Cahiers de littérature orale

65 | 2009
Autour de la performance

Cyril VETTORATO, *Un monde où l'on clashe. La joute d'insultes dans la culture de rue*

Virginie Milliot

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/clo/1169
DOI : 10.4000/clo.1169
ISSN : 2266-1816

Éditeur
INALCO

Édition imprimée
Date de publication : 1 janvier 2009
Pagination : 157-163
ISBN : 978-2-85831-182-8
ISSN : 0396-891X

Référence électronique
Virginie Milliot, « Cyril VETTORATO, *Un monde où l'on clashe. La joute d'insultes dans la culture de rue* », *Cahiers de littérature orale* [En ligne], 65 | 2009, mis en ligne le 01 mars 2013, consulté le 16 décembre 2023. URL : http://journals.openedition.org/clo/1169 ; DOI : https://doi.org/10.4000/clo.1169

Ce document a été généré automatiquement le 16 décembre 2023.

Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Cyril VETTORATO, *Un monde où l'on clashe. La joute d'insultes dans la culture de rue*

Virginie Milliot

RÉFÉRENCE

Cyril VETTORATO, *Un monde où l'on* clashe*. La joute d'insultes dans la culture de rue*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2008, 245 p. ISBN : 978-2-914610-67-4.

1 Les joutes verbales d'insultes traversent les époques et les cultures avec certaines récurrences formelles et stylistiques – la transgression codifiée des règles linguistiques et des convenances sociales va toujours de pair avec la forme du défi et la mise en avant de la virtuosité des locuteurs. Mais ce qui intéresse Cyril Vettorato dans cet ouvrage est d'analyser leur actualisation dans des contextes urbains spécifiques. Il part en effet du postulat selon lequel la singularité de ces joutes ne se trouverait ni dans leur nature, ni dans leur contenu, mais dans leur dynamique d'apparition, de transformation et de réappropriation dans différents contextes. Son texte se structure en trois parties qui lui permettent de resserrer progressivement la focale sur son objet : la première analyse la joute verbale dans son contexte, la seconde se rapproche du « feu de l'action » pour étudier les propriétés de cet événement poétique et la troisième, enfin, analyse les étalons stylistiques de la performance verbale.

2 Dans la première partie, Cyril Vettorato recontextualise ces joutes verbales d'un point de vue historique. Il évacue d'emblée l'hypothèse avancée par différents auteurs d'une continuité culturelle africaine. Si des traditions orales d'insultes peuvent être observées dans les pays dont les esclaves sont originaires, la reconstitution de cette généalogie ne peut en effet qu'être hypothétique et ne peut résoudre le problème de la possibilité même d'une transmission des traditions malgré la dispersion des familles et des lignages dans l'esclavage. Il s'intéresse donc au contexte spécifique dans lequel

cette contre-culture a émergé aux États-Unis. Les *dozens* apparaissent avec les premiers ghettos noirs et ont évolué au fil de l'histoire sociale et culturelle des Africains-Américains – en lien avec la renaissance noire dans les années vingt, le mouvement des droits civiques après-guerre, des Blacks Panthers dans les années soixante-dix et dans le contexte général de désillusion et de fragmentation qui a suivi. Cette contre-culture est en partie structurée par la forte ségrégation dont les Noirs américains font l'objet, « elle provient et se nourrit d'un complexe identitaire produit par l'histoire de la négociation de l'après-esclavage ». Elle renvoie au sentiment radical d'altérité des Noirs américains qui finissent par rejeter les règles et valeurs du groupe social dominant dont ils sont exclus. Ces joutes d'insultes sont pratiquées par des groupes de pairs qui investissent la rue comme territoire propre et y inventent des formes de sociabilité spécifiques. Le *dozen* est une pratique ludique de défi au cours duquel les protagonistes se jouent des règles de bienséances langagières, utilisent des « mots sales », font du détournement du verbe une source de plaisir poétique et d'invention. Ces joutes verbales vont se codifier progressivement. Les réseaux de codification sont d'abord locaux, puis s'étendent de lien en lien pour devenir à l'échelle nationale des éléments d'une culture « noire ». Elles vont permettre de cristalliser un langage qui sera revendiqué par les Blacks Panthers comme spécifiquement noir et deviendra le support de la revendication d'une identité contre-culturelle.

3 Dans ce contexte, ces joutes verbales ont une fonction propre : elles n'opposent pas symboliquement deux rivaux sociaux, mais « des cousins de codes trouvant dans le langage un terrain d'affrontement complice ». Mobilisant les travaux de sociolinguistes américains, l'auteur montre très justement comment ces joutes verbales sont l'instrument et l'enjeu d'une lutte pour la maîtrise et participent de l'invention d'une culture de la survie dans un environnement hostile. Ces performances langagières, inséparables d'un mode de vie des bandes, deviennent les vecteurs des valeurs des groupes de pairs. Contre le langage utilitaire des Blancs, les Noirs américains ont développé un rapport ludique, créatif et paradoxal au langage qui favorise l'apparition d'une pratique de la performance comme événement social créateur. Ces joutes verbales créent un cadre communicatif – où l'on sort des règles de la conversation dénotative – qui prolonge d'une certaine manière l'utilisation ludique et spectaculaire du langage dans la vie quotidienne – vannes, blagues, jeux de mots, etc.

4 Cette pratique renvoyait donc au départ à un contexte culturel relativement fermé sur lui-même. Elle participait de la fabrication d'une culture propre, d'une contre-culture. À la fin des années soixante-dix, dans le climat de désespoir politique, de frustration économique, de désorganisation collective et de montée de l'individualisme qui était alors celui des ghettos noirs américains, la joute verbale a connu une mutation. Elle est devenue dans le cadre du mouvement Hip Hop une possibilité de dépassement individuel par les valeurs du groupe, dans des réseaux qui se sont élargis. La joute verbale participe désormais d'une culture de la compétition. Tout en se réinventant dans ce nouveau contexte, la contre-culture du parler noir va se diffuser plus largement avec le Hip Hop et devenir un phénomène générationnel, une « culture populaire post-moderne ». Dans ce mouvement de « déterritorialisation » la joute verbale va perdre sa fonction « d'ethnogenèse », mais son rôle est resté déterminant. La *battle* permet tour à tour aux amateurs de Hip Hop de constituer un champ et de se faire une place dans ce dernier, elle devient le creuset de pratiques alternatives, revendiquées comme « authentiques » et un moyen d'intégration dans un collectif élargi. Avec cette ouverture des réseaux de pratiques, les acteurs se recentrent

également sur les qualités esthétiques de la performance et la joute verbale devient à proprement parler un art.

5 Dans la deuxième partie, l'auteur étudie les propriétés de cet événement poétique qu'il analyse tout d'abord comme un rituel de transgression. La joute verbale place les participants hors de leur cadre référentiel habituel pour les propulser dans un espace-temps symbolique où un ensemble de schèmes archétypaux sont mis en jeu. Sa valeur tient à son efficacité opérationnelle. Le *dozen* permet aux jeunes des ghettos d'exprimer une hostilité sous couvert du jeu, de tester des comportements, d'apprendre à s'ajuster aux contraintes sociales. « Le combat par les mots est une initiation à la maîtrise » (p. 88), au contrôle de soi, il permet aux adolescents de s'entraîner à des performances adultes. La joute d'insultes met en scène des pulsions narcissiques, un besoin de pouvoir symbolique qui peut être rattaché à la fois au sentiment d'impuissance des membres du ghetto et à des valeurs sociales de réussite individuelle et de compétition. Mais c'est avant tout une transgression réglementée de normes et de tabous que l'auteur choisit d'analyser dans ce premier contexte comme un phénomène de compensation opérant une conversion du pulsionnel en symbolique. Dans un deuxième temps, pour rendre compte de l'évolution de cet événement poétique dans le cadre du Hip Hop, l'auteur en propose une autre définition. La notion de « rituel » prend sens dans le premier contexte d'apparition des *dozens*, mais ne permet pas d'appréhender les logiques d'improvisation et de réinvention permanentes dont les *battles* sont désormais le creuset. Il propose par conséquent de lui substituer celle de jeu culturel « pour désigner une pratique collective dans laquelle le déroulement du rituel laisserait une telle place à la créativité que les structures et les codes transmis par celui-ci seraient redéfinis de façon interactive. Un rituel doté de style » (p. 106).

6 L'auteur définit ensuite le patron commun de la joute verbale d'insultes : dans le fil de la communication ordinaire, le *clash*, la provocation lancée par un individu à un autre devant témoins – le public a un rôle déterminant – va ouvrir un terrain d'échanges spécifiques où les règles du langage ordinaire ne s'appliquent plus. La joute verbale définit ainsi un cadre instable, imprévisible où se déroulent des échanges codés – selon un balancement entre des règles fixes et d'autres qui sont redéfinies en situation de manière interactive. Le défi discursif est « d'imposer aux yeux du public le sens de l'échange » (p. 130). S'il fonctionne, « tout se passe comme si l'échange avait été écrit à l'avance » (p. 132) et l'injuriaire devient le personnage que l'injurieur a construit. Les références des insultes échangées dans ce cadre sont puisées dans le contexte immédiat de la performance comme dans une culture de mass media commune aux participants. À partir de ce cadre commun, la joute verbale fonctionne comme une cérémonie d'élection. Celui qui remporte la joute gagne le droit d'être la voix de tous : « (...) ce qui est visé n'est pas le plaisir du gagnant, mais un état intensifié de ce sentiment de la communauté à travers l'émulation des M.C.'s (maîtres de cérémonie) qui incarnent les valeurs collectives – virtuosité, changements prompts, humour, détournement, maîtrise, inventivité » (p. 146).

7 Dans la dernière partie enfin, l'auteur propose une analyse des étalons stylistiques de la performance. La virtuosité renvoie tout d'abord à la capacité d'inventer en situation des injures spécifiques. Il s'agit de prendre l'autre au piège d'une image, en associant des caractéristiques physiques et ethniques de l'adversaire à des personnages médiatiques, des stéréotypes populaires (« modèle du faire voir »). La performance consiste également à faire preuve de virtuosité formelle, dans le maniement de la

dimension sonore du langage notamment. Les tours de paroles doivent être brefs, rythmés, rimés. Les « vers coup-de-poing » et l'effet de surprise sont valorisés. L'auteur dégage de son corpus différents procédés stylistiques de ce qu'il appelle le « modèle de la surdiction ». La performance se construit également sur des capacités de glissement dans l'ordre énonciatif : « Polysémie, équivoque, glissement entre les registres et détournement sont les signes stylistiques d'un fantasmatique contrôle absolu du sens. » Les jeux sur les sens multiples des mots, la polyphonie, les rebonds analogiques et « attraction paronymique », sont analysés de manière subtile par l'auteur. Le dernier étalon stylistique consiste enfin à utiliser le rythme comme un partenaire de la rime, afin d'établir un sentiment de maîtrise : l'art du « funambulisme rythmique ». Le livre s'achève par une analyse détaillée d'une joute américaine télévisée : Jin contre Sterling.

8 Cyril Vettorato nous donne à lire une étude passionnante de ces joutes verbales. Son utilisation perspicace et rigoureuse des méthodes d'analyse linguistique produit des résultats qui viennent compléter et enrichir ceux des sociologues et ethnologues urbains sur le sujet. Il n'y a qu'un point sur lequel sa méthodologie me semble produire un biais le conduisant à une généralisation peu convaincante. L'auteur a travaillé sur un corpus de vidéos de *battles* qu'il transforme d'une certaine manière en textes. Les joutes verbales d'insultes y sont transformées en événement médiatique, ce qui les formate de manière spécifique. L'auteur met ainsi l'accent sur la culture de la performance, de la réussite individuelle qui serait celle des *battles* Hip Hop. Or, dans le contexte français, le défi a joué un rôle déterminant que l'on ne peut saisir si on réduit sa logique à une exacerbation d'individualismes. Les jeunes des banlieues populaires françaises y ont reconnu un mode relationnel et une économie affective spécifique. C'est par cette logique relationnelle que le Hip Hop s'est incarné et qu'il s'est reproduit dans l'espace de la rue. Il a été le cadre d'apprentissage et de cristallisation de cette culture urbaine. Si la greffe du Hip Hop a pris sur la base d'une reconnaissance de cette logique relationnelle, c'est qu'elle avait une fonction sociale essentielle. La dialectique du défi fonctionne sur le principe d'une reconnaissance mutuelle d'égalité. Le choix du partenaire est réglé par une reconnaissance *a priori* d'une égalité de niveau et c'est l'enchaînement des performances qui permet de construire un écart différentiel. La symétrie est prédonnée, la hiérarchie engendrée sur la base non pas de ce que les partenaires sont, mais sur ce qu'ils font. Ce qui est extrêmement important dans le contexte de relégation, de ségrégation et de vulnérabilité sociale de ces banlieues populaires. La « société du bas des tours » comme l'a qualifiée Gérard Mauger[1] est un espace de défi permanent. Les logiques du point d'honneur qui l'animent, induisent un ensemble de dispositions – une obsession de la maîtrise de soi, de son image, du contrôle des situations, des interactions, une manière d'être toujours en alerte, sur le qui-vive – que les jeunes du mouvement Hip Hop ont reproduit sur le terrain artistique et converti en compétences. La *battle* renvoie donc moins à une culture de la performance individualiste qu'à un mode d'être à soi et d'être au monde socialement structuré. Le sens et la fonction du défi ne peuvent être appréhendés hors de ce contexte social. Les *battles* de danse ont joué en France un rôle prépondérant, elles sont devenues, à la fin des années quatre-vingt-dix, l'espace d'une résistance créative face au formatage et à la « domestication » dont le Hip Hop a fait l'objet sur les scènes légitimes.

9 Espace d'une codification progressive dans des réseaux qui se sont élargis à l'échelle de la planète, la *battle* a été en France le lieu d'une tentative d'institutionnalisation interne du Hip Hop. La distinction opérée par l'auteur entre rituel et jeu, espace de

cristallisation d'une contre-culture dans l'entre- soi et espace de compétition dans sa réappropriation élargie, ne nous semble donc pas tenir à la lumière de ces données. Ce qui n'enlève rien à l'intérêt et à la pertinence de cette analyse linguistique. Il serait intéressant de s'interroger sur la spécificité des scènes analysées par l'auteur et sur les rapports qui lient les logiques sociales qui y sont mises en scène avec celles de la vie quotidienne des protagonistes d'un côté, et celles qui sont propres à ces espaces de visibilité publique de l'autre. Cet ouvrage extrêmement brillant et stimulant ouvre ainsi de multiples questionnements pour l'anthropologue comme pour le spécialiste de la littérature, le sociologue et le linguiste.

NOTES

1. Gérard Mauger, « Enquête sur la société du bas des tours », *La lettre de la DIV*, mai 1992, 4-5.