



VOIX FÉMININES DU SLAM OUEST-AFRICAÏN : ENTRE AFFIRMATION FÉMINISTE ET ENGAGEMENT POLITIQUE

[Étapes de traitement de l'article]

Date de soumission : 12-10-2025 / Date de retour d'instruction : 15-10-2025 / Date de publication : 12-12-2025

Aliou SECK

Université Cheikh Anta Diop de Dakar

✉ aliou29.seck@ucad.edu.sn

Résumé : Cette contribution s'intéresse au slam ouest-africain produit par des femmes. Basée, principalement, sur l'œuvre de deux slameuses, en l'occurrence la sénégalaise Samira Fall et l'ivoirienne Amee Slam, elle tente de mettre en lumière la manière dont ces artistes articulent affirmation féministe et engagement politique. Le postulat qui oriente l'analyse est que leur pratique musico-poétique, loin d'être une activité désintéressée, fait corps avec des préoccupations d'ordre divers révélant, au bout du compte, le désir de ces poétesses urbaines d'être la voix d'une catégorie sociale « invisibilisée » par une tradition patriarcale et brimée par le pouvoir politique. Il apparaît que la réappropriation de la parole (artistique) par ces slameuses constitue un acte de résistance dans la mesure où elle leur permet de se repositionner dans ce cadre sociopolitique ouest-africain.

Mots clés : poésie urbaine, slam, féminisme, politique

FEMALE VOICES OF WEST AFRICAN SLAM: BETWEEN FEMINIST AFFIRMATION AND POLITICAL COMMITMENT

Abstract: This contribution focuses on West African slam produced by women. Based, mainly, on the work of two slam artists, in this case the Senegalese Samira Fall and the Ivorian Amee Slam, it attempts to highlight the way in which these artists articulate feminist affirmation and political commitment. The postulate that guides the analysis is that their music-poetic practice, far from being a disinterested activity, is one with concerns of various kinds revealing, ultimately, the desire of these urban poets to be the voice of a social category "invisibilized" by a patriarchal tradition and suppressed by political power. It appears that the reappropriation of (artistic) speech by these slammers constitutes an act of resistance insofar as it allows them to reposition themselves in this West African socio-political framework.

Keywords: urban poetry, slam, feminism, politics

Introduction

Celle que je suis
Ne s'est jamais identifiée
À un bout de viande entre ses jambes
Car, quand je vous regarde
Je ne vois ni hommes ni femmes
Je ne vois que des âmes
Certaines plus reluisantes d'autres ternes ou
même éteintes (Samira, « Celle que je suis », *La Cause*, 2017, p. 81).

Nombreuses sont les études qui ont démontré que la pratique artistique/culturelle en Afrique revêt, compte tenu de la spécificité des enjeux, une dimension politique et sociale (R. F. Mangoua, 2009). Des écrivains, qu'ils soient poètes, romanciers ou dramaturges, ont éprouvé le besoin de faire de leurs œuvres des instruments de revendication à travers lesquels se révèle un rapport fusionnel entre la figure de l'artiste et celle du politique. Cette forme de détermination artistique se manifeste dans l'univers de leurs productions – écrites ou orales – d'autant plus que les artistes africains, les musiciens singulièrement, sont tentés, ainsi que le notait H. Tchumkam, de « reprendre en force les préoccupations auxquelles des écrivains avaient consacré leur vie » (2009, p. 244). L'inclinaison vers ce que nous appelons, plus globalement, la politisation des productions culturelles s'observe aussi dans le slam ouest-africain d'expression française qui, dans son évolution, tend plus que jamais à devenir « une tribune de libre expression » (S. Martinez, 2007, p. 11) pour les jeunes artistes.

La remarque qui, toutefois, s'impose est l'émergence, depuis au moins une décennie, d'une catégorie de slameuses trouvant dans la poésie urbaine un espace de liberté dans la mesure où elle leur permet de se repositionner dans un cadre sociologique africain fortement marqué par des disparités fondées sur des critères de genre ou de sexe. La (re)prise de la parole par ces artistes féminins, via le slam, constitue un acte de résistance d'une portée significative dans le sens où elle rend compte de l'être et du devenir femme dans un milieu essentiellement régenté par les hommes. C'est pourquoi nous avons jugé pertinent de nous intéresser, à travers cette contribution, aux textes¹ de Samira Fall et d'Amee Slam afin de mettre en lumière la manière dont ces autrices articulent affirmation féministe et engagement politique. Partant du postulat selon lequel la pratique musico-poétique de ces slameuses fait corps avec des revendications féministes², tout en intégrant accessoirement une dimension politique, notre propos démontre l'importance du slam dans le combat

¹ Nous employons la notion de texte de slam dans le sens d'une production musico-poétique offerte à l'appréciation des lecteurs / auditeurs à travers des dispositifs écrits, comme sonores, ou par le biais d'une scène ouverte qui rend possible les conditions d'une performance orale. Notre analyse prendra alors en compte les textes des slameuses publiés sous forme de vidéos YouTube, d'albums, de singles ou de coffrets musicaux.

² Nous appréhendons le féminisme dans la perspective d'Irène Assiba d'Almeida qui l'analyse en termes de « prise de conscience de la femme réalisant qu'elle fait partie d'un groupe social opprimé en raison de son sexe et ayant une ferme volonté de chercher les moyens individuels ou collectifs pour combattre cette oppression ». Voir son article « Femme ? Féminisme ? Misovire ? Les romancières africaines face au féminisme », in *Revue Notre Librairie, Nouvelles écritures féminines*, avril-juin 1994, n° 117, p. 48.



quotidien mené par ces poétesses urbaines pour un changement de paradigme dans leurs sociétés.

1-Des textes recentrés autour de figures féminines

Un regard, aussi cursif soit-il, jeté sur l'historiographie des productions culturelles de l'Afrique subsaharienne montre une prédominance du masculin. Pour nous limiter au cas emblématique de la littérature en langue française, du roman en particulier, il apparaît le constat d'un retard dans l'émergence d'une véritable littérature romanesque produite par des femmes. Il faudra attendre les années soixante-dix pour voir émerger les premiers récits d'écrivaines comme *Femmes d'Afrique* d'A. Keita (1975) ou *Une si longue lettre* (1979) de M. Ba. Toujours est-il que la place réservée aux femmes dans l'essentiel des productions littéraires de cette tranche historique reste encore dérisoire, vu qu'elles étaient souvent des personnages secondaires si elles n'étaient pas convoquées pour servir de prétexte à l'exercice d'une mâle autorité, résultat d'une pensée patriarcale qui, dans le contexte traditionnel africain, se fonde sur une hiérarchie des genres. Cette vision d'une écriture masculinisée, ayant prospéré dans le roman africain subsaharien de la première heure, est rappelée à juste raison par F. Diome qui, lors d'une interview, affirmait :

Les écrivains hommes parlaient de nous à la troisième personne. Ils faisaient les personnages en fonction des clichés qu'ils avaient et des critères qu'ils accordaient aux personnages féminins. En fonction de ce qu'ils voulaient faire incarner aux femmes et pas nécessairement ce que les femmes étaient réellement (F. Diome, 2003).

On peut valablement appréhender le discours littéraire de cette autrice en termes de posture ou de positionnement idéologique dans le sens où il se pose comme le lieu d'une opération ardue de rééquilibrage des rôles. Celle-ci, on l'aura compris, ne saurait faire l'économie d'un travail de redistribution de la parole, d'autant plus que l'enjeu de l'écriture féminine, dans ce contexte précis, demeure la reconquête de la possibilité de (se) dire. C'est en cela que la plupart des textes, générés en la circonstance, revêt une dimension réflexive³ qui répond, justement, à cette urgence. Compte tenu de cette situation, nous pouvons, d'ores et déjà, (ré)affirmer que l'émergence d'une littérature féminine en Afrique se situe dans une dynamique de rupture d'avec un certain nombre de codes esthétiques qui plaçaient le personnage féminin à la périphérie de la structuration du personnel romanesque. Si le signal de cette opération de recomposition de la structure des œuvres apparaît avec les pionnières indiquées *supra*, il nous est légitime de présumer, dans le cadre de cette analyse, que la poésie urbaine féminine est présentement, au regard de son dynamisme et des enjeux qu'elle recèle, le lieu où s'exerce la revendication d'une écriture travaillant à corriger ce que l'on est en droit de considérer comme un tort causé aux femmes. C'est partant de ce état de fait que les slameuses Samira Fall et Amee Slam s'inscrivent dans une posture d'usurpatrices de cette parole qui leur a été déniée ; une perspective prométhéenne sourdant de la plupart de leurs textes au travers

³ Le fait que le genre du roman autobiographique (ou plus tard de l'autofiction) soit exploité par nombres d'écrivaines africaines ne relève pas du hasard. Il constitue, à plusieurs égards, un dispositif opératoire mobilisé dans le sens de la réappropriation de la parole qui permet, justement, à la femme de se mettre en scène en se faisant sujet et objet de son propre discours.

desquels se perçoivent les échos d'une révolte charriée par les mots qu'elles déclament sur les scènes où elles se produisent régulièrement. C'est dans cette optique que M. Mariusca déclarait dans « Slamourail » :

On a brisé l'hégémonie pour vivre en harmonie.
On a pendu ce panda qu'est le silence.
On a refusé de se taire même si ça rime à accepter d'aller sous terre.
Parce que c'est constipant de la boucler (2019).

Ses propos entrent en résonnance avec les voix de Samira et d'Amee tout en les inscrivant dans une démarche d'individuation qui subsume un désir de se resituer dans un cadre traditionnel où la survenue d'une parole altéritaire, par rapport au discours dominant, relève presque d'une gageure. Envahie par une colère débordante, Samira Fall s'écrie dans « Ras-le-Bol » :

Il me faut arracher la parole car lasse je suis de ces jeux de rôle et de cache-cache avec cette société.
Bientôt 30 ans célibataire sans enfants et ma voix n'aura jamais autant compté car je suis de ce monde-là, je poétise le changement.
Au-delà des vers et des figures de style, je poétise le possible (2020).

Amee Slam, quant à elle, laisse entendre dans son texte « Au commencement » :

Condamnée par la loi du silence,
parce qu'au commencement était la parole.
Elle a décidé de prendre dans mon art le premier rôle en faisant sa source dans les entrailles de mon âme pour transformer mes pensées en ces paroles que je déclame (2019).

Il apparaît, dans la pratique artistique de ces slameuses, l'aspiration à une existence autre qui se matérialise, sur le plan discursif, par une subjectivation du propos marqué par le recours au « je » énonciatif — pour le cas de Samira, et à l'indéfini « on », ayant la valeur d'un « nous » collectif chez Mariusca — qui ouvre la voie au dévoilement d'un nouveau visage de femmes se faisant sujets et objets de leur propre discours. Cette posture énonciative novatrice, portée par le slam féminin, se donne à lire comme une réponse à la tendance masculinisante du discours littéraire/artistique. Elle porte, à l'analyse, les ambitions d'une nouvelle génération qui, loin de considérer les productions artistiques telles que de « simples produits de consommation ou de loisir » (M. Martinez, 2008, p. 79), en font davantage des instruments déployés dans le cadre d'une riposte menée en vue d'une considération plus accrue de la gent féminine. Il importe de préciser que cet « activisme textuel et contextuel » (M. Hamidi, 2020, p. 113) est mobilisé dans le sens d'une inversion des rôles dans la mesure où celles dont les paroles étaient étouffées, parce que réduites à un rang d'épouses et de gardiennes du foyer, sortent de leur torpeur pour faire du slam un champ d'expression de leur liberté et, surtout, de redéfinition de leur identité. C'est fort de cela qu'A. Fabulet affirme que les femmes

ouvrent des territoires de prise de parole assez inédits, car elles osent parler d'elles et de leurs expériences de femmes, de manière plus directe



qu'ailleurs. [Le slam] est un endroit de réappropriation de [leur] pouvoir de dire » (citée par C. Vorger, 2019, p. 11).

Un aspect qui mériterait aussi d'être souligné est le parti pris de féminisation des textes de Samira et d'Amee qui se traduit par l'option esthétique de la centralisation de leurs performances autour de figures féminines qu'elles tentent de sublimer. Cela va nécessairement de pair avec un choix idéologique qui apparente le slam à un art à idées ou à thèses. Que ce soit cette fille à laquelle Amee fait allusion dans « Lettre à ma fille » (2020) ou cette destinataire anonyme suggérée dans « Ose » (2022), il émerge chez la slameuse ivoirienne l'option clairement assumée d'une féminisation du texte. Tout porte à croire que l'homme n'est représenté qu'en vue de mettre en lumière son égocentrisme qui cache difficilement un projet de subordination et d'abêtissement des femmes. Cette démarche artistique, passant pour un trait esthétique du slam féminin, semble d'ailleurs plus poussée par Samira dont la mère, dans « Ces voix » (2024, p. 2) et « Soda », dans le titre éponyme (2024, p. 16), constituent autant de figures féminines faisant l'objet d'une revalorisation soutenue mettant en avant le courage et la résilience.

1-1 Des linéaments d'un féminisme chez Amee et Samira

Cet axe de notre analyse est orienté par l'hypothèse d'une pensée féministe qui se déploierait à travers les énoncés des slameuses. Ce postulat nous paraît d'autant plus plausible que les artistes considérées rendent compte de situations de femmes dont la finalité demeure le souhait de les dénoncer et, éventuellement, de les juguler. Ce penchant féministe du slam était d'ailleurs perçu par C. Vorger (2019, p. 1-19) dans un article à travers lequel elle observait chez les slameuses francophones le désir de transformer leur art en un tremplin qui leur offre la possibilité de fustiger les inégalités entre les sexes. Elle admettait, implicitement, l'avènement d'un courant féministe chez ces slameuses dont la parole musico-littéraire se révèle telle une arme contre les stéréotypes sociétaux. Cette dimension létale de la parole féministe, propagée par le slam, est bien rendue par Mariusca lorsqu'elle assimile les mots des poétesses urbaines à des « balles » (2019). Ainsi peuvent-elles appuyer sur « la gâchette verbale pour faire saigner l'encre de [leurs] délires, [leurs] désirs, [leurs] déchirures et non-dits » (*ibid.*). En tout état de cause, écouter la slameuse ivoirienne, c'est saisir toute la teneur de sa parole féministe qui infuse dans des textes aussi virulents qu'« Adam et Eve » (2015) ou « Lettre à ma fille » (2020). C'est à cette conclusion qu'aboutit, d'ailleurs, l'étude de A. C. Kouamé lorsqu'elle note que « l'œuvre [d'Amee] est fortement empreinte d'un engagement féministe [et que] les procédés stylistiques sont mises au service [...] de la revendication d'une égalité réelle entre les femmes et les hommes » (2022, p. 36).

Reposant sur une réinterprétation du mythe biblique faisant d'Eve un être dérivé de la côte d'Adam, d'où sa prétendue dépendance à celui-ci et, donc, sa faiblesse, « Adam et Eve » (2015) s'offre comme le prototype du slam féministe qui consolide la posture militante d'Amee. Par ses choix discursifs, partant de l'exposition du prétexte, dans les mots liminaires, aux précautions oratoires en passant par l'énonciation hypothétique et le recours à un lexique spécifique à travers lequel se perçoit l'intention de rétablir l'exactitude d'une vérité tronquée, Amee opère une déconstruction du récit biblique tout en nous invitant à une lecture alternative de ce narratif préconstruit au détriment des femmes. Sous ce rapport, la vision féministe

qu'elle nous propose rejoint, à maints égards, les lignes de forces du féminisme musulman⁴ faisant des femmes des « actrices de changements [qui] questionnent certaines interprétations erronées des textes religieux » (M. Hamidi, 2020, p. 116). Précisant le cadre d'action de ce mouvement, M. Hamidi note que les femmes développ[ent] une double stratégie d'émancipation : d'une part, elles promeuvent une interprétation autonome des textes dans une perspective féministe et, d'autre part, elle développent un discours citoyen pour lutter contre toutes les formes de discrimination et retrouver les termes d'une véritable émancipation, fidèle aux valeurs universelles » (*ibid.*, p. 115).

S'il peut s'avérer arbitraire de ranger la production artistique d'Amee dans le cadre d'un discours féministe à coloration religieuse, qu'il soit de type musulman ou chrétien, le principal est qu'elle trouve dans le slam un moyen de revisiter la lecture androcentrée des rapports homme/femme. Cette émancipation, qu'elle appelle de ses vœux, transcende les particularismes nationaux pour revêtir, véritablement, une portée universelle. L'on comprendra qu'elle passe, ainsi que son slam s'emploie à le démontrer, par une forme de déconstruction, mieux de désacralisation, de la parole dite sainte, sur laquelle elle s'astreint à poser un regard démystificateur. La démystification, toile de fond de ce slam allant de pair avec ce que nous appellerons une esthétique de l'irrévérence, nous est, en effet, donnée à entendre dans « Lettre à ma fille » (2020) où la forme épistolaire, choisie en tant que modèle communicationnel, permet à la slameuse de simuler un dialogue différé qui n'est finalement qu'un prétexte qu'elle s'octroie afin de passer en revue toutes ces « inepties » (*ibid.*) que l'énonciataire-enfant était destinée à intégrer dans son cheminement existentiel. Une analyse du schéma communicationnel prenant en compte le système des pronoms dévoile une organisation se déployant sur un axe horizontal allant de l'emploi de la troisième personne à celui de l'indéfini « on » entre lesquels s'insère un « je » et son destinataire (tu). Dans la mesure où les personnes de l'absence (« il » et « on ») rendent compte de la « parole doxique » (A. Pécheux, 2007, p. 160) qui enferme la catégorie femme dans des clichés, le recours au « je » et au « tu » illustre la nécessité d'une fraternité féminine faite de solidarité entre celles qui doivent nourrir une conscience aigüe de leur condition de femmes en proie à un discours marginalisant et à la persistance de stéréotypes propagées par la vulgate. Toute chose qui révèle la complexité de la mission de déconditionnement des filles appelées à grandir dans un tel contexte.

Ce travail de déconditionnement de la femme reste aussi observable dans les textes de Samira. Poussant plus loin ce devoir d'irrévérence envers les coutumes et le narratif androcentré, elle ne se gêne guère d'évoquer dédaigneusement les religions révélées dont une interprétation biaisée participe, en quelque sorte, à la pérennisation de la domination que les hommes exercent sur les femmes. Le titre « Ras-le-bol » (2020) trahit toute la rage d'une artiste consciente de la supercherie masculine :

Ne me récitez pas de sourate ni de numéro d'alinéa.
Ne me sortez pas la Bible encore moins la Thora.
Ne me parlez pas d'athéisme ni du Boudha.

⁴ On pourra lire à ce propos l'ouvrage dirigé par Zahra Ali, *Féminisme islamique*, Hors collection, La Fabrique Éditions, 2020.



Je ne vois que la loi de la jungle et des animaux en rut, la foi en rupture de stock dans les cœurs noirs.

Cet extrait rend déjà compte de la tension latente entre les entités sociales et qu'illustre bien le choix du temps et des personnes. De plus, le ton laisse imaginer un sujet féminin, agent énonciateur, qui se positionne à rebours d'un discours religieux délégitimé. Cette posture discursive rejoint celle d'Amee d'autant plus que Samira reprend, dans « Amalgame » (2024, p. 24), les convictions patriarcales pour mieux révéler leurs incongruités :

La femme faut la comprendre.
Ses seins s'affaissent autant que son esprit est faible.
Mon cher,
Qu'est-ce qui entre les jambes
Pend tout le temps !

Ce que souhaite Samira, par-delà la déconstruction des stéréotypes féminins, c'est parvenir à un *aggiornamento* du discours masculin sur la femme et à une redistribution des rôles⁵ qui, à terme, redonnent à celle-ci la place qu'elle mérite dans la société africaine en générale, et sénégalaise en particulier. Ce programme intègre, ainsi que nous venons de le voir pour les deux slameuses, l'adoption d'un « langage acratique » (R. Barthes, 1993, p. 136)⁶ qui permet à la poétesse-artiste d'être la voix de ses consœurs subalternisées et dont le principal fait d'armes, après l'usurpation de la parole, demeure la résistance par les mots et, surtout, la mise en scène de leur voix et de leur corps. Car elles demeurent convaincues que

Dire non, c'est rester vivant [...]
Dans l'assourdissante conformité.
Nager à contre-courant.
Embrasser les interdits » (Samira, « *Sound System* », 2024, p. 11).

2-La politique, une identité remarquable du slam au féminin

Dans le coffret de l'album « Poétesse » de Samira (2024), on peut lire ces mots faisant du slam un art sérieux, fils des contingences de l'époque, et qui, en termes de contenu, ne s'impose aucune limite :

Le quotidien en texte
Elles versifient l'histoire
Car il y a un public pour écouter

⁵ Nous pensons que la redistribution des rôles, prônée par le slam féministe, pose comme préalable celle de la parole et, conséquemment, de la production d'un savoir (« situé » ?) à travers un prisme féminin. C'est en cela qu'il rejoint les préoccupations théoriques du féminisme postcolonial d'un Gayatri Chakravorty Spivak, pour n'évoquer que son exemple. Laetitia Dechaufour a raison de noter que l'une des ruptures opérées par le féminisme postcolonial a été de « poser la question de qui parle et pour qui ». (Voir son article, « Introduction au féminisme postcolonial », in *Nouvelles Questions Féministes* 2008/2 Vol. 27, Éditions Antipodes, p. 105).

⁶ Dans son essai *Le Bruissement de la langue* (Paris, Seuil, 1993, pp. 136-137), Roland Barthes distingue le « langage encratique » du « langage acratique ». Pour lui, le langage encratique « est vague, diffus, apparemment "naturel", et donc peu repérable : c'est le langage de la culture de masse (grande presse, radio, télévision) et c'est aussi, en un sens, le langage de la conversation, de l'opinion courante (de la doxa) [...] Le langage acratique, lui, est séparé, coupant, détaché de la doxa ».

Il y a elles pour raconter (« *Ailes, Poésie* », 2024, p. 14)

C'est fort de ce présentisme que J. Cabot, à la suite de P. Charaudeau (2011), le considère comme « un genre situationnel » (2017, p. 83) qui, en plus de la notion de performance poétique le caractérisant, se révèle un évènement social et politique. Il convient alors dans la dernière phase de notre contribution d'interroger cette dimension politique assez prégnante du slam au féminin. Puisque, dans notre perspective, nous situons cet art sur le même plan que le hip hop⁷, l'analyse des productions de nos slameuses nous conforte dans la réalité d'une pratique musico-littéraire prenant résolument ses distances avec le « concept de l'art pour l'art [pour] s'érige[r] en porte-parole des laissés-pour-compte de la société [africaine] contemporaine » (M. Martinez, 2008, p. 104). En plus du combat féministe dans lequel il s'engage, le slam produit par les femmes apparaît assez explicitement comme une caisse de résonance des préoccupations politiques de la jeunesse africaine.

2-1. Des textes politiquement marqués : entre appel à la paix et fustigation du politique

Faisons d'emblée cette remarque : l'art pour la cité que pratique la slameuse ivoirienne lui impose le choix de ne pas s'enfermer dans un discours gynocentré qui la condamnerait à rester dans une perpétuelle logique de confrontation avec les hommes. Bien au contraire, elle prend l'option d'ouvrir son art tout en se donnant les moyens d'aller « en guerre contre le pouvoir politique tel qu'il est exercé » (H. Tchumkam, 2009, p. 238) dans son pays. C'est le souci d'un quotidien apaisé, propice à l'épanouissement de la jeunesse ivoirienne, qui la pousse à promouvoir la paix. Consciente du rôle qu'elle peut jouer, aux lendemains des troubles post-électorales de 2010, sa production épouse les contextes en se faisant le relai d'un humanisme qui appelle à la refondation d'un Etat solide cultivant les valeurs de patriotisme, d'amour, de tolérance et, surtout, d'intégration des diverses couches de la société. Son texte « Bonne fête de la paix » (2024) est la preuve, si besoin en était encore, de son engagement au service de la pacification de son pays déchiré par des années de crise électorale.

Je suis [dit-elle] qu'une prêtresse qui essaie d'exorciser le monde de ses maux, M.A.U.X, avec des mots, M.O.T.S / Et l'exercice de cette mission m'a naturellement menée ici en ce jour de paix / En tant que porteuse de parole par excellence vêtue de la couleur ivoire micro en main afin d'exorciser cette colombe qui sort du silence / Afin de parler à vos sens, à vos cœurs, à vos corps, à vos esprits, à vos âmes / Et qu'à la fin de mon propos la paix garde allumée en nous sa flamme.

⁷ Voir dans ce cadre l'article de Claire Duport où elle précise que le hip hop procède au métissage « des genres artistiques (musique, texte, danse, arts plastiques) et se veut mouvement culturel porteur de revendications politiques ». « Des arts du Hip-Hop aux cultures urbaines. Entre démocratie culturelle, transversalités artistiques et revendication politique, une confusion des sens », in Sylvie Coëllier et Louis Dieuzayde (dir.), *Arts, transversalités et questions politiques*, Presses universitaires de Provence, 2011, [consulté le 05 juin 2025], https://www.transverscite.org/IMG/pdf/duport_2011_des_arts_du_hip-hop_aux_cultures_urbaines.pdf



Le lexique religieux employé en préambule, ainsi que la métaphore transfigurant la slameuse le temps d'une déclamation, permettent de ranger sa pratique artistique dans le cadre d'une activité salvatrice, utilitaire et unificatrice. Celle-ci permet d'assurer la médiation entre un auditoire, symbole vivant du peuple, et une instance énonciatrice dont la parole sacralisée pour la circonstance est vouée à hanter littéralement tous les citoyens ivoiriens. C'est par ce biais qu'Amee, usant volontairement d'un langage truffé de l'emploi récurrent de symboles, (tels le « micro » et « la colombe »), actualise la nécessaire rencontre entre l'art et le travail humanitaire, comme pour dire que le slam ne se conçoit guère hors d'un cadre référentiel, la Côte d'Ivoire pour son cas, dont elle est tenue de refléter, à chaque fois que de besoin, les soubresauts politiques. Puisque son slam joue sur plusieurs registres, l'appel à la paix ne la dispense pas d'un droit de regard sur les mœurs des gouvernants. De la prestation qu'elle a donnée lors de l'ouverture de la coupe d'Afrique de slam-poésie, se dégage le portrait de dirigeants politiques « instigateurs de plans machiavéliques [et] guidés par la soif d'un pouvoir à la démesure diabolique » (« Ose », 2022). Le lexique dépréciatif employé porte toute l'aversion que la slameuse nourrit envers les politiques qui préfèrent se défausser sur l'Occident au lieu d'apporter des réponses aux innombrables dysfonctionnements sociaux.⁸

La posture militante qu'elle adopte face aux dérives politiques et morales des gouvernants ivoiriens est à peu près celle pour laquelle opte Samira dans le contexte sénégalais. Ces artistes partagent, serions-nous tenté de dire, le fait de faire du slam un art de la dénonciation des « orientations politiques de la classe dirigeante » (E. Bertho et S. Bornand, 2020). Ce régime dénonciateur dans lequel s'inscrivent certains textes de Samira s'illustre dans « Noir sur Blanc » (2020) où la rhétorique de l'image, sur laquelle se fonde sa production, présage une gestion catastrophique du pouvoir sur fond de démagogie et de trahison des aspirations de la jeunesse qu'elle représente. C'est munie d'un profond sentiment de désillusion qu'elle énonce :

Ici [...] on joue à la loterie avec la vie des pauvres. Pendant que des mains sales font des tours de passe-passe sous les tables bien garnies [...]
Ce sont des corrompus, des cœurs qui ont rompu avec les battements dignes.
Des corps rompus et habités par le vice.
Des personnes imbues de superflu et qui volent les moyens de leur politique.
(*ibid.*).

L'on assiste à travers cet extrait à une diabolisation du politique présenté comme un être dépourvu de toute humanité, que la cupidité et l'appât du gain poussent à chosifier les citoyens relégués au bas de l'échelle sociale. Ses attaques se font plus virulentes lorsqu'elle s'emploie à fustiger l'opportunisme des politiciens en mettant l'accent sur le fossé existant entre leur niveau de vie et celui du reste de la population :

La boue nage avec notre reste de dignité, mais jamais ils ne régleront le problème des inondations dans nos quartiers.

⁸ « On dit que l'Occident est la source de nos malheurs pour avoir pillé nos ressources, nos forces et bien des valeurs. C'est bien de leur rappeler leur passé coupable. Mais surtout ne pas ignorer à quel point nous sommes responsables ». (Amee, « Ose », 2022).

Cela, parce que les toits de leurs résidences ne fuient pas. Ils ne connaissent pas la souffrance de la vendeuse d'arachides encore moins celle de la vendeuse de beignets.

Ce n'est qu'à l'approche des élections qu'ils viennent faire pénitence (« Noir sur Blanc », 2020).

Au regard de la tonalité du texte, le slam de Samira, bien plus incisif que celui d'Amee, garde les traces de ce que M. Angenot nomme une « parole pamphlétaire » (1982) qui, en plus d'être un acte politique, devient un moyen de dévoilement du stratagème qui sous-tend la pérennité de l'exploitation de la population. Puisqu'il participe à la démystification du pouvoir politique, la scène slam se transforme en un espace de conscientisation qui, à travers une interaction fruit de la communication à double sens qu'elle rend possible, s'appuie sur une « rhétorique de l'immédiateté » (1982, p. 190-191)⁹.

Par-delà la fustigation des actes des dirigeants, c'est parfois la politique en tant que telle qui est écorchée au détour des textes. L'on s'en convainc lorsque Samira la présente comme un « cercle vicieux où tout gravite autour de la possession et de la domination de l'autre » (« Noir sur Blanc », 2020). Pour Amee, comme pour elle, l'enjeu d'une représentation noircie du champ politique ouest-africain peut d'une certaine manière être appréhendé, d'une part, en termes de volonté de montrer l'utilité du slam dans la construction d'une société plus juste où la parole artistique des jeunes serait prise en compte par les pouvoirs publics, selon le principe ouvert d'une « démocratie participative » (C. Vorger, 2019)¹⁰. D'autre part, il montre la difficulté liée à l'émergence et à la propagation d'une véritable conscience féministe d'autant plus que le délitement du climat politique n'est pas toujours pour favoriser un changement de mentalité, surtout lorsqu'il s'agit de la situation des femmes que l'on a tendance à reléguer à la marge des priorités. Mais, faudrait-il le rappeler, le slam est un message d'espoir qui laisse croire que le pratiquer, dans une perspective féministe, c'est « faire preuve d'existence [c'est] faire un doigt d'honneur à la destinée, à la routine » (Samira, « Sound system », 2024).

Conclusion

Il demeure complexe d'entreprendre une analyse exhaustive des dimensions féministe et politique de la production musico-poétique de Samira Fall et d'Amee Slam. Toutefois, nous retiendrons que si le slam, dans sa version féminine, se pose aujourd'hui comme un art majeur dans l'univers des cultures urbaines, c'est qu'il a réussi non seulement à populariser, sans péjoration, la poésie mais, surtout, à constituer un vecteur de transmission de messages à forte connotation politique et féministe. Ces deux axes, que l'on pourrait saisir en tant que constituants de cette pratique musico-littéraire, s'imposent à la lecture/audition des textes de Samira et

⁹ Selon Marc Angenot, celle-ci concerne « la parole pamphlétaire qui, pour marquer l'évidence qui impose ses idées au locuteur, emprunte les voies "raccourcis du raisonnement" qui n'ont pas besoin d'être étayés par de longues et rigoureuses argumentations ». *La parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Editions Payot (Langage et société), 1982. p. 190-191.

¹⁰ Pour la slameuse Sylvia Camelo, citée par Camille Vorger, « il s'agit d'un lieu où s'exprime une forme de générosité et de bienveillance qui peut contribuer à la création de lien social et à la construction de la démocratie ». « Quand le slam se décline au féminin. Portraits et postures de slameuses », *art. cit.*



d'Amee. L'activité artistique leur permet d'établir des réseaux de solidarité féminine sans lesquels toute entreprise de libération se heurterait au contrepoids d'une tradition encore vivace dans nos sociétés. Le slam au féminin s'impose, finalement, comme un art contribuant au projet formulé par Samira de « réduire à néant / Les désuètes constructions sociales » (« Voix essentielles », 2024, p. 31) tout en brocardant, au détour des couplets, ceux qui « dilapid[ent] les sous [des] États dans les caprices des sultans » (Amee, « Ose », 2022).

Références bibliographiques

- ANGENOT Marc. 1982. *La parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Éditions Payot (Langage et société).
- BA Mariama. 1979. *Une si longue lettre*, Nouvelles Éditions Africaines.
- BARTHES Roland. 1993. *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil.
- BERTHO Elara et BORNAND Sandra. 2020. « Jhonet, une voix en lutte contre les inégalités », *Cahiers de littérature orale*, Hors-Série, mis en ligne le 02 septembre 2020, [consulté le 02 juillet 2025], URL : <http://journals.openedition.org/clo/6622>
- CABOT Jérôme. 2017. « La scène ouverte de slam. Dispositif, situation, politique », in Jérôme Cabot (dir.), *Performances poétiques*, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, Lormont, pp. 79-101.
- CHARAUDEAU Patrick. 2001. « Visées discursives, genres situationnels et construction textuelle », in *Analyse des discours. Types et genres : communication et interprétation*, Toulouse, Éditions universitaires du Sud, pp. 45-73.
- DECHAUFOR Laetitia. 2008. « Introduction au féminisme postcolonial », in *Nouvelles Questions Féministes*, 2. Vol. 27, Éditions Antipodes, pp. 99-110.
- DUPORT Claire. 2011. « Des arts du Hip-Hop aux cultures urbaines. Entre démocratie culturelle, transversalités artistiques et revendication politique, une confusion des sens », in Sylvie Coëllier et Louis Dieuzayde (dir.), *Arts, transversalités et questions politiques*, Presses universitaires de Provence, [consulté le 05 juin 2025], https://www.transverscite.org/IMG/pdf/duport_2011_des_arts_du_hip-hop_aux_cultures_urbaines.pdf
- FALL Samira, Manaya Jua et Haj'Art. 2024. « Ailes, Poésie », in *Poétesse*, MCU Ouakam, pp. 13-15.
- FALL Samira. 2024. « Ces voix », in *Poétesse*, MCU Ouakam, pp. 1-4.
- 2024. « Soda », in *Poétesse*, MCU Ouakam, pp. 16-17.
- 2024. « Amalgame », in *Poétesse*, MCU Ouakam, pp. 24-25.
- 2024. « Sound system », in *Poétesse*, MCU Ouakam, pp. 11-12.
- 2024. « Voix essentielles », in *Poétesse*, MCU Ouakam, pp. 30-31.
- FOTSING Mangoua Robert. 2009. « L'écrire jazz », Robert Fotsing Mangoua (dir.), *L'imaginaire musical dans les littératures africaines*, L'Harmattan, pp. 131-146.
- HAMIDI Malika, 2020, « Le féminisme musulman en Europe : "Activisme textuel" et engagement transnational », in Zahra Ali, (dir.), *Féminisme islamique*, Hors collection, La Fabrique Éditions, pp. 113-122.
- KEITA Aoua. 1975. *Femmes d'Afrique : la vie d'Aoua Keita racontée par elle-même*, Paris Présence Africaine.
- KOUAMÉ Atchêlô Christelle. 2022. « Analyse stylistique du slam "Adam et Eve" d'Amee : entre mythe, intertextualité et féminisme », in *Mythographies postcoloniales*.

Histoire, mémoire et revenance du passé dans la littérature et les arts. Etudes réunies par Émile Amouzou et Virginie A. Konandri, *Nodus Sciendi*, pp.29-39.

MARTINEZ Marc. 2008. *Le rap français. Esthétique et poétique des textes (1990-1995)*, Peter Lang SA, Bern : Éditions scientifiques internationales.

MARTINEZ Stéphane. 2007. *Slam entre les mots*, Anthologie, Paris, Éditions de La Table Ronde.

MBOUGUEN Hervé. 2003. « Interview de Fatou Diome, auteur de *Le Ventre de l'Atlantique* », mise en ligne le 25-11-2003, [consulté le 01-09-2025], <https://www.grioo.com/info1151.html>

PECQUEUX Anthony. 2007. *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*, L'Harmattan.

TCHUMKAM Hervé. 2009. « Musique et politique en Afrique », in Robert Fotsing Mangoua (dir.). *L'imaginaire musical dans les littératures africaines*, Paris, L'Harmattan, pp. 231-245.

VORGER Camille, 2019, « Quand le slam se décline au féminin. Portraits et postures de slameuses », (en ligne), [consulté le 01-09-2025] https://www.forumlettura.ch/sysModules/obxLeseforum/Artikel/657/2019_1_fr_vorger.pdf

Vidéographie :

AMEE Slam. 2019. « Au commencement », [vidéo en ligne], <https://youtu.be/qCR9zVgWYZE?list=RDqCR9zVgWYZE>

— 2020, « Lettre à ma fille », [vidéo en ligne] <https://youtu.be/3G52eLDuNEU?list=RD3G52eLDuNEU>

— 2022. « Ose », [vidéo en ligne] <https://youtu.be/xdtsICPHxgw?list=RDxdtsICPHxgw>

— 2015. « Adam et Eve », in Album *Au nom du Slam*, [vidéo en ligne] <https://youtu.be/4ukpZALhiso>

— AMEE. 2024. « Bonne fête de la paix », [vidéo en ligne] <https://youtu.be/PrXJWZ05vXw>

Fall Samira. 2020. « Noir sur Blanc », in EP, *INTRO*, [vidéo en ligne], <https://youtu.be/0bj88HkgS2s?list=RD0bj88HkgS2s>

FALL Samira. 2020. « Ras-le-bol », in EP *INTRO*, [vidéo en ligne] <https://youtu.be/2mhjAmKYc8s?list=RD2mhjAmKYc8s>

MOUKENGUE Mariusca. 2019. « Slamourail », [vidéo en ligne] <https://youtu.be/PU4yLmf9WNO>