

À coups de tambour de mots

suivi d'une réflexion sur les différences entre le *spoken word poetry* et le slam de poésie chez
Marjolaine Beauchamp, Sarah Kay et Grand Corps Malade

par

ALEXANDRA VIENNEAU

Thèse soumise à la

Faculté des études supérieures et postdoctorales

dans le cadre des exigences

du programme de Maîtrise ès arts en Lettres françaises

Département de français

Faculté des études supérieures et postdoctorales

Université d'Ottawa

© Alexandra Vienneau, Ottawa, Canada, 2016

REMERCIEMENTS

Je voudrais remercier en premier mon directeur de thèse, M. Marcel Olscamp, pour ses questions astucieuses qui m'ont permis de m'améliorer.

Je remercie Véronique d'être restée à mes côtés, de m'avoir encouragée inlassablement et, malgré les épreuves, d'avoir pu me supporter (nonobstant!). Je remercie aussi Carolan, Ariane, Isabelle, Emma, Valérie et Kirha pour leur soutien, leurs conseils et leur patience. Je ne crois pas que je serais passée à travers l'épreuve du feu sans vous. Merci gang.

Un merci spécial à Georgette. Je sais que je suis tête dure, mais que j'ai quelque chose à dire pis grâce à toi, je vais me faire entendre!

Et un remerciement tout particulier à mes parents qui ont toujours su me supporter, m'encourager et qui ont toujours été fiers de leur fille, malgré les rebondissements.

Merci.

RÉSUMÉ

La présente thèse en création littéraire comporte deux parties.

La première est un recueil de poésie divisé entre les deux types de poésies orales que nous avons étudiés : le *spoken word poetry* et le slam de poésie. À travers cette expérience de création, notre objectif était de montrer les différences entre les deux styles ainsi que leur courbe évolutive. Pour y arriver, nous avons pris comme point de départ un poème dans le style plus traditionnel de la poésie. À partir de ce texte « sacrifié » (selon la méthode mise en place durant les soirées de Slam), nous avons donc organisé les poèmes en suivant notre adaptation aux exigences du slam de poésie et du *spoken word poetry*. À travers ce travail, nous avons aussi dressé un plan thématique pour compléter l'organisation du recueil.

La seconde partie est composée de deux chapitres. Le premier est une étude théorique sur les différences entre les deux styles de poésie : il serait alors question de l'évolution progressive d'une poésie orale vers une autre en plus des orientations prises par chacune au fil des années. Comme genre littéraire, le *spoken word*, qui reste plus près des sources, est beaucoup plus libre que le Slam, qui s'implante dans le milieu actuel avec ses thèmes et doit suivre les règles rigides de la compétition. Le deuxième chapitre est un retour réflexif sur ma propre création à partir des notions vues au premier chapitre. Il explique en profondeur l'organisation de mon recueil de même que le plan thématique de ses deux parties.

INTRODUCTION

*Unfortunately, when many people hear the word “poetry”,
they freeze up and visualize pages and pages of blocked-out stanzas
on a white background. After all, for the past two hundred-plus years,
the printed word has reigned supreme¹.*

Marc Kelly Smith

Depuis les années 1980, venu de l’est des États-Unis, un mouvement marginal prend de revers la poésie traditionnelle et tend à rejoindre un public beaucoup plus large que celui offert par les mots couchés sur le papier de la poésie écrite. Comme le dit avec raison Mark Kelly Smith, le fondateur du mouvement de slam de poésie, la poésie s’est figée pendant un peu plus de deux cents ans en raison de l’omniprésence de l’imprimerie. On accorda de plus en plus d’importance aux mots que contenait la page, au poème en tant que texte à part entière, et beaucoup moins à la lecture orale de celui-ci. Selon les dires de Tristan Malavoy-Racine, dans une entrevue qu’il accordait à Catherine Lalonde dans l’article « Clameurs poétiques », il y avait naguère une grande méfiance face au texte lu en public :

Même quand on le disait au micro [le poème], il ne fallait pas trop l’enrubanner, pas trop le vêtir. Si bien que pour certains poètes, mettre le texte en scène revenait à diluer son essence poétique, à le travestir et le trahir. Le chanteur, poète et journaliste croit que cette attitude a contribué à éloigner le public. [...] L’engouement auquel on assiste [...] vient d’une soif à étancher².

¹ Marc K. Smith & Joe Kraynak, *Take the Mic. The art of performance poetry, slam, and the spoken word*, Naperville, Sourcebooks MediaFusion, 2009, p. 7. « Malheureusement, quand beaucoup de gens entendent le mot "poésie", ils gèlent et visualisent des pages et des pages de blocs de strophes sur un fond blanc. Après tout, pendant les deux cents dernières années, les mots imprimés ont régné. » C’est moi qui traduis.

² Tristan Malavoy-Racine, cité dans Catherine Lalonde, « Clameurs poétiques », *Entre les lignes : le plaisir de lire au Québec*, vol. 6, n° 3, 2010, p. 20.

L'interprétation du texte écrit domine à présent la performance orale qui, selon les puristes, tendrait à défigurer ou à affaiblir le poème parce que sa lecture devant un auditoire met l'accent sur certains de ses aspects au détriment des autres, ce qui change la signification. Pourtant, une bonne lecture de poème le rend plus vivant et plus accessible au public étant donné que « l'oralité permet un accès autre au poème³ ».

La poésie plus traditionnelle dispose généralement d'un lectorat de poètes, de quelques initiés et de connaisseurs. Avec le temps, elle est devenue un monde plutôt fermé, un peu à part dans la littérature, presque hermétique pour le commun des mortels. Pour briser ces barrières, les poètes de la révolution *spoken word poetry* vont tout faire pour bousculer dans leur vie de tous les jours « monsieur et madame tout le monde », pour les confronter à leur poésie passionnée et repousser les limites de celle-ci. En effet, c'est au moment où la poésie traditionnelle semble perdre son audience qu'entre en jeu le *spoken word poetry*. Cette forme de lecture publique constitue « *the rebirth and extension of ancient oral traditions*⁴ ». Cette renaissance implique une attention particulière portée à la performance autant qu'au peaufinage du texte, au partage d'expériences communes ou singulières du poète. C'est une poésie destinée à ne pas simplement rester sur le papier, conçue pour être lue à haute voix.

C'est à Chicago, en novembre 1984, que Marc Smith va mettre en branle son univers poétique. Smith n'était qu'alors un simple ouvrier en bâtiment qui pratiquait aussi la poésie. Il expliquera par la suite qu'il s'était vu refuser la publication de ses poèmes une quinzaine de fois par un magazine spécialisé qui se vantait de ne publier que les meilleurs et qui

³ Catherine Lalonde, *ibid.*

⁴ Marc K. Smith, Joe Kraynak, *The Complete Idiot's Guide to Slam Poetry*, New-York, Alpha Books, p. 3. « la renaissance et l'expansion des anciennes traditions orales ». C'est moi qui traduis.

s'érigeait en juge absolu lorsqu'il s'agissait d'évaluer la qualité d'un manuscrit. La consécration d'un texte de poésie se faisait nécessairement par la publication; Smith, comme plusieurs autres, n'était pas d'accord avec ce fait établi et s'est donc rebellé contre cet ordre élitiste.

Le point de départ de ce nouveau mouvement a eu lieu au *Get Me High Jazz Club*, les lundis soirs de 1984 à 1986. Le public était invité à participer à ces soirées d'expérimentation poétique à micro ouvert où tout semblait permis au nom de l'art. Ce groupe de pionniers, qui fut par la suite connu sous le nom de « *Chicago Poetry Ensemble* », a transformé l'ouest de Chicago en laboratoire vivant de poésie. Cet ensemble de poètes fervents et rebelles fut à l'origine du *spoken word poetry* que l'on connaît aujourd'hui. Ils venaient de tous les horizons – enseignants du secondaire, éditeurs, parajuristes, etc. – mais se rejoignaient sous la bannière de Marc Smith. Celui-ci croyait que la poésie avait besoin de retourner à ses racines orales, de se transformer, de s'arracher à la page écrite plutôt que d'y mourir; par conséquent, la mission du *Chicago Poetry Ensemble* était de « *throw off the shackles of how and where poetry should be presented. "Try anything and go anywhere" has been [their] creed*⁵. » Cette forme de poésie contestataire, écrite par le peuple pour le peuple, se cristallisera avec l'apparition d'un nouveau style poétique : le slam de poésie⁶. Le Slam deviendra une compétition populaire qui fera perdre un peu de liberté au mouvement du *spoken word poetry*, mais il atteindra par la suite un véritable statut de phénomène social

⁵ *Ibid.*, p. 8. « briser le carcan de la manière et du lieu où la poésie devrait être présentée. "Essayez n'importe quoi et allez n'importe où" a été leur mot d'ordre. » C'est moi qui traduis.

⁶ Le terme « slam de poésie » décrit l'événement ou le type de poésie qui est conçu pour être interprété sur scène devant un public dans un cadre compétitif. Le terme « slam » est utilisé lorsque le poème est interprété sur scène lors d'une soirée de slam de poésie. Il y a donc une différence fondamentale entre « le slam » et « un slam de poésie ». Pour alléger le style, nous utiliserons la majuscule (« Slam ») lorsqu'il sera question du phénomène et la minuscule (« slam ») pour désigner le poème lui-même.

cathartique; il donnera naissance à une poésie engagée, ancrée dans le quotidien, qui tente avec les mots et l'expérience commune de trouver des solutions aux problèmes sociaux.

Dans le cadre de la présente thèse en création, notre intention est de tracer une ligne entre les deux types de poésie que sont le *spoken word poetry* et le slam de poésie. Ces deux phénomènes peuvent sembler similaires pour des novices en la matière et pourtant, ils sont différents sous plusieurs aspects. Les deux volets de notre travail chercheront donc, chacun à sa manière, de mettre en évidence les caractéristiques stylistiques et thématiques de ces approches différentes de la poésie orale.

Dans la partie « création » de la thèse, nous expérimenterons d'abord les contraintes, les limites et les traits particuliers qui semblent être propres à ces deux types de poésie. À travers une série de poèmes intitulée « À coups de tambour de mots », nous nous sommes penchée sur des thèmes que nos recherches nous ont démontrés caractéristiques dans le Slam et le *spoken word poetry*. Ces deux genres sont plus narratifs que la poésie classique : on y cherche avant tout un fil conducteur, un récit pour permettre au public de pénétrer plus facilement dans l'univers du poète. Nous avons remarqué que plusieurs techniques poétiques, qui semblent aujourd'hui moins utilisées dans la poésie traditionnelle, sont souvent mises à profit dans ce type de poésie : calembours, rimes, figures de style spéciales, etc. On remarque aussi, dans le Slam et le *spoken word poetry*, une attention particulière portée à la forme, pour que le texte puisse être par la suite présenté sur scène. Quelques-uns de nos textes sont écrits en réaction à des phénomènes sociaux, ce qui les rapproche du slam de poésie. D'autres sont inspirés d'expériences plus personnelles, ce qui les apparente au *spoken word*

poetry. La plupart sont écrits sur l'inspiration du moment ou à la suite de mésaventures, puis travaillés dans une direction ou une autre selon le produit fini de la première ébauche.

La deuxième partie de ce travail est composée d'une réflexion sur les différences significatives entre le Slam et le *spoken word poetry* dans les écrits de trois poètes reconnus dans ces domaines : Marjolaine Beauchamp, Sarah Kay et Fabien « Grand Corps Malade » Marsaud. Le Slam et le *spoken word poetry* sont deux techniques poétiques bien différentes malgré plusieurs dénominateurs communs qui les associent, parfois à tort, à l'image du rap et du hip-hop. Si nous étions en biologie, nous parlerions alors de « sous-espèce⁷ » de poésie en parlant du *spoken word poetry* et de « variété⁸ » en parlant du slam de poésie selon nos observations. Il serait aussi facile de croire que le *spoken word poetry* aurait évolué pour devenir de la poésie « slamée » lorsqu'on s'intéresse trop rapidement à leur évolution. Ou bien, que ce sont deux sortes de poésie qui n'ont presque rien d'autre en commun que leur caractère oral. L'histoire des deux est un peu floue, car « [m]any poets, reporters, and critics of the slam erroneously describe it as an extension of the Beat Generation⁹ », ce qui n'est pas le cas pour le Slam.

Pourtant, le *spoken word poetry* et le Slam sont bien plus difficiles à définir qu'on pourrait le croire. Cela étant dit, la restriction quant à la limite de temps de la performance sur scène du Slam n'est pas si différente de la liberté de celle du *spoken word poetry*, puisque

⁷ Groupe d'individus qui se trouve isolé pour des raisons X et qui évolue en dehors du courant génétique de l'espèce de référence [poésie traditionnelle]. Ce groupe d'individus prend des caractéristiques spécifiques [poétiques] qui les différencient de l'espèce de référence. Ces caractéristiques peuvent être nouvelles ou être la fixation d'une caractéristique variable chez l'espèce de référence.

⁸ Le terme « variété » est utilisé pour regrouper plus finement un ensemble d'individus légèrement différents des autres individus qui s'apparentent à la même espèce, par un ou plusieurs caractères considérés comme mineurs.

⁹ Marc Kelly Smith & Joe Kraynak, *Take the Mic. The art of performance poetry, slam and the spoken word*, Naperville, Sourcebooks MediaFusion, 2009, p. 20. « beaucoup de poètes, de journalistes et de critiques décrivent à tort le slam comme un prolongement de la Beat Generation ». C'est moi qui traduit.

les deux restent quand même très proches dans leur durée. Comme l'indique Marc Kelly Smith dans *Take the Mic*, « *three minutes is all we can stand*¹⁰ » avant de perdre l'attention d'un auditeur. On y fait aussi une analogie avec le baseball où le joueur (poète) n'aurait que trois prises (minutes) pour faire un coup sûr (avoir un bon score auprès des jurys) ou rater son essai sur scène. Ce sera donc à travers le travail des trois poètes retenus que nous allons développer une définition des particularités de chaque technique.

Ce qui est intéressant, comme avec chaque mouvement littéraire, c'est que les auteurs choisis ont tous une approche différente. La poésie de Marjolaine Beauchamp se veut engagée et provocatrice. Elle correspond entièrement à l'idée du slam de poésie qui est de « *make the audience listen. [To] grab it by the throat... Figuratively speaking*¹¹ ». Elle se fait le porte-étendard des laissés pour compte de la société moderne. Pourtant, le style de Beauchamp est le plus classique des trois : une grande partie de ses poèmes ne sont pas faits pour être présentés sur scène, mais pour être simplement lus dans un recueil. Lorsqu'on se penche sur ses écrits, on constate que son registre de poèmes « oraux » est relativement restreint, car elle œuvre dans d'autres domaines, surtout le théâtre. Par contre, quand elle « slame » sur scène, elle sait se faire entendre : en 2010, après une montée fulgurante dans l'univers slam de l'Outaouais, elle a remporté la médaille d'argent à la Coupe mondiale de slam en France, qui regroupait des participants provenant de dix-huit pays, toutes langues confondues. Elle a ensuite assuré la première partie du spectacle de Richard Desjardins, « L'Existoire », en 2012.

¹⁰ *Ibid.*, p. 33. « trois minutes, c'est tout le temps que nous pouvons tenir ». C'est moi qui traduis.

¹¹ *Ibid.*, p. xv. « faire écouter le public, le saisir à la gorge... Au sens figuré ». C'est moi qui traduis.

Si le mélange des genres littéraires se trouve d'une façon ou d'une autre dans le travail des auteurs que nous avons retenus, Sarah Kay serait plus une conteuse qu'une poète, d'où sa particularité de pratiquer le *spoken word poetry* plutôt que le Slam. Elle est reconnue pour ses poèmes en *spoken word* dans lesquels elle raconte des histoires, des événements de sa vie avec poésie et passion, sans chercher à s'en tenir aux trois minutes obligatoires de la poésie slamée. Certains récits ne peuvent être contenus dans une limite de temps préétablie. Kay, tout comme Beauchamp, est malgré tout une slameuse exceptionnelle. Elle sera la plus jeune compétitrice n'ayant jamais performé à ce niveau national en 2006 au *National Poetry Slam* à Austin, au Texas. Fondatrice et co-directrice de *Project VOICE*, elle sera invitée à faire des conférences sur son art à travers le monde. Ce projet a pour but de divertir, d'éduquer et d'inspirer grâce au *spoken word poetry*. *Project VOICE* est consacré à la promotion de l'autonomisation, à l'amélioration de l'alphabétisation, et encourage l'empathie et la collaboration créative dans les salles de classe et les communautés à travers le monde¹². En raison de son engagement plus prononcé dans ces deux catégories poétiques, nous avons beaucoup plus utilisé son travail que celui de Marjolaine Beauchamp et de Fabien Marsaud, car le travail de Kay regorge d'exemples (lorsqu'on veut montrer les différences) et est plus accessible par le fait que la majorité de ses poèmes sont publiés.

Fabien Marsaud, mieux connu sous le nom de Grand Corps Malade, est sûrement le « slameur » le plus célèbre dans l'univers francophone. Il a grandement participé à la popularisation du genre en France, notamment en ajoutant de la musique pour accompagner les textes qu'il offre sur ses quatre albums déjà parus. Il anime plusieurs événements de Slam et y participe sans jamais se livrer à la compétition, ce qui nous a posé un problème :

¹² Définition du projet : <http://www.kaysarahsera.com/project-voice>.

pouvions-nous dans ces conditions placer cet artiste dans la catégorie de « slameur »? Paradoxalement, en effet, « il faut quand même préciser que le plus connu des porte-parole de cette poésie vivante n'incarne pas le vrai [S]lam¹³ ». Cependant, comme nous le montrerons plus loin, le Slam n'est pas ce qu'on pourrait appeler une vraie « compétition » :

As you'll learn, competition is not the solitary heartbeat at the core of the poetry slam, but it has been an important catalyst for stimulating poet-performers and audiences around the world to bring back the passion and vitality of words spoken aloud¹⁴.

En outre, comme Grand Corps Malade le souligne lui-même durant une entrevue, il se considère comme « un slameur qui a un projet musical¹⁵ »; nous avons donc décidé de l'incorporer à notre corpus. Ses textes néanmoins correspondent plus aux particularités du *spoken word poetry* qu'à celles du slam de poésie. En revanche, comme nous l'avons souligné plus haut, chaque artiste de cette branche poétique mélange les genres littéraires à sa guise. Grand Corps Malade, malgré le flou qui l'entoure par rapport à sa pratique artistique hybride, est une figure de proue du mouvement de la poésie « performée ».

Ce que nous offrons comme différenciation entre la poésie slamée et le *spoken word poetry* n'est pas absolu, car les limites d'un genre ne sont mises en place que pour être repoussées. Nous proposons une redéfinition des deux genres basée sur des observations faites à partir d'analyses effectuées par d'autres commentateurs ainsi que par l'étude des textes et performances de nos trois pionniers. Nous avons choisi ces limites, ces caractéristiques des deux genres poétiques et nous les avons mises à l'épreuve dans nos

¹³ Anne Peyrouse, « Slam mouvance », *Québec français*, n° 156, hiver 2010, p. 49.

¹⁴ Marc Kelly Smith & Joe Kraynak, *Take the Mic. The art of performance poetry, slam and the spoken word*, Naperville, Sourcebooks MediaFusion, 2009, p. 4. « Comme vous le verrez, la compétition n'est pas le seul battement au cœur du slam, mais elle a été un important catalyseur pour stimuler les poètes-interprètes et le public autour du monde, pour ramener la passion et la vitalité des mots récités à voix haute. » C'est moi qui traduis.

¹⁵ Thierry Baumann pour Tele-vision, « Interview de Grand Corps Malade » [archive], sur www.rap2k.com, 10 avril 2008.

propres écrits. Nous nous sommes pliée à l'exercice des poèmes en *spoken word poetry* (narratifs et la plupart du temps personnels), puis en Slam (cathartiques et engagés). Pour certains textes, nous avons utilisé les thèmes que nous avons choisi d'aborder lors de la conception du projet de thèse, alors que d'autres ont été composés sur l'inspiration du moment. Après le premier jet, ces poèmes ont été classés dans différentes catégories, puis retravaillés pour être en mesure de satisfaire aux exigences du style. Le travail sur nos poèmes ne s'est pas simplement arrêté à la composition sur le papier, comme pour la poésie traditionnelle : il s'est poursuivi avec la mémorisation des textes et leur « performance » dans des soirées à micro ouvert pour qu'ils puissent réellement être classés dans les catégories de poésie orale que sont le Slam et le *spoken word poetry*.

Nous avons toujours été attirée vers la poésie. Nous avons été mise en contact avec le Slam et le *spoken word poetry* en grande partie par hasard et c'est ce qu'on pourrait appeler un coup de foudre. Nous avons choisi ces types de pratiques littéraires en raison surtout de leur accessibilité auprès du grand public. Nous aimons particulièrement les racines orales de cette poésie et son désir de communiquer avec l'auditoire. Le *spoken word poetry* fait partie d'une longue tradition orale à travers l'histoire de l'humanité :

*Throughout human history the spoken word and poetry have been vital to communicating all aspects of the human condition. Every culture, every group of people, has had its poets and historians speak to them about love, hate, politics, family, neighbors, war, gods, and everything else that human beings typically care about. There poet/performers have proclaimed the joys of victory, the anguish of defeat, and all emotions in between. And many have passed on their stories and wisdom through verse recited aloud to the common people*¹⁶.

¹⁶ Marc Kelly Smith & Joe Kraynak, *The Complete Idiot's Guide to Slam Poetry*, op. cit., p. 4. « Tout au long de l'histoire humaine, le conte et la poésie ont été essentiels à la communication de tous les aspects de la condition humaine. Chaque culture, chaque groupe de personnes, a eu ses poètes et ses historiens pour lui parler de l'amour, de la haine, de la politique, de la famille, des voisins, de la guerre, des dieux, et de tout ce dont les êtres humains se soucient généralement. Ces poètes / interprètes ont proclamé les joies de la victoire, l'angoisse de la défaite, et toutes les émotions entre les deux. Plusieurs d'entre eux ont transmis leurs histoires et leur sagesse à travers le verset récité à haute voix pour le peuple. » C'est moi qui traduis.

En somme, le rapport du public avec la poésie a été revitalisé par ces nouvelles pratiques. En raison de ce besoin de communiquer avec les gens, de créer un mouvement, nous croyons que la meilleure façon de remettre la poésie au goût du jour était à travers la pratique du *spoken word poetry* et du slam de poésie.

PREMIÈRE PARTIE

À coups de tambour de mots

Poème traditionnel sacrifié

Le sourire de la violoncelliste

Le sourire de la violoncelliste joue sur les cordes de mon âme désaccordée

Elle porte la première neige d'automne en long collier d'ivoire

sur ses longs cheveux d'or et de renard

Un éclat de glace comme une longue lame plongée dans l'iris brûlant de ses yeux

se fixe sur moi

Je fige aux mouvements de balancier de l'archet qui joue sur mes pensées captives et

captivées

Mon cœur ballote dans ma poitrine

au tremblement de ses doigts sur le tablier

qui serait l'extension de mon corps

qui se tend vers le cœur du violoncelle

Elle m'absorbe dans le halo de notes qui l'entourent tel un bouclier de vibration

tout semble se désagréger sous l'océan en assaut contre le cap de mes veines

Et un désir de chasse se réveille dans mes tréfonds

Source d'adrénaline sur laquelle je vogue toujours plus vers l'ouest

à travers les brumes et les tempêtes; les grands vents d'octobre et la mer d'huile d'hiver

Animal de séduction, elle est ma proie uniquement par calculs et gestes subtils

L'exactitude du toucher lorsqu'elle joue sur la partition de mes puissantes passions

Et je souhaite naviguer dans les bourrasques de ma tourmente

à grande vitesse, sans sombrer
les voiles de mes draps gonflés par mes aspirations
Mes desseins à peine drapés, mes appétits impératifs
despotes prioritaires empêchant tout impassibilité
Funeste funambule entre la bête dévorante et l'animal de raison sans défense
contre la déferlante des pulsions qui accourent à chaque sourire et regard de biais
qu'elle m'offre comme une maigre offrande à mes espoirs vains
Je couvrirais son corps de perce-neige et de salicaires
pour la mettre à la proue de mon vaisseau
Et ce, sans jamais bouger de mon siège
stoïque, à mon poste à l'écouter jouer
Le sel de ses lèvres est l'appel au voyage
à l'appareillage de l'océan et de la marée haute
Sa rose des vents devient ma boussole et mon sextant.

Spoken word poetry

1. Mon cœur est butane

Mon cœur est butane

incroyablement instable et brûlant

Une étincelle

et rien ne m'arrête

Une promesse de gitane

et tout devient possible

inimaginable

Je suis une passion intense

inétanchable

qui grandit toujours, sans cesse

sans jamais connaître de fond

détruisant tout sur son passage

Toxic love

you know

Mon cœur est essence

mélangé à de l'eau

sur du bitume dévorant et corrodant

Au soleil de la nuit

miroitant à l'océan de pollution lumineuse

de mes crépuscules artificiels

Incohérence naturelle

et triste illusion de la beauté

Mon cœur est dégoulinant d'huile

Je porte le décès du monde

dans mes veines

Univers moderne

qui meurt à chacun de mes charbonneux battements

à la pompe, dans les déserts, dans les océans

Je m'immole pour devenir poussière et cendres

Un goût de goudron dans le fond de la gorge

et la ferveur du foyer créé par des fanatiques

Je suis trésor vivant

mon sang est de l'or liquide

qui s'écoule par chaque blessure

après chaque détonation

après chaque forage

après chaque dynamitage
et chaque puits ouvert
Il continuera à couler jusqu'au retour de l'ère glaciaire
sur le sable fiévreux
pour le figer dans sa fuite
hors du temps

Mon corps est argent

froid et blanc

La menace qui rôde au loin

celle à l'orée du bois

trop loin pour sentir la menace du loup en nous

À nourrir le mauvais, on finit par se faire dévorer

par celui que l'on croyait contrôler

sans remise en question

Je suis combustible

propane et méthane

Comprimé depuis des années

confiné sur soi-même

qui n'attends qu'à exploser

la menace qui gronde sous vos pieds

Si j'étais vous, j'éteindrais cette cigarette

qui vous pend au nez.

2. Les enfants des cendres

Les enfants des cendres

frappent aux portes du Paradis

appelant leurs semblables

les démons en papier

Quémandant la charité

les mains closes, le cœur ouvert

poings liés et yeux fermés

Ils sont les avortés des aurores sans aube

des crépuscules sans chien ni loup

Les enfants des cendres

s'en vont au gré des temps

et du feu des moissons

Rouge, or, orange

ils rougeoient de l'intérieur

ils pleurent braises et charbons

Les enfants des ombres

vont et viennent, viennent et vont

frappant de grands coups aux fenêtres

pour y chasser la clarté du matin

Traquant les flammes incandescentes des

enfants solitaires

pour faire régner le silence des ombres

dans l'âtre du diable

Les démons d'allumettes s'en vont

galopant dans les champs

dévastant la récolte de décembre

Feux follets et feux de Bengale

Ils courent fous sous la lune de goudron

qui s'égoutte lentement dans les océans

profonds et froids

Ils sont les étincelles qui couvent sous l'herbe sèche

les tisons encore chauds qui consomment les dernières cendres

déclenchant une avalanche de feu dans les campagnes fermées

Ensemble, ils forment un brasier sans lendemain

qui dévore l'horizon de ses grands doigts fins

qui percent le marin du ciel avec les charbons orange

de la forêt en combustion

Les démons d'allumettes s'enfuient

roulant sous les vents à travers les feuilles pour rejoindre les cendres.

3. Amiral

Nomade du bitume et des plaines

Mon exode est partout, coulé dans mes veines
dans mon sang de mazout et de carburant

Voyageant à l'image des vagues de la marée montante

Aller-retour quotidien

Cyclique

sans aucune prise
sous l'érosion du ressac du sable marin et des falaises de grès gris

Je ronge de plus en plus mon frein

perdu dans mon perpétuel exil
sans port d'attache ni gardien de phare

Mes cordages ont rompu sous l'emprise de la pleine lune

Et je me retrouve à voguer entre les courbes et les cratères
que le printemps imprime dans les chaussées
imprégnées de sel d'hiver et des larmes d'été

Ces chemins sont fixés dans mon esprit sans jamais arriver à leur destination

retournant sur mes pas

retournant à la source, à la saignée des caps

Marin amer sans mer, au vaisseau sans arrimage

je fais voile en eaux toujours plus profondes

jusqu'aux abysses de l'aube.

4. *I am the other French*

« *In French, you don't really say "I miss you".*

You say "Tu me manques" which means

"You are missing from me". »

De la Péninsule

c'est l'odeur de la mer qui me manque le plus

me remplir les poumons de sel la nuit

l'odeur distincte des quatre saisons

ça et la respiration cyclique des grands prusses noirs

dans la Clairière des Fées

les yeux fermés

Deux choses qui me hantent partout où je vais

La péninsule me manque

comme les morceaux de contour d'un casse-tête

avec ses trésors et ses défaites

Ce petit coin désolé qui s'érode

un peu plus à tous les printemps

sous la morsures des glaces et de la houle

sous les crocs de la marée

C'est la chaleur du sable le midi

et le champ d'étoiles sur les terrains des chalets

Les chemins qui serpentent à Ste-Marie-St-Raphaël

et les maisons hantées de Miscou

L'ouverture du chenal avec l'hydroglisseur

et les buttes de neige à la plage

qui touchent la cime des arbres et les fils électriques

Je suis Viking des Maritimes

Enfant du Nord

je descends de l'océan et de la tourbe

élevée et baptisée dans le sang de la chasse

Mes armes ont été forgées dans les *bonfires*

avec du verre poli et du bois de côte

libre de façonner mon sort en suivant le vent

Le grondement de la mer a bercé mes nuits

et nourri mon imagination

Ce sont ses pulsations sur la roche de Cap Bateau

qui font battre mon cœur de mousse et de galets

J'ai couru les bois à m'en écorcher les genoux

chassé le lièvre et les esprits des anciennes fermes

je connais cette forêt par cœur

dessinant sa géographie avec des noms fabuleux

selon les *trails* et les lignes de terrains qui la délimitent

J'ai observé le soleil se noyer dans son sang qui se fige

à travers les vagues au large et le fantôme des montagnes bleues

l'encre des nuages se diluer en une multitudes de teintes de feu

- au-dessus du camping de Pointe-Canot

J'ai laissé mon esprit voguer plus loin que les flots de la baie de la Pointe

au-delà de la protection du phare

J'ai défendu féroceement une terre qui n'appartient pas à mes ancêtres

mais qui m'est tout aussi chère

la protégeant contre l'invasion des chasseurs de branches de sapin

à la rentrée des classes

J'ai marqué mon territoire à même l'écorce des arbres

à coups de hache et d'épée en bois

Alors c'est sans cliché que je dis

que je ne suis pas une fille de ville

Partout où je vais

je mue du sable doré.

5. Crash & Burn

Je veux plus que je ne pourrai jamais avoir
mes envies sont trop grandes
mes mains trop petites
incapable de faire un choix, voulant tout attraper

Si je pouvais, je dévorerais le monde

I could eat you up

Je ne sais pas si je suis un loup maudit

ou un démon de Lilith

Mais je désire trop

et je joue au diable comme un chat sauvage

Mastermind

je déconstruis tout jusqu'aux os du mystère

jusqu'à ce que la magie se meure

Une chose est certaine, immuable

dans mon univers de bougies dans les grands vents

Une chose dont je ne douterai jamais

Une seule qui reste fixe comme le Nord

Son amour pour moi

dans aucun cas de figure de mes expérimentations

après d'inlassables calculs

cette hypothèse est irréfutable

La théorie par contre conte le contraire

après tant d'années, je suis incapable de me contrôler

une nouvelle recherche

une nouvelle idée

Le « pourquoi » et le « comment » de la chose m'échappent

autant cérébrale et rationnelle que je tente de l'être

j'arrête de réfléchir en présence de l'objet désiré

Court-circuit dans mes neurones

devant un jeu d'échecs déguisé en cœur humain

L'appel de la chasse est trop fort

ma conscience est inexistante

incapable de trouver ce mot dans mon dictionnaire interne

Seul mon prochain coup compte

après avoir pesé le pour et le contre

choisi ma pièce

analysé mes options

Le fou et la tour de Dieu?

Dois-je partir comme le Mat

refusant de voir les avertissements sur mon chemin

courir à ma perte?

Ou tout détruire jusqu'au sol comme la Tour

destruction totale résultant de mon pouvoir

pour commencer à nouveau?

Si je reste, il est certain que je vais me faire une autre partie

à mes propres risques

le fauve est affamé

parce que jouer à la roulette russe avec un fusil doublement chargé

est toujours plus intéressant

Mais qu'ai-je à risquer?

je suis déjà balafmée

et je peux payer avec mon sang

Don't you love the game?

'Cause I'm drunk on fun

playing with you

Parce que jouer avec le feu

est toujours plus intéressant

quand on est imbibé d'essence

It keeps you on your toes

Et je me noie dans l'iris de ton âme

je perds mes mots et mon humanité

J'allumerai un feu de forêt au cœur de la sécheresse

deviendrai la bête dévorante qui se cache toujours en moi

Je me laisserai engloutir par mes envies de viande fraîche

et je voguerai pleine voile vers les récifs de ton corps consumé

pour y mourir immolée dans les cendres de mes entrailles

si je ne contrôlais pas les remous de mon être

J'ai été élevée dans un univers de chasse

grandi dans cette atmosphère d'anticipation et d'adrénaline

l'excitation de celle-ci est le *background* de mon enfance

Je ne sais séduire que chasser

à corps défendant

je traque mes cibles qui ne sont que chimères

Un cœur de braise chauffe mes veines

jusqu'au point d'inflammation de mon sang

jusqu'au point de non-retour

d'oubli total d'elle, de ton corps contre le mien

Je suis divisée, déchirée

rester fidèle

suivre le *wolf pack* et ses principes

ou mes instincts de panthère

océan ou brasier?

I already feel like ashes

Why can't I control myself?

Je succombe à la beauté qui fait battre mon cœur

mais inhibe mes pensées

Ça s'entretue à l'intérieur

incapable de choisir entre tout mon cœur ou tout mon corps

Si je pouvais

je ripperais off mon cœur de mon *chest*

je l'offrirais à qui le voudra bien

son or m'empoisonne de toute façon

je suis au bord de sombrer

Jouer avec le feu ou jouer à être dieu

le froid est piquant dans les hauteurs.

6. Pièces détachées

Si j'étais en pièces détachées

en blocs Lego

On aurait pris les parties défectueuses de mes parents

pour les jammer ensemble et me créer

Par exemple

j'ai la myopie intense de mon père

sans lunettes, je vois autour de moi en forme floue et rond de couleur

comme de la lumière mal focalisée à travers une lentille de caméra

J'ai les yeux terreux de ma mère

et non les yeux vert profond des forêts de mon père

Ils ont toujours été foncés

au malheur de ma mère qui voulait des bébés aux yeux bleus

au moins pour quelques instants à la naissance

Malgré tout, je vois le monde

à travers les *hugs* de mes amis

les bières partagées et les rires collectifs

les appels à longue distance qui n'en finissent plus

et les promesses de toujours se revoir bientôt

J'ai les petits orteils de mon père

recroquevillés sur eux-mêmes à cause de tous les coups reçus

sur les coins de tables ou les pattes de chaises

à courir trop vite dans l'ombre de mes passions

et vivre mes amours

J'ai les articulations molles et trop flexibles de ma mère

pour pouvoir *fiter* dans n'importe quel espace qu'on me donne

Je passe mon temps à la physio

pour me faire remettre en état de marche

Je suis tout croche mais je n'ai pas peur de parler trop fort

de faire trop de bruit parce que je sais tiendre mon bout

comme un bull terrier

J'ai le dos creux de mon père

mais, je crains pas m'en mettre trop sur les épaules

La garantie est finie pour le petit bébé bleu que je suis

plus moyen de se débarrasser de moi

Malgré tous les défauts et les malformations

que mes parents ont pu me transférer

j'ai appris à aimer la vie avec les baignades dans l'eau glacée de Miscou

en plein milieu de la nuit pour dormir sur le sable à la belle étoile
les promenades en raquettes le matin pour aller voir les collets à lièvre
et voir le soleil se lever à l'aéroport en attendant le retour à la maison
toujours après un départ trop long

On ne va pas se mentir, mes parents sont rendus vieux

Pa' peut deviner la température de demain

avec sa capacité de monter les escaliers

ou non

Man' aurait besoin d'une marchette pneumatique pour pouvoir

se relever quand elle se baisse parfois

et pourtant

Et pourtant

ils me répètent toujours de me *watcher*

et ils ont raison

Pas parce que je suis faible ou boiteuse

mais parce qu'avec toutes ces pièces étranges

venant de différents sets mélangés ou mâchés par le chien

et mal amanchées

ils ont réussi à faire quelqu'un de sensible

qui se fout toujours dans le pétrin

d'une manière ou d'une autre

Qui s'arrête pour écouter les histoires des sans-abris

quand ils sont saouls le soir et leur donner le peu de change qu'il y a dans ses poches

s'ils ont l'air assez sincère

Je me suis retrouvée à être embrassée dans le cou

par deux hommes que j'avais jamais vus de ma vie

dans deux pays différents

parce que j'avais pris le temps de les écouter

parce que je me suis laissée approcher, que j'ai abaissé mes défenses

Le décor change, mais pas la personnalité *I guess*

En France, un homme voulait sauver le monde en parcourant la nationale 66 avec un piano

et une horde de gens à ses côtés pour chanter avec lui

mais son passeport était expiré

et il ne pouvait pas rentrer aux États-Unis pour X raison

Il avait même un plan très précis imprimé sur des feuilles qu'il distribuait

j'en ai une copie quelque part dans mes souvenirs de voyage

Le deuxième homme avait un moment difficile

il se retrouvait dans la rue

les bras remplis de cicatrices et une mère morte semblerait-il

et il voulait simplement aller prendre une bière dans le Marché By

Il se souvient de moi maintenant à chaque fois que nos chemins se croisent

Je suis quelqu'un d'assez confiante pour rester moi-même

malgré toutes les pressions sociales

de trouver une job stable qui rapporte

de *grower up*

je reste l'enfant perdue que j'ai toujours été

Malgré mes vingt ans

même après avoir passé le *level 2* de la vie

je shake toujours mes cadeaux pour savoir si c'est des blocs Lego.

7. Silence

Assis en silence

En parfaite immobilité

Sur le carrelage froid

J'observe

J'observe la lumière

qui filtre de l'embrasure de la porte

Contour d'or qui se dilue en noirceur

Et j'attends

J'attends en silence

parce que je t'entends

À travers l'or et les obscurités

À travers cette porte

que je sais verrouillée sans l'avoir essayée

Je t'entends et je m'inquiète

est-ce que ça va?

que veux-tu?

que fais-tu?

Je veux comprendre les raisons de tes sanglots

En silence et en immobilité

j'observe l'impassibilité des choses

le grain du bois des limites que tu m'imposes

Et ça me tue lentement

Je suis quelqu'un d'action

mais je laisserai mourir une parcelle de mon être

J'attendrai que tu fasses les premiers pas

le premier mouvement

qui me donnerait le droit de bouger

de partir à ta recherche

Je ne peux te sauver

qu'importent mes efforts

Tu es perdu à l'intérieur de ton esprit

et me barres à l'extérieur de tout et de ta tête

Assis dans un silence

dont tu fais un usage immodéré avec moi

Je suis *junkie* du lien inexistant entre nous

dans ce château abandonné

Il n'y a jamais rien

que des sous-entendus et des gestes arrêtés dans leur élan

Illusion et allusion du jeu des langues

Tout est toujours sous contrôle

Je t'attends.

Slam de poésie

1. *Medium Raw*

Je suis *medium raw*

Je suis pas spéciale

juste un peu déphasée de la vie

Ne comprenant pas toujours tout ce qui se passe autour

des objectifs de l'être humain, de l'adulte moyen

Ne comprenant pas parfaitement toute l'obsession du succès

de la société en général

J'ai de petites intentions

être heureuse dans ma petite vie

au quotidien

I wanna settle down

But maybe I am going nowhere too fast

Je comprends pas non plus tout le trip autour des voyages formateurs

être seulement de passage

se réinventer constamment

Je préfère rester et me battre

je suis un animal qu'on a pas réussi à dompter, à apprivoiser

Je suis un enfant perdu

Je fais partie des oubliés de la vie

ceux qu'on laisse de côté parce que ça ne vaut pas la peine de s'y attarder

ceux qui passent entre les craques du trottoir

Parce que je n'ai rien à offrir de mieux

de plus gros, de plus vite, de plus intense

Je suis *medium raw*

J'ai fait des études supérieures

pour m'apercevoir que je ne suis pas si *brain* que ça

et que j'ai un besoin viscéral d'être auprès du peuple

Toutes ces belles paroles, ça sert à quoi

si on n'est même pas compris par la masse

Je suis poète, je vends rêve et réalité

Je crois que ma vision des artistes est trop ancienne

quand ils étaient la voix du peuple

et qu'ils rêvaient d'un monde meilleur

à la recherche de solutions

à travers leurs œuvres

Pousser les gens dans la réflexion

à travers leur vie sacrifiée

Make me believe that I'm useful

one way or another, please

Je me suis aperçue

qu'en fin de compte je suis dans la moyenne moyenne

Medium, ordinaire, effaçable, invisible

Que si je faillis dans ce côté-là de ma vie

j'ai déjà des plans B de prêts

J'ai évalué tous les angles

la rotonde de Tabaret n'a que trois étages, il y a trop de chance de se manquer

le pont Mackenzie est encore moins haut vu d'en dessous

mais tu peux spotter le *truck* pour t'achever

Sinon il reste les huit étages-*ish* de la Faculté des sciences sociales

qui sont ouverts au milieu pour le mur de plantes

mais ce n'est pas ça qui va m'arrêter

Je vais faire mon p'tit bonhomme de chemin

jusqu'en *BC* pour planter des arbres pour rembourser mes dettes étudiantes

m'engager dans l'armée

Faire quelque chose de mes mains

trop souvent enfoncées dans mes poches trop grandes

Raw 'cause I'm a dreamer

and I dream like a dream

Parce que pourquoi pas

Peut-être que oui, peut-être que non

Parce que je n'ai pas touché le fond

encore

Je ne suis pas assez libre encore

I'm a nobody

I'm a failure & I'm pretty fucked up

C'est ça que je me dis devant mes travaux scolaires

me questionnant, me défiant, m'améliorant

And I feel like I'm drowning

Help me maybe?

I know that I am not the only one

here in the dark

Je suis *medium raw* pour vous

pas parce que je n'ai pas de zone grise

Mais parce que c'est tout ou rien

parce que je vis mes passions *wide open*

À me faire engloutir par l'univers

Je ne suis pas à la recherche continuelle du bonheur
mais bien de l'instant présent, du sentiment présent

Get it, get over it.

2. Amour amour

Te dire « je t'aime » à voix haute me manque
depuis que l'amour est devenu cliché
avec la collaboration de Sparks et compagnie
depuis qu'en parler dérange les grandes personnes

Poésie adolescente, poésie populaire
rien de bon

En raison de ce sentiment universel
depuis que même l'amour a des attentes trop élevées
et ce, grâce à Disney

Tout a déjà été dit, tout a déjà été fait
À se demander s'il n'y a plus rien d'original
de créatif maintenant

On a *stallé* quelque part dans l'histoire de l'humanité
Cela expliquerait la tendance vers l'irréel et l'abstrait
dans les arts

Rendu trop blasé par la surconsommation
à la recherche du prochain *fix* plus intense
à la prochaine étape, à surpasser la demande

à nous brûler les nerfs et l'envie de comprendre

And I don't care si ça déjà été fait

ou que ça tombe dans les stéréotypes, dans les lieux communs et les banalités

qu'on a déjà vu mieux, plus beau, moins sincère

Je t'aime

Tu me manques

Je veux avoir un quotidien avec toi

et j'aimerais être en droit de pouvoir le dire encore et encore

à en devenir *sick* de m'entendre

Que les gens comprennent que ce n'est pas avec des bariolages de mots

sans logique que l'on communique

pas par la crainte ou par les armes que l'on domine

mais par les expériences communes

par nos points communs

Ce n'est pas ce qui pousse notre instinct

à tout classer dans des boîtes préétablies

pour tisser des liens de survie

Je pourrais vous dire quoi faire
à l'image des poètes d'antan
qui luttent pour une révolution
qu'on va vers l'impasse, vers le mur

Vers la fin des temps

Apocalypse Now

Qu'il faut que l'on prenne les armes contre le gouvernement
les multinationales et tous les monstres sans visage
sous notre lit, dans la garde-robe, à la télévision

Puisque le « nous » est devenu si important
que parler au « je » est devenu une trahison

Désolée si mon développement personnel
accapare vos plans de transformation du monde meilleur
et désolée si je suis capable de penser par moi-même

Enfin, je crois
raisonner, réfléchir, faire la part des choses
au lieu de m'inscrire dans une ligne d'idée élitisme
enseignée génération après génération
pour tenter de créer une super-nation
où tous les gens semblent avoir une éducation

sans vraiment avoir de raison

Prenez un pas de recul

vous verrez que c'est toujours le même discours

simplement différentes années

Que tout semble pire

mais que c'est les têtes grises qui dirigent

Je ne vous apprends rien de nouveau

vous l'aviez déjà entendu, vu, discuté

sans faire d'action, sans jamais décider

si c'était vraiment la vérité

Fuck that

Je suis pas là pour vous déclamer un poème engagé

sans rime et sans structure

mais vous parler de mon amour

le centre de mon univers

pour connecter un instant avec vous

entrer dans votre quotidien

par une porte *wide open* et être au même niveau

Mais je suis incapable d'aimer tranquille

parce que c'est politique et religieux

parce que j'aime qui je veux

et pas complètement dans les normes

Et qu'on me catégorise et on me classe et re-classe

sinon ça fait trop peur

imposée quelque temps pour rentrer dans les rangs

Je suis l'Inconnu

3. *Beast*

It's easier to be seen as an animal

Aujourd'hui, le travail n'arrête jamais

La nuit a perdu sa magie, gardienne de notre répit

La pleine lune est devenue encore plus forte sur les esclaves que nous sommes

Et on est personnellement responsable pour tout

parce qu'on n'a pas fait d'effort

on ne le voulait pas assez, on ne le respirait pas assez

on a trop dormi et pas suffisamment fait de sacrifice personnel

I'm doin' it! Live! Right now!

Il est plus facile d'être vu comme un animal

qui se bat pour survivre

pour gagner un échelon supplémentaire dans la chaîne alimentaire

Mais quand on est déjà au top de tout

à regarder l'ampleur de notre propre désastre

sur un piédestal en sucre rouge

il ne nous reste qu'à faire des choix

Végétarien

Sans gluten

Avec vaccins

Il est toujours plus facile d'être vu comme un animal

You don't have to judge yourself for your actions

Quand il faut toujours chercher à avoir plus

à rester affamé le ventre plein

et à vouloir mordre toutes les mains tendues

Mais quand la ressource n'est plus là pour fournir la population

Et que tout semble s'écrouler

You go through this whole display of

I'm powerful

I'm angry

I don't care

Aujourd'hui, on recherche continuellement

l'argent, le pouvoir, la réussite

fame & glory

mais faire ce que l'on aime ne nécessite

pas toujours d'être le meilleur dans son domaine

Apprendre à vivre *on the edge*

juste un peu

Apprendre à *don't give a shit*

juste assez

Il faudrait être une *beast*,

ne jamais s'arrêter pour reprendre son souffle

ne dormir que quand on sera mort

pour réussir

win the war, win the life

pour réussir quoi?

Si on est même plus en état d'apprécier notre victoire

Il faudrait être une *beast*

se battre pour dominer

à croc et à sang

pour vaincre

pour régner

over dust and ashes of ruins

Il est toujours plus facile d'être perçu comme un fauve

lorsqu'on peut saigner

parce que c'est tellement plus simple sans choix

tuer ou mourir

chasser ou être affamé

suivre ou arrêter pour y penser et choisir son bonheur

parce que le bonheur c'est compliqué de toute façon

Mais quand être une *beast* ne veut pas toujours dire être un monstre?

4. Démons d'allumettes

J'entre dans la maison de votre seigneur

errant, je n'suis pas perdu

La légèreté de mon pas n'est pas celle de mon cœur

j'entre ici comme en terre ennemie

Hostile face aux reliques du passé présent

mais j'ai déposé mes armes à l'entrée

laissé mon fardeau aux portes barricadées

Je n'suis pas ici pour me battre

Je suis entrée de mon plein gré

pour prier

Sans foi, je sens la pesanteur du silence me prendre au ventre

et je me demande la différence entre deux parcelles de terre

Je sens sous ce silence des années de guerres sanglantes

des milliers de vies sacrifiées pour un idéal

pour une idée aussi étrange que toucher le ciel

avec des flèches de fer des clochers

S'élever toujours plus haut

vers les dieux pour s'enfoncer dans la boue

Garder dans le déni et dans l'oubli des savoirs ancestraux

Garder dans la peur et la misère le petit peuple

mais aussi donner une ligne directrice aux brebis perdues

une flamme de bougie dans une nuit dévorante

Qui suis-je pour en juger?

Ce monument friable aussi fragile que du gypse

Je n'suis pas perdu, seulement de passage

un loup dans la bergerie gardée

devant toutes ces têtes blanches

Mais c'est le contraire

dans cet endroit, c'est ma tête qui a été mise à prix

Le danger est tout autre et le rapport de force inégal

À genoux, je n'demande pas grâce

ni ne la recherche

Le cœur à tout vent

je n'suis qu'un survenant qui recherche refuge pour quelques instants

des feux de malheurs allumés dans les parcs le soir

dans cet asile éphémère et chargé d'espoirs déçus

rempli de petits soldats de plomb

au sommet de la même colline que le château

au même niveau que le roi

côte à côte dans leur chute

Errant, je n'suis pas perdu

Sans foi, je prie pour une paix

pour la fin de la religion de l'esclavage et des extrêmes

et la liberté de la spiritualité chez l'individu

Si vous me cherchez

vous me trouverez assis au fond

en compagnie des lampions éteints

en train de vaincre mes démons par moi-même.

5. Roadkill

Je suis dans la Jetta, seule pis je m'en vais

en sachant pas pourquoi je suis sur la route plus tôt, sans mon frère

vu que c'est moi qui l'apporte toujours au Centre Marin

Je suis rarement en avance, utilisant la vitesse et l'adrénaline pour me réveiller les matins

avec mes écouteurs collés sur les oreilles

parce que dans le char y'a juste un *deck* à cassettes qui fonctionne même pas

un tas de morceaux que la rouille fait tiendre ensemble

qui est l'extension de mon corps

Il y avait de la construction sur la plaine de Lamèque

actually pas sur la plaine

cette année-là c'était le petit pont en face du salon de quilles à l'entrée de la ville

qui *jammait* tout le trafic rentrant pis sortant

la lumière était verte comme pour une minute

je le sais, j'ai compté

C'est toujours le même chemin qui défile jour après jour

chaque courbe, chaque trou comme une piste de course

passer aux travers le plus vite possible avec une main sur le volant

l'autre n'importe où ailleurs comme du rodéo

jusqu'à la limite du pont

Je suis presque sortie de la ville de Shippagan

quand, en face du Shell, y'a une tache brune qui bouge sur le bord du chemin
de mon côté

Un chien? Un écureuil?

Ça bouge *anyways*

C'est un lièvre qui a les reins cassés

il se traîne sur le pavé chaud pour rejoindre l'herbe, le bois
une sentence de mort différente

Les cours des maisons sont toutes asphaltées

un enfer de *pave* sans fin

Je continue mon chemin mécaniquement

mais je ne le lâche pas des yeux à travers mes miroirs
même si à chaque instant, je m'éloigne de plus en plus

Une boule se forme derrière mon plexus solaire

quelque chose de pressant me pousse

mue par mon instinct, je tourne de bord avec l'intention de l'achever

Je traverse le chemin en sens inverse, à pied cette fois

Un homme est déjà sur place avec la même idée

témoin de la scène où une dame en *van* lui a passé sur le dos

sans jamais ralentir ni s'arrêter pour finir la job

La bête ne bouge plus, mais respire très fort

La *van* lui a simplement esquiné les reins

le poil arraché laisse voir le blanc des tissus

L'homme a une hachette dans sa *trunk*

et veut frapper le lièvre sur le museau pour le tuer

Je trouve sa technique barbare et inefficace

de la façon dont il va mourir

hémorragie crânienne ou *choké* sur son propre sang

ayant grandi dans les bois l'hiver à chasser avec mon père

je l'ai vu maintes et maintes fois donner le coup de grâce avec ses mains

J'explique ma façon de faire

le mouvement, le tranchant de la main, lui disloquer les vertèbres

une mort simple, rapide, propre

L'homme hoche la tête en déclarant que c'était la vraie façon de tuer

Je sais ce que je fais malgré ma jeunesse

et la bête nous regarde discuter et commenter sa mort

La peau arrachée me gêne un peu dans ma *grip*

vu que je dois le prendre par le bas du dos

Je le frappe une première fois sans succès

J'ai l'impression que l'animal me regarde et me juge

dans mon incapacité à arrêter sa souffrance

J'ai peur de frapper trop fort

mon père en a déjà décapité certains en croyant avoir raté sa *shot*

le deuxième coup envoyait valser la tête ailleurs

et je n'ai pas le temps d'attendre qu'il se vide de son sang

j'étais en avance, mais pas tant que ça

Je prends mon élan

je n'aurais jamais cru que ça prenait autant de force

ça semblait si facile

Le deuxième coup est le bon

l'animal tressaute, les nerfs lâchent

Je pose doucement le corps à terre

Mais le lièvre continue à bouger pendant longtemps

trop longtemps

Avec deux doigts, je prends son pouls à la gorge

il vit encore, ostie

Je veux le reprendre par le dos, mais la peau déchirée lâche et se fend encore plus

exposant le rose vif des muscles de son dos

Je dois l'empoigner plus bas, presque aux omoplates

et sans gêne cette fois, sans considération pour l'animal

je le frappe de toutes mes forces derrière la tête

avec l'intention de le tuer et pas simplement « achever » ses souffrances

Les mouvements cessent enfin

Je le repose pour vérifier à nouveau

plus de battement, plus de pouls

Il est bien mort cette fois

Comment on se débarrasse de la carcasse maintenant?

on ne peut pas juste le laisser là ou le jeter aux poubelles

L'idée de le ramener à la maison pour le manger germe dans mon esprit

lorsque l'homme veut le jeter dans l'herbe plus loin

je lui propose de l'apporter avec moi à la station, au travail

je mens en disant que c'est pour s'en débarrasser dans les bois

Il m'offre un sac en plastique pour mettre le cadavre dedans

il m'appuie dans ma bonne idée sans savoir ce que j'ai derrière la tête exactement

Je repars avec mon butin encore chaud

En roulant vers la station, j'appelle en vain mon père pour des conseils

watchant en même temps pour la police

Sans succès, j'appelle ma mère pour lui demander si un lièvre serait bon à manger

à ce temps-ci de l'année

on parle de la saison de chasse en hiver

mais on décide quand même de le garder

on a rien à perdre

Je suis tellement fière de ma prise

Je reviens à la maison

gonflée par l'orgueil du chasseur fructueux de retour à sa tribu

C'est moi l'alpha qui apporte à manger au wigwam

Lorsque je rendre dans la maison, je brandis le sac victorieusement en criant

Roadkill

Je vais le mettre au sous-sol en attendant mon père

Il arrive enfin

On descend immédiatement à la cave pour voir la qualité de la viande

en ouvrant le sac, il y a quantité de puces et de tiques

sorties du poil et endormies par le froid

qui sont tombées dans le fond du sac en plastique blanc

C'est un jeune lièvre

Il n'est pas aussi beau qu'à première vue

Papa craint les maladies transmises par les parasites

je lui explique que c'est le même scénario l'hiver

la vermine sort du pelage lorsque le froid arrive

mais le chef a tranché

il faut jeter ma prise dans le bois, aux chats sauvages

Par contre, Papa est fier de sa fille

Elle a enfin tué un lièvre de ses mains pour la première fois

On parle de mon aventure autour de la table au souper

La passation des pouvoirs pourra se faire.

DEUXIÈME PARTIE

Réflexion sur les différences entre le *spoken word poetry* et le slam de poésie

CHAPITRE 1

Différenciation des deux phénomènes poétiques

Dans ce chapitre, nous nous pencherons plus en détail sur les définitions qu'on peut donner au slam de poésie et au *spoken word poetry* : définitions développées au fil de nos lectures sur le sujet et à travers nos observations des textes des deux catégories de poètes de notre corpus. Il est essentiel de mettre au clair, en premier lieu, le sens exact de ces concepts, car de très nombreuses idées erronées circulent à propos de ces phénomènes poétiques. Nous expliquerons par la suite les liens qui les unissent de même que l'évolution divergente qui s'est produite entre les deux types de poésie et à l'intérieur même des deux mouvements.

Définition du spoken word poetry

Malgré la croyance populaire, qui veut que le *spoken word poetry* ne soit qu'un type de poésie récitée avec un accompagnement de musique, il faut rappeler que ce n'est pas entièrement le cas. On associe souvent ce genre à des soirées de poésies jumelées avec un groupe de musique, à l'exemple du projet de l'artiste Grand Corps Malade. La musique est quelquefois utilisée, mais ce n'est en aucun cas une caractéristique essentielle de cette poésie orale. Le *spoken word* a néanmoins des racines qui plongent profondément dans l'histoire de la poésie ainsi que dans celle de la culture humaine. Même s'il est vrai de dire que « *the slam movement is relatively new, it is an extension of the spoken-word tradition, which is*

*thousands of years old*¹⁷ », cette forme de poésie revendique ses liens de parenté avec la littérature orale, et on pourrait même faire remonter ses origines jusqu'à la Grèce antique. En effet, certains rapprochements peuvent être faits entre les mouvements de *spoken word* et de slam de poésie, d'une part, et les récits épiques d'Homère, d'autre part; on sait par exemple que le poète antique – tout comme les praticiens modernes des mouvements *spoken word* et Slam – avait appris par cœur ses poèmes grâce à des procédés mnémotechniques pour ensuite les réciter à voix haute devant public. Par ailleurs, là où le Slam s'apparente aux « joutes orales du Moyen-âge¹⁸ », on peut dire que le *spoken word poetry* se rapproche beaucoup plus de l'image de troubadours et de trouvères modernes qui voyageraient sans cesse, passant de soirées à micro ouvert en soirées de poésie. Avec ce retour à la parole poétique, on peut voir, d'une manière ou d'une autre, que l'« oralité nouvelle, médiatisée, ne diffère de l'ancienne que par certaines de ses modalités¹⁹ ».

Ce retour aux sources renversera aussi l'ordre établi de la transposition du récit, d'un médium à l'autre. Autrefois, à la suite de leur succès, les textes oraux étaient transcrits sur papier pour ne pas être perdus au fil du temps; les textes de *spoken word poetry* font l'inverse. « De toute manière et sauf exception, la poésie orale s'exerce de nos jours, en contact avec l'univers de l'écriture²⁰ », nous dit Paul Zumthor; les textes du *spoken word* sont longuement travaillés sur la page avant d'être mémorisés et déclamés par leurs auteurs devant un public. Grâce à ce processus, ajoute Jonathan Lamy, « [n]ous quittons le registre du "texte" par ces

¹⁷ Marck K. Smith & Joe Kravak, *Take the Mic. The art of performance poetry, slam, and the spoken word*, Naperville, Sourcebooks MediaFusion, 2009, p. 26. « le mouvement slam est relativement nouveau, il s'agit d'une extension de la tradition du spoken word, qui est âgée de milliers d'années » C'est moi qui traduit.

¹⁸ Sara Poole, « 'Slambiguïté'? Youth Culture and the Positioning of 'Le Slam' in France », *Modern & Contemporary France*, vol. 15, n° 3, août 2007, p. 340.

¹⁹ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Édition du Seuil, 1983, p. 28.

²⁰ *Ibid.*, p. 38.

glissements de sens et ce travail sur la matière sonore du langage, qui pourraient difficilement trouver leur équivalent sur papier²¹ »; cela explique l'importance primordiale de la présentation orale des poèmes de ce genre pour comprendre toute l'ampleur du poème. Le texte est donc axé sur sa performance future, mais – à l'inverse du Slam, où l'on voit un mouvement de plus en plus marqué vers la performance scénique au détriment du texte –, le *spoken word poetry* porte beaucoup plus son attention sur la poésie, le rythme, la sonorité de la langue. Cette oralité fait revivre le texte en lui donnant un nouveau souffle, mais la page constitue quand même « le point de départ²² ». Un exemple parfait pour illustrer ce phénomène de sonorité de la langue se trouve dans les textes de l'artiste Grand Corps Malade, où les doubles sens et les jeux de mots sont très présents :

Depuis la nuit des temps, l'histoire des pères et des mères prospère
Sans sommaire et sans faire d'impairs, j'énumère pêle-mêle, pères, mères
Il y a des pères détestables et des mères héroïques
Il a des pères exemplaires et des merdiques
Il y a les mères un peu pères et les pères mamans
Il y a les pères intérimaires et les permanents
Il y a les pères imaginaires, les père-fictions
Et les pères qui coopèrent à la perfection
Il y a les pères sévères et les mercenaires
Les mères qui interdisent et les permissions²³

Dans cet extrait, nous voyons donc que Grand Corps Malade utilise des allitérations en « r », des mots aux sonorités semblables aux mots « père » et « mère » ainsi que des rimes finales pour créer une répétition suggestive du thème de son texte. Le mot « merdique », pris seul, ne ressemble pas au mot « mère » ou « maman », mais jumelé à la rime « mères héroïques », il permet au cerveau de faire un rapprochement. Le même phénomène survient avec « pères mamans » et « permanents » ainsi que pour les mots « mercenaires » et « permissions ». Ce

²¹ Jonathan Lamy, «Le papier dans tes oreilles », *Spirale*, n° 224, janvier-février 2009, p. 28.

²² Catherine Lalonde, *loc. cit.*, p. 20.

²³ Grand corps malade, « Père et mère », *Enfant de la ville*, Paris, disque Az B002GZQYES, 2008, 5^e piste. [transcription]

jeu avec les sons et les sens est en premier lieu la marque de commerce de l'artiste, mais, en deuxième lieu, elle semble être aussi une marque distinctive de ce que le *spoken word poetry* peut avoir à offrir.

On peut aussi remarquer ce jeu avec le sens des mots ou leur double sens dans les textes de Sarah Kay; dans « The Toothbrush to the Bicycle Tire », par exemple, qui est censé être le premier poème d'une série de lettres d'amour entre deux objets inanimés :

They told me that I was meant for the cleaner life;
that you would drag me through the mud

They said that you would tread all over me,
that they could see right through you,

that you were full of hot air;
that I would always be chasing,

always watching you disappear after sleeker models-
that it would be a vicious cycle.

But I know better. I know about your rough edges
and I have seen your perfect curves.²⁴

Dans ce poème, on remarque que le discours amoureux utilise les mêmes mots à propos des partenaires (see right through you/full of hot air/vicious cycle). Par contre, lorsqu'on utilise la comparaison entre le pneu de bicyclette et la brosse à dents, le poème prend une autre dimension. Ces expressions « typiques » sont utilisées littéralement avec ces objets, au lieu de figurativement chez l'être humain, ce qui étrangement donne un côté plus réel au récit. Le *spoken word poetry*, en plus du travail en profondeur sur la langue et le sens des mots, offre aussi un travail sur la musicalité que peut créer les mots et le rythme de ceux-ci. Un exemple

²⁴ Sarah Kay, *No Matter The Wreckage*, Austin, Write Bloody, 2014, p. 19. <https://www.youtube.com/watch?v=BIAQENSqcuM> (pour l'information à propos de la série de poème d'amour).

de ceci, pour le rythme et la cadence que l'on peut trouver dans un texte de *spoken word poetry*, serait dans les textes de Marjolaine Beauchamp :

C'était un froid sec
Sans émoi
C'était le nord et sa végétation
C'était l'écorce et pis les pierres
Et chaque matin dans le cocon
C'était beaucoup plus froid qu'hier
Toutes ces paroles à s'échanger
Comme la plus formelle des affaires
Quand ces mêmes mains
Ces mains crédules
Ces doigts crétins
Ce cœur mort d'avance
Ce rebord de démente
Déroulez et gagnez
Un p'tit voyage en ambulance²⁵

Même si le nombre de syllabes n'est pas le même dans toutes les strophes, on trouve quand même une véritable pulsation rythmique dans le poème. Que ce soit les quelques énumérations qui scandent le récit (le nord et sa végétation/l'écorce et les pierres/le matin dans le cocon et le froid), l'utilisation de l'anaphore qui provoque un effet musical (le retour des déterminants « c' », « ce » et « ces ») ou les quelques rimes dont le texte est parsemé, qui lient les strophes ensemble (pierres/hier/affaires et avance/démence/ambulance), le tout crée une rythmique ternaire bien précise que l'on peut ralentir ou accélérer sans jamais la briser.

Autant le Slam peut être vu comme un « mouvement poétique, social et culturel [...] basé sur la notion de communauté²⁶ », autant le *spoken word poetry* est beaucoup plus personnel, plus « poétique » parfois, contrairement au Slam qui tente d'être « *concise and precise*²⁷ » et cherche à utiliser un langage clair pour permettre de pénétrer plus aisément dans l'univers du poète, d'en comprendre tous les enjeux et ainsi de mieux séduire son public.

²⁵ Marjolaine Beauchamp, « Des miettes précieuses », *Aux plexus*, Montréal, Éditions de l'Écrou, 2010, p. 44-45.

²⁶ Sara Poole, *loc. cit.*, p. 354.

²⁷ Marc Kelly Smith & Joe Kraynak, *Take the Mic, op. cit.*, p. 51. « concis et précis ». C'est moi qui traduis.

Le *spoken word poetry*, en raison de son aspect plutôt divertissant et non compétitif, a moins besoin de cette simplicité du langage, comme nous l'avons vu avec le poème de Grand Corps Malade : sans l'accès au texte ou la possibilité de réécouter la performance, certaines subtilités nous échappent; le slameur ne peut se permettre cet oubli en compétition. Malgré tout, le style du texte, sa complexité, son accessibilité pour les gens qui se trouvent à l'extérieur de l'univers poétique, restent le choix du poète, comme on peut aussi le constater avec les textes plus « simples » de Marjolaine Beauchamp. La poésie de Sarah Kay entre aussi précisément dans cette catégorie : au premier abord, elle semble simple et facile à comprendre de manière littérale, mais elle recèle cependant plusieurs autres niveaux de lecture :

I love hands like I love people. They are the maps and
compasses with which we navigate our way through life,
feeling our way over mountains and valleys crossed;
they are our history.
[...]
Now, I watch Middle Eastern hands
clenched in Middle Eastern fists.
Pounding against each other like war drums,
each country sees their fists as warriors,
and other as enemies, even if fists alone are only hands.²⁸

Dans cet extrait de « Hands », nous pouvons voir le jeu entre la réalité des mains (comme simples parties du corps humain qui nous servent à « naviguer » à travers nos vies) et l'imaginaire dont elles sont la source : lorsque les mains se ferment pour former des poings et deviennent des soldats, leur dimension politique change profondément; elles deviennent alors des présages de guerre et de révolution. Il y a aussi un jeu entre le passé qu'on peut lire avec nos mains et le futur qu'elles peuvent créer. Sarah Kay est donc capable de créer une image riche en analogies et en significations, simplement en utilisant l'image des mains humaines et de leur pouvoir. Le poème, comme « Père et mère » de Grand Corps Malade, ne

²⁸ Sarah Kay, *op. cit.*, p. 36.

dévoile tous ses replis qu'après plusieurs écoutes actives ou grâce à une lecture du texte. Pourtant, sans en comprendre tous les enjeux, l'auditeur peut en apprécier l'esthétique. Les textes de Sarah Kay sont relativement simples à première vue, puisqu'elle n'a pas besoin de séduire un public ou de laisser une marque bien tangible dans l'esprit des gens. Son message peut prendre le temps de faire son chemin dans l'esprit du destinataire, après une période de réflexion. C'est l'une des forces du *spoken word poetry*, car cette écoute active pousse l'auditeur à être plus attentif ou à vouloir assister à une nouvelle performance. Par contre, cela peut facilement devenir une faiblesse du côté du Slam, parce qu'on cherche à ce moment à tout comprendre, tout de suite, car les réactions (ainsi que les notes) sont inscrites dans l'immédiat.

Le *spoken word*, selon la définition que Catherine Lalonde en donne, est un « texte performé devant public par son auteur. [...] Il englobe donc le spectacle de poésie, le conte, la performance axée sur le texte, la poésie rap (*rhythm and poetry*) et *dub* et le [S]lam²⁹». Puisque dans le cadre de notre recherche nous nous penchons en particulier sur l'aspect plus poétique du *spoken word* (d'où l'utilisation du terme *poetry*), nous tenterons de mieux définir ce concept clef. Selon nous, le *spoken word poetry* serait d'abord caractérisé par la grande liberté de mouvement que favorise la dimension plus ouvertement ludique de ce genre. Cette aisance est vue à travers la durée de la performance (qui peut être aussi courte qu'une minute ou aussi longue qu'une dizaine, selon les intentions du poète), l'hybridité quelquefois présente entre les genres (chanson³⁰, conte, rap) et la plus grande latitude laissée au récitant quant à ce qui peut être fait en matière de performance scénique. On trouve souvent aussi,

²⁹ Catherine Lalonde, *loc. cit.*, p. 20.

³⁰ Par exemple lorsque Sarah Kay commence son poème « Astronaut » par une comptine pour enfant : <https://www.youtube.com/watch?v=MhrpTUI2tWg>

dans le *spoken word poetry*, une intention manifeste de raconter une histoire, une trame narrative exempte de toute morale – comme on en trouverait par exemple dans le Slam. On cherchera, à travers ce repli sur les expériences personnelles, à toucher l’universalité de l’expérience humaine. On peut le voir avec le poème « *Extended Development*³¹ » de Sarah Kay où l’auteure raconte la vie de sa famille, de génération en génération, et la façon dont celle-ci a grandi et évolué à travers les obstacles. L’attention reste toujours fixée sur les personnages et sur leur développement, malgré le fait que le texte aurait facilement pu devenir politique, car on y trouve une brève allusion aux attentats du 11 septembre 2001 et à la guerre qui s’ensuivit en plus de parler de la Seconde Guerre mondiale. C’est une histoire très personnelle, mais les gens se sentent touchés et concernés parce qu’ils peuvent facilement faire des liens avec leur propre vie et leur situation actuelle malgré les embûches qu’ils ont pu rencontrer sur leur chemin. C’est la même chose avec « *Forest Fires* » : Kay utilise des images très simples qui lui permettent de livrer un message d’une grande force. Parmi les histoires qui s’étendent sur trois générations et qui s’entremêlent dans ce poème, on trouve un père qui obtient un réconfort dans le contrôle de sa cuisine, car il n’en a aucun sur la maladie d’Alzheimer de sa mère :

I arrive home from JFK in the rosy hours
to find a new 5-in-1 egg slicer and dicer
on our dining room table
This is how my father deals with grief
[...]
Two days from now I will find my father
making egg salad in the kitchen, exhausted
after an all-night shift at the hospital. I will
ask if he needs help and understand

when he says no. I will leave him to slice
and dice the things he can³²

³¹ En annexe p. 129 : <https://www.youtube.com/watch?v=wwJkIRnPmYA>

³² Sarah Kay, *op. cit.*, p. 46-47.

Finalement, le langage utilisé dans le *spoken word* est souvent différent de celui utilisé dans la poésie slam, et très différent aussi d'un poète à l'autre. Certains récitants, dans la même veine que le conte, auront un style épuré et simple, pendant que d'autres auront un style poétique beaucoup plus conforme à la poésie traditionnelle. Ces derniers cherchent à donner des impressions, des sentiments – et non pas un récit, comme on peut le voir par exemple avec « *Jellyfish* » d'Andrea Gibson³³ :

Praying the mortician could make us pretty
None of us are pretty
But our ugly has an alibi
And our gorgeous has a baby sister
A sand collection
Or three harmonicas we keep blowing off
For that flute we carve from our wrists
Put your lips here
Tell me there is music in my blood³⁴

Comme nous venons de le mentionner, il n'y a pas réellement de récit qui se développe dans ce texte, mais plutôt une série d'images et d'idées qui se relient, qui s'unissent pour former un réseau laissant une impression à l'auditeur et suscitant sa réflexion. On ne peut pas dire qu'il s'agit d'une simple série d'idées mises bout à bout, car les images se font écho et s'appellent les unes les autres. L'image de l'entrepreneur de pompes funèbres renvoie à celle de l'alibi et lorsqu'on parle d'un alibi, on fait souvent référence à un meurtre qui semble se rapporter à l'image du sang dans le paragraphe suivant. Tous ces motifs se croisent et s'entrecroisent pour former cette toile d'araignée de sens qui frappe et surprend l'auditeur, un peu à la façon de *Grand Corps Malade*, mais bien loin de Sarah Kay.

Cependant, il serait assez réducteur de limiter le *spoken word poetry* à ces simples particularités mentionnées, car tout dépend toujours, en dernière analyse, du style de l'auteur.

³³ Andrea Gibson, « *Jellyfish* », *Flower Boy*, disque B0062SERIU, 2011.

³⁴ Andrea Gibson, « *Jellyfish* », <https://www.youtube.com/watch?v=lgALhKr4ZZo>. [c'est moi qui transcrits]

En effet, le libre arbitre qu'offre le *spoken word poetry* rend difficile l'identification de toutes les caractéristiques de ce mouvement, qui change au même rythme que la vision artistique et le langage personnel du poète. Un autre problème serait la présence marquée de l'hybridité entre les différents styles de *spoken word poetry*. On peut le remarquer chez chacun des auteurs qui constituent l'objet de notre étude : les textes de Grand Corps Malade sont rythmés et cadencés presque comme un rap, comme nous l'avons vu avec « Pères et mères » ou bien dans « Ma tête, mon cœur et mes couilles », tandis que Sarah Kay penche quelquefois du côté du conte ou de l'histoire courte plutôt que vers la poésie traditionnelle avec des poèmes tels que « Extended Development » ou « Hands ». Marjolaine Beauchamp, quant à elle, avec son langage épuré et populaire, est un peu éloignée du langage typique du *spoken word poetry*, comme on peut le voir dans son poème « La fille pas d'filtre » :

La fille *plaster* qui fait « *pause* » sur ton down
La fille *booster*
La fille *rebound*
La fille *tester*
The princess with no crown
La fille qui a son ostie d'voyage
Mais c'est correct
Tout ira pour le mieux dans le meilleur des mondes
Parce que la fille a fini de t'attraper quand tu tombes³⁵

Pourtant, avec son rythme particulier à l'intérieur du texte et ses rimes disséminées selon les strophes – et malgré son langage rugueux et rêche –, nous ne pouvons faire autrement que de placer cette pièce dans la catégorie « *poetry* » du *spoken word*. Son texte touche et va chercher le lecteur comme n'importe quel autre morceau de poésie.

En résumé, le *spoken word poetry* est donc une forme de poésie axée sur l'oralité et la sonorité de la langue du texte récité lors d'une performance scénique. Il tire sa source des anciennes formes de poésie où l'on apprenait le texte par cœur pour ensuite le déclamer

³⁵ Marjolaine Beauchamp, *op. cit.*, p. 107.

devant un public. Cette discipline offre plus de liberté à ceux qui la pratiquent qu'elle n'en offre aux adeptes du Slam. Entre autres, en raison de sa mission de divertissement, le *spoken word poetry* ne fixe pas de limite de temps de performance aux récitants; il n'impose par ailleurs aucune obligation de séduction du public (ou des juges) et laisse une grande liberté du côté des thèmes.

La notion de *spoken word*, en plus d'englober les soirées de poésie, le *spoken word poetry* et la poésie rap, comprend aussi le concept de Slam. Nous verrons donc ci-après les caractéristiques de cette deuxième forme de poésie orale, qui a commencé par le *spoken word poetry*.

Définition du slam de poésie

Après avoir vu la définition du *spoken word*, nous pouvons comprendre que le terme de Slam ne peut être utilisé pour désigner toute poésie orale présentée sur scène, texte à la main ou mémorisé. Puisque ce vocable prend racine dans le mouvement du *spoken word poetry* (nous expliquerons l'évolution et la séparation des deux formes de poésies plus bas), on croit souvent, à tort, que ce sont des synonymes interchangeables. Le Slam est aujourd'hui une poésie orale que l'on résume trop souvent à son aspect compétitif. Il serait toutefois assez réducteur de circonscrire ce mouvement très riche et vivace à cette définition simpliste. Nous expliquerons maintenant les objectifs principaux du Slam à travers son aspect compétitif; nous offrirons une définition plus précise du terme et préciserons les enjeux qui découlent de cette forme de poésie renouvelée.

C'est donc après le succès obtenu par les lundis soirs au *Get Me High Jazz Club* et par la poésie orale du *Chicago Poetry Ensemble* que les membres de la troupe de Marc Smith

vont faire un pas de plus : on assistera alors à la naissance du slam de poésie, très précisément le 20 juillet 1986. Le groupe va mettre sur pied un spectacle vaudevillesque intitulé *Uptown Poetry Slam*; cette production sera par la suite considérée comme la « mesure étalon » du slam de poésie, d’abord en tant que poésie de scène, puis comme poésie compétitive contemporaine. Ces premiers Slams n’étaient pas aussi précisément définis qu’ils le sont maintenant. Cette espèce de *spoken word poetry* en devenir de slam de poésie va, avec le temps et la demande, se cristalliser pour devenir le Slam que nous connaissons aujourd’hui, avec ses règlements, ses protocoles et son organisation. Cette transformation lente d’un type de poésie à un autre explique peut-être le flou conceptuel qui existe encore entre les deux phénomènes. Si, au début, on autorisait l’utilisation de la musique ou des diapositives durant les slams, maintenant on considère cette forme de scénographie comme faisant partie du *spoken word poetry*.

Le phénomène du slam de poésie, « cet art oratoire dit démocratique³⁶ », peut être plus facilement analysé, puisqu’en raison de la compétition, il est « régi par quantité de règles strictes destinées à assurer une certaine homogénéité qui, elle, facilite les échanges³⁷ » entre les compétiteurs : « le tout se produit dans le dépouillement le plus complet, sans aucun artifice, ni musique, ni accessoire³⁸ ». Pour Catherine Lalonde, le slam de poésie est essentiellement une

joute oratoire où des poètes s’affrontent et reçoivent les notes d’un jury choisi au hasard parmi le public. C’est un art du spectacle oral et scénique, focalisé sur le verbe et l’expression brute avec une grande économie de moyens, un lien entre écriture et performance³⁹.

³⁶ Hélène Mercier, « Les dames du slam », *Gazette des femmes*, mai-juin, vol. 32, n° 1, 2010, p. 8.

³⁷ Sébastien Lavoie, « Slam : quand la poésie rencontre le public », *Lettres québécoises*, n° 128, hiver 2007, p. 57.

³⁸ Jean-François Caron, « Du conte au slam, les mots qu’on se dit », *Lettres québécoises*, n° 138, 2010, p. 17.

³⁹ Catherine Lalonde, *loc. cit.*, p. 21.

Cette activité littéraire se caractérise habituellement par des thèmes souvent axés sur un discours plus populaire et moins sur celui des artistes et de l'élite. Les slameurs savent que leur public se compose majoritairement de gens du peuple, ils vont donc essayer de traiter de sujets d'actualité ou qui se discutent dans la région. À vrai dire, comme l'a déjà souligné Marc Smith, le Slam est une poésie du peuple, faite par celui-ci et pour celui-ci, car la voix, radicalement sociale et individuelle, « signale la manière dont l'homme se situe dans le monde et à l'égard de l'autre⁴⁰ ». Tout poète est accepté sur la scène, quel que soit son pedigree, puisque le récitant n'est pas plus important que la foule qui l'écoute. Comme le souligne l'artiste multidisciplinaire Marie-Marine Lévesque : « Le [S]lam est plus engagé, plus politique. C'est un médium qui me permet de véhiculer ma colère, mon indignation. [...] Avec le [S]lam, je porte un regard sur la société. Le [S]lam est moins formulé au *je* et davantage au *nous*⁴¹. » Le slam de poésie est fait, non pour glorifier le poète et sa création, mais pour célébrer la communauté à laquelle il appartient. Comme nous l'explique Paul Zumthor, « [l]a communication vocale remplit au sein du groupe social une fonction extériorisatrice⁴² » qui semble être une des pierres angulaires de cette poésie. Cette dimension sociale éloigne le Slam du *spoken word* qui, lui, est plus axé sur le personnel que sur le collectif. Ce glissement entre un pronom personnel à un autre est visible chez les poètes. La poésie de Marjolaine Beauchamp, par exemple, est majoritairement écrite au « je » dans ses textes de *spoken word poetry*; par contre, dans ses textes de slam de poésie, on remarque la disparition presque complète de la voix en première personne. On peut voir ce changement, entre autres, dans son poème Lou :

⁴⁰ Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 31.

⁴¹ Marie-Marine Lévesque citée par Hélène Mercier, *loc. cit.*, p. 9.

⁴² Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 33.

Eille, Lou, tes cordons sont détachés
Tu risques peut-être de t'enfarger
Tu connais ça toi t'enfarger hein?
T'es arrivé dans vie comme si t'avais trébuché
Comme si le ciel t'avait vomi
T'étais un bébé affamé⁴³

Pour mieux établir un lien plus direct avec chacun des membres du public, il est important de s'effacer un peu et de s'adresser directement à la source. Marjolaine Beauchamp utilise cette technique dans plusieurs de ses poèmes où elle interpelle l'audience en utilisant le pronom personnel « tu » au lieu du « je », comme on peut le voir avec « Lou ». Même si, plus loin dans le poème, Beauchamp utilise un nom propre pour la rime, l'auditoire peut quand même se sentir visé. Chacun connaît sûrement la signification de « s'enfarger » et sait ce que c'est que d'être « un bébé affamé ».

Pour mieux comprendre le slam de poésie, il faut en saisir le déroulement, il faut connaître ses règles et la culture qui entoure les soirées de Slam. Les réglementations d'un slam de poésie pourraient se diviser en quatre grandes catégories : 1^o mettre en scène son propre travail; 2^o réciter son texte en trois minutes ou un peu moins; 3^o n'utiliser aucun accessoire ni aucun costume; 4^o évaluer les performances grâce à un système de pointage de 0 à 10. Cela dit, il y a toujours des zones grises qui peuvent parfois être exploitées; il faut le mentionner, car l'un des objectifs du Slam est de toujours repousser les limites que l'on impose à la poésie. Certains écarts sont acceptés si c'est dans le but d'expérimenter et d'amener l'art de la poésie à un niveau plus haut; mais si c'est simplement pour tirer avantage de ces zones d'ombres, ces entorses au règlement sont considérées comme inacceptables. Certains ont testé ces limites avec leur habillement; comment peut-on dire où

⁴³ Marjolaine Beauchamp, « Lou », *Petites histoires pour pas dormir*, Studio Superplate, 2012, piste 6. [c'est moi qui transcris]

commence le costume et où finit le style personnel ainsi que les accessoires? Il y a aussi la règle qui demande que l'on « performe » son propre travail pour empêcher le plagiat ainsi que rendre la compétition juste entre ceux qui montent sur scène avec leur travail et ceux qui montrent le travail de poètes déjà célèbres et acclamés. Mais un poème en hommage à Baudelaire est-il considéré comme une entorse au règlement?

Une autre particularité du Slam, qu'on ne retrouve pas dans le *spoken word poetry* en raison de son aspect compétitif, est la présence d'un « slam *sacriifié* » : il s'agit d'un slam qu'un ancien champion fait au tout début de la soirée. Puisque son travail a déjà été considéré comme méritoire et victorieux, il sert de point de comparaison avec les textes que les juges vont entendre. Les organisateurs de soirées Slam connaissent bien le phénomène par lequel, au cours d'un spectacle de slam, l'esprit critique des juges s'é mouss e et devient moins aiguisé au fur et à mesure que les récitants défilent devant eux. À cause de cette perte d'acuité, les notes accordées aux récitants ont tendance à monter légèrement pendant la soirée. Pour compenser le « handicap » du premier poète à monter sur scène, on présente donc aux juges l'esthétique poétique d'un slameur déjà consacré pour qu'ils puissent par la suite avoir une meilleure idée du pointage à donner à la nouveauté après avoir expérimenté ce qui est censé être, anciennement, un bon slam.

La qualité de la performance est l'un des critères d'évaluation du Slam, dans la mesure où elle fait partie intégrante de ce style de poésie, plus même que dans le *spoken word poetry*, puisque le message « ne se réduit pas à son contenu manifeste, mais en comporte un latent constitué par le *medium* qui le transmet⁴⁴ ». Il ne faut pas simplement être

⁴⁴ Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 35.

capable de réciter le poème, mais de l'interpréter devant la foule. Cette notion de « performance » est définie par Zumthor comme « l'action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant⁴⁵ ». En plus de séduire le public avec le texte, il faut être capable de le présenter sur scène en l'espace de trois minutes. Le poème et les mouvements ne doivent faire qu'un pour séduire l'assistance. Il doit y avoir une mise au point préalable de la prestation, car le poète ne peut improviser sa performance sur scène en espérant que son langage corporel transmette le même message que son texte. Le Slam « se rapproche en cela beaucoup plus du théâtre, exigeant de la part du slameur une performance remarquable⁴⁶ ». Le public souhaite voir le poème se faire incarner par son auteur. Alors, un des buts du Slam est de « *invigorate poetry by giving as much weight (something more) to the performance as [the authors] gave to the text when they wrote it*⁴⁷ ». Ce qui semble être une excellente idée au tout début – rendre la poésie plus accessible aux gens qui sont peu familiers avec ce milieu restreint – peut en revanche se transformer en problème si la performance prend trop de place : pour donner la meilleure performance possible devant les juges, le récitant peut être tenté de négliger le poème et le contenu du texte.

En plus de la performance et de la limite de temps qui lui est impartie, une autre caractéristique du Slam est le langage que les récitants vont utiliser dans leurs textes. Car, toujours dans l'optique de compétition, une des missions principales du Slam est de permettre aux gens ordinaires d'entrer dans l'univers des poètes; ceux-ci vont donc utiliser

⁴⁵ *Ibid*, p. 32.

⁴⁶ Jean-François Caron, *loc. cit.*, p. 16-17.

⁴⁷ Marc K. Smith et Joe Kraynak (dir.), *Take the Mic, op. cit.*, p. 7. « dynamiser la poésie en donnant autant de poids (quelquefois plus) à la performance comme [les auteurs] en ont donné au texte quand ils l'ont écrit ». C'est moi qui traduis.

un langage qu'on pourrait considérer comme moins poétique. Nous avons parlé des multiples niveaux de lecture de la poésie de Sarah Kay, ainsi que la difficulté de tout comprendre du poème à la première écoute, sans accès au texte écrit. Ce qui constitue une force dans le *spoken word poetry* peut devenir une faiblesse apparente dans le slam de poésie. Le langage poétique de Sarah Kay devient donc plus simple, elle va plus rapidement au sujet principal de son histoire (en raison de la limite de temps); nous pouvons par exemple constater, dans « Hand-Me-Downs », qu'elle cherche visiblement à rendre son texte plus transparent :

You have taken to wearing around your father's
hand-me-down anger. I wish that you wouldn't.
It's a few sizes too big and everyone can see it doesn't
fit you, hangs loose in all the wrong places,
even if it does match your skin color.

You think you'll grow into it: that your arms
will beef up after all the fighting and it will sit on your
shoulders if only you pin it in the right places with
well-placed conviction.

The bathroom mirror tells you, you look good,
your fists look a lot more justified.
When you dig your hands deep into the pockets,
you'll find stories he left there for you to hand out
to the other boys like car bombs.⁴⁸

Le double sens caractéristique de Sarah Kay est toujours présent : le jeu de la haine du père qui est portée comme une veste par le fils. Par contre, on comprend cette analogie beaucoup plus rapidement que, par exemple, dans « Toothbrush to the Bicycle Tire » où l'auteure utilise le sens littéral et figuré pour créer un univers avec des termes bien précis. Sarah Kay va directement chercher l'image forte qui marque l'esprit de l'auditeur, sans aucun détour, pour ainsi s'assurer une victoire. On peut aussi voir, comme avec Marjolaine Beauchamp avec « Lou », que Sarah Kay utilise la deuxième personne du singulier pour accrocher le public.

⁴⁸ Sarah Kay, *op. cit.*, p. 51.

Les poètes vont donc choisir cette façon de communiquer leur poésie parce que « *during the mid decades of the past century, some misguided poets and critics shackled poetry to the page [...] It became almost impossible to understand*⁴⁹ »; le langage du slameur se trouve donc plus près de son public cible. C'est pour ces raisons que les

*[e]arly slammers groomed their texts for performance by red-penciling out abstractions and obscurations and substituting vibrant concrete language, pertinent themes, and vivid imagery – complemented and supported by genuine, precise, and powerfully expressed performances. Their goal was to communicate*⁵⁰.

Cette volonté de communiquer plus clairement à travers leurs poèmes a donc entraîné peu à peu les slameurs à utiliser un langage quotidien plutôt qu'une écriture qui aurait été plus poétique, mais moins accessible à la population en général. Comme nous l'indique Marc Smith, à propos du langage abstrait que certains poètes utilisent : « *The audience might be able to grasp it for a moment, but it won't stick*⁵¹. » Ce désintérêt de l'auditoire pourrait ensuite nuire grandement au récitant durant l'attribution des notes par le jury. L'utilisation de ce langage simple se voit bien dans la poésie de Marjolaine Beauchamp, où elle utilise des jurons et une forme plus orale du langage :

Il est parti
T'as rien à dire
C'est ça la vie des fois, souffrir
Bienvenue dans le monde des statistiques
Tu suis le graphique du grand classique
Et tu sens cette histoire sacrée cette histoire magnifique
Se diluer dans l'océan banal
De tous ces gens qui ont eu mal
Déjà
Avant toi
Mal d'un amour charcuterie

⁴⁹ Marc K. Smith et Joe Kravynak (dir.), *Take the Mic, op. cit.*, p. 13. « au milieu des décennies du siècle dernier, certains poètes et critiques mal conseillés ont enchaîné la poésie à la page [...] Il est devenu presque impossible de comprendre ». C'est moi qui traduis.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 12. « premiers slameurs ont préparé leurs textes pour leurs performances en marquant au crayon rouge les abstractions et les obscurcissements et en remplaçant le tout par un langage concret, vibrant, avec des thèmes pertinents et des images vives — complétés et renforcés par des spectacles authentiques, précis, et puissamment exprimés. Leur but était de communiquer. » C'est moi qui traduis.

⁵¹ *Ibid.*, p. 51. « Le public pourrait être en mesure de le saisir pour un moment, mais cette sensation ne leur resterait pas en mémoire. » C'est moi qui traduis.

D'un amour vertige et saccage
D'un amour qui scrappe, d'un ravage
Commun
Comme la mort de ton chien
Qui te fait de la peine seulement à toi⁵²

Il y a donc ici un équilibre précaire, mais bien dosé entre poésie et oralité. Cet équilibre va chercher l'auditeur dans sa « zone de confort », dans ce qu'il connaît pour l'attirer vers une poésie simple, mais qui frappe et qui accroche son oreille. C'est ce coup de poing au plexus solaire, poétiquement parlant, que recherchent les slameurs; avec un langage plus commun, certes, mais en réussissant quand même à générer des images poétiques.

Les slameurs ont tout intérêt à marquer leurs auditeurs, car ils doivent tenir compte de la nature humaine – et ce, même si « *the competition itself isn't the core of slam poetry, but it does stimulate the poet/performers and the audience in an effort to raise the level of the art*⁵³ ». L'être humain, en effet, souhaite toujours être le meilleur, même dans les cas de figure à l'exemple du Slam où la victoire, très subjective, est essentiellement basée sur les goûts des juges en matière de poésie et de présence sur scène. La compétition, dans le slam de poésie, n'a aucunement l'intention de montrer la supériorité de l'écriture d'un slameur sur celle d'un autre. Elle n'est là que pour stimuler l'intérêt du public qui apprécie l'intensité dramatique qu'elle offre. Elle est le moteur qui pousse les poètes à vouloir faire plus et toujours mieux, à repousser les limites poétiques du langage et de la prestation, puisqu'une victoire, quel qu'en soit le cadre, flatte toujours l'ego du gagnant.

Une technique utilisée dans le slam de poésie pour marquer les esprits est l'utilisation d'une « morale », comme à la fin des contes de fées traditionnels; c'est ce qui nous permet,

⁵² Marjolaine Beauchamp, *Aux plexus*, op. cit., p. 81.

⁵³ Marc K. Smith et Joe Kraynak (dir.), *The Complete Idiot's Guide to Slam Poetry*, op. cit., p. 4. « la compétition elle-même n'est pas le cœur du slam de poésie, mais elle stimule le poète/artistes de scène et le public dans un effort pour élever le niveau de l'art ». C'est moi qui traduis.

par exemple, de distinguer entre Slam et *spoken word poetry* dans la poésie de Sarah Kay ou de Grand Corps Malade. Comme il est mentionné plus haut, avec ses poèmes « *Hands* » ou « *Extended Development* », elle ne tombe jamais dans le politique même si cela aurait pu être facile. Par contre, dans son slam « *Jellyfish*⁵⁴ », Kay, fidèle à son style, nous raconte un épisode de sa jeunesse à New York, une journée à la plage où elle fait la rencontre de soleils de mer. Pourtant, à la toute fin du récit, on peut voir l'apparition de cette « morale » dans les deux derniers paragraphes. Elle commence par une leçon qui la touche de plus près et qu'elle a tirée de son expérience. Elle parle toujours à la première personne :

And somewhere in between then and now *irony* slipped its way into my vocabulary. *Laughter* became the antidote for guilt. *Sacrifice* grew to be a Band-Aid for shame. And unnecessary death became the nightmare that rode me piggyback⁵⁵.

Ensuite, Kay fait un lien entre elle et son prochain, ses actions et les conséquences de celles-ci, augmentant les implications de la morale. On peut le voir avec l'utilisation du pronom « you » :

Somewhere in between then and now I learned that every move you make echoes outwards from your body like ripples on the ocean from a skipping stone. It is what has taught me that Karma is as tangible as the taste of seawater. Somewhere, somebody has a scorecard, so that *eye for an eye, tooth for a tooth* really does come around to bite you in the ass⁵⁶.

Puis, elle finit avec un discours auquel tous peuvent s'identifier, se reconnaître. Elle a commencé par le personnel, l'individuel pour finalement aller toucher à l'universel avec l'utilisation du pronom « we » :

What is it about immortality? With the right sword and shield, we think we can fend off anger, fear, and hatred. If our legs are strong enough, we think we can outrun age, loss, and death. That we can always truly live as Master of all the Jellyfish⁵⁷.

⁵⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=d6OAWaxPHQo>

⁵⁵ Sarah Kay, *op. cit.*, p. 42.

⁵⁶ *Ibid.*

L'utilisation d'une morale, de thèmes populaires ou bien d'un langage plus simple se rapporte tous à ce besoin de séduire, d'être accepté et consacré. Dans son article intitulé « Slam mouvance », Anne Peyrouse dresse un tableau des « peurs engendrées par le [S]lam pour quelques poètes livresques imaginaires⁵⁸ »; on trouve, parmi les premiers points de la liste : « l'obligation de séduire celui ou celle qui écoute⁵⁹ ». Cette exigence semble se faire de plus en plus pressante dans les textes de Slam puisqu'une partie de la victoire passe par cette séduction obligatoire. C'est par cela même que Sébastien Lavoie nous explique qu'« un slam de poésie met l'accent sur l'impact avec le public. Les participants ont tout intérêt à slammer pour le public qui lui renvoie la balle⁶⁰ ». On peut voir l'utilisation de plusieurs phénomènes que nous avons vus, qui vont chercher l'audience et l'accrochent dans la poésie de Grand Corps Malade, par exemple dans son texte « Les voyages en train » :

C'est vrai que les histoires d'amour c'est comme les voyages en train,
Et quand je vois tous ces voyageurs parfois j'aimerais en être un,
Pourquoi tu crois que tant de gens attendent sur le quai de la gare,
Pourquoi tu crois qu'on flippe autant d'arriver en retard?
[...]
Moi après mon seul vrai voyage j'ai souffert pendant des mois,
On s'est quitté d'un commun accord, mais elle était plus d'accord que moi,
Depuis je traîne sur les quais, je regarde les trains au départ,
Y'a des portes qui s'ouvrent, mais dans une gare je me sens à part.

Il paraît que les voyages en train finissent mal en général,
Si pour toi c'est le cas, accroche-toi et garde le moral,
Car une chose est certaine, y'aura toujours un terminus,
Maintenant tu es prévenu, la prochaine fois tu prendras le bus.⁶¹

Comme nous l'avons mentionné plus haut, l'utilisation du pronom « tu » donne à l'auditeur le sentiment d'être impliqué de près dans cette poésie. Un lien se crée entre le récitant et son public à travers les thèmes universels qui sont abordés – notamment les histoires d'amour.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Anne Peyrouse, « Slam mouvance », *loc. cit.*, p. 49.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Sébastien Lavoie, *loc. cit.*, p. 57.

⁶¹ Fabien Marsaud [Grand Corps Malade], « Les voyages en train », *Midi 20*, Paris, Disque Az B000EUKZW4, 2006 [transcriptions].

Par ailleurs, le langage reste simple, sans trop de jeux de mots lourds qui nuiraient à la compréhension complète du texte. Comme Sarah Kay, *Grand Corps Malade* va directement au but sans trop de fioritures. À la toute fin du texte survient une sorte de morale avec une touche d'humour et une chute surprenante (« tu prendras le bus ») qui boucle la boucle et laisse une impression bien tangible chez les juges. L'usage des questions est aussi une bonne méthode pour « aller chercher » l'auditeur dans la foule, attirer son attention et le forcer à écouter. En somme, les slameurs utilisent des méthodes très variées pour se faire aimer du public.

Il faut le dire, les soirées de Slams ne ressemblent guère aux récitals de poésie traditionnels où l'on exprime son opinion en n'applaudissant qu'à la toute fin de la présentation. Dans les soirées de Slam, au contraire, le public est encouragé à s'exprimer librement devant la performance qui se déroule devant lui, soit en huant, en sifflant ou en acclamant le poète. C'est de cette façon que « *slam poets learn that they had better be tuned into their audience's sensibilities to have any hope of surviving their stay on stage, let alone winning a competition*⁶² »; ce qui nous ramène à la domination des thèmes sociaux et à la séduction omniprésente du public.

La performance sur scène semble avoir un effet moral, « l'impression, sur l'auditeur, d'une loyauté moins contestable que dans la communication écrite ou différée, d'une véracité plus probable et plus persuasive⁶³ ». De ce fait, le slam de poésie, en encourageant « *today's poets and performance artists to address the modern human condition by bringing to life*

⁶² Marc K. Smith et Joe Kravynak (dir.), *Take the Mic.*, *op. cit.*, p. 12. « les slameurs apprennent qu'ils devraient mieux être à l'écoute de la sensibilité de leur public pour avoir une chance de survivre à leur séjour sur scène, et encore plus de remporter une compétition ». C'est moi qui traduis.

⁶³ Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 31.

(and to the spotlight) personal, political, social, and spiritual concerns⁶⁴ », a exacerbé ce côté de « résolution de problèmes sociaux ». Cette tendance à la dénonciation des problèmes contemporains va même jusqu'à créer une nouvelle problématique; un phénomène que Leroy May a pu observer lors de la finale provinciale de Slam qui avait eu lieu au cabaret Lion d'Or à Montréal en 2008 : « Le jury voulait de la poésie bien-pensante et rassurante tout en faisant résonner la corde de l'émotion avec des textes inspirés par l'actualité : maux sociaux courants, Afghanistan, Irak, Conservateurs, coupures dans la culture, et autres éphémérides du temps présent⁶⁵ ». Il y aurait donc deux côtés à la médaille du Slam. Le premier : créer une poésie plus près du peuple avec un renouvellement du genre. Le second : participer à une compétition où l'objectif est de remporter la victoire, séduire le public avec son texte coûte que coûte.

Comme le souligne Marc Smith, un texte politique a beaucoup plus de poids par sa nature même : « *most political poems have an aura of importance and give the poet/performer status as a serious artist. It's difficult to give a low score*⁶⁶ ». Par conséquent, ce poids de plus pousserait donc plusieurs slameurs à pratiquer, par calcul, ce genre de textes socialement engagés. Cette sorte « d'obligation » de séduire le public viendrait du fait que le poète cherche à se faire aimer lors de son passage sur scène et qu'il veut bien paraître aux yeux du jury. Cette redondance des thèmes créerait par la suite une sorte d'attente dans le public envers les textes de Slam. Ces thèmes politiques se retrouvent un peu partout, même

⁶⁴ *Ibid.*, p. 18. « les poètes d'aujourd'hui et les artistes de scène à aborder la condition humaine moderne en apportant à la vie (et à la lumière) leurs préoccupations personnelles, politiques, sociales et spirituelles ». C'est moi qui traduis.

⁶⁵ Leroy K. May, « *Slame ta gueule*, critique d'une forme aux limites du racolage », *Spirale*, n° 224, janvier-février 2009, p. 26-27.

⁶⁶ Marc K. Smith et Joe Kraynak (dir.), *Take the Mic*, *op. cit.*, p. 48. « la plupart des poèmes politiques ont une aura d'importance et donnent au poète/interprète un statut d'artiste sérieux. Il est difficile de donner un faible score ». C'est moi qui traduis.

chez les poètes de notre corpus qui ont été consacrés. Il y a, d'un côté, ce désir très réel, dans le public, d'entendre des textes engagés; mais il y a aussi un besoin chez les artistes de s'exprimer sur des sujets qui leur tiennent à cœur. Sarah Kay ne fait pas exception avec son poème « Hands-Me-Downs ». Elle s'exprime sur cette haine passée de génération en génération où l'on a perdu la source d'origine et qui semble être de la violence raciale inutile :

So I'm asking, when the time comes, who is going to be
the first to put down the needle and the thread?
Who is going to be the first to remember that
their grandfather suffered just as many broken windows,
broken hearts, broken bones? And the first time

you come down to dinner, and your son is sitting at the
dinning room table wearing your hatred on his shoulders,
who is going to be the first to tell him it is finally time to take it off⁶⁷?

Sarah Kay, à l'inverse des jeunes poètes, est capable de ne pas se laisser aller vers cette pente extrêmement glissante des textes engagés et politiques. Kay va plutôt construire son texte avec une métaphore simple et subtile de la veste cousue pour que l'image touche encore plus et soit beaucoup plus poétique. Elle ne tente pas de résoudre ce problème complètement en proposant des solutions toutes faites, mais plutôt, grâce à son texte, elle amène le public à réfléchir aux questions qu'elle pose à travers sa déclamation.

En effet, les gens qui viennent voir une compétition de slam de poésie veulent qu'on leur propose des solutions aux maux sociaux; à travers cette expérience, ils se sentent plus importants comme acteurs de ces « résolutions », d'où « l'impression que donne parfois la poésie orale, de coller plus étroitement [...] à ce que l'existence collective comporte, à un niveau profond, de plus répétitif; d'où une redondance particulière et une moindre variété dans les thèmes⁶⁸ ». En souhaitant célébrer la communauté qui entoure le poète, celui-ci

⁶⁷ Sarah Kay, *op. cit.*, p. 52.

⁶⁸ Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 46.

serait donc pris dans un cycle vicieux qui le ramènerait toujours vers les problématiques sociales pour le thème de ses textes. Dans son article « Slam mouvance », Anne Peyrouse explique ainsi ce phénomène d'espérance de la part du public :

Les poèmes dits [durant un slam de poésie] reflètent souvent l'urbain, ils traitent des problématiques de la ville et du « je » qui vagabonde dans cet environnement parfois inquiétant et injuste. Le slameur revêt souvent une cause sociale, parle d'injustice et de frustration, exprime la révolte ou la déception. Il narre poétiquement l'histoire de certaines gens (personnages ou pas); il raconte en vers les structures sociales destructrices ou dégradantes; il s'attarde aux victimes et parfois le devient. Il exprime les échecs et les manques, hantant tous les âges et la plupart des sociétés urbanisées. Son regard décape tout en sensibilisant, paraît franchement humain.

Néanmoins, le danger est de se répéter ou de créer une attente : le public et le jury voulant seulement entendre l'urbanité, ses injustices et le cri de détresse de l'un ou de l'autre. Cri nécessaire, vital, touchant – là n'est pas la question. Pour la vie du poème et pour sa lancée, le slameur devra passer par d'autres sujets et certains le font déjà, renouvelant ainsi le propos ou le point de vue de la parole (donc la parole elle-même)⁶⁹.

Le remède à ce désir absolu de séduction de la part du slameur, qui semble devenir un problème récurrent, serait un nouveau retour aux sources. On ne parle pas ici d'un retour aux origines de la Poésie avec un P majuscule, comme l'a déjà tenté le *spoken word poetry* en allant chercher des techniques semblables dans la poésie de la Grèce antique, mais un retour à celles du Slam. Nous parlons évidemment des débuts du slam de poésie, où les récitants faisaient de la poésie pour la rendre accessible et l'améliorer en en faisant un objet d'expérimentation hors des conventions de la poésie traditionnelle, où le poète sur la scène n'était pas plus important que les auditeurs qui écoutent.

L'hybridité des genres pourrait à présent aussi jouer un rôle pour la survivance de ce style particulier. Il faudrait aller puiser dans le *spoken word poetry* du côté des thèmes qui ne sont sujets à aucune obligation. Cette problématique est surtout perçue chez les nouveaux slameurs, car ils cherchent à se justifier, à montrer que leur voix est importante, à faire leur marque comme artistes sérieux, comme l'a soulevé Marc Smith. Les plus habitués

⁶⁹ Anne Peyrouse, *loc. cit.*, p. 50.

renouvellent la parole, trouvent leur inspiration ailleurs ou exposent les problèmes, les maux sociaux à travers des sous-entendus. On voit ainsi se développer une poésie plus fine et subtile qui met à profit le jeu de double sens. Avec le phénomène du slam de poésie, on peut percevoir un retour du statut du poète comme vecteur de changement.

En conclusion, le *spoken word poetry* est une poésie orale où l'accent est mis sur la récitation du texte sur scène. L'attention est portée sur la langue, la sonorité et le rythme du poème, qu'on travaille sur la page dans le but de le présenter par la suite. C'est un style de poésie beaucoup plus libre, autant du côté du style, des thèmes, du langage que du temps de performance où l'on trouve des croisements entre les styles oraux (conte, rap, poésie). Cette liberté est à la mesure du côté divertissant de ce style de poésie. L'artiste est libre d'explorer les facettes de son imaginaire sans en craindre les conséquences. On pourrait condenser la définition en disant que le *spoken word poetry* correspond à tout texte poétique qui est travaillé pour l'oralité dans l'intention d'être présenté sur scène.

Le slam de poésie est une extension du *spoken word poetry* où l'on a incorporé la composante de la compétition pour bénéficier d'une plus grande attention de la part du grand public. En raison de la compétition, on y trouve des thèmes plus d'actualité, l'utilisation d'une morale, l'interpellation de l'auditoire et un langage plus simple pour séduire le public. La performance du texte et de l'artiste est aussi très importante, car c'est d'elle que dépend l'attribution d'une grande majorité des points pour la victoire. Une limite de temps est imposée de même qu'une réglementation sévère. Les buts du Slam sont de rendre la poésie plus accessible, d'améliorer cette forme d'art et ainsi repousser les limites et aller plus loin artistiquement parlant.

CHAPITRE 2

Retour théorique sur la création

Après avoir étudié les caractéristiques spécifiques des deux genres de poésie que sont le *spoken word poetry* et le slam de poésie, nous allons maintenant, à la lumière de cette analyse, effectuer un retour réflexif sur les textes poétiques qui se trouvent dans la première partie de la thèse et sur l'expérience d'écriture qui a présidé à leur composition. Nous expliquerons d'abord les motivations qui nous ont poussée à choisir ces deux techniques poétiques comme objet d'étude. Ensuite, nous dévoilerons les techniques de composition mises en œuvre pour chacun des deux styles de poésie pratiqués ainsi que notre plan thématique. Pour finir, nous apporterons aussi des précisions sur le choix de l'organisation interne du recueil et sur notre conception du travail esthétique. Pour alléger la forme – et pour mieux correspondre à l'expérience intime et personnelle que représente cette création poétique – il nous a semblé pertinent de rédiger cette partie du travail à la première personne du singulier.

Slam et spoken word poetry

Pour commencer, on peut s'interroger sur les raisons mêmes qui m'ont amenée à concentrer mon travail de création sur le slam de poésie et le *spoken word*. Ma première intention était de concevoir l'ensemble de mon projet poétique autour du texte autobiographique intitulé « *Roadkill* ». Je voulais travailler chaque mouvement pour construire progressivement un récit de mon aventure qui serait aussi une réflexion sur

l'univers de la chasse comme tradition et comme rite d'initiation. Mais, entre-temps, je commençais à m'initier au monde du slam de poésie et du *spoken word* en écoutant des artistes provenant des deux milieux et en assistant à des présentations durant des festivals de poésie. À partir de ces influences, je voulais continuer à évoluer dans ma pratique de la poésie. L'idée m'est alors venue que je pourrais peut-être travailler mon histoire en expérimentant ces nouvelles techniques plutôt qu'en utilisant des formes de poésie plus traditionnelles, ce qui rendrait possiblement l'expérience beaucoup plus riche et intéressante. À l'origine, « *Roadkill* » n'était qu'une anecdote amusante que je me plaisais à raconter à mes proches; on m'a fortement conseillé d'en explorer plus avant le contenu pour en faire ressortir toutes les implications symboliques et les significations possibles.

Je valorise dans ma poésie la communication avec le public en général. Je souhaite d'abord toucher et émouvoir les gens par le biais de mon écriture et j'apprenais dans mes recherches que c'était l'une des valeurs premières du slam de poésie. Après la lecture de plusieurs articles et des principaux ouvrages théoriques sur le sujet – notamment *The complete idiot's guide to Slam Poetry, Take the mic. The art of performance poetry, slam, and the spoken word* et *Poetry Slam. The Competitive Art of Performance Poetry* –, j'ai remarqué que les deux pratiques littéraires (slam de poésie et *spoken word*) étaient souvent confondues dans le monde francophone, et ce, malgré les différences flagrantes entre les deux styles (qui ont d'ailleurs été mises en évidence au chapitre précédent). C'est pour ces raisons que l'idée de rédiger un recueil en suivant l'évolution de deux types de poésie pour ensuite, montrer que ces deux genres de poésie sont distincts l'un de l'autre m'est venue à l'esprit.

Technique de composition

Pour réussir ma création avec ces deux genres de poésie orale, j'ai dû chercher en quoi consistaient les caractéristiques propres à chacune. À partir de mes lectures et de mes recherches, j'ai donc tenté de développer un style d'écriture personnel en suivant les préceptes du *spoken word poetry* et du slam de poésie. Bien entendu, les techniques de composition utilisées ont été assez différentes entre les deux formes littéraires. En premier lieu, on peut dire que le *spoken word poetry* est plus près des styles poétiques plus traditionnels : il est surtout composé de textes courts qui abordent une thématique particulière, formant quelquefois un petit récit relativement linéaire. Avec le *spoken word*, je me suis livrée à un travail formel sur la langue et les mots, leur sonorité et leur définition pour créer une dynamique interne qui devait être présente dans l'oralité. J'ai cherché à créer consciemment des allitérations et des assonances, des rimes à l'intérieur du poème, comme on peut le voir entre autres dans « Mon cœur est butane » avec la répétition du « s » et du « t » :

Je suis une passion intense
inétanchable
qui grandit toujours, sans cesse
sans jamais connaître de fond
détruisant tout sur son passage

On rencontre le même procédé dans le texte intitulé « Les enfants des cendres », dans lequel j'ai cherché à multiplier les sonorités en « an »/« on » et en « ou » en plus du « f » :

Les démons d'allumettes s'en vont
galopant dans les champs
dévastant la récolte de décembre

Feux follets et feux de Bengale
Ils courent fous sous la lune de goudron
qui s'égoutte lentement dans les océans
profonds et froids

Il était impératif pour moi d'écrire avec un dictionnaire sous la main tout au long de la composition des poèmes. J'y cherchais continuellement des mots, des expressions tournant autour d'un même thème pour tisser une toile de métaphores. Je m'intéressais tout particulièrement au monde maritime; on peut le constater, par exemple, avec les images récurrentes de la marée, de la plage, de l'océan et des bateaux qui abondent comme dans le texte intitulé « Amiral » :

Je rongé de plus en plus mon frein
perdu dans mon perpétuel exil
sans port d'attache ni gardien de phare

Mes cordages ont rompu sous l'emprise de la pleine lune
Et je me retrouve à voguer entre les courbes et les cratères
[...]
retournant à la source, à la saignée des caps

Marin amer sans mer, au vaisseau sans arrimage
je fais voile en eaux toujours plus profondes

J'ai aussi choisi de réciter très souvent mes poèmes à haute voix pour m'assurer qu'ils respectaient les principes du style « *spoken word* », selon lequel le travail fait sur la page doit être conçu dans le but d'être par la suite déclamé. Il fallait faire en sorte que le texte reste fluide, proche du langage oral de l'auteur, pour faciliter la mémorisation et pour empêcher que le récit ne soit inconsciemment déformé lors de sa transposition de l'écrit à l'oral. Cette oralité si présente et si importante explique certains de mes choix linguistiques, qui pourraient être pris à tort pour des erreurs. Certains mots ou structures de phrase sont, par exprès, « fautifs », pour respecter le langage de la Péninsule acadienne, d'où je suis originaire. Les textes renferment plusieurs acadianismes, par exemple les mots « prusses », « *jammer* », « *fiter* », « tiendre », etc., de même que des expressions comme « qui vous pend au nez » « que quand » ou « en bois ». Alors, même si le niveau de langue dans la plupart des poèmes est standard, il y a des pointes de mon langage populaire qui apparaissent à quelques

endroits pour rappeler mes origines de fille du nord du Nouveau-Brunswick. En plus des acadianismes, on trouve aussi dans mon vocabulaire l'utilisation de mots anglais ou de locutions qui renvoient au contexte linguistique de la seule province officiellement bilingue au Canada : celui des habitants francophones qui sont continuellement en contact avec cette langue dans leur quotidien, qui laisse des traces dans leur vocabulaire. On peut le constater à travers l'origine de certains mots anglais qui ont fini par être francisés et acceptés dans l'usage courant.

En deuxième lieu, avec le slam de poésie, le travail a été fait moins sur la forme que sur le fond. Il fallait au début se pencher sur des thèmes sociaux pour marquer le retour du statut de l'artiste engagé, vecteur de changements dans la société, qui est présenté par le biais de ce style. Car, comme nous l'avons vu dans les définitions du premier chapitre, l'intégration de thèmes sociaux est une caractéristique du Slam. Le slameur, en plus de changer la pratique la plus connue de poésie, essaie de trouver des réponses aux problèmes sociaux ou du moins, d'y sensibiliser le public.

Le Slam est aussi une expérience cathartique sur des thèmes qui tiennent à cœur au slameur : une cause qu'il souhaite défendre, une injustice qu'il veut dénoncer, etc. En plus, c'est aussi une expérience rhétorique dans le discours du poète, puisqu'il faut justifier l'énergie dépensée sur le texte et la performance en faveur d'un thème en particulier. On doit prouver à l'auditoire que ce thème choisi vaut la peine d'être abordé et développé par le récitant. Il faut aussi prendre en considération tout l'aspect de la séduction du public; c'est pour cette raison que le travail sur la langue, assez élaboré dans le *spoken word*, n'a pas été aussi soutenu dans mes slams. Il fallait rester encore plus près de l'oralité et du langage

courant pour que les gens qui assistent au récital comprennent sans effort; c'est ce qu'on peut voir, par exemple, dans le texte intitulé « *Roadkill* » : « parce que dans le char y'a juste un *deck* à cassettes qui fonctionne même pas / un tas de morceaux que la rouille fait tiendre ensemble / qui est l'extension de mon corps ».

Par ailleurs, les idées devaient être déjà développées dans le poème, déjà « prédigérées » en raison du caractère éphémère de l'événement, car sinon le lien entre le slameur et le public se forme plus difficilement. L'auditeur n'a pas la chance de revenir à sa guise sur le travail du poète pour l'approfondir ou pour méditer sur le sens de son texte. C'est pourquoi l'auteur éprouve ce besoin urgent de donner d'emblée les clés du poème : il veut s'assurer que le spectateur a compris au bon moment le sens général du texte, ce qui permettra peut-être au récitant de remporter une victoire dans la compétition. C'est pour cette raison que j'utilise beaucoup d'exemples et d'énumérations dans mes textes de Slam, comme par exemple dans « *Beast* » :

Il est toujours plus facile d'être perçu comme un fauve
lorsqu'on peut saigner
parce que c'est tellement plus simple sans choix
tuer ou mourir
chasser ou être affamé
suivre ou arrêter pour y penser et choisir son bonheur

Ce besoin de clarté immédiate m'a obligée à pousser encore plus loin mon analyse du message que je tente de faire passer. Je ne pouvais pas lancer une idée quelconque sans la préciser, sans savoir exactement ce que je tentais de communiquer, ce qui m'a évité plusieurs fois des phrases provocatrices qui ne voulaient rien dire en fin de compte.

J'ai aussi éprouvé quelques difficultés au niveau de la contrainte du temps qu'impose le slam de poésie. Il est presque impossible d'aller directement à l'image sans explication ou

description (sans tomber dans l'abstrait ou dans l'énumération) tout en rédigeant quand même un poème de trois minutes avec une trame narrative, un lien en filigrane qui permette au texte de « se tenir ». Le fait d'aller directement à l'image sans se justifier permet de susciter ou d'évoquer des sensations, des sentiments dans le public, mais si l'on ne va pas plus loin; il n'y a rien d'autre et cette impression s'estompe rapidement. Avec le slam de poésie, il faut être capable de toucher, plutôt frapper l'auditeur, avec une idée qui va ensuite le faire méditer, le marquer plus profondément qu'une suite d'images, comme le propose la poésie plus traditionnelle. Il ne faut pas oublier, en effet, que le public ne se compose habituellement pas de connaisseurs – qui sont le plus souvent à la recherche d'images évocatrices – mais de gens ordinaires qui cherchent plutôt des sensations fortes et des réponses.

Le défi était dans ce cas-là de concevoir des poèmes plus longs qu'à l'ordinaire tout en restant dans le registre poétique, et ce, sans tomber dans un style essayistique, puisque écrire en peu de mots est impossible avec le slam de poésie. Les textes ont dû être considérablement retravaillés pour avoir la longueur nécessaire et pour qu'il n'y ait pas de parties inutiles ou superflues. La lecture à voix haute et la mémorisation des textes ont joué encore un plus grand rôle dans cette partie, puisqu'il fallait absolument s'assurer que le poème était assez long lors de sa présentation sur scène. Pour tout dire, la pratique du *spoken word poetry* a donc représenté pour moi une expérience beaucoup plus naturelle que celle d'écrire du Slam. Avec ce genre de poésie orale, il était en effet beaucoup plus simple de suivre une seule ligne d'inspiration et de développer un lien logique thématique. Sur ce plan, les contraintes du *spoken word* sont bien moins exigeantes que celles du slam de poésie; en ce sens, on peut dire qu'il offre plus de liberté créatrice.

Plan thématique

Pour bien mener à terme ce projet et être sûre qu'il y avait une cohésion entre les textes, j'ai monté un plan thématique pour le processus de création à partir des adages suivants : « *Fire is love and water sorrow* », « *Still water runs deep* » et « *Fire is a good servant but a bad master* ». Le premier à m'être venu en tête est « *Still water runs deep* » : l'image que cette expression évoque chez moi ne suit pas exactement la signification réelle de la devise. Elle représente une nappe phréatique où l'on va sans cesse puiser et qui se retrouve toujours inépuisable. Pour un enfant des Maritimes, je crois que la présence de l'eau reste cruciale, courant profondément sous ma peau. Les flots seront toujours un lieu d'asile et de ressourcement. Aussi, la raison pour laquelle j'ai choisi la version anglaise de cette maxime est que dans sa version française, « Il faut se méfier de l'eau qui dort », l'image de l'eau qui « court » et de son mouvement crucial disparaît.

Ensuite, l'idée d'apposer une autre maxime à l'imaginaire que je me faisais de mon plan thématique a germé. Il me fallait une image contraire à celle de l'eau, celle du feu qui accompagne le premier élément tout au long de la création à l'image du yin et du yang. J'ai fait des recherches pour trouver un adage qui compléterait celui de l'eau. J'ai trouvé « *Fire is a good servant but a bad master* » qui décrivait parfaitement l'utilisation du feu dans mes poèmes, où il peut être moteur aussi bien d'innovation que de destruction. Comme j'essaie de l'expliquer dans mes textes, le fait de se laisser gouverner complètement par ses passions est un mauvais choix, « *a bad master* ». Pourtant, le fait d'avoir des envies n'est pas toujours une mauvaise chose et, bien contrôlé, il peut être « *a good servant* ». Je voulais jouer sur les oppositions : celle de l'eau et du feu ainsi que celle des bienfaits et du dangereux. Durant

cette recherche, j'ai aussi trouvé « *Fire is love and water sorrow* », qui montrait bien la dynamique que je souhaitais créer entre les deux éléments. Le feu représente ce que j'aime, ce qui me pousse vers l'avant et l'eau représente le retour à la maison, à la mer, à la recherche d'un équilibre et d'une paix intérieure après un chagrin.

J'ai donc choisi, en premier lieu, d'utiliser l'analogie archétypale du feu pour représenter la passion qui anime et qui dévore les cœurs ainsi que l'imaginaire de la chasse, puisque je fais un lien direct entre celle-ci et la séduction. Ce lien est aussi renforcé par le fait que le désir peut parfois être source de destruction. Ensuite, l'image de l'eau, qui représente le contraire du feu, coule aussi dans les veines comme la passion, mais elle représente plutôt la stabilité et l'équilibre. Cette idée m'est venue parce que je suis naturellement attirée par l'eau. Par ailleurs, quand je suis chez moi, en Acadie, j'ai pour habitude – c'est presque un rituel – d'aller m'asseoir soit sur les rochers de Cap-Bateau, soit sur un quai quelconque pour regarder l'océan quand j'ai besoin de réfléchir, de mettre de l'ordre dans mes idées ou de me calmer. À partir de ces deux images, j'ai commencé à tisser un ensemble de significations qui me représentent, dans la mesure où l'univers poétique dans lequel j'évolue est basé sur mes expériences.

Le feu est à l'image du personnage et de son tumulte intérieur entre ses passions et ses désirs; la mer est le symbole de ses origines, de sa maison, du paysage extérieur dans lequel il évolue et auquel il essaie de ressembler. Nous pouvons diviser les thèmes en trois grandes catégories qui sont toutes plus ou moins explorées dans le « poème sacrifié » intitulé « Le sourire de la violoncelliste » : le feu de la passion et de la chasse, l'eau qui est le retour aux sources et au territoire connu en plus de la composante personnelle. Il y a aussi dans ce

poème tout le jeu entre la réalité et le rêve : ce que le personnage imagine et ce qui se passe réellement. Cette opposition des contraires – le feu et l’eau, la réalité et le rêve, l’instinct de chasse et l’inertie dans « Le sourire de la violoncelliste » – va se retrouver à travers le recueil sous différentes formes et différents sujets. Avec ces notions en main, nous allons maintenant passer en revue chacun des poèmes selon l’ordre chronologique du texte : nous referons ainsi le parcours habituel du lecteur moyen pour montrer comment les thèmes se modulent et évoluent, comment ils s’appellent et se répondent d’un texte à l’autre.

Puisque la mer signifie le retour à la maison et à la stabilité, la série de poèmes commence à l’opposé avec la thématique du feu, du brasier avec « Mon cœur est butane », « incroyablement instable et brûlant ». Ce poème représente la passion à l’état pur et les désirs non contrôlés de l’être humain. De plus, on peut y lire un sous-texte à message écologique puisque le feu consume la terre en lien avec les humains détruisant la Terre comme on peut le constater dans la strophe suivante :

Mon cœur est dégoulinant d’huile
Je porte le décès du monde
dans mes veines
Univers moderne
qui meurt à chacun de mes charbonneux battements
à la pompe, dans les déserts, dans les océans

Cette opposition entre le feu et la végétation dépeint bien le déséquilibre que symbolise le premier élément, qui est perçu comme quelque chose d’incontrôlable et de destructeur :

Je suis combustible
propane et méthane
Comprimé depuis des années
confiné sur soi-même
qui n’attends qu’à exploser
la menace qui gronde sous vos pieds

Avec ce premier poème, j’explique donc la représentation et la puissance du feu dans l’imaginaire de ma création.

Il en résulte une désolation totale de l'univers du personnage après que celui-ci ait suivi ses désirs sans se poser de questions. Après que l'incendie a tout détruit, il ne reste que des cendres; c'est ce thème qui est développé dans « Les enfants des cendres ». Ici, l'image du feu n'évoque plus la passion dévorante et irrationnelle du premier poème, mais plutôt des souhaits plus profonds, plus personnels : « Quémendant la charité/les mains closes, le cœur ouvert/poings liés et yeux fermés ». Car, comme nous l'avons indiqué, le tout s'adoucit après la fournaise. Ce poème est marqué du paradoxe entre l'obscurité et la lumière que crée le feu avec ses flammes mouvantes. Ce mouvement aléatoire établit un jeu de pouvoir qui se déroule entre espoir et désespoir, bonheur et chaos.

Les enfants des ombres
vont et viennent, viennent et vont
frappant de grands coups aux fenêtres
pour y chasser la clarté du matin

Traquant les flammes incandescentes des
enfants solitaires
pour faire régner le silence des ombres
dans l'âtre du diable

Maintenant que les flammes ont perdu de leur ardeur, on peut voir l'apparition plus marquée de la thématique de l'eau qui était annoncée subtilement par la mention de l'océan dans « Les enfants des cendres » : « dans les océans/profonds et froids ». Dans « Amiral », les deux thématiques (feu/eau) sont explorées à l'unisson :

Mon exode est partout, coulé dans mes veines,
dans mon sang de mazout et de carburant

Voyageant à l'image des vagues de la marée montante
Aller-retour quotidien

À l'image de la marée qui revient cycliquement, des thèmes explorés dans un poème antérieur vont refaire surface deux poèmes plus loin. Ainsi, ce retour de flammes marque le retour du personnage à la maison : « retournant à la source, à la saignée des caps ». C'est

pour cette raison qu'on assiste au retour de l'image du « sang carburant », déjà rencontrée dans « Mon cœur est butane » : « Mon cœur est essence [...] dégoulinant d'huile » et ensuite reprise dans « Amiral » : « mon sang de mazout et de carburant ». Dans ce dernier poème, on peut donc observer les mouvements internes qui vont animer le recueil, le retour de certains thèmes, la valse entre univers marin et infernal : « jusqu'aux abysses de l'aube », cette aube qui recrache les enfants des cendres. Il faut aussi remarquer que les deux poèmes intitulés « Amiral » et « Silence », qui encadrent les poèmes un peu plus personnels, sont écrits au masculin pour marquer l'universalité de ce personnage qui pourrait être n'importe qui au lieu du féminin qui renvoyait un peu plus à moi-même.

On continue avec l'image de l'eau dans « *I am the other French* » qui est symbolisée par la description de la « maison », le retour aux sources et à la stabilité qui est produite par la redécouverte de ses anciens repères, de ces chemins que l'on connaît par cœur et d'un quotidien constant à l'image des saisons : « De la Péninsule/c'est l'odeur de la mer qui me manque le plus/[...]/ça et la respiration cyclique des grands prusses noirs/[...]/Deux choses qui me hantent partout où je vais ». Ce retour a donc pour but de retrouver un peu du bonheur d'un temps révolu, mais aussi de pouvoir avoir un meilleur regard sur le chemin parcouru, puisqu'on est plus apte à juger de son avancement lorsque l'on se retire de la situation. Comme ce thème est beaucoup plus personnel, plus près de moi, on trouve l'utilisation de la première personne du singulier :

Je suis Viking des Maritimes
Enfant du Nord
je descends de l'océan et de la tourbe
élevée et baptisée dans le sang de la chasse
Mes armes ont été forgées dans les *bonfires*
avec du verre poli et du bois de côte

À travers les yeux du personnage, on découvre la Péninsule acadienne et l'omniprésence de la mer qui entoure l'île Lamèque; c'est ce qui explique la grande importance de cette thématique dans la création :

Le grondement de la mer a bercé mes nuits
et nourri mon imagination
Ce sont ses pulsations sur la roche de Cap Bateau
qui font battre mon cœur de mousse et de galets

Nous pouvons observer ici aussi ce mélange entre les deux éléments : c'est le ressac qui fait battre le cœur, c'est le cœur qui pompe le sang, le sang est décrit comme du carburant. Avec cette image, nous voyons en mouvement l'équilibre qui se retrouve entre les images dans le projet de création.

Ensuite, « *Crash & Burn* » est construit en miroir avec « *I am the other French* ». Autant le premier texte était basé sur l'eau, la stabilité et le retour, autant le deuxième sera basé sur le feu, la passion et l'instabilité qu'elle déclenche chez le personnage qui est alors déchiré. Cette division est de plus montrée dans la construction même du texte sur la page :

Je suis divisée, déchirée
rester fidèle
suivre le *wolf pack* et ses principes
ou mes instincts de panthère

océan ou brasier?
I already feel like ashes

À nouveau, on peut remarquer un remaniement des thèmes semblables dans « Le sourire de la violoncelliste », mais cette fois-ci, le déséquilibre cause la perte du personnage qui ne sait plus quelle voie emprunter pour trouver le bonheur. Il est pris entre l'inaction souhaitable (océan) et ce désir consumant de chasser (brasier). La situation est tout autre que dans « Le sourire de la violoncelliste », car le personnage est plus libre de ses mouvements que durant une représentation de musique. Il ne sait donc plus s'il doit partir pour essayer de se sauver ou rester et risquer de tout perdre :

Dois-je partir comme le Mat
refusant de voir les avertissements sur mon chemin
courir à ma perte?
Ou tout détruire jusqu'au sol comme la Tour
destruction totale résultant de mon pouvoir
pour commencer à nouveau?

Puisque l'élément de l'eau n'est plus présent comme dans le poème sacrifié, la passion pour la figure féminine est plus brute et plus intense. C'est pour cela que l'on peut retrouver la présence des cendres qui prédit une fin tragique au personnage s'il continue dans cette voie.

Pour continuer, le poème « Pièces détachées » marque le retour de la thématique plus personnelle/biographique qui a été évoquée plus haut dans « *I am the other French* ». Après avoir fait l'expérience de la perception du monde extérieur et des origines du personnage, nous allons parcourir son paysage intérieur une nouvelle fois, mais sous un angle différent du texte « *Crash & Burn* ». Malgré la présence de la thématique du feu que l'on peut trouver dans cette introspection (car le feu désigne ce regard vers l'intérieur), la symbolique de l'eau est aussi très présente dans le texte avec des allusions fréquentes à la mer ainsi qu'à la sensibilité du personnage. Il y a donc un équilibre plus marqué entre les deux forces contraires :

J'ai les petites orteils de mon père
recroquevillés sur eux-mêmes à cause de tous les coups reçus
sur les coins des tables ou les pattes de chaises
à courir trop vite dans l'ombre de mes passions
et vivre mes amours
[...]
Je me suis retrouvée à être embrassée dans le cou
par deux hommes que j'avais jamais vus de ma vie
dans deux pays différents
parce que j'avais pris le temps de les écouter
parce que je me suis laissée approcher, que j'ai abaissé mes défenses
Le décor change, mais pas la personnalité *I guess*

On remarque aussi tout le parallèle formé entre l'enfant et ses parents, entre appris et inné.

On essaie de se trouver, de tracer les contours de son être en se comparant à nos modèles.

Ces comparaisons ponctuent et marquent le rythme de tout le texte : « j'ai la myopie intense de mon père/[...]J'ai les articulations molles et trop flexibles de ma mère/[...]J'ai le dos creux de mon père ». Cet aller-retour entre la perception de soi du personnage et celle qu'il a des autres est une nouvelle façon de tracer le mouvement entre les contradictions qui parsèment le recueil.

Pour terminer le plan thématique du *spoken word*, signalons que le poème « Silence » constitue une sorte de conclusion de cette partie. Nous suivons toujours la même ligne de pensée en retrouvant les personnages du projet de création dans ce texte. Ce poème vient après « *I am the other French* », qui est un pivot dans le recueil sur le plan plus intime; cependant, le masculin flou et flexible renvoie aussi au texte « Amiral », qui se veut lui aussi plus neutre. En raison de sa position finale, on retrouve la thématique du feu dans l'amour, mais celui-ci est faible, presque éteint :

Assis dans un silence
dont tu fais un usage immodéré avec moi
Je suis *junkie* du lien inexistant entre nous
dans ce château abandonné

Ce poème représente l'aboutissement du voyage, car la chasse est terminée, la proie est hors de portée : « À travers cette porte/que je sais verrouillée sans l'avoir essayée ». La mentalité du personnage a aussi changé, puisque la « proie » n'en est plus une. En utilisant la deuxième personne du singulier, cette proie n'est plus une parmi tant d'autres, ce qui explique le respect des limites qu'elle impose avec cette porte fermée. Par exemple, dans « Crash & Burn », le personnage aurait pu ouvrir la porte et même la défoncer pour atteindre l'objet de son désir, mais ici, c'est tout le contraire : « j'observe l'impassibilité des choses/le grain du bois des limites que tu m'imposes ». Ce calme pourrait être expliqué de façon plus scientifique par le fait que le personnage (le feu) est enfermé sans l'autre (l'oxygène) : privé

de combustible, il dépérirait. Ce rapport de force préciserait les raisons de la dépendance du personnage à l'objet de son désir.

Après avoir survécu à la tempête de feu et à la noyade en grande mer, le sujet du poème semble avoir trouvé sa place et une certaine stabilité, car ses sentiments pour le deuxième personnage du texte ne le consomment plus inexorablement, à petit feu.

Le plan thématique dans la partie du slam de poésie est différent de celui du *spoken word*. Nous retrouvons certains points en commun avec les thèmes qui sont explorés dans le *spoken word*, mais le Slam suit son propre rythme et ses propres règles en raison de son engagement social et de son côté cathartique chez le slameur. À l'inverse du *spoken word*, le Slam n'est pas uniquement utilisé pour son esthétique. Conséquemment, nous voyons le sujet de l'individuel, qui se trouve partout dans la première partie, se mélanger avec l'universel; le « je » tend vers le « nous », car le slameur tend à se rapprocher des gens et cherche à diffuser ses idées.

Après le poème « Silence », qui constitue une sorte de fermeture de rideau, il est temps d'enlever masques et costumes. C'est ce qui se passe avec « *Medium Raw* », un retour brutal vers les enjeux plus personnels (et donc, un dernier salut au *spoken word* qui a donné naissance au slam de poésie), mais avec des accents qui se veulent provocateurs, ce qui est plus caractéristique du Slam :

Je suis un enfant perdu
Je fais partie des oubliés de la vie
ceux qu'on laisse de côté parce que ça ne vaut pas la peine de s'y attarder
ceux qui passent entre les craques de trottoir
Parce que j'ai rien à offrir de mieux
de plus gros, de plus vite, de plus intense
I'm just medium raw

Il n'est plus question de se tourner vers le décor intérieur ou extérieur du personnage, mais plutôt vers une analyse de soi contestataire et honnête en rapport avec son milieu social; je tente ainsi de faire un lien avec le public.

Je poursuis sur cette lancée avec « Amour Amour », poème qui se veut, ici encore, un clin d'œil à la première partie thématique du feu et de la passion. Cette fois, il s'agit cependant d'un plaidoyer plutôt que d'une déclaration d'idées et d'images. On y trouve beaucoup plus de liens vers l'extérieur : on dénonce et on accuse ceux que l'on perçoit comme fautifs :

Te dire « je t'aime » à voix haute me manque
depuis que l'amour est devenu cliché
avec la collaboration de Sparks et compagnie
depuis qu'en parler dérange les grandes personnes,
Poésie adolescente, poésie populaire
rien de bon
En raison de ce sentiment universel
depuis que même l'amour a des attentes trop élevées
et ce, grâce à Disney

Je commence à utiliser de plus en plus le terreau social pour baser ma ligne de pensée. Grâce à cet ancrage dans l'actualité, il devient plus facile d'accrocher l'auditeur, de l'attirer dans mon univers et que ce dernier en comprenne l'enjeu. Pour rendre l'expérience plus intéressante, j'ai utilisé un mouvement de va-et-vient (un peu dans le même style que dans la partie *spoken word*) entre le personnage qui parle intimement à un individu en particulier : « Je t'aime/Tu me manques/Je veux avoir un quotidien avec toi » et qui tempête à qui veut bien l'entendre :

Que les gens comprennent que c'est pas avec des bariolages de mots
sans logique que l'on communique
pas par la crainte ou par les armes que l'on domine
mais par les expériences communes
par nos points en communs

Ce qui donne un effet de confiance avec le public.

Ce changement de perspective se remarque encore plus dans le texte intitulé « *Beast* », qui s'intéresse à la nature humaine générale et non plus seulement à l'individualité. C'est ce qui explique l'utilisation presque exclusive de la première personne du pluriel dans le poème. L'indignation est à son paroxysme : sous un régime capitaliste, chacun est coupable et personne ne peut échapper à la guillotine des mots parce qu'« on est personnellement responsable pour tout ». Le sujet du poème livre le fond de sa pensée sur ce « nouveau monde » loin de la protection de la maison. L'univers de la chasse est exprimé sous un autre angle avec l'analogie entre l'animal et l'être humain, cette bête qui est toujours en quête de ce qu'elle désire inlassablement :

Il est toujours plus facile d'être vu comme un animal
You don't have to judge yourself for your actions
Quand il faut toujours chercher à avoir plus
à rester affamé le ventre plein
et à vouloir mordre toutes les mains tendues

Dans le poème « Démons d'allumettes », nous assistons à l'affrontement entre deux visions, celle d'un univers plus ancien dominé par la religion et celle d'un nouveau monde qui suit ses propres lois. Ce déni des règles imposées, vu dans la répétition du « sans foi » dans un lieu de culte, fait un lien avec la bête du poème précédent. C'est cette même bête qui refuse les responsabilités qu'on veut lui imposer, que ce soit celles de la société, dans « *Beast* », ou bien celle de « Dieu » dans « Démons d'allumettes ». On peut remarquer les similitudes de l'imaginaire par l'utilisation de l'image du loup dans la bergerie, qui renvoie à la chute de « *Beast* » : « Mais quand être une *beast* ne veut pas toujours dire être un monstre? » L'image que l'on projette et la perception des gens peuvent être trompeuses :

un loup dans la bergerie gardée
devant toutes ces têtes blanches
Mais c'est le contraire
dans cet endroit, c'est ma tête qui a été mise à prix
Le danger est tout autre et le rapport de force inégal

Ces apparences (du loup et de la brebis) qui ne sont pas ce qu'elles sont (l'inversion des rôles dans la réalité à comparer la perception) renvoient à la symbolique diabolique. Selon l'imaginaire où Satan nous charmerait dans le vice par mirages, mensonges et tromperies. On continue aussi de s'éloigner de plus en plus du côté personnel. Il y a encore quelques allusions au personnage, mais la plus grande partie du texte est axée sur les gens qui n'ont pas la même ligne d'idée, qui sont donc de l'extérieur du groupe.

Pour clore cette expérience de création littéraire, j'effectue un dernier retour vers l'arrière; je reviens sur les raisons qui m'ont poussée à entreprendre la rédaction de ce recueil au tout début; « *Roadkill* », l'expérience initiatique sur fond d'une communauté péninsulaire. Ce dernier texte boucle la boucle avec l'imaginaire du recueil : celui de la chasse figurée et littérale avec la figure du lièvre, le voyage et le retour aux sources que l'on peut voir à travers l'importance que prennent la voiture et le trajet : « C'est toujours le même chemin qui défile jour après jour », à l'animal en soi qui a besoin de conquérir et de tuer : « Une boule se forme derrière mon plexus solaire/quelque chose de pressant me pousse/mue par mon instinct, je tourne de bord avec l'intention de l'achever ». La thématique de la maison est aussi présente dans le décor même du poème, qui se déroule dans la péninsule acadienne (comme on peut le constater avec la mention de « la plaine de Lamèque » et de « la ville de Shippagan »).

Voilà donc le plan thématique qui a été utilisé pour structurer ce recueil, dans lequel l'eau et le feu se côtoient sans se diminuer et où l'on écrit à partir de ce qu'on connaît le mieux, c'est-à-dire soi-même. Après avoir vu l'organisation interne des poèmes, il faut maintenant analyser ce qui régit les grands axes externes entre chacun des textes.

Organisation

L'organisation de l'ouvrage, en plus de suivre le plan thématique que je viens d'esquisser, suit aussi une autre logique bien précise. En effet, j'ai essayé de suivre l'évolution des deux styles poétiques; pour ce faire, j'ai cru important de montrer le point de départ de mon propre style poétique. C'est pour cette raison que j'ai placé au début du recueil le « poème traditionnel sacrifié », à l'image de celui qui est habituellement récité au début d'une soirée de slam de poésie pour donner une marque de départ. À partir de cet ancrage, il est possible d'établir des points de repères pour observer la transformation de la poésie traditionnelle vers le slam de poésie en passant par le *spoken word poetry*. Par conséquent, il va de soi que les premiers poèmes de la partie sur le *spoken word* semblent plus près de la poésie traditionnelle, plus près de l'image pure. Nous le constatons tout particulièrement dans deux poèmes, « Mon cœur est butane » et « Les enfants des cendres », dans lesquels les images se veulent plus recherchées :

Mon cœur est essence
mélangé à de l'eau
sur du bitume dévorant et corrodant
Au soleil de la nuit
miroitant à l'océan de pollution lumineuse
de mes crépuscules artificiels
Incohérence naturelle
et triste illusion de la beauté

Ou bien :

Ils sont les avortés des aurores sans aube
des crépuscules sans chien ni loup
Les enfants des cendres
s'en vont au gré des temps
et du feu des moissons

Rouge, or, orange
ils rougeoient de l'intérieur
ils pleurent braises et charbons

Le texte « Amiral » sert de point charnière, tout comme dans le plan thématique où il faisait le lien entre les deux éléments combinés, l'introduction de la composante biographie et le retour des images vu dans « Mon cœur est butane ». Cette fois-ci, dans l'organisation générale du recueil, il devient le point de transition entre la suite d'images et la composante d'un récit où l'on voit un embryon de trame narrative faire son apparition : « Voyageant à l'image des vagues de la marée montante/[...]/Je ronge de plus en plus mon frein/perdu dans mon perpétuel exil ». Dans ce texte, on peut donc trouver un mélange entre action et introspection.

Ensuite, avec les poèmes qui suivent, on discerne cette réflexion sur l'individu que l'on trouve dans le *spoken word poetry*. Nous commençons par « *I am the other French* », car ce texte est résolument tourné vers l'extérieur, vers l'habitat du personnage — et non sur le personnage lui-même. Nous allons graduellement vers l'intime. Ensuite, nous lisons le texte « *Crash & Burn* » qui explore superficiellement le décor intérieur. Au final, au plus profond de cette réflexion sur l'individu, nous accédons au poème « Pièces détachées » dans lequel le personnage esquisse les contours de son être. On remarquera que le poème le plus ancré dans la perspective de s'offrir complètement au monde n'est pas le dernier poème de cette partie. Le dernier texte, « Silence », est conçu comme zone tampon entre les deux parties, parce qu'il représente ce retour continué vers les sources, vers le début de la partie *spoken word poetry* qui était plus avare de mots. On peut le voir comme un mouvement de recul, une sorte de pudeur qui s'empare du sujet après son dévoilement.

Du côté du slam de poésie, dans la mesure où ce style est fait pour choquer et frapper les esprits, nous commençons fort, à grands coups de tambour, avec le texte « *Medium Raw* ».

Celui-ci, comme nous l'avons expliqué plus haut, replonge tête première dans la thématique du personnel pour ne pas briser le lien qui unit ce genre de poésie orale au *spoken word*. Avec ce texte, j'ai tenté de puiser dans mon expérience individuelle pour toucher à l'universel — ou, à tout le moins, pour présenter mon expérience et exposer ma réalité à ceux qui ne la connaissent pas.

Ce segment va se composer en grande partie sur cet élément d'exploration et de tentative poétique, suivant en cela la courbe qu'un slameur débutant aurait prise. La conception d'un bon slam, en effet, malgré mon analyse approfondie du phénomène, ne s'apprend pas nécessairement dans le cadre d'une thèse de maîtrise. C'est pour cette raison que mes premiers textes de slams sont sûrement moins maîtrisés que les plus récents. Au lieu de faire disparaître ces premiers textes, j'ai décidé de les conserver, malgré leurs maladresses, pour ainsi montrer l'évolution du style comme nous l'avons expliqué tout au début de la partie sur l'organisation de ma création. Même si je ne les ai pas retirés de l'ensemble, j'ai quand même continué à y travailler l'esthétique et la forme.

Nous continuons sur cette courbe évolutive de ma poésie slamée avec des événements et des perspectives qui sont un peu plus axés sur ma vision de la société et moins sur mon expérience individuelle. Avec « Amour Amour » et « *Beast* », j'ai voulu explorer le côté cathartique et provocateur du slam de poésie, à l'image des textes de Marjolaine Beauchamp. J'ai choisi deux thèmes qui me touchaient, puis je les ai développés pour faire partager mes idées en suivant les préceptes du Slam, qui désire avant tout une poésie « *punchée* ». Aussi, avec ces thèmes, j'ai continué vers l'étape suivante de cette courbe évolutive, qui était de

faire des poèmes plus politiques et revendicateurs comme ceux qu'on remarque chez la plupart des slameurs.

Pour finir, j'ai pris exemple sur la poésie de Sarah Kay que j'admire beaucoup. C'est pour cette raison que nous pouvons voir une tentative de mélanger conte, anecdote personnelle et réflexion sociale dans mes deux derniers poèmes avec un peu plus de subtilité que dans les deux textes précédents. Au début, avec « Démons d'allumettes », ce mélange est un peu maladroit : j'essaie de raconter comment je me suis sentie, en France, à l'occasion d'une visite dans une cathédrale lors de la « révolte » contre la loi pour le mariage et l'adoption gais en 2013. Puis, avec plus de maîtrise avec « *Roadkill* », puisque l'idée est plus ancienne, l'anecdote plus maîtrisée. Il y a un peu plus d'action qui se déroule dans ce dernier texte plutôt que dans « Démons d'allumettes » qui est plus réflexif. J'ai eu la chance de raconter mon anecdote à plusieurs reprises et de la travailler plus amplement.

Chaque poème a donc été travaillé et retravaillé pour qu'à l'intérieur se jouent les thématiques sur lesquelles j'avais basé mon plan. Mais chaque texte a aussi été façonné de manière à suivre la courbe évolutive des deux genres de poésie orale que sont le *spoken word poetry* et le slam de poésie. Un certain nombre de poèmes ont d'abord été retenus, puis ils ont été retranchés car ils ne s'harmonisaient pas avec le reste de l'œuvre, que ce soit dans les thèmes ou la maîtrise des genres. D'autres sont disparus avant d'être replacés dans l'ensemble selon les développements du projet (surtout en raison de « l'évolution » que je voulais montrer). Cette évolution du style a été faite consciemment, puisqu'elle faisait partie du projet dès le départ.

Maintenant que nous connaissons les principes qui sous-tendent l'organisation de l'œuvre, il nous faut parler du travail esthétique des pièces elles-mêmes, des choix qui ont façonné leur image sur papier.

Travail esthétique

En premier lieu, nous discuterons du choix de la ponctuation ou plutôt, de son absence. Volontairement, j'ai enlevé tout signe de ponctuation autre que le point final afin d'obtenir une plus grande liberté quant à la performance publique des textes. Il est plus facile de décider du rythme, de l'accentuation et des moments de silence en l'absence de signes arbitraires qui indiquent quand il nous faut respirer. Chaque personne lisant le texte peut dans ce cas suivre sa « respiration » personnelle et mettre en relief les passages qu'elle trouve importants ou touchants. Il aurait été d'autant plus difficile de mettre en page le texte exactement comme je voulais le déclamer puisque son interprétation devant le public risque de continuellement changer avec le temps et l'expérience.

Par contre, dans le même ordre d'idée, nous pouvons observer la façon dont le poème est construit, les sauts dans le texte, la division des strophes. Cette coupe dans le texte révèle le fil de ma pensée. Prenons par exemple « Mon cœur est butane ». Chaque paragraphe comporte habituellement une idée principale qui sera par la suite détaillée plus loin dans la strophe : « Mon cœur est essence », par exemple. Puis on continue à développer cette image ou bien « Je suis trésor vivant » et on explique les raisons de cette affirmation. On remarque que malgré l'absence de ponctuation, le texte est construit de manière qu'on puisse, visuellement parlant, *voir* le rythme dans ses rapports avec les idées. Ainsi, la division dans le poème montre la division des concepts, mais dans les strophes, on trouve des « phrases ».

Elles commencent par une lettre majuscule et ce sont les points forts qui sont, par la suite, expliqués, morcelés en idées secondaires qui sont mises en retrait.

Nous allons décortiquer un extrait de « Mon cœur est butane » pour montrer cette logique de construction. Donc, « Mon corps est argent » est l'idée principale de ce morceau; à cette déclaration, nous trouvons des détails en bas, mis en retrait, en minuscule : « froid et blanc ». Ensuite, cet argent nous rend aveugles d'où l'apparition de la menace : « La menace qui rôde au loin ». Quelle menace? « celle à l'orée du bois/trop loin pour sentir la menace du loup en nous ». Le loup devient le centre de l'attention, ce qui veut dire une nouvelle « phrase » avec majuscule à l'intérieur de la strophe : « À nourrir le mauvais, on finit par se faire dévorer » et, pour finir, l'explication : « par celui que l'on croyait contrôler/sans remise en question ». C'est donc cette logique qui anime la construction visuelle du recueil. Il est alors plus facile de suivre la réflexion à la lecture et ce lien logique entre chaque morceau de texte aide lors de la mémorisation du texte.

Pour terminer, nous parlerons aussi des italiques et des ellipses de négation. J'ai choisi de mettre les parties et les mots qui étaient en anglais selon la règle des langues étrangères dans un texte. Le choix a été un peu plus compliqué quand est venu le moment de décider s'il fallait mettre les mots d'origine anglaise, mais francisés (comme « *watcher* », « *choker* » ou « *jammer* »), puisqu'ils sont acceptés dans la langue populaire. Leur origine a prévalu, je les ai donc mis en italique pour suivre la logique du texte. Pour rester fidèle au caractère oral de cette poésie, il m'a semblé logique d'écrire les négations comme je les dis durant les représentations des poèmes. Ce qui explique la disparition de la plupart des « ne ».

C'est donc à travers les notions de base de deux styles poétiques et celles de mon imaginaire que j'ai conçu cette création littéraire qui a tenté de suivre du mieux possible l'évolution de cette poésie orale contemporaine. À partir du *spoken word poetry* qui se trouve plus près de la poésie traditionnelle avec ses images. Puis en passant par toutes les étapes qui différencient le *spoken word* du Slam à travers des textes plus ou moins reflétant l'expérience de l'auteur. Et ce, jusqu'aux assauts du slam de poésie envers la société et en dernier lieu, l'hybridité du conte et du slam de poésie, j'ai tenté de dresser un tableau des deux genres et de leurs multiples possibilités.

CONCLUSION

Au terme de cette expérience créatrice, je dois reconnaître que la rédaction de ce recueil de poèmes « oraux » s'est avérée très formatrice pour moi, que ce soit du côté théorique des deux phénomènes auxquels je me suis intéressée ou du côté de ma propre vision poétique. Il m'a fallu apprendre à synthétiser les notions qui caractérisent les deux types de poésie, car la question des différences entre les deux revenait continuellement lorsque je parlais de mon projet d'écriture. Aussi, lorsque j'écrivais, je devais savoir dans quelle direction orienter mon texte pour qu'il convienne aux formes poétiques que je voulais apprendre à connaître « de l'intérieur ». Pour cet exercice de création, je devais saisir les limites et les particularités des deux styles afin de mieux les explorer.

Cependant, bien délimiter les phénomènes et définir adéquatement les deux notions poétiques s'est avéré une tâche un peu plus difficile que j'aurais cru de prime abord. En effet, les critiques ne font que rarement la distinction entre les deux pratiques dans les ouvrages de référence. De plus, plusieurs d'entre eux prennent pour acquis que le lecteur connaît déjà le *spoken word*; ils omettent donc de le définir. En raison de ce manque de précision conceptuelle, j'ai dû mettre au point une définition opérationnelle à partir des fragments d'informations trouvés dans les articles spécialisés et à travers les nombreuses « informations miroirs » (par exemple : le slam est X, à l'inverse du *spoken word* qui est donc Y). Il m'a fallu aussi analyser les détails spécifiques qui changeaient entre un texte de Slam et un texte de *spoken word poetry* chez les auteurs de mon corpus. Après avoir proposé ma vision des deux phénomènes, j'ai dû mettre à l'épreuve mes définitions à partir des textes de mon

corpus. Avec les caractéristiques que j'ai relevées pour chacun (Slam et *spoken word*), j'ai vérifié si les poèmes spécifiques d'un type ou d'un autre convenaient bien aux définitions, si les spécificités de chacun entraient dans les catégories prédéterminées que j'avais mises en place. Ce travail plus conceptuel m'a aidé à guider ma création poétique vers la poésie orale, à comprendre plus profondément ces phénomènes et, par conséquent, à me mettre sur la bonne voie pour mon projet.

La création littéraire m'est toujours venue naturellement et j'ai découvert que le fait de devoir me plier aux règles plutôt rigides du Slam m'était assez difficile. J'adore cette forme de poésie, ses revendications, sa provocation et sa volonté d'aller vers le grand public me parle énormément. Cependant, j'arrive difficilement à me conformer à ses contraintes dans le cadre de mon propre processus de création. J'ai dû redoubler d'efforts pour que ma poésie corresponde aux exigences du slam de poésie, surtout en ce qui concerne la limitation du temps de performance et les thèmes. Néanmoins, j'ai découvert un style poétique engageant qui, malgré son aspect populaire, est complexe et recherché. Le travail effectué sur le texte pour plaire, accrocher et susciter la réflexion du public est phénoménal, surtout quand on réalise que le tout doit survenir au moment présent, dans l'instantanéité.

La recherche de thèmes sociaux fut un peu plus facile, puisque cette orientation était déjà présente dans ma pratique poétique antérieure. Par contre, toutes les subtilités pour séduire l'auditeur et les techniques pour retenir son attention étaient nouvelles pour moi. Je ne pouvais plus me contenter d'écrire sur un thème qui me touchait car, avec le Slam, mon sujet devait « parler » au plus grand nombre, ou au moins, à celui devait apprécier le thème de mon texte.

Un autre obstacle majeur pour moi fut la pratique de l'oralité, très présente comme on le sait dans ces deux types de poésie. J'ai déjà participé à des soirées où j'ai lu certains de mes poèmes; le fait de rédiger les textes en fonction de ces performances orales a changé certains aspects de ma création – les mots utilisés, la structure syntaxique – surtout du côté du *spoken word*. J'ai dû repenser complètement ma façon d'écrire pour rester au plus près de ma diction personnelle sans perdre l'aspect poétique. Trouver l'équilibre entre mon esthétique poétique et celle de la présentation orale du poème a été difficile, puisque ce fut ma première expérience à incorporer mon langage personnel dans ma poésie.

En somme, ces expériences poétiques m'ont fait découvrir un nouveau pan de la poésie et de sa diversité. La poésie orale est un phénomène résistant qui perdure au travers des siècles, se transformant sans arrêt pour survivre. Dans cette thèse, j'ai choisi de me concentrer sur l'évolution entre le *spoken word poetry* et le slam de poésie dans une période assez restreinte. Cependant, il pourrait aussi être intéressant de remonter à travers les âges pour observer et étudier l'adaptation de la poésie récitée au fil du temps. En effet, comme nous avons pu le constater avec le *spoken word* et le Slam, la poésie orale a tendance à se marier avec d'autres genres pour persister et rester au goût du jour. Pensons par exemple à la musique qui accompagne la poésie de Grand Corps Malade : cet artiste mélange le Slam et les mélodies, ce qui transgresse quelque peu les règles du genre qu'il pratique. Pourtant, les gens en redemandent toujours plus. Nous pouvons voir ce même phénomène d'hybridité beaucoup plus tôt dans l'Histoire avec la Chanson de geste, qui réunit poésie et théâtre, ou les troubadours et les trouvères qui unissent musique et poésie. Chacun propose une vision poétique qui lui est propre tout en défiant les limites du genre avec son style. Nous pourrions

alors étudier l'évolution complète de la poésie orale depuis la Grèce antique et non seulement le dernier pan de sa transformation dans le monde contemporain.

BIBLIOGRAPHIE

I. Corpus

BEAUCHAMP, Marjolaine, *Aux plexus*, Montréal, Éditions de l'Écrou, 2010, 115 p.

-----, *Petites histoires pour pas dormir*, Studio Superplate, 2012 [transcriptions].

-----, [Poèmes slams], transcriptions tirées du site Internet officiel de l'artiste [<http://marjolainebeauchamp.bandcamp.com>] et du site *Voix d'ici. Répertoire audio de la poésie québécoise* [<http://voixdici.ca/auteur/marjolaine-beauchamp>].

KAY, Sarah, *B*, New York, The Domino Project, 2011, 48 p.

-----, *No Matter the Wreckage*, New-York, Write Bloody Publishing, 2014, 100 p.

MARSAUD, Fabien [Grand Corps Malade], *Midi 20*, Paris, Disque Az B000EUKZW4, 2006 [transcriptions].

-----, *Enfant de la ville*, Paris, disque Az B002GZQYES, 2008 [transcriptions].

-----, *3^e Temps*, Paris, disque Az , B00430ESAG, 2010 [transcriptions].

-----, *Funambule*, Paris, disque Az, B00FRMIFZS, 2013 [transcriptions].

II. Ouvrages et articles théoriques

Monographies

BOURASSA, Lucie, *Rythme et sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Montréal, Les Éditions Balzac, coll. « L'Univers des discours », 1993, 455 p.

CADIEU, Pierre, *Slam poésie du Québec*, Gatineau, Éditions Vents d'Ouest, coll. « Roman ado », n ° 87, 2010, 261 p.

DESSONS, Gérard et MESCHONNIC, Henri, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, coll. « Lettres Sup », 1998, 242 p.

ELEVELD, Mark (dir.), *The Spoken Word Revolution (Slam, Hip Hop & the Poetry of a New Generation)*, Naperville, Sourcebook MediaFusion, 2004, 241 p.

-----, *The Spoken Word Revolution Redux*, Naperville, Sourcebooks MediaFusion, 2007, 256 p.

GLAZNER, Gary, *Poetry Slam. The Competitive Art of Performance Poetry*, Californie, Manic D Press, Inc., 2000, 240 p.

KELLY SMITH, Marc et Joe KRAYNAK (dir.), *The Complete Idiot's Guide to Slam Poetry*, New York, Alpha Books, 2004, xix, 370 p.

-----, *Take the Mic. The Art of Performance Poetry, Slam and the Spoken Word*, Naperville, Sourcebook MediaFusion, 2009, xvii, 295 p.

-----, *Stage a Poetry Slam. Creating Performance Poetry Events-Insider Tips, Backstage Advice, and Lots Of Examples*, Naperville, Sourcebooks MediaFusion, 2009, 304 p.

MARCEAU, André et Anne PEYROUSE, *Slam ma muse. Anthologie de la poésie slamée à Québec*, Québec, Cornac, 2008, 152 p.

MARCEAU, André et Anne PEYROUSE, *Slam ma muse 2. Anthologie des slameuses du Québec*, Québec, Cornac, 2013, 145 p.

O'KEEFE APTOWICZ, Cristin, *Words In Your Face. A Guided Tour through Twenty Years of the New York City Poetry Slam*, New York, Soft Skull Press, 2008, xv, 371 p.

OLSON, Alix, *Word Warriors. 35 Women Leaders in the Spoken Word Revolution*, Emeryville, Seal Press, 2007, xviii, 409 p.

POPOVIC, Pierre, *La contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiac, Les Éditions Balzac, coll. « L'Univers des discours », 1992, 455 p.

SOMERS-WILLET, Susan B.A., *The Cultural Politics of Slam Poetry. Race, Identity, and the Performance of Popular Verse in America*, Ann Harbor, University of Michigan Press, 2009, 191 p.

ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Édition du Seuil, 1983, 307 p.

Articles, parties d'ouvrages

CARON, Jean-François, « Du conte au slam, les mots qu'on se dit », *Lettres québécoises*, n° 138, été 2010, p. 14-17.

LALONDE, Catherine, « Clameurs poétiques », *Entre les lignes*, vol. 6, n 3, printemps 2010, p. 20-21.

LAMY, Jonathan, « Le papier dans tes oreilles », *Spirale*, n° 224, janvier-février 2009, p. 28.

LAVOIE, Sébastien, « Slam : quand la poésie rencontre le public », *Lettres québécoises*, n° 128, hiver 2007, p. 57-58.

MAY, Leroy K., « *Slame ta gueule*, critique d'une forme aux limites du racolage », *Spirale*, n° 224, janvier-février 2009, p. 26-27.

MERCIER, Hélène, « Les dames du slam », *Gazette des femmes*, vol. 32, n° 1, mai-juin 2010, p. 8-9.

PETETIN, Véronique, « Slam, rap et "mondialité" », *Études*, tome 410, juin 2009, p. 797-808.

PEYROUSE, Anne, « Slam mouvance », *Québec français*, n° 156, hiver 2010, p. 49-50.

POOLE, Sara, « 'Slambiguïté'? Youth Culture and the Positioning of 'Le Slam' in France », *Modern & Contemporary*, France, vol. 15, n° 3, août 2007, p. 339-350.

III. Ouvrages et articles sur le corpus

Films for the Humanities & Sciences (Firm); Films Media Group.

TED Conferences LLC., *TEDTalks Sarah Kay - If I Should Have a Daughter*, New York, N.Y., Films Media Group, 2012, 18 min.

BAUMANN, Thierry, « Interview de Grand Corps Malade », Tele-vision, 10 avril 2008, [<http://www.rap2k.com%2finterviews-rap-71804-interview-de-grand-corps-malade.html/>].

VIGNEAULT, Alexandre, « Marjolaine Beauchamp : du beau avec le laid », *La Presse*, Publié le 31 mars 2013 à 14h00. Mis à jour le 31 mars 2013 à 14h [<http://www.lapresse.ca/arts/musique/201303/30/01-4636202-marjolaine-beauchamp-du-beau-avec-le-laid.php>].

IV. Divers

GIBSON, Andrea, *Flower Boy*, disque B0062SERIU, 2011, [transcriptions]. <http://www.kaysarahsera.com/project-voice>.

ANNEXE

Sarah Kay – Extended Development

I.

It didn't always work this way.

There was a time you had to get your hands dirty,
when you were in the dark for most of it. Fumbling was a given.

When you needed more contrast, more saturation —
darker darks and brighter brights—they called it *extended development*.

It meant you spent longer time up to your wrists,
longer time inhaling chemicals. It wasn't always easy.

II.

Grandpa Stewart was a Navy photographer.

Young, red-faced, with his sleeves rolled up.

Fists of fingers like fat rolls of coins, in photographs he looked like
Popeye the Sailor Man come to life. Crooked smile, tuft of chest hair,
he showed up to World War II with a smirk and a hobby.

They asked him if he had much experience with photography,
and he lied. He learned to read Europe upside down
from the height of a fighter plane. Camera snapping, eyelids flapping,
the darkest darks and the brightest brights;

he learned war like it was a map, thought he could
read his way home. When other men returned,
they put their weapons out to rust, but he carried the lenses and the
cameras home with him. Opened a shop.

Turned it into a family affair.

III.

My father was born into a world of black and white.
His basketball hands learned the tiny clicks and slides
of lens into frame, film into camera, chemicals into plastic bins.
His father knew the equipment, but not the art;
he knew the darks, but not the brights.
My father learned the magic. Spent his time following light.
Once, he flew halfway across the country to follow a forest fire.
Hunted it with his camera. *Follow the light*, he said. *Follow the light*.

IV.

There are parts of me I only recognize from photographs.
The loft in Soho, on Wooster Street, with the creaky hallways and
twelve-foot ceilings, the white walls and cold floors.
This was my mother's home, Before she was *mother*.
Before she was *wife*. She was *artist*.
The only two rooms in the house with walls that reached up
to the ceilings and doors that could open and close were
the bathroom and the darkroom. The darkroom she made herself.
With custom-made stainless steel sinks
for washing prints, washing film.
An 8x10 bed enlarger that moved up and down by a giant
hand-crank. A bank of color-balanced lights, a white glass wall for
viewing prints, a hand-made drying rack that folded in and out
from the wall. My mother built herself a darkroom.
Made it her home. Fell in love with a man with basketball hands,
with the way he looked at light.

V.

They got married, had a baby, moved to a house near a park.
But the kept the loft on Wooster Street for birthday parties and

treasure hunts. The baby tipped the grayscale.
Filled her parents' photo albums with red balloons and yellow icing.
The baby grew into a girl without freckles. With a crooked smile.
She didn't understand why her friends did not have darkrooms
in their houses. She never saw her parents kiss
and she never saw them hold hands.
But one day another baby showed up—
this one with perfect straight hair and bubblegum cheeks,
and they named him Sweet Potato, and he laughed so loudly,
he scared the pigeons on the fire escape.
The four of them lived in the house near the park:
the Girl Without Freckles, the Sweet Potato Boy,
the Basketball Father, and Darkroom Mother,
and they lit their candles and said their prayers
and the corners of the photographs curled.

VI.

One day some towers fell.
And the house near the park became the house under ash,
so they escaped in backpacks, on bicycles, to darkrooms.
But the loft on Wooster Street was built for an artist,
not a family of pigeons. And walls that do not reach the ceiling
do not hold in the yelling. So the man with the basketball hands
put his weapons out to rust.
He could not go to war, and no maps pointed home.
His hands did not fit his wife's, did not fit the camera,
did not fit his body.
The Sweet Potato Boy mashed his fists into his mouth
until he had nothing more to say, and the Girl Without Freckles
went treasure-hunting on her own.

VII.

(And on Wooster Street, in Soho, in the building with the creaky hallways, in the loft with the white walls, in the darkroom with too many sinks, underneath the color-balanced lights, she found a note tacked to the wall with a thumbtack, left over from a time before towers. From a time before babies. And the note said, *A guy sure loves a girl who works in the darkrooms.*)

VIII.

It took a year for my father to pick up a camera again. His first time out, he followed the Christmas lights dotting their way through New York City's trees— little flashes winking at him from out of the darkest darks. A few years later, he flew across the country to follow a forest fire. It was ravaging the west coast, eating eighteen-wheeler trucks in its stride. He stayed for a week, hunting it with his camera. On the other side of the country, I went to class and wrote a poem in the margins of my notebook. We have both learned the art of capture. Maybe we are learning the art of embracing. Maybe we are learning the art of letting go.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	ii
Résumé	iii
Introduction	1
PREMIÈRE PARTIE: À coups de tambour de mots	11
Poème traditionnel sacrifié	12
Le sourire de la violoncelliste	13
<i>Spoken word poetry</i>	15
Mon cœur est butane	16
Les enfants des cendres	20
Amiral	23
<i>I am the other French</i>	25
<i>Crash & Burn</i>	29
Pièces détachées	35
Silence	40
Slam de poésie	43
<i>Medium Raw</i>	44
Amour Amour	49
<i>Beast</i>	54
Démons d'allumettes	58
<i>Roadkill</i>	61

DEUXIÈME PARTIE : Réflexion sur les différences entre le <i>spoken word poetry</i> et le slam de poésie	68
Chapitre 1 : Différenciation des deux phénomènes poétiques	69
Définition du <i>spoken word poetry</i>	69
Définition du slam de poésie	79
Chapitre 2 : Retour théorique sur la création	95
Slam et <i>spoken word poetry</i>	95
Technique de composition	97
Plan thématique	102
Organisation	113
Travail esthétique	118
Conclusion	121
Bibliographie	125
Annexe	128
<i>Extended Development</i>	128