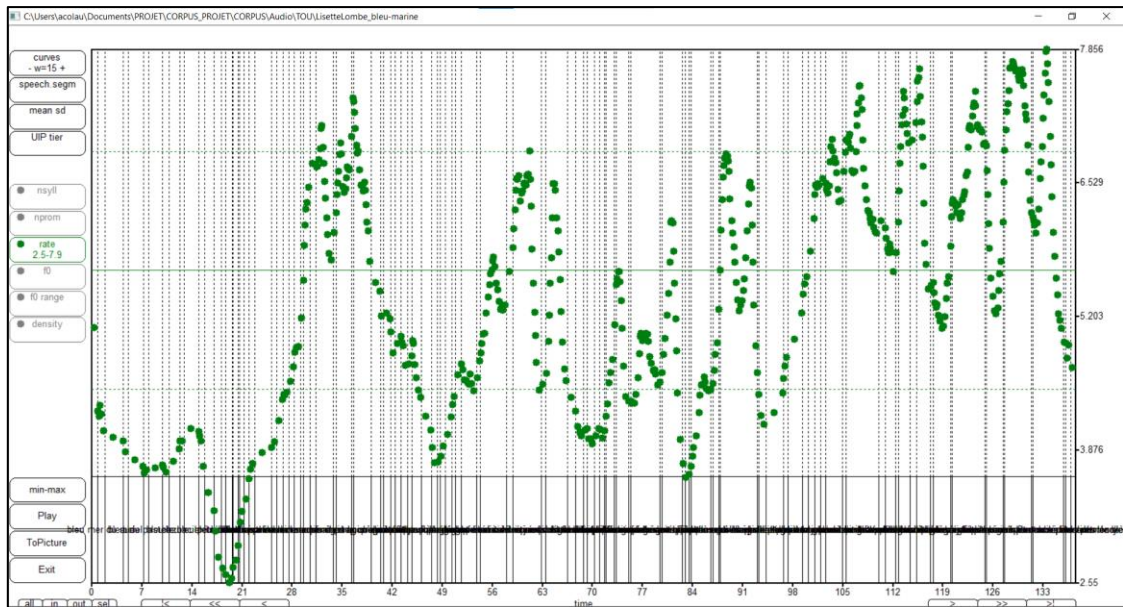


Figure 4.17 – ProsoDyn (Goldman 2012) avec la variation du débit de parole (syll/s) calculé au sein de chaque unité inter-pausale (UIP) dans le slam « Bleu Marine » de Lisette Lombé (LL).

Lisette Lombé répète un même passage à deux reprises, en ouverture et en clôture de son slam. Dans ce passage, elle énumère différentes nuances de bleu. La première occurrence (11) est prononcée à un débit lent et est entrecoupée de pauses silencieuses après chaque item de l'énumération.

(11) LL

	pause silencieuse	débit d'articulation	débit de parole
bleu mer du sud	(2544 ms)		
bleu ciel	(2132 ms)		
bleu pastel	(1927 ms)		
bleu azur	(1479 ms)		
bleu acier	(1960 ms)	3,5 syll/s	1,3 syll/s
bleu pétrole	(1264 ms)		
bleu cobalt	(600 ms)		
bleu France	(120 ms)		
bleu roi	(203 ms)		
bleu nuit	(760 ms)		
bleu marine			

En revanche, la seconde occurrence (12) est prononcée à un débit très rapide, sans pause.

(12) LL

	pause silencieuse	débit d'articulation	débit de parole
bleu mer du sud			
bleu ciel			
bleu pastel			
bleu azur			
bleu acier		6,16 syll/s	5,72 syll/s
bleu pétrole			
bleu cobalt			
bleu France			
bleu roi			
bleu nuit	(382 ms)		
bleu marine			

Le dernier item de l'ouverture énumérative (12) sert de transition pour parler de Marine Le Pen, personnalité politique française. Le texte de Lisette Lombé s'apparente ensuite à une critique de cette personnalité et du système de pensées qu'elle incarne. Lisette Lombé met en vis-à-vis l'Europe, où le bleu marine est associé, via la politicienne, à des éléments négatifs (le racisme, le conservatisme, etc.), et Kinshasa, où il est associé à des éléments positifs (l'espoir, la paix, l'enfance, etc.) (13).

(13) LL

chez moi (0,928 s)

à Kinshasa (0,712 s)

Marine Le Pen (0,440 s)

on ne te connaît pas (0,840 s)

à Kinshasa le bleu marine c'est la couleur de l'espoir (0,473 s)

c'est la couleur des uniformes qui ne partent pas à la guerre (0,296 s)

c'est l'appel de la rue des églises qui rampe aux pieds des écolières (1,238 s)

ici (1,024 s)

en Europe (0,885 s)

le bleu marine (0,602 s)

c'est la couleur du dragon

Le dragon incarne Marine Le Pen et les valeurs négatives mentionnées ci-dessus : il est qualifié de « flatteur de pensées étriquées », de « brocardeur d'étrangers », « anti-homo », « anti-négro », etc. Au fil du texte, et malgré cette affirmation « chez moi on ne te connaît pas », répétée plusieurs fois, les conséquences néfastes de l'idéologie de Le Pen sont pressenties pour les habitants de Kinshasa (14).

(14) LL

on ne s' imagine pas qu'un jour on mourra en migrant du sable dans les cheveux
du sable dans les yeux du sable entre les dents

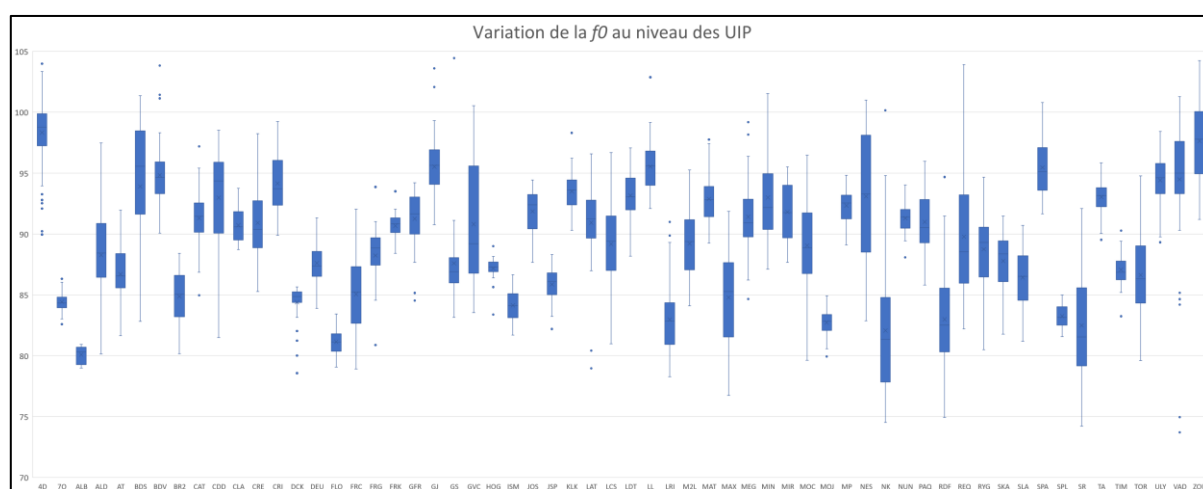
À la fin du slam, la liste des teintes de bleu est présentée comme une comptine que des enfants ânonnent dans la cour d'une école à Kinshasa. Nous pourrions interpréter le débit rapide de cette seconde occurrence comme étant le signe de la colère (ou d'une impatience) grandissante de l'énonciatrice au fil de sa dénonciation. En effet, selon Léon, les « changements de débit, accélération, décélération, etc. et le rythme créé par l'accentuation suggèrent directement les mouvements de passion ou d'humeurs. » (1993 : 119). Émery-Bruneau et Pando font d'ailleurs le constat suivant en analysant des joutes de slam :

en ce qui concerne la voix des slameurs, nous avons observé qu'elle est souvent modulée, soit par un crescendo pour marquer la colère, la frustration ou la révolte, soit d'un decrescendo pour illustrer la peur, l'angoisse, la tristesse (Émery-Bruneau et Pando 2016 : 53).

Ces deux exemples très contrastés (MP et LL) donnent un aperçu des multiples effets que peuvent susciter les variations de débit – lesquelles sont exploitées de manière plus ou moins consciente (Léon 1993 : 5-6) par les slameurs et slameuses.

1.3.2. Variation interne de la fréquence fondamentale

L'analyse des variables intonatives au niveau inter-slams a montré que la majorité des slameurs et slameuses de SLAM-CORPORAL exploitent un registre mélodique étendu. Par conséquent, la f_0 varie au sein de leur performance. Le graphique 4.14 montre la variation de la f_0 moyenne calculée au niveau de chaque UIP de chaque enregistrement. La majorité des slameurs et slameuses font varier leur intonation au fil de la performance de manière relativement importante. Comme pour le débit, l'amplitude de la variation est variable : par exemple, 7O, DCK et HOG exploitent un registre très réduit au cours de leur performance tandis que GVC, NES ou encore REQ font fortement varier leur intonation.



Graphique 4.14 – Variation de la *f0* moyenne (en demi-tons) calculée au niveau de chaque unité inter-pausale (UIP) dans les slams de SIAM-CORPORAL.

Des exemples contrastés de ce point de vue ont été déjà donnés au point 1.2.5. consacré à l'étendue du registre mélodique – je ne m'attarde donc pas sur cet aspect ici.

Grâce à la segmentation des enregistrements de SLAM-CORPORAL en unités inter-pausales, la variation prosodique interne a pu être mesurée. Je me suis en particulier intéressée au débit d'articulation et à l'intonation. Les résultats confirment ce que le profil prosodique élaboré avec ProsoReport laissait supposer : dans la majorité des cas, ces deux paramètres varient de manière importante au fil des performances. Toutefois, j'ai montré que les « stratégies » des slameurs et slameuses sont très diverses de ce point de vue. Il sera donc intéressant de tenir compte de ces variables afin de distinguer des phonostyles prototypiques du slam (*cf. infra*). Je réponds maintenant à ma troisième sous-question de recherche : est-ce qu'une catégorisation des slams selon des critères internes (paramètres prosodiques) recoupe une catégorisation des slams selon des critères externes ?

1.4. Variation de la prosodie selon l'expérience des slameurs et slameuses¹⁴⁸

Après analyse de la variation prosodique aux niveaux inter- et intra-slams, il s'agit de déterminer dans quelle mesure une catégorisation des slams selon des critères prosodiques recoupe une catégorisation des slams selon des critères externes. Plus particulièrement, j'ai formulé l'hypothèse selon laquelle certains paramètres prosodiques varient selon l'expérience de l'auteur·e de la performance. On peut en effet s'attendre à ce qu'un orateur expérimenté produise un discours plus « efficace » qu'un orateur inexpérimenté. Or, de nombreuses études ont montré que certains paramètres prosodiques contribuent à l'efficacité communicationnelle (e.a. Traunmüller et Eriksson 1995 ; Rosenberg et Hirschberg 2005 ; Strangert et Gustafson 2008).

1.4.1. Prosodie et expérience de la scène slam : hypothèses et méthode d'analyse

Traunmüller et Eriksson (1995) se concentrent sur la notion de *liveliness* (que je traduis par « vivacité »), considérée comme un facteur d'efficacité communicationnelle. Selon ces auteurs, le degré de vivacité perçue dépend de l'ampleur des excursions de f_0 , et plus encore du débit de parole. Selon Rosenberg et Hirschberg (2005), les discours jugés plus charismatiques, autre facteur d'efficacité communicationnelle, sont caractérisés par davantage de variation au niveau de f_0 (la moyenne, l'écart-type et le maximum ont des valeurs plus élevées), une intensité plus forte et un débit de parole plus rapide. Enfin, selon Strangert et Gustafson (2008), il n'y a pas de relation directe entre les variables temporelles et l'évaluation du locuteur. En revanche, l'évaluation du locuteur est liée au dynamisme de f_0 (plus la variation est grande, mieux il est évalué). En somme, tou·tes ces auteur·es s'accordent à dire que la prosodie joue un rôle important dans l'évaluation d'une présentation ou d'un discours (oral semi-préparé) par l'auditoire. Les variables qui sont systématiquement étudiées sont la variation de f_0 et le débit de parole. D'un point de vue méthodologique, le « débit de parole » est systématiquement étudié via le calcul du nombre de syllabes par seconde, mais il n'est pas toujours précisé si les pauses sont incluses (débit de parole) ou non (débit d'articulation). Traunmüller et Eriksson (1995) utilisent alternativement *articulation rate* et *speech rate* pour référer à la variable analysée. Rosenberg et Hirschberg (2005) calculent un « speaking rate », mais ne donnent pas de détails quant à ce que cette notion recouvre. Quant à Strangert et Gustafson (2008), iels étudient à la fois le débit de parole et le débit d'articulation. Par ailleurs, l'étude de la variation de f_0 repose sur des méthodes différentes. Enfin, les résultats varient d'une étude à l'autre concernant les corrélations entre ces variables et l'évaluation des présentations et discours.

Pour ma part, je retiens les variables suivantes : le débit de parole, le débit d'articulation, le registre mélodique, le temps de parole et la variation du débit d'articulation. J'analyse uniquement le sous-corpus SO (35 enregistrements de performances réalisées lors de scènes ouvertes) car c'est le seul qui est relativement équilibré au niveau du pourcentage de slameurs et slameuses occasionnels (26%), réguliers (34%) et investis (40%). D'une part, je vérifie si les conclusions relatives aux

¹⁴⁸ Dans cette partie, je n'utilise pas les conventions de l'écriture inclusive appliquées dans le reste de la thèse : l'ajout systématique du point médian aux étiquettes des catégories « occasionnels », « réguliers » et « professionnels » alourdirait le texte, du fait de leur fréquence d'utilisation élevée.

paramètres prosodiques contribuant à l'efficacité discursive formulées dans la littérature sont également valables pour mon corpus de slam (hypothèses 1 et 2) ; et, d'autre part, je teste des hypothèses quant à cette même question, mais formulées sur la base de mon intuition (hypothèses 3 et 4).

H1 – Les slameurs et slameuses plus expérimenté-es ont un débit de parole et d'articulation plus rapide.

H2 – Les slameurs et slameuses plus expérimenté-es exploitent un registre mélodique plus étendu.

H3 – Les slameurs et slameuses plus expérimenté-es font des performances en moyenne plus longues.

H4 – Les slameurs et slameuses plus expérimenté-es font davantage varier leur débit au sein de leur performance.

Des tests statistiques réalisés sur le logiciel d'analyse statistique SPSS permettent de vérifier ces hypothèses. J'utilise principalement l'analyse de variance univariée (ANOVA), laquelle sert à comparer des moyennes de trois groupes ou plus, définis par une variable catégorielle (en l'occurrence, l'expérience). Les conditions d'application de cette analyse sont : 1° la normalité des distributions ; 2° l'égalité des variances ; 3° l'indépendance des observations. La normalité est vérifiée pour l'ensemble des variables analysées (globalement et au sein de chaque catégorie). Lorsque sa distribution est anormale, la variable est transformée en logarithme de base 10 (Howell 2008 : 329). Le test de Levene permet de vérifier l'égalité des variances pour les trois groupes. Lorsque la valeur *p* de ce test est inférieure à 0,05, je rejette l'égalité des variances et j'applique le test Robuste (*Welch Robust F*) aux données concernées. Lorsque l'analyse de la variance montre une variation significative selon l'expérience des slameurs et slameuses, j'applique un test post-hoc de Bonferroni pour déterminer plus précisément entre quelles catégories et « dans quel sens » se joue cette variation.¹⁴⁹

Il est important de souligner que je formule mes hypothèses avec prudence, pour plusieurs raisons. D'abord, l'échantillon étudié n'est pas parfaitement équilibré, puisqu'il ne compte pas le même nombre d'individus pour chaque catégorie (degré d'expérience). Notons que les catégories « occasionnels », « réguliers » et « investis » ne sont pas systématiquement équilibrées en termes de genre : il y a 5 hommes et 4 femmes dans la première ; 8 hommes et 4 femmes dans la seconde ; 7 hommes et 7 femmes dans la dernière. J'ai donc retenu la variable intonative du registre mélodique, mais pas celle de la *f0* moyenne (laquelle est plus élevée chez les femmes).¹⁵⁰ Ensuite, la catégorisation des slameurs et slameuses en « occasionnels », « réguliers » et « investis » ne reflète pas nécessairement l'expérience de chacun et chacune en termes d'écriture et de déclamation de texte. Il est par exemple tout à fait possible qu'une personne n'ayant participé qu'une seule fois à une scène slam – donc catégorisée comme « occasionnelle » – ait par ailleurs une grande expérience en déclamation dans d'autres contextes (par ex. au théâtre¹⁵¹). Cette information ne m'est évidemment pas accessible pour les slameurs et slameuses que je n'ai pas rencontré-es. En outre, j'ai retenu une variable intonative pour réaliser mes analyses. Or, des erreurs de détection de la fréquence fondamentale ont été mises en évidence précédemment (cf. point 1.1.5.). J'insiste donc sur le fait que

¹⁴⁹ Je renvoie à Howell (2008) pour une explication détaillée de l'ensemble de ces tests. Une autre part des méthodes utilisées ici sont celles vues lors de la formation du SMCS que j'ai suivie à l'UCLouvain (voir note n°129).

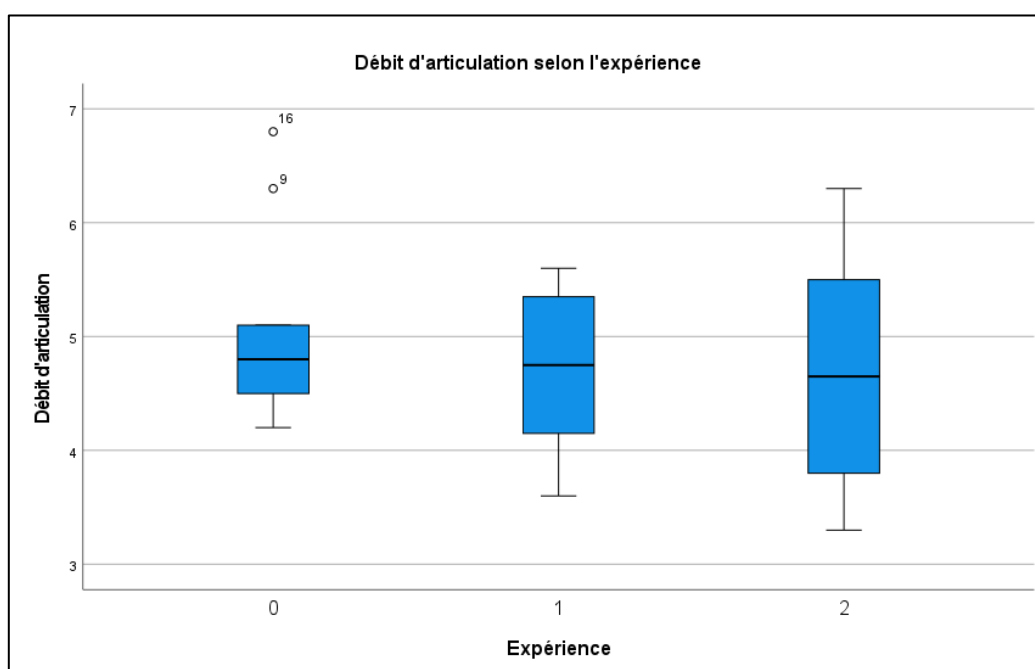
¹⁵⁰ Pour rappel, j'ai montré que le registre mélodique n'est pas corrélé à la *f0* moyenne (cf. point 1.2.5.).

¹⁵¹ C'est notamment le cas du slameur Christ Éteint, que j'ai interviewé.

l'analyse proposée ici est faite à titre exploratoire, afin de dégager d'éventuels recoupements entre les catégorisations interne et externe, et que leurs résultats sont interprétés avec précaution.

1.4.2. Expérience et débit

La première hypothèse est que les slameurs et slameuses plus expérimenté-es ont des débits de parole et d'articulation plus rapide que les autres. D'après le graphique 4.15, le débit d'articulation moyen est très stable d'une catégorie à l'autre. On remarque deux valeurs particulièrement élevées dans la catégorie des occasionnels : DCK (6,3 syll/s) et ISM (6,8 syll/s). Or, j'ai souligné précédemment (point 1.2.4.) que le slameur Ismaël a peu d'expérience de la scène slam : une remarque à la fin de sa performance laisse supposer qu'il s'agit de sa première participation à ce type de scène¹⁵². Il s'agit par ailleurs d'un des seuls enregistrements qui contient des marques de disfluences.



Graphique 4.15 – Débit d'articulation moyen (syll/s) des slameur-euses selon leur expérience de la scène slam (0 = occasionnel·les ; 1 = régulier·ères ; 2 = investi·es).

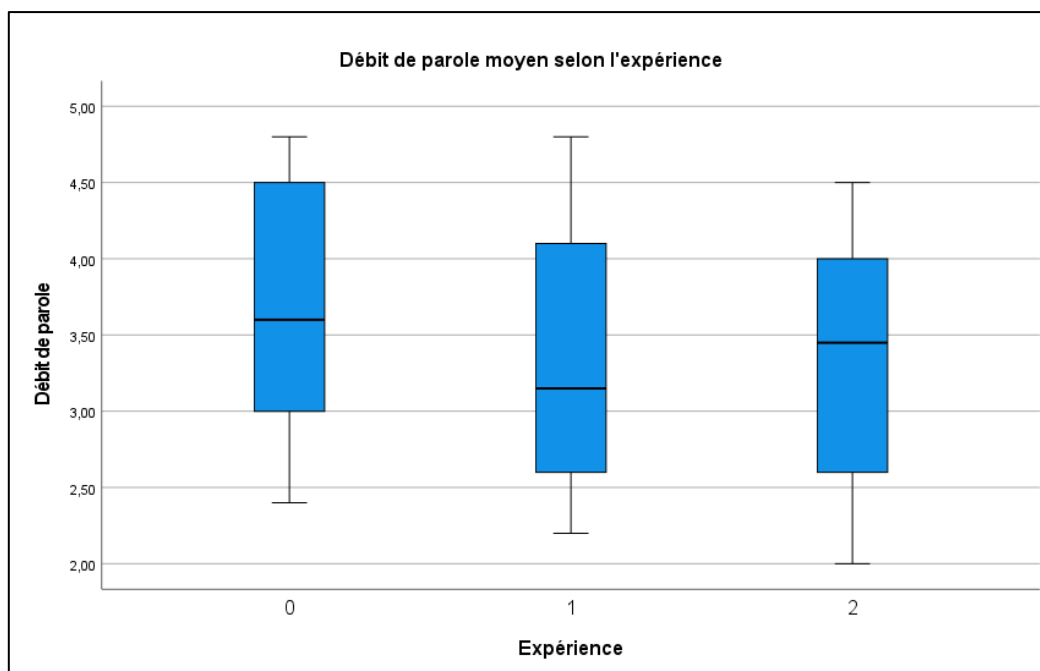
Une analyse de la variance (ANOVA¹⁵³) sur les débits d'articulation moyens en logarithme de base 10¹⁵⁴ ne montre pas, sur la base de l'échantillon, de variation significative selon l'expérience des slameurs et slameuses. J'obtiens un résultat similaire si j'exclus DCK et ISM des données. Il y a un contraste plus marqué entre les trois catégories au niveau du débit de parole moyen (graphique 4.16¹⁵⁵).

¹⁵² « Le Théâtre de la Vie, une expérience que je retiendrai jusqu'à ma mort » (ponctuation ajoutée en fonction des pauses).

¹⁵³ Non-rejet de l'égalité des variances (test de Levene, $p > 0,05$).

¹⁵⁴ Distribution a-normale, cf. point 1.4.1.

¹⁵⁵ Attention que l'échelle n'est pas la même dans les deux graphiques.



Graphique 4.16 – Débit de parole moyen (syll/a) des slameur·euses selon leur expérience de la scène slam (0 = occasionnel·les ; 1 = régulier·ères ; 2 = investi·es).

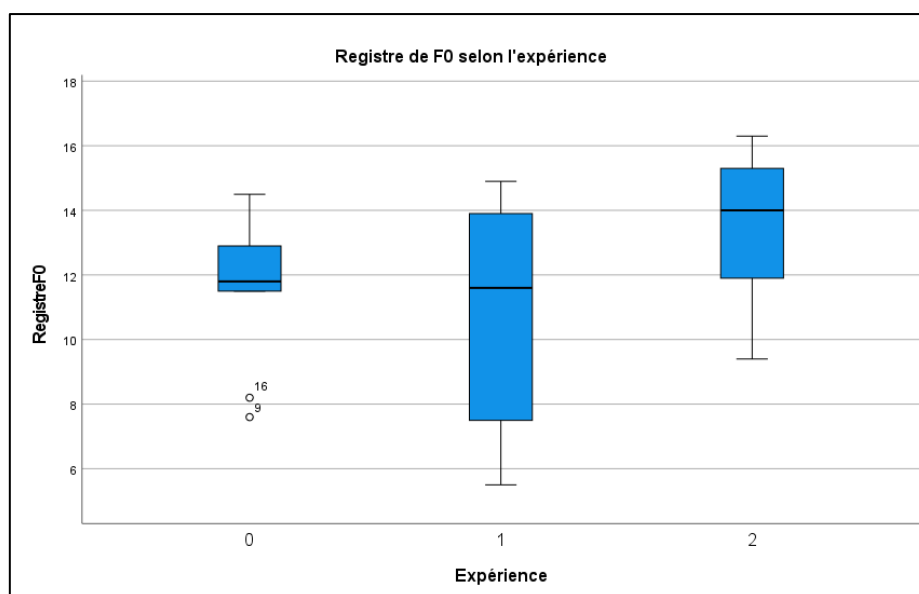
Néanmoins, une analyse de la variance (ANOVA¹⁵⁶) sur les débits de parole moyens ne montre pas, sur la base de l'échantillon, de variation significative selon l'expérience des slameurs et slameuses. Je rejette donc l'hypothèse selon laquelle les débits de parole et d'articulation moyens sont plus élevés lorsque le degré d'expérience des slameurs augmente. Cela contredit donc les résultats de Rosenberg et Hirschberg (2005) ; mais va dans le sens de Strangert et Gustafson (2008).

1.4.3. Expérience et registre mélodique

Conformément à la littérature sur l'efficacité communicationnelle, je m'attends à ce que les slameurs et slameuses plus expérimenté·es exploitent une plage de f_0 plus étendue¹⁵⁷ que les autres (H2). D'après le graphique 4.17, le registre mélodique moyen exploité par les slameurs et slameuses investi·es est effectivement plus élevé que celui des occasionnels et des réguliers. On remarque par ailleurs deux cas particuliers dans la catégorie des slameurs et slameuses occasionnels : DCK (7,6 ST) et ISM (8,5 ST) ont un registre mélodique moyen particulièrement compressé. De prime abord, il semble donc que l'étendue du registre mélodique moyen augmente avec l'expérience des slameurs et slameuses.

¹⁵⁶ La distribution de la variable est normale pour les trois catégories de slameur·euses et l'égalité des variances n'a pas été rejetée (test de Levene, $p > 0,05$).

¹⁵⁷ Pour faire l'analyse statistique, j'ai utilisé les données intonatives extraites avec la version 3.f (2020) de Prosogram, laquelle produit moins d'erreurs de détection de f_0 que la version de Prosogram intégrée à ProsoBox (cf. point 1.1.5.).



Graphique 4.17 – Registre mélodique moyen (en demi-tons) des slameur·euses selon leur expérience de la scène slam (0 = occasionnel·les ; 1 = régulier·ères ; 2 = investi·es).

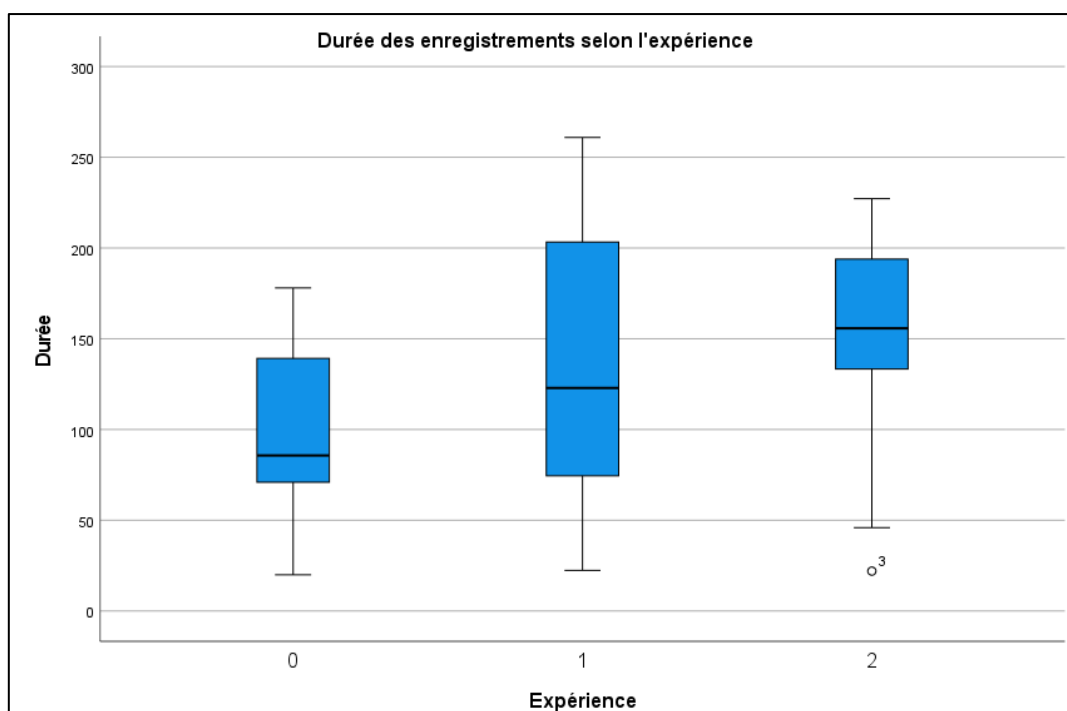
Une analyse de la variance (ANOVA¹⁵⁸) sur les registres de f_0 moyens¹⁵⁹ en logarithme de base 10 montre une variation significative selon l'expérience des slameurs et slameuses. Plus précisément, un test post-hoc de Bonferroni indique que l'étendue moyenne de f_0 est significativement différente entre les performances de slameurs et slameuses réguliers et investis. Sur la base des statistiques descriptives, je peux affirmer, avec un risque d'erreur de 5%, que les slameurs et slameuses régulier·ères exploitent une étendue de f_0 significativement plus petite que les investi·es. Selon **H2**, je m'attendais surtout à observer une différence significative entre les catégories « occasionnels » et « investis ». Ces résultats, s'ils ne contredisent pas l'hypothèse, ne la valident donc pas pour autant tout à fait.

1.4.4. Expérience et durée des enregistrements

Je suppose qu'une personne ayant déjà participé à de nombreuses scènes slam produit des textes en moyenne plus longs qu'une personne ayant moins d'expérience. Afin de vérifier cette hypothèse (**H3**), j'ai comparé les durées moyennes des performances des slameurs et slameuses selon leur degré d'expérience. D'après le graphique 4.18, la durée moyenne des performances des slameurs et slameuses investis est plus élevée que chez les occasionnels et les réguliers. On observe une valeur extrême pour la catégorie « investis » : ALB, dont la durée de la performance est de 22 secondes. Ce slameur, membre du collectif le Lab'Oratoire, a pour habitude de déclamer plusieurs textes courts lors de ces passages sur scène (cf. point 1.2.1.).

¹⁵⁸ L'égalité des variances est rejetée (test de Levene : $p < 0,05$). Le test robuste a été utilisé (vs. ANOVA classique).

¹⁵⁹ Distribution a-normale, cf. point 1.4.1.



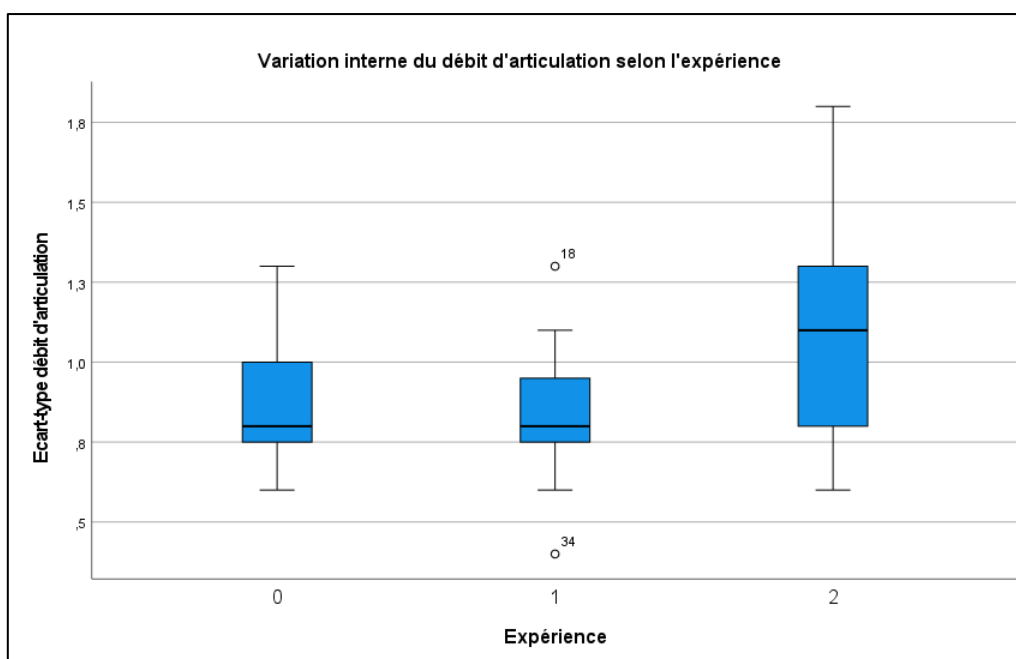
Graphique 4.18 – Durée des performances (en secondes) des slameur·euses selon leur expérience de la scène slam (0 = occasionnel·les ; 1 = régulier·ères ; 2 = investi·es).

Néanmoins, une analyse de la variance (ANOVA¹⁶⁰) sur la durée des enregistrements ne montre pas de variation significative selon l'expérience des slameurs et slameuses ($p > 0,05$). L'hypothèse est donc rejetée : dans SLAM-CORPORAL, la durée des performances ne dépend pas du degré d'expérience des slameurs et slameuses.

1.4.5. Expérience et variation du débit d'articulation

Un discours proféré de manière monotone suscitera à priori moins l'intérêt de l'auditoire qu'un texte déclamé avec des variations au niveau de l'intonation, mais aussi au niveau du débit. Nous pouvons donc supposer que les slameurs et slameuses expérimenté·es auront tendance à faire davantage varier ce second paramètre au sein de leur performance que les slameurs et slameuses moins expérimenté·es (H4). Pour mesurer cela, j'ai utilisé les données temporelles calculées au niveau des unités inter-pausales, lesquelles ont été définies comme niveau d'analyse de la variation interne des enregistrements. D'après le graphique 4.19, l'écart-type du débit d'articulation au niveau des UIP dans les performances de slameurs et slameuses investis est sensiblement plus élevé que celui des performances des deux autres catégories, correspondant à priori à un degré d'expérience moins élevé. Il y a deux cas particuliers au sein de la catégorie des slameurs et slameuses réguliers : MP (écart-type très bas) et FRC (écart-type très haut).

¹⁶⁰ La distribution de la variable est normale pour les trois catégories de slameur·euses et l'égalité des variances n'a pas été rejetée (test de Levene, $p > 0,05$).



Graphique 4.19 – Variation interne du débit d’articulation (syll/s, écart-type, niveau des UIP) des slameur·euses selon leur expérience de la scène slam (0 = occasionnel·les ; 1 = régulier·ères ; 2 = investi·es).

Une analyse de la variance (ANOVA¹⁶¹) sur l’écart-type moyen du débit d’articulation montre, avec une marge d’erreur de 5%, une variation significative selon l’expérience des slameurs et slameuses. Plus précisément, un test post-hoc avec correction de Bonferroni indique que les slameurs et slameuses investi·es ont tendance à davantage varier leur débit d’articulation que les réguliers ($p < 0,05$). Comme pour **H2**, je m’attendais à observer une différence d’autant plus significative entre les catégories « occasionnels » et « investis ». Mon hypothèse n’est donc pas totalement validée.

1.4.6. Conclusion

Parmi les paramètres mentionnés dans la littérature comme contribuant à l’efficacité communicationnelle, seules l’étendue du registre mélodique et la variation interne du débit d’articulation présentent une variation significative selon le degré d’expérience. Toutefois, dans un cas comme dans l’autre, et contrairement à ce que je supposais, ce sont les catégories « réguliers » (vs. « occasionnels ») et « investis » qui présentent cette différence significative. Je n’ai pas d’hypothèse à formuler concernant ces résultats surprenants. Je rappelle toutefois qu’il est tout à fait possible qu’il y ait des personnes ayant une bonne expérience de la déclamation de texte (acquise dans d’autres milieux que celui du slam) parmi les « occasionnels ». Au vu des résultats, je ne suis pas en mesure d’affirmer que mes hypothèses **H2** et **H4** ont été pleinement confirmées. Les hypothèses selon lesquelles il y a un lien entre l’expérience et le débit (de parole et d’articulation) et la durée des enregistrements ont quant à elles été rejetées. Ma démarche, en croisant le critère externe de l’expérience avec des critères prosodiques internes, a en tout cas permis d’intégrer une dimension « diachronique » dans l’analyse. Il serait intéressant, pour poursuivre ce questionnement, d’analyser les performances d’une même personne : un même texte déclamé à plusieurs mois d’écart, ou un

¹⁶¹ Non-rejet de l’égalité des variances (test de Levene, $p > 0,05$).

même texte déclamé en scène ouverte et en tournoi, par exemple. Je n'ajoute toutefois pas cette analyse à celles déjà réalisées pour répondre à ma première question de recherche.

1.5. Analyse prosodique de SLAM-CORPORAL: conclusion

L'analyse de la variation prosodique inter-slams permet de comparer les enregistrements de SLAM-CORPORAL sur la base des moyennes de paramètres temporels et intonatifs extraites automatiquement grâce au plug-in ProsoReport (Goldman et Simon 2020) afin de voir si des tendances communes émergent des données. Il apparaît que la prosodie des performances de slam est hautement variable et qu'il n'existe pas *un* phonostyle généralisé et identifiable, ce qui confirme la première hypothèse de recherche. Nos observations vont donc dans le même sens que l'étude réalisée par Simon (2020) sur un petit corpus de slam.

Le temps de parole, l'emploi des pauses silencieuses et le débit d'articulation sont les variables les plus sujettes à la variation. À partir du moment où le principe de partage équitable du temps de parole est respecté, les slameurs et slameuses occupent la scène tantôt une trentaine de secondes, pour déclamer des textes composés de quelques phrases, tantôt plus de quatre minutes, produisant de longs textes-fleuves – quitte à transgresser la limite temporelle qui constitue l'une des règles définitoires du slam. La gestion des pauses silencieuses est une composante rythmique majeure, tant aux yeux des théoricien·nes qu'aux yeux des slameurs et slameuses. Dans le corpus, cette gestion varie énormément d'une performance à l'autre. Si dans l'ensemble, les pauses moyennes (Campione et Véronis 2002) sont les plus fréquentes, les pauses longues représentent une part relativement importante des interruptions du signal sonore, comparativement à ce qui a été observé dans d'autres styles de parole (Grosman *et al.* 2018). Au travers de deux exemples, j'ai par ailleurs montré que les pauses sont fonctionnalisées de manières diverses, et qu'elles peuvent soit soutenir le niveau verbal, soit le fragmenter, jusqu'à entraîner une forme de dé-sémantisation du discours. La majorité des slameurs et slameuses du corpus adoptent un débit d'articulation allant de lent à moyen (Duez et Nishimuna 1987). Les facteurs qui expliquent potentiellement la vitesse du débit sont multiples : iconicité prosodique, expérience de la scène, présence de disfluences, trait stylistique propre... Il est en tout cas intéressant de remarquer que, bien que rythme et vitesse soient souvent associés (*cf.* la définition du rythme reprise dans le *Petit Robert* au Chapitre 2), la plupart des textes de SLAM-CORPORAL sont déclamés à un débit moyen plutôt lent.

En revanche, la durée et la taille (nombre de syllabes) des unités inter-pausales (UIP) sont relativement stables d'un enregistrement à l'autre. Cela est en partie lié à l'inévitable régularité des pauses respiratoires. Néanmoins, si l'on compare avec d'autres genres de paroles (Goldman *et al.* 2011), les UIP sont en moyennes plus courtes dans des performances slam – et cela s'explique peut-être par la dimension préparée de ce type de textes. J'ai en outre fait l'hypothèse que les UIP les plus longues pourraient être un trait typique d'un phonostyle (parmi d'autres) du slam – cette hypothèse sera testée au point 5. Une certaine homogénéité est par ailleurs observable au niveau des paramètres intonatifs : l'écrasante majorité des slameurs et slameuses exploite un registre mélodique étendu – ce qui est un trait typique des paroles publiques. Quant aux valeurs moyennes de la fréquence

fondamentale des femmes et des hommes du corpus, elles correspondent aux valeurs décrites dans la littérature.

En lien avec ma première question de recherche, je me suis demandé si la variation prosodique se joue uniquement inter-slams, ou si elle se manifeste également au sein de chaque performance, *intra-slam*. En effet, le profil prosodique établi sur la base des données extraites avec ProsoReport s'apparente en quelque sorte à une « photographie », qui ne rend pas compte de la variabilité dans le temps des paramètres observés. Je me suis concentrée sur deux paramètres prosodiques : le débit d'articulation et la fréquence fondamentale (f_0) moyenne, lesquels ont été mesurés au sein de chaque unité inter-pausale, préalablement définie comme fenêtre d'observation de la variation prosodique interne. Sans surprise, la majorité des slameurs et slameuses du corpus font varier leur débit et leur intonation au fil de leur performance. L'étendue des registres temporel et intonatif exploités est toutefois variable d'un enregistrement à l'autre – ce que j'ai illustré avec l'analyse détaillée de quelques extraits du corpus.

Enfin, j'ai intégré une dimension diachronique à mon analyse en observant la variabilité de paramètres prosodiques selon le degré d'expérience des slameurs et slameuses de SLAM-CORPORAL. Il s'agissait de déterminer si une catégorisation des enregistrements selon des critères internes recoupe dans une certaine mesure une catégorisation selon des critères externes (métadonnées). J'ai formulé quatre hypothèses, en me basant notamment sur la littérature relative à la question de l'efficacité communicationnelle, que j'estime être directement liée à l'expérience en déclamation de textes et en occupation de la scène. Les paramètres retenus étaient le débit de parole moyen, le débit d'articulation moyen, le registre mélodique, le temps de parole et la variation interne du débit d'articulation. Seuls le registre mélodique et la variation de débit présentaient une différence significative selon la catégorie (occasionnel·les, régulier·ères ou investi·es) des slameurs et slameuses. Toutefois, cette différence se joue entre les régulier·ères et les investi·es, ce qui ne permet pas de valider totalement mes hypothèses.

Je peux d'ores et déjà dire qu'il n'existe pas un phonostyle prototypique du slam ; que la variation prosodique se joue non seulement au niveau inter-slams, mais également au niveau intra-slams ; et qu'un critère externe tel que le degré d'expérience dans le milieu du slam ne concorde pas de manière nette avec des critères prosodiques internes spécifiques. Pour autant, j'ai pu identifier quelques tendances prosodiques partagées par la majorité des slams du corpus. Par ailleurs, l'analyse détaillée de plusieurs extraits m'a permis de mettre en évidence des stratégies prosodiques potentiellement partagées par plusieurs slameurs et slameuses, et peut-être définitoires de quelques phonostyles typiques du slam. Je poursuis l'exploration prosodique de SLAM-CORPORAL avec l'analyse d'une composante rythmique majeure et largement étudiée par les linguistes : l'accentuation.

L'analyse prosodique temporelle et intonative de SLAM-CORPORAL en bref

- Forte variabilité des paramètres prosodiques temporels, à l'exception de la durée et de la taille des unités inter-pausales.
- Relative stabilité des paramètres intonatifs : les slameur·euses exploitent un registre mélodique étendu et la f_0 moyenne des hommes et des femmes correspondent aux valeurs que l'on trouve dans la littérature.
- La variation prosodique se joue au niveau inter-slam et intra-slam : les slameur·euses font varier leur débit et leur intonation au cours de leur performance, avec plus ou moins d'ampleur.
- Le croisement de paramètres prosodiques avec le critère externe de l'expérience des slameur·euses ne donne pas de résultats tranchés.
- L'analyse détaillée d'extraits du corpus met en évidence des stratégies prosodiques potentiellement partagées par plusieurs slameur·euses, ce qui laisse supposer qu'il existe bien quelques phonostyles prototypiques du slam.

2. Analyse de l'accentuation

L'accentuation est une composante rythmique majeure – voire *le* phénomène central du rythme – largement étudiée par les linguistes (*cf.* Chapitre 2). En effet, le rythme du langage oral se construirait sur « l'alternance plus ou moins régulière de temps forts et de temps faibles » (Di Cristo 2013 : 12), *i.e.* de syllabes accentuées et de syllabes non accentuées. Pour rappel, en prosodie, l'accentuation a une double face (Di Cristo 1999) : sous-jacente, où l'accent est un élément du système prosodique d'une langue ; et de surface, où l'accent est défini comme « la mise en relief d'une syllabe » (unité accentuable) par rapport aux syllabes qui l'entourent (Fónagy 1980 : 125). Cette mise en relief peut être due à une augmentation de durée, de hauteur ou d'intensité (ou à une combinaison de ces traits). Dans cette partie, je décris l'organisation accentuelle des performances slam de SLAM-CORPORAL. Partant du principe qu'en poésie, « les structures tendent à rompre les automatismes périodiques par le jeu de l'impair, le déplacement de l'accent, les syncopes, les rejets, les enjambements » (Pasdeloup 1990 : 66), on s'attend notamment à observer certains « écarts » par rapport au système accentuel du français « standard¹⁶² » (lequel obéit à plusieurs principes, tels que le principe de dominance droite ou d'eurythmie, *cf.* Chapitre 2, point 2.2.2.). Du point de vue théorique, ma démarche s'inscrit dans la lignée de Pasdeloup (1990 ; 2005) et d'Astésano (2001 ; 2017). Indépendamment de l'aspect descriptif de l'analyse, il s'agit de situer nos résultats avec ceux de ces auteurs. Leur approche a également guidé plusieurs de nos choix méthodologiques (*cf. infra*). Dans un premier temps, je décris le traitement de SLAM-CORPORAL. Dans un second temps, je décris l'organisation accentuelle du point de vue quantitatif (proportion de syllabes proéminentes) et qualitatif (localisation, « écarts » par rapport au système accentuel du français « standard », structuration discursive qui en découle...). Il s'agit à nouveau de dégager d'éventuelles tendances communes afin de décrire un nombre restreint de phonostyles possiblement prototypiques du slam.

2.1. Traitement de SLAM-CORPORAL

2.1.1. Validation de la détection manuelle des proéminences

Pour rappel, j'ai annoté les syllabes proéminentes dans l'ensemble du corpus sur la base de critères perceptifs et suivant un protocole inspiré de Avanzi *et al.* (2007). Comme Astésano (2001), je travaille donc à partir d'un repérage perceptif des accents et non à partir d'une transcription métrique (*cf.* Chapitre 2, point 2.2.4.). Ma démarche est donc *prosody first*, et non basée sur une représentation morphosyntaxique des relations de proéminence (Astésano 2001 : 89-90). Initialement, je souhaitais comparer cette annotation avec la détection automatique des proéminences réalisée par le script ProsoProm (Simon *et al.* 2008). En raison des erreurs de détection (*cf.* point 1.1.4.), cette comparaison

¹⁶² La notion de français « standard » est bien sûr purement théorique. Je l'utilise pour faire référence aux descriptions linguistiques du système accentuel du français exposées dans l'état de l'art sur le rythme (Chapitre 2, point 2.2.2.).

ne permet pas de valider ma perception.¹⁶³ La taille du corpus ne permettait pas de le faire entièrement annoter par plusieurs personnes afin de calculer un taux d'accord inter-annotateurs et, partant, de valider ma détection. J'ai donc opté pour une solution intermédiaire : faire annoter 10% du corpus par une experte spécialisée en phonologie et prosodie du français¹⁶⁴ et la comparer à la mienne. J'ai sélectionné aléatoirement¹⁶⁵ des enregistrements du corpus et systématiquement extrait les 30 premières secondes jusqu'à obtenir un échantillon d'une durée équivalente à 10% de la durée totale du corpus (soit environ 848 s). Cette méthode a permis de faire annoter un nombre relativement important de slams différents (vs. 6 enregistrements sur 60, par exemple). L'échantillon a été annoté par l'experte suivant le protocole décrit au point 1.1.4. (Avanzi *et al.* 2007) et un score d'accord inter-annotateurs a ensuite été calculé.

De manière générale, la seconde annotatrice détecte davantage de proéminences que moi (en moyenne 10 de plus par enregistrement). Sur les 3262 syllabes de l'échantillon, 2169 (66%) sont annotées comme non proéminentes et 718 (22%) comme proéminentes par les deux annotatrices. 289 syllabes (9%) ont été détectées comme proéminentes uniquement par l'experte, et 85 (3%) uniquement par moi (tableau 4.9). Un score Kappa (de Cohen) a été calculé automatiquement pour chaque enregistrement (tableau 4.9) sur Praat. Ce score, dont la formule est reprise ci-dessous, prend en compte un « taux d'accord par chance ».

$$K = \frac{\text{Proportion d'accords observés} - \text{proportions d'accords dus au hasard}}{100 - \text{proportions d'accords dus au hasard}}$$

Figure 4.18 – Formule pour calculer le score Kappa (de Cohen).

¹⁶³ À titre informatif, j'ai tout de même relevé le fait que j'ai détecté davantage de syllabes comme étant proéminentes que le script ProsoProm (27% de syllabes P sur la tire « prommanu » contre 19% sur la tire « promauto »)

¹⁶⁴ Pr. Anne-Catherine Simon, UCLouvain.

¹⁶⁵ Fonction ALEA sous Excel : 1° attribution aléatoire d'un nombre compris entre 0 et 1 à tous les enregistrements de SLAM-CORPORAL ; 2° tri des enregistrements par ordre croissant selon ce numéro ; 3° sélection des *n* premiers extraits.

	Ø - Ø	Ø - P	P - Ø	P - P	Kappa-score
4D	56	6	30	30	0,41
ALD	77	4	6	27	0,78
BDV	86	1	11	32	0,78
CAT	68	1	6	21	0,81
CLA	80	2	2	28	0,91
CRE	63	3	10	24	0,69
CRI	72	1	15	18	0,6
FLO	64	4	8	19	0,66
FRC	75	3	8	25	0,75
FRK	99	2	11	28	0,75
GVC	77	6	14	32	0,65
ISM	129	3	6	23	0,8
JOS	108	3	8	38	0,82
LAT	54	1	7	26	0,8
LCS	72	3	12	28	0,7
LRI	58	7	4	23	0,72
MEG	68	0	9	24	0,78
MOC	66	4	12	28	0,67
MOJ	116	3	16	35	0,71
MP	55	1	9	19	0,71
NK	96	3	17	22	0,6
RDF	47	4	4	21	0,76
REQ	54	1	5	19	0,81
SKA	105	5	10	35	0,74
SLA	64	6	17	21	0,5
TOR	91	5	8	27	0,74
ULY	61	0	10	16	0,69
VAD	108	3	14	29	0,7
Total	2169	85	289	718	0,72

Tableau 4.9 – Taux d'accord inter-annotatrices : nom du fichier ; Ø-Ø / P-P : syllabes annotées comme non proéminentes (Ø) et syllabes annotées comme proéminentes (P) par les deux annotatrices ; P-Ø/ Ø-P : syllabes annotées P par une annotatrice, Ø par l'autre ; score Kappa.

Pour interpréter les scores, je me réfère à l'échelle proposée par Landis et Koch (1977 : 165).

Accord	Kappa
Excellent	0,81
Bon	0,80 - 0,61
Modéré	0,60 - 0,21
Mauvais	0,20 - 0,0
Très mauvais	< 0,0

Figure 4.19 – Échelle d'interprétation du score Kappa (Landis et Koch 1977 : 165).

Dans l'échantillon, le score Kappa est en moyenne « bon » (0,72) et oscille entre 0,41 (4D) et 0,91 (CLA). L'accord est « modéré » pour 4 enregistrements, il est « bon » pour 20 enregistrements et « excellent » pour 4. Au vu du score kappa moyen et du très faible nombre de cas où l'accord est modéré, l'annotation manuelle a été validée et j'ai poursuivi l'analyse sur cette base.

2.1.2. Annotation des mots lexicaux

Le corpus a ensuite été étiqueté morpho-syntaxiquement avec TreeTagger (Schmid 1994)¹⁶⁶. Ce logiciel attribue automatiquement à chaque token (ou mot) un lemme¹⁶⁷ et une catégorie grammaticale (*part-of-speech*, POS).¹⁶⁸ TreeTagger propose deux modèles d'annotation : un destiné à traiter du discours écrit et un destiné à traiter du discours oral. J'ai utilisé le second. Le script d'origine a été modifié afin que le logiciel indique également si les tokens sont des mots lexicaux (annotés « * »), *i.e.* des noms, verbes, adjectifs ou adverbes. Ceux-ci sont, selon le système accentuel du français, accentuables. Les autres catégories de mots sont dites clitiques et sont considérées comme non accentuables. Il y a toutefois quelques exceptions à cette règle : Mertens (2004 ; 2008) recense une série de clitiques qui sont accentuables. J'ai vérifié manuellement l'étiquetage morpho-syntaxique dans deux enregistrements et j'ai listé les clitiques de ce type les plus fréquents. Ils sont repris ci-dessous.

- PRONOMS
 - o relatifs complexes : *lequel, auquel...*
 - o personnels toniques : *moi, toi, lui...*
 - o possessifs : *mien, tien...*
 - o indéfinis : *aucun, chacun...*
 - o interrogatifs : *combien, quand, où...*
 - o démonstratifs : *ceci, ça...* (sauf *c', ce*)
- DÉTERMINANTS
 - o indéfinis : *tout, chaque, autre...*

J'ai vérifié manuellement la présence de ces clitiques accentuables dans tous les enregistrements du corpus et je les ai systématiquement annotés comme étant accentuables (« * »). Par ailleurs, l'adverbe de négation *ne* et sa forme contractée *n'* sont non accentuables (Mertens 2004 ; 2008). L'annotation a été corrigée manuellement pour ôter les « * » sous ces deux formes. La vérification complète de l'annotation réalisée avec TreeTagger dans deux enregistrements a permis d'identifier deux autres cas problématiques :

- le terme « face » dans la locution prépositive « face à » est annoté comme mot lexical ;
- les formes étiquetées « unknown » (passages dans une autre langue que le français, disfluences, noms propres...) sont systématiquement annotées comme mots lexicaux.

À nouveau, j'ai vérifié manuellement ces cas de figure dans tous les enregistrements et l'étiquetage a été modifié lorsque c'était nécessaire. L'étiquetage morpho-syntaxique et le marquage des mots lexicaux sont intégrés aux TextGrids dans de nouvelles couches d'annotation, respectivement nommées « pos », « lemma » et « lex » (figure 4.20).

¹⁶⁶ Traitement géré par le Centre de Traitement Automatique du Langage (CENTAL) de l'UCLouvain.

¹⁶⁷ Forme d'un mot correspondant à son entrée dans les dictionnaires.

¹⁶⁸ Le liste des tags est accessible au lien suivant :

<https://www.cis.uni-muenchen.de/~schmid/tools/TreeTagger/data/french-tagset.html>

1	l	@	f	i	l	s	@	t	a~	phones (1130)
2	l@		fil			s@		ta~		syll (498)
3			P					P		prommanu (498)
4	le		fil			se		tend		words (451)
5			*					*		lex (36/451)
6	le		fil			se		tendre		lemma (451)
7	DET:ART		NOM			PRO:PER		VER:pres		pos (451)
8						l@ fil s@ ta~				phono (75)
9						le fil se tend				ortho (75)

Figure 4.20 – Extrait d'un TextGrid (JSP) avec étiquetage morpho-syntaxique (« lemma » et « pos ») et marquage des mots lexicaux (« lex ») selon le logiciel d'annotation automatique TreeTagger.

La localisation des accents peut donc être analysée au niveau du mot lexical. Or, selon Astésano, les accents initiaux marquent en surface une unité prosodique proche du mot lexical (2017 : 11-12). Je m'attends donc à observer un pourcentage relativement important de proéminences initiales à ce niveau.

2.1.3. Segmentation en syntagmes accentuels et étiquetage syllabique

Sur la base de l'annotation des mots lexicaux et à l'aide d'un script développé par Goldman (nommé « AP », non publié), les enregistrements ont été segmentés automatiquement en Syntagmes Accentuels (*accentual phrase*). Selon le script de Goldman, un syntagme accentuel est formé d'un mot lexical et des clitiques qui y sont associés. Il est important de souligner que l'étiquette « syntagme accentuel » est donc utilisée pour désigner ce que d'autres auteurs nomment soit « groupe accentuel » (Mertens *et al.* 2001), soit « mot prosodique » (Selkirk 1996). Considérons l'énoncé ci-dessous :

(15) une délicieuse tartine beurrée

Goldman y verrait trois syntagmes accentuels ([une délicieuse] [tartine] [beurrée]) là où Selkirk n'en identifierait qu'un seul. Cela me permet de rappeler que la terminologie pour référer aux différents niveaux de constituance prosodique du français est large et variable.¹⁶⁹ Dans la mesure où je souhaite analyser un large corpus, j'ai pris le parti d'utiliser le script de Goldman, qui permet un traitement automatique des données. La nomenclature proposée par ce script est conservée telle quelle dans le traitement du corpus (une modification des labels dans les TextGrids demanderait énormément de temps), mais j'utilise le terme de « mot prosodique » (MP) pour référer à l'unité que Goldman appelle « syntagme accentuel » (AP) dans la présentation des résultats afin d'éviter toute confusion.

¹⁶⁹ Pour rappel, « s'il existe un consensus sur l'identité de certaines unités de la hiérarchie [des constituants prosodiques] [...], les autres domaines font l'objet, par les différents chercheurs, d'interprétations diversifiées, qui s'avèrent souvent déroutantes. C'est ainsi que deux domaines identiques peuvent être nommés différemment ou que deux domaines différents peuvent recevoir la même dénomination. De ce fait, il n'est pas toujours aisé de comparer les résultats des travaux des chercheurs » (Di Cristo 2013 : 136).

Un second script également développé par Goldman (nommé « IF », non publié), permet de catégoriser automatiquement chaque syllabe comme étant initiale, interne ou finale de mot lexical ou de MP. Le tableau 4.10 reprend les étiquettes utilisées pour cette annotation.¹⁷⁰

Label	Signifie
1	Syllabe de mot non lexical et initiale de MP
1i	Syllabe initiale de MP et de mot lexical (i = initiale)
1ip	Syllabe initiale de MP et de mot lexical bisyllabique (p = pénultième)
i	Syllabe initiale de mot lexical et interne de MP
ip	Syllabe initiale et pénultième de mot lexical, et interne de MP
.	Syllabe de clitique interne de MP, ou syllabe interne de mot lexical de plus de 3 syllabes
p	Syllabe pénultième de mot lexical
f	Syllabe finale de mot lexical et de MP (f = finale)
–	pause silencieuse

Tableau 4.10 – Conventions de notation des syllabes selon le script « IF » (Goldman, non publié).

Le nombre de syllabes proéminentes étiquetées « . » est relativement restreint. Ces cas ont donc été vérifiés manuellement pour déterminer s’il s’agissait de syllabes de mots non lexicaux internes de MP ou de syllabes internes de mots lexicaux de plus de trois syllabes. Dans le second cas, j’ai modifié l’étiquette en « .lex ». Ces annotations (MP et étiquetage syllabique) sont intégrées aux TextGrids dans deux nouvelles tires (figure 4.20), nommées respectivement « AP » et « IF », selon les noms des scripts utilisés.

1	l	e	b	a	t	m	a~	d	@	m	o~	k	9	R	phones (342)
2	le		bat			ma~		d@			mo~		k9R		syll (169)
3	l		ip			f		l			.		f		f (29/169)
4						p							p		prommanu (169)
5	les					battements		de			mon		coeur		words (136)
6						*							*		lex (136)
7															AP (83)
8															phono (57)
9															ortho (57)

Figure 4.21 – Extrait d’un TextGrid (PAQ) avec la segmentation en mots prosodiques (« AP ») et l’étiquetage syllabique (« IF ») d’après le script de Goldman (non publié).

Ce traitement automatique du corpus présente l’avantage d’être relativement rapide et de fournir des données accentuelles à deux niveaux simultanément : celui du mot prosodique et celui du mot lexical. Grâce à cette double segmentation, il est possible d’analyser les résultats au regard de la théorie de

¹⁷⁰ Cette documentation du script n’était pas disponible. J’ai donc élaboré la description des labels du script « IF » en analysant l’étiquetage dans mon corpus.

Astésano (2001 : 2017), selon laquelle les accents initiaux et finaux marquent une unité proche du mot lexical (au niveau métrique, *i.e.* sous-jacent, et au niveau rythmique, *i.e.* en surface). Pour autant, l'annotation n'est pas parfaite et certaines erreurs d'étiquetage n'ont probablement pas été détectées.¹⁷¹ J'ai toutefois mis en place plusieurs balises afin de limiter cette marge d'erreur autant que possible.

2.1.4. Mise en parallèle de l'étiquetage syllabique et de la tire des proéminences

Les couches d'annotation « IF » et « prommanu » ont été mises en parallèle avec la fonction *Compare two tiers* du plug-in TextGrid Tools (Buschmeier et Woldarczak 2013) et une nouvelle tire, nommée « compare », a été créée dans les TextGrids. Les données de cette tire ont été importées dans Excel afin de relever, pour chaque enregistrement, le nombre d'accents de chaque type (tableau 4.11).

4D		
Type de syllabe accentuée	n	%
1	7	2%
1i	9	3%
1ip	17	6%
i	11	4%
ip	35	12%
.	3	1%
p	14	5%
f	202	68%
Total	298	

Tableau 4.11 – Nombre (n) et pourcentage (%) d'accents de chaque type (selon l'étiquetage du script « IF » de Goldman) dans le slam « Paillette » de 4D (4D).

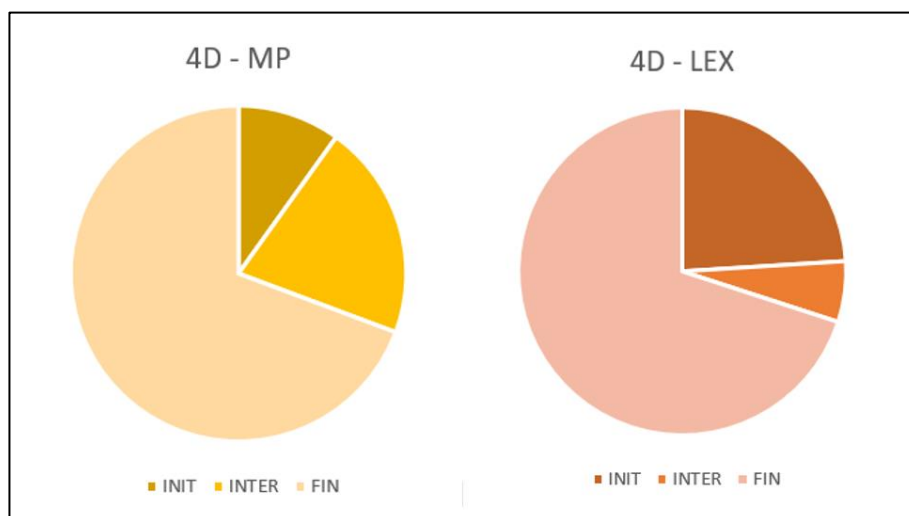
Les 8 types d'accents (1, 1i, 1ip...) ont été rassemblés en trois groupes pour chaque niveau accentuel (mot prosodique et mot lexical) : initial, interne ou final (tableau 4.12).

	MP	LEX
INIT	1 1i 1ip	1i 1ip i ip
INTER	i ip p .	p .
FIN	f	f

Tableau 4.12 – Regroupement des types d'accents en trois niveaux : initial (INIT), interne (INTER) et final (FIN) de mot prosodique (MP) ou de mot lexical (LEX).

¹⁷¹ J'en ai notamment repéré d'autres lors de l'analyse des résultats.

Des diagrammes circulaires ont ensuite été générés pour chaque enregistrement : ils montrent la proportion d'accentuation initiale, interne et finale aux niveaux du mot lexical et du mot prosodique.



Graphiques 4.20 et 4.21 – Proportions d'accents initiaux (INIT), internes (INTER) et terminaux (FIN) aux niveaux du mot lexical (LEX) et du mot prosodique (MP) dans le slam « Paillette » de 4D (4D).

2.1.5. Traitement des mots monosyllabiques

Un problème majeur de l'annotation automatique réalisée avec les scripts de Goldman est qu'elle ne permet pas d'identifier les cas de proéminences perçues sur un mot monosyllabique : toute syllabe terminale de mot lexical est étiquetée « f », quel que soit le nombre de syllabes du mot en question. J'ai donc relevé manuellement le nombre de proéminences « ambiguës » (Pasdeloup 1990) pour tout le corpus. Au niveau du mot lexical, une syllabe de mot monosyllabique peut être précédée par une syllabe finale de mot lexical (du MP précédent), une syllabe de clitique initiale de MP (« 1 »), une pause silencieuse (« _ ») ou une syllabe de clitique interne de MP (« . »). Au niveau du MP, une syllabe de mot monosyllabique peut être précédée par une pause silencieuse (« _ ») ou par une syllabe finale de mot lexical (« f »). Ces différentes configurations ont été relevées manuellement sur Excel grâce aux options de filtre et de mise en surbrillance des données.

2.1.6. Annotation des groupes accentuels

Les groupes accentuels sont formés par une suite de syllabes faibles clôturée par une syllabe détectée comme proéminente (Pasdeloup 1990 : 289). Ils ont été annotés automatiquement dans le corpus à l'aide d'un script qui m'a été fourni par Daniel Hirst spécifiquement pour ma recherche.¹⁷² Ce script effectue les opérations suivantes :

- 1) création d'une nouvelle tire nommée « GA » ;
- 2) copie des intervalles silencieux (« _ ») de la tire des syllabes sur « GA » ;

¹⁷² Je le remercie vivement pour son aide. Nos échanges ont été initiés sur un forum destiné aux utilisateurs du logiciel Praat (<https://groups.io/g/Praat-Users-List/topics>) en date du 02/06/2022.

- 3) lorsqu'une syllabe est annotée comme proéminente dans la tire « prommanu », la frontière droite de l'intervalle concerné est copiée sur la tire « GA » (figure 4.21).

1	i	d	p	9	R	k	y	n	m	O	R	l	a~	b	R	a	s	s	u	f	9	j	d	g	i	phones (1988)
2	pRi	d@	p9R	kyn	mOR	la~	bRas	su	f9j	d@	gi															syll (859)
3	fvs.	lvs.	fvs.P	lvs.	fvs.	lipvs.	fvs.P	lvs.	fvs.	lvs.	fvs.P															COMPARE (859)
4	f	l	f	l	f	lip	f	l	f	l	f															if (859)
5			P				P				P															prommanu (859)
6																										GA (85/260)
7	pris	de	peur	qu	une	mort	l'	embrasse	sous	feuille	de	gui														words (696)
8	*		*			*		*		*		*														lex (696)
9	pren	de	peur	qu	un	mort	le	embrasse	sous	feuille	de	gui														lemma (696)
10	VER	PRP	NOM	K	DET:A	NOM	D	NOM	PRP	NOM	PRP	NOM														pos (696)
11																										AP (394)
12	pRi d@ p9R kyn mOR la~bRas su f9j d@ gi																									phono (116)
13	pris de peur qu'une mort l'embrasse sous feuille de gui																									ortho (116)

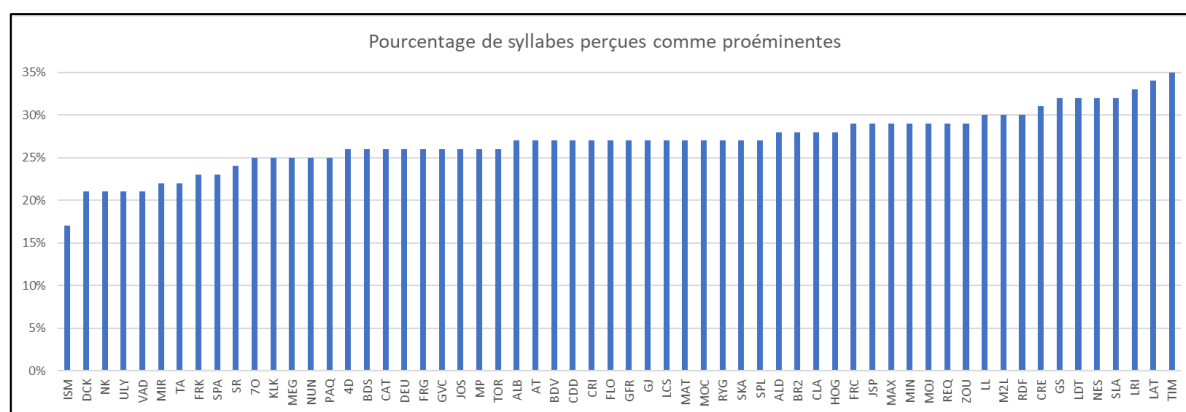
Figure 4.22 – Extrait d'un TextGrid (DEU) avec la segmentation en groupes accentuels (GA).

La couche d'annotation « GA » a été définie comme étant celle des segments discursifs afin de pouvoir extraire automatiquement des mesures prosodiques (paramètres temporels, accentuels et intonatifs) pour chaque groupe accentuel via le plug-in ProsoBox (Goldman et Simon 2020). J'ai pu ainsi déterminer la taille et la durée moyenne des GA pour chaque enregistrement du corpus et comparer mes résultats à ceux de Padeloup (1990) et Astésano (2001).

2.2. Caractéristiques accentuelles de SLAM-CORPORAL

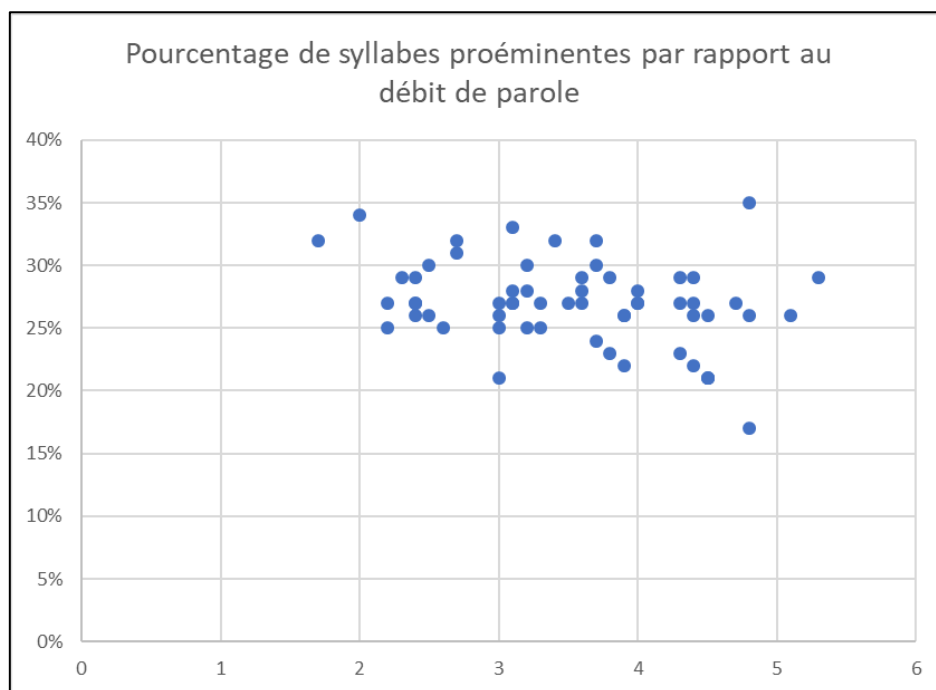
2.2.1. Pourcentage de proéminences et durée syllabique

Dans SLAM-CORPORAL, le pourcentage moyen de syllabes perçues comme proéminentes par enregistrement est de 27% et il oscille entre 17% (ISM) et 35% (TIM), avec un écart-type de 0,03 (graphique 4.22). Il est donc relativement stable d'un enregistrement à l'autre.



Graphique 4.22 – Pourcentage de syllabes perçues comme proéminentes dans SLAM-CORPORAL.

Selon plusieurs auteurs, le nombre de proéminences perçues est notamment lié au débit de parole (Fraisie 1974 ; Wagner 2010). En effet, l'enregistrement dans lequel le pourcentage de syllabes proéminentes perçues est le plus faible (ISM) est caractérisé par un débit de parole et un débit d'articulation extrêmement rapides (respectivement 4,8 et 6,8 syll/s). Le graphique 4.23 montre le pourcentage de proéminences perçues (en ordonnée) par rapport au débit de parole (en abscisse). On voit que, globalement, ce pourcentage décroît plus le débit augmente.



Graphique 4.23 – Pourcentage de syllabes perçues comme proéminentes (en ordonnée) par rapport au débit de parole (syll/s, en abscisse) dans SLAM-CORPORAL.

Le coefficient de corrélation (test unilatéral, coefficient de Pearson) entre pourcentage de proéminences et débit de parole est de $-0,312$ ($p < 0,05$). Sur base de l'échantillon, je suis donc parvenue à montrer, avec un risque d'erreur de 5%, qu'il existe effectivement une relation négative entre ces deux variables : plus le débit augmente, moins nous percevons de proéminences. La corrélation est toutefois relativement faible¹⁷³ (Al-Hameed 2022) : plusieurs slams échappent à cette « règle » – notamment TIM, qui compte 35% de syllabes proéminentes pour un débit de parole de 4,8 syll/s.

Outre le pourcentage de proéminences perçues, le débit de parole modifie également la durée des syllabes (Pasdeloup 2005). Selon plusieurs auteurs (e.a. Léon 1993 ; Fónagy 1980), la durée moyenne des syllabes est un « paramètre phonostylistique révélateur de l'émotivité, du lyrisme, ou d'un contrôle, de la part du locuteur, réalisé dans un but symbolique » (Migliore 2016 : 96). Léon estime qu'en parole spontanée du français « standard », la durée moyenne des syllabes varie autour de 0,15 s en position inaccentuée, et d'environ 0,3 s en position accentuée (1993 : 137). Dans SLAM-CORPORAL, les syllabes perçues comme non proéminentes ont une durée moyenne de 0,168 s (écart-type de 0,07) ce qui est légèrement plus long (+ 12%) que la moyenne reprise par Léon. En revanche,

¹⁷³ On considère qu'en deçà de 0,5, une corrélation est faible.

les syllabes proéminentes dans les slams ont une durée moyenne similaire à celle des syllabes proéminentes dans la parole spontanée ; elles sont par ailleurs en moyenne presque deux fois plus longues que les syllabes non proéminentes (+ 82%).

	Durée non-P (s)	Durée P (s)	Durée P et non-P (s)
Moyenne	0,17	0,31	0,26

Tableau 4.13 – Durée moyenne des syllabes non proéminentes (non-P) et proéminentes (P) dans SLAM-CORPORAL.

L'effet du débit sur la durée syllabique varie selon la nature accentuée ou inaccentuée des syllabes.

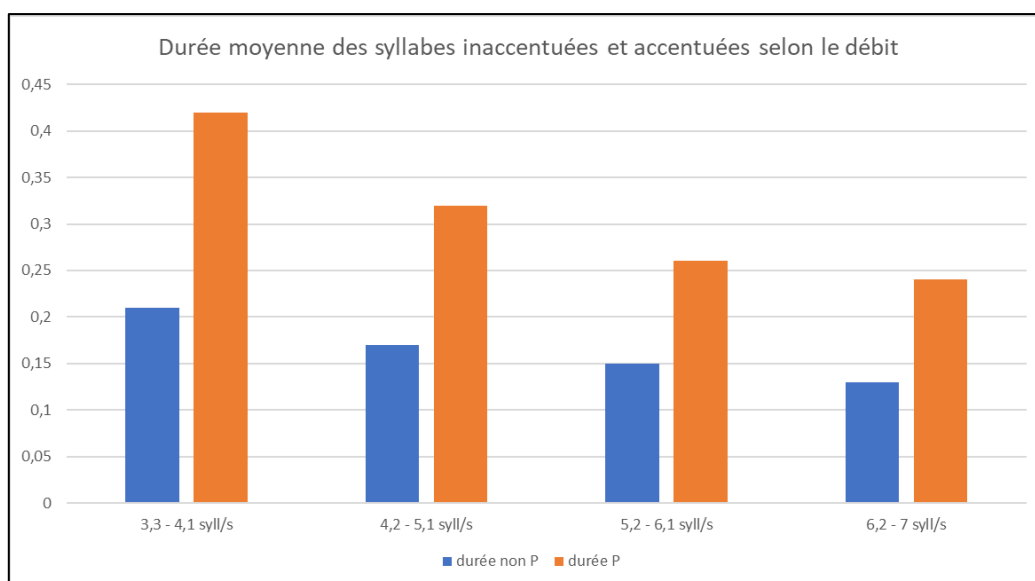
Les variations de débit n'ont pas les mêmes incidences sur les figures et le fond de la scène prosodique [...]. Les formes qui constituent les syllabes accentuées ont une très grande élasticité comparativement au fond qui constituent les syllabes non-accentuées. La durée des syllabes accentuées est modifiée en moyenne de -28.1% et de +30% quand on passe respectivement du débit normal au débit rapide et du débit normal au débit lent, alors que la durée des syllabes non-accentuées est modifiée en moyenne de -13.9% et de +15.3% quand on passe respectivement du débit normal au débit rapide et du débit normal au débit lent (Pasdeloup 2005 : 9).

Dans le corpus, le débit d'articulation moyen oscille entre 3,3 et 6,8 syll/s. J'ai réparti les enregistrements en quatre catégories selon le débit d'articulation moyen et j'ai mesuré l'impact du débit sur la durée des syllabes pour chacune de ces catégories (tableau 4.14 et graphique 4.24).

	Débit (syll/s)	n enregistrements	Durée moyenne non-P (s)	Durée moyenne P (s)
lent ↓ rapide	3,3 --> 4,1	13	0,21	0,42
	4,2 --> 5,1	21	0,17	0,32
	5,2 --> 6,1	20	0,15	0,26
	6,2 --> 7	6	0,13	0,24

Tableau 4.14 – Répartition des enregistrements de SLAM-CORPORAL selon le débit d'articulation moyen (syll/s) et durées moyennes (s) des syllabes non proéminentes (non-P) et proéminentes (P).

L'écart de durée moyenne entre les syllabes accentuées en débit lent (catégorie 1) et en débit rapide (catégorie 4) est de 0,18 s. L'écart de durée moyenne entre les syllabes non accentuées en débit lent et en débit rapide est de 0,08 s. Bien que les catégories ne soient pas équilibrées en nombre d'enregistrements, ces résultats semblent confirmer ceux de Pasdeloup (2005).



Graphique 4.24 – Durées moyennes (s) des syllabes accentuées (P) et non accentuées (non-P) selon le débit d’articulation (syll/s).

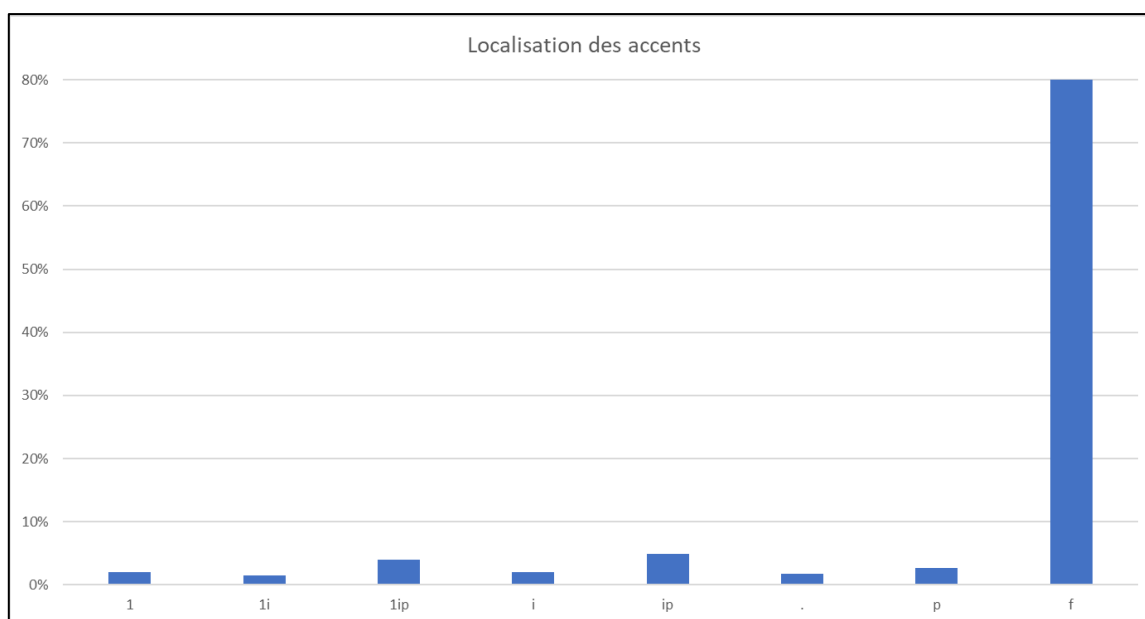
Selon Padeloup, cette différence de variation selon la nature accentuée ou non accentuée de la syllabe est due à la « non élasticité » du rythme :

le rythme n’est pas élastique : quand le débit de parole change, la durée syllabique ne varie pas dans les mêmes proportions selon que la syllabe est accentuée ou inaccentuée. La structuration temporelle d’un énoncé produit à un débit lent ne correspond pas au ralentissement linéaire du même énoncé produit à débit rapide (et inversement) (Padeloup 2005 : 7).

Le pourcentage de syllabes perçues comme proéminentes est relativement stable dans SLAM-CORPORAL, bien que quelques slams se démarquent de ce point de vue. J’ai par ailleurs mis en évidence le lien entre proéminences, durée syllabique et débit. Il s’agit à présent d’étudier la distribution des accents au sein des mots lexicaux et des syntagmes accentuels.

2.2.2. Localisation des accents

À l’échelle de SLAM-CORPORAL pris dans son ensemble, on observe une dominance extrêmement nette des accents finaux (graphique 4.25). Les syllabes qui sont le moins fréquemment accentuées sont les initiales de mots lexicaux de plus de deux syllabes qui ouvrent un mot prosodique (1i) – autrement dit, les syllabes qui sont « doublement initiales », à deux niveaux. Cela peut être dû au fait qu’il y a simplement peu de mots prosodiques qui s’ouvrent sur un mot lexical polysyllabique.



Graphique 4.25 – Localisation des proéminences dans SLAM-CORPORAL (1 = syllabe initiale de mot prosodique ; i = syllabe initiale de mot lexical ; p = syllabe pénultième ; . = syllabe interne de mot lexical de plus de deux syllabes ou de clitique interne de mot prosodique ; f = syllabe finale).

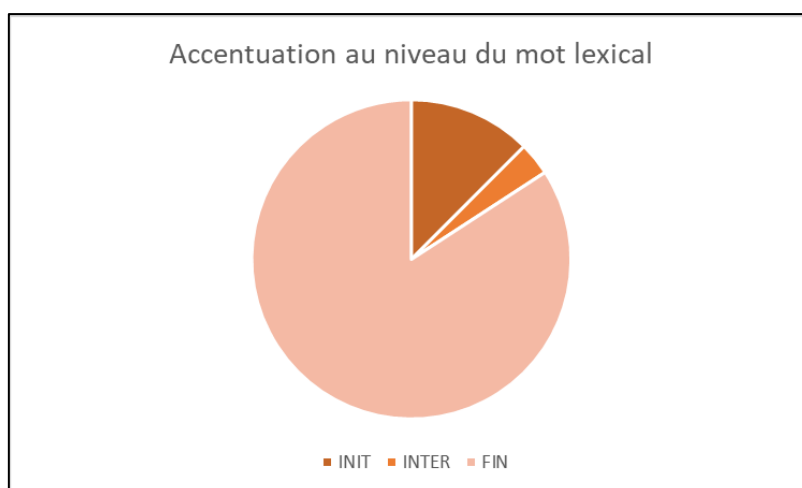
Si l'on observe chaque enregistrement individuellement, il y a toutefois une certaine variabilité dans cette distribution (tableau 4.15).

	Syllabes proéminentes							
	1	1i	1ip	i	ip	.	p	f
moyenne	2%	1%	4%	2%	5%	2%	3%	81%
min	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	50%
max	12%	7%	19%	18%	16%	7%	9%	94%

Tableau 4.15 – Pourcentage de syllabes proéminentes initiales, internes et finales de mot lexical et de mot prosodique.

Une performance se démarque particulièrement du reste du corpus : chez Nunzia, seule la moitié des accents affectent une syllabe terminale. Cette slameuse accentue beaucoup de syllabes initiales de mots lexicaux (36%). Elle présente en outre la particularité d'accentuer un nombre non négligeable de syllabes initiales de clitiques (12%). Il y a une corrélation entre le pourcentage de syllabes perçues comme proéminentes et le débit (*cf. supra*) : plus le débit diminue, plus le nombre de proéminences perçues augmente. Or, Nunzia a un débit de parole moyen relativement lent (2,6 syll/s). L'on pourrait dès lors formuler l'hypothèse que le pourcentage élevé d'accents initiaux s'explique en partie par le fait que le débit de parole est lent, et que l'on a donc tendance à percevoir davantage de syllabes comme étant accentuées. Cependant, d'autres enregistrements où le débit de parole est lent (entre 1,7 et 2,6 syll/s) ne contiennent pas pour autant une forte proportion de syllabes initiales accentuées. Il semble donc que la proportion importante d'initiales de mots accentuées est plutôt une particularité de ce slam. Si l'on écoute l'entièreté du slam de Nunzia, on constate qu'un même motif mélodique « en vague » se répète tout au long de la performance (audio 4.16). Les accents initiaux participent probablement de l'élaboration de ce motif prosodique récurrent.

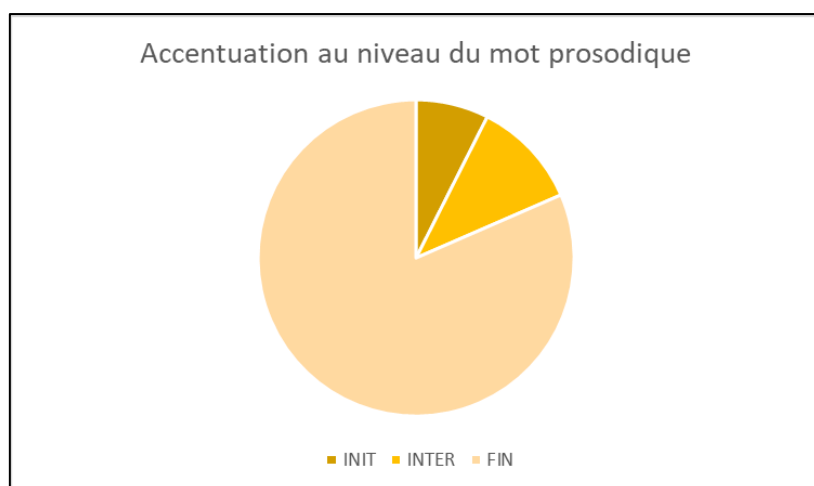
Le graphique 4.26 montre la répartition des proéminences initiales, internes et finales au niveau du mot lexical.



Graphique 4.26 – Répartition des syllabes proéminentes selon leur localisation (initiale, interne ou finale) au niveau du mot lexical dans SLAM-CORPORAL.

Au niveau du mot lexical, l'accentuation finale domine largement (84%). L'accentuation initiale représente une part non négligeable des proéminences annotées (13%). Pour rappel, selon Astésano, un marquage accentuel par deux accents – initial et final – au niveau du mot lexical est une « forme prosodique courante en français » (2017 : 52). Par ailleurs, les genres discursifs préparés et médiatiques comptent proportionnellement plus d'accents initiaux que les genres non préparés et non médiatiques (Astésano 2001 ; Goldman *et al.* 2011 : 216). Je m'attendais donc à observer davantage d'accents initiaux dans le corpus (qu'ils aient une fonction d'accent emphatique ou rythmique, ou de marquage de la constituance prosodique). Un accent affectant une syllabe interne de mot lexical constitue quant à lui un écart par rapport au système accentuel du français « standard ». Ils représentent 3% des proéminences au niveau du mot lexical. J'avais formulé l'hypothèse selon laquelle certaines licences par rapport à ce système seraient probablement observables dans un corpus poétique. En effet, j'imagine que le niveau prosodique contribue à ce qui fait la poéticité des slams (création d'un rythme particulier, emploi de figures de style...) et se démarque donc logiquement du « français parlé standard ». Dans le corpus, ces accents « marqués » ne sont toutefois pas si nombreux. Je les analyse en détail aux points 2.2.2.2. et 2.2.2.3.

Le graphique 4.27 montre la répartition des proéminences initiales, internes et finales au niveau du mot prosodique.



Graphique 4.27 – Répartition des syllabes proéminentes selon leur localisation (initiale, interne ou finale) au niveau du mot prosodique dans SLAM-CORPORAL.

L'accentuation finale domine également au niveau du mot lexical (81%) ; les proéminences internes (11%) ne sont ici évidemment pas rares puisqu'elles correspondent d'une part aux mots lexicaux internes de MP accentués à l'initiale ; et, d'autre part, aux quelques mots clitiques accentués (les « . »). Il y a relativement peu de proéminences à l'initiale des MP (7%). On peut en effet imaginer que beaucoup de mots prosodiques s'ouvrent sur un clitique non accentuable (par ex. un pronom personnel sujet). Ces graphiques ne sont toutefois pas vraiment représentatifs de la réalité accentuelle du corpus. Comme mentionné au point 2.1.3., l'annotation automatique des syllabes réalisée avec le script « IF » (Goldman, non publié) annote de manière indifférenciée (« f ») les dernières syllabes de mots plurisyllabiques et de mots monosyllabiques ; j'ai donc relevé manuellement ces derniers.

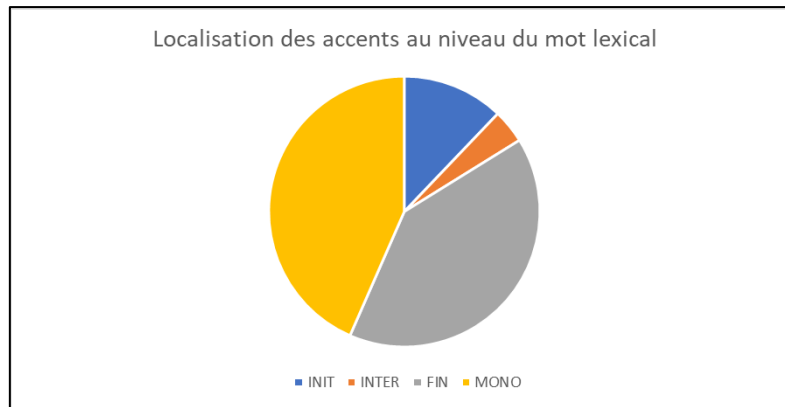
2.2.2.1. Ambiguïté des accents de mots monosyllabiques

Dans le corpus de Padeloup (1990), 22% des accents sont dits « ambigus » : ils tombent sur des mots monosyllabiques et ne peuvent donc pas être distingués en accents primaires ou secondaires. Un critère permettant de définir un accent comme final ou non final est sa capacité à générer un contour intonatif. Il y aurait des formes codifiées de proéminences que l'on trouve uniquement à la frontière droite de (groupes de) mots : mouvement mélodique important, présence éventuelle d'une pause... (Avanzi 2012 : 25-26). Néanmoins,

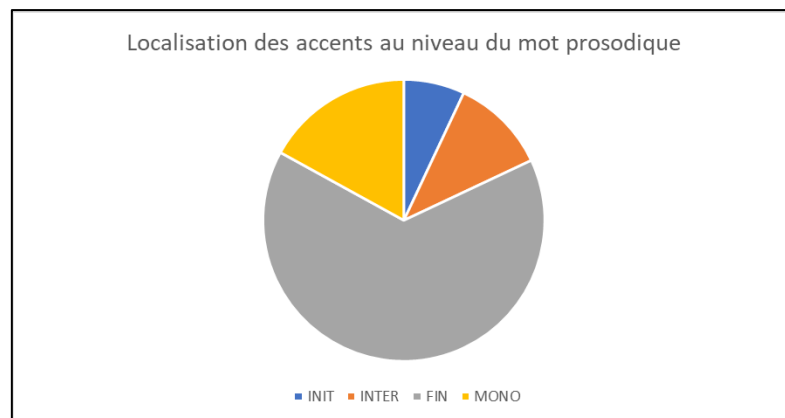
[c]ette distinction, commode en théorie, n'est pas non plus toujours très simple à appliquer dans les faits, la perception comme la catégorisation des accents nucléaires et des accents non nucléaires variant d'un chercheur à l'autre (Avanzi 2012 : 26).

Dans SLAM-CORPORAL, 18% des accents sont initiaux ou internes, 40% sont finaux et 42% sont ambigus (mots monosyllabiques).¹⁷⁴ Concernant ces accents ambigus, je me limite à en relever le nombre. J'ai donc revu les graphiques précédents, qui représentent désormais les accents affectant les mots monosyllabiques (graphiques 4.28 et 4.29).

¹⁷⁴ Notons qu'il y a 1484 cas de syntagmes accentuels monosyllabiques.



Graphique 4.28 – Répartition des syllabes proéminentes selon leur localisation au niveau du mot lexical dans SLAM-CORPORAL : proéminences initiales (INIT), proéminences internes (INTER), proéminences finales (FIN) et proéminences sur mot lexical monosyllabique (MONO).



Graphique 4.29 – Répartition des syllabes proéminentes selon leur localisation au niveau du mot prosodique dans SLAM-CORPORAL : proéminences initiales (INIT), proéminences internes (INTER), proéminences finales (FIN) et proéminences sur mot prosodique monosyllabique (MONO).

Afin de trancher entre accentuation initiale ou finale, une piste serait de vérifier les corrélats acoustiques de chaque cas et de déterminer si le paramètre dominant dans la perception de la proéminence est mélodique ou temporel. Or, cette vérification devrait être manuelle (ce qui est difficilement envisageable sur un tel corpus) ; par ailleurs, les erreurs de détection de f_0 (cf. point 1.1.5.) rendent l'interprétation peu sûre. Je présente tout de même quelques exemples pour illustrer un cas intéressant et relativement fréquent dans le corpus : les monosyllabes qui « ouvrent » un arc accentuel. Pour rappel, un arc accentuel est formé de deux accents qui relient le début et la fin d'une unité lexicale ou syntaxique (Fónagy 1980 : 143). Di Cristo (2011) en distingue de deux types : l'arc accentuel purement rythmique destiné à éviter un clash accentuel (par ex. « le CAFé NOIR ») et l'arc accentuel destiné à renforcer la cohésion sémantique entre des unités lexicales ou dans des séquences formulaïques (par ex. « les CONventions soCIALES »).

Dans le slam de CDD, plusieurs mots monosyllabiques accentués initient un arc accentuel (figure 4.22). Ceux-ci renforcent la cohésion sémantique des syntagmes sur lesquels ils se déploient, et mettent en évidence des jeux de mots (par ex. « ton cou(p) du lapin »).

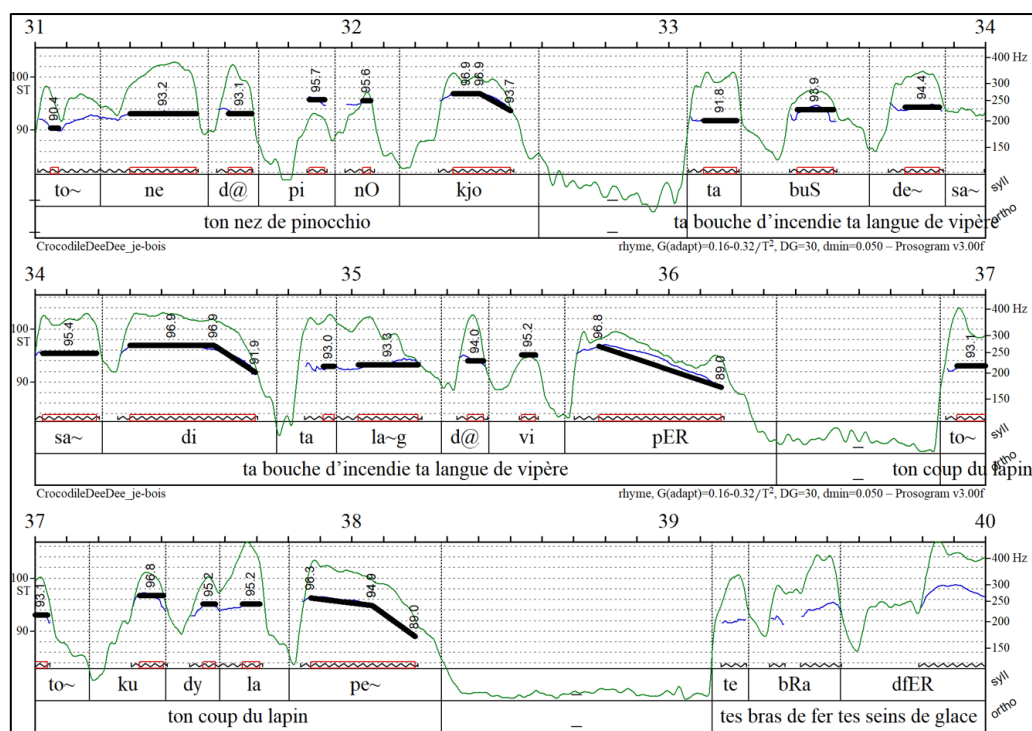


Figure 4.23 – Extrait du prosogramme de Crocodile Dee Dee (CDD) avec plusieurs exemples d'arcs accentuels.

Dans ce passage, les proéminences sur les monosyllabes présentent un allongement de la durée. Selon Padeloup, l'accentuation secondaire (*i.e.* initiale ou interne) est uniquement caractérisée par une variation de f_0 (1990 : 96).¹⁷⁵ Ces accents contribuent à former des sous-structures qui « rétablissent une unité perceptivo-motrice » (1990 : 120). Dans ce cas-ci, les accents des monosyllabes semblent relever de cette catégorie (bien que l'allongement soit relativement important) – les arcs accentuels de cohésion sémantique, pour reprendre la typologie de Di Cristo (2011). Un autre exemple d'arc accentuel initié par un monosyllabe accentué est observable dans le slam de Nunzia (figure 4.23). La proéminence initiale d'arc est marquée par un léger allongement et une f_0 plus élevée, tandis que celle de clôture est fortement allongée, avec un mouvement mélodique descendant. Ces paramètres acoustiques sont respectivement ceux d'un accent initial et d'un accent final.

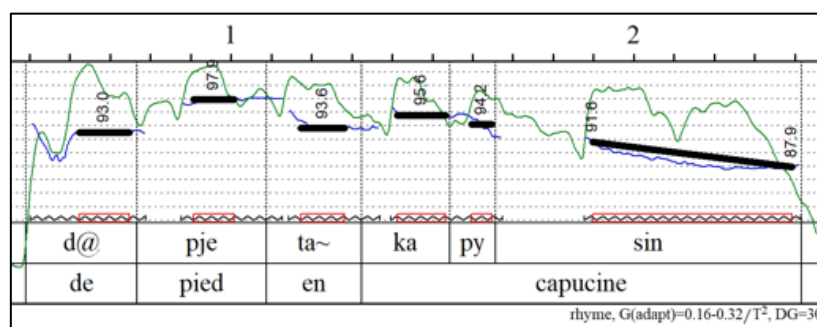


Figure 4.24 – Extrait du prosogramme de Nunzia (NUN) avec un exemple d'arc accentuel.

J'ai observé plusieurs configurations de ce type dans le corpus (e.a. dans 70 avec « SINGE sans POIL » répété tout au long du slam ; dans JSP avec « le FIL se TEND », « les SIGNES du TEMPS »...).

¹⁷⁵ L'accentuation secondaire est donc moins marquée acoustiquement que l'accentuation primaire, laquelle est caractérisée à la fois par un allongement syllabique et une variation de f_0 (e.a. Di Cristo 2000).

La proportion importante d'accents ambigus permet donc de nuancer les résultats précédemment exposés : il est tout à fait possible que parmi les nombreux accents affectant un mot monosyllabique, beaucoup s'apparentent à des proéminences initiales de par leurs corrélats acoustiques ou d'un point de vue syntaxico-sémantique (*cf.* les arcs accentuels). Quoi qu'il en soit, après avoir affiné la localisation des accents, je m'intéresse plus en détail aux cas d'accents marquant une syllabe interne de mot lexical, configuration que l'on peut qualifier « d'atypique » par rapport au système accentuel du français « standard ».

2.2.2.2. Accents internes de mots lexicaux

Le taux d'accents affectant une syllabe interne de mot lexical oscille entre 0 et 10%, avec une moyenne de 3% (ce qui représente 285 cas). Ce taux dépasse les 6% dans 11 slams. J'ai analysé ces 125 cas et quatre configurations particulières ont été identifiées.

1 – Syllabe pré-schwa prononcé

La majorité des accents internes affectent des syllabes pénultièmes de mots lexicaux se terminant par un schwa qui est prononcé. Cette prononciation est souvent liée à un accent régional (notamment liégeois, par ex. chez ALB) ou à une déclamation respectueuse des règles de la versification¹⁷⁶ (chez FLO, MAX et M2L). Or,

[l]es syllabes contenant un schwa ne peuvent constituer une syllabe métriquement forte et sont rattachées à la syllabe précédente contenant une voyelle pleine, dans ce que E. Selkirk appelle la *macro-syllabe* (Astésano et Bertrand 2016 : 15).

Selon ce point de vue, il ne s'agit pas à proprement parler d'accents *internes*, mais bien d'accents finaux.

2 – Répétition de sons

La syllabe accentuée interne de mot lexical est inscrite dans une chaîne de répétition phonémique, *i.e.* une suite de sons identiques ou proches (rimes, assonances, allitérations... *cf.* Chapitre 5, point 6). Le slam de REQ compte plusieurs exemples de ce type – j'en reprends deux ci-dessous (16). Les syllabes accentuées sont en caractères gras (la proéminence interne de mot lexical est soulignée¹⁷⁷) et les chaînes euphoniques sont en couleurs. Les syllabes proéminentes sont presque toutes un des maillons de ces chaînes. L'imbrication des niveaux prosodique et verbal est ici particulièrement frappante – j'y reviendrai dans le prochain chapitre.

(16) REQ

l'é**char**pe est **par** terre **et** moi je suis **par**ti je me suis dit c'est **par** où et
j'ai juste dis**par**u

[...]

la **scène** grise est **asser**vie exa**cer**be l'hymne exa**gère** **chiffres**

¹⁷⁶ *cf.* Chapitre 5, point 4.

¹⁷⁷ Les proéminences pré-schwa ne sont pas considérées comme des accents internes, *cf. supra*.

3 – Iconicité prosodique

La syllabe accentuée interne de mot lexical participe d'une iconicité prosodique. Dans les trois cas repris ci-dessous, une syllabe interne contient une consonne évoquant le contenu sémantique du passage concerné et elle est dès lors accentuée pour souligner ce lien entre signifiant et signifié. On parle de symbolisme sonore (e.a. Köhler 1930 ; Grammont 1933 ; Delattre 1965 ; Fónagy 1970) : certains sons ont une connotation plus douce ou ronde (par ex. /b/ ou /a/) et d'autres, plus rude ou pointue (par ex. /k/, /i/). Dans l'exemple (17), la syllabe interne accentuée contient la fricative sourde /f/, qui est articulée en expulsant l'air progressivement à travers le canal buccal. Son articulation est ici relativement trainante, ce qui peut évoquer l'image de la neige qui fond lentement ou l'ennui exprimé par le verbe « morfondre ».

(17) MIN

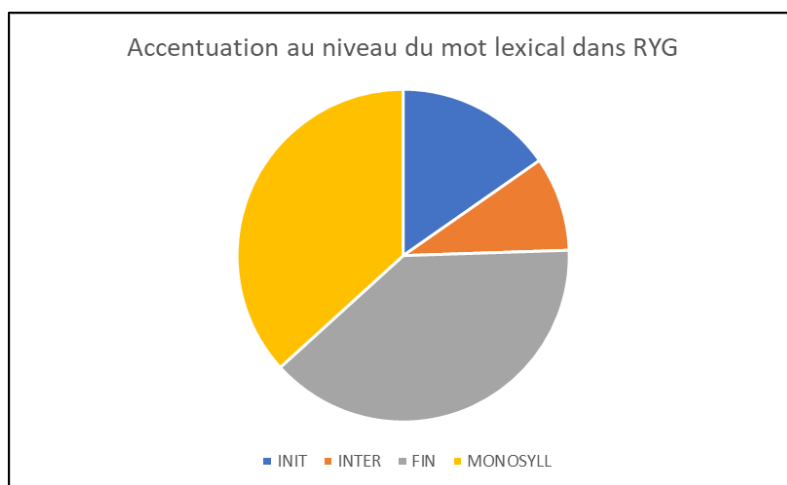
battus en **neige** et en min**neige** mor**fon**due

Dans l'exemple (18), l'occlusive /k/ de la syllabe interne accentuée connote la violence mentionnée par le slameur. On remarque d'ailleurs que de plus en plus de syllabes sont accentuées au fur et à mesure que la scène décrite devient violente.

(18) GVC

je délire à **cran** sur une **rive** é**cor**chée à peine **seule** mais là je me **prends**
une **gifle** dé**cro**chée en **pleine** **gueule**

Le slameur Ryga produit 17 accents étiquetés comme internes de mots lexicaux, ce qui correspond à 9% des proéminences de sa performance (graphique 4.30).



Graphique 4.30 – Localisation des proéminences (initiales, internes, finales ou affectant un mot monosyllabique) au niveau du mot lexical dans la performance de Ryga (RYG).

Parmi ceux-ci, plusieurs ne correspondent pas aux configurations décrites ci-dessus (19).

(19) RYG

l'heureux cadavre d'une existence sans valeur

face à ces programmes abrutissants

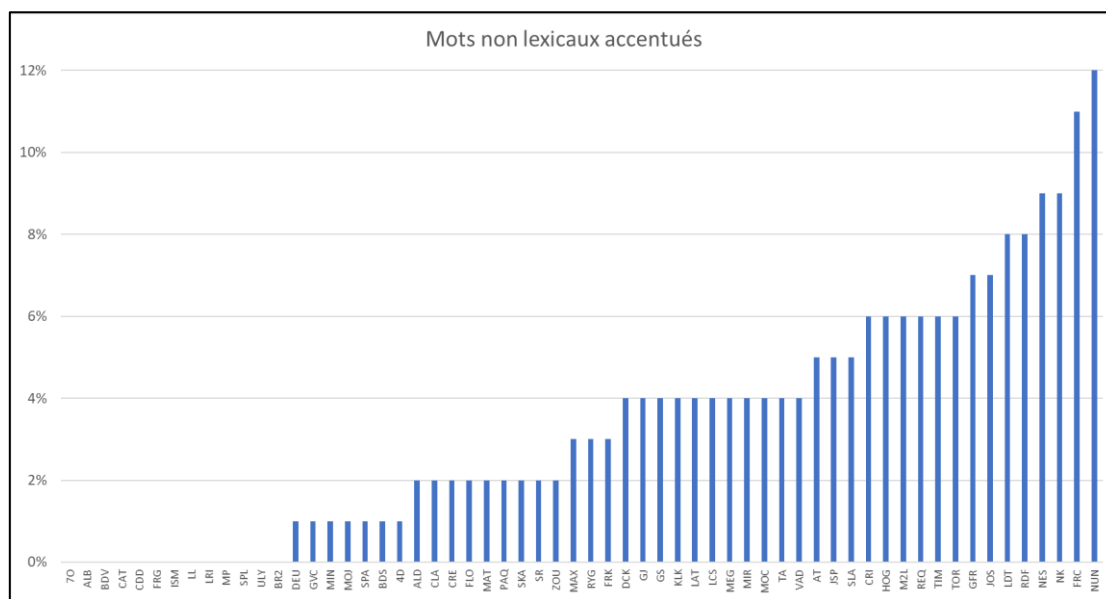
valeureux guerrier de l'arrière-troupe sans arme sans âme sans intérêt

Il semblerait que les accents internes sont un de trait accentuel spécifique mobilisé par Ryga pour cette performance.¹⁷⁸

Pour clore cette analyse des accents du point de vue de leur localisation, j'analyse un autre type « d'écart » par rapport au système accentuel du français « standard » : les proéminences affectant des mots théoriquement non accentuables, *i.e.* des clitiques.

2.2.2.3. Accentuation de clitiques non accentuables

En moyenne, 3% des accents affectent une syllabe de mot non lexical (275 cas au total). Environ la moitié des performances (52%) en contiennent très peu (entre 0 et 3%). 90% des performances en contiennent moins de 7% (graphique 4.31). Une performance, celle de Nunzia, se démarque de ce point de vue, avec 12% d'accents qui tombent sur une syllabe de mot non lexical.



Graphique 4.31 – Pourcentage de mots non lexicaux (clitiques) accentués dans les enregistrements de SLAM-CORPORAL.

J'ai étudié en détail 122 mots non lexicaux accentués et six cas de figure ont été identifiés :

¹⁷⁸ L'on pourrait faire l'hypothèse que dans ce slam, les proéminences interviennent à intervalles temporels réguliers, indépendamment de la localisation de la proéminence. Or, les groupes accentuels (voir point 2.2.3.) de RYG ne sont pas particulièrement plus réguliers en termes de durée que ceux d'autres slameurs et slameuses du corpus (*cf. infra*). Par ailleurs, selon Padeloup (1990), il arrive que l'accent initial soit « attiré » sur la première syllabe débutant par une consonne, et qu'il soit donc réalisé non pas sur la syllabe initiale du mot, mais sur la seconde. Dans le cas présent, les trois syllabes internes accentuées suivent effectivement directement des syllabes initiales à ouverture vocalique. Une autre hypothèse, toutefois impossible à vérifier, tient aux influences musicales potentielles du slameur. En effet, les rappeur-euses francophones du 21^e siècle auraient tendance à déplacer « l'accent sur une autre syllabe que la dernière » (Cerquiglini cité par Fagyal 2007 : 123). Donc, si Ryga est influencé par ce genre musical, il est possible que sa performance tende à s'en rapprocher, notamment via l'accentuation. Enfin, mais cela est également invérifiable, cette particularité accentuelle pourrait être liée à des contacts du slameur avec d'autres langues (sur cette question, voir notamment Fagyal 2010 ; Avanzi *et al.* 2013).

- 1) Structure syntaxique : le clitique se trouve en fin de syntagme en raison d'une inversion sujet-verbe ; le clitique est une conjonction qui articule deux propositions (Mertens 1992).
- 2) Arc accentuel : le clitique accentué « ouvre » un arc accentuel.
- 3) Erreur d'étiquetage : le mot accentué n'est pas un mot clitique (mais un adjectif, un pronom interrogatif, une onomatopée, un déterminant indéfini...).
- 4) Figure de style : le clitique accentué est inscrit dans une chaîne euphonique, apparaît dans une partie chantée, participe à créer de l'iconicité prosodique, crée du suspens...
- 5) Régularité rythmique : le clitique accentué constitue le battement d'une scansion (*cf. infra*).
- 6) Insistance (par ex. « je sais que c'est **ta** vie », dans RYG).

Parmi la centaine de cas vérifiés, 6 ne correspondent à aucune des configurations précitées. Par exemple, le slameur Francisco accentue à plusieurs reprises des déterminants définis (figure 4.24, « **du** diable blanc » et « **le** diable blanc »).

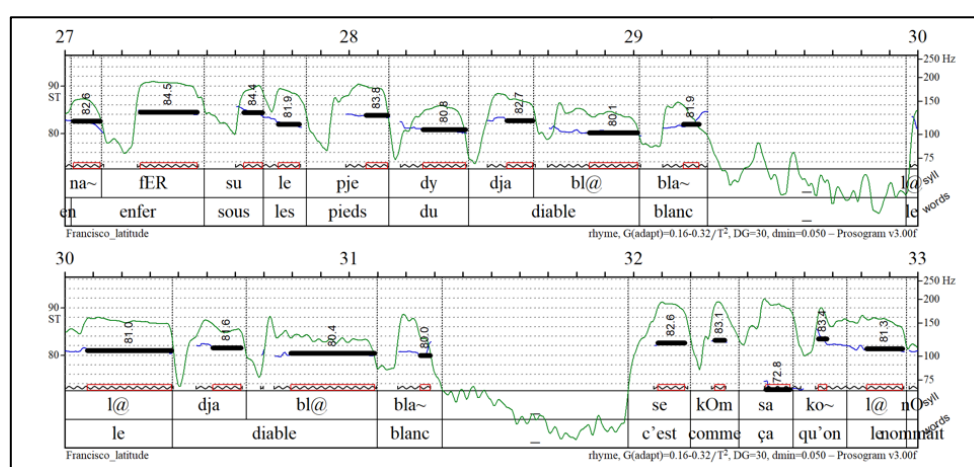


Figure 4.25 – Extrait du prosogramme de Francisco (FRC) avec des exemples de clitiques (les déterminants « du » et « le ») accentués.

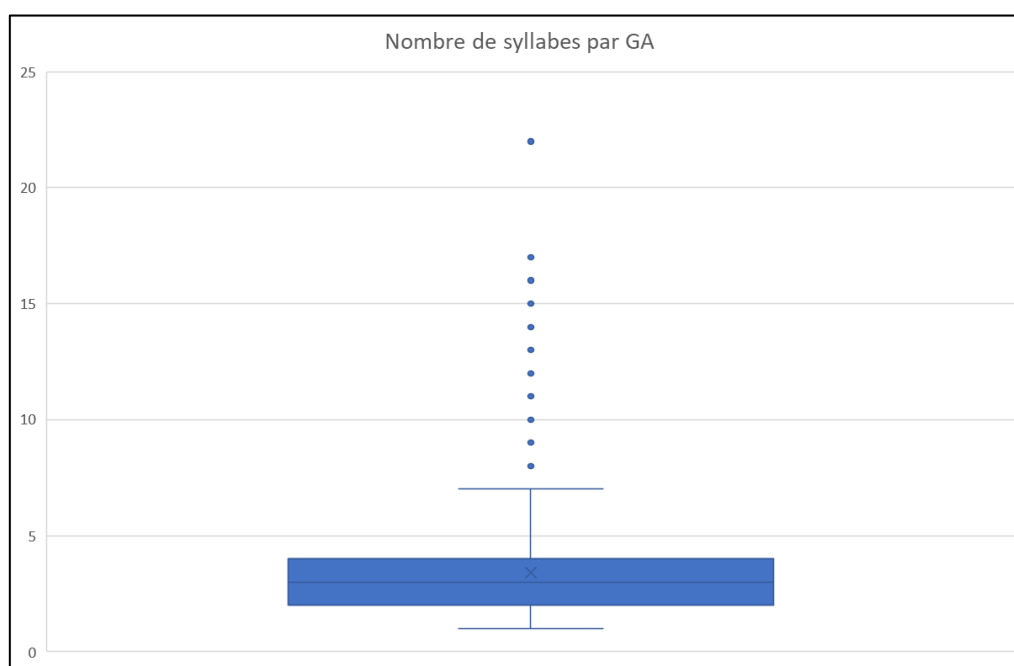
La majorité des proéminences perçues dans SLAM-CORPORAL affectent des syllabes finales. Les accents initiaux au niveau du mot lexical représentent une part non négligeable des proéminences annotées, mais moins importante que ce à quoi je m'attendais, d'une part suite aux travaux d'Astésano (2001 et 2017) et d'autre part en raison de la dimension préparée et publique du slam (Goldman *et al.* 2011). J'ai néanmoins souligné le fait qu'un pourcentage élevé de proéminences sont « ambiguës » dans la mesure où elles affectent un mot monosyllabique, et qu'elles ne peuvent donc pas être catégorisées comme accents initiaux ou terminaux. Il est dès lors tout à fait possible que la part de proéminences initiales soit en fait plus élevée. Enfin, l'analyse détaillée des proéminences internes de mot lexical et affectant des clitiques (théoriquement non accentuables) a permis de mettre en lumière des configurations récurrentes expliquant la présence de ces accents « particuliers » – dans le sens où ils ne sont pas « typiques » de l'accentuation en français « standard ». La plupart de ces configurations sont liées à la stylistique (iconicité prosodique, répétitions de sons...) ou à la rythmique (régularité des accents, arcs accentuels...). L'étape suivante consiste à analyser les groupes accentuels.

2.2.3. Groupes accentuels

Pour rappel, un groupe accentuel (GA) est défini comme une suite de syllabes inaccentuées clôturée par une syllabe perçue comme proéminente. Grâce à un script développé par Hirst (non publié), j'ai segmenté le corpus en GA et une série de mesures prosodiques ont pu être extraites pour ces segments discursifs grâce au plug-in Prosobox (Goldman et Simon 2020). L'objectif était de déterminer dans quelle mesure l'organisation en GA dans un corpus de slam répond aux contraintes phonotactiques décrites dans la littérature et en particulier chez Padeloup (1990), dont la définition du groupe accentuel rejoint la mienne.

2.2.3.1. Taille des groupes accentuels

L'ensemble des auteur-es (e.a. Fraisse 1974 ; Padeloup 1990 ; Astésano 2001) s'accordent à dire qu'un groupe accentuel est constitué d'un petit nombre de syllabes (entre 2 et 5), sauf en cas de « stratégie contraire », comme le parenthésage ou l'adoption d'un débit rapide (Padeloup 1990 : 281-287). Dans le corpus, les GA comptent en moyenne 3,4 syllabes et la majorité d'entre eux en comptent entre 2 et 4 (graphique 4.32, tableau 4.16). Ces résultats vont dans le sens des contraintes phonotactiques décrites par Padeloup (1990) : les locuteurs évitent de produire une trop longue suite de syllabes inaccentuées (principe d'eurythmie, cf. Chapitre 2, point 2.2.2.).



Graphique 4.32 – Nombre de syllabes par groupe accentuel à l'échelle de SLAM-CORPORAL pris dans son ensemble.

	<i>n</i> syll moyen	<i>n</i> syll min	<i>n</i> syll max	<i>n</i> syll écart-type
GA	3,38	1	22	1,6

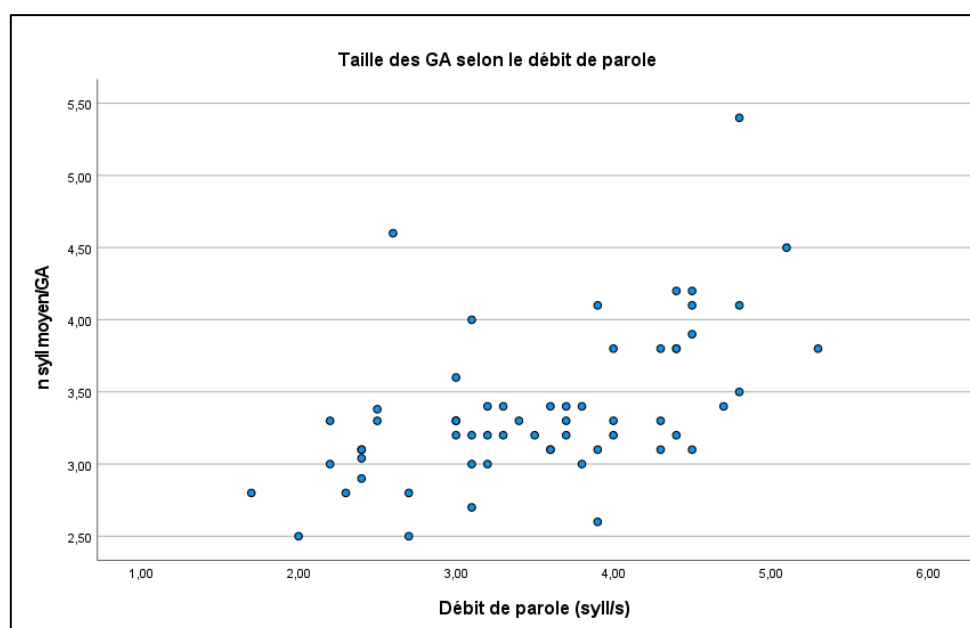
Tableau 4.16 – Taille des groupes accentuels (GA) dans SLAM-CORPORAL : nombres de syllabes moyen, minimal, maximal et écart-type.

On remarque tout de même un pourcentage non négligeable (près de 10%) de GA de plus de 5 syllabes (tableau 4.17).

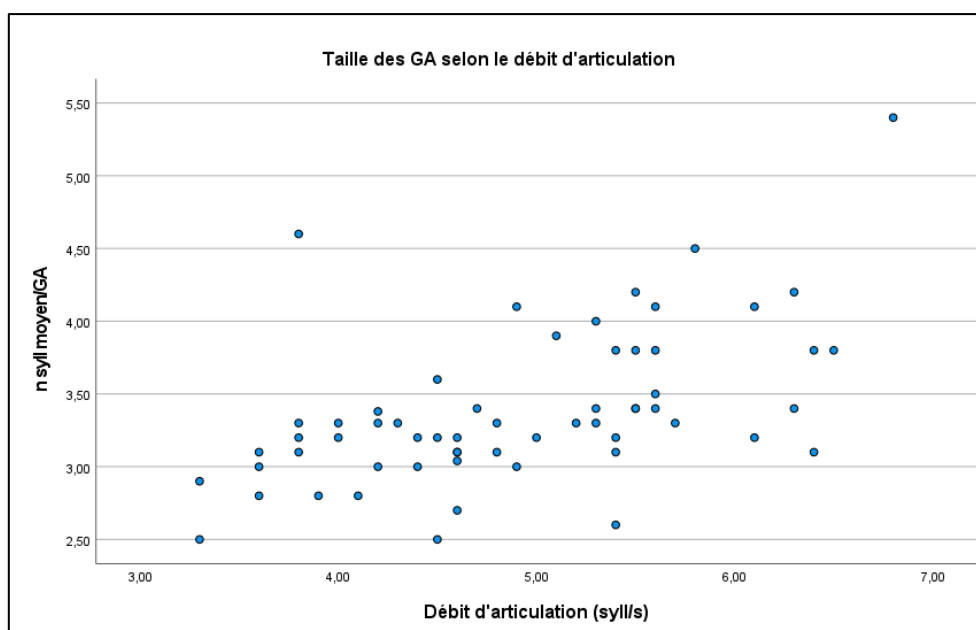
Taille	6-7 syll.	8-9 syll.	10-11 syll.	12-13 syll.	14-15 syll.	16-17 syll.
Fréquence	609 (7%)	189 (2%)	40 (0,5%)	24 (0,2%)	6 (0,1%)	4 (< 0,1%)

Tableau 4.17 – Nombre et pourcentage de groupes accentuels (GA) de plus de 5 syllabes dans SLAM-CORPORAL.

Les GA dont la taille moyenne est la plus grande sont produits par BDS (4,5 syllabes), NK (4,6 syllabes) et ISM (5,4 syllabes). Tous trois font partie des slameurs et slameuses ayant les débits d'articulation moyens les plus élevés (respectivement 5,8 syll/s, 6,4 syll/s et 6,8 syll/s). Cela semble confirmer qu'il y a un lien entre la taille des GA et le débit d'articulation (Fraisie 1974). Les GA dont la taille moyenne est la plus petite sont produits par LAT (2,5 syllabes), LDT (2,5 syllabes) et TIM (2,6 syllabes). Si LAT a également le débit d'articulation le plus lent du corpus (3,3 syll/s), LDT a un débit d'articulation moyen de 4,5 syll/s (mais un débit de parole lent : 2,7 syll/s) et TIM a un débit d'articulation moyen relativement rapide (5,6 syll/s). D'après les graphiques 4.34 et 4.35, une corrélation se dessine entre la taille moyenne des GA (en nombre de syllabes) et les débits de parole et d'articulation.



Graphique 4.33 – Taille moyenne des groupes accentuels (GA, nombre de syllabes) selon le débit de parole (syll/s, pauses incluses) dans chaque enregistrement de SLAM-CORPORAL.



Graphique 4.34 – Taille moyenne des groupes accentuels (GA, nombre de syllabes) selon le débit d’articulation (syll/s, pauses exclues) dans chaque enregistrement de SLAM-CORPORAL.

J’ai calculé un coefficient de corrélation entre le nombre de syllabes moyen des GA et les débits de parole et d’articulation (test de Pearson). Ce coefficient est de 0,552 pour le débit de parole et de 0,532 pour le débit d’articulation ($p < 0,01$ dans les deux cas). Cela montre donc que la taille des GA et le débit sont bel et bien corrélés : plus le débit augmente, plus les GA comptent de syllabes. Autrement dit, il y a une tendance à la désaccentuation lorsque le débit augmente. Cela est à mettre en lien avec le constat que j’avais fait précédemment (point 2.2.1.) selon lequel le pourcentage de syllabes proéminentes perçues diminue lorsque le débit augmente.

Dans le corpus, un certain nombre de GA sont particulièrement grands (plus de 10 syllabes). Ces *outliers* correspondent à plusieurs cas de figure.

1 – Débit d’articulation rapide

Une grande partie des GA de plus de 10 syllabes sont produits par des slameurs et slameuses ayant un débit d’articulation rapide sur les segments concernés. Dans certains cas, l’accélération du débit est due à la présence de disfluences. Par exemple, chez GFR, un GA compte 22 syllabes (20). Dans ce passage (audio 4.17), le slameur explique qu’il a perdu le fil de son texte. Il y a plusieurs disfluences et le débit est rapide (environ 6 syll/s). Par ailleurs, le segment est prononcé avec une intensité faible. L’ensemble de ces paramètres rend la perception des proéminences difficile.

(20) GFR

je fais le constat je suis en train de m'embrouiller mais c'est vraiment il y a un truc danger qui se met depuis qu'il est là ce brasier je fais le constat

Un cas similaire a été observé chez ISM (21), avec un GA de 17 syllabes prononcé à un débit très rapide (audio 4.18).

(21) ISM

on dit que tout ce qui n/ on don/ on dit que tout ce qui ne s/ tout ce qu/
tout ce qui ne se voit pas est éternel

2 – Proéminences particulièrement saillantes

Chez M2L, un GA compte 12 syllabes. Ce segment apparaît dans un passage où les proéminences sont particulièrement saillantes (audio 4.19). Cela explique que des proéminences plus faibles n’aient pas été détectées.

3 – Détection de nouvelles proéminences lors de la seconde écoute

Dans certains cas, de nouvelles proéminences sont détectées lors de la seconde écoute. Je n’ai pas modifié les données pour poursuivre l’analyse de l’accentuation, mais cela m’a poussée à refaire une annotation des proéminences pour l’analyse des scansions (*cf.* point 3). Neuf GA de plus de 10 syllabes sont concernés.

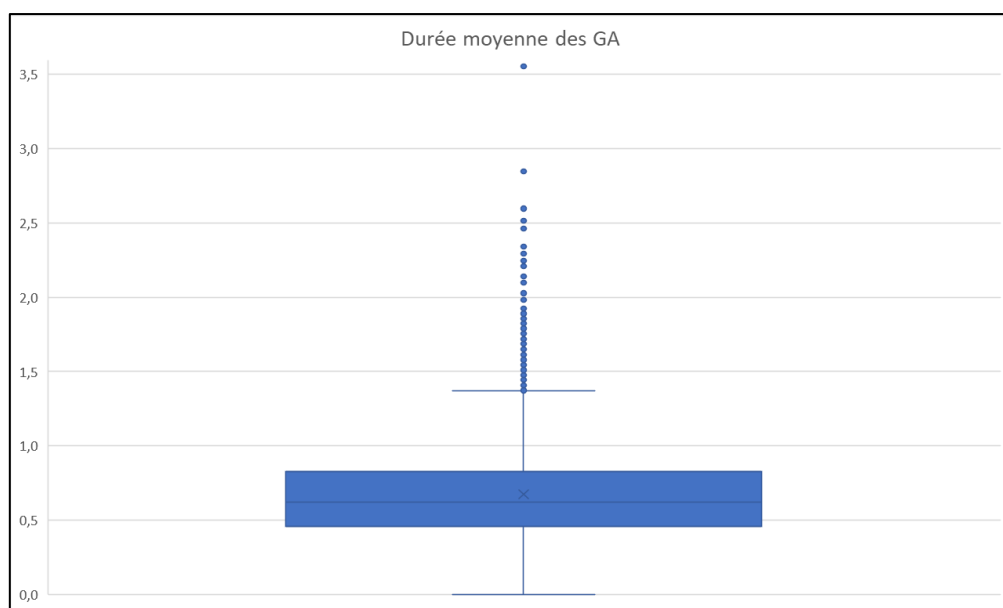
2.2.3.2. Durée des groupes accentuels

Selon Astésano (2001), les intervalles inter-accentuels ont une durée moyenne de 600 ms en parole spontanée et oscillent entre 550 et 700 ms quel que soit le style de parole. Cette fenêtre temporelle serait constante quelle que soit la langue (romane ou germanique) considérée (Astésano : 2022).

Cela nous conduit à supposer une contrainte d’ordre supérieur (psychologique, neurobiologique... [...]) dépassant les contraintes métriques, articulatoires et prosodiques des différentes langues (Astésano : 2022 : 6).

Astésano parle dès lors d’un « tempo naturel spontané » de 1,7 battement par seconde (pour les adultes). Des intervalles inter-beats inférieurs à 600 ms perturberaient l’organisation des éléments perçus (Astésano 2017). Dans le corpus, les GA ont une durée moyenne de 0,692 s (graphique 4.35), ce qui entre dans la fenêtre mentionnée par Astésano.¹⁷⁹

¹⁷⁹ et de 0,663 s si l’on exclut les 76 GA de plus de 10 syllabes (lesquels représentent 0,9% des GA du corpus).



Graphique 4.35 – Durée moyenne (s) des groupes accentuels (GA) dans SLAM-CORPORAL.

Huit GA ont une durée inférieure à 100 ms. Dans quatre cas, la proéminence n'est pas perçue lors de la réécoute. Dans deux cas, les GA correspondent à une conjonction « et » prononcée avec un coup de glotte (dans M2L, à quelques secondes d'intervalle) – ce qui fait que la syllabe se détache de son contexte et est perçue comme proéminente (audio 4.20). Deux autres GA, chez LCS (audio 4.21) et TOR (audio 4.22), sont extrêmement courts. Dans le premier cas il y a un accent d'insistance sur l'adjectif « toutes ». Dans le second cas, il y a un accent initial sur le substantif « germination », ce qui forme un arc accentuel (la syllabe finale étant également accentuée). Certains GA dépassent les 2 s. Parmi eux, j'ai relevé plusieurs cas intéressants. Dans deux GA, l'un chez BR2, l'autre chez GS, la syllabe accentuée est en fait un cri – elle est donc très allongée (figures 4.25 et 4.26).

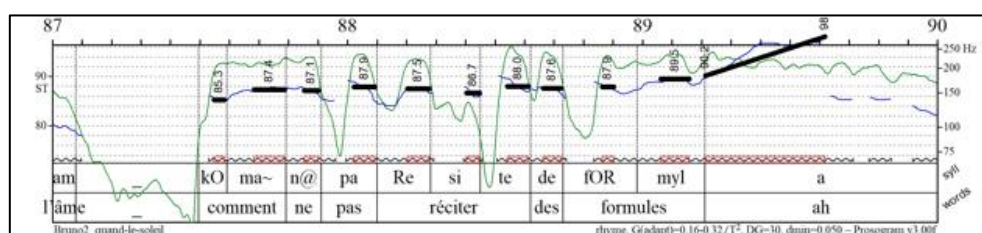


Figure 4.26 – Extrait du prosogramme de Bruno 2 (BR2), avec un groupe accentuel qui se clôt sur un cri.

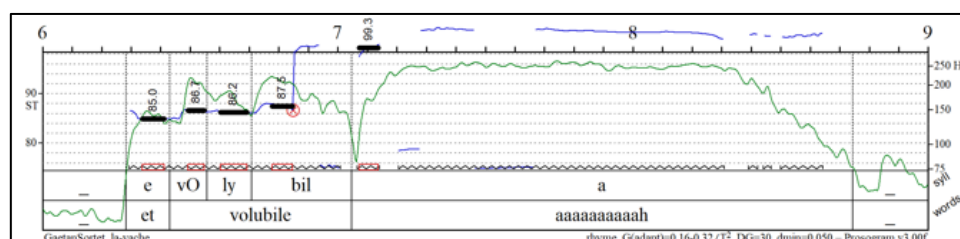


Figure 4.27 – Extrait du prosogramme de Gaëtan Sortet (GS), avec un groupe accentuel qui se clôt sur un cri (avec une erreur de détection de la f_0 , indiquée en bleu).

Chez 4D (figure 4.27), un GA de 2,515 s est constitué de syllabes qui sont toutes allongées. Le monosyllabe « chat » est encore plus allongé que les syllabes environnantes, et il est donc le seul

perçu comme proéminent. Notons que ce passage est empreint d'ironie : la slameuse explique qu'un père ayant un comportement irresponsable par rapport à ses enfants sera plus facilement excusé qu'une mère ayant des comportements similaires. Après avoir décrit le comportement du père, elle affirme que ce n'est finalement pas si grave, sur un ton très nettement perçu comme ironique. L'allongement syllabique fonctionne comme un indice de contextualisation¹⁸⁰ et permet à l'auditoire de comprendre que le message n'est pas à interpréter au premier degré.

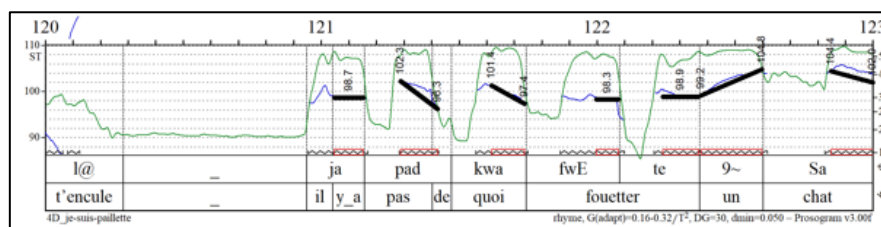


Figure 4.28 – Extrait du prosogramme de 4D (4D), avec un groupe accentuel dans lequel plusieurs syllabes sont relativement longues.

Dans quatre autres cas, des syllabes proéminentes supplémentaires ont été perçues lors de la réécoute. Enfin, certain-es slameurs et slameuses ont tendance à produire des proéminences à intervalles temporels relativement longs. C'est par exemple le cas de Mineige, chez qui les GA ont une durée moyenne de 0,703 s – sans que ces GA comptent nécessairement beaucoup de syllabes (en moyenne, ils en comptent 2,4). Le débit de cette slameuse est assez lent (2,4 syll/s pauses incluses et 3,3 syll/s pauses exclues). Mineige fait partie des slameurs et slameuses produisant des syllabes en moyenne plus longues que les autres auteur-es du corpus : elles durent en moyenne 360 ms. Cela contribue à donner un ton perçu comme relativement monotone, avec peu de contrastes.

La taille et de la durée des groupes accentuels dans SLAM-CORPORAL correspondent aux moyennes décrites dans la littérature, et plusieurs principes phonotactiques décrits par Padeloup (1990) sont respectés. Selon cette auteure, la réalisation accentuelle de chaque énoncé peut favoriser des solutions très linguistiques ou inversement très phonotactiques :

Les solutions linguistiques favorisent au maximum par exemple les contraintes syntaxiques à tous les niveaux de la hiérarchie et semblent mieux adaptées à certaines situations de lecture. Les solutions phonotactiques, à l'inverse, favorisent davantage la réalisation de certains principes phonotactiques tels que les principes de récurrence ou d'équilibrage (syllabique ou temporel) des groupes prosodiques ou rythmiques ; les solutions phonotactiques sont adaptées à des productions langagières liées à un art rythmique telles que les comptines ou les poèmes en vers qui favorisent les principes phonotactiques au détriment parfois de certaines contraintes linguistiques ou du contenu (Padeloup 1990 : 277).

En tant qu'art fondamentalement rythmique, le slam semble effectivement privilégier des solutions phonotactiques. Le débit de l'énonciateur a toutefois un impact sur les GA : plus ce débit est élevé, plus les GA sont longs (tendance à la désaccentuation et difficulté de perception). Quelques autres particularités expliquent des GA particulièrement longs/courts et grands/petits. Je me suis par ailleurs

¹⁸⁰ Selon Gumperz (1982), les indices de contextualisation « servent à mettre en évidence, à mettre à l'avant-plan ou rendre saillantes certaines séquences phonologiques ou lexicales par rapport à d'autres unités similaires, c'est-à-dire qu'ils fonctionnent de manière relationnelle (relative) et qu'on ne peut pas leur assigner des significations indépendantes du contexte, avec un noyau lexical stable. » (traduction de Simon et Grobet 2005).

rendu compte qu’une nouvelle écoute de ces GA permettait soit de détecter des proéminences supplémentaires, soit de ne plus identifier des proéminences précédemment annotées. Ce constat me permet de souligner que la perception de la prosodie est susceptible d’évoluer. Pour clôturer l’analyse de l’accentuation, j’analyse les cas de collisions accentuelles détectées dans le corpus.

2.2.4. Clashes accentuels

Dans le corpus, 108 syllabes proéminentes (environ 2% des syllabes proéminentes) sont « en collision » ; ce qui va à l’encontre du principe d’eurythmie selon lequel on évite d’accentuer deux syllabes contigües (Di Cristo 2016). Le nombre de collisions est, dans chaque enregistrement, très variable : il oscille entre 0 et 17. Dans la majorité des slams (72%), ces collisions sont peu nombreuses (entre 0 et 2% des proéminences sont concernées). Deux slams se démarquent fortement du reste du corpus, avec plus de 8% de syllabes proéminentes contigües : CRE (10%) et RYG (17%). Parmi les collisions accentuelles, plusieurs cas sont possibles :

- les deux syllabes proéminentes appartiennent à deux mots monosyllabiques (MONOSYLL) ;
- les deux syllabes proéminentes appartiennent à deux mots différents dont au moins un est plurisyllabique (DIFF)
- les deux syllabes proéminentes appartiennent à un mot bisyllabique (BISYLL) ;
- les deux syllabes proéminentes appartiennent à un mot de plus de deux syllabes (PLURISYLL).

La fréquence de chacun de ces cas est reprise dans le tableau 4.18.

	MONOSYLL	DIFF	BISYLL	PLURISYLL	Total
<i>n</i>	31	39	28	10	108
%	29%	36%	26%	9%	

Tableau 4.18 – Nombre et pourcentage de collisions accentuelles marquant : des syllabes de mots monosyllabiques différents (MONOSYLL) ; des syllabes appartenant à deux mots différents, dont au moins un est plurisyllabique (DIFF) ; les syllabes d’un mot bisyllabique (BISYLL) ; des syllabes appartenant à un mot de plus de deux syllabes (PLURISYLL).

Parmi les cas de deux monosyllabiques successifs accentués, la suite la plus fréquente est *mot lexical + mot lexical*, mais il y a également quelques cas de *clitique + mot lexical* et de *mot lexical + clitique*. Dans 50% des cas de mots de plus de deux syllabes dont deux successives sont accentuées, la syllabe finale est concernée. Pour le reste, les configurations sont variables. Notons que 60% des cas de ce type se trouvent dans le slam de Ryga. Tous les mots bisyllabiques dont les deux syllabes sont accentuées sont des mots lexicaux. Parmi les DIFF, la plupart du temps, il s’agit d’un mot lexical plurisyllabique dont la syllabe finale est accentuée et suivie d’un monosyllabique accentué. Les collisions sont régulièrement suivies d’une pause silencieuse.

Selon les principes métriques, « deux syllabes adjacentes, appartenant à deux mots lexicaux monosyllabiques distincts, ne peuvent être simultanément proéminentes » (Avanzi *et al.* 2011 : 65). Il s’agit d’une des contraintes phonotactiques également énoncée par Padeloup (1990). Dans le cas contraire, on parle de *clash accentuel*. La catégorie MONOSYLL compte 23 clashes accentuels, dont

l'analyse permet d'identifier plusieurs cas de figure¹⁸¹, que je reprends ci-dessous par ordre d'importance décroissant (*i.e.* le nombre d'occurrences relevant de chaque cas est de moins en moins élevé).

1 – Insistance

La plupart du temps, l'un des accents en clash peut être interprété comme un accent d'insistance. C'est par exemple le cas dans l'extrait 22 (les syllabes proéminentes sont en caractères gras), où l'accent placé sur le « toi » (qui fait partie des clitiques accentuables selon Mertens 2008 : 103) permet d'insister sur le fait que la personne à laquelle le locuteur s'adresse ne peut pas faire la grasse matinée, comme d'autres. Ce faisant, le locuteur insiste sur le caractère particulier de la situation de cette personne.

(22) NES

on est di**manche** il est même pas mi**di** mais toi fieu (0,957 s.)
il faut t'**extraire** du **pieu**

L'accent sur « toi » est marqué principalement par un mouvement mélodique descendant, tandis que l'accent sur « fieu » est marqué par un allongement¹⁸² (figure 4.28).

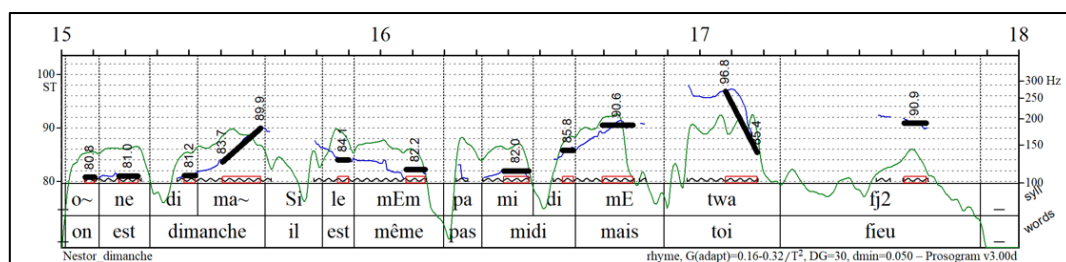


Figure 4.29 – Extrait du prosogramme de Nestor (NES) avec un accent d'insistance (sur « toi ») entrant en clash accentuel avec un accent final de groupe (sur « fieu »).

Dans l'exemple 23, tiré de SKA, un même terme est répété deux fois successivement et les deux occurrences sont accentuées. La répétition, qui constitue déjà une forme d'insistance, est renforcée au niveau prosodique. Notons en outre que les deux dernières syllabes de « bien-pensance » sont également accentuées. Une forme de « cohésion rythmique » s'établit dès lors dans ce passage, qui est métriquement régulier (à une syllabe près) : f F F f f F F (où « f » est une syllabe non accentuée et F une syllabe accentuée).

(23) SKA

et nique nique leur bien-pensance

¹⁸¹ Il arrive qu'un même clash corresponde à deux cas de figure différents (par ex. deux syllabes proéminentes successives qui sont des battements d'une scansion et qui entrent dans une chaîne de répétition phonémique).

¹⁸² L'allongement n'est pas représenté correctement sur le Prosogramme – je suppose qu'il s'agit d'une erreur de détection de *f0*.

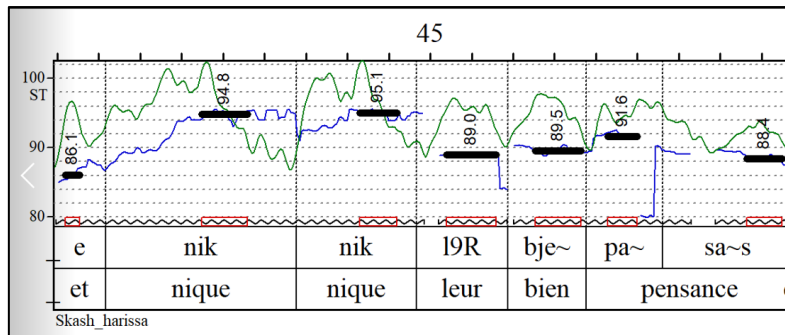


Figure 4.30 – Extrait du prosogramme de Skash (SKA) avec un clash accentuel sur « nique nique ».

2 – Répétitions de sons

Un deuxième cas de figure fréquent est l'inscription des syllabes en clash accentuel dans ce que j'appelle une « chaîne euphonique » (rimes, assonances, allitérations... cf. Chapitre 5, point 6). Je suppose que l'accentuation permet de mettre en évidence ces figures sonores (extrêmement fréquentes dans le slam). Il s'agit de souligner prosodiquement une figure particulière du niveau verbal. Étant donné que l'oral n'est accessible que « linéairement », sans retour en arrière possible, l'accentuation est un moyen de rendre plus prégnants les liens entre des segments successifs. Dans l'exemple 24, les accents placés sur « dit » et « vent » permettent de rapprocher ces termes du substantif « divan » qui intervient précédemment (figure 4.30). En outre, les motifs mélodiques de ces deux segments sont similaires (mouvement montant-descendant).

(24) RYG

figé au **fond** de **son** **divan** (0,364s)

enfermé se mor**fond** et dit vent (0,332s)

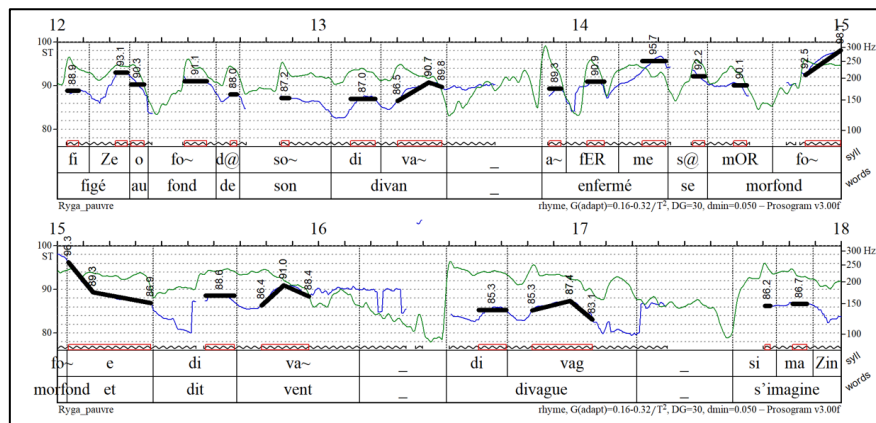


Figure 4.31 – Extrait du prosogramme de Ryga (RYG) avec un clash accentuel sur « dit vent ».

Il en va de même dans l'exemple 25 (CLA), où l'accentuation des deux monosyllabiques « dise » et « oui » souligne les échos de la chaîne euphonique initiée par « divise » et clôturée par « divorce » (où seule la syllabe initiale s'inscrit dans la répétition sonore).

(25) CLA

que devient-on lorsqu'on se **divise** vaudrait-il **mieux** que l'on se dise oui ou que l'on **divorce** (0,496s)

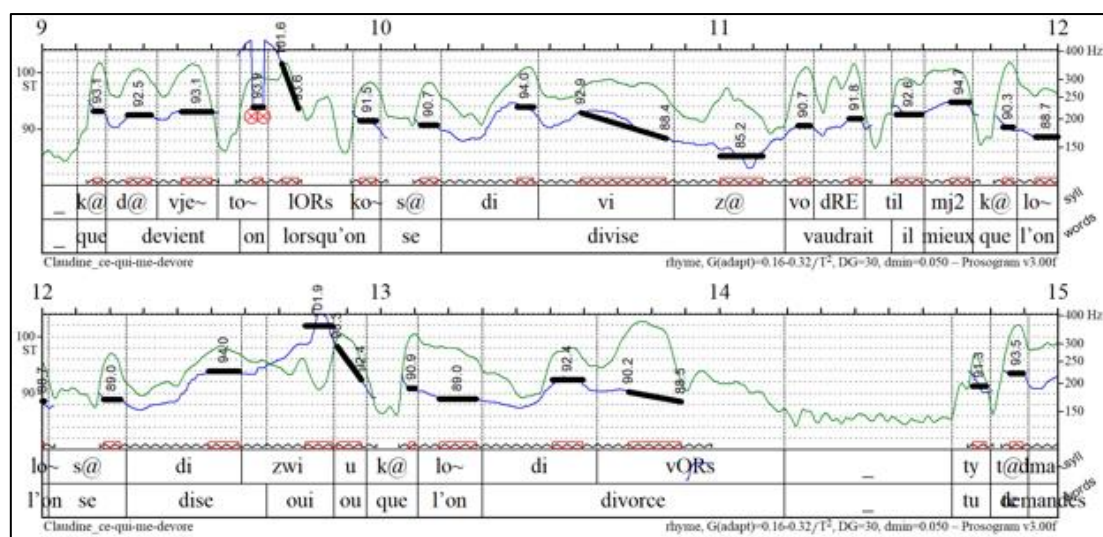


Figure 4.32 – Extrait du prosogramme de Claudine (CLA) avec un clash accentuel (sur « dise oui »).

3 – Iconicité prosodique

Les clashes accentuels relèvent parfois de l'iconicité prosodique. Dans l'exemple 25, tiré de CRE, le substantif « tweet »¹⁸³ est répété deux fois et chaque occurrence est accentuée. Cette « suraccentuation » permet, d'une part, de représenter prosodiquement l'idée de surgissement (les tweets « fusent ») et, d'autre part, d'évoquer le cri d'un oiseau – l'onomatopée souvent utilisée en anglais pour imiter ce cri étant « tweet » (cf. aussi le logo de Twitter). Plus loin dans le même passage, les trois termes « world », « wide » et « web » sont également accentués. Le slameur mime prosodiquement l'idée de largesse, de grandeur d'internet en produisant un contour mélodique en forme de vague (avec un allongement syllabique). Notons que les accents placés sur les deux syllabes de « ping-pong » s'apparentent également à de l'iconicité prosodique (le bruit de la balle de ping-pong est mimé par les syllabes accentuées).

(25) CRE

dans le mic**mac** médiat**ique** (0,280s)

tac (0,177s)

tic tac du **ping-pong** des **tweets tweets** fusant (0,269s)

en zig **zag** dans le **world wide web** (1,433s)

¹⁸³ Message publié sur le réseau social Twitter.

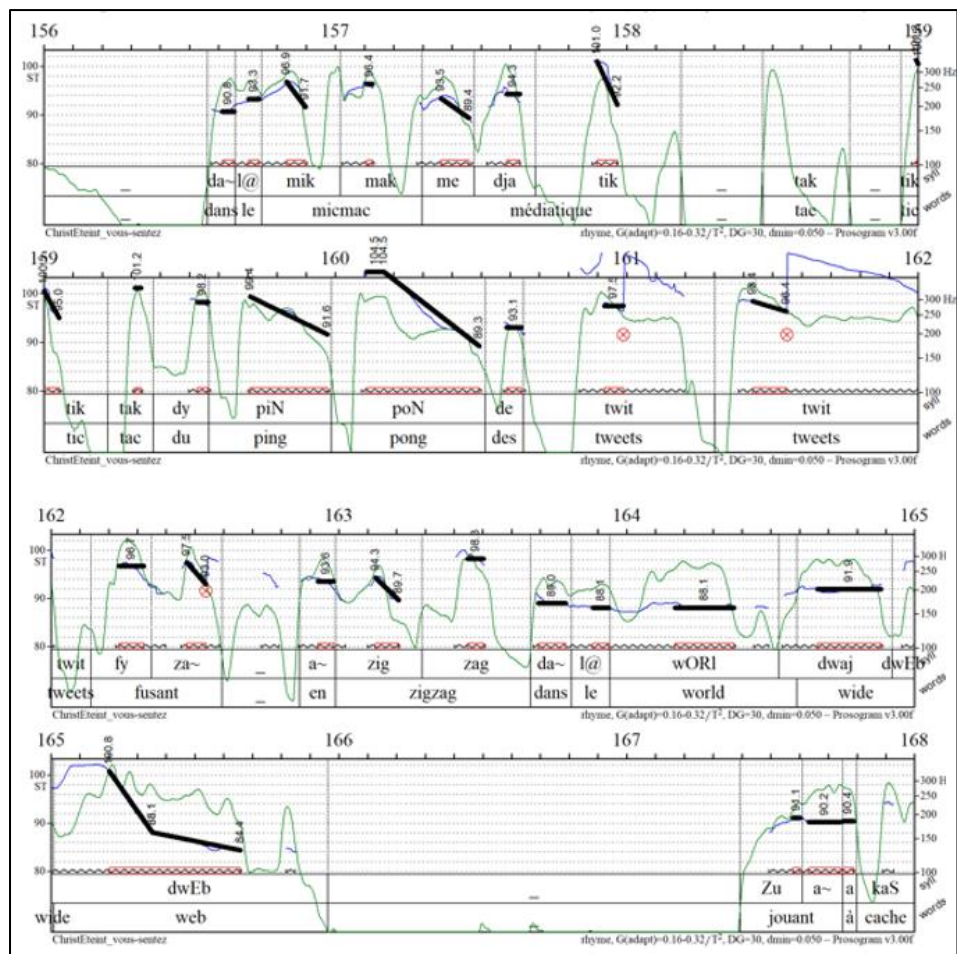


Figure 4.33 – Extrait du prosogramme de Christ Éteint (CRE) avec plusieurs clachs accentuels (sur « tweets tweets » et sur « world wide web »).

4 – Scansion

Dans trois cas, l'accentuation de monosyllabiques successifs permet au slameur ou à la slameuse de créer un pattern rythmique régulier, c'est-à-dire à marquer des temps forts à intervalles temporels et syllabiques réguliers. Ces patterns, que j'appelle « scansions », font l'objet d'une analyse détaillée dans la suite de ce chapitre (point 3) ; je ne m'attarde donc pas dessus ici.

Les autres cas de collisions accentuelles (qui ne sont pas des *clashes* au sens de Avanzi *et al.* 2011) correspondent pour la plupart à l'une de ces quatre configurations. L'accentuation de syllabes contigües peut aussi s'expliquer par le caractère chanté de certains passages (audio 4.23) ou par la présence de figures de style au niveau verbal (autres qu'une répétition de sons) C'est notamment le cas dans l'exemple 26, tiré de CRE.

(26) CRE
sale pé**trin** (0,224s)
dans **une** (0,189s)
garden-party (0,426s)
sur les **champs** Elysées (0,153s)
où **pleuvent** les **coups** bas libres (0,311s)
au milieu des **cocktails** **molotov**

Dans la version écrite préparatoire de ce slam, il est écrit « coups bas libres », mais « libres » est prononcé « à l'espagnole » (/libre/, avec un [r] roulé) par le slameur (audio 4.24). Par conséquent, l'auditeur entend « cuba libre », ce qui renvoie à un cocktail. Cette équivoque s'inscrit dans un passage où le slameur évoque des manifestations sur un ton faussement léger. La manifestation est comparée ironiquement à une « garden-party » et, à partir du syntagme figé « cocktail molotov », le slameur tisse un jeu d'équivoque autour de la notion de fête : les « coups bas libres », qui connotent la violence, font l'objet d'une double lecture et deviennent des « cuba libre ». On observe par ailleurs dans ce passage d'autres « particularités accentuelles » : deux arcs accentuels – *SAle péTRIN* ; *GARden-parTY* – et l'accentuation d'un clitique. Ces écarts par rapport au système accentuel du français fonctionnent selon moi comme autant d'indices de l'ironie et de l'équivoque développées par le slameur. Le même procédé est utilisé par ce slameur dans d'autres passages (exemple 27).

(27) CRE

mais à **tous** ces **nouveaux** qui **sortent d'internet** (0,234s)
 remuant une **terre** pas **nette** (0,263s)
 tels des lom**brics** à **braquemart** (0,223s)
 un **brin** fou**traques** (0,362s)
 livrant leurs idées en **vrac** du tac au **tac** et sans **trac** (0,343s)
 dans **le** (0,511s)
 comp**ost** (0,393s)
 de télé**vision** (1,235s)

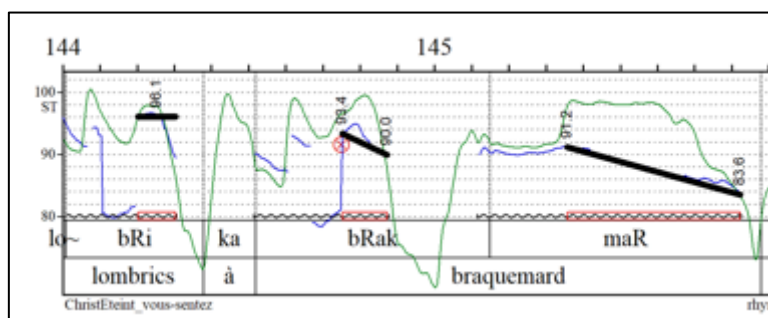


Figure 4.34 – Extrait du prosogramme de Christ Éteint (CRE) avec marquage prosodique qui souligne le jeu sur l'équivoque (confusion entre « long bric-à-brac », « lombric à braquemart »).

À nouveau, Christ Éteint joue sur l'équivoque : par la segmentation adoptée, le syntagme « lombrics à braquemart » est d'abord interprété comme « long bric-à-brac ». L'idée de désordre est reprise après avec la « terre pas nette ». Les syllabes accentuées, en plus de souligner des répétitions de sons (/bR/ et /ak/), parce qu'elles sont en collisions, attirent l'attention de l'auditoire et fonctionnent à nouveau comme indices de contextualisation pour saisir le double sens de l'énoncé. Un second jeu du même type intervient directement après avec « compost de télévision ». Ces mots-valises¹⁸⁴ entraînent une « réorganisation paradigmatique » qui permet au slameur de générer plusieurs champs sémantiques de façon simultanée (Léon 1993 : 30).

Selon le principe d'eurythmie, on évite d'accentuer deux syllabes contigües. En effets, les cas de collisions accentuelles sont rares dans SLAM-CORPORAL (2% des syllabes proéminentes). Lorsque les

¹⁸⁴ « On appelle mot-valise [...] un mot fabriqué en rattachant par leurs éléments communs deux mots différents » (Aquié 1993 : 188).

syllabes concernées appartiennent à deux mots monosyllabiques distincts, on parle de *clashes accentuels* (Avanzi *et al.* 2011). Dans mon corpus de slam, ces clashes accentuels (ainsi que la plupart des autres collisions accentuelles) sont majoritairement motivés pragmatiquement (accent d'insistance), stylistiquement (répétitions de sons, iconicité prosodique) ou rythmiquement (scansion).

2.3. Organisation accentuelle dans un corpus de slam : conclusion

Les syllabes proéminentes ont été annotées manuellement dans l'ensemble de SLAM-CORPORAL afin d'analyser l'organisation accentuelle des performances de slam. L'annotation de 10% du corpus par une experte a permis de valider ma détection manuelle. Les mots lexicaux et syntagmes accentuels ont été annotés automatiquement et chaque syllabe a été étiquetée en fonction de sa localisation à ces deux niveaux. J'ai mis en évidence les limites de ce traitement automatique (erreurs d'étiquetage, non-distinction des syllabes finales de mots mono-/plurisyllabiques...) et effectué un large travail de vérification manuelle afin d'y pallier.¹⁸⁵ Le corpus a ensuite été segmenté en groupes accentuels grâce à un script expressément développé par Hirst pour ma recherche.

Le taux de syllabes perçues comme proéminentes dans SLAM-CORPORAL est relativement stable (moyenne de 27%, écart-type de 0,03). Ce taux est (faiblement) corrélé au débit de parole, lequel a également une incidence sur la durée syllabique (confirmation des résultats de Pasdeloup 2005). L'analyse de la localisation des proéminences montre que la majorité d'entre elles sont terminales (de mot lexical et de mot prosodique). Les syllabes initiales de mot lexical accentuées représentent une part non négligeable des accents détectés, mais moins importante que ce que j'imaginai au vu des résultats d'Astésano (2001 ; 2017). Il y a par ailleurs un grand pourcentage de proéminences affectant des mots monosyllabiques et donc ambiguës. L'analyse détaillée de quelques-unes d'entre elles montre que, dans certains cas, leurs corrélats acoustiques permettent de les catégoriser comme initiales ou finales. L'analyse détaillée des accents internes de mots lexicaux et des mots clitics accentués montre que ces proéminences particulières (dans le sens où elles ne sont pas typiques du système accentuel du français « standard ») sont la plupart du temps motivées par des raisons pragmatiques (insistance), esthétiques (souligner une figure de style, créer de l'iconicité prosodique) ou rythmiques (arc accentuel, scansion...). L'analyse de la taille et de la durée des groupes accentuels montre que, en moyenne, l'organisation accentuelle dans SLAM-CORPORAL respecte plusieurs principes phonotactiques décrits par Pasdeloup (1990) et appuie l'hypothèse d'un tempo universel avoisinant les 600 ms (Astésano 2017). Le fait que dans l'ensemble, les performances de slam soient réalisées en favorisant des solutions phonotactiques pourrait être lié au fait qu'il s'agisse d'un art fondamentalement rythmique (Pasdeloup 1990 : 277). Enfin la majorité des collisions accentuelles – peu fréquentes dans le corpus – s'expliquent par la présence de figures esthétiques (répétitions de sons, iconicité prosodique) ou rythmiques (scansions) particulières. Cela fait écho à l'affirmation de Léon selon laquelle le « poète subvertit [la] fonction démarcative linguistique [de l'accent], pour la mise en place d'un rythme » (1993 : 71).

¹⁸⁵ J'ai par ailleurs décrit les étiquettes utilisées par le script « IF ».

L'analyse de l'accentuation dans SLAM-CORPORAL a permis de dégager quelques tendances partagées par la majorité des slams du corpus : un taux de syllabes proéminentes avoisinant les 27%, la dominance des accents finaux et une structuration accentuelle respectueuse des principes phonotactiques. La plupart des particularités accentuelles observables dans le corpus sont motivées par des raisons esthétiques ou rythmiques. Parmi celles-ci, il y a la mise en place d'un pattern rythmique régulier, c'est-à-dire d'une scansion. Le point suivant est consacré à leur analyse.

L'accentuation dans SLAM-CORPORAL en bref

- Le pourcentage de syllabes perçues comme proéminentes, qui est corrélé au débit de parole, est relativement stable d'un slam à l'autre.
- La majorité des proéminences sont des accents terminaux et il y a moins d'accents initiaux qu'attendu, mais le nombre élevé de mots monosyllabiques accentués empêche d'avoir un aperçu précis des proportions de proéminences initiales et finales.
- Les écarts par rapport au système accentuel du français sont motivés par des raisons pragmatiques, esthétiques ou rythmiques.
- L'analyse empirique de l'accentuation dans SLAM-CORPORAL appuie l'idée de tendances accentuelles possiblement universelles.

3. Analyse des scansions rythmiques

Pour clôturer le volet de la thèse consacré aux analyses prosodiques du corpus de slam, je m'intéresse à un niveau de structuration rythmique plus complexe : celui des scansions rythmiques. Pour rappel, celles-ci sont définies par Simon et Grobet comme étant des « patrons prosodiques perçus comme réguliers » (2005 : 2). L'état de l'art sur le rythme (Chapitre 2) a montré que la régularité est souvent considérée comme étant définitoire du rythme langagier (e.a. Fraisse 1974 ; Di Cristo 2013). Par ailleurs, plusieurs travaux soulignent que « la structuration rythmique est essentiellement une *construction perceptive* de l'auditeur » (Simon et Grobet 2005 : 2). L'approche des structures rythmiques retenue ici repose sur la notion de *gestalt* et fait écho à la définition du rythme proposée par Sonneschein :

[r]hythm is that property of a sequence of events in time which produces in the mind of the observer the impression of proportion between the durations of the several events or groups of events of which sequence is composed (cité par Auer *et al.* 1999 : 23).

L'approche de Auer *et al.* (1999) repose sur une analyse auditive soutenue par des mesures instrumentales au niveau acoustique. J'adopte une démarche similaire pour analyser les scansions rythmiques dans mon corpus. Je me concentre sur la dimension prosodique (indices acoustiques) des scansions. Rappelons néanmoins que

la structuration rythmique ne s'élabore vraisemblablement pas à partir du seul niveau acoustique [...]. Le rythme procède d'un jeu subtil entre différents systèmes constitutifs du sens, intonatif, accentuel, syntaxique et lexical entre autres ; chacun de ces systèmes, tout en fonctionnant pour son propre compte, participe et impose des contraintes à l'organisation des autres systèmes (Pasdeloup 1990 : 49).

L'exemple (28), tiré du slam « J'arrête d'attendre » de REQ (sous-corpus TOU), illustre cette interaction entre les différents niveaux linguistiques. À l'audition (audio 4.25), le passage présente une régularité rythmique nettement perceptible, dont les battements (syllabes proéminentes) sont indiqués en gras dans la transcription ci-dessous. J'en perçois quatre. Le prosogramme (figure 4.34) montre que les deux syllabes [kOm], [kOps] et, dans une moindre mesure, [kOst] ont une *f0* plus élevée que les syllabes environnantes. Leur durée est également plus longue, ce qui explique qu'elles soient perçues comme proéminentes. Les échos sonores avec les phonèmes /k/ et /O/ ainsi que la répétition à trois reprises de la structure « pas de + *nom commun* » renforcent la sensation de régularité perçue. Le dernier battement est la syllabe [zyRn]. Elle tombe après un intervalle de temps sensiblement similaire à ceux séparant les trois beats précédents, sa durée est plus longue que les deux syllabes précédentes et son contour intonatif est légèrement descendant : elle est donc perçue comme proéminente et intégrée à la scansion bien qu'il n'y ait cette fois pas de répétition aux niveaux syntaxique et phonémique.

(28) REQ

	Nb de syll.	Intervalle moy.	Tempo
pas de comm	3		
pas de cost	3		
pas de cops	3		
sans urne	2		
		0,76 s	79 bpm

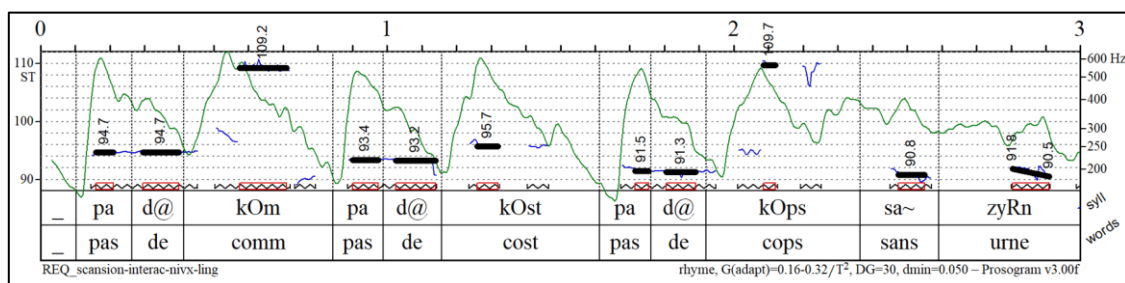


Figure 4.35 – Prosogramme d'une scansion dans le slam de REQ (REQ).

Après avoir décrit la méthode d'annotation, je formule une série d'hypothèses regroupées autour de trois axes : (1) la notion de *foregrounding*¹⁸⁶ ; (2) les « stratégies prosodiques » favorisant la perception de régularité ; (3) le rôle des scansions dans l'élaboration du flow. S'en suit une présentation des résultats des analyses des scansions rythmiques permettant de vérifier ces hypothèses.

3.1. Traitement de SLAM-CORPORAL

3.1.1. Annotation du corpus

Pour annoter les scansions dans le corpus, je me suis inspirée de la méthode décrite dans Simon et Grobet (2005). Elle a été mise au point sur un corpus test de trois slams (HOG, ZOU et REQ) avant d'être appliquée à l'ensemble des enregistrements. Dans un premier temps, j'ai écouté chaque enregistrement en indiquant les passages perçus comme réguliers (approche perceptive) et, dans un second temps, j'ai effectué différentes mesures instrumentales permettant de caractériser ces scansions. En d'autres termes, je ne me suis pas basée sur l'annotation des proéminences préalablement réalisée pour l'analyse de l'accentuation. J'ai pris le parti de refaire cette annotation dans la mesure où je me suis rendu compte qu'une nouvelle écoute des enregistrements permettait soit de détecter des proéminences supplémentaires, soit de ne plus identifier les proéminences précédemment annotées (*cf.* point 1.1.4.). J'ai détecté davantage de syllabes proéminentes que lors de la première annotation.

¹⁸⁶ C'est-à-dire la mise en exergue de la production langagière par différents procédés créant une déviance artistiquement motivée par rapport au langage « standard » (non poétique ou littéraire) (Mukařovský 1964).

Dans les TextGrids du corpus, j'ai ajouté quatre couches d'annotation (figure 4.35) :

- (1) Une *point tier*¹⁸⁷ « beats » pour indiquer les syllabes perçues comme proéminentes qui marquent les battements de la scansion. Comme le soulignent Simon et Grobet, « un accord semble exister sur le fait que la perception de l'écart temporel entre des syllabes proéminentes successives s'aligne sur l'attaque de la voyelle de la syllabe proéminente » (2005 : 3). J'ai pris ce point de référence « comme repère constant pour mesurer les intervalles rythmiques, c'est-à-dire les intervalles temporels entre les syllabes qui constituent les battements » (Simon et Grobet 2005 : 3).
- (2) Une *interval tier* « isochrony » pour indiquer, en millisecondes, la durée des intervalles entre chaque battement de la scansion, ainsi que l'éventuelle différence de durée relative entre chaque intervalle (indiquée en pourcents entre parenthèses). Selon Couper-Kuhlen (1993), « si la différence de durée entre deux intervalles successifs n'excède pas 20%, alors les intervalles sont *perçus* comme identiques » (citée par Simon et Grobet 2005 : 3). Toutefois, lors de l'annotation du corpus test, il est apparu qu'un nombre non négligeable de passages étaient perçus comme scandés, même si ce seuil de 20% était légèrement dépassé. Je l'ai donc augmenté à 30%.
- (3) Une *interval tier* « isometry » pour indiquer l'alternance de syllabes faibles (indiquées par un « f » minuscule) et de syllabes fortes (indiquées par un « F » majuscule), c'est-à-dire la structure métrique (au sens linguistique du terme¹⁸⁸) des scansions.
- (4) Une *interval tier* « scansion » qui permet de diviser l'enregistrement en segments annotés de façon binaire comme « non scandés » ou « scandés » et de caractériser chaque scansion par une série d'étiquettes (tableau 4.19).¹⁸⁹

¹⁸⁷ Une *point tier* est une séquence de points étiquetés. Une *interval tier* est une séquence d'intervalles étiquetés.

¹⁸⁸ vs. dans un sens littéraire de « régularité de la versification ».

¹⁸⁹ La frontière gauche du passage scandé est alignée sur la frontière gauche du premier mot inclus dans la scansion. La frontière droite de la scansion est alignée sur la frontière droite du dernier mot intégré dans la scansion ou, lorsque celui-ci marque la fin d'une unité inter-pausale, de la pause silencieuse qui suit directement la scansion.

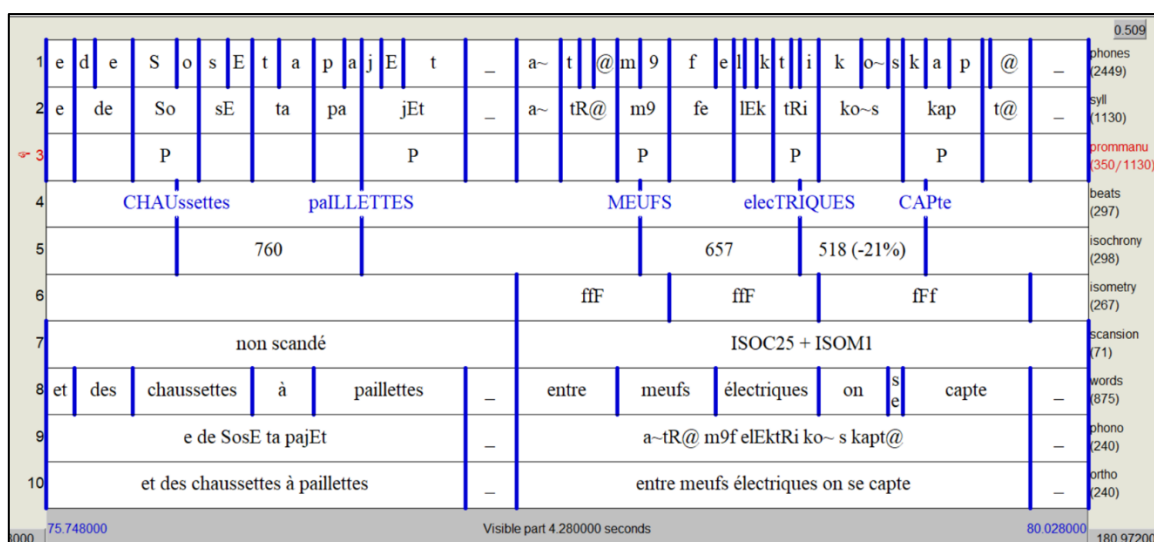


Figure 4.36 – Exemple d'un TextGrid (4D) avec les couches d'annotation pour les scansions : « beats » pour le marquage des proéminences, « isochrony » pour la durée des intervalles entre les proéminences (et la différence de durée relative de ces intervalles), « isometry » pour l'alternance des syllabes faibles (f) et fortes (F) et « scansion » pour caractériser la scansion selon le code d'annotation.

Code	Spécification	Signifie
ISOC(-C)	20	scansion isochronique (complexe) avec différence de durée relative entre les battements comprise entre 0 et 20%
	25	scansion isochronique (complexe) avec différence de durée relative entre les battements comprise entre 21 et 25%
	30	scansion isochronique (complexe) avec différence de durée relative entre les battements comprise entre 26 et 30%
NONISOC		scansion non isochronique
ISOM(-C)	0	scansion parfaitement isométrique (complexe)
	1	scansion isométrique (complexe) à une syllabe près
	2	scansion isométrique (complexe) à deux syllabes près
NONISOM		scansion non isométrique
SLB		battement silencieux (<i>silent beat</i>)
SCB		battement anticipé (<i>syncopated beat</i>)

Tableau 4.19 – Conventions de notation des scansions dans SLAM-CORPORAL.

Je caractérise chaque scansion selon plusieurs critères. Au niveau de l'isochronie, je distingue des structures simples et des structures complexes. Dans le premier cas (figure 4.36, audio 4.26), chaque battement intervient à un intervalle de durée relativement stable (avec une marge de 30%). Ces scansions sont donc parcourues par un seul tempo (nombre de battements par minute, ou bpm). Dans le second cas (figure 4.37, audio 4.27), il y a deux tempos, un plus lent et un plus rapide, qui interviennent en alternance au sein d'une scansion.¹⁹⁰

¹⁹⁰ Je propose de mettre ce mouvement rythmique particulier en lien avec la notion musicale de *rubato*. Il s'agit d'une manière d'écrire typique des compositeurs romantiques. Chopin ou Liszt, au travers de leurs œuvres, expriment leurs sentiments propres. Or l'intériorité

1	Z	@	t	a~	s	O	l	E	j	l	a	m	l	@	k	9	R	l	@	k	O	R	phones (2449)				
2	Z@		ta~		sO		lEj		lam				l@		k9R		l@		kOR			syll (1130)					
3	T'ENsoleille				L'ÂME				COEUR				CORPS								beats (297)						
4					820								700 (-15%)								572 (-18%)				isochrony (298)		
5	ff								ffF								ff								isometry (267)		
6	ISOC20 + ISOM1																								scansion (71)		
7	je						t'ensoleille								l'âme		le				coeur		le		corps		words (875)
8	Z@ ta~sO lEj lam l@ k9R l@ kOR																								phono (240)		
9	je t'ensoleille l'âme le coeur le corps																								ortho (233/240)		

Figure 4.37 – Exemple d'une scansion à isochronie simple (4D).

1	i	l	e	m	t	a	s	e	t	s	t	9	s	t	i	t	a	t	a	-	s	i	f	s	i	l	e	t	o	-	a	p	p	u	p	e	t	a	i	l	a	i	phones (847)																																																				
2	ki	le	m	j	e	t	a	s	e	-	t	s	e	t	9	s	a	t	i	t	a	t	a	-	s	i	b	@	f	a	s	i	l	e	t	o	t	o	-	p	a	d	@	p	o	p	u	r	l	e	p	e	t	a	l	d	a	d	i	syll (418)																																			
3	l'Émiette				enCEINTE				saTYRE				taTA				faCILE				toTOS				POUR				péTALES																				beats (115)																																														
4	900				740				1128				720				1118				750				1115				720				1100																				isochrony (34/116)																																										
5	fff				fff				fff				fff				fff				fff				fff				fff				fff				fff				fff				fff				fff				isometry (124)																																										
6	q	l'	é	m	i	e	t	t	e	n	c	e	i	n	t	-	e	s	t	u	n	s	a	t	y	r	e	-	a	t	a	-	c	i	b	e	-	f	a	c	i	e	-	d	e	-	t	o	t	o	-	p	a	s	-	d	e	-	p	o	t	-	p	o	u	r	-	l	e	-	p	e	-	t	a	-	l	e	-	d	a	-	d	y	-	mal	words (313)								
7	de	mul	e	de	mo	ki	le	-	se	t	9	-	s	a	t	i	R	a	t	a	-	s	i	b	@	-	f	a	s	i	l	-	t	e	t	o	t	o	-	p	a	d	@	-	p	o	p	u	r	-	l	e	-	p	e	-	t	a	-	l	e	-	d	a	-	d	y	-	mal	phono (94)																									
8	des	moules	des	mot	s	qui	l'	é	m	i	e	t	t	e	n	c	-	c'	-	e	s	t	u	n	-	s	a	t	y	r	e	-	a	-	t	a	-	-	c	i	b	e	-	f	a	c	i	e	-	d	e	-	s	-	t	o	t	o	-	p	a	s	-	d	e	-	p	o	t	-	p	o	u	r	-	l	e	-	p	e	-	t	a	-	l	e	-	d	a	-	d	y	-	mal	ortho (95)

Figure 4.38 – Exemple d'une scansion à isochronie complexe (AT).

Je distingue également des structures simples et complexes au niveau isométrique. Dans une scansion à isométrie simple (figure 4.38, audio 4.28), un même motif métrique (c'est-à-dire une suite de syllabes faibles clôturée par une syllabe forte) est répété à plusieurs reprises. Dans une scansion à isométrie complexe, plusieurs motifs métriques différents interviennent en alternance (figure 4.39, audio 4.29) ou s'organisent de façon symétrique (figure 4.40, audio 4.30).¹⁹¹ Enfin, j'indique les éventuelles « irrégularités locales » qui ne perturbent pas la perception d'une scansion : les *silent beats* et les *syncopated beats* (Auer *et al.* 1999 : 48-51).

se caractérise par un « aspect très mouvant, très fluide », ce qui se traduit musicalement chez ces compositeurs par « un flux de notes perpétuellement mobiles » du point de vue métrique (Zygel 2004) : les notes interviennent plus tôt ou plus tard par rapport à la mesure. Le slam est présenté par toutes et tous comme une poésie vivante, détachée de toute mesure préétablie. Il me semble donc intéressant d'intégrer à mon analyse des scansions ayant un tempo changeant, un tempo *rubato* à même de souligner les « mouvements intérieurs » des énonciateurs-rices.

¹⁹¹ Lorsque deux interprétations sont en concurrence pour un schéma métrique, je privilégie la plus régulière. Par exemple, la série « ff ffF ffF ffF » peut être annotée « ISOM-2 » (isométrie simple avec deux syllabes irrégulières) ou « ISOM-C0 » (isométrie complexe symétrique sans irrégularité). Ce cas sera donc annoté « ISOM-C0 ».

1	l	e~	s	o~	d	a	b	l	m	i	s	t	E	R	d	@	l	a	v	i	phones (1762)					
2	le~	so~			da		bl@		mis			tER			d@		la			vi	syll (813)					
3						l'insonDable					mysTERE										VIE	beats (201)				
4						490										470 (-4%)										isochrony (169)
5	ffF										ffF										ffF					isometry (101)
6	ISOC20 + ISOM0																				scansion (36)					
7	l'insondable														mystère					de		la		vie		words (629)
8	se~tEROZe syR le~so~dabl@ mistER d@ la vi																				phono (23/226)					
9	s'interroger sur l'insondable mystère de la vie																				ortho (226)					

Figure 4.39 – Exemple d'une scansion à isométrie simple (70).

2.358

1	E	a~	t	l	e	z	y	m	e~	_	R	k	a	i	p	2	f	E	R	s	i	m	a	l	phones (1250)
2	mE	a~	tle	zy	me~	_	puR	kwa	i	p2	fER	si	mal	syll (579)											
3	ENTRE		huMAINS		pourQUOI		FAIRE		MAL		beats (154)														
4	655		827 (+26%)		627 (-24%)		603				isochrony (155)														
5	ffF		ffF		ffF		ffF		ffF		sometry (89)														
6	ISOC30 + ISOM-C0										scansion (30)														
7	mais	entre	les	humains	_	pourquoi	il	peut	faire	si	mal	words (455)													
8	mE a~t le zyme~				_	puRkwa i p2 fER si mal						phono (107)													
9	mais entre les humains				_	pourquoi il peut faire si mal						ortho (50/107)													

Figure 4.40 – Exemple d'une scansion à isométrie complexe en alternance (CRI).

0.111253																											phones (1/30)				
v	u	z	E	s	a~	s	y	p	y	l	–	s	a~	E	s	p	E	–	s	a~	k	9	R	–							
vu	zEt			sa~s		kRy		pyl		–	sa~		REs		pE		–	sa~		k9R			–			syll (14)					
ETES				scrUPULE						resPECT						COEUR							beats (4)								
730										974										757							isochrony (5)				
ff			ffF						ffF						ffF						ff			isometry (6)							
NONISOC + ISOM-C0																											scansion (2)				
vou	êtes		sans		scrupule				–	sans		respect				–	sans		coeur				–			words (12)					
vu zEt sa~ skRypyl									–	sa~ REspE									–	sa~ k9R									–		phono (7)
vous êtes sans scrupule									–	sans respect									–	sans coeur									–		ortho (7)
3.382433																															
Visible part 3.493685 seconds																											3.493685				

Figure 4.41 – Exemple d'une scansion à isométrie complexe à organisation symétrique (KLK).

L'ensemble de SLAM-CORPORAL a été annoté selon cette méthode. Ensuite, j'ai extrait et importé sous Excel des données temporelles et accentuelles des passages scandés et non scandés.

3.1.2. Extraction des données

L'extraction des données a été faite pour une part automatiquement grâce au plug-in ProsoBox (Goldman et Simon 2020) et, pour une autre part, manuellement. Pour chaque segment annoté « scandé » ou « non scandé », un document Excel reprend les informations suivantes :

- le nom du fichier concerné ;
- des repères temporels (début et fin du segment) ;
- le temps de parole¹⁹² ;
- le temps d'articulation ;
- la durée de l'éventuelle pause précédant le segment ;
- la durée de l'éventuelle pause suivant le segment ;
- la durée des éventuelles pauses incluses dans le segment (somme, dans le cas où il y en a plusieurs) ;
- le débit de parole (syll/s) ;
- le débit d'articulation (syll/s, hors pauses silencieuses) ;
- le nombre de syllabes ;
- le nombre de syllabes accentuées ;
- le type d'accentuation ;
- le « schéma accentuel » ;
- les éventuels clitiques accentués ;
- la densité accentuelle (proportion de syllabes proéminentes par rapport au nombre total de syllabes) ;
- le nombre d'unités inter-pausales comprises dans le segment ;
- une transcription du texte.

Pour les scansion, les informations suivantes sont également enregistrées :

- la durée moyenne des intervalles entre les battements ;
- le tempo (nombre de battements par minute)¹⁹³ ;
- la caractérisation temporelle (ISOC(-C)20/25/30) ;
- le nombre de battements irréguliers (silencieux et anticipés) ;
- la caractérisation métrique (ISOM(-C)0/1/2) ;
- la structure métrique.

Quelques précisions doivent être faites par rapport à ces données. J'adopte ici une approche simplifiée de l'accentuation (vs. point 2). Je distingue (1) les accents finaux, qui affectent la dernière syllabe d'un mot ; (2) les accents initiaux, qui affectent toute autre syllabe du mot ; (3) les accents affectant un mot monosyllabique.¹⁹⁴ Lorsque tous les accents de la scansion sont finaux, celle-ci reçoit

¹⁹² Toutes les durées sont encodées en secondes.

¹⁹³ Lorsque la scansion est à isochronie complexe, l'encodage de certaines données est spécifique : il y a deux durées moyennes d'intervalles inter-beats et deux tempos différents.

¹⁹⁴ J'ai bien conscience que cette tripartition ne rend pas compte de l'accentuation interne ; néanmoins celle-ci a été pleinement prise en compte au point 2. Dans ce cas-ci, il s'agit d'avoir un *aperçu* du type d'accents inscrits dans les scansion.

l'étiquette « FIN » ; lorsque tous les accents de la scansion sont non-finaux, celle-ci reçoit l'étiquette « INI » ; lorsque tous les accents de la scansion tombent sur des monosyllabiques, celle-ci reçoit l'étiquette « MONO » ; lorsqu'il y a des accents de plusieurs types dans la scansion, celle-ci reçoit l'étiquette « MIX » (accentuation mixte). Un « schéma accentuel », repris dans une autre colonne du tableau Excel, donne le détail de l'alternance des accents de chaque type (où « F » = final, « I » = initial, « M » = monosyllabique). Parallèlement, je relève le nombre de mots clitiques porteurs d'un accent. Cette information est encodée dans une autre colonne sur Excel. Par ailleurs, dans le corpus, le tempo des scansions oscille entre 22 et 226 battements par minute (bpm).¹⁹⁵ Je me suis inspirée de la classification musicale pour répartir les tempos sur une échelle à quatre rangs : les tempos de 20 à 70 bpm sont dits *lento* ; les tempos de 71 à 115 bpm sont dits *moderato* ; les tempos de 116 à 160 bpm sont dits *allegro* ; et les tempos de 161 à 230 bpm sont dits *presto*.¹⁹⁶

3.1.3. Analyse des données

Sur la base de ces tableurs Excel, des statistiques descriptives ont été faites pour chaque enregistrement de SLAM-CORPORAL. Les tableaux repris en annexe (n°13) présentent le résumé de ces analyses dans le slam de Simon Raket (SR). Globalement, une partie des tableaux permet de comparer les valeurs minimales, maximales et moyennes (ainsi que l'écart-type) pour les paramètres temporels et accentuels des passages scandés et des passages non scandés ; et une autre partie est consacrée à analyser en détail les scansions du corpus (type d'isochronie et d'isométrie, rapidité du tempo, etc.).

3.2. Scansions dans un corpus de slam : hypothèses

Nos hypothèses sur les scansions rythmiques concernent trois axes principaux : la notion de *foregrounding*, la perception de la régularité et l'élaboration du flow des slameurs et slameuses.

Mukařovský étudie les relations entre le langage standard et le langage poétique et propose dans ce cadre la notion de *foregrounding*, qui est définie comme étant la mise en exergue de la production langagière par différents procédés (par ex. allitérations, métaphores...) créant une déviance artistiquement motivée par rapport au langage non littéraire, « standard » (Mukařovský 1964). Cette notion peut selon moi être mise en lien avec celle de *figure* telle que définie par Jenny : la figure est un « bouleversement formel » qui « déjoue les motifs de la communication, [défait] les formes de ses contrats ou de ses jeux, découpe même les contours de ses articulations » et dans laquelle « se laissent repérer des tensions esthétiques, des modes d'évocation de sens » (1990 : 13-14). La figure marque donc une rupture. Dans le slam, les scansions rythmiques sont selon moi un type de figure, un lieu de *foregrounding* : de par leur rythme régulier, elles surajoutent une « battue

¹⁹⁵ Selon Auer *et al.* (1999 : 55), les rythmes du discours couvrent une amplitude de 50 à 256 bpm.

¹⁹⁶ <https://fr.wikipedia.org/wiki/Tempo>

musicale » au texte. La régularité rythmique est ici un *marqueur* utilisé par l'énonciateur·rice. Leech distingue plusieurs types de *foregrounding* : les figures syntagmatiques et les figures paradigmatiques.

The syntagmatic figure can be imagined as a pattern superimposed on the background of ordinary linguistic patterning, the paradigmatic figure as a gap in the established code – a violation of the predictable pattern. [...] A syntagmatic figure may be thought of as a realization, to a greater or lesser degree, of the potential syntagmatic regularity of a language (Leech 2013 : 19).

Cette idée est illustrée par la figure 4.42.

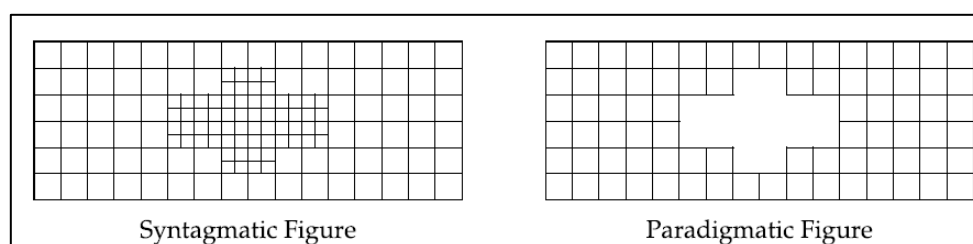


Figure 4.42 – Figure syntagmatique, figure paradigmatique et fond (Leech 2013 : 19).

En guise d'illustrations, un passage d'un enregistrement du corpus dans lequel la densité accentuelle est plus élevée comparativement au reste de l'énoncé s'apparente à une figure syntagmatique ; et une pause silencieuse située à un endroit inattendu (par ex. entre un sujet et son verbe) s'apparente à une figure paradigmatique.

Les scansion, en tant que passages discursifs perçus comme rythmiquement réguliers, seraient donc des figures syntagmatiques. En tant que pratique de poésie orale performée sur scène, le slam cherche à provoquer des impressions chez l'auditoire, la dimension de partage étant essentielle (Raket 2017). Or, une scansion rythmique provoque une synchronisation entre celui ou celle qui parle et celui ou celle qui écoute (Auer *et al.* 1999), ce qui génère le partage d'un événement temporel. Cette synchronisation peut se manifester par un battement du pied ou un claquement des doigts, produits pour marquer le rythme perçu et s'y synchroniser. En effet, j'ai observé lors de mes nombreuses participations à des scènes slam qu'il arrive au public de battre des mains pour se synchroniser à un rythme régulier produit par le slameur ou la slameuse. Cela se fait chaque fois très naturellement, alors qu'il est demandé au public de se limiter à des claquements de doigts pour marquer son enthousiasme pendant les performances afin de ne pas perturber la personne qui est sur scène. Le corps de l'auditeur·rice est engagé en même temps que celui du slameur ou de la slameuse et, partant, le texte performé s'institue comme bien commun (Zumthor 1984 : 76). Selon Zumthor, la poésie orale repose sur une volonté sous-jacente de produire des effets durables sur l'auditeur·rice, laquelle entre en opposition avec la fugacité du temps oral : le poète ou la poétesse met dès lors en œuvre un ensemble de règles et de procédés visant à ordonner le texte (1983 : 13). Dans une performance orale, les passages scandés, du fait de leur rythme régulier, ont à la fois un effet cohésif (synchronisation de l'auditeur·rice) et un effet de *foregrounding* (rupture et écart par rapport au co-texte).

Mes hypothèses concernant ces questions sont les suivantes :

H1 – Dans la mesure où les scansion s'apparentent à des figures se démarquant par rapport à un fond, elles sont moins longues que les passages non scandés et le nombre de syllabes y est moins variable.

H2 – Les débuts et fins de scansion coïncident majoritairement avec des frontières gauches et droites d'unités inter-pausales (UIP). Autrement dit, la majorité des scansion sont précédées et suivies directement par des pauses silencieuses. Cela permet une forme de « mise en évidence » des scansion. Cette hypothèse est liée à l'idée de rupture induite par les figures dans leur contexte discursif. Je suppose par ailleurs que produire un pattern rythmique régulier après une pause demande un effort moindre que de l'intégrer dans un flux continu de parole non scandé (facilité d'enchaînement).

H3 – La densité accentuelle est plus élevée dans les passages scandés que dans les passages non scandés. Indépendamment de la régularité, la densité des syllabes proéminentes participe de la mise en exergue des figures que sont les scansion.

Le rythme est avant tout une affaire de perception. Il convient donc de distinguer rythme objectif et rythme subjectif. Toutefois, selon Fraise,

[q]u'elle soit subjective ou objective, la rythmisation par groupement d'éléments successifs dépend en premier lieu de limites temporelles assez étroites [...]. La limite inférieure est celle d'une nette distinction des éléments successifs qui correspond à des intervalles de 15 à 20 cs. La limite supérieure est celle même où il n'y a plus de lien perçu entre les éléments (150 à 200 cs.) (Fraise 1974 : 78).

Il y a donc des seuils et des « conditions idéales » de perception du rythme. Nos deux premières hypothèses concernant la perception de la régularité dans les scansion sont donc les suivantes :

H4 – Les pauses sont moins longues dans les passages scandés que dans les passages non scandés.

H5 – Les débits de parole et d'articulation sont moins variables d'une scansion à l'autre que d'un passage non scandé à l'autre.

D'autre part, Auer *et al.* (1999 : 46-47) estiment que le battement rythmique établi par l'occurrence régulière de syllabes proéminentes peut avoir différents tempos. Souvent, les patterns dont les intervalles contiennent peu de syllabes faibles ont un tempo relativement rapide ; et, inversement, les patterns qui comptent beaucoup de syllabes faibles entre chaque beat ont souvent un tempo plus lent. Ils soulignent toutefois que cela n'est pas systématique : un tempo lent avec peu de syllabes produit un effet emphatique, tandis qu'un tempo rapide avec beaucoup de syllabes génère un effet parenthétique. Je formule donc comme hypothèse :

H6 – Les scansion comprenant peu de syllabes ont un tempo relativement plus rapide que les scansion comprenant beaucoup de syllabes.

Faisant référence à la théorie de la gestalt, Fraise propose de voir les pauses silencieuses comme des « cadres » dans l'espace.

On peut [...] envisager que la pause joue dans la succession des formes rythmiques le même rôle que le *cadre* dans l'espace. Si nous adoptons le vocabulaire de la *Gestalt*, elle n'est pas intégrée à la figure

puisque ses variations de durée n'agissent pas sur la structure de la forme. Cependant, sa durée optimale dépend de la structure et, à ce titre, on ne peut pas l'assimiler au fond (Fraisie 1974 : 102).

Je formule dès lors l'hypothèse suivante :

H7 – La durée des pauses silencieuses qui encadrent les scansions dépend des caractéristiques de ces scansions.

Toujours en lien avec la perception de la régularité, je formule deux hypothèses supplémentaires :

H8 – Les passages scandés présenteront davantage d'accents initiaux (non finaux) que les passages non scandés. En effet, le maintien d'un pattern rythmique régulier conditionne l'accentuation dans les scansions, et il est donc probable qu'il y ait davantage « d'écarts » par rapport au système accentuel du français parlé (dans lequel les accents les plus fréquents sont terminaux de mots ou de groupes).

H9 – Si la régularité temporelle est plus faible, alors, par compensation, la régularité métrique sera plus forte, et inversement.

On peut s'attendre à observer un certain nombre de passages rythmiquement réguliers dans les performances de slam, conformément à l'idée qu'ils permettent une synchronisation du public et, partant, un partage d'expérience rendant le texte plus prégnant. Néanmoins, l'expression de son individualité et la liberté de forme sont deux aspects centraux du slam. Dès lors, l'usage des scansions n'est probablement pas le même chez l'ensemble des slameurs et slameuses du corpus. Dans une étude consacrée aux phonostyles du slam, Simon conclut :

[l]'analyse des quatre phonostyles a montré l'étendue des techniques d'écriture et de mise en voix qui constituent les ressources des slameurs. Chaque slam est construit à partir de combinaisons spécifiques de ces phonostyles, avec souvent un style dominant (2020 : 163).

Je formule donc les deux hypothèses suivantes, en lien avec la question de l'élaboration du flow :

H10 – Les proportions de passages scandés et de passages non scandés varient fortement d'un slam à l'autre.

H11 – L'analyse détaillée des différents types de scansions permet de dégager plusieurs « profils », éventuellement à mettre en lien avec le degré d'expérience des slameurs et slameuses, ou la nature de leur écriture (prose ou vers).

Ces 11 hypothèses ont été vérifiées via des tests statistiques sur SPSS ou sur R. Elles sont reprises dans l'ordre dans la section suivante.

3.3. Analyses statistiques¹⁹⁷ des scansions

Préalablement à la vérification des hypothèses, j'ai mis en forme nos données pour pouvoir les traiter sur SPSS. Au total, il y a 1183 scansions et 569 passages non scandés dans SLAM-CORPORAL. Le

¹⁹⁷ Voir note n°129 concernant ma formation à l'analyse statistique.

tableau 4.20 reprend les valeurs minimale, maximale, moyenne ainsi que l'écart-type pour les variables qui ont été retenues pour tester les hypothèses dans les passages scandés et non scandés.

	MINIMUM		MAXIMUM		MOYENNE		ÉCART-TYPE	
	SCANDÉ	NON SCANDÉ	SCANDÉ	NON SCANDÉ	SCANDÉ	NON SCANDÉ	SCANDÉ	NON SCANDÉ
Tps de parole (s)	0,87	0,35	17,92	49,44	3,76	6,84	1,85	6,81
Pause avant (s)	0	0	11,04	5,03	0,62	0,67	0,7	0,66
Pause après (s)	0	0	5,19	11,04	0,63	0,65	0,62	0,83
Pause interne (s)	0	0	11,331	13,89	0,23	1,56	0,62	2,53
Débit de par. (syll/s)	0,43	0,2	9,2	8,44	4,07	3,63	1,21	1,3
Débit d'art. (syll/s)	0,51	1,51	9,2	8,44	5,09	5,12	1,1	1,12
Nb de syllabes	3	1	62	184	14,51	23,29	7,04	22,53
Nb de beats	3	0	31	48	7,86	6,88	2,34	6,61
Tempo (bpm)	22		226		104,46		35,35	
Dens. accent.	0,13	0,11	1	1	0,35	0,31	0,12	0,1

Tableau 4.20 – Paramètres temporels (temps de parole, durée des pauses, débit de parole, débit d'articulation, tempo) et accentuels (nombre de proéminences – ou beats, densité accentuelle) des passages scandés et non scandés dans SLAM-CORPORAL (valeurs minimales, maximales, moyennes et écarts-types).

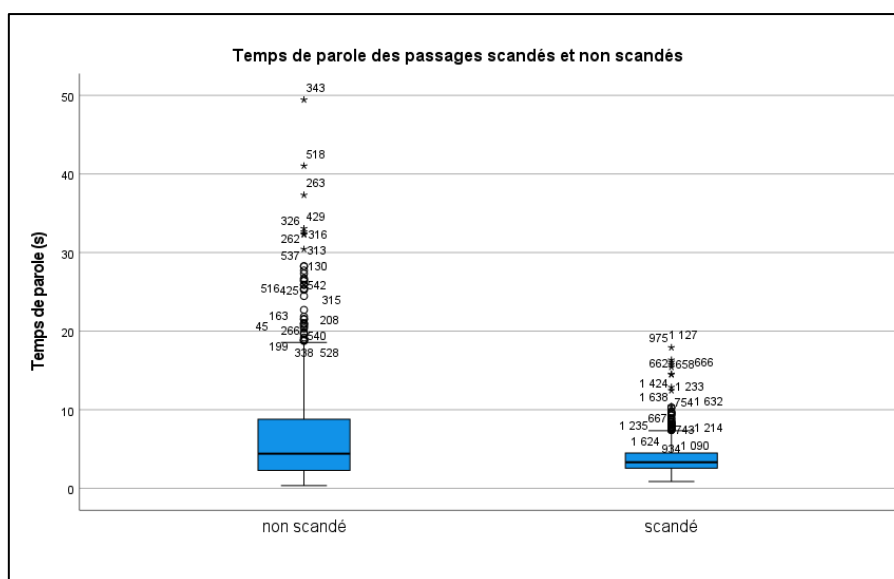
Dans les scansion, les paramètres pour lesquels la variabilité est la plus importante sont : le tempo, le nombre de syllabes, le nombre de beats et le temps de parole. Les paramètres pour lesquels la variabilité est la moins importante sont la densité accentuelle et la durée des pauses « encadrantes » et internes. Pour le tempo, j'ai exclu des calculs les isochronies complexes dans lesquelles deux tempos interviennent en alternance¹⁹⁸, ce qui représente 82 valeurs de tempo (sur 1183, soit 7%). Quelques *outliers* ont été identifiés : parmi eux, j'ai relevé trois erreurs d'encodage, qui ont été corrigées.¹⁹⁹

3.3.1. *Foregrounding*

Ma première hypothèse (H1) concernant la question du *foregrounding* est que les passages scandés sont proportionnellement moins longs que les passages non scandés, et que le nombre de syllabes y est moins variable. D'après le graphique 4.36, la durée des passages scandés est plus courte et moins variable que celle des passages non scandés du corpus.

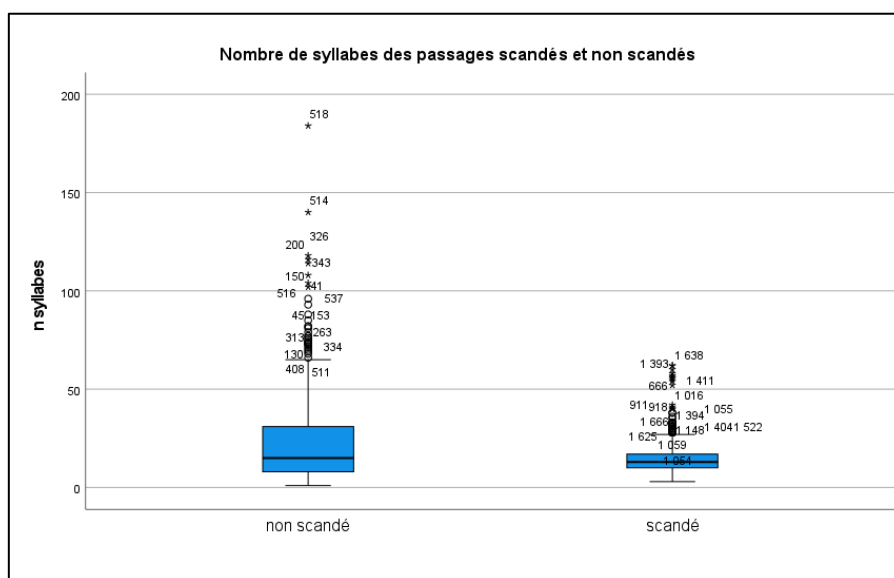
¹⁹⁸ Ces tempos ont été encodés manuellement dans Excel et sont repris dans une même cellule. L'importation de ces données dans SPSS n'a pas été possible.

¹⁹⁹ Le tableau 4.20 reprend les valeurs après vérification des *outliers*.



Graphique 4.36 – Temps de parole (s) des passages scandés et non scandés de SLAM-CORPORAL.

L'application d'un test-t d'échantillons indépendants sur les durées transformées²⁰⁰ en logarithme de base 10 confirme ce constat ($t_{685,181} = 7,196$; $p < 0,001$) : je suis parvenue à montrer, sur la base de l'échantillon et avec un risque d'erreur de 5%, que la durée moyenne des segments diffère significativement selon qu'ils sont scandés ou non scandés. Il en va de même pour le nombre de syllabes (graphique 4.38 ; $t_{678,82} = 3,72$; $p < 0,001$). La première hypothèse se vérifie.



Graphique 4.37 – Nombre de syllabes dans les passages scandés et non scandés de SLAM-CORPORAL.

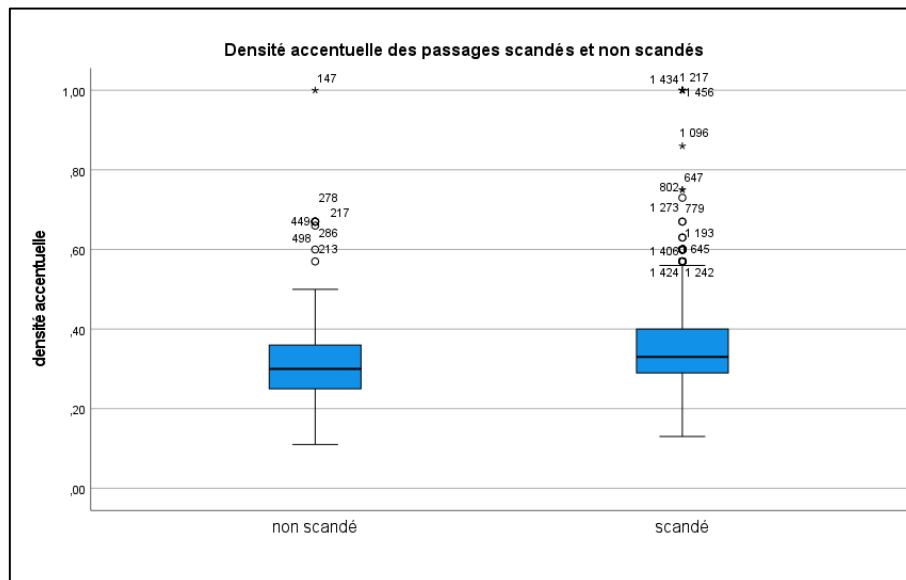
La deuxième hypothèse (H2) est que les débuts et fins de scansions coïncident majoritairement avec des frontières gauches et droites d'unités inter-pausales (UIP). En effet, 81% des scansions sont encadrées par des pauses silencieuses (tableau 4.21), ce qui valide mon hypothèse.

²⁰⁰ Distribution a-normale, cf. point 1.4.1.

Cas de figure	Fréquence
[SIL] scansion [SIL]	957 (81%)
[SIL] scansion Ø	92 (8%)
Ø scansion [SIL]	115 (10%)
Ø scansion Ø	19 (1%)
Total	1183

Tableau 4.21 – Correspondance entre les frontières de scansions et les pauses silencieuses (SIL) dans SLAM-CORPORAL.

La troisième et dernière hypothèse concernant le *foregrounding* (H3) est que la densité accentuelle est plus élevée dans les passages scandés que dans les passages non scandés (graphique 4.38). L'application d'un test-t d'échantillons indépendants sur les densités transformées²⁰¹ en logarithme de base 10 confirme ce constat ($t_{1748} = -8,507$; $p < 0,001$) : je suis parvenue à montrer, sur la base de l'échantillon et avec un risque d'erreur de 5%, que la densité accentuelle moyenne des segments diffère significativement selon qu'ils sont scandés ou non scandés.



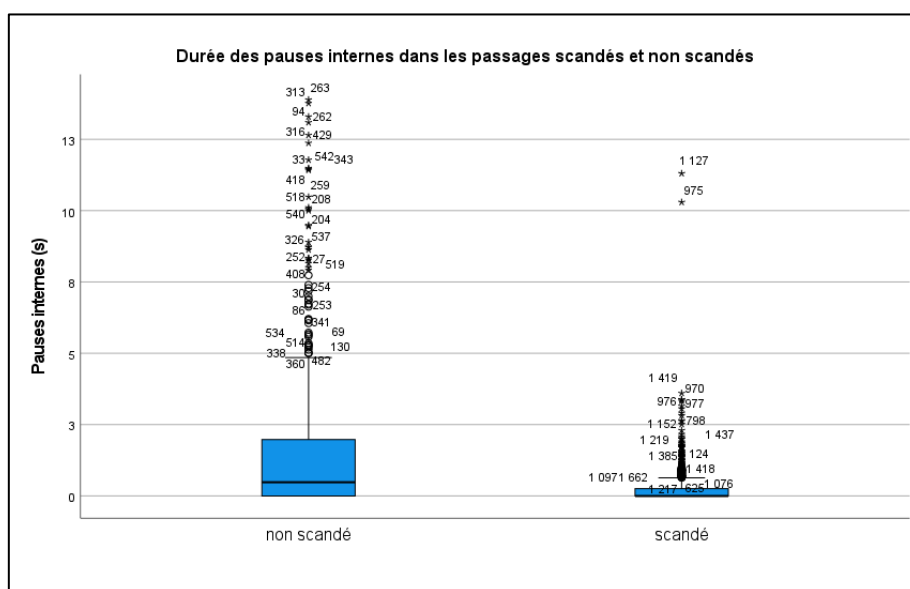
Graphique 4.38 – Densité accentuelle (nombre de syllabes proéminentes par rapport au nombre total de syllabes) des passages scandés et non scandés dans SLAM-CORPORAL.

Nos trois hypothèses se vérifient : comparativement aux passages non scandés, les scansionnements sont en moyenne plus courts ; le nombre de syllabes y est moins élevé et moins variable ; et la densité accentuelle y est en moyenne plus importante. Par ailleurs, la majorité des scansionnements sont précédées et suivies par des pauses silencieuses. Ces éléments appuient ma proposition de voir les scansionnements comme des figures qui se démarquent par rapport à un fond. Leur densité et leur régularité en font des figures syntagmatiques (Leech 2013) qui contribuent au décalage de la performance slam par rapport au langage parlé courant.

²⁰¹ Distribution a-normale, cf. point 1.4.1.

3.3.2. Perception de la régularité

Ma première hypothèse relative à la perception de la régularité des scansion (H4) est que les pauses sont moins longues dans les passages scandés que dans les passages non scandés. Un test U de Mann-Whitney²⁰² montre qu'il existe une différence significative de durée des pauses internes aux segments selon leur nature scandée ou non scandée ($U = 201915,5$; $p < 0,001$). D'après le graphique 4.39, l'hypothèse se vérifie donc.



Graphique 4.39 – Durée des pauses (somme, en secondes) à l'intérieur des passages scandés et non scandés dans SLAM-CORPORAL.

La durée moyenne des pauses dans les scansion est de 0,230 s (pour rappel, il s'agit de la somme de toutes les pauses internes, cf. point 3.1.2.). Quelques scansion contiennent néanmoins des pauses nettement plus longues. Par exemple, les battements de plusieurs scansion sont séparés par des pauses silencieuses d'environ 2 s (exemples 29 et 30), ce qui correspond au seuil maximal de perception de stimuli comme appartenant à une structure commune (Astésano 2001 : 29).

(29) GS

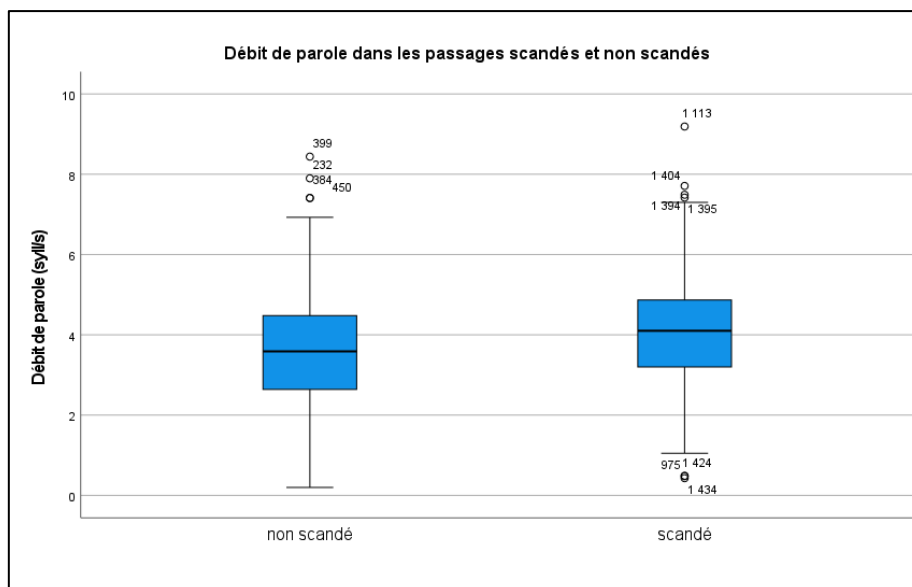
comme un **vase** (2,39 s)
tonitru**ant** (2,11 s)
ex**quis** (1,58 s)
et volub**ile**

(30) REQ

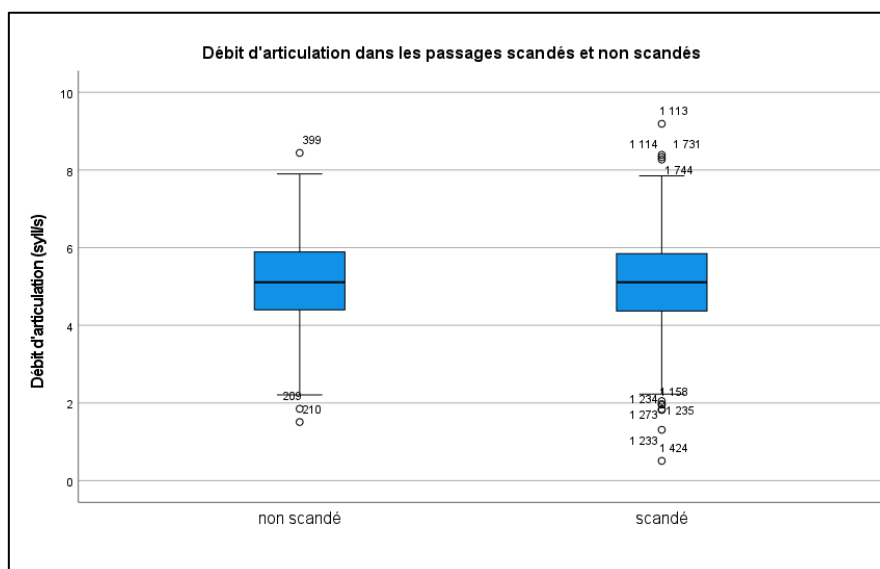
crient des paragraphes de **haine** (1,72 s)
A (1,82 s)
Z (2 s)
I

²⁰² Distribution a-normale même après transformation logarithmique. Test utilisé en cas de non-respect des conditions de normalité des distributions (cf. note n°129, formation SMCS).

Selon moi (H5), les débits de parole et d'articulation sont moins variables d'une scansion à l'autre que d'un passage non scandé à l'autre. D'après le graphique 4.40, le débit de parole est légèrement plus élevé dans les scansions, mais pas moins variable que celui des passages non scandés. Quant au débit d'articulation (graphique 4.41), il semble être similaire (en termes de moyenne et de variabilité) dans les scansions et dans les passages non scandés.



Graphique 4.40 – Débit de parole (syll/s, pauses comprises) dans les passages scandés et non scandés de SLAM-CORPORAL.

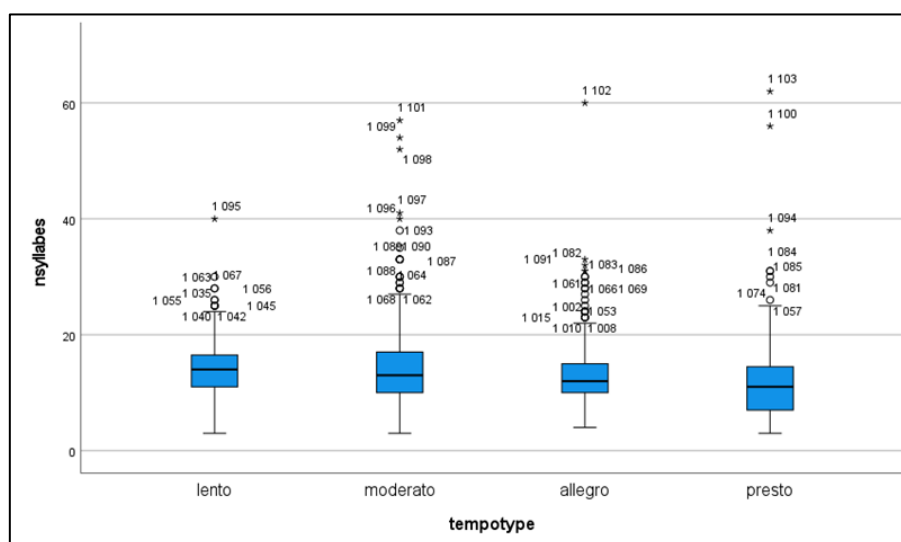


Graphique 4.41 – Débit d'articulation (syll/s, pauses exclues) dans les passages scandés et non scandés de SLAM-CORPORAL.

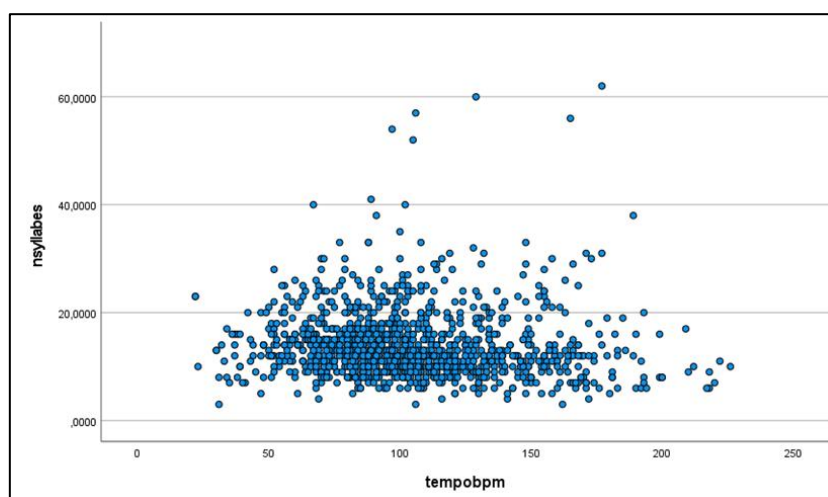
Un test-t ($t_{1052,5} = -6,79$; $p < 0,001$) montre une différence significative du débit de parole des intervalles selon leur nature scandée ou non scandée, mais pas du débit d'articulation ($t_{1750} = 0,56$; $p = 0,58$). Pour rappel, la durée des pauses internes est plus courte et moins variable dans les scansions. Il est donc logique que le débit de parole (calculé en incluant les pauses silencieuses) soit également moins variable dans les scansions que dans les passages non scandés. En revanche, en dehors des

pauses, le débit est susceptible de varier tout autant dans les scansionnements que dans les passages non scansionnés. L'hypothèse ne se vérifie donc pas.

Selon Auer *et al.* (1999 : 46), les scansionnements comprenant peu de syllabes ont un tempo relativement plus rapide que les scansionnements comprenant beaucoup de syllabes (**H6**). D'après le graphique 4.42, le nombre de syllabes des scansionnements est relativement stable, quel que soit leur tempo ; il n'y a pas de corrélation nette qui se dessine entre ces deux variables (graphique 4.43).



Graphique 4.42 – Nombre de syllabes dans les scansionnements selon leur tempo (lento, moderato, allegro ou presto) dans SLAM-CORPORAL.



Graphique 4.43 – Nombre de syllabes dans les scansionnements selon leur tempo (bpm) dans SLAM-CORPORAL.

Néanmoins, un test de Spearman ($r_s = -0,162$; $p < 0,001$) montre, avec un risque d'erreur de 5%, qu'il existe une relation négative entre le nombre de syllabes d'une scansion et son tempo : plus le nombre de syllabes est élevé, plus le tempo est lent. L'hypothèse se vérifie, mais le degré de corrélation entre les deux variables est toutefois très faible.

Je pense que la durée des pauses silencieuses encadrant les scansionnements dépend du type de scansion (**H7**). Plus précisément, mon hypothèse est que la durée des pauses silencieuses varie en

fonction de la durée, du nombre de syllabes, du tempo, de la densité accentuelle et du débit de parole de la scansion qu'elles encadrent. J'ai comparé les variables deux à deux, et un test de Spearman montre que :

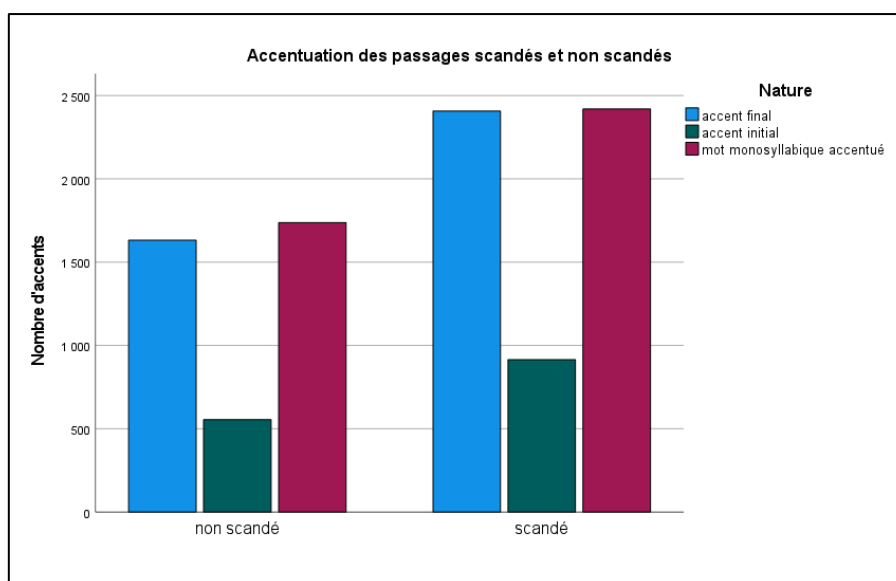
- la durée moyenne des pauses précédant les scansions est corrélée positivement à la durée de celles-ci ($r_s = 0,203$; $p < 0,001$) ;
- la durée moyenne des pauses suivant les scansions est corrélée positivement à la durée de celles-ci ($r_s = 0,472$; $p < 0,001$) ;
- la durée moyenne des pauses précédant les scansions est corrélée négativement au débit de parole ($r_s = - 0,235$; $p < 0,001$) et au tempo ($r_s = - 0,180$; $p < 0,001$) de celles-ci ;
- la durée moyenne des pauses suivant les scansions est corrélée négativement au débit de parole ($r_s = - 0,553$; $p < 0,001$) et au tempo ($r_s = - 0,175$; $p < 0,001$) de celles-ci.

En revanche, aucune corrélation n'a été montrée entre la durée moyenne des pauses et le nombre de syllabes et la densité accentuelle des scansions. Je ne commente que les corrélations pour lesquelles le coefficient est égal ou supérieur à environ 0,5. En deçà de ce seuil, la corrélation est faible (Al-Hameed 2022). Plus une scansion est longue (temps de parole élevé), plus la pause qui la suit tend à être longue. On peut supposer que cela est lié d'une part à l'effort et d'autre part à l'effet : probablement que la production d'un pattern rythmique régulier demande au locuteur ou à la locutrice un effort de production plus important que pour des segments « non marqués » (de ce point de vue) ; par ailleurs, je suppose qu'une suspension du discours permet de mettre en évidence le pattern qui vient d'être produit. Ensuite, plus le débit de parole d'une scansion est rapide, plus la pause qui la suit est brève. Cela est probablement lié au débit de parole de l'ensemble de la performance : plus ce débit est rapide, moins les pauses sont longues. Quoi qu'il en soit, l'hypothèse **H7** se vérifie partiellement.

Selon moi, les passages scandés présenteront davantage d'accents initiaux (non finaux) que les passages non scandés (**H8**). Il y a effectivement légèrement plus (2%) d'accents initiaux dans les scansions (tableau 4.22).

	AI	AF	AM
Scandé	915 (16%)	2407 (42%)	2420 (42%)
Non scandé	555 (14%)	1632 (42%)	1738 (44%)
Total	1470	4039	4158

Tableau 4.22 – Fréquence d'accents initiaux (AI), finaux (AF) et affectant un mot monosyllabique (AM) dans les passages scandés et non scandés de SLAM-CORPORAL.



Graphique 4.44 – Nombre d’accents initiaux (AI), finaux (AF) et affectant un mot monosyllabique (AM) dans les passages scandés et non scandés de SLAM-CORPORAL.

Un chi-carré confrontant la nature scandée ou non scandée des intervalles à la nature des accents qu’ils contiennent révèle une association entre ces variables ($\chi^2 = 7,5$; $df = 2$; $p = 0,024$). Toutefois, cette relation est de faible magnitude ($\phi = 0,028$).

La dernière hypothèse concernant la perception de la régularité est que les scansions ayant une régularité temporelle plus faible auront, par compensation, une régularité métrique plus forte ; et inversement (**H9**). Dans le corpus, il y a nettement plus de scansions irrégulières du point de vue métrique que de scansions irrégulières du point de vue temporel (tableau 4.23²⁰³).

²⁰³ Les pourcentages indiqués entre parenthèses correspondent à la proportion de scansions de chaque type par rapport au nombre total de scansions. Par exemple, les scansions à isochronie simple avec entre 0% et 20% de différence de durée relative inter-beats (ISOC-20) représentent 56% des 1183 scansions du corpus.

SCANSIONS			n (%)		total
ISOC	simple	20	668 (56%)	1035 (87%)	1183
		25	188 (16%)		
		30	179 (15%)		
	complexe	20	50 (4%)	80 (7%)	
		25	17 (1%)		
		30	13 (1%)		
	NONISOC		68 (6%)		
ISOM	simple	0	128 (11%)	564 (48%)	1183
		1	241 (20%)		
		2	195 (16%)		
	complexe	0	107 (9%)	332 (28%)	
		1	144 (12%)		
		2	81 (7%)		
	NONISOM		287 (24%)		

Tableau 4.23 – Fréquence de chaque type de scansion dans SLAM-CORPORAL : scansions à isochronie (ISOC) simple ou complexe avec entre 0% et 20%, 21% et 25% ou 26% et 30% de différence de durée relative entre les battements, et scansions non isochroniques (NONISOC) ; scansions à isométrie (ISOM) simple ou complexe avec 0, 1 ou 2 syllabes de différences, et scansions non isométriques (NONISOM).

Un test d'indépendance ($\chi^2 = 40,84$; $df = 9$; $p < 0,01$) montre qu'il y a un lien statistiquement significatif mais de faible magnitude entre le degré de régularité temporelle et le degré de régularité métrique des scansions. Toutefois, ce lien est plus complexe que celui supposé dans mon hypothèse.²⁰⁴ Dans le tableau croisé ci-dessous (tableau 4.24), la ligne des *count* indique la fréquence effective observée dans les données ; et la ligne *expected count* indique la fréquence attendue dans le cas où les variables sont indépendantes. Plus la divergence entre ces valeurs est importante, plus le score du chi-carré est élevé, et plus l'association entre les variables est forte.

ISOCHRONIE * ISOMETRIE Crosstabulation							
			ISOMETRIE				
			irrégulier	peu régulier	moyennemen t régulier	très régulier	Total
ISOCHRONIE	irrégulier	Count	0	17	26	25	68
		Expected Count	16,5	15,9	22,1	13,5	68,0
	peu régulier	Count	60	36	69	27	192
		Expected Count	46,6	44,8	62,5	38,1	192,0
	moyennement régulier	Count	52	58	61	34	205
		Expected Count	49,7	47,8	66,7	40,7	205,0
	très régulier	Count	175	165	229	149	718
		Expected Count	174,2	167,5	233,7	142,6	718,0
	Total	Count	287	276	385	235	1183
		Expected Count	287,0	276,0	385,0	235,0	1183,0

Tableau 4.24 – Tableau croisé avec fréquences effectives (*count*) et fréquences attendues (*expected count*) de chaque type de scansion, caractérisée du point de vue de la régularité temporelle (isochronie) et de la régularité métrique (isométrie).

²⁰⁴ Conclusion formulée par le SMCS, plateforme de support en méthodologie et calculs statistiques de l'UCLouvain lors d'une consultation (<https://sites.uclouvain.be/training/smcsl/>).

Dans le cas présent, le chi-carré est relativement bas. Par exemple, selon mon hypothèse, les scansionnements irréguliers du point de vue temporel (NONISOC) sont très réguliers du point de vue métrique. Effectivement, d'après le tableau 4.24, il y a davantage d'isométries moyennement et très régulières dans les scansionnements non isochroniques que ce qui est attendu (partant du principe que les variables sont indépendantes). Si l'on regarde les scansionnements irréguliers du point de vue temporel, il apparaît qu'il y en a « plus que prévu » qui sont très réguliers au niveau métrique – ce qui valide mon hypothèse. En revanche, si l'on regarde les scansionnements peu réguliers du point de vue métrique, il apparaît qu'il y en a « moins que prévu » qui sont très réguliers du point de vue temporel – ce qui contredit mon hypothèse. Une explication pourrait être que d'autres paramètres entrent en compte dans la perception de la régularité, notamment des paramètres verbaux (par ex. les répétitions de sons).

3.3.3. Élaboration du flow

Dans la mesure où chaque slameur et chaque slameuse développe son propre flow, je suppose que les proportions de passages scandés et de passages non scandés varient fortement d'une performance à l'autre (H10). En effet, le pourcentage de temps de parole scandé est très variable : il oscille entre 13% et 100% (tableau 4.25).

Pourcentage de temps de parole scandé	Nombre slams
0% - 25%	6
26% - 50%	27
51% - 75%	15
76% - 100%	12

Tableau 4.25 – Répartition des enregistrements de SLAM-CORPORAL selon le pourcentage de temps de parole scandé.

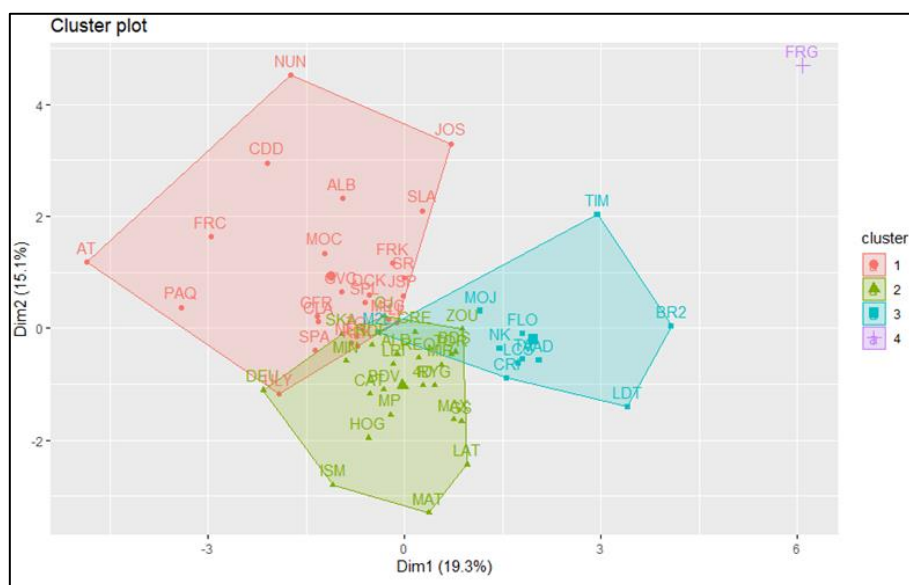
Toutefois, les scansionnements sont une figure largement utilisée : près de la moitié des slams du corpus ont entre 25% et 50% de temps de parole scandé. Simon remarque que le style élaboré, qui est caractérisé par la régularité métrique et temporelle et par la présence de rimes, est « le plus fréquent et peut-être le plus typique du slam » (2020 : 165). Nos observations semblent aller dans le même sens. Selon plusieurs auteurs travaillant sur la poésie orale ou sur le slam (e.a. Zumthor 1983 ; Vorger et Abry 2011), la densité en est un trait définitoire. Or, les scansionnements sont des patterns temporels et métriques réguliers caractérisés notamment par une forte densité accentuelle et, à ce titre, elles participent pleinement à la création d'une densité rythmique. Il n'est donc pas étonnant qu'elles occupent une part non négligeable du temps de parole dans la majorité des slams.

La méthode d'annotation prend en compte des structures temporelles et métriques simples et complexes. Plusieurs types de scansionnements sont donc représentés dans le corpus. Ma dernière hypothèse est qu'il est possible de répartir les slams du corpus en groupes homogènes du point de vue du type de scansionnement utilisé par les slameurs et slameuses (H11). Afin de la vérifier, j'ai fait une analyse par composante principale (ACP) : elle permet de réduire la complexité induite par la multitude des variables (ici, les paramètres des scansionnements) afin d'identifier des axes qui en combinent plusieurs et le

long desquels les individus du corpus se répartissent en dessinant éventuellement des groupements homogènes (*clustering*).²⁰⁵ Pour réaliser cette analyse, j’ai retenu comme variables :

- le pourcentage de scansion à iso-chronie/métrie simple et complexe ;
- le degré de régularité des scansion (pourcentage de scansion à isométrie 0/1/2 ; pourcentage de scansion à isochronie 20/25/30 ; pourcentage de battements réguliers) ;
- le tempo moyen et la variabilité de tempo.

Le clustering qui en émerge est toutefois assez peu défini (graphique 4.45), et aucun recoupement avec ma perception n’est possible. Je ne m’attarde donc pas sur les résultats de l’analyse. Une description des différents clusters est reprise en annexe (n°14) à titre informatif.



Graphique 4.45 – Clustering, sur la base de l’ACP des variables des scansion, de SLAM-CORPORAL (réalisé sur R).

Les slameurs et slameuses de SLAM-CORPORAL recourent toutes et tous aux scansion, mais pas dans les mêmes proportions. L’utilisation plus ou moins importante de scansion pourrait être un trait définitoire d’un phonostyle typique du slam, comme l’a montré Simon (2020) dans son étude d’un corpus de 12 slams. J’espérais identifier des profils plus spécifiques via une analyse par composante principale avec comme variables les types de scansion (degrés de régularités métrique et temporelle) et de tempos utilisés. Néanmoins, le clustering qui ressort de cette analyse est peu défini. Pour clôturer l’analyse des scansion, j’ai mis en place une étude de perception visant à déterminer quels paramètres – temporels ou métriques – contribuent majoritairement à la perception de la régularité.

3.4. Analyse perceptive des scansion

Une étude de perception a été réalisée afin de déterminer quel(s) paramètre(s) prosodique(s) contribuent majoritairement à créer une impression de régularité. Il s’agit de mesurer l’impact respectif de l’isochronie et de l’isométrie dans la perception de la régularité.

²⁰⁵ Je détaille davantage le fonctionnement de l’ACP au point 5.

3.4.1. Mise en place de l'étude

3.4.1.1. Sélection des extraits

8 types différents de scansion sont représentés dans le corpus (tableau 4.26).

Type de scansion	Code	Nombre d'extraits
isochronie simple et isométrie simple	ISOC-S et ISOM-S	3
isochronie complexe et isométrie simple	ISOC-C et ISOM-S	3
non-isochronique et isométrie simple	NONISOC et ISOM-S	3
isochronie simple et isométrie complexe	ISOC-S et ISOM-C	3
isochronie et isométrie complexes	ISOC-C et ISOM-C	3
non-isochronique et isométrie complexe	NONISOC et ISOM-C	3
isochronie simple et non-isométrique	ISOC-S et NONISOM	3
isochronie complexe et non-isométrique	ISOC-C et NONISOM	3
Passages non scandés	non scandé	3
Total		27
Durée totale		± 118 s.

Tableau 4.26 – Sélection des extraits de l'étude de perception sur les scansion.

J'ai sélectionné aléatoirement 3 extraits pour chaque catégorie ainsi que 3 extraits non scandés.²⁰⁶ Une des limites de ce procédé de sélection est qu'il soumet à la perception des passages en dehors de leur contexte. Or, nous l'avons vu (point 3.3.1.), les scansion sont comparables à des *figures* se détachant sur un *fond*. Selon la théorie de la gestalt, « les figures n'ont aucune existence autonome puisqu'elles n'existent qu'en relation avec un fond » (Padeloup 2005 : 3). Néanmoins, l'objectif de l'étude n'est pas de comparer mon annotation des scansion avec celle d'autres personnes, mais bien de déterminer les paramètres prosodiques qui contribuent majoritairement à créer une impression de régularité au sein d'extraits identifiés au préalable comme étant réguliers du point de vue temporel et/ou métrique. Par ailleurs, faire écouter les scansion-cibles dans leur contexte posait la question de la fenêtre temporelle dudit contexte : comment la fixer autrement que de manière totalement arbitraire et très variable d'une scansion à l'autre ? J'ai donc opté pour une écoute isolée des scansion. Cependant, les extraits (scandés ou non scandés) d'une durée inférieure à 3 secondes ou supérieure à 7 secondes n'ont pas été retenus lors de la sélection. En effet, la régularité d'un segment de moins de trois secondes détaché de tout contexte me semblait difficile à percevoir. La limite supérieure a quant à elle permis d'exclure de longs passages non scandés qui auraient considérablement allongé la durée de l'étude – laquelle a été évaluée à environ 30 minutes.

3.4.1.2. Design de l'étude

L'étude de perception a été élaborée sur la plateforme en ligne Lime Survey²⁰⁷. Le design détaillé est repris en annexe (n°15). L'étude est organisée en trois grandes parties : 1° consigne et expérience ; 2° questions d'identification ; 3° questions « méta » sur la tâche.

²⁰⁶ Fonction ALEA sur Excel : 1° attribution aléatoire d'un nombre compris entre 0 et 1 à tous les passages scandés et non scandés du corpus ; 2° tri des extraits par ordre croissant selon ce numéro ; 3° sélection des *n* premiers extraits.

²⁰⁷ <https://www.limesurvey.org/fr/>

Dans un premier temps, les participant·es ont pour consigne de placer chaque extrait sur deux échelles : une échelle allant de *pas du tout rythmé* à *très rythmé* et une échelle allant de *pas du tout régulier* à *très régulier*. Chaque extrait peut être écouté trois fois.²⁰⁸ Dans les deux cas, le format de réponse est une échelle de Likert à huit rangs (figure 4.42). D’une part, ce type d’échelle permet d’éviter les réponses neutres. D’autre part, dans la mesure où le rythme et la régularité sont des notions complexes, il offre un degré de nuance relativement élevé dans les réponses.

	1	2	3	4	5	6	7	8	
Pas du tout rythmé	☐	☐	☐	☐	☐	☐	☐	☐	Très rythmé

	1	2	3	4	5	6	7	8	
Pas du tout régulier	☐	☐	☐	☐	☐	☐	☐	☐	Très régulier

Figure 4.43 – Format de réponse pour l’étude de perception sur les scansions : échelles de Likert à huit rangs.

Il leur est ensuite demandé de qualifier le rythme de chaque extrait avec un à trois mots. Le but visé est de voir si les répondant·es ont tendance à qualifier avec des termes similaires des extraits dont le « degré de rythmicité » perçu est le même (par ex. des mots évoquant la vitesse pour qualifier des extraits jugés très rythmés). Cette question est optionnelle²⁰⁹ et le format de réponse est une petite fenêtre de texte – ce qui permet de cadrer les propositions des participant·es.

Dans un second temps, des questions d’identification sont posées aux répondant·es. Elles portent sur : la connaissance préalable du slam, le genre, l’âge, l’éventuelle déficience auditive, les compétences musicales et les connaissances du domaine de la prosodie. Ces questions ont pour but de déterminer si les réponses des participant·es varient significativement en fonction de leur profil. L’on peut se demander par exemple si les compétences musicales ont une incidence sur la perception de la régularité et de la rythmicité.

L’étude termine par des questions sur la tâche. Je demande aux participant·es d’évaluer la clarté de la consigne, la difficulté de la tâche et leur assurance quant à leurs réponses. Le format des réponses est ici aussi une échelle de Likert à 8 rangs (figure 4.43).

²⁰⁸ LimeSurvey ne permet pas de fixer un nombre maximum d’écoutes lorsque les questions sont basées sur des extraits sonores. Il est donc possible que cette consigne n’ait pas été systématiquement respectée.

²⁰⁹ Étant donné que l’étude est relativement lourde (durée, complexité des notions convoquées, etc.), je n’ai rendu obligatoires que les questions essentielles pour atteindre mon objectif principal.

	1	2	3	4	5	6	7	8	
Consigne pas claire	☐	☐	☐	☐	☐	☐	☐	☐	Consigne claire

	1	2	3	4	5	6	7	8	
Tâche compliquée	☐	☐	☐	☐	☐	☐	☐	☐	Tâche simple

	1	2	3	4	5	6	7	8	
Doutes sur les réponses	☐	☐	☐	☐	☐	☐	☐	☐	Réponses sûres

Figure 4.44 – Format de réponse pour la partie « méta » de l'étude de perception sur les scansions : échelles de Likert à huit rangs.

Je leur demande de compléter ces réponses par un éventuel commentaire plus détaillé sur la difficulté ressentie pour réaliser la tâche. Enfin, je demande d'associer deux mots à la notion de rythme. Cette dernière question vise à mieux cerner la conception du rythme de chaque participant-e.

3.4.1.3. Étude pilote

J'ai soumis le questionnaire à trois participants afin d'évaluer le temps nécessaire pour y répondre et d'identifier les éventuelles difficultés. Le tableau 4.27 résume les résultats de l'étude pilote.

Participant	Timing	Difficultés
Participant 1	20 min.	▪ n/a
Participant 2	30 min.	▪ la complexité des notions convoquées : selon le participant, rythme et régularité sont des notions équivalentes
Participant 3	25 min.	▪ n/a

Tableau 4.27 – Bilan de l'étude pilote sur la perception des scansions.

La durée nécessaire pour répondre au questionnaire correspond à celle que j'avais évaluée (environ 30 minutes). L'étude n'a pas suscité beaucoup de commentaires : un participant seulement a pointé la complexité des notions convoquées. Cette remarque était prévisible dans la mesure où le rythme est une notion effectivement complexe utilisée dans de nombreux domaines différents (et souvent associée à l'idée de régularité).

3.4.1.4. Diffusion

Les modalités de participation et de navigation sont les suivantes : des cookies permettent d'éviter les participations multiples ; le chronométrage est enregistré afin d'identifier les cas où le questionnaire est complété extrêmement rapidement ; les participant·es peuvent interrompre, sauvegarder et reprendre plus tard l'enquête (compte tenu du fait qu'elle est relativement longue). L'enquête a été lancée le 6 mai 2022 et est restée ouverte 1 mois, jusqu'au 7 juin 2022. Elle était accessible à tout un chacun via un lien URL, sans invitation préalable.

Plusieurs canaux de diffusion ont été utilisés.

(1) Réseaux sociaux :

- page Facebook personnelle ;
- pages Facebook liées au milieu du slam belge francophone (liens dans la sitographie) ;
- page Facebook du pôle de recherche en Linguistique de l'Institut Langues et Communication.

(2) Mailing :

- liste de diffusion du Groupe de Travail sur le Rythme²¹⁰ ;
- Pr. Corine Astésano et MCF Jérôme Cabot pour une diffusion dans deux universités françaises (Université Toulouse – Jean Jaurès et Institut National Universitaire Champollion) ;
- slameurs et slameuses interviewé·es dans le cadre de la thèse.

(3) Diffusion dans des cours donnés à l'UCLouvain et qui sont en lien avec les thématiques des études :

- au cours de *Linguistique du texte* (diffusion des liens sur la plateforme Moodle) ;
- au cours d'*Explication de textes : poésie de langue française* (exposé au cours et diffusion des liens sur la plateforme Moodle) ;
- au cours de *Phonologie et Prosodie* (présentation au cours et diffusion des liens sur la plateforme Moodle).

(4) Mon entourage (personnel et professionnel).

3.4.2. Résultats de l'étude

L'étude n'a pas remporté beaucoup de succès. Je l'avais anticipé dans la mesure où la tâche me semblait à priori complexe en raison des notions convoquées et de par le fait que les extraits soumis aux participant·es sont parfois extrêmement courts. La faible quantité de données récoltées ne permet pas de tirer de conclusion fiable. Je fais tout de même un point sur les réponses obtenues. Avant cela, je m'attarde sur les raisons potentielles du manque de succès de cette seconde étude.

3.4.2.1. Participations : détails

Le tableau 4.28 présente le bilan des participations à l'étude.

²¹⁰ Groupe de Travail sur le Rythme lancé à l'initiative de Corine Astésano (Université de Toulouse – Jean Jaurès), comptant une trentaine de membres rattaché·es à diverses universités.

Complète	Partielle	Total
13	19	32

Tableau 4.28 – Nombre de participations complètes et partielles à l'étude de perception sur les scansions.

Les participant·es ont mis en moyenne 20 minutes pour réaliser l'enquête, ce qui est légèrement inférieur au timing évalué préalablement.²¹¹ La majorité des abandons en cours d'enquête ont eu lieu à l'étape de la lecture de la consigne et des 5 premiers extraits (tableau 4.29). On peut donc supposer que c'est la tâche en soi (complexité, aspect répétitif...) qui a rebuté la plupart des participant·es ayant abandonné l'étude.

Page d'arrêt	Nombre de participant·es
consignes	8 (42%)
1-5 extraits	9 (47%)
6-10 extraits	0 (%)
11-20 extraits	1 (5%)
21-27 extraits	1 (5%)

Tableau 4.29 – Détails des participations incomplètes à l'étude de perception sur les scansions.

Au vu du très faible nombre de participant·es à l'étude, je ne m'attarde pas sur les questions d'identification.

3.4.2.2. Bilan « méta »

La consigne a semblé plutôt claire à environ la moitié des participant·es. 38% sont plus mitigés, avec un score de 4 ou 5 sur 8. Enfin, deux participant·es l'ont jugée relativement obscure.

	1	2	3	4	5	6	7	8	
Pas du tout claire	0	2	0	3	2	3	1	2	Totale claire
	0%	15%	0%	23%	15%	23%	8%	15%	

Tableau 4.30 – Résultats de la question relative à la clarté de la consigne de l'étude de perception sur les scansions (échelle de Likert à 8 rangs).

46% des répondant·es n'ont pas éprouvé de difficulté particulière à réaliser la tâche demandée (scores de 6 à 8). 38% des répondant·es ont jugé la tâche relativement difficile (scores de 1 à 3) et 30% ont répondu par un score médian à cette question (4 ou 5).

²¹¹ Le chronométrage le plus court est de 11 minutes ; le plus long est de 47 minutes. 9 personnes ont réalisé l'étude en moins de 20 minutes. 1 personne a dépassé les 30 minutes.

	1	2	3	4	5	6	7	8	
Tâche très compliquée	2 15%	2 15%	1 8%	2 15%	2 15%	3 23%	1 23%	0 0%	Tâche très simple

Tableau 4.31 – Résultats de la question relative à la difficulté de la tâche de l'étude de perception sur les scansion (échelle de Likert à 8 rangs).

Un peu de plus de la moitié des répondant·es sont globalement peu sûr·es de leurs réponses (scores de 1 à 3). 23% sont mitigés (scores de 4 ou 5), et 23% sont davantage en confiance (scores de 6 ou 7).

	1	2	3	4	5	6	7	8	
Pas du tout sûr·e des réponses	3 23%	0 0%	4 31%	2 15%	1 8%	1 8%	2 15%	0 0%	Totalement sûr·e des réponses

Tableau 4.32 – Résultats de la question relative à l'assurance des participant·es quant à leurs réponses à l'étude de perception sur les scansion (échelle de Likert à 8 rangs).

Deux difficultés principales ressortent des commentaires laissés par les participant·es : d'une part, la complexité des notions convoquées (par ex. « J'ai du mal à saisir la différence entre rythme et régularité » ; « Je n'ai pas compris ce qu'on entendait [sic] par 'régulier' » ; « Je n'avais pas de mots pour qualifier le rythme »...) ; et, d'autre part, la brièveté des extraits. Je reprends ci-dessous la liste des mots associés par les participant·es à la notion de rythme (tableau 4.33). La majorité des termes proposés sont liés aux idées de temporalité et essentiellement de vitesse. Nous retrouvons également d'autres notions qui sont généralement associées à la notion de rythme dans la littérature scientifique : structure, régularité, mouvement, répétition.

Mot associé	Décompte
cadence	3
vitesse	2
rapide	2
soutenu	1
tempo	3
temps	1
lent	2
danse	1
mouvement	1
(ir)régularité	1
répétition	1
mathématique	1
séquence	1
respiration / souffle	2
musique / musicalité	2
flow	1
marqué	1

Tableau 4.33 – Mots associés à la notion de rythme par les participant·es à l'étude de perception sur les scansions.

La diversité des termes associés par les répondant·es au mot « rythme » illustre la complexité de cette notion. Une étude perceptive sur cette question semble par conséquent relativement difficile à mettre en place. Peut-être n'aurais-je pas dû intégrer la question du rythme à l'étude, et me concentrer exclusivement sur la question de la régularité. Toutefois, cette notion appliquée au langage ne semble pas non plus facile à saisir – ce qui explique probablement en partie le faible taux de participation.

3.4.2.3. Perception des scansions

L'étude de perception avait pour objectif d'identifier les paramètres prosodiques qui contribuent majoritairement à créer une impression de régularité dans des performances de slam. Les deux extrêmes des types de scansions représentées dans l'étude sont, d'une part, les passages non scandés et, d'autre part, les scansions à isochronie et isométrie simples – supposées être celles dont la régularité sera la mieux perçue (vs. structures complexes) – ayant un degré de régularité élevé (moins de 20% de différence de durée relative inter-beats et motifs métriques identiques). Le placement des 3 extraits non scandés sur l'échelle de régularité est très variable : un premier a été globalement jugé « moyennement régulier » (scores de 4 sur 8) ; un second a été jugé par autant de participant·es comme étant « peu régulier » (score de 2) que comme « très régulier » (score de 6) ; le dernier a été jugé comme « très régulier » (scores de 6 et 7). Les résultats sont tout aussi variés pour les trois extraits correspondant à des scansions à isochronie et isométrie simple : les scores s'échelonnent de 3 à 7 sur l'échelle de régularité. L'ensemble de ces 6 extraits ont par ailleurs été jugés « moyennement rythmés » (score de 5 ou de 6). En somme, aucune tendance claire ne se dégage par rapport à la perception de la régularité pour les extraits supposément les plus « tranchés » du corpus de l'étude.

Le niveau verbal des scansions joue un rôle non négligeable dans la perception de leur régularité (Simon 2020). J'ai donc observé ce niveau dans les extraits du corpus jugés de manière

unanime comme étant plutôt réguliers (scores de 6 à 8) ou plutôt irréguliers (scores de 1 à 3). Le tableau 4.34 reprend les extraits perçus comme étant réguliers.

Extraits jugés plutôt réguliers				
Extrait	Régularité	Rythme	Verbal	Scansion
M2L21	6	5	ils débendent en douceur leur dos de discoboles	ISOC-C ISOM-S
			Allitération en /d/ et assonance en /O/	
CLA2	7	6	ma devise qu'on me devine son devoir	ISOC-S ISOM-S
			Répétition de /d@v/	
CDD4	8	4 ; 8	tes bras de fers tes seins de glace ton cœur de pierre	ISOC-C ISOM-S
			Énumération avec répétition de la même structure syntaxique et rime « fers / pierre »	
HOG1	6 ; 7	6	les fleurs tournoient autour de moi c'est une spirale d'effroi j'ai froid et	non scandé
			Répétition des suites /tuR + wa/, /e + fRwa/ ; assonance en /wa/	
ISM2	6 ; 7 ; 8	6 ; 7 8	histoire trop longue histoire trop courte histoire d'un jour histoire d'une nuit histoire d'amour histoire de cœur	ISOC-C ISOM-S
			Répétition lexicale (« histoire ») et syntaxique (« histoire + trop / d' »)	
SKA6	8	8	et vas-y jette-nous des jeux et du pain rassis et tu verras que tout le monde se rassied sous peine de se voir disgracié	ISOC-C ISOM-C
			Répétition de la suite /Ras/ + assonance en /E/ + proximité « pain / peine » ; suite /a – i/ et allitération en /s/	

Tableau 4.34 – Analyse du niveau verbal des extraits perçus comme plutôt réguliers par une majorité de répondant-es à l'étude de perception sur les scansions.

Les 6 extraits jugés comme étant réguliers (rangs 6, 7 et 8 sur l'échelle de Likert) contiennent systématiquement des répétitions au niveau verbal : phonémiques la plupart du temps, et parfois syntaxiques. Il est intéressant de noter que l'extrait HOG1 est non scandé, mais jugé très régulier par les participant-es. Or, les répétitions de sons y sont particulièrement denses, ce qui invite à formuler l'hypothèse que le niveau verbal a une influence plus forte que le niveau acoustique sur la perception de la régularité. Cette hypothèse est bien sûr formulée avec beaucoup de prudence étant donné que je me base ici sur très peu de données.

Le tableau 4.35 reprend quant à lui les extraits jugés peu réguliers par une majorité de participant-es.

Extraits jugés peu réguliers				
Extrait	Régularité	Rythme	Verbal	Scansion
DCK21	1	8	mon capital je le dilapide speed pour ça je suis trop rapide	ISOC-C NONISOM
			Répétition /id/ et alternance /a – i/	
CRE27	2	1	en note de tête eh bien on retrouve les traditionnels agrumes	ISOC-S NONISOM
			/	
CRE6	2	4	la modération elle renonce et les contempteurs dénoncent	ISOC-C NONISOM
			Assonance en /o~/ et allitération en /s/	
GFR21	3	4	depuis qu'il est là ce brasier je fais le constat que	NONISOC ISOM-C
			Assonance en /a/	
M2L18	3	6	dans un divan de jade ces deux dévergondés	ISOC-S NONISOM
			Allitération en /d/	
MOC16	3	4	ok je perds un combat deux trois	ISOC-C ISOM-C
			/	
NES15	3	3	l'infirmière et le docteur répètent que je m'inquiète pour rien	ISOC-C ISOM-C
			Assonance en /E/ et allitération en /R/	

Tableau 4.35 – Analyse du niveau verbal des extraits perçus comme peu réguliers par une majorité de répondant-es à l'étude de perception sur les scansions.

Parmi les 7 extraits jugés unanimement comme étant « peu réguliers » (rangs 1, 2 ou 3 sur l'échelle de Likert), 5 contiennent des répétitions au niveau verbal. Toutefois, celles-ci sont globalement moins denses que dans les 6 extraits jugés réguliers. Il est intéressant de souligner que l'extrait contenant les répétitions phonémiques les plus riches (DCK21) est jugé peu régulier mais en revanche très rythmé. Notons enfin que parmi ces extraits, 5 sont soit non isochroniques, soit non isométriques. En somme, il semble que si la régularité est faible au niveau acoustique et que cette irrégularité n'est pas « compensée » par des répétitions au niveau verbal, les scansions sont moins perceptibles.

Il apparaît qu'il y a une étroite interaction entre les niveaux verbal et prosodique, et que cette interaction doit être prise en compte pour comprendre le poids de chacun dans la perception de la régularité (et du rythme). L'étude de perception ne me permet donc pas de répondre à ma question de départ. Elle permet toutefois de rappeler une fois encore la polysémie du mot « rythme », tout en montrant qu'une même série de notions y est systématiquement associée. Elle montre par ailleurs que la notion de régularité peut être difficile à saisir lorsqu'elle est appliquée au langage. Enfin, et ce point est peut-être le plus intéressant, elle m'invite à analyser en détail le niveau verbal des scansions, qui semblent être de véritables « nœuds » où s'entrecroisent différentes « couches de rythmicité » (sonore, syntaxique, temporelle et métrique). Cette analyse croisée est faite sur le corpus bimodal (SLAM-CROSSPUS) au Chapitre 5.

3.5. Analyse des scansions dans SLAM-CORPORAL : conclusion

Les scansions sont définies comme des segments discursifs réguliers du point de vue rythmique (Auer *et al.* 1990). J'ai mis au point une méthode d'annotation de ces patterns dans SLAM-CORPORAL en m'inspirant de la méthode de Simon et Grobet (2005). Mon analyse des scansions est innovante dans la mesure où elle intègre des structures plus complexes que celles décrites par Auer *et al.* (1990). En plus des patterns isochroniques et isométriques « simples », des structures symétriques et alternées ont également été annotées. Ce faisant, je propose une approche plus large de la notion de régularité, laquelle est presque systématiquement associée au rythme dans la littérature (*cf.* Chapitre 2). La méthode d'annotation mise au point pour mon analyse permet d'extraire un large panel d'informations prosodiques et rythmiques offrant une description fine des scansions, au sujet desquelles j'ai formulé onze hypothèses.

Dans un premier temps, j'ai mis en lien les scansions avec la notion de *foregrounding* développée par Mukařovský (1964) et, partant, avec celle de *figure* (théorie de la gestalt). Dans les performances de slam, les scansions fonctionnent comme des figures syntagmatiques qui, accumulées, mettent en exergue la production langagière et la distinguent de la parole « ordinaire ». Mes hypothèses relatives à cette dimension ont été vérifiées : les scansions, qui sont majoritairement encadrées par des pauses silencieuses, sont plus courtes, comptent moins de syllabes et ont une densité accentuelle plus élevée que les passages non scandés. Les patterns rythmiques réguliers produits par les slameurs et les slameuses peuvent donc bien être considérés comme des figures (complexes) se détachant sur un fond.

Dans un second temps, j'ai formulé plusieurs hypothèses relatives à la perception de la régularité des scansions. Fraisse décrit des « conditions idéales » de perception de la régularité de stimuli sonores. Il définit notamment des seuils temporels minimal et maximal pour les intervalles entre chaque battement rythmique. J'avais dès lors supposé que les pauses silencieuses sont moins longues dans les scansions que dans les passages non scandés. Cette hypothèse se vérifie. Par ailleurs, je m'attendais à ce que le débit soit relativement stable d'une scansion à l'autre (un débit très rapide ou très lent pouvant perturber la perception de la régularité). Cette hypothèse se vérifie pour le débit de parole (lié aux pauses silencieuses), mais pas pour le débit d'articulation. Il apparaît donc que les pauses silencieuses participent à la régularisation des intervalles rythmiques. Ensuite, j'ai vérifié l'affirmation de Auer *et al.* (1999) selon laquelle les scansions contenant peu de syllabes ont souvent un tempo lent. Il y a effectivement une corrélation entre ces deux variables, mais elle est faible. Toujours en lien avec la question de la perception, Fraisse propose de voir les pauses silencieuses comme des « cadres » dont la durée optimale dépend de la structure qu'elles entourent. Dans SLAM-CORPORAL, il y a une corrélation positive entre la durée moyenne des pauses pré-/post-scansion et la durée des scansions ; une corrélation négative entre la durée moyenne des pauses pré-/post-scansion et le débit de parole ainsi que le tempo des scansions. En outre, selon moi, les scansions contiennent davantage d'accents initiaux que les passages non scandés. Une analyse statistique montre en effet une association entre la nature scandée ou non scandée d'un segment discursif et la localisation des accents : il y a légèrement plus d'accents initiaux dans les scansions. Toutefois, cette association est de faible magnitude. Enfin, je supposais qu'une scansion peu régulière du point de vue temporel est, par effet de compensation, plus régulière du point de vue métrique, et inversement. Si un lien existe

bien entre la régularité temporelle et la régularité métrique, celui-ci est relativement faible. L'analyse du tableau de contingence montre que mon hypothèse ne se vérifie pas systématiquement. Je suppose que la complexité de la relation entre ces deux variables est peut-être liée à d'autres paramètres, potentiellement relatifs au niveau verbal des scansions.

Ensuite, je me suis intéressée au rôle des scansions dans l'élaboration du flow des slameurs et des slameuses. La proportion de temps de parole scandé est variable d'une performance à l'autre, mais il s'agit tout de même d'un type de pattern assez fréquent dans l'ensemble de SLAM-CORPORAL. Cette observation appuie les résultats de l'étude de Simon (2020) dans laquelle elle montre que les scansions sont un trait définitoire d'un style prototypique du slam : le style élaboré, caractérisé par la régularité temporelle et métrique, ainsi que par la présence de rimes. Je pensais identifier des profils spécifiques sur la base des types de scansions et de tempos exploités par les slameurs et les slameuses. J'ai à cette fin réalisé une analyse par composante principale (ACP) et un *clustering*. Celui-ci est assez peu défini, ce qui ne me permet pas de valider mon hypothèse. Par conséquent, si les scansions semblent effectivement jouer un rôle important dans l'élaboration de la signature vocale des slameurs et slameuses, il est difficile de démêler les différents paramètres prosodiques des scansions pour dégager des groupements homogènes de ce point de vue.

Pour compléter l'analyse des scansions dans SLAM-CORPORAL, j'ai réalisé une étude de perception en ligne, dont le but était de déterminer quel paramètre prosodique (temporel ou métrique) contribue majoritairement à la perception de la régularité des scansions. Du fait d'un taux de participation très faible, je n'ai pas pu réaliser d'analyse solide sur la base des résultats de l'étude. En revanche, j'ai montré qu'il y a une étroite interaction entre les niveaux verbal et prosodique dans la perception de la régularité. Les scansions s'apparentent à de véritables « nœuds » où s'entrecroisent différentes couches rythmiques (sonore, syntaxique, temporelle et métrique). Cet aspect est développé dans la suite de la thèse, au Chapitre 5, lequel est consacré aux analyses croisées des niveaux oral, verbal et écrit des textes de SLAM-CROSSPUS.

Les scansions constituent un niveau rythmique complexe qui participe pleinement à la poéticité des performances slams. Elles permettent au public de se synchroniser avec le slameur ou la slameuse et elles inscrivent dès lors les effets du texte dans la durée, en opposition à la fugacité du temps oral. La régularité est définitoire des scansions, et elle peut émerger de motifs simples ou complexes, que ma méthode d'analyse s'attache à mettre en évidence. Il s'agit de figures largement utilisées par les slameurs et slameuses de SLAM-CORPORAL, contribuant à la mise en place de leur signature vocale propre. Il s'agit par ailleurs d'un lieu d'observation privilégié des interactions entre les différents niveaux de rythmicité des textes, ce que je développerai dans le prochain chapitre.

L'analyse des scansions rythmiques de SLAM-CORPORAL en bref

- Les scansions rythmiques s'apparentent à des figures (au sens gestaltien) prosodiques : elles sont plus courtes que les passages non scandés, se démarquent de ces derniers par une densité accentuelle plus élevée et elles sont souvent encadrées par des pauses silencieuses.
- Les pauses silencieuses participent pleinement à la régularisation des scansions rythmiques.
- La proportion d'accents initiaux (hors cas des mots monosyllabiques) est plus élevée dans les scansions que dans les passages non scandés.
- Un lien complexe s'établit entre le degré de régularité métrique et le degré de régularité temporelle.
- Les scansions sont largement utilisées par les slameur·euses.
- Les scansions s'apparentent à des « nœuds rythmiques » : les différents niveaux discursifs semblent y interagir fortement.

4. Étude de perception : les styles du slam

Afin de compléter l'analyse des styles du slam, j'ai mis en place une étude de perception visant à déterminer si une catégorisation des enregistrements de SLAM-CORPORAL en un nombre restreint de styles est possible. L'objectif est ensuite de mettre en lien cette catégorisation, réalisée par d'autres auditeur·rices, avec les analyses prosodiques. Il s'agit de voir si les extraits identifiés par les participant·es comme relevant d'un même style présentent des similitudes au niveau prosodique.

4.1. Mise en place de l'étude

4.1.1. Définition des styles

L'objectif de l'étude est d'obtenir une catégorisation des slams en un nombre restreint de styles. Afin de cadrer les réponses des participant·es, je leur propose quatre styles différents, lesquels ont été proposés par Simon sur la base d'une étude de paramètres prosodiques et verbaux d'un corpus de 12 slams (Simon 2020 : 153-154) :

- *style parlé* : « parole modérément accentuée, sans régularités rythmiques ou sonores particulières, proche de ce que l'on peut observer dans la parole quotidienne » ;
- *style accentué* : parole marquée par une « forte densité accentuelle, avec une présence accrue d'accents en position initiale de mot », mais sans que les accents soient produits de manière régulière ; le texte, « bien que non rimé, peut contenir des allitérations » ;
- *style poétique* : parole caractérisée par la présence de rimes et d'une structure métrique (au sens de régularité syllabique) identifiable, mais sans scansion rythmiques régulières ;
- *style élaboré* : parole qui « résulte d'une combinaison de texte rimé ou assonancé performé avec des scansion prosodiques régulières ».

Les paramètres définitoires de chacun de ces styles sont résumés dans le tableau 4.36.

	- scandé	+ scandé
- rimé	style parlé	style accentué
+ rimé	style poétique	style élaboré

Tableau 4.36 – Définition des quatre styles de slam identifiés par Simon (2020 : 153).

À ce stade, j'avais déjà une très bonne connaissance de mon corpus étant donné qu'il avait fait l'objet d'une analyse prosodique poussée²¹² : j'ai donc pu facilement déterminer si la classification proposée par Simon était pertinente pour mon corpus – et tel était le cas.

²¹² L'étude de perception a été réalisée dans le courant de ma troisième année de thèse.

J’ai toutefois reformulé les définitions afin qu’elles n’incluent pas de terme technique (par ex. « densité accentuelle », « scansion ») et j’ai ajouté une catégorie : le style mixte (tableau 4.37). En effet, Simon souligne que « chaque slam est construit à partir de combinaisons spécifiques de ces phonostyles, avec souvent un style dominant » (2020 : 163).

Style	Définition
Parlé	Prononciation relativement proche de la parole ordinaire, sans accentuation ni régularité particulièrement marquées.
Accentué	Prononciation marquée par beaucoup de syllabes accentuées, sans régularité particulière.
Poétique	Prononciation rimée et accentuée, mais sans régularité particulière.
Élaboré	Prononciation à la fois rimée et accentuée, et régulière du point de vue du rythme.
Mixte	Mélange d’au moins deux des styles précédents, sans aucune dominante.

Tableau 4.37 – Définition des styles de slams proposés aux répondant·es de l’étude de perception.

4.1.2. Sélection des extraits

Dans un premier temps, j’ai catégorisé les 60 slams du corpus selon la typologie présentée ci-dessus. Deux performances, celles de Gaëtan Sortet et de Crocodile Dee Dee, échappaient aux catégories de Simon – j’ai pris le parti de les exclure du corpus de l’étude de perception. Il s’agit par ailleurs de performances contenant un haut taux de pauses silencieuses (respectivement 53% et 39%), ce qui complique la sélection d’un extrait contenant suffisamment de parole pour l’étude (*cf. infra*). L’étude est donc basée sur 58 performances différentes. Les extraits soumis aux participant·es sont composés de trois fragments d’un même slam mis bout à bout. J’ai systématiquement sélectionné 5 secondes au début, au milieu et à la fin des enregistrements. L’analyse prosodique a en effet montré que les paramètres temporels, accentuels et intonatifs varient non seulement à un niveau « inter », d’une performance à l’autre, mais également à un niveau « intra », au sein de chaque performance. Par conséquent, sélectionner uniquement un passage de chaque slam n’aurait pas forcément été représentatif de l’ensemble du slam en question. L’inconvénient de cette méthode de sélection est que la fenêtre de 5 secondes fixée à priori crée dans certains cas des coupures du flux de parole. Toutefois, ces cas ne sont pas très fréquents. Sélectionner de plus longs passages aurait par ailleurs allongé la durée de l’étude. J’ai sélectionné, au sein d’ARCHISLAM-BFR (*cf.* Chapitre 3) 4 extraits supplémentaires (suivant la même méthode) particulièrement représentatifs, selon moi, des 4 styles (parlé, accentué, poétique, élaboré). Ils sont utilisés pour une phase d’entraînement préalable à la catégorisation des extraits de SLAM-CORPORAL. Il y a donc au total 62 extraits de 15 secondes chacun.

4.1.3. Design

Cette étude a été élaborée sur la plateforme en ligne Lime Survey²¹³. Le design détaillé est repris en annexe (n°16). La structure est sensiblement similaire à celle de l’étude sur les scansions (*cf.*

²¹³ Voir note n°207.

point 3.4.) : 1° consigne ; 2° entraînement (4 extraits) ; 3° expérience (58 extraits) ; 4° questions d'identification ; 5° questions « méta » sur la tâche.

Compte tenu du nombre d'extraits (58) et de leur durée (15 s), j'ai décidé de scinder la partie « expérience » en deux. Les extraits de chaque style ont été répartis aléatoirement en deux groupes : G1 et G2. Lorsque les participant·es ont terminé la phase d'entraînement, la fonction « équation » de LimeSurvey ne fait apparaître que les questions d'un des deux groupes. Autrement dit, une moitié des participant·es classe les extraits de G1 et l'autre moitié classe les extraits de G2. Grâce à cette méthode, tous les slams du corpus sont inclus, mais la durée nécessaire pour réaliser l'enquête reste raisonnable : elle a été évaluée à environ 30 minutes. La tâche demandée pour l'entraînement et pour l'expérience est la même : il s'agit de classer les extraits dans l'un des 5 styles. Chaque extrait peut être écouté trois fois²¹⁴ et les définitions des styles sont toujours visibles à l'écran.

Les questions d'identification sont pratiquement les mêmes que celles de l'étude sur les scansions. Elles portent sur : la connaissance préalable du slam, le genre, l'âge, l'éventuelle déficience auditive, les compétences musicales. Dans le cas où les répondant·es connaissaient déjà le slam avant de participer à l'étude, je leur demande : 1° de préciser où ils ont assisté à une performance slam ; 2° de proposer une définition du slam. Ces questions permettent d'en apprendre davantage sur la vision qu'ils ont de cette pratique, laquelle peut avoir un impact sur leur proposition de catégorisation.

Dans la partie « méta », les participant·es évaluent la clarté de la consigne, la difficulté de la tâche et leur assurance quant à leurs réponses sur une échelle de Likert à 8 rangs (même format que l'étude sur les scansions, cf. point 3.4.). Cette évaluation peut être complétée par un commentaire plus détaillé sur les difficultés rencontrées. Les participant·es sont ensuite invité·es à proposer d'autres catégories que celles imposées (parlé, accentué, poétique, élaboré) qui leur sembleraient adéquates pour décrire ce qu'ils ont entendu. Cette question n'est pas obligatoire. Elle a pour but d'identifier un éventuel autre style pertinent selon une majorité de personnes. Pour terminer, je demande d'associer à chaque style un adjectif pour qualifier les enregistrements qu'il regroupe. Cette question a pour objectif de voir si les répondant·es attribuent aux cinq styles des caractéristiques (prosodiques, verbales ou autres) différentes de celles qui les définissent dans la consigne.

4.1.4. Étude pilote

J'ai soumis le questionnaire à trois participants afin d'évaluer le temps nécessaire pour y répondre et d'identifier les éventuelles difficultés. Le tableau 4.38 résume les résultats de cette étude pilote.

²¹⁴ Voir note n°208.

Participant	Timing	Difficultés
Participant 1	31 min.	▪ les coupures des fragments empêchent parfois l'identification des rimes ▪ la notion d'accent est assimilée à celle d'accent régional ▪ se focaliser sur les paramètres de différenciation des styles lorsque la prononciation du slameur ou de la slameuse présente des particularités (par ex. un accent régional) est difficile
Participant 2	32 min.	▪ les coupures des fragments empêchent parfois l'identification des rimes ▪ l'étude est longue ▪ l'association d'un mot à chaque extrait est difficile
Participant 3	30 min.	▪ les coupures des fragments empêchent parfois l'identification des rimes ▪ les notions d'accent et de rime ne sont pas définies précisément ▪ l'association d'un mot à chaque extrait est difficile

Tableau 4.38 – Résumé des résultats de l'étude pilote sur la catégorisation des slams.

La durée nécessaire pour répondre au questionnaire correspond à celle que j'avais évaluée (environ 30 minutes). Deux difficultés majeures sont soulevées par les participants : 1° le fait que les extraits sont composés de trois fragments courts mis bout à bout et coupés parfois alors que la parole est en cours (ce qui, dans certains cas, empêche l'identification des rimes) ; 2° la question d'association d'un ou de plusieurs mots à chaque extrait. Concernant le premier point, j'avais anticipé cette remarque lors de la conception de l'enquête. Le choix méthodologique de travailler avec trois fragments différents pour chaque extrait a été justifié au point précédent, et je n'ai donc pas revu le design de l'enquête après l'étude pilote. En revanche, j'ai ajouté une note à ce sujet dans les consignes (*cf.* design détaillé repris en annexe). Je rappelle par ailleurs qu'il y a très peu d'extraits concernés par de telles coupures. Concernant la difficulté de la tâche d'association, j'ai décidé de rendre la question optionnelle afin de ne pas décourager les participant-es – la potentielle perte de cette information n'empêchant pas d'atteindre l'objectif de l'étude. Par ailleurs, deux participants estiment que la notion d'accent devrait être explicitée. Initialement, j'avais décrit le style accentué comme étant une « prononciation marquée par beaucoup d'accents, sans régularité particulière ». Suite à l'étude pilote, j'ai remplacé « accent » par « syllabes accentuées » afin de réduire le risque de confusion avec la notion d'accent régional.

4.1.5. Diffusion de l'étude

L'étude a été diffusée selon les mêmes modalités que celle consacrée à la perception des scansions (*cf.* point 3.4.).

4.2. Résultats de l'étude

4.2.1. Participations : détails

Le tableau 4.39 reprend le décompte des participations (complètes et partielles) à l'étude de perception sur les styles du slam. Avec 36 questionnaires complétés, cette étude a remporté un plus grand succès que celle sur les scansions, alors que les difficultés soulevées lors de l'étude pilote étaient plus nombreuses.

Complètes	Partielles	Total
36	46	82

Tableau 4.39 – Nombre de participations complètes et partielles à l'étude de perception sur les styles du slam.

Plus de la moitié (61%) des participations incomplètes s'arrêtent avant même le début de l'étude. Pour les cas d'arrêts sur la première page (35%), c'est-à-dire le message d'accueil, nous pouvons supposer soit que les personnes ont cliqué sur le lien par curiosité, sans réelle intention de faire l'enquête ; soit que le sujet de l'étude ne les intéresse pas. Pour les cas d'arrêts sur la page des consignes (26%), une explication est que celles-ci aient rebuté les participant·es (longueur du texte, crainte de devoir retenir tous les éléments... cf. étude pilote). 15% des participant·es ont interrompu l'étude après la phase d'entraînement. On peut ici supposer que la tâche leur semblait trop complexe, trop répétitive... Pour les 22% qui se sont interrompus en cours d'étude, il est probable que ce soit la longueur du questionnaire qui les ait découragés (cf. étude pilote). La participation incomplète qui a pris fin au moment d'encoder l'adresse mail est prise en compte pour les statistiques de cette étude. En effet, la personne a répondu à toutes les questions, y compris celles des parties « Identification » et « Méta », en un peu plus d'un quart d'heure. Les participant·es ont mis en moyenne 24 minutes pour réaliser l'enquête, ce qui correspond au timing évalué préalablement.²¹⁵

4.2.2. Identification des participant·es

Parmi les répondant·es, les femmes sont plus nombreuses que les hommes (tableau 4.40).

Genre	Décompte	Pourcentage
Féminin	21	57%
Masculin	15	40%
Sans réponse	1	3%

Tableau 4.40 – Genre des participant·es de l'étude de perception sur les styles du slam.

L'âge des participant·es est variable : il oscille entre 18 et 64 ans. Un peu plus de la moitié des personnes ont entre 21 et 30 ans (tableau 4.41).

²¹⁵ Le chronométrage le plus court est de 11 minutes ; le plus long est de 56 minutes. 15 personnes ont réalisé l'étude en moins de 20 minutes. 7 personnes ont dépassé les 30 minutes.

Âge	Décompte	Pourcentage
18 – 20	1	3%
21 – 30	20	54%
31 – 40	6	16%
41 – 50	4	11%
51 – 60	2	5%
61 – 70	3	8%
?	1	3%

Tableau 4.41 – Âge des participant·es de l'étude de perception sur les styles du slam.

Aucun·e participant·e ne souffre de déficience auditive. La majorité déclare ne pas avoir de compétence musicale (61%). Parmi les 14 participant·es ayant déclaré avoir des compétences musicales, la majorité (57%) maîtrise un instrument de musique ; 21% pratiquent le chant ; 14% composent de la musique. Une participante dit avoir une « grande sensibilité musicale » du fait de sa passion pour la musique et de sa pratique quotidienne de la danse. L'écrasante majorité des participant·es connaissaient déjà le slam avant de participer à l'enquête (89%) ; et près de la moitié d'entre eux ont découvert le slam lors de scènes ouvertes (tableau 4.42).

Contexte	Décompte	Pourcentage
Scène ouverte	15	45%
Disque, CD...	9	27%
Film, TV...	7	21%
Autre ²¹⁶	2	6%

Tableau 4.42 – Contexte de découverte du slam des participant·es de l'étude de perception sur les styles du slam.

Il semble donc que c'est la diffusion via le réseau de slameurs et slameuses qui a le mieux « fonctionné » parmi les différentes stratégies. Par ailleurs, les personnes ayant un intérêt général pour les arts de la musique sont peut-être plus susceptibles que d'autres d'être intriguées par une étude sur une pratique poétique et/ou rythmique. Ces éléments me semblent intéressants à garder en mémoire dans le cas d'une autre étude perceptive de ce type, afin d'en faire une diffusion efficace.

4.2.3. Bilan « méta »

Selon la majorité des participant·es, la consigne était claire : 72% ont attribué un score allant de 6 à 8. 16% sont partagés (scores de 4 ou 5) et 3% (soit un participant) ont estimé que la clarté de la consigne laissait à désirer.

²¹⁶ Ces personnes font partie de mon entourage et ont donc eu connaissance du slam par ce biais.

	1	2	3	4	5	6	7	8	
Consigne pas claire	0	1	3	3	3	5	7	14	Consigne claire
	0%	3%	8%	8%	8%	14%	19%	39%	

Tableau 4.43 – Résultats de la question relative à la clarté de la consigne de l'étude de perception sur les styles du slam (échelle de Likert à 8 rangs).

39% des participant·es ont trouvé la tâche relativement complexe (scores de 1 à 3). 41% sont mitigés (scores 4 et 5). Seuls 20% des participant·es n'ont pas éprouvé de difficulté majeure à effectuer la tâche (scores 6 à 8).

	1	2	3	4	5	6	7	8	
Tâche très compliquée	2	3	9	7	8	4	1	2	Tâche très simple
	6%	8%	25%	19%	22%	11%	3%	6%	

Tableau 4.44 – Résultats de la question relative à la complexité de la tâche de l'étude de perception sur les styles du slam (échelle de Likert à 8 rangs).

De façon générale, les participant·es sont peu sûr·es de leurs réponses (71% ont donné un score de 1 à 5).

	1	2	3	4	5	6	7	8	
Pas du tout sûr·e des réponses	7	2	11	6	5	2	1	2	Totalement sûr·e des réponses
	19%	6%	31%	17%	14%	6%	3%	6%	

Tableau 4.45 – Résultats de la question relative à l'assurance des répondant·es quant à leur réponses à l'étude de perception sur les styles du slam (échelle de Likert à 8 rangs).

À la lecture des commentaires laissés par les participant·es concernant l'éventuelle difficulté de la tâche, deux éléments ressortent particulièrement : d'une part, la brièveté des extraits (et le fait qu'ils soient coupés parfois en cours de phrase) ; et, d'autre part, la finesse des distinctions entre les styles proposés (par ex. « La nuance entre les catégories était assez subtile »). Quelques personnes souffraient plutôt d'un sentiment d'incompétence (par ex. « [La tâche] n'est pas difficile en soi mais il y a la crainte de manquer de compétence »). 15 participant·es (42%) ont par ailleurs formulé des suggestions d'autres styles permettant de catégoriser les slams. Je reprends les propositions en annexe (n°17). Elles sont relativement hétérogènes, mais certaines se recoupent (au moins trois occurrences) – je les reprends ci-dessous :

- rap (a capella) ;
- discours ;
- poésie ;
- chant.

J'ai été surprise par la catégorie « poésie », étant donné que le style « poétique » était proposé. Le style élaboré recoupe selon moi la catégorie « rap », et éventuellement « chant » ; quant à la catégorie « discours », elle pourrait être intégrée soit au style accentué, soit au style parlé.

Le style « parlé » a été associé à 27 termes différents, dont 4 ont été proposés par deux personnes à chaque fois : « continu/continuité », « discours », « discussion » et « naturel ». Au-delà de l'hétérogénéité des réponses, certaines notions globales peuvent être identifiées :

- monotonie (4 mots) ;
- ordinaire (4 mots) ;
- simplicité (3 mots) ;
- naturel (3 mots) ;
- conversation (3 mots).

Le style « accentué » a été associé à 28 termes différents²¹⁷, dont 6 ont été proposés par deux personnes à chaque fois : « discours », « forte prononciation », « émotion », « insistance », « intensité », « relief ». Globalement, deux notions sont récurrentes :

- contraste (6 mots) ;
- intensité, force (4 mots).

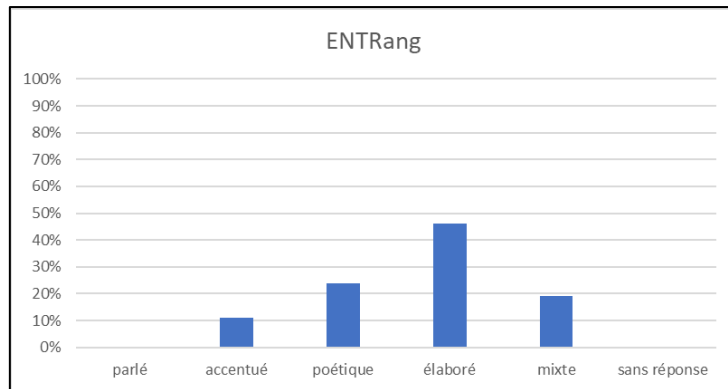
Le style « poétique » a été associé à 18 termes différents, dont 1 a été proposé par 11 personnes : « rimes ». Notons que ce terme est l'un des critères définitoires du style (*cf.* consigne). Le terme « chantant » a été proposé par 3 personnes. 3 termes connotent également la notion de régularité. Le style « poétique » a également été associé à des notions plus abstraites ou subjectives, comme la beauté, le rêve ou encore « l'image ». Le style « élaboré » a été associé à 21 termes différents. La notion de musique a été mentionnée par 5 participant-es et celle de rythme, par 4 participant-es. 7 mots proposés renvoient à une idée de complexité, de sophistication. En somme, les termes proposés sont souvent des synonymes (voire des reprises) de concepts mentionnés dans les définitions de chaque style (sauf pour les notions abstraites associées au style poétique).²¹⁸

4.2.4. Entraînement

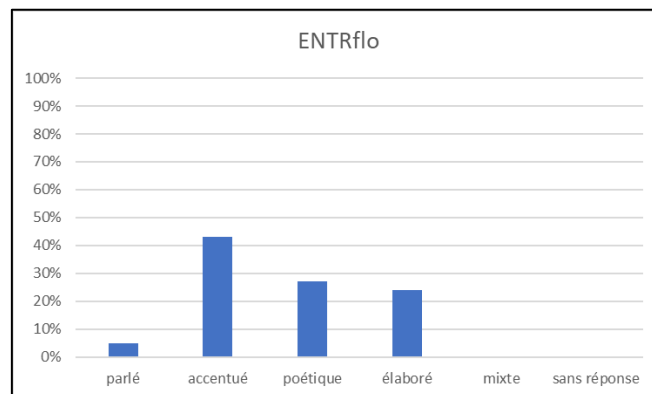
Les enregistrements de l'entraînement étaient communs pour tous les participant-es. Les résultats sont relativement homogènes pour ANG (style élaboré, 46%), FLO (style accentué, 43%) et surtout HAR (style parlé, 76%), mais plutôt mitigés pour SKA (graphiques 4.46 à 4.49). Selon ma propre classification, HAR relève du style parlé, FLO, du style accentué, SKA, du style élaboré et ANG, du style mixte. Les résultats de l'entraînement concordent donc partiellement avec ma perception. Le style parlé semble être le plus « consensuel » en termes d'identification.

²¹⁷ Le fait que la notion d'accent ait posé problème aux participant-es de l'étude pilote (*cf.* point 4.1.4.) ainsi que la multiplicité des termes qui y ont été associés illustre selon moi très bien le fait que l'accentuation n'apparaît pas à la conscience des locuteur-ices ; cela rejoint l'idée de Auer *et al.* selon laquelle « le rythme est une des caractéristiques linguistiques à laquelle les locuteurs ont le moins accès au niveau métalinguistique » (1999 : 35 ; ma traduction).

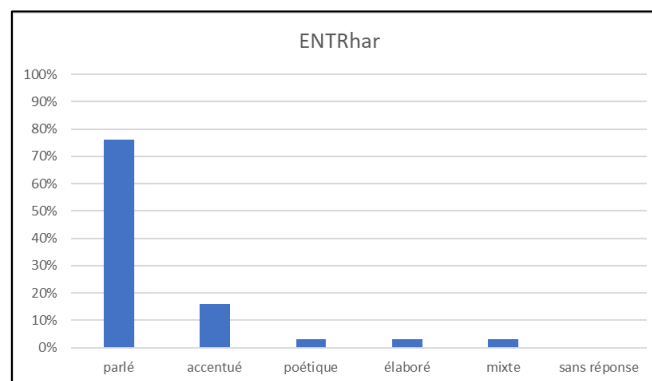
²¹⁸ Les réponses détaillées sont reprises en annexe (n°18).



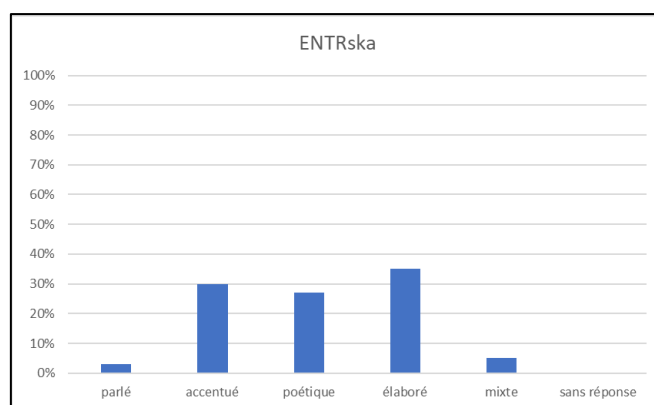
Graphique 4.46 – Résultats de la classification de l'extrait ANG dans la phase d'entraînement de l'étude de perception sur les styles du slam.



Graphique 4.47 – Résultats de la classification de l'extrait FLO dans la phase d'entraînement de l'étude de perception sur les styles du slam.



Graphique 4.48 – Résultats de la classification de l'extrait HAR dans la phase d'entraînement de l'étude de perception sur les styles du slam.



Graphique 4.49 – Résultats de la classification de l'extrait SKA dans la phase d'entraînement de l'étude de perception sur les styles du slam.

4.2.5. Catégorisation des slams de SLAM-CORPORAL

17 des 37 participant·es ont catégorisé les extraits de G1 et 20, ceux de G2. Dans un groupe comme dans l'autre, la majorité des extraits ont été catégorisés de manière relativement homogène (tableau 4.46).

	Nombre d'enregistrements		
	G1	G2	Total
1 style nettement majoritaire ²¹⁹	20	21	41
2 styles nettement majoritaires	5	6	11
Plus de 2 styles concurrents	4	2	6

Tableau 4.46 – Nombre d'extraits des groupes G1 et G2 rattachés à un, deux ou plusieurs styles par les participant·es.

Le tableau 4.47 présente les détails de la classification des 41 extraits pour lesquels il y a un accord partagé entre les participant·es.

²¹⁹ Je considère qu'une réponse est nettement majoritaire lorsque le pourcentage de participant·es l'ayant choisie est minimum 8% supérieur au pourcentage de la seconde réponse la plus fréquente.

1 style majoritaire		
Style	Extraits	Pourcentage
Parlé	CAT	44%
	MIR	42%
	ISM	39%
	JOS	36%
	TA	36%
	ALD	33%
	MP	25%
	CRI	22%
	LDT	22%
	FRC	19%
Accentué	MAT	36%
	CLA	31%
	NUN	28%
	LAT	25%
	TOR	25%
	MOC	22%
	GJ	28%
	LCS	25%
	PAQ	22%
	GFR	19%
	SPA	19%
	SR	17%
Poétique	BR2	25%
	FLO	22%
	BDV	19%
Élaboré	SPL	39%
	AT	31%
	GVC	28%
	DCK	25%
	FRK	25%
	SKA	25%
	TIM	25%
	DEU	22%
	HOG	22%
	REQ	22%
	JSP	22%
	MAX	19%
	MIN	19%
	ULY	19%
Mixte	RYG	36%
	ZOU	28%

Tableau 4.47 – Extraits de SLAM-CORPORAL catégorisés de manière homogène par les participant·es de l'étude de perception (première colonne : style ; deuxième colonne : extrait concerné ; troisième colonne : pourcentage de participant·es ayant associé l'extrait au style donné dans la première colonne).

Le style le plus souvent attribué est « élaboré » (13 extraits), suivi de très près par les styles « accentué » (12 extraits) et « parlé » (11 extraits). Seuls trois extraits ont été catégorisés comme « poétiques », et deux comme « mixtes ». Le fait qu'il y a des coupures dans le flux de parole de

quelques extraits implique que certaines rimes n’aient pas pu être perçues par les participant-es – ce qui explique peut-être en partie le faible taux d’enregistrements catégorisés comme poétiques. 11 extraits ont été définis par deux styles différents (tableau 4.48).

2 styles majoritaires		
Styles	Extraits	Pourcentage
Parlé-Accentué	LRI	19% - 19%
	ALB	17% - 17%
	7O	22% - 17%
	MEG	17% - 14%
	KLK	19% - 22%
Accentué-élaboré	LL	14%-17%
Poétique-élaboré	NES	14% - 14%
	FRG	25% - 22%
	M2L	25% - 19%
	MOJ	19% - 14%
Élaboré-mixte	NK	22%-22%

Tableau 4.48 – Extraits de SLAM-CORPORAL catégorisés avec deux styles en concurrence par les participant-es de l’étude de perception (première colonne : styles ; deuxième colonne : extrait concerné ; troisième colonne : pourcentages de participant-es ayant associé l’extrait aux styles donnés dans la première colonne).

Les styles le plus souvent en concurrence sont « parlé-accentué » et « poétique-élaboré ». Cela n’est pas surprenant puisqu’il s’agit de styles respectivement proches : un seul critère permet de les distinguer. Il n’est pas étonnant non plus que le style « mixte » soit en concurrence avec un autre pour deux extraits. En revanche, il est plus surprenant que l’extrait LL ait été presque autant de fois défini comme « accentué » que comme « élaboré ». Enfin, la classification est floue pour 6 extraits : 4D, RDF, SLA, CRE, VAD et BDS.

4.3. Approche perceptive de SLAM-CORPORAL : conclusion

L’étude de perception avait pour but de déterminer si une catégorisation des slams du corpus en un nombre restreint de styles était possible. À cette fin, j’ai repris les styles définis par Simon (2020) sur la base d’une étude d’un corpus de 12 slams : parlé, accentué, poétique et élaboré – auxquels j’ai ajouté le style « mixte ». Globalement, certaines tendances se dégagent : 71% des extraits sont rattachés à un style de manière unanime²²⁰ et seule une minorité d’enregistrements (10%) semblent difficiles à catégoriser. Néanmoins, le nombre de participant-es n’est pas suffisant pour réaliser des études statistiques solides dans le but d’identifier d’éventuelles corrélations entre des paramètres prosodiques et des styles, ou encore voir si les personnes connaissant le slam ou ayant des compétences musicales ont tendance à catégoriser les slams de la même manière, ou différemment des autres. Ces résultats sont toutefois encourageants quant à mon hypothèse de départ, selon laquelle il est possible d’identifier quelques phonostyles prototypiques du slam.²²¹

²²⁰ Selon le seuil de +8%, cf. note n°219.

²²¹ Il est bien sûr possible que le niveau verbal des extraits ait eu un impact sur la manière de les catégoriser.

L'étude perceptive des styles du slam en bref

- Il semble possible de rattacher une majorité des performances de SLAM-CORPORAL à un nombre restreint de styles (parlé, accentué, poétique, élaboré ou mixte), mais la tâche n'est pas aisée et une étude de plus grande ampleur est nécessaire pour valider les résultats obtenus.

5. Analyse par Composantes Principales

Les analyses prosodiques effectuées sur le corpus des 60 enregistrements audio de slam ont mis en évidence la diversité de cette pratique en termes de stratégies de mise en voix. Pourtant, l'étude de perception semble montrer qu'une catégorisation des performances en un nombre restreint de styles est possible. Dans le but d'identifier d'éventuelles tendances prosodiques partagées par les slameurs et slameuses du corpus, j'ai dans un premier temps analysé en détail des paramètres temporels, intonatifs et accentuels ; ensuite, je me suis tournée vers le pôle de la réception en proposant à des auditeurs et auditrices de rattacher des extraits du corpus à cinq styles différents. À présent, je propose de revenir aux variables prosodiques pour voir si des groupes homogènes émergent de mes données. Pour ce faire, j'utilise la méthode statistique de l'analyse par composantes principales (ACP).²²²

Principal component analysis is used to extract the important information from a multivariate data table and to express this information as a set of few new variables called principal components. These new variables correspond to a linear combination of the originals. The number of principal components is less than or equal to the number of original variables. The information in a given data set corresponds to the *total variation* it contains. The goal of PCA is to identify directions (or principal components) along which the variation in the data is maximal (Kassambara 2017 : 12).

En d'autres termes, il s'agit de « réduire la complexité » induite par la multitude des variables (ici, les paramètres prosodiques) afin d'identifier des axes qui en combinent plusieurs et le long desquels les individus du corpus se répartissent en dessinant éventuellement des groupements homogènes (*clustering*). Ce type d'analyse se fait sans hypothèse préalable, et le résultat n'est pas à prendre comme une typologie absolue. Elle permet avant tout de résumer les données (processus de réduction) et il est important de garder à l'esprit que les choix méthodologiques qui sont faits (par ex. le nombre de composantes conservées, le nombre de clusters fixé... cf. *infra*) ont un impact sur les résultats. Après avoir présenté les variables retenues pour l'ACP²²³, je détaille les résultats de celle-ci. Je les croise ensuite avec ceux de l'étude de perception sur les styles du slam afin de voir si les clusters émergeant de l'ACP recoupent dans une certaine mesure la catégorisation proposée par les participant-es de l'étude perceptive.

5.1. Variables prosodiques retenues

Parmi les nombreux paramètres prosodiques analysés dans ce chapitre, je retiens sept variables pour l'ACP²²⁴ :

- 1) le pourcentage de temps de pause ;
- 2) le débit d'articulation moyen ;

²²² Je renvoie à Kassambara (2017) pour une revue détaillée des méthodes et principes d'application de l'ACP.

²²³ Réalisée sur RStudio à l'aide d'un package de scripts disponibles en *open source* (<https://posit.co/>).

²²⁴ Dans un premier temps, j'avais réalisé l'ACP en conservant davantage de variables, mais les résultats étaient difficilement interprétables et le clustering était peu défini.

- 3) le registre mélodique (ou *pitchrange*²²⁵) ;
- 4) la durée moyenne des unités inter-pausales (UIP) ;
- 5) la variation interne du débit d'articulation (écart-type au niveau des UIP) ;
- 6) le pourcentage de temps de parole scandé ;
- 7) le pourcentage d'accents initiaux et internes²²⁶ au niveau du mot lexical.

Les variables 1, 2, 3 et 5 font l'objet d'une forte variation d'un slam à l'autre et il m'a donc semblé intéressant de les intégrer à l'ACP. La longueur des UIP (variable 4) est relativement stable au sein du corpus, mais sa variation pourrait être liée au style de la performance (par ex. dans plusieurs performances proches du rap, les UIP sont plus longues – cf. point 1.2.3.). La présence plus ou moins importante de scansions rythmiques et la proportion d'accents initiaux et internes sont également de potentiels marqueurs de phonostyles spécifiques (Léon 1993 ; Simon 2020).

5.2. Définition des composantes principales

Je retiens trois composantes principales²²⁷, décrites dans le tableau 4.49.

Composantes	Variables (pourcentage de contribution)
1 (valeur propre = 2,08 ; 30% variance)	pourcentage de temps de pause (40%) durée des UIP (31%) pourcentage de temps de parole scandé (20%)
2 (valeur propre = 1,54 ; 22% variance)	ET du débit d'articulation (niveau des UIP) (43%) débit d'articulation (42%) pourcentage d'accents initiaux et internes au niveau du mot lexical (13%)
3 (valeur propre = 1,2 ; 17% variance)	pitchrange (58%) pourcentage d'accents initiaux et internes au niveau du mot lexical (25%) ET du débit d'articulation (niveau des UIP) (12%)

Tableau 4.49 – Description des composantes principales retenues pour le *clustering* de SLAM-CORPORAL : valeur propre et pourcentage de la variance couvert par la composante ; variables contribuant aux composantes, avec indication du pourcentage de leur contribution (ET = écart-type).

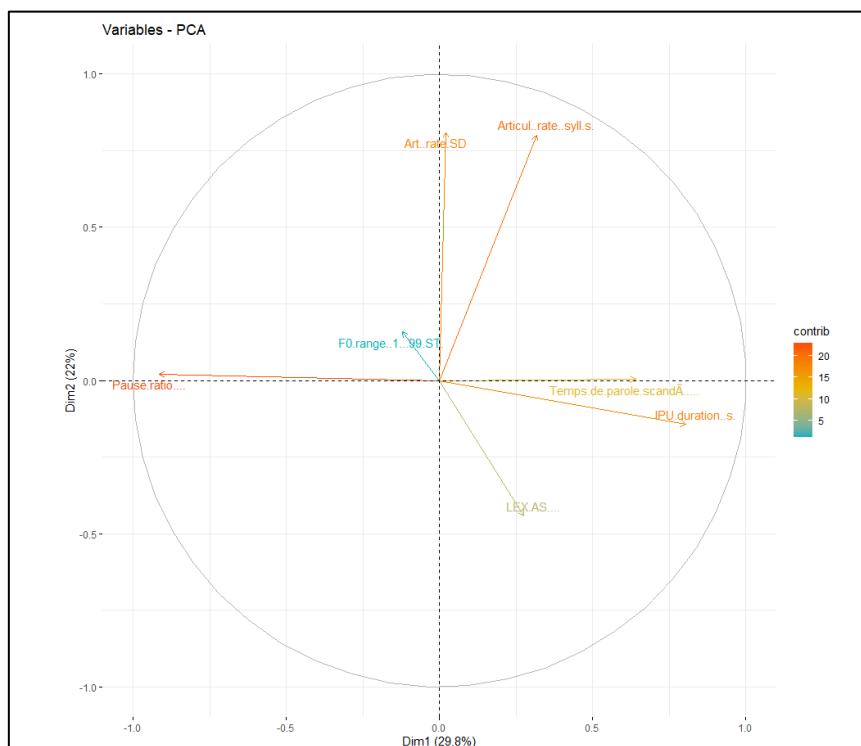
Le graphique 4.50, appelé cercle de corrélations, montre les relations entre les variables. Lorsque celles-ci sont positivement corrélées, elles sont regroupées ; lorsqu'elles sont négativement corrélées, elles sont positionnées sur les quadrants opposés du graphique. La distance entre les variables et l'origine mesure la qualité de la représentation de chaque variable (une variable est bien représentée lorsqu'elle est loin de l'origine du graphique). On observe que le débit d'articulation

²²⁵ Les tests statistiques ont montré que le *pitchrange* n'est pas corrélé à la *f0* moyenne, pour laquelle des erreurs de détection ont été observées (cf. point 1.1.5.). Le *pitchrange* n'est par ailleurs pas corrélé au genre du locuteur. J'ai donc pu intégrer cette variable intonative à l'ACP.

²²⁶ Pour rappel (cf. point 2.2.2.), un certain nombre de proéminences internes affectent une syllabe pré-schwa prononcé, et le statut d'accent interne de ces proéminences est discutable.

²²⁷ Valeur propre supérieure à 1 ; environ 70% de la variance couverts (Kassambara 2017 : 18).

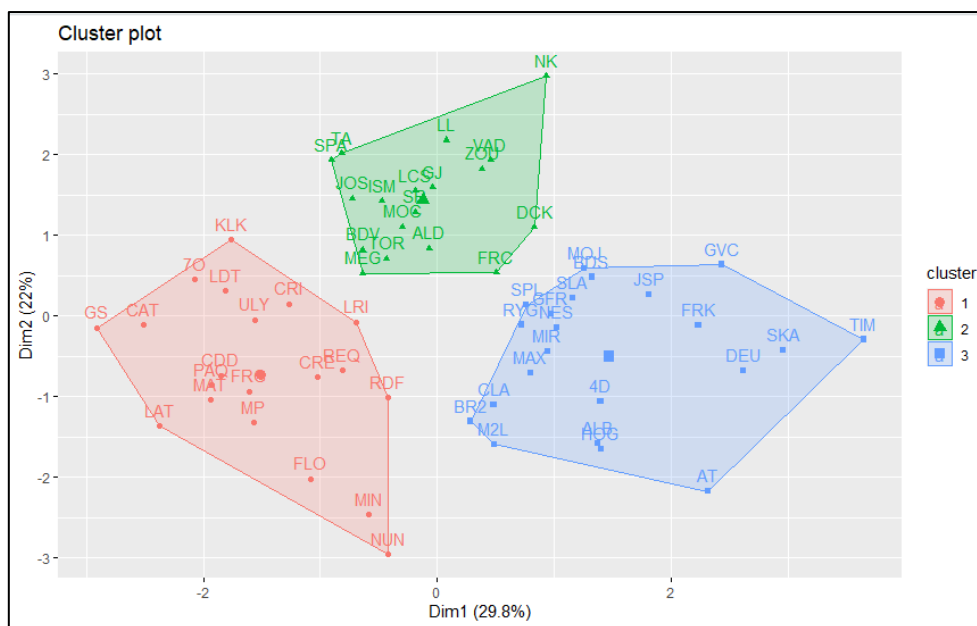
moyen et la variation interne de ce débit (au niveau des UIP) sont corrélés positivement et bien représentés. Cela signifie que les slameur·euses qui ont un débit d’articulation moyen élevé tendent à le faire varier au cours de leur performance. Je suppose qu’un débit élevé est utilisé de manière ponctuelle pour créer différents effets discursifs. Par ailleurs, le pourcentage de temps de parole scandé et la durée des UIP sont positivement corrélés. L’analyse détaillée des scansion du corpus (cf. point 3) a en effet montré que les frontières initiales et finales de ces motifs rythmiques ont tendance à coïncider avec des pauses silencieuses. En revanche, le registre mélodique est peu représenté et négativement corrélé au pourcentage d’accents secondaires, qui est moyennement représenté.



Graphique 4.50 – Cercle de corrélations des variables retenues pour l’ACP sur SLAM-CORPORAL.

5.3. Clustering

La lecture du graphique 4.51 révèle 3 clusters distincts (définis à partir des 3 composantes principales décrites précédemment).



Graphique 4.51 – Clustering, sur la base de l’ACP, de SLAM-CORPORAL.

Le tableau 4.50 décrit chaque cluster relativement aux deux autres. Un « + » ou un « - » indique que la valeur moyenne pour la variable concernée dans le cluster est plus élevée ou plus faible que la moyenne des trois clusters confondus. Tous les paramètres prosodiques ne participent pas à l’identification d’un cluster. L’analyse fournit également les *parangons* de chaque cluster, *i.e.* les enregistrements qui en sont les plus représentatifs (ils sont repris dans la première colonne du tableau 4.50).

Cluster	% pause	débit art.	durée UIP	reg. mélo.	ET débit art.	% parole scandée	% AS
1 FRG CDD CRE PAQ MAT	+	-	-		-	-	
2 SR MOC GJ JOS ALD		+			+		
3 SLA RYG BDS JSP MIR	-	-	+			+	

Tableau 4.50 – Description et parangons des clusters de l’ACP de SLAM-CORPORAL.

Le cluster 1 pourrait éventuellement se rapprocher d’un style de parole ordinaire (peu de scansions, débit plus lent et stable). Le cluster 2 est assez peu défini : il regroupe des performances avec un débit d’articulation moyen plus élevé et plus variable. Enfin, les enregistrements du cluster 3 se caractérisent par des UIP relativement longues, un pourcentage moyen de scansions élevé et une certaine stabilité

du débit d'articulation au niveau interne. Ce cluster pourrait être associé au style élaboré, avec des performances éventuellement proches du rap (*cf.* longueur des UIP). Par ailleurs, de mon point de vue, MOC et MIR me semblent stylistiquement différents des autres parangons de leur cluster (respectivement les 2 et 3). MOC relève selon moi d'un style élaboré et MIR, d'un style relativement neutre, proche de la parole ordinaire.

Si l'on compare les résultats du clustering avec ceux de l'étude de perception sur les styles du slam, on observe certains recoupements (tableau 4.51). J'ai en outre inclus ma propre catégorisation des performances du corpus à cette analyse croisée. L'étiquette « indéfini » regroupe les slams qui n'ont pas été catégorisés de manière homogène par les répondant·es à l'étude de perception (plus de deux styles concurrents, *cf.* point 4.2.5.) ou par moi-même (deux slams sont concernés : CDD et GS). L'étiquette « autre » regroupe, dans le cas de l'étude de perception, les deux slams qui n'y ont pas été intégrés (GS et CDD).

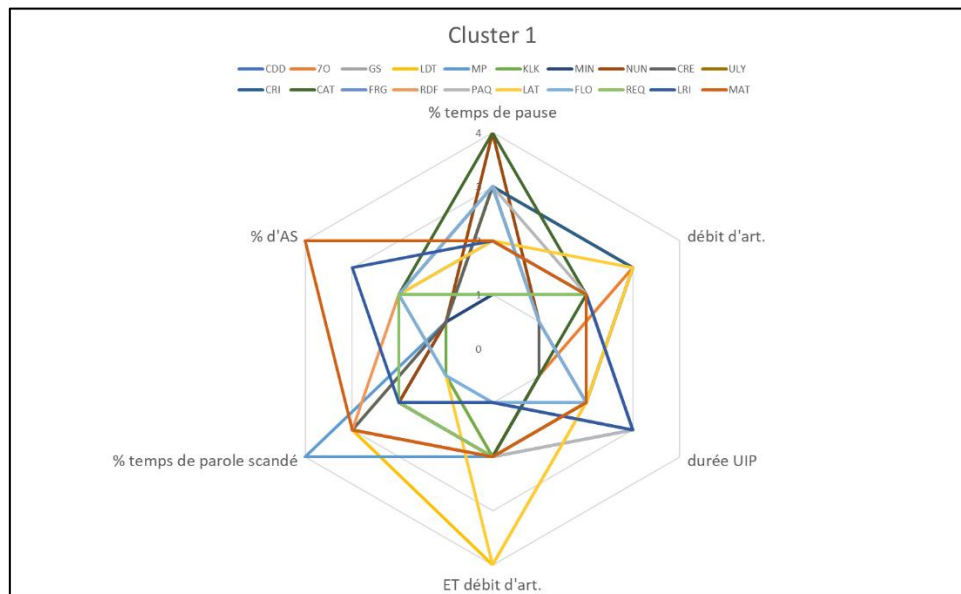
styles	Étude de perception			Catégorisation personnelle		
	cluster 1	cluster 2	cluster 3	cluster 1	cluster 2	cluster 3
parlé	20%	28%	4,5%	25%	28%	4,50%
accentué	20%	33%	9%	45%	28%	9%
parlé-accentué	15%	5,5%	4,5%	0%	0%	0%
poétique	5%	5,5%	4,5%	15%	17%	27%
élaboré	15%	11%	50%	5%	5,5%	45%
poétique-élaboré	5%	0%	14%	0%	0%	0%
mixte	0%	5,5%	4,5%	0%	22%	14%
indéfini	10%	5,5%	9%	10%	0%	0%
autre	10%	5,5%	0%	0%	0%	0%

Tableau 4.51 – Croisement des clusters de l'ACP avec la catégorisation en style (étude de perception et analyse personnelle).

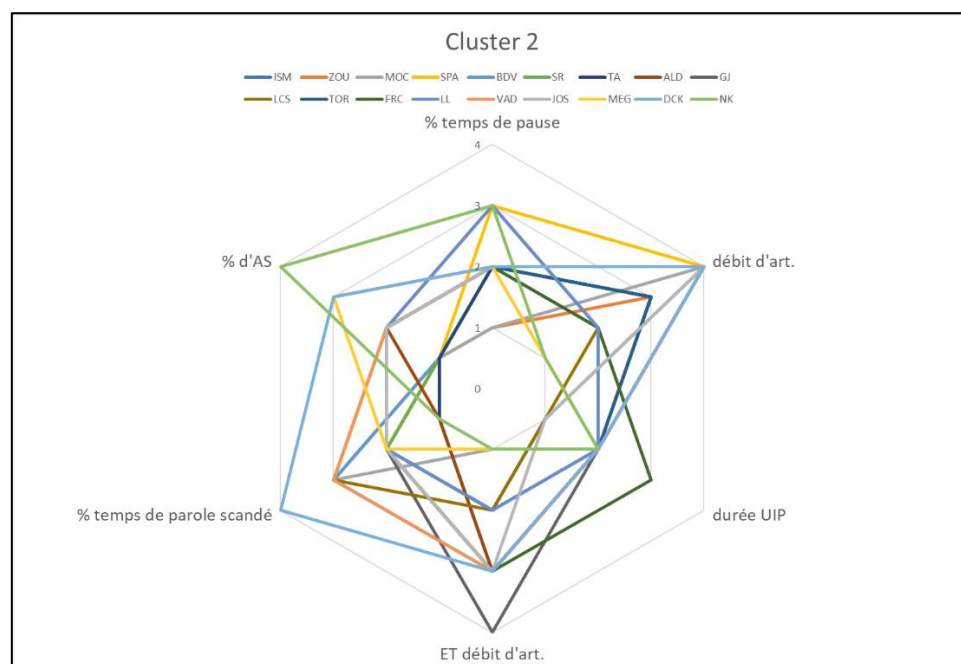
La majorité des slams du cluster 1 ont été catégorisés comme relevant des styles « parlé » ou « accentué » par les participant·es de l'étude de perception (55%) et par moi-même (70%). La majorité des slams du cluster 2 ont également été catégorisés comme relevant des styles « parlé » et « accentué », tant par les participant·es (66,5%) que par moi-même (56%). 22% des enregistrements de ce cluster ont été étiquetés « mixtes » dans l'étude de perception. La répartition est moins tranchée que pour le cluster 1. La grande majorité des slams du cluster 3 sont catégorisés comme « élaborés » par les participant·es de l'étude et par moi-même.

Il semble que l'ACP et le clustering font émerger des groupes qui recoupent au moins partiellement ma catégorisation des slams. Les styles « accentué » et « poétique » ne sont pas représentés par le clustering, mais cela n'est pas étonnant dans la mesure où les variables retenues ne sont pas celles qui sont le plus à même d'en rendre compte (le pourcentage de prééminences pour le style accentué ; la présence de rimes et la régularité syllabique pour le style poétique). Le recours à ce type d'analyse statistique semble donc une voie intéressante dans une optique d'identification de phonostyles dans un vaste corpus dont de nombreuses variables sont analysées. Pour autant, il convient de rester prudent·e par rapport aux résultats. À titre d'exemple, les slams définis comme étant les plus « éloignés » du cluster 3 sur la base de l'ACP sont selon moi très représentatifs du style élaboré (TIM, AT, DEU, SKA, FRK). Finalement, si ces clusters regroupent des slams qui présentent indéniablement des similitudes au niveau des paramètres prosodiques, il ne faut pas perdre de vue

que la diversité des performances au sein de chaque groupement reste importante, comme en témoignent les graphiques radars ci-dessous (graphiques 4.52 à 4.54²²⁸).

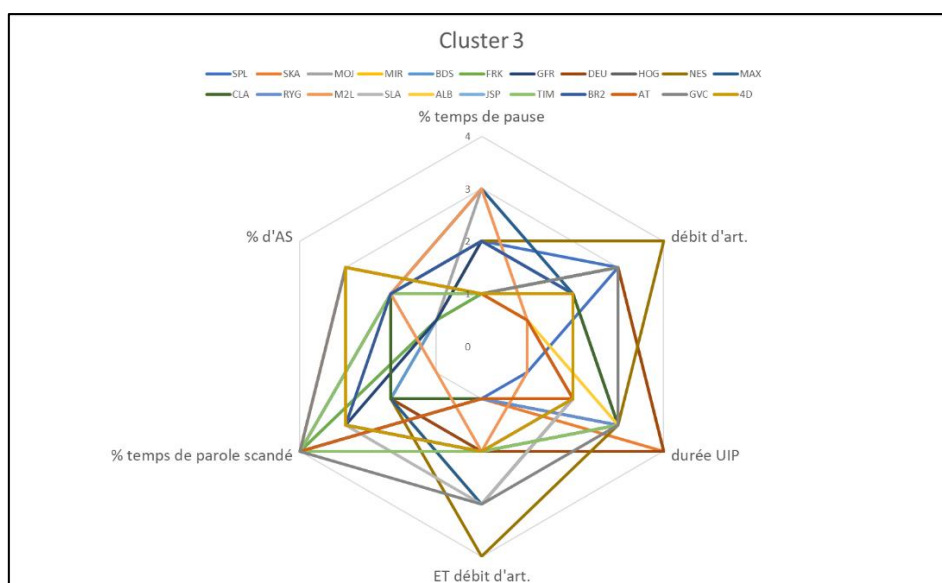


Graphique 4.52 – Représentation en radar des slams du cluster 1 de l'ACP de SLAM-CORPORAL.



Graphique 4.53 – Représentation en radar des slams du cluster 2 de l'ACP de SLAM-CORPORAL.

²²⁸ Le registre mélodique n'a pas été intégré aux graphes dans la mesure où ce paramètre n'est définitoire d'aucun cluster et est très peu représenté (cf. cercle de corrélations). Les graphiques en radars ont été obtenus en opérant un *ranking* des enregistrements du corpus sur une échelle de 4 pour chaque variable retenue.



Graphique 4.54 – Représentation en radar des slams du cluster 3 de l'ACP de SLAM-CORPORAL.

Il convient donc de ne pas perdre de vue la diversité inhérente au slam et la multiplicité des variables, dont seules quelques-unes ont été retenues pour l'ACP.

5.4. Conclusion

Pour clôturer ce chapitre visant à déterminer si des phonostyles potentiellement prototypiques sont identifiables sur la base d'une analyse des rythmes prosodiques d'un corpus de slam, j'ai réalisé une Analyse par Composantes Principales (ACP). Il s'agissait de revenir aux données et de voir si des groupes homogènes du point de vue prosodique en émergent. À cette fin, j'ai retenu plusieurs variables temporelles (pourcentage de temps de pause, débit d'articulation moyen, variation interne du débit d'articulation, durée des UIP), accentuelles (pourcentage de temps de parole scandé, pourcentages d'accents initiaux et internes de mot lexical) et intonative (registre mélodique moyen). Trois clusters émergent des données, et ils sont partiellement concordants avec la catégorisation des slams faite par les participant·es de l'étude de perception sur les styles (point 4) et par moi-même. Plus précisément, deux clusters sur trois regroupent une majorité d'enregistrements rattachés respectivement aux styles « parlé » et « élaboré ». Cette dernière analyse conforte donc à priori mon hypothèse de départ, à savoir qu'il est possible d'identifier un nombre restreint de phonostyles du slam. Pour autant, et j'insiste sur ce point, l'ACP résume les données et le résultat du clustering n'est en aucun cas à prendre comme une typologie absolue. Selon les variables sélectionnées, les résultats de l'analyse sont susceptibles de varier et, par ailleurs, les clusters rassemblent des performances très diverses, malgré qu'ils partagent quelques tendances prosodiques communes. Je pense donc que l'ACP est une méthode intéressante à mobiliser dans le cadre d'études stylistiques, mais qu'elle doit absolument être complétée par des analyses plus fines.

L'ACP de SLAM-CORPORAL en bref

- L'ACP et le clustering font émerger des groupements qui rejoignent partiellement la catégorisation issue de l'étude perceptive et ma catégorisation personnelle.
- Ce type d'approche est une voie intéressante dans une optique d'identification de phonostyles.
- Le clustering ne doit pas être envisagé comme une typologie absolue, puisqu'il ne rend pas compte de la diversité des slams du corpus, dont l'hétérogénéité est définitoire.

6. Conclusion

Ma première question de recherche était de savoir s'il est possible, sur la base d'une étude des rythmes dans le slam, de **décrire le phonostyle de cet objet poétique**. Compte tenu du fait que le slam se définit avant tout comme un dispositif scénique accessible à toutes et tous, ouvert à toute forme discursive et au sein duquel l'expression de l'individualité prime, je ne m'attendais pas à identifier *un* phonostyle homogène, mais j'ai fait l'hypothèse qu'il est possible de définir **plusieurs phonostyles, possiblement prototypiques, et qui participent à l'élaboration du flow** – ou signature vocale – de chaque slameur et slameuse. Afin de vérifier cette hypothèse, un corpus de 60 enregistrements audio de performances slam, le **SLAM-CORPORAL**, a fait l'objet d'une analyse prosodique détaillée.

Dans un premier temps (**section 1**), je me suis concentrée sur les **paramètres temporels et intonatifs**. **Du point de vue méthodologique**, la section 1 présente plusieurs points d'intérêt. D'abord, toutes les pauses silencieuses ont été prises en compte pour la segmentation en unités inter-pausales (UIP). Cette méthode, bien que couteuse en temps (vérification manuelle), évite la perte potentiellement élevée d'informations dès lors que l'on fixe un seuil de durée à priori. Ensuite, l'étude de la variation prosodique est faite à deux niveaux avec, d'une part, un rapport prosodique « statique » basé sur des moyennes par enregistrement et, d'autre part, un rapport prosodique dynamique basé sur des moyennes calculées au niveau de chaque UIP. En outre, les résultats de l'étude quantitative ont été complétés par des analyses qualitatives permettant soit d'illustrer et de développer des tendances observables à l'échelle du corpus pris dans son ensemble, soit de nuancer ces dernières en offrant un aperçu de stratégies prosodiques alternatives. Enfin, l'analyse de la variabilité des paramètres prosodiques en fonction du degré d'expérience des slameur·euses intègre une dimension diachronique à l'étude. **Du point de vue des résultats**, la section 1 montre une forte variabilité des paramètres temporels et intonatifs au sein de SLAM-CORPORAL, ce qui exclut l'idée d'un phonostyle unique du slam. Plus particulièrement, **au niveau inter-slams**, le rapport prosodique montre que le temps de parole, l'emploi des pauses silencieuses et le débit d'articulation sont les paramètres les plus sujets à la variation : tant qu'un partage équitable du temps de parole est possible, les slameur·euses occupent la scène quelques dizaines de secondes ou plus de 3 minutes ; les pauses d'une durée moyenne (200 à 1000 ms) sont majoritaires, mais le pourcentage de pauses longues demeure relativement important ; le débit d'articulation moyen des slameur·euses du corpus oscille entre 3 syll/s et 7 syll/s. L'analyse qualitative d'extraits du corpus a en outre montré que les pauses silencieuses sont fonctionnalisées de manières très diverses par les slameur·euses ; et que la vitesse du débit peut être expliquée par de multiples facteurs (par ex. l'iconicité prosodique ou la présence de disfluences). En revanche, d'après le rapport prosodique, la durée et la taille des UIP sont stables d'un enregistrement à l'autre, ce qui est notamment dû à la régularité des pauses respiratoires. Il apparaît que comparativement à d'autres genres discursifs, les UIP de SLAM-CORPORAL sont relativement brèves – ce qui s'explique peut-être par la nature préparée des slams. L'observation des UIP les plus longues m'a par ailleurs amenée à formuler l'hypothèse que ce paramètre pourrait être définitoire d'un phonostyle du slam, influencé par le rap. Les paramètres intonatifs ont été moins exploités en raison des erreurs de détection de la fréquence fondamentale. Néanmoins, il apparaît que le registre mélodique moyen est étendu, tant chez les slameuses que chez les slameurs du corpus

(ce qui est typique du discours public). **Au niveau intra-slam**, le débit d'articulation et la f_0 varient en moyenne fortement au sein des performances. Ces résultats ont été complétés par l'observation détaillée de quelques extraits du corpus, caractérisés par une prosodie plus constante. Enfin, l'étude de la **variabilité prosodique selon le degré d'expérience** des slameur-euses n'a pas donné de résultats nets. Seuls le registre mélodique et la variation du débit d'articulation varient selon l'expérience, mais la différence n'est pas significative entre les catégories « occasionnel·les » et « investi-es » alors qu'il s'agit des deux extrêmes de « l'échelle d'expérience ».

Dans un second temps (**section 2**), j'ai analysé **l'accentuation**, qui est décrite dans la littérature comme étant le phénomène central du rythme dans le langage parlé. **Du point de vue méthodologique**, je m'inscris dans la lignée de Pasdeloup (1990) et d'Astésano (2001 ; 2017) en ceci que mon approche est *prosody first* et repose sur une détection manuelle des proéminences. L'analyse est quantitative (proportion de syllabes proéminentes) et qualitative (localisation des accents et structuration accentuelle). Par ailleurs, l'organisation accentuelle du corpus est décrite à deux niveaux simultanément, celui du mot lexical et celui du mot prosodique²²⁹. Enfin, un script développé par Hirst permet une segmentation de SLAM-CORPORAL en groupes accentuels sur la base de l'annotation des proéminences. **Du point de vue des résultats**, le pourcentage moyen de syllabes perçues comme proéminentes est de 27% et est très stable. La majorité de ces syllabes sont finales ou affectent un mot monosyllabique. Néanmoins, les proéminences initiales représentent un pourcentage non négligeable des accents. Le pourcentage élevé d'accents sur monosyllabes empêche toutefois de vérifier l'hypothèse d'Astésano selon laquelle le marquage accentuel se fait en surface à la fois en position initiale et finale de mot lexical. Ensuite, des analyses détaillées montrent que les « écarts » par rapport au système accentuel théorique (accentuation de clitiques, accent interne et clashes accentuels) sont motivés le plus souvent par des raisons pragmatiques (par ex. insistance), esthétiques (par ex. figure de style) ou rythmiques (par ex. scansion). Enfin, l'organisation accentuelle de SLAM-CORPORAL respecte largement les contraintes phonotactiques décrites par Pasdeloup (1990).

La **section 3** est consacrée à l'analyse des scansions rythmiques, *i.e.* des portions discursives perçues comme régulières et caractérisées par l'isochronie et l'isométrie. **Du point de vue méthodologique** : une nouvelle annotation des proéminences a été réalisée pour l'ensemble du corpus – démarche nécessaire dans la mesure où la perception est évolutive²³⁰ ; une approche élargie de la notion de régularité est proposée, avec un modèle d'annotation des scansions qui intègre des structures temporelles et métriques simples et complexes ; les scansions ont été analysées du point de vue de la production, dans le but de tester 11 hypothèses relatives au *foregrounding*, à la perception de la régularité et à la création du flow, et du point de vue de la réception, dans le but d'identifier les paramètres contribuant le plus à la perception de la régularité. L'ensemble de cette section s'inscrit dans la lignée de Auer *et al.* (1999), qui place la théorie de la gestalt au centre de leur recherche. **En termes de résultats**, les scansions de SLAM-CORPORAL s'apparentent à des figures syntagmatiques contribuant fortement à démarquer les performances de slam du langage parlé « ordinaire » et jouant un rôle fondamental dans l'élaboration du flow des slameurs et slameuses. Les

²²⁹ Je rappelle que selon le script de Goldman (non publié), le « mot prosodique » tel que défini par Selkirk 1996 est nommé « AP » pour *accentual phrase* (syntagme accentuel). J'ai pris le parti de remplacer ce label par « mot prosodique » (MP) dans la présentation des résultats afin d'éviter toute confusion terminologique.

²³⁰ Notons que la seconde annotation a un meilleur taux d'accord avec l'annotation faite par l'experte (A.-C. Simon).

analyses statistiques montrent en outre que les pauses silencieuses jouent un rôle important dans la régularisation des intervalles rythmiques. Par ailleurs, la relation entre les paramètres temporels et métriques est complexe et fortement liée à des paramètres relevant d'autres niveaux discursifs. Une analyse par composantes principales (ACP) des paramètres des scansions n'a pas permis d'identifier de manière nette des profils, mais celles-ci apparaissent indéniablement comme un trait stylistique fondamental dans l'élaboration du flow des slameurs et slameuses. Enfin, l'étude de perception des scansions met principalement en évidence le fait que les scansions s'apparentent à des nœuds rythmiques où s'entrecroisent différentes composantes discursives relevant des niveaux oral, écrit et verbal. Ces figures sont donc centrales dans le Chapitre 5 consacré à l'étude des interactions entre ces trois niveaux.

La **section 4** est consacrée à une approche perceptive de SLAM-CORPORAL, dont l'objectif était de tester la catégorisation des slams en 5 styles – parlé, accentué, poétique, élaboré et mixte – à la suite de l'étude exploratoire de Simon (2020). **Du point de vue méthodologique**, la mise en place de l'étude de perception a soulevé plusieurs défis, notamment liés à la complexité des notions convoquées pour définir les styles. **Les résultats** sont néanmoins encourageants quant à mon hypothèse des phonostyles prototypiques du slam dans la mesure où la majorité des extraits ont été rattachés à un style de manière unanime par les participant·es.

Enfin, la **section 5** du chapitre propose une analyse par composantes principales de SLAM-CORPORAL sur la base des variables ayant émergé au fil des analyses comme possiblement caractéristiques de styles contrastés : le pourcentage de temps de pause, le débit d'articulation, le registre mélodique, la durée des UIP, la variation interne du débit d'articulation, le pourcentage de temps de parole scandé, le pourcentage d'accents initiaux et internes de mot lexical. **L'apport méthodologique** de cette dernière analyse est de proposer un angle supplémentaire, statistique, pour appréhender le corpus. **En termes de résultats**, trois clusters émergent des données et se différencient les uns des autres principalement de par leurs caractéristiques temporelles et accentuelles. Ces groupes ont été comparés avec ceux de l'étude de perception de la section 4, et il apparaît qu'ils se recoupent partiellement – ce qui conforte l'idée d'un nombre restreint de phonostyles prototypiques du slam.

L'ensemble des analyses réalisées dans le Chapitre 4 montre très nettement – et sans surprise – qu'il n'existe pas *un* phonostyle du slam. Néanmoins, des tendances prosodiques ont été identifiées comme étant caractéristiques de quelques phonostyles prototypiques de cette pratique poétique. La combinaison de plusieurs axes de recherche (quantitatif/qualitatif, production/réception, analyses statistiques) offre une description détaillée de SLAM-CORPORAL qui, tout en mettant en évidence des récurrences au niveau prosodique, n'efface pas pour autant le fait que le slam est avant tout, de la même manière que le rap, un « art de l'interstice et de l'hétérogénéité » (Jouan 2021 : 12).

CHAPITRE 5

—

Interactions des niveaux écrit, oral et verbal dans la
construction des rythmes

« Un multivers
Dans une pomme
D'Adam »

Ami Terrien, extrait de *Micromégaphon*

0. Introduction

La littérature sur le slam mentionne à plusieurs reprises la notion de flow qui, empruntée au rap, renvoie à la « signature vocale » propre à chaque slameur et chaque slameuse. Le flow est défini comme étant un phénomène éminemment rythmique qui s'élabore à la croisée de l'écrit et de l'oral (Mahiou 2015). En effet, le slam suppose généralement un écrit préparatoire à la performance, lequel ne « stocke pas l'expression exacte que l'orateur va/veut proférer » (Mahrer 2014 : 42). L'oralité serait déjà présente dans l'écrit préparatoire, dont la composition anticipe ou tient compte de la mémorisation du texte (Ben Moumène 2019 : 41). Rubin remarque à propos du rap :

l'écriture, ou du moins la composition du texte s'attache [...] à programmer des effets vocaux, à la fois en privilégiant de sonorités, des jeux de sonorités correspondant à certains types de mouvements articulatoires, et en contribuant à organiser des rythmes (Rubin 1999 cité par Béthune 2004 : 97-98).

Pour autant, « l'analyse ne peut se reposer entièrement sur ce phénomène de flow scriptural qui peut aboutir à de multiples flows oraux » (Mahiou 2015 : 36). Autrement dit, le « flow scriptural » conditionne le « flow oral », mais sans le déterminer totalement (Mahiou 2015 : 34). Ce chapitre a dès lors pour objectif de répondre à la question suivante : quelles relations s'établissent entre le texte préparatoire et la performance dans le processus de création des rythmes dans un corpus de slam ? Plus spécifiquement, je cherche à comprendre comment l'interaction d'un texte et d'une performance orale permet de générer des constructions rythmiques particulières au sein du slam.

Selon Pineau, « le rythme entre dans un jeu serré de correspondances et d'interactions contribuant à la réalisation du texte total » (1979 : 8). La revue des composantes du rythme examinées dans les champs de la linguistique et de la littérature²³¹ met en évidence la prise en compte de trois niveaux discursifs : 1) le niveau oral, *i.e.* la matérialité voco-prosodique du texte (par ex. le débit de parole) ; 2) le niveau écrit, *i.e.* la matérialité écrite du texte (par ex. la mise en page) ; 3) le niveau verbal, *i.e.* le contenu du texte, indépendamment du médium (par ex. la syntaxe). Mon hypothèse est que le rythme se construit au croisement de ces trois niveaux sur des phénomènes de (dis-)concordance entre les ressources propres à ces trois strates discursives. Je pense que des interactions complexes s'établissent entre l'écrit, l'oral et le verbal, dans la mesure où le slam, en tant que pratique poétique, tend à interroger le langage, à « compliquer (pour les rendre plus signifiantes ?) les structures du discours » (Zumthor 2008 : 198). Mon approche tend à jeter des ponts

²³¹ Entendue comme « théorie/étude de la littérature » et non comme « pratique créatrice ».

entre linguistique et littérature. Or, ces deux domaines se différencient au niveau méthodologique (taille des corpus, automatisation des outils, etc.) et terminologique (notions recevant des définitions différentes dans l'un et l'autre domaine). L'un des enjeux de ce chapitre est donc de développer, à la croisée des deux disciplines, des outils d'analyses adaptés à un corpus bimodal (écrit-oral) de textes poétiques.

Parmi les composantes rythmiques présentées au Chapitre 2, je retiens, au niveau écrit, la ponctuation et la versification ; et, au niveau verbal, les marques énonciatives, la syntaxe et les répétitions de sons.

Faire un usage esthétique du rythme, c'est choisir des moyens particuliers et les organiser en fonction d'un projet à la fois riche et unifié [...]. Faire l'analyse rythmique d'une œuvre, c'est préciser la place que tient, dans la réalisation du projet total qui définit l'œuvre, le jeu des moyens ainsi choisis (Pineau 1979 : 14).

Partant de ce principe, je décris chacune de ces composantes au sein des 20 textes de SLAM-CROSSPUS (corpus bimodal) ainsi que leur degré de synchronisation avec des composantes prosodiques (lesquelles ont été analysées au Chapitre 4). Partant, il s'agit de tendre vers une « théorie d'ensemble du discours » (Ben Moumène 2019 : 68). Mes sous-questions de recherche sont les suivantes : 1) est-ce que les textes similaires en termes d'énonciation partagent des tendances prosodiques communes ? ; 2) quels liens y a-t-il entre la ponctuation et la segmentation du flux de parole lors de la mise en voix ? ; 3) la notion de métrique donnant lieu à des définitions et des outils d'analyse différents selon qu'elle est appréhendée dans le domaine de la prosodie ou de la poétique, comment croiser ces approches pour concevoir des outils adaptés à l'étude de productions poétiques écrites essentiellement destinées à la mise en voix ? ; 4) dans quelle mesure la performance orale rejoint ou s'écarte rythmiquement parlant de l'écrit qui la prépare tel qu'il est organisé en vers et en unités syntaxiques ? ; 5) les figures syntaxiques sont-elles marquées au niveau prosodique ? ; 6) quelles interactions y a-t-il entre les répétitions de sons (rimes au sens large) et les paramètres accentuels ? La figure 5.1 présente un schéma des interactions analysées dans ce chapitre.

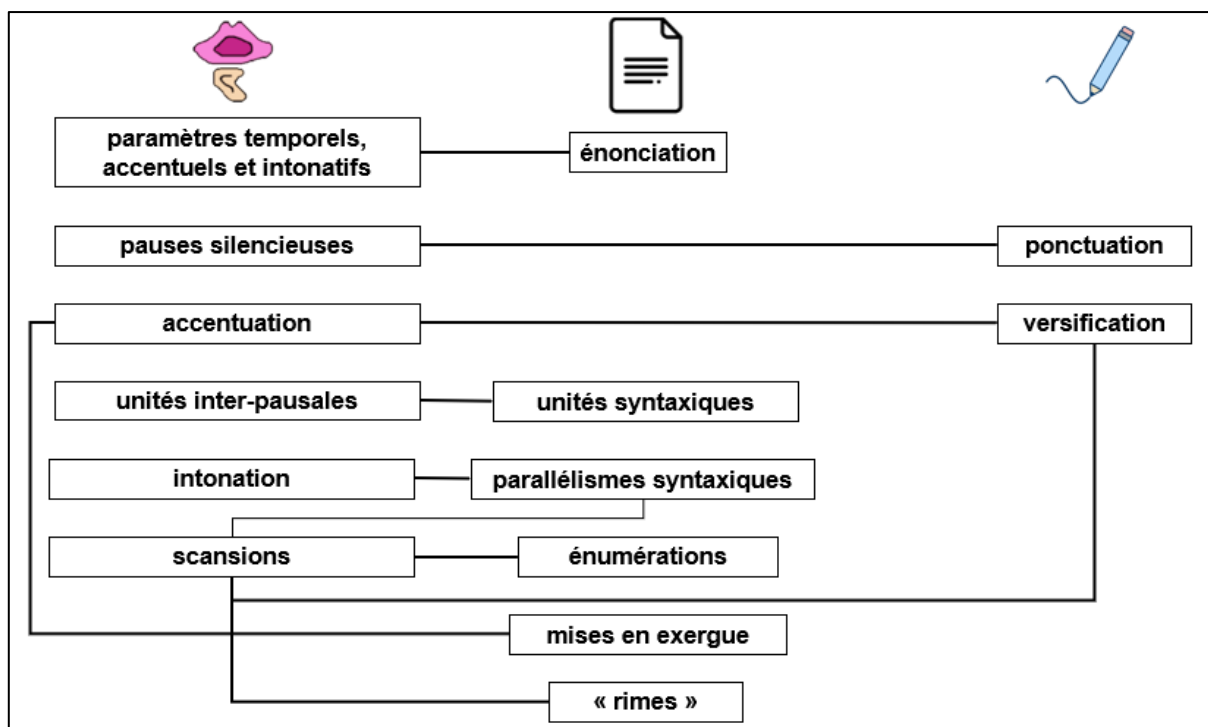


Figure 5.1 – Schéma de synthèse des interactions entre les composantes rythmiques des niveaux oral (à gauche), verbal (au milieu) et écrit (à droite) de SLAM-CROSSPUS.

Avant de passer à l'examen des composantes rythmiques citées plus haut, j'aborde la question des divergences entre les versions écrite et orale des slams (point 1). Ensuite, j'analyse l'énonciation et son rapport aux paramètres prosodiques temporels, accentuels et intonatifs (point 2). Le point 3 est consacré à l'étude de la ponctuation et de son degré de concordance avec la segmentation par les pauses à l'oral. S'en suit une analyse de la versification (point 4) – qui soulève la question de la distinction entre écriture en prose et écriture en vers – et des liens qu'elle entretient avec l'accentuation. L'étape suivante consiste en l'étude de la syntaxe (segmentation et figures spécifiques) et son alignement avec les pauses silencieuses ainsi qu'avec des paramètres intonatifs et accentuels (point 5). Le chapitre se termine avec l'analyse des répétitions de sons et de leurs liens avec les scansion rythmiques (point 6).

1. Divergences de contenu entre les versions écrite et orale

Un écrit préparatoire, même s'il prépare l'*actio*, ne « stocke par l'expression exacte que l'orateur va/veut proférer » (Mahrer 2014 : 42). Dans le cas du slam, les performances orales de slam sont toujours circonstanciées, et le contenu des textes eux-mêmes est susceptible d'évoluer (Ben Moumène 2019 : 106). Par conséquent, rien ne garantit l'équivalence stricte entre les versions écrite et orale d'un même texte (indépendamment des spécificités propres à ces deux codes). Le relevé des variations entre le texte écrit préparatoire et son oralisation est donc une étape nécessaire pour mener une analyse comparée des phénomènes écrits, verbaux et oraux.

Le SLAM-CROSSPUS se compose de vingt enregistrements audio (issus de SLAM-CORPORAL) pour lesquels j'ai collecté une version écrite. La comparaison des transcriptions des performances orales avec les versions écrites correspondantes montre qu'il y a de légères divergences entre les deux. Si l'on excepte les disfluences (marques d'hésitation, répétition, faux départ, etc.) et les formes contractées caractéristiques de l'oral (par ex. « j'pense » à l'oral pour « je pense » à l'écrit), on peut observer quatre types de différences (tableau 5.1) :

- (1) un passage écrit est *supprimé* dans la version orale (0) ;
- (2) un passage écrit est *répété* plusieurs fois à l'oral (rep) ;
- (3) un passage qui n'apparaît pas dans la version écrite est *ajouté* dans la version orale (+) ;
- (4) un passage écrit est *remplacé* par un autre légèrement différent à l'oral (=...).

Ces divergences ont été annotées sur une tire²³² (« diff ») dans les TextGrids de SLAM-CROSSPUS.

²³² Pour rappel, une tire est une couche d'annotation dans les TextGrids (cf. Chapitre 4, point 1.1.).

Slam	Statut	0	rep	+	=...	Total des divergences
4D	PREP	1	0	0	2	3
7O	PREP	0	0	1	1	2
AT	PREP	0	0	0	1	1
BDV	PREP	0	0	0	0	0
BDS	POST	10	0	1	5	16
CRE	PREP	20	5	4	11	40
CRI	PREP	2	0	2	2	6
GS-EDIT	POST	0	0	0	0	0
GS-PREP	PREP	3	0	0	0	3
GJ	POST	16	1	12	21	50
HOG	PREP	2	2	0	4	8
LL	POST	5	4	1	2	12
MAX	PREP	3	0	0	2	5
M2L	PREP	0	0	1	1	2
MIN	PREP	3	1	3	1	8
MOJ	PREP	0	0	3	2	5
NES	PREP	2	2	5	7	16
REQ	PREP	1	0	1	1	3
SKA	POST	16	0	2	4	22
SLA	PREP	2	0	2	1	5
ZOU	PREP	5	0	3	6	14
Total des divergences		91 (41%)	15 (7%)	41 (19%)	74 (33%)	
		221				

Tableau 5.1 – Relevé du nombre de différences entre les versions écrite et orale de SLAM-CROSSPUS : statut du texte (préparatoire ou post-performanciel), suppression (0), répétition (rep), ajout (+) et remplacement (=...).

Au total, 221 divergences (qui peuvent compter un ou plusieurs mots) ont été relevées. L'ajout et le remplacement sont les deux phénomènes les plus fréquents : ils représentent respectivement 41% et 33% de l'ensemble des différences annotées. Lorsqu'un passage est ajouté à la performance orale, il s'agit essentiellement d'adresses au public (par ex. « vous savez des fois » dans MAX) ou de connecteurs (par ex. « et » ou « mais »). Lorsque des éléments sont remplacés, ces changements tiennent le plus souvent à l'utilisation d'un autre temps, d'une autre personne ou d'un autre mode de conjugaison (par ex. « c'est » à l'oral remplace « ce sera » à l'écrit). Quelques changements entraînent une modification du sens (par ex. « refusons leurs lois » à l'oral remplace « faisons entendre nos voix » à l'écrit dans MOJ). La plupart des cas de ce type se trouvent chez Christ Éteint (CRE) et Gemini Jack (GJ).

Il est intéressant de noter que des deux versions écrites collectées du texte « La Vache » de Gaëtan Sortet (GS), c'est de la version éditée (et non préparatoire) que la performance orale se rapproche le plus en termes de contenu. Parmi les autres versions post-performanciennes de SLAM-CROSSPUS, trois présentent un nombre relativement important de divergences avec la performance orale : BDS (7% du nombre total de différences relevées), SKA (10% du nombre total de différences

relevées) et GJ (23% du nombre total de différences relevées). Le cas de Gaëtan Sortet fait donc office d'exception. Parmi les textes préparatoires, deux présentent un nombre relativement important de divergences avec la performance orale : NES (7% du nombre total de différences relevées) et CRE (18% du nombre total de différences relevées). La version écrite du slam « Je danse » de Nestor (NES) est la quatrième dans « la ligne génétique » du texte. Donc, soit la déclamation enregistrée correspond à une version écrite antérieure ; soit, lors de la déclamation (réalisée de mémoire), le slameur a quelque peu mélangé les différentes versions existantes du texte. Dans le cas de Christ Éteint (CRE), le nombre relativement élevé de différences entre le contenu du texte écrit et le contenu de la performance orale peut sembler étonnant, dans la mesure où la version écrite préparatoire a été lue sur scène. Peut-être le slameur levait-il les yeux de sa page lors de la performance et qu'il lui arrivait alors de perdre le fil de son texte. Comme il n'avait pas mémorisé son texte, cela expliquerait le nombre important de différences entre la déclamation et l'écrit. Il ne s'agit bien sûr que d'hypothèses – que je n'ai pas l'ambition de vérifier. Quoi qu'il en soit, le relevé des divergences entre versions écrite et orale des slams de SLAM-CROSSPUS confirme que les textes slam sont dans leur essence même mouvants (Vorger 2012 : 2).

2. Le rythme comme inscription du sujet dans le discours : énonciation, sémantique et phonostyles

Selon Meschonnic (1982), le rythme langagier est l'organisation du discours, lequel est inséparable du sens, qui est lui-même une activité du sujet. Par conséquent, le rythme serait l'organisation ou la configuration du sujet dans son discours (1982 : 71). Partant de ce principe, cette section est consacrée à l'analyse de la dimension sémantique et des marques énonciatives dans les textes du corpus bimodal. Ces marques ont trait à la manière dont l'émetteur·rice d'un discours se rend visible, ou s'inscrit, dans celui-ci ; elles permettent de comprendre quelle est son attitude par rapport à ce qu'il dit ainsi que par rapport à son destinataire (Seignour 2011). D'une part, je propose une catégorisation des textes de SLAM-CROSSPUS en trois catégories énonciatives (locution, allocution et délocution) – que je complète par un étiquetage sémantique et référentiel ; et, d'autre part, je cherche à déterminer si les performances relevant d'une même catégorie partagent des tendances prosodiques communes.

2.1. Traitement de SLAM-CROSSPUS

2.1.1. Catégorisation énonciative des textes

L'analyse des marques énonciatives se base sur le contenu verbal des performances (vs. des textes écrits), puisque c'est via la mise en voix que le slam parvient au public. La tire des unités inter-pausales (cf. Chapitre 4, point 1.1.2.) a été extraite des TextGrids du corpus bimodal (SLAM-CROSSPUS) et son contenu textuel a été enregistré dans un format « brut » (.txt) afin de l'examiner avec le logiciel d'analyse du discours Tropes²³³.

Tropes travaille à partir d'unités de sens, c'est-à-dire à partir de notions qu'il regroupe dans des champs sémantiques appelés « univers de référence », et à partir de catégories grammaticales de mots, appelées « méta-catégories ». [...] [I]l analyse le contenu thématique du discours mais aussi l'engagement du locuteur dans sa production, ainsi que la structuration de l'énoncé. [...] Enfin, comme tout logiciel de sémantique, il permet une mise à distance de l'énoncé et une objectivation de l'analyse (Seignour 2011 : 37).

Parmi les données extraites par le logiciel²³⁴, j'ai relevé les pronoms personnels utilisés, les temps et les modes de conjugaison des verbes (passé, présent, futur). L'analyse des pronoms permet de d'identifier la « couleur dominante » de la scène énonciative : celle-ci est-elle occupée principalement par un Je ? Y a-t-il des adresses à un Tu ? Le Je s'inclut-il dans un Nous englobant ? etc. La conjugaison

²³³ <https://www.tropes.fr/>

²³⁴ Le logiciel extrait : les propositions remarquables, les univers de référence, les références utilisées, les catégories de mots, une liste des verbes et adjectifs utilisés (je renvoie au manuel du logiciel, disponible en ligne, pour une description détaillée de chacun de ces éléments).

est un indicateur de la manière dont l'énonciateur·rice s'inscrit dans son texte, ainsi qu'un indice du cadre référentiel (temporalité présente, passée, future ou mixte). Tropes propose également une typologie des verbes (tableau 5.2) et quatre étiquettes stylistiques (tableau 5.3).

Les verbes : • factifs expriment des actions (« travailler », « marcher »,...) • statifs expriment des états ou des notions de possession (« être », « rester »,...) • déclaratifs expriment une déclaration sur un état, un être, un objet, (« dire », « croire »,...) • performatifs expriment un acte par et dans le langage (« promettre », « exiger »,...).

Tableau 5.2 – Types de verbes définis par le logiciel Tropes (Manuel de Tropes²³⁵ : 50).

Style :	Explication :
Argumentatif	le sujet s'engage, argumente, explique ou critique pour essayer de persuader l'interlocuteur
Narratif	un narrateur expose une succession d'événements, qui se déroulent à un moment donné, en un certain lieu
Enonciatif	le locuteur et l'interlocuteur établissent un rapport d'influence, révèlent leurs points de vue
Descriptif	un narrateur décrit, identifie ou classifie quelque chose ou quelqu'un

Tableau 5.3 – Styles de textes définis par le logiciel Tropes (Manuel de Tropes²³⁶ : 10).

J'ai encodé ces éléments à titre informatif, mais ils ne sont pas déterminants pour la suite de l'analyse. Comme tout traitement automatique, Tropes produit un certain nombre d'erreurs d'étiquetage. Par exemple, dans le texte de 4D, l'adjectif « intéressées »²³⁷ est répertorié comme verbe factif ; le mot « garde », dans « garde alternée », est étiqueté comme un verbe factif ; le verbe « confier », dans « confier la garde », est étiqueté comme un verbe déclaratif... C'est surtout la catégorisation des verbes qui présente des erreurs, ce qui m'a confortée dans ma décision de ne pas l'intégrer pleinement à mon analyse. Pour chaque texte de SLAM-CROSSPUS, les éléments suivants ont été repris dans un tableur Excel :

- la « personne dominante » (1^e, 2^e ou 3^e pers. du singulier ou du pluriel), *i.e.* la plus représentée dans le texte ;
- la présence d'un·e allocutaire explicitement mentionné·e dans le texte (annotation binaire : 0 = non ; 1 = oui) ;
- le « degré de présence » de l'éventuel·le allocutaire (1 = l'allocutaire est mentionné·e une fois ; 2 = l'allocutaire est mentionné·e en quelques endroits du texte ; 3 = l'allocutaire est mentionné·e dans l'ensemble du texte, de façon relativement régulière) ;
- l'inscription éventuelle de l'énonciateur·rice dans un groupe, via par exemple l'emploi des pronoms « on » ou « nous » (annotation binaire : 0 = non ; 1 = oui) ;

²³⁵ Disponible en ligne sur le site du logiciel, *cf.* note n°233.

²³⁶ *Idem.*, *cf.* note n°233.

²³⁷ Dans la phrase « En justice les mères sont malmenées taxées d'hystériques de surprotectrices d'instables émotionnelles de menteuses d'intéressées ».

- le temps et le mode de conjugaison dominants ;
- le style (selon Tropes) ;
- le type de verbe dominant (selon Tropes).

Sur la base de ces informations, chaque texte a été catégorisé comme relevant de la « locution », de l'« allocution » ou de la « délocution » (tableau 5.4). Les textes locutoires sont caractérisés par une expression à la 1^e personne, sans mention explicite d'un·e allocutaire. Les textes allocutoires sont caractérisés par la coprésence d'un·e énonciateur·rice, qui s'inscrit éventuellement dans un groupe, et d'un·e allocutaire. Les textes délocutoires s'apparentent à un récit à la 3^e personne, sans énonciateur·rice ni allocutaire explicitement mentionné·e.

	Énonciateur·rice	Allocutaire
Locution	nette dominance de la 1 ^e personne	pas ou peu de présence d'un·e allocutaire
Allocution	1 ^e personne, avec éventuelle inscription dans un groupe	présence moyenne ou forte d'un·e allocutaire
Délocution	dominance de la 3 ^e personne, sans inscription dans un groupe	pas d'allocutaire

Tableau 5.4 – Critères de classification des textes de SLAM-CROSSPUS en tant que locution, allocution ou délocution.

Cette catégorisation est complétée par, d'une part, une étiquette de spécification liée à la dimension sémantique du texte (attribuée sur la base de ma connaissance du corpus) ; et, d'autre part, une étiquette relative à son ancrage référentiel. Ainsi, les textes peuvent être engagés, consacrés au récit d'une expérience personnelle ou portés davantage sur la forme que sur le contenu²³⁸. Je considère qu'un texte est engagé dès lors qu'une critique, implicite ou non, d'un modèle (ou d'une facette d'un modèle) sociétal et/ou politique est au cœur du propos du slameur ou de la slameuse. Un texte est défini comme un récit d'une expérience personnelle dès lors qu'il évoque de manière centrale le vécu d'un individu. Enfin, la troisième étiquette concerne les textes plaçant au premier plan l'exploitation d'une figure de style ou d'un procédé formel particulier (par ex. la répétition d'un même phonème ou la juxtaposition de phrases sans qu'un sens cohérent émerge). Ensuite, je qualifie les slams d'« ancrés » ou de « détachés » selon qu'ils contiennent ou non des marques d'ancrage référentiel (par ex. des adverbes de lieu ou de temps ; des noms propres de lieux ou de personnes ; des références culturelles).

²³⁸ Le travail de la forme relève du niveau sémantique dans le sens où cette étiquette est attribuée lorsque celui-ci est mis au second plan.

2.1.2. Analyse croisée du type d'énonciation et du profil prosodique

Dans un second temps, j'ai observé si les textes relevant d'une même catégorie énonciative partagent des caractéristiques prosodiques et rythmiques communes. Nous pourrions par exemple formuler l'hypothèse selon laquelle les textes allocutoires (et engagés) contiennent davantage de syllabes accentuées que les autres. Je retiens les paramètres prosodiques suivants²³⁹ :

- le débit de parole moyen (syll/s pauses incluses) ;
- le débit d'articulation moyen (syll/s pauses exclues) ;
- la variation interne du débit d'articulation (écart-type ; d'une unité inter-pausale à l'autre) ;
- le pourcentage de temps de pause ;
- la longueur moyenne (en nombre de syllabes) des unités inter-pausales ;
- le registre mélodique moyen ;
- la variation interne de f_0 (écart-type, d'une unité inter-pausale à l'autre) ;
- le pourcentage de syllabes proéminentes (accentuées) ;
- le pourcentage d'accents initiaux ;
- le pourcentage de clashes accentuels (deux syllabes proéminentes contigües) ;
- le pourcentage de proéminences affectant des mots non lexicaux (et donc théoriquement non accentuables) ;
- le pourcentage de temps de parole scandé.

Les trois catégories (locution, allocution et délocution) ne sont pas équilibrées en termes de nombre d'enregistrements (tableau 5.5). J'ai donc pris le parti d'analyser les corrélations uniquement dans les textes locutoires et allocutoires.

Catégorie	Nombre d'enregistrements
Locution	7
Allocution	10
Délocution	3

Tableau 5.5 – Nombre de textes locutoires, allocutoires et délocutoires dans SLAM-CROSSPUS.

Des tests statistiques ont été réalisés sur SPSS²⁴⁰ afin de comparer les moyennes des paramètres prosodiques retenus dans les textes locutoires et dans les textes allocutoires. Ces tests permettent de déterminer s'il existe des différences significatives au niveau prosodique selon la nature énonciative des textes.

²³⁹ Voir le Chapitre 4 pour une description détaillée de ces paramètres.

²⁴⁰ <https://www.ibm.com/fr-fr/analytics/spss-statistics-software>

2.2. Marques énonciatives des textes

2.2.1. Catégorisation des textes : locution, allocution et délocution

Le tableau 5.6 synthétise l'analyse des marques énonciatives dans les textes de SLAM-CROSSPUS. J'y ai également intégré l'étiquetage sémantique et référentiel. Les styles et la catégorie verbale dominante définis par Tropes sont repris à titre indicatif.

ENONCIATION	TEXTE	PERSONNE	ALLOC	PRESENCE ALLOC	INSCR. GROUPE	TEMPORALITE	QUALIF SUPPL	ANCRAGE REF	STYLE	VERBES
ALLOCUTION	4D	1e sg	1	2	0	indic.présent	engag.	ancré	énonciatif	factifs
	BDS	1e sg	1	3	0	indic.présent	exp. perso.	ancré	narratif	factifs
	BDV	1e sg	1	2	1	indic.présent	engag.	ancré	énonciatif	factifs
	CRE	3e sg	1	2	1	indic. présent	engag.	ancré	argumentatif	factifs
	CRI	1e sg	1	1	1	indic. présent	exp. perso.	ancré	argumentatif	mixte
	GJ	1e sg	1	2	1	indic. présent	engag.	ancré	argumentatif	factifs
	LL	3e sg	1	3	1	indic. présent	engag.	ancré	narratif	factifs
	MOJ	1e sg	1	2	1	indic. présent	engag.	détaché	argumentatif	factifs
	SKA	1e sg	1	2	1	indic. présent	engag.	ancré	argumentatif	factifs
	SLA	1e sg	1	2	1	indic.présent	engag.	ancré	argumentatif	factifs
DELOCUTION	AT	3e sg	0	n/a	0	indic.présent	forme	ancré	narratif	factifs
	GS	mixte	1	1	0	indic.présent	forme	détaché	argumentatif	factifs
	M2L	3e sg	0	n/a	0	indic.présent	forme	ancré	narratif	factifs
LOCUTION	7O	1e sg	0	n/a	0	indic.passé	engag.	détaché	narratif	déclaratifs
	HOG	1e sg	0	n/a	0	indic.présent	exp. perso.	détaché	narratif	factifs
	MAX	1e sg	0	n/a	0	indic.présent	exp. perso.	détaché	argumentatif	factifs
	MIN	3e sg	1	1	0	indic.présent	exp. perso.	détaché	narratif	factifs
	NES	1e sg	1	1	0	indic.présent	exp. perso.	ancré	argumentatif	factifs
	REQ	1e sg	1	1	0	indic.présent	engag.	détaché	argumentatif	factifs
	ZOU	1e sg	1	2	1	indic.présent	engag.	ancré	argumentatif	factifs

Tableau 5.6 – Synthèse de l'analyse des marques énonciatives dans SLAM-CROSSPUS avec : le type d'énonciation, le code du texte, la personne dominante, la présence d'un-e allocutaire (0 = non ; 1 = oui), le degré de présence de l'allocutaire (sur une échelle de 1 à 3), l'inscription de l'énonciateur-riche dans un groupe (0 = non ; 1 = oui), le mode et le temps de conjugaison dominants, la catégorie sémantique (expérience personnelle = exp. perso., engagement = engag., travail de la forme = forme), l'ancrage référentiel, le style et le type de verbe dominant (selon Tropes).

La première personne est présente dans la majorité (15/20) des textes de SLAM-CROSSPUS. Seuls cinq textes sont écrits à la 3^e personne : AT, CRE, LL, M2L et MIN. Parmi les slams où la 1^e personne domine, les adresses à un-e allocutaire se retrouvent dans 11 textes sur 20. Cela fait écho aux propos de Cabot :

Le slam, chargé des scories de sa situation d'énonciation, est par essence une littérature impure, une poésie de circonstance, expression souvent péjorative à laquelle le dispositif redonne toute sa noblesse. Au-delà du Je, c'est l'ensemble des déictiques que le dispositif va introduire dans le texte, pour ancrer la performance dans le lieu précis de son actualisation, ce que Zumthor nomme « intervention circonstancielle ». La prise en compte de la présence physique d'un auditoire fait que les personnes de l'allocution, Tu et Vous, sont fréquentes (Cabot 2017 : 11).

Ces adresses peuvent prendre différentes formes : injonction (exemple 1), interpellation (exemple 2) ou dialogue (exemple 3).²⁴¹

²⁴¹ Chaque ligne écrite correspond à une unité inter-pausale.

(1) CRI

ne me demandez pas de vous parler d'amour

(2) GJ

c'est une question d'éducation enfin pas l'affaire de Disney mais vous les
parents vous
la génération dites-moi une seconde la belle
au bois dormant leur a-t-elle
en son temps
appris le consentement

(3) REQ

es-tu disponible je lui ai dit c'est possible mais tu sais des semaines j'en
ai dix par heure
d'ailleurs là c'est dimanche alors disparaïs
et lundi je lui ai dit ce lexique il est pas là pour distancer
si ce n'est d'un fasciste qui ne se prend pas pour de la merde alors que la
pisse l'encercle

Le degré de présence de l'allocutaire est très variable selon les textes. Par exemple, chez CRI, les références à un Tu auquel s'adresse l'énonciatrice sont peu nombreuses. Le texte contient deux adresses, l'une au début (exemple 1) et l'autre, qui fait écho à la première, un peu plus loin (exemple 4).

(4) CRI

si vous me demandez de vous parler d'amour
je dirais qu'il a
trois meilleurs potes

Ces adresses ont probablement pour fonction de capter l'attention du public au début de la performance. À l'inverse, le Tu est très présent dans le slam de BDS. L'ensemble de son texte constitue une adresse : l'énonciateur règle ses comptes avec son père en l'interpelant directement (exemple 5).

(5) BDS

c'est ta faute si j'en suis là et que j'ai mal à en crever
c'est ta faute si j'en suis là mais désormais
tu n'es plus qu'une ombre qui aboie au fond d'une boîte
je te hais

Il n'est en outre pas rare que l'énonciateur·rice s'inscrive dans un groupe, notamment via l'emploi des pronoms « nous » ou « on ». Là aussi, le phénomène est plus ou moins prégnant selon les textes. Ainsi, le texte de Zouz est consacré à l'expression de la passion du Je de l'énonciation pour le rap et aux questions que cela soulève : comment, en tant que femme, se situer par rapport à un genre musical souvent marqué par le sexisme ? Dans ce cadre, l'inscription de l'énonciatrice dans un Nous englobant se limite à un passage (exemple 6).

(6) ZOU

imaginez simplement de remplacer le mot pute
par noir
ça donne quoi
bon
c'est pas comme si **notre monde nous avait pas habitués**

Si Zouz soulève des questions de société, elle le fait en évoquant une expérience personnelle et sans généralisation explicite des questionnements abordés. Mojo développe une dynamique tout autre de ce point de vue. Son slam s'apparente à une réflexion critique sur notre modèle sociétal et à une invitation à développer un système alternatif. Dans ce cadre, l'énonciateur s'inscrit d'emblée et tout au long du texte dans un On englobant (exemple 7) : dans son cas, c'est un Nous qui s'adresse à l'allocutaire – ce qui indique de manière implicite que le système alternatif évoqué est déjà existant et prometteur.²⁴²

(7) MOJ

je salue mes amis de la brume
ceux qui errent seuls sur le bitume mais qui en secret visent la lune
à l'aise dans le malaise on s'improvise acrobates
[...]
on aura beau céder faire quelques sacrifices
on avancera convaincus sans plus se défiler

Enfin, tous les textes à l'exception de 7O (temporalité passée) et MIN (temporalité mixte) sont inscrits dans le présent. Cette tendance peut éventuellement être mise en lien avec le caractère fondamentalement ancré des performances slams. Le slam étant une « poésie du présent », du *hic et nunc* (Vorger 2012), l'énonciation des textes est elle aussi très souvent au présent : on peut supposer que cela permet plus facilement d'instaurer le texte comme « bien commun » (Zumthor 1984 : 76) pour le slameur ou la slameuse et le public.

Pour l'étiquetage sémantique, je distingue trois catégories : (1) récit d'une expérience personnelle, quelle qu'elle soit ; (2) textes engagés, *i.e.* dans lesquels une critique ou un positionnement politiques ou sociaux sont au premier plan ; (3) textes dans lesquels le travail de la forme est manifestement au cœur de la démarche (par ex. l'exploitation d'une figure de style). Les trois textes délocutoires relèvent tous de cette dernière catégorie. La majorité des textes engagés sont allocutoires, et la plupart des textes consacrés au récit d'une expérience personnelle sont locutoires. On observe un certain « alignement » entre ces deux types de catégorisations : dans les slams axés sur le travail formel, l'énonciateur·rice s'efface en quelque sorte de la scène discursive et n'intègre pas d'allocutaire, ou très peu (dans le cas de GS) ; dans les slams engagés, le Je interpelle un Tu pour le sensibiliser à une problématique ou le convaincre ; dans les slams personnels, le Je est au cœur de la scène énonciative. Notons toutefois que ces tendances ne se vérifient pas dans tous les textes, comme

²⁴² Notons qu'une différence essentielle entre les slams de Zouz et Mojo tient par ailleurs à leur caractère plus ou moins littéral : alors que le texte de Zouz est extrêmement explicite du point de vue de ce qu'elle dénonce, celui de Mojo développe un discours nettement plus métaphorique.

on le voit dans le tableau 5.6. Enfin, la démarcation ancré-détaché est dans certains cas aisée à faire. Par exemple, le texte de Lisette Lombé comprend plusieurs marques très nettes d’ancrage référentiel : des noms propres de personne (« Marine le Pen ») et de lieux (« Europe », « Kinshasa ») ; des adverbes de lieu (« ici »). À l’inverse, le contenu du texte de Hogarth a une dimension intemporelle et « désincarnée » : il y a bien quelques noms propres et références socio-culturelles (« Léthé », « Caligula », « goulag », « Minautore »), mais sans qu’un univers référentiel cohérent ne se dessine. Bref, la présence de références socio-culturelles ne signifie pas nécessairement que le texte s’inscrit dans un univers spécifique, un espace-temps identifiable. De manière générale, les textes allocutoires sont ancrés tandis que les textes locutoires sont plus souvent détachés. Il est en effet logique que, pour interpeler et aborder des thématiques engagées, la plupart des slameur·euses du corpus mobilisent des références socio-culturelles et ancrent leur discours dans un espace-temps bien défini. Dans le cas des récits d’expériences personnelles, on peut formuler l’hypothèse que les questionnements ou événements évoqués par les slameur·euses ont une portée universelle et que c’est sur cet aspect qu’iels mettent l’accent (afin de toucher le public, par exemple). Il s’agit de tendances (observées sur un corpus de 20 textes) et il est évident que telle catégorie sémantique n’est pas systématiquement exploitée de manière ancrée ou détachée référentiellement parlant, à fortiori dans le cadre d’une pratique poétique.

À présent que les vingt textes du corpus bimodal ont été répartis en catégories énonciatives (et sémantiques), il s’agit de vérifier si celles-ci sont relativement homogènes au niveau prosodique.

2.2.2. Type d’énonciation et prosodie

Les moyennes des paramètres prosodiques des performances orales ont été comparées selon leur catégorie énonciative (locution ou allocution) afin de déterminer si les slams relevant de l’une ou de l’autre catégorie partagent des tendances prosodiques. Pour rappel, la catégorie « délocution » a été exclue car elle ne comprend que trois textes (vs. 7 et 10 textes dans les deux autres catégories). Pour les variables à distribution normale, j’ai utilisé un test *t* pour échantillons indépendants ; pour les variables à distribution a-normale, j’ai utilisé le test de Mann-Whitney (Howell 2008). Selon ces tests, aucun des paramètres prosodiques retenus ne varie significativement selon le type d’énonciation ($p > 0,05$). L’hypothèse selon laquelle les textes relevant d’une même catégorie énonciative présenteraient des similitudes au niveau prosodique est donc rejetée. L’on peut donc supposer que des relations plus complexes s’élaborent entre les variables des niveaux énonciatif et prosodique. Finalement, compte tenu du fait que la liberté de forme et l’expression d’une individualité sont au cœur de la pratique du slam, il n’est pas surprenant qu’il y ait des divergences dans la manière de mettre en voix des textes relevant du même type d’énonciation.

2.3. Conclusion

L'analyse des marques énonciatives permet de définir la manière dont l'émetteur ou l'émettrice d'un message s'inscrit au sein de celui-ci : quelle est sa posture par rapport au discours qu'il prononce ? quel rapport est établi avec le ou la destinataire ? Ma méthode d'analyse des marques énonciatives repose notamment sur le logiciel Tropes et, ce faisant, permet de répartir les textes de SLAM-CROSSPUS en trois catégories : les locutions, les allocutions et les délocutions. La majorité des slams analysés relèvent des première et deuxième catégories. De manière générale, le Je occupe le devant de la scène énonciative dans la majorité des slams ; souvent, il s'adresse à un Tu selon différentes modalités (interpellation, dialogue...). Pour autant, le degré de présence de l'allocutaire, allant de quelques adresses à un long dialogue, est variable. Par ailleurs, j'ai montré que, fréquemment, le Je s'inscrit dans un Nous englobant ; et que l'importance de ce mécanisme est variable. Enfin, la temporalité la plus exploitée est le présent – ce que je pense être en lien avec la dimension fondamentalement ancrée et *hic et nunc* du slam.

Sur la base de ma connaissance du corpus, j'ai complété l'étiquetage énonciatif par un étiquetage sémantique. Trois catégories de textes ont été définies : récit d'une expérience personnelle ; expression d'un engagement ; travail de la forme. Un alignement entre la catégorisation énonciative et la catégorisation sémantique a été mis en évidence. La majorité des textes locutoires sont des récits d'expérience personnelle, la majorité des textes allocutoires sont engagés et les trois textes délocutoires placent le travail de la forme au premier plan. Pour compléter l'analyse, je me suis également intéressée à la nature « ancrée » ou « détachée » des textes sur le plan référentiel. Il apparaît que l'énonciation des textes engagés (allocutoires) est souvent ancrée dans un espace-temps défini et contient des références socio-culturelles ; à l'inverse, l'énonciation des récits personnels (locutoires) est globalement plutôt détachée.

En somme, l'étiquetage énonciatif, sémantique et référentiel des textes permet d'identifier quelques tendances globales au sein de SLAM-CROSSPUS. J'insiste sur le fait que ces étiquettes sont larges, et qu'elles ne prétendent pas rendre compte de manière fine des univers sémantiques et des postures énonciatives adoptées par les slameurs et slameuses. Néanmoins, ma méthodologie est aisément applicable à un vaste corpus de textes et elle permet de donner un aperçu de tendances potentiellement partagées en matière de scène énonciative.

Dans un second temps, et en lien avec la conception du rythme en tant qu'inscription du sujet dans le discours, je me suis posé la question de savoir si un phonostyle homogène était identifiable au sein de chaque catégorie énonciative (figure 5.2.). Les valeurs moyennes de plusieurs paramètres intonatifs, accentuels et temporels et leur analyse statistique montrent que les performances de textes locutoires et allocutoires comportent des valeurs prosodiques non spécifiques. D'une part, cette analyse offre un aperçu de la diversité des textes repris dans SLAM-CROSSPUS au niveau sémantico-énonciatif ; d'autre part, elle appuie l'idée d'une élaboration du rythme complexe, se jouant à la

croisée de différents niveaux. Je poursuis mon investigation avec l'analyse d'une composante rythmique relevant du niveau écrit : la ponctuation.

Analyse des marques énonciatives en bref

- La majorité des textes de SLAM-CROSSPUS sont des locutions ou des allocutions.
- Le Je occupe le plus souvent le devant de la scène énonciative, et est fréquemment inscrit dans un Nous englobant.
- Le degré de présence du Tu et la manière de l'intégrer à la scène énonciative sont variables.
- La majorité des textes sont à l'indicatif présent, ce qui peut être mis en lien avec la dimension *hic et nunc* du slam.
- La plupart des textes locutoires sont consacrés au récit d'une expérience personnelle et ne sont pas ancrés dans un cadre référentiel clair.
- La plupart des textes allocutoires témoignent d'une forme d'engagement sociopolitique et sont ancrés dans un cadre référentiel clair.
- Tous les textes délocutoires sont axés sur le travail de la forme.

Énonciation et phonostyle en bref

- Il n'y a pas de phonostyle homogène identifiable au sein de chaque catégorie énonciative.

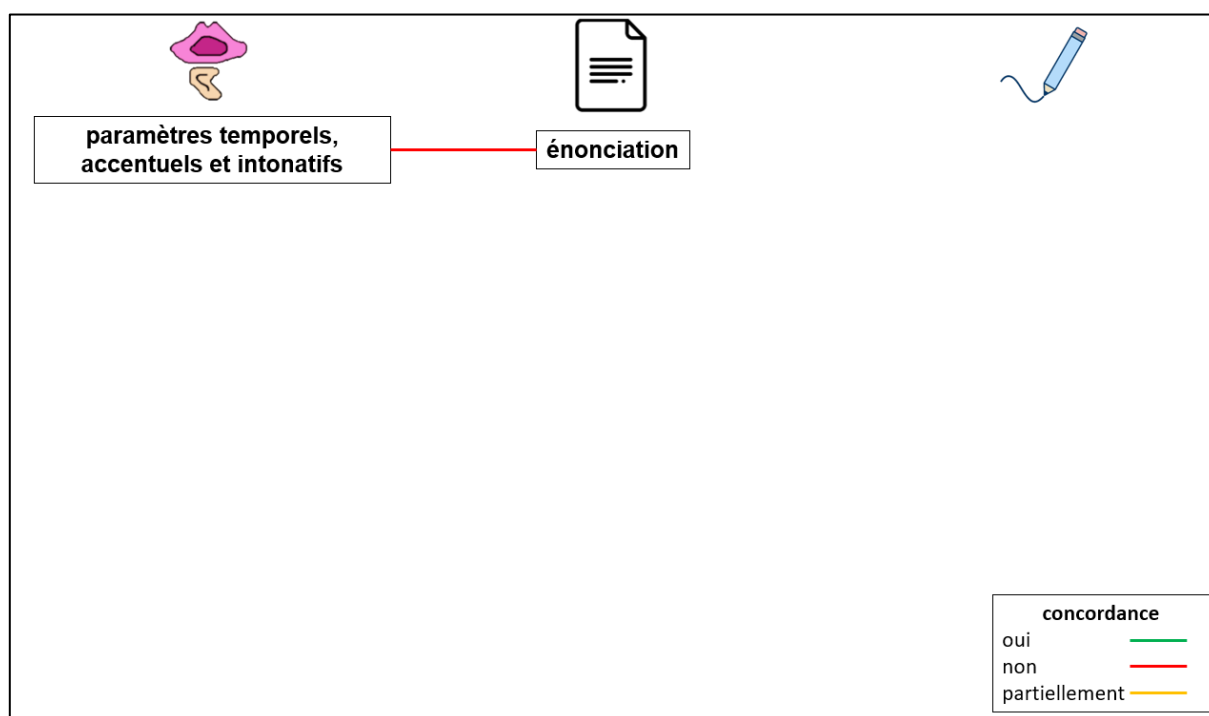


Figure 5.2 – Schéma de synthèse des interactions entre les composantes rythmiques des niveaux oral, verbal et écrit de SLAM-CROSSPUS : énonciation et phonostyle.

3. Le rôle de la ponctuation dans l'oralisation des textes écrits de performances slam²⁴³

La ponctuation est une composante rythmique essentielle au niveau écrit des textes : elle définit leur organisation sur l'espace de la page et leur segmentation. Partant, elle joue un rôle important pour l'accès au sens des textes. Plusieurs auteur·es estiment que les signes de ponctuation assument en outre une fonction d'instruction prosodique. Par conséquent, l'on peut supposer qu'il y a une certaine correspondance entre la segmentation à l'écrit par les ponctuants et la segmentation à l'oral par les pauses silencieuses. Il ne s'agit pas de réduire la ponctuation à sa fonction segmentante²⁴⁴ (Catach 1994) ni de considérer que les pauses sont les seuls indices de segmentation à l'oral.²⁴⁵ Cependant, l'observation détaillée des ponctuants dans les textes écrits permet de mieux comprendre leur contribution à la segmentation du flux oral. Pour reprendre les mots de Ben Moumène, « il y a l'espace de la scène et l'espace de la page » (2019 : 132). Il s'agit d'une part de décrire l'organisation de l'écrit sur la page et, d'autre part, de voir si les rythmes qui en découlent ont tendance à coïncider avec les rythmes vocaux développés sur scène, lors de la performance. Les questions suivantes sont abordées : les segmentations écrite et orale sont-elles concordantes ? Les unités propres à chaque code sont-elles différentes ? Certains ponctuants coïncident-ils plus fréquemment avec une pause silencieuse que d'autres ? Après un bref état de la question quant à la ponctuation et à son rôle dans les écrits préparatoires, je présente le corpus analysé et la méthode de transcription et d'annotation des textes écrits. S'en suit une étude des ponctuants à l'écrit, puis une analyse croisée de ceux-ci avec les pauses silencieuses. Je termine avec une analyse comparée de la ponctuation et de sa convergence avec les pauses dans un écrit préparatoire et dans un écrit édité.

3.1. Hypothèses

Au niveau écrit, la ponctuation remplit notamment une fonction segmentante et, partant, une fonction rythmique. Pour rappel (*cf.* Chapitre 2, point 2.3.3.3.), la ponctuation est ici envisagée dans une conception élargie (e.a. Anis 2004). Elle englobe les « signes paragraphématiques » (Ferrari et Pecorari 2019), les espaces blancs et l'ensemble des procédés typographiques modifiant l'écriture. Dans la lignée de la théorie de la ponctuation développée par Favriaud (2018, 2019), ces trois catégories de signes seront respectivement appelées « ponctuants noirs », « ponctuants blancs » et

²⁴³ Cette analyse a fait l'objet d'une publication (Colau A. (2021) « Le rôle de la ponctuation dans l'oralisation des écrits pré-performanciels : le cas du slam ». In *Linguistique de l'écrit*, 2 [en ligne]).

²⁴⁴ Toutefois, du fait de ses implications rythmiques, la fonction segmentante de la ponctuation m'intéresse davantage dans ce contexte que son rôle de modalisation par exemple (Favriaud 2018 et 2019).

²⁴⁵ La durée ou l'intonation sont d'autres indices de frontière prosodique possibles. Simon et Christodoulides présentent une synthèse des indices prosodiques de frontière en français. Leur étude a montré que les pauses silencieuses sont l'indice « le plus décisif dans la perception d'une frontière » (2016 : 103), ce qui valide l'approche retenue ici.

« ponctuants gris ».²⁴⁶ La réalisation orale de la ponctuation a fait l'objet de plusieurs études. Ces travaux mettent en avant des cas de symétrie et d'asymétrie entre la prosodie et la ponctuation : un signe graphique correspond tantôt à un signe prosodique unique, tantôt à plusieurs, tantôt à aucun (Védénina 1973). Si l'on confronte la prosodie d'un texte lu à haute voix avec sa ponctuation, on remarque que les ponctuants font souvent l'objet d'un « marquage oral prototypique », mais pas de manière systématique²⁴⁷ (Lehtinen 2007). Par ailleurs, une étude a mis en évidence le fait que la segmentation du flux oral lors d'une lecture à voix haute de textes littéraires est susceptible de varier selon l'expérience du lecteur ou de la lectrice : en contexte scolaire, les apprenant·es s'appuient davantage sur la matérialité visuelle du texte tandis que les enseignant·es ont tendance à segmenter en fonction de la syntaxe, quitte à s'écarter de la ponctuation effective (Ronveaux et Paquier 2014 : 22). Les textes analysés dans le cadre de ces recherches n'ont pas été conçus comme préparatoires à une performance orale. Le plus souvent, le lecteur ou la lectrice oralise un texte littéraire publié, dans lequel la ponctuation est en partie liée aux normes éditoriales de l'imprimé. Philippe (2014) étudie quant à lui les écrits préparatoires de discours oraux, mais sans intégrer leur oralisation. Nous pouvons donc nous demander si les constats qui sont posés dans les études mentionnées ci-dessus sont également valables pour les écrits relevant de « l'avant-dire », et en particulier pour les textes de slam. En effet, les supports écrits du slam ne sont à priori pas destinés à circuler de façon indépendante, même si des recueils de slam sont parfois publiés.²⁴⁸

Les signes de ponctuation sont susceptibles d'assumer une fonction d'instruction prosodique, ou fonction intonographique (Mahrer 2017) : dans certains cas, les ponctuants codent « les pauses, l'intonation et le rythme du discours oral » (Leuzinger 2018 : 19). Cela peut être mis en lien avec l'idée de Meschonnic selon laquelle « la ponctuation est l'insertion même de l'oral dans le visuel » (1982 : 300). Je m'attends donc à ce que, dans les textes de slam – comme dans tous les écrits dont l'horizon est l'énonciation orale (par ex. les textes de théâtre) –, les différents signes de ponctuation soient considérés au moins en partie comme des instructions prosodiques et que, dès lors, les segmentations écrite et orale soient largement concordantes. Par ailleurs, les textes écrits de slam sont le fruit d'une « composition orale » (Ben Moumène 2019 : 99) dans leur dimension matérielle et, parfois, dans leur dimension stylistique : d'une part, l'oralisation intervient très souvent parallèlement à l'écriture durant la création des textes²⁴⁹ et, d'autre part, plusieurs slameurs et slameuses disent « écrire comme iels parlent » (cf. entretiens). Or, selon Dessons, dans le poème, l'alinéa, le blanc et la variation des caractères (les signes blancs et gris de la typologie de Favriaud) servent généralement à la « représentation graphique de la voix » (Dessons 2011, cité par Ben Moumène 2019 : 141). On

²⁴⁶ J'utilise ces trois étiquettes pour faire référence de façon claire et synthétique aux différents ponctuants analysés dans le cadre de cette étude, sans aborder plus avant la théorie de Michel Favriaud (mon objectif n'étant pas de proposer une critique des systèmes ponctuationnels).

²⁴⁷ S'intéressant en particulier au point et à la virgule, Lehtinen remarque que dans un nombre non négligeable de cas, l'intonème correspondant à ces deux signes s'écarte du « prototype oral » qui leur est le plus régulièrement associé (Lehtinen 2007).

²⁴⁸ Par ex. Joy Slam, *L'arbre sans racines d'un pays sans soleil* (2015) ; Lisette Lombé, *Tenir* (2019) ou encore Bout De Souffle, *Attendre que rien ne se passe* (2019).

²⁴⁹ Lors de la composition de leurs textes, de nombreux slameurs et de nombreuses slameuses opèrent par allers-retours entre écriture et déclamation à voix haute. Iels parlent souvent de « passages en bouche » du texte pour faire référence à ce processus. Il est par ailleurs fréquent qu'iels s'imaginent sur scène au moment de l'écriture (cf. entretiens, Chapitre 3, point 2).

retrouve cette idée d'une dominante intonographique des signes de ponctuation en régime poétique chez d'autres auteur·es :

[les] signes de la ponctuation sont là aussi pour indiquer des rythmes, des respirations, des tempos. Peut-être que dans l'écriture moderne de la parole, la respiration, le silence, la durée, prennent une plus grande place que jadis. Les points de suspension ne suffisent pas, ils ont une signification trop précise. Alors le blanc s'impose, comme les gestes vont avec la parole, comme les intonations, comme les mimiques du visage (Marie Cardinal citée par Bikialo et Rault 2019 : 4).

Dans les versions écrites de textes slams, je m'attends donc à rencontrer principalement des ponctuant·es issus des deuxième et troisième catégories (marques blanches et signes graphiques gris) du système ponctuationnel tel que défini par Favriaud (2018).

3.2. Traitement de SLAM-CROSSPUS

Pour rappel (*cf.* Chapitre 3, point 1.2.3.), parmi les documents manuscrits et tapuscrits que SLAM-CROSSPUS regroupe, certains sont préparatoires et d'autres sont « post-performanciels » (tableau 5.7). Les premiers servent à préparer la performance orale (aide à la construction du rythme vocal, outil de mémorisation, etc.) ; et ils peuvent être lus ou déclamés de mémoire sur scène. Les seconds sont des versions publiées (dans un recueil ou en ligne). Si, dans certains cas, seuls quelques mots sont modifiés entre une version préparatoire et une version éditée, dans d'autres cas, le texte fait l'objet d'une totale restructuration. Il peut en outre y avoir plusieurs versions écrites pré-performanciels et il est donc nécessaire de situer la version étudiée dans la genèse de la création du texte (version première, version seconde, etc.). Notons que pour le texte « La Vache » de Gaëtan Sortet, j'ai collecté une version préparatoire et une version publiée.

Slameur·euse	Code	Titre du slam	Version écrite			Version audio
			Format	Statut génétique	Nombre de mots ²⁵⁰	Durée
4D	4D	Paillette	TP	V2 – PREP – M	803	04:21
7 ^{ème} Œil	7O	J’ai vu	TP	V2 – PREP – L	594	03:40
Ami Terrien	AT	Dandy	TP	V2 – PREP – M	290	01:47
Biche De Ville	BDV	Ma terre a mal	TP	V1 – PREP – M	327	02:07
Bout De Souffle	BDS	Notre Père	TP	V2 – POST	561	02:02
Christ Éteint	CRE	Tout va pour le mieux	TP	V2 – PREP – L	501	04:16
Christiane	CRI	L’Amour	TP	V2 – PREP – M	437	02:49
Gaëtan Sortet	GS-PRE	La Vache	TP	V2 – PREP – M	158	01:54
	GS-POST		TP	V3 – POST	163	
Gemini Jack	GJ	Génération	TP	V? – POST – M	724	03:46
Hogarth	HOG	Les Fleurs	MS	V3 – PREP – L	203	01:40
Lisette Lombé	LL	Marine	TP	V2 – POST	348	02:18
Max	MAX	Mise à nue	TP	V1 – PREP – M	308	02:00
Michelle avec 2 L	M2L	Dalidade	TP	V2 – PREP – M	232	02:14
Mineige	MIN	Lettre à mon Œil	TP	V? – PREP – M	392	03:47
Mojo	MOJ	Nos rêves brisés	TP	V1 – PREP – L	884	03:28
Nestor	NES	Je danse	TP	V4 – PREP – M	588	02:47
REQ	REQ	J’arrête d’attendre	TP	V2 – PREP – M	305	02:21
Skash	SKA	Harissa	TP	V1 – POST	884	03:45
Slamdog	SLA	La Jungle	MS	V1 – PREP – M	515	02:44
Zouz	ZOU	Ode au rap	TP	V2 – PREP – M	631	03:11

Tableau 5.7 – Présentation de SLAM-CROSSPUS : nom ou blase (pseudonyme) du slameur ou de la slameuse, code du texte, titre du texte, format (MS pour manuscrit, TP pour tapuscrit), statut (Vn pour « version 1/2/... » ; PREP pour « préparatoire » et POST pour « post-performanciel ») ; L pour « lu » et M pour « mémorisé » ; nombre de mots de la version écrite, durée de l’enregistrement audio.

Dans le cadre de l’analyse de la ponctuation, je m’intéresse tantôt uniquement aux écrits préparatoires, tantôt à la fois aux écrits préparatoires et aux écrits post-performanciels : l’usage des différents signes de ponctuation par les slameurs et slameuses est analysé dans l’ensemble de SLAM-CROSSPUS. En revanche, je me concentre principalement sur les écrits préparatoires pour étudier la question de la fonction intonographique des ponctuant. Une seule version post-performancielle est prise en considération pour cette question : celle du texte « La Vache » de Gaëtan Sortet (cf. point 3.5.). En effet, comme j’ai également une version préparatoire pour ce texte, il est possible de comparer ces deux écrits et de voir dans quelle mesure la situation d’énonciation conduit à des emplois différents de la ponctuation.

²⁵⁰ Le nombre de mots (tokens) a été relevé grâce au logiciel AntConc.

3.2.1. Transcription des textes écrits et annotation des ponctuants

Les textes écrits ont été transcrits dans un format qui permet de les annoter en parallèle aux versions orales dans les TextGrids. La transcription diplomatique²⁵¹ n'étant pas adaptée (puisqu'impossible à intégrer aux TextGrids), je me suis inspirée de la pratique de la transcription linéarisée²⁵² (Testenoire 2017). J'ai proposé des conventions de notation (tableau 5.8) pour chaque sous-système ponctuationnel (noir, blanc et gris). Afin de travailler avec un nombre relativement restreint d'étiquettes, les ponctuants noirs ont été répartis en trois catégories. Lorsqu'ils indiquent, à l'instar du point, des unités phrastiques, ils sont considérés comme une frontière majeure ; lorsqu'ils délimitent, à l'instar de la virgule, des unités internes à la phrase, ils sont considérés comme une frontière mineure ; les signes pour lesquels cette distinction n'est pas évidente à priori sont regroupés sous l'étiquette « autre ».

²⁵¹ La transcription diplomatique est une « reproduction dactylographique d'un manuscrit qui respecte fidèlement la topographie des signifiants graphiques dans l'espace ; chaque unité écrite figure à la même place de la page que sur l'original » (Simonet-Tenant 2019 : 5).

²⁵² La transcription linéarisée est une « reproduction dactylographique d'un manuscrit qui transcrit tous les éléments de l'original, mais sans respecter la topographie de la page » (Simonet-Tenant 2019 : 5). Une série de signes graphiques conventionnalisés permet de coder les éléments du texte qui se trouvent « hors ligne » (Testenoire 2017 : 5).

Code	Signifie
Ponctuation noire	
maj	. ! ? ...
min	, ; : (...) — ... —
au	« ... » /
Ponctuation blanche	
>	blanc de ligne (par ex. délimitation d'un vers)
<>	blanc de section (par ex. délimitation d'une strophe)
T	blanc isolant un titre
§	ligne blanche
@	alinéa (retrait à gauche en début de ligne)
b	autre espace blanc
Ponctuation grise	
—	élément souligné
-	tiret « non lexical » (par ex. « mort-sûre » dans « Mise à nue » de Max)
i	caractères en italique
g	caractères gras
#	resserrement de l'écriture sur l'axe horizontal et/ou vertical par rapport à la portion de texte précédente (espace entre les mots, police et/ou interlignes plus petits)
%	détente de l'écriture sur l'axe horizontal et/ou vertical par rapport à la portion de texte précédente (espace entre les mots, police et/ou interlignes plus grands)

Tableau 5.8 – Conventions de notation des ponctuations noirs, blancs et gris.

Le blanc devient ponctuationnel lorsqu'il participe à l'architecture textuelle (segmentation, liage et intégration dans une unité de rang supérieur) ; il ne l'est pas lorsqu'il relève de la manufacture de l'écrit et donc des contraintes du support (marge, interligne, interlettre, etc.) (Lefebvre et Mahrer 2019). Dans les textes manuscrits du corpus, la distinction entre « blanc neutre » et « blanc ponctuationnel » n'est pas toujours évidente. Le nombre de cas problématiques étant toutefois relativement restreint²⁵³, j'ai pris le parti de classer ceux-ci dans l'une ou l'autre catégorie par déduction, en observant le « fonctionnement » de l'ensemble du texte, et notamment les schémas rimiques. Par ailleurs, le blanc n'a pas le même statut en poésie et en prose. En poésie, le blanc de ligne signale un vers, qui peut finir avec ou sans signe de ponctuation noir. En prose, le blanc de ligne marque la fin d'un paragraphe, lequel constitue une unité de rang supérieur à la phrase : il se combine donc avec un signe noir. Or, les espaces graphiques des versions écrites du corpus ne se prêtent pas tous à une catégorisation binaire prose vs. poésie (cf. point 4). Aussi, dans le cadre de cette analyse,

²⁵³ Dans « Les Fleurs » de Hogarth, 1 étiquette de blanc de ligne sur 8 est incertaine. Dans « La Jungle » de Slamdog, 7 étiquettes de blanc de ligne sur 51 sont incertaines.

le blanc est envisagé de la même façon pour tous les textes. Pour éviter toute confusion quant à la matérialité graphique à laquelle mes étiquettes font référence, j'ai privilégié des termes neutres pour désigner les différentes marques blanches annotées : je parlerai de « blanc de ligne » (vs. blanc de vers) et de « blanc de section » (vs. blanc de strophe/paragraphe).

En plus de la couche de transcription de la version écrite préparant la performance, trois tires ont été ajoutées à chaque TextGrid afin d'annoter la ponctuation : deux *point tiers* pour les ponctuels noirs (PN) et blancs (PB) et une *interval tier* pour les ponctuels gris (PG).²⁵⁴ La figure 5.3 montre un exemple de cette annotation dans un TextGrid et la figure 5.4 reprend le passage du texte écrit correspondant. La tire des unités inter-pausales (UIP), générée précédemment (cf. Chapitre 4, point 1.1.2.) a été utilisée pour analyser la concordance entre ponctuels et pauses silencieuses.

1	d	e	_	l	e	d	a	m	a~	a~	d	i	a~	s	o	u	d	a	R	_	a	t	a	t	e	y	s	i	N	phone (850)
2	de	_	le	dam	a~	da~	di	na~	so~	du	daR	_	a	ta	te	d	y	swiN	d a	syll (421)										
3	d'aider	_	les	dames	en	dandinant	son	doux	dard	_	à	tâter	d	u	swing	D a	words (315)													
4	se dEde	_	le dam a~ da~dina~ so~ du daR													_	a tAte dy swiN dadi se 9~ Rududu						phono (95)							
5	c'est d'aider les dames en dandinant son doux dard																			_	à tâter du swing						D a	ortho (96)		
6	c'est d'aider	_	les dames en dandinant son doux dard													_	à tâter du swing Daddy c'est un roudou						UIP (97)							
7																												PN (1/16)		
8																												PB (53)		
9																												PG (3)		
10	c'est d'aider les dames				en dandinant son doux dard													à tâter du swing.										D a	ecrit (58)	

Figure 5.3 – Extrait d'un TextGrid (AT) avec les tires d'annotation des ponctuels noirs (PN), blancs (PB) et gris (PG) et la tire de transcription de la version écrite reprise dans SLAM-CROSSPUS (ecrit).

*c'est d'aider les dames
en dandinant son doux dard
à tâter du swing.*

Figure 5.4 – L'Ami Terrien (AT), « Dandy », reproduction image d'un extrait de la version écrite pré-performancielle.

Lorsque deux ponctuels du même type cooccurrent, la séquence est enregistrée dans un document à part afin de conserver l'information lors de l'importation des données dans Excel (exemple 8).

(8) MIN

et ses « t'es nulle ! » : ŒIL POUR ŒIL et VENT POUR VENT, c'est la devise du rousPETANT

²⁵⁴ Une *point tier* est une séquence de points étiquetés. Une *interval tier* est une séquence d'intervalles étiquetés.

3.2.2. Import des données dans Excel

Les tires PN, PB, PG et UIP ont ensuite été extraites des TextGrids et leurs données ont été importées dans Excel (figure 5.5) afin d'analyser la fréquence des différents ponctuels et leur concordance avec les pauses silencieuses.

File	Tmin	Tire	Texte	Tmax	Durée SIL
7O	0,0000	IPU	—	0,5360	0,536
7O	0,5360	IPU	j'ai vu	0,9200	0,384
7O	0,9200	IPU	—	3,4480	2,528
7O	0,9200	PB	T	0,9200	0
7O	0,9200	PN	maj	0,9200	0
7O	3,4480	IPU	i vu singe sans p	4,5760	1,128
7O	4,5760	IPU	—	4,8080	0,232
7O	4,8080	IPU	enter de survivr	5,7840	0,976
7O	5,7840	IPU	—	6,9040	1,12
7O	5,7840	PB	>	5,7840	0
7O	6,9040	IPU	je l'ai vu	7,4160	0,512
7O	7,4160	IPU	—	7,6738	0,2578
7O	7,6738	IPU	té par des croya	8,9120	1,2382
7O	8,9120	IPU	—	9,0800	0,168

Figure 5.5 – Extrait du tableur Excel de 7O comprenant les données et repères temporels des tires UIP, PN, PB et PG.

D'une part, j'ai relevé le nombre d'occurrences de chaque ponctuel (options de filtres) et, d'autre part, j'ai identifié les cas de concordance entre pauses silencieuses et ponctuels (option de mise en surbrillance des doublons appliquée aux colonnes des repères temporels).

3.3. Ponctuation des textes écrits préparatoires et post-performanciels

3.3.1. Emploi des ponctuels noirs, blancs et gris

Dans un premier temps, je décris l'emploi des ponctuels par les slameurs et les slameuses du corpus. Comme le montrent les tableaux 5.9 (écrits préparatoires) et 5.10 (écrits post-performanciels), la fréquence des signes ponctuationnels varie fortement d'un texte à l'autre, allant de 28 chez HOG à 233 chez 4D. La fréquence relative de mots graphiques par ponctuel (ratio mots/P) montre que cet écart n'est pas systématiquement corrélé à la longueur du texte.

texte	n mots	n P	ratio mots/P	PN	PB	PG
4D	803	233	3,4	85 (36%)	146 (63%)	2 (1%)
7O	594	65	9,1	11 (17%)	54 (83%)	0 (0%)
AT	290	70	4,1	16 (23%)	53 (76%)	1 (1%)
BDV	327	68	4,8	14 (21%)	54 (79%)	0 (0%)
CRE	501	103	4,9	71 (69%)	29 (28%)	3 (3%)
CRI	437	60	7,3	10 (17%)	50 (83%)	0 (0%)
GS-PREP	158	29	5,6	23(79%)	2 (7%)	4 (14%)
HOG	203	28	7,2	18 (64%)	9 (32%)	1 (4%)
M2L	232	57	4,1	18 (32%)	35 (61%)	4 (7%)
MIN	392	86	4,5	74 (86%)	7 (8%)	5 (6%)
MAX	308	134	2,3	70 (52%)	63 (47%)	1 (1%)
MOJ	884	162	5,4	65 (40%)	95 (59%)	2 (1%)
NES	588	165	3,6	83 (50%)	82 (50%)	0 (0%)
REQ	305	62	4,9	23 (37%)	38 (61%)	1 (2%)
SLA	515	87	5,9	21 (24%)	64 (74%)	2(2%)
ZOU	631	115	5,5	16 (14%)	97 (84%)	2 (2%)
Total	7168	1524	4,7	618 (40%)	878 (58%)	28 (2%)

Tableau 5.9 – Fréquences brute et relative des ponctuels avec, pour chaque texte écrit préparatoire de SLAM-CROSSPUS : le nombre de mots (relevé avec le logiciel AntConc), le nombre de ponctuels (P), le ratio mots/ponctuels, le nombre de ponctuels noirs (PN), blancs (PB) et gris (PG) et leur pourcentage (par rapport au nombre total de ponctuels de chaque texte).

texte	n mots	n P	ratio mots/P	PN	PB	PG
BDS	561	118	4,7	62 (52%)	56 (48%)	0 (0%)
GS-POST	163	42	3,9	28 (67%)	11 (26%)	3 (7%)
GJ	724	110	6,6	59 (54%)	51 (46%)	0 (0%)
LL	348	120	2,9	94 (78%)	26 (22%)	0 (0%)
SKA	884	222	7,2	114 (51%)	108 (49%)	0 (0%)
Total	2680	612	5,2	357 (58%)	252 (41%)	3 (1%)

Tableau 5.10 – Fréquences brute et relative des ponctuels avec, pour chaque texte écrit post-performancier de SLAM-CROSSPUS : le nombre de mots (relevé avec le logiciel AntConc), le nombre de ponctuels (P), le ratio mots/ponctuels, le nombre de ponctuels noirs (PN), blancs (PB) et gris (PG) et leur pourcentage (par rapport au nombre total de ponctuels de chaque texte).

Pour les écrits préparatoires, au niveau du corpus pris dans son ensemble, les ponctuels blancs (PB, 58%) sont plus fréquents que les ponctuels noirs (PN, 40%) ; mais cela ne se vérifie pas dans chaque texte individuellement. CRE, GS, HOG et MIN utilisent davantage de PN que de PB. Cela s'explique par le fait que ces quatre textes s'apparentent à une écriture en prose (figure 5.6) : il n'y a (presque) pas de passages à la ligne en cours de phrase graphique, pas de majuscule en tête de ligne, pas de schéma rimique identifiable en fin de ligne...

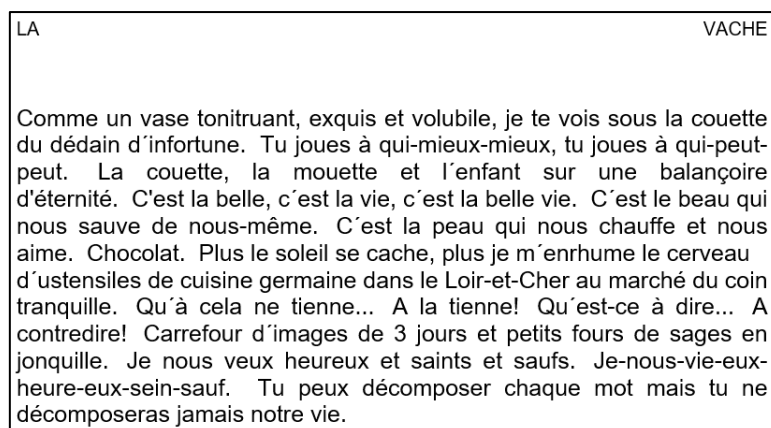


Figure 5.6 – Gaëtan Sortet (GS), « La Vache », reproduction image de la version écrite pré-performancielle.

En revanche, dans les textes post-performanciels, les PN (58%) sont plus fréquents que les PB (41%), et cela se vérifie dans chaque écrit individuellement (notons que chez BDS et SKA, l'écart est très mince). Pour autant, en dehors du texte de GJ, ces versions s'apparentent à de l'écriture en vers. Il y a donc, parmi les différents ponctuant, davantage de signes paragraphématiques (PN) dans les écrits post-performanciels que dans les écrits préparatoires. Par ailleurs, je m'attendais à ce que les ponctuant gris (PG) soient utilisés pour guider l'interprétation orale des textes : par exemple, des passages écrits en caractères gras seraient déclamés avec une plus grande intensité. Pourtant, les PG sont extrêmement rares, tant dans les versions écrites préparatoires (2%) que dans les écrits post-performanciels (1%).

Au sein des sous-systèmes ponctuationnels noir et blanc, certains signes sont plus utilisés que d'autres. Que ce soit dans les écrits préparatoires (tableau 5.11) ou post-performanciels (tableau 5.12), parmi les ponctuant noirs, les signes marquant une frontière mineure (min) sont globalement les plus fréquents, suivis des signes marquant une frontière majeure (maj) : ils représentent respectivement 59% et 37% des ponctuant noirs (tous textes confondus). Ce n'est cependant pas le cas dans tous les textes : 4D, AT, CRE, HOG, GS-POST et BDS utilisent plus de ponctuant noirs majeurs que de mineurs. Parmi les ponctuant blancs, le blanc de ligne (>) est le plus fréquent (83%), suivi du blanc de section (<>) (13%). Cette répartition se vérifie individuellement chez tous les slameurs et toutes les slameuses (cinq d'entre elles n'utilisent d'ailleurs aucun blanc de section), exception faite de GS-POST qui utilise 11 blancs de section et aucun blanc de ligne.

texte	PN min	PN maj	PN au	PB >	PB <>	PB T	PB §	PB @	PB b
4D	34	51	0	131	12	1	1	1	0
7O	9	2	0	45	8	1	0	0	0
AT	6	10	0	45	8	0	0	0	0
BDV	5	3	6	43	11	0	0	0	0
CRE	30	41	0	26	2	1	0	0	0
CRI	6	4	0	43	5	1	0	0	1
GS-PREP	7	16	0	0	0	1	0	0	1
HOG	7	11	0	8	0	0	0	1	0
MAX	45	25	0	52	11	0	0	0	0
M2L	14	4	0	34	0	1	0	0	0
MIN	56	14	4	7	0	0	0	0	0
MOJ	65	0	0	90	5	0	0	0	0
NES	42	41	0	62	19	1	0	0	0
REQ	9	4	10	30	8	0	0	0	0
SLA	11	10	0	56	0	0	0	0	8
ZOU	10	4	2	89	8	0	0	0	0
Total	356	240	22	761	97	7	1	2	10

Tableau 5.11 – Fréquence des ponctuations noirs et blancs de chaque catégorie dans les textes préparatoires de SLAM-CROSSPUS : signes noirs marquant une frontière majeure (PNmaj), signes noirs marquant une frontière mineure (PNmin), autres signes noirs (PNau), blancs de ligne (PB>), blancs de section (PB<>), blancs isolant un titre (PBT), lignes blanches (PB§), alinéas (PB@) et autres types de blancs (PBb).

texte	PN min	PN maj	PN au	PB >	PB <>	PB T	PB §	PB @	PB b
BDS	22	38	2	45	10	1	0	0	0
GS-POST	6	22	0	0	11	0	0	0	0
GJ	52	5	2	21	10	0	0	0	20
LL	73	21	0	24	1	1	0	0	0
SKA	72	34	8	87	20	1	0	0	0
Total	225	120	12	177	52	3	0	0	20

Tableau 5.12 – Fréquence des ponctuations noirs et blancs de chaque catégorie dans les textes post-performanciels de SLAM-CROSSPUS : signes noirs marquant une frontière majeure (PNmaj), signes noirs marquant une frontière mineure (PNmin), autres signes noirs (PNau), blancs de ligne (PB>), blancs de section (PB<>), blancs isolant un titre (PBT), lignes blanches (PB§), alinéas (PB@) et autres types de blancs (PBb).

La suite de l'analyse est basée sur les quatre ponctuations systématiquement présents dans plus de la moitié des textes : les ponctuations noirs marquant une frontière mineure (PNmin), les ponctuations noirs marquant une frontière majeure (PNmaj), les blancs de ligne (PB>) et les blancs de section (PB<>). Ils représentent à eux seuls 96% de la ponctuation annotée. Les ponctuations gris ne sont pas retenus parce qu'ils ne représentent pas plus de 1% de l'entiereté des signes annotés et que, par ailleurs, leur rôle de segmentation est discutable. Suivant la même logique, le nombre extrêmement réduit d'occurrences des autres ponctuations noirs et blancs m'a poussée à ne pas les prendre en considération.

3.3.2. Ponctuations mixtes

Chaque ponctuation peut être compté individuellement. Cependant, il est fréquent qu'un signe blanc et un signe noir cooccurrent au même endroit (par ex. une virgule en fin de ligne), comme on peut l'observer dans les extraits repris ci-dessous (un point au passage à la ligne à la figure 5.7 ; des virgules et points aux passages à la ligne à la figure 5.8).

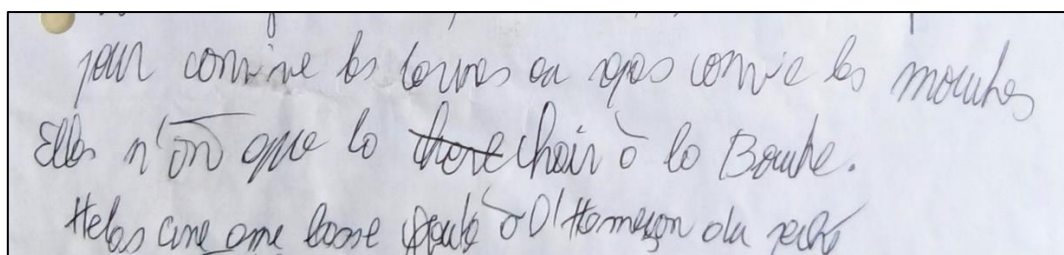


Figure 5.7 – Hogarth (HOG), « Les Fleurs », reproduction image d'un extrait de la version écrite pré-performancielle.

Je me lasse,
de voir le temps qui passe
tout au long de la journée,
sans pouvoir un instant l'arrêter.

Enfermé dehors,
à l'intérieur de moi-même.
Je n'ai pas peur de la mort.
Mais, de ce qu'elle sème.

Figure 5.8 – Max (MAX), « Mise à nue », reproduction image d'un extrait de la version écrite pré-performancielle.

Je nomme ponctuant mixtes ces cas de cooccurrence et je les distingue des ponctuant strictement noirs ou blancs (tableaux 5.13 et 5.14). Dans les écrits préparatoires, 20% des ponctuant annotés sont mixtes ; et 38% dans les écrits post-performanciels (ils sont donc comparativement plus fréquents dans ces derniers). Ils sont relativement peu nombreux dans la majorité des textes, sauf chez CRE, NES et MAX où ils représentent respectivement 39%, 55% et 77% des ponctuant annotés.

texte	PN	PB	P-mixtes
4D	23 (14%)	81 (49%)	62 (37%)
7O	11 (17%)	53 (83%)	0 (0%)
AT	4 (7%)	41 (42%)	12 (21%)
BDV	6 (10%)	52 (87%)	2 (3%)
CRE	43 (61%)	0 (0%)	28 (39%)
CRI	7 (13%)	45 (82%)	3 (5%)
GS-PREP	23 (100%)	0 (0%)	0 (0%)
HOG	16 (67%)	6 (25%)	2 (8%)
MAX	12 (16%)	5 (7%)	58 (77%)
M2L	13 (28%)	29 (62%)	5 (11%)
MIN	63 (90%)	0 (0%)	7 (10%)
MOJ	65 (41%)	95 (59%)	0 (0%)
NES	25 (23%)	23 (22%)	58 (55%)
REQ	12 (24%)	37 (74%)	1 (2%)
SLA	15 (21%)	50 (70%)	6 (9%)
ZOU	10 (9%)	93 (87%)	4 (4%)
Total	348 (29%)	610 (51%)	248 (20%)

Tableau 5.13 – Nombre de ponctuant noirs (PN), nombre de ponctuant blancs (PB) et nombre de ponctuant mixtes (P-mixte) dans chaque texte écrit préparatoire de SLAM-CROSSPUS.

texte	PN	PB	P-mixtes
BDS	19 (26%)	14 (19%)	41 (55%)
GS-POST	17 (61%)	0 (0%)	11 (39%)
GJ	37 (55%)	11 (16%)	20 (29%)
LL	70 (74%)	1 (1%)	24 (25%)
SKA	44 (29%)	45 (30%)	62 (41%)
Total	187 (45%)	71 (17%)	158 (38%)

Tableau 5.14 – Nombre de ponctuels noirs (PN), nombre de ponctuels blancs (PB) et nombre de ponctuels mixtes (P-mixte) dans chaque texte écrit post-performanciel de SLAM-CROSSPUS.

Dans les écrits préparatoires, les combinaisons les plus fréquentes sont un ponctuel noir majeur avec un blanc de ligne (maj>, 46%), et un ponctuel noir mineur avec un blanc de ligne (min>, 32%). Dans les écrits post-performanciels, les combinaisons les plus fréquentes sont un ponctuel noir mineur et un blanc de ligne (min>, 40%), et un ponctuel noir majeur avec un blanc de ligne (maj>, 33%). Il n’y a qu’une seule occurrence de ponctuel mixte alliant un ponctuel noir mineur avec un blanc de section, chez CRE (figure 5.9). Ce type d’assemblage crée une forme de déphasage entre différents niveaux de ponctuation (rangs inférieur et supérieur) – ce qui explique probablement qu’il ne soit pratiquement pas utilisé.

Le mensonge devient flagrant à être conçu toujours plus grand.
 Vous sentez ? Le parfum de la contestation lui est très flagrant :

En note de tête, les lacrymos qui piquent les yeux mon Dieu, et leur brume qu’on hume. Odeur d’agrumes pour les heures de garde-à-vous en gardes à vue.

Figure 5.9 – Christ Éteint (CRE), « Tout va pour le mieux », reproduction image d’un extrait de la version écrite pré-performancielle.

3.3.3. Bilan sur l’utilisation des ponctuels dans les écrits de slam

J’avais émis l’hypothèse que les ponctuels gris, *i.e.* les procédés typographiques modifiant l’écriture (soulignement, caractères gras...), seraient beaucoup employés par les slameurs et les slameuses dans leurs écrits préparatoires (en guise d’instructions prosodiques) et éventuellement dans les écrits édités (pour offrir aux lecteurs et lectrices un aperçu de l’oralisation des textes). Or, dans SLAM-CROSSPUS, les ponctuels noirs et blancs sont très largement majoritaires, les uns dans les écrits post-performanciels ; les autres dans les écrits préparatoires. Finalement, je suppose que, dans la mesure où les performeur-euses sont également les auteur-es des textes, iels n’ont pas besoin d’encoder dans leurs écrits préparatoires des indications pour la mise en voix. Par ailleurs, une performance slam est mouvante : un texte est potentiellement « renouvelé » à chaque déclamation en fonction d’une multitude de paramètres (réactions du public, humeur du slameur ou de la slameuse, etc.). Il serait donc paradoxal de fixer à priori sur la page une façon de déclamer. Concernant les écrits publiés, Ben Moumène (2019) s’est interrogé sur la manière dont ils pourraient rendre compte de l’oralité une fois les textes couchés sur la page. Les tentatives de ce slameur pour intégrer

une dimension orale dans l'écriture n'intègrent jamais le recours à la ponctuation grise. C'est essentiellement un travail sur la ponctuation blanche qui domine chez lui. De manière générale, il y aurait dans la poésie moderne une évolution de l'utilisation de la ponctuation au profit de la ponctuation blanche : c'est le blanc qui permettrait de « représenter les allures de la pensée » (Ben Moumène 2019 : 145-146). Par ailleurs, les conventions éditoriales et la question de la lisibilité des textes expliquent peut-être également en partie le fait que la ponctuation grise ne soit pas utilisée par les slameurs et slameuses qui éditent leurs textes.

Au sein des sous-systèmes ponctuationnels noir et blanc, les marques de frontières mineures (virgules, points-virgules... ; et les blancs de ligne) sont les plus fréquentes dans SLAM-CROSSPUS, tant dans les écrits préparatoires que dans les écrits post-performanciels. Par ailleurs, les ponctuant noirs et blancs sont parfois cooccurents – je parle dès lors de ponctuant mixtes (20% dans les écrits préparatoires ; 38% dans les écrits post-performanciels). Certaines tendances en termes d'utilisation des ponctuant sont à nuancer lorsque l'on passe d'une perspective « macro » (corpus pris dans son ensemble) à une perspective « micro » (chaque texte observé individuellement) : il y a en effet une marge de variation importante, liée selon moi au caractère artistique du discours analysé. Je m'intéresse à présent à la question de la fonction d'instruction prosodique de la ponctuation.

3.4. Analyse croisée des pauses silencieuses et des ponctuant

Selon Mahrer (2017), la ponctuation est susceptible d'assumer une fonction d'instruction prosodique, ou fonction intonographique. À ce titre, elle coderait notamment les interruptions du flux de parole. Les données ponctuationnelles et pausales ont été extraites des TextGrids et mises sous la forme de tableaux sur Excel afin de calculer le taux de correspondance entre les ponctuant et les pauses silencieuses. Cette méthode permet non seulement d'étudier la ponctuation écrite et la segmentation orale indépendamment l'une de l'autre, mais aussi de les comparer. Pour cette analyse, je ne retiens que les ponctuant noirs mineurs et majeurs, les blancs de ligne et les blancs de section (qu'ils apparaissent isolés ou combinés en ponctuant mixtes). Comme Védénina (1973) et Lehtinen (2007), j'observe à la fois des cas de symétrie et des cas d'asymétrie entre les segmentations écrite et orale. D'abord, je présente les résultats de l'analyse croisée ponctuation-pauses silencieuses pour les textes dont j'ai une version écrite préparatoire. Ensuite, j'étudie les caractéristiques des pauses silencieuses selon leur concordance avec des ponctuant.

Pour rappel, au sein de SLAM-CROSSPUS, il y a parfois de légères différences entre les versions écrites préparatoires et les performances orales correspondantes (*cf. supra*). L'ajout et le remplacement d'un segment écrit lors de la mise en voix sont les phénomènes les plus fréquents. Le relevé de ces différences confirme que les textes slam sont dans leur essence même mouvants (Vorger 2012). Non seulement les performances orales sont toujours circonstancielles, mais le contenu des textes eux-mêmes est susceptible d'évoluer (Ben Moumène 2019 : 106). Par conséquent, rien ne

garantit l'équivalence stricte entre les versions écrite et orale d'un même texte (indépendamment des spécificités propres à ces deux codes). Plus les versions écrite et orale divergent sur des passages longs, plus il y a de probabilités que les segmentations par les ponctuant à l'écrit et par les pauses silencieuses à l'oral ne concordent pas. Il est donc important de garder en mémoire ces éléments lorsque j'interpréterai le taux de coïncidence entre pauses silencieuses et ponctuant.

3.4.1. Ponctuation des écrits préparatoires et pauses silencieuses des performances orales

Pour chaque texte préparatoire, j'ai relevé le nombre de ponctuant noirs, blancs et mixtes de chaque type concordant avec une pause silencieuse (tableau 5.15) ; et le nombre de pauses silencieuses correspondant à un ponctuant noir, blanc ou mixte (tableau 5.16).

PONCTUANT		SIL	Ø	
PN	min	151 (55%)	124 (45%)	275
	maj	66 (90%)	7 (10%)	73
PB	>	399 (70%)	167 (30%)	566
	<>	40 (91%)	4 (9%)	44
P-mixte	min>	45 (56%)	35 (44%)	80
	min<>	1 (100%)	0	1
	maj>	109 (87%)	6 (13%)	115
	maj<>	44 (85%)	8 (15%)	52

Tableau 5.15 – Nombre et pourcentage de ponctuant de chaque type (noir mineur PNmin, noir majeur PNmaj, blanc de ligne PB>, blanc de section PB<>, mixtes P-mixte) coïncidant avec une pause silencieuse (SIL) ou ne coïncidant pas avec une pause silencieuse à l'oral (Ø) dans les textes préparatoires de SLAM-CROSSPUS.

	PN	PB	P-mixte	Ø	total
SIL	217 (18%)	439 (37%)	199 (17%)	339 (28%)	1194
	855 (72%)				

Tableau 5.16 – Nombre et pourcentage de pauses silencieuses (SIL) concordant avec un ponctuant noir (PN), avec un ponctuant blanc (PB), avec un ponctuant mixte (P-mixte) ou ne concordant avec aucun ponctuant (Ø) pour les textes préparatoires de SLAM-CROSSPUS.

Le taux de correspondance entre un ponctuant et une pause silencieuse à l'oral varie selon la catégorie ponctuationnelle : il est de 62% pour les ponctuant noirs (PN), 72% pour les ponctuant blancs (PB) et de 80% pour les ponctuant mixtes (P-mixtes). Ce taux varie également selon le type de ponctuant au sein de chaque catégorie. Les unités délimitées à l'écrit par des ponctuant noirs majeurs (PNmaj) coïncident plus souvent avec des unités inter-pausales (UIP) que les unités délimitées par des ponctuant noirs mineurs (PNmin) ; les blancs de section (PB<>) se synchronisent plus souvent avec les pauses silencieuses que les blancs de ligne (PB>) ; parmi les ponctuant mixtes, les combinaisons d'un ponctuant noir majeur avec un blanc de ligne (maj>) et avec un blanc de section (maj<>) ont des taux de correspondance avec une pause silencieuse relativement proches (87% et 85%) et plus élevés que celui de la combinaison d'un ponctuant noir mineur avec un blanc de ligne (min>, 56%). La

combinaison d'un ponctuant noir mineur avec un blanc de section (min<>) ne comptant qu'une seule occurrence, je ne m'attarderai pas dessus. Enfin, au niveau des pauses silencieuses, près de 75% d'entre elles coïncident avec un ponctuant.

Globalement, trois tendances se dégagent donc : **(1)** les ponctuels blancs et mixtes correspondent plus souvent à une pause silencieuse que les ponctuels noirs ; **(2)** les ponctuels délimitant des unités de rang supérieur (frontière majeure pour les PN et blanc de section pour les PB) correspondent davantage à des pauses que les ponctuels délimitant des unités de rang inférieur (frontière mineure pour les PN et blanc de ligne pour les PB) ; **(3)** il y a relativement peu de pauses silencieuses qui ne coïncident pas, à l'écrit, avec un ponctuant noir, blanc ou mixte. Cependant, ces tendances ne rendent pas compte de la manière dont s'établit le rapport entre ponctuation et segmentation du flux oral dans les productions individuelles de chaque slameur et chaque slameuse. La tendance (1) ne se vérifie pas chez HOG et GS-PREP ; la tendance (2) ne se vérifie pas chez AT, MOJ, GS-PREP, MIN et NES ; la tendance (3) ne se vérifie pas chez 7O, HOG, GS-PREP et CRE. À titre d'exemple, si l'on observe l'extrait du texte « Les Fleurs » de Hogarth repris ci-dessous (exemple 9, audio 5.1), on constate que sur trois blancs de ligne, seul un correspond à l'oral à une pause silencieuse (dont la durée est indiquée entre parenthèses). En revanche, les trois ponctuels noirs (deux virgules et un point) coïncident tous avec une pause silencieuse. Dans ce slam, 75% des ponctuels noirs coïncident avec une pause silencieuse, contre 67% des ponctuels blancs.

(9) HOG

Maintenant il faut faire parler les cadavres qui ont >
Hanté mes poches, **(0,329s)** impasse avec un mur sans porte > **(0,289s)**
qu'importe je le contourne. **(0,232s)** Fais de mine de crayon >
mine d'or, **(0,220s)** j'fais grise mine et lamine le minautore

L'extrait du slam « La Vache » de Gaëtan Sortet repris ci-dessous (exemple 10, audio 5.2) montre un autre exemple d'écart par rapport aux observations faites sur le corpus pris dans son ensemble : alors que ce passage est segmenté à l'oral en cinq unités inter-pausales, à l'écrit, il correspond à deux unités ponctuationnelles (l'une délimitée par une virgule et l'autre, par un point). Dans « La Vache », 54% des pauses silencieuses marquées à l'oral n'ont pas de correspondant ponctuationnel à l'écrit. GS-PREP se distingue des autres écrits préparatoires de SLAM-CROSSPUS du point de vue du rapport entre segmentation écrite et segmentation orale.

(10) GS

La couette, **(1,366s)** la mouette **(1,277s)** et l'enfant **(0,683s)** sur une
balançoire **(0,484s)** d'éternité. **(0,439s)**

Enfin, chez CRE, 52% des pauses n'ont pas d'équivalent ponctuationnel. Or, il y a des écarts importants entre les versions écrite et orale de ce texte (cf. point 1). Il n'est donc pas étonnant qu'une part plus importante d'interruptions du flux oral soient non concordantes avec un ponctuant, comparativement à des textes pour lesquels écrit et mise en voix sont plus proches en termes de contenu.

Il est possible que le degré de correspondance entre ponctuations et pauses silencieuses dépende des modalités de transmission du texte sur scène : l'écrit préparatoire est parfois lu sur scène, et parfois il est déclamé de mémoire. À priori, si les ponctuations ont bien une fonction d'instruction prosodique, on s'attend à ce qu'ils concordent davantage avec des pauses lorsque le slameur ou la slameuse lit son texte que lorsque celui-ci est déclamé de mémoire. Parmi les écrits préparatoires de SLAM-CROSSPUS, HOG, 7O, CRE et MOJ ont été lus sur scène. Pour ces textes, le taux de correspondance entre pauses et ponctuations (noirs, blancs et mixtes) s'élève à 63% ; et 77% des ponctuations (tous types confondus) coïncident avec une pause silencieuse.²⁵⁵ Pour les autres écrits préparatoires de SLAM-CROSSPUS, 76% des pauses coïncident avec un ponctuant ; et 69% des ponctuations concordent avec une pause.²⁵⁶ Autrement dit, quand il y a un processus de mémorisation préalable à la performance, l'auteur·e aurait tendance à construire un programme prosodique s'écartant des instructions relatives à l'interprétation orale fournies visuellement par la ponctuation. D'autre part, dans le cas des textes lus sur scène, il est possible que certaines pauses non concordantes avec des ponctuations soient dues par exemple à des ruptures de contact visuel avec le support (alternance entre le regard porté sur la feuille et porté sur le public) ou encore à des difficultés de déchiffrement... L'analyse ne portant que sur un nombre très limité de textes, ces hypothèses sont bien entendu formulées avec prudence. Quoiqu'il en soit, ces observations m'amènent à émettre l'hypothèse que dans certains cas, l'écrit a pour fonction principale de stocker la structure verbale du slam et moins celle d'instruire la réalisation suprasegmentale et vocale.

3.4.2. Usage des pauses silencieuses

Comme dans tout genre de parole, les pauses silencieuses dans les slams ont une durée extrêmement variable (Grosman *et al.* 2018 ; cf. Chapitre 4, point 1.2.2.). Néanmoins, des études perceptives ont montré une forte corrélation entre la durée de la pause silencieuse et sa fonction segmentante (Simon et Christodoulides 2016). La question est alors de savoir si la durée des pauses silencieuses varie selon qu'elles correspondent ou non à un ponctuant écrit, et selon le type de ponctuant avec lequel elles coïncident. Pour chaque enregistrement et pour les textes dont j'ai une version écrite préparatoire (tableau 5.17), j'ai calculé la moyenne de la durée des pauses silencieuses correspondant à un ponctuant noir mineur, à un ponctuant noir majeur, à un blanc de ligne, à un blanc de section, à un ponctuant mixte et ne correspondant à aucun signe de ponctuation. Les pauses silencieuses en début et en fin d'enregistrement ont été exclues, dans la mesure où leur durée ne dépend pas du slameur ou de la slameuse, mais du moment où l'enregistrement est commencé et arrêté. Les valeurs minimale et maximale des pauses ont également été relevées.

²⁵⁵ 60% des PN, 88% des PB et 97% des P-mixtes.

²⁵⁶ 64% des PN, 67% des PB et 78% des P-mixtes.

Ponctuant		n SIL	durée min SIL	durée max SIL	durée moyenne des SIL	écart type
PN	min	151	0,059	2,073	0,563	0,747
	maj	55	0,139	2,589	0,867	0,627
PB	>	399	0,06	3,451	0,626	0,557
	<>	40	0,117	11,043	1,926	1,968
P-mixte	min>	45	0,055	1,978	0,474	0,377
	min<>	1			0,609	
	maj>	109	0,127	2,529	0,686	0,543
	maj<>	44	0,13	2,231	0,752	0,535
Ø		339	0,04	2,552	0,43	0,405

Tableau 5.17 – Analyse de la durée (en secondes) des pauses silencieuses avec : le nombre de pauses silencieuses (SIL) correspondant à chaque type de ponctuant (noirs mineur PNmin ou majeurs PNmaj ; blancs de ligne PB> ou blancs de section PB<> ; et mixtes P-mixte) ou ne correspondant à aucun ponctuant (Ø) ; les valeurs minimale et maximale, la moyenne et l'écart-type de la durée des pauses silencieuses.

J'observe d'abord qu'au sein de chaque catégorie ponctuationnelle (PN, PB et P-mixte), les pauses silencieuses coïncidant avec les frontières ponctuationnelles de rang supérieur (maj et <>) sont en moyenne plus longues que celles coïncidant avec les frontières ponctuationnelles de rang inférieur (min et >). Ensuite, les frontières ponctuationnelles de rang inférieur et de rang supérieur sont respectivement marquées par des pauses silencieuses en moyenne plus longues pour les ponctuels blancs que noirs : les pauses concordant avec un blanc de ligne (>) sont en moyenne plus longues que celles concordant avec un ponctuel noir mineur (min) ; les pauses silencieuses concordant avec un blanc de section (<>) sont en moyenne plus longues que celles concordant avec un ponctuel noir majeur (maj). Enfin, les pauses silencieuses ne correspondant à aucun ponctuel ont une durée moyenne relativement proche de celle des pauses coïncidant avec un ponctuel mixte de type « min + > » (430 et 474 ms). Néanmoins, si l'on envisage chaque slam individuellement, ces observations sont rarement toutes valables (et il arrive qu'aucune ne soit valable²⁵⁷).

3.4.3. Fonction intonographique des ponctuels : conclusion

L'analyse visait à déterminer si la ponctuation noire et blanche des écrits préparatoires sert de ressource pour la segmentation du flux oral lors des performances orales. Les représentations des slameurs et slameuses sur la correspondance entre les ponctuels et les pauses silencieuses divergent fortement (cf. entretiens au Chapitre 3, point 2). Mojo estime qu'il n'y a pas de correspondance entre les deux (alors que justement, dans son slam, seuls 5% des pauses (SIL) apparaissent à l'oral indépendamment de tout ponctuel à l'écrit). Max, à l'inverse, affirme que, chez lui, tout ponctuel correspond à l'oral à une pause silencieuse (d'une durée variable selon le type de ponctuation). Slamdog pense quant à lui que les segmentations orale et écrite sont « tantôt très proches, tantôt très éloignées ».

Sur la base d'une analyse croisée des signes de ponctuation (noirs et blancs) des versions écrites préparatoires et des pauses silencieuses des performances orales correspondantes (issues de

²⁵⁷ Notamment en raison du fait qu'il n'y a pas systématiquement tous les ponctuels analysés dans tous les textes (par ex. il n'y a aucun ponctuel mixte dans « J'ai vu » de 7^{ème} Œil).

SLAM-CROSSPUS), j'ai décrit quelques tendances. D'abord, il y a un plus fort taux de correspondance entre la ponctuation blanche et les pauses qu'entre la ponctuation noire et les pauses. En outre, les pauses sont en moyenne plus longues lorsqu'elles coïncident avec un ponctuant blanc que lorsqu'elles coïncident avec un ponctuant noir (à niveau de frontière égal). Ensuite, les pauses coïncident plus souvent avec des ponctuations marquant une frontière majeure (point, blanc de section) qu'avec des ponctuations de frontière mineure (par ex. virgule, blanc de ligne). Les frontières majeures sont marquées par des pauses en moyenne plus longues que les frontières mineures. Enfin, la majorité des pauses des performances orales correspondent à un signe de ponctuation sur la page écrite. Ces résultats tendent à confirmer la fonction intonographique que certains auteurs attribuent aux marques ponctuationnelles. Néanmoins, j'ai mis en évidence une forte dispersion des résultats : des tendances observables à l'échelle du corpus pris dans son ensemble ne se vérifient pas systématiquement dans chaque texte. Il est donc probable que certains slameurs et certaines slameuses considèrent non pas leur écrit comme une forme de partition pour la mise en voix, mais plutôt comme un lieu de stockage de niveau verbal. Avant de conclure cette analyse, je compare l'usage de la ponctuation dans une version préparatoire avec celui qui en est fait dans une version post-performancielle.

3.5. Analyse comparative des versions écrites préparatoire et éditée d'un slam

Certain·es artistes publient leurs textes de slam en ligne ou sous la forme de recueils. Ces versions écrites sont donc post-performanciennes, destinées à une circulation autonome et adressées à un public de lecteur·rices. Afin de déterminer si cette situation d'énonciation conduit à des emplois différents de la ponctuation, j'ai comparé une version préparatoire et une version éditée du slam « La Vache » de Gaëtan Sortet. Lorsqu'il a composé la version destinée à être publiée dans *Poésies et voix de Liège* (Raket 2017), Gaëtan Sortet a cherché à marquer à l'écrit le rythme qu'il donnait à son slam lorsqu'il le déclamait sur scène.²⁵⁸ D'emblée, il apparaît que les versions préparatoire et éditée, toutes deux tapuscrites, se distinguent nettement du point de vue de la mise en page (figures 5.10 et 5.11).

²⁵⁸ Entretien du 6/10/2020.

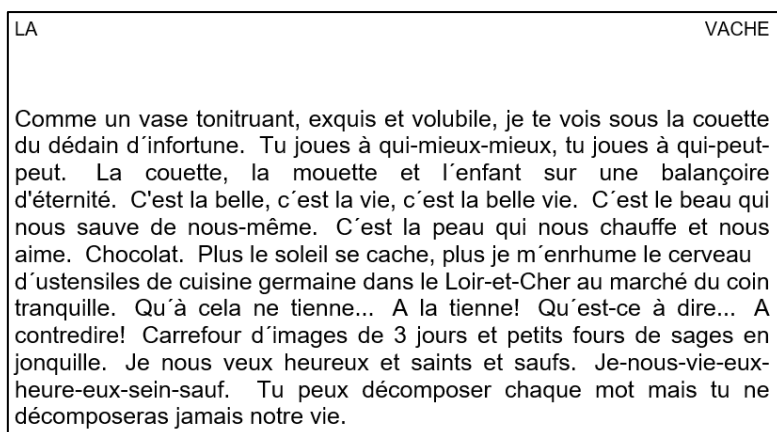


Figure 5.10 – Gaëtan Sortet (GS), « La Vache », reproduction image de la version écrite pré-performancielle.



Figure 5.11 – Gaëtan Sortet (GS), « La Vache », scan de la version éditée (Raket 2017 : 58).

Il semble que la volonté du slameur de transcrire sur la page le rythme vocal de la performance se traduit notamment par une augmentation de l'emploi de ponctuants (tableau 5.18).

	n mots	n P	ratio mots/P	PN	PB	PG
GS-PREP	158	27	5,9	23 (85%)	1 (4%)	3 (11%)
GS-POST	163	42	3,9	28 (67%)	11 (26%)	3 (7%)

Tableau 5.18 – Fréquences brute et relative des ponctuants écrits avec, pour les versions préparatoire (GS-PREP) et éditée (GS-POST) du slam « La Vache » de Gaëtan Sortet : le nombre de mots (relevé avec le logiciel AntConc), le nombre de ponctuants (P), le ratio mots graphiques/ponctuant, le nombre de ponctuants noirs (PN), blancs (PB) et gris (PG) et leur pourcentage (par rapport au nombre total de ponctuants de chaque version).

La version éditée compte 5 signes noirs et 10 signes blancs de plus que la version préparatoire. En outre, 5 mots sont ajoutés : les nom et prénom du poète ainsi que trois onomatopées (« Aaaaaaaaah ! »), qui ne sont pas présentes dans la version préparatoire bien qu'elles soient prononcées lors de la performance. Le tableau 5.19 reprend le nombre d'occurrences des quatre types

de ponctuels analysés précédemment dans les autres textes du corpus : ponctuels noirs mineurs, ponctuels noirs majeurs, blancs de ligne et blancs de section (qu'ils apparaissent isolés ou combinés).

	min	maj	>	<>	min >	min <>	maj >	maj <>
GS-PREP	7	16	0	0	0	0	0	0
GS-POST	6	11	0	0	0	0	0	11

Tableau 5.19 – Nombre de ponctuels de chaque type (ponctuels noirs mineurs PNmin et majeurs PNmaj ; ponctuels blancs de ligne PB> et de section PB<> ; ponctuels mixtes P-mixte) dans les versions préparatoire (GS-PREP) et éditée (GS-POST) de « La Vache » de Gaëtan Sortet.

La mise en parallèle des deux versions écrites montre que chaque onomatopée ajoutée dans la version éditée est ponctuée à droite par un point d'exclamation combiné à un blanc de section (absents dans la version préparatoire) ; qu'un ponctuel noir mineur de la version préparatoire est remplacé par un ponctuel noir majeur dans la version éditée ; que six ponctuels noirs majeurs isolés dans la version préparatoire sont combinés avec un blanc de section dans la version éditée.

Selon les dires du slameur, la structure du texte écrit a été remaniée dans une optique de représentation du rythme prosodique. Dès lors, qu'en est-il du taux de concordance entre la segmentation ponctuationnelle de la version éditée et la segmentation orale de la performance ?²⁵⁹ Dans la version préparatoire, l'ensemble des ponctuels (tous noirs) coïncident avec une pause silencieuse à l'oral. Dans la version éditée (tableau 5.20), seul un ponctuel noir majeur n'a pas de pause silencieuse correspondante.

GS-POST	ponctuel		SIL	Ø	total
	PN	min	6 (100%)	0	6
		maj	10 (91%)	1 (9%)	11
	P-mixte	maj<>	11 (100%)	0	11

Tableau 5.20 – Nombre et pourcentage de ponctuels de chaque type (noir mineur PNmin, noir majeur PNmaj et mixtes P-mixte ; les autres ponctuels ne comptant aucune occurrence dans ce texte) coïncidant avec une pause silencieuse (SIL) ou ne coïncidant pas avec une pause silencieuse à l'oral (Ø) dans la version éditée du slam « La Vache » de Gaëtan Sortet (GS-POST).

Sur le plan oral, 54% des pauses silencieuses n'ont pas de correspondant ponctuationnel dans la version préparatoire, contre 46% dans la version éditée. La segmentation orale est donc plus proche de la segmentation ponctuationnelle de la version éditée que de celle de la version préparatoire. Enfin, les unités inter-pausales délimitées par les pauses silencieuses les plus longues coïncident, dans la version préparatoire, avec des unités délimitées par un ponctuel noir mineur. Dans la version éditée, elles coïncident avec des unités délimitées par un ponctuel mixte de type « point + blanc de section » (maj<>).

²⁵⁹ Cette question n'est pertinente que dans la mesure où l'interprétation orale du texte est relativement stable d'une performance à l'autre, ce qui m'a été confirmé par le slameur : la version éditée « n'enregistre » pas une déclamation rythmiquement différente de celle qui est reprise dans le corpus.

À l'issue de cette analyse comparative, trois constats peuvent être faits : **(1)** la ponctuation est plus rare dans l'écrit pré-performanciel que dans l'écrit post-performanciel ; **(2)** la segmentation orale est plus proche de la segmentation écrite de la version éditée que de celle de la version préparatoire ; **(3)** les pauses silencieuses dont la durée moyenne est la plus longue coïncident, dans la version préparatoire, avec des ponctuateurs noirs mineurs et, dans la version éditée, avec des ponctuateurs mixtes combinant un ponctuateur noir majeur et un blanc de section. Or, du fait de sa fonction préparatoire, nous pouvions nous attendre à ce que les signes ponctuationnels soient largement utilisés dans la version antérieure à la performance et qu'ils aient un rôle intonographique (Mahrer 2017 : 338) : ils donneraient des indications quant aux pauses à marquer lors de la mise en voix du texte, les ponctuateurs majeurs instruisant les pauses les plus longues et les ponctuateurs mineurs, les pauses les plus courtes.

Comment expliquer que c'est la segmentation ponctuationnelle de la version éditée qui se rapproche le plus de la segmentation orale de la performance ? Cela tient probablement à une différence fondamentale entre les deux situations d'énonciation : l'écrit préparatoire est auto-adressé tandis que l'écrit édité est destiné à la réception par autrui. Dès lors, la prosodie, largement interprétative dans la version préparatoire, devient instruite par la ponctuation dans la version éditée. Lorsque l'interprète est également le compositeur, il a mémorisé au moins partiellement un programme prosodique pour son texte. En revanche, quand l'écrit est hétéro-adressé, il doit rendre compte d'une intonation restée jusque-là implicite. Par conséquent, du fait du changement de destinataire, l'écrit pré-performanciel ressemble finalement moins à une partition pour l'interprétation orale que l'écrit post-performanciel. Cette hypothèse, pour être vérifiée, demande toutefois une étude comparative menée sur un plus grand corpus de versions écrites préparatoires et éditées.

3.6. Conclusion

La ponctuation – entendue au sens large – participe du rythme d'un texte en ceci qu'elle le segmente, l'organise spatialement sur la page et, partant, joue un rôle dans l'accès au sens. Selon Meschonnic, les signes de ponctuation permettent en outre « l'insertion [...] de l'oral dans le visuel » (1982 : 299), ce que l'on peut mettre en lien avec l'idée d'une fonction d'instruction prosodique remplie par les ponctuateurs. Au travers de l'analyse de la ponctuation dans un corpus de 20 versions écrites de slams, d'une part, j'ai décrit l'emploi des différents types de ponctuateurs dans des écrits préparatoires à une performance ainsi que dans des écrits post-performanciels édités ; et, d'autre part, j'ai vérifié empiriquement plusieurs intuitions relatives à la convergence entre la ponctuation écrite et la segmentation orale des textes.

Les ponctuateurs noirs, blancs et gris ont été annotés dans SLAM-CROSSPUS, et il apparaît que les deux premiers sont largement majoritaires (respectivement dans les écrits post-performanciels et

dans les écrits pré-performanciels). Ce constat infirme mon intuition de départ selon laquelle les ponctuels gris seraient fréquents dans la mesure où ils serviraient d'indicateurs pour la mise en voix. La rareté de ces topogrammes est une tendance partagée par l'ensemble des slameurs et slameuses du corpus. Il apparaît par ailleurs que, au sein de chaque sous-système ponctuel, certaines marques sont plus fréquentes que d'autres, et que parfois plusieurs signes cooccurrent (ponctuels mixtes). Pour autant, les tendances observables à un niveau macro sont nettement moins nettes à un niveau micro : l'utilisation des signes de ponctuation montre une variation idiosyncrasique très importante – que je pense due à la nature artistique des textes étudiés.

Le second grand volet de l'analyse visait à déterminer dans quelle mesure les signes de ponctuation de l'écrit préparent la performance orale d'un slam. En d'autres termes, il s'agissait d'étudier empiriquement la fonction intonographique de la ponctuation en mesurant le taux de convergence entre la segmentation écrite par les ponctuels et la segmentation orale par les pauses silencieuses des textes dont j'avais collecté une version écrite pré-performancielle. Certaines hypothèses ont été confirmées : la segmentation écrite en unités ponctuelles et la segmentation orale en unités inter-pausales se recoupent dans la majorité des cas (notons que ce taux varie selon le type de ponctuel – noir ou blanc – et le degré de frontière – mineure ou majeure) ; et la durée des pauses varie selon le degré de frontière du ponctuel avec lequel elles coïncident (les pauses silencieuses correspondant à un blanc de section sont plus longues que celles correspondant à un point, elles-mêmes plus longues que celles correspondant à un virgule). Notons que quelques observations moins attendues ont également été faites, comme par exemple le fait que la durée des pauses coïncidant avec un ponctuel mixte (PN et PB cooccurrents) est sensiblement similaire à celle des pauses ne coïncidant avec aucun ponctuel.

Afin de compléter ces résultats, j'ai comparé l'emploi de la ponctuation dans des écrits performés en mode lecture et dans des écrits déclamés de mémoire sur scène. Il apparaît que les segmentations visuelles et auditives sont davantage concordantes dans le premier cas. Enfin, j'ai comparé une version écrite préparatoire et une version écrite éditée d'un même texte. Bien que l'analyse porte sur un seul cas, des résultats intéressants en ressortent : la ponctuation est plus rare et le degré de correspondance entre ponctuels et pauses est plus faible dans l'écrit pré-performanciel que dans l'écrit post-performanciel. Ces résultats, pouvant à priori surprendre (l'écrit préparatoire étant supposé jouer en quelque sorte le rôle d'une partition pour la mise en voix), s'expliquent finalement par la nature auto- ou hétéro-adressée de l'écrit : « le scripteur qui partage son texte poétique par écrit est davantage soucieux de le faire entendre et d'en faire voir la structure, que lorsqu'il rédige un écrit préparatoire de sa propre performance » (Mahrer 2021).

Au terme de cette analyse, certaines intuitions relatives à l'usage des ponctuels et à leur fonction d'instruction prosodique ont été confirmées. Néanmoins, j'ai également mis en évidence, pour certaines tendances émergeant de SLAM-CROSSPUS pris dans son ensemble, une forte variation idiosyncrasique que j'explique par la nature artistique des textes. Par ailleurs, j'ai proposé une méthode d'analyse adaptée à un corpus bimodal et j'ai formulé quelques hypothèses nouvelles

concernant la convergence entre segmentation orale et segmentation écrite en envisageant différents cas de figure (texte préparatoire ou édité, texte lu ou mémorisé). Je poursuis l'analyse des composantes rythmiques du niveau écrit des textes de slam avec l'étude de la versification.

Analyse de la ponctuation en bref

- Les ponctuations noirs et blancs sont majoritaires dans SLAM-CROSSPUS.
- Il y a une forte variation idiosyncrasique de l'usage des ponctuations dans SLAM-CROSSPUS, probablement liée à la nature artistique des textes de slam.
- La ponctuation est plus rare dans les écrits pré-performanciels que dans les écrits post-performanciels, et cela est probablement lié à leur nature auto- ou hétéro-adressée.

Ponctuation et pauses silencieuses en bref

- Au sein de SLAM-CROSSPUS, la segmentation écrite par les ponctuations des textes préparatoires coïncide majoritairement avec la segmentation orale par les pauses.
- Le taux de coïncidence entre ponctuations et pauses varie selon le type de ponctuant (noir ou blanc) et le degré de frontière (mineure ou majeure) qu'il marque.
- La durée des pauses silencieuses varie selon le degré de frontière du ponctuant avec lequel elle coïncide.
- Le recoupement des ponctuations et des pauses est meilleur dans les textes qui sont lus sur scène que dans les textes qui sont déclamés de mémoire.
- D'une étude de cas, il ressort que la ponctuation de l'écrit préparatoire concorde moins avec les pauses que la ponctuation de l'écrit post-performanciel. Cela est probablement dû à leur nature auto- ou hétéro-adressée des écrits en question.

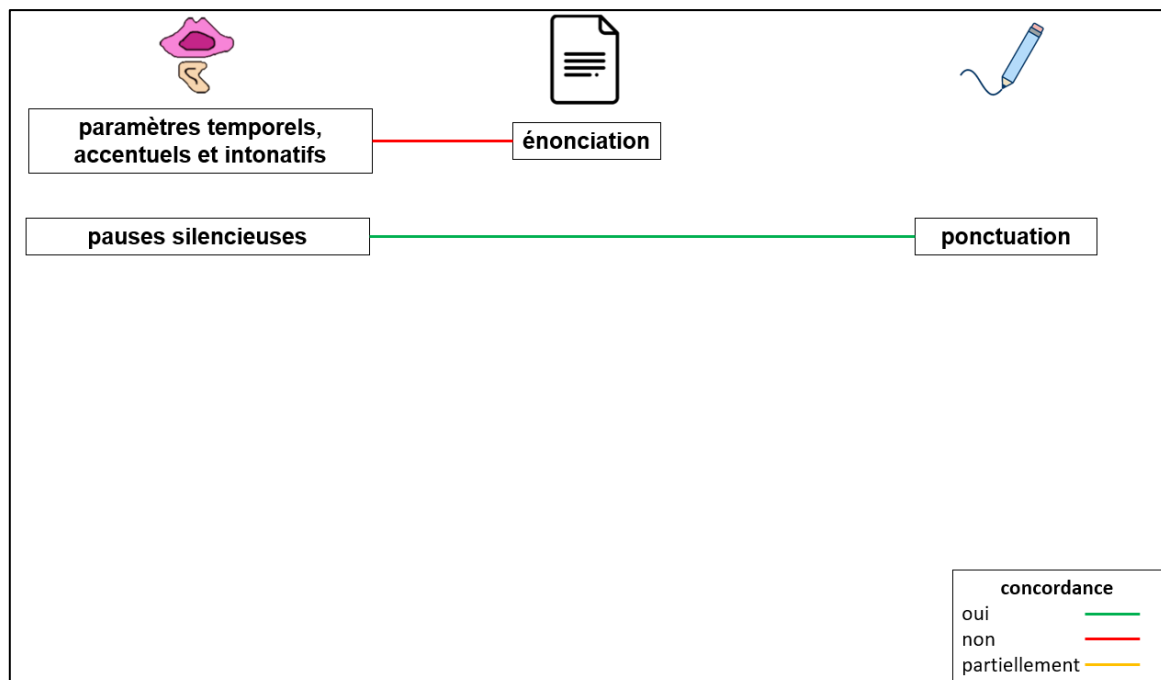


Figure 5.12 – Schéma de synthèse des interactions entre les composantes rythmiques des niveaux oral, verbal et écrit de SLAM-CROSSPUS : énonciation et phonostyle ; ponctuation et pauses silencieuses.

4. L'écriture slam versifiée : potentialités accentuelles pour la mise en voix²⁶⁰

La poésie classique – et donc, métrique – est le terrain le plus investigué pour appréhender la question du rythme dans le champ des études littéraires (cf. Chapitre 2, point 2.3.). La notion de régularité est au cœur de ces analyses, qui reposent en premier lieu sur le décompte syllabique. Le slam étant caractérisé par la diversité et l'hétérogénéité, l'on ne s'attend pas à observer dans SLAM-CROSSPUS des textes exclusivement écrits en vers, et encore moins en vers « classiques » (alexandrins, octosyllabes...). Pour autant, il est tout à fait possible que certains slams, ou certaines portions de slam, présentent une régularité métrique. Après avoir précisé le cadre théorique dans lequel je m'inscris pour mener l'analyse de la versification et avoir formulé mes hypothèses, je présente ma méthodologie (typologie des versions écrites, traitement du corpus...). La première partie de l'analyse mesure l'éventuel caractère métrique des textes écrits de SLAM-CROSSPUS. La seconde partie croise l'accentuation potentielle, définie par les règles de la métrique, et l'accentuation effective, *i.e.* les proéminences perçues à l'oral. Le chapitre se conclut par l'analyse de cas d'un slam dont le caractère métrique, dans la modalité écrite, se révèle lors de la mise en voix.

4.1. Cadre théorique et hypothèses

La version écrite d'un slam a un statut particulier : elle est la plupart du temps préparatoire à une performance. Dans la mesure où ce sont les interactions entre l'écrit et l'oral qui m'intéressent, la versification est envisagée en termes de « potentialités rythmiques » pour la mise en voix lors de la performance. L'analyse de la versification dans les textes écrits du corpus permet d'observer comment, lors de la performance, les slameurs et slameuses se rapprochent ou s'écartent de ces « rythmes en puissance ». Dans son cours sur la versification, Jenny distingue deux conceptions du rythme : numériste et énonciative.

Dans la conception numériste du rythme, on découpe le discours en mesures rythmiques délimitées par des accents et définies par leur nombre de syllabes. C'est une façon courante de procéder depuis le 19^{ème} siècle. Elle est parfois rendue problématique par des désaccords des auteurs sur les accents à prendre en compte. [...] Le théoricien Henri Meschonnic (1982) a développé une conception énonciative du rythme. Plus complexe, elle prend en compte non seulement la multiplicité des accents hétérogènes, les uns obligatoires et les autres facultatifs (notamment des accents de débuts de mots) mais aussi les reprises de phonèmes vocaliques et consonantiques. Henri Meschonnic a mis au point un système personnel de notation de ces configurations rythmiques (Jenny 2003 : 2-3).

J'adopte la conception numériste pour plusieurs raisons. D'abord, la typologie des accents proposées par Meschonnic me semble relativement obscure et par conséquent difficilement applicable à mon

²⁶⁰ Une partie de cette analyse a fait l'objet d'une publication (Colau A. (à paraître) « La construction du rythme entre écriture et oralité : analyse des scansion dans un corpus de slam ». In *Étude de Linguistique Appliquée*).

corpus (cf. Chapitre 2, point 1.2.3.). En effet, cet auteur propose une multitude d'accents et la distinction entre eux est parfois peu claire : accent rythmique d'intensité, contre-accent prosodique, contre-accent prosodique-rythmique, contre-accent rythmique-prosodique, contre-accent enjambant... (Meschonnic 1973) Étant donné le manque d'accord entre les auteurs concernant les types d'accents à prendre en compte dans l'analyse de la versification, j'ai pris le parti de privilégier une approche simplifiée de l'accentuation (que j'expose au point 4.2.4.). Ensuite, les « reprises de phonèmes vocaliques et consonantiques » font l'objet d'une analyse détaillée par ailleurs (cf. point 6). J'intègre les rimes finales à l'analyse de la versification, mais je laisse pour l'instant de côté les autres phénomènes de répétitions phonémiques. En somme, et Jenny le souligne, l'approche de Meschonnic « prend en compte des données trop composites » et est « malaisément interprétable » (2003 : 3).

Selon plusieurs auteur-es, des formes rythmiques propres à la tradition métrique sont susceptibles d'être actualisées dans des textes qui ne relèvent à priori pas de cette tradition (de Cornulier 2003). Je rejette l'assimilation souvent faite entre rythme et métrique, mais cela ne signifie pas pour autant que je nie la possibilité de certaines « résurgences de la mémoire métrique » – pour reprendre les termes de Bourassa (2015 : 80). Il me semble dès lors important de situer l'usage de celles-ci dans un corpus de slam, en formulant l'hypothèse que les textes écrits des performances slam ne sont pas nécessairement métriques ni même versifiés, mais que certaines formes métriques sont susceptibles d'y être exploitées, de manière plus ou moins forte. D'autre part, je pense que l'accentuation effective ne correspond pas systématiquement aux potentialités accentuelles des textes écrits versifiés, mais qu'un certain nombre de déphasages est observable entre ces deux niveaux.

4.2. Traitement de SLAM-CROSSPUS

4.2.1. Typologie des textes écrits : « vers », « prose » ou « hybride » ?

Les textes écrits du corpus ont été répartis en deux catégories : les textes considérés à priori comme ayant été écrits en vers et les textes considérés à priori comme ayant été écrits en prose. Cette distinction est basée sur plusieurs critères ayant trait à la mise en page et à la ponctuation (tableau 5.21), en accord avec l'idée de Meschonnic selon laquelle le vers et la prose ne s'opposent pas l'un à l'autre, mais qu'ils s'opposent tous deux au « silence », c'est-à-dire au « blanc » (élément visuel) ; et que c'est dans la manière de s'opposer au blanc que vers et prose diffèrent (Meschonnic 1982).

	Critères de distinction
Prose	Pas ou peu de passages à la ligne en cours de phrase graphique. Emploi de majuscule en début de phrase et non en début de ligne. Visuellement, bloc textuel relativement dense, occupant la majeure partie de l'espace de la page. Davantage de ponctuation noire que de ponctuation blanche ²⁶¹ .
Vers	Retours à la ligne en cours de phrase graphique. Majuscule en début de ligne. Davantage de ponctuation blanche que de ponctuation noire. Visuellement, répartition du texte « en enfilade » condensée sur une partie de la page.

Tableau 5.21 – Critères de classification des textes de SLAM-CROSSPUS selon une distinction « prose – vers ».

Selon ces critères, le corpus compte une majorité de textes en vers (75%). Deux textes présentent des traits les rapprochant à la fois de l'écriture en vers et de l'écriture en prose. On peut y observer de fréquents passages à la ligne, souvent en cours de phrase graphique. Murat distingue trois degrés principaux dans l'écriture en vers libres :

[l]orsque la frontière de vers partage une unité linguistique de niveau inférieur à la phrase (mot ou syntagme), il se produit un enjambement, dont les caractéristiques sont les mêmes que dans le vers régulier [...]. Lorsque la frontière de vers coïncide avec une frontière de syntagme, à un niveau inférieur à la phrase, la structure est celle du découpage concordant [...]. Lorsque la frontière de vers coïncide avec la phrase **la perceptibilité du vers libre se réduit, et l'identification de la forme peut devenir problématique ; à moins que la phrase ne soit très courte, la disposition tend en effet à se confondre avec celle du poème en prose à découpage alinéaire** (Murat 2008 : 35).²⁶²

« Tout va pour le mieux » de Christ Éteint et « Génération » de Gemini Jack s'apparentent à ce troisième cas de figure. Je les ai rassemblés sous l'étiquette « textes hybrides » et ils ne sont pas pris en compte pour l'analyse de la versification.

²⁶¹ Cf. point 2 de ce chapitre.

²⁶² Je souligne.

	Slameur·euse	Code	Titre du slam	Version écrite		Audio
				Format	Nombre de mots ²⁶³	Durée
VERS	4D	4D	Paillette	TP	803	04:21
	7 ^{ème} Œil	7O	J'ai vu	TP	594	03:40
	Ami Terrien	AT	Dandy	TP	290	01:47
	Biche De Ville	BDV	Ma terre a mal	TP	327	02:07
	Bout De Souffle	BDS	Notre Père	TP	561	02:02
	Christiane	CRI	L'Amour	TP	437	02:49
	Lisette Lombé	LL	Marine	TP	348	02:18
	Max	MAX	Mise à nue	TP	308	02:00
	Michelle avec 2 L	M2L	Dalidade	TP	232	02:14
	Mojo	MOJ	Nos rêves brisés	TP	884	03:28
	Nestor	NES	Je danse	TP	588	02:47
	Skash	SKA	Harissa	TP	884	03:45
	Slamdog	SLA	La Jungle	MS	515	02:44
	Zouz	ZOU	Ode au rap	TP	631	03:11
PROSE	Gaëtan Sortet	GS-PREP	La Vache	TP	158	01:54
		GS-POST		TP	163	
	Hogarth	HOG	Les Fleurs	MS	203	01:40
	Mineige	MIN	Lettre à mon Œil	TP	392	03:47
HYBRIDE	Christ Éteint	CRE	Tout va pour le mieux	TP	501	04:16
	Gemini Jack	GJ	Génération	TP	724	03:46

Tableau 5.22 – SLAM-CROSSPUS organisé selon la répartition « écriture en prose », « écriture versifiée » ou « écriture hybride ».

4.2.2. Décompte syllabique, analyse des strophes et des schémas rimiques

Les textes en vers ont été transcrits dans un tableur Excel. Chaque vers (délimité par un retour à la ligne) occupe une ligne. J'ai relevé et encodé manuellement les informations suivantes :

- le nombre de syllabes par vers ;
- les cas d'effacements typiques de l'oral (par ex. « pas d'charabia » dans ZOU) ;
- le découpage en strophes (en indiquant le numéro de la strophe ainsi que le nombre de vers qu'elle contient) ;
- le type de vers dominant dans chaque strophe ;
- l'éventuel schéma rimique.

Je me suis inspirée des principes exposés par Jenny (2003) pour effectuer le décompte syllabique des vers. Le e muet (ou caduc) est un « phonème ayant la particularité d'être instable » (Milner 1987 : 31), ce qui peut modifier le décompte des syllabes au sein du vers. Il est éliidé (et n'est donc pas compté) s'il se trouve à l'intérieur du vers devant une voyelle ou à la fin du vers (syllabe surnuméraire). En

²⁶³ Le nombre de mots (tokens) a été relevé grâce au logiciel AntConc.

revanche, le *e* muet est compté s'il est suivi par une consonne. Ainsi, dans l'exemple 11, tiré du texte « Notre père » de Bout de Souffle, le vers compte 15 syllabes : tous les *e* muets sont prononcés. Inversement, dans l'exemple 12, tiré du slam « Ode au rap » de Zouz, le *e* tombe devant la voyelle initiale du mot qui le suit.

(11) BDS

À notree pèree parti trop tôt ne l'oubliee jamais 15 syll.

(12) ZOU

Solitairee avec mes écouteurs 9 syll.

En dehors du *e* caduc dans les cas précités, toute syllabe écrite est comptée. Je n'ai pas tenu compte des règles relatives aux hiatus dans la mesure où elles semblent peu pertinentes pour appréhender un corpus de poésie orale contemporaine :

[d]ans le vers français, les suites de voyelles en hiatus comptent pour une syllabe (on dit qu'elles sont comptées en synérèse) ou pour deux syllabes (on dit qu'elles sont comptées en diérèse), non pas selon le choix du poète mais selon la tradition étymologique. Si l'hiatus provient étymologiquement d'une seule voyelle, il est compté en synérèse. Si l'hiatus provient d'un hiatus dans la langue d'origine (particulièrement le latin), il est compté en diérèse²⁶⁴ (Jenny 2003 : 4).

Par conséquent, dans l'exemple 13, « ciel » est compté en une syllabe bien qu'étymologiquement il vienne d'un mot contenant un hiatus (le *caelum* latin).

(13) 7O

Je l'ai vu partir à la conquête du ciel 12 syll.

Ce décompte syllabique est bien entendu théorique et n'est pas censé correspondre à la prononciation effective faite par les slameurs et les slameuses. Il s'agit d'un relevé des potentialités rythmiques des textes selon des règles utilisées pour l'analyse de la poésie écrite.²⁶⁵

Une strophe est délimitée par deux lignes blanches la précédant et la suivant directement. Un type de vers est dit « dominant » lorsqu'au moins la moitié des vers de la strophe lui correspondent. Le schéma rimique s'organise comme suit : au sein de chaque strophe, les paires de vers rimées sont marquées par la même majuscule (A, B, C, etc.). Un « X » renvoie à un vers ne s'inscrivant dans aucune paire rimée. Les rimes approximatives (phonèmes vocaliques proches mais non identiques) sont marquées par une lettre minuscule. Le tableau 5.23 présente un exemple de l'annotation manuelle réalisée suivant ces règles pour la première strophe du texte « Ma terre a mal » de la slameuse Biche de Ville.

²⁶⁴ L'auteur souligne par ailleurs qu'il y a de nombreuses exceptions à cette règle, et renvoie à Mazaleyrat (1974) pour en avoir le détail.

²⁶⁵ J'ai relevé les différences entre ces deux décomptes pour quatre textes et il apparaît que dans la majorité des cas, les différences sont dues aux *e* caducs (comptés à l'écrit mais élidés à l'oral) ; aux élisions typiques du langage parlé ; aux différences de contenu entre les versions écrites et orales (voir point 1).

Texte	Syllabes	Elisions	Vers dominant	Rimes	Strophe
Ma terre a mal	4	/	hexasyllabe (2/4)	X	S1-4
Mon univers se perd	6	/		A	S1-4
Dans le fond de mon divan	7	/		X	S1-4
J'ai la tête à l'envers	6	/		A	S1-4

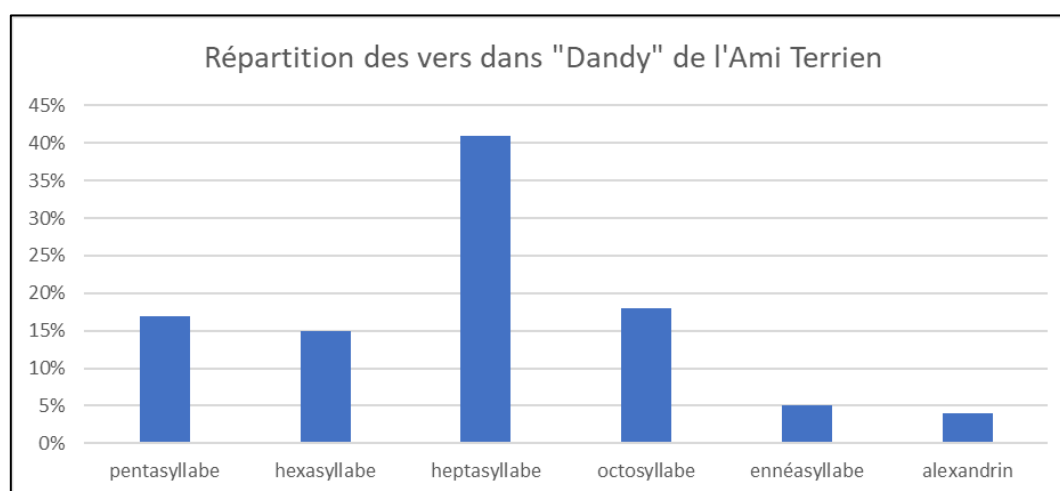
Tableau 5.23 – Annotation manuelle de la versification pour la première strophe de la version écrite du slam « Ma terre à mal » de Biche de Ville (BDV).

Pour chaque texte ainsi annoté, j'ai réalisé un tableau synthétisant les informations relatives à la versification (tableau 5.24). Chaque strophe y est caractérisée en fonction : du nombre de vers et de types de vers différents qu'elle contient ; du type de vers dominant ; de l'étendue des vers en termes de nombre de syllabes (*range*) ; de l'éventuelle structure dans laquelle elle s'inscrit ; de son schéma rimique.

AT - VERSIFICATION						
Strophes	n vers	n types de vers	Vers dominant	Range	Structure	Schéma rimique
S1	8	3	hexasyllabe (5/8)	5-7	introduction	ABBCACCA
S2	8	2	heptasyllabe (6/8)	7-8	couplet 1	ABABCD CD
S3	4	3	pentasyllabe (2/4)	5-7	refrain	ABBA
S4	8	2	octosyllabe (6/8)	8-9	couplet 2	ABABCD DC
S5	4	3	pentasyllabe (2/4)	5-7	refrain	ABBA
S6	8	4	heptasyllabe (5/8)	6-9	couplet 3	ABABCD CD
S7	4	3	pentasyllabe (2/4)	5-7	refrain	ABBA
S8	8	2	heptasyllabe (7/8)	7-8	couplet 4	ABABCD CD
S9	2	1	alexandrin		clôture	AA

Tableau 5.24 – Synthèse de l'analyse de la versification de la version écrite du texte « Dandy » de l'Ami Terrien (AT).

J'ai également relevé le pourcentage des types de vers différents par texte (graphique 5.1).



Graphique 5.1 – Pourcentage de chaque type de vers dans la version écrite du « Dandy » de l'Ami (AT).

Grâce à ces tableaux et graphiques, j'ai calculé un « score métrique » pour chaque texte écrit.

4.2.3. Calcul du score métrique

Le score métrique dépend de quatre paramètres : l'homogénéité des strophes, l'identification d'une macro-structure, l'homogénéité des vers et la présence de rimes. Pour chacun d'eux, je propose trois rangs allant des cas les plus hétérogènes dans la construction des vers aux cas les plus homogènes et, donc, réguliers ou métriques (tableau 5.25).

Score	Signifie
Homogénéité des strophes	
0	Les strophes comptent un nombre très variable de vers et ne sont pas caractérisées par un type de vers dominant.
1	Environ la moitié des strophes contiennent un nombre relativement similaire de vers ; elles sont caractérisées par un type de vers dominant ; le <i>range</i> est peu variable et peu étendu.
2	La majorité des strophes contiennent un nombre relativement similaire de vers ; elles sont caractérisées par un type de vers dominant ; le <i>range</i> stable et restreint.
Macro-structure	
0	Aucune structure identifiable.
1	Structure peu définie (par ex. alternance de strophes longues et courtes, identification d'un refrain).
2	Structure nettement définie (par ex. organisation type introduction-couplets-conclusion avec refrain).
Homogénéité des vers	
0	Nombre important de type de vers différents, sans dominance nette.
1	Entre trois et quatre types de vers dominants.
2	Entre un et deux types de vers dominants.
Rimes	
0	La majorité des vers ne sont pas inscrits dans une paire rimée.
1	Environ la moitié des vers sont inscrits dans une paire rimée ; schéma rimique peu défini
2	La majorité des vers sont inscrits dans une paire rimée et un schéma rimique régulier est identifiable.
TOTAL	Score métrique

Tableau 5.25 – Critères utilisés pour le calcul du score métrique.

Lorsque le score métrique d'un texte est relativement élevé, je l'analyse du point de vue de l'accentuation.

4.2.4. Analyse de l'accentuation potentielle

L'analyse de l'accentuation potentielle, *i.e.* telle que définie par les règles de la versification, suit quelques règles simples tirées de Jenny (2003 : 3-5) et adaptées au besoin. Je les reprends ci-dessous.

- (1) Toute syllabe pleine (*i.e.* non muette) de fin de mot sémantiquement plein (nom, verbe, adjectif, adverbe) ou de groupe de mots porte un accent. Les particules négatives « pas » et « plus » sont toniques lorsqu'elles se trouvent en fin de syntagme (par ex. Je ne **pense pas** ; Je ne **compte plus**). Les noms composés et les syntagmes figés sont accentués sur la dernière syllabe pleine du dernier terme les composant (par ex. « Face au trou **noir** de la TV », BDV ; « dents-de-**lion** », M2L). Sur ce point, je m'écarte légèrement de l'approche de Jenny :

[d]ans la langue courante, on tend à désaccentuer les mots accentuables situés à l'intérieur du syntagme (ex : chemin de **fer**) mais pas dans le vers, on accentue pratiquement tous les mots accentuables c'est-à-dire sémantiquement pleins (ex : che**min** de **fer**) (Jenny 2003 : 4).

- (2) Les adjectifs monosyllabiques antéposés ne portent pas d'accent (contrairement aux adjectifs polysyllabiques antéposés).
- (3) Lorsque la dernière syllabe du mot comporte un *e* caduc suivi par une consonne (et donc prononçable), celui-ci « forme une syllabe qui est rejetée dans la mesure rythmique suivante » (et c'est alors la syllabe pénultième qui reçoit l'accent) sauf s'il est « suivi d'une ponctuation forte » (en ce compris les virgules).
- (4) Je ne tiens pas compte des accents « facultatifs », « métriques » ou « rythmiques » proposés notamment par Mazaleyrat (1974), Milner (1987) ou Dessons (2000) dans la mesure où il n'y a pas d'accord entre les auteurs quant à leur pertinence.
- (5) Les verbes « être » et « avoir » conjugués, lorsqu'ils sont monosyllabiques ou auxiliaires, ne sont pas accentués (par ex. Je suis **allée**).

L'exemple 14 montre la répartition des accents toniques et la découpe rythmique qui en découle sur deux vers tirés de « Dalidade » de Michelle avec 2 L.

(14) M2L

Dans le der nier E den dé dié à Dali da	découpe rythmique
Doux dé da le de du nes , dah lias et résé das	4 - 2 - 2 - 4
	3 - 4 - 2 - 4

Cette annotation a été réalisée dans plusieurs colonnes ajoutées au tableur Excel contenant la transcription des vers :

- une colonne « syllabes toniques potentielles » (STP) sous laquelle, dans une transcription des vers (toujours un par ligne), j'indique en caractères gras les syllabes accentuables selon les règles exposées ci-dessus ;
- une colonne « nombre d'accents potentiels » (n AP) ;

- une colonne « découpe rythmique potentielle » (DRP), dans laquelle j'indique, pour chaque vers, la découpe induite par la place des accents (une mesure rythmique est définie par le nombre de syllabes qu'elle contient) ;
- une colonne « rythme potentiel » (RP), qui dépend du nombre de mesures rythmiques présentes dans le vers (le rythme peut être binaire, ternaire, etc.).

Le tableau 5.26 montre l'analyse accentuelle de la première strophe du « Dandy » de l'Ami Terrien.

STP	<i>n</i> AP	DRP	RP
Des dindons d'Indochine	2	3 – 3	binaire
dodelinent du dos	2	3 – 3	binaire
dodus dodos d'un zoo	3	2 – 2 – 2	ternaire
d'un zozo du Siam	2	3 – 2	binaire
son dada de dandy	2	3 – 3	binaire
c'est d'aider les dames	2	3 – 2	binaire
en dandinant son doux dard	2	4 – 3	binaire
à tâter du swing.	2	3 – 2	binaire

Tableau 5.26 – Annotation des accents potentiels dans la première strophe du « Dandy » de l'Ami Terrien (AT) avec : le marquage des syllabes toniques potentielles (STP), le nombre d'accents potentiels (*n* AP), la découpe rythmique potentielle (DRP) et le rythme potentiel (RP).

Étant donné que l'écrit m'intéresse essentiellement en tant que répertoire de potentialités pour la performance, je compare cette accentuation avec les prééminences effectivement marquées à l'oral.

4.2.5. Analyse croisée des accentuations potentielle et effective

J'ai ajouté, dans le même tableur Excel, quatre colonnes destinées à l'analyse de l'accentuation effective, *i.e.* perçue dans les enregistrements audio (*cf.* détection manuelle des prééminences, Chapitre 4, point 1.1.4.):

- une colonne « syllabes accentuées effectives » (SAE), sous laquelle j'ai transcrit l'enregistrement audio et marqué les syllabes accentuées en caractères rouges et gras²⁶⁶ ;
- une colonne « nombre d'accents effectifs » (*n* AE) ;
- une colonne « découpe rythmique effective » (DRE) ;
- une colonne « rythme effectif » (RE).

Le tableau 5.27 présente l'analyse accentuelle du passage audio correspondant à la strophe du tableau précédent. Les *e* caducs théoriquement prononçables (interconsonantiques) mais élidés à l'oral sont indiqués en italiques.

²⁶⁶ Les passages dont le contenu ne correspond pas au texte écrit sont indiqués en vert (*cf.* point 1)

SAE	<i>n</i> AE	DRE	RE
Des d indons d' Indochine	3	2 – 2 – 2	ternaire
d o delinent du dos	2	2 – 3	binaire
dod u s dodos d'un zoo	2	2 – 3 – 1	ternaire
d'un zozo du Siam	3	1 – 1 – 3	ternaire
son da da de dan dy	2	2 – 3 – 1	ternaire
c'est d' aider les da mes	2	2 – 3	binaire
en dandin an t son doux dar d	2	4 – 3	binaire
à t âter du swin g.	2	2 – 3	binaire

Tableau 5.27 – Annotation des accents effectifs (niveau oral) dans la première strophe du « Dandy » de l'Ami Terrien (AT) avec : le marquage des syllabes accentuées effectives (SAE), le nombre d'accents effectifs (*n* AE), la découpe rythmique effective (DRE) et le rythme effectif (RE).

En mettant en parallèle l'accentuation potentielle et l'accentuation effective, j'ai établi un score de congruence entre les niveaux oral et écrit. La question de la congruence porte sur deux aspects : d'une part, le nombre d'accents par vers et, d'autre part, la localisation de ces accents. Pour encoder ces informations, j'ai ajouté quatre colonnes au tableur Excel.

- Dans la colonne Cong-N (congruence-nombre), j'indique s'il y a le même nombre d'accents aux niveaux potentiel et effectif (0 = non ; 1 = oui).
- Dans la colonne « Détails », je renseigne le type d'accents ajoutés ou supprimés en prenant comme référence le niveau potentiel. Plusieurs cas de figure sont possibles. L'accent supplémentaire peut tomber sur une syllabe initiale ou finale de mot lexical, ou sur une syllabe de mot théoriquement non accentuable (par ex. une préposition). J'utilise les étiquettes « + *n* AI », « + *n* AF » et « + *n* NONAX » pour renvoyer à ces différentes configurations. Inversement, un accent potentiel initial, final ou affectant un mot monosyllabique peut ne pas être réalisé à l'oral. J'utilise alors les étiquettes « - *n* AI », « - *n* AF » et « - *n* AM ».
- La colonne Cong-L (congruence-localisation) permet d'indiquer si les accents affectent la même syllabe du mot lexical aux niveaux potentiel et effectif. Chaque vers est caractérisé par un ratio *x*/*y*, où *x* est le nombre d'accents effectifs congruents en termes de localisation par rapport au nombre d'accents potentiels (*y*) tombant sur le même mot lexical ou à proximité directe.
- La colonne « Détails » renseigne le type de déplacement « opéré par l'accent » en cas de non-congruence. L'étiquette « INIT » désigne un déplacement de l'accent vers une syllabe antérieure du mot lexical. « NONAX-PRE/POST » désigne un déplacement vers une syllabe d'un mot théoriquement non accentuable (par ex. un adjectif monosyllabique antéposé) précédant ou suivant le mot lexical dans une fenêtre de trois syllabes.²⁶⁷

Le tableau 5.28 présente l'analyse de la congruence entre l'accentuation potentielle et effective pour la première strophe du « Dandy » de l'Ami Terrien.

²⁶⁷ Au-delà de cette fenêtre, les accents potentiels et effectifs sont considérés comme non comparables et c'est alors la « congruence quantitative » qui entre en jeu.

STP	SAE	Cong-N	Détails	Cong-L	Détails
Des dindons d'Indochine	Des dindons d'Indochine	0	+1 AI	1/2	INIT
dodelinent du dos	dodelinent du dos	1	n/a	1/2	INIT
dodus dodos d'un zoo	dodus dodos d'un zoo	0	-1 AF	1/2	NONAX-PRE
d'un zozo du Siam	d'un zozo du Siam	0	+1 NONAX	1/2	INIT
son dada de dandy	son dada de dandy	1	n/a	0/2	2 INIT
c'est d'aider les dames	c'est d'aider les dames	1	n/a	1/2	INIT
en dandinant son doux dar	en dandinant son doux dar	1	n/a	2/2	n/a
à tâter du swing.	à tâter du swing	1	n/a	1/2	INIT

Tableau 5.28 – Analyse de la congruence entre l'accentuation potentielle (STP) et l'accentuation effective (SAE) au niveau du nombre d'accents (Cong-N ; 0 = non congruent ; 1 = congruent) et de leur localisation (Cong-L ; ratio x/y, où « x » = nombre d'accents effectifs localisés sur la même syllabe que les accents potentiels « y »). Les colonnes « Détails » renseignent le type d'écart entre niveaux potentiel et effectif (« AI » = accent initial, « AF » = accent final, « NONAX » = accent affectant un mot théoriquement non accentuable, « INIT » = déplacement de l'accent vers une syllabe antérieure du même mot lexical ; « NONAX-PRE/POST » = déplacement de l'accent vers une syllabe antérieure ou postérieure dans un mot théoriquement non accentuable).

Cette annotation permet d'une part d'établir un score de congruence entre accentuation potentielle (définie suivant les règles de la versification pour la poésie écrite) et accentuation effective (définie par les prééminences perçues à l'oral) et, d'autre part, d'identifier les phénomènes de discordance les plus fréquents entre ces deux niveaux.

4.3. Résultats

4.3.1. Textes écrits « en vers » : degré de régularité et score métrique

L'analyse de la versification aboutit à des résultats très contrastés selon les slams. Les textes s'échelonnent sur un continuum allant d'une écriture ne présentant aucune forme de régularité (et pour lesquels la notion même de vers semble peu pertinente), à des textes s'apparentant à de l'écriture en vers libre et, enfin, à des textes métriques (au sens de réguliers au niveau de la versification). 7O (tableau 5.29) et M2L (tableau 5.30) sont deux exemples particulièrement contrastés sur ce continuum.

7O - VERSIFICATION						
Strophes	n vers	n types de vers	Vers dominant	Range	Structure	Schéma rimique
S1	6	5	0	11-21	n/a	XXXXXX
S2	6	5	0	9-17		XXXXXX
S3	7	6	0	8-21		AAXXXXX
S4	5	5	0	8-24		XXAXA
S5	5	4	0	11-24		XXXAA
S6	8	7	0	6-20		AXAXXXAX
S7	5	4	0	8-19		XXXXXX
S8	4	3	16-syll (2/4)	15-21		ABAB
S9	9	8	0	2-21		XXXXXXXXXX

Tableau 5.29 – Synthèse de l'analyse de la versification de « J'ai vu » de 7^{ème} Œil (7O).

Chez 7O, il y a 19 types de vers différents, les strophes comptent un nombre variable de vers de nombreux types différents, et seules quelques paires rimées sont identifiables.

M2L - VERSIFICATION						
Strophe	n vers	n types de vers	Vers dominant	Range	Structure	Schéma rimique
S1	38	5	alexandrin (23/38)	11-15	n/a	AABBCCBDDCCCEBBCCFFAACCGGGGAFFEEBBCC

Tableau 5.30 – Synthèse de l’analyse de la versification de « Dalidade » de Michelle avec 2 L (M2L).

« Dalidade » de M2L, qui présente la particularité de ne pas être segmenté en strophes, est comparativement beaucoup plus homogène et régulier du point de vue de la versification : la grande majorité des vers sont des alexandrins, et ils sont tous inscrits dans une paire rimée.

Le tableau 5.31 reprend le score métrique des textes du corpus, calculé d’après les critères définis au point 4.2.3.

Texte	Homogénéité des strophes	Structure	Homogénéité des vers	Rimes	SCORE METRIQUE (de 0 à 8)
4D	0	1	1	1	3
7O	0	0	0	0	0
AT	2	2	2	2	8
BDS	1	1	2	2	6
BDV	2	1	1	2	6
CRI	0	1	1	1	3
LL	0	1	2	1	4
MAX	1	0	1	2	4
M2L	2	0	2	2	6
MOJ	1	0	2	2	5
NES	0	1	2	2	5
REQ	0	0	2	2	4
SKA	0	1	0	2	3
SLA	0	0	0	2	2
ZOU	0	1	1	2	4

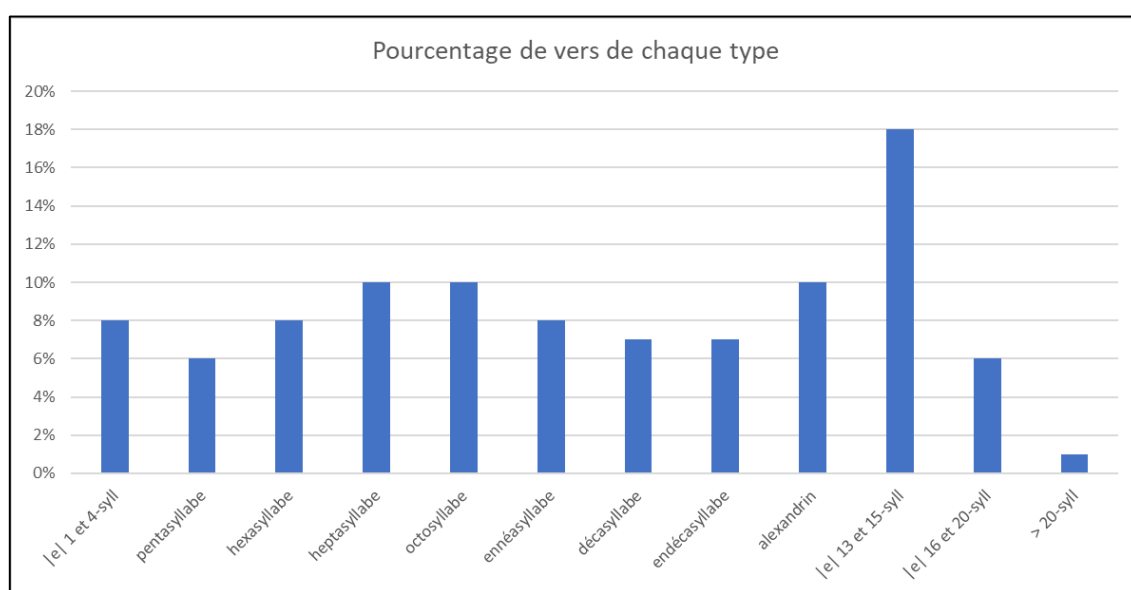
Tableau 5.31 – Score métrique des textes écrits de SLAM-CROSSPUS catégorisés à priori comme ayant été écrits en vers.

7O et SLA, dont les scores métriques sont les plus bas (respectivement 0 et 2), sont les textes pour lesquels la notion de vers semble peu pertinente. À l’inverse, M2L, AT, BDS et BDV sont les textes que je qualifie de métriques du fait de leur régularité à différents niveaux de la versification (score compris entre 6 et 8).²⁶⁸ Les autres textes relèvent d’une écriture versifiée relativement libre (score compris entre 3 et 5). Ceux-ci représentent la majorité – ce qui fait écho aux propos du slameur Marc Kelly Smith :

²⁶⁸ Ces textes ont été analysés du point de vue de l’accentuation.

Fixed line forms and meter are not prevalent in the slam world. You hear echoes of the hearty iambic pentameter, the light-hearted tetrameters, and the staccato dimeter lines mixed inside the phrasing of many performance poems, but always above or below is an implied beat accentuated by [...] various performance techniques [...]. The strength of performance poetry lies in its willingness to stitch together a variety of line lengths, meters, and rhythmic patterns into a unified whole. [...] [P]erformance poets break, twist, and reconstruct old forms into new poetic configurations (Smith 2009 : 56).

Bien que Smith fasse référence à des formes de la poésie en langue anglaise, son observation est également valable pour mon corpus. Le graphique 5.2 montre que les slameurs et slameuses mobilisent une part relativement importante de formes métriques classiques (alexandrins, octosyllabes...) et les mêlent à des vers échappant à ces modèles courants (par ex. avec des lignes comptant 16 à 20 syllabes).



Graphique 5.2 – Pourcentage de vers de chaque type (nombre de syllabes) dans SLAM-CROSSPUS.

La plupart des textes analysés sont caractérisés par l'absence d'unité, dans le sens qu'une tradition classique donne à ce mot. En cela, on peut les rapprocher d'un grand nombre d'œuvres poétiques médiévales. Les irrégularités de la versification qui sont observées dans ces dernières sont souvent expliquées par des interpolations ou des pertes (Zumthor 1984). Pourtant, selon Zumthor, ces irrégularités peuvent aussi être vues comme typiques de « textes multiples, bariolés, divers jusqu'au contradictoire » (1984 : 87). Il en va selon moi de même pour les textes slam : dans bien des cas, leur unité n'est pas le fait d'une versification régulière. À ce titre, plutôt que de parler de « vers » pour caractériser la mise en page de ces textes « bariolés », peut-être vaudrait-il mieux privilégier la notion de « ligne rythmique », au sens de Meschonnic – selon qui « la mise en lignes fait un rythme » dans la mesure où « la ligne est la visualisation de l'accentuable » (1982 : 606-607).

4.3.2. Accentuation potentielle et accentuation effective : scores de congruence

Pour les quatre textes métriques du corpus, j'ai calculé un score de congruence entre l'accentuation potentielle définie par les règles de la versification et l'accentuation effective perçue dans les enregistrements audio. Les slameurs et slameuses scandent certains passages de leurs performances (*cf.* Chapitre 4, point 3). Or, une scansion est en principe caractérisée par l'isochronie et l'isométrie : les syllabes accentuées (ou beats) sont espacées par des intervalles temporels et syllabiques relativement équivalents. Dès lors, on peut s'attendre à ce qu'il y ait des écarts par rapport à l'accentuation potentielle des textes versifiés, laquelle est proche de l'accentuation du français parlé « standard », à ceci près que « dans la langue courante, on tend à désaccentuer les mots accentuables situés à l'intérieur du syntagme » tandis que dans le vers, « on accentue pratiquement tous les mots accentuables » (Jenny 2003 : 4).

Le tableau 5.32 montre les résultats de l'analyse croisée des accentuations potentielle (AP) et effective (AE) dans les quatre slams dont les versions écrites ont été définies comme étant métriques.

slam	<i>n</i> AP	<i>n</i> AE	score Cong-N	score Cong-L
AT	136	115	28/55 (51%)	73/112 (65%)
BDS	226	176	12/57 (21%)	148/165 (90%)
BDV	135	122	37/56 (66%)	112/119 (94%)
M2L	148	161	12/39 (31%)	114/128 (89%)

Tableau 5.32 – Congruence en termes de nombre (Cong-N) et de localisation (Cong-L) entre les accents potentiels (AP) et effectifs (AE) dans les performances orales des textes métriques de SLAM-CROSSPUS.

Dans trois slams, il y a moins d'accents effectifs que d'accents potentiels : 10% de moins chez BDV, 15% de moins chez AT et 22% de moins chez BDS. Notons que BDS est par ailleurs le texte pour lequel il y a le plus de différences de contenu entre les versions écrite et orale (ce qui crée des cas de non-congruence). Ce constat incite à voir la déclamation slam comme étant plus proche d'une « langue courante » : tous les mots accentuables ne sont pas accentués. À l'inverse, les proéminences orales sont 9% plus nombreuses que les accents potentiels chez M2L. Cette slameuse sur-accentue donc son discours – d'autant plus que trois vers écrits (contenant 13 accents potentiels) ne sont pas prononcés à l'oral. Le score de congruence en termes de nombre d'accents entre les niveaux potentiel et effectif est variable : il oscille entre 21% chez BDS et 66% chez BDV. En revanche, le score de congruence en termes de localisation est globalement très élevé, sauf chez AT. Dans l'ensemble, et nous l'avons vu lors de l'analyse des proéminences (*cf.* Chapitre 4, point 2), les accents terminaux sont majoritaires dans SLAM-CROSSPUS.

Tous textes confondus, le phénomène le plus fréquent entraînant une non-congruence en termes de nombre d'accents entre les niveaux potentiel et effectif est la suppression d'un accent final, suivie par la suppression d'un accent affectant un mot monosyllabique. Le nombre de groupes accentuels est donc généralement inférieur au nombre de mots lexicaux accentuables, y compris dans des performances de slam dont l'écrit préparatoire est métrique. Dans certains cas, la non-réalisation

d'accents terminaux potentiels résulte de choix rythmiques assurant le maintien d'une certaine régularité dans l'alternance de syllabes faibles et de syllabes fortes. Par exemple, chez AT, 95% des vers (50/55) sont prononcés avec deux syllabes proéminentes, ce qui crée un rythme binaire. Ces battements marquent des découpes rythmiques stables, comme le montre l'exemple 15, qui reprend la deuxième strophe du slam. Les accents effectifs (soulignés) tels qu'ils sont placés – plusieurs fois en déphasage avec l'accentuation potentielle (marquée en gras) – délimitent des groupes rythmiques de 4 et 3 syllabes pour 7 vers de la strophe. La non-réalisation de plusieurs accents terminaux potentiels de la strophe permet le maintien de ce pattern régulier. Il est par ailleurs intéressant de souligner que chez AT, les strophes sont homogènes du point de vue des découpes rythmiques tandis que les reprises du refrain (identiques en termes de contenu) présentent des variations dans les découpes rythmiques.

(15) AT

	Découpe rythmique effective
Dady c'est un roudou dou	4 – 3
un toutou <u>pétit</u> peu <u>dingue</u>	4 – 3
qui roucoule au cou des <u>moules</u>	4 – 3
des mots qui <u>l'émiettent</u> en <u>ceintes</u>	4 – 3
c'est un sat <u>tyre</u> à tata	4 – 3
cible <u>facile</u> des tot <u>os</u>	4 – 3
pas de pot <u>pour</u> les péta <u>les</u>	4 – 3
Dady a du <u>mal</u> sans lo <u>los</u>	5 – 3

L'ajout d'un accent initial par rapport au niveau potentiel est un phénomène également fréquent, en particulier dans le texte de M2L : 18 des 22 ajouts de ce type ont lieu dans sa performance orale. Ces ajouts permettent à la slameuse de souligner l'allitération en /d/ qui parcourt l'entièreté de son slam (exemples 16 à 18).

(16) M2L

Deux dand**ies** déci**dés** Donnad**ieu** et Di**dier** + 1 NONAX + 1 AI

(17) M2L

Dédai**gnant** l'idé**al** discor**dant** des ad**os** + 1 AI

(18) M2L

Dou**és** et dési**reux** de doper la dé**co** + 1 AI

Le phénomène le plus fréquent qui entraîne une non-congruence au niveau de la localisation des accents entre les niveaux potentiel et effectif est le déplacement de l'accent vers une syllabe antérieure du mot lexical concerné. La plupart des déplacements d'accents à l'initial d'un mot lexical (INIT) s'expliquent de trois manières différentes. Dans la majorité des cas, à l'oral, il y a un accent d'insistance sur un adverbe d'intensité ou de quantité (par ex. « et merci à toi **surtout** pour la petite sœur que tu m'as faite », BDS ; « **encore** une fois », BDV). Il arrive également que le déplacement de l'accent permette de maintenir une certaine régularité dans la découpe rythmique en créant une

même découpe pour deux ou plusieurs vers successifs (exemple 19) ou en réduisant le déséquilibre entre les différentes mesures rythmiques d'un même vers (exemple 20²⁶⁹).

(19) BDV

	découpe potentielle	découpe effective
J'ai con <u>science</u> du mal <u>heur</u>	3 - 3	3 - 3
Tout en <u>gobant</u> les <u>leurres</u>	4 - 2	3 - 3

(20) BDS

c'est œil pour œil sang pour sang tu m'as condamné au pire

découpe potentielle	découpe effective
2 - 2 - 1 - 2 - 5 - 2	2 - 2 - 3 - 3 - 4

Enfin, quelques déplacements d'accents permettent de souligner des répétitions de sons – ou *rimes* au sens large du terme (*cf.* point 6). Deux exemples de ce cas de figure sont repris ci-dessous (les accents potentiels sont en gras, les accents effectifs sont soulignés). L'accentuation des syllabes initiales /pa/, /ba/, /Sia/ – chez BDS – et /ma/ – chez BDV – mettent en évidence les suites assonancées en /a/.

(21) BDS

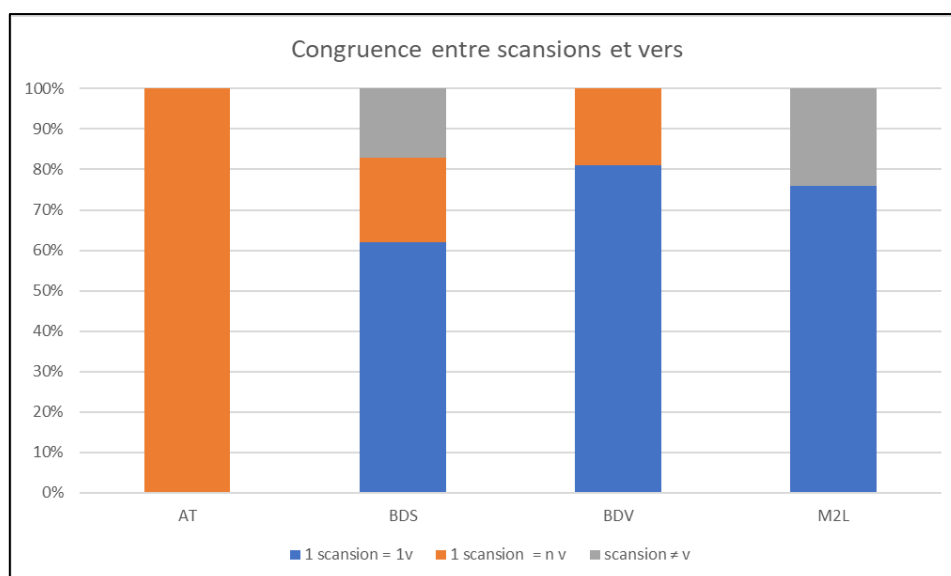
in nomine patris
le p'tit batard à l'air triste
de chialer devant des inconnues

(22) BDV

y'a des matins mon gars on en est là

Une part importante des écarts par rapport aux potentialités accentuelles de l'écrit versifié s'explique en outre par l'exigence du maintien de l'isochronie et de l'isométrie de scansions rythmiques. Lorsqu'un accent potentiel entraîne une irrégularité du point de vue temporel ou métrique, il est supprimé ou déplacé. J'ai mesuré le degré d'alignement entre les scansions et les vers (graphique 5.3).

²⁶⁹ Dans cet exemple, la première occurrence du monosyllabe « sang » est non accentuée à l'oral pour éviter un clash accentuel (*cf.* Chapitre 4, point 2.2.4.).



Graphique 5.3 – Répartition des scansiones selon qu'elles correspondent à un vers (1 scansion = 1v), regroupent plusieurs vers (1 scansion = n v) ou sont en déphasage avec la segmentation en vers (scansion ≠ v).

Chez BDS, BDV et M2L, les scansiones correspondent très fréquemment à un vers écrit. Chez BDV, les vers sont dans l'ensemble très courts (77% d'entre eux comptent moins de 7 syllabes), et les scansiones sont elles aussi très brèves, ce qui confère un rythme haché à la déclamation. En revanche, chez AT, les vers sont groupés par la prosodie. L'entièreté du slam est scandée, et il y a une congruence très forte entre l'organisation des scansiones et la structuration du texte écrit en strophes : chaque strophe, à l'exception de la première, correspond à l'oral à une scansion. Les déphasages entre frontières de vers et frontières prosodiques sont quant à eux minoritaires. En somme, que l'alignement soit au niveau du vers ou au niveau de la strophe, on observe une forte congruence entre la structuration métrique et les scansiones dans cet échantillon de SLAM-CROSSPUS.

Avant de faire le bilan de l'analyse de la versification et des accentuations métrique et prosodique, je présente un cas particulier du corpus : le texte de Mineige, qui se présente comme de l'écriture en prose sur l'espace de la page, mais qui est rendu métrique lors de la performance orale.

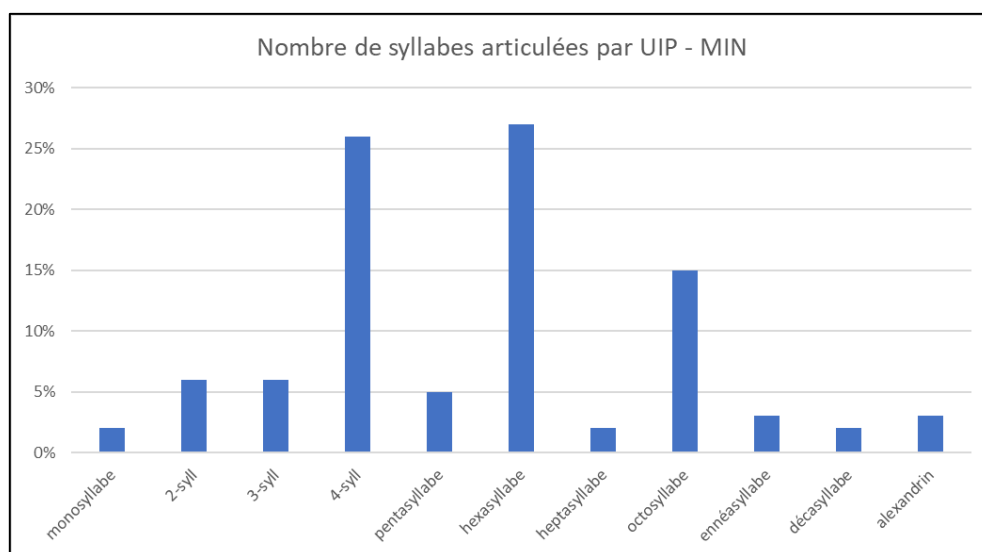
4.3.3. Caractère métrique d'un texte rendu perceptible à l'oral : le cas de Mineige

Lors de mon entretien avec Mineige, la slameuse a présenté son texte « Lettre à mon œil » comme étant écrit en octosyllabes. Pourtant, du fait de son organisation sur la page (figure 5.13), je l'ai catégorisé parmi les textes écrits en prose.

Sorry mon oeil de biche: que dalle à aguicher!
 Ton étoile bat de l'aile, c'est panique à bâbord: le Rimmel du Désir a fini de couler.
 Dans une maison vide, ton Grand Cerf est en deuil. Il mastique ses échecs, ses chèques en blanc et ses reliques, astique ses trophées, plastique l'échiquier, la Reine, la Folle, la Cavalière et la pas assez Fée, recrache les toffées, convoque la Reine de Pique, rentre son bide, relooke ses rides et se ravise, encule les moustiques, ramasse ses cliques ses claques en kit, ses nic nac et K.O. capitule, cadennasse son kilt, recule toutes ses tentacules, son groin ses oin oin!! et ses "t'es nulle!": OEIL POUR OEIL et VENT POUR VENT, c'est la devise du rousPETANT.
 C'est times de bramer et d'abracadabramer!! L'orage mécanique va éclater, un drôle de drame est annoncé.
 Tayaut au fond des bois: il faut que la Belle meure! Son oeil de biche est aux abois (un sanglier planqué derrière le cendrier se coltine les mégots à tire-larigot).
 C'est l'heure de tous les leurres et du beurre noir, du déclin d'oeil et des lunettes d'éloignement, du dernier verre de contact, des feux défunts, du double foyer à monnayer, de l'AIE! des bourses, de la douloureuse sur plateau d'argent, de la petite grosse salée aux lentilles, des yeux durs et des yeux brouillés, battus en neige et en Mineige morfondue, catastrophée, du va te faire poutre, d'un foutre en l'air dans les deux yeux, du mini je t'aime à la loupe qui te chaloupe et des GIGA GLOUPS! à la louche, du LOVE aveugle, du Glaive Story, du flou narcissique et des iris dans ta Night Mare, d'un amour fou qui s'effiloche, des regards doux qui ratent le coche, du lorgnon sur le nez de Folcoche, des sois vieille et surtout barre-toi, des Vierges pas folles, des Saintes foutraques qu'on Dracula, des larmes blanches à rengainer, d'une Vierge trop sage qu'on macula.
 Dans un cercueil de verre cracraquemurée, un oeil de perdrix à chaque doigt de pied et l'invisible pour seule cible, ta poule aux trente-six cors dans le décor n'a pas fini de caqueter: "Ane, mon Frère Ane, n'entends-tu rien hennir?"

Figure 5.13 – Mineige (MIN), « Lettre à mon oeil », reproduction image de la version écrite préparatoire reprise dans SLAM-CROSSPUS.

J'ai relevé le nombre de syllabes articulées dans chaque unité inter-pausale (UIP), considérée ici comme « ligne rythmique prosodique ». Ce décompte met en lumière une très forte régularité : plus de 50% des UIP comptent 4 ou 6 syllabes, et 15% en comptent 8 (graphique 5.4).



Graphique 5.4 – Décompte syllabique des unités inter-pausales dans MIN.

La majorité des UIP fonctionnent par paires aux niveaux syntaxique et sémantique (exemples 23 à 25), en dehors de celles qui font partie des longues énumérations qui constituent une grande partie de ce slam (cf. point 5.2.3.).

(23) MIN

	décompte syllabique
sorry mon œil de biche (0,991 s)	6
que dalle à aguicher	6

(24) MIN

	décompte syllabique
un drôle de drame (0,434 s)	4 ²⁷⁰
est annoncé	4

(25) MIN

	décompte syllabique
le rimmel du désir (0,427 s)	6
a fini de couler	6

Les pauses séparant les UIP coïncident chaque fois avec des frontières syntaxiques, et elles fonctionnent dès lors comme des césures entre les deux hémistiches d'alexandrins ou d'octosyllabes. Les découpes en 6 – 6 et en 4 – 4 sont d'ailleurs tout à fait typiques de ces vers (Jenny 2003).

Le cas de Mineige est particulièrement intéressant dans la mesure où l'oralisation du texte confère à ce dernier un caractère métrique (au sens littéraire du terme) qui n'est pourtant pas visible sur la page. La slameuse mobilise des vers très fréquents dans la poésie métrique (alexandrins et octosyllabes) mais, à l'écrit, son texte se présente comme de l'écriture en prose. Le poète et slameur Félix Jousserand explique qu'il a lui-même expérimenté ce genre de phénomène lors du passage de l'écriture à la mise en voix.

En l'écrivant, je dis le texte pour sentir son rythme. Au passage à l'oral on est très surpris de retrouver des éléments de métrique très classiques à l'intérieur d'un texte qui ne l'est pas du tout. L'alexandrin remonte à la surface. Comme par hasard ça tourne autour, les césures sont à l'hémistiche... À l'oral, on sait comme en musique les moments où il y a des résolutions rythmiques ou harmoniques, la bonne résolution comme touche finale, quand ça claque bien, eh bien oui, c'est du douze avec une césure au milieu, alors que sur le papier on ne le voit pas (Peillon et Jousserand 2009 : 182).

Cet exemple met en évidence la fragilité de la distinction entre « prose » et « vers » (abordée au Chapitre 2, point 2.3.3.1.). Par ailleurs, on pourrait voir ici un autre indice du fait que l'écrit pré-performanciel des textes de slam ne s'apparente pas toujours à une partition guidant la réalisation suprasegmentale et vocale. En l'occurrence, la mise en voix actualise un rythme qui n'est nullement rendu visible par la structuration écrite du texte, par sa disposition sur la page. Ce constat m'a amenée à revenir au graphique 5.2., selon lequel les vers comptant entre 13 et 15 syllabes sont les plus

²⁷⁰ Le *e* caduc de « drôle » n'est pas prononcé par la slameuse.

fréquents (18%) dans les textes écrits en vers de SLAM-CROSSPUS. Le décompte syllabique théorique (selon les principes de la versification) respecte les règles relatives au *e* muet (*cf.* point 4.2.4.) mais, à l'oral, ce phonème n'est la plupart du temps pas prononcé. On peut donc supposer que parmi ces vers de 13 à 15 syllabes, plusieurs soient en fait oralisés en 12 syllabes, c'est-à-dire en alexandrins. Les 190 vers concernés ont été vérifiés manuellement (comparaison du décompte théorique avec la prononciation effective) et il apparaît que 49% d'entre eux sont effectivement des alexandrins à l'oral. Pour compléter cette information, les 108 alexandrins théoriques (*i.e.* selon les principes de la versification) ont également été comparés à leur version orale : 55% d'entre eux comptent également 12 syllabes lorsqu'ils sont mis en voix. Finalement, 14% des vers écrits sont actualisés oralement en alexandrins et cette forme est donc la plus utilisée à l'échelle du corpus pris dans son ensemble.

4.4. Conclusion

Je parlais du principe que les textes de slam ne sont pas nécessairement écrits en vers (réguliers) et qu'il convient donc d'être prudent·e quant aux notions – issues de la poétique – que l'on utilise pour appréhender une telle pratique poétique orale contemporaine. En effet, l'observation des textes écrits (mise en page et ponctuation) du corpus bimodal aboutit à une classification tripartite : il comprend des textes apparentés à de l'écriture en prose, des textes apparentés à de l'écriture en vers ; et, enfin, des textes dont l'écriture est hybride. Je me suis focalisée sur les premiers, qui ont été soumis à une analyse de la versification afin de déterminer dans quelle mesure des formes de la poésie métrique y sont exploitées. Je me suis inspirée de la conception numériste du rythme de la poésie (Jenny 2003) et l'ai adaptée au besoin (par ex. règles relatives aux hiatus). Le décompte syllabique, l'analyse des strophes et le relevé des schémas rimiques (rimes finales) ont abouti au calcul d'un « score métrique », lequel a permis d'échelonner les textes du corpus sur un continuum allant de textes pour lesquels la notion de vers n'est finalement pas opératoire à des textes métriques, en passant par des textes en vers libre. Conformément à mon postulat de départ, les notions propres à la poésie classique (métrique) ne sont pas nécessairement pertinentes pour appréhender un corpus de slam ; mais cela ne signifie pas pour autant que certaines formes de cette poésie n'y sont pas exploitées – parfois pleinement. Une fois de plus, c'est l'hétérogénéité qui caractérise le mieux le corpus.

De l'analyse croisée des accentuations potentielle et effective dans les quatre textes les plus métriques du corpus, il ressort plusieurs choses. D'abord, l'ensemble des syllabes potentiellement accentuables métriquement parlant ne sont pas effectivement accentuées lors de la mise en voix. Ensuite, le score de congruence en termes de nombre d'accents entre niveaux potentiel et effectif est variable. Les phénomènes les plus fréquents lorsqu'il y a discordance entre les deux sont la non-réalisation d'un accent final et la non-réalisation des mots monosyllabiques. Dans la plupart des cas, cela permet, à l'oral : (1) de développer un rythme régulier (isochronique et isométrique) ; (2) de

maintenir un découpage rythmique stable (les groupes accentuels²⁷¹ comptent le même nombre de syllabes). Par ailleurs, la réalisation d'accents initiaux non codés par les règles de la métrique est également fréquente, et elle permet notamment de souligner prosodiquement des échos rimiques. Le score de congruence en termes de localisation des accents est quant à lui élevé. Lorsqu'il y a discordance entre les niveaux potentiel et effectif, le plus souvent, elle est due à la réalisation d'un accent initial (souvent d'insistance) qui entraîne une désaccentuation de la syllabe finale métriquement accentuée (« initialisation de l'accent »). Ces « déplacements d'accents » permettent soit de développer une scansion rythmique (isochronie et isométrie) ; soit de maintenir l'équilibre des découpes rythmiques (groupes accentuels équivalents en termes de nombre de syllabes) ; soit de mettre en évidence des répétitions phonémiques. Enfin, les frontières initiales et finales des scansions sont très largement alignées sur les frontières métriques (au niveau des vers ou au niveau des strophes).

J'ai clôturé l'analyse de la versification en me penchant sur un slam dont la disposition graphique le rapproche de la prose mais dont la mise en voix actualise des unités métriques. En effet, dans la performance orale de Mineige (« Lettre à mon œil »), la majorité des unités inter-pausales (UIP) comptent 4 ou 6 syllabes et fonctionnent, aux niveaux sémantique et syntaxique, par paires. Alors que, sur la page, le texte est organisé en phrases graphiques occupant la majeure partie de l'espace, oralement, la segmentation révèle son caractère versifié et métrique. Ce cas (qui n'est peut-être pas unique ?) souligne la fragilité de la distinction entre vers et prose que j'évoquais au Chapitre 2, en particulier dans le cas de la poésie orale. Dans le même ordre d'idées, j'ai montré que 14% des vers du corpus sont actualisés en alexandrins lors de la mise en voix, alors que, selon le décompte syllabique théorique, ce sont les vers de 13 à 15 syllabes qui sont majoritaires.

Dans cette section, j'ai montré que la seule recherche de régularité métrique n'est pas suffisante pour appréhender la question du rythme dans un corpus de slam ; mais que, néanmoins, elle permet d'identifier des formes rythmiques typiques de la poésie classique, *i.e.* des formes métriques, au sens littéraire du terme. Ensuite, l'analyse détaillée de quatre textes métriques a mis en évidence un alignement tantôt variable, tantôt très fort entre rythmes métrique et prosodique. Les phénomènes de discordance avec le niveau écrit sont souvent liés au déploiement de figures (au sens *gestaltien* du terme) aux niveaux oral (scansions rythmiques) et verbal (échos rimiques). Je poursuis mon étude des interactions entre ces niveaux avec l'étude d'une composante rythmique verbale : la syntaxe.

²⁷¹ cf. Chapitre 4, point 2.1.6.

Analyse de la versification en bref

- Les textes de SLAM-CROSSPUS catégorisés à priori comme étant écrits en vers s'échelonnent sur un continuum allant de textes pour lesquels la notion de vers n'est finalement pas opératoire à des textes métriques, en passant par des textes en vers libre.

Versification et accentuation en bref

- Dans les textes métriques de SLAM-CROSSPUS, il y a généralement moins d'accents effectifs que d'accents potentiels.
- Le score de congruence en termes de nombre d'accents entre niveaux potentiel et effectif est variable.
- Le score de congruence en termes de localisation des accents est élevé.
- La plupart des cas de discordance entre nombre et localisation des accents potentiels et effectifs sont dus à une recherche de régularité ou d'équilibre rythmique, ou à la mise en évidence d'une répétition de sons à l'oral.
- Les frontières des scansions coïncident majoritairement avec les frontières métriques.
- La performance orale est susceptible de révéler le caractère métrique d'un texte dont la version écrite s'apparente à de la prose.

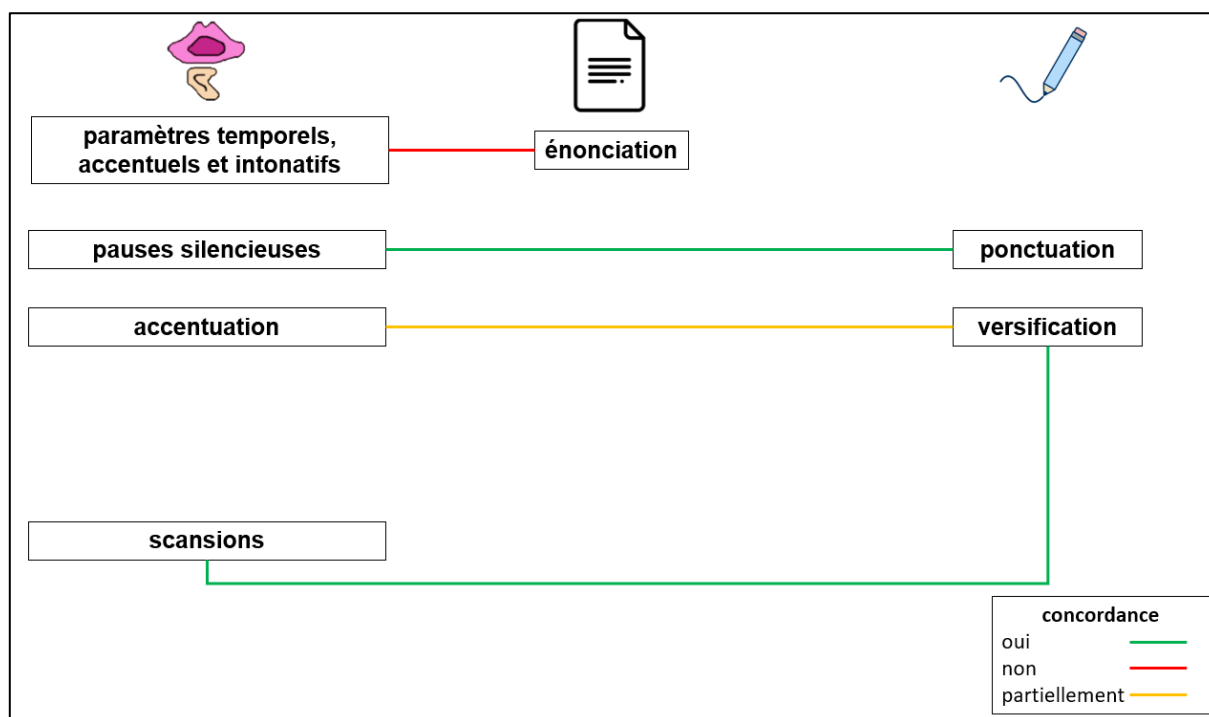


Figure 5.14 – Schéma de synthèse des interactions entre les composantes rythmiques des niveaux oral, verbal et écrit de SLAM-CROSSPUS : énonciation et profil prosodique ; ponctuation et pauses ; versification et accentuation, scansions.

5. Le marquage oral des frontières et figures syntaxiques

Les travaux consacrés à la question du rythme dans la poésie non métrique (ou dans la prose) se concentrent principalement sur les notions de structure et de groupement (*cf.* Chapitre 2). Par conséquent, l'analyse de la syntaxe y prend une place importante – jusqu'à être vue comme la « principale assise du rythme » (Bourassa 2015 : 438). D'une part, au niveau verbal, la syntaxe conditionne l'arrangement des mots dans la construction des phrases. Par conséquent, en modifiant la structure syntaxique, on peut modifier le rythme d'un énoncé : selon la taille des unités syntaxiques et l'ordre des mots, il est possible de créer des tensions entre achèvement et inachèvement et de jouer sur la dynamique de progression du texte. D'autre part, la syntaxe entretient des liens forts avec l'accentuation et l'intonation (e.a. Avanzi 2012 ; Bourassa 2015).

Syntax is the arrangement of words to construct phrases and sentences. By manipulating syntax, you can change the rhythm of a sentence and control which words and phrases are stressed (Smith 2009 : 55).

Dans cette section, après la présentation de ma méthodologie, j'analyse la structure syntaxique en soi, au travers d'une segmentation en unités de rection et de l'annotation de figures syntaxiques ; puis je m'intéresse au marquage prosodique des frontières et figures syntaxiques. Il est donc important de noter que cette fois-ci, je n'envisage pas le niveau écrit des slams²⁷², mais uniquement les niveaux verbal et prosodique.

5.1. Traitement de SLAM-CROSSPUS

5.1.1. Segmentation en unités de rection

Le corpus bimodal a été segmenté en unités de rection (désormais UR). Une UR est une « unité construite autour d'une tête, qui n'est syntaxiquement dépendante d'aucun élément de rang supérieur dans un texte ou un discours donné » (Benzitoun *et al.* 2010 : 2076). La « tête », ou élément recteur, est généralement un verbe, « mais le noyau de l'unité peut également être un constituant averbal » (Tanguy *et al.* 2012 : 2). Je m'inspire du guide de codage syntaxique élaboré par Tanguy *et al.* (2012) dans le cadre du projet FRFC « Périphérie gauche des unités de discours » pour annoter SLAM-CROSSPUS. L'ensemble des citations reprises ci-dessous en sont tirées, sauf mention contraire. Je distingue trois types d'UR :

²⁷² Par exemple, il aurait été possible d'étudier les cas de déphasages entre frontières syntaxiques et frontières graphiques (*i.e.* les enjambements).

- les unités de rection verbales (URV), c'est-à-dire des unités qui possèdent nécessairement un verbe et éventuellement des éléments régis par ce verbe ;
- les unités de rection averbales (URA), c'est-à-dire des « structures prédicatives averbales complètes » ;
- les unités de rection elliptiques (URE), c'est-à-dire des « unités incomplètes, mais interprétables comme des unités de rection verbales par recours au contexte ».

Toute UR peut être inachevée (UR-I) si « l'un de ses compléments obligatoires y est absent » ; ou augmentée (UR+) si des éléments non régis par le verbe entrent linéairement dans leur composition. Les éléments non régis par le verbe sont repris ci-dessous.

- Les marqueurs de discours, qui « marquent une relation entre deux unités de rection » (connecteurs, conjonctions de coordination et de subordination, lexèmes à fonction structurante ou métadiscursive).
- Les associés (ou adjoints), qui n'entrent pas dans la rection du verbe, mais y sont associés. Notons qu'il est parfois difficile de distinguer les éléments adjoints des éléments régis. Plusieurs tests peuvent être faits à cette fin (par ex. pronominalisation, extraction...).
- Les insertions, qui sont des UR insérées dans d'autres UR (parenthèses, incises...).

Bien que le code d'annotation soit directement inspiré de Tanguy *et al.* (2012), je m'en écarte sur certains points. Tout d'abord, mon analyse n'intègre pas le niveau des séquences (unités syntaxiques inférieures à l'UR). Ensuite, Tanguy *et al.* annotent « UR+ » les UR dans lesquelles un élément non régi est linéairement intégré ; les autres éléments non régis sont annotés séparément des UR auxquelles ils sont associés. Pour ma part, j'intègre les éléments non régis aux UR auxquelles ils se rapportent (sauf exception, *cf. infra*), et je marque celles-ci par un « + » (en précisant de quel type d'élément non régi il s'agit) pour les différencier des UR « simples ». Cette méthode d'annotation, plus simple, permet néanmoins d'avoir un aperçu de la « complexité » syntaxique, dont l'un des indices est la présence de marqueurs de discours ou de propositions subordonnées. Ainsi, dans l'exemple (26), le marqueur de discours *et* (conjonction de coordination) et la proposition subordonnée introduite par *même si* sont intégrés à l'UR à laquelle ils sont associés.

(26) 4D

[<et> (même si ta justice n'est qu'injustice juste reflet du monstre systémique qui l'a engendrée et que je le sais et que je sais que ça va encore prendre des plombes avant que je ne puisse aller danser sur sa tombe) (je lâche pas)]^{urv+as}

Je formule ci-dessous une série de remarques quant à la méthode d'annotation des unités de rection dans le corpus bimodal.

- (1) Les verbes de dispositifs présentationnels (*il y a... + verbe*) et d'extraction (*c'est... que + verbe*) ne sont pas considérés comme des noyaux d'UR (ils font partie de la séquence sujet).

- (2) Les cris et autres éléments paraverbaux (en dehors des onomatopées) ne sont pas considérés comme des UR. Ils sont annotés « # ».²⁷³ En revanche, les onomatopées sont considérées comme des URA (exemple 27).

(27) CRE

[plic ploc]_{ura} [plic ploc]_{ura}

- (3) Les appositions, lorsqu'elles sont directement postposées au terme auquel elles se rapportent, sont intégrées aux UR (exemple 28). Si elles ne sont pas directement postposées au terme auquel elles se rapportent, elles sont annotées comme URA (exemple 29). Je définis l'apposition comme « la caractérisation ou l'identification d'un substantif ou d'un pronom » par un substantif ou un syntagme ayant pour noyau un substantif (Dupriez 1984 : 68).

(28) 4D

[je suis la paillette <**sirène d'alarme**> qui réveille les esprits les malmène]_{ura} + apposition

(29) AT

[des dindons d'Indochine dodelinent du dos]_{urv} [**dodus dodos d'un zoo d'un zozo du Siam**]_{ura}

- (4) Les marqueurs de discours, lorsqu'ils ne sont syntaxiquement associés à aucune UR, sont annotés comme des URA indépendantes (exemple 30). Ce type de cas est extrêmement rare dans le corpus. J'en ai relevé trois chez GJ, chaque fois avec le même connecteur (« alors ») qui intervient quand la slameuse semble hésiter quant à la suite de son texte (connecteur isolé par des pauses silencieuses, audio 5.3).

(30) GJ

[c'est nous]_{urv} [alors]_{ura} [donc tous ceux-là qui vous cassent les couilles pendant que le monde coute une couille]_{ura}

- (5) Les énumérations sont groupées lorsqu'il est possible de coordonner chacun des éléments qui la composent (exemple 31). Si ce n'est pas le cas, les éléments qui ne peuvent pas être coordonnés sont séparés les uns des autres (exemple 32).

(31) 4D

[je m'ensoleille **l'âme le cœur le corps**]_{urv}

(32) 4D

[et ça ça lui donne **tous les droits**]_{urv+} [**le droit de frapper et le droit d'abandonner le droit de revenir six mois plus tard d'exiger la garde du moutard et de l'obtenir sur le champ**]_{ure}

²⁷³ Il y a très peu de cas de ce type dans le corpus.

Notons que le degré de complexité des structures énumératives est variable (exemple 31 vs. exemple 33)

(33) BDS

[et merci à toi surtout pour la petite sœur **que tu m'as faite que tu trimbales depuis dix ans que je verrai un jour peut-être**]^{ura}

(6) Les éventuelles disfluences sont intégrées dans les UR, notées « -dis » (exemple 34).

(34) 4D

[je prends l'ascen/ l'ascenseur]^{urv-dis}

(7) Les marqueurs d'interrogation (par ex. *est-ce que*) sont intégrés aux UR sans marquage particulier.

(8) Les répétitions ne sont pas traitées de manière particulière dans le codage (exemple 35).

(35) NES

[je danse sur la messe qui passe qui passe qui passe qui passe]^{urv-i}

(9) Dans les constructions du type *X c'est Y* (par ex. « Daddy c'est un roudoudou », AT), *X* est traité comme un associé. Je considère qu'il s'agit d'une forme de double marquage. En effet, « ces constructions mettent en jeu un élément lexical associé à la construction verbale et repris par un clitique dans la séquence verbale » (Carnol et Simon 2019 : 193). Ces UR sont donc annotées « + ». Par ailleurs, j'essaie de me détacher le plus possible de l'intonation pour réaliser le découpage syntaxique, ce qui n'est pas toujours aisé dans la mesure où à ce stade des analyses, je connais extrêmement bien les performances orales.

Les étiquettes utilisées pour l'annotation sont reprises dans le tableau 5.33.

Code	Signifie
URV	unité de rection verbale
URA	unité de rection averbale
URE	unité de rection elliptique
- i	unité de rection inachevée
- dis	unité de rection contenant une marque de disfluence
+ as	unité de rection avec élément associé (non régi)
+ ap	unité de rection avec apposition
+ ins	unité de rection avec insertion
+ md	unité de rection avec marqueur de discours

Tableau 5.33 – Code d'annotation des unités de rection dans SLAM-CROSSPUS.

Une nouvelle tire, nommée « syntax », a été ajoutée aux TextGrids de SLAM-CROSSPUS (figure 5.15) pour la segmentation en UR.

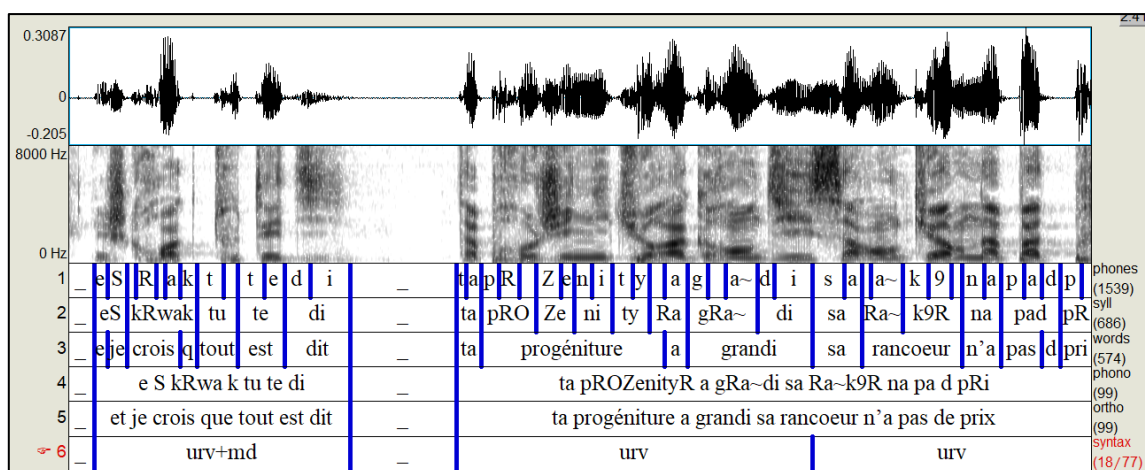


Figure 5.15 – Extrait d'un TextGrid (BDS) avec la couche d'annotation pour l'analyse de la syntaxe (syntax).

Les UR ont été définies comme *speech segments* afin d'extraire leurs paramètres prosodiques via le plug-in Prosobox (Goldman et Simon 2020) et de les importer dans Excel. Sur la base de ces tableurs, j'ai relevé le pourcentage de chaque type d'UR par texte et dans SLAM-CROSSPUS pris dans son ensemble (point 5.2.1.), et j'ai mesuré le taux de frontières syntaxiques soutenues par des pauses silencieuses à l'oral (point 5.2.2.). J'ai également relevé quelques constructions syntaxiques particulières, dont le marquage prosodique a été étudié en détail (point 5.2.3.).

5.1.2. Annotation des figures syntaxiques

Après la segmentation en unités de rection, je me suis intéressée à plusieurs structures syntaxiques spécifiques, que j'appelle « figures syntaxiques » : les énumérations, certains parallélismes syntaxiques (répétitions, anaphores et parallélismes « structurels »), ainsi que quelques dispositifs (au sens de Blanche-Benveniste 1991). Je commence par définir chacune de ces figures et expliquer pourquoi elles m'intéressent dans le cadre d'une étude des rythmes. Je formule également quelques remarques quant à leur traitement dans SLAM-CROSSPUS, puis je présente le code d'annotation et la méthode d'extraction des données.

5.1.2.1. Énumération

Énumérer consiste à « passer en revue toutes les manières, toutes les circonstances, toutes les parties... » (définition du Littré reprise par Dupriez 1984 : 185). Dupriez différencie l'énumération de l'accumulation, la première étant « un mode de définition propre aux ensembles » (1984 : 186) tandis que la seconde consiste à « ajouter des termes ou des syntagmes de même nature ou de même fonction » (1984 : 21). Toutefois, ces deux figures ne sont pas toujours aisées à distinguer, et une analyse fine est parfois requise pour y parvenir :

[l]'accumulation et l'énumération ne sont pas toujours nettement distinctes. L'une et l'autre peuvent être longues, baroques [...], désordonnées [...] ou en gradation. Mais l'accumulation garde quelque

chose de moins logique : elle saute d'un point de vue à l'autre, semble pouvoir se poursuivre indéfiniment, tandis que l'énumération a une fin, même si les parties énumérées sont contradictoires (Dupriez 1984 : 21-22).

Par conséquent, j'annote de manière indifférenciée ces phénomènes en tant qu'énumérations. En effet, je ne prétends pas fournir une analyse détaillée des différents procédés littéraires ayant trait à la syntaxe qui sont utilisés par les slameurs et slameuses du corpus. Je considère qu'il y a énumération à partir de trois éléments, et il peut s'agir d'une liste de substantifs (exemple 36) ou de propositions plus complexes (exemple 37). L'annotation ne rend pas compte du degré de complexité des énumérations.

(36) GS

la couette la mouette et l'enfant sur une balançoire d'éternité

(37) MIN

il mastique ses échecs ses chèques en blanc et ses reliques astique ses trophées plastique l'échiquier la reine la folle la cavalière et la pas assez fée recrache les toffés convoque la reine de pique rentre son bide relooke ses rides et se ravise encule les moustiques ramasse ses clics ses clac en kit et ko capitule cadenasse son kilt recule ses tentacules son groin ses ouin ouin et ses t'es nulle

Cette figure m'intéresse car, du point de vue du rythme, elle constitue une « figure d'infinitisation » qui crée une tension entre achèvement et inachèvement, le pôle suspensif étant privilégié (Bourassa 2015 : 123). En tant que figure, nous pouvons par ailleurs supposer que l'énumération fait l'objet d'un marquage spécifique à l'oral, contribuant à la démarquer par rapport à un fond (conformément à la théorie de la gestalt, cf. Chapitre 2, point 2.2.4.3.). L'analyse croisée de la syntaxe et de la prosodie permettra de vérifier cette hypothèse (point 5.2.3.).

5.1.2.2. Parallélismes syntaxiques

Le parallélisme est « la reprise, dans 2 ou n séquences successives, d'un même schéma morpho-syntaxique, accompagné ou non de répétitions ou de différences rythmiques, phoniques ou lexico-sémantiques » (Molino 1981 : 77). Il y a différents « degrés de parallélisme » :

à l'un des pôles, nous avons la reprise d'un invariant, qui est pure répétition ; à l'autre pôle, l'absence d'invariant, qui est pure différence ; le parallélisme s'étend entre les deux (Molino 1981 : 77).

Je considère qu'il y a parallélisme syntaxique dès lors qu'une même structure morpho-syntaxique²⁷⁴ est répétée à plus de deux reprises, sauf s'il s'agit d'une répétition d'un même élément. Par exemple, « je suis **harassé harassé** » (SKA) est annoté comme un parallélisme (de répétition) bien qu'il ne soit composé que de deux éléments ; en revanche « chanter et danser » ou « la faune et la flore » (70), ne

²⁷⁴ Je n'analyse pas les parallélismes sémantiques (par ex. « les nouveaux nazis et les pontifes obsolètes », dans GJ), qui relèvent d'un autre niveau.

sont pas pris en compte. Différents degrés de complexité sont possibles, selon le nombre d'éléments de la structure répétée.

- Je distingue trois cas de figure différents, chacun recevant une étiquette spécifique. Lorsque les occurrences de la structure morpho-syntaxique répétée ne s'enchaînent pas directement mais sont séparées par plusieurs termes ou propositions, je les annote comme des **anaphores**. Ce terme est compris ici dans son sens « littéraire » ou rhétorique, et non linguistique.

Dans la rhétorique traditionnelle, [l'anaphore est une] une figure de style qui consiste à répéter le même mot ou le même tour en tête de plusieurs membres de phrase, pour obtenir une symétrie ou pour donner plus de force à l'énoncé ; ainsi : *Rome, l'unique objet de mon ressentiment, / Rome, à qui vient ton bras d'immoler mon amant, / Rome qui t'a vu naître et que ton cœur adore, / Rome enfin,...*(Corneille). La linguistique moderne a étendu le terme à un composant syntaxique de l'énoncé qui fonctionne comme annonce ou reprise contextuelle d'un groupe dont il est la « pro-forme » (Encyclopaedia Universalis, en ligne²⁷⁵).

Chaque anaphore est identifiée par une lettre minuscule, et chacune de ces occurrences est marquée par un chiffre, ce qui permet de mesurer l'étendue des reprises de ce type.

- Un deuxième cas de figure est la **répétition** : les occurrences de la structure répétée sont identiques en termes de contenu.
- Tous les autres parallélismes syntaxiques, que j'appelle « **structurels** », sont annotés avec l'étiquette générale (cf. tableau 5.34 au point suivant). Les occurrences de la structure répétée peuvent être séparées par un marqueur typique de l'oral (par ex. « ouais », « mec ») ou par une conjonction de coordination (par ex. « et »). Les anaphores peuvent présenter de légères variations d'une occurrence à l'autre (par ex. « j'ai vu » et « je l'ai vu », dans 7O).

Les parallélismes syntaxiques – qui sont, selon Smith, très fréquemment utilisés dans le slam (2009 : 58) – m'intéressent dans la mesure où ils densifient le texte, soit par accumulation (d'autant plus prégnante dans le cas des répétitions et des anaphores) soit en créant ou en soulignant des liens entre différentes portions discursives (Bourassa 2015). Le marquage oral de ces figures peut contribuer à mettre en évidence ces liens, par exemple si les différentes occurrences d'un parallélisme sont prononcées avec un même mouvement mélodique, ou si elles sont scandées sur un même tempo. Notons par ailleurs que selon Molino (1981 : 88), la « forme canonique » du parallélisme s'accompagne de récurrences au niveau phonique.

5.1.2.3. Dispositifs syntaxiques

Blanche-Benveniste définit les dispositifs syntaxiques comme des « constructions syntaxiques qui ne suivent pas strictement le modèle sujet + verbe + complément » (1997 : 96). Je me concentre sur quatre dispositifs qui modifient l'ordre des mots et, partant, mettent en exergue une partie de l'énoncé, qui est anté- ou post-posée et éventuellement isolée du reste de la proposition par l'ajout

²⁷⁵ <https://www.universalis.fr/encyclopedie/anaphore-linguistique/> (consulté le 21/09/22).

d'un « auxiliaire de rection », c'est-à-dire un verbe qui ne possède plus les propriétés d'un verbe recteur (par ex. *il y a, c'est...que*, etc.).

- **L'extraction du sujet** : *c'est ... qui + verbe*. Cette structure a pour effet de scinder la rection en deux parties ; dans la première, un élément régi est isolé entre un « c'est » (qui est non recteur) et un pronom relatif. Cela a pour effet de singulariser l'élément extrait « parmi d'autres du même paradigme », d'où son utilisation dans des effets de contraste, surtout avec les sujets (Blanche-Benveniste 1991 : 59-61).
- **Le dispositif pseudo-clivé** : *ce qui + verbe avec rection en suspens + c'est + rection verbale* (par ex. *ce qu'il aime, c'est le chocolat*). Dans ce type de construction, « la partie contenant le verbe vient en premier, et ensuite vient le lexème qui spécifie le sujet » (Blanche-Benveniste 1997 : 62-63).
- **La binarisation** : « antéposition d'un complément régi valencié (souvent un complément d'objet direct [...]), sans reprise par un clitique près du verbe » (Carnol et Simon 2019 : 192) ; par ex. *le chocolat il adore*.
- **Le double marquage** : « la rection est réalisée deux fois en lien avec le même verbe recteur » (Carnol et Simon 2019 : 193) ; par ex. *moi je ne suis pas d'accord*. Comme dit plus haut (point 5.1.1.), les constructions de type *X c'est Y* sont considérées comme une forme de double marquage, dans la mesure où le pronom « c' » est coréférent de *X*.

Je regroupe ces dispositifs sous l'étiquette « **mises en exergue** ». D'une part, la mise en évidence d'un segment de l'énoncé via une structuration syntaxique de ce type a un effet rythmique en ceci qu'elle place un accent sur le segment en question. D'autre part, ces figures de topicalisation ont comme effet rythmique de « suspendre le dire », elles créent une attente « sans nécessairement infinitiser la phrase » (Bourassa 2015 : 123) – comme tendent à le faire les énumérations. Je fais l'hypothèse que les énoncés mis en exergue au niveau syntaxique sont accentués à l'oral.

5.1.2.4. Annotation du corpus et extraction des données

Le tableau 5.34 présente le code d'annotation des figures syntaxiques décrites ci-dessus.

Code	Signifie
ENUM	Énumération
PARAL - Ø - rep - anaph a1, a2...	Parallélisme « structurel » Répétition Anaphore (avec lettre et chiffre d'identification)
EXER	Mise en exergue (extraction, pseudo-clivée, binarisation, double marquage)

Tableau 5.34 – Code d'annotation des figures syntaxiques dans SLAM-CROSSPUS.

Plusieurs figures syntaxiques peuvent être imbriquées. L'énoncé de l'exemple 38 s'ouvre sur une mise en exergue (double marquage du sujet) et contient une énumération au sein de laquelle deux éléments ont la même structure syntaxique (*adjectif numéral + substantif + adjectif de couleur*). Dans

ce genre de cas, le passage concerné est annoté avec plusieurs étiquettes. Notons que la double étiquette peut ne porter que sur une portion du passage en question. Par exemple, dans ce cas-ci, deux items de l'énumération présentent un parallélisme syntaxique (« deux mirettes noires », « une paire de lunettes roses », mais pas le dernier (« des chaussettes à paillettes »).

(38) 4D

elle elle a quatre ans deux mirettes noires une paire de lunettes roses et des chaussettes à paillettes

Je suis le même principe (utilisation de plusieurs étiquettes) lorsque les figures imbriquées sont du même type. Ainsi, dans l'exemple 39, une énumération d'actions (« mastique », « astique », « plastique », « recrache »...) contient d'autres énumérations enchâssées (soulignées dans le texte).

(39) MIN

il mastique ses échecs ses chèques en blanc et ses reliques astique ses trophées plastique l'échiquier la reine la folle la cavalière et la pas assez fée recrache les toffés convoque la reine de pique rentre son bide relooke ses rides et se ravise encule les moustiques ramasse ses clics ses clac en kit et ko capitule cadenas son kilt recule ses tentacules son groin ses ouin ouin et ses t'es nulle

Une nouvelle tire (« syntax-details ») a été ajoutée aux TextGrids de SLAM-CROSSPUS pour annoter les figures syntaxiques (figure 5.16).

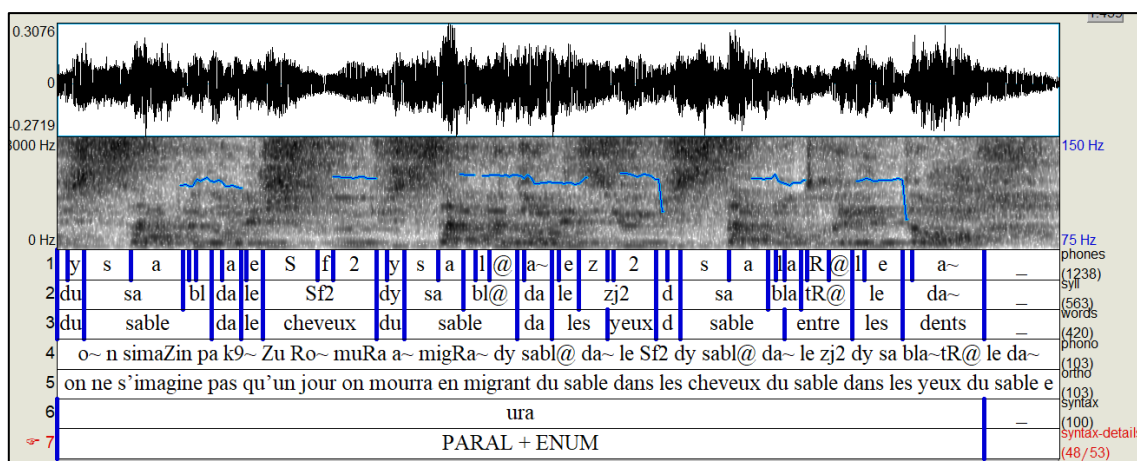


Figure 5.16 – Extrait d'un TextGrid (LL) avec la couche d'annotation pour l'analyse des figures syntaxiques (syntax-details).

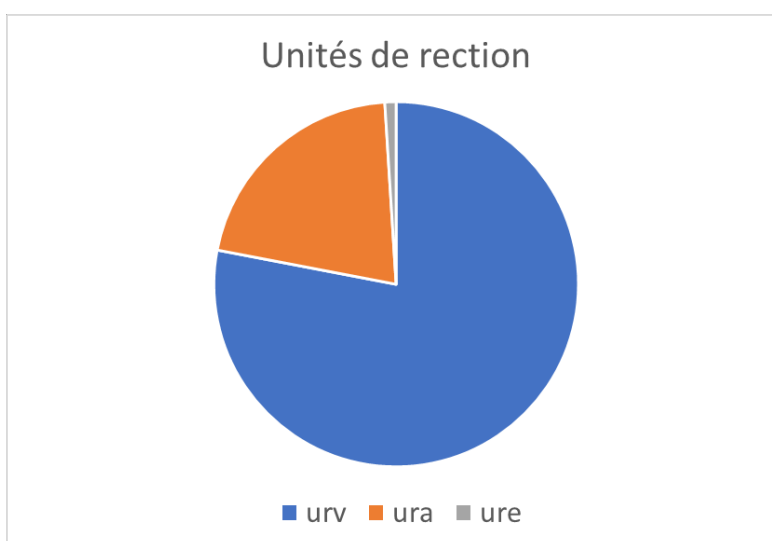
Cette couche d'annotation a été définie comme celle des *speech segments* afin d'extraire les intervalles annotés comme figures syntaxiques (avec des repères temporels de début et de fin) via le plug-in ProsoBox (Goldman et Simon 2020) et de les importer dans Excel. J'ai analysé leur fréquence ainsi que certains de leurs traits prosodiques (caractère scandé, mouvement mélodique et densité accentuelle).

5.2. Résultats

5.2.1. Fréquence des unités de rection de chaque type

5.2.1.1. Unités verbales, averbales et elliptiques

Les unités de rection verbales (URV) sont les plus fréquentes : elles représentent 78% des UR de SLAM-CROSSPUS (graphique 5.5). Les unités de rection averbales (URA) représentent 21% des UR du corpus, et les unités de rection elliptiques (URE) sont très peu fréquentes (environ 1%).



Graphique 5.5 – Proportions d'unités de rection verbales (urv), averbales (ura) et elliptiques (ure) dans SLAM-CROSSPUS.

Dans quelques textes, les proportions d'URV et d'URA sont relativement proches (entre 1% et 6% d'écart) : CRE, GS et MAX. Dans le slam de CRE, plusieurs passages consistent en un enchaînement d'URA, dont le plus long (repris ci-dessous, exemple 40) se trouve à la fin du texte.

(40) CRE

```
[en quelle année sommes-nous d'ailleurs] urv  
[combien] ura  
[mille-neuf-cent-trente-trois] ura  
[trente-neuf quarante-cinq] ura  
[deux-mille-huit] ura  
[deux-mille-dix-huit] ura  
[<ah> deux-mille-dix-neuf] ura  
[deux-mille-dix vieux] ura  
[comment] ura  
[deux mille disent mieux] urv  
[deux mille disent mieux] urv  
[une fois] ura  
[deux fois] ura  
[trois fois] ura  
[adjudgé] ura
```

Ce slameur utilise également beaucoup d'adverbes isolés (surtout « oui » et « non », parfois répétés plusieurs fois consécutivement). Les frontières finales de l'ensemble de ces URA, à l'exception des deux dernières, sont systématiquement marquées à l'oral par une pause silencieuse. Le rythme émergeant est donc saccadé, il progresse par à-coups. Chez GS, la majorité des URA se trouvent dans le même passage, lequel reprend l'énoncé qui précède en « l'épelant » en une suite de mots aux sonorités proches (exemple 41).

(41) GS

[je nous veux heureux et sains et saufs]^{urv}
 [je]^{ura}
 [nous]^{ura}
 [vie]^{ura}
 [eux]^{ura}
 [heure]^{ura}
 [eux]^{ura}
 [sains]^{ura}
 [saufs]^{ura}

Ici aussi, les frontières finales d'URA sont marquées par des pauses lors de la performance et la déclamation est hachée à un rythme régulier (scansion). Enfin, chez MAX, beaucoup d'URA ont la structure suivante : *syntagme nominal + proposition subordonnée relative* (par ex. « et la crainte d'une mort sûre qui susurre à mon oreille » ; « ces maintes et maintes pintes qui me requinquent »), sans que ces propositions ne soient syntaxiquement rattachées à un autre énoncé du cotexte. Ces constructions témoignent selon moi davantage d'une certaine licence poétique plutôt que d'une recherche rythmique particulière.

La parataxe – *i.e.* la juxtaposition de propositions dépendantes par le sens, sans marque explicite du lien entre elles (Aquien 1993 : 206) – serait une construction typique de la poésie orale (Zumthor 1984 : 85). Dans SLAM-CROSSPUS, il arrive en effet assez fréquemment que plusieurs URA – souvent deux ou trois – s'enchaînent (exemples 42 à 44). Dans tous les cas, elles marquent une rupture dans le discours, en ceci qu'elles rompent avec la construction syntaxique « standard » (*sujet + verbe + complément*) ; et, parfois, elles créent un effet de densité rythmique du fait de l'accumulation de propositions.

(42) LL

[Marine Le Pen]^{ura}
 [la fille Le Pen]^{ura}
 [bleu marine ses bottes nazies chic qui battent le pavé des mémoires
 courtes]^{ura}
 [bleu marine son costume à œillères qui lissent qui polissent les croix et
 les crocs]^{ura}
 [bleu marine ses enfants qui défilent à rebours de l'histoire]^{ura}

(43) MOJ

[faire valser les barrières]^{ura}
[prendre les chemins de traverse]^{ura}
[renverser les palais]^{ura}

(44) BDS

[merci à toi d'être parti au bout du monde en m'embarquant dans ta valise
que tu disais]^{ura}
[merci à toi d'être revenu du bout du monde pour moi en t'installant à cinq
cent bornes à peu près]^{ura}
[merci à toi pour la carapace que j'ai sur le dos]^{ura}

L'énoncé paratactique a dans certains cas une fonction que l'on peut qualifier d'iconique. Ainsi, dans l'exemple 45, l'absence des éléments mentionnés par le slameur est symbolisée par une organisation syntaxique réduite au minimum.

(45) REQ

[pas de comm pas de cost pas de cops sans urne]^{ura}
[plus d'écho]^{ura}
[plus d'école]^{ura}

Suivant une logique similaire, dans l'exemple 46, la slameuse Zouz parle du rap, qui est selon elle un moyen d'expression « sans fioriture » ; et cette idée est représentée iconiquement par une syntaxe épurée (pas de verbe, pas de connecteurs).

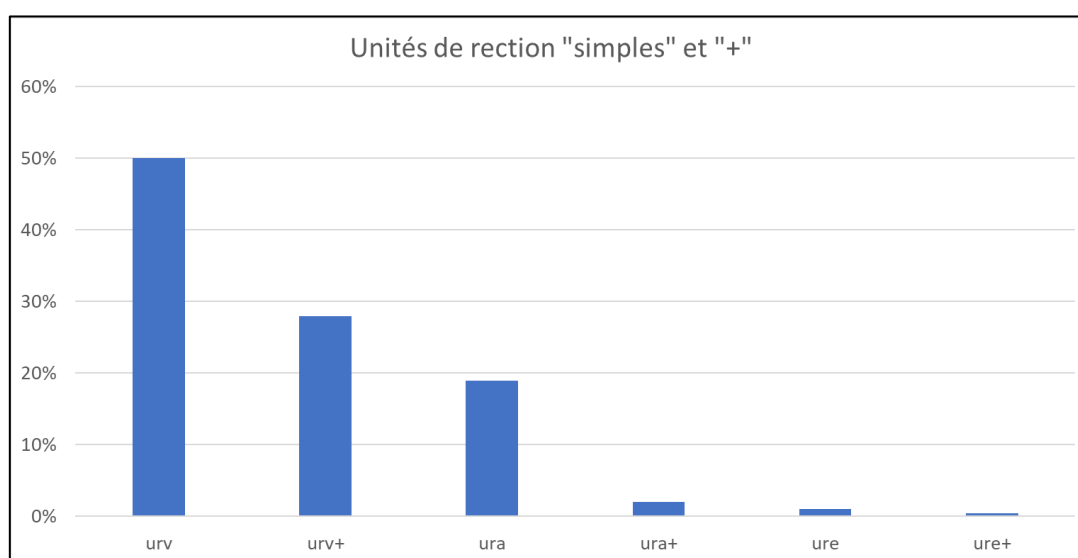
(46) ZOU

[j'écoute cette musique vulgaire]^{urv}
[pas de charabia]^{ura}
[expression claire]^{ura}

Un slam, celui de 7^{ème} Œil (70), se démarque du reste du corpus en ceci qu'il ne contient que des URV. Chaque unité de rection s'ouvre sur les termes « j'ai vu » ou « je l'ai vu », suivis par une complétive. C'est le seul texte qui présente si peu de variation en termes de structuration syntaxique. 70 adopte par ailleurs un ton relativement monotone lors de la performance (cf. Chapitre 4). Le slam, de par les répétitions (structurelles et lexicales) au niveau verbal et de par la ligne mélodique presque « plane », évoque une sorte de litanie : une longue énumération dont chaque item est introduit par des formules identiques. La litanie est d'ailleurs l'un des modes de composition de la poésie orale médiévale identifiés par Zumthor : elle consiste en la répétition d'une même structure, syntaxique et partiellement lexicale, au sein de laquelle la progression se fait par glissements et décalages (1984 : 82). Le slam de 7^{ème} Œil est selon moi parfaitement représentatif de ce type de composition.

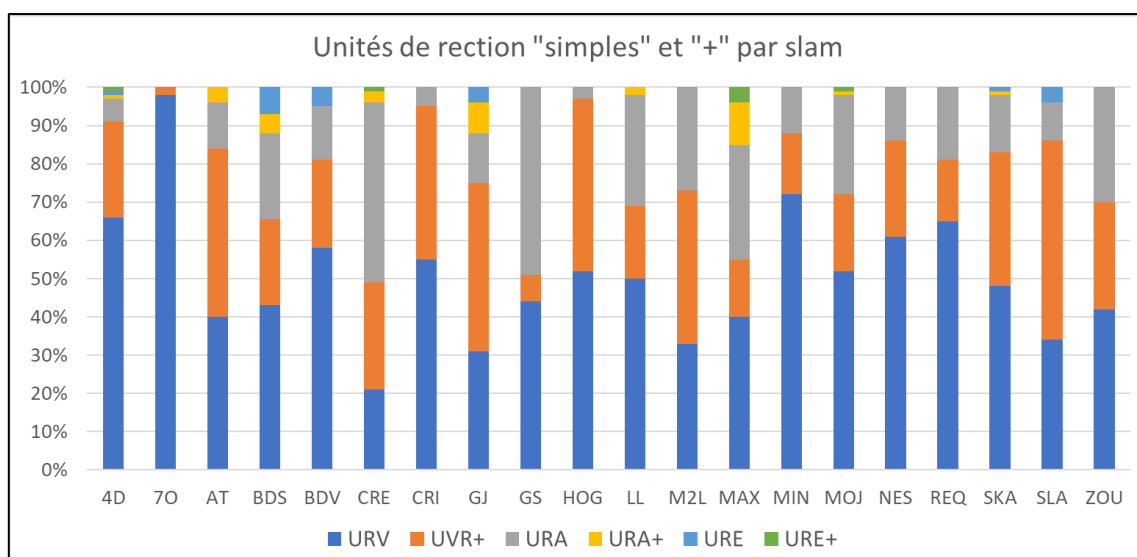
5.2.1.2. Unités simples et unités complexes

Je distingue les UR simples, ne comprenant aucun élément non régi, des UR+, auxquelles sont intégrés un associé, un marqueur de discours ou un insert. Les premières sont majoritaires à l'échelle de SLAM-CROSSPUS pris dans son ensemble (graphique 5.6). Selon Zumthor, la poésie orale (et l'oralité en général) est marquée par la prépondérance de propositions juxtaposées sans mot de liaison (parataxe) et par l'emploi de constructions courtes et simples (1984 : 85). Si les constructions simples sont effectivement majoritaires dans le corpus, cela ne signifie pas pour autant que les UR sont brèves (par ex. certaines séquences syntaxiques régies sont de longues énumérations).



Graphique 5.6 – Proportions d'unités de rection verbales (urv), averbales (ura) et elliptiques (ure) ; simples ou comprenant un associé, un marqueur de discours ou un insert (« + ») dans SLAM-CROSSPUS.

Néanmoins, la répartition des différents types d'UR varie d'un slam à l'autre (graphique 5.7). Certains textes contiennent davantage d'URV+ que d'URV simples : AT (+4%), CRE (+7%), GJ (+13%), M2L (+7%) et SKA (+18%). J'ai étudié en détail la structure des URV+ de ces slams afin d'en saisir les potentiels effets rythmiques.



Graphique 5.7 – Proportions d'unités de rection verbales (urv), averbales (ura) et elliptiques (ure) ; simples ou comprenant un associé, un marqueur de discours ou un insert (« + ») dans chaque slam de SLAM-CROSSPUS.

Chez CRE, cette proportion plus élevée est principalement due au fait que la majorité des URV+ sont introduites par des marqueurs du discours (par ex. « et », « alors », « mais »...) – ce qui, selon moi, ne crée pas d'effet rythmique particulier. Chez AT, il y a dans le refrain (répété à cinq reprises dans le texte) une construction du type *A c'est B*, que je traite comme une forme de double marquage (Carnol et Simon 2019) :

(47) AT

[son dada de dandy c'est d'aider les dames en dandinant son doux dard à tâter du swing]^{urv+}

Dans une construction de ce type, la partie A est considérée comme un associé de l'UR. Indépendamment du refrain, de nombreux énoncés sont structurés autour de doubles marquages (par ex. « Daddy il a du mal sans lolo ») ou contiennent des appositions (par ex. « trop timide son Tim la titille »). La proportion d'URV avec un associé n'est quant à elle pas très élevée. Chez GJ, beaucoup d'énoncés contiennent un double marquage (exemples 48 à 51).

(48) GJ

[enfin tout ça **tout ça ça** n'en finit pas franchement]^{urv+}

(49) GJ

[**ce réel là** on **l'**oublie deux minutes]^{urv+}

(50) GJ

[et **moi je** clashe]^{urv+}

[et **moi je** marche pour les fiertés]^{urv+}

(répété à deux reprises)

(51) GJ

[mais **vous les parents vous** la génération dites-moi une seconde]^{urv}

Ces multiplications de doubles marquages (chez AT et GJ) densifient le texte et créent selon moi un rythme saccadé, la progression se faisant en quelque sorte par achoppements. On remarque également une utilisation abondante de marqueurs de discours. Chez M2L, une part relativement importante des URV sont entrecoupées d'appositions (exemples 52 et 53).

(52) M2L

[<**décadents demi dieux**> <**diamants durs en dedans**> ces hédonistes candides
<**délurés cependant**> dedan dédaignant l'idéal discordant des ados défendent
leur idole]^{urv+}

(53) M2L

[didier et donadieu <**fadas de dalida**> décuplent libedou libido]^{urv+}

Ici aussi, un effet de densité est généré par ces accumulations d'appositions. Cela évoque une progression rythmique « spiralaire » : un élément est amplifié par des descriptions qui s'accumulent « autour » de lui. Enfin, chez SKA, plusieurs énoncés contiennent des propositions subordonnées (causale, conditionnelle) ; et beaucoup sont introduits par des marqueurs de discours. Dans le passage repris ci-dessous (exemple 54), la densité de la structure est encore amplifiée par l'emploi de répétitions (« harissa », « harassé », « hérissés ») et, à un autre niveau, par les répétitions de sons.

(54) SKA

[et j'ai déjà sur la langue comme un gout de harissa harissa **parce que ouais je suis harassé harassé et que j'ai les poils hérissés hérissés quand je vois qu'on rince l'opinion publique dans un bain de racisme et que les politicards le savent hein que c'est plus facile de la raser la cime de l'arbre à problèmes plutôt que de l'arracher la racine]**^{urv+}

La progression textuelle se fait par enchâssements de propositions relativement longues (dans lesquelles les répétitions fonctionnent en quelque sorte comme des « paliers »), ce qui renvoie à la notion « d'infinitisation » proposée par Bourassa (2015).

Un haut taux d'UR « + » peut être considéré comme un indice du degré de complexité syntaxique des textes – en particulier lorsque les éléments intégrés aux UR sont des propositions subordonnées. Chez 7O, 98% des UR sont des URV simples structurées en *sujet + verbe + complément*. Il n'y a aucun marqueur de discours : les propositions s'enchaînent en liste, sans lien syntaxique entre elles. L'effet créé (celui d'une litanie, cf. *supra*) est très différent de celui suscité par un texte comme celui de Skash, où les enchâssements sont multipliés. Le slam de 7^{ème} Œil évoque une superposition d'images, apparaissant à un rythme régulier soutenu par une déclamation relativement monotone. Pour reprendre la théorie de Sauvanet (cf. Chapitre 2, point 1.3.) ce sont les notions de périodicité et de structures qui sont dominantes, tandis que la notion de mouvement passe au second plan. En revanche, le texte de Skash évoque un rythme plus complexe, sinueux, tantôt compressé, tantôt étiré – en somme, un rythme où la notion de mouvement prend toute son importance, en même temps que celles de périodicité et de structure. Ainsi, dans l'exemple 55 repris ci-dessous, une série de 5 UR très brèves est suivie par une UR relativement longue et complexe.

(55) SKA

[ouais]_{ura}
[soyez-en sûrs]_{urv}
[non mais sérieux]_{ura+md}
[matez les urnes]_{urv}
[il y a du sang dessus]_{urv}
[je suis perdu <ouais perdu> quand je vois toutes ces salades que j'ai eues
à mâcher depuis que j'ai appris à marcher]_{urv+ins}

5.2.1.3. Remarques sur des structures syntaxiques particulières

Le découpage syntaxique est parfois rendu complexe par différents phénomènes, tels que des jeux de mots, de l'ambiguïté ou du brouillage syntaxique. Je commente quelques exemples ci-dessous.

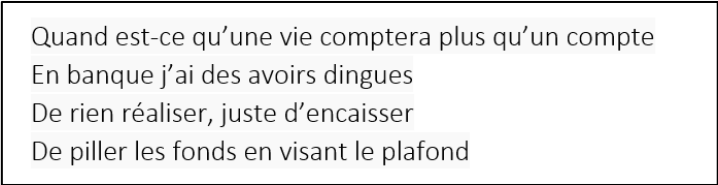
1 – Brouillage syntaxique

Il arrive qu'un passage puisse être segmenté en UR de plusieurs manières différentes. Par exemple, dans l'extrait de BDV repris ci-dessous (56), les relations syntaxiques des syntagmes « en banque » et « dingue » au reste de l'énoncé sont ambiguës – trois découpages sont donc possibles :

(56) BDV

[<mais> (je me dis) (quand quand est-ce qu'une vie comptera plus qu'un compte
en banque)]_{urv}
[(j'ai) (des avoirs dingues)]_{urv}
[de rien réaliser juste d'encaisser]_{ura}
ou
[<mais> (je me dis) (quand quand est-ce qu'une vie comptera plus qu'un
compte)]_{urv}
[(en banque) (j'ai) (des avoirs dingues)]_{urv}
[de rien réaliser juste d'encaisser]_{ura}
ou
[<mais> (je me dis) (quand quand est-ce qu'une vie comptera plus qu'un
compte)]_{urv}
[(en banque) (j'ai) (des avoirs)]_{urv}
[dingue de rien réaliser juste d'encaisser]_{ura}

Dans ce cas-ci, c'est la segmentation du texte écrit (figure 5.17) qui m'a incitée à retenir à seconde proposition.



Quand est-ce qu'une vie comptera plus qu'un compte
En banque j'ai des avoirs dingues
De rien réaliser, juste d'encaisser
De piller les fonds en visant le plafond

Figure 5.17 – Reproduction image d'un extrait du slam « Ma terre a mal » de Biche de Ville (BDV).

Le texte « Je danse » de Nestor présente un cas de figure similaire et, là aussi, c'est le recours à la version écrite qui a permis de trancher entre les différentes interprétations.

2 – Structure syntaxique « à pivot »

Quelques propositions de SLAM-CROSSPUS présentent la particularité d’être liées par le signifiant alors qu’elles sont syntaxiquement indépendantes. Dans l’exemple 57, le substantif « haine », qui clôt la première URV, fonctionne comme un pivot : l’énoncé est d’abord interprété comme une UR complète, puis le terme est réinterprété dans la suite « A – Z – I » comme la lettre « N ».²⁷⁶

(57) REQ
[crient des paragraphes de **haine**]_{urv}
[**a z i**]_{ura}

On en trouve un autre exemple dans le slam de Christ Éteint (58).

(58) CRE
[mais faire et refaire eh bien c'est toujours travailler]_{urv}
[travaillés au corps]_{ura}
[au corps meurtri des émeutiers à moitié sans **pitié**]_{ura}
[**salpêtrière**]_{ura}

Ces structures correspondent à ce que Béguelin et Corminboeuf (2020) appellent des « segments flottants » :

[les segments flottants] ont la réputation d’être rattachables syntaxiquement à la fois « en amont » à ce qui les précède et « en aval » à ce qui les suit, ce qui pose [...] des problèmes de délimitation (Béguelin et Corminboeuf 2020 : 99).

Notons que ces deux linguistes ont observé des constructions de ce type en français parlé (non poétique). Dans le cas du slam, l’utilisation de tels pivots, ou segments flottants, fait écho à la conception ludique de l’écriture présentée par Vorger (2012) comme étant définitoire du slam. Elle peut également être mise en lien avec l’idée de brouillage des frontières entre écrit et oral.

3 – Énoncés autonomes introduits par une conjonction de subordination

Dans le slam de Zouz, plusieurs passages (exemple 59) sémantiquement autonomes sont introduits par la locution conjonctive de causalité *parce que*.

(59) ZOU
[et depuis que je suis née on me parle de mon vagin]_{urv+md}
[on le traite]_{urv}
[on le toise]_{urv}
[on l'appâte]_{urv}
[on le généralise]_{urv}
[laisse-le tranquille]_{urv}
[il se débrouille bien avec mes mains]_{urv}
[j'en fais ce que je veux]_{urv}
[pas besoin d'analyse]_{ura}
[**parce que** j'écoute cette musique sexuelle]_{urv+md}
[éjac faciale viol dans les ruelles fantasme irréel de petite bite frustrée]_{ura}
[plus facile d'insulter que de draguer]_{ura}

²⁷⁶ Léon appelle cette figure « le rond » : l’enchaînement entre deux segments « repose sur la reprise de la dernière syllabe comme première syllabe du mot suivant » (Léon 1993 : 279).

[...]
 [pourtant je suis pas choquée par ces paroles d'homme] ^{urv+md}
 [moi aussi j'ai construit ma sexualité sur brazzers dot com] ^{urv+as}
 [**parce que** j'écoute cette musique gênante] ^{urv+md}
 [manque de rimes littéraires provocantes] ^{ura}
 [quand mes copines féministes sont là j'assume pas] ^{urv}
 [et face à des potes artistes n'en parlons pas] ^{urv+md}
 [...]
 [pardon papa maman] ^{ura}
 [tant d'éducation musicale écoutée bien sagement pour finir par écouter ces chants aboyants] ^{ura}
 [**parce que** j'écoute cette musique violente] ^{urv+md}
 [tréfonds humains arme drogue constantes] ^{ura}
 [rien n'est hypocrite] ^{urv}
 [gagner de l'argent et du succès sans mérite] ^{ura}
 [tout est dit] ^{urv}
 [...]
 [je suis amoureuse de ce langage de la rue] ^{urv}
 [et si notre société était moins violente cette musique le serait aussi] ^{urv+md+as}
 [**parce que** j'écoute cette musique qui me comprend] ^{urv+md}
 [gens inspirants qui se disent fainéants mais qui arrivent à capter le néant qui trouvent le mot juste et précis pour décrire la pointe qui te perce le cœur qui mettent des mots sur ma tristesse infinie sur mes colères mes rancœurs] ^{ura}

Dans le premier cas, on pourrait éventuellement interpréter le « parce que j'écoute cette musique sexuelle » comme une proposition causale subordonnée à « pas besoin d'analyse ». Néanmoins, j'aurais plutôt tendance à considérer que ce dernier segment est lié à ce qui précède (« j'en fais ce que je veux ») et qu'il clôture un propos cohérent tel quel. La même construction (« parce que j'écoute cette musique ») revient plusieurs fois tout au long du slam et, dans les autres passages, aucun lien de causalité ne peut être établi avec le cotexte. Par conséquent, je traite chaque fois ce « parce que » comme un marqueur de discours et je considère que le segment qu'il introduit est indépendant (vs. associé à une UR). Les constructions introduites par une conjonction mais utilisées sans énoncé principal – appelées *insubordinations* – ont été étudiées par plusieurs auteur·es dans différentes langues (à ce sujet, voir notamment Evans 2007), et il apparaît qu'elles sont largement utilisées dans le discours oral spontané. D'Hertefelt et Verstraete, qui analysent le statut grammatical de ces « independent complement constructions » (2014 : 89), proposent l'idée d'un « glissement » de dépendance :

[The mechanism of dependency shift] describes cases in which conjunctions that typically mark subordinate dependency on the propositional level can also come to express dependencies on the discursive level, often going hand in hand with loss of clause-internal subordinate marking (D'Hertefelt et Verstraete 2014 : 96-97).

Dans le cas de Zouz, cette analyse est opératoire. Le *parce que* est utilisé à quatre reprises sans qu'aucun lien de causalité au niveau propositionnel ne soit identifiable, mais on peut interpréter les énoncés que le connecteur introduit comme étant dépendants au niveau énonciatif : ce seraient les causes de la prise de parole en tant que telle qui seraient exprimées (« je prends la parole *parce que* j'écoute telle musique, qui a telles caractéristiques, et cela pose telles questions »). Autrement dit, la

causalité ne relève pas du niveau du contenu, mais du niveau de l'acte de langage (Blochowiak et Degand 2019).

Ces quelques remarques me permettent de clôturer l'analyse des unités de rection et de leur convergence avec les unités inter-pausales de SLAM-CROSSPUS. Je passe à présent à l'étude de quelques configurations syntaxiques particulières et à leur marquage à l'oral.

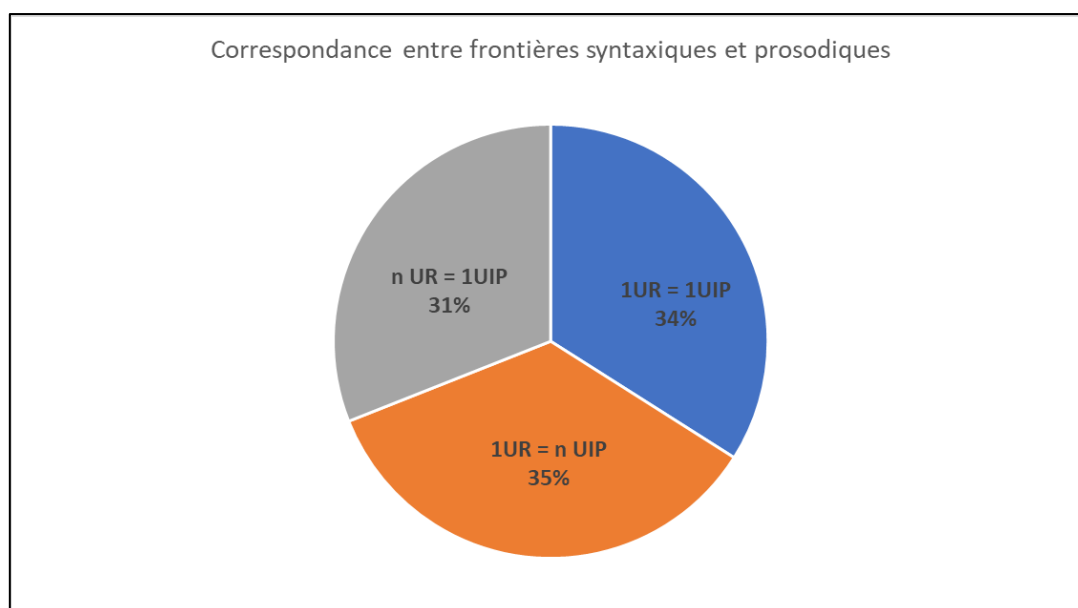
En conclusion, les textes de SLAM-CROSSPUS présentent des modes de structuration syntaxiques relativement variés, bien que dans tous les cas les unités de rection verbales soient dominantes. J'ai montré que les unités de rection averbales, lesquelles représentent une part non négligeable (21%) des unités syntaxiques du corpus, ont des implications rythmiques fortes. Par exemple, l'emploi de la parataxe crée un rythme staccato ainsi qu'une impression de densité. Par ailleurs, les structures syntaxiques simples (*i.e.* sans marqueur de discours, insert ou adjoint) sont les plus utilisées par les slameurs et slameuses de SLAM-CROSSPUS. Quelques textes se démarquent de ce point de vue, multipliant les doubles marquages, les appositions ou les subordonnées. Ces structures complexes induisent des mouvements rythmiques particuliers dans les textes (progression par achoppements, spiralaire ou « ondulante »). Je m'intéresse à présent à la manière dont les frontières syntaxiques entrent ou non en résonance avec les frontières prosodiques.

5.2.2. Concordance des frontières syntaxiques et des pauses silencieuses

Afin de déterminer si la construction syntaxique est soutenue ou contrariée par la prosodie, je mesure le taux de coïncidence entre les frontières des unités de rection (UR) et les frontières des unités inter-pausales (UIP). Étant donné que les textes de SLAM-CROSSPUS sont de nature poétique, on peut s'attendre à ce qu'il y ait un certain nombre de déphasages entre ces frontières. Selon Lacheret-Dujour et Kahane :

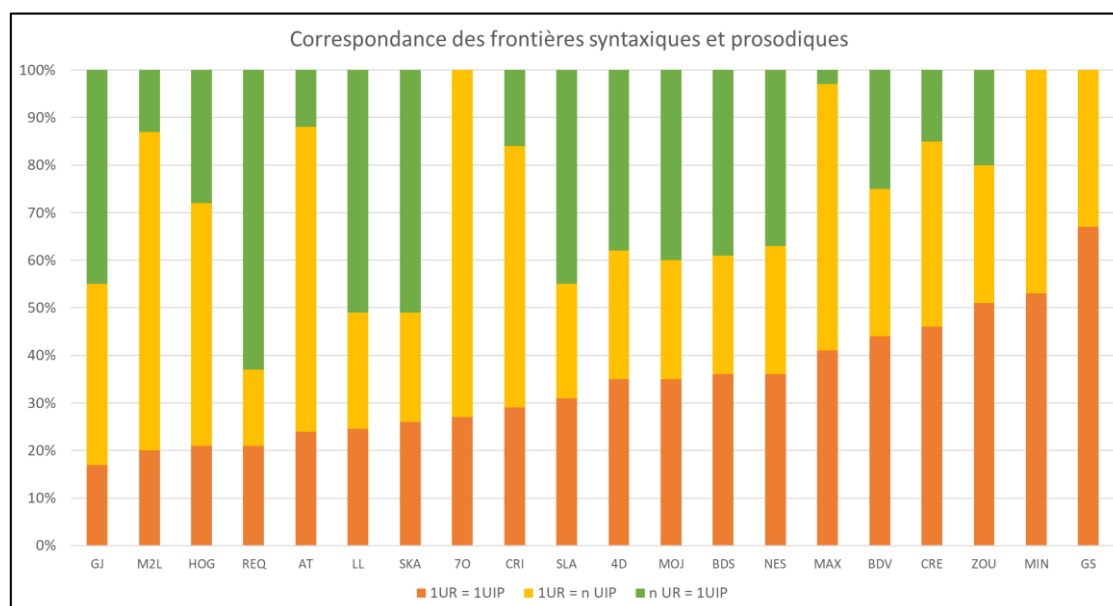
ni nécessairement congruente à la syntaxe, ni totalement indépendante, la structure intonative est associée à la syntaxe dans la mesure où d'une part elle participe à l'actualisation de la structure communicative dans le message, d'autre part, elle respecte également des principes d'équilibre et d'empan rythmique (Lacheret-Dujour et Kahane 2020 : 2).

Une coïncidence partielle entre continuité syntaxique et flux de parole est donc nécessaire, au risque de produire un texte difficilement compréhensible. Néanmoins, dans le même temps, des paramètres rythmiques – et selon moi poétiques – entraînent des décalages. Trois cas de figure sont possibles : les frontières respectives d'une UR et d'une UIP sont alignées ($1UR = 1UIP$) ; une UIP englobe plusieurs UR ($n UR = 1 UIP$) ; une UR est entrecoupée de pauses silencieuses ($1 UR = n UIP$). Dans SLAM-CROSSPUS, ces trois configurations sont présentes dans des proportions presque équivalentes (graphique 5.8).



Graphique 5.8 – Répartition des unités de rection (UR) selon leur congruence avec les unités inter-pausales (UIP) dans SLAM-CROSSPUS : une UR correspond à une UIP (1 UR = 1 UIP) ; plusieurs UR sont regroupées au sein d’une seule UIP (n UR = 1 UIP) ; une UR est segmentée en plusieurs UIP (1 UR = n UIP).

Par ailleurs, tous textes confondus, 76% des frontières finales d’UR sont marquées par une pause à l’oral. Néanmoins, à l’échelle de chaque texte, ces proportions varient parfois fortement (graphique 5.9).



Graphique 5.9 – Répartition des unités de rection (UR) selon leur congruence avec les unités inter-pausales (UIP) dans chaque slam de SLAM-CROSSPUS : une UR correspond à une UIP (1 UR = 1 UIP) ; plusieurs UR sont regroupées au sein d’une seule UIP (n UR = 1 UIP) ; une UR est segmentée en plusieurs UIP (1 UR = n UIP).

Dans tous les cas, au moins 50% des frontières finales d’UR sont « alignées » avec une pause silencieuse. Les constructions groupées par la prosodie (n UR = 1UIP) sont particulièrement fréquentes (+ 20% par rapport à la moyenne de 31%) chez LL, SKA et REQ. Dans certains cas, ce phénomène de

condensation (Lacheret et Victorri 2002) souligne les relations de dépendance entre plusieurs unités syntaxiques. Ainsi, dans l'exemple 60, REQ détourne un proverbe bien connu (« Quand le chat est parti, les souris dansent ») et élimine les marques de relation de dépendance entre les deux propositions. Le groupement des deux URV en une seule UIP permet d'assurer la cohésion entre les deux unités syntaxiques et donc de « compenser » l'absence de connecteur logique.

(60) REQ

(1,799 s) [le chat est partout] [les souris pensent] (3,451 s)

La plupart du temps, les UR groupées par la prosodie sont relativement courtes (entre un et quatre mots), comme on peut le voir dans les exemples 61 à 63.

(61) SKA

[midi] [gros]

(62) LL

[on racle] [on gratte] [on racle]

(63) SKA

[ouais] [soyez-en sûrs]

Toutefois, en particulier dans le texte de SKA, il arrive que des UIP regroupent des UR nettement plus longues. Lorsque tel est le cas, il me semble que la condensation vise souvent à « rassembler prosodiquement » des segments inscrits dans des « jeux rimiques » (cf. point 6). Ainsi, dans l'exemple 64 ci-dessous, les deux premières UR groupées se font écho entre elles avec la répétition des phonèmes /i/, /p/ et /O/. De la même manière, les trois UR suivantes, également groupées en une seule UIP, sont marquées par la répétition de sons identiques ou proches (soulignés dans le texte).

(64) SKA

[triste époque] [elles sont vides mes poches]

(0,624 s)

[et vas-y] [jette-nous des jeux et du pains rassis] [et tu verras que tout le monde se rassied sous peine de se voir disgracié]

Des exemples de ce type sont également observables chez REQ, comme le montre l'extrait (65) repris ci-dessous.

(65) REQ

(3,451) [l'écharpe est par terre] [et moi je suis parti] [je me suis dit c'est par où] [et j'ai juste disparu] (2,177 s)

Dans le slam de LL, de nombreuses UR groupées par la prosodie ont un contenu lexical identique (exemples 66 et 67).

(66) LL

[on racle] [on gratte] [on racle] [on gratte les bas étages de Maslow] (0,223 s)

(67) LL

[on ânonne] [on ânonne] [on ânonne] [on répète] [on répète] [on répète] [on ânonne] [on répète] [on perroquette] (0,223 s)

Dans ce cas-ci, le groupement par la prosodie crée un effet de saturation du fait d'une forte densité à la fois au niveau verbal (avec la répétition de structures syntaxiques et de mots identiques) et au niveau prosodique (avec l'absence de pause).

Si l'on observe les constructions opérant une condensation (groupement par la prosodie) dans les autres textes du corpus, il apparaît que la plupart correspondent à l'un de ces cas de figure : (1) elles renforcent la cohésion sémantique, parfois en l'absence de connecteur logique, comme dans l'exemple 68, où le passage qui développe l'image du phénix est groupé par la prosodie²⁷⁷ ; (2) elles groupent des UR (très) brèves (exemple 69) ; (3) elles créent un effet de saturation en groupant des UR marquées par des répétitions syntaxiques et/ou lexicales (exemple 70) ; (4) elles rapprochent prosodiquement les échos sonores (exemple 71).

(68) MOJ

[coute que coute je me démène] (0,344 s)

[écris entre les gouttes] [rame face à la tempête] (0,284 s)

[le temps s'écoule] (0,28 s)

[vois le phénix qui s'anime renait de ses cendres] [il hurle à s'en cramer les ailes] [brille de mille feux] [mime même l'incendie] (0,368 s)

[longtemps rêveur assoupi entre mers et rives (0,279 s) voguant à la dérive en surface je m'éveille] (0,392 s)

(69) CRE

(1,999 s) [vous sentez] [oui] (0,417 s)

(70) 4D

(0,872 s) [mais je lâche pas] [je me débène pas] [je me défile pas] [je me bâillonne pas] (0,176 s)

(71) HOG

(0,22 s) [je fais grise mine] [et lamine le minotaure] (0,344 s)

Les constructions groupées par la syntaxe (1 UR = *n* UIP) sont particulièrement fréquentes (+ 20% par rapport à la moyenne de 35%) chez CRI, MAX, AT, M2L et 7O. On parle ici de phénomène de

²⁷⁷ L'image du phénix développée dans le texte fonctionne en outre comme une métaphore, c'est-à-dire une *figure*. Suivant la théorie de la gestalt, la prosodie permet de faire émerger cette figure par rapport à un fond discursif comparativement non marqué.

dislocation (Lacheret et Victorri 2002). Chez MAX et M2L, la plupart des UR segmentées par des pauses sont extrêmement longues (exemple 72), ce qui explique qu'elles ne soient pas prononcées d'une traite.

(72) M2L

amandiers dracaenas (0,330 s) et du rhododendron (0,456 s) doublé de digitales
dardées de dents de lion (0,255 s) en une débandade au démon dérobée

Les pauses interviennent également au sein d'UR complexes (+), par exemple lorsqu'il y a un dispositif de topicalisation ou une apposition. La dislocation d'unités syntaxiques permet dans d'autres cas de créer un suspens ou de dramatiser le discours (exemple 73). Notons que ces dislocations vont parfois à l'encontre du principe de cohésion selon lequel certains segments, tels qu'un clitique préverbal et sa tête verbale, ne peuvent être séparés par des frontières prosodiques (Lacheret-Dujour et Kahane 2020 : 2).

(73) BDV

elle (0,167 s) crie
elle (0,183 s) pleure

70 représente un cas particulier dans la mesure où 73% des UR sont à la fois encadrées et segmentées par des pauses à l'oral. Chaque UR entamée par les mots « j'ai vu singe sans poil » est interrompue par une pause après ce segment (exemple 74).

(74) 70

(1,909 s) [j'ai vu singe sans poil (0,263 s) construire le monde de demain]
(0,464 s)
[je l'ai vu vouloir reprendre (0,272 s) le flambeau de la création] (2,994 s)
[j'ai vu singe sans poil (0,309 s) cultiver l'amour (0,243 s) la compassion
(0,160 s) et la bienveillance] (1,2 s)

Les pauses mettent en évidence l'anaphore²⁷⁸ reprise tout au long du slam (« j'ai vu » ou « je l'ai vu ») : l'extraction gauche d'un constituant par une pause a pour effet de le topicaliser (Lacheret et Victorri 2002). Par ailleurs, le slam de 7^{ème} Œil est l'un de ceux dont les UIP ont une durée moyenne extrêmement stable (écart-type de 0,4), ce qui signifie que les pauses interviennent à des intervalles temporels relativement réguliers. La prosodie soutient donc fortement la régularité observée au niveau syntaxique (majorité d'URV simples de type *sujet + verbe + complément*) et renforce l'effet de litanie que j'évoquais précédemment (*cf. supra*).

Enfin, l'alignement des frontières d'UR et d'UIP est particulièrement fréquent (+ 33% par rapport à la moyenne) chez GS. La majorité des UR sont relativement courtes (entre 1 et 9 mots) et le nombre de pauses d'une durée supérieure à 1 seconde est élevé comparativement aux autres slams

²⁷⁸ Reprise d'un ou de plusieurs termes identiques en début de vers ou de phrase (*cf.* point 5.2.3.).

du corpus (*cf.* Chapitre 4, point 1.2.2.). L'effet global est celui d'une désarticulation du langage : les unités syntaxiques sont « égrainées », détachées les unes des autres par la prosodie. Le climax de ce rythme décomposé réside dans le passage où l'énoncé « je nous veux heureux et sains et saufs » est ensuite épilé en « je – nous – vie – eux – heure – eux – sein – sauf ». Cette mécanique rythmique et discursive fait écho à la dernière phrase du slam : « Tu peux décomposer chaque mot mais tu ne décomposeras jamais notre vie ».

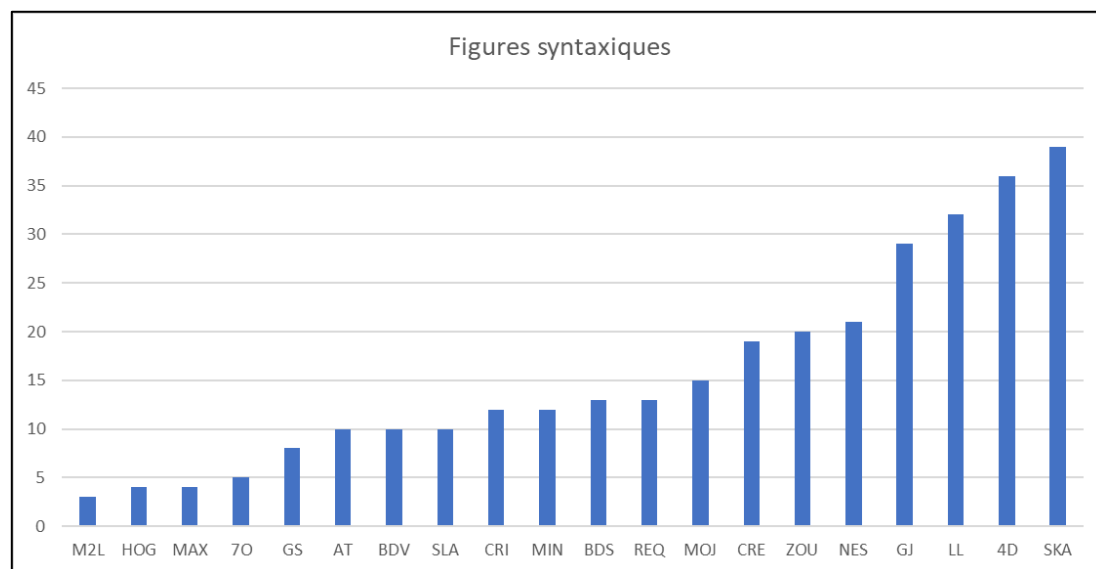
L'analyse croisée des unités de rection et des unités inter-pausales montre que les configurations d'alignement (1UR = 1UIP), de groupement par la syntaxe (1UR = n UIP) et de groupement par la prosodie (n UR = 1UIP) sont présentes dans des proportions presque identiques au sein de SLAM-CROSSPUS ; et que la majorité des frontières finales d'UR coïncident avec une pause à l'oral. Néanmoins, si l'on observe chaque slam individuellement, ces tendances ne se vérifient pas systématiquement. J'ai montré que les phénomènes de condensation (groupement par la prosodie) remplissent différentes fonctions, telles que renforcer la cohésion sémantique, souligner une figure de style ou encore maintenir un certain équilibre rythmique. Quant aux phénomènes de dislocation (groupement par la syntaxe), ils sont la plupart du temps liés à la longueur des énoncés ou à la présence d'un dispositif de topicalisation ou d'une apposition (UR complexes). Dans certains cas, ces dislocations vont à l'encontre du principe de cohésion : ces licences poétiques permettent tantôt de créer du suspense, tantôt de dramatiser le discours. Enfin, je me suis focalisée sur deux slams dans lesquels l'alignement syntaxe-prosodie crée un effet global particulier : celui d'une litanie dans « J'ai vu », de 7^{ème} Œil ; et celui d'une désarticulation du langage dans « La Vache », de Gaëtan Sortet. Avant d'en venir aux résultats de l'analyse des figures syntaxiques, je présente quelques structures syntaxiques qui ont retenu mon attention lors de l'annotation de SLAM-CROSSPUS.

5.2.3. Figures syntaxiques : fréquence et marquage oral

J'ai relevé dans SLAM-CROSSPUS plusieurs types de constructions syntaxiques particulières, que j'appelle « figures syntaxiques » : les énumérations, les parallélismes structurels, les parallélismes de répétition, les anaphores et quelques dispositifs de mise en exergue (binarisation, double marquage, extraction et pseudo-clivée). Je commence par en faire une analyse quantitative complétée par des remarques sur quelques cas intéressants ; puis j'étudie la manière dont ces figures sont marquées à l'oral.

5.2.3.1. Fréquence des figures syntaxiques

Selon les textes, les figures syntaxiques analysées sont tantôt très nombreuses, tantôt présentes de manière très ponctuelle (graphique 5.10).

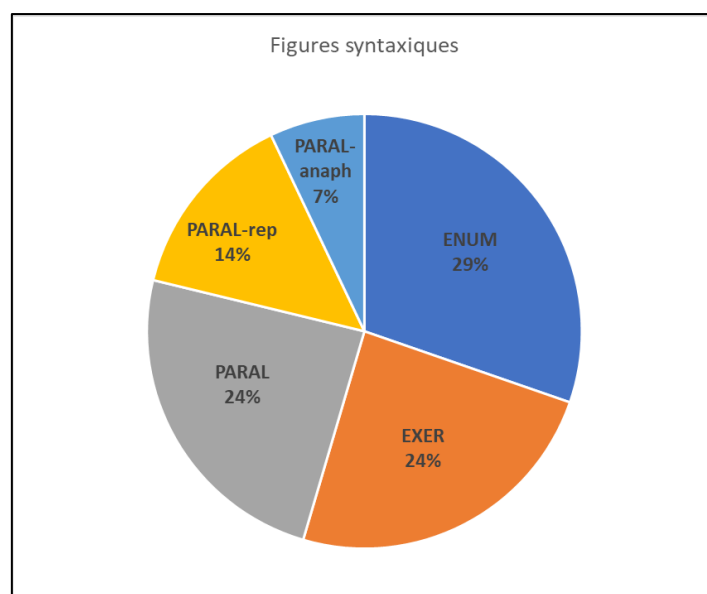


Graphique 5.10 – Nombre de figures syntaxiques dans les textes de SLAM-CROSSPUS.

Avant toute chose, j'ai testé la corrélation entre le nombre de figures syntaxiques utilisées et le nombre de mots d'un texte.²⁷⁹ En effet, nous pouvons nous attendre à ce que les figures soient plus nombreuses lorsque le texte est plus long. Sans surprise, un test de Pearson montre, sur la base de l'échantillon et avec un risque d'erreur de 5%, qu'il existe une relation positive entre le nombre de mots et le nombre de figures syntaxiques ($r = 0,652$; $p < 0,001$). Toutefois, quelques textes contredisent cette relation : par exemple, LL compte 31 figures et 348 mots ; MOJ compte 15 figures et 884 mots et 7O compte 5 figures et 594 mots.

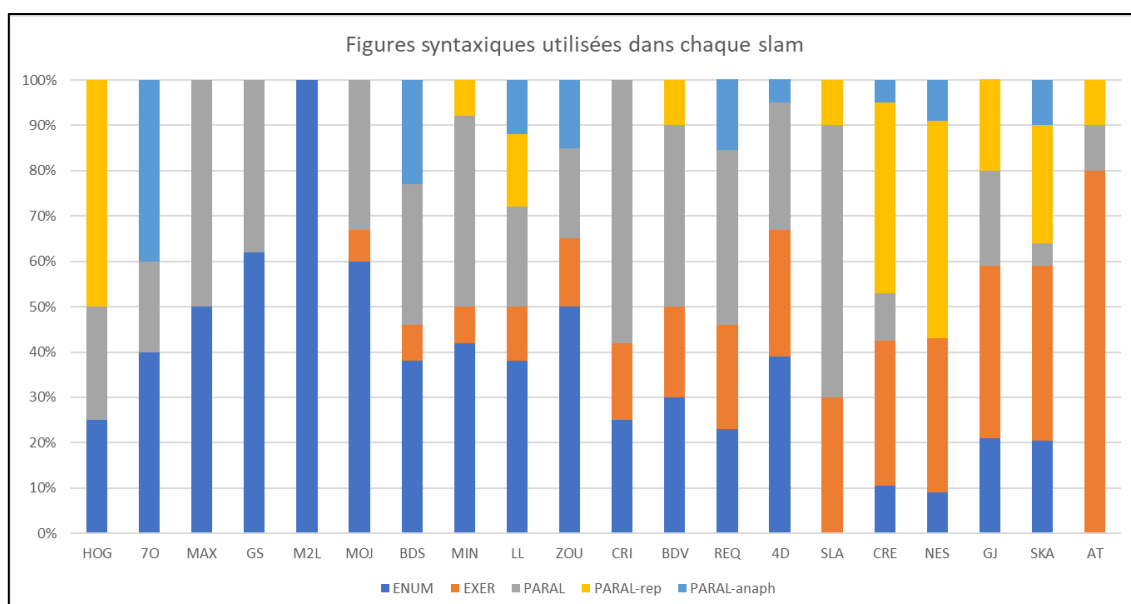
Dans SLAM-CROSSPUS, la figure syntaxique la plus fréquemment utilisée parmi celles que j'ai annotées est l'énumération (29%), suivie de la mise en exergue et des parallélismes structurels (24% dans les deux cas). Selon Zumthor, les répétitions (entendues au sens large) sont un trait universel et constant de toute poésie orale (1984 : 81). La récurrence discursive serait le moyen le plus efficace de verbaliser une expérience spatio-temporelle et d'y faire participer l'auditeur-rice ; partant, elle confère une réelle puissance aux textes (1984 : 81). Les répétitions assumeraient en outre une fonction mnémotechnique (Hagège 1987, cité par Vorger 2012 : 153). Il n'est donc pas surprenant que les trois types de parallélismes annotés dans SLAM-CROSSPUS, qui sont des structures répétitives, représentent ensemble 45% des figures syntaxiques annotées (graphique 5.11).

²⁷⁹ Test effectué sur SPSS (<https://www.ibm.com/fr-fr/analytics/spss-statistics-software>).



Graphique 5.11 – Pourcentage de chaque type de figure syntaxique dans SLAM-CROSSPUS : parallélismes structurels (PARAL), parallélismes de répétition (PARAL-rep), anaphores (PARAL-anaph), énumérations (ENUM) et mises en exergue (EXER).

Les parallélismes pris ensembles sont majoritaires dans 14 des 20 slams du corpus, ce qui appuie l'idée de Zumthor (1983) selon laquelle les figures répétitives sont largement exploitées dans la poésie orale. La répartition des différentes structures annotées varie tout de même fortement d'un texte à l'autre (graphique 5.12). Par exemple, trois slams se démarquent du reste du corpus en faisant un usage particulièrement important de la répétition : HOG, CRE et NES ; tandis que les parallélismes structurels sont dominants chez SLA et CRI.



Graphique 5.12 – Pourcentage de chaque type de figure syntaxique dans chaque texte de SLAM-CROSSPUS : parallélismes structurels (PARAL), parallélismes de répétition (PARAL-rep), anaphores (PARAL-anaph), énumérations (ENUM) et mises en exergue (EXER).

Il est important de souligner qu'une figure syntaxique peut créer des effets très différents selon son « ampleur » ou sa « prégnance ». Par exemple, chez MIN, une énumération s'étend à l'oral sur 42 secondes et compte 210 syllabes. L'effet suscité par un tel passage accumulatif est évidemment très différent de celui créé par une énumération moins étendue et moins complexe. Il convient donc d'interpréter ce graphique avec prudence. Il offre uniquement un aperçu de l'usage de quelques figures syntaxiques dans les slams de SLAM-CROSSPUS. Pour cette raison, je ne m'attarde pas sur une analyse des effets potentiels de ces figures – laquelle demanderait un retour aux textes et une étude qualitative poussée de ceux-ci. Je passe donc directement à la question du marquage prosodique des figures syntaxiques relevées.

5.2.3.2. Énumérations, parallélismes et scansions rythmiques

J'ai formulé l'hypothèse que les énumérations, les répétitions et les parallélismes structurels sont marqués à l'oral par un pattern rythmique régulier (isochronique et isométrique). Une énumération ou un parallélisme peuvent constituer à eux seuls le contenu verbal d'une scansion (exemple 75), ils peuvent être intégrés dans un contenu plus vaste et qui est scandé (exemple 76) ; ils peuvent être marqués par deux scansions différentes à l'oral (exemple 77) ; ou, enfin, ils peuvent ne pas être scandés du tout. Dans les extraits repris ci-dessous, les figures syntaxiques sont soulignées et je reprends les paramètres des scansions rythmiques : nombre de syllabes des motifs rythmiques (isométrie), intervalle temporel moyen entre les syllabes accentuées (isochronie), tempo (en battements par minute) et caractérisation de la scansion (*cf.* Chapitre 4, point 3).

(75) GS

	<i>n</i> syll.	intervalle moy.	tempo
c'est la belle	3		
c'est la vie	3		
c'est la belle vie	4		
		2,6 s	23 bpm
ISOC20 - ISOM1			

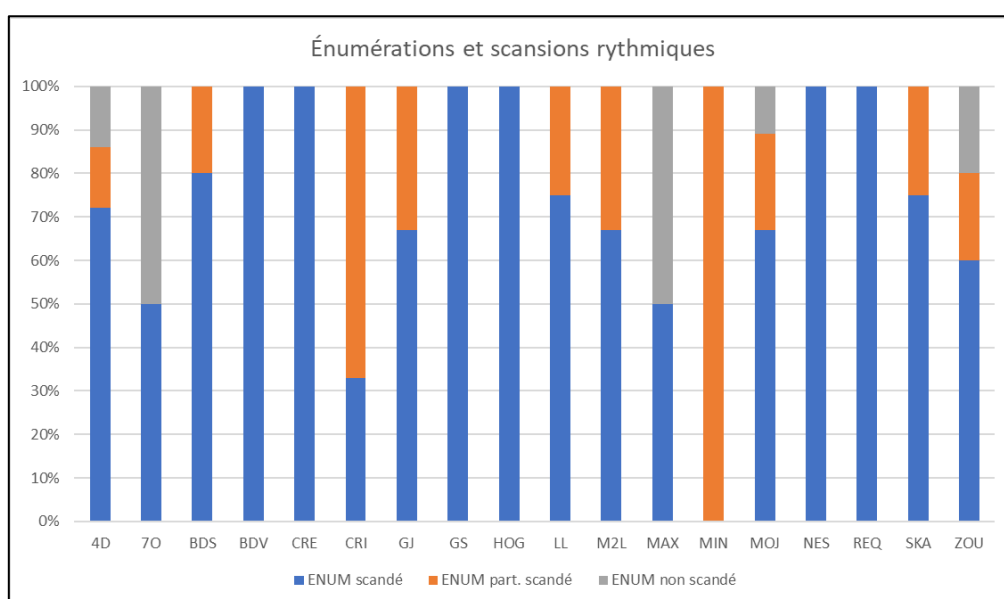
(76) GJ

	<i>n</i> syll.	intervalle moy.	tempo
<u>on est superficiels</u>	5		
<u>on se prélasse</u>	4		
<u>et on jacasse</u>	4		
mais	1		
		0,7 s	81 bpm
ISOC20 - NONISOM			

(77) CRI

	n syll.	intervalle moy.	tempo
je n'ose pas dire	3		
qu'au dé part	3		
ils avaient rê vé	4		
d'un amour	4		
à la Vict oria	4		
et David	3		
Beckam	3		
	0,5 s	108 bpm	
ISOC20 - ISOM-C0			
ou à la Jay z	5		
et Beyon cé	4		
quand ils te chantent	4		
l' amour	2		
à la Bony	3		
and Clyde	3		
	0,6 s	92 bpm	
ISOC20 - NONISOM			

Dans SLAM-CROSSPUS, la majorité des énumérations (70%) sont scandées à l'oral, 21% sont partiellement scandées et 9% ne sont pas scandées. Cette tendance se vérifie presque dans tous les slams, à l'exception de MIN et CRI (graphique 5.13²⁸⁰).



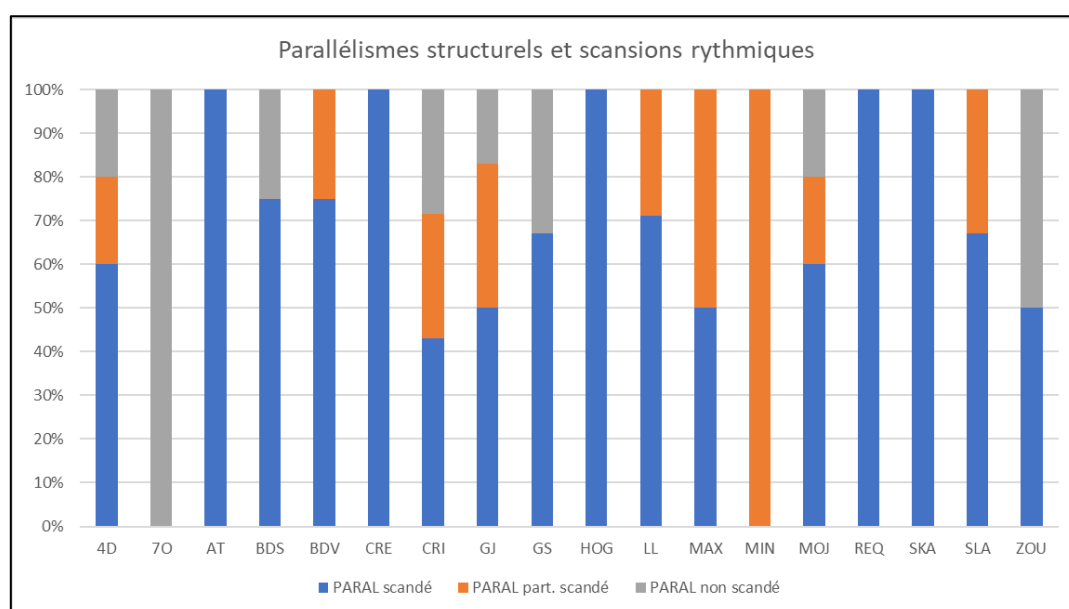
Graphique 5.13 – Pourcentage d'énumérations scandées (ENUM scandé), partiellement scandées (ENUM part. scandé) et non scandées (ENUM non scandé) à l'oral dans SLAM-CROSSPUS.

Chez MIN et CRI, il y a respectivement 100% et 67% des énumérations qui sont partiellement scandées. Cela s'explique par le fait que la plupart des énumérations de ces deux slams sont extrêmement longues. Quoiqu'il en soit, il apparaît que la figure syntaxique énumérative coïncide très souvent avec

²⁸⁰ Les slams ne contenant pas d'énumération ne sont pas intégrés au graphique.

un pattern temporel et métrique régulier à l'oral. La question est dès lors de savoir si la présence d'une énumération au niveau verbal explique que les passages concernés sont perçus comme étant réguliers ; ou si les slameurs et slameuses ont tendance à prononcer de manière régulière des passages énumératifs. Je pense que ces deux affirmations sont vraies, et qu'une interaction complexe existe entre les deux niveaux, dans la mesure où « le rythme est perçu et agi tout à la fois » (Fraisse 1974 : 10).

La majorité des parallélismes structurels (58%) sont également scandés à l'oral, 24% le sont partiellement et 15% sont non scandés. Néanmoins, ces proportions varient si l'on observe chaque texte individuellement (graphique 5.14²⁸¹). Chez 7O par exemple, le seul parallélisme n'est pas scandé à l'oral. Ce slam est par ailleurs celui où la proportion de temps de parole scandé est la plus basse (17%). ZOU se démarque également du reste de SLAM-CROSSPUS, avec 50% de parallélismes scandés et 50% non scandés.

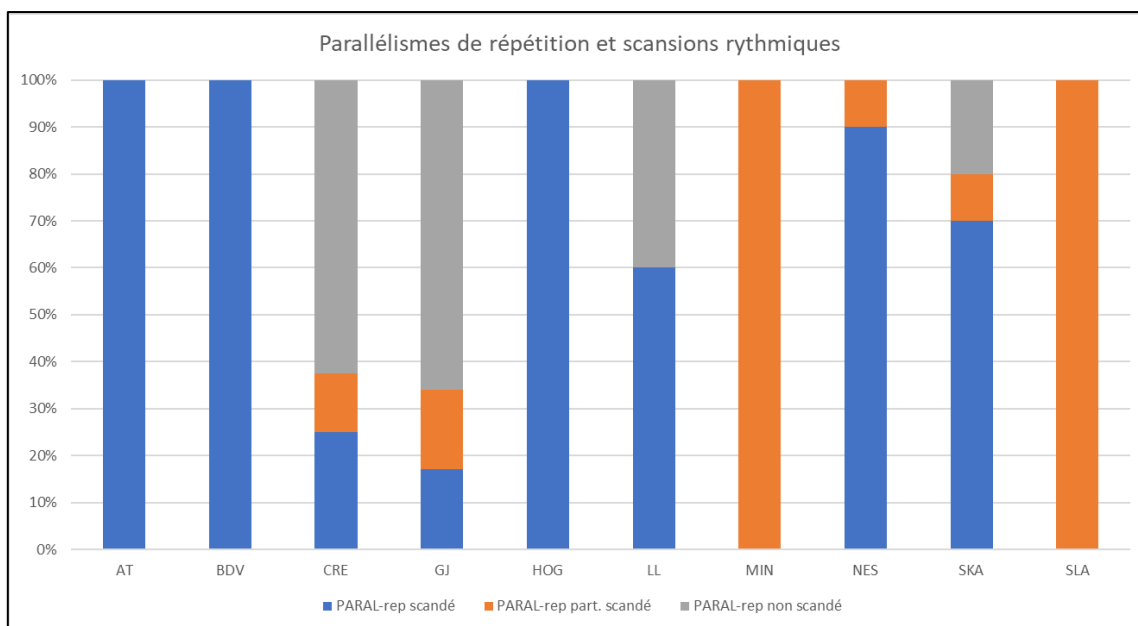


Graphique 5.14 – Pourcentage de parallélismes structurels scandés (PARAL scandé), partiellement scandés (PARAL part. scandé) et non scandés (PARAL non scandé) à l'oral dans SLAM-CROSSPUS.

Enfin, dans SLAM-CROSSPUS, la majorité des parallélismes de répétition (58%) sont scandés à l'oral, 13% le sont partiellement et 29% ne sont pas scandés. Il est toutefois important de noter que la moitié du corpus ne contient pas de parallélisme de répétition. Au total, il y en a 45 dans le corpus, ce qui est relativement peu par rapport aux autres figures (exception faite des anaphores, qui sont elles aussi relativement peu fréquentes). Quoi qu'il en soit, dans huit des dix textes contenant des parallélismes de répétition, la majorité de ceux-ci sont partiellement ou totalement scandés (graphique 5.15²⁸²). Chez CRE et GJ en revanche, la majorité sont non scandés à l'oral.

²⁸¹ Les slams ne contenant pas de parallélismes structurels ne sont pas intégrés au graphique.

²⁸² Les slams ne contenant pas de parallélismes de répétition ne sont pas intégrés au graphique.



Graphique 5.15 – Pourcentage de parallélismes de répétition scandés (PARAL-rep scandé), partiellement scandés (PARAL-rep part. scandé) et non scandés (PARAL-rep non scandé) à l'oral dans SLAM-CROSSPUS.

Quelques slams échappent à la tendance générale selon laquelle la majorité des énumérations et des parallélismes structuraux et de répétition sont marqués à l'oral par un pattern rythmique régulier. J'ai observé en détail les figures syntaxiques scandées et non scandées de trois de ces slams (70, MAX et ZOU) afin de voir si elles présentent des différences en termes de structure ou de contenu sémantique. Le slam « J'ai vu » de 7^{ème} Œil comprend deux énumérations, dont l'une est scandée (exemple 78) et l'autre pas (exemple 79).

(78) 70

	n syll.	intervalle moy.	tempo
j'ai vu singe sans poil			
cultiver <u>l'amour</u>	5		
<u>la compassion</u>	4		
<u>et la bienveillance</u>	5		
		0,9 s	66 bpm
ISOC20 – ISOM1			

(79) 70

je l'ai vu laisser parler la peur la haine (0,106 s)
et la colère

Dans le premier cas, les éléments de l'énumération sont séparés par des pauses silencieuses ; dans le second cas, les deux premiers éléments sont groupés et séparés du dernier par une pause relativement brève. La première énumération mentionne des valeurs connotées positivement, tandis que la seconde évoque des sentiments négatifs. Les pauses silencieuses ainsi que le caractère scandé (à un tempo *lento*) de la première énumération permettent au slameur de mettre l'accent sur chacune des valeurs évoquées. L'état de l'art sur la notion de rythme a mis en évidence l'association courante

entre *régularité* et *harmonie* (cf. Chapitre 2). Or, l'harmonie est également une notion connotée positivement. Cela explique peut-être le fait que des deux énumérations, qui sont structurellement similaires (trois items, déterminant défini + substantif) et temporellement proches (l'une est prononcée vers 53 s, et l'autre vers 61 s), seule celle qui évoque des valeurs positives soit scandée. Il ne s'agit bien sûr que d'une hypothèse, qui demanderait d'être vérifiée en analysant davantage de figures syntaxiques.

Le texte « Mise à nue » de Max contient également deux énumérations (exemples 80 et 81), dont seule la première est scandée à l'oral.

(80) MAX

	<i>n</i> syll.	intervalle moy.	tempo
force versée	3		
boulevers ée	4		
sans cesse	2		
secou ée	4		
		0,7 s	83 bpm
ISOC20 – ISOM-C1			

(81) MAX

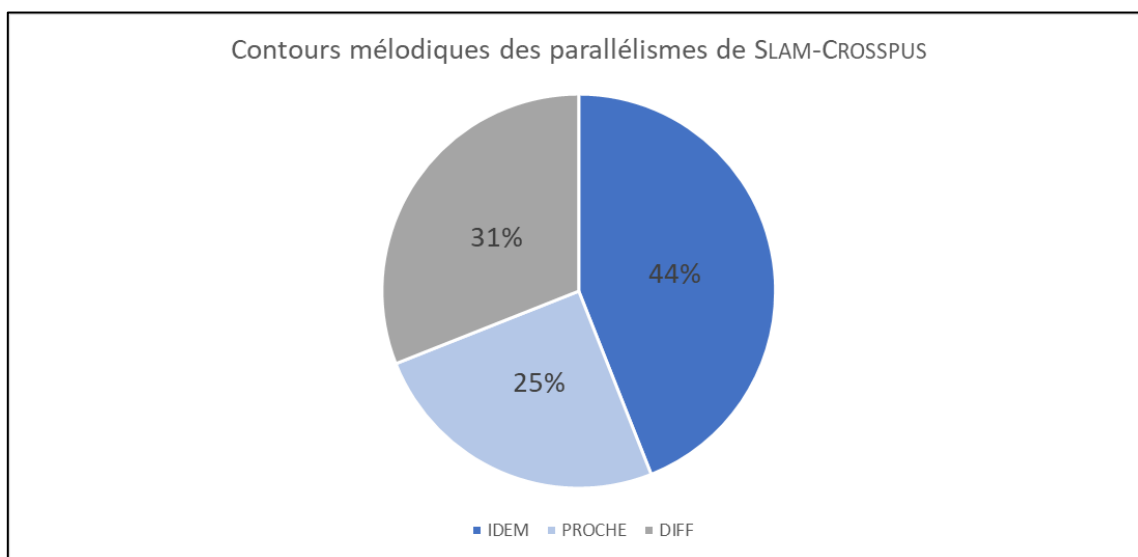
tant de réflexions (0,248s.)
sur mon errance sans but (0,3687s.)
d'une vie **sans remord** (0,2707s.)
d'une décadence **hirsute** (0,2961s.)
d'un combat au corps à **corps** (0,2987s.)
de mon **être** contre ma conscience

Dans ce cas-ci, le pattern rythmique régulier imprimé sur la première énumération permet de développer une iconicité prosodique : l'agitation évoquée par le slameur est prosodiquement symbolisée par la scansion. La seconde énumération est à la fois plus longue et plus complexe (structurellement parlant) que la première. Cette complexité explique peut-être le fait que le slameur n'y développe pas de pattern accentuel particulier. Enfin, dans le texte de Zouz, je n'ai pas identifié de particularité des énumérations et parallélismes non scandés comparativement à ceux qui sont (partiellement) scandés.

Mon hypothèse était que les énumérations, répétitions et parallélismes structurels sont scandés à l'oral. Il apparait effectivement que la majorité de ces figures (70% des énumérations, 58% des répétitions et 58% des parallélismes structurels) sont prononcées selon un pattern rythmique régulier. En d'autres termes, ces *figures verbales* sont souvent actualisées en *figures prosodiques* lors de la performance. J'ai observé en détail les cas où il y a discordance entre les deux niveaux discursifs et j'ai proposé des explications potentielles – relatives notamment au sens des énoncés ou à l'iconicité prosodique. J'insiste sur le fait qu'il ne s'agit aucunement d'« explications absolues », mais bien de pistes de réflexion. Ma seconde hypothèse porte sur les mouvements mélodiques des parallélismes syntaxiques.

5.2.3.3. Parallélismes et contours mélodiques

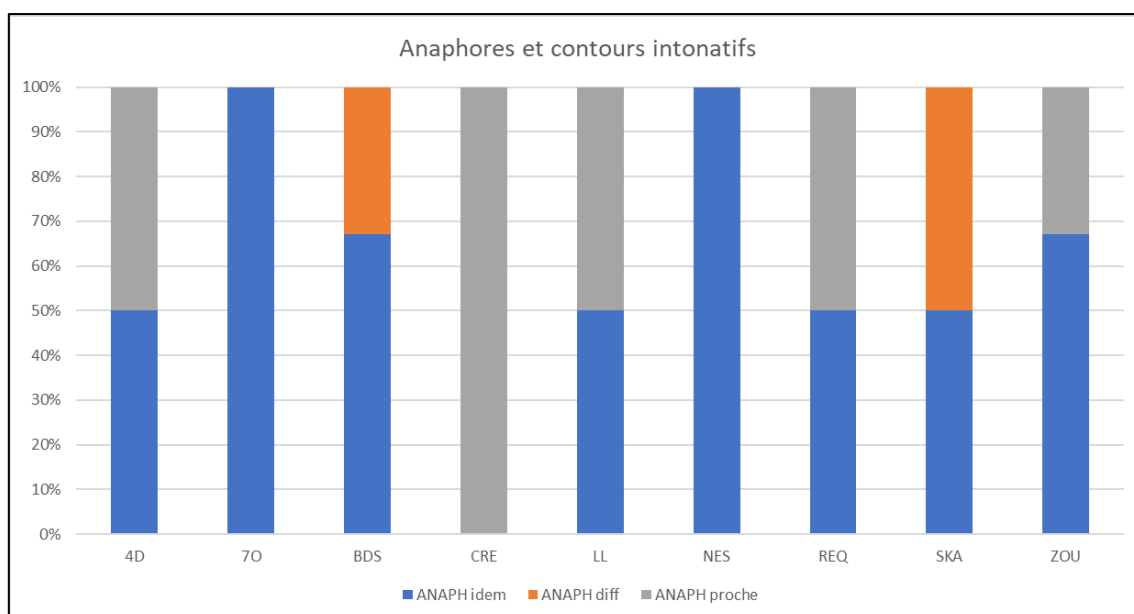
Les parallélismes, qu'ils soient structurels, de répétition ou anaphoriques, ont pour effet d'associer des segments discursifs successifs, de renforcer la cohésion textuelle. J'ai dès lors formulé l'hypothèse que ces figures sont également mises en lien au niveau prosodique, notamment via le développement de mouvements mélodiques (variations de f_0) similaires. Dans SLAM-CROSSPUS, la majorité des parallélismes (tous types confondus) sont prononcés à l'oral avec des contours mélodiques proches ou identiques (graphique 5.16), ce qui confirme mon hypothèse.



Graphique 5.16 – Pourcentage de parallélismes prononcés avec des contours intonatifs similaires (IDEM), proches (PROCHE) et différents (DIFF) dans SLAM-CROSSPUS.

Quel que soit le type de parallélisme, les mouvements intonatifs proches et identiques sont majoritaires : ils représentent 56% des contours mélodiques des anaphores et 65% des contours mélodiques des parallélismes structurels et des parallélismes de répétition. Comme souvent, ces pourcentages varient d'un slam à l'autre, ce qui nuance la validité de mon hypothèse. Seules les anaphores sont majoritairement prononcées avec des mouvements mélodiques similaires ou proches dans tous les slams qui en contiennent, à l'exception de SKA (graphique 5.17²⁸³).

²⁸³ Les slams ne contenant pas d'anaphores ne sont pas intégrés au graphique.



Graphique 5.17 – Pourcentage d'anaphores prononcées avec des contours intonatifs similaires (ANAPH idem), différents (ANAPH diff) et proches (ANAPH proche) dans SLAM-CROSSPUS.

Au total, trois anaphores sont prononcées avec un mouvement mélodique différent d'une occurrence à l'autre. Dans le slam « Notre père » de Bout de Souffle, « c'est ta faute » est répété à deux reprises en tête de vers. À l'oral, dans la première occurrence, la syllabe /ta/ a une fréquence fondamentale (f_0) légèrement plus élevée que la syllabe /fot/ (figure 5.18). Dans la seconde occurrence, c'est la syllabe /fot/ qui a une f_0 (et une intensité) plus élevée. Le premier /ta/ est par ailleurs légèrement plus long que le second (140 ms vs. 130 ms). Ces paramètres indiquent que, dans la première occurrence de l'anaphore, le déterminant porte un accent d'insistance : il s'agit de souligner à qui revient la faute évoquée. En revanche, la seconde occurrence a davantage pour objectif de souligner l'accumulation des fautes et c'est donc le substantif qui est cette fois accentué – d'où un contour mélodique différent.

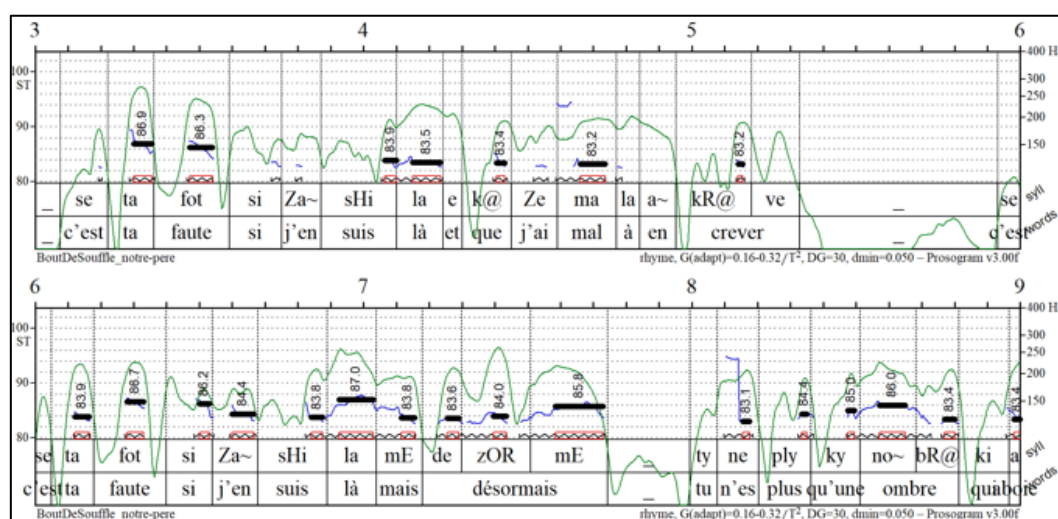


Figure 5.18 – Prosogramme d'un extrait du slam « Notre père » de Bout de Souffle (BDS).

Enfin, les motifs mélodiques divergent dans deux anaphores différentes du slam de Skash. Dans le premier cas (figure 5.19), la syllabe /pER/ a un ton descendant dans la première occurrence et un ton plat dans la seconde. Il s'agit d'un « cas limite » d'anaphore, dans le sens où il y a une légère différence de contenu d'une occurrence à l'autre. Cela explique peut-être la différence de contour intonatif.

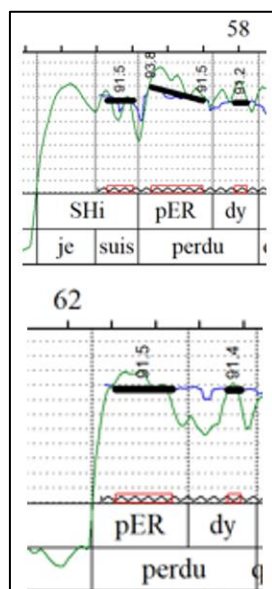


Figure 5.19 – Prosogrammes de deux extraits du slam « Harissa » de Skash (SKA).

Dans le second cas (figure 5.20), la proposition introduite par la deuxième occurrence de l'anaphore « est-ce que » est prononcée sur un ton globalement plus bas et avec un débit plus lent que la proposition précédente. Il s'agit de caractéristiques prosodiques typiques de l'émotion de la tristesse (Léon 1993 : 117), laquelle est connotée par le terme « larmes ». Dans ce cas-ci, c'est donc une différence au niveau de l'émotion évoquée qui expliquerait la différence de mouvement mélodique.

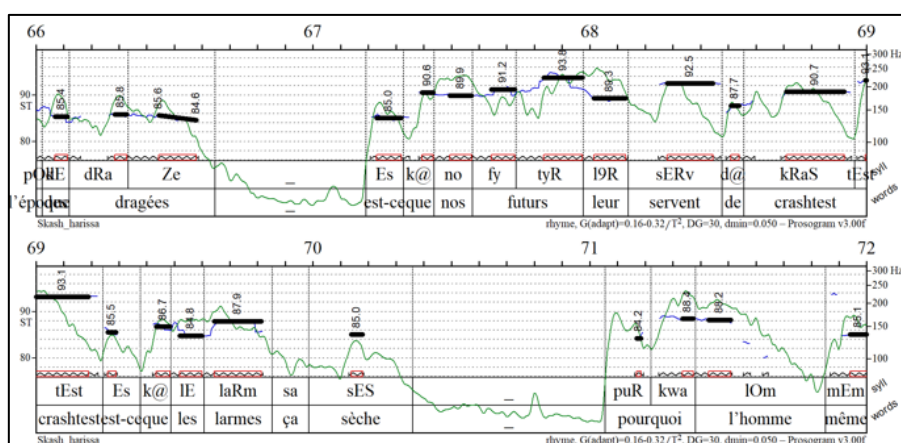


Figure 5.20 – Prosogramme d'un extrait du slam « Harissa » de Skash (SKA).

Ma seconde hypothèse était que les items constitutifs des parallélismes (structuraux, de répétition et anaphoriques) sont prononcés avec des contours mélodiques similaires. À l'échelle de SLAM-CROSSPUS pris dans son ensemble, dans 69% des cas, les mouvements intonatifs sont proches ou

identiques. Ce pourcentage varie toutefois fortement dans chaque slam pris individuellement : l'hypothèse ne se vérifie largement que pour les anaphores. Venons-en à la dernière hypothèse, relative aux dispositifs de mise en exergue.

5.2.3.4. Mises en exergue et accentuation

Les différents dispositifs annotés dans SLAM-CROSSPUS permettent la mise en évidence d'un terme ou d'un syntagme au sein des énoncés. Seuls des doubles marquages et des extractions sont utilisés dans les slams du corpus ; et les premiers représentent 91% des mises en exergue annotées. Au niveau prosodique, un moyen de placer le focus sur un segment discursif est d'en accentuer les syllabes.

Dans un premier temps, j'ai vérifié manuellement les dernières syllabes des segments mis exergue afin de voir si elles sont proéminentes (*cf.* annotation manuelle des proéminences, Chapitre 4, point 1.1.4.). La majorité des mises en exergues correspondent à des dislocations à gauche, *i.e.* l'élément mis en évidence est antéposé. Toutefois, il y a 7 mises en exergue avec dislocation à droite, la plupart se trouvant dans le texte de Skash (exemple 82).

(82) SKA

les politicards **le** savent hein **que c'est plus facile de la raser la cime de**
l'arbre à problème plutôt que de l'arracher la racine

Ces constructions ont été exclues de l'analyse. Par ailleurs, 18 segments antéposés sont des pronoms monosyllabiques. Or, selon Rossi (1999),

si le constituant disloqué est un pronom monosyllabique de type *moi*, comme dans *moi je pense gagner cette épreuve*, l'accent primaire peut être réduit à un ton bas ponctuel, ou tout simplement non réalisé. Dans ce cas bien précis, le faible poids syllabique du constituant mis en exergue peut expliquer l'absence de réalisation de frontière prosodique, l'hypothèse étant que plus un groupe syntaxique est court, plus il a de chances d'être actualisé dans le même groupe accentuel que le groupe syntaxique qui le suit (Rossi 1999 cité par Avanzi 2012 : 131).

Ces 18 dislocations ont donc été traitées séparément. Au terme de la vérification manuelle, il ressort que la majorité des syllabes terminales des éléments disloqués à gauche sont accentuées : 91% dans le cas des doubles marquages et 100% dans le cas des extractions. Quant aux pronoms monosyllabiques mis en exergue, ils sont accentués dans 50% des cas. Selon la conception traditionnelle, les éléments disloqués à gauche sont nécessairement accentués et sont isolés par une pause silencieuse (Riegel *et al.* 2009 cités par Avanzi 2012 : 129). Toutefois, cette vision des choses a été remise en question par plusieurs études réalisées sur des corpus de français parlé lu et non lu (Avanzi 2012). Dans sa thèse de doctorat, Avanzi étudie notamment un corpus d'énoncés présentant une dislocation à gauche et il apparaît que dans 85% des cas, le segment mis en exergue est marqué par une proéminence sur sa syllabe finale. Il est important de souligner qu'Avanzi ne retient pas

exactement le même type de structures que celles que j'ai annotées (par ex. il n'intègre pas les pronoms monosyllabiques à son analyse). Néanmoins, les résultats de son étude vont dans le même sens que les miens : la règle selon laquelle la syllabe finale d'un élément disloqué à gauche est accentuée est respectée dans la majorité des cas.

Dans un second temps, j'ai calculé la densité accentuelle des segments mis en exergue et je l'ai comparée avec la densité accentuelle moyenne de chaque slam (laquelle avait été calculée précédemment, *cf.* Chapitre 4, point 2.2.1.). J'ai exclu les segments monosyllabiques, puisque ces cas ont été traités précédemment. La densité accentuelle moyenne de tous les segments discursifs de plus d'une syllabe mis en exergue est de 35%, ce qui est plus élevé que la densité accentuelle moyenne calculée sur l'ensemble des enregistrements de SLAM-CROSSPUS (27%).

La dernière hypothèse, selon laquelle les segments mis en exergue via les dispositifs syntaxiques (double marquage et extraction) sont accentués à l'oral, se vérifie donc largement dans SLAM-CROSSPUS.

5.3. Conclusion

L'analyse de la syntaxe est souvent placée au cœur des travaux consacrés à l'étude du rythme dans des productions poétiques non métriques – voire non poétiques (e.a. Mourot 1969 ; Pierrot 1993 ; Bigot 2010 ; Bourassa 2015). La dimension rythmique de la syntaxe est en effet évidente, dans la mesure où elle conditionne l'arrangement des mots et où elle structure le discours. Dans un premier temps, je me suis intéressée à l'organisation des slams de SLAM-CROSSPUS en unités de rection (UR) – lesquelles peuvent être verbales (URV), averbales (URA) ou elliptiques (URE). Au niveau SLAM-CROSSPUS pris dans son ensemble, ce sont les premières qui sont les plus utilisées (78%). Les URA représentent 21% des UR du corpus, mais ce pourcentage est nettement plus élevé dans certains slams. Elles induisent des effets rythmiques divers : rupture, progression discursive par à-coups, densité (accumulation de propositions)... Dans certains cas, elles témoignent d'une certaine licence poétique ou remplissent une fonction iconique. J'ai par ailleurs distingué les unités de rection « simples » des unités « complexes » (UR+) – *i.e.* auxquelles sont intégrés des inserts, des marqueurs discursifs ou des adjoints. Quel que soit le type d'UR (URV, URA ou URE), les structures simples sont les plus utilisées par les slameurs et slameuses de SLAM-CROSSPUS. L'analyse détaillée des slams dans lesquels la proportion d'UR+ est plus élevée que la moyenne a mis en évidence les effets rythmiques qu'elles induisent : progression par achoppements, spiralaire ou « ondulante ». En outre, la présence importante d'UR+ est un indice potentiel de la complexité syntaxique. Partant de cette idée, j'ai comparé un slam contenant 100% d'URV dont 98% sont simples (70) avec un slam marqué par une plus grande diversité en termes d'organisation syntaxique et contenant des UR+ (SKA). La structuration syntaxique du premier évoque une litanie, une liste dont chaque item est structurellement simple et identique au précédent. Les critères de structure et de répétition (Sauvanet 2000) y sont les plus

prégnants. Comparativement, le second texte est caractérisé par un rythme plus complexe et mouvant. Enfin, l'annotation des UR a mis en évidence quelques structures syntaxiques particulières : des formes de brouillages syntaxiques (qui nécessitent un recours à l'écrit pour être résolus), des structures à pivot (fonctionnant comme des « jeux langagiers » à l'interface de l'écrit et de l'oral) ; et, enfin, des insubordinations, qui déplacent les relations de causalité du niveau propositionnel vers le niveau énonciatif.

Dans un second temps, l'analyse croisée de la syntaxe et de la prosodie a montré que, à l'échelle de SLAM-CROSSPUS pris dans son ensemble, 76% des frontières finales d'UR sont marquées par une pause dans la performance orale. Bien que ce pourcentage varie d'un slam à l'autre, il reste toujours supérieur à 50%. Trois cas de figure ont été relevés : l'alignement entre unité de rection (UR) et unité inter-pausale (UIP) ; la condensation de plusieurs UR en une seule UIP ; et la dislocation d'une UR en plusieurs UIP. Ces trois configurations sont présentes dans des proportions presque équivalentes au sein de SLAM-CROSSPUS. J'ai montré que la majorité des groupements par la prosodie (condensations) permettent de : **(1)** renforcer la cohésion sémantique ; **(2)** grouper des UR brèves ; **(3)** créer un effet de saturation (lorsque les UR groupées présentent des répétitions lexicales ou syntaxiques) ; **(4)** souligner des jeux rimiques. Parmi les UR segmentées par la prosodie (dislocations), la plupart sont longues ou contiennent un dispositif de topicalisation, ou une apposition. Dans ces cas-là, les pauses sont respiratoires, facilitent l'accès au sens ou soutiennent une mise en exergue au niveau verbal. Quelques pauses segmentant des UR permettent en outre de dramatiser le discours – parfois en mettant à mal le principe de cohésion (ce qui témoigne d'une certaine licence poétique).

Le deuxième axe de l'analyse concernait une série de figures syntaxiques créant des effets rythmiques particuliers et dont j'ai étudié le marquage à l'oral : les énumérations, les parallélismes (structurels, de répétition, anaphoriques) et différentes formes de mise en exergue. Les répétitions (lexicales et/ou syntaxiques) sont un trait constant de toute forme de poésie orale : d'une part, parce qu'elles sont efficaces pour capter l'attention de l'auditoire et, d'autre part, parce qu'elles facilitent la mémorisation des textes. De fait, il est apparu que les figures les plus exploitées par les slameurs et slameuses dans SLAM-CROSSPUS sont les parallélismes. Concernant le marquage oral des figures syntaxiques, mon intuition de départ était que ces dernières sont largement soutenues par la prosodie. Effectivement, j'ai montré : **(1)** que les énumérations, répétitions et parallélismes structurels sont majoritairement scandés à l'oral ; **(2)** que les éléments constitutifs d'un parallélisme sont la plupart du temps prononcés avec un même mouvement intonatif ; **(3)** que les éléments mis en exergue par la syntaxe sont accentués à l'oral. En somme, les « nœuds rythmiques » développés au niveau syntaxique sont densifiés lorsqu'ils sont mis en voix.

L'analyse de la syntaxe que j'ai menée confirme la dimension fondamentalement rythmique de ce niveau discursif, et les hypothèses quant au marquage prosodique des frontières et figures syntaxiques se sont globalement vérifiées. Néanmoins, j'ai pris de soin de nuancer les résultats en intégrant des analyses détaillées de plusieurs extraits de SLAM-CROSSPUS. J'entame à présent la dernière analyse de ce chapitre, qui est consacrée à l'étude des répétitions de phonèmes.

Analyse de la syntaxe en bref

- La majorité des unités de rection de SLAM-CROSSPUS sont verbales et simples.
- Les unités de rection averbales sont largement utilisées par quelques slameur·euses. Elles créent différents effets rythmiques (par ex. effet de rupture).
- Les unités de rection complexes sont largement utilisées par quelques slameur·euses. Elles induisent différents effets rythmiques (par ex. progression par achoppements).
- Les parallélismes (structuraux, de répétition et les anaphores) sont les figures les plus fréquentes parmi celles annotées dans SLAM-CROSSPUS.

Marquage prosodique des frontières et figures syntaxiques en bref

- La majorité des frontières finales d'unité de rection coïncident avec une pause silencieuse à l'oral dans SLAM-CROSSPUS.
- Les cas d'alignement entre frontières syntaxiques et pauses, de groupement par la prosodie (condensation) et de groupement par la syntaxe (dislocation) sont présents dans des proportions similaires au sein de SLAM-CROSSPUS.
- Les cas de condensation et de dislocation sont liés à des facteurs poétiques, sémantiques, rythmiques ou articulatoires.
- Les figures syntaxiques sont largement congruentes avec des figures prosodiques (scansions, répétition de mouvements intonatifs et accentuation).

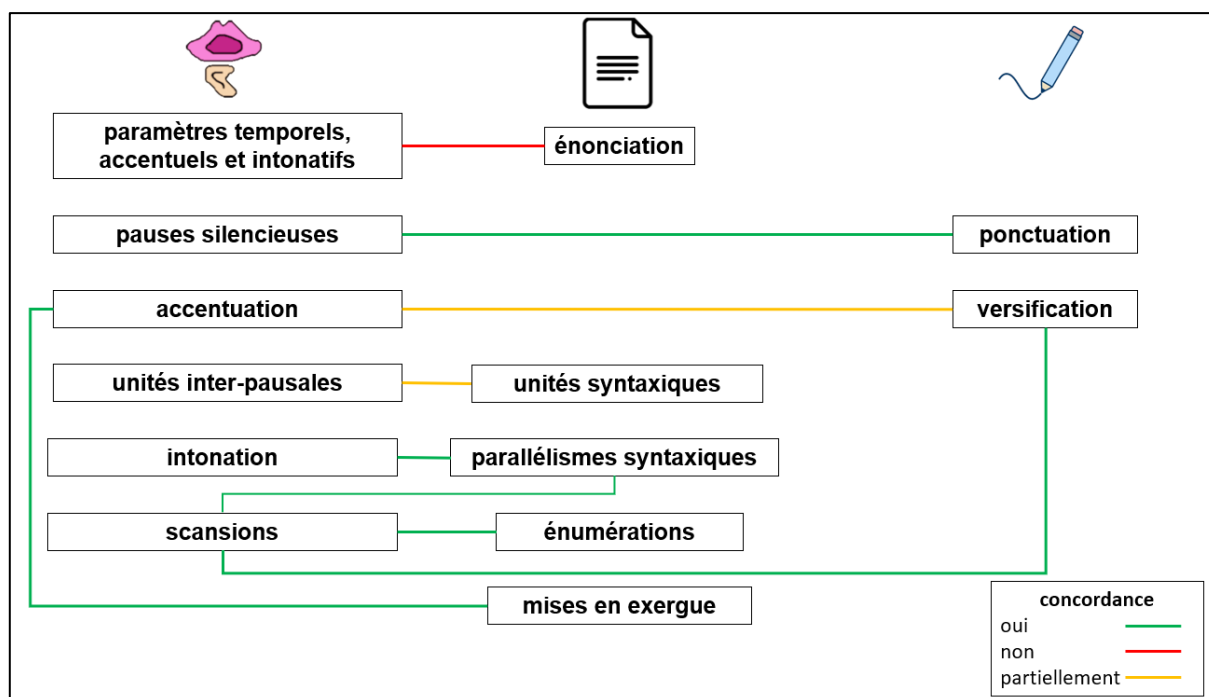


Figure 5.21 – Schéma de synthèse des interactions entre les composantes rythmiques des niveaux oral, verbal et écrit de SLAM-CROSSPUS : énonciation et phonostyle ; ponctuation et pauses ; versification et accentuation, scansions ; frontières/figures syntaxiques et pauses, intonation, scansions.

6. Les répétitions de sons : une composante rythmique majeure

La dimension rythmique des répétitions de sons est double : d'une part, en tant que « retour du même », elles structurent, découpent et induisent une tension dans le texte ; d'autre part, en tissant des liens entre les signifiants, elles multiplient potentiellement les couches de sens du discours. Or, selon Meschonnic (1982), le rythme est l'organisation du sens dans le discours (*cf.* Chapitre 2, point 1.2.). Zumthor estime que la répétition, notamment d'échos sonores, est un trait fondamental de toute forme de poésie orale (1984 : 81). Les « échos régularisés » encadrent et soutiennent le discours, ils lui confèrent une force particulière : la récurrence discursive serait le moyen le plus efficace de verbaliser une expérience spatio-temporelle et d'y faire participer l'auditoire (Zumthor 1984 : 82-83). Cherchant à définir le style oral, Hagège présente lui aussi les échos phoniques comme en étant une composante majeure (Vorger 2012 : 152). En tant que pratique de poésie orale, le slam n'échappe donc pas à cette « règle » : les figures rimiques y sont, selon plusieurs auteur-es (e.a. Smith 2009 ; Vorger et Abry 2011 ; Vorger 2012 ; Simon 2020), extrêmement fréquentes.

[L]e slameur se pose en « Meilleur ami des mots » : travaillés dans leur matérialité et leur musicalité, ceux-là se succèdent comme *enchantés* en une cascade de rimes ou autres formes d'échos sonores (Vorger 2012 : 13).

Les rimes – au sens large du terme – seraient donc une composante essentielle du flow des slameurs et slameuses. Lors des entretiens (*cf.* Chapitre 3, point 2), les échos sonores ont en effet systématiquement été mentionnés par les slameurs et slameuses comme des dispositifs rythmiques majeurs (*cf.* entretiens). Un lien de causalité est établi entre la présence de rimes et le caractère rythmé des slams. L'idée même d'un rythme sonore, indépendant d'un « autre rythme », ressort de plusieurs entretiens. La littérature sur le rap s'est également beaucoup intéressée à la question des rimes : plusieurs auteur-es (e.a. Alim 2003 ; Rossi 2012 ; Zubčková 2013) proposent des analyses détaillées de « lyrics » et établissent des typologies des différents types de rimes exploitées par les rappeurs et les rappeuses. Dans la mesure où le slam est en quelque sorte un « cousin » du rap, et où plusieurs slameurs et slameuses de SLAM-CROSSPUS se disent fortement influencé-es par ce genre musical, l'on peut s'attendre à rencontrer le même type de figures sonores dans leurs textes.

Mes hypothèses sont les suivantes : d'une part, je m'attends à observer de nombreuses figures rimiques, de différents types, dans les textes de SLAM-CROSSPUS ; d'autre part, je pense que les scansions rythmiques sont largement congruentes avec les chaînes euphoniques²⁸⁴ – les répétitions au niveau verbal contribuant à la perception de la régularité des scansions lors de la mise en voix. Dans un premier temps, je discute des problèmes que pose l'analyse des dispositifs rimiques dans un large corpus. Dans un second temps, j'analyse le niveau verbal des scansions de SLAM-CROSSPUS pour voir dans quelle mesure les rimes coïncident avec les battements de ces patterns rythmiques réguliers.

²⁸⁴ L'euphonie est définie dans le domaine musical comme étant une combinaison harmonieuse et agréable de sons (définition du CNRTL, en ligne, consultée le 16/02/2023). J'utilise ici ce terme pour renvoyer à des séries de phonèmes identiques ou proches.

Enfin, j'analyse de manière détaillée les échos sonores dans quatre textes de SLAM-CROSSPUS afin d'en établir une typologie et de dégager quelques phénomènes rythmiques récurrents qui en découlent.

6.1. Annotation des échos sonores : problèmes méthodologiques

L'automatisation de la détection des répétitions phonémiques dans un corpus de slam (ou de rap) pose plusieurs problèmes méthodologiques. D'abord, il y a de multiples formes différentes d'échos sonores dans les textes : rimes simples, rimes multisyllabiques, assonances, paronomases... Autrement dit, une analyse automatique doit être à même de relever des structures phonémiques plus ou moins complexes, identiques ou proches, et dont la localisation est totalement libre (vs. uniquement en fin de vers, comme dans le cas des textes poétiques classiques). Ensuite, du fait de cette répartition libre des échos sonores, se pose la question de l'empan d'observation. En effet, quelle fenêtre fixer pour la recherche de phonèmes fonctionnant par paires ou en séries ? Hirjee et Brown (2009) et Zubčková (2013), qui analysent des lyrics de rap, travaillent sur des fenêtres de deux à trois lignes. Néanmoins, cela implique de disposer des versions écrites des textes. Par ailleurs, il est tout à fait possible que des chaînes euphoniques se déploient sur des portions textuelles plus larges. C'est notamment le cas pour deux chaînes euphoniques dans l'extrait du slam « La Jungle » de Slamdog repris ci-dessous (exemple 83²⁸⁵) : l'assonance en /o~/ (en rouge) et l'alternance des phonèmes /i/ et /E/ ou /e/ (en bleu). Et je ne relève ici que deux dispositifs parmi d'autres observables sur ces quelques lignes (par ex. l'assonance en /O/).

(83) SLA

Extensi^{on}s de la peur, de la bêtise
^{on} courtise les grosses coupures
et ^{on} met de côté les gros coups durs
Les gros ^{cons} d'hier refont surface
plus fréquemment que les gros flocons d'hiver
quand je dis vert, tu penses aux billets
il faut que je digère ce monde oublié
Mes rêves d'enfants en putréfaction

Par ailleurs, qu'en est-il des textes écrits en prose ? À ma connaissance, aucune étude ne propose de méthode qui tienne compte de l'ensemble de ces questions. Tanasescu *et al.* (2016) travaillent actuellement à l'élaboration d'un système de détection automatique des rimes via la comparaison des phonèmes de paires de mots dans des textes poétiques, mais à ma connaissance, le système n'est à ce jour opératoire que pour les rimes finales.

²⁸⁵ La segmentation en lignes et l'orthographe respectent celles de la version écrite du texte collectée.

Les transcriptions des extraits utilisés comme exemples dans l'ensemble de cette section (points 6.1. et 6.2.) respectent les versions écrites des slams (cf. éventuelles fautes d'orthographe).

Le développement d'un système de détection automatique de répétitions phonémiques qui soit adapté à la poésie contemporaine pourrait faire l'objet d'une thèse en soi. Faute de pouvoir mettre au point une méthode d'annotation à la fois suffisamment complexe (prise en compte du plus de formes possible d'échos sonores, possibilité d'analyser des textes hétérogènes du point de vue de l'écriture) et efficace (application aisée à un corpus de 20 textes ou plus, avec ou sans version écrite), j'ai opté pour une combinaison de deux approches : (1) dans un premier temps, j'adopte une méthode d'annotation simple et applicable à une large portion du corpus ; (2) dans un second temps, je réalise une analyse qualitative des dispositifs sonores dans un extrait de SLAM-CROSSPUS.

6.2. Analyse des échos sonores dans les scansion

Les scansion apparaissent comme des « nœuds rythmiques » majeurs qui semblent fortement contribuer à l'élaboration du flow des slameurs et slameuses (cf. Chapitre 4, point 3 ; Chapitre 5, points 4 et 5). Or, comme l'a montré l'analyse de la syntaxe, le niveau verbal joue un rôle important dans la perception de la régularité des scansion. Il s'agit donc de déterminer dans quelle mesure les chaînes euphoniques sont congruentes avec les scansion.

6.2.1. Traitement de SLAM-CROSSPUS

L'annotation, manuelle, est faite à partir de la transcription du texte oral (réalisation phonologique). Le contenu verbal des scansion de SLAM-CROSSPUS a été importé dans Excel.²⁸⁶ Chaque scansion occupe une ligne du tableur, auquel ont été ajoutées deux colonnes pour marquer les éventuels cas de répétitions sonores. Lorsque, parmi les beats d'une scansion, des phonèmes identiques (consonantiques et/ou vocaliques) sont répétés, la scansion est annotée « 1 » (colonne « REP SON »). Lorsqu'aucune répétition de son n'est observable, la scansion est annotée « 0 ». Dans une seconde colonne (« détails SON »), j'indique le nombre de beats inscrits dans la chaîne euphonique par rapport au nombre total de syllabes proéminentes de la scansion. Cela permet d'affiner la première annotation et de distinguer des cas de forte ou de faible « densité rimique »²⁸⁷. Le tableau 5.35 reprend cette annotation pour les premières scansion du slam « Dalidade » de Michelle avec 2 L.

²⁸⁶ J'ai repris la transcription qui a été faite dans le cadre de l'analyse des scansion (cf. Chapitre 4, point 3).

²⁸⁷ Le terme « rime » est employé dans un sens large.

	SCANSION	REP SON	détail SON
1	dans le dernier eden dédié à Dalida	1	4/4
2	doux dédale de dunes dahlia s et réséda s	1	5/5
3	documents démodés dvd des cd	1	3/4
4	disque d'or décalé diadème disco	1	4/5
5	mélodie modulée dans le mode addaggio	1	4/5
6	deux dandys décidés	1	3/3
7	donadieu et didier	1	4/4

Tableau 5.35 – Annotation des répétitions de sons dans les sept premières scansion du slam « Dalidade » de Michelle avec 2 L (M2L).

Dans la mesure où tous les types de répétitions de phonèmes sont considérés comme équivalents dans l'annotation, celle-ci ne permet pas une analyse détaillée de ces dispositifs. Par exemple, dans la scansion tirée du slam « Harissa » de Skash reprise ci-dessous (exemple 84), les répétitions sonores sont particulièrement denses : ce sont chaque fois des syllabes pleines qui sont reprises de battement en battement (marqués en gras et transcrits phonétiquement) ; et on remarque par ailleurs que les rimes se jouent également en dehors des beats, sur les syllabes non accentuées (marquées en couleurs ou soulignées).

(84) SKA	
Et vas- y jette-nous	ZEt
des jeux	Z2
et du p ain ra ssi s	Ra
et tu verras	Ra
que tout le monde se ra ssi ed	Ra
sous peine	pEn
de se voir	vwaR
dis gracié	gRa

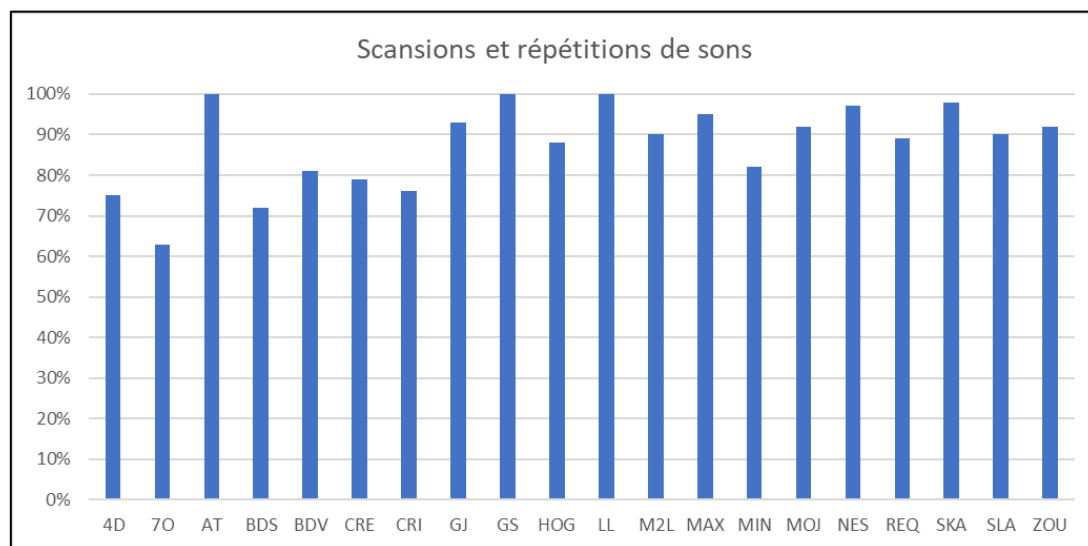
Inversement, dans la scansion de l'exemple 85, extraite de « Notre père » du slameur Bout de Souffle, on observe uniquement des assonances et des allitérations : le son /d/ est repris trois fois ; les sons /wa/ et /i/, deux fois.

(85) BDS	
Mes an gois ses	gwas
mes dé primes	pRim
ma peur mal adive	do~
de l'ab andon	div
je sais mainte nant	na~
à qui je les dois	dwa

L'annotation proposée permet une première approche simplifiée des jeux rimiques, mais ne prétend pas rendre compte de leur complexité. En effet, l'exploration du corpus a mis en évidence l'extrême richesse des dispositifs sonores exploités par les slameurs et slameuses – ce qui m'a confortée dans le choix de compléter cette analyse quantitative par une analyse qualitative détaillée de quelques textes.

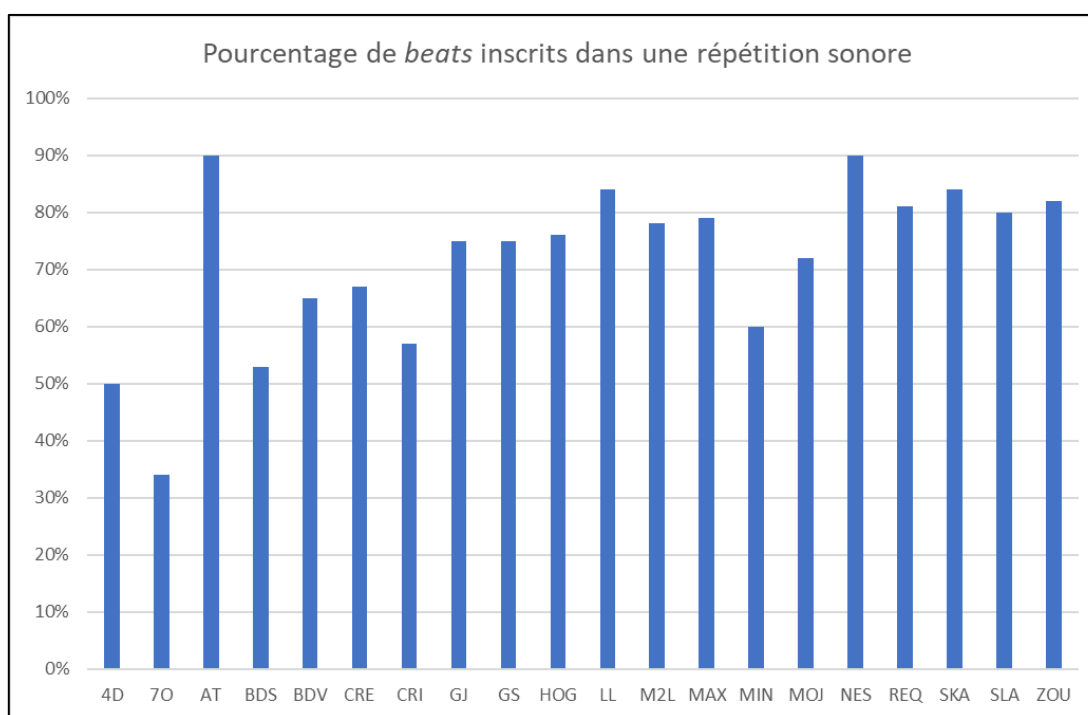
6.2.2. Résultats

L'analyse du niveau verbal des passages scandés montre que les répétitions sonores y sont extrêmement fréquentes : sur les 553 scansions de SLAM-CROSSPUS, 88% présentent des chaînes euphoniques au niveau verbal, lesquelles intègrent 73% des beats. Le pourcentage de scansions dont les syllabes accentuées ont des phonèmes identiques oscille entre 63% (7O) et 100% (AT).



Graphique 5.18 – Pourcentage de scansions marquées par des répétitions sonores.

Dans l'écrasante majorité des slams (18 sur 20), au moins 50% des battements des scansions participent à une chaîne euphonique (graphique 5.19).



Graphique 5.19 – Pourcentage de battements des scansions inscrits dans une répétition de sons.

Il est intéressant de noter que les deux textes où le pourcentage de beats inscrits dans une chaîne euphonique est le plus élevé (90%) sont presque chantés – totalement dans le cas d’AT et partiellement dans le cas de NES – lors de la performance. Le pourcentage très élevé de scansions présentant une répétition d’ordre phonémique appuie l’idée selon laquelle la perception de la régularité est loin d’être due uniquement au caractère isochronique et/ou isométrique de ces passages. Dans le corpus, on constate effectivement que le rythme régulier des scansions est très largement soutenu par la « musique des mots ». Et inversement, développer un pattern rythmique régulier permet aux slameurs et slameuses de capter l’attention du public et donc de souligner leur maîtrise des échos sonores – lesquels sont un élément majeur de l’élaboration de leur flow (Vorger 2012 ; Mahiou 2015). J’en viens à présent à une approche qualitative des figures rimiques.

6.3. Analyse des échos sonores dans quatre textes de SLAM-CROSSPUS

Les dispositifs sonores ont été analysés en détail dans quatre textes de SLAM-CROSSPUS : « Les Fleurs » de Hogarth, « Notre père » de Bout de Souffle, « La Jungle » de Slamdog et « Dandy » de l’Ami Terrien.²⁸⁸ Après une rapide présentation de la méthodologie utilisée, j’établis une typologie des différents types de rimes (au sens large) qui y sont exploités. Pour conclure, j’étudie la dimension rythmique des chaînes euphoniques.

6.3.1. Méthode

Les quatre textes ont été transcrits dans un tableur Excel en respectant la segmentation en lignes des versions écrites, à l’exception du texte de Hogarth (écriture en prose). Pour ce dernier, j’ai segmenté la transcription en fonction des signes de ponctuation (points finaux) et, dans certains cas, de la syntaxe et des passages à la ligne (*cf. infra*). En vis-à-vis de cette transcription orthographique, j’ai ajouté une transcription phonétique (en alphabet SAMPA²⁸⁹) dans laquelle chaque syllabe est divisée verticalement en attaque, noyau et coda. Ce mode de représentation en tableau, que j’appelle « grille phonique » et dont un aperçu est donné ci-dessous (tableau 5.36), facilite le repérage des chaînes euphoniques.

²⁸⁸ L’analyse détaillée des dispositifs sonores a été réalisée au cours de ma première année de thèse. Ces textes sont parmi les premiers qui ont été collectés, ce qui explique mon choix.

²⁸⁹ *Speech Assessment Methods Phonetic Alphabet*. Cet alphabet, fondé sur l’API, est compatible avec le traitement informatique et utilisable avec un clavier standard d’ordinateur. J’utilise le SAMPA du français (<https://www.phon.ucl.ac.uk/home/sampa/french.htm>).

	Texte	Syllabes										
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
1	L'univers est en expansion	l y	n i	v E	R E	a~	E ks	p a~	sj o~			
2	Mais les esprits se referment	m E	l E	z E s	pR i	s @	R @	f E Rm				
3	La jungle se reforme	l a	Z g~	gl @	s @	R @	f O Rm					
4	Et ravive les ex-tensions	e	R a	v i v	l E	E ks	t a~	sj o~				
5	Extension de la peur, de la bêtise	E ks	t a~	sj o~	d @	l a	p g R	d @	l a	b E	t i z	
6	On courtise les grosses coupures	o~	k u R	t i z	l E	gR O s	k u	p y R				
7	Et on met de côté les gros coups durs	e	o~	m E	d @	k O	t e	l E	gR O	k u	d y R	

Tableau 5.36 – Aperçu d’une grille phonique pour l’analyse des répétitions sonores (« La Jungle », de Slamdog).

6.3.2. Résultats

6.3.2.1. Dispositifs sonores fréquents

Dans cette section, je présente les différents dispositifs observés dans les quatre textes issus de SLAM-CROSSPUS. Je commence par la figure la plus « classique » des échos sonores, la rime finale, puis je présente quatre autres dispositifs, qui se déploient au niveau interne des phrases, lignes ou vers.

Rime finale

Parmi les quatre textes, celui de Hogarth s’apparente à de l’écriture en prose ; celui de Slamdog, à de l’écriture en « lignes rythmiques » ; celui de Bout de Souffle, à de l’écriture en vers libre et celui de l’Ami Terrien, à de l’écriture en vers métriques (cf. point 4). Les rimes finales sont fréquentes dans les trois derniers. Leur degré de complexité (rimes pauvres, suffisantes, riches²⁹⁰) et leur disposition (rimes plates, croisées ou embrassées²⁹¹) sont variables. Dans le texte de Slamdog, le schéma des rimes terminales est relativement hétérogène : certaines lignes sont rimées par deux, d’autres par trois ; les rimes sont tantôt pauvres, tantôt riches ; et certaines lignes ne s’inscrivent dans aucune paire rimée. Il est intéressant de noter que dans certains cas, une même ligne entre dans plusieurs chaînes rimiques différentes. Par exemple, dans l’extrait ci-dessous (exemple 86), la syllabe /bEl/ rime, d’une part, avec la syllabe /bil/ de la ligne précédente via la répétition de deux phonèmes consonantiques /b/ et /l/ ; et, d’autre part, avec /pEt/ de la ligne suivante via la répétition du phonème

²⁹⁰ La rime pauvre repose sur une seule homophonie (par ex. dépourvue / venue) ; la rime suffisante porte sur deux homophonies (par ex. famine / voisine) et la rime riche, sur trois homophonies (par ex. prêteuse / emprunteuse) (Aquié 1993 : 240).

²⁹¹ Les rimes plates se suivent directement (AABB) ; les rimes croisées interviennent en alternance (ABAB) et les rimes embrassées sont réalisées en chiasme (ABBA) (Aquié 1993 : 243).

vocalique /E/. Ensuite, la syllabe /pEt/ fait écho à la syllabe /paRI/ de la ligne suivante via la répétition du /p/, laquelle entre ensuite en résonance avec les syllabes /zaR/ et /jaR/ des deux dernières lignes.

(86) SLA

Mais moi je ne me fais pas de bile
Car on m'a dit que la vie était belle
Innocente programmée et plombs qui pètent
Si ta voiture a cramée, dis-toi que c'est le peuple qui parle
Car au départ, ça ne part pas par hasard
Soit habitué que ton ciel azur soit aussi teinté par un épais brouillard

Dans « Notre Père » de Bout de Souffle, les rimes finales sont pratiquement la seule figure sonore exploitée par le slameur. Il mobilise des rimes pauvres, suffisantes et riches ; tantôt plates, tantôt croisées, tantôt embrassées. L'extrait ci-dessous donne un aperçu du fonctionnement rimique du texte (exemple 87). Les rimes s'y déploient selon le schéma suivant : AABBCDCD (rimes plates, puis croisées).

(87) BDS

Tu m'as appris que la vie coûte cher,
Qu'on peut tout arranger en payant une pension alimentaire.
Tu m'as appris le sens du temps et à en profiter,
Qu'un week-end sur 2 c'est très long quand on attend sur le palier.
Tu m'as appris aussi que rien n'a d'importance,
Qu'une femme et qu'un gosse, ça prend de la place,
Que le Brésil c'est vachement beau sur les photos de vacances
Et que ça sert jamais à rien de se regarder dans une glace.

Notons que vers la fin du texte, une strophe de quatre vers ne présente aucune rime finale. Il semble finalement que dans ce slam, Bout de Souffle place la dimension sémantique au premier plan. Les dispositifs sonores, sans être totalement absents, n'ont pas la même prégnance que dans les trois autres textes. La cohésion textuelle et le rythme reposent, au niveau verbal, sur la structure sémantique et syntaxique, bien plus que sur les chaînes euphoniques. En somme, la performance slam est ici davantage « tournée[e] vers le signifié, et non le signifiant » (Mahiou 2015 : 27).

Dans le texte de l'Ami Terrien, tous les vers à l'exception d'un (marqué par un « X » ci-dessous) sont inscrits dans une paire rimée selon le schéma suivant (division par strophes) :

ABBCACCA
ABABCD CD
ABBA
ABABXBAB
ABBA
ABABCD CD
ABBA
ABABCD CD
AA

Le « Dandy » est le plus « chargé » et le plus systématique en termes d'emploi de rimes finales.²⁹² La plupart d'entre elles sont des rimes suffisantes, *i.e.* qui reposent sur deux phonèmes (exemple 88).

(88) AT

Tim à tâtons s'étonne
des seins si sensibles enfin !
Fanny ce soir s'abandonne gourmande de n'avoir plus faim
leur sens s'éveillent ensemble
et jusqu'au petit matin
ptit Tim et Fanny font cette danse
au fond d'indécents satins.

Enfin, si l'on segmente « Les Fleurs » de Hogarth en phrases graphiques, il est aussi possible d'identifier des « rimes finales » (exemple 89). Le point (ponctuant) n'est pas systématiquement utilisé, mais la syntaxe et la présence d'une majuscule à l'initiale d'un nom commun peuvent être utilisées comme des indices pour la segmentation en phrases. Suivant ce principe, dans l'extrait ci-dessous, on observe des « rimes finales » en /e/ aux lignes 3, 4 et 5 ; et en /a/ aux lignes 1, 6, 7, 8 et 9.

(89) HOG

Les Fleurs tournoient autour de moi, c'est une spirale d'effroi
J'ai froid et des fois j'me les gèle en plein été.
Pour plus de souvenir, le léthé, voilà la clé.
J'voyage d'un coup je change ma voie lactée.
J'bois des cou comme Dracula
Exerce pouvoir délirant du destructeur façon Caligula
La pendule donne la mauvaise heure et finis et dans le goulag.
Mes mots sont brulant et mortel
Le poison a ce gout là.

Toutefois, de tels échos ne sont pas systématiques dans le texte de Hogarth : la majorité des chaînes euphoniques se déploient au niveau interne.

Assonance et allitération

Les assonances (répétition de phonèmes vocaliques) et les allitérations (répétition de phonèmes consonantiques) sont les formes les plus simples de la rime entendue au sens large. La plupart du temps, dans les textes analysés, les slameurs privilégient des dispositifs plus complexes ou, à tout le moins, ils combinent plusieurs chaînes assonancées/allitératives. Ainsi, dans l'exemple 90, tiré du « Dandy » de l'Ami Terrien, il y a deux allitérations (en /s/ et en /t/) et la répétition des phonèmes vocaliques /E/, /e~/, /i/ et /a/ densifie encore le passage.

(90) AT

des mots qui l'émiette enceintes
c'est un satyre à tata
cible facile des totos

²⁹² Ce qui contribue à lui donner un caractère métrique, cf. point 4.

Il en va de même dans la majorité des cas chez Hogarth et Slamdog. Dans « Notre Père » de Bout de Souffle, il n’y a qu’une seule assonance en /o~/ (dans « Je **com**pte plus les déceptions. J’ai **honte** d’avoir **ton** sang »), et elle ne se combine avec aucune autre chaîne de répétition phonémique.

Homophones

Un cas particulièrement dense de répétition sonore est l’emploi de termes homophones. Cette figure est rare dans les quatre textes analysés : seulement deux exemples ont été identifiés – ils sont repris ci-dessous.

(91) HOG

J’voyage d’un **coup** je change ma voie lactée.

J’bois des **cou** comme Dracula.

(92) SLA

des **ex-tensions**

Extension de la peur de la bêtise

Chiasme sonore

Le chiasme sonore consiste à répéter des phonèmes identiques en inversant leur ordre d’apparition. Ainsi, dans l’exemple 93, les suites de phonèmes /p-R/ et /tiZ/ sont répétées en miroir.

(93) SLA

Extension de la **peur**, de la bêtise

On courtise les grosses coupures

Le phénomène est encore plus prégnant dans l’exemple 94 dans la mesure où les suites phonémiques s’enchaînent directement (/y-O-O-y/).

(94) AT

Des dindons d’Indochine

dodelinent **du** **dos**,

dodus dodos d’un zoo

On trouve plusieurs exemples de cette figure dans les textes de Hogarth, Slamdog et l’Ami Terrien. Les chiasmes sonores sont parfois utilisés seuls, et parfois ils clôturent une rime multi-syllabique (*cf. infra*), comme dans l’exemple 95, tiré du texte de Hogarth.

(95) HOG

J’voyage d’un **coup** je change ma voie lactée.

J’bois des **cou** comme Dracula

Exerce **pouvoir** délirant du destructeur façon Caligula

La suite de phonèmes /a-u/ est reprise à deux reprises à l’identique, puis en miroir dans « pouvoir » (/a-u-a-u-a/).

Rime multi-syllabique

La rime multi-syllabique est un dispositif très répandu chez les rappeur·euses et qui consiste à répéter plusieurs phonèmes identiques réunis en groupes et apparaissant dans le même ordre (Mahiou 2015 : 15-16). Vorger (2012 : 596) la rapproche de la paronomase, laquelle est une « figure qui consiste à rapprocher des mots offrant des sonorités analogues avec des sens différents » (Aquier 1993 : 206). Ce dispositif est très largement utilisé dans trois des quatre textes analysés. J'en présente quelques exemples ci-dessous. Comme on le voit, une rime multi-syllabique peut se développer sur des portions discursives plus ou moins longues : dans l'extrait 96, elle est condensée sur une ligne, dans l'extrait 97, elle se déploie sur 3 lignes relativement brèves et, enfin, dans l'extrait 98, elle se développe sur un plus ample segment. Dans le dernier exemple (99), tiré du slam de Bout de Souffle, la rime multi-syllabique est en outre mise en évidence de par sa localisation en tête de vers.

(96) HOG

Les Fleurs **tournoient** au**tour** de **moi**, c'est une spirale d'effroi

(97) AT²⁹³

Conquis par une concubine,
il **la bina**, contente, et plus
de **sa pinne à** coco câline
la lima du lit à la lune

(98) SLA

Soit habitué que ton ciel azur soit aussi teinté par un épais **brouillard**
Faut qu'on se **grouille gars** car le temps file
Pas **d'embrouille là** où le vent siffle

(99) BDS

Mes **prises de tête** pour plaire à qui le voudra,
Mes **crises de nerfs**, mon temps perdu au tribunal

La rime multi-syllabique est selon moi la figure sonore la plus emblématique de la composition slam. Il ne s'agit pas d'une composante systématiquement présente (par ex., le texte de Bout de Souffle n'en contient que très peu), mais elle est énormément exploitée par les trois autres slameurs. Elle peut dès lors être vue comme une tendance largement partagée. La rime multi-syllabique – ou paronomase – est, selon Barret, la « figure du rap par excellence » (2008 : 72). Il en va manifestement de même pour le slam, ce que Vorger remarquait déjà dans sa thèse :

La paronomase semble donc avoir été implicitement identifiée comme la figure reine du slam (Vorger 2012 : 456).

Tout comme les rappeur·euses, les slameur·euses exploitent un large éventail de figures rimiques. Des classiques et attendues rimes finales aux rimes multi-syllabiques, iels font feu de tout bois. Une certaine densité des jeux rimiques est observable dans plusieurs textes : les échos

²⁹³ Dans cet extrait on observe également deux chiasmes sonores de part et d'autre de la rime multi-syllabique (suite /i – a/ dans « conquis par » et dans « lit à »).

s'entremêlent souvent en des chaînes euphoniques complexes. Pour autant, les répétitions de sons ne sont pas une composante nécessaire des textes slams (comme le montre le texte de Bout de Souffle) : il s'agit d'une tendance et non d'une constante absolue. L'étape suivante concerne la dimension rythmique de ces dispositifs sonores.

6.3.2.2. Échos sonores : périodicité, structure et mouvement

L'analyse des dispositifs sonores dans les textes de Hogarth, l'Ami Terrien et Slamdog²⁹⁴ met en évidence leur dimension rythmique. En effet, les répétitions de sons tissent des liens entre les segments discursifs et, partant, structurent les textes. Il est dès lors possible d'identifier des « blocs sonores » homogènes dans les slams, délimités par des chaînes euphoniques particulièrement saillantes, lesquels s'enchaînent en cascades – parfois de manière fluide, parfois avec des ruptures plus marquées. Dans cette section, je m'attarde sur les dimensions structurante et mouvante des répétitions de sons.

Le tableau 5.37 ci-dessous reprend les 17 premières lignes (délimitées par la ponctuation noire ou, à défaut, pas les majuscules et la syntaxe) du texte « Les Fleurs » de Hogarth. Les occurrences du phonème /a/ y sont en couleur.

Texte	Syllabes																
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
1 Les Fleurs tournoient autour de moi, c'est une spirale d'effroi	l E	fl 9	t u R	n wa	o R	t u @	d wa	m E	s y n	t i	sp l	R a	d e	fR wa			
2 J'ai froid et des fois j'me les gèle en plein été.	Z e	fR wa	e R	d E	f wa	Zm @	l E	Z E l	a~	pl E n	e	t e					
3 Pour plus de souvenir, le léthé, voilà la clé	p U R	pl y	d @	s u	vn i R	l @	l e	t e	v wa	l a	l a	kl e					
4 J'voyage d'un coup je change ma voie lactée.	Zv wa	j a	d 9~	k u	Z @	S a~	m a	v wa	l a	t e							
5 J'bois des cou comme Dracula	Zb wa	d E	k u	k O m	d R a	k y	l a										
6 Exerce pouvoir délirant du destructeur façon Caligula	E g	Z e Rs	p u	v wa R	d e	l i	R a~	d y	d E s	t R y	kt 9 R	f a	s o~	k a	l i	g y	l a
7 La pendule donne la mauvaise heure et finis dans le goulag.	l a	p a~	d y l	d O n	l a	m o	v E	z 9 R	e	f i	n i	d a~	l @	g u	l a		
8 Mes mots sont brulant et mortel	m E	m O	s o~	b R y	l a~	e	m O R	t E l									
9 Le poison à ce gout là.	l @	p wa	z o~	a	s @	g u	l a										
10 Pourtant pas d'pupille aux oreilles c'est donc insipide.	p u R	t a~	p a d	p y	p i	o	z O	R E j	s E	d o~	k e~	s i	p i d				
11 Avec le Sourire ainsi j'pie le voleur.	a	v E k	l @	s u	R i	R e~	s i	Z p i	l @	v O	l 9 R						
12 La pie vole dans une pourpre couleur.	l a	p i	v O l	d a~	z y n	p u R	p R @	k u	l 9 R								
13 Lente et douce douleur, pour que l'Horreur en soit éblouissante	l a~	t e	d u s	d u	l 9 R	p u R	k @	l O	R 9	R a~	s wa	t e	bl u	i	s a~ t		

Tableau 5.37 – Grille phonique d'un extrait des « Fleurs » de Hogarth (HOG), avec marquage du phonème /a/.

²⁹⁴ Comme dit précédemment, le texte de Bout de Souffle présente peu d'échos sonores internes.

Il apparaît d'emblée que le son /a/ est dominant dans les lignes 1 à 9, avec un climax aux lignes 3 et 4 (sur 22 syllabes, 8 contiennent des /a/). Un délitement de la chaîne euphonique s'opère ensuite à partir de la ligne 8 (qui ne contient aucune occurrence du phonème). Sur les cinq dernières lignes, seules cinq syllabes contiennent un /a/. Ce phonème donne en quelque sorte la « couleur dominante » d'un premier bloc sonore. À un second niveau, plus « micro », les occurrences du phonème /a/ sont insérées dans des rimes multi-syllabiques par groupes de deux ou trois. Le tableau 5.38 met en évidence ces groupements : chaque chaîne de répétition sonore est surlignée dans une couleur spécifique. Dans certains cas, les phonèmes mis en couleur ne sont pas identiques, mais proches (comme dans la série /kyla/, /gyla/ et /gula/ aux lignes 5, 6, 7 et 9).

Texte	Syllabes																
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
1 Les Fleurs tournoient autour de moi, c'est une spirale d'eff	l E	fl 9 R	t u R	n wa	o	t u R	d @	m wa	s E	t y n	sp i	R a l	d e	fr wa			
2 J'ai froid et des fois j'me les gèle en plein été.	Z e	fr wa	e	d E	f wa	Zm @	l E	Z E l	a~	pl E n	e	t e					
3 Pour plus de souvenir, le léthé, voilà la clé	p U R	pl y	d @	s u	vn i R	l @	l e	t e	v wa	l a	l a	kl e					
4 J'avoyage d'un coup je change ma voie lactée.	Zv wa	j a	d 9~	k u	Z @	S a~ Z	m a	v wa	l a	t e							
5 J'bois des cou comme Dracula	Zb wa	d E	k u	k O m	d R a	k y	l a										
6 Exerce pouvoir délirant du destructeur façon Caligula	E g	Z e Rs	p u	v wa R	d e	l i	R a~	d y	d E s	t R y	kt 9 R	f a	s o~	k a	l i	g y	l a
7 La pendule donne la mauvaise heure et finis dans le goul	l a	p a~	d y l	d O n	l a	m o	v E	z 9 R	e	f i	n i	d a~	l @	g u	l a		
8 Mes mots sont brulant et mortel	m E	m O	s o~	b R y	l a~	e	m O R	t E l									
9 Le poison à ce gout là.	l @	p wa	z o~	a	s @	g u	l a										

Tableau 5.38 – Grille phonique d'un extrait des « Fleurs » de Hogarth (HOG), avec marquage des répétitions de sons encadrant le phonème /a/.

La tonalité dominante, celle du son /a/, est donc modulée au sein du bloc sonore de par son inscription dans différents motifs sonores. D'autres rimes, au sens large, sont également développées, mais elles ont une portée moins étendue que celles en /a/. Par exemple, aux lignes 2 et 3, les syllabes /e.te/ (« été » ; « léthé ») ; les syllabes /o.E/ aux lignes 7 et 8 (dans « mauvaise », « mes mots » et « mortel ») ; les syllabes /y.a~/ aux lignes 7, 8 et 9 (dans « délirant du », « pendule » et « brulant »)...

Si l'on observe à présent les lignes 10 à 13, on voit que les occurrences du /a/ ne sont pas encadrées par des phonèmes identiques ou proches – ce qui confirme le délitement de la chaîne euphonique. D'autres échos passent au premier plan : le son /i/ aux lignes 10 et 11 ; puis les sons /u/, /a~/ et, dans une moindre mesure, /9/ aux lignes 12 et 13. Ce bloc est davantage « bariolé » phonétiquement parlant que le précédent. Le tableau 5.39 met en évidence les rimes qui se développent autour de chaque « maillon » des quatre chaînes euphoniques précitées (/i/, /u/, /a~/ et /9/).

Texte	Syllabes														
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
10 Pourtant pas d'pupille aux oreilles c'est donc insipide.	p	t	p	p	p	o	z	R	s	d	k	s	p		
	u	a~	a	y	i		O	E	E	o~	e~	i	i		
	R		d				j						d		
11 Avec le Sourire ainsi j'pie le voleur.	a	v	l	s	R	R	s	Z	l	v	l				
		E	@	u	i	e~	i	p	@	O	9				
		k					i			R					
12 La pie vole dans une pourpre couleur.	l	p	v	d	z	p	p	k	l						
	a	i	O	a~	y	u	R	u	9						
			l		n	R	@		R						
13 Lente et douce douleur, pour que l'Horreur en soit éblouissant	l	t	d	d	l	p	k	l	R	R	s	t	bl	i	s
	a~	e	u	u	9	u	@	P	9	a~	wa	e	u		a~
			s		R	R									t

Tableau 5.39 – Grille phonique d'un extrait des « Fleurs » de Hogarth (HOG) avec marquage des répétitions de sons.

À nouveau, il apparaît que chacun des « maillons » est pris dans un motif sonore élaboré sur des rimes finales, des rimes multi-syllabiques, des chiasmes phonémiques, etc.

La densité des échos sonores est susceptible de varier au fil d'un texte : certains passages peuvent être marqués par des « resserrements » sonores, avec une multiplication d'échos très rapprochés ; et d'autres peuvent au contraire être marqués par des « relâchements », avec uniquement quelques rimes espacées. L'extrait du slam « La Jungle » de Slamdog repris dans le tableau 5.40 ci-dessous illustre ce type de « mouvement sonore ». Les jeux rimiques les plus saillants sont mis en couleurs.

Texte	Syllabes																
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
26 Les envieux s'occupent et s'accaparent les débats publics	l	z	vj	s	k	p	s	k	p	l	d	b	p	bl			
	E	a~	2	O	y	e	a	a	a	E	e	a	y	i			
									R					k			
27 Comme quand les rédacteurs en chef deviennent simplement des putes	k	k	l	R	d	t	R	S	d	vj	s	pl	m	d	p	t	kl
	O	a~	E	e	a	9	a~	E	@	E	e~	@	a~	E	y	a	i
				k				f		n							k
28 Je pose un constat triste	Z	p	z	k	t	tR											
	@	O	9~	s	a	st											
29 Mais je m'oppose à ce qu'on s'attriste	m	Z	m	p	z	s	k	s	tR								
	E	@	O	o	a	@	o~	a	st								
30 Je propose plutôt qu'on s'active... qu'on s'active... qu'on s'active	Z	pR	p	pl	t	k	s	t	v	k	s	t	v	k	s	t	
	@	O	o	y	o	o~	a	i	@	o~	a	k	@	o~	a	i	
			z			k									k	v	
31 Qu'on s'active rapide car on est sur la brèche	k	s	t	v	R	p	d	k	R	n	s	l	bR				
	o~	a	i	@	a	i	@	a	o~	E	R	a	E				
		k											S				
32 Et le temps qui défile ne peut pas être de mèche	e	l	t	k	d	f	n	p	p	E	tR	d	m				
	@	a~	i	e	i	l	@	2	a		@	@	E				
													S				
33 Avenir moche, on s'accroche pour éviter la dèche	a	v	n	m	o~	s	kR	p	R	v	t	l	d				
	@	i	R	O	S	a	O	u	e	i	e	a	E				
							S						S				
34 Car la vie n'est pas rose comme l'a chanté la Piaf	k	l	v	n	p	R	k	l	S	t	l	pj					
	a	a	i	E	a	o	O	a	a~	e	a	a					
	R					z	o	m			f						
35 Mon avis est morose et mes nerfs sont de glaces	m	a	v	E	m	R	z	m	n	s	d	gl					
	o~	i			O	o	e	E	E	o~	@	a					
												s					
36 Mais mon peuple se repose et fait du surplace	m	m	p	pl	s	R	p	z	f	d	s	pl					
	E	o~	9	@	@	@	o	e	E	y	y	a					
											R	s					
37 Les cycles se répètent et se surclassent	l	s	kl	s	R	p	t	s	s	kl							
	E	i	@	@	e	E	e	@	y	a							
									R	s							

Tableau 5.40 – Grille phonique d'extrait de « La Jungle » de Slamdog (SLA) avec marquage des répétitions de sons.

Alors que les lignes 26 et 27 sont uniquement marquées par la rime multi-syllabique de « public » et « putes à cliques », les lignes 28, 29, 30 et 31 sont chargées d'échos rimiques internes, notamment avec des reprises du même au même (par ex. « on s'active » est répété à quatre reprises). La même

configuration est observable ensuite, avec un relâchement sonore aux lignes 32 et 33, puis un nouveau resserrement jusqu'à la fin de l'extrait. Ces variations de densité sonore créent un rythme mouvant, ondoyant. On peut supposer que ces variations évitent à l'oreille de l'auditeur de « s'endormir » : les attentes de ce dernier, créées dès qu'un jeu de répétitions est ouvert, sont par moment perturbées, ce qui permet de maintenir une certaine tension. Avec ces deux exemples, j'ai montré le rôle structurel ainsi que le caractère « mouvant » des rimes (au sens large) et, partant, leur dimension rythmique.

6.3.2.3. Refonte de la métrique par les rimes : le cas du « Dandy » de l'Ami Terrien

Les études menées sur le rap m'ont servi de point de départ pour appréhender les phénomènes de répétitions sonores dans mon corpus. Dans *Le Rap ou l'artisanat de la rime*, Barret affirme que

la rime n'a plus, dans le rap, un rôle de régulateur du vers, de structuration métrique : elle est si répandue dans le texte qu'elle en déconstruit le mètre (Barret 2008 :151)

Il y aurait donc selon lui une « explosion de la structure métrique » des textes²⁹⁵ à cause de cette multiplication des échos sonores (Barret 2008). Dans son mémoire consacré au flow et à la versification dans le rap, Mahiou propose de nuancer – voire de contester – cette idée de déconstruction métrique. Selon lui,

la prolifération des effets sonores n'est pas forcément synonyme d'éclatement du mètre, et peut même parfaitement le servir (Mahiou 2015 : 18).

Son analyse d'un corpus de lyrics de raps contemporains (e.a. des raps de Fayçal, IAM, Booba) met en évidence le rôle fondamentalement structurel de la rime (au sens large) dans ces textes.

[L]a multiplication d'échos sonores riches et denses induit une puissante régularité rythmique, et témoigne ainsi moins d'une déconstruction du mètre que d'un remaniement de celui-ci, d'une refonte (Mahiou 2015 : 19).

Je le rejoins pleinement. Les quatre textes de SLAM-CROSSPUS analysés montrent bien que dans le slam aussi, les homophonies sont une composante rythmique majeure des textes au niveau verbal. Pour conclure l'analyse, je me penche sur le seul des quatre textes ayant un score métrique élevé (cf. point 4) : « Dandy », de l'Ami Terrien.

À l'écoute du « Dandy », une impression d'extrême densité se dégage du texte. Nous avons vu que ce slam est particulièrement régulier en termes de métrique. L'étude du niveau verbal, et en particulier des répétitions de sons, met en évidence une impressionnante prolifération d'échos rimiques dans l'ensemble du slam. Chaque vers amène son lot d'homophonies, comme le montre nettement le tableau 5.41, qui reprend la quatrième strophe du texte.

²⁹⁵ La performance reste toutefois structurée grâce à la mesure rythmique du *beat* de l'instrumentale (Barret 2008 : 124).

	Texte	Syllabes							
		1	2	3	4	5	6	7	8
21	Conquis par une concubine,	k	k	p	R	k	k	b	
		o~	i	a	y	o~	y	i	
					n			n	
22	il la bina, contente, et plus	i	l	b	n	k	t	t	pl
		l	a	i	a	o~	a~	e	y
									s
23	de sa pinne à coco câline	d	s	p	n	k	k	k	l
		@	a	i	a	O	O	a	i
									n
24	la lima du lit à la lune	l	l	m	d	l	a	l	l
		a	i	a	y	i		a	y
									n
25	elle aimait les mains qui s'emmêlent	E	l	m	l	m	k	s	m
			E	E	E	e~	i	a~	E
									l
26	et ce malin mâle qui simule	e	s	m	l	m	k	s	m
			@	a	e~	a	i	i	y
						l			l
27	trop timide son Tim la titille	tR	t	m	s	t	l	t	t
		O	i	i	o~	i	a	i	i
				d		m			j
28	alors qu'elle elle aime la lutte.	a	l	k	l	l	m	l	l
			O	E	E	E	@	a	y
			R						t

Tableau 5.41 – Grille phonique d'un extrait du « Dandy » de l'Ami Terrien (AT) avec marquage de répétitions de sons.

À l'équivalence métrique s'ajoute une équivalence sonore, ce qui crée l'effet de densité évoqué ci-dessus. Il est d'ailleurs particulièrement intéressant de noter que beaucoup de phonèmes identiques occupent la même « place syllabique », indépendamment des rimes finales : par exemple, les phonèmes /k/ et /o~/ en 5^{ème} et 6^{ème} positions aux lignes 21 et 22 ; ou les phonèmes /a/ et /i/, disposés en alternance en 2^{ème}, 3^{ème} et 4^{ème} positions aux lignes 22 et 23. Cet exemple illustre bien l'idée d'une structuration sonore qui soutient la métrique syllabique.²⁹⁶ Notons pour terminer qu'un autre texte très métrique, celui de Michelle avec 2 L, est également marqué par des répétitions de sons particulièrement saillantes : le slam « Dalidade », comme son titre le laisse deviner, est entièrement construit autour d'une allitération en /d/.

6.4. Conclusion

Les répétitions de sons sont unanimement dépeintes comme une composante majeure de l'écriture rap et de l'écriture slam (et, plus généralement, de toute forme de poésie orale). Plusieurs auteur·es estiment qu'elles sont au cœur de l'élaboration du flow des rappeur·euses/slameur·euses et du rythme des textes. Pour autant, l'analyse des rimes – entendues dans un sens large – est difficilement réalisable sur un vaste corpus de discours poétique non métrique et circulant principalement à l'oral. Confrontée à l'impossibilité de développer, dans le cadre de cette thèse, un système d'annotation des rimes dans un large corpus, j'ai pris le parti de combiner deux approches :

²⁹⁶ François Laurent, aka l'Ami Terrien, a publié un ouvrage consacré notamment à l'analyse des répétitions de sons dans ses textes : L'Ami Terrien (2021). *Les Réflexions fantômes*. Liège : L'Arbre à paroles.

(1) une analyse quantitative et relativement superficielle des répétitions de sons au sein de toutes les scansions de SLAM-CROSSPUS ; (2) une analyse qualitative détaillée des répétitions de sons au sein de quatre textes.

L'étude quantitative a donné des résultats très nets : l'écrasante majorité des scansions rythmiques sont marquées par des répétitions de phonèmes au niveau verbal ; et 73% des syllabes accentuées (les beats des scansions) sont inscrites dans une chaîne euphonique. En d'autres termes, l'égalité temporelle et métrique est très souvent concordante avec une égalité phonémique. Grâce à l'étude qualitative d'une sélection de textes issus de SLAM-CROSSPUS, j'ai en outre élaboré une méthode d'analyse (grille phonique) des répétitions de sons et j'ai proposé une typologie des dispositifs sonores les plus exploités. La rime multi-syllabique ressort comme étant la figure la plus emblématique du slam, bien que les textes observés regorgent également d'autres formes de répétitions phonémiques (dont les « classiques » rimes finales, que l'on retrouve même dans un texte écrit en prose). Pour autant, j'insiste sur le fait que cette profusion d'échos sonores n'est absolument pas « un canon d'écriture » pour le slam : en témoigne le slam de Bout de Souffle, dans lequel seules des rimes finales et quelques autres dispositifs ont été relevés.

Ensuite, plutôt que de présenter une description systématique des répétitions phonémiques dans les quatre textes analysés, j'ai pris le parti d'illustrer à l'aide de quelques extraits la manière dont ces répétitions créent du rythme. Revenant aux critères rythmiques proposés par Sauvanet (2000), j'ai montré comment les échos rimiques structurent les textes et y induisent du mouvement. Enfin, je me suis intéressée à la question de l'éclatement de la métrique traditionnelle au profit des jeux rimiques – idée développée par Barret (2008) dans le cadre d'une analyse de lyrics de rap. Le texte de l'Ami Terrien, qui est à la fois métrique et riche en rimes, a permis d'appuyer l'idée plus nuancée d'une « refonte », ou d'un « remaniement » de la métrique par les échos sonores, conformément à l'hypothèse défendue par Mahiou (2015).

Avec cette dernière analyse, j'ai montré que la régularité prosodique et les répétitions phonémiques se soutiennent, ce qui appuie une fois de plus l'idée de « nœuds rythmiques » qui s'élaborent à la croisée de plusieurs niveaux textuels. L'approche qualitative a en outre donné un aperçu détaillé de la richesse des dispositifs sonores exploités par les slameurs et slameuses, tout en mettant en évidence leur dimension rythmique. D'un point de vue méthodologique, j'ai élaboré un système original pour faciliter le repérage et l'annotation des rimes, quelle que soit leur position (finale ou interne) et quel que soit le format des textes (prose, « lignes rythmiques », vers libres, vers métriques).

Analyse des répétitions de sons en bref

- Les répétitions de sons sont très fréquentes dans les textes de slam.
- La rime multi-syllabique est une figure sonore emblématique du slam.
- La prolifération d'échos sonores n'est pas un « canon d'écriture » pour le slam, mais une tendance.
- Les répétitions de sons structurent et créent du mouvement au sein des slams et, dans certains cas, elles participent d'une refonte de la métrique traditionnelle.

Répétitions de sons et scansions

- La majorité des scansions contiennent des répétitions de sons au niveau verbal, et presque trois quarts des battements des scansions sont inscrits dans une chaîne euphonique.

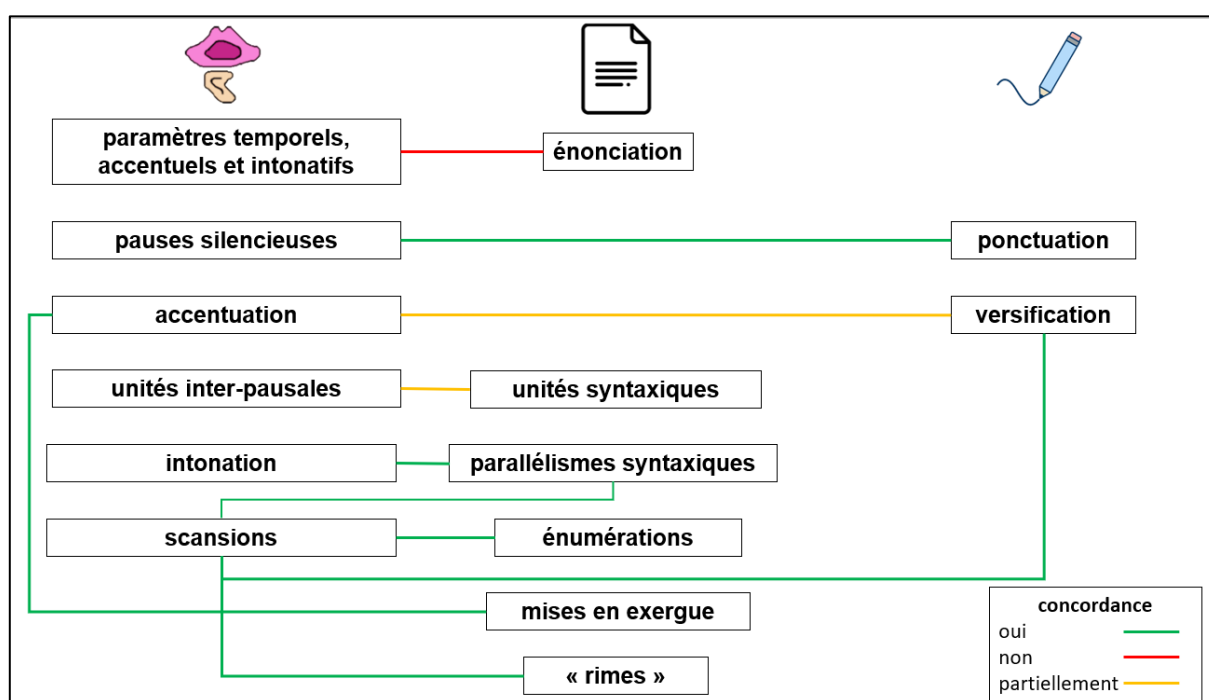


Figure 5.22 – Schéma de synthèse des interactions entre les composantes rythmiques des niveaux oral, verbal et écrit de SLAM-CROSSPUS : énonciation et phonostyle ; ponctuation et pauses ; versification et accentuation, scansions ; frontières/figures syntaxique et pauses, intonation, scansions ; répétitions de sons et scansions.

7. Conclusion

Ma seconde question de recherche était de savoir **quelles relations s'établissent entre le texte préparatoire et la performance orale dans le processus de création des rythmes** dans le slam. Trois points de la revue de la littérature sur le slam et sur le rythme sont au centre de ce chapitre : **1)** tout slam comprend **trois strates discursives** (contenu verbal, support écrit préparatoire, mise en voix performancielle) ; **2)** un **écrit pré-performanciel** ne s'apparente **pas à une partition exacte** de la mise en voix qu'il prépare (Mahrer 2014) ; **3)** le **flow**, phénomène rythmique et signature vocale des slameur·euses, s'élabore **à l'intersection de l'écrit et de l'oral** (Mahiou 2015). Par conséquent, j'ai formulé l'hypothèse selon laquelle des **interactions complexes, basées sur des phénomènes de convergences et de divergences, s'établissent entre les niveaux écrit, oral et verbal de textes dans la dynamique de construction des rythmes**. Cinq composantes rythmiques écrites et verbales ont été analysées, d'abord en tant que telles, puis de manière croisée avec des composantes prosodiques : l'énonciation (et, dans une moindre mesure, la sémantique), la ponctuation, la versification, la syntaxe et les répétitions de sons.

Pour répondre à cette question et vérifier mon hypothèse, j'ai développé des méthodes d'analyse à la croisée de la linguistique et la littérature. Les linguistes analysent généralement de grands corpus à l'aide d'outils de traitement (semi-)automatique, tandis que les théoricien·nes de la littérature privilégient des analyses qualitatives de petits corpus. Pour ma part, j'ai analysé de manière empirique un corpus bimodal de taille intermédiaire (20 textes), le SLAM-CROSSPUS, en combinant les deux approches. D'une part, pour chaque composante étudiée, j'ai développé des conventions d'annotation dans le cadre d'analyses quantitatives visant à dégager des invariants à l'échelle du corpus pris dans son ensemble ; et, d'autre part, j'ai examiné des extraits du corpus de manière qualitative afin de mettre en évidence l'éventuelle variation idiosyncrasique au sein du corpus. Cette approche a permis d'identifier par rétrospection le poids des composantes sélectionnées sur la base de l'état de l'art (*cf.* Chapitre 2) dans la construction du rythme et, partant, d'esquisser une silhouette du slam du point de vue des modalités d'interactions entre les niveaux écrit, oral et verbal, tout en embrassant sa diversité, qui en est l'essence même.

La première composante examinée (**section 2**) est **l'énonciation** et la **dimension sémantique** des textes. L'analyse des marques énonciatives (pronoms, temps et modes de conjugaisons utilisés, etc.) a été réalisée à l'aide du logiciel Tropes, qui fournit des indications quant à la manière dont les slameurs et slameuses s'inscrivent dans leur discours, et dont iels y intègrent le·a destinataire (e.a. un relevé et un décompte des pronoms personnels). Sur cette base, les textes ont été catégorisés comme locutions, allocutions ou délocutions. Les deux premières catégories sont majoritaires dans SLAM-CROSSPUS : le Je occupe le devant de la scène énonciative et un Tu y est souvent intégré, selon différentes modalités (interpellation, interrogation, etc.). Il ressort en outre que le Je est régulièrement englobé dans un Nous et que la majorité des textes sont à l'indicatif présent. Ces éléments peuvent respectivement être mis en lien avec : les idées de partage et de « communauté » centrales dans la

pratique du slam ; la dimension fondamentalement ancrée dans le *hic et nunc* du slam. Les slams ont également été répartis en trois catégories sémantiques (récit d'une expérience personnelle ; expression d'un engagement ; travail de la forme) et définis comme « ancrés » ou « détachés » sur le plan référentiel. Un alignement très net entre catégories énonciatives et sémantiques est observable : la plupart des locutions sont des récits d'expérience personnelle marqués par un détachement référentiel ; la plupart des allocutions sont des textes engagés ancrés du point de vue référentiel ; toutes les délocutions sont axées sur le travail de la forme. En revanche, les tests de corrélation montrent que les locutions et allocutions²⁹⁷ ne correspondent pas, au niveau oral, à des phonostyles homogènes – ce qui appuie l'idée d'une élaboration du rythme complexe, à la croisée de plusieurs niveaux.

La seconde composante analysée (**section 3**) est la **punctuation** entendue au sens large, *i.e.* englobant les ponctuations noirs, blancs et gris. Les versions écrites de SLAM-CROSSPUS ont été transcrites selon des conventions qui ont permis de les intégrer aux TextGrids des versions audio correspondantes. En outre, les entretiens avec les slameurs et slameuses (*cf.* Chapitre 3) ont permis de distinguer, parmi les textes écrits, des versions pré-performanciels (préparatoires) et des versions post-performanciels (édités). Dans un premier temps, j'ai analysé la fréquence des différents ponctuations et la structuration rythmique qui en découle. Dans un second temps, je me suis intéressée à la question de la fonction intonographique de la punctuation en mesurant, au sein des textes préparatoires, son degré de convergence avec les pauses silencieuses qui segmentent le flux de la parole en unités inter-pausales (UIP). Enfin, j'ai comparé l'emploi de la punctuation et son alignement avec les pauses dans les versions préparatoire et éditée d'un même slam. De ces analyses, il ressort que : 1) les ponctuations noirs et blancs sont les plus utilisés par les slameur·euses ; 2) les ponctuations sont plus fréquents dans les écrits édités que dans les écrits préparatoires ; 3) il y a une forte convergence entre les ponctuations et les pauses silencieuses ; 4) selon la nature (blanc, noir ou mixte) et le degré de frontière (mineure ou majeure) des ponctuations, leur taux de convergence avec les pauses varie ; 5) les pauses correspondant à une frontière punctuationnelle majeure sont plus longues que celles correspondant à une frontière mineure ; 6) le degré de convergence entre ponctuation et pause est moins élevé dans les textes qui sont mémorisés sur scène que dans les textes qui sont lus sur scène. Ces tendances sont observables à l'échelle du corpus pris dans son ensemble, mais elles ne se vérifient pas systématiquement dans chaque slam pris individuellement : une forte variation idiosyncrasique, probablement liée au caractère artistique de la pratique du slam, a en effet été mise en évidence. L'étude de cas (comparaison d'une version préparatoire avec une version éditée) a quant à elle montré que la punctuation de l'écrit préparatoire est plus rare et concorde moins avec les pauses silencieuses que la punctuation de l'écrit édité. Cela m'a amenée à formuler l'hypothèse selon laquelle la prosodie est potentiellement largement interprétative dans une version écrite préparatoire auto-adressée, mais est fortement instruite dans une version écrite éditée hétéro-adressée.

²⁹⁷ Les délocutions, trop peu nombreuses, n'ont pas été intégrées aux analyses statistiques.

La troisième composante analysée (**section 4**) est la **versification**. Dans un premier temps, les textes écrits de SLAM-CROSSPUS ont été répartis en trois catégories selon des critères relatifs à la mise en page et à la ponctuation : écriture en vers, écriture en prose et écriture hybride. L'analyse s'est concentrée sur les premiers. En m'inspirant de la conception numériste du rythme dans la poésie, j'ai examiné trois paramètres : le nombre syllabique, l'organisation en strophes et les schémas rimiques. Cela a mis en évidence le fait que certaines formes de la poésie métrique (classique) sont exploitées par les slameur-euses, à des degrés divers. Le calcul d'un score métrique a permis d'échelonner les textes sur un continuum allant d'écrits pour lesquels la notion de vers n'est pas pertinente à des textes métriques, en passant par des textes en vers libre. L'analyse croisée avec le niveau oral a consisté à comparer, dans les textes les plus métriques de SLAM-CROSSPUS, l'accentuation potentielle (définie par les règles de la métrique) et l'accentuation effective (proéminences perçues dans la version audio). De cette analyse, il ressort que : 1) les accents effectifs sont globalement moins nombreux que les accents potentiels ; 2) le score de congruence en termes de nombre d'accents entre niveaux potentiel et effectif est variable d'un slam à l'autre ; 3) le score de congruence en termes de localisation des accents aux niveaux potentiel et effectif est élevé ; 4) la plupart des cas de discordance de nombre et de localisation des accents entre les niveaux potentiel et effectif sont dus à une recherche de régularité ou d'équilibre rythmique, ou à la mise en évidence d'une chaîne rimique à l'oral ; 5) les frontières de scansion sont largement alignées avec les frontières métriques. Par ailleurs, une étude de cas menée sur un slam a montré que la performance orale est susceptible de révéler le caractère métrique d'un texte dont la version écrite s'apparente à de la prose.

La quatrième composante analysée (**section 5**) est la **syntaxe**, dont deux facettes ont été étudiées : la segmentation en unités de rection (verbales, averbales ou elliptiques) et l'emploi de figures syntaxiques (énumérations, parallélismes, mises en exergue). Des conventions d'annotation ont été développées pour intégrer ces deux niveaux d'analyse aux TextGrids de SLAM-CROSSPUS. Au niveau des UR, les unités verbales simples sont les plus fréquentes dans le corpus. Par ailleurs, quelques effets rythmiques particuliers induits par l'utilisation d'unités averbales (par ex. densification, rupture) et d'unités complexes (par ex. progression spiralaire, progression par achoppements) ont été mis en évidence. Des slams se démarquant fortement au niveau de l'organisation en UR ont également été comparés afin de donner un aperçu supplémentaire des effets rythmiques induits par la syntaxe. L'analyse croisée avec le niveau oral avait pour objectif de déterminer dans quelle mesure les frontières syntaxiques sont soutenues par des frontières prosodiques, en particulier les pauses silencieuses. Il en ressort que : 1) la majorité des frontières finales d'UR coïncident avec une pause ; 2) les cas d'alignement entre frontières syntaxiques et pauses, de groupement par la prosodie (condensation) et de groupement par la syntaxe (dislocation) sont présents dans des proportions similaires au sein de SLAM-CROSSPUS ; 3) les phénomènes de condensation et de dislocation sont liés à des facteurs poétiques, sémantiques, rythmiques ou articulatoires. Au niveau des figures syntaxiques, il ressort que les parallélismes (de répétition, structurels ou anaphoriques) sont le dispositif le plus utilisé (parmi ceux annotés) à l'échelle du corpus pris dans son ensemble. L'analyse croisée avec le niveau oral a montré que les figures syntaxiques sont

largement congruentes avec des figures prosodiques telles que les scansions ou la reprise de patterns mélodiques identiques.

La dernière composante analysée (**section 6**) est la **répétition de sons**, qui est présentée dans la littérature sur le rap et le slam comme une composante majeure dans l'élaboration du rythme et, partant, du flow. L'analyse des rimes (sens large) dans un vaste corpus de textes poétiques non métriques soulève des problèmes méthodologiques qui ont été contournés grâce à la mise en place d'une approche double avec, d'une part, une analyse quantitative des répétitions de son au sein des scansions, basée sur un système d'annotation « simple » ; et, d'autre part, une analyse qualitative des répétitions de sons dans quatre textes via des « grilles phoniques ». L'analyse quantitative a montré que la majorité des scansions de SLAM-CROSSPUS contiennent des répétitions de sons au niveau verbal, et que près de 75% des beats sont inscrits dans une chaîne euphonique (ou rimique). L'analyse qualitative a confirmé que les échos sonores sont très fréquents dans le corpus. Elle a également permis d'établir une typologie des figures rimiques les plus utilisées par les slameurs et slameuses de SLAM-CROSSPUS. La prolifération des rimes, et en particulier des rimes multi-syllabiques, semble emblématique du slam – sans pour autant être un canon d'écriture absolu au sein de cette pratique. L'étude des textes avec des grilles phoniques a en outre montré que les répétitions de sons structurent et créent du mouvement au sein des slams et que, dans certains cas, elles participent d'une refonte de la métrique traditionnelle.

En termes de méthodologie, ce chapitre avait pour ambition de jeter des ponts entre la linguistique du français parlé et l'approche littéraire de la poésie écrite. En effet, dès lors que le slam est une pratique qui tend à ouvrir les frontières entre écriture et oralité (Vorger 2012 : 134), il est nécessaire de mobiliser plusieurs disciplines – et donc plusieurs méthodologies – pour étudier la manière dont le rythme s'y construit. Pour ma part, je me suis focalisée sur la question des interactions entre les niveaux écrit, oral et verbal et j'ai proposé plusieurs outils (recours à des logiciels, développement de convention d'annotation) afin d'appréhender de manière dynamique un corpus bimodal. **En termes de résultats**, l'ensemble de ces analyses montre que la relation entre l'écrit préparatoire et la performance orale n'est pas fixée à priori, mais est conduite d'une manière complexe. En outre, l'étude des interactions entre les niveaux oral, écrit et verbal met en évidence le fait que la densité est un trait définitoire du slam. Bien que la variation idiosyncrasique soit forte au sein de SLAM-CROSSPUS, la fréquence des phénomènes de focalisations multiples est criante : les figures (au sens *gestaltien* du terme) des niveaux écrit et verbal sont souvent « doublées » au niveau prosodique. L'expression la plus forte de ce procédé réside dans les scansions rythmiques, véritables nœuds textuels au sein desquels la régularité marquée à l'oral (isochronie et isométrie) se double très fréquemment d'une régularité métrique au niveau écrit et d'une régularité syntaxique et/ou phonémique au niveau verbal. Ce chapitre offre donc une description de cinq composantes rythmiques du slam, une synthèse de la manière dont s'opère la densification du discours aux différents niveaux textuels et un aperçu des procédés mobilisés par les slameurs et slameuses dans la mise en place de leur flow.

CONCLUSION ET DISCUSSION

J'ai mis le pied sur une île volatile au milieu du pavé.
 Une fois par mois, toutes sortes de pirates larguent leurs amarres sur ses plages.
 – Alors, à coups de rimes, à coups de rames
 ils font se lever leurs vers de la page
 Leurs textes passent du coq à l'âne
 Leurs textes passent des mots à l'âme
 des mots qui nous parlent
 des mots qui claquent tombent volent
 des mots qui coulent dansent chantent
 se balancent
 des mots qui interpellent
 des mots qui nous gênent
 des mots qui nous touchent
 – échos de nous-mêmes
 Des mots slamés dans l'air par une mosaïque de bouches –
 autant de fenêtres sur cœur.
 J'ai mis le pied sur une île volatile au milieu du pavé.
 Une île où la poésie vibre au rythme de la vie.
 Une île qui m'a donné envie de jeter l'encre moi aussi.

1. Résumé des objectifs et hypothèses

Ce travail de recherche est consacré à l'étude du rythme dans le slam. Plus précisément, la thèse cherche à répondre aux questions (Q) et sous-questions (q) suivantes :

- ◆ **Q1** Est-il possible, sur la base d'une étude des rythmes dans le slam, d'identifier un phonostyle prototypique de cette pratique de poésie orale ?
 - **q1** : est-ce que des tendances communes au niveau prosodique permettent de regrouper les slams en une ou plusieurs catégories ?
 - **q2** : est-ce que la variation prosodique se joue uniquement inter-slams (d'une performance à l'autre) ou bien se manifeste-t-elle également intra-slam (au sein de chaque performance) ?
 - **q3** : est-ce qu'une catégorisation des slams selon des critères internes (prosodiques) rejoint une catégorisation selon des critères externes (expérience du slameur ou de la slameuse) ?
 - **q4** : quelles sont les caractéristiques accentuelles du slam, notamment au regard des théories de Pasdeloup (1990) et Astésano (2001 ; 2017) ?
 - **q5** : les scansions, qui représentent le « degré maximal de rythmicité » (en tant qu'elles combinent les trois critères de périodicité, structure et mouvement), sont-elles fréquentes dans le corpus ? Et quelles sont leurs caractéristiques ?
- ◆ **Q2** Quelles relations s'établissent entre le texte écrit préparatoire et la performance orale dans le processus de création des rythmes ?
 - **q6** : quel est le statut du texte écrit dans le processus de création des slams ?

- **q7** : quels liens y a-t-il entre les composantes rythmiques des trois niveaux discursifs, *i.e.* les niveaux écrit, verbal et oral ?
- **q8** : les notions de métrique et de prosodie donnant lieu à des définitions et des outils d'analyse différents selon qu'elles sont appréhendées dans le domaine de la prosodie ou de la littérature, comment croiser ces approches pour concevoir des outils adaptés à l'étude de productions poétiques écrites essentiellement destinées à la mise en voix ?

Dans la mesure où l'expression de l'individualité est au cœur du slam, je ne m'attendais pas à trouver un phonostyle homogène, mais plusieurs phonostyles, lesquels participent à l'élaboration du *flow*, *i.e.* de la signature vocale propre à chaque slameur·euse (**H1**). Étant donné que les écrits dont l'horizon est la performance orale ne stockent pas de manière exacte l'expression « que l'orateur va/veut proférer » (Mahrer 2014 : 42), une relation complexe s'instaure entre écriture et oralité dans le processus de création de l'œuvre poétique. Ma seconde hypothèse (**H2**) était donc que le rythme se construit au croisement de l'écrit et de l'oral sur des phénomènes de dis-/concordance entre les ressources propres à ces deux matérialités.

Au travers de ces questions de recherche, mon projet avait pour objectif de contribuer à l'élaboration d'une stylistique de l'oralité et de fournir un apport théorique pour la recherche sur l'interface écrit/oral, laquelle suscite actuellement un intérêt grandissant²⁹⁸. En parallèle, j'avais l'ambition de documenter l'organisation et les spécificités du slam en Belgique francophone et, surtout, de proposer une approche du slam qui soit basée sur un échantillon représentatif de cette pratique (vs. focus sur du « slam » publié par des labels discographiques). Pour vérifier mes hypothèses et répondre à mes questions de recherche, j'ai mené deux types d'analyses. D'abord, j'ai effectué des analyses prosodiques outillées sur un vaste corpus représentant les principaux contextes d'énonciation du slam (scène ouverte, tournoi, hors scène), le SLAM-CORPORAL. Ce premier axe, exposé au Chapitre 4, a permis de répondre à ma première question (**Q1**). Ensuite, j'ai effectué des analyses croisées de l'écrit et de l'oral sur un corpus bimodal, le SLAM-CROSSPUS, en m'inspirant des théories et méthodes propres au domaine de la littérature et au domaine de la linguistique. Ce second axe, exposé au Chapitre 5, a permis de répondre à ma deuxième question de recherche (**Q2**).

2. Synthèse des principaux résultats

2.1. Analyses prosodiques

Avant toute chose, **au niveau méthodologique**, l'approche développée au Chapitre 4 présente plusieurs points d'intérêt.

- ◆ Les enregistrements du corpus sont segmentés en unités inter-pausales (UIP) définies comme segments discursifs au sein desquels les moyennes de paramètres temporels et intonatifs sont calculées. Grâce à cela, un rapport prosodique « dynamique » est établi et la variabilité

²⁹⁸ Cf. notamment le colloque international « Oral/écrit : quelle place dans les modèles linguistiques ? » organisé à Lausanne en décembre 2019.

prosodique est observée à un niveau « micro », ce qui complète le rapport prosodique basé sur des moyennes par enregistrement (qui offre un aperçu « statique » du corpus). En outre, pour effectuer la segmentation en UIP, toutes les pauses silencieuses sont retenues. Cette méthode permet de ne pas perdre d'informations sur les stratégies prosodiques développées par les slameurs et slameuses (vs. détection des pauses sur la base d'un seuil fixé à priori et qui ne tient pas compte du débit des locuteur·rices).

- ◆ Les proéminences sont annotées de manière évolutive : une première fois dans le cadre de l'étude de l'accentuation ; une seconde fois dans le cadre de l'analyse des scansions. Le rythme étant « perçu et agi » (Fraisse 1977 : 10), je me base sur la perception pour étudier les propriétés accentuelles du corpus (vs. utilisation de grilles métriques ou détection automatique des proéminences). Or, notre perception évolue au fil du temps lorsque l'on est confronté à un même stimulus et il me semble important de ne pas négliger cet aspect. Afin de la valider, mon annotation est comparée à celle réalisée par une experte.
- ◆ Les paramètres temporels et accentuels sont au cœur des analyses prosodiques du rythme et je m'inscris donc dans une conception unificatrice du rythme sur les plans théorique et pratique (contrairement à la majorité des auteur·es, qui étudient soit les uns soit les autres).
- ◆ L'accentuation est analysée à deux niveaux simultanément (mot lexical et mot prosodique).
- ◆ La méthode d'annotation des scansions proposée par Auer *et al.* (1999) et adaptée au français par Simon et Grobet (2005) est modifiée afin de prendre en compte différents patterns de régularité (structures simples et complexes) et de sortir d'une conception réductrice de cette notion.
- ◆ Les analyses sont principalement focalisées sur le pôle de la production, mais celui de la perception est également pris en compte.
- ◆ Les analyses quantitatives sont complétées par des analyses qualitatives d'extraits du corpus.

L'étude de la construction du rythme au niveau prosodique de SLAM-CORPORAL se décline en cinq points.

- ◆ **Un rapport prosodique des paramètres temporels et intonatifs** au niveau « macro », basé sur les moyennes par enregistrement, et au niveau « micro », basé sur les moyennes par segments discursifs (UIP) a été établi pour répondre à **q1**, **q2** et **q3**. Ce rapport met en évidence une forte variabilité des paramètres temporels, à l'exception de la durée et de la taille des UIP et de l'étendue du registre mélodique (**q1**). Cela infirme l'idée d'un phonostyle homogène du slam, ce qui est en lien avec la dimension fondamentalement hétérogène de ce dernier et le fait qu'il échappe aux définitions. Il apparaît en outre que la variation prosodique se joue à la fois d'une performance à l'autre et au sein de chaque performance (**q2**). Une scène slam n'est pas un cercle où l'attention et l'approbation du public est gagnée d'avance, par principe – en particulier lorsqu'il y a une dimension compétitive. Les variations de débit et de hauteur sont donc deux moyens (parmi d'autres) de dynamiser une performance, de rendre un texte vivant et, donc, de capter l'intérêt du public. Par ailleurs, le croisement des catégorisations selon des critères internes et externes n'a pas donné de résultats probants (**q3**), ce qui s'explique probablement en partie par le fait que le degré d'expérience en slam est totalement indépendant de l'expérience en écriture ou en déclamation dans d'autres contextes. Il ressort d'ailleurs des entretiens avec les slameur·euses

que plusieurs d'entre eux avaient déjà une certaine expérience dans ces domaines avant de découvrir le slam.

- ◆ **L'accentuation** a été étudiée pour répondre à **q1** et **q4**. Des tendances globales ont été mises en évidence : le pourcentage de syllabes proéminentes stable, la dominance des accents finaux, les contraintes phonotactiques largement respectées. Le pourcentage extrêmement élevé d'accents terminaux semble contredire les résultats de Astésano (2001 ; 2017) selon lesquels les accents initiaux sont largement marqués en surface. Cependant, le pourcentage élevé d'accents sur des mots monosyllabiques empêche d'avoir une idée précise du taux d'accents initiaux. Les résultats appuient par ailleurs l'hypothèse de Padeloup (1990) selon laquelle les discours artistiques « fondamentalement rythmiques » privilégient des solutions phonotactiques pour leur organisation accentuelle. Enfin, il a été montré que les écarts par rapport au système accentuel du français sont motivés par des raisons pragmatiques, esthétiques ou rythmiques.
- ◆ L'étude du rythme est complétée par **l'analyse des scansions** pour répondre à **q5**. Les résultats montrent qu'il s'agit de figures (au sens *gestaltien*) largement exploitées par les slameur-euses (**q1**). Cela est lié à la dimension de partage qui est essentielle dans le slam. En effet, en tant que patterns réguliers, les scansions permettent au public de se synchroniser avec le poète ou la poétesse. Véritables nœuds rythmiques, elles sont un lieu de convergence entre les niveaux verbal et oral des textes. Les pauses silencieuses jouent un rôle extrêmement important dans la régularisation de ces patterns, ce qui confirme le fait qu'elles sont une composante rythmique importante qui doit être intégrée aux modèles linguistiques du rythme au même titre que l'accentuation.
- ◆ Pour compléter les analyses prosodiques, **l'étude de perception sur les styles du slam** a montré qu'il est possible de rattacher une majorité des performances du corpus à un nombre restreint de styles (parlé, accentué, poétique, élaboré ou mixte). Néanmoins, cette tâche n'est pas aisée et une étude de plus grande ampleur est nécessaire pour valider ces résultats. Les résultats de l'étude sont encourageants vis-à-vis de l'hypothèse selon laquelle quelques phonostyles sont prototypiques du slam, mais ils témoignent également du fait que de multiples composantes interviennent dans l'élaboration du flow des artistes, ce qui rend leur catégorisation difficile.
- ◆ Enfin, **l'Analyse par Composantes Principales (ACP)** et le clustering font émerger des groupements qui recoupent partiellement la catégorisation issue de l'étude de perception.

Les analyses prosodiques révèlent que **le SLAM-CORPORAL n'est pas caractérisé par un phonostyle homogène (Q1)**. Cela est en lien direct avec le fait que le slam est un dispositif, un format. Il se définit essentiellement par ses règles, lesquelles sont régulièrement remises en question. La liberté d'expression est au cœur du slam et elle se double d'une totale liberté de forme et de fond. C'est donc avant toute chose le contexte qui permet d'identifier le slam en tant que genre, et non des caractéristiques prosodiques communes à toutes les performances. L'image convoquée par le slameur 7^{ème} Œil lors de notre entretien résume très bien cette idée : le slam est comparable à une toile – et libre aux slameurs et slameuses d'y apposer ce qu'ils veulent. La variabilité prosodique est également à mettre en lien avec le fait que le slam revêt une dimension sociale et politique : il offre une tribune poétique qui se veut accessible à toutes et tous. Ce sont donc des personnes aux influences, expériences et modes d'expression multiples qui se présentent sur scène – ce qui se traduit inévitablement par une forte hétérogénéité dans la façon de mettre en voix les textes. **Néanmoins**, des traits prosodiques se dessinent comme des **tendances** largement partagées (notamment liées à la

dimension publique du discours) et les analyses qualitatives d'extraits du corpus mettent en lumière des stratégies prosodiques souvent mobilisées par les slameurs et slameuses : iconicité prosodique, marquage prosodique de figures de style, variations de débit, scansions, etc. L'étude de perception sur les styles et l'ACP montrent qu'il est possible de regrouper les slams en un nombre restreint de catégories sur la base de leurs caractéristiques prosodiques. Il est toutefois important de souligner, d'une part, que la répartition des slams par les participant·es de l'étude perceptive est également faite sur la base d'autres critères liés notamment au niveau verbal des textes ; et, d'autre part, que les résultats du clustering de l'ACP dépendent des variables retenues et n'offrent pas une typologie absolue des données. En d'autres termes, les résultats confirment mon hypothèse de départ (H1), mais ils ne doivent pas faire perdre de vue que le slam est un « objet poétique total » qui se dessine en trois dimensions (texte, voix, gestes) et dont la diversité – les flows de chaque slameur·euse – ne sera jamais réductible à quelques étiquettes à même de rendre compte de l'ensemble de ces dimensions.

2.2. Analyses croisées

Au niveau méthodologique, l'approche développée au Chapitre 5 présente plusieurs points d'intérêt. En effet, la mise en place des analyses croisées constituait l'un des défis majeurs de la thèse (q8).

- ◆ Elle s'inspire des outils développés en linguistique et en littérature pour appréhender un corpus bimodal de taille « intermédiaire » (20 textes), le SLAM-CROSSPUS.
- ◆ Elle prend en compte des textes écrits de différents formats (manuscrits, tapuscrits, en prose, versifiés, hybrides) et de différents statuts (préparatoires, édités).
- ◆ Les conventions d'annotations établies pour chaque composante sont innovantes et permettent le croisement des données orales, écrites et verbales.
- ◆ Les analyses quantitatives sont complétées par des analyses qualitatives d'extraits du corpus.
- ◆ La multiplicité des composantes étudiées permet de tendre à une « théorie d'ensemble du discours » (Ben Moumène 2019 : 68).

L'étude des interactions des niveaux verbal, écrit et oral de SLAM-CROSSPUS se décline en six points.

- ◆ Le relevé des **divergences entre les versions écrite et orale** des textes est un préalable nécessaire aux autres analyses croisées et il contribue à répondre à **q6**. Les ajouts, suppressions, remplacements et répétitions observées confirment que les textes slams sont mouvants et évolutifs (Vorger 2012 ; Ben Moumène 2019) et que les écrits préparatoires ne stockent pas un contenu identique à celui déclamé lors de la performance (Mahrer 2014).
- ◆ **L'analyse de l'énonciation** et, dans une moindre mesure, **de la sémantique** a été menée à titre exploratoire et en lien avec l'idée développée par Meschonnic selon laquelle le rythme serait l'inscription du sujet dans le discours. Trois catégories de textes sont mises en évidence au sein de SLAM-CROSSPUS : (1) des textes locutoires, centrés exclusivement sur la 1^e personne et consacrés au récit d'une expérience personnelle ; (2) des textes allocutoires, mettant en scène un Je et un Tu et ayant une dimension engagée ; (3) des textes délocutoires, narrés à la 3^e personne et centrés sur

le travail de la forme. Les deux premières catégories sont majoritaires. L'ensemble de ces tendances sont à mettre en lien avec les traits définitoires du slam. L'un des objectifs du slam est d'offrir un espace d'expression et de donner le pouvoir de la parole à qui souhaite le prendre. L'expression de l'individualité est au cœur de la pratique et la forme la plus directe de cette expression est le discours à la 1^e personne. Slameurs et slameuses assument pleinement leurs voix qui sont « vouées à rester marginales et très faiblement audibles dans la sphère des discours mondialisés et connectés » (Cabot 2019 : 14). Quant aux adresses fréquentes à un Tu et à la nature engagée de nombreux textes, elles sont à mettre en lien avec la dimension de partage essentielle du slam et avec le fait qu'il s'agit d'un mouvement sociopolitique. Enfin, le slam étant un art du *hic et nunc*, la majorité des textes s'inscrivent dans la temporalité présente. **L'analyse croisée** avec le niveau oral ne permet pas d'identifier un phonostyle qui soit propre à chacune des trois catégories énonciatives, ce qui n'est pas surprenant compte tenu du fait que la liberté de forme est au cœur du slam.

- ◆ **L'analyse de la ponctuation** révèle que la nature auto- ou hétéro-adressée des écrits a un impact fort sur l'usage des ponctuations. Ceux-ci sont plus fréquents dans les textes édités destinés à la lecture par autrui que dans les écrits préparatoires exploités uniquement par les auteur·es. Par ailleurs, l'hypothèse selon laquelle les slameur·euses utilisent des ponctuations gris (soulignements, caractères gras, etc.) pour guider la mise en voix a été infirmée : seuls des ponctuations noirs et blancs sont observables dans les textes. **L'analyse croisée avec les pauses silencieuses** confirme la fonction intonographique des ponctuations, dans la mesure où les unités ponctuationnelles et les unités inter-pausales sont la plupart du temps concordantes. Plusieurs facteurs ont un impact sur ce taux de coïncidence : la nature et le degré de frontière du signe de ponctuation (signe noir, blanc ou mixte, frontière mineure ou majeure) ainsi que le type de restitution du texte (lecture ou déclamation de mémoire). En somme, à l'échelle du corpus pris dans son ensemble, les structurations rythmiques par les ponctuations à l'écrit et par les pauses à l'oral sont largement convergentes : la mise en page constitue un potentiel rythmique servant de base à la mise en voix. Toutefois, dès lors que l'on analyse chaque texte séparément, cette tendance ne se vérifie pas systématiquement, ce qui rappelle le fait – mis en évidence lors des entretiens – que les slameurs·euses n'envisagent pas toutes et tous le support écrit de la même manière : de partition pour la mise en voix à simple espace de stockage du contenu verbal, l'écrit – et donc, la ponctuation – est investi de différentes manières (q6).
- ◆ La notion de vers est régulièrement utilisée pour référer aux textes de slam, quand bien même aucun support écrit n'est étudié. Le SLAM-CROSSPUS comprend effectivement des textes apparentés à de l'écriture en vers, mais également des textes apparentés à de l'écriture en prose ou encore à une forme hybride (entre vers et prose). **L'analyse de la versification** révèle que, parmi les premiers, certains sont métriques, d'autres sont en vers libre et d'autres sont composés de « lignes rythmiques » (Meschonnic 1982) et non de vers à proprement parler. Cette diversité de formes rappelle encore une fois la dimension fondamentalement hétérogène du slam : se cantonner à des notions et des méthodes d'analyse valables uniquement pour la poésie métrique serait donc stérile. Pour autant, elles sont intéressantes à mobiliser en complément d'autres approches, puisque des formes rythmiques propres à la poésie classique sont actualisées par certain·es slameur·euses – ce qui est à mettre en lien avec l'idée selon laquelle « la poésie s'écrit dans une histoire » (Bourassa 2015 : 52). **L'analyse croisée de l'accentuation potentielle**, définie par les règles de la métrique, **et de l'accentuation effective** lors de la mise en voix au sein des quatre textes les

plus réguliers du point de vue métrique montre qu'il y a concordance partielle entre les deux niveaux. Les slameur·euses s'écartent de la métrique et adoptent une déclamation plus « naturelle », *i.e.* proche du français parlé standard, ce qui se traduit par une « désaccentuation » au niveau prosodique (tous les mots accentuables ne sont pas accentués). Néanmoins, les niveaux effectif et potentiel sont majoritairement congruents en termes de localisation des accents. Lorsqu'il y a un déphasage, celui-ci est généralement dû au développement d'un pattern rythmique régulier à l'oral, ou à la mise en évidence d'une figure de style. Par ailleurs, les frontières métriques sont très largement alignées avec les frontières des scansions. Enfin, et ce constat est particulièrement intéressant du point de vue de l'interface écrit/oral, la mise en voix est susceptible de révéler le caractère métrique d'un texte dont la version écrite s'apparente à de l'écriture en prose.

- ◆ **L'analyse de la syntaxe** montre que les slameurs et slameuses de SLAM-CROSSPUS privilégient les unités de rection verbales (URV) simples. L'étude d'extraits du corpus particuliers du point de vue de la syntaxe (multiplication des UR averbales ou complexes) offre un aperçu des effets rythmiques induits par l'agencement des mots (par ex. effet de rupture, tension discursive, progression saccadée, etc.). En outre, la fréquence des parallélismes syntaxiques au sein du corpus rappelle le fait que la répétition est un principe central dans toute poésie orale (Zumthor 1983). **L'analyse croisée de la syntaxe et de la prosodie** souligne le lien étroit entre ces deux niveaux discursifs (Bourassa 2015) : la majorité des frontières finales d'UR coïncident avec une pause silencieuse et les figures syntaxiques sont la plupart du temps marquées également au niveau prosodique. Pour autant, les unités syntaxiques et les unités inter-pausales ne se recouvrent pas systématiquement et plusieurs facteurs (notamment rythmique et poétiques) expliquent les cas de déphasage (dislocation ou condensation) entre les deux niveaux. Le jeu serré d'interactions entre prosodie et syntaxe illustre le fait que cette dernière prend une place très importante dans la construction des rythmes au sein d'une poésie non strictement métrique.
- ◆ L'analyse détaillée des répétitions de sons dans quatre textes de SLAM-CROSSPUS met en évidence différents types de **figures rimiques** dont le degré de complexité est variable. Parmi celles-ci, la rime multi-syllabique apparaît comme la plus emblématique du slam, ce qui appuie le rapprochement qui est souvent fait entre cette pratique et celle du rap. La dimension rythmique des rimes mobilise les trois critères proposés par Sauvanet (2000) : la répétition, qui est le principe de base de la rime ; la structure, en tant que les rimes induisent des groupements de segments discursifs ; et le mouvement, dès lors que la densité des échos phonémiques est sujette à variation au fil du texte. **L'analyse croisée** montre quant à elle que **le niveau verbal des scansions** est presque systématiquement marqué par des **répétitions phonémiques**. Les rimes, entendues au sens large, apparaissent dès lors comme une composante rythmique majeure du slam.

Les analyses croisées menées sur SLAM-CORPORAL montrent que **les composantes orales, verbales et écrites du rythmes entrent dans des interactions complexes basées sur des phénomènes de concordance et de discordance entre les trois niveaux discursifs (Q2)**. Chaque composante analysée induit des effets rythmiques spécifiques (régularité, structuration et/ou mouvement), lesquels sont tantôt soutenus, tantôt contrariés par la mise en voix. À l'échelle du corpus pris dans son ensemble, ce sont les phénomènes de convergence qui sont les plus fréquents – sauf pour l'énonciation, où il n'y a pas de recoupement avec la prosodie, et l'accentuation métrique, qui ne correspond que partiellement à l'accentuation effective (q7). En particulier, les scansions rythmiques (qui font

intervenir des paramètres temporels et accentuels) s'apparentent à des figures rythmiques dont le marquage au niveau oral se double d'un marquage au niveau verbal par la syntaxe et/ou les répétitions de sons (et parfois au niveau écrit, par la structuration métrique). Les lieux de convergence entre les différentes couches de rhythmicité contribuent fortement à la densification des textes poétiques et, partant, à leur « force magnétique » (Zumthor 1984 : 90).

3. Le rythme dans le slam : quels effets ?

Le slam provoque des impressions chez les auditeurs et auditrices, et la dimension de partage est essentielle. Les analyses réalisées dans le cadre de cette thèse ont montré que le rythme est un élément crucial de ce type de performance et qu'il contribue fortement à l'élaboration du flow des slameurs et slameuses. Mes deux questions de recherches principales envisagent le rythme à partir du pôle de la production. Dès le début de ma thèse, j'avais en tête une troisième question, qui s'intéresse quant à elle au pôle de la réception : quel rôle joue le rythme dans les impressions suscitées par un slam ? Mon hypothèse est que les impressions ressenties par le public sont intimement liées au flow de l'artiste et aux choix rythmiques opérés lors de la mise en voix. Afin de déterminer si le rythme est bel et bien un élément moteur dans cette expérience partagée qu'est une performance slam, une étude de perception est nécessaire. Or, les deux études de perception réalisées dans le cadre de la thèse (*cf.* Chapitre 4) ont montré qu'il est difficile d'appréhender la question du rythme d'un point de vue perceptif : d'une part, la notion de rythme est plurisémantique et les locuteur·rices y ont peu accès au niveau métalinguistique ; et d'autre part, une multitude de niveaux (discursifs, mais pas que – pensons à la gestuelle) entrent en jeu dans la création et la perception du rythme. Ce troisième axe de recherche soulève donc des questions qu'il n'est pas possible de traiter en profondeur dans le cadre de cette thèse. Afin toutefois de ne pas l'évacuer totalement, j'ai pris le parti de l'intégrer dans la conclusion – ce qui me permet en quelque sorte de « boucler la boucle ». En effet, cette question implique de revenir sur plusieurs aspects essentiels soulevés dans les Chapitres 4 et 5, tout en ouvrant la voie à de futures recherches. Concrètement, cette section est consacrée à un retour à mes impressions premières concernant un slam qui m'avait particulièrement touchée et interpellée lors de ma découverte de cette pratique afin de voir dans quelle mesure les effets ressentis à son écoute trouvent une explication dans les caractéristiques rythmiques qui ressortent des analyses prosodiques et poétiques effectuées sur ce texte.

3.1. Retour aux impressions premières

À la première écoute des « Fleurs » du slameur Hogarth, je me suis sentie en quelque sorte hypnotisée, le sens du texte m'a en grande partie échappé (sans que cela crée une rupture d'attention) et j'ai eu l'impression qu'un rythme ondulant, basé sur un motif récurrent, traversait l'ensemble du slam. L'engagement du slameur dans la performance m'a en outre semblé total, d'où une impression d'émotion intense – sans pouvoir définir précisément l'émotion en question. Un autre aspect qui m'a

frappée est le fait que, au moment d’entamer son slam, la voix de Hogarth est devenue « caverneuse », grave, résonnante alors qu’elle ne l’était pas hors scène. Lors des entretiens avec les slameur-euses, il m’est arrivé de mentionner Hogarth. Les mots de la slameuse Zouz à son égard font écho à certaines de mes impressions :

[Hogarth] a toujours le même flow [...] moi c’est un flow qui me touche beaucoup, c’est **sensoriel** et **il est à fond dedans** tu vois [...] il est vraiment dans **l’émotion intense** [...] par contre c’est toujours le même flow [...] moi c’est **un flow qui me touche énormément** [...] et j’ai l’impression que du coup, comme il fait toujours le même flow, c’est vraiment **un rythme intérieur** chez lui (entretien du 08/01/2020 avec Zouz ; je souligne)

À la relecture de cet entretien et en redécouvrant les notes que j’avais prises en début de thèse par rapport aux « Fleurs », j’ai décidé de montrer un enregistrement vidéo²⁹⁹ de ce slam à quelques personnes – collègues et proches – afin de recueillir leurs impressions. Sans prétendre mener une étude de perception en bonne et due forme, je souhaitais simplement voir si mon ressenti, celui de Zouz et ceux de quelques personnes se rejoignent sur certains points. Le tableau c.1 résume les impressions évoquées lors de cette « enquête ».

²⁹⁹ Cet enregistrement est disponible dans les données jointes à la thèse (« HOG-video »).

Participant-e	Résumé des impressions sur le slam « Les Fleurs » de Hogarth
1	Poignant. Monotone. Suscite des émotions. Pas de compréhension de l'ensemble du texte. Les gestes soulignent la prosodie.
2	Surprise, notamment parce qu'elle n'est pas familière de ce type de performance. Forte régularité, sentiment de répétition, effet cyclique (mais sans lassitude). Difficulté à se concentrer sur le sens (influence possible de la qualité de l'enregistrement), impression d'un « tout confondu » du point de vue des informations. Aucune rupture du rythme (cause possible de la difficulté à saisir le sens). Texture riche, notamment du fait des multiples « rimes » (sens large). Ces répétitions de sons captent l'attention bien plus que le sens en tant que tel. Gestuelle très répétitive, qui fait penser à celle utilisée dans le rap. Imagine facilement une instrumentale sur laquelle poser le texte.
3	Adore le texte. N'apprécie pas la gestuelle.
4	Apprécie les jeux avec les sonorités et les mots. Apprécie sa façon de parler, d'insister sur certaines fins de mots et sur le rythme qu'il donne. Pas vraiment de compréhension du contenu du texte, mais sensation d'une ambiance particulière (film de vampires, cimetière de fin de nuit, pleine lune et chauve-souris). Le texte « entraîne quelque part ».
5	Forte mise en scène du slameur, qui a une posture très théâtrale et une voix théâtrale aussi. Regard fuyant. Le texte « part dans tous les sens ». Le sens échappe par moment. Beaucoup de rimes perçues (placement variable) et sentiment que ce sont les rimes qui donnent un certain rythme. La fin est inattendue (impression que le texte va continuer). Ressenti surtout par rapport au slameur, à sa personnalité (carapace, rôle fort). La voix évoque un style éventuellement proche d'un certain type de rap (rappelle le cliché du « rap des cités »).
6	Reconnait que la performance est technique, mais n'apprécie pas. En particulier, les gestes et le fait qu'il est impossible de croiser le regard du slameur dérangent. Difficulté à comprendre ce qu'il dit, ce qui dérange également.
7	Les gestes l'énervent. N'aime pas son « accent ». N'a pas compris le sens du texte. Le fait que ce soit a cappella dérange.
8	Texte peu clair. Gestuelle peu variée. « Parfois une certaine musicalité des mots et une accroche rythmique et imagée ».

Tableau c.1 – Résumé des impressions premières de 8 personnes à l'écoute du slam « Les Fleurs » de Hogarth.

Qu'ils soient positifs (+) ou négatifs (-), les avis se recoupent sur plusieurs aspects :

- 1) le **sens du texte échappe** en grande partie (+/-) ;
- 2) il y a une impression de **régularité (+) ou de monotonie (-)** ;
- 3) le fait de se sentir **touché, ému ou « entraîné » (+)** ;
- 4) la multiplicité des **échos sonores**, qui **accaparent l'attention** et créent une forme de **musicalité** (+/-).

Je laisse de côté la question de la gestuelle, étant donné que cet aspect n'a pas été analysé dans le cadre de la thèse. Il est toutefois intéressant de souligner que cette dimension joue manifestement un rôle important quant au ressenti des auditeur·rices. Le slam de Hogarth fait partie de SLAM-CROSSPUS et a donc été analysé à la fois sur le plan prosodique et sur les plans écrit et verbal. L'étape suivante

consiste à passer en revue les caractéristiques des « Fleurs » à ces trois niveaux pour voir dans quelle mesure elles pourraient expliquer ces impressions partagées.

3.2. Le rythme des « Fleurs » de Hogarth

3.2.1. Profil prosodique

Le tableau c.2 présente le rapport prosodique (paramètres temporels, intonatifs et accentuels) de la performance de Hogarth.

	HOG
durée (s)	100
<i>n</i> UIP	40
durée UIP (s)	1,93
<i>n</i> syll/UIP	7,2
tps de pause (%)	17%
durée des pause (s)	0,272
débit art. (syll/s)	3,8
f0 (ST)	87
registre (ST)	7,8
var. débit art.	faible (ET = 0,7)
syll. PROM (%)	28%
PROM sur NONLEX (%)	6%
tps. de parole scandé (%)	88%
PROM = beat (%)	86%
tempo (bpm)	85
beats irrég. (%)	17%
NONISOC	0%
NONISOM	51%
ISOC-C	0%
ISOM-C	6%

Tableau c.2 – Rapport prosodique du slam « Les Fleurs » de Hogarth avec : la durée de l'enregistrement, le nombre d'unités inter-pausales (UIP), la durée et le nombre de syllabes moyens des UIP, le pourcentage de temps de pause, la durée moyenne des pauses, le débit d'articulation moyen, la fréquence fondamentale (f0) moyenne (demi-tons), le registre mélodique moyen (en demi-tons), la variation interne du débit d'articulation (d'une UIP à l'autre), le pourcentage de syllabes perçues comme proéminentes, le pourcentage de proéminences sur des mots non lexicaux, le pourcentage de temps de parole scandé, le pourcentage de syllabes proéminentes inscrites dans une scansion, le tempo moyen des scansions (en battements par minute), le pourcentage de beats irréguliers dans les scansions, le pourcentage de scansions non isochroniques, à isochronie complexe et à isométrie complexe.

Parmi ces paramètres, certains jouent probablement un rôle dans les effets mentionnés plus haut. Tout d'abord, la performance est relativement brève : 120 s, et 90 s si l'on exclut les pauses liées au montage de la vidéo (HOG fait partie des slams les plus courts de SLAM-CORPORAL). Cette brièveté explique peut-être en partie le fait que, malgré un sens qui échappe et un sentiment de régularité (dans le cas des avis positifs), il n'y pas de lassitude qui s'installe. Ensuite, le pourcentage de temps de pause est bas (17% contre en moyenne 28% dans SLAM-CORPORAL). Le flux de parole est donc peu interrompu. La durée moyenne des pauses est de 272 ms avec un écart-type très faible (0,08) et la

pause la plus longue dure 442 ms. Le peu de pauses et leur durée (relativement brève) très stable contribuent probablement à la dimension prenante, hypnotique du slam, ainsi qu'à l'impression de régularité ou de monotonie. Hogarth fait en outre partie des neuf slameur·euses ayant le débit d'articulation moyen le plus bas. L'écart-type très faible indique également que ce débit lent est extrêmement stable au fil de la performance. Concernant les paramètres intonatifs, la f_0 a une valeur moyenne légèrement plus élevée que celle observée chez les autres hommes de SLAM-CORPORAL (85 ST), et le registre mélodique est compressé (7,8 ST vs. en moyenne 11,9 ST chez les autres slameur·euses). Selon la littérature (e.a. Traunmüller et Eriksson 1995 ; Strangert et Gustafson 2008), la variation du débit et l'exploitation d'un vaste registre mélodique sont des paramètres susceptibles d'augmenter l'efficacité communicationnelle. Le fait que Hogarth n'exploite ni l'un ni l'autre explique peut-être l'impression négative de monotonie laissée chez quelques personnes (cf. tableau c.1). Parallèlement, ces caractéristiques contribuent à créer l'effet hypnotisant ou prenant que d'autres personnes évoquent. Un dernier paramètre que je pense déterminant par rapport au ressenti général est le pourcentage de temps de parole scandé. « Les Fleurs » font partie des douze slams ayant le plus haut taux de discours scandé (entre 76% et 100%) et, avec 88% de parole scandée, Hogarth est le cinquième slameur à produire le plus de scansion (après AT, TIM, SPL et FRK). De plus, HOG fait partie d'un cluster (cf. ACP sur les scansion, Chapitre 4, point 3.3.) dont l'une des caractéristiques est la présence légèrement plus forte que la moyenne de scansion très régulières du point de vue temporel. L'on est tenté de voir là l'un des principaux facteurs à l'origine de l'effet de régularité, de rythme constant basé sur un motif récurrent que j'évoquais précédemment.

Plusieurs paramètres prosodiques liés au rythme peuvent être mis en lien avec mes impressions ainsi qu'avec celles exprimées par d'autres personnes à l'écoute du slam « Les Fleurs » de Hogarth, en particulier ceux relatifs aux pauses, au débit et aux scansion. L'étape suivante consiste à observer les niveaux écrit et verbal du texte, ainsi que leur manière d'interagir avec la prosodie afin de voir si des éléments propres à ces ressources peuvent être mis en lien avec les effets du slam.

3.2.2. Niveau verbal, niveau écrit et interactions avec l'oral

Les composantes rythmiques des niveaux verbal et écrit du discours présentent certaines caractéristiques qui peuvent, au même titre que la prosodie, expliquer en partie les effets produits par le slam de Hogarth. Au niveau de l'énonciation et de la sémantique, « Les Fleurs », qui relèvent du régime locutoire, sont détachées sur le plan référentiel (le texte ne s'inscrit pas dans un cadre spatio-temporel défini). Cela explique que le sens du texte échappe en partie : l'on ne sait pas exactement de quoi il est question. Au niveau de la ponctuation et de son marquage oral, les pauses silencieuses ne sont pas plus longues lorsqu'elles sont alignées avec une frontière ponctuationnelle majeure que lorsqu'elles sont alignées avec une frontière ponctuationnelle mineure. Autrement dit, une virgule peut être marquée par une pause plus longue que celle qui concorde avec un point – ce qui peut également participer à rendre le sens du texte opaque. Au niveau de la syntaxe, j'ai relevé plusieurs cas de brouillage dans les relations de dépendance à mettre en lien avec l'opacité du sens.

(1)

je bois des coups comme Dracula exerce pouvoir délirant du destructeur façon
Caligula

(2)

le poison a ce gout-là pourtant pas de pupilles aux oreilles c'est donc
insipide avec le sourire ainsi je pille le voleur

Dans l'exemple (1), on ne sait pas si le sujet du verbe « exerce » est le « je » qui précède, ou bien « Dracula ». À l'oral, « comme Dracula » est encadré par des pauses silencieuses, ce qui pourrait faire pencher vers l'interprétation selon laquelle ce segment exprime la modalité de « je bois des coups », et que c'est le « je » qui exerce le pouvoir. Néanmoins, plusieurs cas de pauses silencieuses séparant un sujet de son verbe ont été relevés dans le slam. Un flou demeure donc autour de cet énoncé. De la même manière, dans l'exemple (2), « avec le sourire » peut être rattaché syntaxiquement à « c'est donc insipide » ou à « ainsi je pille le voleur ». Enfin, les répétitions de sons sont extrêmement denses dans le texte de Hogarth (cf. Chapitre 5, point 6.3.). 88% des scansions du slam contiennent des échos sonores, 76% des beats de ces scansions sont inscrits dans une chaîne euphonique et les rimes pullulent aussi en dehors des passages scandés à l'oral. Cette extrême densité rimique joue certainement un rôle important dans les effets de régularité, de musicalité et d'opacité du sens qui se dégagent à l'écoute du slam. Certain·es rappeur·euses adoptent un débit extrêmement rapide, ce qui entraîne une désaccentuation de la parole et donc une difficulté de compréhension du discours : l'auditeur·rice se retrouve en quelque sorte « étranger·ère » par rapport à sa propre langue (Béthune 2004 : 85). Il est intéressant de constater qu'un effet similaire est produit dans HOG, notamment grâce aux répétitions des sons et alors même que le débit du slam est lent. Je pense que, tout comme les scansions sont fondamentales au niveau prosodique, les répétitions de sons remplissent une fonction rythmique majeure au niveau verbal.

Pour clôturer mon investigation du rythme dans le slam, je me suis intéressée à la réception de ce type de performances et aux effets qu'elles suscitent chez le public. Sans prétendre mener une analyse perceptive extrêmement poussée, je suis revenue aux impressions que j'avais ressenties lors de ma première écoute du slam « Les Fleurs » de Hogarth et j'ai tenté de comprendre quel rôle jouent les différentes composantes du rythme dans les effets perçus. Il est apparu que mes impressions rejoignent celles d'autres personnes sur plusieurs points : difficulté d'accès au sens, régularité/monotonie, dimension « hypnotisante/prenante » ; musicalité liée à la densité des échos sonores. L'examen du profil prosodique du slam ainsi que des niveaux écrit et oral a permis d'identifier plusieurs facteurs liés aux impressions ressenties : l'usage très faible des pauses silencieuses (brèves et d'une durée stable), le débit lent et stable, la ligne mélodique relativement plate, l'omniprésence des scansions, le manque de cadre référentiel, le déphasage entre ponctuation et pauses, les brouillages syntaxiques et l'extrême richesse des jeux rimiques. Pour autant, je ne m'attends pas à ce qu'un slam d'un·e autre artiste présentant les mêmes caractéristiques suscite nécessairement les mêmes effets chez l'auditeur·rice. Le timbre de voix ou la manière d'occuper la scène et de s'y mouvoir sont indéniablement des paramètres à prendre en compte pour comprendre la manière dont un slam touche (ou non) le public.

4. Bilan et perspectives

Avec cette thèse, mon ambition était de contribuer, via une approche empirique, à la réflexion sur le rythme dans le langage. Celui-ci a déjà suscité une masse colossale d'ouvrages et d'articles scientifiques – lesquels permettent rapidement d'entrevoir toute sa complexité. L'un des problèmes auxquels on est confronté-e en entamant une recherche sur le rythme est le flou qui l'entoure : constamment énoncé, rarement défini, le terme « rythme » traverse de multiples domaines et un dénominateur commun aux phénomènes qui lui sont associés est difficilement identifiable. À l'issue de la revue de la littérature sur la question, je me suis fixé comme objectif d'éviter tout flou notionnel, de ne pas recourir à des métaphores stériles (par ex. musicales) et de définir chaque concept mobilisé. En guise d'objet d'étude, j'ai choisi de me tourner vers le slam. Appréhender scientifiquement un tel objet poétique fait courir le risque de perdre de vue son essence même : sa diversité. Au fil des analyses, je me suis efforcée de la souligner, au-delà des tendances et phénomènes récurrents mis en évidence. J'avais à cœur de fournir un aperçu fidèle de ce qu'est le slam. La documentation du slam belge francophone, les entretiens avec les slameurs et slameuses et la conception de corpus « multifacettes » sont les moyens que je me suis donnés pour y parvenir. Le slam est un terrain d'étude encore largement inexploité et qui soulève pourtant des questions en lien avec de multiples domaines des sciences humaines. Sa nature fondamentalement hétérogène m'a poussée à adopter une approche interdisciplinaire – ce qui a constitué un défi de taille en termes de méthodologie. Plusieurs modèles théoriques et pratiques de la linguistique et la littérature ont été mobilisés dans une optique d'enrichissement réciproque en termes de connaissances et d'outils d'analyse. Bien que cela implique de demeurer « en surface » pour certains aspects (par ex. sémantiques), mon travail repose sur une approche systématique et basée sur une méthodologie solide qui se veut aisément reproductible.

Au terme de cette longue investigation, plusieurs pistes émergent pour poursuivre le travail entamé. D'abord, il me semble intéressant d'investiguer davantage le pôle de la réception et de mettre en place des études de perception afin de mieux cerner le rôle du rythme dans les effets suscités par le slam (pourquoi pas en se tournant vers les approches cognitives ?). Ensuite, les invariants rythmiques observés au niveau prosodique, et en particulier accentuel, me font m'interroger sur la possibilité d'observer des tendances identiques dans du slam déclamé dans d'autres langues dont les systèmes accentuels diffèrent du français (par ex. l'anglais ou l'espagnol). Enfin, des recherches pourraient être menées pour permettre l'automatisation partielle ou totale de l'annotation des niveaux écrit et verbal (je pense en particulier aux répétitions de sons) pour faciliter les recherches sur l'interface écrit/oral.

Apporter un regard neuf sur un sujet déjà largement étudié, proposer en guise de terrain d'étude une pratique poétique encore peu considérée par la recherche, développer une méthodologie solide qui jette des ponts entre la linguistique du français parlé et l'approche littéraire de la poésie, faire naître de nouveaux questionnements : tels étaient mes objectifs en entamant ce travail de recherche – au moment d'écrire ces dernières lignes, j'espère y être parvenue.

Liste des figures

Figure 2.1 – Exemple de notation rythmique proposée par Meschonnic (1982 : 346) dans un extrait de <i>Mémoires</i> de Rimbaud.	58
Figure 2.2 – Schéma conceptuel du rythme proposé par Sauvanet (2013 : 9).	60
Figure 2.3 – Classification des rythmes proposée par Pamies (2010 : 10).	83
Figure 2.4 – Synthèse des approches linguistiques du rythme.	85
Figure 2.5 – Patterns rythmiques identifiés dans le cadre du projet <i>Rhythmicalizer</i> (en ligne).	100
Figure 2.6 – Synthèse des approches linguistiques et littéraires du rythme langagier.	102
Figure 2.7 – Schéma de la conception du rythme et des paramètres retenus pour analyser un corpus bimodal (écrit-oral) de slam.	106
Figure 3.1 – Mojo (MOJ), « Nos rêves brisés », version écrite pré-performancielle.	120
Figure 3.2 – Hogarth (HOG), « Les Fleurs », version écrite pré-performancielle.	121
Figure 3.3 – Slamdog (SLA), « La Jungle », version écrite pré-performancielle.	122
Figure 3.4 – Schéma de synthèse des entretiens avec les slameur-euses.	131
Figure 3.5 – Schéma de synthèse des données orales et écrites collectées.	132
Figure 4.1 – Exemple d'un fichier (70) aligné sous Praat avec, en partant de la tire 1 (en haut) : les phonèmes (en alphabet phonétique SAMPA), les syllabes, les mots, la transcription phonétique et la transcription orthographique.	137
Figure 4.2 – Extrait du document reprenant le détail de la vérification des intervalles annotés comme pauses silencieuses dans SLAM-CORPORAL.	138
Figure 4.3 – Exemple d'un silence (0,125 s) précédant une occlusive /p/ sur-articulée (GVC).	139
Figure 4.4 – Exemple d'une pause silencieuse extrêmement brève (0,060 s) perçue à l'audition (AT).	139
Figure 4.5 – Extrait d'un TextGrid (JOS) avec la tire des unités inter-pausales (UIP).	140
Figure 4.6 – Prosogramme d'un extrait du slam de 4D.	142
Figure 4.7 – Extrait d'un TextGrid (NES) avec la couche d'annotation pour les syllabes proéminentes « prommanu ».	143
Figure 4.8 – Extrait d'un TextGrid (BR2) avec les couches d'annotation liées à la détection automatique des syllabes proéminentes : syllabes détectées comme proéminentes (« prommanu »), fréquence relative (« f0rel »), durée relative (« durrel ») et mouvement mélodique (« mvt »).	143
Figure 4.9 – Erreur de détection des proéminences (f_0 relative = 0) dans AT.	144
Figure 4.10 – Erreur de détection automatique des proéminences (f_0 relative = 17,86) dans GS.	144
Figure 4.11 – Erreurs de détection de f_0 visibles sur deux syllabes dans le prosogramme de GS.	145
Figure 4.12 – Exemples d'erreur de détection de f_0 (ligne bleue) dans GS : saut d'octave (vers la seconde 68) et détection de f_0 sur une consonne non voisée /k/ (dans « coin »).	146
Figure 4.13 – Exemple d'erreur de détection de f_0 (ligne bleue) dans 4D : détection de f_0 sur un passage silencieux.	146
Figure 4.14 – ProsoDyn (Goldman 2012) du slam « Notre Père » de Bout de Souffle (BDS) avec, en vert, le débit de parole et, en bleu, la f_0 moyenne calculés au niveau de chaque unité inter-pausale (UIP).	168
Figure 4.15 – ProsoDyn (Goldman 2012) du slam « Géorgie » de Giovanni Centola (GVC) avec, en vert, le débit de parole et, en bleu, la f_0 moyenne calculés au niveau de chaque unité inter-pausale (UIP).	169
Figure 4.16 – ProsoDyn (Goldman 2012) du slam « Mesdames et messieurs » de NK (NK), avec la visualisation des variations de débit de parole (syll/s) calculé au sein de chaque unité inter-pausale (UIP).	170
Figure 4.17 – ProsoDyn (Goldman 2012) avec la variation du débit de parole (syll/s) calculé au sein de chaque unité inter-pausale (UIP) dans le slam « Bleu Marine » de Lisette Lombé (LL).	171
Figure 4.18 – Formule pour calculer le score Kappa (de Cohen).	185
Figure 4.19 – Échelle d'interprétation du score Kappa (Landis et Koch 1977 : 165).	186
Figure 4.20 – Extrait d'un TextGrid (JSP) avec étiquetage morpho-syntaxique (« lemma » et « pos ») et marquage des mots lexicaux (« lex ») selon le logiciel d'annotation automatique TreeTagger.	188
Figure 4.21 – Extrait d'un TextGrid (PAQ) avec la segmentation en mots prosodiques (« AP ») et l'étiquetage syllabique (« IF ») d'après le script de Goldman (non publié).	189
Figure 4.22 – Extrait d'un TextGrid (DEU) avec la segmentation en groupes accentuels (GA).	192

Figure 4.23 – Extrait du prosogramme de Crocodile Dee Dee (CDD) avec plusieurs exemples d’arcs accentuels.	200
Figure 4.24 – Extrait du prosogramme de Nunzia (NUN) avec un exemple d’arc accentuel.	200
Figure 4.25 – Extrait du prosogramme de Francisco (FRC) avec des exemples de clitiqes (les déterminants « du » et « le ») accentués.	204
Figure 4.26 – Extrait du prosogramme de Bruno 2 (BR2), avec un groupe accentuel qui se clôt sur un cri.	209
Figure 4.27 – Extrait du prosogramme de Gaëtan Sortet (GS), avec un groupe accentuel qui se clôt sur un cri (avec une erreur de détection de la <i>f0</i> , indiquée en bleu).	209
Figure 4.28 – Extrait du prosogramme de 4D (4D), avec un groupe accentuel dans lequel plusieurs syllabes sont relativement longues.	210
Figure 4.29 – Extrait du prosogramme de Nestor (NES) avec un accent d’insistance (sur « toi ») entrant en clash accentuel avec un accent final de groupe (sur « fieu »).	212
Figure 4.30 – Extrait du prosogramme de Skash (SKA) avec un clash accentuel sur « nique nique ».	213
Figure 4.31 – Extrait du prosogramme de Ryga (RYG) avec un clash accentuel sur « dit vent ».	213
Figure 4.32 – Extrait du prosogramme de Claudine (CLA) avec un clash accentuel (sur « dise oui »).	214
Figure 4.33 – Extrait du prosogramme de Christ Éteint (CRE) avec plusieurs clashes accentuels (sur « tweets tweets » et sur « world wide web »).	215
Figure 4.34 – Extrait du prosogramme de Christ Éteint (CRE) avec marquage prosodique qui souligne le jeu sur l’équivoque (confusion entre « long bric-à-brac », « lombric à braquemart »).	216
Figure 4.35 – Prosogramme d’une scansion dans le slam de REQ (REQ).	220
Figure 4.36 – Exemple d’un TextGrid (4D) avec les couches d’annotation pour les scansions : « beats » pour le marquage des proéminences, « isochrony » pour la durée des intervalles entre les proéminences (et la différence de durée relative de ces intervalles), « isometry » pour l’alternance des syllabes faibles (f) et fortes (F) et « scansion » pour caractériser la scansion selon le code d’annotation.	222
Figure 4.37 – Exemple d’une scansion à isochronie simple (4D).	223
Figure 4.38 – Exemple d’une scansion à isochronie complexe (AT).	223
Figure 4.39 – Exemple d’une scansion à isométrie simple (7O).	225
Figure 4.40 – Exemple d’une scansion à isométrie complexe en alternance (CRI).	225
Figure 4.41 – Exemple d’une scansion à isométrie complexe à organisation symétrique (KLK).	225
Figure 4.42 – Figure syntagmatique, figure paradigmatique et fond (Leech 2013 : 19).	227
Figure 4.43 – Format de réponse pour l’étude de perception sur les scansions : échelles de Likert à huit rangs.	242
Figure 4.44 – Format de réponse pour la partie « méta » de l’étude de perception sur les scansions : échelles de Likert à huit rangs.	243
Figure 5.1 – Schéma de synthèse des interactions entre les composantes rythmiques des niveaux oral (à gauche), verbal (au milieu) et écrit (à droite) de SLAM-CROSSPUS.	281
Figure 5.2 – Schéma de synthèse des interactions entre les composantes rythmiques des niveaux oral (à gauche), verbal (au milieu) et écrit (à droite) de SLAM-CROSSPUS : énonciation et phonostyle.	294
Figure 5.3 – Extrait d’un TextGrid (AT) avec les tires d’annotation des ponctuant noirs (PN), blancs (PB) et gris (PG) et la tire de transcription de la version écrite reprise dans SLAM-CROSSPUS (écrit).	301
Figure 5.4 – L’Ami Terrien (AT), « Dandy », reproduction image d’un extrait de la version écrite pré-performancielle.	301
Figure 5.5 – Extrait du tableur Excel de 7O comprenant les données et repères temporels des tires UIP, PN, PB et PG.	302
Figure 5.6 – Gaëtan Sortet (GS), « La Vache », reproduction image de la version écrite pré-performancielle.	304
Figure 5.7 – Hogarth (HOG), « Les Fleurs », reproduction image d’un extrait de la version écrite pré-performancielle.	306
Figure 5.8 – Max (MAX), « Mise à nue », reproduction image d’un extrait de la version écrite pré-performancielle.	306
Figure 5.9 – Christ Éteint (CRE), « Tout va pour le mieux », reproduction image d’un extrait de la version écrite pré-performancielle.	307
Figure 5.10 – Gaëtan Sortet (GS), « La Vache », reproduction image de la version écrite pré-performancielle.	313
Figure 5.11 – Gaëtan Sortet (GS), « La Vache », scan de la version éditée (Raket 2017 : 58).	314

Figure 5.12 – Schéma de synthèse des interactions entre les composantes rythmiques des niveaux oral, verbal et écrit de SLAM-CROSSPUS : énonciation et phonostyle ; ponctuation et pauses silencieuses.	319
Figure 5.13 – Mineige (MIN), « Lettre à mon œil », reproduction image de la version écrite préparatoire reprise dans SLAM-CROSSPUS.	337
Figure 5.14 – Schéma de synthèse des interactions entre les composantes rythmiques des niveaux oral (à gauche), verbal (au milieu) et écrit (à droite) de SLAM-CROSSPUS : énonciation et profil prosodique ; ponctuation et pauses ; versification et accentuation, scansions.	341
Figure 5.15 – Extrait d'un TextGrid avec la couche d'annotation pour l'analyse de la syntaxe (BDS).	346
Figure 5.16 – Extrait d'un TextGrid avec la couche d'annotation pour l'analyse des figures syntaxiques (LL).	350
Figure 5.17 – Reproduction image d'un extrait du slam « Ma terre a mal » de Biche de Ville.	357
Figure 5.18 – Prosogramme d'un extrait du slam « Notre père » de Bout de Souffle.	374
Figure 5.19 – Prosogrammes de deux extraits du slam « Harissa » de Skash.	375
Figure 5.20 – Prosogramme d'un extrait du slam « Harissa » de Skash.	375
Figure 5.21 – Schéma de synthèse des interactions entre les composantes rythmiques des niveaux oral (à gauche), verbal (au milieu) et écrit (à droite) de SLAM-CROSSPUS : énonciation et phonostyle ; ponctuation et pauses ; versification et accentuation, scansions ; frontières/figures syntaxiques et pauses, intonation, scansions.	379
Figure 5.22 – Schéma de synthèse des interactions entre les composantes rythmiques des niveaux oral (à gauche), verbal (au milieu) et écrit (à droite) de SLAM-CROSSPUS.	397
Figure A.1 – Grille métrique de l'énoncé « un marchand d'étoffe natif de Paris » adaptée de Dell (1984) par Avanzi (2012 : 29).	467
Figure A.2 – Typologie des catégories accentuelles proposée par Di Cristo (2000 : 28).	467

Liste des graphiques

Graphique 4.1 – Répartition des slams de SLAM-CORPORAL (en pourcentages) selon leur durée (en secondes).	151
Graphique 4.2 – Répartition en pourcentages des slams du sous-corpus « Tournoi » (TOU) selon leur durée (en secondes).	152
Graphique 4.3 – Visualisation des enregistrements de SLAM-CORPORAL selon leur durée (en secondes) et le nombre de pauses silencieuses.	153
Graphique 4.4 – Pourcentage de temps de pause dans chaque slam de SLAM-CORPORAL.	154
Graphique 4.5 – Répartition des pauses silencieuses de SLAM-CORPORAL selon leur durée (ms), d'après la typologie proposée par Campione et Véronis (2002).	155
Graphique 4.6 – Répartition des pauses silencieuses du slam « La Vache » de Gaëtan Sortet (GS) selon leur durée (ms).	156
Graphique 4.7 – Répartition des pauses silencieuses du slam « On a tous » de Geo Frais (GFR) selon leur durée (ms).	157
Graphique 4.8 – Durée moyenne (en secondes) des unités inter-pausales dans SLAM-CORPORAL.	159
Graphique 4.9 – Longueur moyenne (en nombre de syllabes) des unités inter-pausales dans SLAM-CORPORAL.	159
Graphique 4.10 – Répartition des slams de SLAM-CORPORAL selon le débit d'articulation moyen : lent (inférieur à 4,7 syll/s), moyen (entre 4,8 et 6 syll/s) ou rapide (supérieur à 6 syll/s).	161
Graphique 4.11 – Fréquence relative moyenne exprimée en demi-tons (f_0 meanST) selon le genre (féminin ou masculin) des slameur-euses de SLAM-CORPORAL.	165
Graphique 4.12 – Répartition des slams de SLAM-CORPORAL selon le registre mélodique moyen : compressé (inférieur à 9,5 demi-tons) ou étendu (supérieur à 9,5 demi-tons).	166
Graphique 4.13 – Variation du débit d'articulation (syll/s) calculé au sein de chaque unité inter-pausale (UIP) dans les slams de SLAM-CORPORAL.	169
Graphique 4.14 – Variation de la f_0 moyenne (en demi-tons) calculée au niveau de chaque unité inter-pausale (UIP) dans les slams de SLAM-CORPORAL.	173
Graphique 4.15 – Débit d'articulation moyen (syll/s) des slameur-euses selon leur expérience de la scène slam (0 = occasionnel·les ; 1 = régulier·ères ; 2 = investi·es).	176
Graphique 4.16 – Débit de parole moyen (syll/a) des slameur-euses selon leur expérience de la scène slam (0 = occasionnel·les ; 1 = régulier·ères ; 2 = investi·es).	177
Graphique 4.17 – Registre mélodique moyen (en demi-tons) des slameur-euses selon leur expérience de la scène slam (0 = occasionnel·les ; 1 = régulier·ères ; 2 = investi·es).	178
Graphique 4.18 – Durée des performances (en secondes) des slameur-euses selon leur expérience de la scène slam (0 = occasionnel·les ; 1 = régulier·ères ; 2 = investi·es).	179
Graphique 4.19 – Variation interne du débit d'articulation (syll/s, écart-type, niveau des UIP) des slameur-euses selon leur expérience de la scène slam (0 = occasionnel·les ; 1 = régulier·ères ; 2 = investi·es).	180
Graphique 4.20 – Proportions d'accents initiaux (INIT), internes (INTER) et terminaux (FIN) au niveau du mot lexical (LEX) dans le slam « Paillette » de 4D (4D).	191
Graphique 4.21 – Proportions d'accents initiaux (INIT), internes (INTER) et terminaux (FIN) au niveau du mot prosodique (MP) dans le slam « Paillette » de 4D (4D).	191
Graphique 4.22 – Pourcentage de syllabes perçues comme proéminentes dans SLAM-CORPORAL.	192
Graphique 4.23 – Pourcentage de syllabes perçues comme proéminentes (en ordonnée) par rapport au débit de parole (syll/s, en abscisse) dans SLAM-CORPORAL.	193
Graphique 4.24 – Durées moyennes (s) des syllabes accentuées (P) et non accentuées (non-P) selon le débit d'articulation (syll/s).	195
Graphique 4.25 – Localisation des proéminences dans SLAM-CORPORAL (1 = syllabe initiale de mot prosodique ; i = syllabe initiale de mot lexical ; p = syllabe pénultième ; . = syllabe interne de mot lexical de plus de deux syllabes ou de clitique interne de mot prosodique ; f = syllabe finale).	196
Graphique 4.26 – Répartition des syllabes proéminentes selon leur localisation (initiale, interne ou finale) au niveau du mot lexical dans SLAM-CORPORAL.	197
Graphique 4.27 – Répartition des syllabes proéminentes selon leur localisation (initiale, interne ou finale) au niveau du mot prosodique dans SLAM-CORPORAL.	198

Graphique 4.28 – Répartition des syllabes proéminentes selon leur localisation au niveau du mot lexical dans SLAM-CORPORAL : proéminences initiales (INIT), proéminences internes (INTER), proéminences finales (FIN) et proéminences sur mot lexical monosyllabique (MONO).	199
Graphique 4.29 – Répartition des syllabes proéminentes selon leur localisation au niveau du mot prosodique dans SLAM-CORPORAL : proéminences initiales (INIT), proéminences internes (INTER), proéminences finales (FIN) et proéminences sur mot prosodique monosyllabique (MONO).	199
Graphique 4.30 – Localisation des proéminences (initiales, internes, finales ou affectant un mot monosyllabique) au niveau du mot lexical dans la performance de Ryga (RYG).	202
Graphique 4.31 – Pourcentage de mots non lexicaux (clitiques) accentués dans les enregistrements de SLAM-CORPORAL.	203
Graphique 4.32 – Nombre de syllabes par groupe accentuel à l'échelle de SLAM-CORPORAL pris dans son ensemble.	205
Graphique 4.33 – Taille moyenne des groupes accentuels (GA, nombre de syllabes) selon le débit de parole (syll/s, pauses incluses) dans chaque enregistrement de SLAM-CORPORAL.	206
Graphique 4.34 – Taille moyenne des groupes accentuels (GA, nombre de syllabes) selon le débit d'articulation (syll/s, pauses exclues) dans chaque enregistrement de SLAM-CORPORAL.	207
Graphique 4.35 – Durée moyenne (s) des groupes accentuels (GA) dans SLAM-CORPORAL.	209
Graphique 4.36 – Temps de parole (s) des passages scandés et non scandés de SLAM-CORPORAL.	231
Graphique 4.37 – Nombre de syllabes dans les passages scandés et non scandés de SLAM-CORPORAL.	231
Graphique 4.38 – Densité accentuelle (nombre de syllabes proéminentes par rapport au nombre total de syllabes) des passages scandés et non scandés dans SLAM-CORPORAL.	232
Graphique 4.39 – Durée des pauses (somme, en secondes) à l'intérieur des passages scandés et non scandés dans SLAM-CORPORAL.	232
Graphique 4.40 – Débit de parole (syll/s, pauses comprises) dans les passages scandés et non scandés de SLAM-CORPORAL.	234
Graphique 4.41 – Débit d'articulation (syll/s, pauses exclues) dans les passages scandés et non scandés de SLAM-CORPORAL.	234
Graphique 4.42 – Nombre de syllabes dans les scansion selon leur tempo (lento, moderato, allegro ou presto) dans SLAM-CORPORAL.	235
Graphique 4.43 – Nombre de syllabes dans les scansion selon leur tempo (bpm) dans SLAM-CORPORAL.	235
Graphique 4.44 – Nombre d'accents initiaux (AI), finaux (AF) et affectant un mot monosyllabique (AM) dans les passages scandés et non scandés de SLAM-CORPORAL.	237
Graphique 4.45 – Clustering, sur la base de l'ACP des variables des scansion, de SLAM-CORPORAL (réalisé sur R).	240
Graphique 4.46 – Résultats de la classification de l'extrait ANG dans la phase d'entraînement de l'étude de perception sur les styles du slam.	261
Graphique 4.47 – Résultats de la classification de l'extrait FLO dans la phase d'entraînement de l'étude de perception sur les styles du slam.	261
Graphique 4.48 – Résultats de la classification de l'extrait HAR dans la phase d'entraînement de l'étude de perception sur les styles du slam.	261
Graphique 4.49 – Résultats de la classification de l'extrait SKA dans la phase d'entraînement de l'étude de perception sur les styles du slam.	262
Graphique 4.50 – Cercle de corrélations des variables retenues pour l'ACP sur SLAM-CORPORAL.	268
Graphique 4.51 – Clustering, sur la base de l'ACP, de SLAM-CORPORAL.	269
Graphique 4.52 – Représentation en radar des slams du cluster 1 de l'ACP de SLAM-CORPORAL.	271
Graphique 4.53 – Représentation en radar des slams du cluster 2 de l'ACP de SLAM-CORPORAL.	271
Graphique 4.54 – Représentation en radar des slams du cluster 3 de l'ACP de SLAM-CORPORAL.	272
Graphique 5.1 – Pourcentage de chaque type de vers dans la version écrite du « Dandy » de l'Ami (AT).	325
Graphique 5.2 – Pourcentage de vers de chaque type (nombre de syllabes) dans SLAM-CROSSPUS.	331
Graphique 5.3 – Répartition des scansion selon qu'elles correspondent à un vers (1 scansion = 1v), regroupent plusieurs vers (1 scansion = n v) ou sont en déphasage avec la segmentation en vers (scansion ≠ v).	336
Graphique 5.4 – Décompte syllabique des unités inter-pausales dans MIN.	337

Graphique 5.5 – Proportions d’unités de rection verbales (urv), averbales (ura) et elliptiques (ure) dans SLAM-CROSSPUS.	351
Graphique 5.6 – Proportions d’unités de rection verbales (urv), averbales (ura) et elliptiques (ure) ; simples ou comprenant un associé, un marqueur de discours ou un insert (« + ») dans SLAM-CROSSPUS.	354
Graphique 5.7 – Proportions d’unités de rection verbales (urv), averbales (ura) et elliptiques (ure) ; simples ou comprenant un associé, un marqueur de discours ou un insert (« + ») dans chaque slam de SLAM-CROSSPUS.	355
Graphique 5.8 – Répartition des unités de rection (UR) selon leur congruence avec les unités inter-pausales (UIP) dans SLAM-CROSSPUS : une UR correspond à une UIP (1 UR = 1 UIP) ; plusieurs UR sont regroupées au sein d’une seule UIP (n UR = 1 UIP) ; une UR est segmentée en plusieurs UIP (1 UR = n UIP).	361
Graphique 5.9 – Répartition des unités de rection (UR) selon leur congruence avec les unités inter-pausales (UIP) dans chaque slam de SLAM-CROSSPUS : une UR correspond à une UIP (1 UR = 1 UIP) ; plusieurs UR sont regroupées au sein d’une seule UIP (n UR = 1 UIP) ; une UR est segmentée en plusieurs UIP (1 UR = n UIP).	361
Graphique 5.10 – Nombre de figures syntaxiques dans les textes de SLAM-CROSSPUS.	366
Graphique 5.11 – Pourcentage de chaque type de figure syntaxique dans SLAM-CROSSPUS : parallélismes structurels (PARAL), parallélismes de répétition (PARAL-rep), anaphores (PARAL-anaph), énumérations (ENUM) et mises en exergue (EXER).	367
Graphique 5.12 – Pourcentage de chaque type de figure syntaxique dans chaque texte de SLAM-CROSSPUS : parallélismes structurels (PARAL), parallélismes de répétition (PARAL-rep), anaphores (PARAL-anaph), énumérations (ENUM) et mises en exergue (EXER).	367
Graphique 5.13 – Pourcentage d’énumérations scandées, partiellement scandées et non scandées à l’oral dans SLAM-CROSSPUS.	369
Graphique 5.14 – Pourcentage de parallélismes structurels scandés, partiellement scandés et non scandés à l’oral dans SLAM-CROSSPUS.	370
Graphique 5.15 – Pourcentage de parallélismes de répétition scandés, partiellement scandés et non scandés à l’oral dans SLAM-CROSSPUS.	371
Graphique 5.16 – Pourcentage de parallélismes prononcés avec des contours intonatifs similaires (IDEM), proches (PROCHE) et différents (DIFF) dans SLAM-CROSSPUS.	373
Graphique 5.17 – Pourcentage d’anaphores prononcées avec des contours intonatifs similaires (ANAPH idem), différents (ANAPH diff) et proches (ANAPH proche) dans SLAM-CROSSPUS.	374
Graphique 5.18 – Pourcentage de scansion marquée par des répétitions sonores.	384
Graphique 5.19 – Pourcentage de battements des scansion inscrits dans une répétition de sons.	384

Liste des tableaux

Tableau 2.1 – Synthèse des approches de Benveniste (1966), Meschonnic (1982) et Sauvanet (2000) sur la question du rythme.	62
Tableau 3.1 – Résumé des modalités d’entretien avec les slameur·euses.	112
Tableau 3.2 – Conventions de notation pour la transcription des entretiens avec les slameur·euses.	113
Tableau 3.3 – Nombre et pourcentage d’enregistrements de performances slam pour chaque contexte d’énonciation (scène ouverte, tournoi et hors scène) et chaque catégorie de slameur·euses (occasionnel·les, régulier·ères, investi·es).	117
Tableau 3.4 – Présentation du corpus : nom ou blase (pseudonyme) du slameur ou de la slameuse, code du texte, titre du texte, format (MS pour manuscrit, TP pour tapuscrit), statut (Vn pour « version 1/2/... » ; PREP pour « préparatoires » et POST pour « post-performanciel ») ; L pour « lu » et M pour « mémorisé » ; nombre de mots des versions écrites, durée de l’enregistrement audio.	119
Tableau 4.1 – Nombre d’unités inter-pausales (UIP), durée moyenne des UIP (en secondes) et durée (en minutes) pour chaque enregistrement de SLAM-CORPORAL.	141
Tableau 4.2 – Rapport prosodique d’un extrait du corpus obtenu via ProsoReport (Simon et Goldman 2020).	148
Tableau 4.3 – Liste des mesures prosodiques fournies par ProsoBox sur les segments discursifs (Simon, non publié).	149
Tableau 4.4 – Rapport prosodique : mesures prosodiques globales pour SLAM-CORPORAL (tous slams confondus).	150
Tableau 4.5 – Durées minimale, maximale, moyenne et écart-type des performances des sous-corpus « scène ouverte » (SO), « hors scène » (HS) et « tournoi » (TOU).	152
Tableau 4.6 – Fréquences relatives moyenne, minimale et maximale selon le genre des slameur·euses de SLAM-CORPORAL.	164
Tableau 4.7 – Registres mélodiques moyen, minimal et maximal (exprimés en demi-tons) des slameur·euses de SLAM-CORPORAL.	165
Tableau 4.8 – Extrait du rapport prosodique au niveau des unités inter-pausales pour chaque slam de SLAM-CORPORAL (ET = écart-type).	167
Tableau 4.9 – Taux d’accord inter-annotatrices : nom du fichier ; Ø-Ø / P-P : syllabes annotées comme non proéminentes (Ø) et syllabes annotées comme proéminentes (P) par les deux annotatrices ; P-Ø / Ø-P : syllabes annotées P par une annotatrice, Ø par l’autre ; score Kappa.	186
Tableau 4.10 – Conventions de notation des syllabes selon le script « IF » (Goldman, non publié).	189
Tableau 4.11 – Nombre (n) et pourcentage (%) d’accents de chaque type (selon l’étiquetage du script « IF » de Goldman) dans le slam « Paillette » de 4D (4D).	190
Tableau 4.12 – Regroupement des types d’accents en trois niveaux : initial (INIT), interne (INTER) et final (FIN) de mot prosodique (MP) ou de mot lexical (LEX).	190
Tableau 4.13 – Durée moyenne des syllabes non proéminentes (non-P) et proéminentes (P) dans SLAM-CORPORAL.	194
Tableau 4.14 – Répartition des enregistrements de SLAM-CORPORAL selon le débit d’articulation moyen (syll/s) et durées moyennes (s) des syllabes non proéminentes (non-P) et proéminentes (P).	194
Tableau 4.15 – Pourcentage de syllabes proéminentes initiales, internes et finales de mot lexical et de mot prosodique.	196
Tableau 4.16 – Taille des groupes accentuels (GA) dans SLAM-CORPORAL : nombres de syllabes moyen, minimal, maximal et écart-type.	205
Tableau 4.17 – Nombre et pourcentage de groupes accentuels (GA) de plus de 5 syllabes dans SLAM-CORPORAL.	206
Tableau 4.18 – Nombre et pourcentage de collisions accentuelles marquant : des syllabes de mots monosyllabiques différents (MONOSYLL) ; des syllabes appartenant à deux mots différents, dont au moins un est polysyllabique (DIFF) ; les syllabes d’un mot bisyllabique (BISYLL) ; des syllabes appartenant à un mot de plus de deux syllabes (PLURISYLL).	211
Tableau 4.19 – Conventions de notation des scansions dans SLAM-CORPORAL.	222

Tableau 4.20 – Paramètres temporels (temps de parole, durée des pauses, débit de parole, débit d’articulation, tempo) et accentuels (nombre de proéminences – ou beats, densité accentuelle) des passages scandés et non scandés dans SLAM-CORPORAL (valeurs minimales, maximales, moyennes et écarts-types).	230
Tableau 4.21 – Correspondance entre les frontières de scansion et les pauses silencieuses (SIL) dans SLAM-CORPORAL.	232
Tableau 4.22 – Fréquence d’accents initiaux (AI), finaux (AF) et affectant un mot monosyllabique (AM) dans les passages scandés et non scandés de SLAM-CORPORAL.	236
Tableau 4.23 – Fréquence de chaque type de scansion dans SLAM-CORPORAL : scansions à isochronie (ISOC) simple ou complexe avec entre 0% et 20%, 21% et 25% ou 26% et 30% de différence de durée relative entre les battements, et scansions non isochroniques (NONISOC) ; scansions à isométrie (ISOM) simple ou complexe avec 0, 1 ou 2 syllabes de différences, et scansions non isométriques (NONISOM).	238
Tableau 4.24 – Tableau croisé avec fréquences effectives (<i>count</i>) et fréquences attendues (<i>expected count</i>) de chaque type de scansion, caractérisée du point de vue de la régularité temporelle (isochronie) et de la régularité métrique (isométrie).	238
Tableau 4.25 – Répartition des enregistrements de SLAM-CORPORAL selon le pourcentage de temps de parole scandé.	239
Tableau 4.26 – Sélection des extraits de l’étude de perception sur les scansions.	241
Tableau 4.27 – Bilan de l’étude pilote sur la perception des scansions.	243
Tableau 4.28 – Nombre de participations complètes et partielles à l’étude de perception sur les scansions.	245
Tableau 4.29 – Détails des participations incomplètes à l’étude de perception sur les scansions.	245
Tableau 4.30 – Résultats de la question relative à la clarté de la consigne de l’étude de perception sur les scansions (échelle de Likert à 8 rangs).	245
Tableau 4.31 – Résultats de la question relative à la difficulté de la tâche de l’étude de perception sur les scansions (échelle de Likert à 8 rangs).	246
Tableau 4.32 – Résultats de la question relative à l’assurance des participant-es quant à leurs réponses à l’étude de perception sur les scansions (échelle de Likert à 8 rangs).	246
Tableau 4.33 – Mots associés à la notion de rythme par les participant-es à l’étude de perception sur les scansions.	247
Tableau 4.34 – Analyse du niveau verbal des extraits perçus comme plutôt réguliers par une majorité de répondant-es à l’étude de perception sur les scansions.	248
Tableau 4.35 – Analyse du niveau verbal des extraits perçus comme peu réguliers par une majorité de répondant-es à l’étude de perception sur les scansions.	249
Tableau 4.36 – Définition des quatre styles de slam identifiés par Simon (2020 : 153).	253
Tableau 4.37 – Définition des styles de slams proposés aux répondant-es de l’étude de perception.	254
Tableau 4.38 – Résumé des résultats de l’étude pilote sur la catégorisation des slams.	256
Tableau 4.39 – Nombre de participations complètes et partielles à l’étude de perception sur les styles du slam.	257
Tableau 4.40 – Genre des participant-es de l’étude de perception sur les styles du slam.	257
Tableau 4.41 – Âge des participant-es de l’étude de perception sur les styles du slam.	257
Tableau 4.42 – Contexte de découverte du slam des participant-es de l’étude de perception sur les styles du slam.	258
Tableau 4.43 – Résultats de la question relative à la clarté de la consigne de l’étude de perception sur les styles du slam (échelle de Likert à 8 rangs).	259
Tableau 4.44 – Résultats de la question relative à la complexité de la tâche de l’étude de perception sur les styles du slam (échelle de Likert à 8 rangs).	259
Tableau 4.45 – Résultats de la question relative à l’assurance des répondant-es quant à leur réponses à l’étude de perception sur les styles du slam (échelle de Likert à 8 rangs).	259
Tableau 4.46 – Nombre d’extraits des groupes G1 et G2 rattachés à un, deux ou plusieurs styles par les participant-es.	262

Tableau 4.47 – Extraits de SLAM-CORPORAL catégorisés de manière homogène par les participant·es de l'étude de perception (première colonne : style ; deuxième colonne : extrait concerné ; troisième colonne : pourcentage de participant·es ayant associé l'extrait au style donné dans la première colonne).	263
Tableau 4.48 – Extraits de SLAM-CORPORAL catégorisés avec deux styles en concurrence par les participant·es de l'étude de perception (première colonne : styles ; deuxième colonne : extrait concerné ; troisième colonne : pourcentages de participant·es ayant associé l'extrait aux styles donnés dans la première colonne).	264
Tableau 4.49 – Description des composantes principales retenues pour le <i>clustering</i> de SLAM-CORPORAL : valeur propre et pourcentage de la variance couvert par la composante ; variables contribuant aux composantes, avec indication du pourcentage de leur contribution (ET = écart-type).	267
Tableau 4.50 – Description et parangons des clusters de l'ACP de SLAM-CORPORAL.	269
Tableau 4.51 – Croisement des clusters de l'ACP avec la catégorisation en style (étude de perception et analyse personnelle).	270
Tableau 5.1 – Relevé du nombre de différences entre les versions écrite et orale de SLAM-CROSSPUS : statut du texte (préparatoire ou post-performanciel), suppression (0), répétition (rep), ajout (+) et remplacement (=...).	283
Tableau 5.2 – Types de verbes définis par le logiciel Tropes (Manuel de Tropes : 50)	286
Tableau 5.3 – Styles de textes définis par le logiciel Tropes (Manuel de Tropes : 10).	286
Tableau 5.4 – Critères de classification des textes de SLAM-CROSSPUS en tant que locution, allocution ou délocution.	287
Tableau 5.5 – Nombre de textes locutoires, allocutoires et délocutoires dans SLAM-CROSSPUS.	288
Tableau 5.6 – Synthèse de l'analyse des marques énonciatives dans SLAM-CROSSPUS avec : le type d'énonciation, le code du texte, la personne dominante, la présence d'un·e allocutaire (0 = non ; 1 = oui), le degré de présence de l'allocutaire (sur une échelle de 1 à 3), l'inscription de l'énonciateur·rice dans un groupe (0 = non ; 1 = oui), la temporalité dominante, la catégorie sémantique, l'ancrage référentiel, le style et le type de verbe dominant (selon Tropes).	289
Tableau 5.7 – Présentation de SLAM-CROSSPUS : nom ou blase (pseudonyme) du slameur ou de la slameuse, code du texte, titre du texte, format (MS pour manuscrit, TP pour tapuscrit), statut (Vn pour « version 1/2/... » ; PREP pour « préparatoire » et POST pour « post-performanciel ») ; L pour « lu » et M pour « mémorisé » ; nombre de mots de la version écrite, durée de l'enregistrement audio.	296
Tableau 5.8 – Conventions de notation des ponctuations noirs, blancs et gris.	300
Tableau 5.9 – Fréquences brute et relative des ponctuations avec, pour chaque texte écrit préparatoire de SLAM-CROSSPUS : le nombre de mots (relevé avec le logiciel AntConc), le nombre de ponctuations (P), le ratio mots/ponctuations, le nombre de ponctuations noirs (PN), blancs (PB) et gris (PG) et leur pourcentage (par rapport au nombre total de ponctuations de chaque texte).	303
Tableau 5.10 – Fréquences brute et relative des ponctuations avec, pour chaque texte écrit post-performanciel de SLAM-CROSSPUS : le nombre de mots (relevé avec le logiciel AntConc), le nombre de ponctuations (P), le ratio mots/ponctuations, le nombre de ponctuations noirs (PN), blancs (PB) et gris (PG) et leur pourcentage (par rapport au nombre total de ponctuations de chaque texte).	303
Tableau 5.11 – Fréquence des ponctuations noirs et blancs de chaque catégorie dans les textes préparatoires de SLAM-CROSSPUS : signes noirs marquant une frontière majeure (PNmaj), signes noirs marquant une frontière mineure (PNmin), autres signes noirs (PNau), blancs de ligne (PB>), blancs de section (PB<>), blancs isolant un titre (PBT), lignes blanches (PB§), alinéas (PB@) et autres types de blancs (PBb).	305
Tableau 5.12 – Fréquence des ponctuations noirs et blancs de chaque catégorie dans les textes post-performanciels de SLAM-CROSSPUS : signes noirs marquant une frontière majeure (PNmaj), signes noirs marquant une frontière mineure (PNmin), autres signes noirs (PNau), blancs de ligne (PB>), blancs de section (PB<>), blancs isolant un titre (PBT), lignes blanches (PB§), alinéas (PB@) et autres types de blancs (PBb).	305
Tableau 5.13 – Nombre de ponctuations noirs (PN), nombre de ponctuations blancs (PB) et nombre de ponctuations mixtes (P-mixte) dans chaque texte écrit préparatoire de SLAM-CROSSPUS.	306
Tableau 5.14 – Nombre de ponctuations noirs (PN), nombre de ponctuations blancs (PB) et nombre de ponctuations mixtes (P-mixte) dans chaque texte écrit post-performanciel de SLAM-CROSSPUS.	307

Tableau 5.15 – Nombre et pourcentage de ponctuations de chaque type (noir mineur PNmin, noir majeur PNmaj, blanc de ligne PB>, blanc de section PB<>, mixtes P-mixte) coïncidant avec une pause silencieuse (SIL) ou ne coïncidant pas avec une pause silencieuse à l’oral (Ø) dans les textes préparatoires de SLAM-CROSSPUS.	309
Tableau 5.16 – Nombre et pourcentage de pauses silencieuses (SIL) concordant avec un ponctuant noir (PN), avec un ponctuant blanc (PB), avec un ponctuant mixte (P-mixte) ou ne concordant avec aucun ponctuant (Ø) pour les textes préparatoires de SLAM-CROSSPUS.	309
Tableau 5.17 – Analyse de la durée (en secondes) des pauses silencieuses avec : le nombre de pauses silencieuses (SIL) correspondant à chaque type de ponctuant (noirs mineur PNmin ou majeurs PNmaj ; blancs de ligne PB> ou blancs de section PB<> ; et mixtes P-mixte) ou ne correspondant à aucun ponctuant (Ø) ; les valeurs minimale et maximale, la moyenne et l’écart-type de la durée des pauses silencieuses.	312
Tableau 5.18 – Fréquences brute et relative des ponctuations écrites avec, pour les versions préparatoire (GS-PREP) et éditée (GS-POST) du slam « La Vache » de Gaëtan Sortet : le nombre de mots (relevé avec le logiciel AntConc), le nombre de ponctuations (P), le ratio mots graphiques/ponctuant, le nombre de ponctuations noirs (PN), blancs (PB) et gris (PG) et leur pourcentage (par rapport au nombre total de ponctuations de chaque version).	314
Tableau 5.19 – Nombre de ponctuations de chaque type (ponctuations noirs mineurs PNmin et majeurs PNmaj ; ponctuations blancs de ligne PB> et de section PB<> ; ponctuations mixtes P-mixte) dans les versions préparatoire (GS-PREP) et éditée (GS-POST) de « La Vache » de Gaëtan Sortet.	314
Tableau 5.20 – Nombre et pourcentage de ponctuations de chaque type (noir mineur PNmin, noir majeur PNmaj et mixtes P-mixte ; les autres ponctuations ne comptant aucune occurrence dans ce texte) coïncidant avec une pause silencieuse (SIL) ou ne coïncidant pas avec une pause silencieuse à l’oral (Ø) dans la version éditée du slam « La Vache » de Gaëtan Sortet (GS-POST).	315
Tableau 5.21 – Critères de classification des textes de SLAM-CROSSPUS selon une distinction « prose – vers ».	322
Tableau 5.22 – SLAM-CROSSPUS organisé selon la répartition « écriture en prose », « écriture versifiée » ou « écriture hybride ».	323
Tableau 5.23 – Annotation manuelle de la versification pour la première strophe de la version écrite du slam « Ma terre à mal » de Biche de Ville (BDV).	325
Tableau 5.24 – Synthèse de l’analyse de la versification de la version écrite du texte « Dandy » de l’Ami Terrien (AT).	325
Tableau 5.25 – Critères utilisés pour le calcul du score métrique.	326
Tableau 5.26 – Annotation des accents potentiels dans la première strophe du « Dandy » de l’Ami Terrien (AT) avec, de gauche à droite : le marquage des syllabes toniques potentielles (STP), le nombre d’accents potentiels (<i>n</i> AP), la découpe rythmique potentielle (DRP) et le rythme potentiel (RP).	328
Tableau 5.27 – Annotation des accents effectifs (niveau oral) dans la première strophe du « Dandy » de l’Ami Terrien (AT) avec, de gauche à droite : le marquage des syllabes accentuées effectives (SAE), le nombre d’accents effectifs (<i>n</i> AE), la découpe rythmique effective (DRE) et le rythme effectif (RE).	329
Tableau 5.28 – Analyse de la congruence entre l’accentuation potentielle (STP) et l’accentuation effective (SAE) au niveau du nombre d’accents (Cong-N ; 0 = non congruent ; 1 = congruent) et de leur localisation (Cong-L ; ratio <i>x/y</i> , où « <i>x</i> » = nombre d’accents effectifs localisés sur la même syllabe que les accents potentiels « <i>y</i> »). Les colonnes « Détails » renseignent le type d’écart entre niveaux potentiel et effectif (« AI » = accent initial, « AF » = accent final, « NONAX » = accent affectant un mot théoriquement non accentuable, « INIT » = déplacement de l’accent vers une syllabe antérieure du même mot lexical ; « NONAX-PRE/POST » = déplacement de l’accent vers une syllabe antérieure ou postérieure dans un mot théoriquement non accentuable).	330
Tableau 5.29 – Synthèse de l’analyse de la versification de « J’ai vu » de 7 ^{ème} Œil (70).	330
Tableau 5.30 – Synthèse de l’analyse de la versification de « Dalidade » de Michelle avec 2 L (M2L).	331
Tableau 5.31 – Score métrique des textes écrits de SLAM-CROSSPUS catégorisés à priori comme ayant été écrits en vers.	331

Tableau 5.32 – Congruence en termes de nombre (Cong-N) et de localisation (Cong-L) entre les accents potentiels (AP) et effectifs (AE) dans les performances orales des textes métriques de SLAM-CROSSPUS.	333
Tableau 5.33 – Code d’annotation des unités de rection dans SLAM-CROSSPUS.	345
Tableau 5.34 – Code d’annotation des figures syntaxiques dans SLAM-CROSSPUS.	349
Tableau 5.35 – Annotation des répétitions de sons dans les sept premières scansions du slam « Dalidade » de Michelle avec 2 L (M2L).	383
Tableau 5.36 – Aperçu d’une grille phonique pour l’analyse des répétitions sonores (« La Jungle », de Slamdog).	386
Tableau 5.37 – Grille phonique d’un extrait des « Fleurs » de Hogarth (HOG), avec marquage du phonème /a/.	391
Tableau 5.38 – Grille phonique d’un extrait des « Fleurs » de Hogarth (HOG), avec marquage des répétitions de sons encadrant le phonème /a/.	392
Tableau 5.39 – Grille phonique d’un extrait des « Fleurs » de Hogarth (HOG) avec marquage des répétitions de sons.	393
Tableau 5.40 – Grille phonique d’extrait de « La Jungle » de Slamdog (SLA) avec marquage des répétitions de sons.	393
Tableau 5.41 – Grille phonique d’un extrait du « Dandy » de l’Ami Terrien (AT) avec marquage de répétitions de sons.	395
Tableau c.1 – Résumé des impressions premières de 8 personnes à l’écoute du slam « Les Fleurs » de Hogarth.	414
Tableau c.2 – Rapport prosodique du slam « Les Fleurs » de Hogarth avec : la durée de l’enregistrement, le nombre d’unités inter-pausales (UIP), la durée et le nombre de syllabes moyens des UIP, le pourcentage de temps de pause, la durée moyenne des pauses, le débit d’articulation moyen, la fréquence fondamentale (f0) moyenne (demi-tons), le registre mélodique moyen (en demi-tons), la variation interne du débit d’articulation (d’une UIP à l’autre), le pourcentage de syllabes perçues comme proéminentes, le pourcentage de proéminences sur des mots non lexicaux, le pourcentage de temps de parole scandé, le pourcentage de syllabes proéminentes inscrites dans une scansion, le tempo moyen des scansions (en battements par minute), le pourcentage de beats irréguliers dans les scansions, le pourcentage de scansions non isochroniques, non isométrique, à isochronie complexe et à isométrie complexe.	415
Tableau A.1 – Liste des entretiens réalisés avec les slameur·euses avec : leur nom, leur blase (pseudonyme), leur collectif de slam, la date, le lieu, le support et le type de l’entretien.	468
Tableau A.2 – Synthèse de synthèse de l’ARCHISLAM-BFR : nombre d’enregistrements par ville, contexte (SO = scène ouverte, TOU = tournoi ; HS = hors scène), genre, catégorie de slameur·euse (0 = occasionnel·le ; 1 = régulier·ère ; 2 = investi·e).	481
Tableau A.3 – Synthèse de synthèse de Slam-Corporal : blase du slameur ou de la slameuse, code du fichier, titre du slam, genre, contexte (SO = scène ouverte, TOU = tournoi, HS = hors scène), catégorie (0 = occasionnel·le, 1 = régulier·ère ; 2 = investi·e), durée de l’enregistrement, ville où le ou la slameur·se est principalement actif, année de la performance.	482
Tableau A.4 – Répartition du temps de parole, du temps d’articulation et du nombre de syllabes proéminentes entre les passages scandés et non scandés dans le slam de Simon Raket (SR).	485
Tableau A.5 – Valeurs minimale, maximale, moyenne et écart-types du temps de parole, du temps d’articulation, du nombre de syllabes, du débit de parole, du débit d’articulation, du nombre de syllabes proéminentes, de la densité accentuelle, des pauses précédant, internes ou suivant des passages scandés et des passages non scandés dans le slam de Simon Raket (SR).	485
Tableau A.6 – Nombre et pourcentage de passages scandés et non scandés à accentuation initiale, finale, de mots monosyllabiques ou mixte ; et nombre de clitiques accentués repris dans les passages scandés et non scandés dans le slam de Simon Raket (SR).	485
Tableau A.7 – Nombre et pourcentage de syllabes proéminentes affectant une syllabe initiale, finale ou de mot monosyllabique dans les passages scandés et non scandés dans le slam de Simon Raket (SR).	486
Tableau A.8 – Nombre et pourcentage de scansions de chaque type dans le slam de Simon Raket (SR).	486

Tableau A.9 – Nombre et pourcentage de <i>beats</i> réguliers, silencieux et anticipés dans les scansion du slam de Simon Raket (SR).	486
Tableau A.10 – Valeurs minimale, maximale, moyenne et écart-type du tempo (en battements par minute) dans les scansion du slam de Simon Raket (SR).	486
Tableau A.11 – Nombre et pourcentage de tempos <i>lento</i> , <i>moderato</i> , <i>allegro</i> et <i>presto</i> dans le slam de Simon Raket (SR).	486

Lexique

Analyse par composantes principales (ACP)

Méthode statistique qui consiste à extraire l'information importante parmi un ensemble de données aux variables multiples et à exprimer cette information sous la forme d'un jeu de quelques nouvelles variables appelées « composantes principales » (qui sont une combinaison linéaire des variables d'origine). Le but de cette analyse est d'identifier les axes le long desquels la variation dans les données est la plus importante (Kassambara 2017 : 12).

Anaphore (litt.)

Dans le domaine de la littérature, l'anaphore est une figure de style consistant à répéter un même mot ou groupe de mot en tête de plusieurs phrases, vers ou paragraphes (Aquié 1993 : 54).

Auctorialité

Notion qui repose sur l'idée que la figure d'auteur-e s'inscrit au sein de l'œuvre littéraire par un dispositif verbal (par ex. inscription dans le paratexte, investissement du rôle de narrateur).

Beat

Syllabe perçue comme proéminente constituant le battement d'une scansion rythmique, c'est-à-dire d'un pattern perçu comme régulier du point de vue temporel (isochronique) et métrique (isométrique).

Blase

Nom de scène ou pseudonyme d'un slameur ou d'une slameuse.

Clustering

Après application d'une ACP, il est possible d'obtenir un clustering des données, c'est-à-dire une identification de groupements d'objets (ou individus) similaires au sein du jeu des données, en fonction des composantes principales.

Chaîne euphonique

Série de phonèmes identiques ou proches.

Chiasme sonore

Répétition de phonèmes identiques mais apparaissant dans un ordre inversé.

Exemple :

Extension de la **peur**, de la bêtise

On courtise les grosses coupures

Slamdog, extrait de *La Jungle*

Dispositif syntaxique

« Constructions syntaxiques qui ne suivent pas strictement le modèle sujet + verbe + complément » (Blanche-Benveniste 1997 : 96).

Écho sonore

Dans un texte, répétition de phonèmes identiques (rime au sens large du terme).

Écrit (niveau)

Matérialité écrite d'un texte (mise en page, ponctuation, graphie, etc.).

Énonciation

Manière dont l'émetteur et le récepteur s'inscrivent dans l'énoncé (Seignour 2011 : 34).

Exergue (mise en)

Mise en évidence d'une partie d'un énoncé via un dispositif syntaxique tel que la binarisation (par ex. *le chocolat il adore*), le double marquage (par ex. *moi je ne suis pas d'accord*), la pseudo-clivée (par ex. *ce qui m'inquiète c'est de voir qu'il continue*) ou l'extraction (*c'est lui qui a commencé*).

Figure syntaxique

Structure syntaxique qui se démarque sur un « fond syntaxique » non marqué : énumération, parallélisme (répétition, anaphore, parallélisme structurel) ou dispositif syntaxique.

Flow

Signature vocale propre à chaque slameur et chaque slameuse, qui relève à la fois du contenu du texte et de sa mise en forme et en voix. Les paramètres du flow sont donc multiples : rimes, syntaxe, pauses, timbre de voix, débit, intonation, etc.

Fonction intonographique (des signes de ponctuation)

Fait que les signes de ponctuation sont susceptibles d'assumer un rôle d'instruction prosodique, c'est-à-dire qu'ils peuvent coder la manière dont un texte peut être mis en voix du point de vue des pauses, de l'intonation ou encore du débit (Mahrer 2017).

Foregrounding

Mise en exergue de la production langagière par différents procédés (par ex. emploi de figures de style, scansion rythmiques) créant une déviance artistiquement motivée par rapport au langage « standard », c'est-à-dire non littéraire ou poétique.

Groupe accentuel

Au niveau oral, suite de syllabes « faibles » (non accentuées) clôturée par une syllabe perçue comme proéminente.

Iconicité prosodique

Imitation de la forme du référent par la forme sonore (lien de contiguïté entre signifiant et signifié). Par ex. un débit élevé pour raconter une course de voiture.

Isochronie

Propriété d'une scansion rythmique selon laquelle les beats (syllabes accentuées) de celle-ci sont perçus à des intervalles de temps réguliers.

Isométrie

Propriété d'une scansion rythmique selon laquelle les beats (syllabes accentuées) de celle-ci sont séparés par le même nombre de syllabes faibles (non accentuées).

Métrique (ling.)

Système d'alternance des syllabes faibles et fortes au niveau sous-jacent (abstrait, défini par le système prosodique noyau de chaque langue) de l'accentuation (Di Cristo 1999).

Métrique (litt.)

Système de « régularités systématiques de la poésie traditionnelle » (de Cornulier 2010 : 30-31), qui a trait à la régularité syllabique et accentuelle.

Mot lexical

Mot sémantiquement plein. Les noms, adjectifs, verbes et adverbes sont des mots lexicaux, par opposition aux mots dits clitiques, tels que les déterminants, pronoms, etc.

Oral (niveau)

Matérialité voco-prosodique d'un texte (débit, pauses, intonation, etc.)

Parallélisme syntaxique structurel

Répétition à deux ou plusieurs reprises d'une même structure morpho-syntaxique sans répétition lexico-sémantique (reprise d'un même terme).

Exemple :

cadénasse son kilt

recule ses tentacules

[verbe + déterminant possessif + nom commun]

Mineige, extrait de *Lettre à mon œil*

Phonostyle

Style sonore (ensemble de propriétés acoustiques et prosodiques) perçu comme caractéristique d'un individu, d'un groupe, d'une situation de communication particuliers ou qui le reflète plus ou moins (par ex. le phonostyle du journal parlé) (Léon 1993).

Phonotactique

Ensemble des règles combinatoires des phonèmes. Par exemple, le fait qu'un groupe accentuel est composé d'un petit nombre de syllabes est une contrainte phonotactique (Pasdeloup 1990).

Ponctuation (larg.)

Ensemble des signes typographiques servant à organiser un texte sur l'espace de la page. La ponctuation entendue au sens large regroupe : des signes paragraphématiques ayant pour domaine le mot (par ex. trait d'union), la phrase ou le texte (par ex. guillemets, point) ; les espaces blancs (par ex. alinéa) et l'ensemble des procédés typographiques modifiant l'écriture (par ex. le soulignement). Ces trois catégories de ponctuations sont respectivement appelées par Favriaud (2018, 2019) « ponctuant noirs », « ponctuant blancs » et « ponctuant gris ».

Pré-performanciel (écrit)

Version écrite d'un texte produite en amont et de manière préparatoire à la mise en voix de ce texte au cours d'une performance scénique.

Post-performanciel (écrit)

Version écrite d'un texte produite après la mise en voix de ce texte au cours d'une performance scénique (par ex. publication dans un recueil édité).

Prosodie (ling.)

Branche de la linguistique « consacrée à l'analyse des propriétés formelles [...] de la matérialité [...] et de la fonctionnalité des éléments non verbaux de l'expression orale, non coextensifs aux phonèmes, tels que l'accent, les tons, l'intonation, la quantité, le tempo et les pauses » (Di Cristo 2013 : 21).

Prosodie (litt.)

Organisation des répétitions phoniques (rimes, assonances, allitération, etc.) dans un texte (Meschonnic 1982 : 147), ou « étude des règles qui régissent la composition des vers » (Hamdi 2007 : 38).

Prosogramme

Représentation stylisée de l'intonation (définie par la fréquence fondamentale) générée par le script Prosogram (Mertens 2004) et supposée rendre compte de la perception auditive des variations de hauteur mélodique d'un énoncé oral.

Rime multi-syllabique

Dispositif rimique très répandu chez les rappeur·euses et slameur·euses qui consiste à répéter plusieurs phonèmes identiques réunis en groupes et apparaissant dans le même ordre (Mahiou 2015 : 15-16).

Exemple :

Les fleurs **tournoient** autour de moi

Hogarth, extrait des *Fleurs*

Scansion rythmique

« Patrons prosodiques perçus comme réguliers » (Simon et Grobet 2005 : 2) et caractérisés au niveau acoustique par l'isochronie et l'isométrie.

Scène ouverte

Session de micro ouvert durant laquelle toute personne peut s'inscrire pour prendre la parole sur scène. Un·e MC prend les inscriptions à l'entrée et appelle les participant·es au fur et à mesure de la soirée tout en assurant les transitions.

Score métrique

Score établi pour chaque texte dans le cadre de l'analyse de la versification et basé sur quatre paramètres : l'homogénéité des strophes en termes de nombre et de types de vers ; la macro-structure textuelle (par ex. refrain et couplets) ; l'homogénéité des vers en termes de nombre syllabique ; la présence de rimes finales.

Syllabe proéminente

Syllabe qui se détache de son environnement phonique « à la fois sur le plan physique (ou acoustique) et sur celui de la perception » (Di Cristo 2013 : 4).

TextGrid

Format de fichier d'annotation d'un enregistrement audio exploitable notamment sous le logiciel Praat. Un TextGrid contient des couches d'annotation – ou tires – organisées en intervalles (séquence d'intervalles étiquetés) ou en points (séquence de points étiquetés).

Unité de rection

Unité de dépendance syntaxique « construite autour d'une tête, qui n'est syntaxiquement dépendante d'aucun élément de rang supérieur dans un texte ou un discours donné » (Benzitoun *et al.* 2010 : 2076). La tête, ou élément recteur, est généralement un verbe – mais un constituant averbal peut également remplir cette fonction.

Unité inter-pausale

Au niveau prosodique, segment discursif précédé et suivi directement par une interruption du flux de la parole (pause silencieuse).

Verbal (niveau)

Contenu d'un texte, indépendamment du médium (par ex. syntaxe, lexique, rimes).

Bibliographie

Articles et ouvrages scientifiques

- Adam, K. (2009). On the Metrical Techniques of Flow in Rap Music. *Musical Theory Online*, 15 (5) [en ligne].
<https://mtosmt.org/issues/mto.09.15.5/mto.09.15.5.adams.html>
- Alim, H. S. (2003). On Some Serious Next Millenium Rap Ishhh. Pharoahe Monch, Hip-Hop Poetics, and the Internal Rhymes of *Internal Affairs*. *Journal of English Linguistics*, 31 (1), 60–84.
- Al-Hameed, K. A. A. (2022). Spearman's correlation coefficient in statistical analysis. *Nonlinear Anal. Appl.*, 13, 3249–3255.
- Anis, J. (2004). Les linguistes français et la ponctuation. *L'Information Grammaticale*, 102, 5–10.
- Aquien, M. (2003 [1990]). *La Versification*. PUF.
- Arvaniti, A. (2009). Rhythm, Timing, and the Timing of Rhythm. *Phonetica*, 66, 46–63.
- Astésano, C. (2001). *Rythme et accentuation en français. Invariance et Variabilité Stylistique*, L'Harmattan.
- Astésano, C. et Bertrand, R. (2016). Accentuation et niveaux de constituance en français : enjeux phonologiques et psycholinguistiques. *Langue française*, 3 (191), 11–30.
- Astésano, C. (2017). Le statut de l'accent initial dans la phonologie prosodique du français. Enjeux descriptifs et psycholinguistiques. Non publié.
- Astésano, C. (2022). De la supramodalité du rythme. Implications pour la description prosodique, la remédiation langagière et l'apprentissage des langues. XXXIVe JEP, 1–14.
- Auchlin, A. (2017). Prosodie, expérienciation, énonciation. *Intellectica*, 2 (68), 99–122.
- Auer, P., Couper-Kuhlen, E. et Müller, F. (1999). *Language in Time. The Rhythm and Tempo of Spoken Interaction*. Oxford University Press.
- Avanzi, M. (2012). *L'interface prosodie/syntaxe en français. Dislocations, incises et asyndètes*. Peter Lang.
- Avanzi, M. et al. (2007). Méthodologie et algorithmes pour la détection automatique des syllabes proéminentes dans les corpus du français parlé. *Cahiers de l'AFLS*, 13 (2), 2–30.
- Avanzi, M. et al. (2011). Vers une modélisation continue de la structure prosodique : le cas des proéminences syllabiques. *French Language Studies*, 21, 53–71.
- Avanzi, M. et al. (2013). Prosodie et contact de langue : l'exemple du « français fédéral ». *Revue française de linguistique appliquée*, 2 (18), 77–90.
- Avanzi, M. et Christodoulides, G. (2014). Phonetic and Prosodic Characteristics of Disfluencies in French Spontaneous Speech. 14th Conference on Laboratory Phonology, Tokyo, Japon [en ligne].
https://www.researchgate.net/publication/265122479_Phonetic_and_Prosodic_Characteristics_of_Disfluencies_in_French_Spontaneous_Speech
- Barret, J. (2008). *Le rap ou l'artisanat de la rime*. L'Harmattan.
- Beaudouin, V. (2000). *Rythme et rime de l'alexandrin classique. Étude empirique de 80 000 vers du théâtre de Corneille et Racine* [thèse de doctorat]. École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Béguelin, M.-J. et Corminboeuf, G. (2020). Segmentation en unités : le cas des « greffes » et des « segments flottants ». In Béguelin, M.-J., Corminboeuf, G. et Lefevre F. (dir.). *Types d'unités et procédures de segmentation* (pp. 98–129). Éditions Lambert-Lucas.

- Bellarsi, F. (2018). Transmuting Beat Energies in the Belgian Francophone Matrix. In Lee, A. R. (éd.), *The Routledge Handbook of International Beat Literature* (pp.129–143). Routledge.
- Ben Moumène, Y. (2019). Textes oralisés : entre dire et écrit, entre pensée et voix [mémoire de master]. Université Toulouse-Jean Jaurès.
- Benveniste, E. (1966). *Problèmes de linguistique générale 1*. Gallimard.
- Benzitoun, C. et al. (2010). *Tu veux couper là faut dire pourquoi*. Propositions pour une segmentation syntaxique du français parlé. *Congrès Mondial de Linguistique Française*. Paris, France, 2075–2090.
- Bertrand, R. et Espesser, R. (2017). Co-narration in French conversation storytelling: A quantitative insight. *Journal of Pragmatics*, 111, 33–53.
- Besson, M. et al. (2017). Music in the brain : Music and language processing. In Ashley, R. et Timmers, R. (éds.), *The Routledge companion to music cognition* (pp. 34–48). Routledge.
- Béthune, C. (2004). *Pour une esthétique du rap*. Klincksieck.
- Bikialo, S. et Rault, J. (2019). Les blancs dans le discours littéraire. *Linguistique de l'écrit*, 1 [en ligne]. <https://linguistique-ecrit.org/pub-151271>.
- Bigot, M. (2010). Rythme syntaxique et rythme textuel. *Rhuthmos* [en ligne]. <https://www.rhuthmos.eu/spip.php?article207>
- Bigot, M. (2012). Introduction. La question du rythme. In Bigot, M. et Sadoulet, P. (dir.). *Rythme, langue, discours* (pp. 25–43). Éditions Lambert-Lucas.
- Blanche-Benveniste, C. (1991). *Le français parlé. Études grammaticales*. Éditions du CNRS.
- Blanche-Benveniste, C. (1997). *Approche de la langue parlée en français*. Ophrys.
- Blanche-Benveniste, C. et Jeanjean, C. (1987). *Le français parlé. Transcription et édition*. Didier Érudition.
- Blanchet, A. (2000). *La linguistique de terrain, méthode et théorie : une approche ethno-sociolinguistique*. Presses Universitaires de Rennes.
- Blanchet, A. et Gotman, A. (2007). *L'enquête et ses méthodes. L'entretien*. Armand Colin.
- Blochowiak, J. et Degand, L. (2019). *Parce que et donc* à travers les domaines d'usage : entre causalité et argumentation. *Nouveaux Cahiers de Linguistique Française*, 33 (1), 191–211.
- Bobenhausen, K. et Hammerich, B. (2015). Métrique littéraire, métrique linguistique et métrique algorithmique de l'allemand mises en jeu dans le programme Metricalizer. *Langages*, 199, 67–88.
- Bobillot, J.-P. (2004). Qu'il ne peut y avoir de « métrique » dans la poésie versifiée moderne de langue française. Une brève histoire du vers. *Po&sie*, 106, 102–117.
- Bordas, E. (2003). Le rythme de la prose. *Semen*, 16 [en ligne]. <https://doi.org/10.4000/semen.2660>
- Bougault, L. (1999). A propos du rythme en poésie moderne. *Revue Romane*, 34 (2), 241–264.
- Bourassa, L. (2010). Articulation et rythme : matière, pensée et création dans le discours. *Intermédiatités*, 16, 185–206.
- Bourassa, L. (2015). *Rythme et sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine*. Rhuthmos.
- Bruneau, J. et Pando, N. (2016). Analyse de performances poétiques dans une joute de slam. *Language and Literacy*, 18 (1), 40–56.
- Buschmeier, H. et Wołdarczak, M. (2013). TextGridTools: A TextGrid Processing and Analysis Toolkit for Python. *Proceedings Konferenz zur Elektronischen Sprachsignalverarbeitung*, Bielefeld, Allemagne, 152–157.

- Cabot, J. (2017). La scène ouverte de slam : dispositif, situation, politique. In Cabot, J. (dir.). *Performances poétiques* (pp.79–101). Éditions nouvelles Cécile Default.
- Cabot, J. (2019). La scène ouverte de slam : utopie culturelle ou paratopie politique ? In Fournier, L. S. et al. (dir.). *Utopies culturelles contemporaines* (pp.115–127). Presses universitaires d'Aix-Marseille.
- Campione, E. et Véronis, J. (2002). A Large-Scale Multilingual Study of Silent Pause Duration. *Speech Prosody*, Aix-en-Provence, France.
- Candea, M. (2000). *Contribution à l'étude des pauses silencieuses et des phénomènes dits « d'hésitation » en français oral spontané. Étude sur un corpus de récits en classe de français* [thèse de doctorat]. Université Paris III.
- Carnol, M. et Simon, A. C. (2019). Forme et fréquence des constructions verbales en français parlé. In Corminboeuf, G. (éd.), *Types d'unités et procédures de segmentation* (pp. 181–202). Lambert-Lucas.
- Catach, N. (1994). *La Ponctuation*. PUF.
- Chodaková, P. (2016). *Analyse prosodique de musiques urbaines en français et en tchèque* [thèse de doctorat]. Université Paris Diderot et Univerzita Karlova V Praze.
- Cislaru, G. et Olive, T. (2018). *Le processus de textualisation. Analyse des unités linguistiques de performance écrite*. De Boeck Supérieur.
- Cooper, G.B. (1998). *Mysterious Music. Rhythm and free verse*. Stanford University Press.
- Colau, A. (2021). Le rôle de la ponctuation dans l'oralisation des écrits pré-performanciels : le cas du slam. *Linguistique de l'écrit*, 2 [en ligne].
<https://doi.org/10.19079/lde.2021.s2.6>
- Colau, A. (à paraître). La construction du rythme entre écriture et oralité : analyse des scansions dans un corpus de slam. *Étude de Linguistique Appliquée*.
- Dagri, A. (2019). *La voix qui foisonne : la scène poetry slam en Belgique francophone* [mémoire de master]. Università degli Studi di Trieste.
- de Cornulier, B. (1982). *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*. Éditions du Seuil.
- de Cornulier, B. (2003). Problèmes d'analyse rythmique du non-métrique. *Semen*, 16 [en ligne].
<https://doi.org/10.4000/semen.2736>
- de Cornulier, B. (2010). Notions pour l'analyse métrique. Glossaire adapté de celui de l'ouvrage *De la Métrique à l'interprétation, Essais sur Rimbaud* (Classiques Garnier, 2009).
- de Looze, C. (2010). *Analyse et Interprétation de l'Empan Temporel des Variations Prosodiques en Français et en Anglais* [thèse de doctorat]. Université de Provence.
- Delais-Roussarie, E. (1994). Prédiction de la variabilité dans la distribution des accents et les découpages prosodiques en français. *Actes des XX^{èmes} Journées d'Études sur la Parole*, Trégastel, France, 379–384.
- Delente, E. et Renault, R. (2015a). Projet *Anamètre* : le calcul du mètre des vers complexes. *Langages*, 3 (199), 125–148.
- Delente, E. et Renault, R. (2015b). Outils et métrique : un tour d'horizon. *Langages*, 3 (199), 5–22.
- Demers, M. (2003). La voix du plus fort. Étude acoustique sur le registre vocal en tant qu'indicateur sociolectal et dialectal en français spontané. In Demers, M. (éd.), *Registre et voix sociale* (pp. 79–124). Nota Bene.
- Dessons, G. et Meschonnic, H. (1998). *Traité du rythme : des vers et des proses*. Dunod.
- Dessons, G. (2012). Rythme, corps, langage. In Bigot, M. et Sadoulet, P. (dir.). *Rythme, langue, discours* (pp. 45–58). Éditions Lambert-Lucas.

- D'Hertefelt, S. et Verstraete, J.-C. (2014). Independent complement constructions in Swedish and Danish: Insubordination or dependency shift?. *Journal of Pragmatics*, 60, 89–102.
- Di Cristo, A. (1999). Vers une modélisation de l'accentuation du français : première partie. *French Language Studies*, 9, 143–179.
- Di Cristo, A. (2000). Vers une modélisation de l'accentuation du français : deuxième partie. *French Language Studies*, 10, 27–44.
- Di Cristo, A. (2011). Une approche intégrative des relations de l'accentuation au phrasé prosodique du français. *French Language Studies*, 21, 73–95.
- Di Cristo, A. (2013). *La prosodie de la parole*. De Boeck.
- Di Cristo, A. (2016). *Les musiques du français parlé. Essais sur l'accentuation, la métrique, le rythme, le phrasé prosodique et l'intonation du français contemporain*. De Gruyter.
- Dubuisson, T. (2017). *Mise en scène et expression de soi. L'exemple du Slam-Poésie* [mémoire de master]. Université de Rouen.
- Duez, D. (1999). La fonction symbolique des pauses dans la parole de l'homme politique. *Faits de langue*, 13, 91–97.
- Duez, D. et Nishimura Y. (1987). Vitesse d'élocution et durée des syllabes et des leurs constituants en français parlé. *Travaux de l'Institut de Phonétique d'Aix*, 11, 157–180.
- Edwards, P. (2009). *How to rap? The Art and Science of the Hip-Hop MC*. Chicago Review Press.
- Evans, N. (2007). Insubordination and its uses. In I. Nikolaeva (éd.), *Finiteness. Theoretical and empirical foundations* (pp. 366–431). Oxford University Press.
- Fagyal, Z. (2007). Syncope : de l'irrégularité rythmique dans la musique rap au dévoilement des voyelles dans la parole des adolescents dits « des banlieues ». *Nottingham French Studies*, 46 (2), 119–134.
- Fagyal, Z. (2010). *Accents de Banlieue. Aspects prosodiques du français populaire en contact avec les langues de l'immigration*. L'Harmattan.
- Favriaud, M. (2018). Les problèmes de ponctuation générale soulevés par la poésie contemporaine. *Pratiques*, 179–180 [en ligne].
<https://doi.org/10.4000/pratiques.5101>
- Favriaud, M. (2019). Blanc, blancs et ponctuation blanche : nouvelles structurations et modes de lecture de textes poétiques et d'autres genres. *Linguistique de l'écrit*, 1 [en ligne]
<https://linguistique-ecrit.org/pub-151267>
- Ferrari, A. et Pecorari, F. (2019). Ponctuation. In *Encyclopédie grammaticale du français* [en ligne].
<http://www.encyclogram.fr/>
- Fónagy, I. (1980). L'accent français : accent probabilitaire. In Fónagy, I. et Léon, P. (dir.). *L'accent en français contemporain*, *Studia Phonetica*, 15, pp. 123–133. Didier.
- Fraisse, P. (1974). *Psychologie du rythme*. PUF.
- Glatre, Ph. (2016). *Le slam à l'île de La Réunion : domination, braconnage, hybridité* [mémoire de recherche]. Université Paris 8.
- Goldman, J.-P. (2011). EasyAlign: an automatic phonetic alignment tool under Praat. *Proceedings of InterSpeech*, Florence, Italie.
- Goldman, J.-P. (2012). ProsoDyn : A graphical representation of macroprosody for phonostylistic ambience change detection. *Proceedings of the 6th International Conference on Speech Prosody*, Shanghai : Chine, 75–78.
- Goldman, J.-P., Auchlin, A. et Simon, A. C. (2011). Discrimination de styles de parole par analyse prosodique semi-automatique. *Actes d'Interface Discours & Prosodie 2009*, 207–221.

- Goldman, J.-P. et Simon, A. C. (2020). ProsoBox, a praat pluing for analysing prosody. *Proceedings Speech Prosody*, Tokyo, Japon.
- Gouvard, J.-M. (2001a). *L'analyse de la poésie*. PUF.
- Gouvard, J.-M. (2001b). Mètre, rythme et musicalité. In Foyard, J. (éd.), *Le vers et sa musicalité* (pp. 13–26). Publications de l'Université de Bourgogne.
- Grosjean, F. et Deschamps, A. (1972). Analyse des variables temporelles du français spontané. *Phonetica*, 26, 129–156.
- Grosjean, F. et Deschamps, A. (1975). Analyse contrastive des variables temporelles de l'anglais et du français : vitesse de parole et variables composantes, phénomènes d'hésitation. *Phonetica*, 31, 144–184.
- Grosman, I. (2018). *Évaluation contextuelle de la (dis)fluence en production et perception* [thèse de doctorat]. Université catholique de Louvain.
- Grosman, I., Simon, A. C. et Degand, L. (2018). Variation de la durée des pauses silencieuses : Impact de la syntaxe, du style de parole et des disfluences. *Langage*, 211 (3), 13–40.
- Halle, M. et Vergnaud, J.-R. (1987). *An essay on stress*. MIT Press.
- Hamdi, R. (2007). *La variation rythmique dans les dialectes arabes* [thèse de doctorat]. Université Lumière Lyon 2.
- Hirjee, H. et Brown, D. (2009). Automatic Detection of Internal and Imperfect Rhymes in Rap Lyrics. *Proceedings of the 10th International Society for Music Information Retrieval Conference*, 711–716 [en ligne].
<https://zenodo.org/badge/DOI/10.5281/zenodo.1416160.svg>
- Hirst, D. (2007). A Praat plugin for Momel and INTSINT with improved algorithms for modelling and coding intonation. *16th International Congress of Phonetic Sciences*, Saarbrücken, Allemagne [en ligne].
<https://hal.science/hal-03625441>
- Howell, D.C. (2008). *Méthodes statistiques en sciences humaines*. De Boeck.
- Jenny, L. (1990). *La parole singulière*. Belin.
- Jenny, L. (2003). Versification. *Méthodes et problèmes* [cours en ligne]. Genève : Dpt de français moderne. <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/versification/index.html>
- Jouan, N. (2012). *L'énonciation rap, une esthétique plurielle : étude de cas à partir de deux albums de rap français* [mémoire de master]. Université du Québec.
- Kassambara, A. (2017). *Practical Guide To Principal Component Methods in R*. STHDA.
- Kohler, K.J. (2008). Rhythm in Speech and Language. A New Research Paradigm. *Phonetica*, 66, 29–45.
- Kristeva, J. (1974). *La Révolution du langage poétique*. Éditions du Seuil.
- Lacheret-Dujour, A. et Beaugendre, F. (2002). *La prosodie du français*. CNRS Éditions.
- Lacheret-Dujour, A. et Victorri, B. (2002). La période intonative comme unité d'analyse pour l'étude du français parlé : modélisation prosodique et enjeux linguistiques. *Verbum*, 1-2 (24), 55–72.
- Lacheret-Dujour, A. et Kahane, S. (2020). Unités syntaxiques et unités intonatives majeures en français parlé : inclusion, fragmentation, chevauchement. *7^e Congrès Mondial de Linguistique Française*, SHS Web Conf., vol.78 [en ligne].
<https://doi.org/10.1051/shsconf/20207814005>
- Ladd, D.R. (2008). *International Phonology*. Cambridge University Press.
- Landis, R. et Koch, G. (1977). The Measurement of Observer Agreement for Categorical Data. *Biometrics*, vol. 33 (1), 159–174.

- Leech, G. (2013). *Language in Literature. Style and Foregrounding*. Routledge.
- Lefebvre, J. et Mahrer, R. (2019). Entre typographie et topographie : le blanc dans le livre imprimé occidental (XIXe–XXe siècles). *Linguistique de l'écrit*, 1 [en ligne]. <https://dx.doi.org/10.19079/lde.2019.1.2>
- Lehtinen, M. (2007). L'interprétation prosodique des signes de ponctuation : l'exemple de la lecture radiophonique de *l'Étranger* d'Albert Camus. *L'Information Grammaticale*, 113, 23–31.
- Léon, P. (1993). *Précis de phonostylistique. Parole et expressivité*. Armand Colin.
- Leuzinger, K. (2018). *Ponctuer une traduction théâtrale : un exercice virgule à virgule ? La Paz Perpetua de Juan Mayorga. Daisy de Rodrigo García* [mémoire de maîtrise]. Université de Lausanne.
- Lote, G. (1975 [1913]). *Études sur le vers français. L'alexandrin d'après la phonétique expérimentale*. Slatkine.
- Magne, C. et al. (2003). Prosodic and Melodic Processing in Adults and Children : Behavioural and Electrophysiological Approaches. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 999, 461–476.
- Mahiou, I. (2015). *Flow et versification. Poétique et scansion, oralité et écriture en rap français* [mémoire de master]. Université Paul Valéry.
- Mahrer, R. (2014). Écrire et parler. Quelques préalables théoriques. *Genesis*, 39 [en ligne]. <https://doi.org/10.4000/genesis.1371>
- Mahrer, R. (2017). *Phonographie. La représentation écrite de l'oral en français*. De Gruyter.
- Mahrer, R. (2021). De l'écrit préparatoire à l'oral préparé. *Linguistique de l'écrit*, 2 [en ligne]. <https://doi.org/10.19079/lde.2021.s2.1>.
- Martin, Ph. (1980). Une théorie syntaxique de l'accentuation en français. *L'accent en français contemporain (Studia Phonetica)*, 15, 1–12.
- Martin, Ph. (2012). Intonation, rythme et eurythmie de locutions et proverbes français. In Anscombre, J.-C., Darbord, B. et Oddo, A. (dir.) *La parole exemplaire, introduction à une étude linguistique des proverbes* (pp. 159–169). Armand Colin.
- Massaut, D. (2011). *Zone slam (Vol.1). Anthologie critique du slam*. L'arbre à paroles.
- Mazars, C. (2014). Le champ de la voix dans le « slam poésie ». *Adolescence*, 32 (4), 771–786.
- Meizoz, J. (2015). Écrire, c'est entrer en scène : la littérature en personne. *CONTEXTES* [en ligne]. <http://contextes.revues.org/6003>
- Mertens, P. (1992). L'accentuation de syllabes contigües. *International Journal of Applied Linguistics*, 95-96, 145–165.
- Mertens, P., House, D. et Touati, P. (1993). Intonational grouping, boundaries and syntactic structure in French. *Proceedings of an ESCA Workshop on Prosody*, Lund, Suède, 156–159.
- Mertens, P. et al. (2001). La synthèse de l'intonation à partir de structures syntaxiques riches. *Traitement Automatique des Langues*, 42 (1), 145–192.
- Mertens, P. (2004). Un outil pour la transcription de la prosodie dans les corpus oraux. *Traitement Automatique des Langues*, 45 (2), 109–130.
- Mertens, P. (2008). Syntaxe, prosodie et structure informationnelle : une approche prédictive pour l'analyse de l'intonation dans le discours. *Travaux de linguistique*, 1 (56), 97–124.
- Meschonnic, H. (1973). *Pour la poétique*. Gallimard.
- Meschonnic, H. (1982). *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Verdier.
- Meyer-Sickendiek, B., Hussein, H. et Baumann, T. (2017). Rhythmicalizer : Data Analysis for the Identification of Rhythmic Patterns in Readout Poetry (Work-in-Progress). *Informatik*, 2189–2200.

- Migliore, O. (2016). *Analyser la prosodie musicale du punk, du rap et du ragga français (1977-1992) à l'aide de l'outil informatique* [thèse de doctorat]. Université Paul-Valéry.
- Migliore, O. et Obin, N. (2018). At the Interface of Speech and Music : A Study of Prosody and Musical Prosody in Rap Music. *Proceedings of Speech Prosody*, Poznam, Pologne [en ligne].
<http://dx.doi.org/10.21437/SpeechProsody.2018-113>
- Milner, J.-C. (1987). *Dire le vers*. Le Seuil.
- Molino, J. (1981). *Analyse linguistique de la poésie*. Larousse.
- Morgan, D.L. (2019). *Basic and advanced focus group*. SAGE.
- Mourot, J. (1969). *Le génie d'un style. Chateaubriand. Rythme et sonorité dans les Mémoires d'Outre-Tombe*. Armand Colin.
- Mukařovský, J. (1964). Standard language and poetic language. In Chovanec, J. (dir.). *Chapters from the history of Czech functional linguistics* (pp. 41–53). Masarykova universzita.
- Murat, M. (2008). *Le vers libre*. Honoré Champion.
- Namur, Y. (2009). *La nouvelle poésie française de Belgique*. Le Taillis Pré.
- Nevchehirlian, F. (2005). Slam : les mots à la bouche. *Lecture Jeune - De la poésie au slam*, 115, 18–22.
- Pamies, A. (2010). Quelques malentendus à propos du concept de rythme en linguistique. In Russo, M. (éd.), *Les Universaux prosodiques*, Aracne.
- Pasdeloup, V. (1990). *Modèle de règles rythmiques du français appliqué à la synthèse de la parole* [thèse de doctorat]. Université de Provence.
- Pasdeloup, V. (2005). Figures et fond dans la scène prosodique : leur résistance face aux variations de débit de parole. *Symposium Interface Discours-Prosodie*, Aix-en-Provence, France.
- Peillon, C. et Jousserand, F. (2009). Discussion entre Félix Jousserand et Catherine Peillon. In *La pensée de midi*, 2 (28), 178–184.
- Peluchon, C. (2017). *Le rythme des corps dans les films de Céline Sciamma* [mémoire de master]. Université Paris 1 Panthéon–Sorbonne.
- Pépiot, E. (2014). À propos du rôle des formants vocaliques et du f0 moyen dans l'identification du genre par la voix chez les auditeurs francophones parisiens et anglophones américains. *Congrès Mondial de Linguistique Française*, Berlin, Allemagne, 1365–1379.
- Philippe, G. (2014). Écrire pour parler. Quelques problématiques premières. *Genesis*, 39, 11–28.
- Pierrot, A.H. (1993). *Stylistique de la prose*. Belin.
- Pineau, J. (1979). *Le mouvement rythmique en français. Principes et méthode d'analyse*. Klincksieck.
- Pléna, M. (1983). Compte rendu de Benoît de Cornulier (1982). *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*. Seuil dans *Revue Romane*, 18 (2), 311–317.
- Quené, H. (2008). Multilevel modeling of between–speaker and within–speaker variation in spontaneous speech tempo. *Acoustical Society of America*, 123, 1104–1113.
- Raket, S. (2017). *Slam. Poésies & voix de Liège*. Les Éditions de la Province de Liège.
- Ramus, F. (2002). Acoustic correlates of linguistic rhythm: perspectives. *Proceedings of Speech Prosody*, Aix-en-Provence, France [en ligne].
https://www.isca-speech.org/archive_open/sp2002/sp02_115.pdf
- Reynolds, S. et Vorger, C. (2014). Les pérégrinations du mot slam. Du slam américain au slam français. *Cahiers de lexicologie*, 104, 219–231.
- Rocha, S. et al. (2020). Infant Spontaneous Motor Tempo. *Developmental Science* [en ligne].
<https://doi.org/10.1111/desc.13032>

- Ronveaux, C. et Ragno Paquier, C. (2014). Lire à voix haute. Prosodie, discours et enseignement des littératures. *La Lettre de l'AIRDF*, 56, 19–23.
- Rosenberg, A. et Hirschberg, J. (2005). Acoustic/Prosodic and Lexical Correlates of Charismatic Speech. *Interspeech*, Columbia University [en ligne].
<https://doi.org/10.21437/Interspeech.2005-329>
- Rosenthal, O. et Ruffel, L. (2010). Introduction. *La littérature exposée : Les écritures contemporaines hors du livre*, *Littérature*, 160, 3–13.
- Ruffel, L. (2010). Une littérature contextuelle. *La littérature exposée : Les écritures contemporaines hors du livre*, *Littérature*, 160, 61–73.
- Saint-Gérard, J.-Ph. (2003). Du rythme : le *désir* du poète et le *dire* des dictionnaires (1780–1914). *Semen*, 16 [en ligne].
<https://doi.org/10.4000/semen.2675>
- Sauvanet, P. (2000). *Le rythme et la raison*. Kimé.
- Sauvanet, P. (2013). Schématiser le *rhuthmos*. *Rhuthmos* [en ligne].
<https://rhuthmos.eu/spip.php?article772>
- Sauvanet, P. Rythme, *Encyclopædia Universalis* [en ligne].
<https://www.universalis.fr/encyclopedie/rythme/>
- Schmid, H. (1994) Probabilistic Part-of-Speech Tagging Using Decision Trees. *Proceedings of International Conference on New Methods in Language Processing*, Manchester, Royaume-Unis.
- Schwab, S. et Racine, I. (2013). Le débit lent des Suisses romands : mythe ou réalité ? *French Language Studies*, 23, 281–295.
- Seignour, A. (2011). Méthode d'analyse des discours. L'exemple de l'allocution d'un dirigeant d'entreprise publique. *Revue française de gestion*, 211, 29–45.
- Selkirk, E. (1996). The Prosodic Structure of Function Words. In Morgan, L. et Demuth, K. (éds.), *Signal to syntax : Bootstrapping from speech to grammar in early acquisition* (pp.187–213). Psychology Press.
- Simon, A.C. (2020). Les rythmes dans le slam. *Langage et société*, 3 (171), 139–169.
- Simon, A.C. et Grobet, A. (2005). Interprétation des scansion rythmiques en français. *Actes du colloque Interface Discours Prosodie*, Aix-en-Provence, France.
- Simon, A.C., Avanzi, M. et Goldman, J.-P. (2008). La détection des proéminences syllabiques, un aller-retour entre l'annotation manuelle et le traitement automatique. *Actes du 1^{er} Congrès mondial de linguistique française*, Paris, France, 1685–1698.
- Simon, A.C. et al. (2010). Les phonostyles : une description prosodique des styles de parole en français. In Abecassis, M. et Ledegen, G. (éds.), *Les Voix des Français. En parlant, en écrivant* (pp. 71–88). Peter Lang.
- Simon, A.C. et Christodoulides, G. (2016). Frontières prosodiques perçues : corrélats acoustiques et indices syntaxiques. *Langue française*, 3 (191), 83–106.
- Simonet-Tenant, F. (2019). La critique génétique : définition, intérêts, limites. *Génétique, Publications numériques du CÉRÉDI* [en ligne].
<http://publis-shs.univ-rouen.fr/ceredi/index.php?id=603>.
- Smith, M. K. (2009). *Take the Mic. The Art of Performance Poetry, Slam, and the Spoken Word*. Sourcebooks.

- Somers-Willett, S.B.A. (2005). *The Cultural Politics of Slam Poetry. Race, Identity, and the Performance of Popular Verse in America*. University of Michigan Press.
- Strangert, E. et Gustafson, J. (2008). What makes a good speaker? Subject ratings, acoustic measurements and perceptual evaluations. *Interspeech*, Brisbane, Australie.
- Tanasescu, C. et al. (2016). Automatic Classification of Poetry by Meter and Rhyme. *The Florida AI Research Society*.
- Tanguy, N. et al. (2012). *Projet FRFC « Périphérie gauche des unités de discours »*. *Protocole de codage syntaxique* [en ligne].
<https://shs.hal.science/halshs-00762866>
- Testenoire, P.-Y. (2017). Transcrire des écrits scolaires : entre philologie et génétique textuelle. *Corpus*, 16 [en ligne].
<https://doi.org/10.4000/corpus.2762>
- Touati, P. (2003). Registre et expansion tonals du français. L'usage rhétorique de la voix dans les discours politiques. In Demers, M. (dir.), *Registre et voix sociale* (pp. 59–78). Nota Bene.
- Trautmüller, H. et Eriksson, A. (1995). The perceptual evaluation of F0 excursions in speech as evidenced in liveliness estimations. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 97 (3), 1905–1915.
- Tyszler, C. (2009). Entre rap et slam : un souffle nouveau dans la langue ? *Journal français de psychiatrie*, 34, 16–18.
- Védénina, L. (1973). La transmission par la ponctuation des rapports du code oral avec le code écrit. *Langue française*, 19, 33–40.
- Vermersch, P. (1991). L'entretien d'explicitation. *Les cahiers de Beaumont*, 52bis-53, 63–70.
- Vorger, C. (2012). *Poétique du slam : de la scène à l'école. Néologie, néostyles et créativité lexicale* [thèse de doctorat]. Université de Grenoble.
- Vorger, C. (2016). *Slam, une poétique : De Grand Corps Malade à Boutchou*. Belles Lettres.
- Vorger, C. (2018). Slam. In *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics* [en ligne].
<https://publictionnaire.huma-num.fr/>
- Vorger, C. et Abry, D. (2011). Du rap au slam, le flow ne se tarit pas. *Synergies*, 4, 63–76.
- Wagner, P. (2010). A Time-Delay Approach to Speech Rhythm Visualization, Modeling and Measurement. In Michela, R. (éd.), *Prosodic Universals comparative studies in rhythmic modeling and rhythm typology* (pp. 117–146). Aracne.
- Xu, Y. (2013). ProsodyPro. A Tool for Large-scale Systematic Prosody Analysis. *Proceedings of Tools and Resources for the Analysis of Speech Prosody*, Aix-en-Provence, France, 7–10.
- Zellner, B. (1996). Structures temporelles et structures prosodiques en français lu. *Revue française de linguistique appliquée*, 1 (1), 7–23.
- Zellner, B. (1998). Temporal structures for fast and slow speech rate. *Third International Workshop of Speech Synthesis*, Jenolan Caves, Australie, 143–146.
- Zubčėková, H. (2013). *Traitement textométrique et analyse qualitative des homophonies dans le rap français* [mémoire de master], Mazaryskova Univerzita.
- Zumthor, P. (1983). *Introduction à la poésie orale*. Éditions du Seuil.
- Zumthor, P. (1984). *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*. PUF.
- Zumthor, P. (2008). Oralité. *Intermédialités*, 12, 169–202 [en ligne].
<https://id.erudit.org/iderudit/039239ar>

Dictionnaires

- Aquien M. (1993). *Dictionnaire de poétique*. Le Livre de Poche.
- CNRTL [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/>
- Dupriez B. (1984). *Les procédés littéraires*. Dictionnaire. Union générale d'éditions.
- Encyclopaedia Universalis [en ligne] <https://www.universalis.fr/>
- Larousse [en ligne] <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>
- Le Petit Robert (1988).
- Le Pubictionnaire [en ligne] <https://pubictionnaire.huma-num.fr/>

Logiciels

- AntConc <https://www.laurenceanthony.net/software/antconc/>
- Audacity <https://www.audacityteam.org/>
- Lime Survey <https://www.limesurvey.org/fr/>
- oTranscribe <https://otranscribe.com/>
- Praat, Boersma P. et Weenink D. (2019) <http://www.praat.org/>
- R <https://www.r-project.org/>
- Rhythmicalizer
<https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/rhythmicalizer/Toolset/index.html>
- SPSS <https://www.ibm.com/fr-fr/spss>
- Tropes <https://www.tropes.fr/>

Sitographie

- 48Fm <https://48fm.com/>
- Alphabet SAMPA pour le français <https://www.phon.ucl.ac.uk/home/sampa/french.htm>
- Aquilone (asbl) <https://aquilone.be/laquilone-asbl/>
- Atelier M <http://www.atelierm.be/>
- Bar Blues Sphère <http://www.blues-sphere.com/WordPress/>
- Barricade (asbl) <http://www.barricade.be/agenda/slam-ateliers-slam>
- Casa Nicaragua (asbl) <http://www.casanica.org>
- Centre culturel de Mons <https://surmars.be/evenement/slamons-friends/>
- Centre culturel de Quaregnon <https://maisonculturellequaregnon.be/>
- Dominique Massaut <http://massaut2.domainepublic.net/spip.php?article61>
- Éditions Maelström <https://www.maelstromreevolution.org/>
- Gran Poetry Slam (chaîne YouTube)
<https://www.youtube.com/@grandpoetryslaminternation6223>
- Fédération Wallonie Bruxelles, Service de Promotion des Lettres
<http://www.promotiondeslettres.cfwb.be/index.php?id=9424#:~:text=Depuis%202011%2C%20les%20Prix%20Paroles,s'invente%2C%20se%20renouvelle.>
- Interviews des organisateurs de la scène du Théâtre de la Vie :
<https://www.mixcloud.com/Euradiobruelles/la-plume-et-le-pav%C3%A9-%C3%A9pisode-3-nouvelle/?fbclid=IwAR3KNNIImT-AJW6M1UpfB7GuZFDVcj5U3pa5xfTMctNQF93ZcR4eSr8XKKo>
- Lab'Oratoire <http://www.slamerie.unblog.fr/podcasts/>
- La Zone <http://www.lazone.be/slam>
- Le Théâtre de la Vie <http://www.theatredelavie.be/>

- Lezarts Urbains <https://www.lezarts-urbains.be/>
- L-SLAM
https://www.facebook.com/pg/LSlamWithHeartAndSoul/about/?ref=page_internal
- Projet So Slam <https://www.youtube.com/playlist?list=PL-8pciOo5LISfW7a5S0LMSDePc7y-r9eo>
- Radio Bamboula <http://cckali.be/event/radio-bamboula/>
- Radio Panik <https://www.radiopanik.org/emissions/les-zakoustiks/>
- R-Collectif <https://www.facebook.com/Rcollectif/>
- Slam Mons (chaine Dailymotion) <https://www.dailymotion.com/CollectifEnVIES>
- SLAMons & Friends <http://www.mons2025.eu/fr/slamons-friends>
- Zinneke Parade <https://www.zinneke.org/-Wat-is-Zinneke->

Quelques recueils de slameurs et slameuses actif-ves en Belgique francophone

- L'Ami Terrien, *Micromégaphon* (2014).
- Mochélan, *Nés poumon noir* (2014).
- Volauvent, *Un rien avant le silence* (2014).
- Jérémie Tholomé, *Rouge charbon* (2019).
- Bout de Souffle, *Attendre que rien ne se passe* (2019).
- Julie Lombé, *Kuïr* (2019).
- Lisette Lombé, *Brûler Brûler Brûler* (2020).
- Gioia Kayaga (Joy Slam), *Ensauvagement. Le petit livre de la colère* (2020).
- Zouz, *Sale meuf* (2021).
- Marie Darah, *Sous le noir du tarmac* (2022).
- Christ éteint, *Le Dodécalogue* (2022).
- Akkad le Gardien du Monde perdu, *Poésie gustative* (2022).

Autres

- Ami Terrien, *Les Réflexions fantômes* (2021).
- Delvenne E. (2020). « Histoire du slam en Belgique », post Facebook du 20/10/20 : <https://www.facebook.com/100001342542548/videos/3581844398536943/>
- Société lausannoise des amatrices et amateurs de mots (SLAAM) (2018). Slam ? Slam ! Slam. *Le slam en 5 chapitres* [en ligne].
- Bachy S. et al. (2004). *Conventions de transcription régissant les corpus de la banque de données VALIBEL* [en ligne].
<https://uclouvain.be/fr/instituts-recherche/ilc/valibel/transcription-orthographique-0.html>
- Zygel J.-F. (2004). *La leçon de musique de Jean-François Zygel. Chopin et la mélodie*. [film] (disponible sur Youtube, consulté le 12/11/2022).

ANNEXES

Avant-propos

Parallèlement aux axes principaux de ma recherche, j'ai documenté l'organisation et les spécificités du slam en Belgique francophone. Bien qu'il existe en Wallonie et à Bruxelles un réseau important de collectifs qui ne cesse de se développer, à ma connaissance, aucun travail de recherche n'en a à ce jour dressé de panorama détaillé. Ma démarche répond à un double enjeu : d'abord, elle m'a permis de mieux cerner mon objet de recherche ; ensuite, elle m'a amenée à m'intégrer au milieu du slam et à en rencontrer les acteurs et actrices.

Ma connaissance du milieu du slam n'était que très réduite au moment de commencer ce travail de recherche. Les informations que j'ai recueillies sur le slam belge francophone³⁰⁰ ont été glanées lors de ma participation à divers événements slam (scènes ouvertes, tournois...), lors de mes rencontres avec des slameurs et slameuses ou des personnes s'intéressant également à ce mouvement, et enfin, dans divers articles et ouvrages, sur les réseaux sociaux et les sites internet des organismes liés de près ou de loin au milieu du slam. Des entretiens et des questionnaires écrits ont permis de compléter le panorama du slam belge francophone que j'avais commencé à dresser. Il apparaît rapidement que ce réseau est important, comme en témoignent les nombreuses scènes organisées régulièrement par une grande variété de collectifs et d'associations. Mais il ne s'agit là que d'une facette du slam belge. Indépendamment des scènes régulières (micro ouverts, zones d'expression libre, open mic' sauvages...), le slam belge francophone se décline en tournois (par ex. le *SLAMons and Friends*), en événements internationalement connus (par ex. les *24h du slam* à Liège), en ateliers d'écritures en collaboration avec diverses institutions, en publication de recueils et d'anthologies... Bref, les sources du slam sont multiples et variées, de même que ses lieux et modes d'actualisation.

Quatre villes sont principalement actives dans le milieu du slam belge francophone : Bruxelles, Charleroi, Liège et Mons. Ce constat est valable au moment où j'écris, mais le milieu du slam étant en constante évolution, une autre ville a très bien pu devenir depuis lors un nouveau foyer de développement de cette pratique³⁰¹. Les slameurs et slameuses des quatre villes précitées se rencontrent fréquemment lors des scènes ouvertes et tournois auxquels iels participent : dans la *slam family*, on a vite fait de connaître tout le monde. Pour autant, rares sont les événements organisés conjointement par les différents collectifs. En effet, même si les valeurs fondatrices du slam (bienveillance, liberté d'expression, partage, ouverture...) sont à la base de chaque scène, il y a des

³⁰⁰ Le projet porte sur le slam en langue française et, pour cette raison, je me concentre ici sur la Wallonie et sur Bruxelles. Pour autant, le milieu du slam se développe aussi largement en Flandres. Globalement, en Belgique, « les poésies des différentes communautés linguistiques évoluent de manière relativement indépendante » (Massaut cité par Dagri 2019 : 62). Les slameurs et slameuses francophones et néerlandophones se rencontrent toutefois à l'occasion des tournois nationaux.

³⁰¹ Par exemple, deux collectifs slam, l'un à Louvain-la-Neuve et l'autre à Namur, ont vu le jour en 2021.

divergences entre les collectifs quant à la façon de concevoir celles-ci – en particulier par rapport à la dimension compétitive. Par ailleurs, le slam ne s’est pas développé en même temps et de la même manière partout en Wallonie et à Bruxelles. Je présente donc les origines, acteurs, actrices et spécificités du slam successivement à Liège, Bruxelles, Mons et enfin Charleroi.

1. Liège

1.1. Historique³⁰²

Les premières scènes slam apparaissent à Liège au début des années 2000. Néanmoins, dès les années 1980, « certaines initiatives [...] vont contribuer à l’essor du mouvement slam, ou en tout cas préparer le terrain » (Raket 2017 : 18). Des poètes, poétesses, comédien·nes et musicien·nes sont à l’origine de divers projets partageant un but commun : ramener l’art et la culture dans les milieux populaires. Des rencontres poétiques organisées sur le Marché de la Batte par le groupe de poètes et poétesses La Griffe, aux concerts itinérants de l’association Zone Libre, en passant par les actions du Petit Théâtre Rouge (qui deviendra plus tard l’Underground Théâtre), la ville de Liège voit se multiplier les actions visant à « donner la parole aux gens » (Raket 2017 : 19).

Dans les années 1990, suivant la même mouvance, plusieurs groupes et associations organisent des événements dont les liens avec le slam sont encore plus évidents. À titre d’exemple, en 1993, lors d’une *Jam de Mots* au Café du Coin, « les personnes présentes furent invitées à aller déposer un texte dans une sorte de grand chaudron, pendant que des lecteurs publics piochaient au hasard l’un après l’autre dans la marmite pour lire les textes à l’assemblée » (Raket 2017 : 20-21). C’est également dans les années 90 que sont organisées *Les Nuits de la Poésie*, réunions nocturnes annuelles durant lesquelles les participant·es défilent au micro pour lire des textes de leur composition ou non.

Une décennie plus tard, le Big Band de Littérature Féroce³⁰³ lance une série de spectacles durant lesquels des poètes, poétesses, comédien·nes, chanteurs et chanteuses (parmi lesquels Vincent Tholomé, Laurence Vielle ou encore Frédéric Saenen) occupent en permanence la scène, brouillant ainsi la frontière entre public et artiste. Toujours dans les années 2000 et suivant la même logique, Dominique Massaut³⁰⁴ lance en collaboration avec l’asbl L’Aquilone³⁰⁵ le projet « Tutoyez la langue française », dont le but est de « réduire l’espace entre artiste et public » et de « secouer la littérature » (Raket 2017 : 21).

³⁰² Toutes les informations reprises dans cette partie sont tirées de Raket (2017 : 18-23).

³⁰³ Fondé par Dominique Massaut, Daniel Hélinet et Christian Duray.

³⁰⁴ Dominique Massaut est un poète, slameur et artiste *spoken word* belge. Dès les années 1980, il participe à plusieurs projets en lien avec la démocratisation de la culture et de la parole. Membre du groupe G.I.R.A.Fe (Groupe Informel de Réflexion et d’Action sur les Fêtes) puis de La Griffe, il participe à de multiples « interventions poétiques » et « cabarets commandos », et collabore à la création de nombreuses revues poétiques, notamment avec Jacques Izoard. (<http://massaut2.domainepublic.net/spip.php?article61>, consulté le 13 mai 2020)

³⁰⁵ Créée en 1985, L’Aquilone est une association active dans le champ de l’éducation permanente. (<https://aquilone.be/laquilone-asbl/>, consulté le 13 mai 2020)

Au début des années 2000, Dominique Massaut entend parler pour la première fois du slam. Il entre alors en contact avec le slameur parisien MC Tsunami, l'un des pionniers du mouvement en France, afin d'importer le concept à Liège. Ensemble, ils organisent en 2005 le premier tournoi de slam liégeois dans les locaux de L'Aquilone. Le succès fut manifestement au rendez-vous :

La petite salle du fond de l'Aquilone ne pouvant accueillir autant de monde, il fallut ouvrir les fenêtres afin que les spectateurs puissent assister aux joutes de l'extérieur du bâtiment. Ce moment reste gravé au fer rouge dans la mémoire de ceux qui étaient présents. Tous parlent d'une soirée magnifique, d'un mélange étrange de poètes, de rappeurs et d'olibrius en tous genres, du sentiment profond d'avoir assisté au début de quelque chose (Raket 2017 : 23).

Cet évènement marque le lancement du mouvement slam à Liège, puisque rapidement des scènes ouvertes mensuelles sont organisées. Par la suite, le mouvement ne cessera de se développer avec, entre autres : des ateliers d'écriture, des interventions dans des écoles, des scènes organisées dans des squats, des voyages d'échange, des tournois, etc. Au fil des ans, plusieurs collectifs sont créés. Si chacun organise ses propres activités, il arrive qu'ils se réunissent pour travailler à un projet commun (par ex. le « Slam pour les Réfugiés » organisé conjointement par La Zone, L-Slam et La Slamerie en 2018).

1.2. Acteurs et actrices

1.2.1. La Zone³⁰⁶

La Zone est une maison des jeunes qui naît en 1988 de la fusion du Underground Théâtre et de Zone Libre. À l'origine, son activité se décline en deux axes principaux : le théâtre et l'organisation de concerts. Au fil du temps, celle-ci prend davantage d'importance, jusqu'à ce que La Zone devienne une salle de concert permanente. L'ambition de cette maison des jeunes est de « créer un espace qui veillerait à permettre aux mouvements 'en marge' de créer leur propre culture, en dehors des canevas établis et du diktat des médias de masses » (Raket 2017 : 21). Refondée totalement en 2003, La Zone devient deux ans plus tard le premier collectif slam liégeois et est aujourd'hui décrite par Simon Raket comme le « point névralgique du mouvement slam de Wallonie » (Raket 2017 : 21).

Selon Maxime Deflandre (aka Skash)³⁰⁷, slameur et actuel coordinateur, La Zone est un milieu « très alternatif » qui est orienté vers les minorités culturelles. Il souligne néanmoins qu'avec le temps, le public s'est considérablement élargi. En tant que coordinateur, son objectif est de maintenir cet espace comme étant un lieu *safe* pour toutes et tous, et en particulier pour les minorités quelles qu'elles soient, tout en ouvrant les activités à un public plus large. La maison des jeunes organise chaque année plus de deux cents évènements grâce au travail d'une cinquantaine de bénévoles. La scène mensuelle, les *24h du Slam* et quelques évènements ponctuels constituent à l'heure actuelle le cœur de « l'activité slam » de La Zone.

³⁰⁶ Les informations reprises dans cette partie sont tirées de Raket (2017, pp. 19-28).

³⁰⁷ Entretien du 19/02/2020.

La scène slam de La Zone³⁰⁸ a lieu le troisième mercredi de chaque mois. L'inscription se fait sur place le soir même auprès de l'animateur ou de l'animatrice et l'entrée est à prix libre. Chaque participant·e dispose de trois minutes pour déclamer un texte dont il ou elle est l'auteur·e (avec une totale liberté de style, forme, fond, rythme, sens...), sans accessoire ni accompagnement musical. Toutefois, « ces règles sont régulièrement remises en cause lors des soirées, suivant la volonté du public/acteur »³⁰⁹. Il n'est d'ailleurs pas rare qu'un accompagnement musical soit proposé aux slameurs et slameuses, par exemple lors de sessions *slam jam*. Sur le site internet de La Zone, il est précisé que des expérimentations ont lieu au sein de la scène. Cela fait écho à la remarque de Simon Raket quant à la spécificité du slam de La Zone, notamment en comparaison avec les événements organisés par Lézarts Urbains à Bruxelles :

[L]a Zone creusait une veine plus expérimentale, plus bizarre, plus intellectuelle, plus proche des sphères poétiques classiques et de l'art contemporain (Raket 2017 : 28).

Le format des scènes est donc modulable, pour peu que l'égalité entre les participant·es soit garantie. Généralement, la participation d'un·e invité·e, souvent musicien·ne, ponctue la soirée.³¹⁰

Il arrive que la scène mensuelle prenne la forme d'un tournoi, comme par exemple pour la sélection des participant·es au Championnat de Belgique de slam. Lorsque c'est le cas, aux règles précitées s'ajoutent les principes suivants : le tournoi se déroule habituellement en deux manches ; le jury est composé de cinq personnes choisies parmi le public ; chaque slameur ou slameuse est noté·e après son passage avec une note allant de zéro à dix ; la note la plus basse et la note la plus haute sont supprimées, et les trois notes restantes sont additionnées ; tout dépassement des trois minutes imparties entraîne une pénalité d'un demi-point par tranche de dix secondes de dépassement.

En 2008, La Zone organise les *24h du Slam*, première mondiale de ce type de format (qui sera repris plus tard à Charleroi avec les *36h Chrono*), inspiré notamment des *Nuits de la Poésie*. La renommée de cet événement devient rapidement mondiale : il s'agit du plus « long micro ouvert du monde » (Raket 2017 : 25).

Vingt-quatre heures, sans interruption. Du samedi 15h au dimanche à la même heure. Un moment aussi exaltant qu'exténuant, regroupant aujourd'hui une cinquantaine de slameurs des trois communautés du pays et des quatre coins du monde, quelque part entre la résidence d'artistes, la réunion de famille et le marathon. Une fête, un drôle de rêve saugrenu, un combat contre la fatigue et le silence de la nuit. Un combat beau comme seuls le sont les combats qui ne rapportent ni gloire, ni victoire, ni trésor de guerre, si ce n'est celui d'avoir combattu, ensemble (Raket 2017 : 25).

En 2018, La Zone, en collaboration avec l'Orchestre Philharmonique Royal de Liège, lance le projet « Ça slame à l'orchestre », qui consiste à présenter sur scène des textes de slam sur des œuvres

³⁰⁸ Le fonctionnement de la scène slam de la Zone est décrit sur le site internet de la maison des jeunes.

³⁰⁹ Site de La Zone : <http://www.lazone.be/slam> (consulté le 13 mai 2020).

³¹⁰ *Idem*.

du répertoire symphonique classique. Six slameurs et une slameuse ont déclamé sur plusieurs scènes de Wallonie des textes avec en accompagnement des œuvres de Beethoven, Bach et Ravel.

1.2.2. L-SLAM³¹¹

Théoriquement, dans le slam, tout le monde peut écrire un texte et venir le dire sur scène mais ce n'est pas si évident pour les femmes. Le public des scènes slam est très masculin et il y a aussi le problème de la réception de la parole des femmes dans un contexte patriarcal.³¹²

C'est suite à ce constat que l'artiste et poétesse Lisette Lombé³¹³ fonde en 2015 le collectif L-SLAM, qui a pour but de préparer les femmes à prendre la parole en public et sur scène. Cette préparation, qui fonctionne selon le principe du marrainage, consiste d'une part en des ateliers d'écriture, et d'autre part en un travail sur la mise en scène de soi :

[d]es artistes confirmées accompagnent d'autres femmes dans l'écriture de textes et soutiennent ces dernières pour leur première montée sur scène.³¹⁴

L-SLAM travaille en collaboration avec d'autres collectifs (La Zone et L-SLAM entretiennent des liens étroits) ainsi que diverses associations et événements culturels (par ex. le Festival Voix de Femmes, Point Culture, Lézarts Urbains, l'asbl Barricade...) afin de mettre en place ses « ateliers et podiums de slam »³¹⁵. Le collectif se définit comme un groupement multiculturel et intergénérationnel, un « lieu d'expérimentation d'une culture accessible et fédératrice » qui se veut porteur d'une « initiative émancipatrice » pour les femmes³¹⁶. Indépendamment de ses événements ponctuels, L-SLAM organise un atelier d'écriture chaque premier mardi du mois.

1.2.3. Le Lab'Oratoire³¹⁷

Initialement appelé La Slamerie, ce collectif composé d'une dizaine de bénévoles existe depuis 2014. Il se définit comme une « zone d'expression libre » et une « association de promotion des arts littéraires »³¹⁸. Selon les slameurs Skash et M'sieur 13, le Lab'Oratoire aurait une démarche plus expérimentale que La Zone. En effet, la scène ouverte mensuelle organisée par le collectif chaque deuxième dimanche du mois dans les locaux de la Casa Nicaragua³¹⁹ accueille toutes formes de poésies orales. Comme à la Zone, l'entrée de la scène est à prix libre et l'inscription des participant·es se fait

³¹¹ La majorité des informations qui se trouvent dans cette section sont tirées de la page Facebook du collectif : https://www.facebook.com/pg/LSlamWithHeartAndSoul/about/?ref=page_internal (consulté le 20 octobre 2019).

³¹² https://www.rtf.be/info/dossier/les-grenades/detail_lisette-lombe-notre-corps-est-notre-outil-de-militance?id=10271901 (consulté le 20 octobre 2019).

³¹³ Lisette Lombé est une artiste afroféministe créant des objets poétiques tels que des collages (*idem*).

³¹⁴ *Idem*.

³¹⁵ *Idem*.

³¹⁶ *Idem*.

³¹⁷ Entretien du 12/01/2020 avec l'Ami Terrien et observations personnelles.

³¹⁸ Page Facebook du collectif : <https://www.facebook.com/lelaboratoireacappellarts/> (consulté le 20 octobre 2019).

³¹⁹ Il s'agit de l'une des structures de l'asbl Pierreuse & Ailleurs : « Depuis 1986, des bénévoles y organisent des repas, des fêtes, des concerts, des débats, des projections et participent à de nombreuses activités à l'extérieur de ses murs. [...] Tout en construisant un véritable tissu social alternatif et solidaire [...] l'association récolte des bénéfices avec lesquels elle soutient les luttes de petites communautés du Nicaragua. » (<http://www.casanica.org>, consulté le 12 janvier 2020)

le jour même sur place. Une particularité des scènes du Lab'Oratoire est son organisation en deux parties. La première partie est un micro ouvert respectant les trois règles du slam (même si le délai des trois minutes est parfois dépassé) et ponctué de « duels d'aphorismes » visant à dynamiser la scène (deux personnes récitent à tour de rôle des aphorismes souvent humoristiques qu'elles ont écrits). La seconde partie relève quant à elle du *spoken word*, c'est-à-dire que les textes sont déclamés sur un fond musical préalablement choisi par le poète ou la poétesse. Après la scène, un « repas poétique » est proposé (à prix modique) sur place : les participant-es interviennent librement pour lire à voix haute un texte poétique, un extrait de roman, une chanson... qu'ils soient de leur création ou non. Ce repas répond à la volonté de créer un espace de rencontre et de partage après la scène slam.

En avril 2012, la poétesse Christiane Mutshimuana, les poètes et slameurs Pascal Sadien et Ludo créent l'émission La Bamboula, diffusée sur la chaîne de radio liégeoise 48fm.

Radio Bamboula est une rencontre, plutôt des rencontres de plusieurs et multiples, diverses et différentes paroles. Ces paroles dites, récitées, prononcées se veulent en chaire [sic], en corps, en mouvement, en circularité, en voltige. [...] C'est une démarche libre sans formes et sans contraintes, qui se veut et tend à demeurer innovatrice et créative hors des cadres et des institutions. Juste des écrits et des prononcés en semences à même le vécu et avec, à même le vivant et la réalité de chacune et chacun.³²⁰

Radio Bamboula propose des *slam jams*, c'est-à-dire que « les diseurs les plus divers, bien que pour la plupart issus du slam », déclament leurs textes accompagnés par des musicien·nes qui improvisent en direct, ou sur un fond musical choisi juste avant l'émission (Delvenne 2020). L'émission est reprise en 2018 par le collectif du Lab'Oratoire, qui enregistre les scènes ouvertes mensuelles (ainsi que d'autres événements slam, comme le « Slam pour les Réfugiés ») pour les diffuser le troisième dimanche de chaque mois sur les ondes de 48fm. Ces enregistrements, l'une des sources majeures de mon corpus audio (SLAM-CORPORAL), sont en outre mis en ligne sur le site internet du collectif³²¹.

1.2.4 Slams-ô-Squat, R-Collectif...

Il existe plusieurs autres groupes, associations et lieux qui sont actifs depuis plusieurs années dans le milieu du slam liégeois, sans toutefois en faire leur domaine d'activités principal. Il faut notamment mentionner les scènes slams organisées dans des squats et des centres culturels autogérés de la ville (e.a. le Kre-action), régulièrement il y a quelques années (par ex. avec le projet « Slam-ô-Squat » du Commando Slam³²²) et désormais de façon plus sporadique³²³. Enfin, des scènes slam ponctuelles sont également organisées par le R-Collectif, défini comme « l'assemblage de divers univers artistiques soudés par l'envie de remettre de la couleur sur le gris urbanistique et par le désir

³²⁰ Site internet de Radio Bamboula : <http://cckali.be/event/radio-bamboula/> (consulté le 26 mai 2020).

³²¹ Site internet du Lab'Oratoire : <http://slamerie.unblog.fr/podcasts/> (consulté le 16 novembre 2019).

³²² Le collectif Commando Slam a été créé 2007 sous l'impulsion de Jean-Marie Parent, alors coordinateur de La Zone. Il proposait aux personnes les plus engagées dans le « projet slam » liégeois de s'organiser en collectif indépendant pour promouvoir la pratique du slam. Après avoir organisé de nombreuses scènes et lancé divers projets (scènes dans des squats, diffusion de scènes à la radio...), le collectif est finalement dissout (Dagri 2019 : 51).

³²³ Entretien du 19/02/2020 avec Skash et site <http://www.blues-sphere.com/WordPress/> (consulté le 26 mai 2020).

de rendre possible la diffusion de projets scéniques »³²⁴. Ce groupe entend « mettre en avant les arrière-plans de la culture et de l'art liégeois » au travers de différents projets liés au graff, au slam ou encore à l'audiovisuel³²⁵.

1.3. Spécificités

Contrairement à Charleroi et Mons, Liège fait montre d'une certaine méfiance vis-à-vis de la compétition (Raket 2017 : 18). Selon Raket (2017), le slam liégeois se caractérise en outre par une recherche constante de l'échange et du franchissement des frontières, et défend les idées de bienveillance et de respect pour la fragilité. Cette scène se revendique aussi comme étant engagée. Les personnes actives dans le milieu du slam s'investissent souvent par ailleurs dans divers événements citoyens et manifestations politiques. Les Liégeois-es revendiquent une « pratique impliquée du slam, chargé politiquement » : le slam est vu comme « une arme d'intervention sociétale » (Raket 2017 : 30). Cette dimension a en effet été plusieurs fois soulignée lors des entretiens avec Skash, L'Ami Terrien et Lisette Lombé.

2. Bruxelles

2.1. Historique³²⁶

Le slam se développe à Bruxelles à partir de 2001. Au départ, quelques artistes – souvent les mêmes – montent sur scène en première partie de divers festivals généralement liés à la culture hip-hop. Il faut attendre quelques années avant que des scènes slams soient organisées de façon régulière et autonome. Slameurs et slameuses bruxellois-es se retrouvent au Théâtre des Tanneurs, à l'Espace Magh ou encore au Théâtre de la Vie. La première moitié des années 2010 est marquée par un fort développement du slam à la capitale : les collectifs se multiplient et le nombre de scènes explose littéralement. En 2011 a lieu la première scène des *Dimanches Poésies* (lancés par Maxime Hollande et Edmond Delvenne) : l'événement, qui sera organisé jusqu'en 2016, a lieu durant tout l'été dans différents parcs bruxellois. En 2012, une scène est proposée au Bouillon Kube, à Saint-Gilles, et une autre – qui accueille tous types de performances artistiques – à La Poissonnerie à Schaerbeek. Si la première prend fin en 2013, la seconde existe encore en 2020. Le collectif Les Collectionneurs de Mots, composé de quatre slameurs et slameuses, lance en 2015 une scène au Centre Culturel de Schaerbeek, qui disparaîtra en 2019. La même année, Dominique Massaut organise la première édition de la scène de la Bibliothèque d'Ixelles, qui aura lieu tous les deuxièmes mercredis du mois pendant cinq ans. Cette période est également marquée par la création du collectif Slameke, qui « reprendra peu à peu la présentation des scènes bruxelloises récurrentes, mais n'est à l'origine de l'organisation et de la création que d'une seule, celle du Pianofabriek (Saint-Gilles) » (Delvenne 2020). Cette dernière est encore organisée à l'heure actuelle. Le slam est en outre accueilli sur deux scènes de poésie : le Grenier Jane Tony et la Boutique Culturelle. On peut également souligner, en avril 2012, le premier festival bruxellois entièrement dédié au slam : le *Wanted Slammers Festival*, organisé par

³²⁴ Page Facebook du collectif (<https://www.facebook.com/Rcollectif/>, consulté le 26 mai 2020).

³²⁵ *Idem*.

³²⁶ Les informations reprises dans cette section sont tirées de Delvenne 2020.

Maxime Hollande à Tour et Taxis. À cela s'ajoutent encore de nombreuses autres scènes occasionnelles (par ex. à la Rainbowhouse, au Café Lava, au Monk...) ainsi que des rencontres à des domiciles privés : entre novembre 2012 et octobre 2013, Edmond Delvenne (Goupil Argenté) propose les *Slamsalons* (scène slam accompagnée d'une exposition de photographie, de peinture ou de dessin) ; Michelle Dantine (Michelle avec deux L) prend le relais de mars 2016 à mai 2017, avec les *Slamedis chez Michelle*.

2.2. Acteurs et actrices

2.2.1. Lézarts Urbains³²⁷

Lézarts Urbains est une association culturelle et d'éducation permanente qui voit le jour en 1977 sous le nom « Fondation Jacques Gueux » (en référence à un « chansonnier engagé dans les luttes sociales des années 1900 »). Elle a pour objectif de « valoriser les cultures populaires et ouvrières, par souci d'émancipation sociale et de démocratie culturelle ». Au début des années 2000, l'association « investit quelques terrains dynamiques », parmi lesquels le slam (aux côtés du rap, de l'art du graffiti ou encore de la danse urbaine). L'association organise en 2001 la première scène slam de Belgique (Raket 2017 : 21).

Lézarts voyaient avant tout le slam comme une nouvelle forme d'expression artistique urbaine, une sorte de parent du rap, un cousin du hip-hop dans la lignée du film *Slam* de Marc Levin (Raket 2017 : 28).

En partenariat avec le Service de la Promotion des Lettres de la Fédération Wallonie-Bruxelles, Lézarts organise le *Prix Paroles Urbaines*, qui a lieu tous les deux ans depuis 2011. Ce prix littéraire entend célébrer « la qualité, la force et le foisonnement des écritures urbaines »³²⁸. Trois catégories y sont représentées : le slam, le *spoken word* et le rap. Le jury est composé de slameurs, slameuses, de rappeurs, rappeuses, d'artistes *spoken word*, d'écrivain-es, de membres du Service de la Promotion des Lettres et de l'association Lézarts Urbains.³²⁹ Les candidat-es de la catégorie slam (un peu moins d'une vingtaine) sont sélectionné-es par les différents collectifs de slam locaux. Les slameurs et slameuses passant en demi-finale puis finale sont choisi-es par le jury. Le public a quant à lui la possibilité de voter pour le « prix du public ».

2.2.2. Théâtre de la Vie³³⁰

Ce théâtre, fondé en 1971, présente chaque année non seulement une dizaine de pièces, mais également toute une série de spectacles musicaux, de danse ainsi que des expositions. Le Théâtre de

³²⁷ Site internet de Lézarts Urbains : <https://www.lezarts-urbains.be/lezartsUrbains/> (consulté le 10 août 2020).

³²⁸ Site internet de la Fédération Wallonie Bruxelles : <http://www.promotiondeslettres.cfwb.be/index.php?id=9424#:~:text=Depuis%202011%2C%20les%20Prix%20Paroles,s'invente%2C%20se%20renouvelle.> (consulté le 10 août 2020).

³²⁹ Site internet de la Fédération Wallonie Bruxelles : http://www.culture.be/index.php?id=detail_article&no_cache=1&tx_cfwbarticlefe_cfwbarticlefront%5Baction%5D=show&tx_cfwbarticlefe_cfwbarticlefront%5Bcontroller%5D=Document&tx_cfwbarticlefe_cfwbarticlefront%5Bpublication%5D=738&cHash=77438180d5e44ac796de04a05df6757d (consulté le 10 août 2020)

³³⁰ Interviews des organisateurs de la scène slam du Théâtre de la Vie, disponibles en ligne : <https://www.mixcloud.com/Euradiobruelles/la-plume-et-le-pav%C3%A9-%C3%A9pisode-3-nouvelle/?fbclid=IwAR3KNNIJmT-AJW6M1UpfB7GuZFDVcj5U3pa5xFTMctNQF93ZcR4eSr8XKKo> (consulté le 5 mars 2020).

la Vie entend « rendre compte de la richesse et de la diversité artistique qui existent en Belgique francophone » et « faire dialoguer les langages scéniques »³³¹. L'endroit se veut ouvert aux différentes formes d'écritures contemporaines et de performance. Il n'est donc pas étonnant que le théâtre – inspiré par ce qu'il se passait en France avec Grand Corps Malade – inclue dès 2002 une scène slam mensuelle (le dernier lundi du mois, de septembre à juin) dans sa programmation. Au départ, une dizaine de slameurs et slameuses s'y donnent rendez-vous. La scène du Théâtre de la Vie est aujourd'hui présentée comme la plus prestigieuse et la plus importante de Bruxelles³³², ou encore comme « un lieu [...] incontournable des scènes Slam locales » (Dubuisson 2017 : 12). L'infrastructure mise à la disposition des artistes y est effectivement d'un autre ordre que dans les bars et autres lieux où se déroulent des scènes slam (gradins avec septante-deux places, éclairage, plusieurs régisseurs...).

L'entrée est à prix libre et les inscriptions se font le soir même sur place. Les règles sont les suivantes : chaque participant·e occupe la scène durant trois minutes maximum ; il y a une totale liberté de style et de fond et un accompagnement musical peut être demandé ; un passage sur scène équivaut à un verre offert ; le public est prié d'applaudir les personnes jusqu'à ce qu'elles soient sur scène et, après leur performance, jusqu'à ce qu'elles regagnent leur place ; le public doit garder le silence durant la performance (mais il peut claquer des doigts pour marquer son accord/approbation/enthousiasme). Selon les actuel·les organisateur·rices de la scène, le public est depuis le départ très varié, et les idées de bienveillance et de *slam family* y sont centrales.

2.2.3. Slameke

En 2016, suite aux ateliers d'écriture et aux scènes slam organisés dans le cadre de la Zinneke Parade³³³, une petite dizaine de slameurs et slameuses souhaitent poursuivre l'expérience tout au long de l'année. Le collectif Slameke est alors créé, et devient une asbl en 2018. Le collectif organise des scènes ouvertes mensuelles, des ateliers d'écriture, des sessions de « poète public »³³⁴ et des stages de slam en collaboration avec divers espaces culturels (par ex. le PianoFabriek et la Bibliothèque d'Ixelles). Les scènes mensuelles de Slameke sont ouvertes non seulement au slam, mais également au rap, au beatbox, au chant... Il s'agit avant tout de zones d'expression libre. Le nombre de scènes organisées par le collectif varie au fil des années, allant à un certain moment jusqu'à cinq scènes mensuelles. En 2020, le collectif en propose deux : une au PianoFabriek le troisième jeudi du mois et une à la Bibliothèque d'Ixelles le deuxième mercredi du mois. L'entrée est à prix libre et l'inscription se fait le soir même sur place. Chaque participant·e dispose de trois minutes pour occuper la scène.

À l'initiative de Maxime Hollande (Max), le collectif lance en 2016 une émission de radio inspirée de la Radio Bamboula liégeoise (cf. *supra*) : les Zakoustiks, sur les ondes de Radio Panik.

³³¹ Site internet du Théâtre de la Vie : <http://www.theatredelavie.be/tdlv.asp?detail=1> (consulté le 10 août 2020).

³³² Entretien du 08/01/2020 avec Zouz.

³³³ Pour en savoir plus sur la Zinneke Parade : <https://www.zinneke.org/-Wat-is-Zinneke-> (consulté le 10 août 2020).

³³⁴ Les slameur·euses proposent aux passant·es de leur écrire de courts textes poétiques dans divers lieux publics (par ex. dans le métro).

[Cette émission] vous emmène à la découverte des poète·sses aussi bien-de-chez-nous que d'ailleurs [...] Au programme : de l'écoute littéraire, de la table ronde sur les thématiques qui effleurent, touchent ou bouleversent l'actualité poétique, et en grand final de la slam-jam en live, free-style ou impro (site internet de Radio Panik³³⁵).

Diffusée le deuxième samedi du mois, l'émission propose des enregistrements de scènes ouvertes et de tournois ; des interviews de slameurs, slameuses, poètes, poétesses, chanteurs, chanteuses, rappeurs et rappeuses ; des performances de *spoken word* en direct ; etc. L'une des ambitions des Zakoustiks est de rendre plus visibles des artistes – slam ou autres – souhaitant se professionnaliser. Les podcasts des Zakoustiks, disponibles en ligne, sont par ailleurs l'une des principales sources de mon corpus audio (SLAM-CORPORAL).

2.2.4. Conversations Slam³³⁶

Lancé en 2018, Conversations Slam est un collectif de sept slameurs-slameuses/poètes-poétesses et d'une chanteuse soul qui se sont rencontrés au fil des scènes ouvertes organisées à Bruxelles. La même année, le collectif sort un album, *Conversations Slam*, reprenant vingt titres de *spoken word* déclamés par seize artistes. Indépendamment de cet album, Conversations Slam organise des concerts dans des espaces culturels, mais également dans des maisons de repos, des centres fermés et des écoles. En décembre 2019, le collectif lance son premier micro ouvert multigenres (chanson, slam, poésie, rap, conte, humour...), appelé « Le Cri ». Conversations Slam projette également de faire des ateliers d'écriture. Les objectifs du collectif sont de :

[p]romouvoir le Slam, la Poésie et les slameurs de la Belgique, offrir des canaux d'expression à des jeunes, des femmes, des hommes sans discrimination sur un mode participatif, créer un objet culturel de qualité, toujours produire des discours porteurs de sens, valoriser la poésie comme ciment et garant du lien social, rendre la poésie orale accessible dans les espaces culturels ouverts à des amateurs et des professionnels et destinée à des publics variés (âge, milieu social...), enfin, permettre à un public plus large que le réseau Slam en Belgique de découvrir le foisonnement de créativité poétique qui vit et s'exprime dans un langage courant ; accessible à tous.³³⁷

2.2.5. Les éditions MaelstrÖm

La Maison d'édition MaelstrÖm se présente comme

une Maison d'éditions de livres et de booklegs (livrets de l'instant), une Boutique-Librairie située à Bruxelles, des événements de lectures vivantes et de rencontres avec des auteurs et des artistes, des animations et ateliers de création, un fiEstival, festival international de poésie contemporaine à Bruxelles.³³⁸

³³⁵ Site internet de Radio Panik : <https://www.radiopanik.org/emissions/les-zakoustiks/> (consulté le 10 août 2020).

³³⁶ Entretien du 22/01/2020 avec Hogarth ; questionnaire écrit complété par Quatre.

³³⁷ Questionnaire écrit complété par Quatre.

³³⁸ Site internet des éditions MaelstrÖm : <https://www.maelstromreevolution.org/> (consulté le 26 mai 2020).

Créée en 1990, elle est à l'origine un « projet ouvert d'artistes et écrivains italiens puis belges et français »³³⁹, qui aboutit à la publication de trois numéros d'une revue bilingue, *Maelström*. La maison fusionne en 2009 avec un mouvement d'actions poétiques, la « réévolution poétique », pour devenir Maelström reEvolution, qui organise en 2007 la première édition de son fiEstival et publie « une dizaine de livres par an ainsi que 10 à 15 booklegs³⁴⁰, livrets de performance ». C'est sous ce format que la maison d'édition publie les textes de slameurs et slameuses, parmi lesquelles Joy Slam (*L'arbre sans racines d'un pays sans soleil*, publié en 2015 ; *Hybride*, publié en 2020), Bout de Souffle (*Attendre que rien ne se passe*, publié en 2019) et Lisette Lombé (*Tenir*, publié en 2019).

2.2.6. Les autres scènes slam bruxelloises

Les scènes organisées par les collectifs et associations mentionnées ci-dessus sont loin d'être les seules de Bruxelles. En effet, « un grand nombre d'évènements ponctuels sont également organisés dans la région bruxelloise hors de ces circuits, se mêlant parfois aux autres évènements culturels locaux, notamment ceux liés au rap » (Dubuisson 2017 : 12). Depuis 2011, un « Agenda des Zones d'Expression Libre » – distribué lors des scènes slam et diffusé chaque mois par e-mail – est d'ailleurs tenu par le slameur Edmond Delvenne (Goupil Argenté). Parmi les endroits qui organisent depuis plusieurs années des scènes ouvertes accueillant des artistes slam, il y a le Grenier Jane Tony, La Poissonnerie, L'Os à Moëlle, Chez mon Ex et Ladiv'Production, sans oublier les *Open Mic' Sauvages*³⁴¹ qui ont lieu très régulièrement dans divers lieux publics de la capitale (par ex. au Cinquantaire). En somme, pour reprendre les mots du slameur Hogarth : « à Bruxelles, tu peux trouver une scène slam pratiquement tous les jours »³⁴².

2.3. Spécificités

La particularité des scènes bruxelloises la plus souvent mentionnée est le fait que généralement, elles sont ouvertes à tous les styles. Il s'agit de « scènes ouvertes » (ou micros ouverts) plutôt que de « scènes slam » à proprement parler.

³³⁹ *Idem*.

³⁴⁰ Les booklegs (lancés en 2004 par Antonio Bertoli et David Gioannoni) sont des « livrets de l'instant, de performance, des actes poétiques » ; ils « ne suivent pas les logiques habituelles du marché. [...] Quelque [sic] soit leur volume (de 16 à 48 pages), ils sont vendus au même prix : 3 Euros qui sont répartis comme suit lors des ventes directs (hors librairie) : 1euro = cout de fabrication moyen du bookeg ; 1euro = réinvestissement dans la fabrication du même nombre de booklegs vendus ; 1 euro = droit d'auteur. » (<https://www.maelstromreevolution.org/>, consulté le 10 août 2020).

³⁴¹ Ces « micros sauvages » sont présentés comme suit sur leur page Facebook : « Encourager et Promouvoir l'expressivité pour tous dans l'Espace Public. Nous organisons des Open Mic accessible [sic] du Débutant au Confirmé, des espaces temps de partage et d'évolution Artistiques et Créatifs dans un climat de bienveillance. » (<https://www.facebook.com/Open-Mic-Sauvage-Bruxelles-106572330755173>, consulté le 18/05/2021)

³⁴² Entretien du 22/01/2020.

3. Mons³⁴³

3.1. Historique

En 2006, Anne André, directrice de la Maison Folie de Mons (l'une des structures du centre culturel montois Mars – Mons arts de la scène), souhaite importer le concept des tournois de slam qu'elle a elle-même découvert à Nantes quelques mois plus tôt. Elle fait alors appel au collectif parisien Slam Production afin qu'il vienne à Mons pour organiser une fois par mois un atelier d'écriture suivi d'une scène slam. Après deux ans de collaboration et étant donné le succès de ces événements, un collectif montois composé de six passionné·es voit le jour en 2008 : le collectif enV.I.E.S. Les premières scènes du collectif rassemblent une vingtaine de personnes dans le bar attenant à la salle de spectacle de la Maison Folie. Rapidement, ce sont plus de deux cents personnes qui se rendent régulièrement à la scène montoise. Pendant longtemps, cette scène est la plus grande de Belgique. Depuis quelques années, le slam montois connaît toutefois un certain déclin et le public y est aujourd'hui moins important. Au fil des années, des slameurs et slameuses qui se rendaient régulièrement aux scènes de la Maison Folie ont commencé à organiser ponctuellement d'autres événements slam dans la région (e.a. des *slam jam* à La Livre de Café et à L'Arcobaleno). Par ailleurs, d'autres centres culturels de la région ont mis en place des scènes ouvertes en collaboration avec la Maison Folie et le collectif enV.I.E.S : le centre culturel de Quaregnon a lancé des ateliers d'écriture et des scènes ouvertes mensuelles en 2015 et celui de Frameries a suivi quelques années après. Restées longtemps « confidentielles », ces scènes commencent aujourd'hui à attirer davantage de monde.

3.2. Acteurs et actrices

Le collectif enV.I.E.S est lancé en 2008 par Alain Lévêque (constamment présenté comme le « pilier » du slam montois), Fabrice Lévêque, Fleur Sizaire, Nil Besson, Gérard Adam et François Vermeersch. Les événements du collectif sont organisés au sein de la Maison Folie, qui met à sa disposition une scène et des régisseurs. Le collectif a pour objectif de diffuser le slam de façon démocratique et ainsi de promouvoir une culture gratuite, « par les gens et pour les gens » en offrant un espace de prise de parole et d'écoute pour toute personne. Son mot d'ordre, rappelé à chaque scène slam : « Garder l'envie, garder la folie, rester vivant ». Les actions du collectif se déclinent en trois axes : une scène slam mensuelle, des ateliers d'écriture et des événements slam ponctuels.

La saison slam montoise s'étend d'octobre à mai. L'événement central est la scène mensuelle (qui a généralement lieu un jeudi). Il s'agit d'une scène slam au sens de « chelem » : comme à Charleroi (*cf. infra*), elle prend la forme d'un tournoi. Les participant·es, qui s'inscrivent sur place le soir même, disposent de trois minutes pour déclamer un texte dont ils ou elles sont l'auteur·e (avec une liberté totale de fond et de forme), sans accessoire ni musique. Chaque performance est cotée par un jury composé de cinq membres choisis par les organisateurs et organisatrices au sein du public (généralement des personnes qui ne connaissent pas encore le slam, ou qui viennent régulièrement aux scènes mais qui ne souhaitent pas déclamer). Les juré·es attribuent une note allant de zéro à dix

³⁴³ Sauf mention contraire, les informations reprises dans cette section sont tirées d'interviews téléphoniques avec les slameurs Professeur V et Alain Delombre ; questionnaire écrit complété par Slamour.

(avec une décimale) à la performance. Ces notes descendent très rarement en dessous de sept sur dix. La note la plus basse et la note la plus haute sont ôtées et la moyenne des trois notes restantes est calculée. À la fin de la scène, un cadeau symbolique (par ex. une gaufre) est remis aux deux personnes ayant obtenu le plus de points. Chaque scène est précédée d'un atelier d'écriture gratuit qui s'adresse tant aux novices qu'aux slameurs et slameuses confirmés.

Depuis 2010, indépendamment de l'atelier qui précède chaque scène mensuelle, et toujours dans cette optique de démocratisation de la parole, le collectif organise également des ateliers d'écriture dans différentes institutions telles que des écoles ou des espaces culturels³⁴⁴. Enfin, le collectif enV.I.E.S propose toute une série d'événements slam ponctuels, dont voici quelques exemples : en 2015, un *Dead or Alive* au Musée d'Art Moderne de Mons dans le cadre d'une exposition sur Verlaine³⁴⁵ ; des soirées en collaboration avec la Ligue d'Improvisation montoise, articulant slam et improvisation ; une scène slam en plein air au musée du Pass de Frameries ; des textes slam repris dans le cadre d'une exposition de photographies ; des « sessions acoustiques », durant lesquelles un accompagnement musical est proposé aux slameurs et slameuses pendant leur performance ; des activités slam dans des jardins publics ou des « guinguettes littéraires » durant l'été dans le but de faire découvrir le slam à un autre public que celui qui fréquente les scènes durant la saison... Le but des événements organisés en collaboration avec d'autres associations culturelles et artistiques est de faire davantage connaître le slam et de jeter des ponts entre différentes formes d'expression.

Entre 2012 et 2018, le collectif organise une fois par an un festival et un tournoi international de slam par équipes : le *SLAMons and Friends*. L'événement est initialement tourné vers la francophonie et accueille des équipes belges, françaises, québécoises, suisses et africaines. Toutefois, lors de l'édition de 2015 – qui fait partie des projets culturels participatifs mis en avant par la ville de Mons, alors capitale européenne de la culture – des équipes non francophones (e.a. japonaises, espagnoles, danoises et allemandes) participent également, et l'événement prend énormément d'ampleur. Chaque ville inscrite au *SLAMons and Friends* sélectionne trois slameurs et slameuses pour la représenter. Durant trois jours, les joutes s'enchaînent et sont ponctuées de concerts, de scènes ouvertes, de tournois de haïkus ou encore de *blind test*³⁴⁶. Lors des deux premières journées, les participant-es s'affrontent au cours des « poules » (phases éliminatoires) ; les demi-finale et finale ont quant à elles lieu le dernier jour. Il s'agit du plus grand tournoi de slam par équipes de Belgique, et probablement d'Europe. Lors de la dernière édition en 2018, le tournoi accueille essentiellement des équipes belges et africaines. Suite à la baisse des financements alloués au secteur culturel, le collectif prend la décision de mettre un terme au *SLAMons and Friends*. Enfin, enV.I.E.S organise deux éditions (en 2016 et en 2018) d'une *Slampions League Mons Borinage*. Cet événement est présenté comme suit sur le site du centre culturel de Mons :

³⁴⁴ Interview de slameurs montois membres du collectif :

<https://www.radiopanik.org/emissions/les-zakoustiks/les-zakoustiks--2/> (consulté le 26 mai 2020).

³⁴⁵ Le principe est le suivant : des slams et des poèmes de Verlaine étaient déclamés en alternance par des slameur-euses, et le public votait pour l'une ou l'autre performance.

³⁴⁶ <https://surmars.be/evenement/slamons-friends/> (consulté le 26 mai 2020).

Loin de l'esprit de compétition de la ligue sportive dont elle se moque gentiment, la [...] Slampions League Mons Borinage est un rendez-vous poétique amené à devenir le lieu des rencontres de slam de poésie dans notre région.³⁴⁷

La *Slampions League* se décline en huit soirées slam proposées à Mons, Frameries et Quaregnon.

3.3. Spécificités du slam montois

Une des particularités de la scène slam montoise est le lien fort qu'elle entretient avec la France. En effet, les contacts entre Mons et les villes françaises actives dans le slam ne se sont pas arrêtés après la fin des scènes organisées en 2006 par le collectif parisien. Au contraire, enV.I.E.S a participé à maintes reprises à des scènes slam sur le territoire français (à Nantes, Reims, Paris...) et une équipe montoise a même été invitée à participer au tournoi français du Grand Slam National de Bobigny. Par ailleurs, des slameurs et slameuses français·es (venant e.a. de Lille) passent en nombre la frontière pour participer aux scènes mensuelles et autres événements du collectif montois.

À Mons comme à Charleroi, la grande majorité des scènes slam prennent la forme de tournois. Ce choix, qui fait parfois débat dans le milieu, est expliqué de plusieurs façons par les slameurs montois interrogés à ce sujet. Tous affirment que le but n'est pas d'instaurer un climat de compétition ou de hiérarchiser les performances, mais de faire participer le public et de dynamiser la scène. À ce titre, le public est invité à marquer son accord ou désaccord par rapport aux notes du jury (par ex. en le huant). La dynamique est assez similaire à celle d'un match d'improvisation. Les montois interviewés rappellent la subjectivité assumée des notes données par le jury et ils soulignent que la victoire n'a aucune importance (les prix remportés sont d'ailleurs symboliques). Ils insistent sur le fait que l'échange, le partage et le respect de toutes et tous est au cœur des scènes slam, quel qu'en soit le format, et peu importe la qualité de l'écriture et de la déclamation. Le respect des trois règles permet de garantir l'égalité de tous les participant·es, et la compétition n'est qu'un prétexte visant à créer des liens entre slameurs, slameuses et public : « Le slam à Mons reste avant tout un exutoire, une passion, une opportunité de rencontres et d'expression »³⁴⁸.

Enfin, la scène montoise est souvent décrite comme très familiale, chaleureuse, bon enfant et « déjantée ». Les textes humoristiques y sont très fréquents et l'animateur ou animatrice multiplie les plaisanteries au cours de la soirée.

4. Charleroi³⁴⁹

4.1. Historique

Le slam est importé à Charleroi par Régis Taymans, slameur qui fréquentait la scène montoise et donnait des ateliers d'écriture. La première scène carolorégienne est organisée en 2013 au centre

³⁴⁷ <https://surmars.be/evenement/scenes-slam/2018-12-06/> (consulté le 26 mai 2020).

³⁴⁸ Questionnaire écrit complété par Slamour.

³⁴⁹ Sauf mention contraire, les informations reprises dans cette section sont tirées de l'entretien du 05/03/2020 avec Slamdogg ; du questionnaire écrit complété par Mots Art ; de l'entretien téléphonique du 03/06/2020 avec Mots Art.

culturel l'Eden, avec dans le public une dizaine de montois-es. Hakim Larabi et Selçuk Tüfek, tous deux passionnés par l'écriture, font partie des carolos présent-es à l'évènement. Avec Régis Taymans, ils décident de fonder un collectif, le Goslam City, dans le but de « propager le slam à Charleroi »³⁵⁰. Le collectif met alors en place une scène slam mensuelle³⁵¹, qui accueille actuellement une cinquantaine de slameurs et slameuses régulier-ères.

4.2. Acteurs et actrices

4.2.1. Goslam City

Fondé en 2013, le collectif organise des scènes mensuelles tous les premiers jeudis du mois dans la brasserie du centre culturel l'Eden. Chaque scène est précédée d'un atelier d'écriture et les inscriptions pour la scène se font sur place le soir même. La soirée est animée par un-e MC. Les slameurs et slameuses disposent de trois minutes pour déclamer leur texte, sans accessoire ni accompagnement musical. Comme à Mons (*cf. supra*), les performances sont cotées par un jury, dont les membres sont choisis au hasard parmi le public. À Charleroi, on dit que « le meilleur poète ne gagne jamais ». La deuxième place du podium permet d'ailleurs de remporter un prix deux fois plus important que celui de la première place (par ex. deux places pour assister à un évènement culturel vs. une seule place). Bref, la compétition est à prendre au second degré : elle permet avant tout de dynamiser la scène.

Goslam City organise depuis 2017 un tournoi international inspiré du modèle des *24h de Slam* à Liège (*cf. supra*) : les *36h Chrono*. L'évènement (qui a lieu en même temps que les Fêtes de Wallonie) durait initialement vingt-quatre heures, avant de passer à trente-six. Son tournoi international par équipes, ses ateliers d'écriture, ses scènes ouvertes (slam et *spoken word*), ses *jam sessions* et ses slams sauvages attirent chaque année des slameurs et slameuses de Belgique, de France, d'Allemagne, d'Italie ou encore d'Espagne. Le collectif anime également des ateliers d'écriture dans différentes institutions en Wallonie : des écoles primaires et secondaires, des centres culturels, des AMO (Aide en Milieu Ouvert), des académies de musique ou encore des hautes écoles. Depuis 2015, le collectif est en outre partenaire du *Festival Zéro 18*, festival des droits de l'enfant et des jeunes initié par la Fédération Wallonie Bruxelles et développé par le centre culturel l'Eden. Les membres du collectif y animent certaines activités.

4.2.2. L'Atelier M

L'Atelier M est la Maison des jeunes de Monceau sur Sambre. Elle propose notamment un atelier d'écriture accessible à partir de douze ans et qui se présente entre autres comme un moyen de « se préparer aux scènes slam de l'Eden et d'ailleurs »³⁵². Il n'est effectivement pas rare de croiser les participant-es à la scène du Goslam City Collectif. L'Atelier M est en outre porteur du projet « So Slam », défini comme une « expérience polymorphe [...] qui mêle l'écriture, la scène, le voyage, la

³⁵⁰ Questionnaire écrit complété par Mots Art.

³⁵¹ L'annonce des événements se fait via différents canaux : l'agenda culturel de l'Eden, les réseaux sociaux ou encore des flyers.

³⁵² Site internet de l'Atelier M : <http://www.atelierm.be/2019/01/31/slam/> (consulté le 10 août 2020).

vidéo et les expériences poétiques collectives », une « expérience immersive du slam sur scène, à l'écran, en rue ou lors de tournois formels et informels »³⁵³.

4.3. Spécificités

Selon les slameurs et slameuses que j'ai rencontré·es, la spécificité du slam carolo repose d'une part sur la dimension compétitive de ses scènes et, d'autre part, sur la grande diversité du public.

³⁵³ *Idem.*

ANNEXE N°2 – EXEMPLE D’UNE GRILLE METRIQUE

(Chap. 2 ; 2.2.2.3.)

									*
				*					*
		*		*		*			*
*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
œ	mar	ʃ	de	toʃ	na	tif	də	pa	ri
un	marchand		d’étoffe		natif		de		Paris

Figure A.1 – Grille métrique de l’énoncé « un marchand d’étoffe natif de Paris » adaptée de Dell (1984) par Avanzi (2012 : 29).

ANNEXE N°3 – CATEGORISATION FONCTIONNELLE DES ACCENTS PROPOSEE PAR DI CRISTO (2000)

(Chap. 2 : 2.2.4.2.)

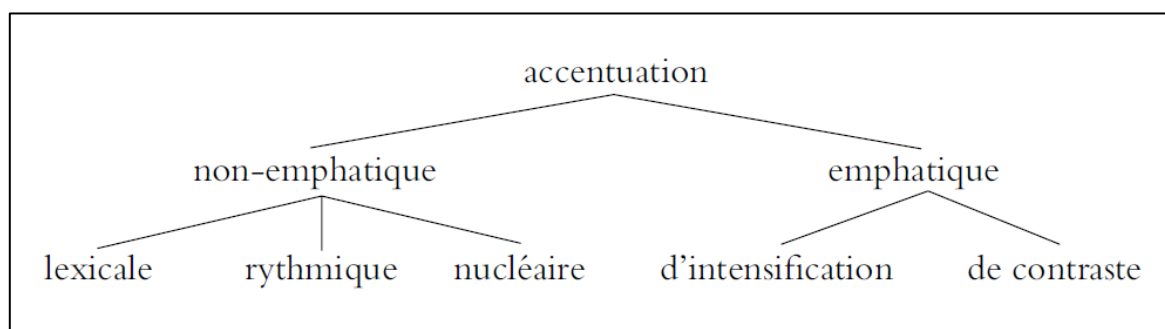


Figure A.2 – Typologie des catégories accentuelles proposée par Di Cristo (2000 : 28).

Parmi les accents non-emphatiques, l’accent lexical et l’accent nucléaire remplissent des fonctions de délimitation des unités accentuelles lexicales ou syntaxiques, respectivement. L’accent rythmique remplit une fonction physiologique (*cf.* Padeloup 1990). Les accents emphatiques remplissent quant à eux une fonction d’insistance. Les accents lexicaux et nucléaires relèvent de l’accentuation primaire tandis que les accents rythmiques et emphatiques relèvent de l’accentuation secondaire.

ANNEXE N°4 – LISTE DES ENTRETIENS, QUESTIONNAIRES ET APPELS AVEC LES SLAMEUR-EUSES
(Chap.3 ; 1.1.)

Nom	Blase	Collectif	Date	Lieu / modalités	Slam support	Type d'entretien
Thomas Dubuisson	Bout de Souffle	Slameke	24-12-19	Bruxelles (café)		1A
Zoé Henne	Zouz	Slameke	08-01-20	Bruxelles (café)		1A
			11-03-20	Bruxelles (scène)	Ôde au rap	1B
François Laurent	Ami Terrien	Lab'Oratoire	12-01-20	Liège (domicile)		1A
Jonas Verhaeghe	Mojo		15-01-20	Louvain-la-Neuve (café)		1A
Youri Letens	Hogarth	Conversations Slam	22-01-20	Bruxelles (domicile)		1A
			11-03-20	Bruxelles (scène)	Les fleurs	1B
Maxime Hollande	Max	Slameke	12-02-20	Bruxelles (scène)		1A
			10-04-20	appel vidéo	Mise à nue	1B
Maxime Deflandre	Skash	La Zone	19-02-20	Liège (scène)		1A
Christophe Cornet	7ème Œil		19-02-20	Liège (café)		1A
Nicolas Tchoungang	Quatre	Conversations Slam		questionnaire écrit		2
Hugues Jusniaux	Slamdog		05-03-20	Charleroi (scène)	La Jungle / J'ai vu	1B
François Vremeersch	Professeur V	enV.I.E.S	28-03-20	appel téléphonique		2
Christian Ducarreau	Slamour	enV.I.E.S		questionnaire écrit		2
Alain Lévêque	Alain de l'Ombre	enV.I.E.S	13-05-20	appel téléphonique		2
Selçuk Tufek	Mots Art	Goslam City		questionnaire écrit		2
			03-06-20	appel téléphonique		2
Nathan Juniaux	REQ		04-10-20	conversation Messenger	J'arrête d'attendre	3
Gaëtan Sortet	La Vache		06-10-20	appel vidéo	La Vache	3
Catherine Delmotte	4D		11-11-20	appel vidéo	Paillette	1B
Christophe Labiouse	Christ Eteint		19-11-20	appel vidéo	Tout va pour le mieux	1B
Camille Pier	Nestor		19-11-20	appel téléphonique	Je danse	1B
Bambi Rainotte	Biche de Ville		23-11-20	appel vidéo	Ma terre a mal	1B
Lisette Lombé	Lisette Lombé	L-Slam	22-12-20	appel téléphonique	Marine	3
Michèle Divoy	Mineige	Lab'Oratoire	22-12-20	appel téléphonique	Lettre à mon œil	3
Michelle Dantine	Michelle avec 2 L			questionnaire écrit + mail	Dalidade	3
Natacha Hellebaut	Gemini Jack	Slameke		questionnaire écrit + mail	Génération	3
Christiane Dunia	Christiane			questionnaire écrit + mail	Ne me demandez pas	3

Tableau A.1 – Liste des entretiens réalisés avec les slameur-euses avec : leur nom, leur blase (pseudonyme), leur collectif de slam, la date, le lieu, le support et le type de l'entretien.

ANNEXE N°5 – GUIDE D’ENTRETIEN AVEC LES SLAMEURS ET SLAMEUSES (TYPE 1, FORMAT A)

(Chap.3 ; 1.1.1.)

« Analyse des rythmes dans le slam : construction d’une pratique partagée de poésie contemporaine »

Aline Colau

Guide d’entretien n°1

- 1. Présentation du projet et des objectifs de l’entretien**
- 2. Remise de la feuille d’informations et signature du formulaire de consentement**
- 3. Questions relatives au parcours de l’interviewé·e jusqu’au slam**
 - Qu’est-ce qui t’a amené·e à faire du slam ? Quand as-tu découvert cette pratique ?
 - Te considère-tu comme un·e slameur·euse occasionnel·le, régulier·ère ou professionnel·le ?
 - Peux-tu présenter le collectif dont tu fais partie (année de création, particularités par rapport à d’autres collectifs, nombre de membres, types d’événements organisés...) ?
 - Quelle est ta définition du slam ?
 - ...
- 4. Questions relatives au statut du texte écrit dans le processus de création d’un slam**
 - Passe-tu nécessairement par l’écrit ?
 - Comment s’articulent l’écrit et l’oral dans le slam/processus de création ?
 - Est-ce que texte et mise en voix évoluent au fil des performances ?
 - Selon toi, comment s’articulent l’écriture et la performance orale dans le slam ?
 - ...
- 5. Questions relatives au rythme**
 - Selon toi, à quel moment apparaît le rythme quand tu crées un slam ?
 - Quelles sont les composantes du rythme à l’écrit / à l’oral ?
 - ...
- 6. Le slam belge francophone (collectifs, compétitions, sources d’information existantes...)**
- 7. Collecte des textes écrits préparatoires**

ANNEXE N°6 – GUIDE D'ENTRETIEN AVEC LES SLAMEURS ET SLAMEUSES (TYPE 1, VERSION B)
(Chap.3 ; 1.1.1.)

« Analyse des rythmes dans le slam : construction d'une pratique partagée de poésie contemporaine »

Aline Colau

Guide d'entretien n°2

Questions générales

1. Quand et comment as-tu découvert le slam ? Qu'est-ce qui t'as amené-e à monter sur scène toi aussi ?
2. Tes textes sont-ils uniquement destinés à être déclamés sur scène ?

Le processus d'écriture

1. Est-ce que tu passes nécessairement par l'écrit pour composer tes textes de slam ?
2. Peux-tu brièvement décrire ton processus d'écriture ?
Exemple : je note quelques phrases de façon éparse quand une idée me vient, puis je décide de faire un texte sur cette base, j'écris et élabore le texte à la main, puis je le retape à l'ordinateur, je le mémorise et le déclame.
3. Est-ce que tu fais évoluer tes textes au fil des performances ? Si oui, à quel(s) niveau(x) et pourquoi ?

Questions sur le texte XXXX

1. Quand as-tu écrit ce texte ?
2. Est-ce que le processus de composition de « XXXX » est le même que celui que tu as décrit précédemment ?
3. Est-ce que tu dirais que le slam « XXXX » est rythmé ? Si oui, pourquoi ? Qu'est-ce qui fait émerger le rythme, d'après toi ? À l'inverse, s'il n'est pas perçu comme étant rythmé, pourquoi ? Qu'est-ce qui « manque » ?
4. Comment décrirais-tu le tempo de ce slam (fluide, hâché, etc.) ?
5. À quel moment, dans le processus de création de ce slam, dirais-tu que tu as créé le rythme ?
6. Comment décrirais-tu le « style » de ce slam ? Et est-ce que cela correspond à « ton style » ou bien en as-tu plusieurs ?
7. Lorsque tu as composé « XXXX », comment s'articulaient écriture et oralité ?
Exemple : tu écris quelques lignes, tu déclames à haute voix, tu écris la suite, etc. ; ou inversement ; ou bien l'écriture et l'oralité sont deux moments bien distincts (composition vs performance).
8. Est-ce que tu dirais que ce texte est écrit en vers, en prose... ou autrement encore ?
9. Comment décrirais-tu la structure de ton texte ?
10. D'après toi, le rythme est-il uniquement oral, ou peut-il être aussi associé à l'écriture ?
11. As-tu l'impression que les « structures » écrites et orales ont tendance à coïncider ?
Exemples : le découpage en lignes sur la page correspond, à l'oral, à un découpage par pauses silencieuses ; une virgule à l'écrit est marquée par un silence à l'oral ; un passage écrit en majuscules correspond à un passage déclamé avec plus d'intensité à l'oral ; etc.
12. Est-ce que, de façon générale, les réponses que tu as formulées par rapport à ce texte sont également valables pour tes autres slams ?

Annexe n°7 - Notice d'information et formulaire de consentement relatifs aux entretiens et à la
collecte des textes écrits de slam
(Chap.3 : 1.1.1.)



Institut Langage et communication (IL&C)

Formulaire de consentement dans le cadre de la collecte de données personnelles

Ce formulaire est destiné à recueillir votre consentement pour la collecte des données vous concernant, dans le cadre de la thèse de doctorat réalisée par Aline Colau : « Analyse des rythmes dans le slam : construction d'une pratique partagée de poésie contemporaine. » (promotrice : Anne-Catherine Simon).

En signant le formulaire de consentement, vous certifiez :

- que vous avez lu et compris les renseignements communiqués dans la notice d'information,
- qu'on a répondu à vos questions de façon satisfaisante,
- qu'on vous a informé-e que vous étiez libre d'annuler votre consentement ou de vous retirer de cette recherche en tout temps, sans préjudice.

Informations sur le/la participant-e :

Nom :

Prénom :

A remplir par le/la participant-e :

J'ai lu et compris les renseignements fournis dans la fiche d'informations et j'accepte de plein gré de participer à cette recherche.

- ☐ OUI
- ☐ NON

J'accepte de que mes propos soient enregistrés et exploités par Aline Colau dans le cadre de sa recherche.

- ☐ OUI
- ☐ NON

J'accepte que le/les texte(s) écrit(s) inédit(s) dont je suis l'auteur-e et qui ont été recueilli(s) par Aline Colau soi(en)t utilisé(s) dans le cadre de sa recherche.

- ☐ OUI
- ☐ NON

Nom, Prénom – Date – Signature

Un exemplaire de ce document vous est remis, un autre exemplaire est conservé dans le dossier.



LOUVAIN-LA-NEUVE | BRUXELLES | MONS | TOURNAI | CHARLEROI | NAMUR
Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.02, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique
Tél. +32 (0)10 47 85 44 – fax +32 (0)10 47 32 35 – laurence.mundschau@uclouvain.be – www.uclouvain.be/ilc

Notice d'information dans le cadre de la collecte de données personnelles

Les informations recueillies lors de l'entretien vont faire l'objet d'un traitement dans le cadre de la thèse de doctorat « Analyse des rythmes dans le slam : construction d'une pratique partagée de poésie contemporaine » (titre abrégé : « Rythmes dans le slam ») réalisée par Colau Aline, doctorante boursière à l'UCLouvain, rattachée au centre de recherche VALIBEL (aline.colau@uclouvain.be, Place Blaise Pascal 1, bte L3.03.02 1348 Louvain-la-Neuve).

Le traitement a pour objet, d'une part, de mettre en évidence des éléments permettant d'éclairer le statut du texte écrit dans le processus de création des slams ; et, d'autre part, de recueillir des informations relatives à la pratique du slam en Belgique francophone. Nous attendons donc de vous que vous participiez à un entretien durant lequel nous vous poserons des questions sur votre pratique du slam et votre connaissance de ce milieu. L'entretien est semi-dirigé et n'a pas de durée définie *a priori*. Les informations recueillies au cours de cet entretien font l'objet d'un enregistrement.

Lors de l'entretien, seules les données strictement nécessaires à la réalisation de notre recherche seront collectées et traitées :

- Données d'identification (blase/pseudonyme et/ou nom et prénom, âge, genre)
- Données relatives aux pratiques et réflexions du/de la participant-e quant au slam

Les textes écrits inédits recueillis ont pour but de servir à une analyse croisée de l'écrit et de l'oral. Ces textes ne seront pas diffusés en dehors du cadre de la recherche et ils seront systématiquement référencés.

Votre participation au projet « Rythmes dans le slam » est entièrement libre et volontaire.

Vous êtes libre de vous retirer ou de cesser votre participation à ce projet à tout moment. Ce retrait n'aura aucune conséquence.

Seul votre pseudonyme/blase ou à défaut votre prénom apparaîtra dans les écrits produits sur la base de vos propos (publications, comptes rendus d'entretien, notes d'analyse échangées entre les chercheurs...). Les résultats de cette recherche sont susceptibles d'être diffusés dans des colloques professionnels et scientifiques, dans des revues professionnelles et académiques.

Vous pouvez poser des questions au sujet de ce projet à tout moment en communiquant avec la doctorante par courrier électronique : aline.colau@uclouvain.be

Vous pouvez accéder et obtenir copie des données vous concernant, vous opposer au traitement de ces données, les faire rectifier ou les faire effacer. Vous disposez également d'un droit à la limitation du traitement de vos données. Vous pouvez exercer ces droits en vous adressant à : Colau Aline, aline.colau@uclouvain.be, Place Blaise Pascal 1, bte L3.03.02 1348 Louvain-la-Neuve.



LOUVAIN-LA-NEUVE | BRUXELLES | MONS | TOURNAI | CHARLEROI | NAMUR
Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.02, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique
Tél. +32 (0)10 47 85 44 – fax +32 (0)10 47 32 35 – laurence.mundschau@uclouvain.be – www.uclouvain.be/flc

Annexe n°8 – Exemple de transcription d’entretien

(Chap.3 : 1.1.2.1.)

Entretien de type 1B

Zoé Henne (Zouz)

11/03/2020 – Bruxelles (café)

Texte : « Ode au rap »

QUESTIONS SUR LE RYTHME, SUR LA STRUCTURATION DU TEXTE, SUR LES LIENS ENTRE STRUCTURE ÉCRITE ET MISE EN VOIX AVEC
COMME POINT DE DÉPART LE TEXTE « ODE AU RAP ».

AC	est-ce que tu dirais que ce slam est rythmé ?
ZH	oui
AC	et selon toi ça / vient de quoi principalement ? qu'est-ce qui permet de créer ce rythme dans ce slam-là ?
ZH	mais c'est déjà le sens
AC	oui
ZH	je commence // en fait je voulais que // je voulais dire aux gens la musique que j'aime bien mais ne citer le rap qu'à la fin
AC	oui
ZH	donc à la fin je dis "j'écoute j'écoute j'écoute du rap" // et // en fait je le critique beaucoup
AC	oui
ZH	dans toute la première partie / presque le trois quarts du texte / et c'est à la fin quand j'encense le rap / que je voulais que ça s'accélère
AC	mhm
ZH	et que ça devienne une sorte / c'est dans l'interprétation une espèce de frénésie
AC	oui oui
ZH	en fait que je peux pas m'en empêcher / malgré tout ce que je dis
AC	oui
ZH	qui est dégueulasse dans le rap et "je peux pas m'en empêcher je peux pas m'en empêcher en fait en fait en fait j'écoute du rap"
AC	oui oui
01:13	
ZH	comme si c'est quelque chose que j'osais à peine avouer
AC	oui c'est ça / donc c'est vraiment le sens de ton texte qui va amener ça
ZH	oui c'est ça // oui oui
AC	ok // et est-ce qu'il y a d'autres éléments davantage propres alors à la mise en voix et à l'interprétation comme tu dis / enfin indépendamment du sens qui va orienter ta façon de l'interpréter / est-ce qu'il y a d'autres éléments auxquels tu penses / peut-être plus avec le recul aussi après l'avoir fait sur scène où tu te dis "oui ça ce moment-là j'ai vraiment créé un rythme particulier"
ZH	oui
AC	avec ces éléments
ZH	beh surtout sur la fin je trouve que j'ai créé vraiment un rythme particulier // maintenant il y a un passage où j'ai beaucoup hésité / c'est le passage où je cite Damso
AC	oui
ZH	j'avais beaucoup hésité parce que j'avais son rythme en tête
AC	oui
ZH	et j'avais beaucoup hésité à / soit le faire à son rythme à lui
AC	oui
ZH	mais je trouvais ça un peu prétentieux vu que moi je suis pas rappeuse et je n'ai pas le rythme de Damso // et à un moment j'ai hésité à le faire vraiment très lentement

AC mhm
 ZH ou vraiment à le // à le dire d'une manière un peu snob // et en fait j'ai beaucoup hésité dans l'interprétation comment le dire et je me suis dit que j'allais le dire le plus neutre possible
 AC oui c'est ça
 ZH pour qu'en fait juste le sens
 AC oui
 ZH parviens // oui
 AC ok // et tu disais / quand je t'avais interviewée la première fois tu m'avais dit que tu essayais beaucoup de

<interruption par le serveur qui apporte les consommations>

02:43

AC oui c'est ça et donc tu m'avais dit qu'un des éléments qui pour toi / pouvait aider à créer du rythme / c'était jouer sur les sonorités / jouer sur les rimes / les allitérations les assonances et cetera
 ZH oui
 AC et est-ce que tu as l'impression que dans ce texte-là tu as misé sur cet aspect / ou bien tu t'es plus focalisée comme tu disais sur le sens
 ZH non quand même / le fait que ce soit des rimes beh // je pense que je m'appuie dessus // maintenant peut-être qu'il y a des moments où / où le sens est plus important pour moi / où je fuis la rime
 AC ok
 ZH où j'appuie pas sur la rime

03:16

AC oui ok // et / tu m'avais parlé aussi d'un truc qui m'avait / enfin frappée / j'avais réfléchi un peu à ça // tu m'avais dit que tu essayais beaucoup dans ton style de casser le rythme
 ZH mhm
 AC que tu voulais sortir d'un genre / enfin d'une déclamation très
 ZH mhm
 AC classique / de la poésie // et ici / est-ce que tu as le sentiment de casser le rythme justement / et où est-ce que ça se joue / et comment tu le fais ?
 ZH *<hésitation>*

03:39

AC ou bien peut-être que tu n'as pas cherché à faire ça avec ce texte-là ?
 ZH (silence) si si // mais je pense que dans ce texte / comme ça parle de rap en plus / c'est vrai que j'appuie un peu sur les rimes // par exemple je vais dire "j'écoute cette musique" / je vais laisser un temps / "depuis petite" // comme ça on comprend directement qu'il y a une rime
 AC oui
 ZH oui oui si quand même dans ce texte-là j'appuie quand même fort fort sur les rimes // mais par exemple quand il y a plein de rimes en "/e/" / beh je les fais suivre / directement // ou ici la phrase est plus longue / bah // wop je vais vite aller à la fin de la phrase pour qu'on comprenne / la fin de la rime qui y est
 AC oui donc tu vas plus insister sur / oui sur
 ZH oui
 AC ok
 ZH oui si quand même // dans ce texte-là j'appuie / j'appuie fort fort sur les rimes
 AC ok // et oui je regarde un peu la façon dont tu as de le mettre en page

04:33

ZH *<rire>* oui j'écris toujours en majuscules

<Je regarde le texte écrit un instant>

04:40

AC je sais plus si // enfin oui je l'ai en tête mais je sais plus si j'ai le rythme bon / en tête // ce paragraphe-
là // est-ce que chaque passage à la ligne // se marque par une pause / se marque par une rupture à l'oral aussi
ou bien tu pourrais très bien dire "j'écoute cette musique depuis petite" / sans

ZH non non non // c'est vrai que les premiers mots c'est "j'écoute cette musique // depuis petite // souvent
honteuse d'en réciter les paroles à l'école" // non ça c'est vrai que je suis

AC oui

ZH "solitaire avec mes écouteurs pendant des heures" // et puis là je dis *<adopte un débit plus rapide pour
la citation>* "ado soulagée de croiser des mecs en soirée passionnés par ces logorrhées rythmées"

05:11

AC et alors là comment tu // est-ce que tu penses qu'il y a une // logique ou / enfin // parce que tu vois
genre les deux premières lignes / tu vas marquer une pause à l'oral

ZH oui

AC qui correspond au passage // puis après / pas

ZH mais parce que c'est surtout le début du texte // donc je veux // je dis toujours / par exemple dans mes
ateliers slam / la première fois qu'on dit un texte / les premières paroles sont cruciales / parce que c'est ça qui
va poser voilà le sens du texte

AC oui

ZH de quoi parle le texte ? bah j'écoute cette musique depuis petite // c'est de ça dont je vais vous parler

05:38 Elle insiste sur le fait que, vu qu'une performance slam est limitée dans le temps, il faut faire comprendre
d'emblée de quoi on va parler. Dit que c'est très important pour elle.

05:55

AC et donc tu vas avoir tendance // dans tes textes / à essayer d'asseoir tes débuts de texte avec un débit
plus lent par exemple / ou bien en découpant plus

ZH oui //

AC oui ?

ZH oui // ou en tout cas // c'est parce que je pense à un de mes derniers textes / que j'ai écrit / "Le
féminisme c'est exagéré" // c'est vrai que je dis pas le // je dis pas le sujet principal directement // mais au
moment où je vais le dire / j'ai l'impression que je vais plus appuyer

AC oui c'est ça

ZH et je vais plus ralentir

AC ok // donc en fait il y a vraiment le fond et le contenu de ton texte qui vont vraiment organiser tout
quoi

ZH oui / oui oui

06:30

AC le tempo // enfin si tu devais définir ou décrire le tempo de ce slam-là / tu dirais qu'il est (xx) qu'il est
haché / tu dirais qu'il est // enfin quel mot tu utiliserais pour le qualifier ?

ZH je dirais qu'il est tout doux au début

AC oui

ZH vraiment // il arrive en douceur // hm // et puis en fait / il est cadré à chaque fois par "j'écoute cette
musique nanana / j'écoute cette musique nanana" // et au fur et à mesure / "j'écoute cette musique / j'écoute
cette musique" / là ça va s'accélérer

AC ok // oui un peu crescendo comme ça

ZH oui / c'est ça c'est vraiment un crescendo pour moi / et c'est ce que je voulais faire dans ce texte //

AC ok

07:11

ZH par exemple l'avant-dernier / "j'écoute cette musique violente" / ça accélère déjà

07:18 Je lui explique que pendant la transcription, certains passages très rapides me « compliquaient la tâche ».

07:38

AC tu aurais quelque chose à me dire si je te demande par exemple de me parler de l'accentuation // dans ce texte-là / est-ce que ça te parle pour le qualifier ou

ZH (silence) je pense que j'accentue à chaque fois que je commence un nouveau paragraphe (x) "j'écoute cette musique"

AC oui

ZH et puis c'est toute l'explication // "j'écoute cette musique sexuelle" / pourquoi cette musique est sexuelle / ok j'enchaîne // "j'écoute cette musique gênante" / j'enchaîne // donc je mets l'accent sur ça

AC ok

ZH et je vais surtout accentuer la dernière phrase / "j'écoute j'écoute // j'écoute du / rap"

08:17

AC et pour toi l'accentuation justement ça contribue aussi au rythme ou bien c'est deux choses différentes ?

ZH pour moi c'est surtout une question de sens

AC oui c'est ça

ZH parce que pour moi le plus important c'est qu'on comprenne / ce que je dis // et c'est vrai qu'en mettant des mots en valeur ou en évidence / ça accentue le sens

08:39

AC quand tu as créé ce slam-là // enfin tu m'avais expliqué que globalement quand tu crées des slams / tu articules vraiment écriture et oralité

ZH oui

AC et que / tu récites une phrase à haute voix / tu l'écris

ZH oui

AC et cetera // et donc / ici / est-ce que tu as eu l'impression de créer ce rythme justement / qui va crescendo dans ton texte / dès le début ou bien c'est quelque chose qui est venu vraiment / tu as écrit tout ton texte en travaillant déjà la mise en voix mais c'est vraiment au fur et à mesure des répétitions que

ZH j'avais déjà réfléchi au rythme avant

AC oui

09:06

ZH en fait // bah je réfléchis d'abord au sens du truc / donc je me suis dit ok j'ai envie d'écrire sur le rap // mais voilà qu'est-ce que c'est le rap pour moi / bah / c'est violent / c'est magnifique / c'est ci c'est ça c'est ça

AC oui

ZH et alors du coup j'ai créé des bulles autour de tout ce que c'était le rap // et après je me suis dit ok en fait je vais mettre ça dans cet ordre-là // je vais finir par le truc où j'aime bien le rap // pour dire que j'arrive pas à // en fait je pense que j'ai commencé à l'écrire par la fin

AC oui c'est ça

ZH en me disant tout ce que j'aimais dans le rap / puis je me suis dit ouais mais il n'y a pas que ça // et puis là // j'ai écrit des passages avant et je me suis / après je l'ai mis dans l'ordre

QUESTIONS RELATIVES À L'ÉCRITURE ET À LA MÉMORISATION (ÉCRITURE À LA MAIN OU À L'ORDINATEUR, ÉVOLUTION DES TEXTES, MÉMORISATION, ETC.)

09:45 Je lui demande confirmation par rapport au fait qu'elle écrit à l'ordinateur ses textes.

Elle me répond qu'en général elle écrit d'abord toujours à la main (ratures, flèches, etc.).

10:03 Je lui demande si elle apprend toujours ses textes par cœur avant de les faire sur scène.

Elle dit que pour la première fois elle prend toujours son texte. Elle parle de la scène du Théâtre de la Vie du lundi précédent, où elle a pratiquement lu son nouveau texte, qui est en prose (plus difficile à mémoriser). Généralement, à partir du troisième passage, elle ne prend plus sa feuille.

10:42 Je demande si elle mémorise son texte avec la version tapée à l'ordinateur.

Elle répond que oui. Précise qu'elle considère son texte terminé à partir du moment où elle le retape à l'ordinateur.

11:04 Est-ce qu'elle change la structure ou la mise en page quand elle retape à l'ordinateur?

Non, très peu. Remarque quand même sur le texte "Ode au rap" : il y a des ajouts à la main faits à la dernière minute.

QUESTIONS VARIÉES

11:33 Comment décrirait-elle la structure de son texte "Ode au rap" (strophes, vers, lignes, phrases etc.)?

11:41

ZH c'est des blocs

AC c'est des blocs

ZH oui // dans ce texte-ci c'est vraiment des blocs // comme je t'ai dit comme j'ai créé des bulles

AC oui c'est ça

ZH avec ce qui était // les attributs du rap

AC oui

ZH et puis j'ai juste mis ces bulles dans l'ordre

AC ok // et donc c'est le sens de nouveau qui va

ZH oui

AC déterminer la façon de découper ton texte

ZH oui // oui oui oui clairement

AC et // là / tu vois ça comme des / enfin des blocs // et dans les blocs / c'est des vers / c'est des lignes ? comment tu

ZH c'est des vers // maintenant c'est des vers très très libres quoi / j'ai des phrases hyper longues / j'ai des courts {rimes} vraiment // et il n'y a pas vraiment d'allitérations et / d'assonances dans ce texte // j'ai pas accentué sur ça (xxx)

12:42 Est-ce que tu as fait évoluer ce texte au fil des performances?

12:51

ZH c'était pas après une performance // c'est-à-dire que j'avais d'abord écrit le texte

AC oui

ZH et juste avant de passer / c'était en juin / juste avant de passer au Théâtre de la Vie je me suis dit "ah il manque des trucs"

AC oui

ZH et // et du coup à la main je les ai rajoutés

AC oui c'est ça

ZH parce que j'étais pas sur un ordi à ce moment-là / (xx) à la fin je les ai rajoutés

AC ok

ZH mais non / en général après une performance / j'évite de toucher parce que // enfin // je l'aurais peut-être fait pour celui du Mali parce que c'est un sujet un peu plus sensible

AC oui

ZH je parle de la décolonisation et cetera / et en tant que blanche je trouvais que c'était un sujet fort sensible donc // quand je l'ai fait au Théâtre de la Vie lundi et je pense que je vais faire pareil ici / je vais dire voilà c'est un sujet un peu sensible et c'est vrai qu'en tant que blanche c'est pas évident et donc si vous avez des retours à me faire faites-les moi

13:40 Explique qu'elle a eu de bons retours sur ce texte. Redit qu'en général elle ne change plus ses textes, d'autant plus qu'avant de passer sur scène elle demande toujours l'avis de son entourage (envoi enregistrement audio).

14:12 Par rapport à l'évolution de sa façon de slammer

AC est-ce que tu as l'impression que tu t'es forgé un style spécifique / est-ce qu'il a évolué / est-ce que tu tends // enfin tu vois tu as envie de travailler certains aspects maintenant / ou bien est-ce que (xxx)

ZH oui oui / beh en fait quand j'ai commencé à écrire / c'était vraiment hyper instinctif / et d'ailleurs mon premier texte / "La justice s'en balance" / il était vraiment fait à l'instinct quoi

AC oui

ZH et / et puis c'est plus ou moins à partir de "Ode au rap" que j'ai essayé d'écrire en rimes / déjà // et puis ces derniers mois j'ai essayé d'ajouter / plein de figures de style // et j'aimerais bien les faire de plus en plus littéraires mes textes

AC oui c'est ça

ZH même si c'est pas ce que je fais ces derniers temps mais ma volonté elle est là <rire> voilà ma volonté elle est vraiment là // maintenant je mets tellement l'accent sur le sens

AC oui c'est ça que (x)

ZH que parfois j'ai l'impression que les formes poétiques elles peuvent détruire le sens / et ça ça me perturbe quoi

15:24 Le texte « Ode au rap » a été écrit en juin 2019.

15:53 Est-ce qu'il y a des styles de slameur·euses que tu apprécies et qui t'inspirent?

16:05

ZH par exemple ma meilleure pote là que je considère comme ma sœur / Théa

AC oui j'aimerais bien l'interviewer d'ailleurs

<me dit que Théa vient ce soir>

ZH je trouve qu'elle a un style littéraire de malade // elle fait des allitérations mais de ouf // je trouve que son écriture est assez incroyable // et d'ailleurs quand j'ai écrit un texte pour elle / je me suis inspirée de son écriture et j'ai essayé d'écrire comme elle tu vois // et oui elle m'inspire beaucoup dans son écriture // maintenant oui 4D aussi // Catherine

AC oui oui

ZH on est un crew hein maintenant <rire> j'aime bien la manière dont elle fait ses punchlines / je trouve qu'elle a un truc de malade aussi

AC oui elle est hyper dynamique comme ça // elle habite vraiment le truc

ZH à fond et dans son écriture et elle arrive à avoir un truc dans l'interprétation qui est super stylé mais en même temps en gardant quand même un truc super poétique dans l'écriture quoi

AC oui oui

ZH et ça j'admire beaucoup aussi

17:06

maintenant j'aime bien m'inspirer du rap aussi // je trouve que l'énergie chez les rappeurs

AC ah oui? <rire>

ZH <rire>

<on parle des punchlines qu'on trouve dans le rap et qu'elle aime beaucoup>

17:41

ZH oui ça c'est plus dans l'interprétation / oui mais / Bout de Souffle par exemple dans sa manière d'écrire (xxx) c'est fou (silence) oui j'ai l'impression que je manque de figures de style et tout donc ça va toujours m'impressionner

AC oui c'est ça

ZH les gens qui vont utiliser ça ça va toujours m'impressionner

QUESTIONS SUR LES DIFFÉRENTS STYLES DE SLAMEUR·EUSES

18:00 Je lui explique que trois catégories de slameur·euses ressortent des interviews que j'ai déjà menés : rappeurs, théâtraux et poètes maudits. Je lui demande si elle d'accord avec ça, ou si c'est trop réducteur.

ZH beh j'aime bien penser qu'il y a autant de manières de faire du slam que de slameurs / évidemment // mais c'est vrai qu'il y a quelque chose de pas faux là-dedans où // tu as quand même des poèmes qui sont beaucoup plus poétiques et moins dans l'interprétation // et tu as quand même des choses qui sont beaucoup plus dans l'interprétation et qui reposent beaucoup plus sur

AC oui sur la mise en scène enfin

18:59

ZH sur l'énergie sur scène quoi // par exemple ça fait penser à Seminvô là / mon ex

AC oui

ZH <rire> bah par exemple lui je trouve qu'il écrit des choses magnifiques et incroyables // vraiment quand tu écoutes ses textes / tu es là "ouah c'est lourd" quoi tu vois / dans l'écriture c'est lourd à mort

AC j'en ai entendu deux ou trois je crois / (xxx)

ZH oui // mais maintenant dans l'interprétation / voilà / il a toujours la même sonorité

AC oui c'est ça

ZH nanananana // nanananana // tu vois ? et c'est pas le truc / je vais (xx) que je vais surkiffer dans le slam //

AC ok

ZH par exemple moi j'adorerais l'écouter à une soirée littéraire // mais en parlant de slam slam / c'est pas ce que je vais préférer quoi

AC ok

19:46

ZH moi je vais préférer des slams comme ceux de 4D qui font pah pah pah pah pah

AC oui ça réveille un peu

ZH oui c'est ça moi j'aime les // bah déjà j'aime les slams engagés tu vois

20:03 Elle explique que ce qu'elle trouve intéressant dans le slam, c'est de faire écouter des points de vue différents (engagement). Elle aime être surprise, idée du slam comme une claque.

20:20 <interruption>

20:49 Est-ce que tu rattacherai ton style à une des trois catégories mentionnées plus tôt, et si oui laquelle (ou autre chose, ou un "mix")?

20:58

ZH j'ai l'impression que le fait que j'ai une formation de comédienne me rentre quand même dans un // dans un style // enfin je sais pas très bien ce que les gens veulent dire par là mais / en essayant d'imaginer je crois que oui ça pourrait se rattacher à ça / même si c'est pas ça que je veux

AC oui

<rires>

ZH moi j'aimerais bien avoir tu vois des slams plus // plus rythmés plus littéraires plus rap

AC bah justement moi je dirais que tu es // que tes textes enfin tes slams // enfin les textes écrits je sais pas mais la façon dont tu les mets en voix / spontanément j'aurais dit / bah oui Zouz rap / plutôt / tu vois

ZH ah oui ?

AC même si

21:31

ZH ça ça me fait plaisir <rire>

21:36 J'explique que, par rapport à la catégorisation, dans les interviews, le rap était associé au rythme ; le théâtral est associé à la gestuelle et à l'occupation de la scène ; le poète est plus neutre et statique, avec un recours aux figures de style.

22:11 Elle dit que vu comme ça, c'est plutôt vrai. On revient brièvement sur le fait que spontanément, je l'avais associée à la catégorie "rap".

22:25 Variété dans le slam vs. catégories qui se dessinent quand même. Selon toi, qu'est-ce qui permet de marquer l'individualité de chacun malgré le rattachement à l'une ou l'autre catégorie ?

23:09 Explique qu'elle s'est amusée avec un autre slameur à imiter les styles de slameur·euses. Sentiment que ce serait très facile de reconnaître les personnes en faisant ce "jeu-là". Donc il y a des traits reconnaissables chez chacun. Mentionne des exemples liés au contenu (thème féministe, p.e.).

24:38 Est-ce que tu as l'impression que les slams qui remportent les compétitions relèvent tous d'un même genre ou style, ou est-ce que c'est très diversifié d'une compétition et d'une année à l'autre ?

25:08 De son point de vue, ça dépend des compétitions. Précise qu'elle n'en a fait que peu. Un aspect qui la dérange, c'est que de son point de vue les hommes sont mieux notés que les femmes. Elle développe en évoquant une compétition où un slameur dont le texte lui semblait moins intéressant que celui d'une slameuse avait eu plus de succès.

26:30 Explique que quand le vote est limité à quelques personnes, les résultats changent. Les notes sont plus faciles à accepter quand tu sais que ça vient de tout le public. Parle de la compétition, du côté "stratégique" (marquer au début pour passer au tour suivant, mais sans "griller ses cartes" directement).

27:27 Explique que le championnat national de Belgique va être organisé l'année prochaine.

27:40 Je lui demande si elle souhaite rajouter quelque chose. Ce n'est pas le cas.

ANNEXE N°9 – TABLEAU DE SYNTHÈSE DE L'ARCHISLAM-BFR
(Chap. 3 ; 1.2.1.)

Ville	Sous-corpus	Genre	Catégorie	slameur-eus	slameur-euses	n slameur-euses	n slameur-euses	n enregistrements	n enregistrements	n enregistrements	n slameur-euses
Bruxelles	SO	H	0 1 2	8 6 9	23	41	67	68	130	492	212
		F	0 1 2	12 3 3	18						
	TOU	H	0 1 2	0 0 14	14	22		42			
		F	0 1 2	0 0 8	8			20			
	HS	H	0 1 2	0 3 6	9	14		20			
		F	0 1 2	1 2 2	5						
Charleroi	SO	H	0 1 2	1 2 2	5	7	24	9	61		
		F	0 1 2	0 1 1	2			26			
	TOU	H	0 1 2	0 0 6	6	8					
		F	0 1 2	0 0 2	2			26			
	HS	H	0 1 2	8 3 5	16	20					
		F	0 1 2	3 0 1	4						
Liège	SO	H	0 1 2	14 15 7	36	64	84	159	217		
		F	0 1 2	17 7 4	28			35			
	TOU	H	0 1 2	0 0 4	4	10					
		F	0 1 2	0 0 6	6						
	HS	H	0 1 2	0 8 5	13	21					
		F	0 1 2	0 6 2	8						
Mons	SO	H	0 1 2	8 7 9	24	36	36	56	82		
		F	0 1 2	9 1 2	12			26			
	TOU	H	0 1 2	0 0 6	6	7					
		F	0 1 2	0 0 1	1						
	HS	H	0 1 2	0 0 0	0	0		0			
		F	0 1 2	0 0 0	0						
Autres	SO	H	0 1 2	0 0 0	0	0	1	0	2		
		F	0 1 2	0 0 0	0			0			
	TOU	H	0 1 2	0 0 0	0	0					
		F	0 1 2	0 0 0	0						
	HS	H	0 1 2	0 1 0	1	1		2			
		F	0 1 2	0 0 0	0						

Tableau A.2 – Synthèse de l'Archislam-Bfr : nombre d'enregistrements par ville, contexte (SO = scène ouverte, TOU = tournoi ; HS = hors scène), genre, catégorie de slameur·euse (0 = occasionnel·le ; 1 = régulier·ère ; 2 = investi·e).

ANNEXE n°10 – TABLEAU DE SYNTHÈSE DE SLAM-CORPORAL

(Chap.3 ; 1.2.2.)

Slameur-euse	Code	Titre	Genre	Contexte	Catégorie	Durée	Ville	Année
4D	4D	je suis Paillette	F	SO	1	04:21	Charleroi	2020
7ème Œil	7O	J'ai vu	H	SO	1	03:40	Liège	2019
Alain Delombre	ALD	dimanche	H	SO	2	02:33	Mons	2016
Alberto	ALB	il ne faut pas troubler	H	SO	2	00:22	Liège	2019
Biche de Ville	BDV	Ma terre a mal	F	HS	1	02:07	Bruxelles	2020
Bout de Souffle	BDS	Notre Père	H	TOU	2	02:02	Bruxelles	2018
Bruno2	BR2	quand le soleil	H	SO	0	02:28	Liège	2018
Cathy	CAT	cliché	F	SO	0	02:07	Liège	2018
Christ éteint	CRE	vous sentez	H	SO	1	04:16	Liège	2019
Christiane	CRI	ne me demandez pas	F	TOU	2	02:49	Liège	2017
Claudine	CLA	ce qui me dévore	F	SO	0	02:20	Bruxelles	2020
Crocodile Deedee	CDD	je bois	H	TOU	2	01:42	Mons	2018
Daddy Cookies	DCK	Califorme	H	SO	0	01:27	Liège	2018
Deuce	DEU	la pluie résonne	H	SO	0	02:58	Liège	2018
Florent	FLO	Junon	H	SO	1	01:12	Liège	2018
Francis Galand	FRG	entre brindilles	H	SO	0	00:41	Liège	2019
Francisco	FRC	latitude	H	SO	1	02:08	Charleroi	2019
Franck	FRK	je erre	H	SO	1	03:08	Liège	2019
Gaëtan Sortet	GS	La Vache	H	HS	1	01:54	Liège	2015
Gemini Jack	GJ	génération	F	TOU	2	03:46	Bruxelles	2019
Geo Frais	GFR	on a tous	H	SO	2	01:39	Bruxelles	2019
Giovanni Centola	GVC	Georgie	H	TOU	2	02:51	Mons	2016
Hogarth	HOG	les fleurs	H	HS	2	01:40	Bruxelles	2018
Ismaël	ISM	l'amour	H	SO	0	01:16	Bruxelles	2018
Jon Spi	JSP	entends-tu	H	HS	2	01:51	Bruxelles	?
Josh	JOS	et comme	H	HS	0	00:40	Charleroi	2018
K-Leen-K	KLK	mon cœur	F	HS	0	02:57	Charleroi	2018
La Révolution Invisible	LRI	bonsoir	H	SO	1	02:01	Bruxelles	2018
L'Ami Terrien	AT	Dandy	H	HS	2	01:47	Liège	2015
L'As de Trèfle	LDT	tes cellules	F	SO	0	00:20	Bruxelles	2018
Latnach	LAT	range ton tablier	F	SO	2	02:38	Liège	2018
Le Chauve Sourit	LCS	le son creuse	H	SO	2	03:12	Charleroi	2019
Lisette Lombé	LL	Bleu Marine	F	TOU	2	02:18	Liège	2018
Marie-Pierre	MP	il y a un petit chat	F	SO	1	01:17	Liège	2018
Matumaini	MAT	Chaude famille	F	TOU	2	02:39	Liège	2017
Max	MAX	Mise à nue	H	HS	2	02:00	Bruxelles	?
Meggie	MEG	c'est le boucan	F	TOU	2	02:42	Mons	2017
Michelle avec deux L	M2L	le dernier Eden	F	SO	2	02:14	Bruxelles	2019
Mineige	MIN	Lettre à mon œil	F	SO	2	03:47	Liège	2018
Mireille	MIR	je m'ennuie	F	SO	0	01:11	Liège	2018
Mochelan	MOC	ma lutte	H	SO	2	03:30	Charleroi	2019
Mojo	MOJ	Nos rêves brisés	H	HS	1	03:28	Bruxelles	2020
Nestor	NES	dimanche	H	TOU	2	02:47	Bruxelles	2017
NK	NK	mesdames et messieurs	H	TOU	2	03:09	Liège	2017
Nunzia	NUN	capucine	F	SO	2	00:46	Liège	2018
Paqui	PAQ	maison du silence	F	SO	1	01:02	Liège	2019
Renard de Feu	RDF	ouvre ta gueule	H	SO	2	01:54	Bruxelles	2018
REQ	REQ	J'arrête d'attendre	H	TOU	2	02:21	Liège	2019
Ryga	RYG	pauvre	H	HS	1	02:46	Charleroi	2018
Simon Raket	SR	il ne s'est rien passé	H	SO	2	03:21	Liège	2019
Skash	SKA	Harissa	H	TOU	2	03:45	Liège	2017
Slamdog	SLA	La Jungle	H	TOU	2	02:44	Charleroi	2018
Spark	SPA	aujourd'hui	F	SO	2	03:15	Liège	2019
Spleen	SPL	comme d'hab	H	SO	1	00:23	Bruxelles	2019
T.A	TA	cher	F	TOU	2	04:14	Bruxelles	2019
Timon	TIM	la traversée	H	SO	1	01:42	Bruxelles	2020
Toro	TOR	l'amour est mort	H	TOU	2	02:56	Charleroi	2017
Unicum Lady	ULY	je n'ai pas connu	F	SO	1	02:48	Liège	2019
Vaduz	VAD	ce glas	F	SO	2	02:15	Charleroi	2019
Zouz	ZOU	Ode au rap	F	SO	2	03:11	Bruxelles	2020

Tableau A.3 – Synthèse de Slam-Corporal : blase du slameur ou de la slameuse, code du fichier, titre du slam, genre, contexte (SO = scène ouverte, TOU = tournoi, HS = hors scène), catégorie (0 = occasionnel-le, 1 = régulier-ère ; 2 = investi-e), durée de l'enregistrement, ville où le ou la slameur-euse est principalement actif-ve, année de la performance.

ANNEXE N°11 – PASSAGES DES ENREGISTREMENTS DE SLAM-CORPORAL INCERTAINS DU POINT DE VUE DE LA TRANSCRIPTION
ORTHOGRAPHIQUE
(Chap.4 ; 1.1.1.)

Pour chaque extrait audio (audios a.1 à a.7), une proposition de transcription est reprise, dans laquelle le passage problématique est souligné. Les passages à la ligne correspondent aux pauses silencieuses, dont la durée est indiquée entre parenthèses (en secondes).

DCK

écraser nos vies dans des cendriers puis (0,248 s)
épuiser nos rêves souler les goulots

DCK

in (0,187 s.)
in and the groove and the beat (0,144 s)
j'ai pas la thune à Brad Pitt

GVC

la brume se profile dans ce quartier du crime docile ma plume oscille dans
ce cahier de rimes j'opine (0,350 s)
le vinyle crépite sur le tourne-disque au rythme que sénile j'évite les
troubles risques (0,299 s)
je l'opprime au possible le fascine et le calcine mais le racisme se faufile
entre mes racines

GVC

moi jeune noir (0,151 s)
je gomme les normes et je vais en somme dès qu'on m'a quitté noble comme
l'homme que l'on nomme Kunta Kinte

JSP

je brasse le vent d'Éole (0,405 s)
qu'on me nomme l'arlequin si je me vautre mais bref (0,625 s)
assez parlé de mon ego

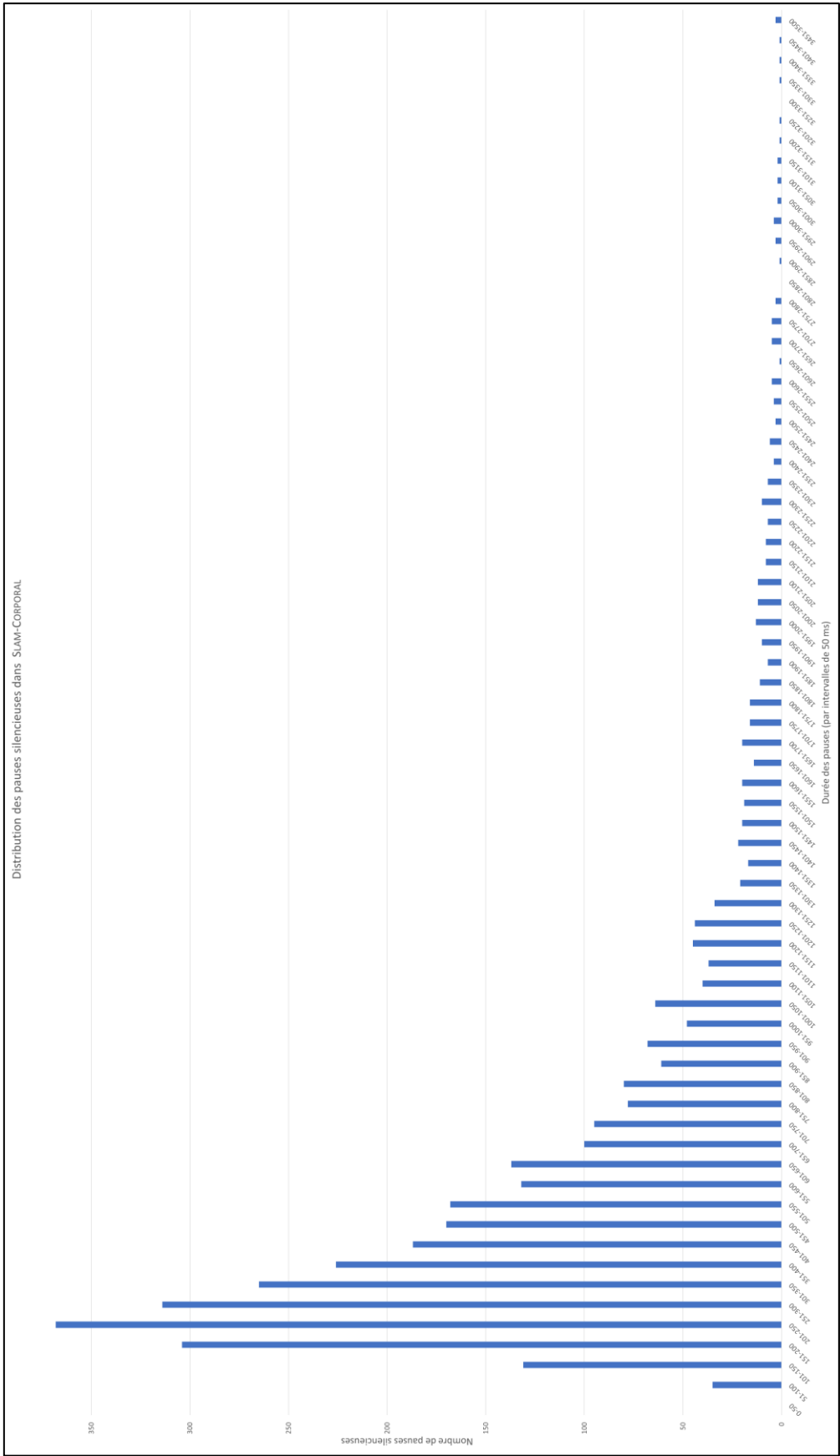
JSP

qu'on s'adresse aux anges du Christ au fils des loups (0,335 s)
qu'on apprenne au vent que le vice s'égoutte

TA

mais t'inquiète pas pour moi hein (0,528 s)
c'est pas le premier endroit qui me prit ces nuisances (0,419 s)
nuits ensorcelées

ANNEXE N°12 – GRAPHIQUE DE DISTRIBUTION DES PAUSES SILENCIEUSES DANS SLAM-CORPORAL
(Chap.4 ; 1.2.2.)



ANNEXE N°13 – TABLEAUX DE SYNTHÈSE DES STATISTIQUES DESCRIPTIVES DE L'ANALYSE DES SCANSIONS DANS SR
(Chap.4 ; 3.1.3.)

SR	scandé	non scandé	total
temps de parole (s)	110,35 (55%)	88,39 (45%)	198,74
temps d'articulation (s)	80,31 (58%)	56,9 (42%)	137,21
nombre de beats	138 (62%)	85 (38%)	223

Tableau A.4 – Répartition du temps de parole, du temps d'articulation et du nombre de syllabes proéminentes entre les passages scandés et non scandés dans le slam de Simon Raket (SR).

SR		min	max	moyenne	écart-type
temps de parole (s)	scandé	1,87	7,78	3,94	1,51
	non-scandé	1,59	10,79	4,65	2,65
temps d'articulation	scandé	1,31	5,37	2,87	1,00
	non-scandé	0,40	6,47	2,99	1,99
nombre de syllabes	scandé	7,00	25,00	15,04	4,74
	non-scandé	2,00	42,00	17,00	11,56
débit de parole (syll/s)	scandé	2,41	5,98	4,08	1,23
	non-scandé	1,25	6,11	3,50	1,55
débit d'articulation (syll/s)	scandé	4,14	6,83	5,34	0,74
	non-scandé	4,66	7,16	5,60	0,67
nombre de beats	scandé	3,00	10,00	4,93	1,63
	non-scandé	1,00	9,00	4,47	2,61
densité accentuelle	scandé	0,19	0,54	0,34	0,08
	non-scandé	0,14	0,60	0,31	0,12
pause avant (s)	scandé	0,00	3,00	0,79	0,81
	non-scandé	0,00	2,10	0,96	0,71
pause interne (s)	scandé	0,00	1,18	0,20	0,33
	non-scandé	0,00	4,71	0,86	1,24
pause après (s)	scandé	0,00	2,58	0,87	0,77
	non-scandé	0,00	3,00	0,84	0,79

Tableau A.5 – Valeurs minimale, maximale, moyenne et écart-types du temps de parole, du temps d'articulation, du nombre de syllabes, du débit de parole, du débit d'articulation, du nombre de syllabes proéminentes, de la densité accentuelle, des pauses précédant, internes ou suivant des passages scandés et des passages non scandés dans le slam de Simon Raket (SR).

SR	scandé	non scandé
accentuation initiale	0 (0%)	0 (0%)
accentuation finale	1 (4%)	4 (21%)
accentuation monosyllabique	5 (18%)	7 (37%)
accentuation mixte	22 (78%)	8 (42%)
clitique accentué	2	1

Tableau A.6 – Nombre et pourcentage de passages scandés et non scandés à accentuation initiale, finale, de mots monosyllabiques ou mixte ; et nombre de clitiques accentués repris dans les passages scandés et non scandés dans le slam de Simon Raket (SR).

SR		INI	FIN	MONO
BEAT	scandé	11 (8%)	54 (39%)	73 (53%)
	non scandé	6 (7%)	38 (45%)	41 (48%)

Tableau A.7 – Nombre et pourcentage de syllabes proéminentes affectant une syllabe initiale, finale ou de mot monosyllabique dans les passages scandés et non scandés dans le slam de Simon Raket (SR).

SR	structure	spécif.	n (%)		total
ISOC	simple	20	14 (50%)	25 (89%)	28
		25	5 (18%)		
		30	6 (21%)		
	complexe	20	2 (7%)	3 (11%)	
		25	1 (4%)		
		30	0 (0%)		
	NONISOC		0 (0%)		
ISOM	simple	0	1 (4%)	14 (50%)	28
		1	7 (25%)		
		2	6 (21%)		
	complexe	0	1 (4%)	9 (32%)	
		1	4 (14%)		
		2	4 (14%)		
	NONISOM		5 (18%)		

Tableau A.8 – Nombre et pourcentage de scansions de chaque type dans le slam de Simon Raket (SR).

SR	réguliers	silencieux	anticipés	total
beats	122 (88%)	7 (5%)	9 (7%)	138

Tableau A.9 – Nombre et pourcentage de *beats* réguliers, silencieux et anticipés dans les scansions du slam de Simon Raket (SR).

SR	min	max	moyenne	écart-type
tempo (bpm)	51	210	105	37

Tableau A.10 – Valeurs minimale, maximale, moyenne et écart-type du tempo (en battements par minute) dans les scansions du slam de Simon Raket (SR).

SR	<i>lento</i> 20-70bpm	<i>moderato</i> 71-115bpm	<i>allegro</i> 116-160bpm	<i>presto</i> 161-220bpm
tempo	5 (16%)	15 (48%)	8 (26%)	3 (10%)

Tableau A.11 – Nombre et pourcentage de tempos *lento*, *moderato*, *allegro* et *presto* dans le slam de Simon Raket (SR).

ANNEXE N°14 – DESCRIPTION DES CLUSTERS DE L'ACP DES VARIABLES DES SCANSIONS DE SLAM-CORPORAL

(Chap.4 ; 3.3.3.)

Cluster 1 [parangons = GVC, JSP, SPL, 7O, MOC]

- Davantage de scansions complexes (des points de vue temporel et métrique) que la moyenne.

Cluster 2 [parangons = 4D, REQ, ALD, BDS, MIR]

- Légèrement plus de scansions non isométriques et de scansions très régulières du point de vue temporel que la moyenne
- Nettement moins de scansions à isochronie complexe que la moyenne (50% de moins).
- Un tempo moyen légèrement plus lent que la moyenne (91 bpm vs. 101 bpm).

Cluster 3 [parangons = LCS, MOJ, FLO, TA, VAD]

- Nettement plus de scansions à isométrie simple, de scansions très régulières du point de vue métrique et de variabilité dans les tempos utilisés que la moyenne.
- Un tempo moyen légèrement plus rapide que la moyenne.
- Nettement moins de scansions non isométriques que la moyenne.

Cluster 4 [parangon = FRG]

- Un seul individu : FG.
- Il n'y a que deux segments scandés dans ce slam, et ces deux scansions ont les mêmes caractéristiques temporelles et métriques : $ISOC_{simple}30$ et $ISOM_{simple}1$; 1 tempo moderato, 1 tempo presto.

ANNEXE N°15 – DESIGN DE L'ÉTUDE DE PERCEPTION SUR LES SCANSIONS RYTHMIQUES DE SLAM-CORPORAL.
(Chap.4 ; 3.4.1.2.)

Message d'accueil

Bienvenue ! Cette étude s'inscrit dans le cadre d'une recherche consacrée au slam. Le temps nécessaire pour répondre aux questions est approximativement de 25 minutes. Dix participant·es seront tiré·es au sort et gagneront un bon d'achat d'une valeur de 25€ chez Fnac. Nous vous invitons donc à inscrire votre adresse mail à la fin du questionnaire. Vos données et réponses seront anonymisées. Merci pour votre collaboration !

Groupe de questions n°1 – Expérience

Définition du slam et consigne

Le slam est une pratique de poésie orale contemporaine qui consiste à prononcer face à un public un texte dont on est l'auteur·e, sans accessoire ni accompagnement musical. Vous allez entendre plusieurs extraits de slam. Nous vous demandons de placer chacun de ces extraits sur deux échelles : une échelle allant de "pas du tout rythmé" à "très rythmé" ; et une échelle allant de "pas du tout régulier" à "très régulier". Il vous est ensuite demandé de qualifier le rythme de l'extrait : vous pouvez le faire en utilisant maximum 3 mots. Chaque extrait peut être écouté 3 fois.

Question 1 : « Selon vous, cet extrait est... » [obligatoire]

*Selon vous, cet extrait est...

▶ 0:00 / 0:03 🔊 ⋮

	1 - pas du tout	2	3	4	5	6	7	8 - très
rythmé	☐	☐	☐	☐	☐	☐	☐	☐
régulier	☐	☐	☐	☐	☐	☐	☐	☐

Question 2 : Quel(s) mot(s) utiliseriez-vous pour qualifier le rythme de cet extrait ? [optionnelle]

Quel(s) mot(s) utiliseriez-vous pour qualifier le rythme de cet extrait?

1

2

3

Groupe de questions n°2 – Questions d'identification

Question 1

*Faites-vous du slam?

☒ Oui ☐ Non

Question 2 (si la réponse à la question 1 est « oui »)

*Votre pratique est-elle occasionnelle ou régulière?

! Veuillez sélectionner une réponse ci-dessous

☐ occasionnelle

☐ régulière

Question 3

Vous êtes :

♀
Féminin

♂
Masculin

○
Sans réponse

Question 4

Vous avez ...

ans

Question 5

*Souffrez-vous d'une déficience auditive?

✓
Oui

○
Non

Question 6 (si la réponse à la question 5 est « oui »)

*Cette déficience auditive est

! Veuillez sélectionner une réponse ci-dessous

☐ légère

☐ moyenne

☐ sévère

☐ profonde

Question 7

*Avez-vous des compétences musicales?

✓
Oui

○
Non

Question 8 (si la réponse à la question 7 est « oui »)

*Quelles sont vos compétences musicales?

① Veuillez sélectionner une réponse ci-dessous

① Au besoin, veuillez préciser le champ 'Autre :'.

- ☐ Vous maîtrisez au moins un instrument
- ☐ Vous pratiquez le chant
- ☐ Vous composez de la musique
- ☐ Autre

Question 9 (si la réponse à la question 8 est « autre »)

Vous avez répondu "autre" à la question précédente. Pourriez-vous expliquer brièvement quelles sont vos compétences musicales?

Question 10

*Vous avez des connaissances dans le domaine de la prosodie via vos études, votre activité professionnelle ou vos hobbies.

☒ Oui

☐ Non

Groupe de questions n°3 – Questions sur la tâche

Question 1

*Évaluez la clarté de la consigne, la difficulté de la tâche et l'assurance quant à vos réponses sur une échelle allant de 1 (score bas) à 8 (score élevé).

	1 - pas du tout	2	3	4	5	6	7	8 - totalement
La consigne était claire	☐	☐	☐	☐	☐	☐	☐	☐
La tâche demandée était simple	☐	☐	☐	☐	☐	☐	☐	☐
Je suis sûr e des réponses que j'ai fournies	☐	☐	☐	☐	☒	☐	☐	☐

Question 2

Si vous avez trouvé la tâche difficile, selon vous en quoi l'était-elle?

Question 3

* Associez deux mots à la notion de rythme.

mot 1

mot 2

Demande de suivi

Si vous souhaitez participer au tirage au sort pour gagner un bon d'achat Fnac d'une valeur de 25€ et/ou si vous souhaitez être tenu·e au courant des résultats de cette étude, nous vous invitons à inscrire votre adresse mail ci-dessous. Cette information sera enregistrée dans le respect de la protection des données.

Message de fin

Un tout grand merci pour votre participation à cette étude !

Si vous souhaitez en savoir plus sur le slam, voici quelques liens qui pourraient vous intéresser...

- Une "définition" proposée par le slameur Simon Raket.
<https://www.youtube.com/watch?v=ezKOOZjFkZg>
- Plusieurs collectifs slam très actifs en Belgique francophone : Slameke à Bruxelles, L-Slam à Liège, collectif enV.I.E.S à Mons, GoSlam City à Charleroi.
<http://slameke.be/>
<http://fr-fr.facebook.com/LSlamWithHeartAndSoul/>
<http://surmars.be/evenement/scene-slam-2/2021-09-30/>
<http://www.facebook.com/profile.php?id=100063553691480>
- Quelques scènes ouvertes organisées régulièrement : La Zone et le Lab'Oratoire (Liège), le Pianofabriek et la Poissonnerie (Bruxelles), la Maison Folie (Mons), l'Eden (Charleroi)...
<http://www.lazone.be/>
<http://www.facebook.com/lelaboratoireacappellarts/>
<http://www.pianofabriek.be/fr>
<http://fr-fr.facebook.com/poissonnerie.du.progres>
<http://surmars.be/evenement/scene-slam-2/2022-03-10/>
<http://www.eden-charleroi.be/eden/>

ANNEXE N°16 – DESIGN DE L'ETUDE DE PERCEPTION DE CATEGORISATION DES SLAMS DE SLAM-CORPORAL
(Chap.4 ; 4.1.3.)

Message d'accueil

Bienvenue ! Cette étude s'inscrit dans le cadre d'une recherche consacrée au slam. Le temps nécessaire pour répondre aux questions est approximativement de 30 minutes. Dix participant·es tiré·es au sort gagneront un bon d'achat de 25€ chez Fnac : veuillez donc à inscrire votre adresse mail à la fin du questionnaire. Vos données et réponses seront anonymisées. Merci pour votre collaboration !

Groupe de questions n°1 - Entrainement

Définition du slam et consigne

Le slam est une pratique de poésie orale contemporaine qui consiste à prononcer face à un public un texte dont on est l'auteur·e, sans accessoire ni accompagnement musical.

La tâche consiste à classer chaque **enregistrement audio** dans un des **styles** suivants :

- (1) **parlé** : prononciation relativement proche de la **parole ordinaire**, sans accentuation ni régularité particulièrement marquées
- (2) **accentué** : prononciation marquée par **beaucoup de syllabes accentuées**, sans régularité particulière
- (3) **poétique** : prononciation **rimée et accentuée**, sans régularité particulière
- (4) **élaboré** : prononciation à la fois **rimée et accentuée**, et **régulière** du point de vue du rythme
- (5) **mixte** : mélange d'au moins deux des styles précédents, sans aucune dominante.

Chaque extrait, qui peut être **écouté 3 fois**, dure **15 secondes** et est formé de **3 fragments** d'un même slam mis bout à bout (ne vous étonnez donc pas si certains passages sont interrompus brusquement).

Question

★Selon vous, quel est le style de cet extrait?

▶ 0:00 / 0:15 — 🔊 ⋮

📘 Veuillez sélectionner une réponse ci-dessous

☐ parlé

☐ accentué

☐ poétique

☐ élaboré

☐ mixte

📘 Max. 3 écoutes.

(1) parlé : prononciation relativement proche de la parole ordinaire, sans accentuation ni régularité particulièrement marquées

(2) accentué : prononciation marquée par beaucoup de syllabes accentuées, sans régularité particulière

(3) poétique : prononciation rimée et accentuée, mais sans régularité particulière

(4) élaboré : prononciation à la fois rimée et accentuée, et régulière du point de vue du rythme

(5) mixte : mélange d'au moins deux des styles précédents, sans aucune dominante.

Répartition aléatoire des participant·es en deux groupes³⁵⁴. L'un répond aux questions du groupe G1 ; l'autre répond aux questions du groupe G2. Le format des questions est le même dans les deux cas, seuls les extraits audio différent.

³⁵⁴ Équation : $\text{if}(\text{rand1} \geq 1, \text{rand1}, \text{rand}(1, 2))$.

Groupe de questions n°2

Le format des questions de G1 et G2 est le même que celui de la partie « Entraînement ».

Groupe de questions n°3 – Questions d'identification

Question 1

Vous êtes :

☐ Féminin	☐ Masculin	☐ Sans réponse
-------------------------------	--------------------------------	------------------------------------

Question 2

Vous avez ...

ans

Question 3

*Souffrez-vous d'une déficience auditive?

☒ Oui	☐ Non
--------------------------------------	---------------------------

Question 4 (si la réponse à la question 3 est « oui »)

*Cette déficience auditive est

! Veuillez sélectionner une réponse ci-dessous

☐ légère

☐ moyenne

☐ sévère

☐ profonde

Question 5

*Avez-vous des compétences musicales?

☒ Oui	☐ Non
--------------------------------------	---------------------------

Question 6 (si la réponse à la question 5 est « oui »)

*Quelles sont vos compétences musicales?

- ! Veuillez sélectionner une réponse ci-dessous
! Au besoin, veuillez préciser le champ 'Autre '.

- ☐ Vous maîtrisez au moins un instrument
- ☐ Vous pratiquez le chant
- ☐ Vous composez de la musique
- ☐ Autre

Question 7 (si la réponse à la question 6 est « autre »)

Vous avez répondu "autre" à la question précédente. Pourriez-vous expliquer brièvement quelles sont vos compétences musicales?

Question 8

*Connaissez-vous déjà le slam avant de participer à cette enquête?

☒ Oui	☐ Non
--------------------------------------	---------------------------

Question 9 (si la réponse à la question 8 est « oui »)

*Dans quel contexte avez-vous entendu une performance slam?

! Veuillez sélectionner une réponse ci-dessous

- ☐ scène ouverte
- ☐ disque, cd...
- ☐ film, tv...

☐ Autre :

Question 10

Comment définiriez-vous le slam?

Groupe de questions n°4 – Questions sur la tâche

Question 1

*Évaluez la clarté de la consigne, la difficulté de la tâche et l'assurance quant à vos réponses sur une échelle allant de 1 (score bas) à 8 (score élevé).

	1 - pas du tout	2	3	4	5	6	7	8 - totalement
La consigne était claire	☐	☐	☐	☐	☐	☐	☐	☐
La tâche demandée était simple	☐	☐	☐	☐	☐	☐	☐	☐
Je suis sûr e des réponses que j'ai fournies	☐	☐	☐	☐	☒	☐	☐	☐

Question 2

Si vous avez trouvé la tâche difficile, selon vous en quoi l'était-elle?

Question 3

Quelle(s) autre(s) dénomination(s) proposeriez-vous pour décrire ce que vous avez entendu?

Suggestion 1

Suggestion 2

Suggestion 3

Suggestion 4

Suggestion 5

Vous pouvez en proposer maximum 5.

Si vous n'avez pas de suggestion, vous pouvez passer directement à la question suivante.

Question 4

Associez à chaque style de prononciation un mot qui, selon vous, qualifierait bien les enregistrements qu'il regroupe.

Parlé

Accentué

Poétique

Elaboré

Demande de suivi

Si vous souhaitez participer au tirage au sort pour gagner un bon d'achat Fnac d'une valeur de 25€ et/ou si vous souhaitez être tenu·e au courant des résultats de cette étude, nous vous invitons à inscrire votre adresse mail ci-dessous. Cette information sera enregistrée dans le respect de la protection des données.

Message de fin

Un tout grand merci pour votre participation à cette étude !

Si vous souhaitez en savoir plus sur le slam, voici quelques liens qui pourraient vous intéresser...

- Une "définition" proposée par le slameur Simon Raket.
<https://www.youtube.com/watch?v=ezKOOZjFkZg>
- Plusieurs collectifs slam très actifs en Belgique francophone : Slameke à Bruxelles, L-Slam à Liège, collectif enV.I.E.S à Mons, GoSlam City à Charleroi.
<http://slameke.be/>
<http://fr-fr.facebook.com/LSlamWithHeartAndSoul/>
<http://surmars.be/evenement/scene-slam-2/2021-09-30/>
<http://www.facebook.com/profile.php?id=100063553691480>
- Quelques scènes ouvertes organisées régulièrement : La Zone et le Lab'Oratoire (Liège), le Pianofabriek et la Poissonnerie (Bruxelles), la Maison Folie (Mons), l'Eden (Charleroi)...
<http://www.lazone.be/>
<http://www.facebook.com/lelaboratoireacappellarts/>
<http://www.pianofabriek.be/fr>
<http://fr-fr.facebook.com/poissonnerie.du.progres>
<http://surmars.be/evenement/scene-slam-2/2022-03-10/>
<http://www.eden-charleroi.be/eden/>

**ANNEXE N°17 – SUGGESTIONS DE STYLES POUR CATEGORISER LES SLAMS DE SLAM-CORPORAL PAR LES PARTICIPANT·ES A
L'ETUDE DE PERCEPTION
(Chap.4 ; 4.2.3.)**

Catégorie 1	Catégorie 2	Catégorie 3	Catégorie 4	Catégorie 5
jeu de mots	sens des mots	élégance		
sans structure	rimes	emphase sur certains mots (interprétation/rythme) + rimes	rimes + interprétation + métrique	mixte
rap a capella	voix off de documentaire	ton revendicateur		
poésie	chant	déclamation	discours	
slam	rap à capella			
tirade théâtrale	coup de gueule			
sans rimes mais avec des assonances et des allitérations				
chanté				
pulsation	cadence			
débit de parole	musicalité			
poésie	rap			
texte rythmé	poésie moderne			
théâtre	déclamation	discours public		
lecture	discours	appel		
chanté	multi(-rythmé)			

**ANNEXE N°18 – TERMES ASSOCIES AUX STYLES PARLE, ACCENTUE, POETIQUE ET ELABORE PAR LES PARTICIPANT·ES A L’ETUDE
DE PERCEPTION DE CATEGORISATION DES SLAMS DE SLAM-CORPORAL
(Chap.4 ; 4.2.3.)**

PARLE		ACCENTUE		POETIQUE		ELABORE	
Association	Décompte	Association	Décompte	Association	Décompte	Association	Décompte
continu / continuité	2	discours	2	rimes	11	musique / musical	5
discours	2	forte prononciation	2	chantant	3	rythme / rythmé /rythmique	4
discussion	2	émotion	2	beau(té)	2	complexité	2
naturel	2	insistance	2	classique	2	sophistiqué	2
réserve	1	intensité	2	emphase	1	artiste	1
simple	1	relief	2	histoire	1	cadence	1
sobriété	1	allitération	1	image	1	chanson	1
brouillon	1	appui	1	maitrise	1	claque	1
sans forme	1	attention	1	musical	1	éclaté	1
authentique	1	déclamé	1	poésie	1	étonnant	1
calme	1	engagé	1	recherché	1	lyrique	1
communiquer	1	emphase	1	récitation	1	métrique	1
conversationnel	1	énergie	1	régulier	1	minutieux	1
courant	1	étrange	1	répétition	1	perfectionnisme	1
fluidité	1	exagération	1	retour	1	rap	1
histoire	1	expression	1	rêve	1	rapide	1
inaltéré	1	haché	1	ardeur	1	recherche	1
informel	1	interprétation	1	théâtre	1	régularité	1
intonation plate	1	mélange	1			technicité	1
lecture	1	percussion	1			récité	1
linéaire	1	puissant	1			travaillé	1
monotone	1	rap	1				
ordinaire	1	récitation	1				
normal	1	rythme	1				
quotidien	1	scandé	1				
raconté	1	tempo	1				
sens	1	théâtral	1				