



Emma Lozano

UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES

SLAM: ETYKA UCIELEŚNIENIA. NA PRZYKŁADZIE TWÓRCZOŚCI MARIE DARAH

LE SLAM : UNE ÉTHIQUE DE L'INCARNATION. L'EXEMPLE D'UNE ŒUVRE DE MARIE DARAH

SLAM: THE ETHICS OF EMBODIMENT – A CASE STUDY OF MARIE DARAH'S WORKS

(streszczenie)

Tekst slamowy trwa nie dłużej niż trzy minuty i jest wykonywany przez osobę, która go napisała przed publicznością, bez scenografii, muzyki, sprzętu czy kostiumu. Egalitarna i minimalistyczna estetyka, oparta na zjawisku ucieleśnienia slamu (poetyckie „ja” odpowiada „ja” osoby poetyckiej) stanowi prawdziwe pole badań nad homologią między stylem życia a poetyckim stylem pisania. Co więcej, główną zasadą slamu jest polityczne zrozumienie, etyka, która leży u podstaw jego żywej estetyki. Emancypacyjna moc slamu wynika zatem z dwóch definiujących go aspektów: zasad i formy. Charakteryzując się pewną formalną wolnością, ta poetycka autonarracja przeciwstawia się klasycznej poezji, ponieważ odmawia ustanowienia apriorycznych zasad estetycznych. Istnieje jednak wiele formalnych dziedzictw związanych z oralnością, potrzebą zapamiętywania lub dosłownym tłumaczeniem słowa „slam”, które znaczy tyle, co „trzasnąć” lub „uderzyć”. Estetyczne cechy slamu wyjaśniają, dlaczego wydaje się on siłą napędowej rewolucji w belgijskiej poezji. Niniejsze studium slamu analizuje przypadek Marie Darah, młodej belgijskiej osoby

Emma Lozano – mgr /M.A., mandat d'Aspirante FRS-FNRS à l'Université libre de Bruxelles, Faculté de Lettres, Traduction et Communication, CP 175, Avenue F.D. Roosevelt 50, 1050 Bruxelles, Belgique, <https://orcid.org/0009000751529130>, e-mail: emma.lozano@ulb.be

slamerskiej. Jeden ze slamowanych i opublikowanych zbiorów poezji lub autonarracji przez ową osobę slamerską – „ono”, jest przykładem tej estetyki ucieleśnienia i ujawnia zjawisko, które z niej wynika: ponowne poznanie siebie i innych.

SŁOWA KLUCZOWE

Slam; etyka-estetyka; socjologia literatury; teorie płci i interseksyjności; marginalizacja; upodmiotowienie; Marie Darah

(résumé)

Un texte de slam ne dure pas plus de trois minutes, il est scandé par la personne qui l'a écrit, devant un public, sans décor, musique, matériel ou costume. Esthétique égalitaire et minimaliste, fondée sur un phénomène d'incarnation (le « je » poétique correspond au « je » du ou de la poète-sse), le slam représente alors un véritable terrain d'investigation sur l'homologie entre style de vie et style d'écriture poétique. De plus, le slam a pour règle principale une entente politique, une éthique qui fonde son esthétique vivante. Son pouvoir émancipateur tient donc à deux de ses aspects définitionnels : ses principes et sa forme. Caractérisée par une certaine liberté formelle, ce récit – de soi – poétique s'oppose à la poésie classique en ce qu'il refuse de poser des règles esthétiques a priori. Mais nombreux sont les héritages formels liés à l'oralité, à la nécessité de mémoriser ou de « claquer », « percuter » (traduction littérale du mot). Les caractéristiques esthétiques du slam expliquent alors en quoi il apparaît comme moteur d'une révolution dans le champ de la poésie belge. Cette étude stylistique du slam prendra comme cas de figure celui de Marie Darah, jeune slameur-se belge. Car un de ses recueils poétiques ou récits de soi slamés et publiés par iel est exemplaire de cette esthétique de l'incarnation et révélateur d'un phénomène qui en découle : la re-connaissance de soi et des autres.

MOTS-CLÉS

Slam ; éthico-esthétique ; sociologie de la littérature ; théories des genres et intersectionnalité ; marginalisation ; réappropriation ; Marie Darah

(abstract)

A slam text lasts no more than three minutes and is recited by the person who wrote it in front of an audience, without a stage set, music, or costumes. Because of its egalitarian and minimalist aesthetic based on embodiment (the poetic "I" corresponds to the "I" of the poet), slam poetry is a field in which the homology between one's lifestyle and poetic writing style can be investigated. What is more, the main rule of slam is political understanding, an ethic that underpins its vibrant aesthetic. Therefore, its emancipatory power stems from two of its defining aspects: its principles and its form. Characterized by a certain formal freedom, this kind of poetic self-narrative contrasts with classical poetry insofar as it refuses to follow predefined aesthetic rules. However, there are many formal legacies

linked to orality, to the need to memorize or to “slam” (in the literal sense of the word). The aesthetic characteristics of slam explain why it appears to be the driving force behind a revolution in contemporary Belgian poetry. This stylistic study of slam focuses on Marie Darah, a young Belgian slammer. This choice is motivated by the fact that one of their collections of poetry or self-narratives, which they slammed and published, exemplifies the aesthetic of embodiment and reveals its outcome: the recognition of oneself and others.

KEYWORDS

Slam; ethics-aesthetics; sociology of literature; theories of gender and intersectionality; marginalization; empowerment; Marie Darah

SLAM: ETYKA UCIELEŚNIENIA. NA PRZYKŁADZIE TWÓRCZOŚCI MARIE DARAH

Wprowadzenie¹

Uprawnomocnienie dzieła poety i jego symboliczna wartość opierają się tradycyjnemu na jego opublikowaniu oraz swoistej konsekracji społecznej. Jednak badanie najnowszej literatury belgijskiej ujawnia szczególne znaczenie dzieła poetyckiego w scenicznej realizacji. Aby utrzymać się z własnej twórczości, poetki i poeci muszą wpisywać się w różne typy rynkowej autoreprezentacji, takie jak prowadzenie warsztatów pisarskich czy wystawianie swoich tekstów na scenie. Wydaje się nawet, że w odpowiedzi na wykluczenie z uznanego literackiego – także wydawniczego – świata, „umniejszeni” (minor[é-e-s]) (Touret 2010) w życiu społecznym czy literackim zmieniają scenę w „bezpieczniejszą przestrzeń” (*safer space*)² lub przestrzeń pozytywną. Tu możliwe jest spotkanie i wyrażenie w poezji doświadczenia marginalizacji, związanego z klasą społeczną, religią, kolorem skóry, tożsamością płciową, orientacją seksualną itp. Materialne i symboliczne ograniczenia, których doświadczają artystki i artyści mogą bowiem z jednej strony uniemożliwić

¹ Pragnę podziękować dwóm anonimowym czytelniczkom, które wpłynęły na ulepszenie tego artykułu.

² Pojęcie to, znane również jako „bezpieczna przestrzeń”, zostało zdefiniowane przez Kévina Lavoie, profesora w École de travail social et de criminologie [Szkoła Pracy Społecznej i Kryminologii] na Uniwersytecie Laval (Quebec), jako „przestrzeń, fizyczna lub internetowa, w której relacje dominacji są neutralizowane” (Poiré 2019).

im uzyskanie dostępu do pewnej formy uprawomocnienia, ale z drugiej – dają początek nowym praktykom i nowym sposobom uznania. Francuskojęzyczny slam w Belgii stanowi wartościowy przykład scenicznej poezji tworzonej dla umniejszonych i przez umniejszonych, w celu przekształcenia doświadczanej marginalizacji w marginalizację rewindykowaną. Co więcej, slam wydaje się siłą napędową rewolucji, która przebiega w najnowszej belgijskiej poezji.

Przeanalizujemy więc etyczne i estetyczne cechy slamu, by pokazać różne formy zaangażowania nieodłącznie związane z tą praktyką poetycką: polityczne zaangażowanie tekstu, fizyczne zaangażowanie artysty i emocjonalne zaangażowanie publiczności. Chodzi tu o zrozumienie, w jaki sposób slam, wchodząc w interakcje z dominującymi zasadami poetyckiej konwencji tekstu, umożliwia osobistą i społeczną redefinicję zarówno slamerki i slamera, jak również widzki i widza. Aby to zrobić, opiszę to, co możemy nazwać „etyką ucieleśnienia”, a następnie przeanalizuję tekst współczesnej slamskiej osoby artystycznej Marie Darah³, by zilustrować emancypacyjną moc poezji zrodzonej na marginesie społeczeństwa.

Zasady i reguły slamu

Zazwyczaj podczas otwartej formuły slamu (open mic) osoba prowadząca wieczór przypomina o trzech zasadach. Po pierwsze, tekst slamowy nie może trwać dłużej niż trzy minuty. Po drugie, musi być skandowany przed publicznością przez osobę, która go stworzyła, zazwyczaj bez scenografii, muzyki, sprzętu czy kostiumów. Liczy się też zasada wzajemnej życzliwości: na scenie nie ma miejsca na podżeganie do nienawiści; publiczność słucha z szacunkiem i okazując wsparcie, a także oklaskuje wielokrotnie artystę, od momentu, gdy dana osoba wzywana jest na scenę i staje przed mikrofonem, dopóki nie powróci na swoje miejsce. Gdy fraza lub pomysł wybrzmi jak „trzask”⁴ lub gdy slamerka lub slamer, pełni emocji, potrzebują wsparcia, widzowie mogą także pstrykać palcami. Taki gest oznacza „współobecność”⁵ (de Duve 1981: 21) publiczności, jednak bez potrzeby zagłuszania oklaskami osoby, która mówi. W ten sposób nie tylko „ciało slamerki lub slamera jest w całości zaangażowane w performans, ale także ciało słuchaczki lub słuchacza” (Cello 2022: 345). Tak więc, granice między widownią a sceną są płynne, tym bardziej, że ta ostatnia pozostaje otwarta (Cabot 2017: 80). Przed rozpoczęciem wieczoru każdy, kto zapoznał się z zasa-

³ Zachowane jest użycie pisowni inkluzywnej, ponieważ Marie Darah określa siebie jako osobę o płynnej tożsamości płciowej.

⁴ Dosłowne tłumaczenie angielskiego słowa „to slam”.

⁵ Jednoczesna obecność w przestrzeni i czasie slamerki i slamera oraz słuchaczki i słuchacza zachęca do powiązania performansu z poezją (Théval, Penot-Lacassagne 2018: 3–25; Bobillot, Vorger 2015: 81–94).

dami i zobowiązuje się ich przestrzegać może wpisać się na listę wykonawców slamu; przez cały czas trwania imprezy artyści, którzy obserwują kolejne występy z widowni, na zmianę stają przy mikrofonie.

Tym samym zasady slamu edukują nas, gdyż związane są przede wszystkim z porządkiem etycznym. Żywa estetyka slamu opiera się na porozumieniu między publicznością a wykonawcami co do tego, jak należy się zachowywać. Uważam zatem, że definicyjne aspekty i zasady slamu czynią go praktyką emancypacyjną. Taka „zasada” ma dwa znaczenia: funkcjonuje jako coś, co wpływa na zachowanie (ponieważ zasady slamu przejawiają określone dążenie moralne) i jako fundament tego zachowania (ponieważ określają one jego formę). Przyjrzyjmy się zatem powodom istnienia i konsekwencjom owych reguł rozumianych jako zasady.

Łatwo zauważyć, w jaki sposób moralna zasada „niepodlegania do nienawiści” zapewnia „pozytywną przestrzeń” (wspomnianą na wstępie) dla osób na scenie lub na widowni, które gdzie indziej podlegają różnym formom dyskryminacji. Pomysł polega na stworzeniu wspólnego miejsca, dokąd osoby, które nie przestrzegają tej zasady etycznej nie mają prawa wstępu. Natomiast osoby obecne zobowiązują się zachowywać w określony sposób – „podpisują podstawową, niewyrażoną wprost umowę” (Cello 2022: 345).

Jeśli chodzi o zasady wygłaszania slamu, nierozzerwalność tekstu i jego autorki/ autora (z wyjątkiem przypadku, gdy jest on sprzedawany) wydaje się wyzwalająca z co najmniej dwóch powodów. Skutkuje ona wewnętrzną emancypacją, ponieważ stworzenie poetyckiego „ja” może prowadzić do osobistej redefinicji realnego, fizycznego „ja”. Emancypacja ma również wymiar ekonomiczny, gdyż przynależności tekstu do slamerki/slamera towarzyszy zapłata za jego wykonanie lub samo napisanie. To zjawisko nierozzerwalności podkreśla wartość niezastępowalnego „ja”, niezależnie od koloru skóry, klasy społecznej, tożsamości płciowej czy jakiegokolwiek innego wyznacznika społecznego podlegającego jakiejś formie stygmatyzacji. Wydaje się więc, że slam uaktualnia teorie niemieckiej filozofki Käte Hamburger, która opracowała klasyfikację przedstawioną w *Die Logik der Dichtung* [Logika gatunków literackich] (Hamburger 1986). Wypowiedzi liryczne zostały tu zaliczone do wypowiedzi o rzeczywistości, tj. zrealizowanych przez realny podmiot, bez ograniczania ich do empirycznego i autobiograficznego opisu przeżytego doświadczenia. Cechą wspólną tej definicji wypowiedzi lirycznej i slamu jest to, że „zachowują one estetyczną i literacką wirtualność” (Rodríguez 2012: 145), wirtualność figuratywną, która zachęca nas do kojarzenia głosu lirycznego z autorką/autorem.

Pozornie czysto formalne cechy slamu, jeśli chodzi o czas trwania i inscenizację, stanowią podstawę estetyki, która jest zarówno egalitarna, jeśli chodzi

o podział czasu wypowiedzi, jak i minimalistyczna, gdy chodzi o nacisk kładziony wyłącznie na głos. Sercem tej praktyki jest skupienie się na wyrażaniu siebie, które nie odbywa się kosztem słów innych osób i które pomaga uczynić slam ćwiczeniem w samostanowieniu.

Poza wspomnianymi trzema zasadami slam charakteryzuje się względną swobodą formalną, a ustny charakter występu stwarza własne potrzeby i ograniczenia związane z koniecznością zapamiętania tekstu przez slamerkę/slamera lub chęcią wywarcia przez nią/niego wrażenia na publiczności. W rzeczywistości istotne jest jedynie poszukiwanie rytmu poprzez powtórki i wariacje. Niezależnie od tego, czy chodzi o cały wiersz, czy pojedynczy rym, slam definiuje się mniej jako mowa sformalizowana (forma narzucona z góry), a bardziej jako mowa formowana (forma, która narzuca się sama). Ta specyfika sprawia, że slam jest przyjemną praktyką artystyczną, szanującą rodzaj gry, w której musisz „slamować”, „uderzać”, a także – praktyką wyzwalającą i nieelitarną. Do tego właśnie dążą niektóre grupy slamowe, takie jak L-Slam – wielokulturowa, międzypokoleniowa grupa poetek z Liège. W 2019 roku został opublikowany zbiór tekstów z warsztatów kolektywu. Jego tytuł, *On ne s'excuse de rien* [Nie przepraszamy za nic] wyjaśnia Lisette Lombé, założycielka kolektywu: „Na scenie bądź dumną ze wszystkiego. Ze swojego pisania, głosu, wagi, wieku, koloru skóry i pochodzenia [...] Ważne, by tam być”⁶.

Slam przez długi czas zaniedbywały instytucje kulturalne ze względu na kwestię jego opłacalności, nie tylko dlatego, że jest skupiony na realizacji głosowej. Jego badanie zapewnia wgląd w nowe zainteresowanie gatunkami, które zostały zmarginalizowane, czy to literacko, czy jako przedmiot społecznej kategoryzacji. Obecnie owa kategoria slamu staje się coraz bardziej zatłoczona, czemu towarzyszą nowe formy uznania. Na przykład od 2011 roku nagroda Prix Paroles Urbaines co dwa lata przyznawana jest twórcom rapu, slamu i tekstu mówionego (*spoken word*). Jednak pod względem ilościowym „fxmmes”⁷ w Belgii są nadal niedostatecznie reprezentowane i otrzymują mniej nagród niż ich koledzy; pod względem jakościowym nadal często są przedmiotem mediatyzacji lub kategoryzacji uznania⁸.

⁶ Cytat z prezentacji zbioru, dostępnej na stronie belgijskiego portalu literackiego Objectif plumes (*Présentation de « On ne s'excuse de rien »* 2019).

⁷ Termin ten obejmuje wszystkie osoby, w tym cisłciowe, płynne płciowo i transpłciowe, które identyfikują się jako kobiety.

⁸ Spośród 21 głównych nagród we francuskojęzycznej Belgii tylko trzy są poświęcone poezji. Prix Maurice Carême została przyznana tylko jednej kobiecie w ciągu 35 lat; Grand prix de poésie od momentu powstania otrzymują wyłącznie mężczyźni; L'Espiègle de poésie (dawna nagroda poetycka, przyznawana co trzy lata Federacji Walonia-Bruksela) uhonorowała tylko dwie kobiety na przestrzeni 50 lat.

Ze współczesnej rewolucji, jaka miała miejsce w poezji belgijskiej wyłania się casus Marie Darah, której poświęcimy niniejsze studium.

Urodzona w Charleroi w 1989 roku, jest mistrzynią Europy w slamie z roku 2021. W swoich tekstach bada tożsamość usytuowaną na skrzyżowaniu „interseksyjności”⁹ (Bilge 2009: 72) i proponuje jej reprezentację pochodzącą z opisywanego miejsca. Według Darah, „osoba płciowa” to zjawisko implikacji umożliwiające ucieczkę od produkcji „negatywnych klisz, [które] mogą stać się rzeczywistością, gdy nie ma alternatywnych reprezentacji”¹⁰.

W niniejszym artykule proponujemy stylistyczne studium slamu *Afrodeseendence* [Afrodziezictwo], wykonanego w Bozar (Bruksela) w 2021 roku na Festiwalu Afropolitan i opublikowanego w maju 2022 roku w zbiorze Darah *Sous le noir du tarmac* [Pod czernią asfaltu]. W tym slamie głos liryczny łączy się z rzeczywistym „ja”, a owo wcielenie leży u podstaw innego zjawiska: ponownego rozpoznania siebie i innych. Jesteśmy świadkami emancypacji „ja” poszukującego definicji, poruszającego się od przypisań, które musiało znosić, do jego możliwego uwolnienia i ponownego samookreślenia. W ten sposób czytelnicy i widzowie zostają zaproszeni do rozpoznania siebie w opisywanych tożsamościach, a przynajmniej do uznania ich istnienia. Zaś poza możliwą identyfikacją z „ja”, „osoba płciowa” jest prowadzona do przededefiniowania i ponownego zidentyfikowania siebie.

Wyzwolenie i ponowne zdefiniowanie w *Afrodziezictwie*

Slam zaczyna się następująco:

Z Afryki znałam tylko czerni
Tę – moich włosów i mego spojrzenia
Pociemniałe ślady pod paznokciami
Moje ciężkie piersi, które opadają
Gładką, matową skórę, kość mego nosa
Który marszczy się, gdy warczę
Jak lew Simba
Jak Saba jestem pnem
Rytm we krwi to żywa kłisza
Prawdą jest że jednak bije jak tam-tam
w moim wnętrzu
Moja skóra miodnieje gdy widzi słońce
Jest w niej pamięć, której nie znam

⁹ Koncepcja ta odrzuca podział i hierarchizację systemów opresji w celu uznania ich wielości i możliwych interakcji między nimi.

¹⁰ Cytat pochodzi z wywiadu przeprowadzonego przez autorkę niniejszego artykułu z osobą slamującą 18 lutego 2023 roku w Brukseli.

[oryginał]
 De l'Afrique, je ne savais que le noir
 Celui de mes cheveux, celui de mon regard
 Traces foncées sous les ongles
 Mes lourdes¹¹ seins qui tombent
 Peau douce matifiée, l'arrête de mon nez
 Qui plisse quand je gronde
 Comme Simba le lion
 Comme Saba je suis tronc
 Le rythme dans le sang, c'est un cliché vivant
 Il est vrai que pourtant cela bat et tam-tam
 à l'intérieur de moi
 Mon épiderme se mielle quand elle voit le soleil
 Il y a là une mémoire que je ne connais pas (Darah 2022 : 68)

Od samego początku widzimy znaczenie regularności, pomimo heterometrii i nieregularnego rytmu lub jego braku. Rytm jest tworzony w szczególności przez powtarzanie się samogłosek nosowych w pozycji rymowanej (w oryginale) [ɔ̃] w słowach „paznokcie” [ongles], „opadają” [tombent], „warczę” [gronde], „lew” [lion], „pień” [tronc]. W wersji: „Rytm we krwi to żywa klisza” efekt rytmu wewnętrznego odpowiada – ironicznie – rytmowi przejętemu w „ja” [je] przez „inny” [autre], „Krew” [sang] umieszczona jest w hemistychu, „żywy” [vivant] na końcu wersu i występują one w aleksandrynie. Sformalizowany charakter mowy slammerskiej wynika również z efektów echa w ogólnej strukturze slamu. Pierwsza linijka zdaje się odpowiadać ostatniej linijce pierwszego akapitu. Użycie ograniczającej formuły: „Z Afryki znałam tylko czerni”, po której następuje zaprzeczenie we względnym: „Jest w niej pamięć, której nie znam” wyraża ograniczenia poetyckiego „ja” w uchwyceniu przedmiotu wiedzy, który reprezentuje Afryka i pamięć Afryki. Tym, co pozostaje do zrozumienia jest przede wszystkim kolor „czarny”, związany z wyglądem i zachowaniem, które wystarczą, by połączyć „ja” z „tą pamięcią”. Początek odbija się echem na końcu wiersza. W asertywnej tym razem formule: „Oto, co wiem o afro-dziedzictwie / To, że oferuje wam na zawsze status kobiety-nie-białej”, „czarny” zostaje zastąpiony peryfrazą z myślnikami. „Kobieta-nie-biała” oznacza wykluczenie, w sensie negatywnym, i definicję w odniesieniu do białej normy. Podczas mówienia nacisk na podwójny status, który odpowiada dwóm znacznikom społecznym, jest osiągany poprzez

¹¹ Od autorki: słowo *lourdes* (sg *lourd*) jest uzgodnione z rodzajem żeńskim.

Nota od tłumaczek: w tekście oryginalnym przymiotnik *lourdes* występuje w zgodzie z rodzajem żeńskim języka francuskiego (pluralis), podczas gdy rzeczownik *sein*, do którego się odnosi, jest w liczbie pojedynczej rodzaju męskiego i wymagałby tu uzgodnienia gramatycznego z rodzajem męskim w liczbie mnogiej *seins*.

ruch. Osoba artystyczna, używając prawej, a następnie lewej ręki, podkreśla zarówno ich rozróżnienie, jak i potencjalne nakładanie się. W piśmie myślniki wyrażają proces stygmatyzującej esencjalizacji i niemożność oderwania się od tego statusu.

Slam toczy się dalej następująco:

To wy widiecie moje afro-podobieństwo,
 Sprowadzacie mnie stamtąd, gdzie na mój temat snujecie fantazje
 I zaraz wasze pole leksy-tasmagoryczne obiektywizuje mi krew
 Stać się egzotyczna. Apetyczna tygrysica. Zachód zmetysowany
 Zakwalifikowujecie mnie jako rozślonecznioną kurwę
 Moje piersi stają się wymionami. Moje usta jak do ob-ciagu
 Wasze słowa są żółcią na mej kobiecości
 Wasze sticky słowa. Wasze kolonialne zdania
 Tak naprawdę nie chcecie wiedzieć, skąd istnieję
 Moje słynne „Pochodzenie” które chcecie znać
 Zerkając na mą pierś, będzie biała czy czarna
 By mi powiedzieć, w jaki sposób to kochacie robić
 Być tam pewnego dnia lub być tam urodzeni

[oryginał]

Mon afro-ressemblance, c'est vous qui la voyez
 Vous me faites venir d'où vous me fantasmez
 D'aussi tôt votre champ lexi-tasmagorique m'objectise le sang
 Je deviens exotique. Plantureuse tigresse. Occidente métisse
 Vous me requalifiez en pute ensoleillée
 Mes seins se font mamelles. Ma bouche à en-piper
 Vos paroles sont fiel sur ma féminité
 Vos mots sticky. Vos phrases colonialistes
 Vous ne voulez pas vraiment savoir d'où j'existe
 Mes fameuses « Origines » que vous voulez savoir
 Lorgnant sur ma poitrine, serait-elle blanche ou noire
 C'est pour me raconter comment vous aimez ça
 D'avoir été un jour ou d'être nés là-bas (Darah 2022 : 68)

W tym drugim akapicie widzimy transformację „ja” pod spojrzeniem „wy”. Charakterystyczna dla slamu swoboda formalna pozwala na użycie neologizmów, takich jak „objectiser” – mieszanka „objectiver” i „tise”¹², z których jeden określa potępiane działanie, a drugi konsekwencję lub reakcję danej osoby – lub „Occidente”, który jest pisany jako „occidental” i rozumiany jako „oksydant”¹³.

¹² Slangowe słowo oznaczające „alkohol”.

¹³ Utlębianie jest reakcją chemiczną związaną z utratą i być może odnosi się do zredukowania tożsamości do jej części.

W jaki sposób jednak te przykłady pokazują, że emancypacja formalna idzie w parze z emancypacją poetyckiego „ja” utożsamianego z „ja” realnym? Oto odejście od języka potocznego pozwala nam tworzyć przyporządkowania, które są jak najbliższe esencjalizacji osób identyfikowanych jako kobiety rasy mieszanej. Zwracanie się do nich per „wy” potępia zjawisko egzotycznego uprzedmiotowienia i seksualizacji tych ciał. Seksualizacja ta jest implikowana w końcowej przetrutni, która pozwala na rozważenie propozycji: „By mi powiedzieć, w jaki sposób to kochacie robić” niezależnie od następnej linijki. Tak więc „Zakwalifikowujecie mnie jako rozslonecznioną kurwę” podsumowuje akt definiowania „was”. Czasownikowi nie towarzyszy przyimek „de”, ale „en”, zwykle używany w miejscu docelowym, aby zaznaczyć zachodzącą transformację, a nawet zwierzęcość. Zostaje to potwierdzone w następnej linijce przez wyrażenie: „Moje piersi stają się wymionami” [Mes seins se font mamelles]. Poetyckie pisanie zawsze polega na tworzeniu rytmu, w szczególności dzięki równoległym efektom konstrukcyjnym w tym samym wersie: „Apetyczna tygrysica. Zachód zmetysowany” [Plantureuse tigresse. Occidente métisse] (po francusku: dwie heksasyłaby i struktura „przymiotnik + rzeczownik”, która może być również postrzegana jako chiasm, „Ad.+N./N.+Ad.”) lub tym samym akapicie – „Sprowadzacie mnie stamtąd, gdzie na mój temat snujecie fantazje” [Vous me faites venir d’où vous me fantasmez] odpowiada: „Tak naprawdę nie chcecie wiedzieć, skąd istnieję” [Vous ne voulez pas vraiment savoir d’où j’existe]. W tym przypadku użycie czasownika „istnieć” w stałym wyrażeniu, w którym zwykły się pojawiać czasowniki „być” lub „przychodzić” jest częścią tego samego procesu przywłaszczania. Podczas gdy zwykłe wyrażenia ograniczają definicję osoby do jej pochodzenia lub przeszłości, „skąd istnieję” [d’où j’existe] odnosi się do teraźniejszości, do jednostki w warunkach, w jakich ona egzystuje.

W siódmym akapicie kolejnego paragrafu, następuje zmiana w zwrocie do adresata:

Z wielką dumą, odpowiadam: Charleroi!

Jednak wy się denerwujecie, zaniepokojeni, to wam się nie podoba

Trzeba by ta kobieta odpowiedziała, ta – Ha!

Wczytałam w twojej głowie

Ta „Murzynka” o pięknych oczach i świetlistym uśmiechu,

Ma zęby pod łagodnym tembrem głosu i majestatyczną postawą

Ależ tak, facecie, mister, panie!

Tyle miałeś do oglądania, do pocucia, do posłuchania

Że nawet zapomniałeś mnie zobaczyć wszystkowiedzącą

Gdy ty szpiegujesz moją matową skórę, ja wypatruję i obserwuję twą semantykę

Gdy ty gubisz się w moich tatuażach, ja sonduję przyczajona w cieniu
 Makiaweliczna, śledzę swą ofiarę,
 Ślinisz się na mój widok, a ja mam wściekłość na zębach
 Jestem gotowa, by cię ugryźć, a ty mi powiesz, że to jest w mojej krwi.

[oryginał]

Avec grande fierté, je réponds : Charleroi !
 Mais vous vous énervez, agacés, ça ne vous plaît pas
 Faut encore qu'elle réponde cette femme, cette – Ha !
 Je l'ai lu dans ta tête
 Cette « Négresse » aux beaux yeux, au sourire lumineux
 A des dents, sous son timbre suave et son port majestueux
 Eh bien oui, mec, mister, monsieur !
 T'avais tant à regarder, à sentir, à entendre
 Que t'as même oublié de me voir omnisciente
 Lorsque tu mates ma peau mate, j'observe, je scrute ta sémantique
 Quand tu t'égares sur mes tatouages, je sonde tapie dans l'ombre
 Je guette ma proie, machiavélique
 Tu as l'eau à la bouche et j'ai la rage aux dents
 Je suis prête à mordre, tu me diras, c'est dans mon sang (Darah 2022 : 69)

Zmiana z bycia na określonych warunkach na bycie na warunkach znanych sygnalizuje przejęcie władzy i odwrócenie ról. Opis zjawiska uprzedmiotowienia: „Tyle miałeś do oglądania, do pocucia, do posłuchania”, piętnuje, jednocześnie animalizując tego, który zezwierzeczeniu uległ. „Ja” przedstawione jest jako gotowy do ataku drapieżnik, który odgaduje myśli zirytowanego „ty”. W negatywnej, ale potężnej wizji ta transformacja wyraża nienawiść poetyckiego „ja”. Wers: *Tu as l'eau à la bouche et j'ai la rage aux dents* [Ślinisz się na mój widok, a ja mam wściekłość w zębach] łączy gotowe wyrażenie (*avoir l'eau à la bouche*) z wyrażeniem odwróconym (*avoir la rage* [być wściekłym] i *rage de dent* [ból zęba]), aby podkreślić opozycję między „tobą” a „ja”. To pierwsze działa jak klisza, powielając fakty językowe, stereotypowe obrazy, tak samo jak fakty społeczne, podczas gdy „ja” fikcyjne odnosi się do prawdziwego „ja”, Marie Darah, zdolnej do oryginalności. Ten wers stanowi być może sarkastyczne odniesienie do wersu z wiersza Charles'a Baudelaire'a *Le serpent qui danse* [Tańczący wąż] w *Les Fleurs du Mal* [Kwiaty zła] (1857): „Kiedy wilgoć ust twych pryśnie na białych zębach” [Quand l'eau de ta bouche remonte au bord de tes dents] (Baudelaire 1927: 50). Odniesienie to jest tym bardziej znaczące, gdy weźmie się pod uwagę, że wiersz był adresowany do kobiety, Metyski, Jeanne Duval, kochanki poety.

Pozostawiając część slamu do odkrycia czytelnikowi, zacytuję jego ostatnie wersy, aby zakończyć tę linearną analizę:

Oto, co wiem o afro-dziedzictwie
To, że oferuje wam na zawsze status kobiety-nie-białej
Podwójne cierpienie /kara w kraju mniejszości
Potrójne lub poczwórne, jakbyście zupełnie tak jak ja
Byli płynni genderowo i byli gejami

[oryginał]
Voilà ce que je sais de l'Afro-descendance
C'est qu'elle vous offre à jamais un statut de femme-non-blanche
Double peine au pays de la minorité
Triple ou quadruple, si comme moi de surcroît
Vous êtes genderfluid et gay (Darah 2022 : 71)

Porównując „ja” do bardziej ogólnego „ty”, poetycki podmiot liryczny zwraca się do tych, którzy są marginalizowani ze względu na kolor skóry, tożsamość płciową i orientację seksualną. To zjawisko zarówno poszerzania, jak i włączania, potwierdza pragnienie Marie Darah i stanowi jedną ze szczególnych cech slamu, która polega na tworzeniu „pozytywnej” przestrzeni do wyrażania, słuchania i jednoczenia się wokół doświadczeń marginalizacji.

Konkluzja

Badanie cech charakterystycznych slamu wykazało, że jest to w istocie siła emancypująca, przynosząca radość zarówno zbiorową, jak i indywidualną. Charakteryzujący się oralnością i pewną swobodą formalną slam opiera się na tworzeniu rytmu, który ułatwia autorowi zapamiętanie tekstu, a publiczności docenienie jego estetycznej sprawności. W *Afrodziedzictwie* znajdujemy tematyzację i praktyczne zastosowanie tego ćwiczenia zbiorowej pamięci. Tekst stanowi autotematyczną narrację, która działa na rzecz sprawliwszej reprezentacji mniejszości, a konkretnie ma na celu potępienie uprzedmiotowienia osób postrzeganych jako kobiety rasy mieszanej. Pokazuje, że możliwe jest opisanie doświadczanej stygmatyzacji za pomocą neologizmów i przejęcie władzy poprzez fikcyjne odwrócenie ról. Ta transformacja doświadczanej marginalizacji w okrzepłą w swym statusie marginalność wynika nie tylko z formalnej wolności slamu, ale także z etycznych i estetycznych zasad, które nim rządzą. Nacisk na sam głos, egalitarny podział czasu wypowiedzi, nierozzerwalność tekstu i jego autora oraz zakaz jakiegokolwiek podżegania do nienawiści oferują przestrzeń „pozytywną” i emancypacyjną, zarówno wewnątrz, jak i ekonomicznie. Przestrzeń ta jest

inkluzywna, ponieważ obejmuje nie tylko tych, którzy wykonują tekst. Jak pokazują ostatnie wersy *Afrodziedzictwa*, fikcyjne „ja” powiązane z „ja” realnym odnosi się przede wszystkim do slamera, ale często obejmuje także widza. W ten sposób ucieleśnienie tekstu przez jego autora staje się źródłem rozpoznania na różnych poziomach. Odbiorca tekstu slamowego, takiego jak ten, który właśnie przeanalizowaliśmy, może odnaleźć siebie w reprezentacji jednej lub większej liczby mniejszości, może uznać doświadczenie tych mniejszości lub zostać doprowadzonym do przededefiniowania siebie poprzez odkrycie nowych reprezentacji tych tożsamości.

LE SLAM : UNE ÉTHIQUE DE L'INCARNATION. L'EXEMPLE DE L'ŒUVRE DE MARIE DARAH

Introduction¹

La légitimation d'un·e poète·sse et la valeur symbolique accordée à son œuvre tient, traditionnellement, à la publication et à la consécration sociale de celle-ci. Pourtant, l'étude du champ littéraire belge récente révèle l'importance particulière d'une poésie sur scène. En effet, pour vivre de leur pratique, les poète·sses doivent s'inscrire dans un type de prestations, animer des ateliers d'écriture ou performer leurs textes sur scène notamment. Il semblerait même qu'en réponse à une exclusion du milieu littéraire publié et consacré, les « minor[é·es] » (Touret 2010) – dans la vie sociale et littéraire – transforment la scène en *safer space*² ou « espace positif ». Ainsi, il leur est permis de se réunir et de s'exprimer, en poésie, sur leurs expériences de mise en marge liées à leur classe sociale, leur religion, leur couleur de peau, leur identité de genre, leur orientation sexuelle, etc. Car les contraintes matérielles et symboliques vécues par les artistes peuvent empêcher l'accès à une forme de légitimité, mais font advenir de nouvelles pratiques et de nouveaux modes de reconnaissance. Le slam belge francophone représente un exemple précieux de poésie sur scène, fondée pour et par les minoré·es, qui a pour ambition de transformer la marginalisation subie en marginalisation revendiquée. Plus encore, le slam semble être moteur d'une révolution en cours dans le champ de la poésie contemporaine belge.

Nous étudierons les caractéristiques éthico-esthétiques du slam afin de donner à voir les différentes formes d'engagement propres à cette pratique poétique : engagement politique du texte, physique de l'artiste et émotionnel de son public notamment. Il s'agira de comprendre en quoi le slam permet, par un jeu avec les règles dominantes du champ poétique, une redéfinition personnelle et sociale du ou de la slameur·se, mais aussi du ou de la spectateur·rice. Pour ce faire, nous décrirons ce que l'on pourrait appeler « une éthique de l'incarnation » ; puis nous analyserons un texte de la·e slameur·se contemporain·e³ Marie Darah pour illustrer la force émancipatrice d'une poésie née de la marge.

¹ Avant toute chose, nous tenons à remercier les deux lecteur·rices anonymes qui ont permis l'amélioration de cet article.

² Appelé aussi « *safe space* », ce concept est défini par le professeur à l'École de travail social et de criminologie de l'Université Laval (Québec) Kévin Lavoie, comme « un espace qui peut être physique ou en ligne, au sein duquel les rapports de domination sont neutralisés » (Poiré 2019).

³ Nous respecterons l'emploi de l'écriture inclusive car Marie Darah se définit de genre fluide.

Principes et règles du slam

Habituellement, lors d'un micro ouvert de slam, celui ou celle qui anime la soirée rappelle trois règles. Tout d'abord, un texte de slam ne doit pas durer plus de trois minutes. Ensuite, il est scandé par la personne qui l'a écrit, devant un public, et le plus souvent, sans décor, musique, matériel ou costume. Enfin, la bienveillance est de mise : sur scène, pas d'incitation à la haine ; dans le public, l'écoute est respectueuse et encourageante. L'audience applaudit à partir du moment où quelqu'un est appelé à monter sur scène jusqu'à ce qu'il arrive devant le micro, de même au retour. Lorsqu'une phrase ou une idée « claque »⁴ ou qu'il s'agit de soutenir la-e slameur-se, pris-e par l'émotion notamment, le public peut claquer des doigts. Ce code signale la « co-présence »⁵ (de Duve 1981 : 21) du public tout en évitant de couvrir la voix de la personne qui parle par des applaudissements. Ainsi non seulement « le corps du [ou de la] slameur[-se] est entièrement engagé dans la performance, mais aussi celui de l'auditeur[-rice] » (Cello 2022 : 345). Les frontières sont d'autant plus brouillées que la scène est ouverte (Cabot 2017 : 80). Avant le début de la soirée, quiconque – ayant pris connaissance des règles et les respectant – peut s'inscrire sur une liste ; tout au long de l'événement, les artistes qui assistent au reste des performances depuis la place des spectateur-rices se succèdent devant le micro.

Ces règles nous apprennent déjà plusieurs choses car elles sont, avant tout, d'ordre *éthique*. C'est une entente entre le public et les artistes sur le comportement à adopter qui fonde l'*esthétique* vivante du slam. Dès lors, nous postulons que ses aspects définitionnels, ses principes, font du slam une pratique émancipatrice. « Principe » est à prendre dans ses deux acceptions : en tant que ce qui guide la conduite (car les règles du slam ont une visée morale) et comme fondement (car elles déterminent sa forme). Voyons alors les raisons d'être et les conséquences de ces règles entendues comme principes.

Nous comprendrons facilement en quoi la règle morale « pas d'incitation à la haine » constitue un espace dit « positif » (au sens défini dans notre introduction) pour les personnes, sur scène ou dans le public, sujettes à diverses discriminations. Il s'agit de créer un lieu de partage où cell-eux qui ne respecteraient pas ce principe éthique n'ont pas leur droit d'entrée. Les personnes présentes s'engagent à agir d'une certaine manière ; par cette présence, elles « signent un accord sous-jacent et non explicite » (Cello 2022 : 345).

⁴ Traduction littérale du mot anglais « *to slam* ».

⁵ La présence simultanée et spatio-temporelle de la-e slameur-se et de l'auditeur-riche nous invite ici à faire le lien entre performance et poésie (Penot-Lacassagne, Théval 2018 : 3–25 ; Bobillot, Vorger 2015 : 81–94).

En ce qui concerne les règles d'énonciation du slam, l'indissociabilité du texte et de son auteur-riche (sauf dans le cas où il est vendu) apparaît comme libératrice pour au moins deux raisons. Elle permet une émancipation intérieure car la création d'un « je » poétique peut être à l'origine d'une redéfinition personnelle du « je » réel. L'émancipation est aussi économique car la mise en valeur de l'appartenance du texte à la ou au slameur-se s'accompagne d'une rémunération de la performance ou du texte. Ce phénomène d'indissociabilité dit la valorisation d'un « moi » irremplaçable, quelle que soit sa couleur de peau, sa classe sociale, son identité de genre ou tout autre marqueur social sujet à une quelconque forme de stigmatisation. Il semble alors que le slam réactualise les théories de la philosophe allemande Käte Hamburger, à l'origine d'une classification exposée dans *Die Logik der Dichtung* [La Logique des genres littéraires] (Hamburger 1986). L'énoncé lyrique y figure parmi les énoncés de réalité, c'est-à-dire ceux proférés par un sujet réel, sans le limiter à une description empirique et autobiographique d'un vécu. La spécificité partagée entre cette définition de l'énoncé lyrique et de l'énoncé slam est « de maintenir une virtualité esthétique et littéraire » (Rodriguez 2012 : 145), virtualité figurale qui nous incite à associer la voix lyrique à l'auteur-riche.

Les caractéristiques d'apparence purement formelles du slam, de durée et de mise en scène, fondent, elles, une esthétique à la fois égalitaire, dans la répartition du temps de parole, et minimaliste, par la mise en valeur de la voix seule. Nous constatons encore, au fondement de cette pratique, une valorisation de l'expression de soi qui ne se fait pas au détriment de la parole d'autrui et qui contribue à faire du slam un exercice d'auto-détermination.

Hormis ces trois règles, le slam est caractérisé par une relative liberté formelle ; toutefois, le caractère oral de la prestation engendre des besoins et contraintes propres, liés à la nécessité de mémoriser le texte pour la-e slameur-se ou de marquer l'esprit du public. En réalité, seule la recherche du rythme, par un jeu de répétitions et de variations, est essentielle. Qu'il s'agisse du vers ou de la rime, le slam se définit moins comme un discours réglé (une forme prescrite d'avance) qu'un discours régulé (une forme qui s'impose d'elle-même). Cette particularité fait du slam une pratique artistique jouissive dans le respect d'une sorte de jeu où il faut « claquer, percuter ». Elle est ainsi qu'une pratique libératrice et non élitiste. C'est ce à quoi œuvrent certains collectifs slam comme L-Slam, collectif liégeois, multiculturel et intergénérationnel de poétesses. En 2019, un recueil de textes issus des ateliers du collectif est publié. Son titre, *On ne s'excuse de rien*, est explicité ainsi par Lisette Lombé, fondatrice du collectif : « Sur scène, être fière

de tout. De son écriture, de sa voix, de son poids, de son âge, de la couleur de sa peau et de son parcours. [...] Être là ! »⁶.

Le slam a longtemps été délaissé par les institutions culturelles pour des raisons de rentabilité, notamment parce qu'il est voué à l'oralité. Son étude, relativement marginale, permet d'appréhender le nouvel intérêt que suscitent les genres – qu'ils soient littéraires ou compris en tant que catégorie sociale – minorisés. En effet, ceux-ci connaissent un surpeuplement croissant, accompagné de nouveaux modes de reconnaissance. Par exemple, depuis 2011, le « Prix Paroles Urbaines » célèbre, tous les deux ans, des auteur·ices de rap, slam ou *spoken word*. Cependant, d'un point de vue quantitatif, les poètes fmmes⁷ belges sont toujours sous-représenté·es et moins primé·es que leurs homologues masculins ; d'un point de vue qualitatif, iels font encore souvent l'objet d'une médiatisation ou d'une consécration catégorisante⁸.

Parmi les artistes qui ont émergé au moment de cette révolution au sein du champ de la poésie contemporaine belge, nous étudierons le cas de Marie Darah. Né·e à Charleroi en 1989, iel est champion·ne d'Europe de slam 2021. Iel explore dans ses textes une identité située au carrefour de « l'intersectionnalité »⁹ (Bilge 2009 : 72) et offre une représentation issue de l'endroit décrit. Ce phénomène d'implication permet d'échapper à la production de « clichés négatifs [pouvant] se transformer en réalité lorsqu'il n'existe pas de représentations alternatives »¹⁰, d'après Marie Darah iel-même. Nous proposons l'étude stylistique d'un slam intitulé *Afrodescendance*, publié en mai 2022 dans son recueil *Sous le noir du tarmac*, et performé notamment au Bozar (Bruxelles) en 2021 à l'Afropolitan Festival. Dans ce slam, la voix lyrique se confond avec le « je » réel ; cette incarnation est ici à l'origine d'un autre phénomène : la re-connaissance de soi et d'un·e autre. Nous assistons à l'émancipation d'un « je » en quête de définition, allant des assignations subies à leurs possibles réappropriations. Ainsi, la·e lecteur·rice ou la·e spectateur·rice est invité·e à se reconnaître dans les identités décrites, ou

⁶ Citation tirée d'une présentation du recueil, accessible sur le site du portail des littératures belges : « Objectif plumes » (*Présentation* 2019).

⁷ Ce terme sert à englober toutes les personnes, cisgenres, de genre fluide ou transgenres notamment, qui s'identifient à un genre féminin.

⁸ Par exemple, sur les 21 principaux prix existant en Belgique francophone, seulement trois sont dédiés à la poésie. Le « Prix Maurice Carême » a récompensé une seule femme en 35 ans. Le « Grand prix de poésie » n'a mis à l'honneur que des hommes depuis sa création. L'Espiègle de poésie (ancien Prix triennal de la poésie de la Fédération Wallonie-Bruxelles) a distingué seulement deux femmes en 50 ans.

⁹ Ce concept réfute le cloisonnement et la hiérarchisation des systèmes d'oppression afin de reconnaître leur multiplicité et leur interaction possible.

¹⁰ Citation tirée d'un entretien mené par nous-même avec la·e slameur·se le 18 février 2023 à Bruxelles.

du moins à reconnaître leur existence. Et, au-delà de cette possible identification au « je », iel est amené-e à se redéfinir, à se re-connaître.

Libération et redéfinition dans *Afrodescendance*

Le slam débute ainsi :

De l'Afrique, je ne savais que le noir
Celui de mes cheveux, celui de mon regard
Traces foncées sous les ongles
Mes lourdes¹¹ seins qui tombent
Peau douce matifiée, l'arrête de mon nez
Qui plisse quand je gronde
Comme Simba le lion
Comme Saba je suis tronc
Le rythme dans le sang, c'est un cliché vivant
Il est vrai que pourtant cela bat et tam-tam à l'intérieur de moi
Mon épiderme se mielle quand elle voit le soleil
Il y a là une mémoire que je ne connais pas (Darah 2022 : 68)

D'emblée, on constate l'importance de la régularité, malgré l'hétérométrie et l'irrégularité ou l'absence de rimes. Le rythme est créé, notamment, par la récurrence des voyelles nasales à la rime [ɔ̃] dans les mots « ongles », « tombent », « gronde », « lion », « tronc ». Dans le vers : « Le rythme dans le sang, c'est un cliché vivant », l'effet de rime interne répond – avec ironie – au rythme supposé chez le « je » par un autre. « Sang » est placé à l'hémistiche et « vivant » en fin de ce vers qui forme un alexandrin. Le caractère régulé du discours tient aussi aux effets d'écho dans la structure générale du slam. Le premier vers semble répondre au dernier vers du premier paragraphe. L'emploi d'une formule restrictive : « De l'Afrique, je ne savais que le noir » puis d'une négation dans la relative : « Il y a là une mémoire que je ne connais pas » expriment les limites d'appréhension de l'objet de connaissance que représente l'Afrique et sa mémoire pour le « je » poétique. Ce qui reste à la compréhension est d'abord une couleur, le « noir », associée à une apparence et un comportement qui suffisent à lier le « je » à « cette mémoire ». Le début fait alors écho à la fin du poème. Dans une formule cette fois-ci assertive : « Voilà ce que je sais de l'Afro-descendance / C'est qu'elle vous offre à jamais un statut de femme-non-blanche », « noir » est remplacé par une périphrase mise entre tirets. « Femme-non-blanche » dit l'exclusion, par la négative, et une définition qui se fait par rapport à la norme, blanche. À l'oral,

¹¹ Le terme est au féminin dans le texte.

la mise en valeur d'un double statut qui correspond à deux marqueurs sociaux se fait par le mouvement. De sa main droite puis de sa main gauche, Marie Darah souligne à la fois leur distinction mais aussi leur possible superposition. À l'écrit, les tirets expriment le processus d'essentialisation stigmatisante vécue et l'impossibilité de se détacher de ce statut.

Le slam se poursuit ainsi:

Mon afro-ressemblance, c'est vous qui la voyez
 Vous me faites venir d'où vous me fantasmez
 D'aussi tôt votre champ lexi-tasmagorique m'objectise le sang
 Je deviens exotique. Plantureuse tigresse. Occidente métisse
 Vous me requalifiez en pute ensoleillée
 Mes seins se font mamelles. Ma bouche à en-piper
 Vos paroles sont fiel sur ma féminité
 Vos mots sticky. Vos phrases colonialistes
 Vous ne voulez pas vraiment savoir d'où j'existe
 Mes fameuses « Origines » que vous voulez savoir
 Lorgnant sur ma poitrine, serait-elle blanche ou noire
 C'est pour me raconter comment vous aimez ça
 D'avoir été un jour ou d'être nés là-bas (Darah 2022 : 68)

Dans ce second paragraphe, nous assistons à la transformation d'un « je » sous le regard d'un « vous ». La liberté formelle caractéristique du slam permet l'emploi de néologismes tels que « objectise », mélange « d'objectiver » et de « tise »¹², l'un qualifiant l'action dénoncée et l'autre, la conséquence ou réaction de la personne concernée ou tels que « Occidente » qui s'écrit comme « occidental » et s'entend comme « oxydante ». L'oxydation est une réaction chimique associée à une perte et renvoie peut-être à la réduction de son identité à une partie de celle-ci. En quoi ces exemples montrent alors que l'émancipation formelle s'accompagne d'une émancipation du « je » poétique identifié au « je » réel ? L'écart avec la langue courante permet la création d'assignations qui vont au plus près de ce qui est vécu dans l'essentialisation des personnes que l'on identifie comme femmes métisses. L'adresse à un « vous » permet de dénoncer le phénomène d'objectification exotique et de sexualisation de ces corps. Sexualisation notamment sous-entendue dans l'enjambement final qui permet de considérer la proposition : « c'est pour me raconter comment vous aimez ça », indépendamment du vers suivant. Ainsi, « Vous me requalifiez en pute ensoleillée » vient résumer l'acte de définition du « vous ». Le verbe ne s'accompagne pas de la préposition « de » mais « en », généralement employée pour une destination,

¹² Mot d'argot qui signifie « alcool ».

afin de marquer la transformation voire l'animalisation qui s'opère. Celle-ci est confirmée dans le vers suivant par l'expression : « Mes seins se font mamelles ». L'écriture poétique tient toujours à la création d'un rythme grâce, notamment, à des effets de parallélisme de construction au sein d'un même vers : « Plantureuse tigresse. Occidente métisse » (deux hexasyllabes et une structure « Adjectif + Nom » qui peut aussi être considérée comme un chiasme, « Ad.+N. / N.+Ad. ») ou d'un même paragraphe : « Vous me faites venir d'où vous me fantasmez » répond à « Vous ne voulez pas vraiment savoir d'où j'existe ». Ici, l'emploi du verbe « exister » dans une expression figée qui a l'habitude d'employer les verbes « être » ou « venir » s'inscrit dans une même démarche de réappropriation. Alors que les expressions courantes limitent la définition de la personne à ses origines ou son passé, « d'où j'existe » renvoie à un temps présent, à l'individu dans ses conditions d'existence.

Au septième vers du paragraphe suivant s'opère un changement dans l'adresse :

Avec grande fierté, je réponds : Charleroi !
 Mais vous vous énervez, agacés, ça ne vous plaît pas
 Faut encore qu'elle réponde cette femme, cette – Ha !
 Je l'ai lu dans ta tête
 Cette « Négrresse » aux beaux yeux, au sourire lumineux
 A des dents, sous son timbre suave et son port majestueux
 Eh bien oui, mec, mister, monsieur !
 T'avais tant à regarder, à sentir, à entendre
 Que t'as même oublié de me voir omnisciente
 Lorsque tu mates ma peau mate, j'observe, je scrute ta sémantique
 Quand tu t'égares sur mes tatouages, je sonde tapie dans l'ombre
 Je guette ma proie, machiavélique
 Tu as l'eau à la bouche et j'ai la rage aux dents
 Je suis prête à mordre, tu me diras, c'est dans mon sang (Darah 2022 : 69)

Le passage du vouvoiement au tutoiement signe une prise de pouvoir et une inversion des rôles. La description du phénomène d'objectivation : « T'avais tant à regarder, à sentir, à entendre » dénonce celle-ci tout en animalisant celui qui animalisait. Le « je » est présenté comme une prédatrice prête à attaquer, qui devine les pensées d'un « vous » agacé. Dans une vision presque négative mais puissante, cette transformation exprime la haine du « je » poétique. Le vers « Tu as l'eau à la bouche et j'ai la rage aux dents » coordonne une expression toute faite à une expression détournée pour mettre en évidence l'opposition entre un « tu » et un « je ». Le premier agit comme un cliché, reproduisant des faits du langage, des images stéréotypées, au même titre que des faits sociaux, alors que le « je » fictif renvoie au « je » réel (soit à Marie Darah), capable d'originalité. Ce vers

est peut-être un clin d'œil – sarcastique – à un vers du poème « Le serpent qui danse », de Charles Baudelaire dans *Les Fleurs du Mal* (1857) : « Quand l'eau de ta bouche remonte au bord de tes dents ». Cette référence résonne d'autant plus lorsque l'on sait que le poème était adressé à une femme métisse, amante du poète : Jeanne Duval (Baudelaire 1857 : 65).

Laissant une partie du slam à la découverte des lecteur·rices, nous citerons les derniers vers du slam et achèverons ainsi cette analyse linéaire :

Voilà ce que je sais de l'Afro-descendance
C'est qu'elle vous offre à jamais un statut de femme-non-blanche
Double peine au pays de la minorité
Triple ou quadruple, si comme moi de surcroît
Vous êtes genderfluid et gay (Darah 2022 : 71)

Par la comparaison du « moi » à un « vous » plus général, le « je » poétique inclut et s'adresse à celles et ceux qui sont marginalisé·es selon leur couleur de peau, leur identité de genre et leur orientation sexuelle. Ce phénomène à la fois d'élargissement et d'inclusion confirme le désir de Marie Darah et une des particularités du slam qui tiennent à la création d'un espace « positif », d'expression, d'écoute et d'union autour d'expériences de mise en marge.

Conclusion

L'étude des caractéristiques du slam a montré la force jouissive et émancipatrice de celui-ci, à l'échelle collective et individuelle. Caractérisé par son oralité et une certaine liberté formelle, le slam repose sur la création d'un rythme qui permet à l'auteur·rice de mémoriser plus facilement son texte et au public d'en apprécier éventuellement la prouesse esthétique. On retrouve, dans *Afrodescendance*, la thématization et la mise en pratique de cet exercice de mémoire collective. Le texte constitue alors un récit – de soi – qui œuvre à une plus juste représentation des minorités et vise, plus spécifiquement, à dénoncer l'objectivation de personnes perçues comme des femmes métisses. Il témoigne de la possibilité de décrire la stigmatisation vécue par l'emploi de néologismes et de prendre le pouvoir par une inversion fictive des rôles, notamment. Cette transformation d'une marginalisation subie en marginalité revendiquée ne tient pas seulement à la liberté formelle du slam mais également aux règles éthico-esthétiques qui le régissent. La mise en valeur de la voix seule, la répartition égalitaire du temps de parole, l'indissociabilité du texte et de son auteur·rice ainsi que l'interdiction de toute incitation à la haine offrent un espace « positif » et émancipateur, sur le plan tant intérieur qu'économique. Cet espace est inclusif en ce qu'il

n'intègre pas uniquement celles et ceux qui performant le texte. En effet, comme en témoignent les derniers vers du slam *Afrodescendance*, le « je » fictif, associé à un « je » réel, renvoie certes d'abord au ou à la slameur-se mais inclut souvent le ou la spectateur-ric.e. Ainsi, l'incarnation du texte par son auteur-ric.e est bien à l'origine d'une reconnaissance, à différents niveaux. La-e destinataire d'un texte de slam comme celui que nous venons d'étudier peut autant retrouver ses traits dans la représentation d'une ou plusieurs minorités, admettre le vécu de ces mêmes minorités ou être amené-e à une redéfinition de soi en découvrant de nouvelles représentations de ces identités.

Cet article a été traduit du français vers le polonais par Dorota Walczak-Delanois et Yoana Ganowski. Artykuł został przetłumaczony z języka francuskiego na język polski przez Dorotę Walczak-Delanois i Yoanę Ganowską.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHIE¹³

- Baudelaire Charles.** 1857. *Les Fleurs du Mal*. Paris : Poulet-Mallassis et de Broise.
- Baudelaire Charles.** 1927. *Kwiaty zła*. Przeł. Bohdan Wydzga. Warszawa: Gebethner i Wolff.
- Bilge Sirma.** 2009. *Théorisations féministes de l'intersectionnalité*. « Diogenes », n° 225. P. 70–88.
- Bobillot Jean-Pierre, Vorger Camille.** 2023. *Des Hydropathes au slam : les poésies scéniques modernes. Éléments pour une médiopoétique intégrée*. [In:] *Poésie en scène*. Éd. Brigitte Denker Bercoff, Florence Fix, Peter Schnyder, Frédérique Toudoire-Surlapierre. Paris : Orizons. P. 81–94.
- Cabot Jérôme.** 2017. *La scène ouverte de slam : dispositif, situation, politique*. [In:] *Performances poétiques*. Dir. Jérôme Cabot. Nantes : Éditions nouvelles Cécile Defaut. P. 79–101.
- Cello Serena.** 2022. *Slammeurs et public : une coparticipation performative*. « Altre Modernità », n° 28. P. 342–350.
- Darah Marie.** 2022. *Sous le noir du tarmac*. Bruxelles : maelstrÖm reEvolution.
- Duve Thierry de.** 1981. *La performance, hic et nunc*. [In:] *Performance, textes et documents*. Dir. Chantal Pontbriand. Montréal : Parachute. P. 18–27.

¹³ Te odniesienia z obszaru frankofońskiego są związane są z obecnym, XXI wiekiem. Niemniej istnieje pewna liczba dzieł naukowych traktujących o slامية, zwłaszcza w tradycji anglosaskiej, które równie dobrze można byłoby przywołać. / Les références suivantes, francophones et pour la plupart tirées du siècle présent, sont ciblées en fonction de notre propos. Toutefois, il existe un grand nombre d'ouvrages scientifiques qui traitent du phénomène du slam, notamment dans la tradition anglo-saxonne, et que nous aurions pu également citer.

Hamburger Käte. 1986. *La Logique des genres littéraires*. Trad. Pierre Cadiot. Paris : Seuil.

On ne s'excuse de rien. 2019. Éd. Lisette Lombé. Bruxelles : maelstrÖm reEvolution.

Poiré Anne-Sophie. 2019. « Safe space » : bulles de bienveillance. « Le Soleil » [en ligne]. Protocole d'accès : <https://www.lesoleil.com/2019/10/12/safe-space-bulles-de-bienveillance-ecce8924d2ac0d37b4c65664f9ce613c/> [2.10.2023].

Présentation de « On ne s'excuse de rien ». 2019. Objectif Plume [en ligne]. Protocole d'accès : <https://objectifplumes.be/doc/on-ne-sexcuse-de-rien/> [13.02.2025].

Rodriguez Antonio. 2012. *Fictions, figuration et diction en poésie lyrique : énonciation et pragmatique dans la théorie française contemporaine*. [In:] *Présences du sujet dans la poésie française contemporaine (1980-2008)*. Dir. Elisa Bricco. Saint-Étienne : Presses universitaires de Saint-Étienne. P. 143–159.

Théval Gaëlle, Penot-Lacassagne Olivier. 2018. *Poésie & performance*. Nantes : Éditions nouvelles Cécile Defaut.

Touret Michèle. 2010. *Où sont-elles ? Que font-elles ? La place des femmes dans l'histoire littéraire. Un point de vue de vingtiémiste*. « Fabula-LhT », n° 7 [en ligne]. Protocole d'accès : <http://www.fabula.org/lht/7/touret.html> [12.09.2023].