

projet pédagogique

2012/2013

JOUTES VERBALES

1.- nom de l'association

Les Amis du Verbe
32 Ad Buch
31360 Laffitte-Toupière
33 (0)5 61 90 58 18
verbe@wanadoo.fr
www.lesamisduverbe.com

2.- présentation

Cette association a été fondée en 2002 par Dick Annegarn avec la population et des élus locaux. Cet auteur, compositeur et interprète a créé des chansons populaires : Sacré Géranium, Quelle Belle Vallée, Bébé éléphant, Bruxelles, Mireille sont chantés dans les écoles ainsi que par Alain Souchon, Thomas Fersen, -M-, Alain Bashung, Raphael et Calogéro.

Depuis dix ans les Amis du Verbe œuvrent dans cette région riche en tradition orale. Troubadours, chanteurs, poètes, orateurs, hommes politiques pratiquent la parole parlée depuis que la Gascogne existe. Les Amis du Verbe ont créé moult spectacle, concours et animation. Les artistes comme Claude Nougaro, Oxmo Poccino, Raphael, Christophe, Mathieu -M- Chedid, Fabulous Troubadours, André Minvielle, Yvan Cujous, Jean-Pierre Mader, Vincent Delerm ont côtoyé le Festival du Verbe dans des créations originales.

Les écoles du Comminges ont souvent participé à ces activités. Ecoles primaires de Sainte Thérèse, des Gavastous, collèges Leclerc, de Bagatelle, le lycée Professionnel Agricole, à Saint-Gaudens. Les écoles de Saint-Martory, de Mazères, de Martres-Tolosane, de Francon, d'Alan, de Castillon ont été nos partenaires pour des animations, concours ou encore sorties à Toulouse à la médiathèque et à travers le Toulouse littéraire.

3.- partenaires associés

Education Nationale

Direction Régionale des Affaires Culturelles

Conseil Général Midi Pyrénées

Conseil Régional Haute-Garonne

Villes de Saint Gaudens, de Toulouse, de Tournefeuille, de Marseille

Maison des Jeunes et de la Culture de Saint Gaudens et de Montréjeau

Associations

SACEM-ADAMI-SPEDIDAM-SCAM-SACD

4.- diagnostic

Depuis la préhistoire l'humanité chante, clame, murmure, parle, raconte. Plus de 300.000 ans que ça dure. L'histoire écrite est vieille de 3.300 ans seulement. À croire que la parole est faite pour être dite. La parole parlée est portée par le son de l'âme que la voix transporte. La transmission verbale utilise des moyens mnémotechniques pour que la parole s'inscrive dans la mémoire.

La langue française écrite est utilisée par les médias, les administrations, l'enseignement, les académies pour représenter la nation, son identité et son histoire. L'orthographe, la littérature, le discours, le beau parler, les lieux communs et la langue de bois sont ainsi source de discrimination sociale et culturelle. Les parlers locaux, les jargons, l'humour, le franc-parler, les argots, les textos, le baranguin, la gouille, l'insulte, le slam, la poésie, les exercices de style représentent l'expression libre et populaire. Le verbe créatif est plutôt parlé ou chanté.

5.- objectifs

renouer avec le verbe *et la culture populaire de la parole parlée.*

La littérature regorge de textes pouvant servir à se former aux pratiques orales. Les chansons, les poèmes, les histoires créent du lien social par l'initiation à la scène ou à la vidéo. L'écoute, la concentration, le sens de la réplique sont proposés pour favoriser le rapport social. L'expression des participants devrait permettre de s'épanouir en s'amusant.

créer du verbe *en donnant de l'allure par la diction, l'articulation, l'éloquence, le débit.*

Dans les établissements scolaires, dans les ateliers d'écriture, dans les cyber-bases et les Maison des Jeunes et de la Culture, le besoin d'apprendre, à mémoriser, à déclamer et à interpréter mènent à une meilleure perception de la communication verbale, comme expression. Les Amis du Verbe cherchent par des concours de poèmes et des prestations verbales à favoriser le verbe créatif.

diffuser le verbe *pour animer, humaniser et embellir, créer du lien*

Les Amis du Verbe animent pour créer, créent pour animer. Pour son X^e anniversaire le Festival du Verbe marque cette pérennité. Comme un arbre enraciné, déployant ses branches. Par les échanges de strophes, de rimes et de métrique un texte ne sera pas oublié. La création honore ses auteurs. Les concours de joutes et de poèmes aboutissent à des publications et expositions.

paysager le verbe *sur des lieux de passage*

Le verbe sera présenté sur les chemins de randonnée. Les panneaux translucides et les stèles en dur, écrits par les jeunes poètes locaux, gratifient l'écriture des lauréats aux concours.

En 2013, l'objectif est de valoriser les paysages du Comminges et son tissu associatif. Des contacts sont pris avec les foyers ruraux, des théâtres et des associations de protection de la nature pour faire une édition résolument environnementale. Des navettes sont envisagées

pour permettre aux urbains de venir à la campagne en train pour randonner à pied ou à vélo. Une manifestation poétique en ville permet d'apprécier le patrimoine du Toulouse littéraire.

Nous proposerons pour ce X^e anniversaire des Amis du Verbe des voyages poétiques en montgolfière vidéo-projetés sur la place du Capitole. Des vedettes de la chanson commenteront poétiquement leur vision des hauteurs surplombant la région. Vues imprenables sur les Pyrénées.



6.- calendrier

en septembre 2012 : joutes verbales en classe

Un dossier de documentation pédagogique est fourni en début d'année aux enseignants pour sensibiliser les élèves à la tradition orale et à la joute verbale. Dix mots (cf. **atelier, bouquet, cachet, coup de foudre, équipe, protéger, savoir faire, unique, vis-à-vis, voilà**) sont proposés et documentés en relais avec la Délégation Générale à la Langue française. Des ateliers d'écriture permettent de préparer ces mots à dire, à écrire ou à habiller. Des premières séances de joutes s'organisent dans les classes pour donner corps à cette pratique. Des intervenants extérieurs peuvent venir montrer la pratique de la déclamation.

en décembre 2012 : joutes verbales à l'école

Les élèves pratiquent la joute devant un public d'autres élèves dans leur école. Un jury d'élèves et d'enseignants commente et évalue les propositions des diseurs amateurs.

en mars 2013 : joutes verbales en salle à Tournefeuille et à Saint Gaudens

Les écoles du Nord et du Sud du département se retrouvent dans une salle de théâtre pour une joute inter-écoles lors de la semaine de la Langue Française du 16 au 24 mars 2013.

en juin 2013 : joutes verbales sur la place du Capitole à Toulouse

Une journée à la capitale régionale permet aux élèves de faire un parcours littéraire à Toulouse. Visite médiathèque, académie des Arts Floraux de l'hôtel Assézat, visite guidée du Toulouse culturel. Le point fort de la journée étant la finale du Tournoi de Joutes Verbales sur la place du Capitole où les lauréats se retrouvent en situation de jouter en public. La plus belle phrase retenue sera gravée sur une stèle en marbre.

7.- documentation, archives, actualités

Le site www.lesamisduverbe.com se fait fort d'être l'interface entre les participants avant, après et pendant les actions. Vous y trouverez documentations, extraits sonores, vidéos des éditions du Festival du Verbe antérieurs avec dossiers de presses, bilans et archives. Les Amis du Verbe sont aussi présent sur les réseaux sociaux et travaillent en partenariat avec les cyber-bases pour d'autres actions : mis en ligne des joutes, podcasts, forums.

8.- suite à donner

Un bilan est systématiquement réalisé à la fin de chacune des actions. On peut alors s'exprimer et pointer les éventuelles divergences entre leurs attentes et le contenu de l'action et l'adapter. Nous évaluerons le rendu des réalisations à leur degré d'aboutissement et leur diffusion. Les actions sont ainsi suivies de près par le personnel éducatif et évaluées.

Par ailleurs, il reste de chacune de ces actions des traces puisqu'elles seront publiées. Nous pouvons ainsi les diffuser lors d'événements internes ou de manifestations publiques.

Les Joutes Verbales

Les Amis du Verbe
32 Ad Buch
31360 Laffitte-Toupière
www. lesamisduverbe.com
verbe@wanadoo.fr
05 61 90 58 18

Les Amis du Verbe agissent en Haute-Garonne (31) depuis 2002. L'association régie par la loi du 1 juillet 1901 anime les communes, villes et villages, écoles et prés des Petites Pyrénées jusqu'à Toulouse. Nous avons déjà accueilli plusieurs milliers de festivaliers autour du verbe par des concours de poèmes, des animations, des panneaux-poèmes, des sentiers à thèmes, des créations de spectacles et quelques festivals. Les Amis du Verbe sont d'initiative citoyenne et nos partenaires sont d'autres associations, des écoles, des clubs de poètes, mairies, instances territoriales, nationales et aujourd'hui européennes. Des artistes amis nous ont beaucoup soutenu. Claude Nougaro, Mathieu Boogaerts, Oxmo Puccino, Mathieu -M- Chedid, les Fabulous Troubadors, Vincent Delerm, Thomas Fersen, Alain Souchon, Raphael et Christophe sont des Amis du Verbe actifs. Ce laboratoire de la parole parlée sert de base créative pour ceux qui délivrent la langue de son moule écrit. Pour que le verbe redeviene ce qu'il a toujours été, un moyen de s'entendre.

Dick ANNEGARN
chevalier des Arts et des Lettres
doctor Honoris Causa de l'Université de Liège
citoyen d'Honneur de Bruxelles

présentation

Les contes, épopées, chants et autres pastorales réservés aux linguistes? Et les palabres, proverbes, discours, prêches, tensons, disputationes et tous ces amusements verbaux des mushairas pakistanais, des helkas berbères, des Hide-Park Corners londoniens, des places Jmaa Nfna marocains, des places Beaubourg parisiens? Et toutes ces manifestations politiques à joutes oratoires prolixes, ces plaidoyers devant des tribunaux pleins à craquer, ces salles de spectacles où des humoristes s'en donnent à cœur joie de mal-parler. Cela ne serait que de la sous-culture ?

Nos matches de tchatte et de slam à Toulouse, nos concours de poèmes tous les ans, nos sentiers du verbe, nos stèles, nos manifestations poétiques, nos excursions scolaires, notre présence sur le web, nos Festivals du Verbe, nos repas à thèmes, attirent un public populaire de plus en plus nombreux depuis dix ans. Populaire puisqu'en milieu rural, même si on peut être cultivateur et cultivé, les intellectuels sont rares. Populaire, puisque les intellectuels urbains fréquentent de préférence les théâtres, les Marathons des Mots, les Printemps des Poètes, et autres hauts lieux de la littérature écrite, donc minoritaire. La chanson et les joutes (rap, slam, tchatte) se dégustent seulement dans quelque centre culturel, friche alternative ou cave alcoolisée. Les smartphones, la radio, la télé relayent le besoin vulgaire : Grosses Têtes, Chevaliers du Fiel, N'oubliez pas les Paroles, The Voice et autres karaokés animent les masses. Les tribuns et les humoristes pullulent.

Les Amis du Verbe fêteront leur 10^e anniversaire en 2013. FDVXe. Grosses festivités en vue. Vedettes de la chanson, jeu de joutes verbales, vols poétiques en montgolfière, randonnées pédestres, repas à thème et comme tous les ans : créations. Tous les jeudis de 18h00 à 20h00 la Caravane du Verbe passera par la place du Capitole. Jeudis Jours de Joutes. Nous sommes en région, en réseaux sur le net et dans la rue. Les Amis du Verbe participent à cet éternel retour du Verbe; de la parole parlée, s'entend.

objectifs

Nous cherchons par nos concours de poèmes et nos matches de tchatte et de slam à favoriser le verbe créatif. Par les échanges des strophes, où la rime et la métrique permettent à un texte de ne pas être oublié, les lauréats de ces joutes confrontent la forme de leurs vers. Par le jeu la langue devient ainsi une virtuosité d'abord par l'écriture, ensuite par la diction et la performance physique. La fluidité (le flow), les concours (battles), le look et le geste empruntent à la culture hip-hop les codes pour s'amuser avec la muse du verbe. Des slameurs, des chanteurs, des conteurs et autres professionnels du verbe peuvent venir en milieu scolaire exposer, expliquer et montrer leur art par des interventions pédagogiques.

cadre

On peut s'imaginer des pré-selections de déclameurs, menées par leurs enseignants et par des jurys constitués d'élèves pour commenter et évaluer l'impact public des prestations poétiques. Des joutes verbales basées sur l'improvisation aussi peuvent être tentées. Un match par école avec les classes participantes devrait permettre de choisir les lauréats pour rencontrer d'autres écoles locales, puis départementales. Les écoles des environs de Tournefeuille et de Toulouse seraient mises à contribution pour participer à un premier tournoi interdépartementale. Une finale lors de Jeudis Jours de Joutes place du Capitole à Toulouse pourrait récompenser des mois de travail de sensibilisation et de préparation aux joutes verbales. Une journée à Toulouse en bus pourrait être l'occasion de visiter Médiathèque, l'Académie des Arts Floraux, un parcours poétique, ou la visite de la Dépêche du Midi et de France 3.

partenaires

La Direction Régionale de la l'Action Culturelle (DRAC), le délégation régionale de la Langue Française, le Conseil Général, le Conseil Régional et la ville de Toulouse, de Saint Gaudens, et établissements scolaires sont nos partenaires naturels.

intérêt pédagogique

- a) pour les écoles, collèges et lycées : s'initier à l'histoire de la tradition orale, exercices de diction, mémorisation, prestation scénique.
- b) pour les centres de loisirs et les cyber base : permettre de chercher, collectionner, de créer du slam. S'exercer au slam dans des jeux-joutes.
- c) pour les associations et fédérations d'éducation populaires organisent des séances d'écriture et de jeux de mots. Un parcours en Comminges pédestre existe permettant de relier les stèles verbales sur des parcours de panneaux translucides avec des poèmes. Parler, discourir, raconter des blagues.
- d) pour les collectivités pourraient ainsi contribuer à publier et à voir publier éditer sur des support tels que stèles, sites internet, panneaux translucides les créations verbales proposés lors de ces jeux. Animations pédagogiques, culturelles et touristiques valorisant une région historiquement vouée à la poésie.

Intervenants extérieurs

Les joutes verbales peuvent être une opportunité pour sensibiliser les élèves des établissement scolaires à la tradition orale et à l'oralité d'aujourd'hui. Slam, Rzoun, joutes, déclamations, autant d'occasions pour s'exprimer et apprendre les codes d'éloquence d'aujourd'hui et d'hier.

Quelques intervenants spécialisés en slam et en joutes verbales présentent et animent des séances de sensibilisation à ces disciplines.

Les Amis du Verbe mettront à disposition des enseignants une biographie, des liens internet et des dossier pour animer les classes.

DES JOUTES POETIQUES Pays Basque

Le championnat des Bertsulari

par Denis Laborde

Comment rassembler dans un cadre problématique commun fête, identité et ville? Certes, il sera ici question de fête, il sera tout autant question d'identité, mais la notion de ville (en tant qu'entité sociale, voire comme unité administrative) ne sera pas affichée ici avec la consistance qui eût sans doute été souhaitée. Car s'il est clair que ces joutes poétiques basques que je vais évoquer se déroulent bien "en ville" et s'il ne fait aucun doute que ces événements programmés naissent de la mise en corrélation de trois instances (un Conseil municipal qui dégage une ligne budgétaire spécifique et met une infrastructure à la disposition des organisateurs, une main-d'oeuvre bénévole, recrutée sur place qui travaille à la préparation et veille au bon déroulement des joutes, un public enfin, recruté pour une large part sur place, lui aussi), cette mise en corrélation de trois instances ne suffit pas à faire un concours d'improvisation orale. Car l'on repère pour le moins : des improvisateurs qui viennent de l'ensemble des sept provinces basques, une association organisatrice, Euskal Herriko Bertsolari Elkarte (l'association des bertsulari du Pays Basque) qui a son siège à Donostia (Saint-Sébastien) et rayonne dans l'ensemble du pays, et un public qui vient d'ailleurs et qui se trouve là, en quelque sorte, en position d'extra-territorialité. Sans doute conviendrait-il d'y ajouter, et ce serait là un quatrième point, une mémoire de rituel qui ne saurait être considérée comme étant le propre de telle ou telle ville. En bref : il ne m'a pas été possible de construire, pour les besoins de la cause, un objet clairement circonscrit dans lequel fête, identité et ville se recouperaient pour former la trame quelque peu idéale de cette communication. Je vais m'efforcer de montrer pourquoi.

Un sport intellectuel?

Sans doute une explication sommaire tient-elle à ce que l'improvisation orale est considérée comme un sport intellectuel, et non un sport d'équipe. Pour reprendre ici les termes de Christian Bromberger, je dirai qu'il n'y a pas ici, comme ce peut être le cas lors de rencontres de football ou de rugby (ou même lors de la préparation de ces représentations de théâtre populaire que sont les pastorales souletines), d'effervescence émotionnelle susceptible de se traduire par une "identification à une ville dans une atmosphère de guerre ritualisée" (Christian Bromberger évoque alors tels "étendards aux couleurs du club" ou encore "la présence de "commandos" de supporters pour soutenir l'équipe"). Dans les joutes poétiques basques, l'identification à une ville jamais ne joue d'une façon aussi directe, ni avec la même ampleur que lors des rencontres de football par exemple. Il n'y aura donc pas ici de fête "autour" d'une identité de ville, et la notion de ville ne sera pas cette sorte de logement conceptuel qu'il suffirait d'habiter pour lui procurer consistance. Je n'essaierai pas non plus de dessiner ici quelque hypothétique espace urbain qualitativement homogénéisé, et s'il m'arrive de parler de fête d'une part et d'identité d'autre part, c'est qu'il s'agira alors de poser quelques jalons en distinguant deux moments heuristiques de l'investigation. Autrement dit, je ne vais pas engager un procès en exemplification de ces concours d'improvisation orale que j'ai pu observer en Pays Basque. Ce que je propose, plus simplement, c'est d'examiner la façon dont ces notions fonctionnent à l'occasion de la finale du Championnat général des bertsulari du Pays Basque, Euskal Herriko Bertsolari Txapelketa Finala, ou comment ce rituel programmé met en jeu de telles notions. Je ménagerai pour cela trois étapes. La première consistera en une présentation de cette pratique de l'improvisation orale et en une évocation du glissement sportif dont on use pour la parler. Puis, après un repérage de cet intitulé répété (Euskal Herriko Bertsolari Txapelketa Nagusia), j'analyserai un double rapport au temps, le temps du championnat qui s'est déroulé en 1989 d'une part, le temps de la série des championnats qui me mènera jusqu'en 1935. Enfin, l'examen de quelques aspects de la finale de 1989 nous permettra d'étudier la façon dont l'invention d'une fête participe de la fabrication d'une identité, basque, revendiquée. Et d'abord quelques précisions d'ordre étymologiques.

Genre littéraire?

Le mot bertsu, en basque, signifie vers. Par extension, il désigne une strophe dans son ensemble. Un bertsu est un quatrain, parfois même une strophe de cinq ou neuf vers, mesuré (isosyllabique) et rimé (vers monorimes). On pourrait dire qu'un bertsu est un poème, mais ce poème est chanté. On pourrait alors dire qu'un bertsu est une chanson, mais ce ne serait pas tout à fait juste, car le bertsu-lari (littéralement : faiseur de vers) improvise son texte. Il n'y a donc pas ici, comme c'est le cas pour la chanson, de délai entre l'instant de la composition et celui de la réalisation vive. Le bertsulari compose en direct : il improvise. Cela signifie qu'il chante, sur le champ, son poème mesuré et rimé soit : sur un thème qu'on lui demande de traiter au moment même où il doit prendre la parole, soit en incarnant un personnage qu'on lui impose sur le moment. Dans tous les cas cependant, le bertsulari chante son improvisation sur un air préexistant qui est très souvent l'air d'une chanson connue de tous. A cet air préexistant, on donne le nom de timbre.

On distingue ainsi quatre matrices formelle principales réparties en deux familles, celle des zortziko (qui signifie "formé de huit", huit hémistiches, donc quatre vers par strophe), celle des hamarreko (qui signifie "formé de dix", dix hémistiches, donc cinq vers par strophe). Ces strophes peuvent être formées par des vers de 13 syllabes (c'est la forme txiki, petite) ou de 18 syllabes (forme haundi, grande). Près de 90% des bertsu improvisés obéissent à l'une des structurations formelles suivantes : zortziko txiki (4 vers de 13 syllabes), zortziko haundi (4 vers de 18 syllabes), hamarreko txiki (5 vers de 13 syllabes), hamarreko haundi (5 vers de 18 syllabes).

On considère communément ce savoir-faire du bertsulari comme un tour de magie, un privilège de quelques heureux élus, pour tout dire : un don divin. Cet art d'improvisation poétique fait l'objet d'une forte valorisation qui vise à en faire une forme, poético-musicale, bloquée en genre littéraire. Or (faut-il le rappeler ?), une telle opération de blocage de l'improvisation en un genre n'est pas un trait de nature. Elle ne tient pas de la révélation. Le bertsularisme ne nous est pas livré clés en main par un Père tout puissant. Il procède bien au contraire d'un ensemble diffus de décisions au moyen desquelles une conduite sociale est peu à peu repérée au cours du XIXe siècle, un organum littéraire est fixé par des lettrés basques au début de notre siècle, un cadre d'évaluation est élaboré qui autorise enfin, pour un jury éventuel, une appréciation normative d'un énoncé proféré. Nous repérons ainsi le bertsularisme dans ce mouvement qui, grosso modo entre 1860 et 1935, le fait passer du rang de conduite sociale (dans la mesure où il met en jeu des formes acquises de comportement repérables par les sens : le bertsularisme se voit, s'entend, met en jeu des rapports de proxémie) au rang de pratique culturelle (au sens de formes de comportement fonctionnant par codes mutuellement consentis). Ce passage se fait via l'élaboration d'un dispositif de régulation des comportements, par la construction d'un programme d'action rituelle dont les règles sont désormais connues de tous aujourd'hui. Car le bertsularisme est devenu en Pays Basque cette activité ludique socialisée qui incite à l'organisation de championnats (championnats de jeunes, Championnat de Navarre, du Gipuzkoa ou de Biscaye-Alava, Championnat du Pays Basque), qui pousse à la retransmission radiophonique et télévisée de joutes, à la diffusion régulière d'émissions sur ce thème sur Euskal Telebista, la télévision basque, à la promotion d'ouvrages pédagogiques (Bertso-Trenak, Bertso-Galaxia), à l'édition d'une revue trimestrielle (Bertsolari), à la publication de recueils de bertsu et même (paradoxe suprême ?) à la publication de traités d'improvisation. Bref, si l'on est Euskaldun (si l'on parle basque, euskara), l'on peut difficilement ignorer les règles qui régissent ce que les bertsulari nomment eux-mêmes ce sport intellectuel. Et l'intensité des polémiques qui noircissent les pages que le quotidien Egunkaria, le seul quotidien en euskara, consacre chaque jour au bertsularisme témoigne de l'intérêt que suscite aujourd'hui cette pratique et des réactions passionnées qu'elle parvient à mobiliser.

J'ai qualifié plus haut le bertsularisme de sport individuel. Ici, j'en fais un sport intellectuel. On ne peut plus faire l'économie d'une évocation de ce glossaire sportif unanimement partagé dont l'on use communément pour parler du bertsularisme. Dans son important traité d'improvisation (infra bibliographie 1980), Xabier Amuriza parle d'un hitzaren kirol, un sport de la parole, et l'association des bertsulari du Pays Basque travaille bien à l'organisation de Championnats de bertsulari. Elle organise un Txapelketa, comme il existe un Txapelketa de football. Par ailleurs, depuis 1986, la finale du championnat général des bertsulari du Pays Basque se déroule dans un vélodrome, le vélodrome d'Anoeta, pas dans un théâtre ou dans une salle de concert. Et le vélodrome est lui-même situé à l'intérieur du complexe sportif d'Anoeta, à la sortie est de Donostia. D'ailleurs la finale du championnat de 1993 s'est déroulée un 18 décembre alors qu'au même moment, dans le stade de football voisin, se déroulait une rencontre entre une sélection du Pays Basque et l'équipe de Bolivie qui préparait sa coupe du monde (notons qu'il n'y a cependant pas encore de coupe du monde des bertsulari). Comme dans toutes les compétitions sportives organisées en Pays Basque, le vainqueur du championnat de bertsulari reçoit le béret, txapela. Le vainqueur porte le béret, il est txapeladun, littéralement : celui qui a le béret. Ainsi de Miguel Indurain par exemple lorsqu'après chacune de ses victoires dans le Tour de France il reçoit l'hommage de sa ville de Pampelune, en Navarre. L'hommage ne va pas sans le txapel. Mais d'autres connexions existent entre le bertsularisme et le cyclisme. Jon Lopategi, deuxième au championnat de 1982, puis à nouveau deuxième en 1986, n'était-il pas couramment désigné jusqu'à sa victoire de 1989 de "Poulidor du bertsularisme". Par ailleurs, le classement est établi par une notation à laquelle procèdent les neuf juges arbitres choisis par les bertsulari eux-mêmes. Nous nous trouvons cette fois dans une situation en tous points semblable à la façon dont des juges arbitrent une compétition de patinage artistique : ils notent des patineurs en fonction d'une grille préétablie, et rigoureuse. Le vocabulaire que l'on repère dans les polémiques de presse à propos du bertsularisme, spécialement à l'approche de ces événements nationaux que sont les finales des championnats, relève encore largement d'un glossaire sportif. A l'approche de la finale du 17 décembre 1989, par exemple, la presse s'inquiétait de l'état de santé de Xabier Amuriza (il ne serait pas en forme pour la finale), on déplorait le forfait de Anjel Mari Penagarrikano, on s'émerveillait de l'incroyable sans faute d'Andoni Egana au cours des éliminatoires, on spéculait sur la probité des juges : quatre Guipuzkoans, quatre Biscayens, un Labourdin. Qui arbitrerait le duel espéré entre Lopategi, le Biscayen, et Lizaso, le Guipuzkoan ? Ce serait, personne n'en doutait, la revanche de la finale de 1986, et chacun y allait de son pronostic.

Comme tout championnat, celui-ci comportait par ailleurs des éliminatoires et des phases finales. Sans insister davantage sur ce glossaire sportif mobilisé ici, je propose d'examiner la façon dont la répétition au long de notre siècle d'un intitulé Euskal Herriko Bertsolari Txapelketa Nagusia, championnat général des bertsulari du Pays Basque, a permis de façonner une mémoire de rituel et un horizon d'attente qui fonctionnent aujourd'hui comme vecteur d'identification.

L'histoire d'un intitulé

Cette répétition de l'intitulé marque en effet un double rapport au temps. D'une part, elle marque une durée du championnat (les éliminatoires et les phases finales se déroulent du printemps à l'hiver); d'autre part, elle marque une histoire du bertsularisme, une histoire du championnat. C'est à ce second aspect que je propose de m'intéresser tout d'abord, en précisant tout de même que je ne considérerai pas ici que ce championnat, voire ces savoir-faires, sont des "formes naturelles" qui se seraient transmises, invariantes, "à travers" l'histoire ou "de génération en génération". Ce que je repère ici, c'est la répétition d'un intitulé Euskal Herriko Bertsulari Txapelketa Nagusia, sans m'intéresser (ce serait l'objet d'une autre communication) aux faits que cet intitulé permet de couvrir.

A l'initiative de l'Euskaltzaindia, l'Académie de la langue basque créée à Bilbao en 1918, c'est en 1935 qu'a lieu le premier Euskal Herriko Bertsulari Txapelketa. Il a lieu à Donostia, et c'est un prêtre, Don Joxe de Aristimuno, plus connu sous le pseudonyme de Aitzol, qui l'organise. Un jeune bertsulari de vingt-deux ans, Inaki Eizmendi, célèbre sous le nom de Basarri, remporte le concours.

En 1936, c'est Txirrita qui gagne le concours. Mais le 17 octobre 1936, Aitzol est fusillé à Hernani par les militaires franquistes. Et alors qu'il vient d'arracher à une Espagne encore républicaine un éphémère statut d'autonomie, le sud du Pays Basque sombre bientôt dans la nuit noire de la dictature franquiste, où la langue basque sera interdite et toute pratique culturelle proscrite. Il faut attendre 1960 pour que soit organisé un troisième championnat, après vingt-quatre ans d'un silence de mort et un recul phénoménal de l'euskara, qui n'est plus parlé que par un tiers de la population. Notons ici que ce troisième championnat a tout de même lieu en 1960, un an à peine après la création, en juillet 1959, de l'ETA (Euskadi Ta Askatasuna, Pays Basque et liberté) par quatre étudiants de Bilbao. Le bertsularisme réapparaît donc dans le contexte d'une forte réaffirmation d'une identité basque. C'est à nouveau Basarri qui remporte le concours.

Trois championnats sont ensuite organisés, en 1962, 1965 et 1967, toujours à Donostia. Mais une nouvelle période de violence s'ouvre alors. En 1968, la Garde Civile espagnole tue Txabi Etxebarrieta. ETA réplique par son premier attentat meurtrier : le 2 août, elle exécute Meliton Manzanos, chef de la police d'Irun, célèbre tortionnaire. La liquidation de Manzanos entraîne un renforcement de la répression sans précédent. En un an, 1953 arrestations, 150 exils politiques, 192 passages à la clandestinité, 890 cas de torture... Nouvelle phase de répression, silence des bertsulari. Pendant treize ans. Bien entendu, les bertsulari ne cessent pas totalement d'improviser. Des joutes sont organisées à l'occasion de fêtes de village par exemple qui sont autant d'occasions de rencontre. Mais ce n'est qu'en 1980 qu'a lieu le septième Euskal Herriko Bertsulari Txapelketa Nagusia, suivi des éditions de 1982, 1986, 1989 et 1993. On se dirige désormais vers une fréquence olympique, tous les quatre ans.

Cette histoire du championnat du Pays Basque nous fait repérer un intitulé dont la répétition façonne une série, une série de finales très étroitement dépendante du vécu de la collectivité concernée et qui ponctue les moments tragiques de son existence. Mais en réalité, la série serait à inverser. Ne fonctionne-t-elle pas ici par rétrospection ? 1993, 1989, 1986, 1982, 1980, 1967, 1965, 1962, 1960, 1936, 1935... Dès lors, ce passé mythifié d'un championnat participe à l'invention d'une conscience communautaire, elle participe de l'invention d'une identité en cultivant l'illusion d'une gestion d'un héritage érigé en promesse de continuité pour cette collectivité. Ici, ce qui s'est passé réellement importe moins que les discours communément tenus sur ce passé. Cette histoire du championnat façonne de la sorte un procès d'identification. Il est réactivé tout au long du déroulement du championnat : de mars à décembre, tous les quatre ans désormais, la répétition du même intitulé cimentera une communauté.

De ville en ville

J'ai suivi de façon attentive le déroulement du championnat de 1989, le dixième du nom. Si la finale du 17 décembre à Anoeta marquait le point culminant de la compétition, ce championnat avait commencé de longs mois auparavant par l'organisation d'éliminatoires dans chacune des provinces basques dès le printemps. 109 bertsulari étaient alors inscrits au championnat, aussi bien des hommes que des femmes, car c'est un sport mixte. Le nom de 32 sélectionnés pour les phases finales ont été connus au début du mois d'octobre. Les quarts de finale se sont déroulés respectivement à Hernani (Guipuzkoa) le 1er novembre, à Hendaye (Labourd) le 5, à Laudio (Biscaye) le 12 et à Lesaka (Navarre) le 19. Les demi-finales ont eu lieu ensuite à Azpeitia (Guipuzkoa) le 26 novembre et à Gernika (Biscaye) le 3 décembre. Enfin, la finale du 17 décembre avait lieu, comme toutes les finales depuis 1935, à Donostia (Guipuzkoa).

De Pâques à Noël, le déroulement de ce championnat tient lieu de calendrier festif qui culmine donc fin décembre, au moment des fêtes de Donostia. En même temps, cet étirement du printemps à l'hiver permet de gérer une véritable théâtralisation des phases finales et de ménager une progression dramatique au moyen d'un accroissement impressionnant de la quantité de parole déclenchée à l'approche de la finale. Ce jour-là, le quotidien Egin par exemple n'hésitera pas à consacrer un supplément de douze pages à l'événement.

De ville en ville, l'annonce des phases successives du championnat trace un parcours, par un itinéraire. L'itinéraire désigne les villes. En même temps, il les sépare de celles qu'il ne désigne pas. L'itinéraire relie ces villes les unes aux autres dans le respect d'un programme commun d'action rituelle. En même temps, il les oppose dans la nécessité d'afficher une singularité. Mais jamais cependant cette singularité ne s'affiche de manière ostensible. Pendant toute la durée des phases finales, ce sont en effet les deux mêmes présentateurs qui, sur scène, énoncent les thèmes sur lesquels les bertsulari ont à improviser. Et pendant toute la durée de ces phases finales, les neuf membres du jury sont restés les mêmes. Le gage d'une continuité. Ici, une exigence d'impartialité prime avant tout. Et si tel public encourage volontiers tel bertsulari parce qu'il est "d'ici", il sait aussi reconnaître la qualité des improvisations. La valorisation de la cité à travers la vedette s'efface derrière la reconnaissance d'une norme commune. En fait, l'identité que l'on affiche est dans le fait de faire partie de ce circuit des phases finales. Elle est dans le fait qu'un Conseil municipal participe, à hauteur de 20 000 Frs, à l'organisation du championnat. Elle est dans le fait qu'une moyenne de 2 000 personnes assiste à chacune des épreuves des quarts et des demi-finales. Elle est dans cette participation à une dynamique qui fait converger vers le vélodrome d'Anoeta un ensemble de vecteurs d'identités emboîtées sans cesse réactivés tout au long du parcours et qui fonctionnent en réseaux de rappel pour faire de la finale le moment apical de ce parcours. Et 12 000 spectateurs viennent assister, ce 17 décembre 1989, pendant toute une journée à cette finale d'Anoeta.

Tous au vélodrome

La journée est organisée en deux temps : de 11 à 14 h le matin, de 17 à 20 h l'après-midi. L'horaire sera respecté scrupuleusement, car la télévision et l'ensemble des radios basques assurent une retransmission en direct de cette finale. A l'intérieur de chacune des demi-journées, on repère six groupes séquentiels qui correspondent aux différents types d'exercice proposés aux improvisateurs.

Il en existe de quatre sortes. Et tout d'abord des jeux de rôles où, au cours d'une joute, chaque bertsulari incarne un personnage ("Jon Lopategi, tu vas souvent à la messe et tu as toujours écouté scrupuleusement le curé. Tu rencontres Mikel Mendizábal, le curé que tu n'avais pas vu depuis longtemps. Il t'apprend qu'il s'est marié"). Un autre exercice consiste à proposer au bertsulari quatre mots et de lui demander d'improviser un bertsu de quatre vers dans lequel ces quatre mots formeront chacune des quatre rimes. Autre type d'exercice, on chante au bertsulari le premier d'un bertsu et il lui faut improviser sur le champ une suite. Parfois c'est l'inverse, on impose au bertsulari le dernier vers de son poème et il lui faut construire une cohérence qui permette de terminer par ce vers-là. Enfin, le quatrième type d'exercice est celui que tout le monde attend. Le bertsulari improvise trois bertsu de forme libre sur un sujet imposé, le même pour tous ("Toute ta vie, tu l'as passée en mer. Aujourd'hui, tu ne peux plus bouger de ton lit. Par la fenêtre entr'ouverte, tu entends le bruit des vagues"). Ce type de sujet libre est pour les bertsulari l'occasion de rivaliser d'invention poétique et formelle.

Je ne vais pas engager ici une description détaillée du rituel. Je poserai simplement quelques apax dans cette finale : le premier pour décrire l'espace scénique, le second pour examiner la façon dont l'entrée au vélodrome devient un vecteur d'identification.

L'espace scénique

Le vélodrome d'Anoeta a été spécialement aménagé pour la circonstance. La piste est barrée dans le sens de la longueur par de grands pans de tissu disposés aux deux-tiers de la largeur et qui font toile de fond. Sur la partie du terre-plein central qui se trouve devant le rideau et sur la piste, des chaises pliantes sont disposées qui permettent d'accueillir une partie du public. Le reste du public occupe les gradins. Une estrade en bois est disposée tout contre le rideau. Elle mesure 1,50 m. de hauteur pour 12 m. de large et 5 de profondeur. Huit chaises pliantes sont disposées sur le fond, face au public : c'est là que prendront place les huit bertsulari finalistes. Sur la gauche, une neuvième chaise est disposée, la chaise du présentateur, qui dispose par ailleurs d'une petite table pour ses notes et pour les tirages au sort. C'est lui qui organise le rituel, distribue les rôles et énonce les sujets. Au fond de l'estrade, sur la gauche, on a disposé sur une table recouverte d'une nappe blanche en papier les coupes et les trophées qui seront distribués le soir en récompense. Sur le devant de la scène, deux micros sur pieds permettront aux bertsulari d'être entendus par tous, et un ensemble impressionnant d'amplificateurs encadre l'espace scénique : des baffles sur pied tout autour de l'estrade, d'autres suspendues au-dessus de la scène, fixés par câbles à l'armature métallique de la charpente du vélodrome.

Plusieurs jeux de projecteurs enrichissent ce dispositif scénique : un jeu est suspendu par des filins au-dessus des bertsulari, trois projecteurs sur pied sont disposés de chaque côté de la scène, quelques autres sont fixés à la monture métallique qui sert de "fond de scène" et permet de soutenir la pancarte qui signale l'événement : Euskal Herriko Bertsolari Txapelketa Nagusia, accompagné de son logo et de la liste des sponsors et des villes qui ont accueilli les phases finales du championnat. Deux autres affiches sont disposées sur le fond de scène. Sur la gauche : G.K. (Gipuzkoako Kutxa, la Caisse du Gipuzkoa), partenaire financier principal, et sur la droite, au-dessus, un

message signé des prisonniers politiques basques détenus en Espagne (près de 600) ou en France (près de 80) et des 55 déportés dans des pays tiers. Le message s'adresse sous la forme d'un poème écrit aux bertsulari : "Chantez fort, pour que notre peuple reste debout". Au centre, juste au-dessus de l'estrade : l'ikurrina, le drapeau basque (croix blanche et croix de Saint-André verte sur fond rouge).

Une immense structure d'accueil est donc aménagée en demi-cercle autour d'un centre : l'estrade où le présentateur annonce les sujets et où les bertsulari improvisent. Cet espace leur est strictement réservé. Personne d'autre ne montera sur l'estrade pendant la durée du concours. Tout ici converge vers ce centre à partir duquel un demi-cercle se dessine : c'est vers ce centre que sont dirigés les regards et que l'attention de chacun est portée, ciment de la communauté. On parlerait volontiers d'un autel.

Car l'on repère en cette finale de l'Euskal Herriko Bertsolari Txapelketa Nagusi, un déplacement, vers une pratique culturelle à instituer, d'attitudes de religiosité, qui visent à souder une communauté. La cérémonie semble en effet administrer un rapport au sacré au moyen de postes, d'attitudes et d'une scénographie qui ne sont pas sans évoquer les rites de l'Eglise catholique : l'ikurrina, drapeau basque, est au-dessus de la scène, là où l'on attendrait une croix, l'Autel où sont placées les coupes à la manière de calices, le présentateur-prêtre officiant, l'attitude figée face au micro, le silence de la méditation d'avant le chant, le religieux respect qui participe de l'acte d'énonciation et le silence des 12.000 participants, la remise des coupes et du txapel (rite d'institution, d'ordination?), le choix du jour et de l'horaire (un dimanche à 11 heures)... Par une mise en scène de l'improvisation chantée, c'est un corpus de faits et gestes qui d'ordinaire administrent un ensemble de croyances relatives au divin qui se donnent à lire. Un rapport au divin, ou plutôt à un substitut du divin que serait ici cette idéalité d'une identité revendiquée.

Car cette fête apparaît bien avant tout comme un prétexte à construction identitaire. C'est un moyen dont une société use pour affirmer cette construction identitaire dans l'espace "idéalement clos" d'une société bascophone "idéalement constituée" dans l'espace du vélodrome. Comment s'étonner dès lors de ce que l'accès au vélodrome devienne un vecteur d'identification ?

De la grille à la porte

Les habitants de Donostia vont à pied, les autres s'y rendent soit en autobus, soit en voiture. L'association Bertsularien Lagunak, qui regroupe les bertsulari d'Iparalde, avait organisé un "ramassage" dans le nord du Pays Basque. Parti de Baigorri dès 7 h. le matin, un autocar parcourait une bonne partie des trois provinces avant de passer à Bayonne, puis à Saint-Jean-de-Luz et Hendaye pour arriver vers 10 h. à Anoeta. Il y avait déjà beaucoup de monde qui convergeait vers le vélodrome, et les policiers de la Ertzaintza éprouaient visiblement quelques difficultés à endiguer les bertsuzale. Le concours devait commencer à 11 h., pour durer jusque vers 14 h. avant de reprendre à 17 h. pour se terminer peu après 20 h. Sur le chemin qui mène du parking d'Anoeta au vélodrome, différentes étapes font une manière de "mise en condition" du spectateur.

Des policiers guident les voitures et les spectateurs, première mise en ordre. La rencontre d'amis et de personnes qui ont la même motivation crée des liens entre bertsuzale, des liens qui signalent une société d'interconnaissance. Une baraque en bois où l'on vend des tapas fait office de point de rendez-vous, de lieu de rencontre et d'échange. En approchant de l'entrée du vélodrome, des militants des Gestoras pro Amnistia ("Groupes pour l'amnistie" des prisonniers politiques basques) distribuent un tract en euskara exclusivement. Sur le recto, un bertsu signé par les prisonniers politiques basques porte en titre un appel à chacun des protagonistes : Gatibu egon arren, zuekin gaude hemen, bien que captifs, nous sommes avec vous aujourd'hui. A côté du bertsu une carte signale les prisons espagnoles et françaises où les prisonniers sont incarcérés. Au verso, un texte signé des Gestoras (Euskadiko Amnistiaren Aldeko Batzordeak, Groupes d'Euskadi pour l'Amnistie), titre : Zientoerdibat bertsulari kartzelan (Cinquante bertsulari dans les prisons), et après avoir fait le point sur la situation des prisonniers politiques basques conclut : "Bertsoz bertso, urratsez urrats, amnistia eta askatasuna !", de bertsu en bertsu, pas à pas, l'amnistie et la liberté ! La progression vers l'entrée du vélodrome se charge d'un contenu politique à forte revendication indépendantiste : l'on se montre solidaire des prisonniers politiques basques, "nos" prisonniers. Les gens prennent volontiers le tract des Gestoras que distribuent des militants jeunes pour la plupart, parmi lesquels on remarque aussi des personnes âgées (les parents de ceux qui sont en prison). La distribution du tract est en général l'occasion d'échanges de regards complices, sans aucune communication verbale.

A l'entrée du vélodrome, des membres de l'Euskal Herriko Bertsolari Elkarte, l'association des bertsulari du Pays Basque, organisatrice du championnat, vendent des livres sur le bertsularisme, des recueils de bertsu, des cassettes et le programme de la finale : un programme de vingt pages qui reprend la chronologie des championnats (de 1935 à 1986), présente l'édition 1989 avec un récapitulatif des phases antérieures (éliminatoires, quarts de finale, demi-finales), une courte présentation photographique et biographique de ceux qui étaient qualifiés à l'issue des quarts de finale, suivie d'un discours d'exégèse sur le principe de notation et le barème appliqué par le jury. La quatrième de couverture est réservée à l'association organisatrice l'Euskal Herriko Bertsolari Elkarte, aux partenaires institutionnels et aux sponsors.

D'une façon générale, les gens se présentent au contrôle munis de leur ticket (dès le mercredi 13 décembre, 9.600 places étaient déjà vendues). Ceux qui n'en ont pas encore peuvent acheter des billets d'entrée dans une guérite en bois placée à quelques mètres de là, vers l'extérieur : 600 pesetas pour une demi-journée (32,10 F.) 1.000 pour la journée entière (53,50 F.). Les places ne sont pas numérotées, mais le passage du contrôle se fait dans la bonne humeur : on se fait des politesses, on échange des plaisanteries. A l'intérieur du vélodrome, le bar fonctionne déjà, c'est l'adjuvant essentiel de la fête. Car cette finale est avant tout une fête.

Dès lors, entrer dans le vélodrome, ce n'est pas simplement aller écouter des bertsulari improviser. Parcourir à pied le trajet qui mène de l'entrée du complexe sportif au vélodrome, c'est investir un réseau de significations diverses, c'est faire converger vers l'espace où un dire aura lieu un ensemble d'éléments liés au vécu de la collectivité, c'est construire une communauté en connectant un déconnecté, c'est (s')inventer une identité par une relation congruente, et fugace. Risquons-nous à schématiser de la façon suivante cette marche vers l'entrée du vélodrome :

Donostia on va à la fête
Anoeta on va assister à une compétition sportive
Tapas on retrouve des amis
Tract de Gestoras on communique avec les prisonniers politiques
Livres, programme on va consommer une littérature, dans un espace exclusivement bascophone
Entrée on fait "donc" partie d'une même communauté, inutile de se bousculer à l'entrée

Vélodrome l'Urstelle

En manière de conclusion, je propose de résumer quelques-unes des pistes esquissées ici pour l'analyse de cette finale. Je distinguerai une dimension triple : une dimension mystique, travaillée par un rapport au sacré; une dimension solennelle programmée par un double rapport au temps; une dimension exégétique, qui vise à opérer dans cet espace rituel la gestion d'un savoir, d'une éthique du langage. La finale d'Anoeta semble bien participer de la sorte à l'administration d'une manière de transcendance visant à garantir, pour une journée, la cohérence d'un être-ensemble d'une communauté. La programmation rituelle procure aux 12.000 spectateurs présents et à ceux, téléspectateurs ou auditeurs qui sont touchés par son expansion médiatique, des satisfactions (des compensations ?) qui effacent les désagréments et l'acrimonie que provoque une présence policière vécue comme une occupation militaire, qui font oublier, pour un instant, les déceptions et la rancœur d'un quotidien vécu comme privation de liberté, oppression d'une identité. Le rite noue des solidarités. Ici, on communique avec "nos" prisonniers. La cérémonie est bien cette limite arbitraire qui passe pour légitime par l'investissement qui la fait objet. Sans doute les phases critiques que traverse une société sont-ils vecteurs de ritualisation. Claude Rivière pense notamment aux phases "d'insécurité et (à) celles d'institutionnalisation" (Rivière, 1988 : 15). A ce titre, les dates 1935, 1960 et 1980 apparaissent comme "significatives" : l'organisation du championnat correspond à des moments où l'espoir est grand d'un être au monde enfin reconnu, et fragile.

Sans doute de telles observations seraient-elles à compléter par bien d'autres. Il n'est pas indifférent de noter, par exemple, que toutes les villes qui participent aux phases finales de ce championnat sont situées sur la frange côtière, au nord, c'est-à-dire là où l'euskara est très couramment parlé. L'on pourrait encore remarquer que ces municipalités qui s'engagent dans ces concours sont toutes politiquement proches du secteur rupturiste basque, certaines étant gouvernées par la coalition indépendantiste de gauche Herri Batasuna. Et l'on pourrait enfin prendre en considération le budget important mobilisé par le championnat, un budget de 1.600.000 Francs pour un bénéfice de 810.000 Francs.

On perçoit alors que les enjeux de ce championnat sont multiples. C'est sur ce bénéfice, par exemple, que l'association des bertsulari crée ses écoles de bertsularisme, publie des traités, édite des cassettes et des recueils. En fait, l'identité n'est pas ici livrée par la fête. Elle n'est pas non plus l'expression naturelle d'une ville ou d'une cité. L'identité apparaît plutôt comme ce mécanisme diffus mis en mouvement dans l'invention de cette fête. Elle serait ce mécanisme qui permet de fabriquer un agir rituel, mais elle ne saurait en aucun cas s'y réduire. Car l'identité, comme la fête, et comme la ville ou la cité, existe aussi dans ces discours d'escorte qui témoignent de ce qu'une "idée de l'identité" (de la fête ou de la cité) circule dans la collectivité concernée. La programmation rituelle du championnat des bertsulari apparaît enfin comme une manière de mise en ordre du monde, et chacun y apporte en somme ce qu'il vient chercher.

On comprend ainsi que ce qui importe avant tout c'est cette mise en partage d'un dire commun, cette ritualisation d'une profération de parole, ce moment de convergence où s'affiche une conscience communautaire. Ce que l'on va chercher à Anoeta, c'est bien en quelque sorte l'assurance tous risques d'un vouloir-être revendiqué, la certitude de ce que l'on existe. Comme me le suggérait un spectateur au moment de quitter le vélodrome, "si l'on arrive à rassembler 12.000 spectateurs pour écouter 8 bertsulari pendant toute la journée, c'est qu'on n'est pas encore morts!".

ACHOURAS & RZOUNS au Maroc

d'après Abdelkader MANA

Le rituel de achoura dure toute la nuit et vise à exorciser le chaos naturel et humain qui menace l'ordre de la cité. La cérémonie prend un caractère particulièrement organisé dans les anciennes villes du sud à forte populations berbère : Tiznit, Taoudant, Marrakech, Essaouira. Il semblerait que la séquence de la *dakka* soit originaire de la ville berbère de Taroudant.

Il existe un certain nombre de pratiques très généralement suivies le jour de achoura. C'est par exemple l'usage très répandu de se mettre le khôl ou de se teindre les mains au henné ce jour là. Les *Qashasha*, marchands de fruits secs et les *âchouriyâtes*, qui vendent les tambourins ont planté leurs tentes. Les *goual* ou *goubbahi*, sont en poterie nue tandis que les *taârija* sont ornées de dessins aux couleurs vives, phosphorescentes et très chatoyantes sous la lumière. Le *goual* est l'unique instrument dont l'usage soit permis pendant achoura. Ce jour- là on se rassasie à la queue de mouton de l'aïd elkébir, *diyala*, avec le couscous aux sept légumes où domine le fève. On prétend que celui qui ne se rassasie pas ce jour là, serait obligé dans l'autre monde de manger les pavés de l'enfer pour remplir son estomac.

Après le repas du jour de l'an, les femmes et les enfants allument des feux de joie dans chaque quartier. Les femmes stériles qui désirent un enfant ou celles qui espèrent marier leur fille effectuent des rondes autour du feu et sautent par-dessus les flammes par trois fois en chantant avec les enfants. Le brasier symbolise le bûcher dans lequel les païens avaient jeté le Prophète Abraham : obéissant à l'ordre divin, les flammes se refroidirent. Pour Emile Laoust, les Berbères marocains ont conservé l'antique usage d'allumer des feux de joie analogues aux feux dits de la Saint Jean, que les paysans de France et ceux d'Europe allument encore au solstice d'été.

Au cœur grouillant de la médina, *El Herraz*, marchand de tambourins de son état nous rappelle cette vieille chanson pour qui achoura est un mois de folie où même le juge frappe son tambourin : « Quand la fête de achoura approche, on va chez les potiers pour leurs faire commande de tambourins. Nous achetons par la suite les peaux de boucs, puis nous les laissons se décomposer car la qualité du son dépend du degré de décomposition de la peau. Le meilleur son est émis par la peau décomposée de *timakhine*. Quand il s'agit de tambourins pour femmes et enfants, peu importe la peau, mais pour le tambourin de la *dakka* ; on choisi le flanc de l'animal, là où la peau est à la fois souple et solide. Il y avait des gens qui gardaient leur *taârija*, pendant vingt ans. Après s'en être servi pour achoura, ils la remettaient sous leur djellaba et la rangeaient chez eux jusqu'à l'année d'après. Et ce jusqu'à épuisement de la peau et ils en commandent une autre. Tu voyais tel notable dans la rue et tu te disais qu'il ne participait pas à la *dakka*, pourtant la nuit venue, il arrivait avec sa *taârija* sous la djellaba et c'est là qu'il se dévoile enfin. »

Il y a en quelques sorte, deux fêtes dans ce qui est décrit comme une seule et unique fête : la fête de l'aïd el kébir au quelle succède la mascarade de achoura. Le sacrifice sanglant inaugure un cycle rituel auquel mettent fin, quelques trente jours plus tard, les cérémonies de achoura. *Herma*, l'homme aux peaux est le point commun entre ces deux. Mais s'il a subsisté dans le haut Atlas, ce personnage carnavalesque a disparu de Marrakech comme nous le relate Abderrazaq l'héritier du fameux Baba le maître incontesté de la *Dakka* de Marrakech qui dispose, non loin de Jamaâ Lafna d'une boutique où les percussionnistes de la *dakka* se retrouvent quotidiennement à même la natte : « L'origine de la *dakka* est de Taroudant, explique-t-il. De là , elle est arrivée à Marrakech. C'est au quartier des ksours qu'on a joué la *dakka* pour la première fois. De là, elle s'est diffusée aux sept quartiers qui représentent les sept étendards de Marrakech. : *Zaouia*, *Lmouqaf*, Ben Saleh, Riad *Laârouss*, *Derb Dabachi*, la Kasbah et *Bab Doukkala*. Soit sept quartiers. Le rituel de la *dakka* se déroule en trois phases : le pur rythme de la *dakka*, la compétition chantée dite le *aït* (ou l'appel), et enfin *afouss* (qui signifie «main » en berbère), et qui est l'accélération final qui comporte une tonalité *gnaoui* en raison de la forte prégnance des crotales. On y assiste au milieu du *Gor* (orchestre) à un échange entre le joueur de la tara (tambourin à sonnailles) et le *qraqchi* (le joueur de crotales). Après quoi on joue à qui fera culbuter l'autre : *lamchaïcha*. Il y a aussi *herma*, l'homme aux peaux chamaillé par les enfants. Il déambule dans le labyrinthe de la médina suivi des enfants répétant cette comptine :

*Tiktika ô fils de hammou
Le chauve aux fesses dénudées
As - tu un morceau de foie à m'offrir ?
J'en ai déjà goûté une pesée et bien davantage
Ainsi d'ailleurs que du poulet d'Ethiopie
Et du melon bien mûri..*

Cette dimension carnavalesque a disparu ainsi d'ailleurs que la compétition chantée entre les différents quartiers qui se déroulait à Jama Lafna. Il est d'ailleurs significatif que le rituel de la *dakka* n'a pu être ressuscité et organisé en 2001 que dans le cadre de Dar Bellarj...

Nous avons retrouvé là cet entrelacement des formes musicales déjà observé à Essaouira : le groupe du *aït* de Marrakech comme celui du *Rzoun* d'Essaouira, appartient par ailleurs aux confréries religieuses, aux animateurs des processions de mariage et aux orchestres de la *ala* andalouse et du *malhûn*. C'est-à-dire au modèle musical médini (M.M.M). Voici d'ailleurs ce que nous disait à ce propos *maâlem* Ismaïl Askro de Taroudant : « A Taroudant, le *aït* prélude par la prière sur l'élu de Dieu et sur nos saints :

*Ghazouani, je viens en pèlerinage vers toi, ô porteur de la hache !
Frappez vos tambourins lentement, la nuit est encore longue..*

Dès la phase préliminaire de la *dakka*, on fait appel au cheikh du *malhûn* pour qu'il joue de la *grihâ* :

*A Baba cheikh wanta banya garrah liya...
O Baba Cheikh, avec foi, chante pour moi*

On fait appel aux chantres du *malhûn* parce que le *aït* est intimement lié au *malhûn*. Le joueur de crotales doit être *gmaoui*. »

C'est le cas de *maâlem* Ahmed Dah Dah, un *gnaoui* habitué que nous avons connu à Essaouira au début des années 1980 où il était souvent invité au moussem des Hamadcha et que nous avons retrouvé lors du tournage de « feux de joie à Marrakech » et qui nous déclarait : « *Ceci est un hal. La dakka de Marrakech concerne tous les artisans, qu'ils soient menuisiers, forgerons ou autre. C'est le cachet de la ville. Le patrimoine de notre cité que nous commémorons chaque année. Tous les quartiers y participent. On y vient même des autres villes. Vous avez au milieu les joueurs de la tara et des crotales et tout autour sont assis les percussionnistes de la taârîja . On invoque les sept saints de la ville ainsi que nos amis. A chaque crépuscule, mes amis m'entourent et on continue ainsi jusqu'à la fin du aït. »*

Pour le *gnaoui* Mustapha Lagssis membre de la troupe de la *dakka* de Marrakech : « *A chaque ville correspond un chant particulier : Taroudant a son aït et Marrakech a le sien. Au début on chante :*

*Nous commençons par t'invoquer ô miséricordieux !
Prière sur toi, le Prophète Mohammed, messenger de Dieu !
Sous l'aile protectrice du Seigneur, le soleil s'est éclipsé le soir.*

Et on conclut par l'invocation du patron des saints Sidi sliman El Jazouli, l'auteur de *Dalil el Khayrat*. Pour ce qui est de la percussion, chaque ville a son propre rythme. A Marrakech, on rythme 3/1, donc, ça fait 4. C'est sur cette quatrième note que nous construisons le jeu. Et on continue ainsi jusqu'à « Eh ! Wa ! », « Eh ! Wa ! ». L'équilibre du jeu est obtenu grâce à l'intervention du crotaliste et du tambourinaire qui synchronisent les deux moitiés du chœur jusqu'à l'accélération finale d'*affous*. » Ainsi à la phase agitée de la *Dakka* succède la phase paisible du *aït*, à la dialectique de la violence où prédominent les célibataires, succède la sagesse des vieux. La *Dakka* se déroule en position debout et sans parole ; le *aït* se déroule en position assise, et le rythme lent et faible des tambourins n'est plus qu'un simple support au chant .La compétition chantée était encore vivace entre les quartiers de la ville.

Le chœur est réparti en deux : la partie orientale (*la natte*) et la partie occidentale (*la couverture*). Le haut et le bas reproduisent ici symboliquement le ciel qui recouvre la terre, soit le plan humain et le plan extrahumain. À tour de rôle les deux parties du chœur chantent la mélodie, tandis qu'ils font résonner lentement leurs tambourins. La phase musicale chantée par une partie hésite en son milieu en une longue modulation vocale au terme de laquelle elle est « *saisie* » par l'autre partie qui enchaîne. Cette modulation hésitante entre la natte et le linceul, la terre et le ciel, symbolise d'une façon tangible la transition marquée par cette nuit de l'Achoura entre le cycle écoulé et celui qui s'ouvre.

Le lendemain de la nuit chaude de achoura, au levé du soleil, on s'asperge d'eau de zem - zem et on se dirige vers les vieux cimetières de la ville pour les asperger à grande eau. Dans les cimetières, avec baba achour, on enterre pour ainsi dire l'année écoulée. On couvre les tombes d'eau de rose et de basilic sauvage (*rihan*). Un marchand qui vend cette plante du paradis aux abords du cimetière nous dit : *Hier, a eu lieu la nuit de la Dakka. Tout le monde y participe avec joie jusqu'à l'aube. Les gens se rendent au cimetière pour visiter les morts. Ils trouvent les figes sèches, le basilic sauvage, les palmes de palmiers, l'eau de rose, les poteries qu'ils mettent sur les tombes et les jouets qu'ils achètent pour leurs enfants. Après avoir visiter leurs morts, ils rentrent tout contents chez eux. »*

Fête où les vivants se réconcilient avec leurs morts, achoura présente un mélange de deuil et de joie. On commémore tant de choses à cette occasion, en particulier la mort de Hussein à Karbala. Il s'agit aussi d'enterrer symboliquement l'année qui s'achève pour accueillir celle qui commence.

La fête de l'achoura est suivie par un pique-nique rituel nous explique Mohamed Laâchir, tanneur de Marrakech : « *Si par exemple, aujourd'hui, on a le Gor de la dakka, le lendemain on procède à une tournée aumônière à travers la ville, pour recueillir la zakat auprès des personnages aisés. Avec cet argent, on achète un vau et on pique – nique dans les vergers. Ceux de la dakka participent bien sûre , mais le tout venant peut boire et manger. Ainsi chaque quatier de Marrakech organise sa propre Nzaha. Je vous ai raconté celle organisée par les tanneurs »*



Personnages du carnaval de l'achoura à Mogador au début du xx ème siècle

Pour Marcel Mauss, la notion d'art est intimement liée à celle du rythme: «Dès qu'apparaît le rythme, l'art apparaît. Socialement et individuellement, l'homme est un animal rythmique ». À la veille du 1er Moharram, jour de l'an musulman - annoncé par la nouvelle lune - le rythme de la Dakka envahit les rues de la ville. C'est le rythme à l'état pur. Au dixième jour de ce mois sacré, on chante le rzoun. Dans le carnaval de l'achoura, il y a enchevêtrement de pratiques sacrées et profanes.

Que disait le chant oublié de la ville ? Il parlait d'amour et de mort. Je revois encore les Hamadcha restituant pour une dernière fois ce chant. C'était en 1983 : mon père eut une occlusion qui faillit l'emporter, et à laquelle il a survécu vingt ans parce qu'il avait une constitution physique solide. Son corps était sculpté par le bois qu'il n'avait pas cessé de travailler sa vie durant. Il se souleva péniblement pour écouter à la fenêtre la rumeur du Rzoun qui montait de la ville. Les mille voix des Hamadcha scandant le chant de son enfance retrouvée. Ce soir-là, les Hamadcha étaient beaux comme dans un rêve, tristes comme dans un linceul. La séquence de la Dakka, le clan Ouest de la ville, celui des Béni Antar se retrouvait à la porte de la mer (Bab Labhar), alors que leurs adversaires du clan Est des Chebanatense retrouvaient au seuil de Bab Marrakech. La première porte était dite hantée par Aïcha Qandicha, (la démente de la mer). La seconde porte se situait entre les deux vieux cimetières de Bab Marrakech (rasés au court des années quatre-vingt). Le tapage nocturne des uns vise à exorciser les génies, et celui des autres à réveiller les morts. Après le repas du jour de l'an, les femmes et les enfants allument des bûchers dans chaque quartier. Les femmes stériles qui espèrent un enfant ou celles qui espèrent marier leur fille, effectuent des rondes autour des feux de joie et sautent au-dessus des flammes par trois fois en chantant avec les enfants. Le brasier symbolise le bûcher dans lequel les païens avaient jeté le prophète Abraham : obéissant à l'ordre divin, les flammes se refroidirent. Le rituel de l'Achoura dure toute la nuit et vise à exorciser le chaos naturel ou humain qui menace l'ordre de la cité. La cérémonie prend un caractère particulièrement organisé dans les anciennes villes du Sud à forte population berbère. La Dakka est en effet une phase chaude qui se déroulait du crépuscule jusqu'à minuit. Autorités et notables participaient également au rituel : le carnaval abolit les barrières sociales le temps d'une nuit.

C'est l'Achoura mois des folies, Même le juge frappe son tambourin ! C'est une fête de libération et de transgression des interdits. Pour les femmes, c'est l'opposé de la fête du Mouloud qui célèbre la naissance du prophète et avec lui la canonisation des tabous : C'est l'Achoura, nous sommes libres, ô madame ! C'est au Mouloud que les hommes commandent, ô madame ! Le Rzoun que chantent les sages est une théâtralisation de conflits réels qui opposaient les deux clans de la ville : ce chant inachevé et improvisé est une production collective. Chacun y va de son couplet afin de contribuer par sa verve à l'affaiblissement du clan adverse. La force d'évocation vient des mille voix, de cette répétition sur plusieurs registres mélodiques, tantôt tristes, tantôt nostalgiques, traduisant une cassure quelque part. Le chœur est réparti en deux : la partie orientale (la natte) et la partie occidentale (la couverture). Le haut et le bas reproduisent ici symboliquement le ciel qui recouvre la terre, soit le plan humain et le plan extrahumain. À tour de rôle les deux parties du chœur chantent la mélodie, tandis qu'ils font résonner lentement leurs tambourins. La phase musicale chantée par une partie hésite en son milieu en une longue modulation vocale au terme de laquelle elle est « saisie » par l'autre partie qui enchaîne. Cette modulation hésitante entre la natte et le linceul, la terre et le ciel, symbolise d'une façon tangible la transition marquée par cette nuit de l'Achoura entre le cycle écoulé et celui qui s'ouvre. Ainsi à la phase agitée de la Dakka succède la phase paisible du Rzoun, à la dialectique de la violence où prédominent les célibataires, succède la sagesse des vieux. La Dakka se déroule en position debout et sans parole ; le Rzoun se déroule en position assise, et le rythme lent et faible des tambourins n'est plus qu'un simple support au chant. La compétition chantée était encore vivace entre les clans de la ville.

Ses hauts remparts sont bénis
Par la protection des saints
Par Sidi Mogdoul qui a une citerne
Devant sa coupole
Permettez-moi donc d'avouer
Les soucis qui m'oppressent
Et si je meurs que personne ne me pleure
C'est pour toi mon bel amour
Que j'en appelle à la muse
Sois donc sans réserve
Et sers-nous les coupes de cristal.
Sois donc sans réserve
Et sers-nous la fine fleur à fumer.
Trônant sur son fauteuil
Agitant l'éventail : Aïcha Bali.
Parée de bijoux, diadème magique
Sur le front : Aïcha Bali. Aïcha, Aïcha, soit heureuse
Nous sommes partis.
La belle a dit :
Compagnon, je t'en prie,
Que me veulent ceux qui m'interpellent ?
Il n'y a rien à dire,
Il est temps que je m'en aille.
Vaillant compagnon, frappe ton bendir
La nuit est encore longue.
Vois donc les Béni Antar qui s'essoufflent
Avant même que ne vienne l'aube.
Mais quel est votre chef, ô Chebanate ? !
Ossman à la tête bossue et à la bedaine
Serrée d'une cordelette ?

Et qui est votre chef, ô Béni Antar ? !
Ali Warsas traînant son chien Éternellement sur son âne ?
Qu'est-il donc arrivé aux Béni Antar ?
La mer les a emportés, que Dieu nous en préserve.
Vaillant compagnon frappe ton bendir
Et porte les amandes sur les barcasses
Les voiliers attendent au large.
Comment se fait-il que le gerch d'argent
Devienne le dirham de papier ?
Voilà l'origine du profit et du vol
Commerçant spéculateur,
Artisan grâce à sa bourse mais sans métier,
Et théologien dont la principale devise
Est de dire : donne !
Lune ronde toute grande, faites la ronde
Moi, je ne veux pas du vieillard
Mais c'est la volonté de Dieu À Derb Laâlouj,
J'ai vu des yeux d'un tel noir
Si tu savais ô mon frère, combien ils m'ont ravi !
Ô toi qui s'en vas pour Adour,
Emporte avec toi le Nouar !
Je ne veux pas me marier
Mon compagnon m'offre
La coiffe rouge de Marrakech
Comme tu es belle !

*Le beau garçon aux yeux brillants
Qui valse dans la salle
C'est le fils d'Alhyanell porte un poignard
Ô madame, au cordon de soie...
Vaillant compagnon, frappe ton bendir
Vois donc venir l'aube
Que le maladroit qui ne sait point parler
Ne vienne pas en notre compagnie.
Quant à nous, nous ne bougerons pas d'ici
Nous resterons assis calmement
Ahna gaâdine asidi ba'Rzounou.*

Le rituel s'achève en rixes entre adversaires. C'est le taâlak : ils se lancent les tambourins d'argiles et les tisons de feu. Ghorba le vieux cordonnier y avait perdu un oeil. On compte souvent des blessés, mais les blessures reçues en cette circonstance possèdent une baraka. Le chant del'Achoura célèbre à Essaouira la naissance de la cité. Il reproduit au niveau symbolique et poétique les conflits originaux et toujours latents de la ville. Juste à côté de la porte de la marine, il y avait une grue aujourd'hui disparue. C'est du haut de cette grue qu'Ali Warsas serait tombé en se brisant irrémédiablement une jambe. Depuis lors, il ne se déplaça plus que sur son âne au point de devenir l'objet d'un fameux couplet du Rzoun le chant disparu de la ville. Le clan des Chebanate, le quartier Est de la ville chantait :

*Qui est votre chef ô les Béni- Antar ?
Ali Warsas, toujours sur son âne suivi de son chien !
Ce à quoi le clan Ouest des Béni- Antar répond :
Et qui est votre chef, ô les Chebanate ?
Osman à la tête bossue,
Et qui avait en guise de ceinture, une cordelette.*

PAKISTAN Poésie en Partage

de Laurent GAYER & Hussein HIDAYAT & Waris MAZHARI

publié dans la revue LE TIGRE mars 2012

18 octobre 2011. Depuis deux jours, les trains du Pakistan sont à quai, paralysés par une grève très suivie. À Lahore, important nœud ferroviaire, les cheminots occupent la gare et tentent de rallier usagers et médias à leur cause, ils demandent tout simplement le versement de leurs salaires. C'est sur l'un de ces quais qu'un journaliste de la chaîne de télévision privée Geo News, l'une des plus suivies au Pakistan, vient les trouver. L'un des grévistes s'avance alors face à la caméra pour mettre en rimes son désarroi:

*La compagnie des chemins de fer nous a abandonnés.
Les commerçants ont augmenté les prix de leurs denrées.
En ces jours difficiles, où Akram pourra-t-il bien aller?*

Quelques jours plus tard, la Pakistan Muslim League de l'ex-premier ministre et leader de l'opposition Nawaz Sharif organise un meeting de masse dans la même ville de Lahore, réclama-nt à cor et à cri la démission du président Asif Ali Zardari. La nuit est tombée mais des dizaines de milliers de personnes continuent à se presser dans les rues, en soutien à Nawaz Sharif et son frère Shahbaz, Premier ministre du Pendjab, la province la plus peuplée du pays. Les traits tendus et bientôt la larme à l'œil, ce dernier s'approche du micro pour entonner un célèbre poème contestataire des années 1960 "Dastur", la Constitution, de Habib Jalib. Pris au pied de la lettre, ces vers ne font plus aucun sens dans le contexte actuel du Pakistan puisqu'ils prennent pour cible le projet de réforme constitutionnelle du général Ayub Khan, le premier putschiste pakistanais. Mais la force évocatrice du poème de Habib Jalib, qui était sur toutes les lèvres des opposants au régime d'Ayub, dépasse de très loin son sens littéral. Cinquante ans après sa création, Dastur demeure un cri de révolte qui n'a rien perdu de sa force contestataire. Il est même devenu l'emblème de la rébellion, de la résistance individuelle face à un pouvoir tyrannique. Dans les jours qui suivront, le débat dans les médias portera d'ailleurs moins sur la résonance contemporaine du texte de Jalib - qui ne fait aucun doute pour les commentateurs, en dépit du retour du Pakistan à la démocratie depuis 2008 -, que sur la légitimité du clan Sharif à endosser cet héritage contestataire, eux dont le passage au pouvoir s'était traduit par des malversations financières massives autant que par un autoritarisme rampant. Au sein de la classe politique, les réactions sont tout autres et la performance de Shahbaz Sharif est vécue comme un défi par certains de ses rivaux. Pour quelques jours, la scène politique pakistanaise prend des airs de mushaira, ces festivals de récitation et de joute poétique, où se font et se défont les réputations littéraires devant des foules exigeantes, approuvant ou au contraire sanctionnant bruyamment tel ou tel vers. Dès le lendemain de la prestation de Shahbaz Sharif, Altaf Hussain, le leader du Muttahida Qaumi Movement (Mqm) s'enflamme depuis son exil londonien, entonnant à son tour Dastur au cours d'une conférence téléphonique avec ses partisans à Karachi. Et le 30 octobre, c'est le leader de l'opposition au Parlement, Chaudhry Nisar Ali Khan, qui devant les caméras de télévision déclame ces vers de sa composition, jouant avec la métaphore - très courante dans la poésie ourdou et, avant elle, dans la littérature soufie - du bateau naviguant par gros temps:

*Aujourd'hui, Zardari a transformé le Pakistan en une barque qui prend l'eau.
Que Dieu nous préserve de naviguer sur une mer houleuse dans une telle barque
Comme si cela ne suffisait pas, nous avons un capitaine comme toi, Zardari, à la barre
Par ces temps houleux, un tel homme à la barre et au palais présidentiel,
Sans aucune sympathie pour le Pakistan*

Ces exemples glanés sur quelques jours, à travers les classes sociales et d'un bord politique à l'autre, donnent une idée de la place centrale que continue d'occuper la poésie dans l'énonciation - et la dénonciation - du politique au Pakistan. C'est là l'occasion de rappeler que la vie sociale des Pakistanais, loin de se réduire aux crispations radicales et aux mobilisations religieuses, se décline aussi à travers des pratiques culturelles esquissant un univers de sens partagé ou contribuant au contraire à renforcer les frontières entre communautés linguistiques. Au survol panoramique, qui n'aboutirait jamais qu'à une banale reading List boostée à la biographie de quelques hommes remarquables, on a cependant préféré ici le plan rapproché.

Bienvenue à Karachi, son port, ses plages et ses conflits sanglants. Ville «nouvelle» (sa fondation remonte au début du XVIII^e siècle) devenue une ville monstre (près de vingt millions d'habitants) en l'espace de quelques décennies, Karachi n'inspire pas spontanément d'élans poétiques. Multipliant les superlatifs (elle est la ville la plus peuplée du Pakistan, la plus étendue, la plus cosmopolite, la plus violente aussi), Karachi est une ville mal aimée, y compris par une grande partie de ses habitants. Depuis la partition de 1947, elle n'en est pas moins devenue un centre important de la poésie ourdou, suite à l'arrivée massive de réfugiés ourdouphones venus du nord de l'Inde et du plateau du Deccan. Devenus les Mohajirs (les «migrants», en référence à l'hégire du Prophète à Médine), ces réfugiés ont développé un attachement particulier à la langue ourdou et à sa poésie - et c'est essentiellement d'eux dont il sera question ici.

« Karachi est bien éloignée de ces patries d'origine stimulant notre verve poétique. Il n'y a guère de poésie à Karachi. On ne saurait trouver la paix ici. » Ces mots sont attribués par l'une de ses confidentes à Fatima Jinnah (1893-1967), la sœur du fondateur du Pakistan, Mohammad Ali Jinnah. La «Mère de la nation» (Madar-e-millat) les aurait prononcés au début des années 1950, à un moment où Karachi - alors capitale du Pakistan - connaissait un rapide processus d'industrialisation, accompagné de l'arrivée massive de réfugiés en provenance de l'Inde. Dans l'imagination de ces réfugiés, souvent originaires de centres urbains plus prestigieux du nord de l'Inde ou du Deccan, Karachi était une ville chaotique, sans charme et sans histoire. Contrairement aux grandes villes du nord de l'Inde, ou même à certaines de ses qasbas de taille plus réduite, Karachi était indigne d'un attachement poétique, dont aurait témoigné l'apposition de l'adjectif Karachvi (de Karachi) au takhallus (nom de plume) de ses poètes. Dans un texte autobiographique, l'écrivain et traducteur Asif Farrukhi évoque ainsi la réaction hostile de son père à un tel projet: À l'occasion de mon anniversaire, mon père m'offrit deux recueils de poésie de Sahir Ludhianvi mais refusa d'ajouter Karachvi à mon nom dans la dédicace. «Tu n'as qu'à l'écrire toi-même, il est hors de question que j'écrive un nom aussi ridicule», me rembarra-t-il. J'échouai à trouver un takhallus, et la ville me fila entre les doigts.

Pour ces esprits littéraires venus du nord de l'Inde, Karachi était à l'anti-thèse de la poésie ourdou, ici réduite à ses formes les plus lyriques, résumées par la formule de «la rose et le rossignol» (gul-o-bulbul). L'un des plus célèbres poèmes consacrés à Karachi - par le poète pendjabi Zia Jalandhari - se fait l'écho de ce malaise dans la modernité, adossé à un véritable cauchemar urbain. Bara Shehr («La métropole», 1985) met en scène une ville tentaculaire, monstre sans âme dévorant les pauvres créatures venues s'y égarer à la poursuite d'un rêve de réussite:

(. . .) *Des nerfs de fer et d'acier,
le corps fait de sable, de ciment et de pierre,
couvert de balafres marécageuses.
Les bus, les voitures, les taxis et les auto-rickshaws >
coulent dans ses veines à la place du sang.
Les banques y pullulent, tissées par des araignées,
telles une toile
où des mouches ambitieuses et cupides,
venues du nord et de l'est,
viennent se perdre, dans une agonie sans fin,
entre la vie la mort (...)*

Même la réputation de «ville lumière» (roshni ki shehr) de Karachi - inspirée par la musique originale d'un film de 1964, Chingari - semble ici usurpée: pour le poète, les habits de lumière de la ville évoquent moins un «Paris de l'Est» (titre réservé à Lahore) que les vêtements d'un proxénète, «amoureux de sa propre laideur». Les derniers vers du poème prennent pourtant le contrepied de ce tableau cauchemardesque: au moment de quitter la ville, le poète ne peut s'empêcher d'être pris de nostalgie, comme si ce monstre urbain avait «planté ses crocs dans sa chair et son âme».

Une décennie plus tard, alors que Karachi se déchire dans des affrontements inter et intra-ethniques meurtriers (on recense près de deux mille victimes pour la seule année 1995), un autre poète vient démentir Fatima Jinnah en consacrant Karachi en objet poétique, il est vrai bien différent des paysages enchantés et des palais feutrés de la poésie indo-persane classique. Zees han Sahil est un poète hors du commun: issu de la classe moyenne inférieure et d'une famille sans antécédents littéraires, son profil tranche par rapport à celui des grands auteurs pakistanais, pour la plupart issus

des classes supérieures (à l'exception notable de Habib Jalib, issu de la classe ouvrière). Sahil est de surcroît malade et handicapé: victime d'une maladie osseuse dans son enfance, il en garde une mobilité réduite et une déformation physique qui ira en s'aggravant au fil des ans, aboutissant à sa mort précoce, à l'âge de cinquante-six ans, en 2008. Poète avant-gardiste, qualifié de «post-moderne» par certains critiques pour ses vers libres et ses sujets résolument prosaïques, Sahil trouve dans l'actualité sa principale source d'inspiration. Son recueil Karachi au Dusri Nazamen («Karachi et autres Poèmes») paraît en 1995 et tient la chronique d'une descente aux enfers pour les habitants de Karachi, confrontés à la violence quotidienne des milices qui s'en disputent le contrôle⁶. Renonçant au lyrisme et au style parfois ampoulé de la poésie ourdou classique, c'est dans une langue épurée que Sahil dresse le portrait de cette ville en guerre avec elle-même, où la violence s'est à tel point routinisée que les enfants ne jugent plus nécessaires d'interrompre leurs parties de cricket dans la rue lorsque des tirs d'armes automatiques résonnent au-tour d'eux (Firing). Dans ce monde déshumanisé, où les tueurs affiliés aux partis politiques sèment la mort en riant (Hansi, «Le rire»), la violence s'est immiscée jusque dans l'espace privé. Dans Khair-un-Nissa ki Maut («La mort de Khair-un-Nissa»), Sa-hil s'empare ainsi d'un fait divers - une vieille femme tuée par une balle perdue alors qu'elle portait une tasse de thé à son fils dans sa chambre - pour exemplifier ces drames individuels, étouffés par les grands récits émancipateurs des partis politiques ou, au contraire, par la prose de la contre-insurrection.

À travers ce recueil, Sahil adopte une position résolument universaliste et humaniste sur les conflits de Karachi. Dédiant ses poèmes à l'ensemble des habitants de la ville, sans distinction de caste, de classe ou d'ethnicité, il se place en défenseur du cosmopolitisme qui a fait la marque de Karachi depuis sa création au début du XVIIIe siècle et dont les conflits apparus dans la seconde moitié des années 1980 ont montré les limites. Sahil renvoie en fait dos à dos les militants des partis politiques qui se disputent le contrôle de la ville et leurs adversaires policiers ou militaires, pour se placer du point de victimes ethniquement indéterminées. D'autres poètes ourdouphones écrivant au même moment ne partagent pas cette neutralité. Le recueil de Mohsin Bhopali, Shehr-e-ashob («Lamentation pour la ville»), un titre faisant référence aux élégies urbaines de la fin de la période moghole, dénonce sans équivoque l'intervention de l'armée à Karachi, de 1992 à 1994. Plusieurs poèmes rassemblés dans ce recueil sont consacrés aux exécutions extrajudiciaires de militants du MQM par les forces de sécurité. Muqablah, par exemple, évoque le scénario courant de ces «faux accrochages» au cours desquels les forces de sécurité feignent de libérer un suspect secrètement en détention avant de l'abattre, pour prétendre ensuite l'avoir tué dans un «accrochage»:

*Nous t'avons laissé partir.
Vas y, cours, cours ... cours ...
Trtrtrtrtr ...*

Publié la même année (1997), Mera Shehr Jal Raha Hai («Ma ville est en train de brûler»), d'Arif Shafiq, prend encore plus explicitement partie dans le conflit, du côté des Mohajirs. Reprenant des éléments du discours du MQM, Shafiq y évoque les souffrances d'une population qui s'estime trahie par l'État pakistanais: le «tropisme du sacrifice» qui s'exprime ici comme dans la littérature militante du MQM fait des Mohajirs les véritables fondateurs du Pakistan, pour le rôle de leurs aînés dans le mouvement qui a donné naissance au pays puis pour les sacrifices matériels et humains consentis dans le cadre de «l'exode» (hijrat). La légitimité des Mohajirs à régner sur le Pakistan, en reconnaissance de ces sacrifices, s'accompagne ici d'un droit plus spécifique sur Karachi, au motif que les Mohajirs seraient à l'origine de son industrialisation au lendemain de la Partition, venue métamorphoser la «jungle» en «ville lumière». À la différence de ceux de Zeeshan Sahil, les vers d'Arif Shafiq relèvent d'une poésie de combat. Le poète y prend la pose d'un «rebelle» (baghi), menant une guerre clandestine contre l'«opresseur» (zalim) avec sa simple plume. Ces trois recueils ont tous rencontré un succès critique et ont parfois donné lieu à des récupérations politiques (de la part du MQM, notamment), mais ils n'ont eu droit qu'à une diffusion limitée et sont aujourd'hui épuisés.

De fait, la poésie ne vend plus guère au Pakistan, à l'exception de quelques auteurs lyriques tels que Wasi Shah. Les temps sont durs, pour les poètes comme pour les libraires de l'Urdu Bazar, ce marché aux livres situé au cœur du «vieux» Karachi colonial, dans le quartier de Burns Road, où affluèrent les réfugiés venus de l'Inde après la Partition. Dans leurs petites boutiques éclairées au néon blafard, ces libraires vendent surtout des livres scolaires et des romans à l'eau de rose, mais aussi des traités religieux, de la littérature à scandale, des histoires effrayantes de djinns et de zombies... et un peu de poésie. Une grande partie de ces librairies sont tenues par des familles mohajir originaires du

nord de l'Inde, mais c'est semble-t-il sous l'impulsion de migrants venus de Bombay que l'Urdu Bazar s'est développé à la fin des années 1950. Depuis le milieu du XIXe siècle, Bombay était un centre de l'activité éditoriale en Inde, dont les circuits de production et de diffusion dépassaient largement l'Inde elle-même pour s'étendre à l'Iran (où le développement d'un marché de l'édition fut plus tardif) et à l'Afrique orientale (on publiait alors des textes en swahili à Bombay) ". Mohammad Afzal appartient à l'une de ces familles originaires de Bombay, qui disposait déjà d'une solide expérience dans le domaine de l'édition et de la vente de livres avant de migrer à Karachi. Avec sa casquette à l'envers et son T-shirt assorti, Syed Munim Tanvir a des airs de teenager américain. Ce qui n'empêche pas ce jeune libraire, tenant aujourd'hui la boutique fondée par son père dans les années 1950, de proclamer un attachement farouche aux poètes ourdou les plus exigeants des dernières décennies, et plus généralement à une culture du livre selon lui menacée: *Les très grands noms [de la poésie ourdou contemporaine], Parveen Shakir, Jaun Elia, Ahmad Faraz ... Aujourd'hui très peu de gens les lisent ... C'est là le malheur de notre pays. Les gens ont perdu l'envie de lire. (...) ils ont de l'argent pour tout sauf pour les livres ...*

Ce déclin des ventes de la poésie est confirmé par l'éditeur Ajmal Kamal, l'une des personnalités les plus respectées du monde de l'édition à Karachi, qui a notamment publié l'œuvre de Zeeshan Sahil. Kamal est un ancien banquier qui, après s'être vu offrir un golden parachute par son employeur, a lancé un journal littéraire en ourdou, Aaj («Aujourd'hui»), en 1989, puis une maison d'édition indépendante, City Press, en 1998. Kamal vit littéralement au milieu de ses livres: il a installé sa chambre et une kitchenette dans la petite librairie où sa propre collection d'ouvrages se mêle avec le catalogue de City Press. Située au cœur d'un complexe commercial abritant l'un des principaux marchés de prêt-à-porter de Karachi, la librairie de City Press tranche avec son environnement et fait de la résistance. Comme me l'explique un ami francophone, auteur d'une récente anthologie de poésie pakistanaise en français, «Ajmal Kamal c'est le François Maspero de Karachi: un type qui perd tout pour satisfaire sa folie». De fait, Kamal ne se soucie guère du chiffre des ventes et son travail d'éditeur et de traducteur défie les logiques commerciales.

Ajmal Kamal n'est pas le seul passionné de littérature ourdou à défier la loi du marché à Karachi. Muhammad Zubair, cinquante-deux ans, est documentaliste dans une bibliothèque privée située dans le quartier de Tariq Road. Fondée en 1974 par des réfugiés originaires du Bihar, au nord-est de l'Inde, la Bedi! Library peut aujourd'hui s'enorgueillir d'une collection de 85000 ouvrages. Employé de la compagnie des eaux, Muhammad Zubair travaille à mi-temps à la bibliothèque, qui se destine en priorité aux chercheurs travaillant sur la littérature ourdou. Il dit avoir rejoint la Bedi Library par «passion», pour l'ambiance bien particulière du lieu: *il y a d'autres grandes bibliothèques à Karachi, comme la bibliothèque Hamdard, la bibliothèque Liaquat ... La grande différence tient au fait que les chercheurs qui viennent ici sont traités comme les membres d'une grande famille. C'est pour ça qu'ils préfèrent notre bibliothèque. De plus, de grands éditeurs visitent régulièrement notre bibliothèque et c'est l'occasion pour les jeunes auteurs de les rencontrer et de recevoir des conseils.*

Muhammad Zubair lui-même est devenu une figure culte dans ces milieux académiques, pour ses connaissances, sa modestie et son dévouement - et son combat quotidien contre les coupures de courant. Dans les ténèbres, Muhammad Zubair poursuit son travail comme si de rien n'était, torche électrique entre les dents.

Tandis que nous discutons, un groupe de jeunes doctorants et enseignants à l'université de Karachi s'absorbent dans l'étude de textes rares. L'un d'entre eux est aveugle et, grillant cigarette sur cigarette en sirotant une tasse de thé vert, se fait lire un texte par un camarade. Soudain, ce dernier interrompt sa lecture, butant sur un terme peu courant. Un autre visiteur assidu de la bibliothèque vient lui prêter main forte et après quelques hésitations, dénoue le problème, avant de retourner à sa propre lecture. Je replonge à mon tour dans un vieux magazine de pulp-fictions édité par le poète Jaun Elia pour arrondir ses fins de mois. Partout ailleurs, la lecture d'histoires d'épouvante agrémentées de photos de jeunes filles en bikini ferait un peu tache dans une telle assemblée. Rien de tel au Pakistan, où les poètes ont tous les droits, notamment celui de produire de splendides insanités.

Comme le souligne Ajmal Kamal, le statut de la poésie à Karachi est ambivalent: «Les gens lisent peu de poésie» mais «la consommation de poésie reste très importante». Car la poésie, au Pakistan comme dans le reste de l'Asie du Sud, demeure une affaire d'oralité. Les mushairas, ces joutes poétiques évoquées en introduction, se sont progressivement démocratisés depuis leur apparition dans

les milieux urbains persanisés de l'Inde médiévale. La plupart continuent de se tenir chez des particuliers, mais l'on recense aussi chaque année des dizaines de récitals publics et gratuits de poésie. Les plus fréquentés sont incontestablement les Alami mushaïras (« mushaïras internationaux ») organisés chaque année par l'ONG culturelle Sakinan-e-Shehr-e-Qaid (« les citoyens de la ville du grand leader », en référence à Muhammad Ali Jinnah). La cheville ouvrière de cette association est lui aussi un ancien banquier, qui a fait carrière dans la très controversée Banque de crédit et de commerce international, parfois surnommée la « banque du jihad » pour son rôle dans le trafic d'armes et de drogue lié au jihad afghan. Aujourd'hui retraité, Azhar Abbas Hashmi se consacre entièrement à la littérature, en digne héritier d'une famille de mécènes à laquelle la vie artistique de Karachi doit beaucoup. Dans son appartement du quartier huppé de Defence, Hashmi revient sur les origines des Sakinan: *En 1988, un groupe d'anciens élèves de l'université de Karachi, dont je faisais partie, a décidé de réagir à la polarisation croissante des habitants de Karachi. La poésie était le meilleur moyen d'unir les gens par-delà leurs différences, parce qu'il s'agit du médium le plus populaire dans cette partie du monde. En Inde, au Pakistan, au Bangladesh, en Iran, les personnalités les plus respectées sont les poètes. Nous avons alors décidé d'utiliser la poésie pour rapprocher les gens.*

L'impact de cette initiative sur les divisions sectaires et ethniques à Karachi est resté limité. Les Sakinan n'en sont pas moins parvenus à imposer leur mushaïra comme l'un des principaux événements culturels de l'année à Karachi. Ils ont aussi fait œuvre diplomatique en invitant régulièrement des poètes indiens à venir déclamer leurs vers à Karachi. En dépit des risques d'attentat, les Alami mushaïras continuent de drainer les foules: jeunes et moins jeunes des deux sexes viennent chaque année par milliers acclamer les grands poètes du moment pendant des heures - les mushaïras débutent généralement à la tombée de la nuit, pour ne s'achever qu'au petit matin. Là encore, ce sont les poètes lyriques les plus commerciaux qui remportent les suffrages de la foule, mais des auteurs plus exigeants y ont aussi leur place, sans compter les satiristes qui continuent de pourfendre à coups de rimes les gouvernants du Pakistan et leurs alliés, américains notamment.

Si l'on lit et achète de moins en moins de poésie à Karachi, on continue donc à se déplacer pour en écouter. Et bien au-delà des mushaïras, dont l'audience est principalement issue des classes moyennes et supérieures, la poésie demeure omniprésente dans la vie quotidienne, toutes classes sociales confondues. Les Karachi-wallas n'en finissent pas de démentir la Mère de la nation en saturant leur ville de rimes politiques, satiriques ou sentimentales. Les slogans ornant les affiches des partis politiques ou tagués sur les murs de la ville sont souvent en vers. Et pour tromper son ennui, dans les embouteillages monstres qui paralysent régulièrement la cité, on trouvera toujours un taxi ou un bus au dos duquel le propriétaire aura fait peindre quelques couplets, qui dans un ourdou parfois hésitant (le secteur des transports, à Karachi, est dominé par les migrants pachtounes), prêcheront le respect du prochain ou l'amour de la patrie. La poésie coule à flot à Karachi, dans la fumée des gaz d'échappement.

SLAM selon Wikipedia

Le terme **slam** peut aussi bien désigner le genre qui est avant tout un art oratoire, voire le mouvement slam, que la manifestation à laquelle ce mot fait habituellement et historiquement référence.

De fait, le terme *slam* représente le plus souvent un **slam de poésie**, qui est un concours de déclamation de textes poétiques. Né d'une idée du poète américain Marc Smith en 1986 dans le but de rendre les lectures de poèmes à la fois moins élitistes et moins ennuyeuses le slam prévoit des règles minimales, laissant une grande liberté au participant. La discipline repose sur les talents d'orateur, et tend parfois vers le sketch humoristique ou le stand-up. Par extension, une soirée slam est une soirée de lectures de poèmes avec le principe de la scène ouverte, ou « *open mic* », c'est-à-dire que quiconque peut réciter un texte s'il le souhaite. On considère que le slam est un mouvement artistique porteur de valeurs telles que l'ouverture d'esprit, le partage, la liberté d'expression et le dépassement des barrières sociales.

Aux USA

Le slam naît d'une idée du poète Marc Kelly Smith en 1986. Écrivain issu de la *working class* de Chicago, Smith animait (outre des spectacles de théâtre et d'humour) des soirées de lecture de poèmes. Il jugeait celles-ci trop ennuyeuses et souhaitait les redynamiser, tout en nourrissant une vision non-élitiste de la poésie. Invité à organiser des lectures au *Green Mill Cocktail Lounge* de Chicago (l'ancien repaire d'Al Capone), il créa un spectacle intitulé « *Uptown Poetry Slam* ». Dans cet événement, la scène était ouverte à toute personne souhaitant lire un poème (appris par cœur ou non), et l'exercice était évalué par un jury de personnes choisies au hasard dans le public. Les textes devaient être dits sans décor ou costume ni musique de fond, et limités à trois minutes par intervenant. Le premier « *Uptown Poetry Slam* » eut lieu le 25 juillet 1986. Le terme de slam a été choisi par Smith parce qu'il signifie « tournoi » (Grand Slam ou Shelem), mais connote à la fois le sens de « claquer » ou « balancer ». Les événements du dimanche soir gagnèrent rapidement un public qu'il faut considérer comme inhabituel pour des lectures de poèmes : il est issu de la classe laborieuse ou habitué à fréquenter celle-ci, frustré du monopole académique à l'endroit de la poésie, et il alimente une atmosphère de contre-culture.

Le slam apparaît ensuite à New York par le truchement du poète Bob Holman. En 1988, ce dernier publie un article sur le slam dans le *New York Times*. Au fameux *Nuyorican Poets Cafe*, il initie lui-même les slams hebdomadaires « *Nuyorican Friday Night Poetry Slam* ». Marc Smith voit cette initiative comme rivale : Aptowicz parle de « *culture war* » entre slam new-yorkais et chicogoan. Si le but de Smith est de permettre à une poésie de meilleure qualité d'émerger, Holman développe au contraire un style libre et dérégulé, sans limite de temps pour les slameurs, où l'intervention des jurés tient plus de la farce que de la critique. On notera que Bob Holman est bien inséré dans les milieux littéraire-poétiques new-yorkais (mieux que Marc Smith à Chicago). Il dirige notamment la maison d'édition *Nuyorican Café Press*, et il publiera les textes des artistes de sa *Poetry Slam* : on mentionnera *Big Bank take Little Bank* (février 1991, *Nuyorican Café Press*) avec des textes de Paul Beatty, et l'anthologie *Aloud : Voices from the Nuyorican Poets Cafe* (août 1995, Holt Paperbacks).

Les villes de San Francisco (par l'initiative de Gary Mex Glazner, dans divers lieux), puis Boston (par l'initiative de Michael Brown et Patricia Smith, au T.T. Bears), Ann Arbor, Detroit et même Fairbanks (en Alaska) verront s'organiser des soirées slam dans le genre de celles de Marc Smith. En 1990, Gary Mex Glazner, l'organisateur principal des soirées slam de San Francisco, suggère l'idée d'un tournoi de slam intervilles. Il organise le premier *National Poetry Slam* (NPS) la même année dans le cadre du *National Poetry Festival* de San Francisco. À l'époque, seules San Francisco, Chicago et New-York participent. La compétition compte neuf slameurs en lice. New York n'envoie qu'un seul slameur, Paul Beatty. Pour la deuxième édition du *National Poetry Slam*, la ville de Boston rejoint le concours. Le tournoi compte une catégorie individuelle et une catégorie par équipe. Le vainqueur par équipe remporte un prix de 2 000 dollars.

La pratique du slam s'étend alors rapidement aux États-Unis. À New York en particulier, l'intérêt pour le slam – que l'on désigne à l'époque toujours par les termes « *poetry slam* » - grandit avec force. Bob Holman ayant permis à Paul Beatty de publier ses textes par l'ouvrage *Big Bank take Little Bank* (février 1991, *Nuyorican Café Press*), de nombreux auteurs gravitent autour du *Nuyorican Poets Café* dans l'espoir d'être remarqués par Holman. Du fait de son succès, le *Nuyorican Friday Night Poetry Slam* se divise en deux soirées :

une le mercredi (présélections), l'autre le vendredi (compétition). Deux autres rendez-vous de slam sont instaurés à New York : « NYC-Urbana » dès 1997 et « louderARTS » dès 1998.

En août 1996, à Portland, les slameurs organisateurs du *National Poetry Slam* fondent l'association sans but lucratif *Poetry Slam, Inc.*. Elle propose des règlements de tournois et fédère les organisateurs ; sa Charte est adoptée en août 1997.

Lors de l'édition 1996 du *National Poetry Slam*, se déroulant à Portland, 26 villes américaines sont en compétition. Ce tournoi joue un rôle non négligeable dans l'histoire du slam puisque le réalisateur Paul Devlin entreprendra de le filmer pour en tirer un documentaire, intitulé *Slam Nation*. Diffusé en Amérique du Nord, ce film présente des interviews de Marc Smith, et met en valeur les slameurs Taylor Mali et Saul Williams, futurs stars de la discipline. Il contribuera à attirer l'attention sur le slam.

L'étape suivante de médiatisation du slam est le film *Slam*, sorti en 1998, écrit et réalisé par Marc Levin. Cette fiction raconte l'histoire de Ray Joshua, un jeune noir arrêté pour trafic de drogue qui développera son don pour la poésie orale durant son séjour en prison. Ray est interprété par Saul Williams (vedette émergente du slam, déjà la figure centrale du film *Slam Nation*), qui y récite ses propres textes. Le film remporte le Grand Prix du festival de Sundance ainsi que la Caméra d'or (meilleur premier film) de Cannes. Il jouera un rôle de taille dans la notoriété du slam en Europe.

Le slam fait son apparition à la télévision avec les séries *Def Poetry* (dès 2002) produite par HBO, ainsi que *MTV Spoken Word Unplugged*. Ces deux émissions diffusent l'équivalent de soirées slam non-compétitives, avec les «stars» du slam, mais aussi du rap.

On notera que ce que l'on peut nommer, de par la vitesse de sa propagation, le « mouvement slam » apparaît conjointement à une crise dans le monde de la poésie traditionnelle. En 1988, l'écrivain Joseph Epstein publia un éditorial dans la revue *Commentary* intitulé « Who Killed Poetry ? ». Il y déplore le fait que la poésie a déserté le grand public, en incriminant le système universitaire des études littéraires aux USA. Pareillement, en 1989, Donald Hall publia dans *Harper's* « Death to the Death of Poetry », où il accuse les poètes de nombrilisme. La même année, 101 auteurs répondirent à Epstein dans un dossier du *Writer's Chronicle*. La critique littéraire Diana Gioia publia sa réponse à Epstein, « Can Poetry Matter ? », dans la revue *Atlantic* d'avril 1991, où elle regrette le manque de public pour la poésie, les écrivains préférant les cursus universitaires élitaires à la vie de bohème.

En Europe

Les premiers événements de slam européens apparaissent en 1993 en Finlande, en Suède et en Angleterre.

En Allemagne

En Allemagne, les premières traces d'intérêt pour le slam remontent en avril 1992 déjà, lorsque Ursula Keller, directrice de la Literaturhaus Hamburg invite Bob Holman et Alan Kaufman (autre activiste du slam new-yorkais) à l'occasion d'un événement de poésie . En 1993, l'éditeur berlinois Galrev publie *Slam ! Poetry : Heftige Dichtund aus Amerika*. Dès 1994, l'on trouve un événement de slam à Berlin sous le nom « Poetry Slam ». Mais aussi dès 1996 à Munich ainsi que Düsseldorf, et dès 1997 à Hambourg. En 1997, ces quatre villes concourent à l'occasion d'un « National Poetry Slam ». Le portail du slam allemand recense aujourd'hui 484 lieux de slam dans l'espace Slam (poésie) germanophone.

En France

1995, c'est l'année de la sortie du "Banquet", CD de Gérard Ansaloni édité et produit par les éditions Saravah, CD considéré comme le premier disque de slam français (WakeForest University - le Français Moderne - La poésie de Slam). En France, c'est à Paris, au bar le Club-Club, vers 1997 qu'apparaissent les premières soirées slam. Le Club-Club, aujourd'hui fermé, était situé au cœur de Pigalle, rue André-Antoine, en face de l'Hôtel des Beaux-Arts (un lupanar de transsexuelles sud-américaines). Le noyau dur des premiers

slams se compose de Pilote le Hot, Nada et MC Clean. À l'époque, il ne s'agit pas encore de tournois, mais seulement de scènes ouvertes de lecture. À la fermeture du Club-Club en 1998, Pilote le Hot fonde Slam Production, présentant des spectacles de slam dans différents lieux de l'est parisien (l'Abracadabar, la Flèche d'Or, le Pataquès). Suite au succès du film *Slam* en 1998, on compte plusieurs soirées slam à Paris et une à Marseille (au Béret Volatile). Sur les scènes ouvertes, la règle est « un poème lu, un verre offert ». Le premier spectacle Slam en France est joué aux rencontres urbaines de la Villette en novembre 2001 à Paris. Intitulé "LES GENS ET MOI", Spectacle mis en scène par Gerard Mendy dans lequel on retrouve le slameur Nebil Daghzen.

Le mouvement slam se développe donc en France sous la forme originelle des tournois mais également sous la forme de scène ouvertes (sans tournois). Dès l'an 2000, la presse relaie le phénomène. Les slameurs sont encore associés au film de Marc Levin, comme en témoigne le premier article de *Télérama*, qui sous-titrait « les tchatteurs du film "Slam" ont fait des émules ». D'autres scènes slam se développent alors dans tout Paris, dont les plus spectaculaires sont tenues à la Boule Noire ainsi qu'au Trabendo de la Villette (salle de 400 places) avec les soirées de la compagnie Bouchaz'oreille dans lesquelles la scène est un ring de boxe. Ces événements font salle comble.

Un coup de projecteur médiatique considérable va bouleverser la progression du slam en France. Le slameur Grand Corps Malade (Fabien Marsaud), vainqueur de plusieurs tournois à la Boule Noire et au Trabendo de la Villette, se voit proposer un contrat par le label AZ pour la production d'un album en 2005. Il enregistre ses textes sur un fond musical, et l'album, intitulé *Midi 20*, sort le 27 mars 2006. Le 12 juin de la même année, le rappeur Abd Al Malik sort l'album *Gibraltar*, dans lequel ses textes sont récités plutôt que rappés. Il est associé par le public au mouvement slam. Aux Victoires de la musique 2007, Grand Corps Malade remporte les prix « Artiste révélation de scène » et « Album révélation », et Abd Al Malik « Album de musiques urbaines ». *Midi 20* se vendra à plus de 600 000 exemplaires. Grand Corps Malade donne des ateliers d'écriture dans des écoles, des maisons de retraite et des prisons. Par la suite, Grand Corps Malade et Abd Al Malik seront promus Chevaliers des Arts et des Lettres.

À partir de 2004 d'importantes rencontres slam sont organisées un peu partout en France : Grand Slam National (Nantes et Bobigny), Slam United (Paris), Bouchazoreill'Slam (Paris), Nuit du Slam (Reims, Creil, Lyon et Dijon), Slam Fever (Rennes), Slam l'homme Géant (Lyon), Slam So What (Paris), Slam N' Co (Nantes), Super Slam (Tours), Grand Slam de Panam (Paris), Festival Paroles (Colmar, Sélestat, Ostwald et Mulhouse), Le Mans cité Chanson (Le Mans), etc.

En 2009 se constitue La Ligue Slam de France (LSF) sous l'impulsion de différentes associations et activistes français qui souhaitent resserrer les liens entre tous les acteurs du slam français, promouvoir et fédérer le mouvement ainsi que les associations en France. La ligue Slam est soutenue dès le début par Marc Kelly Smith et Grand Corps Malade (Fabien Marsaud), elle lance en 2011 le premier festival slam "La Coupe de la Ligue Slam de France". Événement unique qui rassemble sur une semaine aussi bien des tournois nationaux (équipe, individuel et junior), que des scènes ouvertes à tous, du slam sauvage et des concerts, spectacles d'artistes venant du mouvement slam, cette coupe a lieu à l'espace Malraux à Joué-les-Tours tous les ans depuis 2011. C'est un événement en partenariat avec le Chicago Slam Works, à partir de 2012 le gagnant de la coupe va représenter la France sur les scènes mythiques de Chicago. Saul Williams était l'invité de la Coupe en 2012. Mr Zurg et Yopo sont les créateurs et directeurs artistiques de l'événement, ils sont également co-fondateurs de la ligue Slam, slameurs, présentateurs de scènes et fondateur de la meute slam à Tours.

On compte aujourd'hui de nombreux collectifs et associations qui, dans toute la France, font vivre le slam et ses valeurs, le réseau ne cesse d'être en mouvement.

En Belgique

Les premières scènes slam apparaissent en 2001 à Bruxelles, quelques années après l'arrivée du slam à Paris, introduit entre autres par l'asbl Léz'arts Urbains. Liège a suivi le mouvement dès 2005 grâce à Dominique Massaut, aussi bien à l'Aquilone qu'au Centre de Jeunes La Zone (Liège). Depuis 2007, les scènes slam permanentes se sont développées à Mons (Maison Folie), et en 2008, à Namur. On commence seulement à voir s'ouvrir des scènes slam un peu partout, y compris en Flandre du côté de Gand. En 2007, un

Championnat de Slam fut organisé à Bruxelles, mêlant les langues officielles, avec traduction des textes. En effet, dans le contexte actuel du conflit linguistique belge, le slam démontre plus que jamais ses valeurs dépourvues de frontières. On peut y trouver des scènes slam bilingues (exemple : Bru Slam) et des échanges Nord-Sud fréquents.

En avril 2008, La Zone de Liège organisa les 24H du Mot, réalisant la plus longue scène slam d'Europe et sans doute du monde : 24 heures de scène ouverte sans aucune interruption. Elle a ainsi réuni des acteurs de la scène slam belge, française et suisse. La seconde édition de l'événement s'est déroulée les 26 et 27 septembre 2009 avec autant de succès.

En Suisse romande

En Suisse romande, le slam apparaît pour la première fois le 13 septembre 2002 dans une soirée au Chat Noir de Genève, animée par La Camarilla, le Cercle des poètes apparus, et la Section Lyonnaise des Amasseurs de Mots (S.L.A.M.). La philosophie est « Un texte dit, un verre offert ». Soutenu par le film *Slam* de Marc Levin, projeté en avril 2004 en clôture du festival Black Movie, le *trend* se répand, et les jeunes rappers qui s'expriment sans musique de fond commencent à se référer au « slam ». Des ateliers de slam ont lieu à la maison de quartier de la Jonction. Une slam mensuelle est instaurée au Chat noir, sous la houlette du rappeur Basengo. Le slam vient aussi directement aux Suisses romands, alors que la compagnie parisienne de Pilote le Hot fait tournée à Genève, Lausanne et Fribourg en juin 2004. Le slam se perpétue à Genève grâce au collectif À fleur de Mots.

À Lausanne, l'association SLAAM (Société lausannoise des amateurs de mots) se constitue en avril 2006. Elle organise mensuellement des soirées slam (scène ouverte, et non pas tournoi), au Théâtre 2.21 (jusqu'en 2009), puis au Bourg. Elle détache plusieurs fois par an des groupes de quatre ou cinq slameurs pour participer à des tournois européens (Paris, Liège, Lyon). Dès 2009, elle met sur pied le Festival international de slam. La SLAAM organise également des événements à Yverdon. En dehors des scènes slam, les slameurs genevois et lausannois s'adonnent aussi à des « Tram Slam » ou « Slam Sauvage », soit des déclamations à l'improviste dans les transports publics.

On notera qu'une scène slam existe à Fribourg, au Centre Fries, depuis mai 2001, en langue suisse-allemande principalement. Depuis mai 2011, sous l'impulsion du poète Renato Kaiser, elle se veut bilingue. À notre connaissance, c'est l'unique scène slam bilingue au monde. Le 26 septembre déjà, l'État de Fribourg parrainait une compétition de slam bilingue.

Au Québec

Au Québec, la scène slam trouve ses racines dans la riche tradition de lectures publiques de poésie qui remontent au moins à la fin du XIX^e siècle avec l'École littéraire de Montréal, mais dont on peut plus raisonnablement situer les origines modernes aux nombreux événements de poésie qui ont eu lieu dès le début des années 1970 et dont le film *La Nuit de la poésie 27 mars 1970* constitue un témoignage remarquable. Ces lectures-performances rassemblaient alors autant des poètes de différents courants littéraires comme Denis Vanier, Gaston Miron, Claude Gauvreau, Gilbert Langevin et Michèle Lalonde que des rockeurs-poètes comme Raoul Duguay (souvent accompagné par l'Infonie et le Jazz Libre du Québec) ou Lucien Francoeur (flanqué de son groupe pop-rock Aut'Chose). Ces événements se poursuivirent tout au long des années 1970 et 1990 à la Casa Pedro sous l'égide du mécène Pedro Rubio et de l'animateur-écrivain Pierrot-le-Fou-Léger et plus tard, lors des soirées Place aux Poètes animées par la poétesse Janou St-Denis. À ce courant, il faudrait ajouter l'influence, dans les années 1990, de la scène anglophone montréalaise de spoken word.

Ce n'est qu'en 2006 que la scène slam, proprement dite, est née, sous l'initiative de Bertrand Laverdure, Catherine Cormier-Larose, Jonathan Lafleur et d'Ivy. Ils ont d'abord initiés les 4 premières soirées Slamontreal, soirées mensuelles reprenant les règles du jeu telles que balisées par Marc Smith. Depuis 2007, Ivy continue de présenter les soirées Slamontreal à l'O Patro Vys. Ensuite, Ivy fonde la Ligue québécoise de slam (LIQS), afin d'encourager la formation d'équipe ailleurs dans la province. Le premier Grand Slam comportait l'équipe de Québec et de Montréal et fut présenté dans le cadre du Festival International de la Littérature au Lion d'or à Montréal. Marc Smith était l'invité d'honneur. On compte en 2009 une équipe de slam poésie à Montréal, à

Québec, à Trois-Rivières, à Gatineau, à Sherbrooke et dans Lanaudière.

Dans l'océan Indien

Le slam a été introduit dans l'océan Indien, en septembre 2002, par le poète et slammaster, Stefan Hart de Keating, alias Stef H2k, d'abord à l'île Maurice, d'où il est originaire, puis à La Réunion, Madagascar, Mayotte et Rodrigues. Les slams se font dans ces îles autant en français que dans la langue natale du slameur.

Des tournois nationaux, scolaires et internationaux s'y déroulent chaque année sous la houlette de slammasters et d'associations, avec le concours de ministères, de centres culturels, de l'Alliance française, de médiathèques, de restaurants et de bars.

Considérations critiques et sociales

Le slam est une forme de poésie sonore considérée comme un mouvement d'expression populaire, initialement en marge des circuits artistiques traditionnels, aujourd'hui largement reconnu et médiatisé. 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 performance.

Si des poètes, en particulier issus de la mouvance hip-hop, le revendiquent comme issu de la rue ainsi que le rap à ses débuts, il est néanmoins pratiqué par des poètes de tous styles, de tous milieux sociaux, en ville comme à la campagne.

« Marc Smith n'aura eu qu'à modifier le concept de départ pratiqué par les poètes-beat, en l'adaptant à son époque, aux goûts et désirs d'un public moins disposé à la spontanéité : il aura su saisir une opportunité circonstancielle, s'approprier une formule existante en l'ajustant aux nécessités contextuelles de l'heure et du lieu, et donner à une nouvelle génération le privilège de la prise de parole mais, ici encadrée et limitée dans la durée de la prestation (3 minutes!), se plaçant ainsi à l'opposé des aspects déflagrateur et iconoclaste, (voire libertaire et anarchique), intrinsèques aux manifestations scéniques propres à la *Beat generation* et à la contre-culture québécoise des années 1970... Marc Smith aura relancé la prise de parole poétique sur la place publique et à l'échelle planétaire. Il incombe désormais à chacun d'avoir les mots pour se dire ! »

Lucien Francoeur

Films

Le documentaire *Slam Nation* de Paul Devlin (1998) traite du National Slam Poetry de Portland en 1996, où l'équipe de Providence (Rhode Island), menée par Taylor Mali, affronte en finale l'équipe du Nuyorican Poets Cafe (New York), menée par Saul Williams. La rivalité entre les figures inaugurales du slam Marc Smith et Bob Holman est aussi mise en avant, avec des interviews de ces derniers.

Le film *Slam* (1998) est une fiction mettant en scène Saul Williams récitant ses propres textes. Ce film a remporté le Grand Prix du Jury au festival Sundance et la Caméra d'or au Festival de Cannes en 1998. Il a joué un rôle important dans la popularisation du slam.

En français, on mentionnera ces quatre documentaires (non distribués au cinéma) :

Slam, applaudissez les poètes (2006) de Deina Galey, Christophe Jarosz et Frédéric Moreau. Diffusions : RTBF2 / Planète choc

Slam, ce qui nous brûle (2007) de Pascal Tessaud.

Histoire de dire (2008) de Yann Francès et Matthieu Chevallier.

Slameurs (2008) de Deina Galey et Frédéric Moreau - Production séquence SDP - Because Music Et ce documentaire commercialisé avec l'album BOUCHAZOREILL' « SLAM EXPERIENCE » (BECAUSE)

• *Bouchazoreill' Slam* DVD (2007) de Deina Galey et Frédéric Moreau pour Because Music

Règles habituelles du slam

Même si le slam de poésie est souvent décrit comme un moyen de liberté d'expression, le spectacle est structuré par des règles qui sont généralement les suivantes :

- Inscriptions ouvertes à toutes et tous auprès du présentateur • On peut passer seul, en duo, en trio... pas de nombre maximal imposé, si ce n'est la limite technique (possibilité de poème collectif)
- Pas de décorations sonores, lumineuses ou vestimentaires
- Pas d'accessoires (si le slameur ne connaît pas son texte, il peut le lire sur scène)
- Temps de parole de trois minutes maximum
- Un texte par passage sur scène
- Texte issu de sa propre création

Un texte dit = un verre offert (est l'exception culturelle francophone) Ces règles sont variables selon les scènes. Par exemple, certaines ne seront pas contre un ensemble de plusieurs petits textes lu en un même passage, autoriseront jusque cinq minutes voire supprimeront la limite de temps, d'autres ne donneront qu'un verre par slameur même s'il passe plusieurs fois, d'autres encore imposent un prix d'entrée modique, ou n'interdisent pas la lecture de texte écrit par quelqu'un d'autre, pourvu qu'il cite sa source et l'interprète à sa façon. Quoi qu'il en soit, on peut autant dire, lire, chanter, murmurer, que rapper ou gazouiller son slam. On peut même faire un mime. C'est l'occupation de la scène et le partage oral/corporel qui compte. En cas de tournoi, voici comment sont établies les règles de notation :

- Un jury, choisi au hasard dans la salle, note les poètes ou équipes de poètes. Son rôle est de donner des notes, allant de zéro à dix, à chaque passage. Comme le jury n'est pas expert en la matière, il s'agit d'un jugement relativement subjectif et sur des bases différentes d'une notation de type scolaire. Les points sont donnés selon le texte et la performance. Mais il est important de rappeler que le rôle des poètes est de faire de la poésie, et non de gagner à un tournoi.

Les scènes slam pratiquant ces règles de jeu incluent : le Grand Slam de Paname, le Grand Slam National, le Slam United, le Slam So What, la Maison Folie de Mons et divers slams sessions et grands ateliers en France principalement dans les grandes villes du Nord : Reims, Troyes et Chaumont en Champagne, Rennes et Nantes en Bretagne et Tours dans le Centre... Cette approche, inventée par Marc Smith pour ramener du public et rendre les scènes slam plus populaires, est également pratiquée au niveau international : IWPS (individual world poetry slam), German International Poetry Slam, Harlem Poetry Slam (Hollande)...

Un petit nombre de scènes font voter toute la salle avec des cartons colorés comme dans les matchs d'improvisation ou au moyen d'un applaudimètre, comme le tournoi européen de slam de Berlin.

Liens externes

- Arte.tv (<http://www.arte.tv/fr/Echappees-culturelles/Le-slam/1777940.html/>) - Dossier slam sur Arte
- Ligue Slam de France (<http://ligueslamdefrance.com/>)
- Le-Slam.org (<http://www.le-slam.org/>) - Site sur le mouvement slam en France
- (en) Site officiel de Marc Kelly Smith, fondateur du slam poésie (<http://marckellysmith.com/>)
- « Le slam ? » sur le site du réseau Français la *Ligue Slam de France* (<http://ligueslamdefrance.com/slam.php>)

Sources et contributeurs de l'article

Slam (poésie) *Source*: <http://fr.wikipedia.org/w/index.php?oldid=83446645> *Contributeurs*: 2A01:E34:EF11:B20:FD2D:11BC:4834:2EC5, Abrahami, Alain ANCIAUX (DOCTOR AL), Alain.Darles, Alalca, Alankazame, Alchemica, Alexmart, Ameliedu69, Asavaa, Asheka, B-noa, Binabik155, Bizon, Blub, Bouriachi, Chacal65, Chaoborus, Chouca, Chris93, Coyote du 86, Critias, Céréales Killer, Dame Gabrielle, Dhatier, DocteurCosmos, Doctorak, Dominickx, Ejph, El Caro, Elchampi, Emirix, Escafit, Esprit Fugace, Et ta soeur, Factory, Fandepanda, François Martin, Grimlock, Gwendo51, Gz260, Gzen92, HXBC6, Hautbois, HighWrote, Hiogui, Hubbubhum, Iansade, Inteleki, Intyprod, JLM, JOoLdotCH, Jackske85, Jaymz Height-Field, Jean-mix, Jelecarn, Ji-Elle, Jules78120, Kilith, Kingbobo, Kouï2, Koulloute, Kristof01, Kōan, Laddo, Laurent Nguyen, Le pro du 94 :), LeYaYa, Leag, Letartean, Linan, Litlok, Louis-garden, Lydio, M0tty, MRZURG, Maloq, Mini.fb, Moez, Mogador, Monsieurmouch, Mousmousse13, N'importe lequel autre, NicoV, Nicolas Lardot, Nicolas1981, Nono64, Nuitduslam, O2, Oblic, Offz, OlivierEM, Ollamh, Olmec, Ornithorynque, Otman el jaouhari, Oxo, Padawane, Papillon slameur, Pautard, Piku, Pinpin, Pomethe26, Puff, Pwet-pwet, Riba, Rinaku, Roulio, Ryo, Sanao, Sardon, Sebleouf, Seventh, Shantillb, Siabraid, Skiff, Slam25, SoCreate, Spyro poète moderne, Stef H2k, Stefan Hart de Keating, Steve HUBERT, Stéphane33, Superk, Syssoun, Tavernier, Thesupermat, Tibauk, Ton1, Touchatou, Trackson, Trizek, Vlaam, Vyk, Wiki56, Wikig, Woww, Wsasa, Xian, Xic667, ZURG, Zagoury, Zeld, Zetud, 478

JOUTES ORATOIRES en Mésopotamie

par Henrietta McCall

Il nous faut aussi considérer une tradition littéraire particulière qui a survécu depuis l'époque sumérienne: le dialogue. C'était une forme de divertissement populaire, qui fut peut-être même jouée ou récitée à la Cour. Deux points de vue opposés étaient présentés par deux adversaires personnifiés défendant leurs mérites respectifs, comme dans *Le Tamaris et le Palmier*, *Le Grain et le Blé*, *Le Bœuf et le Cheval*, *L'Hiver et l'Été*. Ces textes suivaient une forme stéréotypée; après une introduction annonçant qui étaient les antagonistes et comment ils s'inséraient dans le grand ordre cosmologique, les raisons de leur polémique étaient exposées. Puis venait la joute oratoire : chaque Partie vantait ses propres mérites, tout en faisant ressortir les défauts de son adversaire. La discussion était ensuite soumise à un dieu, qui prononçait le jugement. Les deux adversaires l'acceptaient volontiers et, devenus d'excellents amis, quittaient la scène.

Cette joute verbale se trouvait parfois reflétée dans le mythe, par exemple dans la tablette VII de l'Épopée de Gilgamesh, où Enkidou commence par maudire Shamhat la courtisane en lui lançant de violentes imprécations :

L'ivrogne inondera de vomi tes atours,

puis, après l'intervention du dieu Shamash, adopte un point de vue diamétralement opposé :

*Mes paroles, qui te maudissent, maintenant te béniront.
Gouverneurs et princes te chériront ...*

Une autre forme de dialogue, peut-être intellectuellement plus satisfaisante, concerne le texte que nous appelons la Théodicée babylonienne, bien qu'il en existe des copies provenant à la fois de babylone et de d'Assyrie. Il s'agit d'un dialogue en vingt-sept strophes entre un sceptique et un pieux, qui représentent tour à tour leurs idées respectives sur la vie avec une cérémonieuse politesse. Malheureusement ce dialogue est fort répétitif et manque de cohérence, se terminant par cette demande bizarre du sceptique:

*Puisse le dieu qui m'a abandonné me venir en aide,
Puisse la déesse qui m'a délaissé se montrer miséricordieuse!*

Dans le *Dialogue du Pessimisme* apparaît sans doute le premier exemple de ce personnage classique de la comédie de situation : le serviteur plus subtil que son maître. A chacun des douze ordres que lui donne son maître le serviteur répond avec esprit. Quand l'ordre devient un contordre, le serviteur change adroitement sa répartie, montrant que toute situation peut être envisagée selon deux perspectives. Certaines strophes sont plutôt abstruses, mais il est clair que l'intention est de divertir :

*- Serviteur, obéis-moi!
- Oui, seigneur, oui.
- Une femme j'aimerai.
- Oui, aimez, seigneur, aimez. L'homme qui aime une femme oublie douleur et ennui.
- Non, serviteur, une femme point n'aimerai.
- N'aimez point, seigneur, n'aimez point. La femme est une fosse, la femme est un poignard de fer et très acéré, qui tranche la gorge de l'homme.*

Ce genre de joutes oratoires apparaît lors de conversations dans les mythes, par exemple dans la tablette VI de l'Épopée de Gilgamesh, quand la déesse Ishtar, subjuguée par la beauté de Gilgamesh, s'offre à lui avec de multiples et riches récompenses mais se voit vertement rejetée en termes colorés et excessifs