« Morts, avec supplément frites ». Invectif et logique conflictuelle dans le champ du rap français

Denis Saint-Amand

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/edl/1206>

DOI : 10.4000/edl.1206

ISSN : 2296-5084

Éditeur

Université de Lausanne

Édition imprimée

Date de publication : 15 septembre 2016

Pagination : 57-72

ISBN : 978-2-940331-49-9

ISSN : 0014-2026

Référence électronique

Denis Saint-Amand, « « Morts, avec supplément frites ». Invectif et logique conflictuelle dans le champ du rap français », *Études de lettres* [En ligne], 3 | 2016, mis en ligne le 15 septembre 2019, consulté le 16 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/edl/1206> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.1206>

« MORTS, AVEC SUPPLÉMENT FRITES », INVECTIF ET LOGIQUE CONFLICTUELLE DANS LE CHAMP DU RAP FRANÇAIS

Lorgnant vers le modèle américain, le milieu du rap français ne se fonde pas sur l'opposition est/ouest qui a dynamisé le champ étatsunien durant les années 1990. Comment en vient-il à développer une logique conflictuelle similaire? Celle-ci n'est-elle pas l'un des constituants majeurs d'une *illusio* spécifique? Comment se manifeste-t-elle dans les discours des acteurs? Le présent article cherche à la fois à cerner les rouages d'un état du champ et à mesurer comment celui-ci infléchit une poétique de l'invectif¹.

« Cache-toi, guerre ».
Isidore Ducasse, *Poésies II*

Querelle et invectif

On sait le rôle structurel fondamental joué par la querelle qui, intervenant sur les logiques de sociabilité, permet, au cœur d'univers plus ou moins autonomes (c'est-à-dire de « champs », selon le concept de Bourdieu), de mettre en lumière les tendances et les valeurs qui dominent et s'opposent. Dans les domaines artistiques en particulier, la querelle se révèle un moyen efficace, pour un agent ou un collectif, de garantir sa visibilité, de favoriser son émergence et de se doter d'une identité posturale forte. Elle est également l'un des effets collatéraux

1. Je tiens à remercier Florent Nottet pour sa relecture et ses conseils avisés sur les milieux du rap français et américain.

du succès : Victor Hugo, devenant de son vivant l'auteur le plus moqué de France, ne fait que préfigurer la charge contemporaine et systématique de l'artiste confirmé qui incarne le modèle à dépasser autant que le repoussoir² ; ces saillies font partie des rouages du champ et participent à la logique de comble par laquelle les modernes s'opposent aux anciens qu'ils visent à supplanter³. Concrètement, la querelle s'incarne à la fois dans des genres et des formes particuliers qui s'étendent du pamphlet au manifeste, de l'insulte à la parodie, de la pointe à la satire. Dans ses réalisations frontales et virulentes, elle peut également s'envisager à l'aune du régime de l'« invectif », comme le propose Marie-Hélène Larochelle :

On entend [l'invective] comme un dire violent et comme le vecteur (*vectum*) d'une créativité verbale. Il a été montré que l'invective est un acte *performatif* qui implique un *pathos* et/ou un éthos agressifs. Autrement dit, une invective s'avère une parole intentionnellement agressive et/ou une parole entendue comme une agression. [...] L'invective participe d'un événement, comportant une phase explosive dont le déroulement même représente l'action. Aussi est-elle envisageable comme une performance [...] parce que sa production est une forme qui fait de l'ostentatoire une dynamique d'élocution et de réception. Son dire est tout entier au service de l'événement agressif – comme l'est le coup de poing ou le tir de revolver, de sorte que la décharge produit l'événement invective. Autrement dit, il y a une simultanéité entre l'énonciation et l'événement violent, ce qui fait penser à ce que John Austin définit comme les énoncés performatifs⁴.

L'auteure précise toutefois que « cadré dans les écrans du littéraire, le performatif souffre une définition diluée qui en fait une notion peu opérante »⁵ et préfère, pour l'analyse, forger le concept d'« invectif » qui « implique un combat bien réel, au moins une expérience vécue comme telle et des convictions absolues, mais il supporte également une posture

2. Il est évident que les marques de discrédit formulées à l'encontre d'un artiste confirmé ne viennent pas uniquement d'individus moins bien cotés : les innombrables attaques contre le groupe Coldplay, émanant des frères Gallagher (Oasis), de Bono (U2) ou de Johnny Rotten (The Sex Pistols) suffisent à en témoigner.

3. Pour une étude du rôle institutionnel de la querelle dans le cadre du champ littéraire, voir J.-P. Bertrand, D. Saint-Amand et V. Stiénon, « Les querelles littéraires ».

4. M.-H. Larochelle, « La chasse au monstre », p. 32.

5. *Ibid.*, p. 33.

qui tient du jeu de rôle et respecte la fiction »⁶. Ce modèle de l'invectif permet d'appréhender les répercussions poétiques de l'état du champ du rap en France – qui s'auto-désigne volontiers sous la métaphore du « jeu »⁷ –, en grande partie fondé sur une adhésion à une fiction réflexive chargée en violence.

Le rap français : un espace conflictuel

Dans l'épilogue de son excellente *Histoire du rap en France*, Karim Hammou souligne le tournant provoqué par la sortie du titre « J't'emmerde » de MC Jean Gab'1⁸ en 2003, qui met en lumière des clivages alors euphémisés au sein du milieu, en dénonçant une série d'incohérences entre les paroles de certains rappeurs à succès et leur situation effective. Prenant un malin plaisir à imiter le *flow*⁹ respectif de chacune des cibles qu'il vise et à livrer une réécriture parodique de leurs paroles,

6. *Ibid.*, p. 44.

7. Les acteurs liés à l'univers du rap français mobilisent fréquemment, pour désigner ce dernier, l'expression « *rap game* ». Importée du champ américain, elle permet de qualifier l'entour de la musique, c'est-à-dire l'ensemble des règles, valeurs et postures qui tendent à singulariser le rap, à le distinguer des autres univers artistiques et, en particulier, des autres sphères fondées sur un genre musical (comme le rock ou la techno, dont les acteurs se définissent également par une culture – fondée sur des codes axiologiques, langagiers, vestimentaires, comportementaux, etc. – plus encore que par une seule pratique musicale). Signalons que le sociologue Bernard Lahire a lui-même proposé de substituer au concept de « champ » celui de « jeu » (voir notamment son ouvrage *Franz Kafka*). Si Lahire justifie notamment cette préférence en relativisant l'autonomie des univers sociaux (relativisation déjà opérée par Bourdieu lui-même et par Gisèle Sapiro à sa suite), le choix de la métaphore du « jeu » implique la perte de la dynamique inhérente à la métaphore électromagnétique du « champ » comme champ de forces et en développe en réalité l'une des logiques fondamentales, que Bourdieu nommait *illusio*, voir ci-après. (Sur l'autonomie du champ, voir également G. Sapiro, « L'autonomie de la littérature en question ».)

8. Né Charles M'Bouss en 1967, MC Jean Gab'1 était l'un des meneurs des Requins Vicieux, gang des années 1980 connu pour son activisme hip-hop et ses penchants criminels. Après des années de prison consécutives à plusieurs braquages, il sera invité par Doc Gynéco sur la compilation *Les Liaisons dangereuses* (1999). Voir K. Hammou, *Une histoire du rap en France*, p. 242 sq.

9. Emprunté à l'anglais (et traduisible par « flot » ou « flux »), le terme désigne la partie de l'idiolecte d'un rappeur relative à ses choix en matière de modulation phonique – soit ce qui est de l'ordre du rythme, du ton et de l'accent.

le rappeur dénonce, entre autres, l'imaginaire propre de la rue relayé par la Fonky Family dans le titre « Art de rue » (« Marseille, ça pue, c'est sale, pas vrai ? / Et ton art de rue est bien propre, doudoune au soleil »), le pseudonyme enfantin de Booba et son manque de *street cred*¹⁰ (« Booba, Booba, mon petit ourson / Et nique sa mère la réinsertion, même pas re-noi même pas rabza / Juste un jaune d'œuf mal sé-ca »), le passé skin-head de Pierpoljak¹¹ (« J'en place une spéciale pour toi, Pierpoljako / J'sais pas chanter, mais j'sais bien ratonner / Car tatoué tu l'es encore, et v'là l'envers du décor / hé, le comble du racisme, c'est de tringler ce qui l'rebute ») et l'instrumentalisation de l'Islam par Kerry James (« La première qualité d'un muslim c'est d'être humble et tu l'es pas /, sache que la religion n'est pas un sprint, mais une course de fond, / alors pense à ceux qui pratiquent depuis 20 ou 40 ans, et qui n'en font pas tout un boucan »). Hammou montre que l'exposition dont ce titre a bénéficié dans les médias a largement contribué à infléchir les logiques de l'univers rap. Les mouvements d'opposition qui dynamisaient le champ dans les années 1990 se fondaient sur un clivage économique comparable à celui que Pierre Bourdieu observait dans le champ littéraire français

10. Karim Hammou, pour définir l'expression, reprend l'analyse de Pierre-Michel Menger selon laquelle, dans les arts du spectacle, « le comportement d'attente et de pari prolongé sur une réussite à venir est soutenu par la logique réputationnelle du système d'embauche » (*Une histoire du rap en France*, p. 236.) Dans le champ du rap, cette réputation, qui fonde la légitimité de l'artiste, se fonde sur un double critère d'authenticité (être « un vrai ») et d'anomie. La *street cred* est également fonction de la capacité du sujet à développer ce que Marie-Hélène Larochelle qualifie d'*ethos* agressif. Ancien braqueur, pionnier militant de la cause hip-hop en France et « mec de la rue », MC Jean Gab'l se révèle un paragon en la matière. On notera au passage que cette stratégie d'énonciation renverse l'*ethos* aristotélicien : contrairement à la logique de l'orateur visant à donner une image positive de lui-même pour favoriser l'adhésion de l'auditoire à son propos, le milieu du rap privilégie le sujet capable de construire et diffuser une image de lui-même en individu dangereux et instable. La bonne réputation dans le champ, de cette manière, est partiellement fonction d'une mauvaise réputation dans l'espace social.

11. Représentant d'une forme de reggae destiné au grand public et éloigné de la mouvance rap, l'artiste jure au sein de cette manière de liste des Têtes Molles : il y est évoqué à la suite de sa collaboration avec La Brigade sur le morceau « Opération coup de poing » (le collectif est d'ailleurs épinglé par MC Jean Gab'l pour cette trahison intéressée : « Douze, et pas un cerveau, / fallait qu'on revienne, quitte à collabo avec l'autre facho »).

du XIX^e siècle¹², entre une sphère de grande production – développant des produits accessibles à un large public et visant un profit immédiat – et une sphère de production restreinte – favorisant une production plus exigeante, dont la qualité est régie par des critères internes plutôt que par l'exigence du public, et préférant miser sur l'accumulation de capital symbolique. Si elle ne disparaît pas dans les années 2000, cette opposition structurelle se prolonge par « une profusion de conflits dans lesquels les normes de la rue sont explicitement invoquées et dont les enjeux implicites ont souvent partie liée à des conflits économiques directs entre protagonistes, qu'il s'agisse de relation de production jugées préjudiciables ou de rivalités commerciales »¹³.

Si la confrontation est fondamentale dans le milieu du rap – lequel participe d'une plus large culture hip-hop, née dans le Bronx en tant que moyen de résistance à une domination économique et raciale –, c'est avant tout contre les mécanismes et instances contribuant à la marginalisation de certaines minorités (ce que Foucault appelait « institutions disciplinaires » et qu'Althusser désignait comme des « appareils répressifs d'Etat ») que les artistes de la mouvance prennent position¹⁴. Le phénomène d'opposition interpersonnelle entre acteurs du milieu procède de toute évidence du champ américain, qui demeure l'horizon de référence plus ou moins assumé du rap français et nourrit largement son imaginaire¹⁵. La querelle qui a opposé, au milieu des années 1990, les rappeurs Tupac Shakur et The Notorious B.I.G. constitue à ce titre un

12. P. Bourdieu, *Les règles de l'art*.

13. K. Hammou, *Une histoire du rap en France*, p. 243.

14. L'exemple le plus frappant, dans le domaine français, est sans doute offert par la dénonciation fréquente des abus policiers livrée par le groupe NTM (en particulier dans le titre « Police »). Sur le traitement de l'institution policière dans le rap et dans la chanson, voir B. Ghio, « « Mort aux vaches ! », « Mort aux keufs ! » ».

15. En témoignent à la fois des paroles nourries par le rêve américain (échappatoire idéalisée et contrastive à l'ici-maintenant décevant dont l'évocation demeure nécessaire pour garantir l'authenticité de l'individu), le choix fréquent de tourner les clips vidéos sur le territoire étatsunien et l'installation des rappeurs Booba, La Fouine et Rohff à Miami – logique entriste visant à investir effectivement et complètement la Côte Est, où s'est développée l'une des mouvances rap les plus légitimes (de The Notorious B.I.G. à Jay-Z, en passant par le Wu-Tang Clan, Nas ou Public Enemy), de manière à augmenter le prestige aux yeux du public français périphérique (sans pour autant que ce déménagement ne s'accompagne d'une quelconque reconnaissance américaine). Participe également de ce mouvement la volonté affichée par les Français d'inviter des artistes américains à figurer sur leurs disques (IAM s'assurant les services de Method Man et

événement majeur de l'histoire du rap. A travers ces deux figures, ce sont deux zones revendiquant l'hégémonie hip-hop qui s'opposent, la *West Coast* (représentée par Tupac) et l'*East Coast* (The Notorious B.I.G.). Nourrie par plusieurs morceaux déployant une poétique de l'invectif (« Hit'Em Up » du premier cité ; « Who Shot Ya » du second ¹⁶), la querelle se conclut par l'assassinat des deux protagonistes. Elle a suscité une véritable fascination, de nombreux amateurs se décidant, bien au-delà des frontières étatsuniennes, à prendre parti pour l'un des deux réseaux et à idéaliser une logique conflictuelle perçue comme inhérente au rap, tenu davantage comme un mode de vie que comme un genre musical. Dans le champ français, la médiatisation des oppositions personnelles a directement contribué à leur accumulation : relayées par la télévision, la presse spécialisée et les radios, ces querelles – à l'image de celles qui maintiennent l'intérêt des spectateurs pour les émissions de télé-réalité et que les producteurs de ces dernières encouragent artificiellement –, sont en outre largement commentées sur les réseaux sociaux, où elles trouvent aussi un support d'émergence idéal (comme en témoignent les innombrables prises de position vindicatives qui naissent sur les comptes Twitter et Instagram des différents acteurs du rap français). Alors qu'il tend à disparaître dans le champ américain ¹⁷, le phénomène se

Redman sur le titre « Noble art » ; La Fouine recrutant The Game pour « Caillra for life » et Joke conviant Pusha T sur « Black Card »).

16. La pratique du morceau invectif, visant spécifiquement une cible, est désignée par l'expression *diss song* (de *dissrespecting*), aux États-Unis – la lexicalisation témoignant de l'institutionnalisation de la tendance. En parallèle à celle-ci, il faut souligner le développement du *battle rap*, véritable joute verbale fondée sur un *clash* fictionnel, opposant deux sujets s'affrontant dans une mise en scène inspirée de la boxe (rounds successifs, présence d'un public réactif, vote d'un jury, organisation de championnats régionaux, etc.).

17. L'opposition *West Coast/East Coast* s'est atténuée après la mort traumatique de Tupac et Notorious B.I.G. L'album posthume du second cité (1999) présente de cette manière des collaborations avec des artistes appartenant au « camp » de Tupac, à l'image de Snoop Dogg et Eminem. Des conflits ont par ailleurs pu opposer des rappeurs issus de la même côte : Eazy E et Dr. Dre se sont affrontés par textes interposés alors qu'ils appartenaient tout deux à N.W.A., l'un des premiers groupes de la *West Coast*. Nas et Jay-Z, tous deux de la *East Coast*, se narguaient régulièrement entre 2001 et 2005. Cette rivalité s'est déployée dans des morceaux comme « Ether » du premier (dont le refrain est ponctué de « Fuck Jay-Z ») et « Takeover » du deuxième. A l'époque, Nas avait prévu de pendre un mannequin représentant Jay-Z lors d'un concert. Les deux rappeurs se sont finalement réconciliés sur scène : Nas fut invité à un concert de Jay-Z, et ils écrivirent

traditionnalise progressivement (voire se routinise) et en vient à participer directement de l'*illusio* du champ français : c'est-à-dire, suivant le concept théorisé par Bourdieu¹⁸, que la querelle interpersonnelle devient l'un des présupposés de ce milieu particulier, l'une des manières de jouer le jeu, faisant sens en elle-même comme moteur du champ permettant à celui-ci de se maintenir et d'assurer la reproduction de ses produits. Ce principe infléchit autant la structure du champ qu'il contribue à orienter ses rites : l'omniprésence de la querelle et sa valeur dynamique atomisent logiquement les forces en présence (ce ne sont plus uniquement les groupes qui se trouvent délités au profit d'une activité en solo de leurs membres, ce sont aussi, de façon plus générale, les réseaux qui éclatent : tel collaborateur de la veille se mue en ennemi et en cible à la moindre occasion, afin de convenir à un impératif de visibilité), tandis que le *clash*¹⁹ entre artistes, riche en sous-entendus et *private jokes*, trouvant à se concrétiser à la fois dans les titres livrés par les rappeurs et dans les

ensemble le titre désormais classique « Black Republican ». Depuis lors, les querelles se sont largement apaisées, en raison, notamment, de l'éclatement des deux pôles et de la diversification des tendances : les mouvances rap se distinguent à Atlanta (T.I., Ludacris, Gucci Mane), Miami (DJ Khaled, Rick Ross, Ace Hood) ou en Louisiane (Lil Wayne, Currensy, Birdman), mais leurs acteurs ont tendance à collaborer. Sur le premier album d'A\$AP Rocky (originaire de Harlem), on trouve de la sorte deux collaborations avec Kendrick Lamar (Los Angeles). La relation entretenue par ce dernier et Kanye West (considérés en 2015 comme les deux porte-drapeaux du rap américain) est emblématique de l'atténuation des oppositions : loin de se disputer la souveraineté – comme l'aurait voulu la dynamique à l'œuvre dans les années 1990 –, les deux artistes préfèrent vanter les mérites de l'autre, ce dont témoignent les *tweets* dithyrambiques adressées par Kanye West à son confrère le jour de la sortie de son album *To Pimp A Butterfly* (2015).

18. Bourdieu emprunte le concept d'*illusio* à Huizinga : chez le sociologue, il en vient à désigner « le fait d'être pris au jeu, d'être pris par le jeu, de croire que le jeu en vaut la chandelle, ou, pour dire les choses simplement, que ça vaut la peine de jouer ». (P. Bourdieu, *Raisons pratiques*, p. 151.) L'étymologie (*in ludus*) implique de garder à l'esprit que le concept est plus proche de la notion d'« investissement » que de celle d'« illusion ». Voisine de l'« intérêt » – à entendre comme une amphibologie (désignant à la fois les idées d'*avantage* et d'*attention*) –, l'*illusio* est elle-même biface, à la fois synonyme d'*adhésion*, souvent aveugle, à un espace dont les règles font sens et de *capacité* à interioriser les règles et les enjeux de ce jeu. Voir à ce sujet D. Saint-Amand, D. Vrydaghs (éds), *Nouveaux regards sur l'illusio*.

19. Au sens strict, on pourrait définir le *clash* comme héritier du genre de l'épigramme, soit une forme brève et satirique, s'achevant sur une pointe. Au sens large – et par métonymie –, le terme désigne une altercation.

discours périphériques qu'ils sont amenés à produire (interviews, *tweets*, publications sur Instagram, etc.), apparaît si fréquemment qu'il finit par tenir du « marronnier ». Dans les textes, cette dynamique oppositionnelle se traduit à la fois par un durcissement de l'*ego trip*, visant à assurer la distinction du sujet en radicalisant son anomie, et par une omniprésence de la poétique de l'invectif, fondé sur une prédilection pour la *punchline* – « phrase-choc » dont la puissance de percussion est fonction de sa capacité à s'imposer comme aphorisme ou, plus simplement, de sa virulence.

Seuran morne plaine : l'exemple de Kaaris.

Cette logique du combat se déploie tout particulièrement sur le premier album de Kaaris, *Or noir*, sorti en 2013 sur AZ (label appartenant à Capitol, possédé par Universal). Kaaris est le pseudonyme de Okou Gnakouri, né en 1980 à Abidjan ; l'artiste s'est fait remarquer en participant au titre « Criminelle League » sur la mixtape *Autopsie 4* (2011) du rappeur Booba – considéré comme la figure de proue du rap français depuis le début des années 2000²⁰ –, puis en sortant sa propre mixtape intitulée *Z.E.R.O.* Une nouvelle collaboration avec Booba, sur le titre « Kalash » contenu dans l'album *Futur* (2012), lui donne une plus grande visibilité et lui permet de poser les bases de l'identité auctoriale qu'il va tenter d'imposer dans le milieu du rap. Le refrain pris en charge par son hôte se conclut sur l'évocation, classique sinon clichéique, de la richesse atteinte par le sujet : « Ma question préférée : qu'est-ce j'veis faire de tout cet oseille ? ». Kaaris, dans le couplet qui lui est confié, riposte en filant la problématique et en offrant un changement de sujet radical sur un mode invectif : « Mes deux questions préférées : / Qu'est-ce que j'veis faire de tous ces deniers ? / Si j'te fends le crâne en deux, quel œil va s'fermer le premier ? ». Le rappeur amorce là une stratégie posturale qu'il

20. Né Elie Yaffa en 1976, Booba est un rappeur français. Ancien membre du groupe Lunatic, il est progressivement devenu le principal animateur du milieu du rap français : ses productions, vendues à des millions d'exemplaires, comptent parmi les plus légitimes du milieu, à l'image de l'album *Temps mort* (2002), fréquemment tenu pour l'album de référence du rap français contemporain. Dans le même temps, l'artiste a multiplié les conflits et les polémiques (avec des rappeurs comme Sinik, Joey Starr, Rohff et La Fouine), s'érigeant simultanément en professionnel du *clash* et en cible de prédilection pour tout nouvel entrant dans le champ.

va développer sur la totalité de son premier disque et qui se construit sur une fascination pour la dépense, sur un goût prononcé pour la sordidité et sur une exaltation d'une violence gratuite permettant de renforcer une position présentée comme dominante. C'est que, contrairement au domaine littéraire, où il est désormais bien établi que l'écrivain ne doit pas être confondu avec l'énonciateur de l'œuvre²¹, le rap favorise l'assimilation du discours de l'œuvre à la parole de l'artiste : le « je » du titre rappé n'est pas censé être « un autre », mais s'envisage en accord avec un critère d'authenticité qui contribue à définir la légitimité au sein du milieu. A l'opposé de ce qui se déploie dans l'espace littéraire, où la fiction est aujourd'hui appréhendée pour la relation qu'elle ouvre sur des mondes possibles, le texte du rap est censé refléter la pensée de son auteur, le public adhérant de la sorte à un artiste capable de mettre son cœur à nu (rejouant en cela l'idéal romantique du poète-citoyen prenant position dans l'espace social).

Questionner la stratégie d'émergence d'un artiste rap implique de poser un choix chronologique : au-delà des premières collaborations, *mixtapes* et autres manifestations plus ou moins remarquées, faut-il appréhender le moment-clé que constitue le premier album en appréhendant ce dernier dans sa linéarité (c'est-à-dire en suivant la *tracklist*) ou en questionnant d'abord les titres présentés au format *single*, avant la sortie du disque ? *Or noir* a vu le jour en octobre 2013, largement précédé par les titres « Zoo » (janvier 2013) et « Binks » (mai 2013), qui tendent à renforcer l'horizon d'attente développé par les collaborations avec Booba. Les deux morceaux, faisant sens isolément, participent toutefois d'un ensemble qui les dépasse et auquel ils s'intègrent pour former une mosaïque cohérente.

Le premier album de Kaaris s'ouvre sur « Bizon », titre fonctionnant comme une dédicace à un ami du rappeur désigné par son pseudonyme et dont la libération de prison est réclamée ponctuellement tout au long

21. Il n'y a théoriquement aucune raison de confondre l'écrivain Michel Houellebecq (pseudonyme de l'individu Michel Thomas) avec le narrateur du roman *Plateforme* (2001), qui s'appelle également Michel, mais dont le discours est inscrit par son auteur dans le cadre fictionnel d'un roman : c'est-à-dire qu'il est défini comme une histoire possible, vraisemblable, mais ne s'étant pas effectivement déroulée. Dans les faits, les amalgames émanant des lecteurs et de la critique sont toutefois fréquents, suscités en partie par des écrivains qui se plaisent à brouiller les frontières des niveaux du pôle émetteur de la communication littéraire. Voir sur le sujet, J. Meizoz, *Postures littéraires*.

du disque. L'*incipit* du morceau, «2.7, 2.7 / 93 j'ai la recette», permet au rappeur d'inscrire l'énonciation dans un contexte précis, de situer la position d'où il construit son discours : 93270 est le code postal de Sevran, commune de Seine-Saint-Denis dans laquelle a grandi l'artiste et qui occupe une place importante dans son discours (le titre «S.E.V.R.A.N.», présent sur la réédition du disque, *Or noir II*, suffit à en rendre compte) ; ce positionnement lui permet de définir son identité en se plaçant dans la filiation des aînés de NTM, qui ont fait du département la capitale du rap français (en témoigne, notamment, le titre «Seine Saint-Denis Style»). Après ce passage déictique qui l'inscrit dans une lignée – non désignée explicitement, mais connue de tous les amateurs du genre –, Kaaris poursuit pourtant sa présentation de soi sur le registre résolument classique de la *tabula rasa*, visant à effacer, sans les nommer précisément, ceux qui l'ont précédé et ceux qui lui sont contemporains, en s'affirmant supérieur à tous les niveaux. Le principe participe des rouages du rap où l'individu, assumant une position toujours pensée comme marginale et exposée comme telle (là encore, à la manière de ce qui se jouait dans la poésie romantique française, au XIX^e siècle), estime ne pouvoir obtenir de légitimité que de lui-même – le nombre de fans, de *followers* sur les réseaux sociaux, l'argent amassé et la crainte inspirée aux concurrents n'étant perçus que comme des adjuvants (ou des conséquences) de cette autolégitimation. Chez Kaaris, toutefois, la distinction s'opère à la faveur du mode ultra-violent sur lequel se déploie cet *ego trip* : dès le titre liminaire d'*Or noir*, le principe créatif s'articule à une attirance pour les armes à feu et l'univers guerrier («J'dois finir ma cassette, vider le AK-47 »²²), et l'attaque des adversaires se double volontiers d'une saillie misogyne («Z'ont du retard sur le flow, z'ont du retard sur les instrus / Et j'leur baise tellement leur daronne qu'elles ont même du retard sur leurs menstrues »²³). En guise de démonstration de sa prééminence, l'artiste

22. L'évocation de l'arme à feu constitue un véritable lieu commun du rap, mais on remarquera que Kaaris, comme d'autres artistes contemporains, contribue à renforcer leur effet de menace en nommant des armes de guerre particulières : là où le rap français des années 1990 usait plus volontiers d'hypéronymes («*gun*», «*flingue*»), il est désormais question de «*kalash*' » et d'«*AK-47* », la précision contribuant à une radicalisation des clichés du genre.

23. On peut associer, à la violence antiféministe qui domine sur le disque, les fréquentes prises de position homophobes, telles «*MC tu m'as pas l'air si auch', t'as une drôle de gestuelle / Le Sheitan qui t'conseille sur ta gauche doit être homosexuel* »

accélère alors le rythme – déjà très soutenu – en livrant un exercice de style tourbillonnant fondé sur une poétique métaplasmique²⁴, où se mêlent, outre les habituelles suppressions syllabiques inhérentes à l'argot des cités, un ensemble de paronomases, allitérations et assonances :

J'veux la gagne, macaque sur le macadam / J'suis pas glam', pas glam',
j'râpe mon arme sur la colonne vertébrale / De la came, de la came, au
gramme, au gramme je la crame, je la crame / J'balance du Napalm ou
ma tatane-tatane / Frappe sale dans la transversale, j'suis de Paname
comme Zlatan, Zlatan.

L'extrait se conclut par une comparaison du sujet avec Zlatan Ibrahimovic, attaquant suédois emblématique évoluant alors au Paris Saint-Germain : l'analogie permet une quasi-assimilation de l'énonciateur avec un individu aussi réputé pour ses qualités footballistiques que pour son arrogance, et indexe le motif de la compétition inhérente au rap sur la compétition sportive.

Les motifs déployés sur « Bizon » se systématisent dans la totalité d'*Or noir* et des titres qui, en mars 2014, étoffent la réédition de l'album. Kaaris se donne à voir comme en expert ès provocations, assumant volontiers la sordidité des images qu'il déploie : « J'rappe sale tellement avarié / Que même ces putains de rats attrapent la diarrhée », clame-t-il dans « Zoo » ; réaffirmant plus simplement « J'suis venu faire du sale et j'ferai ce qu'il faut », sur « Pablito ». Le single « Binks » poursuit de cette manière le jeu invectif, d'une part, en suggérant au détour d'une anti-thèse le déclassement de l'ancien et l'avènement de l'énonciateur (« J'ai liasses d'oseille à brasser / J'suis dans le futur, t'es dans le passé ») ; d'autre part, en associant la menace physique à l'insulte au confrère (toujours non nommé), dont la musique produit l'hilarité (l'expression argotique *trop des barres*) et qui est à la fois défini comme dépassé et trépassé :

J'écoute tes couplets, ta 'sique : trop des barres
J'rapporte des gobelets en plastique pour ton pot d'départ

(« Bouchon de Liège ») et « Ça m'débecte / Quand j'vois Cupidon lancer ses flèches sur deux mecs » (« Je remplis l'sac »).

24. Le groupe μ définit le domaine des métaplasmes comme « celui des figures [de style] qui agissent sur l'aspect sonore ou graphique des mots et des unités d'ordre inférieur au mot ». (Groupe μ , *Rhétorique générale*, p. 33).

Ne crois pas qu'j'éprouve de la douleur quand je me recueille
 J'me demande juste quelle serait la bonne couleur pour ton cercueil
 Y'a pas d'trêve, je n'signe pas la Convention d'Genève
 J'lève mon glaive, ouvre ta gueule : j'te fais un bec de lièvre.

Registre identique sur « Bouchon de liège », dont le refrain synthétise la constante promesse d'agression (« On t'pète comme un bouchon d'liège »), et qui multiplie les saillies subversives. Se succèdent de la sorte l'évocation cynique des coups portés par le rappeur américain Chris Brown à son ancienne compagne, la chanteuse Rihanna (« On te boit, on te biberonne / Si je t'aime comme Chris Brown / J'tarrache la gueule comme un piranha / Tu reviens à chaque fois comme Rihanna »), l'idéalisation de la drogue et du luxe (« J'veux la coke et j'veux Cali, le roro, j'suis à bord du rallye / Négro j'suis là pour le khalis, 'koro comme le nord du Mali », où la cocaïne est associée à une ville de Colombie qui abritait un puissant cartel et où l'or et l'argent convoités sont exprimés par le verlan et l'argot – *roro*, *khalis*) et une cristallisation provocatrice de violence, d'adhésion à l'imaginaire du crime colombien et d'identification de la femme à une handicapée (« On joue pas de la mandoline, j'ai le glaive de la garde prétorienne / J'te fume comme à Medellín et j'soulève deux, trois mongoliennes »). L'ensemble, on le voit aisément, fait tourner l'invectif à vide : le « rap sale » de Kaaris érige la violence et la sordidité en vecteurs de provocation, sans objectif autre que la distinction, qui mène au profit (« J'suis coté comme l'or noir, ça vous les brises / J'prends le biff et j'me casse, j'vous dis même pas au revoir, je vous méprise », sur « Tu me connais »).

Encore faut-il sans doute nuancer la valeur de cette poétique de la violence : si le champ du rap français est un espace dominé par la querelle interpersonnelle (auquel Kaaris participe lui-même activement, en ayant notamment fini par prendre position contre Booba après être passé pour l'un de ses disciples²⁵), le discours véhiculé par les œuvres, fréquemment

25. Outre les collaborations susmentionnées, Booba a posé sa voix sur le titre « L.E.F. » figurant sur *Or noir*. Kaaris et lui se sont ensuite violemment disputés, et entretiennent depuis plusieurs mois une querelle nourrie par des fréquentes menaces et injures diffusées sur les réseaux sociaux. Dans une longue interview (« Le vrai visage de Kaaris », sur le site de cultures urbaines *Clique*; <http://www.clique.tv/le-vrai-visage-de-kaaris-part-1/>), Kaaris expliquait que l'origine de cette querelle remontait à son refus d'effectuer un *clash* de commande pour Booba : il s'agirait d'analyser les motifs, effets

assimilé à un témoignage du sujet qui l'assume, doit être tenu pour une construction fictionnelle. Les invectives virulentes proférées par Kaaris participent certes de la construction d'une identité auctoriale, mais celle-ci, dans le domaine du rap, penche plus volontiers vers le personnage que vers l'artiste. La posture adoptée par le rappeur de Sevrans est, à ce titre, celle du cynique revendiquant une axiologie fondée sur le mépris et la saleté, mais elle est aussi, à bien des égards, celle d'un rappeur tenant sa propre activité à distance critique. Les innombrables hyperboles qui rythment *Or noir* suffisent à en témoigner, qui se déclinent fréquemment sur le mode d'une auto-ironie délibérée : Kaaris surjoue de la sorte l'*ego trip* jusqu'à la caricature délibérée, poussant la démonstration de virilité à la parodie (« Même si je perce y'aurait pas assez d'cire pour faire mes couilles au Musée Grévin », sur « Binks »), convoquant des grandes références culturelles pour les dépasser (« J'écris mieux que Zola », sur « L.E.F. » ; « Léonard De Vinci est très préoccupé par mes travaux », sur « Comment je fais »), exagérant la *tabula rasa* et légitimant son statut de rappeur via des associations symboliques à la culture légitime (« Que ça te plaise ou pas on te baise / Du rap je suis la genèse / Avec une main je rédige ma thèse / Dans l'autre main je tiens le crâne de Louis XVI », sur « A l'heure ») et multipliant paradoxalement les traces d'autodérision, en jouant notamment sur sa calvitie (« Chez nous, l'animal dominant est un Noir chauve », sur « Zoo »). Les vers conclusifs du titre liminaire d'*Or noir* visent en réalité à nouer ce contrat d'écoute de l'album, en adoptant une forme d'humour noir via l'association du graveleux à la désinvolture et en dévoilant, au détour d'un chiasme efficace, l'apparent second degré d'un mode d'énonciation : « J'veux les voir ramper, en me suppliant, j'kiffe / Nan, en fait, je les veux morts, avec supplément frites / J'suis capable du meilleur, comme du pire / Et c'est dans l'pire que j'suis le meilleur ». Considérés en ce sens, les textes de Kaaris se révèlent des productions plus complexes qu'elles n'y paraissent du fait de leur ambivalence : proclamant un éloge de la délinquance (des armes et des narcotics), un mépris des femmes et des homosexuels, elles manifestent dans le même temps un si grand nombre de marqueurs auto-ironiques qu'elles semblent inciter à tenir l'ensemble à distance. Si le hiatus entre cette lecture de l'œuvre de Kaaris et la manière dont l'intéressé adhère,

et enjeux de ces querelles entre acteurs du milieu, qui contribuent largement à leur visibilité et reposent en bonne partie, elles aussi, sur des rouages fictionnels.

en pratique, à la logique conflictuelle inhérente au champ nécessite sans doute de nuancer son geste réflexif, la multiplication d'artistes français jouant le jeu musical sur un mode invectif et critique nourri par une forte tendance satirique – de Sexy Sushi à Seth Gueko en passant par le Klub des Loosers ou Orelsan – doit impliquer une réévaluation des logiques propres à cet univers particulier, où l'une des stratégies d'émergence pourrait tenir à feindre d'en adopter les codes pour mieux en saper les fondations.

Denis SAINT-AMAND
Université de Liège

BIBLIOGRAPHIE

- BERTRAND Jean-Pierre, SAINT-AMAND Denis, STIÉNON Valérie, « Les querelles littéraires : esquisse méthodologique », in *Querelles d'écrivains (XIX^e-XXI^e siècles) : de la dispute à la polémique. Médias, discours et enjeux*, Liège, Université de Liège, 2012 (Contextes. Revue de sociologie de la littérature, 10) (<http://contextes.revues.org/5005>).
- BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- , *Raisons pratiques*, Paris, Seuil, « Points essais », 1994.
- GHIO Bettina, « “Mort aux vaches !”, “Mort aux keufs !” Continuités du rap français avec la chanson », *Fixxion*, 5 (2012), *Chanson/Fiction* (<http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/issue/view/14>).
- GROUPE μ , *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, « Points essais », 1982 (1970).
- HAMMOU Karim, *Une histoire du rap en France*, Paris, La Découverte, 2012.
- LAHIRE Bernard, *Franz Kafka. Eléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, La Découverte, 2010.
- LAROCHELLE Marie-Hélène, « La chasse au monstre », *Etudes littéraires*, 39/2 (2008). *Esthétiques de l'invective*, éd. par Marie-Hélène Larochelle, p. 31-45.
- MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.
- SAINT-AMAND Denis, VRYDAGHS David (éds), *Nouveaux regards sur l'illusio*, Liège, Université de Liège, 2011 (Contextes. Revue de sociologie de la littérature, 9) (<http://contextes.revues.org/4783>).
- SAPIRO Gisèle, « L'autonomie de la littérature en question », in Jean-Pierre Martin (dir.), *Bourdieu et la littérature*, Nantes, Cécile Defaut, 2010, p. 45-61.