

## *My heart feels like it is swallowing itself*

Approche argumentative et textométrique des émotions dans le slam américain

Marion Bendinelli<sup>1</sup>, Elvire Mathis<sup>2</sup>

### ABSTRACT

Poésie violente née dans les années '80 à Chicago, le slam privilégie la revendication de soi et la résistance face aux maux de la société ; il se définit comme une pratique discursive intrinsèquement multimodale, située au carrefour de l'écrit et de l'oral. Un slam rassemble, le temps de la performance, poètes et public autour du partage d'un vécu, d'un témoignage, d'une impression : les émotions, qu'elles soient exprimées, évoquées ou suggérées y sont donc centrales. Notre travail vise à en identifier les marqueurs et à analyser les modes de sémiotisation privilégiés par les poètes. Nous inscrivant dans le cadre de l'analyse sémio-discursive et argumentative des émotions, nous optons pour une approche outillée des corpus textuels, la textométrie, afin de repérer ces marqueurs et d'en interroger le fonctionnement en discours et au sein des textes. Notre corpus est constitué des retranscriptions de 72 performances de slam en anglais, mises en ligne sur la plateforme Youtube en 2017 par le collectif américain Button Poetry. L'exploration du corpus permet de mettre au jour des marqueurs lexicaux, rhétoriques et comportementaux (la gestuelle) constituant autant de traces directes ou indirectes des émotions que nous avons comptabilisées, classées et analysées selon leur fonction argumentative. Notre analyse confirme ainsi l'intérêt d'une approche outillée et interdisciplinaire, et ce faisant, tout le potentiel des analyses croisant données quantitatives et qualitatives.

Slam is a violent kind of poetry born in the 1980s in Chicago. Slam poetry emphasizes self-claim and resistance to societal issues; it is defined as an intrinsically multimodal discursive practice, located at the crossroads of writing and oral expression. A slam brings together poets and audience during performances where they share an experience, a testimony, an impression: emotions, whether expressed, evoked or suggested by a lexical or discursive configuration, are therefore central for the study of slam poetry. Our work aims to identify

---

<sup>1</sup> M.C.F., sciences du langage, Université Bourgogne Franche-Comté, EA 4661 EL-LIADD.

<sup>2</sup> Étudiante, Université Bourgogne Franche-Comté.

the markers of emotion in slam poetry, and to analyze the semiotization modes the poets tend to use the most. As part of the semio-discursive and argumentative analysis of emotions, we opt for a tool-based approach to textual corpora, textometry, in order to identify these markers and question their functioning in speech and within texts. Our corpus consists of transcriptions of 72 slam performances in English, posted on YouTube in 2017 by the American organization Button Poetry. Exploring the corpus makes it possible to uncover lexical, rhetorical and behavioural markers that constitute direct or indirect emotions that we have counted, classified and analyzed according to their argumentative function. Our analysis shows the relevance of a tool-based and interdisciplinary approach, and in doing so, the full potential of analyses combining quantitative and qualitative data.

## 1. Introduction

Le slam, forme d'expression poétique née en 1984 à Chicago, rencontre très tôt un vif succès outre-atlantique. Cette pratique discursive<sup>3</sup> retient toute notre attention pour le « contrat de communication »<sup>4</sup> qui unit les poètes à leur public, définissant leurs attentes et rôles dans l'interaction ; ce contrat nous permet en outre de saisir la « dimension argumentative »<sup>5</sup> du slam. Dans ce cadre, nous étudions en particulier les émotions que les poètes expriment ou suggèrent, au fondement d'une stratégie discursive visant à faire (ré)agir leur public.

Optant pour une définition sémiolinguistique et argumentative des émotions, nous les concevons comme des mouvements psychiques qui « se « partagent » et se « socialisent » (Rimé 1989) selon des modalités interactionnelles et sémiotiques différenciées, verbales et co-verbales »<sup>6</sup>, façonnant l'univers de croyance des récepteurs. Les formes d'expression des émotions mobilisent des unités de niveaux différents (linguistique<sup>7</sup>, para- et extralinguistiques) et de complexités diverses<sup>8</sup>. Souhaitant aboutir à un repérage systématique de ces formes, non contraint par les ressources lexicales à disposition (dictionnaires, listes de termes *ad hoc*), nous convoquons une approche informatisée et statistique des corpus textuels, la textométrie, notamment menée au moyen du logiciel TXM<sup>9</sup>. Le re-

<sup>3</sup> Nous référons dans ce texte à la notion de discours comme une « activité de sujets inscrits dans des contextes déterminés », DOMINIQUE MAINGUENEAU, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 1996, p. 21.

<sup>4</sup> PATRICK CHARAUDEAU, « Contrats de communication et ritualisations des débats télévisés », in PATRICK CHARAUDEAU (éd.), *La Télévision, les débats culturels*, "Apostrophes", Paris, Didier Érudition, 1991, pp. 12-14.

<sup>5</sup> RUTH AMOSSY, « Argumentation et Analyse du discours : perspectives théoriques et découpages disciplinaires », *Argumentation et Analyse du Discours* [en ligne], n. 1, 2008, § 11, <<http://journals.openedition.org/aad/200>> (dernier accès : 18.09.2019).

<sup>6</sup> CHRISTIAN PLANTIN, *Les bonnes raisons des émotions, Principes et méthode pour l'étude du discours émotionné*, Berne, Peter Lang, 2011, p. 115.

<sup>7</sup> Cela inclut les procédés verbaux, iconiques, graphiques, typographiques ainsi que les usages de la ponctuation. ÉLEONORE YASRI-LABRIQUE, « Discours identitaires et investissement émotionnel : dire l'altérité dans les forums de discussion », *Cahiers de praxématique* [en ligne], n. 66, 2016, <<https://journals.openedition.org/praxématique/4299>> (dernier accès : 22.08.2019).

<sup>8</sup> RAPHAËL MICHELI, IDA HEKMAT, ALAIN RABATEL, « Les émotions : des modes de sémiotisation aux fonctions argumentatives », *Semen* [en ligne], n. 35, 2013, § 3, <<https://journals.openedition.org/semem/9790>> (dernier accès : 21.08.2019).

<sup>9</sup> SERGE HEIDEN, JEAN-PHILIPPE MAGUÉ, BÉNÉDICTE PINCEMIN, « TXM : Une plateforme logicielle open-source pour la textométrie – conception et développement », in

cours à une telle méthode implique d'établir le corpus dans le respect des critères formulés en linguistique de corpus, pour les corpus multimodaux en particulier, ainsi que le respect de normes de transcription et d'annotation que nous exposerons brièvement.

À consistance essentiellement méthodologique, cet article aboutit à un relevé d'items lexicaux et de gestes utilisés pour leurs valeurs référentielles ou métaphoriques, analysés au prisme des modes de sémiotisation<sup>10</sup> qu'ils actualisent. Cela nous permet ainsi de mettre au jour les tendances lourdes qui se dégagent du corpus en matière de champs lexicaux, de configurations discursives et de comportements physiques, qu'ils disent ou suggèrent l'émotion.

## 2. *Qu'est-ce que le slam ?*

En 1984, Marc Smith, ouvrier du bâtiment à Chicago, veut démocratiser une poésie qui, selon lui, est devenue trop élitiste et ennuyeuse. Ainsi naît le *slam*, dont le nom tiré du verbe *to slam* (« frapper ») en anglais traduit une volonté de violence que l'on retrouve dans les textes des auteurs. Au départ, cette nouvelle poésie attire les communautés socialement opprimées (immigrées, transgenres, homosexuelles, *addicts* ou victimes de discriminations) mais atteint peu à peu toutes les classes sociales de sorte à devenir un espace de revendication de soi ouvert à tous. Les poètes viennent y dénoncer leurs maux ou simplement se faire entendre auprès d'un public plus ou moins restreint : « hospitalier, [le slam ouvre] la porte à quiconque veut entrer dans la danse des mots : “the slam is open to anybody who walks in the door”, dit Marc Smith »<sup>11</sup>.

Aux États-Unis, tournois et scènes ouvertes émergent<sup>12</sup>. Les premiers, conformément à la volonté originelle de M. Smith, tâchent de se différencier des lectures traditionnelles de poésie. Seuls ou à plusieurs sur scène, les auteurs doivent se montrer plus expressifs que leurs

---

SERGIO BOLASCO (éd.), *Proc. of 10th International Conference on the Statistical Analysis of Textual Data - JADT 2010* [en ligne], Rome, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2010, pp. 1021-1032.

<sup>10</sup> MICHELI, HEKMAT, RABATEL, *op. cit.*, § 3.

<sup>11</sup> CAMILLE VORGER, *Slam : des origines aux horizons*, Venissieux, La Passe Du Vent : Éditions D'en Bas, 2015, p. 36.

<sup>12</sup> Ces types de performance se distinguent par les règles qui les encadrent, telles que la durée des slams ou l'interdiction pour le poète d'être accompagné d'accessoires scéniques. Cf. ELVIRE MATHIS, *La représentation des troubles psychiques dans la poésie slam américaine*, mémoire de Master 2, Université Bourgogne Franche-Comté, 2019.

concurrents, le public se faisant jury<sup>13</sup>. Les scènes ouvertes, elles, ne font pas l'objet d'évaluations, mais l'auditoire joue un rôle important dans la construction d'un jeu nécessaire entre auteur et public : « [l]e slam repose sur l'immédiateté et appelle une interactivité quasi simultanée, qui peut aboutir à une véritable alchimie entre l'artiste et son public »<sup>14</sup>. Dans ces deux types de performances, les slameurs sont donc tenus de réaliser une performance scénique convaincante et percutante, où il importe alors de « se présenter (...) en tant que personne authentique »<sup>15</sup> et proposer un texte porteur d'émotions (vraisemblablement) sincères.

Peu connu sous sa forme poétique<sup>16</sup>, le slam demeure selon nous un objet méconnu au sein des sciences humaines et sociales<sup>17</sup>, difficile à saisir en raison notamment du travail non négligeable de retranscription et d'annotation requis pour l'exploitation de ces données (cf. 3.2).

### 3. *Slam et émotions : une perspective argumentative*

Devant l'impossibilité de proposer une définition de l'argumentation à même de synthétiser les différentes conceptions en circulation dans le champ des études argumentatives<sup>18</sup>, et risquant même d'« accroître le mal auquel elle prétendait porter remède »<sup>19</sup>, limitons-nous ici à poser quelques principes pertinents pour une appréhension des émotions dans et par le slam.

L'argumentation, selon une conception discursive dialogale, se définit comme la « confrontation rationnelle de discours [D1] et de contre-discours [D2] orientés par une même question ouvertement posée »<sup>20</sup> ; ainsi

<sup>13</sup> MATHIS, *Ibid.*

<sup>14</sup> JÉRÔME MEIZOZ, *La littérature "en personne". Scène médiatique et formes d'incarnation*, Genève, Slatkine Erudition, 2016, p. 166.

<sup>15</sup> MEIZOZ, *Ibid.*, p. 160.

<sup>16</sup> Le slam sous sa forme de chanson rencontre un certain succès sous l'impulsion d'artistes tels que Grand Corps Malade qui l'a introduit dans l'espace francophone.

<sup>17</sup> Le slam est essentiellement réputé pour son potentiel éducatif et didactique dans le milieu scolaire et universitaire (en particulier dans le cadre de l'enseignement des langues étrangères).

<sup>18</sup> CHRISTIAN PLANTIN, *Essais sur l'argumentation*, Paris, Editions Kimé, 1990.

<sup>19</sup> CHRISTIAN PLANTIN, *Dictionnaire de l'argumentation. Une introduction aux études d'argumentation*, Lyon, ENS Éditions, coll. « Langages », 2016, p. 72.

<sup>20</sup> ALAIN RABATEL, *Homo Narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Limoges, Lambert-Lucas, 2008, p. 589.

considérée, la situation argumentative puise ses origines dans la rhétorique ancienne<sup>21</sup>. S'appuyant sur les propositions de Christian Plantin, Alain Rabatel admet que l'on peut rencontrer des textes à « argumentation indirecte implicite »<sup>22</sup> qui reposent sur ces trois principes :

- 1 : Il y a bien un énoncé E1 ; *mais l'énoncé E2 n'est pas explicite* ;
- 2 : Il n'y a pas de question ; *ce qui ne veut pas dire qu'il n'y a pas de problème, ni de réponse* ;
- 3 : Il n'y a pas d'argument explicitement proféré par un locuteur ; *mais les états du monde dénotés (valeur descriptive) se doublent d'une valeur argumentative (interprétative) à valeur d'argument, sur le mode des évidences perceptuelles ou conceptuelles.*<sup>23</sup>

Une telle conception de l'argumentation peut être rapprochée de ce que Ruth Amossy nomme « dimension argumentative »<sup>24</sup>, laquelle caractérise les pratiques discursives dont

l'objectif avoué est autre qu'argumentatif : un discours d'information, une description, une narration dont la vocation est de conter, le compte rendu d'un vécu dans un carnet de route ou un journal intime, un témoignage qui relate ce que le sujet a vu, une conversation familière où les partenaires échangent des propos anodins qui ne visent pas à faire triompher une thèse, etc.

Dans ce cadre, l'argumentation est entendue dans un cadre large, qui sied à la saisie du contrat de communication<sup>25</sup> sous-jacent aux performances de slam. En effet, chaque performance ne formule pas nécessairement une question argumentative de manière explicite, ne tente pas d'y apporter une réponse, ou ne recherche pas ouvertement à convaincre ou à persuader les membres de l'auditoire en influençant leur(s) opinion(s) ; pour autant, chaque performance présuppose que le temps du slam est un moment au cours duquel le poète partage un vécu (imaginé ou éprouvé), une émotion, une vision du monde avec son public, le

---

<sup>21</sup> PLANTIN, *Dictionnaire de l'argumentation*, cit., p. 79.

<sup>22</sup> RABATEL, *Homo Narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, cit., p. 589.

<sup>23</sup> *Ibid.*, cit., p. 590.

<sup>24</sup> AMOSSY, *op. cit.*, § 11.

<sup>25</sup> CHARAUDEAU, « Contrats de communication et ritualisations des débats télévisés », cit., pp. 12-14.

premier ayant pour ambition d'amener le second à (ré)agir, à découvrir, à s'identifier<sup>26</sup>. Le slam est donc une interaction nourrie par la rencontre entre un poète, un propos et un public, un échange où il ne s'agit pas de contester l'autre (son identité, sa réalité) mais d'engager la discussion avec lui.

L'approche discursive et dialogale de l'argumentation offre le cadre théorique et les outils nécessaires pour une appréhension holistique des émotions. D'une part, elle permet de dépasser le relevé des moyens les actualisant en langue (vocabulaire et structures syntaxiques) pour (1) tenir compte d'un large ensemble de marqueurs « pertinents se rattach[a]nt à différents types de matériau sémiotique – verbal, mais aussi voco-prosodique et mimo-posturo-gestuel »<sup>27</sup>, pouvant se combiner les uns aux autres ; (2) affirmer qu'un marqueur d'émotion n'exprime pas une émotion *ex nihilo* mais en raison des relations qui l'unissent aux autres données textuelles (leur cotexte) et contextuelles (locuteur, situation...) : l'expression d'une émotion se construit *dans* et *par* le discours.

Raphaël Micheli distingue trois modes de sémiotisation des émotions, que nous illustrons ici à partir d'extraits de notre corpus :

- l'émotion dite « désignée par le lexique et rapportée à une entité humaine supposée l'éprouver »<sup>28</sup> : « I feel sad »<sup>29</sup> ;
- l'émotion montrée « inférée à partir d'un ensemble de caractéristiques de l'énoncé »<sup>30</sup> : « my last ingredient to a spell [*il tremble*] I wanted to believe »<sup>31</sup> ; « a spell » renvoie à la volonté du narrateur de rendre la vie à sa mère, le geste [*il tremble*] est une réaction directe au propos tenu et traduit tristesse et désespoir ;
- l'émotion étayée « inférée à partir de la schématisation, dans le discours, d'une situation [...] conventionnellement associée à une émotion »<sup>32</sup> :

someday I'm gonna have a child  
 she's gonna have eyes like mine  
 and such small hands  
 just like she'll need me alive then

<sup>26</sup> MARIANNE DOURY, *Argumentation : analyser textes et discours*, Paris, Armand Colin, 2016.

<sup>27</sup> MICHELI, HEKMAT, RABATEL, *op. cit.*, § 3.

<sup>28</sup> *Ibid.*, § 4.

<sup>29</sup> SABRINA BENAÏM, *The Loneliest Sweet Potato*, 2017.

<sup>30</sup> MICHELI, HEKMAT, RABATEL, *op. cit.*, § 7.

<sup>31</sup> OMAR HOLMON, *A Case Study in Black Girl Magic*, 2017.

<sup>32</sup> MICHELI, HEKMAT, RABATEL, *op. cit.*, § 7.

she needs me alive now  
[...] I don't stare off bridges anymore<sup>33</sup>

Ici, l'auteur revient sur sa tendance dépressive passée ; Neil Hilborn imagine sa vie avec un enfant, signe d'espoir et de projection vers son avenir et signe d'une trêve dans son mal-être : il ne souhaite en effet plus se suicider (« I don't stare off bridges anymore »).

L'expression d'émotions peut par ailleurs être mise au service de l'élaboration de la dimension argumentative du discours, « que le locuteur argumente *au moyen* d[']elles ou] qu'il argumente *à leur propos* »<sup>34</sup> (voir en 4. infra). Mais les émotions exprimées dans le slam ont-elles toutes une vocation argumentative ? Répondre positivement reviendrait à oblitérer le fait que cette forme poétique, adressée à un public, peut amener ses poètes à réagir à leurs propres émotions (s'emballer ou rire de leur maladresse par exemple) ou à celles du public (sourire aux applaudissements, grimacer aux sifflements ou interpellations). Un tel questionnement porte à réfléchir au caractère vraisemblable des performances : ainsi, si certaines émotions exprimées paraissent *a priori* non dépendantes d'une volonté de persuasion, elles peuvent tout autant être réfléchies et préparées à l'avance, comme c'est le cas dans les *one (wo)man show*. Sans développer davantage ici ce rapprochement entre art humoristique et art poétique sous l'angle des émotions, nous postulons que l'apparition des émotions chez les slameurs porte nécessairement un caractère intentionnel sous-jacent visant à créer une certaine connivence<sup>35</sup>. À cet égard, et reprenant les concepts travaillés ailleurs<sup>36</sup>, le slam appartient à une forme de communication émotive, la parole pouvant être réorganisée selon des principes communicationnels stratégiques.

Pour relever les marqueurs d'émotions, la recherche peut s'appuyer sur des listes lexicales de référence comprenant de 1034 formes

---

<sup>33</sup> NEIL HILBORN, *For Henry*, 2017.

<sup>34</sup> MICHELI, HEKMAT, RABATEL, *op. cit.*, § 2.

<sup>35</sup> PATRICK CHARAUDEAU, « Des catégories pour l'humour ? », *Questions de communication* [en ligne], n. 10, 2006, <<http://www.patrick-charaudeau.com/Des-categories-pour-l-humour.html>> (dernier accès : 25.08.2019).

<sup>36</sup> CHRISTIAN PLANTIN, *Les bonnes raisons des émotions. Principes et méthode pour l'étude du discours émotionné*, cit. ; CLAUDIA CAFFI, RICHARD W. JANNEY, « Toward a pragmatics of emotive communication », *Journal of Pragmatics*, n. 22 (3-4), 1994, pp. 325-373.

graphiques à près de 14.000 lemmes<sup>37</sup> selon les modèles<sup>38</sup> ; mais ces travaux ne répertorient que des expressions verbales et nient la créativité dont peuvent faire preuve les locuteurs, et sont donc peu adaptés à une étude du slam. C'est pourquoi nous adoptons une autre démarche, textométrique, de nature heuristique et différentielle, où la contextualisation des données (de nature et complexité différentes) et leur mise en contraste guident l'interprétation.

#### 4. *La textométrie : principes et enjeux*

La textométrie, comme la lexicométrie notamment, appartient aux méthodologies d'analyse informatique de données textuelles développées dans les années '60 à partir des travaux de Charles Muller et de Pierre Guiraud. Elles proposent une exploration documentaire et statistique d'un ensemble de données textuelles, le corpus, à même de suggérer des parcours de lecture qu'il convient ensuite d'interpréter conformément aux perspectives théoriques adoptées<sup>39</sup>. Adossées à différentes modalités de visualisation (listes, tables, représentations factorielles ou arborées), ces méthodologies donnent à « lire » les textes à travers les formes, lemmes ou catégories grammaticales employés, classés, associés, selon leur fréquence d'emploi dans le corpus et/ou ses textes<sup>40</sup>.

Nous avons constitué un corpus autour des performances rassemblées par le collectif *Button Poetry*, fondé à Minneapolis en 2011 : populaire auprès des internautes, il perpétue les principes originels du slam, ce qui garantit l'authenticité de notre corpus. Ayant accès aux vidéos disponibles sur la chaîne *YouTube*, nous avons sélectionné 72 performances

<sup>37</sup> Nous désignons par lemme, la forme canonique assignée aux variantes morphologiques d'un vocable.

<sup>38</sup> MARGARET M. BRADLEY, PETER J. LANG, « Affective norms for English words (ANEW): Instruction manual and affective ratings », *Technical Report C-1*, University of Florida, The Center for Research in Psychophysiology, 1999 ; AMY B. WARRINER, VICTOR KUPERMAN, MARK BRYSSBAERT, « Norms of V, A, and D for 13,915 English lemmas », *Behavior Research Methods*, n. 45, 2013, pp. 1191-1207.

<sup>39</sup> VIRGINIE LETHIER, « Sonder le discours de la Banque Centrale Européenne (1998-2018) », in LUDOVIC DESMEDT, LAURENT GAUTIER, MATTHIEU LLORCA (éds.), *Les discours de conjoncture : approches croisées*, Paris, L'Harmattan, sous presse.

<sup>40</sup> Cf. notamment BENOÎT HABERT, ADELINÉ NAZARENKO, ANDRÉ SALEM, *Les linguistiques de corpus*, Paris, Armand Colin, 1997 ; CÉLINE POU DAT, FRÉDÉRIC LANDRAGIN, *Explorer un corpus textuel : Méthodes – pratiques – outils*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2017.

publiées en 2017 (six par mois), réalisées par 49 auteurs différents, respectant la parité de genre<sup>41</sup> ainsi que la présence des huit thématiques identifiées et représentatives des sujets traités sur la chaîne : troubles psychiques, viol, racisme, sexualité, mort, violence, féminisme et une catégorie « divers » attribuée aux textes inclassables. Ce corpus est ainsi quantitativement et qualitativement représentatif ; les textes qui le composent s'assemblent ou s'opposent sur des traits semblables (auctorialité, genre des poètes, thématique), rendant l'approche contrastive possible, et les calculs statistiques légitimes<sup>42</sup>.

Ce corpus représente environ trois heures de données audiovisuelles, 27.320 occurrences, correspondant à 4.344 vocables dont 2.514 hapax : cela représente près de 60% des formes du corpus, ce qui semble indiquer une richesse lexicale cohérente avec le genre poétique auquel appartiennent les textes.

Pour une exploitation informatique optimale et conforme aux usages actuels, le corpus est encodé au format XML-TEI<sup>43</sup> fonctionnant sur un système de métadonnées composées de balises et d'attributs notés `<nom_balise nom_attribut="aa">` et respectant les normes du consortium de la *Text Encoding Initiative*<sup>44</sup>. Les propriétés associées aux données textuelles évitent la perte d'informations lors du passage à l'écrit d'un corpus multimodal comme le nôtre et permettent de tenir compte de variables (extra)linguistiques au moyen desquelles classer, éclairer et contraster les données : choisies selon leur pertinence pour l'étude, ces informations ne sont donc pas passives. Les métadonnées recouvrent trois types d'informations :

- rendre chaque fichier identifiable par le logiciel : nom de l'auteur et genre (`u who="xx" gender="yy">`), titre du poème et thématique principale (`<text title="ww" topic="zz">`) ;

---

<sup>41</sup> Nous parlons ici de genres et non de sexes biologiques. Pour leur catégorisation, nous nous appuyons sur la manière dont les auteurs se présentent eux-mêmes ; en cas d'ambiguïté, nous notons X.

<sup>42</sup> BÉNÉDICTE PINCEMIN, « Hétérogénéité des corpus et Textométrie », *Langages*, n. 187, 2012, 13-26, DOI : 10.3917/lang.187.0013. URL : <https://www.cairn.info/revue-langages-2012-3-page-13.htm> (dernier accès : 28.09.2019) ; CAMILLE DEBRAS, « Petits et grands corpus en analyse linguistique des gestes », *Corpus* [En ligne], n. 18, 2018, <http://journals.openedition.org/corpus/3287> (dernier accès : 28.09.2019).

<sup>43</sup> Le format TXT n'est pas adopté, car il ne permettrait pas de tenir compte des données prosodiques et comportementales.

<sup>44</sup> Ces normes permettent d'éviter la prolifération de balises *ad hoc* et/ou différentes d'un chercheur à l'autre, et garantissent le partage des fichiers au sein de la communauté scientifique.

- conserver les éléments de structuration des textes en strophes et vers, <lg> et <l> : ici, l’encodage repose sur notre écoute et réception car les textes sont des performances audiovisuelles ;
- conserver les caractéristiques orales et multimodales dont nous faisons l’hypothèse qu’elles influent sur ou dérivent de la construction des émotions et de leur diffusion au public – silences, gestuelle, prosodie et réactions du public notés <pause>, <kinesic>, <shift> et <incident>. Les pauses sont décrites en fonction de leur durée ; les gestes et réactions du public sont décrits finement au sein de *milestones* qui pointent un lieu du texte sans encadrer un segment ; la prosodie enfin reçoit un encodage plus complexe par le recours de deux balises complémentaires renvoyant à la variation prosodique<sup>45</sup>.

### 5. Repérer des lieux textuels de l’émotion

Les premières sections nous ayant permis de poser le cadre théorique et méthodologique dans lequel s’inscrit cette étude, nous allons à présent en appliquer les principes à notre corpus, dressant la liste des marqueurs d’émotion du slam. Nous développons ici le cheminement permettant de mettre au jour les vocables, champs lexicaux, figures de style et mouvements kinésiques liés à l’expression d’émotions ; de manière concomitante, nous analysons les formes ainsi recueillies au prisme des différents modes de sémiotisation. L’étude permet d’identifier des classes lexicales et kinésiques inattendues ou, à notre connaissance, non renseignées.

#### 5.1 Le vocabulaire : dire et suggérer l’émotion

Une entrée possible dans le corpus consiste à rechercher des termes d’émotions : substantifs et adjectifs pour l’essentiel, ils sont « définis à partir des *noms d’émotion* [...], de leurs dérivés morpho-lexicaux (*haine* à *haïr*, *haineux*) [et] de la liste des termes constituant le champ de « l’affectivité », qui réunit « les émotions, les sentiments, les états (Béraud *et al.* 1988, 111-113) »<sup>46</sup>. Nous avons consulté l’index hiérarchique généré par TXM, c’est-à-dire la liste des formes graphiques utilisées au moins une fois, classées par ordre alphabétique et décroissant de fréquence, soit, dans le tableau 1, les vingt-cinq premières formes de cette liste.

<sup>45</sup> MATHIS, *op. cit.*

<sup>46</sup> CHRISTIAN PLANTIN, « La construction rhétorique des émotions », in EDDO RIGOTTI (éd.), *Rhetoric and argumentation*, Tübingen, Niemeyer, 1999, p. 205.

Tableau 1. Index hiérarchique des formes graphiques :  
classement alphabétique et décroissant de fréquence [extrait]

Rang	Forme	Freq. brute												
1	the	1062	6	you	646	11	that	356	16	for	202	21	when	162
2	I	1021	7	of	476	12	in	348	17	do	185	22	this	160
3	a	705	8	is	405	13	s	248	18	like	184	23	but	153
4	to	693	9	it	363	14	n't	234	19	on	177	24	not	152
5	and	688	10	my	362	15	me	227	20	your	176	25	her	148

Confirmant des études antérieures sur l'anglais<sup>47</sup>, les formes les plus employées sont les déterminants, les pronoms de première et deuxième personnes, les verbes/auxiliaires *be* et *do*<sup>48</sup>, les prépositions et les conjonctions (*and, of, that, in, for, on, but*) : toutes participent des structures lexico-grammaticales les plus usuelles.

Dans l'index, nous notons douze termes d'émotion présentant une fréquence supérieure à dix occurrences dans le corpus (entre parenthèses, le rang de fréquence) : *like* (18)<sup>49</sup>, *love* (71), *feel* (94), *wish* (100), *good* (113), *sad* (137), *crying* (267), *fuck* (273), *laugh* (306), *cry* (329), *hope* (339), *magic* (345). Dans cette liste, notre choix d'inclure *fuck* et *magic* peut surprendre : le retour au texte permet de constater que, pour 18 de leurs 23 occurrences cumulées, *fuck* est employé dans des interjections et jurons (ex. 1-2) ou dans des expressions perçues comme populaires, voire vulgaires (ex. 3-4) ; *magic* apparaît dans des usages figurés ou métaphoriques (ex. 5 à 7).

Ex. 1 – Ben Wenzl, *Mental Illness : The Musical !*

oh **fuck** it's starting  
lights dim  
me dimmer  
curtain up  
frown down  
*spotlight*

<sup>47</sup> DOUGLAS BIBER *et al.*, *Longman Grammar of Spoken and Written English*, Harlow, Pearson Education Limited, 1999.

<sup>48</sup> Deux éléments plus inhabituels : le pronom *her* apparaît au rang 25, plus élevé qu'attendu, du fait de la prégnance des personnages féminins (mère, grand-mère, amie, compagne) ; le verbe *have* se situe au 30ème rang pour des raisons qu'il conviendrait d'explorer davantage.

<sup>49</sup> Un retour au texte par le biais du concordancier permet toutefois de constater que seules 12 des 184 occurrences renvoient effectivement au verbe *aimer* (les autres à la conjonction).

Ex. 2 – Franny Choi, *Whiteness Walks Into A Bar*  
whiteness walks into a bar with a golden retriever  
the golden retriever promptly takes a shit on the floor  
the bartender's like what the **fuck** whiteness  
whiteness is like whoa whoa whoa whoa  
tone

Ex. 3 – Bernard Ferguson, *On Sex For The Immigrant*  
I thought would live forever and now I am insatiable  
I know  
grief is something we can **fuck** our way out of

Ex. 4 – Rudy Francisco, *To The Body*  
dear heart  
I trust you  
don't **fuck** this up

Ex. 5 – Bernard Ferguson, *On Sex For The Immigrant*  
no decay here  
just a cauldron of **magic**  
brimming at the seams  
we burst  
and then we burst again  
I'm spelling it out for you  
imagine an entire night sky  
ready to keep us from a beautiful becoming

Ex. 6 – Omar Holmon, *A Case Study In Black Girl Magic*  
shut up  
I believe what we had was **magic**

Ex. 7 – Omar Holmon, *A Case Study In Black Girl Magic*  
because my mother is  
because my mother was  
she was **magic**

Ces emplois traduisent respectivement la surprise ou la colère (ex. 1-2), l'espoir (ex. 3-4), la joie et la nostalgie de moments heureux (ex. 5-7), émotions que le spectateur perçoit chez le poète et qu'il est incité à ressentir lui-même par empathie.

On note par ailleurs la présence de deux paradigmes : le premier,

construit autour de formes telles que *blood* (155), *dead* (250), *depression* (251), *die* (252), *live* (344), *death* (365), renvoie à des objets ou des situations impliquant le ressenti d'affects positifs ou négatifs ; le second désigne des parties du corps humain : *body* (78), *hands* (127), *hand* (200), *mouth* (228), *bodies* (235), *eyes* (239), *voice* (259), *feet* (272), *heart* (302), *teeth* (317), *tongue* (319), *face* (333), *legs* (341). Remplissent-elles une fonction dénotative – dépourvue à ce titre de fonction pathémique – ou jouent-elles un rôle dans la sémiotisation de l'émotion ? Dans le cas de *hands* (31 occurrences), le concordancier fait ressortir trois *patterns* récurrents. Dans le premier, les mains symbolisent le moyen par lequel un acte violent est perpétré : elles sont une arme (ex. 8-9) ou une menace (ex. 10).

Ex. 8 – Nora Cooper, *Depression, The Dude*  
 when I gave the boy my silence  
 when he put his **hands** around my throat  
 before asking if I wanted them there

Ex. 9 – Aaron Coleman, *On Acquiescence*  
 straining to empty  
 what gets stuck in **hands**  
 fashioned into weapons that clutch  
 torsos and throats

Ex. 10 – Amaya Blankenship, *My Walk Home*  
 it's easy to be a target  
 when lurking **hands** can hide

Un deuxième *pattern* repose sur l'association entre les mains et le sang construisant l'image de {mains couvertes de sang}, conséquence d'une action violente potentiellement mortelle (ex. 11-12), ou symbole d'une vie menacée (ex. 13).

Ex. 11 – Alysia Harris, *No Poems Inside The Victorian House*  
 I had to remember my joy  
 had to speak it into being  
 and when I looked up from my blood-soaked **hands**  
 I saw that it was good

Ex. 12 – Amanda Pressman, *Pepper Spray*  
 the next day he's sobbing

saying he doesn't remember sinking his nails into me  
that the blood on his **hands** is just as scary for him

Ex. 13 – Olivia Gatwood, *Ode To The Women On Long Island*  
the women on Long Island won't put it past any man to be guilty  
even their kin who after all have their husbands' **hands** and blood  
and last week when a girl was murdered while jogging in Queens  
the women on Long Island were unstartled and furious

Enfin, activant une autre isotopie, les mains construisent une image rassurante, accueillante (jointes, paumes vers le ciel) dans un contexte dramatique comme la mort d'un être cher (ex. 14).

Ex. 14 – Neil Hilborn, *For Henry*  
Henry was my pet rat  
and he died last in my **hands**  
he was three years old

L'index hiérarchique permet donc de relever des termes et des isotopies qui *disent* l'émotion (*cry, love...*), la *montrent* (*fuck, magic et hands*) ou l'*étayent* par des situations (vécues ?) décrites par les poètes. Ces deux derniers cas relèvent d'une stratégie permettant d'aborder des thèmes dramatiques sans les nommer (mort, meurtre, viol) mais au moyen d'une représentation imagée peut-être plus concrète.

### 5.2 Repérage de figures de style et étude de leurs fonctions

Nous poursuivons l'exploration du corpus par la recherche de figures de style. Si la textométrie rend possible le repérage et l'étude de comparaisons grâce à leurs structures lexico-grammaticales régulières, donc facilement repérables, la question se pose de savoir si elle permet de saisir des métaphores, forme linguistique bien plus complexe pour une machine dénuée de connaissances culturelles et sociales.

En anglais, une comparaison repose essentiellement sur l'utilisation des formes *like, as if* ou, dans une fréquence bien moindre, *as though*, dans des segments du type *I feel like a burden, I feel as if / as though I were a burden* ; ces énoncés font état du ressenti de *I* comparé à une entité physique ou morale. Pour repérer les occurrences de ces énoncés dans notre corpus, la requête informatique doit pouvoir (1) relever automatiquement tous les verbes rencontrés dans cette structure en (2) tenant compte de leurs variantes flexionnelles ; (3) tolérer une certaine souplesse pour accepter des réalisations plus complexes. La requête proposée pour

*like* est [word=".\*"]{0,3}[enpos="V.\*"][enpos="JJ | RB"]{0,5}[word="like"&enpos="IN"] [word=".\*"]{5}, qui se lit « toutes les séquences commençant par n'importe quel mot, suivi, dans une fenêtre de 0 à 3 formes, d'un verbe sous toutes ses variantes flexionnelles, suivi dans une fenêtre de 0 à 5 formes d'un adjectif ou d'un adverbe, suivi de *like* (en tant que préposition ou conjonction de subordination) et se terminant par n'importe quel mot ». Cette requête associe des formes lexicales et grammaticales, au statut obligatoire ou facultatif, dans un ordre contraint. Nous obtenons ainsi 86 résultats avec *like*, 3 avec *as if* et 1 avec *as though*.

Ces comparaisons révèlent que dans le cotexte gauche de la marque de comparaison *like*, *as if* ou *as though*, on trouve essentiellement les verbes *be* (17 occurrences) et *feel* (10), ainsi qu'une série d'autres verbes renvoyant à des perceptions physiques ou des mouvements (*act, bleed, curl, fuck, move, look, pass through, run, smell, sound, watch*) ou bien à des perceptions cognitives (*have, know, seem, treat*) ; parmi les 24 groupes nominaux recensés, on dénombre principalement des parties du corps humains (*eyes, face, hair, tongue, waist*), des référents féminins (*menstruation, women, mothers*) ou des référents synonymes de danger (*accident, bullets, crossfire, machine gun*). Ces observations confirment la prégnance du corps, de ses mouvements et perceptions pour mettre en mots une émotion montrée ou suggérée. Dans le cotexte droit, on retiendra la présence de lieux (*lighthouse, garden, restaurant, river*) ou d'éléments les constituant (*key, light, window*) ainsi que des référents humains familiers ou non (*a wizard, her uncle, me, my mother, the refugee, that guy, those men*) et des animaux apprivoisés ou non (*frog, dog, bee, wolf*) ; le danger est à nouveau représenté (*accident, cut, machine gun, warning*). Les deux exemples longs qui suivent sont représentatifs des séquences dans lesquelles apparaissent les comparaisons.

Ex. 15 – Bianca Phipps, *Stay with me*

everything happens for a reason but I don't know the reason behind that choice

is a difficult thing with anxiety

I'm always choosing between the lesser of two evils and there's always danger

is the familiar taste of a poorly lit street keys in **handing over all my secrets**

**is like giving someone with trembling fingers a loaded gun** and putting it against my heartbeats

are a funny thing [...]

Dans cet extrait, l'auteure considère que son anxiété lui donne la sensation de tendre un pistolet chargé à quelqu'un qui tremble des mains

– émotion étayée symbolisant ici le stress et l’appréhension ressentie par l’artiste.

Ex. 16 – Amanda Pressman, *Pepper Spray*

it’s Saturday night  
 the air is cool and sweet but it’s warm inside the house  
 humid with human bodies and **it feels like a rain forest**  
 my friend asked me where I am  
 if she can come too  
 I say yes for the address but I warn her that the party is unsafe  
 there’s a jungle cat crouching in the bush  
 his claws concealed in sweater sleeves and she replies  
 it’s okay [...]

La comparaison permet ici de mettre en parallèle l’ambiance d’une soirée à une forêt tropicale ; les connotations sous-entendues sous le comparant [forêt tropicale] renvoient à un lieu inconfortable (chaleur, humidité), dangereux et jonché d’obstacles dans lequel il est difficile d’avancer, voire de respirer. L’émotion est montrée et étayée, la détresse de l’artiste étant mise en évidence par et dans une situation qui la met mal à l’aise : en d’autres termes, A. Pressman construit un cadre dans lequel l’auditoire se projette afin de ressentir les émotions construites en discours.

Nous proposons une démarche similaire pour repérer et étudier des métaphores<sup>50</sup> ; notre fréquentation du corpus nous fait considérer la requête [enpos="PP"][enpos="VB.\*"][enpos="DT|PP\$"][enpos="JJ|RB"]{0,5}[enpos="NN.\*"], qui se lit « tous les pronoms suivi de *to be* (tous temps et personnes), suivi d’un déterminant ou d’un pronom possessif, suivi, dans une fenêtre de 0 à 5 formes, d’un adjectif ou d’un adverbe (tous nombres), suivi d’un nom commun (tous nombres) » – notons que la requête est à adapter pour les métaphores où le sujet du verbe est un groupe nominal. Nous recueillons 50 énoncés ; bien que l’on obtienne plusieurs faux positifs (correspondant à des énoncés définitoires ou descriptifs, du type *I think that must mean I’m the champion of quarters* ou *the first time I dined at your restaurant it was a cold night*), des segments très intéressants sont aussi listés. Concentrons-nous sur l’un d’entre eux :

<sup>50</sup> Une autre démarche est possible en utilisant un corpus plus conséquent et varié sur le plan discursif et générique et en ayant recours à une analyse factorielle des correspondances pour faire émerger des « écarts » à la norme endogène du corpus.

Ex. 17 - Javon Johnson, *Baby Brother*

baby brother is three years younger than me

he is a free ticket to an amusement park

he is the front row at a comedy show a museum of laughter

L'isotopie du divertissement et de la joie se dessine dès le premier segment, et se confirme dans le deuxième où « he » (le petit frère de l'auteur) renvoie au premier rang d'un spectacle humoristique. Il se dégage à nouveau une connotation positive liée à la joie et au rire, à laquelle s'ajoute l'énergie sous-entendue par « the front row » : « he » n'est pas n'importe quel spectateur dans la foule, il fait partie de ceux qui participent le plus au spectacle. Le fil conducteur de la joie et du divertissement finit par se décliner dans le dernier segment, « a museum of laughter ». Ces éléments créent une atmosphère joyeuse autour de « he » : un *cluster* de métaphores<sup>51</sup> s'organise autour d'une idée principale (joie et divertissement), donnant accès à une partie de la vision du monde de l'auteur et aux émotions émanant de ses souvenirs avec son petit frère.

*La gestuelle : le cas du mouvement {yeux fermés}*

La préparation du corpus nous permet de (1) quantifier la part de chaque phénomène dans le corpus et ses partitions (titre, poète, thème...); (2) observer l'environnement de chacun : la main est-elle privilégiée avant/après une catégorie sémantique donnée (l'espoir par exemple) ? (3) rendre compte des modalités de ses réalisations privilégiées : la main est-elle favorisée au bras ? Lève-t-on ou baisse-t-on davantage le regard ?

Nous menons ce travail au moyen de fichiers XSL à même d'extraire automatiquement les données attendues : le phénomène, sa modalité de réalisation, son cotexte immédiat (vers), la thématique du slam concerné. Nous reproduisons dans le tableau 2 un extrait du tableau obtenu pour la balise *kinesic*.

---

<sup>51</sup> ELENA SEMINO, *Metaphor in discourse*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

Tableau 2. Extraction d'informations concernant la gestuelle – extrait

Thématique	n-2	n-1	Phénomène	Type	Réalisation	n+1	n+2
Viol	my grandmother <shift feature="normal" new="desc"> often warns me <shift feature="desc" new="normal">	<pause type="medium">	kinesic	mains	Pose les mains devant elle	these streets are paved	for a man's weight
Viol	<shift feature="normal" new="desc">untaught<shift feature="desc" new="normal">	<pause type="short">	kinesic	mains	Pose les mains sur son torse	I am just<shift feature="normal" new="desc"> passing by <shift feature="desc">	<pause type="medium">
Viol	∅	∅	kinesic	doigt	Désigne sa tête	new="normal"> I	<shift feature="normal" new="desc">

La première ligne du tableau indique que le geste, réalisé dans un slam traitant du viol (Thématique), concerne les mains de l'auteure (Type) posées devant elle (Réalisation) ; il est précédé d'une pause de longueur moyenne (n-1) et prononcé concomitamment à « these streets are paved » (n+1).

L'intégralité du tableau montre que les 1.334 occurrences de gestes sont réparties dans 69 des 72 slams du corpus : la gestuelle est donc un signe récurrent du corpus et définit une certaine norme. La ventilation des gestes n'est pas répartie également selon les thématiques. Comme le montre la Figure 1 reproduite ci-après, la balise *kinesic* figure d'abord dans les poèmes sans thématique propre (catégorie *divers* – 529 gestes, 40% des gestes annotés), puis dans ceux traitant des troubles psychologiques (433 gestes, environ 32%) et dans les slams portant sur le racisme (156 gestes, 12%).

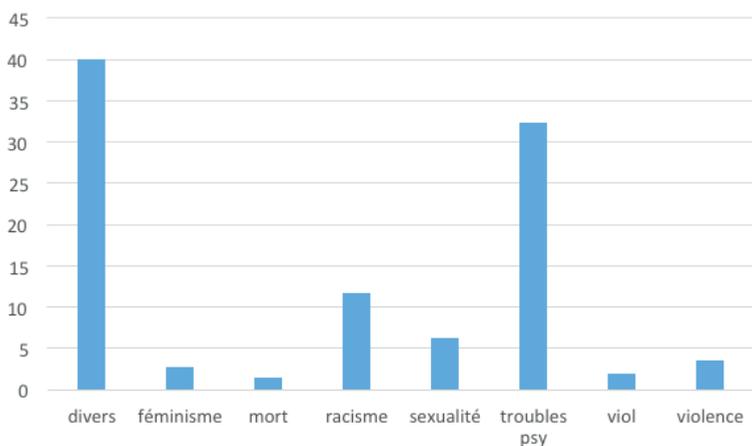


Figure 1. La gestuelle dans le slam : ventilation des mouvements comportementaux par thématique (exprimée en pourcentage)

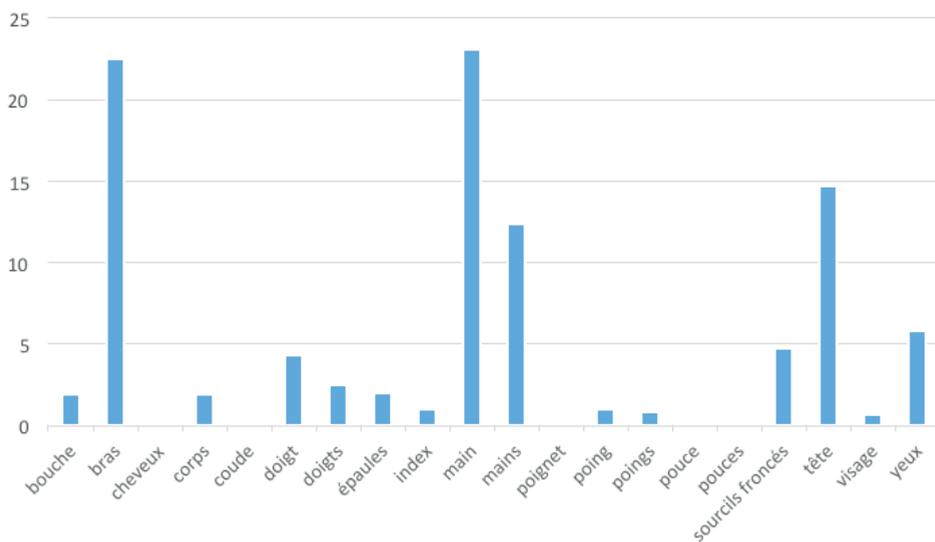


Figure 2. La gestuelle dans le slam : parties du corps utilisées (répartition en pourcentage)

Par ailleurs, la gestuelle ne concerne pas de manière égale tous les membres du corps<sup>52</sup> ni leurs « positions » : la Figure 2 indique que les

<sup>52</sup> Les vidéos utilisées pour l'établissement du corpus ne montrent cependant les poètes que dans un plan poitrine ou taille.

mouvements effectués avec la main et les bras semblent privilégiés (respectivement 308 et 300 gestes, 23% et 22%), au détriment des mouvements effectués avec un pouce (ou les deux), un poignet (ou les deux) et les cheveux.

Enfin, on constate que pour chaque partie du corps, des types de mouvement sont privilégiés. Prenant le cas des seuls comportements utilisant la main ou les bras du fait de leur prégnance dans le corpus (Figure 2), nous observons que, pour l'essentiel, les poètes tendent la main devant eux, désignent quelqu'un (parfois eux-mêmes) ou quelque chose, ou encore tissent un lien avec leur torse (Figure 3) ; les bras sont quant à eux tendus devant soi, levés ou dessinent un chemin (Figure 4).

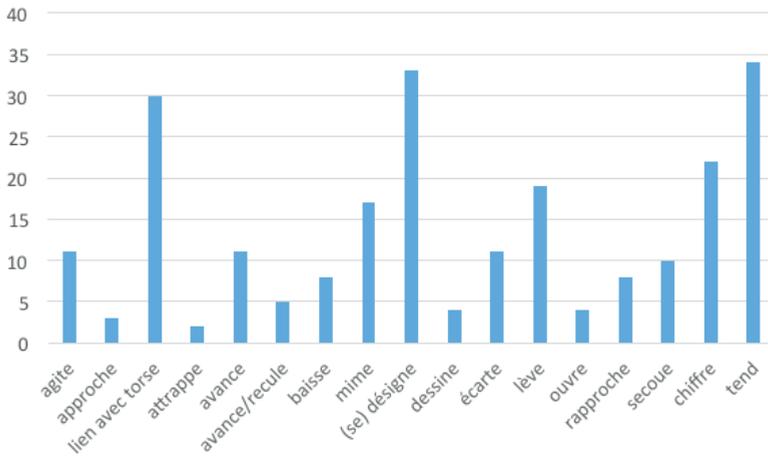


Figure 3. Modalités de réalisation des mouvements d'une main (valeur brute)

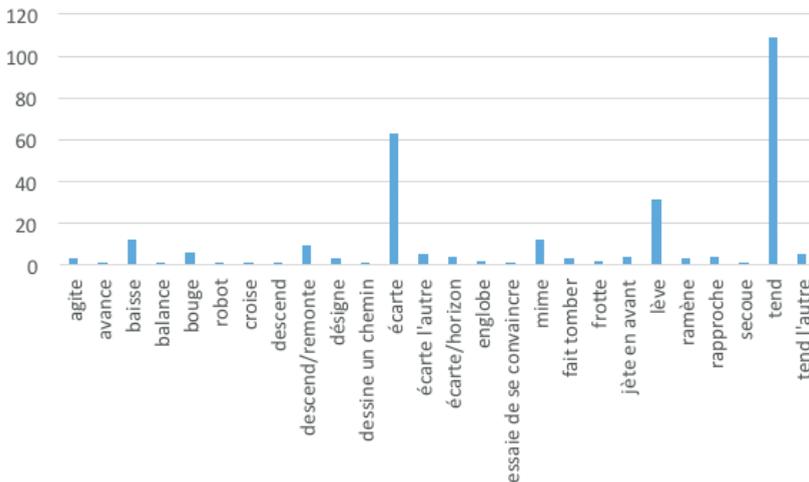


Figure 4. Modalités de réalisation des mouvements de bras (valeur brute)

Ne pouvant dans le cadre de cet article détailler l'intégralité du tableau 2, nous nous limitons à l'étude du geste {yeux fermés} utilisé à 18 reprises dans le corpus (un peu plus de 30% des mouvements d'yeux). Les contextes dans lequel apparaît ce geste sont synthétisés dans le Tableau 3 qui suit.

En 1, 8, 10 et 12, le geste {yeux fermés} accompagne l'évocation d'un souvenir ou exhorte à se souvenir : nous trouvons ici un appel à partager la détresse du personnage (1, 8, 10)<sup>53</sup> ou à revenir vers des valeurs communes (12)<sup>54</sup>. L'énoncé 14 peut relever de cette même catégorie, le geste accompagnant la description d'une situation : rendue palpable, l'atmosphère dépeinte par le poète facilite le sentiment d'empathie à l'égard du personnage et de son vécu. Nous considérons que ces gestes se rapprochent des expressifs<sup>55</sup>, visant à « accentuer certains passages du discours afin de mettre en avant la position affective du locuteur »<sup>56</sup>. Par ailleurs, douze occurrences du geste {yeux fermés} (2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 11, 15, 16, 17, 18) co-apparaissent avec des termes d'émotions (*disappointment, hoping, feel, in love, passion*), sont associées à des manifestations physiques (*suffocating, frozen tears*) ou à des situations si violentes ou traumatisantes (*raped, breast cancer, breath so slow*) qu'elles appellent à l'émotion. Ces gestes peuvent être qualifiés d'illustratifs<sup>57</sup> puisqu'ils accompagnent ce qui est dit<sup>58</sup>, voire de quasi-linguistiques du fait qu'ils peuvent aussi manifester l'émotion ressentie par le poète ou son personnage : par ce mouvement de repli sur soi, il montre souffrir, ressentir de la colère, de la tristesse ou de la joie, sans donner à voir physiquement cette émotion. Enfin, en 13, le geste {yeux fermés} n'est associé à aucune marque spécifique : le narrateur rapporte une situation vécue par son personnage. Le mouvement du regard précède strictement l'annonce d'une décision importante, la reprise d'un traitement médical. Le geste accompagne la narration de ce souvenir et énonce la rupture qu'implique la prise de décision : il matérialise le changement de vie du personnage. Aucune des catégories proposées ne semblant convenir à la fonction occupée par ces kinèmes, nous

---

<sup>53</sup> À notre sens, l'énoncé 5 a le même fonctionnement, le poète se remémorant sa progression « un petit pas à la fois ».

<sup>54</sup> L'injonction portée par une obligation extrinsèque s'impose à tous.

<sup>55</sup> JACQUES COSNIER *et al.*, *Les voies du langage : communications verbales, gestuelles et animales*, Paris, Dunod, 1982.

<sup>56</sup> MATHIS, *op. cit.*, p. 69.

<sup>57</sup> COSNIER, *op. cit.*

<sup>58</sup> VORGER, *cit.*, p. 149.

Tableau 3. Concordancier du geste {yeux fermés} dans le corpus

	Thématique	n-1	Geste et réalisation	n+1
1	Divers	the	kinesic – yeux - ferme	Sun had went down a long time ago a long time ago and the only place open was a Waffle House and I expected to taste amazing creations only available in a specialized restaurant like this and all I found was disappointment
2	Divers	one plus is	kinesic – yeux - ferme	family it is endless possibility one plus is love because loves does not always make sense but it always adds up
3	Racisme	that's why my mother still dreams of the war, still dreams of the men who raped and threw her body into an ocean full of sharks, that's why she dreams of her sister's body	kinesic – yeux - ferme	cut away by uterine cancer, cut away by breast cancer
4	Racisme	cut away by uterine cancer	kinesic – yeux - ferme	cut away by breast cancer
5	TP	one	kinesic – yeux - ferme	tiny step at a time
6	TP	I picked him up and noticed his breathing was	kinesic – yeux - ferme	so slow
7	TP	and	kinesic – yeux - ferme	hoping someone will listen
8	TP	∅	kinesic – yeux - ferme	it is the earliest memory I have of failing as a teacher
9	TP	and	kinesic – yeux - ferme	behind this handle lie frozen tears that tore away the earth
10	TP	and	kinesic – yeux - ferme	feel the irony and holding tight to the memory of losses
11	TP	listen	kinesic – yeux - ferme	to Forever Young and run run to dodge that bullet remember that happiness isn't a warm one
12	TP	∅	kinesic – yeux - ferme	remind yourself that sometimes you have to wear out a record
13	TP	you pick up the phone you say	kinesic – yeux - ferme	I'm starting the pills again tomorrow
14	TP	his head fell forward and there was so much less light in the room the	kinesic – yeux - ferme	lamp was so far away like the light of a house to which there is no road
15	Violence	you will already be too	kinesic – yeux - ferme	in love
16	Violence	when he	kinesic – yeux - ferme	tells you he loves you yells at you to stop crying
17	Violence	suffocating you	kinesic – yeux - ferme	you just thought you couldn't catch your breath around them and that's so addicting
18	Violence	and that fire feels like passion, and that smoke is like the next hit you've been waiting to inhale	kinesic – yeux - ferme	it's so addicting

proposons de les qualifier de *métalinguistiques*, reprenant la terminologie de Michal Ephratt dans ses travaux sur le silence<sup>59</sup>.

## 6. Conclusion

Notre portrait du slam montre qu'il s'agit d'une pratique discursive à dimension argumentative où les poètes exposent, partagent et font ressentir leurs visions du monde, subjectives et sensibles. Les trois modes de sémiotisation des émotions y contribuent, les émotions montrées et étayées semblant davantage convoquées que les émotions dites, du fait de leur puissance évocatrice.

L'approche textométrique s'est confirmée pertinente : les opérations de contextualisation et de mise en contraste ont permis de repérer des termes d'émotions reconnus (habituellement ou non) comme tels, à même d'exprimer une émotion, de la symboliser ou de la susciter. Nous avons également mis au jour des figures de style au sein de structures lexico-grammaticales documentées ailleurs mais dont les réalisations montrent dans le slam une originalité certaine, par la prégnance, dans leurs cotextes, des parties du corps humains, des mouvements et perceptions, des sources de danger ou des lieux. Diverses modalités d'exploration et de visualisation ont ici été convoquées : lecture tabulaire (index hiérarchique) et en contexte (concordancier, vue plein texte). Concernant les gestes, l'étude a montré que, s'ils ne sont pas apparus comme des marqueurs d'émotions à part entière, ils fonctionnent néanmoins en tant qu'indice d'une émotion intériorisée, accompagnant ou étayant son énonciation. Enfin, ce travail nous a permis de repérer une catégorie de gestes métalinguistiques, à notre connaissance non décrite. Il conviendra d'en préciser la définition à partir d'un corpus spécifiquement construit dans ce but et d'une annotation plus minutieuse de l'environnement textuel.

---

<sup>59</sup> MICHAL EPHRATT, « The functions of silence », *Journal Of Pragmatics*, n. 40, 2008, pp. 1909-1938, <<https://doi.org/10.1016/j.pragma.2008.03.009>> (dernier accès : 7.06.2018).