

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ÉCOLE DU RAP : UNE ANALYSE GRAPHIQUE
ET ETHNOCRITIQUE DU GHETTO DANS *DECODED* DE JAY-Z

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
ALICE LEROUX CHARTIER

DÉCEMBRE 2020

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

J'aimerais débiter en cédant la parole au rappeur Snoop Dogg qui, lors de son discours de remerciement à la cérémonie marquant son intronisation aux étoiles d'Hollywood, s'est remercié lui-même : « I want to thank me. I want to thank me for believing in me. I want to thank me for doing all this hard work. I want to thank me for having no days off. I want to thank me for never quitting. [...] » (Snoop Dogg, 2018)

Blague à part, ce mémoire n'aurait jamais vu le jour sans la contribution de personnes formidables à qui je dois ces sincères remerciements.

Je tiens d'abord à souligner l'apport de ma directrice Véronique Cnockaert : son enthousiasme à l'égard de mon sujet et la confiance qu'elle m'a témoignée tout au long du processus ont été pour moi de grandes sources de motivation. Je suis extrêmement reconnaissante pour ses lectures éclairantes et ses paroles encourageantes.

Un grand merci à ma dévouée lectrice Karine dont les observations, pertinentes et minutieuses, ont fait toute la différence pour moi. Je salue également mes autres indispensables partenaires de rédaction et de brunch, Mallory et Paola.

Merci à B2BQuotes pour leur accueil spontané et convivial.

Merci à Pétrin qui m'a un jour dit quelque chose qui devait sonner comme « tu devrais lire le livre de Jay-Z, ça s'appelle *Decoded* je crois ».

Merci à David d'avoir su s'adapter à mes humeurs, de la grande recette à la livraison de soupe tonkinoise.

Merci à mes parents Réal et Sylvie pour leur dévouement sans égal, leur disponibilité, leur soutien et leurs nombreux tupperwares pleins à craquer. J'ai juste fait ça pour vous rendre fiers.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I DE L'ORDRE DANS LE DÉSORDRE	10
1.1 Ghettos américains, espaces de relégation	10
1.2 Père absent – place à prendre	16
1.2.1 Tabula rasa	20
1.2.2 Faire des garçons : rites initiatiques dans le ghetto new-yorkais	23
1.3 Les champs de bataille	28
CHAPITRE II L'ÉCOLE DE LA RUE	31
2.1 Un système de mentorat	31
2.2 Déception et déscolarisation	34
2.2.1 <i>The school of hard knocks</i> : Apprendre à la dure	37
2.2.2 <i>Raised by thugs schooled by killers</i> : Formation et itération	39
2.3 L'école du rap	41
2.3.1 <i>Scribbled in my notebook and never did a homework</i> ; un nouvel espace de la lettre	48
CHAPITRE III UNE PRATIQUE DU TERRITOIRE	53
3.1 Écrire son nom sur les murs	53
3.2 Des nouvelles frontières	57
3.2.1 La <i>communitas</i>	61
3.2.2 Des châteaux forts à tenir	65
3.2.3 Horizontalité et infériorité structurale	67
3.3 Polysémies	72
3.4 Ligne brisée	74
3.4.1 Enfermement	79
3.4.2 Virées et cercles vicieux	81
3.5 Diplomation et savoir-circuler	85
3.5.1 Agrégations dévoyées, garçons sur-initiés	88

3.5.2 L'envol	91
CONCLUSION.....	95
ANNEXE KENDRICK LAMAR, « MORTAL MAN », 2015.....	101
BIBLIOGRAPHIE.....	102

RÉSUMÉ

La présente étude se veut une analyse de *Decoded*, les mémoires du rappeur Jay-Z, de son vrai nom, Shawn Carter. Dans ce livre composite, paru en 2010, l'auteur intègre des paroles de chansons annotées et commentées, des épisodes autobiographiques concernant son enfance ou son parcours dans l'industrie musicale, ainsi que des commentaires d'ordre essayistiques quant aux politiques intérieures de son pays, les États-Unis. À partir de ces différentes sections, ce travail visera à comprendre les dynamiques à l'œuvre dans le ghetto américain qu'élève Carter en lieu-clé de sa jeunesse où l'expérience d'épreuves formatrices ont contribué à le forger en tant qu'homme et, par extension, ont participé à son succès artistique et entrepreneurial.

Grâce à une approche graphique, telle que proposée par Jack Goody, le ghetto sera envisagé à travers une analyse des différentes lignes qui le composent – les lignes qui s'entrecoupent et forment un quartier cadastré, délimité, composé d'avenues et de boulevards réticulaires où seuls les habitués s'orientent aisément; les lignes écrites sur les feuilles de papier des apprentis rappeurs et sur les murs que repeignent les bandes de graffiteurs; les lignes brisées pouvant schématiser le passage des garçons à l'âge adulte, qui ne se fait pas sans obstacle, ni sans détour. Il s'agira principalement d'observer la capacité de celles-ci à baliser, à tracer des limites, à ériger de nouvelles frontières, à protéger, mais aussi à enfermer.

Ce mémoire s'intéressera plus particulièrement, au moyen d'une lecture ethnocritique du livre de Carter, à ceux qui tracent la plupart de ces lignes, c'est-à-dire aux garçons qui repensent et refaçonnent leur quartier. Les pratiques qu'ils mettent en place opèrent une ritualisation étroitement liée à leur territoire qui les prépare à la vie dans le ghetto. Ils y déploient notamment une école on ne peut plus alternative, mais tout aussi effective qu'une école traditionnelle, qui leur inculque tant des connaissances, celles reliées au « street knowledge », que des compétences rédactionnelles, lectorales et communicationnelles. Enfin, il s'agira d'interroger la finalité de cette éducation pour des garçons constamment mis *sous examen*, mais dont la diplomation tarde à venir et pour qui les épreuves du rite initiatique se succèdent sans se solder sur une agrégation.

Mots clés : Jay-Z, hip-hop, rap, graffiti, ghetto américain, ethnocritique, raison graphique, labyrinthe, rites de passage, école buissonnière, self-made man

INTRODUCTION

À l'heure où le rap accède aux institutions normalisatrices de la culture, festivals, galas, radios commerciales et même université (ce à quoi d'ailleurs contribue ce mémoire), il fait aussi l'objet d'une redéfinition. Force est de constater qu'il n'est plus seulement ce mouvement *underground* né dans le Bronx dans les années 1970 que seuls les médias alternatifs diffusaient. Ce genre qui, depuis son émergence, donne la parole à ceux qui sont trop peu souvent écoutés, habitants des quartiers défavorisés, adolescents, minorités culturelles, occupe à présent une place non négligeable sur la scène musicale occidentale contemporaine. Il n'est plus cet ensemble indivisible longtemps inscrit sous la bannière englobante du hip-hop ; il se caractérise par les thématiques qu'il aborde – il peut être conscient, *gangsta*, voire chrétien – et par les sonorités qu'il explore, tantôt électroniques, jazz, *trap*, *crunk*, etc. En raison de son évolution artistique, de sa naissance dans l'ombre et de son parcours jusqu'aux projecteurs, le rap en est venu à problématiser les enjeux entourant la norme et la marge : « ou l'insertion sociale ou le refoulement d'une réagrégation aux valeurs dominantes¹ ». Ses figures de proue, souvent vectrices d'ascension sociale, incarnent ce questionnement qui se joue pour elles sur deux plans, un personnel et un collectif.

Pour le rappeur new-yorkais Jay-Z, entreprendre une carrière dans le hip-hop, dans les années quatre-vingt, c'est mener un combat perpétuel contre les démarcations de la marge :

The whole sequence felt familiar to me – that same sense of someone putting their hands and weight on me, trying to push me back to the margins. Telling me to be quiet, not to get into the frame of their pristine picture. It's the story of my life and the story of hip-hop².

¹ Claude Rivière, « Rites d'exhibition d'une adolescence marginale », *Les rites profanes*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, p. 137.

² Jay-Z, *Decoded*, New York, Penguin Random House LLC, coll. « Spiegel & Grau », 2010, p. 155. Désormais, les références à cet ouvrage seront placées entre parenthèses dans le texte.

Le livre de Shawn Carter, *Decoded*, qui fait alterner des passages explicatifs³ avec d'autres plus narratifs et parfois même essayistiques, s'inscrit dans le genre des mémoires, genre qui se distingue des autres œuvres autobiographiques par la manière avec laquelle l'auteur se pose en témoin de son époque. Carter va cependant plus loin : il ne fait pas qu'expliquer son époque, il s'explique par son époque. Il arrime en outre son destin à celui du style musical qu'il épouse. Les avancées du rap deviennent alors les siennes : l'intégration de l'auteur et interprète à l'élite new-yorkaise n'aurait été possible avant que le rap n'obtienne ses lettres de noblesse. C'est pourquoi la question « Qu'arrive-t-il à une sous-culture qui gagne considérablement de visibilité au sein de la culture dominante? » en fait résonner une seconde « Que peut avoir à raconter sur les difficultés quotidiennes du ghetto américain un rappeur devenu adulé et fortuné? »

La cohabitation de multiples identités chez Jay-Z, à savoir le petit revendeur et la personnalité publique, le jeune rappeur qui a dû faire ses preuves et le directeur d'une importante maison de disques, nous semble constituer une des pierres angulaires de *Decoded*. Le narrateur y fait la démonstration, parfois en sourdine, parfois explicite, de la cohésion entre celui qu'il était et celui qu'il est devenu : « I never had to reject Shawn Carter to become Jay-Z. » (*D*, p. 245) La cohabitation de ses deux *personae* ne se fait toutefois pas sans une certaine distanciation. Considérant ce recul qu'adopte Carter vis-à-vis de lui-même dans *Decoded*, nous avons préféré envisager Jay-Z, le rappeur, et Carter, le mémorialiste, comme deux instances narratives distinctes, nous permettant ainsi de mieux distinguer, dans ce mémoire, les propos plus tendancieux et irrévérencieux du rappeur de ceux plus nuancés et introspectifs du narrateur.

Nous avons comme prémisse initiale que *Decoded* opérait une actualisation du mythe du self-made man en la personne de Shawn Carter – garçon élevé par une mère monoparentale dans un contexte de pauvreté, devenu rappeur, investisseur et entrepreneur dont la fortune s'élève à près d'un milliard de dollars américains. Parmi les ouvrages

³ Plusieurs sections du livre comprennent des paroles de chansons annotées par leur auteur qui ajoute des précisions quant au contexte de leur création. Il sera entre autres expliqué au lecteur si le récit qui s'y déploie en est un autobiographique ou fictionnel. Or, la plupart du temps, il s'agira surtout de rendre manifeste le travail d'une thématique par la rime et la rythmique dans une sorte d'auto-analyse littéraire.

biographiques qui s'intéressent à lui, nombreux sont ceux qui font l'apologie de son esprit d'entreprise. Plusieurs titres marquent une inscription évidente dans la tradition littéraire de la *success-story* : *Empire State of Mind : How Jay-Z Went from Street Corner to Corner Office* (2011); *3 Kings. Diddy, Dr. Dre, Jay-Z and Hip-Hop's Multibillion-Dollar Rise* (2018). La popularisation de ce sous-genre littéraire remonte au XIX^e siècle qui a vu la parution de livres tels que *The art of Getting Money* (1882) ou *How I made millions* (1884). La spécificité de ces ouvrages est de faire valoir les avancées que permettent l'industrialisation, le capitalisme et la modernité tant pour la collectivité que pour les libertés individuelles tout en véhiculant un message inspirateur qui ne se veut ni élitiste ni restrictif. Aux pauvres, il offre une perspective d'avenir; aux riches il donne des idées de grandeur. Il est l'étincelle à chaque début de projet entrepreneurial et la flamme qui redonne du courage en cas d'échec. Carter se situe dans la filiation de ces hommes ayant forgé leur destinée de leurs propres mains, dans la mesure où, tant dans ses paroles de chanson que dans ses mémoires, il travaille à montrer qu'il est possible, avec de la détermination, un peu de chance, mais surtout du travail acharné, réactivant ainsi les lieux communs de la doctrine de la *self-help*, de faire comme lui, soit d'échapper à ses conditions de vie initiales.

Cependant, en faisant la lecture de *Decoded*, nous nous sommes retrouvée en face d'une posture narrative complexe et inédite qui nous a obligée à repenser notre approche. Carter, dont l'éthos est difficile à cerner, s'y représente comme un *bad boy* philanthrope, un voyou au grand cœur ou, selon ses termes, « [a] saint and [a] sinner » (*D*, p. 286). S'il est en mesure d'affirmer les antinomies qui le composent, c'est en les expliquant par la capacité que possède le rap à célébrer les contradictions, ce qui lui permet dès lors de rapper à propos de la criminalité, de la violence et de la drogue, un jour, puis, le lendemain, de cuisiner une tarte au citron à l'émission d'Oprah (*D*, p. 239). L'adoption d'une telle posture explique également comment il peut mettre en place, dans son livre, à la fois une critique du capitalisme américain et une célébration du profit et du pouvoir d'achat; comment il peut porter ensemble un t-shirt à l'effigie de Che Guevara et un énorme pendentif en platine (*D*, p. 47). Il semble donc dire, lorsque qu'il affirme « I never had to reject Shawn Carter to become Jay-Z. » (*D*, p. 245), que pour devenir le riche entrepreneur que l'on connaît aujourd'hui, il n'a pas eu à renier sa figure de *thug*, de *gangsta*, à partir de laquelle il a forgé son image médiatique.

Le *gangsta rap*, sous-genre du hip-hop, a émergé à la fin des années 1980, grâce entre autres au rappeur Ice-T et au collectif N.W.A. (Niggaz Wit Attitudes) qui, dans les banlieues défavorisées de Californie où le taux de criminalité est considérablement élevé, se sont illustrés en exploitant le thème de la violence urbaine. Encore aujourd’hui désapprouvés par certaines critiques conservatrices et par plusieurs groupes religieux, les rappeurs *gangsta* se sont longtemps fait reprocher de promouvoir le crime et la délinquance en soulignant leur affiliation avec certains gangs de rue ou en étalant leurs faits d’armes dans leurs chansons.

Originaire de Compton, ville devenue iconique dans le monde du rap, le groupe N.W.A. y tourne ses vidéoclips où la rue elle-même occupe une place presque prédominante. Filmée sous tous ses angles, elle incarne le lieu des rendez-vous amicaux, mais, aussi souvent, des rencontres conflictuelles. Dans les deux cas, l’accent semble mis sur l’esprit de groupe : les membres sont représentés déambulant ensemble, vêtus sobrement, souvent en noir et de façon uniforme. « Run for your brother, kid / Run for your team⁴ » rappait, en 1997, le collectif Wu-Tang Clan, légataires, si l’on peut dire, de l’esthétique de N.W.A., eux aussi classés du côté du *hardcore hip-hop* et du *gangsta rap*. Il existe de nombreuses similitudes entre les vidéoclips de leur plus grand succès respectif (*Staight Outta Compton* [1988] et *C.R.E.A.M.* [1994]) tant dans le choix des éléments représentés que dans le traitement des images : des plans montrant des décors urbains, des virées en voiture, des barils incendiés et des façades décrépités recouvertes de graffitis se succèdent à l’aide d’effets de montage tels que des jeux sur la vitesse ou des fondus enchaînés.

Arrivé plus tard sur la scène du hip-hop américain, le collectif originaire de Staten Island, Wu-Tang Clan, est parvenu à se distinguer des groupes ayant établi une certaine norme esthétique du *gangsta rap*, tel que N.W.A., en dressant un univers nettement plus sombre, plus sinistre. Il est néanmoins possible de voir en ses « *beats* décharnés à la texture poisseuse et au grain cendré⁵ » un certain héritage du *gangsta rap* californien : « La dureté du beat new-yorkais laisse ainsi place à toute la violence verbale issue de la culture des gangs et de la violence sociale des ghettos américains de L.A. et plus particulièrement ceux du

⁴ Wu-Tang Clan, « Triumph », *Wu-Tang Forever*, Loud Records, New York, 1997, CD.

⁵ Pierre Jean Cléaux, *New York state of Mind, Une anthologie du rap new-yorkais*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2017, p. 46.

Watts, Compton et South Central.⁶ » Même s'il leur arrive de boire du champagne ou de fumer des cigares dans leurs vidéoclips, les membres de Wu-Tang ne chantent pas le succès ni la richesse, mais plutôt la colère, la confrontation, le *hustle*, la survie :

Who explained working hard may help you maintain
To learn to overcome the heartaches and pain
We got stickup kids, corrupt cops, and crack rocks
And stray shots, all on the block that stays hot⁷

Niant ici la doctrine de la *self-help*, l'interprète fait entendre qu'il faudra plus qu'un travail obstiné pour vaincre les déterminismes socioéconomiques qui pèsent sur les habitants du ghetto. Les images du vidéoclip abondent dans le même sens : la représentation de la rue, des *house projects*, d'une faune interlope, ainsi que le refus de l'étalage de la richesse, ancrent le *gangsta rap*, tant celui de N.W.A. que de Wu-Tang Clan, dans une horizontalité problématisée qui ne peut raconter le succès ni l'ascension sociale.

Jay-Z, dont la notoriété ne s'est assise qu'à partir des années quatre-vingt-dix, se situerait donc à l'embranchement de deux écoles, celle de la *self-help* qui enseigne comment briller à l'intérieur du système, ainsi que celle du *gangsta rap* qui refuse le système et célèbre plutôt la marge – deux écoles en apparence incompatibles, qui se réconcilient néanmoins dans la figure du *hustler*. Si « hustler » est devenu le terme argotique employé pour désigner le revendeur de drogue, il désigne aussi, au sens plus large, celui qui met tout en œuvre pour augmenter ses revenus. Travailleur et ingénieux, le *hustler* cultive l'ambition de se surpasser lui-même, mais surtout, en vérité, de devancer ceux avec qui il entre en compétition. Bien qu'il puisse, à un certain point, impliquer de l'avidité, le *hustle*⁸ est d'abord associé à la nécessité, d'où le besoin, pour un jeune revendeur, d'être créatif et de s'inventer un maximum de ressources pour assurer sa subsistance. Or, le *hustle* devient un mode de vie, un mantra pratiquement, qui en inspire plus d'un et qui s'exporte à toutes les sphères d'activités, si bien que tout grand entrepreneur est avant tout un *hustler*. Dans *Decoded*, Carter

⁶ *Ibid.*, p. 33.

⁷ Wu-Tang Clan, « C.R.E.A.M », *Enter the Wu-Tang (36 Chambers)*, Loud Records, New York, 1993, CD.

⁸ Ce à quoi s'adonne le *hustler*. On le retrouve aussi sous sa forme verbale, *to hustle*, qui signifie tant « vendre de la drogue » que « travailler fort » : « Had to hustle in a world of trouble (*D*, p. 206).

commente la ligne d'une de ses chansons (« My street mentality flip bricks forever » [*D*, p. 123]) en jouant la proximité entre le revendeur du coin de la rue et l'homme d'affaires : « The line really means that no matter if I'm actually on the streets or not, my mentality – “hustle harder” – is the same. » (*D*, p. 124)

Il nous apparaît à présent qu'un rappeur populaire issu du ghetto tel que Jay-Z doit obéir à un double impératif, soit de célébrer son ascension sociale sans pour autant renier son appartenance au quartier populaire qui l'a vu naître, ce qui implique paradoxalement de clamer, au figuré, ne l'avoir jamais véritablement quitté. Malgré qu'il n'habite plus le ghetto, il demeurerait habité par le ghetto : « The ghetto people knew I never left the ghetto in spirit⁹. » Autour de la problématisation du rapport entre la norme et la marge qu'opère le rap s'articule corollairement celle du centre et de la périphérie. Cette exigence de demeurer authentique (appelée communément « to keep it real¹⁰ ») implique, pour les rappeurs qui offrent des témoignages du ghetto tout en connaissant une importante ascension sociale, de devoir composer avec une double identité, pour ainsi dire, qui les rattache tant au quartier excentré qu'au quartier chic – tant à Brooklyn, dans le cas de Jay-Z, qu'à Manhattan. Connaître le succès et l'opulence présuppose pourtant une rupture avec la réalité du *hood* que les rappeurs ressentent souvent le besoin de minorer :

There's a line in *Fade to Black* [...] where I say, “I sometimes step back and see myself from the outside and say, who is that guy?” Over time I've worked to get more clarity about my past and present and to unify my outside shell and soul, but it's ongoing. Inside, there's still part of me that expects to wake up tomorrow in my bedroom in apartment 5C in Marcy, slide on my gear, run down the pissy stairway, and hit the block, one eye over my shoulder. » (*D*, p. 277)

Marcy Houses, loyers subventionnés par le gouvernement où a grandi le rappeur, servent, dans *Decoded*, de point de départ à ses réflexions pour penser le centre et la périphérie, ainsi que le haut et le bas (en ses termes le « top » [*D*, p. 94] et l'« underworld » [*D*, p. 50]).

⁹ Malcom X, cité dans *Decoded*, p. 31.

¹⁰ Lire à ce sujet David Magill, « Celebrity Culture and Racial Masculinities : The Case of Will Smith », dans Elwood Watson (dir.), *Pimps, Wimps, Studs, Thugs and Gentlemen: Essays on Media Images of Masculinity*, Jefferson, McFarland & Company, 2009, p. 126-137.

C'est principalement à Marcy ou, plus largement, aux représentations du ghetto faites dans le livre de Carter que s'intéressera ce mémoire. Nous soutiendrons que ce lieu qui est souvent pensé à tort comme chaotique, désorganisé et en proie à une pauvreté non seulement monétaire, mais aussi culturelle et intellectuelle est en fait un espace rigoureusement délimité et régulé, où s'imposent des codes et des pratiques culturelles, donnant ainsi à voir une marge normalisée qui affirme malgré tout sa singularité. Le ghetto américain se révèle alors dans toute sa richesse – terrain fertile pour l'art et l'apprentissage, lieu des violences urbaines certes, mais qui joueront un rôle déterminant dans l'initiation virile ainsi que dans l'éducation à proprement parler que partagent entre eux les garçons. Ces derniers, auxquels nous porterons une attention particulière, s'y regroupent, forment des phratries et se départagent le territoire d'une manière étonnamment créative qui leur permet de repenser leur univers. L'objet de notre travail concernera donc l'organisation de l'espace par les garçons dans le ghetto new-yorkais telle que décrite par Carter dans *Decoded*. L'angle de notre analyse, se voulant avant tout ethnocritique (dans la mesure où nous y voyons une ethnologie du proche et du présent¹¹), se laissera toutefois teinter par les théories de la raison graphique¹², puisqu'il s'agira parfois de relever les effets esthétiques et pratiques des lignes, des limites, des frontières, etc. qui, pensées dans un cadre urbain, nous rapprocheront même, à quelques occasions, de la géographie.

Le ghetto new-yorkais décrit dans les mémoires de Carter, bien qu'il résulte du refoulement des communautés pauvres vers les périphéries, fait cependant l'objet d'une réappropriation et peut alors donner lieu à une célébration. Pour les garçons comme Shawn Carter, le sentiment de rejet occasionné par la société normée est redoublé par celui qui se produit au sein de la cellule familiale – nous parlons ici de la défection paternelle. Notre premier chapitre visera à dépeindre les efforts mis en place par une génération de garçons qui, ayant vu leurs pères désertir et leur communauté ostracisée, souhaitent créer une sorte de

¹¹ Véronique Cnockaert, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa, *L'ethnocritique de la littérature*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2011, p. 1.

¹² Théorisée par Jack Goody, la raison graphique a des implications dans la présente analyse qui se trouvent du côté de l'indissociabilité de la pensée et de l'écrit. *Decoded* déploie toute une *architecture de l'imaginaire* qui témoigne de la propension d'un énonciateur à penser à partir de formes géométriques. (Jack Goody, *La Raison Graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Minuit, 1978, 274 p.)

stabilité dans leurs vies. Devant la désintégration de leurs structures, familiale et étatique, les garçons s'inventent un encadrement notamment grâce à la phratrie et aux rites de passage qui cimentent leurs liens sociaux.

Les apprentissages que se transfèrent les garçons les uns aux autres seront l'objet de notre deuxième chapitre qui se penchera, plus précisément, sur ce que nous appellerons l'école de la rue. Mis en échec à l'école traditionnelle, où des enseignants lâchent prise devant des garçons sous-stimulés à qui personne ne prédit un grand avenir scolaire, les garçons répondent en diminuant leurs efforts et en délaissant progressivement les salles de cours. Intervient alors l'école de la rue qui recueille les jeunes décrocheurs pour les inclure dans un système de mentorat permettant la transmission, entre un initié et un initiateur, des préceptes nécessaires au bon fonctionnement du ghetto. Cette école alternative, que Jay-Z nomme « school of hard knocks », élaborée par et pour les garçons, plonge ceux-ci dans une éducation tout autrement éprouvante, sans pour autant les éloigner complètement des codes de l'école traditionnelle. Il s'agira donc, dans ce chapitre, de comprendre comment les garçons s'emparent des éléments constitutifs de l'établissement scolaire (professorat, discipline, alphabet, écriture, expression orale, mathématiques, etc.) pour déployer un nouvel espace de la lettre qui, grâce au rap, peut se situer, hors de la classe, à même la rue.

Un troisième chapitre nous permettra d'interroger les implications de toutes ces lignes tracées dans le ghetto que dépeint Carter, à commencer par celles écrites sur les murs par les nombreux graffiteurs. Nous étudierons la capacité de ces lignes à délimiter, à protéger, mais aussi à enfermer. Les nouvelles délimitations du ghetto que mettent en place les garçons contribuent à l'autonomisation de leur communauté, qu'il nous sera possible de qualifier de « *communitas* » – terme qui définit, selon Victor Turner, un groupe délimité qui s'enracine dans la marge et dans l'infériorité¹³. Cependant ces délimitations ont aussi pour effet d'isoler les garçons du reste du monde : ils se retrouvent enfermés dans « l'entre-soi¹⁴ », contraints à tourner en rond à l'intérieur de leur territoire. Ce chapitre sera également pour nous

¹³ Victor W. Turner, *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*, Paris, Presses universitaires de France, 1990 [1969], p. 125.

¹⁴ David Le Breton, *En souffrance. Adolescence et entrée dans la vie*, Paris, Métailié, coll. « Traversées », 2007, p. 287.

l'occasion de creuser la relation intertextuelle entre le labyrinthe de Dédale et Marcy qu'alimente Jay-Z notamment en s'affiliant à la figure d'Icare qui lui permet d'imager sa fulgurante ascension sociale.

Enfin, nous nous efforcerons de toujours porter une attention minutieuse aux choix des mots empruntés par l'auteur qui les révèle dans toute leur polysémie. Carter s'empare des termes *hustle*, *crack*, *corner*, *street*, *ghetto*, *gangsta* en déployant autour d'eux des constellations de sens, c'est-à-dire en construisant des isotopies qui s'articulent ensemble pour camper les décors de sa jeunesse et, éventuellement, pour expliquer son ascension sociale.

CHAPITRE I

DE L'ORDRE DANS LE DÉSORDRE

Lemme tell you where I grew up at

Foxy Brown, « B.K. Anthem »

Pour pousser plus avant nos réflexions sur les quartiers excentrés américains, nous nous questionnerons quant au fonctionnement d'un vivre ensemble qui s'effectuerait en marge de la ville et de ses activités professionnelles et culturelles. Cette collectivité marginalisée problématise forcément la relation entre rejet et regroupement. Les garçons de ces quartiers d'exil en viennent à s'assembler, à créer des phratries, puis éventuellement à former des communautés de jeunes écrivains amateurs. Le rap contribuera à leur permettre de passer de sujets passifs à actifs. Aux discours des médias qui usent de sensationnalisme pour dépeindre leurs conditions d'existence, ils rétorqueront avec des chansons qui continuent de dramatiser les dynamiques à l'œuvre dans le ghetto, mais qui, en revanche, renversent le pouvoir symbolique revenant à l'énonciateur en se racontant eux-mêmes. Le rap devient ainsi l'outil de prédilection des garçons, tels que Shawn Carter, cherchant à s'écrire, à se mettre en récit, à s'inventer, à rendre leur vie aperceptible.

1.1 Ghettos américains, espaces de relégation

Shawn Corey Carter est né le 4 décembre 1969 à New York et a grandi dans l'arrondissement de Brooklyn, qui abrite le prestigieux quartier Dumbo, tout comme, plus à l'Est, les nombreux regroupements d'habitations à loyer modique. Parmi ceux-ci, les habitations de la rue Marcy, dont la construction a été achevée en 1949, regroupent 27

édifices de six étages chacun, divisés en 1 705 appartements où habitent 4 286 personnes¹. Leur construction avait pour but d'offrir un logement abordable aux moins nantis et ainsi de venir contrer l'inflation touchant l'ensemble des loyers de l'île new-yorkaise. Le quartier où se situent les Marcy House Projects est le Bedford Stuyvesant, communément appelé Bed Stuy, où le taux de pauvreté est de 26.7%, ce qui signifie que 41 085 personnes doivent y vivre en composant avec des revenus annuels de moins de 12 500 \$US (le seuil est fixé à un montant encore inférieur si l'on réside avec son ou sa conjoint.e)². L'anthropologue David Le Breton, dont les travaux sur l'ordalie et l'adolescence ont grandement nourri nos recherches, exprime, dans *En souffrance. Adolescence et entrée dans la vie*, que ces lotissements, conçus comme des « lieux de transition », des tremplins vers une vie meilleure, auraient eu l'effet inverse : « construites à la hâte sans politique d'intégration ou de vitalisation de leur tissu culturel³ », ces habitations contribueraient plutôt à ancrer ses habitants dans une profonde et durable marginalité. Regrouper ainsi les individus en situation de précarité circonscrit cette marge et permet de la cartographier. Si nombre de chercheurs emploient le terme « ségrégation », qu'elle soit « spatiale » (Bettina Ghio, 2016) ou « urbaine » (Tricia Rose, 2008), ce sera le mot « ghetto », tout aussi chargé sémantiquement, qu'éliront les rappeurs pour désigner les quartiers défavorisés. Ces différentes appellations mettent toutes en lumière une exclusion sociale rendue équivoque par une exclusion géographique.

Carter, pour qui le ghetto est avant tout le symptôme d'un rejet, fait état, dans ses mémoires, d'un sentiment d'abandon vis-à-vis des institutions gouvernementales doublé d'une hostilité et d'une méfiance venant du reste de la population. Il exprime que, pour le bon fonctionnement de la société normée, ses décideurs auraient déposé, dans ces îlots immobiliers, ce qu'ils ne désiraient pas voir afin de minimiser leur sentiment de culpabilité à l'égard des laissés-pour-compte : « Housing projects are a great metaphor for the government's relationship to poor folks : these huge islands built mostly in the middle of

¹ NYC Parks, « Marcy Playground », New York City Department of Parks & Recreation, 2009, en ligne, <<https://www.nycgovparks.org/parks/marcy-playground/history>>, consulté le 9 octobre 2019.

² Point2 homes, « Bedford-Stuyvesant Demographics », *Point2 homes*, 2010, en ligne, <<https://www.point2homes.com/US/Neighborhood/NY/Brooklyn/Bedford-Stuyvesant-Demographics.html>>, consulté le 9 octobre 2019.

³ David Le Breton, *En souffrance. Adolescence et entrée dans la vie*, Paris, Métailié, coll. « Traversées », 2007, p. 280.

nowhere, designed to warehouse lives. » (*D*, p. 155) Il ajoute que cette façon d'« entreposer » les gens, en leur fournissant le strict nécessaire, décharge la classe moyenne et aisée de ses responsabilités envers eux : « The rest of the country was freed of any obligation to claim us [...] » (*D*, p. 155) Dans les dictionnaires les plus consultés, la première définition du mot « ghetto » concerne les juifs qui se voyaient, dans un contexte d'extrême antisémitisme, relégués dans des quartiers étroitement délimités. Une deuxième définition, celle qui s'applique directement aux banlieues américaines, fait, plus largement, état d'un « isolement » (*Antidote*) ou d'une « séparation » (*Le Petit Robert, Larousse*). Selon Bettina Ghio, docteure en littérature et autrice de *Sans fautes de frappe : Rap et littérature*, de la même façon que le mouvement de la négritude⁴ a permis aux Afro-Américains de se réapproprier le mot « nègre », dont la force symbolique revient à celui qui l'emploie, l'utilisation du mot « ghetto » a permis aux rappeurs français de réaffirmer un état de marginalité et de « guérir un malaise » que provoque l'euphémisme « banlieue »⁵. Sur le continent américain, les expressions « hood » et « ghetto » viennent remplacer celle bienpensante, proposée par les instances gouvernementales, de « projects ». À l'euphémisme qui minimise les enjeux de leur quotidien, les rappeurs opposent l'amplification. Par l'utilisation qui en est faite dans leurs textes, le terme « ghetto » se voit greffé une couche de sens additionnel dans l'imaginaire collectif, explique Bettina Ghio :

[Il] évoque ainsi en-lui-même, et en l'amplifiant, l'insalubrité du logis, la faible présence des politiques publiques, la pauvreté, le chômage et les conséquences qui en résultent : la délinquance, la violence, l'économie parallèle, la désintégration familiale, la rupture scolaire, etc.⁶

⁴ L'emploi du mot « nigga » dans le rap américain fait déjà l'objet de nombreuses études et dépasse le cadre de nos recherches. Nous reconnaissons que les éléments que nous abordons se rattachent à des questions identitaires, culturelles et ethniques. Nous préférons cependant nous intéresser aux notions de marginalisation et de ghettoïsation plutôt que de ségrégation raciale. Il serait erroné, estime Tricia Rose, d'associer la violence du ghetto à la population afro-américaine : « Although tales of violent street culture have various ethnic and racial origins, the fascination with black versions of such street culture creates the illusion that violent street culture is itself a black cultural thing. » (Tricia Rose, 2008, p. 65) La violence dans les rues de New York n'est pas noire : elle est endémique et structurelle.

⁵ Bettina Ghio, *Sans fautes de frappe. Rap et littérature*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2016, p. 85.

⁶ *Ibid.*, p. 84.

Cette même autrice s'appuie sur les travaux de Marc Augé afin d'expliquer comment le quartier défavorisé, un *no man's land*, une « cité-dortoir⁷ », a pu devenir un véritable topos, un lieu commun pour les médias et la culture populaire.

Dans son chapitre « Des lieux aux non-lieux », Augé définit le non-lieu comme un monde marqué par le transit et le provisoire. Ce dernier prend la forme de centres commerciaux, de chaînes d'hôtels, d'échangeurs et d'aéroports – lieux hérités de la postmodernité où nul n'est appelé à prendre racine : « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu⁸. » La définition qu'il en fait passe également par une distinction entre les concepts de « lieu » et d'« espace » : le lieu se constate et s'observe tandis que l'espace, lui, indissociable de l'expérience, se vit et se fait. Le non-lieu en est un vide de sens, dépourvu de récit et d'histoire. Contrairement au monument, qui lui sous-tend une narration historique, c'est-à-dire qu'il fait référence à des événements auxquels l'on reconnaît une valeur identitaire et constitutive que l'on estime significative et pérenne, le non-lieu, lui, n'évoque rien. Il n'est en aucun cas ancré dans la durée ni soutenu par un récit. En présupposant que l'acte de locution est essentiel au faire-lieu, on peut penser le non-lieu comme un monde où l'on ne dit rien de particulièrement pertinent ni de distinctif et sur lequel il n'y a rien à dire. On y développe le langage muet de la transaction et de la « contractualité solitaire⁹ », c'est-à-dire de l'échange bref et superficiel. Toutefois, souligne Augé, il n'est pas impossible que le lieu se fraye un chemin dans le non-lieu et que s'y développe une parole, un discours, ou encore, ce que Michel de Certeau appelle des « ruses millénaires » de « l'invention du quotidien » et des « arts de faire »¹⁰. Ce faisant, l'individu développe un rapport à son milieu et peut ensuite en témoigner.

⁷ *Ibid.*, p. 70.

⁸ Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Le Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1992, p. 100.

⁹ *Ibid.*, p. 119.

¹⁰ Michel de Certeau, cité dans Marc Augé, *ibid.*, p 52-53.

Le rap, écrit Bettina Ghio, possède cette fonction de transformer le ghetto en lieu. Au même titre que ces topoï¹¹ dont la connaissance préalable vient pallier l'absence d'expérience concrète, le ghetto, grâce au rap, voit son univers sémantique étoffé. Ces simples aires géographiques aménagées sont à présent reprises dans un cadre narratif et deviennent des espaces fictionnels accolés à des espaces réels¹². Voilà pourquoi le ghetto est, selon Bettina Ghio, indissociable du discours entourant le ghetto véhiculé par ses habitants :

Les banlieues populaires et les cités HLM sont montrées [dans les textes de rap] comme des « sites à part », par leurs caractéristiques architecturales et les conditions de vie qui s'y imposent. Elles sont en général désignées comme des périphéries ou des lieux absolus avec des traits qui lui sont propres et en général accompagnées de l'idée de particularité négative¹³.

Le ghetto, le *hood* ou, en France, la banlieue deviennent des expressions qui renvoient à un bagage de connotations. Parmi ces particularités négatives auxquelles fait référence Bettina Ghio, se retrouvent notamment la pauvreté, le délabrement, le danger et la violence.

Le *gangsta rap*, dont l'apanage est l'exploitation du thème de la violence, celle due aux confrontations avec les forces policières, tout comme celle entre les différents gangs de rue, cherche à véhiculer, dans des paroles crues, les témoignages d'une réalité telle que vécue par les jeunes dans les ghettos américains. Jay-Z, que Tricia Rose accuse, dans son essai « Hip-Hop wars », d'amplifier et de glorifier la culture de rue (« overemphasize and glorify violent tales and gang¹⁴ »), et ce, à des fins mercantiles, se défend néanmoins d'exagérer la situation dans le ghetto dans l'unique but de faire entendre la voix de la sous-classe à laquelle jadis il appartenait¹⁵. S'il consacre la plupart de ses chansons à simplement décrire des scènes de

¹¹ Augé donne en exemple Marrakech et Tahiti pour illustrer comment le simple nom d'un lieu évoque un tout, c'est-à-dire le lieu tel qu'imaginé par ceux qui ne l'ont que vu en photo ou dont ils ont entendu parler dans des concours télévisés. Il ajoute : « Le "poids des mots" [...] n'est pas seulement celui des noms propres; quantité de noms communs (séjour, voyage, mer, soleil, croisière...) possèdent à l'occasion, dans certains contextes, la même force d'évocation. » (Augé, *Non-Lieux, op. cit.*, p. 120)

¹² Bettina Ghio, *op. cit.*, p. 85-86.

¹³ *Ibid.*, p. 71.

¹⁴ Tricia Rose, *Hip hop wars. What we talk about when we talk about hip-hop – and why it matters*, New York, Basic Civitas Books, 2008, p. 68.

¹⁵ Jay-Z cité dans Tricia Rose, *ibid.*, p. 68.

violence observables dans les quartiers chauds, il pousse cependant plus loin ses réflexions dans *Decoded* en tentant d'en saisir les tenants et aboutissants. Il y laisse entendre que le sous-financement des institutions publiques aurait eu pour effet de catalyser la violence dans les quartiers défavorisés new-yorkais :

The deeper causes of the crack explosion were in policies concocted by a government that was hostile to us, almost genocidally hostile when you think about how they aided or tolerated the unleashing of guns and drugs on poor communities, while at the same time cutting back on schools, housing, and assistance programs. (*D*, p. 158)

Autrement dit, la violence qui a été faite à cette communauté serait perpétuée (plutôt qu'occasionnée) par ses membres.

Aux nombreuses dénonciations que contient *Decoded* vient s'ajouter la narration autobiographique d'épisodes où le jeune Shawn Carter s'est vu incompris et redouté (*D*, p. 55). Plus il vieillissait, raconte-t-il, plus il avait l'impression d'être non seulement ignoré, mais ostracisé par le reste du monde. Sa chanson « Meet the Parents », qui figure sur l'album *The Blueprint² : The Gift and The Curse*, traite des relations familiales dysfonctionnelles en mettant en scène un « bad boy » qui se détourne de ses obligations familiales pour épouser une vie de délinquance. Cette dernière, précise l'auteur, peut devenir, pour les jeunes hommes du *hood* comme pour le personnage de sa chanson, une manière de canaliser les souffrances provoquées par l'abandon : « His strength is frustrated by a system that rejects him, and his aggression is channeled into illegal acts. » (*D*, p. 211) La chanson s'achève avec un dénouement dramatique où le père-déserteur recroise son fils, alors devenu adolescent, dans une bagarre de rue qui dégénère, et, sans le reconnaître, l'abat d'un coup de fusil. En concluant sur les paroles « Niggas be a father, you're killing your son » (*D*, p. 210), le rappeur scande au sens propre ce qu'il essaie d'illustrer au sens figuré, c'est-à-dire l'effet nocif que l'abandon paternel peut avoir sur la vie d'un fils. Même s'il admet miser sur l'« emphase » lorsqu'il exprime que délaisser son enfant revient à lui creuser une tombe (*D*, p. 211), Carter est néanmoins convaincu que les enfants portent en eux de véritables séquelles liées à l'absence parentale qui éventuellement se manifesteront dans des prises de décision imprudentes et dans la mise en danger de soi.

1.2 Père absent – place à prendre

Le rejet que vivent ces garçons ne vient donc pas uniquement d'un système qui légifère afin de les contenir plutôt que de leur venir en aide, mais, pire encore, de leur propre famille qui leur tourne le dos. Cette crise, sur laquelle s'arrête Jay-Z dans sa chanson « Meet the Parents », serait celle d'une génération entière : « It's impossible to understand this generation of kids, the hip-hop generation, till you meet the parents. » (*D*, p. 211) Il serait donc hasardeux de tenter de saisir les enjeux, les combats, tout comme les extravagances de la culture hip-hop, sans s'intéresser à ceux qui ont mis au monde ses différents acteurs. L'exil des pères et l'indifférence des mères, trop occupées à collectionner les petits boulots pour subvenir aux besoins de leur famille, participent à une désintégration de la cellule familiale, livrant les enfants à eux-mêmes : « My pops left me an orphan, my momma wasn't home¹⁶ » (*D*, p. 104). Se sentir orphelin constitue un thème récurrent, non seulement dans l'œuvre de Jay-Z, mais dans tout le rap de ses contemporains. Le narrateur de *Decoded* fait notamment référence au collectif Ed O.G. & Da Bulldogs qui faisait paraître, en 1991, le monoplage « Be a Father to Your Child » afin de témoigner de l'entreprise des artistes hip-hop de sa génération de rendre honteux le désengagement paternel. Les paroles de la chanson, dites sur un ton presque éducatif (« [h]ow would you like it if your father was a stranger » [Da Bulldogs, *Life of a Kid in the Ghetto*, 1991]), rendent évidente la visée d'une telle piste, à savoir de conscientiser les hommes à ce phénomène social et de les enjoindre à assumer leur rôle de père.

Carter continue d'explorer le thème de l'abandon parental en créant un lien d'affiliation entre son récit personnel et l'histoire de l'orpheline Annie. D'abord une bande dessinée, puis une comédie musicale à Broadway, *Annie* met en scène une jeune fille frondeuse habitant un orphelinat austère qui connaîtra éventuellement une impressionnante ascension sociale. Le rappeur mise sur ce lien intertextuel lorsqu'il emprunte à la comédie musicale un extrait de sa bande sonore afin d'élaborer le refrain de l'un de ses plus grands succès, « Hard Knock

¹⁶ Il ajoute en note explicative : « My real mom worked her ass off trying to make ends meet, but since she was doing it alone, no one was ever really there for me to come home to when I was a kid. » (*D*, p. 185)

Life ». Même si la mélodie enjouée et enfantine contraste avec la dureté du *gangsta rap*, les paroles témoignent, selon Carter, d'une même réalité : « it felt like the chorus to that song perfectly captured what little kids in the ghetto felt every day : “Stead of kisses, we get kicked.” We might not all have been orphans, but a whole generation of us had basically raised ourselves in the streets. » (*D*, p. 240) L'Amérique, qui raffole déjà des récits d'orphelin – elle a adopté James Bond, créé Little Annie et adulé Steve Jobs¹⁷ – voit à présent nombre de ses rappeurs endosser les contours de ce personnage type. En appuyant sur leur autodidaxie, ceux-ci mettent en valeur tant leur force de caractère que leur ingéniosité. Dire s'être élevé soi-même, s'être fait soi-même, c'est s'inscrire dans la doctrine de la *self-help* qui promeut l'autonomie, de l'ambition, de la détermination et de l'originalité.

Tout comme ces héros qui n'auraient eu besoin de personne pour forger leur destin, Carter a été appelé à développer son autonomie dès son plus jeune âge. Selon les dires de sa mère, enregistrés puis intégrés à la chanson fortement autobiographique « December 4th » (date de naissance de Shawn Carter), il aurait appris à faire de la bicyclette à deux roues seul à l'âge de quatre ans. La chanson fait ainsi le récit du cheminement du jeune Shawn dans lequel le départ d'Adnis, son père, constituera un moment nodal et axial. Cet épisode déclenche une chaîne d'événements qui le mèneront à abandonner l'école et à devenir un *hustler*¹⁸. La voix enregistrée de sa mère relate qu'à partir de ce moment le garçon ne sera plus le même : « But I noticed a change in him when me and my husband broke. » (*D*, p. 298) Rien ne peut y faire, le garçon, « déchiré depuis la disparition de son père¹⁹ », n'obéit plus à sa mère, ni à ses professeurs; il n'écoute que lui-même. Toujours dans « 4th of December », le protagoniste, afin d'acquérir une indépendance de fortune, demande à certains de ses contacts d'être introduit à la vente de drogue à petite échelle.

¹⁷ Le *Monomythe* de Joseph Campbell ainsi que l'ouvrage *De Superman au Surhomme* d'Umberto Eco nous ont fourni plusieurs pistes de réflexion pour mieux comprendre le recours au topos de l'orphelin dans la fabrication du héros contemporain dont les exemples ne cessent de se multiplier (Capitaine America, Spiderman, Batman, Superman, Harry Potter, Frodon, etc.). Les fictions contemporaines semblent effectivement s'inspirer des mythes et des contes où les enfants sont pratiquement toujours orphelins au moins d'un parent.

¹⁸ Ici entendu au sens de « revendeur ».

¹⁹ « torn apart once his pop disappeared » (*D*, p. 298, nous traduisons)

Les jeunes *hustlers* deviennent ainsi des figures de « supplier » ou, en français, de pourvoyeur, rôle qui revenait traditionnellement aux pères, en ce sens que leur était impartie la responsabilité de subvenir aux besoins de leur foyer. À présent, afin de combler le manque de revenus, les garçons contribuent aux paiements du loyer et des courses : « Guys my age, fed up with watching their moms struggle on a single income, were paying utility bills with money from hustling. » (*D*, p. 13) Les garçons choisissent le *hustling*, certes par attrait pour le pouvoir d'achat que leur fait miroiter ce mode de vie (il s'écoulera effectivement peu de temps entre les débuts de Shawn Carter comme revendeur et l'achat de sa première chaîne en or et de ses boucles d'oreilles en diamants taillés [*D*, p. 267]), mais aussi pour répondre à un besoin immédiat – la faim. Ils se chargent, raconte Jay-Z dans sa chanson « Renegade », de mettre du pain sur la table : « I brought something home to quiet the stomach rumblings / My demeanor – thirty years my senior » (*D*, p. 104). En écrivant que son comportement, d'une maturité remarquablement précoce, correspond à celui de quelqu'un qui aurait l'âge d'être son père, il vient se placer en figure exemplaire de fiabilité et de vertu, là où a échoué son propre père²⁰.

En plus d'asseoir la supériorité morale de sa génération (ses contemporains refuseront d'abandonner leurs enfants²¹), Carter accorde également à celle-ci une prédominance dans l'échelle sociale du ghetto. En étant les pourvoyeurs de leur famille et les distributeurs en stupéfiants pour les adultes du quartier, les jeunes *hustlers* participent à un renversement dans la filiation, en ce sens que l'enfant devient celui qui ravitaille ses parents. Il est celui qui fournit à manger et à consommer. En effet, les accros sont davantage des adultes et même parfois, fait remarquer ironiquement Jay-Z, ces adultes sont les pères ayant fui leurs obligations parentales : « When Pop died / Didn't cry / Didn't know him that well / Between him doing heroin / And me doing crack sales [...] » (*D*, p. 134). Fournisseurs plutôt que consommateurs, les jeunes *hustlers* deviennent des figures plus importantes dans la communauté que leurs propres pères. En jouissant d'une totale indépendance et en établissant

²⁰ D'ailleurs, bien avant qu'il ait lui-même des enfants, le rappeur assumait déjà une figure paternelle. Il écrivait, dans « Anything », en s'adressant à ses neveux, que si leur père venait à partir, il pourrait toujours remplacer ce dernier, comme on peut remplacer, au moyen d'un rapide montage, un visage sur une photo (« Put my face on his body don't wait for nobody » [« Anything », 2000]).

²¹ « One of the things we corrected was the absent-father karma our fathers generation's created. We made it some real bitch shit to bounce on your kids. » (*D*, p. 205)

leur autorité dans les rues avoisinantes, ils arrivent à se forger une parfaite souveraineté dans tous les sens du terme. Si Notorious B.I.G écrivait « look at our parents, they even fukn scared of us » (« Things Done Changed », 1994, cité dans *D*, p. 13), ce bris ou plutôt ce renversement de la filiation parent-enfant est articulé de façon encore plus concrète par Carter : « [a]uthority was turned upside down » (*D*, p. 13). Lorsqu'il commente les paroles de son morceau « Meet the Parents », ce dernier fait état d'un « schisme intergénérationnel » (*D*, p. 211, nous traduisons) : « These are fearless, fatherless young boys feeling they owe no respect to the generation of men above them. » (*D*, p. 211) Se priver de père, d'ascendance, semble impliquer de n'avoir que soi-même comme point de départ. Les rappeurs qui cultivent l'image du self-made man miseront sur cet aspect autobiographique pour mettre en évidence leur ascension sociale.

Dans la mesure où l'orphelin n'est pas « ancré » et apparaît donc d'emblée comme un « étranger²² », se réclamer du mythe de l'orphelin aide également les rappeurs à assumer leur marginalité. Dans un ouvrage publié en 1979 portant sur le concept de distinction, Pierre Bourdieu compare ce qu'il appelle le « capital hérité » avec le « capital acquis » afin d'observer, à l'aide de statistiques, dans quelle mesure la position sociale d'un individu à sa naissance déterminera sa trajectoire sociale²³. L'origine sociale n'y est mesurée qu'à partir de la position du père, ce qui témoigne de l'ampleur de l'héritage (culturel, social et financier) qu'est censé recevoir un fils de son père, et ce, à une époque très près de la nôtre (dix ans après la naissance de Carter). Cette approche témoigne des conceptions culturelles selon lesquelles l'absence du père signifie un recommencement : on efface l'ardoise de son capital social hérité pour mieux se réécrire soi-même.

²² Marie Scarpa, « De Quasimodo à Marjolin le sot. La mémoire culturelle du roman zolien », *L'ethnocritique de la littérature*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2011, p. 164.

²³ Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979, p. 87.

1.2.1 *Tabula rasa*

L'auteur de *Decoded* qui, nous l'avons souligné, se raconte par le biais de son époque, parvient à arrimer un moment charnière dans son parcours individuel à un point tournant historique pour les États-Unis. L'arrivée du crack dans les ghettos américains, tout aussi décisive que la défilade d'un père dans la vie d'un adolescent, départagerait un avant et un après : « [W]hen [crack] landed in you hood, it was a total takeover. Sudden and complete. Like [...] your father walking out the door for good. It was an irreversible new reality. What had been was gone, and in its place was a new way of life that was suddenly everywhere [...]. » (*D*, p. 12) Les années quatre-vingt semblent pour lui marquées par l'esprit de table-rase qu'a provoqué l'irruption soudaine de cette nouvelle drogue dans les communautés pauvres.

« Table rase », en latin *tabula rasa*, correspond à une tablette à écrire faite de cire²⁴, sur laquelle aucune inscription ne serait encore tracée. Cette expression trouve un écho dans ce que Michel de Certeau définit comme « mythe de la page blanche » dans *L'invention du quotidien*²⁵. Il s'agirait d'une tendance qu'ont les historiographes de différentes époques de se considérer en discontinuité avec le passé; de voir, dans toutes les révolutions, une ouverture vers une ère complètement nouvelle, vierge. De Certeau convoque notamment le concept de « modernité » afin d'illustrer le projet de « *se constituer* en page blanche par rapport au passé²⁶ », qui pourrait se résumer par une aspiration à repartir à zéro. Il assoit également sa théorie sur un exemple narratif où le non-lieu qu'est la page vide devient une île déserte, celle « sans père, sans précédent²⁷ » de Robinson Crusoé. L'histoire d'un homme qui fait naufrage sur une île et s'y installe pour être en mesure de survivre pendant plus de deux décennies

²⁴ Laurent Bazin, dans un colloque portant sur les figures mythiques de la littérature jeunesse, faisait appel à cette idée de tablette de cire vierge afin d'expliquer les effets sur la diégèse que peut avoir le recours à l'archétype de l'orphelin : « Dans l'ordre diégétique, cela consiste à faire dire au personnage : J'avance sans attaches ni contraintes originelles. Je suis une cire vierge en attente d'être façonnée, un signifié flottant qui prendra sens dans le temps d'une aventure où je gagnerai mes gallons de héros. » (Laurent Bazin, 2012)

²⁵ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio » Essais, n° 146, 1990, p. 202.

²⁶ *Ibid.*, p. 201.

²⁷ *Ibid.*, p. 202.

devient congruente avec nos recherches dès lors que l'on porte attention à la façon dont s'organise le protagoniste. La perte de pratiquement toutes ses possessions lui permettra d'échafauder un monde sur de nouvelles bases. Cependant, même s'il se situe dans un territoire sauvage, il ne faudra que peu de temps pour que le culturel revienne au galop²⁸ : Robinson s'investira du projet scripturaire de rédiger les protocoles en vigueur sur son île. Il ne s'agit donc plus de survivre, mais bien de vivre. En classifiant et en ordonnant le réel, le naufragé le transforme aussi : « L'île de la page est un lieu de transit où s'opère une inversion industrielle : ce qui y entre est un "reçu", ce qui en sort est un "produit"²⁹. » Robinson parvient à créer un ordre social en instaurant des tables de lois qui régissent ses actes et, plus tard, ceux de son subordonné Vendredi. La page blanche serait donc moins une façon de repartir à neuf que d'organiser le désordre.

Pour les habitants du Bedford-Stuyvesant, où la drogue ravage le paysage et sème le chaos, l'attrait de la page blanche mène à envisager l'avènement du rap comme l'amorce d'une révolution socioculturelle. En réaction à ce désordre, les jeunes rappers se saisissent de la page blanche pour repenser leur environnement. Cette entreprise transparaît dans *Decoded* où le narrateur décrit son époque comme innovante et remplie de fraîcheur, malgré le fait qu'elle « se soit bâtie sur des ruines » (*D*, p. 255, nous traduisons). Même si un monde entièrement renouvelé est espéré, faire table rase de façon absolue demeure impossible. La génération hip-hop y voit néanmoins l'opportunité de se débarrasser des modèles dont elle a hérité pour en choisir de meilleurs :

I feel like we – rappers, DJs, producers – were able to smuggle some of the magic of that dying civilization out in our music and use it to build a new world. We were kids without fathers, so we found our fathers on wax and on the streets and in history, and in a way, that was a gift : We got to pick and choose the ancestors who would inspire the world we were going to make for ourselves. That was part of the ethos of that time and place, and it got built in to the culture we created. Rap took the remnants of a dying society and created something new. Our fathers were gone,

²⁸ « Même Robinson porte la marque d'une certaine société, d'un certain peuple, d'une certaine catégorie sociale. Coup de toute relation avec eux, perdu sur son île, il adopte des comportements, forme des souhaits et conçoit des projets conformes à leurs normes. » (Norbert Elias, cité dans Marie-Christine Vinson, « La civilisation des Robinsons », *L'ethnocritique de la littérature*, op. cit, p. 222)

²⁹ Michel de Certeau, op. cit., p. 200.

usually because they just bounced, but we took their old records and used them to build something fresh. (*D*, p. 255)

Le mythe de la page emprunte au modèle du rite de passage dans la mesure où il programme une renaissance. Il s'agit de faire mourir ce qui doit mourir, pour faire (re)naître quelque chose de plus fécond. Carter semble ainsi voir en ce *coming of age* du rap, sa propre initiation : « By the time the eighties came along, rap was exploding, and I remember the mainstream breakthroughs like they were my own rites of passage. » (*D*, p. 7) Face à une ardoise vide, les jeunes garçons retournent puiser dans des scénarios anciens et figés pour se constituer en tant qu'individus, en tant qu'hommes.

Leur éducation virile, puisqu'elle a lieu dans la phratrie et dans le rapport initiés-initiateurs, trouverait son écho davantage du côté de *Peter Pan* que de celui de *Robinson Crusoe*³⁰. Les garçons du ghetto apprennent à pallier leur manque d'encadrement, entre eux, à l'aide d'une charpente préexistante, celle des rites initiatiques, qui possèdent, selon Claude Rivière, « des effets structurants³¹ ». « [M]atrice de goûts et comportements³² », le rite indique à un initié comment « trouver un véritable équilibre entre ses inclinations personnelles, ses propres mécanismes de contrôle de soi et ses fonctions sociales³³ ». L'idée selon laquelle on reconnaît au rite la capacité à « formaliser » ou à « canaliser » des comportements émotionnellement motivés³⁴ – déjà formée par Julian Huxley en 1966 – semble faire consensus chez les chercheurs. Alors que, d'un point de vue extérieur, le ghetto américain semble faire régner anarchie et confusion, ce qui s'observe réellement dans les rues, ce sont des jeunes, encadrés par des codes qu'ils ont collectivement élus en tables de lois : « Et dans les pratiques rituelles communautaires finit par émerger l'ordre marqué par le

³⁰ Nous aurons la chance d'y revenir; néanmoins, nous pouvons dès à présent retenir que bien que ces deux récits prennent place dans des contrées primitives, voire sauvages, les rites de passage que traversent les personnages ont pour but de contribuer à leur domestication.

³¹ Claude Rivière, « Rites d'exhibition d'une adolescence marginale », *Les rites profanes*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, p. 137.

³² *Idem*.

³³ Norbert Elias, cité dans Marie-Christine Vinson, *op. cit.*, p. 222.

³⁴ Julian Huxley, cité dans Victor W. Turner, « Body, Brain, and Culture », *The Anthropology of Performance*, New York, Performing arts journal, 1986, p. 157 (nous traduisons).

respect des codes, des interdits et de certaines manières d'être³⁵. » Ces jeunes se retrouvent donc dans un espace très légiféré malgré qu'ils se situent dans l'hors-norme.

1.2.2 Faire des garçons : rites initiatiques dans le ghetto new-yorkais

Les premiers travaux les plus importants sur les rites de passage nous viennent de l'ethnologue Arnold van Gennep qui, en 1909, publie son *Étude systématique des rites*, où il analyse entre autres les différentes étapes des rites de passage ainsi que leurs représentations dans les récits. Ces rites, « qui accompagnent chaque changement de lieu, d'état, de position sociale et d'âge³⁶ » d'un individu, se divisent selon lui en trois étapes, soit la séparation, la marge liminaire et l'agrégation. Ils peuvent également être compris comme trois périodes consécutives, soit le pré-liminaire, le liminaire et le post-liminaire. Les points tournants en sont la séparation et l'agrégation, c'est-à-dire les moments où l'initié plonge dans l'initiation et où il en ressort transformé. La séparation, dans les contes, à l'intérieur desquels le rite réussit, advient lorsqu'un personnage quitte ses parents, puis sa maison, entrant ainsi – scénaristiquement parlant – dans la marge liminaire. Pendant cette seconde étape, il sera soumis à nombre d'épreuves qu'il devra traverser s'il veut survivre, d'abord, mais aussi et surtout, grandir. Sous-jacente se trouve donc l'aspiration à quitter l'enfance pour devenir homme ou femme. Le héros ou l'héroïne, au sortir de son initiation, se voit agrégé.e et accède ainsi un nouveau statut. Celui-ci peut, par exemple, se manifester en un gain en autonomie, en confiance ou en affirmation de soi. Pendant sa phase liminaire, l'initié devient réceptacle et absorbe les enseignements nécessaires à sa future agrégation. Il devient lui-même alors, exprime Victor Turner, une page blanche, symbole d'un commencement, d'une tâche à faire : « Il faut que le néophyte soit dans la liminarité une table rase, une page vierge, sur laquelle

³⁵ Claude Rivière, *op. cit.*, p.137.

³⁶ Arnold van Gennep, cité dans Victor W. Turner, *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*, Paris, Presses universitaires de France, 1990 [1969], p. 95.

on inscrit le savoir et la sagesse du groupe³⁷. » Cette sagesse du groupe, pour un adolescent de Brooklyn, s'acquiert dans la rue et s'appelle « street knowledge³⁸ ».

Les épisodes de la jeunesse de Shawn Carter racontés dans *Decoded* dépeignent les épreuves vécues dans son quartier de façon à montrer comment elles ont fait de lui l'homme qu'il est devenu. Il insiste d'abord sur le fait que, notamment à cause du départ de son père, il n'a pas eu de véritable enfance. Il souligne à plusieurs reprises, en variant ses termes, que le temps de sa prime jeunesse a été grandement écourté; qu'il a dû grandir rapidement; qu'il a vieilli avant son temps, etc³⁹. Par la suite, sa séparation quasi totale avec le foyer familial fait office de point tournant et plonge l'adolescent dans sa phase liminaire : « I didn't have much of a childhood. By the time I was a teenager, I was living in another city, far from home, working. » (*D*, p. 105) Il travaillait effectivement comme revendeur dans la ville de Trenton, à presque deux heures de voiture de Brooklyn, pour ensuite réapparaître sporadiquement chez sa mère. Le rappeur ajoute que son passage à l'âge adulte a également été accéléré par la violence urbaine : « In the projects, especially back in the eighties, things were so violent that you literally went to sleep to the sound of gunshots some nights. You grow up fast like that. » (*D*, p. 283) Le climat de violence, le stress que fait naître le commerce illégal, les risques d'arrestation ou d'altercation constituent des épreuves qui le propulsent hors de l'enfance. Il a été ainsi appelé à devenir un homme dès son plus jeune âge, avant même que ne s'amorce chez lui une puberté physiologique. Le narrateur aborde des événements qu'il considère marquants et formateurs en situant le lecteur dans le temps à l'aide d'expressions telles que « I wasn't even a teenager » (*D*, p. 13), « before I was thirteen » (*D*, p. 13) ou encore « still just kids » (*D*, p. 269). Si les enfants de Marcy sont mis à l'épreuve si rapidement, croit Briant Biggs, alias B-High, ami de longue date de Carter, la raison en est que leur espérance de vie serait de moindre durée que celle des habitants des quartiers chics :

³⁷ Victor W. Turner, *ibid.*, p. 103.

³⁸ Ce concept a notamment été popularisé par le collectif N.W.A dont la chanson « Straight Outta Compton », qui s'ouvre sur la ligne « You are now about to witness the strength of street knowledge », participe à la représentation de la rue comme un savoir à absorber (N.W.A, 1988).

³⁹ « I been on my own since I was a kid » (*D*, p. 246); « I didn't have much of a childhood » (*D*, p. 105)

Growing up as kids, I remember once this lady told me “you might never live to be 21 years old”. So, at 14 to 15 years old, you’re a damn grown man in your mind. [...] You’re doing things, you’re hanging out all night, you’re at clubs, you might be carrying a gun, you’re selling drugs, you might have a car, you might be paying your parents rent and taking care of the whole house. So those years living the way you are to be 25 is like being 50. You have knowledge far past your youth⁴⁰.

La constante perspective d’une mort probable et imminente ne constitue pas qu’une impression : l’écart entre l’espérance de vie des habitants des arrondissements riches et pauvres de New York pouvait aller jusqu’à huit ans en 2001⁴¹. Même si les jeunes se désintéressent des statistiques, celles-ci se manifestent néanmoins dans leur quotidien par la perte d’êtres proches, de frères, d’amis, de cousins, etc. Cette réalité vient à peser sur les jeunes et les place dans un état entre vie et mort. Si le rappeur recourt à l’amplification en écrivant « life expectancy so low we making out wills at eighteen » (*D*, p. 213), ainsi que « no one’s over thirty » (*D*, p. 213), il n’en demeure pas moins que le sentiment d’être assis sur un siège éjectable ou, plus concrètement, de pouvoir mourir à n’importe quel moment, situe les jeunes dans cet entre-deux. À demi existants parce que leur vie ne tient qu’à un fil, ils apprennent à tenir en équilibre sur la corde raide et à en apprivoiser les vertiges : « The excitement isn’t controlled – there’s no safety net when he falls off that highwire. The bad boy might grow up to be a hard man, if he grows up at all. » (*D*, p. 211) Cette idée de faire l’expérience de la limite, c’est-à-dire de se mettre en danger et d’apprivoiser le péril, se retrouve également dans les paroles « Still sittin on blades » (*D*, p. 121) de la chanson « Big Pimpin’ », qui ne sont pas sans rappeler la liminarité du *blade runner*, celui qui peut courir sur une lame.

Regarder la mort en face serait donc la technique à adopter pour être capable de s’en affranchir, sinon d’en assumer pleinement la fatalité. La proximité avec la mort s’inscrit dans une démarche de reprise de contrôle sur son existence, nous dit l’anthropologue David Le

⁴⁰ Briant “B-High” Biggs, interviewé dans Shawn “Jay-Z” Carter (prod.), *Scheme Engine* (réalis.), *RD 20*, New-York, 2007, [film documentaire], en ligne, <<https://www.youtube.com/watch?v=7kjroO8aHxw>>.

⁴¹ New York City Department of Health, *Health Disparities in New York City*, 2004, en ligne, <<https://pdfs.semanticscholar.org/1883/d407a9ed5cae90311be789e132db0ddd4793.pdf>>, consulté le 3 décembre 2019.

Breton : « La démarche n'est nullement suicidaire, elle vise à relancer le sens, à mettre l'individu au monde. La mort symboliquement surmontée est une forme de contrebande pour aller fabriquer des raisons d'être⁴². » Convaincus que ce qui ne les tue pas les rend plus forts, les adolescents du ghetto adoptent une mentalité du tout pour le tout ou de ce qu'ils appelleront également « go hard or go home » : « I'm not afraid of dying / I'm afraid of not trying » (*D*, p. 282). Le goût du risque, au-delà de la philosophie de vie, constitue une épreuve initiatique qui permet une adaptation au reste du monde. Pour un garçon, il peut simplement s'agir de jouer avec le feu pour apprivoiser ses propres limites, tel qu'illustré explicitement dans « My 1st song » : « Had to play with fire and get burned / Only way to boy ever gon' learn » (*D*, p. 148). Jay-Z avance ensuite qu'il est dans la nature d'un garçon de se tester soi-même et que cette pratique est nécessaire à sa responsabilisation. À cet égard, Le Breton réfère, entre autres, à la théorie du don contre-don de Mauss pour expliquer comment le sacrifice de soi est un gage d'une récompense future : « En faisant le sacrifice d'une part de soi ou en s'offrant au risque non négligeable de mourir, l'individu est en quête d'une modification personnelle⁴³. » Au terme de l'épreuve, l'initié, lorsqu'il survit, se découvre une nouvelle puissance, une pugnacité renouvelée, ce qu'exprime Carter en recourant au mot « impulse » :

What you're looking at is a culture of people so in love with life that they can't stop fighting for it – people who've seen death up close, literal death, but also the kind of dormancy and stagnation that kills your spirit. They've seen it all around them and they don't want any part of that shit, not at all. They want to live like they want to live – they want to impose themselves on the world through their art, with their voices. This impulse is what saved us. It's what saved me. (*D*, p. 86)

Si l'imminence de la mort s'avère salvatrice pour certains, ceux qui s'en approchent trop ne s'en remettent parfois jamais. Pour ces malchanceux, leur initiation se solde par le drame ou l'échec. Ils se retrouvent abattus, au sens littéral ou figuré : ceux qui ne sont pas fusillés, sombrent dans le marasme. Cette violence ambiante, celle qui place les jeunes dans la ritualisation et qui est essentielle à leur initiation, est la même qui empêche l'agrégation de plusieurs d'entre eux. Le fait que certains tombent au combat contribuerait donc à faire accroître chez les autres le sentiment d'être des rescapés fortunés, plus en vie que jamais.

⁴² David Le Breton, *op. cit.*, p. 21.

⁴³ *Ibid.*, p. 83.

Résumons brièvement. Parce que rien ne fait battre leur cœur, les garçons le font battre artificiellement en recherchant l'adrénaline. Leur recherche des périls relève somme toute de la flagellation, mais n'en demeure pas moins incontournable dans leur initiation virile. C'est en ce sens que Carter comparera les « hustlers » à des « kamikazes » (*D*, p. 13) : ils se mettent eux-mêmes au centre de la ligne de mire. Les violences observables dans le *hood*, les conflits, les bagarres, etc. ont pour fonction de forger des hommes en devenir :

La violence n'est pas conflictualisée en une opposition qui amènerait un changement des conditions d'existence sinon en exerçant une pression contre les pouvoirs publics. Elle est une ressource pour être soi, un code viril chez des jeunes qui n'ont rien d'autre à valoriser.⁴⁴

David Le Breton avance également qu'à défaut de trouver un sens qui expliquerait et organiserait leur existence, les enfants des quartiers défavorisés, dans une ultime tentative de prendre racine, passent par « un corps à corps avec le monde » (Le Breton, 2002).

Cependant, si cette violence est nécessaire à l'initiation des adolescents, elle n'en demeure pas moins futile et redondante aux yeux de la majorité des New-Yorkais, y compris des forces de l'ordre. Cette perception aurait engendré, selon Carter, un tort fait à tout un pan de la jeunesse américaine : penser les jeunes hommes du *hood* comme des êtres agités, égarés et agressifs a permis de légitimer le recours à la force pour les maîtriser. Le rappeur Joey Badass, dans sa chanson « Land of the Free » illustre cette blessante iniquité en une seule ligne poignante : « Leave us dead in the street then be your organ donors » (« Land of the Free », 2017). Le rappeur de 25 ans, dans ce texte parmi ses plus politiques, expose le fait que les Américains des ghettos noirs demeurent, aux yeux de la société dominante, plus intéressants morts que vivants. Réduire les membres de cette communauté à leur simple corps, ici, à leurs organes, constitue en soi un préjudice, mais mène en outre à minorer les violences qui leur sont faites. Éviter de voir l'autre en égal est ce qui, en temps de guerre, donne aux soldats la force morale d'exécuter l'ennemi. Dans la chanson « Marcy Me », où Jay-Z clame « Streets is my artery, the vein of my existence » (« Marcy Me », 2017), l'interprète file habilement la métaphore de la rue comme partie intégrante de son ADN : en anglais, comme en français, le mot « artère » peut référer tant à un vaisseau sanguin qu'à un

⁴⁴ *Ibid.*, p. 306.

carrefour routier. Plusieurs rappers au passé de *hustler* emploieront cette métaphore afin d'assoier leur crédibilité de « gangster ». Se dégage néanmoins une triste ironie lorsque l'on constate que la rue peut bien couler dans leur sang, cependant, le plus souvent, ce sera leur sang qui coulera dans la rue : « Spill 3 quarts of my blood into the street » (« Dead Presidents II », 1996).

1.3 Les champs de bataille

Les États-Unis des années quatre-vingt connaissent une guerre intestine, dite la « War on drugs », amorcée par le président Nixon et poursuivie, même intensifiée quelques années plus tard, par Ronald Reagan, dont le but est de combattre le trafic de drogue sur leur sol⁴⁵. Carter s'est montré, à plusieurs reprises, excessivement critique à l'égard de cette campagne dont on reconnaît maintenant la faillite : « they threw the so-called war on drugs, which was really a war on us » (*D*, p. 158). L'entreprise de contrecarrer les narcotrafiants de haute volée est rapidement devenue une répression visant directement les petits *dealers* qui cherchaient à gagner un peu d'argent de poche et qui se sont vus attribuer des sentences démesurément sévères, même lorsqu'inculpés pour simple possession de cannabis. Dans son ouvrage *The Hip Hop Wars*, Tricia Rose émet le constat que la « war on drugs », dont l'expression se voulait métaphorique, aurait eu pour effet de transformer les quartiers pauvres en de véritables zones de guerre : « The LAPD, for example, is considered legendary for its use of military strategies, developed during the war in Vietnam, on U.S. citizens in South Central Los Angeles⁴⁶. » Des politiques de « *containment* » ont été mises en place partout aux États-Unis afin d'endiguer les territoires des gangs et ainsi de réduire leur zone d'influence. Dans la chanson « Hell Yeah (Pimp the System) », une collaboration avec Dead Prez, Jay-Z utilise l'abréviation « 'Nam » pour qualifier Brooklyn de façon à accentuer son état de belligérance :

⁴⁵ Jay-Z, Molly Crabapple, « The War on Drugs Is an Epic Fail », *The New York Times*, 2016, [vidéo en ligne]. Récupérée de <<https://www.nytimes.com/video/opinion/10000004642370/jay-z-the-war-on-drugs-is-an-epicfail.html>>, consulté le 15 janvier 2020.

⁴⁶ Tricia Rose, *op. cit.*, p. 59.

« [In this song] Vietnam is obviously a metaphor for a place of warfare and violence [...]. [It] is also one of the many nicknames for my hometown of Brooklyn – they call it Brooknam – because it could feel like a warzone. » (*D*, p. 187) L'escalade du danger dans les quartiers new-yorkais exposée dans les chansons des rappeurs peut également être observée et calculée grâce aux outils de la géographie : il existe une carte, la *Brooklyn Safety Map*, où le secteur des Marcy Houses, représenté en rouge, se voit attribuer une note de 3.4/5 en matière de dangerosité.

L'omniprésence d'une menace se retrouve exacerbée dans les paroles de Jay-Z (« I'm from Marcy houses where the boys die by the thousand » (« Marcy Me », 2017), mais s'observe aussi dans ses commentaires plus tempérés : « It wasn't a rare thing to have to fight your way home. » (*D*, p. 15) Le dorénavant quinquagénaire utilise littéralement le terme « battleground » (*D*, p. 158) ou encore « battlefield » (*D*, p. 86) pour dénoncer les violences urbaines des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix. Il explique la hausse de la criminalité et les répressions qui s'en sont suivies par la prolifération des armes aux États-Unis, spécialement dans les quartiers défavorisés : « Back in the eighties and early nineties cities in this country were literally battlegrounds. Kids were as well armed as a paramilitary outfit in a small country. » (*D*, p. 158) Il en vient à comparer les jeunes hommes de son premier entourage à des « foot soldier » (*D*, p. 75), c'est-à-dire à de la véritable chair à canon, pour une guerre, qu'en fin de compte, personne ne gagne. Devant un chaos apparent, les garçons s'ajustent à ce climat d'affrontements et d'instabilité en s'armant, mais plus important, en se regroupant, en formant des bataillons, des « factions⁴⁷ ». L'utilisation du mot « faction » par le rappeur dans sa chanson « Dead Presidents II » rappelle l'aspect systématisé des affrontements qui se révèlent moins aléatoires qu'ils ne le paraissent a priori.

Pour les garçons, la phratrie s'avère donc cruciale dans leur développement qui doit avoir lieu sans père, souvent sans mère et surtout sans assistance sociale. Ces premiers s'appuient les uns sur les autres, créant ainsi un sentiment de concitoyenneté : « They say that soldiers in armies don't fight for the cause, they fight for each other, and that's the same motivation for a lot of kids in the streets. » (*D*, p. 42) Le rite initiatique, vécu avec les pairs,

⁴⁷ « Factions from the other side would love to kill me » (Jay-Z, « Dead Presidents II », 1996).

intègre les hommes en devenir dans une éducation militaire pour en faire des parfaits soldats du *hood*. Cependant, la guerre ne sera pas la seule avenue étant donné que la principale visée demeure, avant tout, l'éducation elle-même.

CHAPITRE II

L'ÉCOLE DE LA RUE

*I'd say just educate yourself
Don't depend on your school for help
Read and write, cause it's, evidence
Cause teachers, yo, they be teachin
us nonsense*

Teachers of the New School, « Teachers Don't Teach Us Nonsense!! »

À demi inclus dans un système scolaire qui, de toute façon, prédit leur échec, nombreux sont les garçons qui bouderont l'école pour ensuite rejoindre l'école du rap. Cette école met en place un dispositif de mentorat et, ainsi, promeut une éducation alternative échafaudée par et pour les garçons. Or, malgré leur volonté de se distancier de l'école traditionnelle, ces derniers en calquent les pratiques de ce fait qu'ils doivent intégrer un sens de la discipline en plus des notions proprement didactiques, telles que la rédaction et l'expression orale.

2.1 Un système de mentorat

Dans un rapport initié-initiateur, les adolescents mettent en place un système de mentorat où ils recevront les enseignements nécessaires à leur subsistance ainsi qu'au bon fonctionnement du ghetto. Le trafic à petite échelle, tout comme l'industrie du hip-hop à ses débuts, fonctionne sur le principe du recrutement d'un apprenti en qui un jeune homme, faisant office d'instructeur, reconnaît un certain potentiel :

In the game there's always a younger guy who has an old soul and an understanding of things beyond his years. I mean in the street game, but it also applies to the music industry. An older guy will see a kid and think, Man, that kid moves differently from the rest. He's ready for this life. They know that if

they find the right kid, they can put him under their tutelage and he'll get it fast, step right into the rhythm of the life. But it starts by the other guy watching him, trying to pick up clues. (*D*, p. 39)

La tutelle (« tutelage ») sous-entend deux aspects, soit la formation et la protection : l'instituteur, en plus de se montrer pédagogue, doit veiller sur son pupille. Le rôle de l'initié en est principalement un d'observateur : il est tenu de porter une attention minutieuse aux dires et aux gestes de son mentor qui fait alors office de figure paternelle. Dans l'argot américain, on reconnaît à un homme qui connaît le *hood* comme la paume de sa main, qui a véritablement connu la rue et ses épreuves et qui a obtenu ses *stripes*¹, le statut de « OG », c'est-à-dire d'« Original Gangster ». Jay-Z, qui a d'ailleurs intitulé un de ses albums « American Gangster », utilise l'expression « OG advice » (*D*, p. 47) pour faire référence à des conseils adressés par ces meneurs qui, grâce à leurs expériences de vie concrètes et significatives, possèdent la légitimité d'imposer ou de proscrire certains comportements. Ces conseils, parce que basés sur un vécu et des expérimentations qui se répètent, se transmettent aussi de génération en génération.

Ces « OG » agissent comme des gardiens du seuil (des « gatekeepers » [*D*, p. 95]) en déterminant qui est à leurs yeux digne et prêt à être admis dans leur cercle. Ils jouent ainsi un rôle crucial dans l'entrée de l'adolescent dans le rite de passage. Pour Shawn Carter, il s'agit de Dee Dee, son premier fournisseur : « I remember Dee Dee talking to us in a professional tone, taking his time so we'd really understand him. He explained that hustling was a business but it also had certain obvious, inherent risks, so we had to be disciplined. » (*D*, p. 15) La ligne de conduite qui est ainsi inculquée à ces *hustlers* est une démonstration d'une forme de contrôle social que peut opérer le rite initiatique en ce sens qu'elle parvient à encadrer des garçons que ni le cadre familial ni celui scolaire n'étaient précédemment parvenus à contenir. Ceux-ci entrent dans la « game » comme on entre en profession ; ils y sont « introduits » par des décisionnaires : « Then DeHaven introduced me to the game / Spanish José introduced me to cane / I'm a hustler now » (*D*, p. 298). Les fils narratifs de diverses chansons de Jay-Z racontent comment il s'est d'abord fait prendre en charge, puis a

¹ Les « stripes », inspirées des insignes de grade dans les forces armées, symbolisent le respect et l'acceptation au sein d'une organisation criminelle. Souvent purement symboliques, elles distinguent les sympathisants des membres en règle.

gravi tranquillement les échelons, pour finalement devenir à son tour un formateur. Dans la chanson « Breathe easy (Lyrical exercices) », il échafaude une isotopie de la pratique sportive où il s'accorde un éthos d'entraîneur : « Like a personal trainer I teach coke to stretch » (*D*, p. 146). Dans une autre chanson où il avance avoir suffisamment progressé dans la « dope game » pour à présent mener ses affaires à distance sans prendre de risque, il renvoie à cette image du coach qui se contente de diriger depuis les lignes de côté : « I'm teaching my people how to “g ‘em,” which was a slang back in the day for game. All this means is that I've trained my people how to handle the negotiation. » (*D*, p. 265), explique-t-il dans un commentaire ajouté en note. Figure d'autorité, l'entraîneur est celui qui motive, mais aussi celui qui corrige. Parce qu'il inspire le respect, il est toujours en mesure d'obtenir l'attention de ses joueurs ou, au sens plus large, de ses auditeurs.

L'éthos du rappeur est parfois très près de celui de l'orateur. Les auditeurs lui reconnaissent un talent de déclamateur puisqu'il en vient à maîtriser une parole, un *flow*². De la même façon qu'il acquiert une certaine notoriété dans la « drug game », il parvient graduellement à un statut supérieur dans l'univers du rap. Après s'être fait inculquer la discipline par son recruteur Dee Dee, il peut à son tour inclure, dans ses chansons, des mises en garde qui s'adressent directement aux jeunes garçons. Dans un court film intitulé *RD 20* afin de souligner le vingtième anniversaire de la parution de l'album *Reasonable Doubt*, Peter Panic, ami et collaborateur de Jay-Z, dont le nom d'artiste est un amusant clin d'œil au personnage de James Matthew Barrie, souligne la valeur éducative des paroles de l'album : « [Hope, doubt, determination] nobody else put that into their music as far as educational value : let me tell you how to move in these streets. He captured that perfectly. So he's gonna touch reoccurring generations³. » La pertinence et l'authenticité de ses enseignements assureraient au rappeur une influence durable auprès des jeunes.

² Le *flow* est la variation dans l'intonation avec laquelle un rappeur déclame sa chanson. Le *flow* d'un artiste, telle une signature, est ce qui le rend reconnaissable parmi les autres. À ce sujet, Jay-Z avance que le *flow* est une composante importante de la musicalité d'un morceau : « [T]he beat is only one half of a rap song's rhythm. The other is the flow. » (*D*, p. 12)

³ Peter Panic, interviewé dans Shawn “Jay-Z” Carter (prod.), Scheme Engine (réalis.), *RD 20*, New-York, 2007, [film documentaire], en ligne, <<https://www.youtube.com/watch?v=7kjroO8aHxw>>.

En employant des formulations simples et efficaces telles que « [h]old up; now listen to me » (*D*, p. 46), lorsqu'il s'apprête à livrer un message qui mérite une attention accrue, le rappeur rappelle l'instituteur qui s'adresse à sa classe à l'aide de stratégies qui lui permettent d'attirer la *captatio benevolentiae* de ses auditeurs. Cette comparaison devient tangible dans les vidéoclips de ses premiers succès, où Jay-Z est représenté en compagnie de jeunes enfants, fillettes et garçons, dans des décors semblables à ceux d'une cour de récréation. Dans « Anything », le rapport rappeur-orateur est manifeste dans les plans montrant des adolescents, tous vêtus du même uniforme; assis dans une estrade, ils écoutent attentivement les paroles déclamées par le rappeur. Dans « Hard Knock Life », ce dernier transmet directement ses paroles aux enfants : ce sont eux qui interprètent le refrain telle une comptine que l'on apprend à l'école. Ce serait néanmoins le rappeur Nas, contemporain et rival de Jay-Z, qui aurait poussé cette posture d'orateur populaire et d'éducateur du ghetto à son paroxysme. Son morceau « I can » ne peut être perçu autrement que comme un message inspirateur dont le but est de faire dire aux enfants qu'ils peuvent parvenir à n'importe quel objectif s'ils fournissent les efforts nécessaires : « You can be anything in the world, [...] / An architect, doctor, maybe an actress / But nothing comes easy, it takes much practice⁴ ». Ainsi, les rappeurs semblent être devenus les professeurs improbables d'une école alternative qui parvient à raccrocher les décrocheurs. Parmi ces premiers, nombreux sont ceux qui investiront cette thématique au sein même de leur nom de MC : ScHoolboy Q, Schoolly D, Black Teacher, Poor Righteous Teachers, Leaders of the New School, Large Professor, Professor X, Professor Green, Professor Griff en sont quelques exemples.

2.2 Déception et déscolarisation

Si les garçons des banlieues ressentent le besoin d'élaborer une nouvelle école, c'est avant tout parce qu'ils se sont précédemment vus exclus de celle traditionnelle où ils ne parvenaient pas à trouver leur place. Une première critique que formule l'auteur de *Decoded* à l'égard des établissements scolaires qu'il a fréquentés est le sous-financement derrière

⁴ Nas, « I can », *God's son*, Ill Will Records, New York, 2003, CD.

lequel se cacherait, encore une fois, un manque de volonté du gouvernement d'instruire proprement les jeunes des communautés défavorisées. Carter poursuit son réquisitoire en brossant le portrait d'un système scolaire public défaillant qui ne parvient pas à stimuler les jeunes en plus d'exacerber leur sentiment d'exclusion : « From the time we're small children, we go to crumbling public schools that tell us all we need to know about what the government thinks of us. » (*D*, p. 154) Sa dénonciation concerne avant tout le programme enseigné aux jeunes, plus que l'édifice en tant que tel, malgré qu'il soit laissé à un état de décrépitude. En effet, les enseignements qu'ils reçoivent appartiennent à la culture normée, celle de cette même majorité qui les exclut et qui fait d'eux des citoyens de seconde zone. La critique de Carter n'est donc pas étrangère à celle faite du colonialisme : « They never taught Marcus Garvey in our school Christopher Columbus is their golden rule. » (*D*, p. 156-157), peut-on lire dans une photographie d'un graffiti qui occupe deux pages entières du livre. Militant d'origine jamaïcaine et prédécesseur du panafricanisme, Marcus Garvey est notamment connu pour sa contribution à la Renaissance de Harlem, dont l'ambition était de donner une nouvelle impulsion à la diffusion d'œuvres artistiques et de productions littéraires afro-américaines⁵. Par le biais de la photographie est donc exprimé un regret, celui de s'être vu enseigner l'Histoire du vainqueur, celle d'ancêtres qui ne sont pas les siens.

Carter reçoit une éducation qui occulte les figures contestataires du discours dominant par des professeurs qui, explique-t-il, en plus de véhiculer ce discours, sont étrangers à la réalité du ghetto. Faisant le récit d'une sortie éducative pendant laquelle sa professeure a emmené la classe entière chez elle, il raconte son étonnement en pénétrant dans le magnifique appartement dont la vue donnait sur Central Park. Même si cette sortie s'est avérée très peu éducative, elle a permis au jeune Shawn de comprendre que son institutrice venait d'un tout autre univers que le sien (*D*, p. 218). En plus de souligner l'incompatibilité entre les élèves et les professeurs, qui mène inmanquablement à l'incompréhension mutuelle, voire à l'antagonisme, il reproche à ces derniers de faire preuve de condescendance et de mépris. À son avis, le célèbre *ad lib* de Notorious B.I.G, « this album is dedicated to all the teachers that

⁵ À ce sujet, lire Têtêvi Godwin Tété-Adjalogo, *Marcus Garvey : père de l'unité africaine des peuples : sa vie, sa pensée, ses réalisations*, Paris, L'Harmattan, 1995, 336 p.

told me I'd never amount to nothin' [...]»⁶, dépeint avec justesse la réalité des *hustlers* qui se trouvent couramment « rabaissés et craints par leur professeurs » (*D*, p. 23, nous traduisons). Les activités illicites des jeunes revendeurs, connues des autres élèves grâce au bouche-à-oreille, s'ébruitent rapidement et parviennent aux oreilles des membres du corps enseignant, causant souvent le renvoi des contrevenants. Pour ceux qui dès lors ne fréquentent plus quotidiennement l'établissement scolaire, ce dernier devient un territoire interdit duquel ils se font éconduire : « Hill enrolled in the high school just to fuck with the girls. My dumb ass went up to meet him one day at the end of school and I got arrested by the school cop for trespassing. » (*D*, p. 74) La permission d'accéder à l'école n'est dès lors plus accordée : y étant devenu un intrus, Carter voit en cet épisode la confirmation de son appartenance à la rue plutôt qu'au collège. Avant tout, cette péripétie laisse paraître un chemin du banc d'école à celui des accusés comme une pente descendante, directe et périlleuse.

Le décrochage de Shawn Carter, un tournant dans son parcours, est donc aucunement dû à des difficultés scolaires, mais plutôt à des considérations sociales et personnelles. Le rappeur, qui déclare n'avoir jamais été proprement mis au défi dans les salles de classe, se décrit, dans ses mémoires, comme un jeune surdoué en avance sur les autres élèves : « I was reading on a twelfth-grade level in the sixth, I could do math in my head, but I had no interest in sitting in a classroom all day. » (*D*, p. 190) Les raisons pour lesquelles il aurait tourné le dos à l'instruction publique relèvent toutefois moins d'un simple désintéret ou d'une décision complètement libre et éclairée qu'il ne le laisse *a priori* entendre. Il évoque notamment des déterminismes socioéconomiques qui se rapportent aux jeunes de sa communauté. Comme pour certaines enfances rurales où les aînés donnent un coup de main au champ, les garçons de Marcy sont, rappelons-le, amenés à travailler très tôt pour contribuer aux revenus familiaux. Le narrateur de *Decoded* précise néanmoins que la pauvreté ne constitue qu'une variable parmi plusieurs autres dans l'équation aboutissant à son décrochage⁷. Les

⁶ Notorious B.I.G., « Juicy », *Ready to Die*, Bad Boy, Arista, 1994, CD. (cité dans *D*, p. 23)

⁷ La création de liens de causalité est une constante dans les ouvrages autobiographiques : le narrateur établit, à partir d'une panoplie d'événements, un fil narratif et causal (Pierre Bourdieu, 1986). C'est pourquoi, l'abandon parental, l'exclusion, la pauvreté et le décrochage scolaire deviennent des thématiques récurrentes dans *Decoded* : elles sont utilisées afin que le lecteur saisisse les pierres angulaires sur lesquelles s'est échafaudé le célèbre rappeur et entrepreneur.

« démons » qui l’habitaient, hérités de l’abandon paternel, auraient davantage contribué à son désengagement scolaire (*D*, p. 298).

2.2.1 *The school of hard knocks* : Apprendre à la dure

L’expression « school of hard knocks », dont les traductions habituellement proposées sont « l’école des coups durs » ou, encore plus prosaïque, « l’école de l’adversité », fait son apparition aux États-Unis à la fin du XIX^e siècle, dans des ouvrages promouvant la doctrine de la *self-help* (*The Men Who Advertise* [New York, 1870] ou, plus tard, *American Business Leaders* [New York, 1903]) qui encouragent les jeunes hommes à mettre la main à la pâte pour se forger un avenir digne de ce nom. À l’éducation classique y est opposée l’édification personnelle que l’on tire des expériences négatives de la vie. Dans son ouvrage *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Pierre Bourdieu aborde l’autodidaxie comme un « capital social » qu’obtiennent ceux qui choisissent de prendre eux-mêmes en charge leur instruction. L’autodidaxie serait selon lui née du geste sceptique, voire hérétique, de rechercher un contact plus direct avec les savoirs, mais aurait depuis considérablement évolué. Le sociologue fait état d’un changement de paradigme qui, à la fin du XIX^e siècle, entraînera une dévalorisation de la scolarisation au profit de l’apprentissage⁸. Si à cette époque les métiers plus manuels fonctionnaient déjà selon un système de compagnonnage, les professions libérales commenceront à favoriser les stages en milieu de travail. Ce nouveau rapport à l’éducation valorise « l’“énergie”, le “courage”, la “volonté” et l’“initiative”⁹ », des valeurs qui font partie du créneau de la *self-help* ou, comme le traduit Bourdieu, de l’« esprit d’entreprise¹⁰ ». Quand Carter avance « [w]hen you step outside of school [you] have to teach yourself about life » (*D*, p. 190), il salue le self-made man qui a la curiosité et la vaillance de récolter par lui-même les éléments essentiels à son éducation.

⁸ Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minit, 1979, p. 102.

⁹ *Idem*.

¹⁰ *Idem*.

Quant à Irvin G. Willie, l'auteur de *The self-made man in America*, il dépeint l'école des coups durs comme une réponse à un certain complexe d'infériorité. Elle consiste selon lui en une mécanique facétieuse qui valorise l'aspect « pratique » des apprentissages faits sur le terrain : « It may [...] suggest that formal education is not of practical value compared with "street" experience¹¹. » Cette expérience de la rue, prise au sens strict, se retrouve valorisée dans nombre des chansons de Jay-Z. Dans son succès « Hard Knock Life (Ghetto Anthem) », le rappeur et codirecteur de la maison de disques Roc-A-Fella chante son ascension sociale qui n'aurait pas été possible s'il n'avait pas d'abord fait ses classes sur le *corner* : « I'm from the school of the hard knocks » ; « Hustling's still inside of me, and as far as progress » (« Hard Knock Life [Ghetto Anthem] », 1999). Réclamer son appartenance à l'école de la rue lui permet de faire valoir une recette alternative au succès. Les mauvais traitements que reçoivent les jeunes du ghetto (simplifiés dans le refrain « It's the hard knock life, for us! / Stead of treated, we get tricked / Stead of kisses, we get kicked » (« Hard Knock Life [Ghetto Anthem] », 1999), aussi tiré de la comédie musicale *Annie*) les endurent et leur permettent éventuellement de mieux savoir comment progresser dans l'adversité. Essayer des revers les mènerait, paradoxalement, plus loin.

Dans le monde du hip-hop, la perspective d'obtenir un diplôme est perçue comme une façon de choisir une vie rangée, paisible, certes, mais aussi quelque peu ennuyante. La diplomation débouche sur un emploi sobre promettant des horaires normaux et un salaire moyen. Elle offre un avenir tellement moins attrayant que la perspective de s'enrichir et d'éprouver de grands vertiges, ce que fait miroiter le commerce interlope du *hood*. Il persiste une mentalité chez les jeunes, explique Carter, selon laquelle la véritable façon de s'accomplir et d'exploiter ses talents n'est certainement pas de s'investir pleinement dans ses études. Cette conception de l'instruction apparaît condensée dans une ligne telle que « Instead of trying to land in college or in a good job, I'm trying to get rich in the streets. » (*D*, p. 33), mais se retrouve aussi analysée et commentée dans certaines sections plus essayistiques de *Decoded*. L'auteur prend notamment en exemple ces jeunes qui choisissent de travailler chez McDonald's, l'emploi étudiant par excellence, pour montrer le caractère

¹¹ Irvin G. Willie, *The self-made man in America. The myth of rags to riches*, New York, The Free Press, 1966 [1954], p. 44-45.

creux et contingent de ces gagne-pains où l'on n'apprend rien d'autre que de retourner des boulettes sur une plaque de cuisson. Si nombre de garçons s'y refusent, ce ne serait, de l'avis de Carter, non pas à cause d'un simple attrait pour l'argent de poche facile, mais surtout, en vue d'une recherche d'épreuves et de leçons : « When you've got a nation of hustlers working for a small handful of slots, you learn something that you'll never learn at McDonald's. You learn to compete hard, even when you lose, because you can't settle for second-best as a hustler. » (*D*, p. 75) Autrement dit, on apprend plus et plus rapidement dans la rue : « This is a crash course, this ain't high school » (*D*, p. 32). Un désintérêt envers la vie banale de l'école et des petits boulots, ainsi qu'un refus de se fondre dans le moule entraîneront Carter à se détourner de la performance scolaire, pour mieux investir ses efforts dans la rue où les enjeux seront toujours plus élevés.

2.2.3 *Raised by thugs schooled by killers*¹² : Formation et itération

Apprentis, les décrocheurs peuvent choisir de qui ils souhaitent recevoir leurs enseignements. En cherchant à s'affranchir des carcans scolaires, les autodidactes trouvent, parmi d'autres autodidactes, des « maîtres à penser ». Ces derniers, assure Bourdieu, continuent de remplir « la fonction traditionnellement impartie aux autorités, à savoir, [...] d'annoncer au néophyte les expériences auxquelles il doit s'attendre et de lui fournir les symboles grâce auxquels il pourra les exprimer¹³ ». De la même façon que se trace une nouvelle lignée d'autodidactes, les *hustlers* formeront des garçons à leur image en perpétuant les enseignements qu'ils ont eux-mêmes reçus. Ces mentors participent ainsi à un vaste projet endogamique, dans la mesure où, de ce système d'initiation, ne découle que la reproduction du même. Dans un documentaire portant sur le Compton natal du rappeur Kendrick Lamar, ce dernier exprime l'idée selon laquelle les jeunes aimeraient innover, proposer quelque chose de différent, mais en sont empêchés, puisqu'ils se trouvent dans un environnement où

¹² Tupac, « Thug Life », *Thug Life Vol. 2*, Interscope Records, Santa Monica, 1994, CD.

¹³ Scholem, cité dans Bourdieu, *op. cit.*, p. 92.

ils sont appelés à s'adapter plutôt qu'à se distinguer¹⁴. Tant dans la rue qu'à l'école, ils apprennent qu'il vaut mieux intégrer les rangs que faire cavalier seul. Pour Carter également, l'environnement des garçons est ce qui les influence en premier lieu à délaisser les bancs d'école :

Certain kids never think about not going to college because college graduates are everywhere they look. It doesn't make them smarter or more moral, they're just followers, like most people. For other kids, everywhere they look they see the drug game. They're not stupid or immoral, they're just following what they see. (*D*, p. 185)

Les initiés s'assurent de répondre aux attentes que leurs mentors ont fixées pour eux et ainsi viennent sceller leur intégration au groupe.

Carter, qui faisait référence, dans l'extrait ci-haut, à la récursivité dans l'éducation des garçons, fait aussi directement appel à la notion d'endogamie, en son sens d'enfantement, dans certaines paroles de ses chansons. C'est ainsi qu'à l'image du tuteur, « I'm trying to transform you boys to men like daycare » (*D*, p. 124), vient se greffer celle du procréateur : « wasn't born hustlers, I was birthin' 'em » (*D*, p. 39). Jay-Z, qui se posait déjà en figure paternelle, devient le géniteur figuré de ces *hustlers* auxquels il dit donner naissance. Dans *RD 20*, le documentaire soulignant le vingtième anniversaire de la parution de l'album *Reasonable Doubt*, l'acolyte de longue date de Carter, B-High, utilise une analogie culinaire afin d'illustrer la façon dont son comparse transmet ses connaissances à ses auditeurs¹⁵. Nourris à la cuillère, ils se font servir quelque chose de sucré, auquel est ajoutée une infime portion de savoirs. Sans jamais être gavés, ils apprendraient une bouchée à la fois.

Sous l'image de la prise en charge de poupons se cache l'idée selon laquelle Jay-Z fait de ses apprentis des enfants amoraux et inaltérés. Ceux-ci deviennent des pages blanches sur lesquelles on peut inscrire une vision du monde ou plutôt, dans ce cas-ci, le code de la rue. Cette école buissonnière, par et pour les garçons, en est une résolument endogamique au sens où elle se passe « en famille », dans la fratrie, dans la conformité. Les « diplômés » en

¹⁴ Matthew Murphy (réalis.), Andy Capper (prod.), *Bompton : growing up with with Kendrick Lamar*, New York, 2016, [film documentaire], en ligne, <<https://www.youtube.com/watch?v=CA1EmLFi4OA>>.

¹⁵ Briant "B-High" Biggs, interviewé dans *RD 20*, *op. cit.*

ressortent homogénéisés. L'école traditionnelle refait surface en sa capacité à former, au sens de mouler, la jeunesse. Elle ne s'adapte pas aux apprenants, mais les oblige plutôt à entrer dans son cadre de pensée. Les nouveaux professeurs réactualisent, dans la rue, sa nature « hiérarchisée » et « hiérarchisante¹⁶ ». Bourdieu, qui conçoit la culture scolaire comme une instance contribuant à créer de l'ordre, explique la difficulté à s'en affranchir par le fait que l'on incorpore certaines structures sociales pour ensuite les réactiver¹⁷. En se détournant de l'école au profit de l'école du rap, les garçons ne parviennent cependant pas à évacuer complètement les carcans de l'institution scolaire. Et ce sera sur le mode du pastiche que réapparaîtront son régime et ses conventions.

2.3 L'école du rap

Pour les jeunes des quartiers défavorisés, un choix s'impose très tôt entre les bancs d'école et les bancs de parc : l'école du rap, sorte d'école buissonnière moderne, devient rapidement « rivale du temps scolaire proprement dit¹⁸ », explique l'ethnologue Daniel Fabre. L'école buissonnière, sur laquelle il se penche dans *La voie des oiseaux*, celle des enfances campagnardes mises en récit par les mémorialistes du XIX^e siècle, enseignerait aux garçons à développer une certaine maîtrise « du monde naturel et social¹⁹ ». L'école du rap serait à penser comme une « fuitaine²⁰ » où l'on aurait troqué les décors paysans pour une réalité urbaine et contemporaine : les garçons prennent l'habitude de « “manquer les classes” pour “bondir librement dans les prés des Rôses”²¹ » ou, si l'on transpose, pour déambuler dans les rues de New York. Or, si les garçons de Brooklyn ne jouent pas les dénicheurs et ne grimpent

¹⁶ Bourdieu, *op. cit.*, p. 377.

¹⁷ Bourdieu, *op. cit.*, p. 451.

¹⁸ Daniel Fabre, « La Voie des oiseaux. Sur quelques récits d'apprentissage », *L'Homme*, Paris, Éditions EHESS, 1986, tome 26, n° 99, p. 7.

¹⁹ *Idem.*

²⁰ George, K. E. M., « Faire la fuitaine /flûtaine/fuitaine », *Revue de Linguistique romane* XXXI : 272-281, cité dans Daniel Fabre, *op. cit.*, p. 37.

²¹ Daniel Fabre, *op. cit.*, p. 18.

pas aux arbres tel que le décrit Daniel Fabre, ces enfances de différentes époques se recoupent sur d'autres aspects, parmi lesquels se retrouvent les « jeux guerriers » rendus possibles grâce à un « ensauvagement collectif²² ». Dans les deux cas, l'initiation, qui « consiste en un apprentissage du rapport social entre pairs, entre garçons²³ », demeure refusée aux filles à qui l'on demande de rester dans la sphère domestique.

Malgré l'incompatibilité des apprentissages scolaires et naturels, Carter parvient à illustrer comment se déploie cette école buissonnière dans le milieu qui est le sien. Il effectue, dans ses mémoires, la démonstration qu'il est passé, en demeurant dans la rue, au travers d'un processus scolaire: « In some ways, those were like my college days, taking road trips, bunked up with friends, learning my profession, except that I still had a full-time job. » (*D*, p. 239) Le travail à temps plein auquel il fait référence est la revente, qu'il continue à pratiquer, tout en apprenant son métier de rappeur. L'analogie avec le parcours scolaire est également utilisée pour parler des apprentissages du jeune *hustler* : « Started out sellin dimes and nicks / Graduated to a brick » (*D*, p. 148). Dans une langue tant métaphorique qu'argotique, il oppose de petites doses (« dimes and nicks ») à une quantité impressionnante de cocaïne (« brick ») pour illustrer son cheminement. La rue devient le lieu tout indiqué pour apprendre son métier, tant celui de rappeur que celui de revendeur. En faisant écho à la « street experience » telle que formulée par Irvin G. Willie, Carter parvient à établir le *hood* comme le site de son éducation morale (*D*, p. 18) et pratique (*D*, p. 239).

Calque de l'école traditionnelle, cette école alternative impose elle aussi un code vestimentaire relativement strict. Les garde-robes des garçons sont standardisées sous la bannière du « streetwear », combinaison des mots « rue » et « habits », mettant en valeur des vêtements décontractés et minimalistes. L'uniforme du *hustler* est davantage adapté à ses affectations : il comprend un manteau ample pour y cacher ses approvisionnements, ainsi que des bottes de construction suffisamment chaudes pour survivre aux nuits froides (*D*, p. 13). En plus de son aspect proprement fonctionnel, cette tenue offre aux jeunes la possibilité de s'affilier à une culture de rue. Les chaînes en or ou les *grillz* (des prothèses dentaires ornées d'or ou de diamants) leur permettront d'exposer leur succès matériel (« I'd show up wearing

²² *Ibid.*, p. 12.

²³ *Idem.*

a gold cable that weighed thirty-six ounces and real diamond studs in my ear, gold-plated fronts in my mouth » [*D*, p. 267]) et ainsi, paradoxalement, de se distinguer des autres *hustlers*. La sélection du *do-rag* participe également aux choix identitaires que rendent ostentatoires les garçons des ghettos américains. Ce foulard, souvent bleu ou rouge, témoigne de leur appartenance à un gang. Néanmoins, nombre d'adolescents l'arborent fièrement, sans nécessairement être un membre en règle des *crips* ou des *bloods*, mais par simple désir d'affiliation avec un rappeur qui, lui, le porte : « Lil Joey got his do-rag on / Driving down the street blasting Tupac's song (Thug Life baby!) / But Billy like Snoop, got his blue rag on » (*D*, p. 186). Cet accessoire que l'on noue autour de sa tête n'échappe pas aux *outsiders*, c'est-à-dire aux gens ordinaires des autres quartiers, et contribue à rendre celui qui le porte marginal aux yeux de ces derniers, spécialement dans la capitale de la mode, tout en le rattachant à un groupe donné. Le code vestimentaire a ainsi les fonctions antipodales de distinguer et d'inclure : il rend manifeste le choix de se détourner de la mode normée pour arborer les symboles d'une sous-culture. Le bandana, le *do-rag*, le denim, les t-shirts amples, les jerseys, etc., publicisés par les rappeurs et arborés par les jeunes, portent le sceau de l'école du hip-hop.

Le pastiche se poursuit dans la manière dont les rappeurs abordent les chiffres. Souvent approchées par l'angle du capital et du profit, les mathématiques sont présentes dans nombre de textes rappés. La chanson de Tupac « Thug Life », dont il a précédemment été fait mention, renforce l'analogie scolaire : « Raised by thugs schooled by killers / I learned mathematics from big time dealers » (« Thug Life », 1994). Les jeunes *hustlers* apprennent les mathématiques sur le terrain : ils voient les chiffres se concrétiser en montants. C'est pourquoi les rappeurs d'allégeance *gangsta*, Tupac²⁴, Jay-Z et bien d'autres, donnent à voir les apprentissages théoriques comme superflus. Est renouvelée, dans la chanson « Young G's », l'opposition entre école traditionnelle et école du rap, dans le but d'élire gagnante cette deuxième en ce qui a trait à la réussite financière : « I doubled the pie / Had a shorty and a girdle coming out of BWI (in school) / I hated algebra but I loved to multiply » (*D*, p. 320).

²⁴ Tupac se réclame de sa *street education*, sans égards aux considérations autobiographiques qui nous laissent à penser qu'il a connu un brillant parcours scolaire, notamment à la Baltimore School of Arts où il pratiquera le théâtre et le ballet – aspects qui, à l'évidence, ne cadrent pas avec l'éthos du gangsta-rappeur. (Wesley Case, 2017)

Afin de démontrer toute la futilité des ateliers scolaires, Jay-Z fait ici allusion à l'exercice de la tarte que l'on utilise à l'école primaire pour apprendre les fractions aux enfants et la détourne de son utilisation purement conceptuelle. Dans « Story of O.J. », morceau très réussi, quoique somme toute assez méconnu, le rappeur jongle avec les chiffres pour parler de profit – « I turn a 2 to a 4, 4 to a 8 » (« Story of O.J. », 2017) – comme s'il s'agissait d'une comptine destinée à apprendre les tables de multiplication. Il rappelle ainsi les chansons éducatives que l'on mémorise à l'école, parmi lesquelles celle de l'alphabet occupe assurément la première place.

Daniel Fabre, pour qui l'école buissonnière « emprunte la voie des oiseaux²⁵ », avait comparé une classe d'enfants chantant l'abécédaire à un concert d'oiseaux²⁶. À ce propos, les chansons « Hard Knock Life » et « Anything » de Jay-Z, ainsi que « I can » de Nas, dont les refrains simples et éducatifs, nous l'avons déjà souligné, sont pris en charge par des chœurs d'enfants, peuvent faire écho à ces récitals d'oisillons auxquels réfère Fabre. Ce dernier continuera à consolider sa prémisse en avançant que le chemin de l'oiseleur le mène à l'abécédaire²⁷. Il porte notamment à notre attention qu'un coq figure sur les couvertures de nombreux abécédaires des garçons scolarisés²⁸. Étrangers à cet ouvrage dont l'usage se répand à la fin du XVII^e siècle, les rappeurs embrassent quant à eux un nouvel abécédaire en se livrant à une pratique courante, mais non moins curieuse, soit celle d'épeler rigoureusement certains mots de leurs textes. Cet exercice, qui évoque avant tout le jeune écolier ainsi que les concours d'épellation (*Spelling Bee*), se trouve rejoué dans de nombreux morceaux de raps où des noms simples y sont épelés avec éloquence de façon à les rendre plus entraînants, voire percutants : « I'm a K-I-double-L-E-R » (*D*, p. 62). Parmi les MCs les plus connus, nombreux sont ceux qui élaboreront des variations de leur nom d'artiste en jouant avec les mots ou les lettres à la manière de l'alphabet chanté. Certains s'amuse à épeler leur nom d'artiste : Notorious B.I.G, que l'on appelle aussi ironiquement Biggie Smalls, s'est attribué un nom en majuscules que l'on épelle lorsque prononcé à voix haute;

²⁵ Daniel Fabre, *op. cit.*, p. 29.

²⁶ *Ibid.*, p. 25.

²⁷ *Ibid.*, p. 14.

²⁸ En Allemagne, « c'est comme "Alphabet du coq", *Hahnfibel*, que ces ouvrages sont connus » et deviendront, un siècle plus tard en France, « Le Livre de l'oiseau ». (*Ibid.*, p. 23)

Snoop Dogg, a, pour sa part, pris l'habitude de s'identifier en précisant sa façon d'orthographier « dogg », c'est-à-dire « Snoop D-O-double-G ». Quant à Jay-Z, son nom de plume est une combinaison de son surnom de jeunesse, Jazzy, ainsi que de celui de son mentor et ami, Jaz-O. Il s'est par la suite permis, sur le mode du jeu, de le décliner sous plusieurs typographies²⁹ et même de le manier pour en faire un calembour : parmi ses nombreux surnoms, J-Hova, par exemple, fait référence aux témoins de Jéhovah.

Il nous apparaît donc que, dans le rap comme à l'école, les apprenants assimilent nombre de notions grâce aux paroles des chansons qu'ils apprennent par cœur. S'ils s'amuse à multiplier les chiffres, les rappeurs sont avant tout attirés par les mots, matière première de leur art, qu'ils prennent plaisir à amplifier, détourner, décomposer, etc. L'expression orale est sans aucun doute une discipline incontournable du rap : Les MCs apprennent à être de bons orateurs en se montrant convaincants auprès de leur assistance. Or, ils doivent aussi impérativement développer des aptitudes scripturaires. Ils structurent leur chanson comme on structure un texte, c'est-à-dire avec une introduction et une conclusion (une *intro* et une *outro*). Ils découpent leurs idées en strophes et obéissent à des règles de métrique. Peut-être moins rigide que l'alexandrin, le rap oblige néanmoins un travail rigoureux sur la rime et le rythme. Les MCs n'échappent donc pas aux exigences des cours classiques, c'est-à-dire aux exposés oraux et aux rédactions. Le mot « rap » demeure après tout l'acronyme de « rhythm and poetry » qui met en évidence cette dualité.

Comme le souligne Daniel Fabre, « l'écriture, jusqu'à ce que, vers 1840, se répande la plume métallique, emprunte à l'oiseau un peu de sa vêtue³⁰ ». De ce fait, les MCs demeurent sur la voie des oiseaux lorsqu'ils prennent la plume ou adoptent un nom de plume. L'ethnologue parvient à démontrer comment la science des oiseleurs se transfère graduellement à l'abécédaire. Les garçons, qui avaient appris à « manier le canif [et à] tailler des sifflets³¹ », s'appliquent à présent à manipuler la plume ou, à une époque plus contemporaine, à affûter leurs crayons. Tout comme le monde naturel l'exige, l'univers de la lettre demande un apprivoisement graduel. C'est dans cette optique qu'un jeune tel que

²⁹ « Jay-Z, stylisé JAY-Z » lit-on sur sa page Wikipédia <<https://fr.wikipedia.org/wiki/Jay-Z>>.

³⁰ Daniel Fabre, *op. cit.*, p. 25.

³¹ *Ibid.*, p. 14.

Shawn Carter entreprend la lecture du dictionnaire en entier : « I'd spend free time reading the dictionary, building my vocabulary for battles. » (*D*, p. 7) Il souhaite étendre son vocabulaire et ainsi se distinguer des autres MCs. Mais, au-delà de la volonté de remporter des *battles*, la lecture du dictionnaire lui promet une meilleure maîtrise des lettres et, ainsi, l'accession à un statut supérieur, si tant est que l'apprentissage de l'écriture, en mobilisant la lettre et le corps, constitue en soi un rite de passage. Le documentaire *RD 20* s'ouvre sur Briant Biggs racontant une anecdote qui le met en scène avec Shawn Carter. Avec d'autres garçons du voisinage, ils avaient prévu jouer au basketball, pourtant tous attendaient que Shawn descende venir les rejoindre. Lorsque Briant se rend dans sa chambre afin de le quérir, il trouve son ami complètement absorbé par la lecture du dictionnaire : « He is still upstairs he's writing and reading dictionaries understanding words and putting them together inside his head³². » La recherche de connaissances encyclopédiques semble être pour lui plus qu'un simple stratagème afin de remporter des joutes verbales, mais bien un procédé pour se surpasser lui-même. Et c'est avec cette curiosité et cette autodiscipline qu'il s'adonnera à l'écriture à contrainte, ce qu'il appelle « technical rhyming », dont la chanson « Breathe Easy (Lyrical Exercise) » constitue un parfait exemple. Il y accomplit la prouesse technique, à la fois pour le plaisir et pour le défi, de déployer à pratiquement chaque ligne une double isotopie, à savoir celles du sport et de l'écriture (*D*, p. 144-147).

Même s'il souligne avoir développé une technique pour mémoriser ses rimes sans avoir à les écrire, Jay-Z réfère néanmoins aux autres rappeurs à l'aide des termes « writer » ou « poet » : « Since rap is poetry, and a good MC is a good poet, you can't just half-listen to a song once and think you've got it. Here's what I mean : A poet's mission is to make words do more work than they normally do, to make them work on more than one level. » (*D*, p. 54) Même un universitaire comme Claude Rivière³³ reconnaît le travail qu'accomplissent les rappeurs sur la langue :

³² Briant "B-High" Biggs, interviewé dans *RD 20*, *op. cit.*

³³ La vision des pratiques culturelles appartenant à la jeunesse véhiculée dans *Les rites profanes* est pour le moins vieillie. L'auteur y dénote notamment « un handicap d'écriture chez des gens peu lettrés » pour expliquer l'enthousiasme des jeunes à l'égard des graffitis (Claude Rivière, « Rites d'exhibition d'une adolescence marginale », *Les rites profanes*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, p. 134-135).

[L]'essence du rap demeure le travail accompli sur la langue: inversion verbale, déformation de l'orthographe classique, agitation langagière codée et rythmée, alchimie de la rime, saisie à l'état naissant, chatoiement des polysémies et paronomases, alliance du juron et du jargon d'humour³⁴.

Ces jeunes auteurs, grâce à leur créativité, développent un rapport de proximité avec les mots qui leur permet d'envisager ceux-ci dans toute leur matérialité. Malgré sa connaissance approfondie du dictionnaire usuel, le jeune Jazzy n'est pas sans savoir que le dictionnaire à lui seul n'est parfois pas suffisant pour témoigner de sa réalité. L'argot, avec les infinités de néologismes qu'il propose, prend alors le relais. Les jeunes issus de la culture du hip-hop en viennent à élaborer leur propre dictionnaire : « we had as many words for guns and shooting as Eskimos had for snow » (*D*, p. 49). Cependant lorsqu'il avance que les rappeurs font travailler les mots sur plusieurs niveaux à la fois, Carter pense à la façon dont ils parviennent à décupler les significations d'un même mot : « With language, rappers have raided the dictionary and written in new entries to every definition – words with one or two meanings now have twelve. » (*D*, p. 84) L'un des grands plaisirs de Jay-Z est justement de détourner les lexèmes de leur définition initiale.

Bettina Ghio voit dans ce processus une certaine prise de pouvoir sur les mots : « [Ce parler] possède une charge sociologique considérable, car il rend compte du sentiment d'exclusion des populations qui se perçoivent dans des marges socio-économiques mais aussi à l'écart de la culture et de la [langue] dominante³⁵. » Toujours dans *Sans fautes de frappe. Rap et littérature*, elle développe son argumentaire autour du rapport de causalité entre la difficulté d'accès à la culture normée et l'autodidaxie des rappeurs. Pour Carter, l'apprentissage autonomisé se fait pourtant au contact de Jaz-O, son ami et mentor : « We'd go back and forth to each other's houses and write rhyme for hours. We'd lock ourselves in a room with a pen, a pad, and some Apple Jacks and Häagen-Dazs. We were coming up with new flows improving our speed, delivery, and composition. » (*D*, p. 76) Cette autodidaxie partielle, si l'en est, offre aux garçons une formation pratique et personnelle de la lettre. Se détourner de l'école traditionnelle aura permis à nombre de jeunes d'acquérir une plus grande

³⁴ Claude Rivière, *op. cit.*, p. 131.

³⁵ Bettina Ghio, *Sans fautes de frappe. Rap et littérature*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2016, p. 208.

facilité à manier les mots, non pas tous les mots, mais ceux nécessaires pour se raconter soi-même, ceux qu'ils ne peuvent apprendre que dans la rue ou auprès de leurs camarades.

2.3.1 *Scribbled in my notebook and never did a homework*³⁶; un nouvel espace de la lettre

Le rap contribue à la démocratisation de l'écriture, précise Bettina Ghio, tant sur le plan intellectuel que matériel. Elle cite à cet effet la chanson « Je m'écris » de Kery James : « J'écris parce qu'il suffit juste d'une feuille et d'un stylo, comme le dernier des cancre, pas besoin de diplôme de philo³⁷. » La forme du slam ou du rap, avance l'autrice, permet aux rappeurs une prise de parole personnelle et singulière « malgré les défaillances dans [leur] formation³⁸ ». L'aspect péjoratif des termes employés ici n'empêchera pas Bettina Ghio de plus tard déconstruire l'image du rappeur-type que se fait le grand public, soit le « jeune banlieusard illettré aux propos vulgaires³⁹ ». Bien que certaines de ses observations doivent être comprises dans un contexte français⁴⁰, cet archétype, qui tend à s'amenuiser aujourd'hui, était néanmoins très prégnant dans le New York des années quatre-vingt où a grandi Carter. Dans un documentaire tourné en 1982 témoignant des guerres menées par les autorités new-yorkaises contre les graffiteurs de Brooklyn et du Bronx, le maire de la métropole raconte avoir rencontré, par simple curiosité intellectuelle, un groupe de jeunes graffiteurs et rapporte les avoir trouvés « étonnamment articulés⁴¹ » (nous traduisons). Cette affirmation, où est perceptible une bonne dose de paternalisme, témoigne d'un manque de dialogue entre la culture dominante et la sous-culture qui regroupe le *tag*, le *breakdance* et le rap. Si le maire s'étonne de se retrouver face à des garçons lettrés et cultivés, c'est parce que, plus souvent qu'autrement, on ne reconnaît pas à ceux-ci, à cause de leur préférence pour le *slang*, la

³⁶ Danny Brown, « Grown Up », *Grown Up*, Fool's Gold Records, New York, 2012, CD.

³⁷ Kery James, Zaho, Grand Corps Malade, cités dans Bettina Ghio, *op. cit.*, p. 245.

³⁸ Bettina Ghio, *ibid.*, p. 245.

³⁹ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁰ L'objet étudié, ainsi que l'approche privilégiée par Bettina Ghio s'avèrent semblables aux nôtres bien que le corpus qu'elle aborde demeure profondément ancré en France. Cependant, l'autrice termine sa réflexion sur le ressentiment contre l'école exprimé dans le rap, au profit d'une « culture du ghetto » et d'une « littérature de rue », sans pour autant aborder la façon dont les rappeurs incorporent et rejouent les codes de l'école, un aspect vers lequel nous avons orienté nos recherches.

⁴¹ Tony Silver (réalis.), Henry Chalfant (prod.), *Style Wars*, New York, 1983, [film documentaire], en ligne, <<http://www.stylewars.com/site>>, 55 :33.

capacité à « bien » s'exprimer : « En dépit de la diversité des artistes et du florilège de morceaux qu'ils ont produits, le rap reste perçu pour certains critiques comme un genre déviant, issu d'un milieu et d'une culture équivoque – bref d'une culture "inculte"⁴². » Avant d'admettre qu'ils écrivent bien, le grand public a été forcé de constater qu'ils écrivent beaucoup, tout le temps et partout.

Roger Chartier, historien du livre et de la lecture, qualifiait d'« illettré savant » le berger qui, malgré son analphabétisme, était tout de même « maître des marques, des comptes et du calendrier⁴³ ». La figure, peut-être encore plus ambiguë, qui correspondrait le mieux aux rappeurs, eux aussi herméneutes, mais surtout hommes de plume, serait plutôt celle de l'*illettré lettré* (pour faire résonner ce que Bettina Ghio appelait la « culture inculte »). Nous entendons par là que, dans deux espaces de la lettre, un institutionnel et un urbain, les rappeurs performant de façon significativement différente. Ils passent pour des illettrés à l'école où ils essuient généralement plusieurs échecs, mais excellent à rédiger des textes aux rythmes et aux rimes complexes. Si Carter fait mention dans *Decoded* de sa facilité avec l'école, il demeure une exception à la règle. Cette façon de se représenter, au-delà d'une volonté d'exactitude biographique, contribue à l'inscrire dans le paradigme de la réussite et de la self-help en le montrant talentueux et ingénieux (sans oublier qu'est observable un certain décalage entre son discours dans ses mémoires et celui dans ses paroles de chanson). En règle générale, les rappeurs de la mouvance *gangsta* mettront en avant leur sous-performance académique afin de souligner l'incompétence des professeurs et la défaillance du système. Il n'en demeure pas moins que, malgré leur insuccès scolaire, les rappeurs ne sont en rien des illettrés : souvent muets à l'école, ils deviennent le soir, des auteurs, des scribes, tant dans leurs carnets que sur les murs.

Dans un rapport de mimétisme avec l'écolier, le rappeur adopte une posture littéraire lorsqu'il se munit d'un crayon et d'un carnet pour rédiger. Une « posture littéraire » est le terme qu'emploie Jean-Marie Privat lorsqu'il classifie, dans un article paru en 2006, les différentes formes de « capital littéraire ». Nous nous arrêterons brièvement afin de

⁴² Bettina Ghio, *op cit.*, p. 17.

⁴³ Roger Chartier, « Culture, écriture et littérature à l'âge moderne », *Annales HSS*, vol. 4-5, Paris, Armand Colin, 2001, p. 787.

déchiffrer ce lot de termes qu'emploie ce spécialiste d'ethnocritique. Pour Privat, le capital littérarien en est un triple, d'abord objectivé, puis institutionnalisé et finalement incorporé⁴⁴. L'école du rap articulerait ces trois aspects. Tout d'abord, parce qu'en élaborant son école alternative, elle participe à une sorte de ré-institutionnalisation de l'écriture. Elle serait aussi une manifestation de la littératie comme capital incorporé en sa façon d'accorder une grande importance aux lignes, aux traits et aux limites (ce dont il sera davantage question dans le prochain chapitre). Le carnet, le crayon et la table, dont se munissent les auteurs, seraient quant à eux le résultat d'une objectivation. Toutefois, étant donné que, « tout ce que le rap touche il le transforme⁴⁵ », les rappeurs-*hustlers* adapteront la « posture littérarienne » à leur mode de vie. Carter, écrivait sur son lit, sur la table de sa cuisine et même partout en ville : « Everywhere I went I'd write. » (*D*, p. 5) L'objectivation de l'écriture par le rap en sera forcément une différente de celle effectuée par les autres formes d'écriture.

S'ouvre ainsi un nouvel espace de la lettre où les rappeurs développent des *Habitus littérariens*, et ce, à l'extérieur des murs du collège : « Teachers always asked me, what was I doing / Scribbled in my notebook and never did homework » (Danny Brown, « Grown up », 2012). Pour Carter, décloisonner l'écriture commence en écrivant ses premières rimes sur les sacs de papier brun que l'on distribue dans les supérettes. Il écrit littéralement debout dans la rue, loin des pupitres et des cabinets d'étude :

I developed that habit of holding rhymes in my head from working so hard on the streets. When I was still a teenager I might be on the corner when a rhyme came to me. I would have to run to the corner store, buy something, then find a pen to write it on the back of the brown paper bag till I got home to put it in my notebook. I couldn't keep doing that because I had to concentrate on work, not on scheming to get my hands on brown paper bags. So I created little corners in my head where I stored rhymes. (*D*, p. 5)

On reconnaît ici la plume du parolier à sa façon d'investir divers sens d'un même mot. Le « corner », employé à trois reprises, est à la fois le coin de rue où il revend différentes drogues, le commerce de proximité, ainsi que le coin de son esprit où il range ses idées. Même s'il en vient à la conclusion qu'il n'a plus besoin d'écrire pour composer ses chansons,

⁴⁴ Jean-Marie Privat, « Un habitus littérarien? », *Pratiques. linguistique, littérature, didactique*, n° 131-132, 2006. p. 125-130.

⁴⁵ « Everything that hip-hop touches is transformed by the encounter. » (*D*, p. 84)

Carter demeure engagé dans la littérature par sa façon d’appréhender le coin, l’angle droit. Se représenter les choses à l’aide de lignes témoigne d’une incorporation de l’écriture telle que le conçoit Jean-Marie Privat.

Se rangeant du côté de la poésie plutôt que de la prose, l’artiste prolifique exprime que ses idées arrivent simultanément de toutes les directions et ainsi empêchent toute forme de linéarité : « I’ve never been a purely linear thinker. You can see it in my rhymes. My mind is always jumping around, restless, making connections, mixing and matching ideas, rather than marching in a straight line. » (*D*, p. 191) Exemple d’une littérature qui est incorporée, il se représente le fil de ses pensées comme des traits de crayon qui s’entrecoupent et dont son esprit se retrouve barbouillé. Une imbrication des différentes formes de capital littéraire (objectivation, institutionnalisation et incorporation) est perceptible dans un épisode qu’aborde Carter dès la cinquième page de ses mémoires. Il raconte avoir reçu de sa mère un cartable à anneaux pour qu’il puisse y écrire. Le cartable à feuilles, différent du carnet d’écriture, est l’outil de prédilection de l’écolier, or ce premier ne sera jamais posé sur un pupitre d’école, mais plutôt sur une table de cuisine. Le narrateur précise qu’il contenait des feuilles blanches et non pas lignées, ce qui lui permettra de le remplir de rimes de façon à ne laisser aucun espace blanc : « My rhymes looked real chaotic, crowded against one another, some vertical, some slanting into the corners, but when I looked at them the order was clear. » (*D*, p. 5) Ses paroles tracent sur la page un parcours labyrinthique dont il est le seul à comprendre la trajectoire.

Le travail de disposition des mots sur la page demeure une opération cognitive qui a tout à voir avec la littérature. Écrire, pour le rappeur néophyte, de même que pour n’importe quel apprenti scripteur, commence par l’exercice d’organiser l’espace dont il dispose. Comme le souligne Michel de Certeau, dans *L’invention du quotidien*, « devant sa page blanche, chaque enfant est déjà mis dans la position de l’industriel, de l’urbaniste ou du philosophe cartésien, – celle d’avoir à gérer l’espace, propre et distinct, où mettre en œuvre un vouloir propre⁴⁶ ». En commençant à rédiger, le jeune Shawn devient dès lors l’architecte des pages blanches de son cartable si tant est que l’écriture est une architecture (au même titre que l’architecture est

⁴⁶ Michel de Certeau, *L’invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio » Essais, n° 146, 1990, p. 199.

une écriture). Voilà ce que Jack Goody, dans *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, entendait par les « technologies de l'intellect », c'est-à-dire ces outils qui permettent de donner à une idée un support, à un mot, une spatialité⁴⁷. La lettre, tributaire des technologies de l'écriture, nous dit Goody, s'adapte et se transforme au rythme où celles-ci évoluent. De la plume au clavier, de la gravure aux graffitis, les gestes scripturaires ont effectivement évolué de façon significative.

Les penseurs de la littératie en viennent à s'intéresser aux graffitis dans la mesure où ceux-ci questionnent intrinsèquement le rapport de la lettre à l'espace : « ne détourne-t-on pas très vite les lettres que l'on a apprises pour écrire sur les murs⁴⁸ ». Pour les décrocheurs brooklynais, le contexte d'écriture, d'abord quelque chose de contraignant (absence de pupitre, nécessité d'écrire sur un coin de table ou contre un banc de parc, etc.), devient, grâce au bombage, un atout assumé et revendiqué. Autrement dit, ils se réapproprient ce qui était avant tout le symptôme d'un manque, d'une mésadaptation et installent, dans l'espace public, leur propre contexte d'écriture. C'est ainsi que les garçons, dans leur école du rap, en viennent à troquer le tableau et la craie, pour le mur et l'aérosol. Dans les années quatre-vingt, les graffitis, encore mieux que le rap, leur permettent d'affirmer une présence dans l'espace socioculturel. Alors que le rap était à l'époque confiné aux radios marginales, les graffitis, eux, étaient donnés à voir à tous les habitants de New York. Décloisonner la lettre signifierait donc la sortir de l'école, mais aussi la faire exister sur les murs, partout en ville. L'illustration d'un mur où l'on peut lire une inscription graffée « University of Hip-Hop. Please respect our wallz » (*D*, p. 234), dirige nos réflexions vers les rapports qu'entretiennent les jeunes avec les murs de leur quartier, les murs visibles qu'ils tapissent et les murs symboliques qu'ils érigent. Ces cloisons, nous le verrons, concourent tant à un désir de visibilité qu'à un besoin de se réfugier.

⁴⁷ Jack Goody, « Les technologies de l'intellect. L'écriture et le mot écrit », *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, Paris, La Dispute, 2007 [2000], p. 193-216.

⁴⁸ Daniel Fabre, *op. cit.*, p. 29.

CHAPITRE III

UNE PRATIQUE DU TERRITOIRE

*La ville est le résultat de nos expériences,
une construction imaginaire. Un idéal ou, à
l'opposé, un symptôme.*

Bertrand Gervais, *La Ligne brisée : labyrinthe, oubli & violence*

L'école du rap, telle que nous venons de la décrire au chapitre précédent, trouve au sein des rues de Brooklyn son existence morphologique. À l'instar des tableaux que l'on pose dans les classes d'écoles, le mobilier du ghetto correspond aux habitus des phratries. Autrement dit, la pratique précède l'espace : elle ne fait pas que le rénover et l'adapter à ses besoins, elle l'engendre. Les murs labyrinthiques du quartier excentré s'offrent ainsi aux garçons pour y graffiter, pour s'y adosser lors de flâneries en bande, pour s'y perdre et se retrouver. Le documentaire *Style Wars*, qui met notamment en scène l'artiste Jean-Michel Basquiat – qu'affectionne particulièrement Carter et à qui il consacre plusieurs passages de ses mémoires –, nous offre le regard empirique nécessaire à l'approfondissement de nos réflexions sur l'art du bombage. Les graffitis, tels que nous les comprenons à présent, sont, pour ceux qui les produisent, des façons de se faire voir et de se faire-soi, et, pour ceux qui les observent, des inducteurs de comportement, ainsi que des points de repères dans les méandres du *hood*.

3.1 Écrire son nom sur les murs

Style Wars donne à voir comment s'articulent le rap, le *breakdancing* et le graffiti au sein d'une même sous-culture, soit celle du hip-hop. Des intervenants y affirment que le rap

trouve en l'art du graff son équivalent sous forme écrite, ce qui explique pourquoi tant le narrateur de *Decoded* (D, p. 13, p. 199) que celui du documentaire utilisent le terme « writers » pour référer aux artisans de cette pratique qui a marqué les années quatre-vingt :

They call themselves writers, because that's what they do; they write their names among other things everywhere; names they've been given or have chosen for themselves. Most of all, they write in an on subway trains which carry their names from one end of the city to the other. It's called bombing and it has equally assertive counterparts in rap music and breakdancing. (*Style Wars*, 1983)

Tout comme le font les détenus dans leur cellule, écrire leur nom sur les murs permet aux jeunes hommes de s'inscrire dans le paysage, de faire savoir aux autres qu'ils sont passés par là. En effet, les jeunes garçons captatifs en recherche identitaire auront pour réflexe de simplement écrire leur propre nom sur les murs. Ce besoin d'ostentation, rapporté dans les paroles du chanteur Rakim « whether playin ball / bobbing in the hall / or just writin my name / in graffiti on the wall » (D, p. 199), devient triomphalisme dans la réponse qu'offre Jay-Z « I don't write on the wall / I write my name in the history books » (D, p. 198). Si le rappeur brooklynois frise l'infatuation dans une telle ligne, il rejoue néanmoins les implications littéraires de l'art mural, c'est-à-dire le désir de faire apparaître son nom et de laisser sa marque. Pour Claude Rivière, l'apprentissage du bombage s'intègre à une démarche du faire-soi propre à l'adolescence : « Par le geste qui fait trace, l'adolescent se donne une existence sociale. En prenant langue, il s'émancipe, mais intégré à un microgroupe d'âge¹. » Dans le credo des groupes que forment les jeunes se retrouve le projet de refaçonner les alentours afin d'y être mieux représentés : « We've dressed the city with our names » (*Style Wars*, 1983), affirme un jeune homme interviewé dans le documentaire de Tony Silver. Animés à la fois par une volonté politique d'altérer les biens publics et les monuments de la culture dominante, ainsi que par une recherche de visibilité, les adolescents de New York élisent les lieux de transit comme support de prédilection pour leur art.

Exhiber leur *tag* sur les wagons du métro leur permet de faire circuler leur nom partout en ville, concept qu'ils ont baptisé « to go all city » (*Styles Wars*, 1983). Un des graffeurs emblématiques de cette période présenté dans *Style Wars* utilise un nom de plume qui, à lui

¹ Claude Rivière, « Rites d'exhibition d'une adolescence marginale », *Les rites profanes*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, p. 134.

seul, problématise la question du regard, soit celui de « Seen ». En faisant voyager son nom à travers l'espace urbain, l'artiste s'assure d'être vu (*seen*) de tous et ainsi contribue à l'esthétisation d'un manque à combler en termes de visibilité. Il est également possible d'y voir une façon de revendiquer un accès aux espaces qui sont refusés aux garçons des quartiers défavorisés – espaces qui, au sens plus large, recourent toutes les sphères d'activités dont ils sont maintenus à l'écart (lieux de la culture légitime, médias traditionnels, universités, sphère politique, etc.). Les artistes portés à l'écran dans *Style Wars* semblent pleinement conscients du potentiel subversif de leurs gestes. Si, pour nombre d'adultes extérieurs à ces groupes, il s'agit purement de saccage pour le simple plaisir de la chose, les sympathisants y voient, quant à eux, une volonté de résistance: « They're trespassing [;] they're beating the system. They're getting their names up » (*Style Wars*, 1983). Le terme « trespassing » marque une intrusion, signe que l'on ne veut pas d'eux en dehors des zones qui leur sont assignées. En imposant leur présence à l'extérieur de celles-ci, les adolescents mènent un combat don quichotesque contre toutes ces frontières et ces lignes qui délimitent leur situation tant géographique que socio-économique et qui les maintiennent dans le domaine de l'invisible : « I started writing to bomb, destroy all lines, that's what I'm doing » (*Style Wars*, 1983), exprime un jeune graffeur questionné dans le documentaire, ce à quoi rétorque sa mère « What have the lines done to you? » (*Style Wars*, 1983) En réponse aux lignes qui leur sont imposées, les garçons en tracent de nouvelles qui leur permettront de redessiner leur panorama et, par conséquent, de se le réapproprier.

Le titre de *Style Wars* fait référence à l'esprit de compétition qui existe entre les différents graffeurs d'une même ville, mais peut également renvoyer à la guerre que mènent les autorités new-yorkaises contre ceux qu'elles considèrent comme des vandales. À cet égard, le maire exprime sa désapprobation envers ceux qui s'empressent de recouvrir les endroits fraîchement repeints : « it is a plague that never ends, a symbol that we've lost control » (*Style Wars*, 1983). La volonté des bombeurs de continuellement recouvrir tunnels, murs et wagons de graffitis laisse transparaître leur refus de capituler. Dans une bataille perpétuelle, les deux partis tentent de décourager l'autre à reprendre le contrôle d'une zone donnée. David Ley et Roman Cybriwsky, tous deux professeurs de géographie spécialisés en études urbaines, ont proposé, en 1974, une étude géographique, mais aussi sociologique, des

différents graffitis de la ville de Philadelphie. Cette approche multidisciplinaire leur a permis de mettre en rapport le choix de l'emplacement et l'impact symbolique d'un graffiti : « Graffiti are a visible manifestation of a group's social space² ». Ils consacrent un chapitre entier à l'usage que font les gangs du graffiti et montrent comment, pour leurs nouveaux membres, il s'agit d'une façon d'acquérir une certaine reconnaissance au sein du groupe en participant à une lutte pour leur territoire.

Déjà dans un des premiers ouvrages théoriques sur cet art urbain, les auteurs en font ressortir le caractère « délimiteur » : « graffiti are commonly boundary markers; they delineate an interface, the edge of socially claimed space [...]»³. Que ce soit pour revendiquer un territoire de gang ou pour faire savoir aux *outsiders* qu'ils pénètrent dans un espace « autre », les graffitis, tels des panneaux indicateurs, marquent l'arrivée dans le ghetto. Leur capacité à délimiter est réinvestie à même la forme de *Decoded* de ce fait que la transition entre les chapitres est, à plusieurs reprises, annoncée par la photographie d'un graffiti. De la même façon qu'ils avertissent le lecteur qu'il pénètre un nouveau secteur du livre, les *tags* seraient, dans la rue, des indicateurs de zones limitrophes à l'intérieur d'un trajet urbain. La « redélimitation » peut également se faire à l'aide de bandanas qui seront noués autour des feux de circulation ainsi qu'aux panneaux d'arrêts ou par l'entremise de chaussures qui seront suspendues aux câbles électriques. La culture hip-hop possède ses manières toutes créatives de tracer des nouvelles frontières dans le paysage urbain – le but étant de laisser des indices dans le visible qui suscitent un sentiment d'appartenance pour les concernés ou, à l'inverse, l'étrangeté pour les citoyens moyens.

² David Ley, Roman Cybriwsky, « Urban Graffiti as Territorial Markers », *Annals of the Association of American Geographers*, Milton, Taylor & Francis, Ltd., vol. 64, n° 4, 1974, p. 494.

³ *Ibid.*, p. 501.

3.2 Des nouvelles frontières

La plus grande frontière symbolique qu'a tracée le hip-hop est celle qui, dans les années 1990, a séparé l'Est et l'Ouest, « the famous East Coast-West Coast beef » (*D*, p. 190), qui est née d'une altercation (voire d'un malentendu) entre deux rappeurs et amis, qui allaient jusqu'à se considérer comme des frères, Tupac Shakur et Notorious B.I.G. Alors qu'ils étaient tous deux New-Yorkais, l'un d'entre eux, Tupac, a néanmoins décidé de rejoindre la scène californienne, donnant ainsi naissance à la plus grande rivalité de la décennie⁴. Les habitants de l'Ouest devaient dorénavant minimiser l'influence de l'œuvre des rappeurs de l'Est, tandis que les habitants de l'Est se devaient de boudier les rappeurs de l'Ouest. Après avoir scindé les États-Unis en deux, la culture rap continue de sous-diviser le territoire dans ses plus petits cantonnements, ce qui mène les jeunes à développer un sentiment d'appartenance envers un quartier plutôt qu'un pays, envers une rue plutôt qu'une ville. Il a été fait mention, en première partie de ce mémoire, que l'apparition d'un ghetto comme pouvait l'être Brooklyn dans les années quatre-vingt était d'abord et avant tout due à un rejet. En ce sens, la façon dont les garçons redécoupent le territoire pourrait en être un symptôme : « No one's going to help us. So we went for self, for family, for block, for crew. » (*D*, p. 86) Repoussés dans la marge par une norme qui les ignore, les adolescents des quartiers défavorisés élaborent, à une échelle réduite, un monde fait à leur image.

De cette façon, l'arrondissement de Brooklyn, qui est déjà le résultat de la subdivision d'une ville, se divise à son tour en dizaines de *House Projects* ayant chacun leur écosystème. Du petit dealer au caïd, en plus des commerçants du coin, tous dépendent de la clientèle et de la main-d'œuvre que leur fournissent les HLM. Outre les *Family dollar* et les *Mini-Mart* adjacents aux *Projects*, contribuent à l'autonomie de ces communautés aires de jeu, lieux de culte et écoles de proximité. Cette autonomie, dans laquelle peut se lire de l'isolement, est perceptible dans les descriptions que livre Carter de son quartier d'enfance dont il fait ressortir toute l'étanchéité. Pour l'enfant de Brooklyn, raconte-t-il, l'île de Manhattan pouvait

⁴ Darby Wheeler, Rodrigo Bascuñán (réalis.), Scot McFadyen, Sam Dunn (prod.), « A Tale of Two Coasts », dans *Hip Hop Evolution*, saison 3, épisode 1, Toronto, 2019, [série documentaire], en ligne, <<https://www.netflix.com/title/80141782>>.

sembler lointaine, voire inaccessible. Les transports en commun relient Marcy au reste de Brooklyn et au Queens, sans cependant assurer une connexion avec le centre-ville : « midtown Manhattan might as well have been a plane ride away » (*D*, p. 202). Les enfants n’y vont qu’en autobus scolaire lors d’événements spéciaux ou lors de sorties éducatives avec leur école primaire. Enfant, Shawn ne connaît pas de véritable sentiment d’appartenance envers la Grande Pomme : « I’m from New York, but I didn’t know that at nine. » (*D*, p. 4) Ce qui sépare le Bed-Stuy de Manhattan serait moins la distance mesurable que les frontières symboliques qui délimitent le *hood* : « The street signs for Flushing, Marcy, Nostrand, and Myrtle avenues seemed like metal flags to me : Bed-Stuy was my country, Brooklyn my planet. » (*D*, p. 4) Ce jeu sur l’échelle fait transparaître une négation de ce qui se passe à l’extérieur de Brooklyn, redéfinissant *ipso facto* les limites entre l’accessible et l’inaccessible, entre le proche et le lointain, entre l’apparenté et le dissemblable.

La planète du jeune Shawn Carter, Brooklyn, territoire cadastré, sectorisé et quadrillé d’avenues, se retrouve par la suite redécoupé par frontières fictives qui délimitent notamment les territoires des gangs de rue, des bandes de bombeurs et des différentes phratries, créant ainsi un espace narratif dans un espace non fictionnel. Ces nouveaux jalonnements sont narratifs en ce sens qu’ils sont intégrés à un récit commun partagé par les différents membres de la communauté. S’il est à présent possible de trouver en ligne les cartes géographiques des plus grandes villes américaines où sont esquissés les périmètres des gangs ainsi que leurs allégeances (plutôt *crips* ou plutôt *blood*), le narrateur de *Decoded* démontre que, pour lui, ces connaissances ont toujours relevé du sens commun. Du temps qu’il fréquentait l’école secondaire, raconte-t-il, il était en mesure, d’une part, de nommer les différents gangs qui étaient à l’œuvre dans son quartier (« Decepticons, the Lo-Lifes, even girl gangs like the Deceptinettes » [*D*, p. 13]) et, d’autre part, de départager leurs secteurs d’activité (« every era has its gangs » [*D*, p. 13]). Grâce à ce savoir partagé du territoire, qui relève d’ententes tacites et d’indices laissés dans le paysage, les *hustlers* et les bombeurs dessinent une nouvelle carte qui se superpose à l’ancienne. La nouvelle, dépendante de l’ancienne puisqu’elle y prend ancrage, témoigne néanmoins d’une pratique de l’espace qui appelle au « vécu » plus qu’au « vu », ce qui n’est pas sans rappeler les distinctions entre « lieu » et « espace » de Marc

Augé⁵ (voir p. 13). Brooklyn devient en ce sens une expérience plus qu'une simple dénomination. Les panneaux municipaux ne suffisent alors plus : les jeunes sentent le besoin de graffiter le nom de leur quartier sur les murs de la ville, rendant explicite un rapport métaphorique (quoique non moins tautologique) à leur quartier dont le nom évoque visiblement pour eux beaucoup plus que ce à quoi il renvoie directement.

De cette apologie de la proximité résulterait, dans le rap, une propension, chez les interprètes, à scander leur secteur de provenance ou d'affiliation (*East Side*, Staten Island, Compton, etc.). Ce serait donc ce qui mènerait Jay-Z à clamer dans ses chansons qu'il est originaire de Brooklyn ou de Marcy (« Where I'm from », « Marcy Me »). Son quartier natal, semble effectivement occuper une place importante dans son discours identitaire. En plus d'y consacrer une chanson entière, dans laquelle il lui livre un hommage inspiré, (« Bk⁶ Anthem »), il exprime, dans « Marcy Me », en être un fier porte-parole : « Live from Bedford-Stuyvesant, the livest one representing BK to the fullest » (« Marcy Me », 2017). Les rappeurs issus du *hood*, connus et moins connus, en viennent à vouloir le représenter : l'expression « represent » juxtaposée au nom d'une ville ou d'un quartier, se fait entendre dans nombre de leurs chansons⁷. Ces leitmotifs, qui témoignent d'une volonté de célébrer des origines modestes, contribuent à ré-imaginer l'expérience du ghetto en revalorisant les pratiques, les habitus, bref le style de vie emblématique de la culture hip-hop. Cependant, selon Ley et Cybriwsky, cette allégeance à un arrondissement ou à une rue naîtrait d'un certain inconfort identitaire (« an introspective self-consciousness⁸ »). Leur étude sur les graffitis de Philadelphie demeure tout aussi juste si exportée à Brooklyn : « "Fairmount Rules" "Fairmount is Boss," or simply "Fairmount," are the self-reinforcing slogans on the walls of a neighborhood with an uncertain identity⁹. » Cette fierté exprimée à l'égard de

⁵ Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Le Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1992, p. 100.

⁶ Abréviation de Brooklyn.

⁷ Les exemples sont nombreux : Snoop Dogg et Kurupt se font les représentants de leur ville californienne : « Represent that Long Beach » (« Represent Dat G.C. », 1999); Jay-Z, de son quartier natal : « I represent it, it's Brooklyn! » (« Brooklyn's Finest », 1996); A Tribe Called Quest, d'une avenue new-yorkaise : « Linden boulevard represent represent » (« Steve Biko (Stir it Up) », 1993).

⁸ David Ley, Roman Cybriwsky, *op. cit.*, p. 501-502.

⁹ *Ibid.*, p. 502.

Fairmont, de Brooklyn ou de Marcy, au moyen du crayon ou de l'aérosol, sert à réaffirmer l'identité précaire d'une communauté qui, somme toute, possède peu de choses concrètes pour lesquelles s'enthousiasmer.

Les enjeux territoriaux, pour Carter, qui ne reconnaît pas à New York une énorme culture du « gang », se jouent davantage du côté des différents lotissements résidentiels. Or, le redécoupage de l'espace par pâté de maisons impactera à coup sûr la perception de l'altérité. Dans la mesure où les garçons voient en Brooklyn un monde à part entière, il leur devient malaisé de définir ce qui relève de « l'étranger », de « l'extrinsèque ». À cause de cette diminution de l'échelle, les altérités sont amenées à se confronter quotidiennement. Alors qu'un œil mal exercé voit un tout, un habitant local voit des divisions : « New York has a thousand universes in it that don't always connect, but we do all walk the same streets, hear the same sirens, ride the same subways, see the same headlines in the Post, read the same writing on the walls. » (*D*, p. 92) Carter, en voulant dépeindre la proximité des différents citadins, fait au contraire ressortir la répulsion naturelle de ces groupes sociaux qui se croisent mais préfèrent s'ignorer. Le rappeur new-yorkais, qui observe les multiples subdivisions de son entourage, reconnaît que la limite tracée entre le « nous » et le « eux » en est une fine, voire arbitraire : « There's a saying, "the narcissism of small differences," that applies exactly to the way we divvied up the hood: It was projects versus projects, and then building versus building, clique versus clique, brother versus brother. » (*D*, p. 213) Dans une tentative de se connaître eux-mêmes, les jeunes se servent de ce qu'ils estiment « autre » comme repoussoir afin de mieux circonscrire ce qui est « soi ». Encore faut-il redéfinir ce qui relève de l'altérité puisque les critères sur lesquels s'appuie cette discrimination ne découlent pas de l'évidence : ils ne sont en rien substantiels ou innés, mais se rapportent davantage à une affiliation volontaire, c'est-à-dire au besoin d'intégrer un groupe.

Ces jeunes qui s'affrontent perpétuellement, souligne Carter, ont beaucoup plus en commun qu'ils n'osent l'admettre : « Tompkins niggas might've seemed somehow different from Marcy niggas, but we were all in the same game, after the same shit, using the same techniques. » (*D*, p. 213) Évoquer la rue Tompkins, qui est l'immédiate voisine de Marcy, fait ressortir tout le parallélisme de ces deux avenues qui jamais ne se croisent. Dans ces deux univers qui se font face habitent des garçons trop attachés à leur lotissement pour s'associer à

ceux de la rue voisine. Au sein des derniers retranchements de leurs sous-divisions, les garçons élisent leurs antagonistes parmi d'autres garçons, souvent de la même origine ethnique, de la même école et du même milieu socio-économique qu'eux. Où se termine le voisinage? Où commence la rivalité? Sommes-nous copains ou adversaires? Pour l'anthropologue Marc Augé, ces questionnements relèvent directement du rite dans la mesure où celui-ci contribue à « la démarcation des altérités et [à] la reconnaissance des identités¹⁰ ».

Cependant, que penser de cette façon qu'ont les jeunes brooklynois de placer les balises de l'altérité très près d'eux? David Le Breton y voit un repli défensif, une façon de se protéger : « L'indécision du statut au regard du monde extérieur entraîne le resserrement sur les limites du territoire et procure une assurance et une sécurité¹¹. » L'élaboration de refuges par les jeunes hommes du ghetto répond tant à un instinct de conservation qu'à un besoin de validation, d'autant plus qu'à l'extérieur de leurs quartiers, dans une société capitaliste et utilitariste, une société de la valorisation du succès entrepreneurial et aussi des victoires progressistes (dénonciation de l'homophobie, du sexisme et de la masculinité toxique) leurs codes deviennent rapidement ineffectifs, voire dévalorisés. C'est pourquoi les frontières entourant le ghetto, qui sont avant tout nées d'une exclusion, permettent à présent aux jeunes d'exercer un certain contrôle sur leur existence. Une fois de plus, nous observons que le rap, au même titre que les graffitis, permet de réaffirmer avec fierté des conditions de vie qu'ils subissent beaucoup plus qu'ils ne choisissent.

3.2.1 La *communitas*

Victor Turner propose l'expression « *communitas* » afin de désigner des « groupes délimités, structurés et particuliers¹² » régis par un « système normatif¹³ ». Il s'agirait donc, si

¹⁰ Marc Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Flammarion, 1997, p. 120.

¹¹ David Le Breton, *En souffrance. Adolescence et entrée dans la vie*, Paris, Métailié, coll. « Traversées », 2007, p. 287.

¹² Victor W. Turner, *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*, Paris, Presses universitaires de France, 1990 [1969], p. 109-110.

¹³ *Idem.*

reformulé, d'un groupe dont les membres savent se reconnaître les uns les autres par leur façon d'obéir à un système de règles spécifique. L'aspect de la délimitation en est un d'autant plus important que la *communitas* se définit en partie par la normalité de laquelle elle se tient en marge : « Comme si, souligne Pierre Centlivres dans "Rites, seuils, passages", l'état de *communitas* ne pouvait qu'être circonscrit dans l'espace et le temps, parenthèse dans la normalité quotidienne¹⁴. » Autrement dit, elle s'attache à un territoire précis, mais n'est pas à penser simplement comme une aire de vie commune¹⁵, plutôt comme un phénomène : c'est avant tout dans la liminarité qu'il faut la situer. Elle regroupe les « gens du seuil¹⁶ » qui, une fois rassemblés, créent un état d'homogénéité qui favorise la cohabitation d'individus jugés égaux. Turner fournit l'exemple des communes *hippies* qui, dans les années soixante-dix, s'organisaient autour des principes d'homogénéité, d'égalité, d'anonymat et d'absence de propriété¹⁷. Si les phratries des garçons du ghetto, souvent animées par un esprit de compétition et de rivalité, ne mettent pas particulièrement en avant l'esprit de partage, il n'en demeure pas moins qu'ils ont beaucoup plus à partager qu'à se disputer. En plus des lotissements d'habitations qui les logent, les garçons partagent un mode de vie, une attitude, des goûts musicaux, un style vestimentaire, mais surtout, nous en avons fait la démonstration, des enseignements. À ces pratiques du quotidien s'ajoutent les rites initiatiques auxquels ils acceptent de se soumettre.

Turner, pour qui la ritualisation permet à un groupe un ajustement aux changements internes et une adaptation à son environnement immédiat¹⁸, voit en la *communitas* une façon de cimenter les liens sociaux des groupes marginalisés. L'école du rap, à l'instar du rite, travaille à normaliser, à uniformiser : « Entre eux, les néophytes ont tendance à développer un grand esprit de camaraderie et d'égalitarisme. Les distinctions séculières de rang et de

¹⁴ Pierre Centlivres, « Rites, seuils, passages », *Communications*, n° 70, « Seuils, passages », 2000, p. 33-34.

¹⁵ Victor W. Turner, *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure, op. cit.*, p. 98.

¹⁶ *Ibid.*, p. 96.

¹⁷ *Ibid.*, p. 110.

¹⁸ Victor W. Turner, « Body, Brain, and Culture », *The Anthropology of Performance*, New York, Performing arts journal, p. 158.

statut disparaissent ou sont rendues homogènes¹⁹. » Cette homogénéisation atténue les rapports de pouvoir en ce sens que les habitants des ghettos ont en commun ce que Turner appelle une « infériorité structurale²⁰ ». Tous au bas de l'échelle, ils se savent en deçà de la structure, entendons la société, mais se retrouvent sécurisés par celle alternative que leur fournit la *communitas*. Si David Le Breton entrevoit ces quartiers comme « des espaces de relégation rassemblant de manière fragmentée les exclus du monde contemporain²¹ », il serait néanmoins possible, selon lui, d'y créer de la cohésion, de s'y réaliser et de s'y plaire. La honte et la stigmatisation associée à la pauvreté auxquelles fait référence Carter dans ses mémoires²² se dissipe pourtant dans les endroits où ne sont pas observables les écarts de richesse. L'homogénéité aurait ceci de réconfortant, soit les plaisirs du vivre-ensemble :

Housing projects are a great metaphor for the government's relationship to poor folks : these huge islands built mostly in the middle of nowhere, designed to warehouse lives. People are still people, though, so we turned the projects into real communities, poor or not. We played in fire hydrants and had cookouts and partied, music bouncing of concrete walls. But even when we could shake off the full weight of those imposing buildings and try to just live, the truth of our lives and struggle was still invisible to the larger country. The rest of the country was freed of any obligation to claim us. Which was fine, because we weren't really claiming them, either. (*D*, p. 155)

En plus de permettre d'organiser le désordre, ce dont il était question dans notre premier chapitre, la *communitas* assure la protection d'un groupe minoritaire face à une norme envahissante. Effectivement, sous une autodétermination autoproclamée se cache un instinct de survie : « [U]n groupe constitué préserve son identité contre les membres d'autres groupes, se protège contre ce qui menace sa manière de vivre et entretient sa volonté de maintenir les normes dont dépend le comportement quotidien nécessaire à sa vie sociale²³. » Il nous intéresse de retenir ici, puisque nous y reviendrons, que la *communitas* prend forme dans la marge et dans l'infériorité, c'est-à-dire à l'extérieur et en dessous de la norme.

¹⁹ Victor W. Turner, *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*, *op cit.*, p. 96.

²⁰ *Ibid.*, p. 126.

²¹ David Le Breton, *op cit.*, p. 280.

²² « Hopelessness and desperation is what you're supposed to feel in poverty. » (*D*, p. 107)

²³ Bergson, cité dans Victor W. Turner, *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*, *op cit.*, p. 110.

Pour David Le Breton, ce repli sur soi, à l'époque de la mondialisation et de l'« extrême mobilité²⁴ », peut constituer une souffrance en soi pour les jeunes contraints à un état de réclusion :

Alors ils s'enferment dans l'entre-soi et s'instaurent les maîtres d'une territorialité à laquelle ils sont confinés par nécessité, par manque de moyens. Les privilégiés vivent dans le temps, là où les exclus sont condamnés à l'espace et à un temps vide marqué par la répétition du même²⁵.

L'enfermement dans « l'entre-soi » n'est pas sans rappeler le vaste projet endogamique dans lequel sont pris les adolescents des ghettos trop occupés à s'adapter à leur environnement pour développer des aspirations singulières. Ils s'emmurent dans un espace qu'ils font correspondre à leur éthos de marginalisé pour s'assurer de n'être entourés que de leurs homologues. Le Breton poursuit en citant l'auteur Abdelmalek Sayad :

La stigmatisation qui est en apparence le produit du territoire stigmatisé, finit toujours en réalité par produire un territoire propre revendiqué comme territoire stigmatisé et territoire de stigmatisés [...]. “Nous sommes ici chez nous”, “La cité est à nous”, cela doit être entendu comme ceci : “Nous (stigmatisés) sommes chez nous, dans notre espace stigmatisé qui nous stigmatise et que nous stigmatisons”²⁶.

En profitant du redécoupage du territoire, les habitants des quartiers défavorisés peuvent ainsi clamer une certaine autodétermination à l'intérieur des limites qu'ils tracent dans le paysage : « there's a different set of rules we abide by here » (*D*, p. 184). Comme l'entend Sayad, les jeunes, dans leur espace stigmatisé, stigmatisent à leur tour en y laissant leur marque – stigmates dans un paysage découpé, graffité et parfois vandalisé –, mais aussi en y imposant des lois particulières, c'est-à-dire en rejetant et en condamnant certaines conduites.

²⁴ David Le Breton, *op. cit.*, p. 287.

²⁵ *Idem.*

²⁶ Sayad, cité dans David Le Breton, *ibid.*, p. 287.

3.2.2 Des châteaux forts à tenir

Ces règles qui prescrivent des conduites et dictent des interdits ainsi que la manière avec laquelle on réprimande les contrevenants, nous le rappelons, font partie des notions apprises à l'école de la rue : « I'm from the school of the hard knocks, we must not / Let outsiders violate our blocks. » (« Hard Knock Life (Ghetto Anthem) », 1998) Pastiche le genre de l'hymne national dans ses chansons (« Ghetto Anthem » et « Bk Anthem ») permet à Jay-Z, en plus d'exalter un sentiment d'appartenance, de souligner la souveraineté d'un territoire, ici, celle du « block ». Si le terme « violate » appelle quant à lui au besoin de se préserver de toute intrusion, n'est pourtant jamais loin la volonté d'y exercer un certain contrôle : « Nine-eight, these streets is mine » (*D*, p. 48) Les gangs, qui souvent adoptent le nom de l'intersection au centre de leur territoire²⁷, renforcent ainsi leur mainmise sur celui-ci : « To define a small space of one's own permits a higher level of social control to be maintained, by surveillance, by restricting entry to recognized friends, and by limiting the range of acceptable behavior within the area²⁸ », rappellent les géographes Ley et Cybriwsky. Une fois lus, les graffitis peuvent, selon eux, faire office d'avertissement aux *outsiders* qui pénètrent le périmètre revendiqué, les incitant à surveiller la façon dont ils s'y comportent. La zone redécoupée et ré-administrée dicte un code de conduite strict : « The walls are more than an attitudinal tabloid; they are a behavioral manifesto.²⁹ » Les marques de délimitations laissées dans le territoire par les jeunes induisent un comportement moins instinctif qu'il ne le semble puisque leur décodage relève des apprentissages faits dans la phratrie. Toujours dans « Urban Graffiti as Territorial Markers », les auteurs évoquent un véritable travail d'interprète auquel doit se consacrer l'adolescent qui circule dans les rues, faisant ainsi ressortir toute la charge symbolique des inscriptions sur les murs de la ville : « If he is unable to interpret the visible, then the invisible meaning of place will be beyond his grasp.³⁰ » C'est pourquoi une erreur dans le choix du parcours emprunté, dans la manière de déambuler ou simplement dans la sélection d'accessoires vestimentaires peut parfois s'avérer très couteuse. Pour se déplacer dans le Bed-Stuy de façon sécuritaire, un piéton, qu'il soit membre d'un gang ou simple

²⁷ David Ley, Roman Cybriwsky, *op. cit.*, p. 495.

²⁸ *Ibid.*, p. 505.

²⁹ *Idem.*

³⁰ *Idem.*

citoyen, doit intégrer certaines connaissances de la rue qui se transformeront en un savoir-faire ou plutôt, un savoir-circuler. S'il ne maîtrise pas ce savoir, le passant pourrait rapidement se heurter aux jeunes hommes qui veillent sur les frontières qu'ils tentent d'imposer, car force est de constater que celles-ci sont excessivement bien gardées.

Dans leurs travaux, Ley et Cybersky insistent sur la fixité des terrains d'action des gangs de rues dont les motivations seraient plus « protectionnistes³¹ » qu'expansives. Plutôt que d'agir en conquérants, ils érigent des châteaux forts dans un effort de préservation de leur territoire. Cette mentalité transparait dans le vocabulaire des chansons de Jay-Z où se fait entendre le champ lexical de la défense militaire et de la fortification : « So dangerous, so no strangers invited to the inner sanctum of you chambers / Load chambers, the enemy's approaching so raise / your drawbridge » (*D*, p. 100). Ici, la mention du pont-levis plonge directement l'auditeur dans l'imagerie du château médiéval. À l'instar de ces châteaux, dont la construction visait à refouler les envahisseurs, les *hustlers* tentent de se préserver de l'étranger qui entreprend de pénétrer leur territoire. Toujours dans cette même optique de la protection, Jay-Z chante « We got the streets locked » (*D*, p. 194). Cette maxime, qui se retrouve dans plusieurs pièces de rap³², exprime la façon dont un groupe souhaite rendre les rues impénétrables, ce qui, plus concrètement, signifie que ce groupe cherche à établir son autorité dans un pâtre de maisons.

L'attitude guerrière avec laquelle les *hustlers* défendent leur territoire serait à comparer avec celle des *péripoloi*, soldats de la Grèce Antique, auxquels s'intéresse Pierre-Vidal Naquet dans *Le chasseur noir : Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*³³. Les *péripoloi* font eux aussi office de vigiles et de patrouilles frontalières : soldats de l'espace rural, leur rôle est de protéger leur contrée des armées étrangères. Plus ambivalents, les *gangstas* et les *hustlers* restent les envahisseurs de l'intérieur auxquels s'attaquent les forces de l'ordre, tout en agissant à titre de gardiens de leurs frontières symboliques. Ils s'en

³¹ *Ibid.*, p. 495 (nous traduisons).

³² « Streets On Lock » est également le titre de morceaux ou d'albums des artistes Migos, Nipsey Hussle ainsi que Young Jeezy; le collectif montréalais Dead Obies clame, quant à lui, avoir « Jacques Cartier on lock » (« Explosif », 2016).

³³ Pierre Vidal-Naquet, *Le chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, Paris, La Découverte, 2005 [1981], 485 p.

prendront à ceux qui viennent empiéter sur leur terrain : « [I'm from] where how you get rid of guys who step out of line, your rep solidifies. » (*D*, p. 214) Le rappeur entend ici que les *hustlers* forgent leur réputation et assoient leur suprématie en imposant leurs commandements dans les rues, à l'intérieur des lignes qu'ils ont préalablement établies, ce qui implique de repousser, de façon belliqueuse, tout ce qui est perçu comme une intrusion, une menace, un affront ou une insubordination. Autrement dit, il y aurait une ligne à ne pas franchir, tant territoriale que comportementale. Pastichés par Platon dans son élaboration de la cité de Magnètes, miroir idéalisé de la ville athénienne, les *péripoloi* y portent le nom d'« *agronomoi* ». Dans *Le Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines* est spécifié que Platon attribuait à ces *agronomoi* le devoir de « protéger le pays contre les invasions de l'ennemi par la construction de forteresse et l'Établissement de retranchements³⁴ ». Perpétuellement en état de sièges, les *hustlers* travaillent à mettre sur pied des retranchements : ils tracent des limites et creusent des fossés (notamment en remaniant la démarcation des altérités).

Lorsque le narrateur de *Decoded* fait référence à des « firewalls » pour souligner l'imperméabilité de Marcy relativement à l'embourgeoisement dont le Bedford Stuyvesant fait aujourd'hui l'objet (*D*, p. 176), il évoque une fois de plus la création de murs qui intrinsèquement opèrent une division, mais qui, puisque ce sont des coupe-feux, servent de surcroît à protéger ceux qui se trouvent derrière. Les jeunes du *hood*, gardiens de leurs frontières, ont comme objectif leur propre sauvegarde vis-à-vis des envahisseurs – envahisseurs qui prennent la forme tantôt du voyou du bâtiment voisin et tantôt du bourgeois et de sa culture populaire.

3.2.3 Horizontalité et infériorité structurale

La création de retranchements et le repli sur soi que nous venons d'aborder ne constituent qu'une portion de ce que signifie la *communitas* selon Turner (celle-ci prend forme, n'oublions pas, non seulement à l'extérieur, mais aussi en dessous de la norme) : « La

³⁴ Article « Agronomoi » dans Daremberg et Saglio, *Le dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, Paris, 1873, en ligne, <http://dagr.univ-tlse2.fr/consulter/165/AGRONOMOI/page_180>.

communitas s'introduit par les interstices de la structure, dans la liminarité; sur les bords de la structure, dans la marginalité et par-dessous la structure, dans l'infériorité³⁵. » L'aspect du partage d'une « infériorité structurale³⁶ » semble en effet tout aussi déterminant que celui de la marginalité. La communitas, souligne Victor Turner, problématise la question du haut et du bas en ce sens que le petit doit être circonscrit de façon à définir ce qui relève du grand³⁷. La marginalité et l'infériorité sont ensemble des critères non pas additifs, mais bien complémentaires : ils s'articulent concurremment pour penser la communitas et nous permettent d'apporter un nouvel éclairage à la façon dont les rappeurs décrivent le ghetto dans leurs textes. Ce qui est bas, petit, mineur, devient pour eux un matériau brut pour l'écriture.

L'experte du hip-hop américain Tricia Rose croit que le rap contribue à élaborer un récit du paysage « raconté à partir du niveau du sol³⁸ » (nous traduisons). Fidèle à cette propriété du rap, le narrateur de *Decoded*, en retraçant sa jeunesse, passe sous la loupe les pratiques singulières et plurielles de sa phratrie. Transparaît une planéité dans le portrait qu'il brosse de son quartier natal, comme si l'infériorité venait se manifester dans l'absence de hauteurs observables et expérimentables. Autrement dit, le premier pan de la vie de Shawn Carter semble ancré dans une horizontalité tant sociale que topographique. Celle-ci est exprimée au travers de la représentation d'un décor sans relief articulée avec un sentiment d'appartenir à une sous-classe. Dans ses mémoires, Carter réfère fréquemment aux premières périodes de sa vie en utilisant le terme « underworld » (*D*, p. 50, p. 213) qui lui sert à désigner l'époque où il vivait bien loin des projecteurs en tant que vendeur de drogue. L'expression « underworld » laisse entendre qu'il vivait sous le reste du monde ou, pour rappeler les termes de Turner, sous la structure :

³⁵ Victor W. Turner, *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*, op cit., p. 125.

³⁶ *Ibid.*, p. 126.

³⁷ Il précise : « celui qui est grand ne pourrait pas être grand sans l'existence des petits, et il faut que celui qui est grand fasse l'expérience de ce que c'est que d'être petit » (*ibid.*, p. 98).

³⁸ Dans ses mots : « tales from this landscape, told from the ground-level perspective » (Tricia Rose, *Hip hop wars. What we talk about when we talk about hip-hop – and why it matters*, New York, Basic Civitas Books, 2008, p. 31).

We were hustling in front of the place where we were staying, [...] it was part of a development with long buildings facing each other at either end of the block. It created a wind tunnel along the paths between the buildings. We set up shop right in the middle of it. You couldn't really hang in the pathway because people really panicked – they didn't want it too hot. So we had to stand in this hole in the wall so we weren't technically in the pathway. (*D*, p. 78)

En se représentant dans un trou au milieu d'un tunnel encerclé de murs, le narrateur pige sciemment dans le champ lexical du bas, des profondeurs – image qu'il réitérera dans son hymne à Brooklyn en se disant originaire d'*une brèche dans un mur*³⁹. De la même façon que le suggèrent ci-haut les sentiers qui sont tracés entre les longs bâtiments, la prédominance de la « street », du « corner », du « block » décrite dans le livre, en esquissant des formes rectilignes, met en place un décor empreint d'horizontalité.

Parmi ce décor aplani auquel font accéder les mémoires de Carter figure également la chambre de motel, désastre architectural et emblème de l'Amérique kitch, mais aussi, dans la culture populaire, repère pour les gangsters : « There are a lot of motel references in my songs. Motels are where a lot of our work got done, where we bagged our powder. » (*D*, p. 63) Alors que les hôtels évoquent, dans l'imaginaire commun, le glamour et la romance, qu'une vue panoramique renforce, les motels, bâtiments d'un seul étage que l'on retrouve principalement en bordure d'autoroute, font quant à eux penser à la conduite automobile, sinon à la criminalité ou au libertinage.

Se dégage, en outre du panorama plat que dépeint Carter, une vision de l'espace pareille à celle des gangs de rue, telle que décrite par Ley et Cybriwsky, dans la mesure où, ce premier est pensé en termes d'aire et de périmètre de vente : « There were a couple of areas close by where other hustlers were working : in front of the grocery store, in front of a club on the main strip, out in the park. » (*D*, p. 74) Toutes ces surfaces planes – épicerie, avenue, parc – contrastent avec le lieu de travail du new-yorkais aisé stéréotypé qui circule en complet dans l'ascenseur d'une tour à bureaux. Cette opposition est soulevée par Carter lorsqu'il cite l'*ad lib* de « Juicy » de Notorious B.I.G., qui dédie sa chanson aux *hustlers* par nécessité : « To all the people that lived above the buildings that I was hustlin' in front of that

³⁹ « I'm from a crack in the wall » (« Bk Anthem », 2008).

called the police on me when I was just tryin' to make some money to feed my daughters, and all the niggas in the struggle.⁴⁰ » La différenciation entre les gens du haut et du bas, de laquelle profite B.I.G. pour s'inscrire dans l'infériorité en se représentant sur le trottoir au pied d'un édifice, fait résonner ce que Turner exprimait à l'égard de l'expérience du petit et du grand, à savoir que de la rencontre de l'un et de l'autre naît forcément un phénomène ou du moins, ici, une image forte et signifiante.

Moins antithétiques, les descriptions faites dans *Decoded* des lieux où le jeune Shawn Carter faisait commerce présentent les bâtiments à six étages des *projects*, ainsi que les avenues de la ville de Trenton, zone pour ainsi dire *non altius tollendi*⁴¹, qui ne rappellent en rien Manhattan et ses gratte-ciels. Cette tension entre le haut et le bas peut cependant être perçue à l'écoute du succès populaire « Empire State Of Mind », une collaboration entre Jay-Z et Alicia Keys, où ce que symbolise l'appellation « Empire State⁴² », à savoir la grandeur et la richesse, est mis en contraste avec l'histoire du *hustler* de bas étage. Cette dichotomie, avance le rappeur, est aussi observable à même la composition musicale. Aux envolées de la chanteuse répondraient la voix monocorde et les propos plus terre-à-terre du rappeur : « There's a great tension between the anthemic, even the hopeful chorus and the lines about the *gang of niggas rollin with my click* and *corners where we selling rocks* and the story of girls who come to the *city of sin* and get turned out. » (*D*, p. 129) Au travers des paroles de la chanson et du vidéoclip sont également mis en opposition la petite histoire des deux personnages et le grand récit américain porté par les nombreux emblèmes de sa capitale économique (le Charging Bull de Wall Street, le palais de Justice, le Rockefeller center, Times Square, l'Empire State building, la statue de la liberté, etc.). Dans le vidéoclip, les vues aériennes, auxquelles s'ajoutent les plongées et contre-plongées, ainsi que le défilement

⁴⁰ Notorious B.I.G., « Juicy », *op. cit.*, (cité dans *D*, p. 23).

⁴¹ « Zone où les constructions ne doivent pas s'élever au-dessus d'une hauteur déterminée. » (Article « non altius tollendi » dans *Antidote*, Montréal, 2016.)

⁴² « Empire State » est le surnom donné à l'État de New York pour rendre hommage à sa prospérité et à la diversité de ses ressources. L'immeuble éponyme, l'Empire State Building, qui a longtemps été le plus grand au monde, fait partie des emblèmes de la Grande Pomme. D'ailleurs, il apparaît en photo à de nombreuses reprises dans les mémoires de Carter. (« Tracing the Origins of "Empire State", *New York Times*, New York, 1991, en ligne, <<https://www.nytimes.com/1999/03/28/nyregion/1-tracing-the-origins-of-empire-state-951765.html>>.)

des figures allégoriques de la liberté, de la justice et de la prospérité ont pour effet d'inspirer toute la grandeur vertigineuse et l'aspect mythique de la métropole.

Brooklyn est représenté, dans l'œuvre autobiographique de Jay-Z, de manière complètement différente, c'est-à-dire dans le petit détail en apparence anodine, mais non moins chargé de sens. Le paysage urbain y est entre autres évoqué par la description des trottoirs fissurés dont la charge symbolique ne peut échapper au lecteur. Que ce soit lorsqu'il raconte une virée en voiture avec ses neveux pendant laquelle il observe de jeunes mères pousser leurs bébés dans des poussettes, des adolescents se livrer à leur trafic sur le coin de la rue, des vieilles dames traîner leur panier de courses (*D*, p. 207) ou lorsqu'il verse une gorgée de sa boisson sur le pavé en hommage à ses amis disparus (*D*, p. 210), le narrateur utilise fréquemment l'adjectif « cracked » pour accompagner le mot « sidewalks ». Il ne fait pas qu'illustrer un état de décrépitude, mais décrit également un laisser-aller, une indifférence : « I ain't waiting for the system to plug up these holes / I ain't slipping through the cracks » (*D*, p. 187). Les fissures dans le trottoir se voient augmentées d'une couche sémantique supplémentaire lorsqu'elles deviennent un lieu où il est possible de glisser, de s'engouffrer ou même de creuser : « The deeper we get into those sidewalk cracks and into the mind of the young hustler trying to find his fortune there, the closer we get to the ultimate human story, the story of struggle, which is what defines us all » (*D*, p. 19). S'intéresser aux fissures dans les trottoirs, c'est poser un regard « au ras du sol⁴³ », au sens littéral, mais aussi au sens figuré comme l'entendait Tricia Rose lorsqu'elle parlait de *tales from the landscape*⁴⁴, ce qui rejoint également les propos de Marc Augé et de Michel de Certeau qui s'intéressent aux « pratiques microbiennes⁴⁵ » des habitants d'un territoire donné. Fouiller dans les fissures du trottoir, dit Jay-Z dans une langue métaphorique, permet de trouver un accès direct à une génération et à la sous-culture à laquelle elle contribue.

⁴³ Terme employé par Augé pour décrire l'approche de de Certeau : « L'appréhension globale de la ville (celle qui peut s'effectuer depuis le 110^e étage du World Trade Center) – le point de vue de l'œil solaire – n'a rien à voir avec la connaissance qu'on en prend une fois redescendu au ras du sol. » (Marc Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, *op. cit.*, p. 133.)

⁴⁴ Tricia Rose, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁵ Marc Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, *op. cit.*, p. 133.

3.3 Polysémies

L'homophonie du mot « crack » est fréquemment exploitée par le rappeur qui s'inclut dans ce qu'il appelle la « crack culture » (*D*, p. 17) – expression désignant les répercussions socioculturelles qu'a provoquées l'émergence de cette drogue dans les milieux défavorisés. La chanson « Regrets » investit cette constellation de sens autour du mot « crack » en situant un *hustler* sur le trottoir qui attend des acheteurs : « Me under a lamppost, why I got my hand closed? / Crack's in my palm [...] » (*D*, p. 264) Cette dernière phrase, qui, lorsque chantée, peut être entendue comme « cracks in my palm », évoque ces lignes qui se tracent sur la paume des mains – craquées comme les trottoirs des *projects*. Tout ce système sémantique autour du mot « cracks » parvient à illustrer une adéquation entre le sujet et son environnement.

L'horizontalité généralisée des décors de l'enfance de Carter décrits dans *Decoded* plonge le lecteur dans une géométrie bidimensionnelle où se déploient « blocks », « streets » et « corners » : « I'm up the block, round the corner, and down the street » (*D*, p. 214). Les paroles des chansons de Jay-Z sont éminemment graphiques et misent sur la polysémie des mots pour créer des images fortes, évocatrices ou parfois simplement pour amuser : « cause he was on the block where no squares get off / See in my inner circle all we do is ball / Till we all got triangles on our wall » (*D*, p. 136). Après le carré et le cercle qu'esquissent les deux premières lignes, les triangles font quant à eux référence à la certification « diamant » des albums vendus à plus d'un million d'exemplaires qu'un artiste affiche fièrement à son mur.

Le rappeur explique également que la signification du mot « block », tantôt pâté de maison, tantôt brique de cocaïne, peut varier à l'intérieur même d'une chanson : « Finish off the block then I make my mall rounds » (*D*, p. 62). Dire faire des rondes autour des blocs d'habitations est encore ici un moyen pour l'auteur et interprète d'alterner dans les formes et images produites par la chanson. Il s'amusera en outre avec la géométrie des objets en comparant de petits blocs de bois où figurent les lettres de l'alphabet avec des blocs d'appartements où il fait transiter du crack : « We used to fight for building blocks / Now we

fight for blocks with buildings that make a killing » (*D*, p. 50). Recourant une fois de plus à la géométrie plane, Carter trace de nouvelles formes sur la carte géographique de ses environs : « Up until that point in my life could be mapped with a triangle : Brooklyn, Washington Heights, Trenton. » (*D*, p. 76) En reliant des points et dessinant des formes sur la carte, Carter s’empare de celle-ci pour y inscrire ses déplacements, sa vie et ses étapes.

Il poursuit ce travail cette fois à l’aide du mot « tracks » dont il creuse les différentes définitions. Même si « tracks », selon l’argot du hip hop, désigne avant tout « chanson », dans les paroles de Jay-Z, ce sont également des doses de cocaïne, des chemins de fer ou encore des avenues malfamées (« pimps run their hoes on “tracks” urban strips where clients come to find prostitutes » [*D*, p. 195]). Chaque fois qu’il exploite cette polysémie, le rappeur trace des lignes dans les images mentales que construisent les auditeurs et les lecteurs : si déjà les chansons, spécialement dans le technocette du rap, se composent d’une succession de « lines »; la cocaïne, elle, se consomme la plupart du temps sous forme de ligne; tandis que les avenues forment des lignes qui s’entrecroisent dans l’espace urbain. Celles-ci deviennent, dans les termes de Carter, des « chaotic crossroads » (*D*, p. 235) ou des « crosshairs » (*D*, p. 185). Toutes deux réitérant l’imagerie et la sonorité de la croix (« cross »), ces expressions renvoient directement à l’intersection, au carrefour.

L’iconographie de la concentricité qu’évoque la ligne de mire (« crosshair ») va de pair avec la façon dont Carter dit réfléchir, qu’il exprime, nous en avons fait mention dans le second chapitre, par le recoupement de ses différentes idées en des embranchements surchargés : « My mind is always jumping around, restless, making connections, mixing and matching ideas, rather than marching in a straight line. » (*D*, p. 191) En ce sens, ses rimes, elles aussi, lui apparaissent sous forme de carrefour : « rhymes come to me [...] as a series of connecting verbal ideas, rather than full-fledged stories » (*D*, p. 191). À l’aide d’une littérature incorporée (voir p. 40), il se représente une fois de plus en adéquation avec son quartier. Sa vie qui, selon lui, prendrait la forme du vers libre plus que de la prose (*D*, p. 191) s’arrime ainsi davantage à un quartier rempli d’intersections qu’à une autoroute. Finalement, une dernière définition du mot « track » est utilisée dans *Decoded*, en ce qu’il peut être compris, lorsque conjugué, comme « suivre la trace » (*D*, p. 39) ou encore « parcourir » (*D*, p. 111). Et c’est peut-être dans cette acception, parmi toute la constellation sémantique autour du mot

« track », qu'il est le plus révélateur de l'expérience du ghetto, qui peut être pensée comme un parcours, voire un cheminement.

3.4 Ligne brisée

Ces multiples intersections du Bed-Stuy mettent en place un terrain à explorer pour le jeune Shawn : « When I got a little older Marcy would show me its menace, but for a kid in the seventies, it was mostly adventure, full of concrete corners to turn, dark hallways to explore, and everywhere other kids. » (*D*, p. 4) Chaque arête, chaque « concrete corners », brise la ligne que tracent les pas du garçon curieux et intrépide sur son aire de jeu et l'enfonce dans un parcours labyrinthique. En effet, la multiplication des angles droits que forment les intersections de ce secteur urbain rappelle visuellement le labyrinthe. Les itinéraires de Shawn, qui ne cesse d'effectuer des allers-retours entre chez lui et chez son ami Jaz (*D*, p. 76) et, plus tard, entre son point de vente et le lieu où il maintient ses réserves (*D*, p. 34), décrivent des lignes constamment brisées par les carrefours du quartier. Dès l'incipit de *Decoded*, le lecteur se voit plongé dans les allées labyrinthiques de Marcy où seuls les habitués savent se retrouver :

The shadowy bench-lined inner pathways that connected the twenty-seven six-story buildings of Marcy Houses were like tunnels we kids borrowed through. Housing projects can seem like labyrinths to outsiders, as complicated and intimidating as a Moroccan bazaar. But we knew our way around. (*D*, p. 3)

Inutile d'avoir visité des médinas pour savoir à quel point celles-ci peuvent désorienter les touristes, leur donner l'impression d'être passés trois fois au même endroit avant qu'ils ne retrouvent finalement leur chemin. Les habitants locaux, quant à eux, y circulent avec une aisance déconcertante. Si dans sa chanson « Where I'm From », Jay-z déclame « [n]iggas get lost for weeks in the streets » (*D*, p. 214), leur errance n'a cependant rien à voir avec un manque de repères tangibles, mais plutôt avec une recherche introspective.

Il est possible de voir dans le schème du labyrinthe un moyen d'illustrer le sentiment d'égarement que la plupart des jeunes des quartiers défavorisés peuvent ressentir quant à leur devenir. Le labyrinthe nous apparaît dès lors comme l'existence morphologique de l'école de la rue par sa façon de contribuer à l'initiation des adolescents qui se situent à un point tournant de leur vie. La capacité que possède le labyrinthe à désorienter est ce qui a amené l'anthropologue David Le Breton à le comparer à l'adolescence : « La traversée de l'adolescence ou désormais, de la jeunesse, n'est pas une ligne droite bien balisée, mais plutôt un sentier en lignes brisées, malaisé à repérer, avec un sol qui se dérobe parfois sous les pas.⁴⁶ » L'école par la phratricie apprend aux garçons désorientés à retrouver leur chemin, ce qui consiste, dans la pratique, à leur enseigner entre autres à repérer les signes délimitateurs inscrits sur les murs de leur quartier. Les dédales comme lieu éducationnel recoupe la vision de Bertrand Gervais, qui, dans son ouvrage *La ligne brisée : labyrinthe, oubli & violence*, envisage ceux-ci comme un « processus » qui consiste en une appropriation progressive du terrain⁴⁷. Sont observables, dans les paroles de Jay-Z, tant l'étape de la désorientation associée à l'entrée dans l'initiation, que celle de familiarisation avec le territoire associée au ressortir de l'initiation.

La chanson « Regrets », commentée dans *Decoded*, met en scène un jeune homme du ghetto à la recherche d'un sens général à son existence. Les paroles jouent sur les deux volets de la signification du mot « direction » dont l'un se situe sur le plan géographique et l'autre sur le plan personnel : « As sure as this Earth is turning souls burning / in search of higher learning turning in every direction seeking direction » (*D*, p. 266). L'impression qu'ont les jeunes hommes d'un avancement constamment avorté, de ne tourner qu'en rond, se trouve accentuée par une temporalité cyclique mise en image par la révolution de la Terre. La théorie étayée par Le Breton, selon laquelle les privilégiés seraient inscrits dans le temps, et, à l'opposé, les exclus, « condamnés à l'espace et à un temps vide marqué par la répétition du même⁴⁸ » se reflète dans le portrait que brosse Carter du ghetto. Dans les HLM du Bed Stuy, expose-t-il, la vie semble ponctuée par les chèques du gouvernement, qui, encaissés tous les

⁴⁶ David Le Breton, *op. cit.*, p. 12-13.

⁴⁷ Bertrand Gervais, *La Ligne brisée : labyrinthe, oubli & violence*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2008, p. 14.

⁴⁸ David Le Breton, *op. cit.*, p. 287.

premiers et quinzièmes jours du mois, propulsent les junkies vers leur dose (*D*, p. 301) et font redémarrer la micro-économie locale. Chaque période de deux semaines marque ainsi un recommencement. Le protagoniste du récit que raconte « Regrets » s'embourbe dans des habitudes monotones qui le maintiennent dans son secteur, rendant impossible toute progression : « Same routine I'm runnin game to fiends / Exchangin cash for crack rocks / Back and forth to my stash box » (*D*, p. 34). Le jeune Shawn Carter, en plus d'habiter à même l'itération, en ce sens que tous les bâtiments des Marcy House Projects, en plus d'être disposés de façon symétrique, sont en tout point identiques, voit des événements se répéter constamment : « I'd seen this kind of thing happen in the streets a million times. » (*D*, p. 41) Devant composer avec les mêmes problèmes jour après jour, il constate à regret que rien ne semble changer (*D*, p. 208).

Dans son ouvrage sur la ligne brisée, Bertrand Gervais reprend les propos de Penelope Reed Doob, pour qui un tracé labyrinthen, à cause de la multiplication des carrefours, et donc des choix à faire, peut engendrer « l'immobilité et le désespoir, la tentation de s'arrêter avant d'avoir atteint le but recherché »⁴⁹. Dans les paroles de la chanson « Fallin' », la voix narrative émet un triste constat quant à la réalité des jeunes habitants du ghetto qui, même s'ils se débattent et s'agitent dans tous les sens, ne risquent pas de trouver une façon d'améliorer leur situation : « Fight, and you'll never survive / Run, and you'll never escape » (*D*, p. 118). De cette morne résilience se dégage avant tout une impression d'enfermement. Faisant référence à l'épreuve que représente l'adolescence, Le Breton parle quant à lui d'un « sentiment d'être devant un mur infranchissable, un présent qui n'en finit jamais⁵⁰ ». À l'instar du « mur infranchissable » de Le Breton, le cul-de-sac, vu comme ce qui fait entrave, ce qui barre la route, fait partie intégrante des décors qui défilent tant dans les chansons que dans les mémoires du rappeur.

S'il réfère souvent à un lieu idéal pour effectuer son trafic en raison d'un faible achalandage, le cul-de-sac est à l'occasion utilisé pour exprimer le caractère médiocre et contingent du travail de type neuf à cinq. Cependant, l'image la plus riche que fournit le cul-

⁴⁹ Penelope Reed Doob, citée dans Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁰ Le Breton David, *op. cit.*, p. 18.

de-sac dans *Decoded* est la comparaison qui en est faite avec le ghetto lui-même. Être nés dans un quartier considéré dangereux, malfamé, est, selon Carter, ce qui provoque chez les jeunes un sentiment de clausturation et les mène à toujours envisager le pire : « It sometimes feels like complete disaster is always around the corner, waiting to trap us, so we have to live for the moment and fuck the rest. » (*D*, p. 113) Le mot « trap » revient dans un segment fortement introspectif du livre, celui où le narrateur tente d'expliquer ses réflexions personnelles derrière les paroles d'une chanson dont le refrain fait entendre « I'm stuck in this life forever » (*D*, p. 206). Il y parle sans ambages de l'anxiété que peut ressentir un jeune *hustler* emmuré dans l'étroit périmètre où celui-ci fait commerce : « Had to hustle in a world of trouble / trapped in, claustrophobic the only way out was rapping » (*D*, p. 206). Si le rap, où nombre de chansons font entendre des histoires d'ascension sociale, fait miroiter aux garçons une porte de sortie hors de leur condition impécunieuse, peu nombreux sont les élus à faire fortune grâce à la musique.

Le terme « trap » nous intéresse d'autant plus qu'il désigne un genre musical émergé dans les années 90, mais qui connaît un véritable essor dans les années 2010. Avant d'être un sous-genre du rap, nous explique Miles Raymer dans un article du *Chicago Reader*, « trap » désignait initialement l'endroit où avait lieu le commerce illégal de drogues⁵¹. Il est ensuite venu qualifier le rappeur qui était lui-même impliqué dans le trafic et qui traitait de ce thème dans ses textes. Dans une série de dix documentaires réalisée par la chaîne Noisey, chapeautée par Vice et HBO, l'interviewer Thomas Morton plonge au cœur de la scène trap d'Atlanta et parvient à pénétrer les studios des rappeurs, aménagés en véritables forteresses où transitent entre autres drogues et armes. La série s'ouvre sur un homme, dans une cuisine, qui explique comment préparer du crack. Lorsqu'interrogé sur ce que signifiait pour lui le trap, il répond dans un exposé un peu brouillon dû à son intoxication :

It is what it is, there's a trap, so when you get caught up in it, it's a one way in, one way out. [...] A trap gonna be just what it is. Where ever there's a trap, there's a studio. It goes together. It's hand in hand you can't have one without the other. You

⁵¹ Miles Raymer, « Who owns trap? », *Chicago Reader*, Chicago, 20 novembre 2012, en ligne, <<https://www.chicagoreader.com/chicago/trap-rap-edm-flosstradamus-uz-jeffrees-lex-luger/Content>>.

can't have the trap without the studio, without the dope. The dope is what inspires the rap⁵².

Ce discours, en plus de réaffirmer une impression de cul-de-sac, crée un écho avec une chanson de Jay-Z : « Nigga you better roll deep goin' through Coney Island 'cause it's one way out, nigga, one way in » (« Bk Anthem », 2008). Même si les sonorités qu'affectionne Jay-Z sont en tout point opposées à celles du trap, il partage sans conteste avec celui-ci certaines thématiques, parmi lesquelles figurent la facilité avec laquelle les jeunes garçons sont attirés vers une vie de criminalité (*D*, p. 42), ainsi que la codépendance entre le *gangsta rap* et la « crack culture ». L'imagerie de la trappe ne nous éloigne pas de celle du labyrinthe qui, dans la mythologie, est d'abord et avant tout construit afin d'enfermer, de séquestrer, d'encager.

Nous faisons ici référence à l'histoire du roi Minos qui fait enfermer le Minotaure, monstre né de l'adultère qu'a commis sa femme Pasiphaé avec un taureau. Le roi demande à l'architecte Dédale d'élaborer les plans d'un labyrinthe si complexe, jonché de tunnels et de voies sans issues, que jamais l'être hybride mi-homme mi-taureau, ni par le fait même qui que ce soit d'autre, ne parviendra à s'en échapper. Le roi fait donc enfermer en son centre le Minotaure qui devait néanmoins être nourri. Ce premier convient de lui faire parvenir, tous les neuf ans, sept jeunes garçons et sept jeunes filles, tous tirés au hasard, qui seraient sacrifiés aux mains et aux dents du monstre. Souhaitant mettre fin au massacre, Thésée, fils d'Égée, Roi d'Athènes, pénètre volontairement dans le labyrinthe afin d'éliminer le monstre. S'étant préalablement lié à Ariane, fille de Minos, il parvient à retrouver son chemin grâce à la pelote de laine que celle-ci lui avait donnée.

Le labyrinthe de Dédale, souvent représenté comme circulaire, mais aux embouchures rectilignes, rappelant ainsi la ligne de mire, peut également s'apparenter aux rues de Brooklyn par sa façon de symboliser la violence et l'enfermement : « Le labyrinthe de Dédale est l'exemple par excellence d'un lieu menaçant⁵³ »; il est « une prison inextricable, tant pour

⁵² Curtis Snow dans Andy Capper, Gregory Beef Jones (réalis. et prod.), *Welcome to the trap*, Ép. 1, New York, 2015, en ligne, <https://video.vice.com/en_uk/video/welcome-to-the-trap/55ce4bb923652a5532d4fbd8>.

⁵³ Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 14.

le Minotaure qui y est tenu captif, que pour les victimes qui lui sont données en pâture.⁵⁴ » Les *gangstas*, convaincus de leur propre dangerosité, pourraient certainement se voir comme des Minotaures arpentant les rues, errant dans le labyrinthe, prêts à l'affrontement. Cependant, tel le mi-homme mi-taureau, ils sont perdants à ce jeu puisqu'ils ne s'échappent pas des méandres. Les géographes Ley et Cybriwsky soulignaient la dangerosité des périphéries urbaines en insistant sur l'importance derrière les choix des sentiers empruntés. Tout comme dans le labyrinthe de Dédale, les jeunes du ghetto doivent se méfier de ce qu'ils peuvent trouver sur leur chemin : « Neighborhood teenagers have to take care in the paths they follow and the areas they use⁵⁵. » Ils seraient en ce sens d'autant plus faciles à rapprocher de ces enfants nommés au hasard, puis jetés en pâture, car, contrairement à Thésée, personne ne les attend au portail.

3.4.1 Enfermement

La prison constitue un thème récurrent dans l'œuvre de Jay-Z. Elle y est avant tout synonyme de défaite et d'isolement : « Dear ma, I'm in the cell, lonely as hell » (*D*, p. 270). Cependant, même si le rappeur réfère beaucoup à la prison directement, ce qui, dans ses chansons, semble davantage être symbole d'enfermement et d'étroitesse serait peut-être le ghetto lui-même : « Niggaz is outta jail but they still locked up » (« Bk Anthem », 2008). Le quartier lui-même, où se multiplient murs et barreaux, rappelle l'aménagement du pénitencier. Cette iconographie se retrouve dans plusieurs vidéoclips de Jay-Z (*Hard Knock life*, *Anything*) mais aussi à même les illustrations de *Decoded* où apparaissent des murs de briques ou de béton (*D*, p. 96-97, 150, 232-233), des clôtures (*D*, p. 171, 204, 280), des barreaux de métal qui obstruent la vue sur un paysage urbain (*D*, p. 108, 52) ou encore un voile noir au travers duquel apparaissent des échafauds de construction (*D*, p. 96). Ces aspects d'un urbanisme raté, qui fait alterner brique, béton et métal, sont soulignés par Bettina Ghio à propos des cités HLM dans *Sans fautes de frappe* :

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ David Ley, Roman Cybriwsky, *op. cit.*, p. 495.

La cité HLM apparaît dans toute sa laideur, par la monotonie des formes architecturales et des matières avec lesquelles elle a été bâtie; dans sa décrépitude, par le délabrement des immeubles, ainsi que par l'inconfort du cadre de vie et le sentiment de clausturation qu'elle dégage⁵⁶.

Dans ses mémoires, Carter insiste sur le fait qu'il est excessivement difficile pour les habitants du ghetto d'en sortir, principalement parce qu'ils ne parviennent pas à l'envisager sérieusement, ni même à le concevoir. C'est pourquoi les résidents de Marcy recherchent plutôt des échappatoires à l'intérieur de leurs murs. Pour certains, il s'agira de la consommation de drogues, pour d'autres, des conduites ordaliques; dans les deux cas, le but recherché est une expérience de la limite :

Hopelessness and desperation is what you're supposed to feel in poverty. The drive to escape that hopelessness is, for the hustler, the same thing that drives a drug addict to get high – a need to escape. So here, and in other rhymes, I'm identifying with addicts. And addict doubles down on his pain, and like the hustler feels death or jail couldn't be much worse than the pain of poverty. (*D*, p. 107)

Cette recherche d'une façon de fuir sa réalité se manifeste également dans la ligne « Life is harsh, niggas gotta right to spark » (*D*, p. 207), dans la mesure où, le mot « spark » (étincelle), explique le rappeur, fait allusion à la fois à la flamme d'un briquet et au bref éclair qui accompagne la détonation d'une arme à feu. À cause d'un manque de perspective d'avenir, les jeunes se voient placés devant un faux dilemme, celui de devoir choisir entre la criminalité et la pauvreté. La première option, ils le savent, débouche souvent sur l'incarcération : « And of course, the dream is that selling the drugs will get you out of the hood. But more times than not, you get out by going to jail. » (*D*, p. 185) Cet énoncé suggère de façon ironique que la seule façon de sortir du ghetto est d'en rejoindre un nouveau, encore plus étroit, celui du monde carcéral⁵⁷.

⁵⁶ Bettina Ghio, *Sans fautes de frappe. Rap et littérature*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2016, p. 73.

⁵⁷ D'ailleurs, le centre de détention de New York, Rikers Island, où sont enfermés nombres de *hustlers* (et même de rappeurs), est une île à l'Est de Manhattan qui, avec ses nombreux bâtiments, ses terrains de basketball, ses allées sinueuses qui marient l'angle-droit et la courbe, n'est pas sans rappeler la cour de Marcy et, par le fait même, le labyrinthe de Dédale.

3.4.2 Virées et cercles vicieux

L'étanchéité du Bed-Stuy se manifeste dans les descriptions qu'en fait Carter (« Bed-Stuy was my country, Brooklyn my planet. » [D, p. 4]), mais aussi dans la pratique des virées en voiture qui y est répandue. Effectivement, même lorsqu'ils prennent la voiture, les jeunes hommes du ghetto n'envisagent pas la sortie temporaire ni la fuite définitive, mais embrassent plutôt la promenade. Lorsque les personnages des chansons de Jay-Z montent en voiture, leurs déplacements ne visent pas nécessairement à atteindre une destination prédéterminée : « Let's drive around awhile » (D, p. 46). Métaphore de la façon avec laquelle les jeunes entrevoient leur quotidien, ponctué de déplacements qui ne mènent nulle part, la virée en voiture est, pour la sociologue française Maryse Esterle-Hedibel, une errance partagée qui contribue à l'apprentissage de la virilité :

[Le mot "virée"] est couramment utilisé pour désigner des sorties sans but autre que celui d'être ensemble et de laisser trace de son passage. La virée est plutôt masculine (Catani, Verney, 1986, 109), toujours collective, la plupart du temps nocturne, à bord de véhicules motorisés (voitures ou deux roues). [...] Elle suppose enfin de revenir au point de départ.⁵⁸

Autrement dit, la virée est un passage, mais qui ramène à la case départ. Son importance résiderait donc dans la manière avec laquelle les jeunes hommes laissent une trace : ils écrivent dans le paysage, simplement en se montrant, en sillonnant le territoire. Cette démarche va de pair avec le désir de visibilité que satisfait partiellement la pratique du graffiti. Cette vision de la promenade en voiture comme fin en soi recoupe celle de Catani et de Verney, que cite elle-même Esterle-Hedibel, qui, dans *Se ranger des voitures*, l'entrevoient comme un non-lieu, une façon d'« être nulle part tout en croyant disposer de virtualités innombrables⁵⁹ ». Les jeunes hommes qui préfèrent parader entre leurs murs, plutôt que de les franchir, se retrouvent coincés dans une sorte de mobilité immobile : ils se déplacent pour aller nulle part; ils avancent sans avancer.

⁵⁸ Maryse Esterle-Hedibel, « Virées, incendies et vols de voitures : motivations aux vols et aux dégradations de voitures dans les bandes de jeunes de milieu populaire », *Déviance et société*, vol. 20, n° 2, 1996, p 125.

⁵⁹ Maurizio Catani et Pierre Verney, cités dans *ibid.*, p. 125.

La virée en voiture contribue à toute l'« iconicité géométrale⁶⁰ » du *hood* puisque l'errance des participants se voit constamment détournée, balisée, par les carrefours de Brooklyn qui font imposer l'angle droit. À la virée, aux virages, aux rondes et donc au cercle vient une fois de plus s'opposer l'angle droit du paysage urbain : « I circle the vultures in a van and / I run the block » (*D*, p. 144). Si la ronde signifie, pour le *dealer*, faire le tour des consommateurs pour subvenir à leurs demandes, le cercle quant à lui, est aussi explicitement utilisé pour référer au statu quo, à l'immutabilité : « let's go – get out the car! / Going in circles, it's a vicious cycle » (*D*, p. 32). Les multiples possibilités de trajets où les rues s'entrelacent permettent une fois de plus d'associer le quartier chaud au labyrinthe, puisque celui-ci, explique Bertrand Gervais, introduit « l'errance provoquée par une multitude de choix à faire qui enfoncent le sujet toujours plus profondément dans la confusion⁶¹. » À chaque carrefour le conducteur doit improviser et trancher entre les différentes options offertes à lui, cependant il s'agit moins d'une source de confusion, que d'un exercice de familiarisation à son environnement.

Ces promeneurs – ou patrouilleurs, pourrait-on les appeler puisque leurs virées leur permettent, en plus de faire l'apprentissage de la virilité, d'exercer une certaine surveillance de leur quartier – rappellent ainsi, une fois de plus, les *péripoloi*, ces vigiles grecs de l'Antiquité. Les éphèbes seraient à mettre en parallèle avec les jeunes hommes des *ghettos* américains dans la mesure où leurs apprentissages sont faits en phratrie, dans un territoire spécifique, à la différence que les premiers tournent autour des bornes, tandis que les seconds font des virées à l'intérieur de celles-ci :

Quand Eschine évoque la génération éphébique qui a été la sienne, aux environs de 370, il précise qu'il a servi deux ans comme « *péripolos* de ce territoire » au sortir de l'enfance. Le *péripolos*, étymologiquement, c'est celui qui tourne autour (de la cité) et, quand Platon imitera dans les *Lois* l'institution éphébique, il fera tourner autour de sa cité, d'abord dans un sens, puis dans l'autre, dans les régions frontalières, ses *agronomoi*.⁶²

⁶⁰ Terme emprunté à François Dagonet dans « Les iconographies ordinatrices et inventives », *Écriture et Iconographie*, Paris, J. Virin, 1973, p. 80.

⁶¹ Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 33.

⁶² Pierre Vidal-Naquet, *op. cit.*, p. 153.

Le *péripolos*, souligne Vidal-Naquet, demeure ainsi attaché à l'image de la sentinelle qui arpente les territoires périphériques puisque, en grec, περίπολοι, son nom se compose des mots « autour » (περί) et « errer » (πέλομαι)⁶³.

Contrairement aux jeunes *gangstas* et *hustlers* qui grandissent dans l'environnement où a lieu leur initiation, les *péripoloi* sont quant à eux appelés à suivre une formation temporaire qui ne dure, plus précisément, que deux ans. Toujours dans *Le chasseur noir*, Vidal-Naquet relate que ces éphèbes de la civilisation grecque du premier siècle étaient appelés à rejoindre la garnison en retrait de la cité, à y apprendre à se battre, à chasser la nuit, ainsi qu'à faire usage de la ruse avant d'être réintégrés à la société. La volonté de systématiser ces apprentissages témoigne de l'héritage du mythe de Thésée, en ce sens que ce dernier est élevé en éphèbe modèle : le brillant guerrier a su combiner adresse et ingéniosité pour accomplir ses exploits. C'est pourquoi le « chasseur noir » est désigné ainsi : il porte la chlamyde noire afin de rappeler la voile noire du navire de Thésée, symbole de l'oubli qui couta la vie de son père⁶⁴. L'écho entre le mythe de Thésée et le rite de passage permet à Bertrand Gervais, dans *La ligne brisée*, de donner à voir le labyrinthe comme un processus d'apprentissage :

Le labyrinthe à ligne brisée est moins un artéfact, stable et reconnaissable, qu'un environnement et l'occasion d'un processus, un espace à découvrir et à maîtriser. Il se présente comme un dédale inextricable qui requiert un apprentissage et des modalités d'appropriation. Ceux qui s'en échappent, comme le fait Thésée, en sortent transformés⁶⁵.

Cette comparaison se retrouve également dans la lecture que fait Pierre Vidal-Naquet de l'historiographie des *péripoloi* qui, en suivant les traces de Thésée, traversent ensemble l'épreuve en laquelle peut consister le passage vers l'âge adulte : « On a rapproché, de façon plausible, ces deux ans de mise à l'écart de la période de latence que comporte la transition

⁶³ Article « Perípolos », dans *Encyclopédie Treccani*, 1929, en ligne, <<http://www.treccani.it/vocabolario/peripolo/>>.

⁶⁴ Thésée, qui avait convenu de revenir à Athènes avec une voile blanche s'il s'avérait victorieux de son duel avec le Minotaure, oublia d'en faire autant et aborda les côtes athéniennes à bord d'un vaisseau muni d'une voile noire. Apercevant la voile funeste, Égée, père de Thésée et roi d'Athènes, se jeta en bas de la falaise, ce qui, du même coup, permit à Thésée d'accéder au trône. (Vidal-Naquet, *op. cit.*, p. 957.)

⁶⁵ Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 14.

de l'enfance à l'âge adulte dans nombre de sociétés⁶⁶. » Conventionnellement, les initiés seront plutôt emmenés, autour de la cité, à l'extérieur du *domus* pour que le rite puisse s'effectuer. Il en va ainsi dans les contes, mais aussi dans nombre de sociétés où sont ritualisés les passages de l'enfance à l'âge adulte, parmi lesquelles figure la cité grecque éphébique. Se soumettant eux aussi à une initiation virile, voire guerrière, les adolescents de Brooklyn, dont Carter raconte l'histoire, seront cependant mis à l'épreuve à l'intérieur de la cité. Les nombreuses discriminations individuelles, la redéfinition des altérités, ainsi que la « redélimitation » de l'espace permettent à la marge – qui, par définition, relève du dehors, de l'inconnu – de se situer à deux pas de la maison. Le rite, qui doit avoir lieu dans la rencontre de l'autre, s'opère, pour les habitants de Marcy, dans la confrontation avec un autre qui n'est en vérité qu'une autre version de soi. De plus, parce que le climat d'affrontement est, dans le ghetto, permanent, il n'y aura pas pour les *hustler* de (ré)intégration à la civilisation. L'ensauvagement qui permet le rite initiatique est censé consister en un « détour par la sauvagerie et la marge non cultivée⁶⁷ », explique Vidal-Naquet; or pour les *hustlers*, stationnés dans cette marge, l'ensauvagement n'en est pas un passager, ni transitoire. De plus, les rappeurs issus du ghetto intègrent-ils, dans leurs chansons, un vocabulaire qui appelle davantage au « tour », qu'au « détour » (aussi faut-il avoir une destination pour faire un détour).

Plutôt que d'utiliser des termes qui se traduisent par « conduire », « se diriger », etc., Jay-Z opte, lors de l'écriture, pour « rolling around » (*D*, p. 207, p. 128), « drive around » (*D*, p. 46, p. 48) ou « riding around » (*D*, p. 104), mettant en évidence le fait qu'il ne s'éloigne jamais réellement de son point de départ. Si elle est, pour une majorité, symbole de liberté, l'automobile serait également, selon David Le Breton, une « prothèse identitaire⁶⁸ ». Ces voitures, que s'offrent les *hustlers* relativement prospères, leur donnent un sentiment de liberté, toutefois elles ne leur permettent pas d'aller bien loin. Après s'être procuré une Lexus 300, Carter ne s'en sert que pour sillonner les environs. Il raconte, dans *Decoded*, que, pour lui, la fonction de cette voiture était avant tout de faire tourner des têtes. Contrairement aux

⁶⁶ Pierre Vidal-Naquet, *op cit.*, p.146.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁸ David Le Breton, *op. cit.*, p. 239.

publicités télévisées où le conducteur accélère fébrilement sur l'autoroute, Carter faisait circuler sa Lexus à basse vitesse sur les coins de rue qu'il connaissait depuis toujours : « I was [in the car with my nephews] listening to Donny Hathaway and moving slow, like then miles an hour, just rolling around Fort Greene, Brooklyn. » (*D*, p. 207) L'objectif, comme le souligne Esterle-Hedibel, demeure de se faire voir dans le voisinage et d'y faire entendre la musique qui joue dans les haut-parleurs de l'habitacle : « I ride through the ghetto windows down halfway » (*D*, p. 206). Les voitures sont alors plutôt des objets ostentatoires, des éléments de style, des gains identitaires qui s'ajoutent au discours constitutif de l'ipséité, c'est-à-dire du faire-soi.

Si l'obtention du permis de conduire est déjà en soi un rite de passage qui marque le début du devenir homme pour nombre de garçons, l'obtention d'une voiture jouerait, selon David Le Breton, une part encore plus importante dans le passage à l'âge adulte en sa capacité à déplacer, à faire transiter : « elle est aussi un objet d'appropriation des pesanteurs personnelles, un objet transitionnel (à la fois d'apaisement et de passage)⁶⁹ ». Or comment le transit peut-il s'effectuer s'il ne fait que concourir à un retour à la case départ? Si le labyrinthe transforme celui qui en ressort, qu'arrive-t-il à ceux qui n'en ressortent pas? Autrement dit, comment le rite de passage s'accomplit-il s'il n'y a pas de passage?

3.5 Diplomation et savoir-circuler

L'initiation des adolescents du ghetto new-yorkais ne semble donc pas aboutir, en règle générale, à une sortie définitive des bas quartiers qui marquerait une intégration à la société normée. Au contraire, ces premiers seraient plutôt à comparer aux personnages sur-initiés des contes et autres récits (auxquels nous nous intéresserons sous peu) qui, bloqués dans la marge, deviennent les doyens de cet espace. Dans la chanson « This Life Forever », le rappeur tente d'illustrer le caractère perpétuel du climat d'affrontement qui oblige les habitants du *hood* à s'accoutumer aux conflits et aux dangers :

⁶⁹ *Idem.*

The name of this song is “This Life Forever” and this is what it means to be “stuck in this life forever”, getting your weight up so you’re always ready for conflict, to kill or be killed, to be armed not just with a nine, but with a quicker mind than the people coming for you. (*D*, p. 209)

Bien que « nine » fasse référence à un pistolet de type 9 millimètres, il n’est pas seulement question de savoir dégainer. Enrichi des expériences concrètes vécues dans le ghetto, le personnage de la chanson est devenu pratiquement inatteignable, ce que David Le Breton expliquerait par le fait que « [l]a mise en danger est [...] contrôlée en principe par la technicité acquise, l’aptitude à évaluer les dangers⁷⁰ ». Il est possible d’interpréter l’absence de réel passage comme une agrégation dévoyée dans la mesure où les résidents de Marcy restent coincés dans la liminarité. Néanmoins, la maîtrise d’un savoir-circuler dans le ghetto peut malgré tout être perçue comme une diplomation ou, du moins, comme l’aboutissement de l’instruction que fournit l’école de la rue⁷¹.

Le territoire urbain, une fois réorganisé et remodelé par les garçons, devient partie prenante de l’élaboration de leur discours identitaire. Ces derniers investissent l’espace public grâce aux « règles tacites [qu’ils imposent et] que tous sont censés connaître⁷² ». La maîtrise de ces codes leur permet entre autres de reconnaître le statut et l’intention des personnes qu’ils croisent : ils seront en mesure d’identifier un *hustler* à sa démarche à la fois sérieuse et nonchalante, un membre de gang à son choix vestimentaire, un résident des *Houses* à son pas pressé et habitué ainsi qu’un « crackhead » à son errance quémandeuse⁷³. Pour le membre d’un gang, ces observations serviront à différencier ceux qu’il choisit d’ignorer de ceux qu’il préfère chasser de son territoire. À l’avenant, connaître les différents territoires des gangs permet au petit *hustler* de choisir un lieu de revente qui serait à la fois à l’extérieur de ceux-ci et loin de l’attention des policiers. En règle générale, ces connaissances permettent aux jeunes

⁷⁰ *Ibid.*, p. 17.

⁷¹ Nous croyons que l’agrégation peut être dévoyée et, parallèlement, les apprentissages véhiculés à l’école de la rue, eux, menés à terme. Nous verrons, aux pages 85 à 88 de ce mémoire, comment le manque d’agrégation est ce qui entrave la sortie du ghetto des garçons, tandis que l’école de la rue est ce qui leur permet, à défaut d’en sortir, d’y avoir pleinement confiance en leurs moyens.

⁷² David Le Breton, *op. cit.*, p. 287.

⁷³ Les toxicomanes, raconte Carter, sont les seuls non-résidents à ralentir lorsqu’ils traversent le ghetto : « You could tell they were looking for crack because they’d slow down as they drove through the hood instead of speeding up. » (*D*, p. 176)

hommes de décider s'ils engagent un affrontement – ou non et de discerner s'ils se préparent à recevoir un assaut – ou non. Dans sa chanson « Coming of Age », Jay-Z tente de montrer comment le travail d'interprète du réel, qui consiste en une constante collecte d'indices, peut s'avérer décisif pour un adolescent du ghetto : « The [...] song is meant to reflect the constant internal cycling that's never spoken and the intense way we analyze each other, with even slight body language serving as a life-or-death clue. » (*D*, p. 41) À l'instar des *tags* et des graffitis qui peuvent, pour un œil mal exercé, paraître indéchiffrables, mais qui sont facilement lisibles pour un initié qui connaît ce langage héraldique⁷⁴, le langage corporel s'avère lui aussi porteur d'indices cruciaux.

C'est avec son père, avant que celui-ci ne s'évapore, que le jeune Shawn Carter pratiquait ce travail d'observateur. Adnis, son père, l'emmenait au restaurant et lui faisait relever nombre de détails sur la rue elle-même, sur les commerçants ainsi que sur les passants : « He was teaching me to be confident and aware of my surroundings. There's no better survival skill you could teach a boy in the ghetto » (*D*, p. 202). Adnis enseignait à son fils⁷⁵, dès son plus jeune âge, à reconnaître les itinéraires qui menaient aux maisons des différents membres de leur famille en sélectionnant et en mémorisant certains repères. Ce premier avait également comme axiome de toujours marcher d'un pas très pressé de façon à ce que personne ne soit capable de le suivre. À l'opposé, une marche plus lente peut être une tentative d'imposer une certaine prestance, voire une autorité : « Some say I been here before because of the way I zone. » (*D*, p. 320) Il est à noter que le mot « zoner » possède un double sens : tant en français qu'en anglais, il désigne l'action de procéder à un zonage, c'est-à-dire de découper un espace, mais aussi celle de flâner, de traîner en marge de la société⁷⁶.

⁷⁴ C'est Rivière qui aborde initialement les graffiti comme des armoiries pour insister sur les représailles auxquelles s'expose un graffeur qui entreprendrait de recouvrir les travaux d'un homologue. (Claude Rivière, *op. cit.*, p. 134.)

⁷⁵ Cet épisode peut sembler contredire le discours que Carter met en place dans le reste de son œuvre où il nie avoir reçu toute éducation parentale. Raconter suivre les enseignements de son père se situe effectivement en porte-à-faux du reste des propos de celui qui dit s'être élevé lui-même. Or Carter parvient toutefois à récupérer cet épisode pour souligner le fait qu'il était déjà préparé au départ de son père : « By the time he left, he'd already given me a lot of what I'd need to survive. » (*D*, p. 209) On peut y voir une autre façon de dire que, malgré son jeune âge, le jeune Shawn était apte à poursuivre son éducation par lui-même.

⁷⁶ Article « zoner » dans *Antidote*, Montréal, 2016.

(Réflexion faite, les deux acceptions nous semblent correspondre aux activités du *hustler*.) Les paroles ci-dessus, extraites de la chanson « Young G's », laissent entendre que les observateurs peuvent déterminer si un passant est originaire du coin simplement en se fiant à la manière dont il déambule. Il y a donc plus d'une démarche qui vaille dans le ghetto. Et le véritable savoir-circuler serait d'être en mesure d'alterner entre les différents rythmes de marche pour mieux adapter celle-ci aux circonstances.

Lorsqu'il mentionne les « chess moves », qui normalement renvoient au jeu d'échecs, Jay-Z désigne en fait la maîtrise d'une technicité qui permet de se déplacer dans les rues de Brooklyn et même, au sens plus large, d'avancer dans la vie : « My pop taught me chess, but more than that, he taught me that life was like a giant chessboard where you had to be completely aware in the moment, but also thinking a few moves ahead. » (*D*, p. 202) La clairvoyance, la vision, le pas d'avance sur les autres, sont ici des aspects donnés à voir dans un lien de causalité – réflexe qui n'est pas étranger aux biographes : ces qualités sont mises en avant afin d'expliquer, a posteriori, le succès tant entrepreneurial qu'artistique du rappeur : « Without necessarily meaning to, he taught me how to be an artist. » (*D*, p. 202) Toutes ces pratiques qui relèvent de la culture hip-hop, qui parfois miment la guerre, consistent avant tout, pour reprendre les termes de Michel de Certeau, en un art de vivre.

3.5.1 Agrégations dévoyées, garçons sur-initiés

Une fois les garçons regroupés et organisés et donc, une fois les risques associés au climat d'affrontement installé dans leurs quartiers limités, ces premiers peuvent s'adonner à l'art, à la musique et à la danse. La *communitas*, qui leur offre un sentiment de sécurité ou, du moins, d'une dangerosité contrôlée met en place, selon Turner, les paramètres nécessaires à la création artistique : « La liminarité, la marginalité et l'infériorité structurale sont les conditions dans lesquelles sont fréquemment engendrés les mythes, les symboles, les rituels, les systèmes philosophiques et les œuvres d'art⁷⁷. » Il explique ce phénomène par le besoin qu'ont les occupants du monde inférieur de problématiser, de mettre en doute, de

⁷⁷ Victor W. Turner, *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*, op. cit., p. 126.

« reclassifier » le rapport entre un individu, son groupe social et son environnement. Toujours selon Turner, les prophètes et les artistes (ce qui inclut *ipso facto* les rappers qui appartiennent à la catégorie des artistes, mais aussi, par extension, à celle des prophètes grâce à leur statut d'orateur particulier) « tendent à être des gens liminaires et marginaux, des "hommes-limite"⁷⁸ ». Ce terme d'« homme-limite » est d'autant plus indiqué si on le pense dans le cadre de l'école de la rue où les apprenants sont des édificateurs et des gardiens de différentes limites. Cependant, ils ne franchissent que très rarement les frontières qui circonscrivent leur ghetto. Et aucun passage, nous l'avons souligné, ne découle de leur rite de passage. En ce sens, il est possible de les voir comme des figures du seuil, des personnes mal-initiées ou sur-initiées.

Si le personnage liminaire, sur lequel s'est penchée Marie Scarpa dans un article publié dans la revue *Romantisme* en 2009, est un être fictionnel, il n'en demeure pas moins que les jeunes hommes du ghetto sont eux aussi « figé[s] sur les seuils⁷⁹ ». Ils peuvent ainsi en être les gardiens ou encore, tel que formulé par l'ethnocriticienne, des « actant[s] de l'entre-deux⁸⁰ ». Nombre de jeunes hommes, une fois les notions de l'école de la rue maîtrisées, participent à l'initiation des plus jeunes. Même si maintenus dans l'infériorité, ces mentors bénéficient d'un statut supérieur aux autres : « Le personnage liminaire, spécialiste du cumul des décumuls, est en quelque sorte un personnage-témoin, placé simplement sur le degré ultime d'une échelle, celle du ratage initiatique [...]»⁸¹ Carter s'est laissé inspirer de personnages liminaires pour se définir lui-même tout en expliquant son succès : « So many people can't see that every great rapper is not just a documentarian, but a trickster [...] » (*D*, p. 56) La figure du « trickster » ou du « fripon divin », personnage mythique qui intéresse également Marie Scarpa dans ses travaux sur le personnage liminaire, serait « porteur de contradictions fondamentales [...], trompeur-trompé, dériseur, ensauvagé et civilisateur⁸² ». Il est le personnage sur-initié par excellence par sa façon de maîtriser les règles pour mieux les

⁷⁸ *Ibid.*, p. 125.

⁷⁹ Marie Scarpa, « Le personnage liminaire », *L'ethnocritique de la littérature*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2011, p. 186.

⁸⁰ *Idem.*

⁸¹ *Idem.*

⁸² *Ibid.*, p. 187.

contourner. Un bon rappeur, explique Jay-Z, est un peu comme ce joueur de tours par sa façon de s'amuser, de jongler avec les mots et de se jouer de ses auditeurs (*D*, p. 56). Il se pose en témoin d'une réalité sociale défavorisée, mais sait l'élever au-dessus des considérations purement empiriques pour en faire de l'art, ce qui n'est pas sans rappeler la façon qu'a Turner de voir, dans la marginalité et l'infériorité, les conditions d'émergence des mythes et des œuvres d'art.

L'ouvrage de Turner permet également de comprendre de quelle façon le fait d'avoir une posture de marginal peut constituer un gain identitaire important, de ce fait que cela participe à la mythification d'un individu : « Les membres de groupes ethniques ou culturels méprisés ou hors la loi jouent un rôle majeur dans les mythes et les contes populaires en tant que représentant ou expression de valeurs humaines universelles.⁸³ » L'anthropologue cite entre autres les exemples du bon Samaritain, du petit tailleur et du mendiant sacré pour illustrer toute la transcendance dont peut être porteur le petit, celui qui occupe une position inférieure, celui dont les origines sont des plus modestes. Dans ce même ordre d'idée, Jay-Z semble attribuer une prévalence morale aux habitants de milieux défavorisés : « The legit world has a million ways to slip out of the truth; ironically, the underworld depends on a kind of integrity. » (*D*, p. 213) – intégrité qu'il tentera d'importer dans le domaine des affaires : « Our goal is to take what we've learned about the world from our lives – and what we've learned about integrity and success and fairness and competition – and use it to remake the corporate world. » (*D*, p. 133) On reconnaît là le « trickster » avec son côté contestateur et transformateur, lui qui, comme l'entend Marie Scarpa, fait « vaciller l'ordre ancien en contestant les catégories et les valeurs [...] »⁸⁴. Le fripon divin, par sa façon de se rapporter tant au haut qu'au bas, au sacré qu'au profane, réactive, dès son nom antithétique, ce que Victor Turner qualifie « d'abaissement et de grandeur sacrée⁸⁵ ».

⁸³ Victor W. Turner, *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*, *op. cit.*, p. 109-110.

⁸⁴ Marie Scarpa, « Le personnage liminaire », *op. cit.*, p. 187.

⁸⁵ Victor W. Turner, *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*, *op. cit.*, p. 97.

3.5.2 L'envol

Cette infériorité structurale, de laquelle se dégage la grandeur sacrée, offre au mémorialiste la transcendance nécessaire pour s'élever au-dessus de la masse. La transcendance serait ici à entendre comme « ce qui est délié et se tient au-delà⁸⁶ ». Le recours au sacré, au mythe, permet à Carter d'illustrer le changement de paradigme que connaît son parcours biographique, de l'horizontalité du ghetto à la verticalité du succès et de la gloire. En effet, le récit qu'il fait de sa sortie du ghetto, qui déjà a tout à voir avec le mythe du self-made man, se voit arrimé avec un autre mythe qui raconte lui aussi une ascension, celle d'Icare.

Nous avons précédemment tenté une narration accélérée du mythe de Thésée (voir p. 67) où ce dernier parvenait à s'évader du labyrinthe dans lequel le roi Minos avait fait enfermer le Minotaure. La suite de ce récit s'avère tout aussi pertinente dans sa façon de mettre sous un nouvel éclairage l'ascension sociale de Carter dans la mesure où, tout comme l'architecte, il « ne parviendra à s'échapper [du labyrinthe] que par un artifice : des ailes qui lui permettent de survoler le problème, c'est-à-dire de changer littéralement de plan (passant de l'horizontal au vertical)⁸⁷ ». La comparaison entre le labyrinthe et le ghetto permet de mieux souligner l'unicité de Carter : pour mille *hustlers* coincés dans le ghetto, un seul Jay-Z; pour des dizaines de garçons jetés dans le labyrinthe, un seul Icare.

Dégageons d'abord les grandes lignes de ce mythe antique que revisite Jay-Z. Le roi Minos, après le triomphe de Thésée, se retrouve furieux contre son architecte Dédale qui lui avait promis la construction d'un labyrinthe duquel il était impossible de s'enfuir, pas même pour son propre créateur. Pour le punir, Minos fait enfermer Dédale et son fils Icare au cœur du labyrinthe. Pris au piège de leurs propres murs, ils voient passer jours et semaines avant que Dédale ait l'idée de fabriquer des ailes qu'ils revêtiraient, à l'image des oiseaux qui, eux, circulent librement, afin de s'enfuir des méandres desquels ils étaient prisonniers. Cependant, l'architecte met en garde son fils contre les rayons du soleil qui, s'il lui prenait de voler trop

⁸⁶ Gildas Richard, « La Transcendance », *Philo pour tous*, 2002, en ligne, <<http://philo.pourtous.free.fr/Atelier/Textes/transcendance.htm>>.

⁸⁷ Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 28.

haut, feraient fondre ses ailes maintenues en place à l'aide de cire. La fin de l'histoire est connue de tous : Icare, enivré par les hauteurs et ne sachant pas s'arrêter à temps, fait une longue chute qui se termine dans le fleuve qui a ensuite été rebaptisé en sa mémoire⁸⁸.

Pour imaginer son succès fulgurant et irréversible, Jay-Z se fabrique des ailes et s'envole comme un oiseau : « *So I'ma spread my wings and / you can meet me in the sky* » (D, p. 230). Dans l'envol du rappeur serait perceptible un artifice, comme le disait Bertrand Gervais, ou plutôt un procédé à la *deus ex machina*, c'est-à-dire une solution magique à un problème inextricable. L'envolée relèverait plus d'une glorification personnelle que de l'aboutissement de l'école buissonnière telle que décrite par Daniel Fabre, où les garçons, bien qu'ils empruntent la voie des oiseaux, ne deviennent pas pour autant aptes à voler, et ce même une fois initiés⁸⁹. Carter, qui prônait l'apprentissage en phratricie, témoigne néanmoins d'une ascension plus individuelle que collective. Sans échapper au culte de la personnalité, le rappeur insiste sur sa distinction : il se détache du groupe qui, lui, ne quitte pas le nid. Il rappelle ainsi deux aspects de la transcendance mis en avant par le philosophe Gildas Richard, à savoir « *séparation et hauteur*⁹⁰ » auxquels s'opposent les principes de base de la *communitas*, soit l'homogénéité et l'infériorité. Daniel Fabre, toujours dans *La voie des oiseaux*, s'intéresse aux garçons qui développent une passion pour les oiseaux, mais qui, en aucun cas, ne se transforment en oiseaux. S'ils rêvent d'avoir des ailes (« [...] nous désirions pouvoir voler ; nous aurions volé par-dessus les montagnes, hors du pays [...] »⁹¹), ils sont rapidement ramenés à l'ordre : « Nous avons mal fait en souhaitant de pouvoir voler ; Dieu ne nous a pas créés pour voler mais pour marcher⁹². » À l'opposé, le rappeur qui se représente dans le ciel, se rapproche de Dieu en perfectionnant le vol plané : « Some said HOV, how

⁸⁸ Un récit imagé réalisé par TV5 est disponible en ligne, <<https://culture.tv5monde.com/livres/la-mythologie-grecque-en-video/le-mythe-de-dedale-et-icare>>.

⁸⁹ Si, dans *Peter Pan*, les enfants emmenés au Pays imaginaire apprennent à voler, il ne s'écoule que peu de temps avant qu'ils ne perdent cette habileté une fois rentrés à la maison, c'est-à-dire une fois leur rite de passage accompli. Seul Peter, coincé dans la liminarité à cause de son refus de devenir un adulte, conserve son pouvoir de voler. Pour les enfants revenus, l'élévation passe désormais par le savoir de l'école; le porte-plume l'emporte alors sur la plume.

⁹⁰ Gildas Richard, *op. cit.*

⁹¹ Thomas Platter cité dans Daniel Fabre, « La Voie des oiseaux. Sur quelques récits d'apprentissage », *L'Homme*, Paris, Éditions EHESS, 1986, tome 26, n° 99, p. 16.

⁹² *Idem.*

you get so fly⁹³ / I said from not being afraid to fall out the sky » (*D*, p. 284). L'envol magique, mimétique de la Résurrection, renvoie directement au divin d'autant plus que le surnom que s'attribue le rappeur dans ces lignes, Hov, se veut une déclinaison de J-Hova (prononcé Jehovah). C'est là toute la leçon du mythe d'Icare, soit de mettre en garde celui qui, dans une ascension effrénée, s'élèverait trop haut dans le ciel et, ce faisant, s'approcherait trop du divin. L'imprudent risque de se voir remis à sa place, comme Icare qui s'est brutalement fait rappeler sa condition de mortel.

Carter, qui a lui-même comparé le ghetto au labyrinthe (*D*, p. 3), prolonge la relation intertextuelle entre ses mémoires et le récit mythique de Dédale jusqu'à la figure d'Icare qu'il s'approprie et fait évoluer. Il prend la peine de faire le récit de ce mythe intemporel dans ses mémoires, de façon à ajouter que la morale ne convient pas à tout le monde :

« It's a great story, but sometimes we have to ignore the lesson of it, especially those of us who come from backgrounds where there's always someone telling you to quit or to keep a low profile. We can't be afraid to fly – or to be fly – which means soaring not just past our fear of failure but also past our fear of success. » (*D*, p. 285)

Carter révisé les récits communs en se posant comme un Icare intouchable. Pour lui, la chute n'est pas le sort qui lui est réservé : « I don't accept that falling is inevitable – I think there's a way to avoid it, a way to win, to get success and its spoils, and get away with it without losing your soul or your life or both. I'm trying to rewrite the old script [...]. » (*D*, p. 95) Fils de Dédale plus que fils d'Adnis, son père biologique, il réécrit les mythes tout comme il a réécrit sa filiation. C'est ici que s'appliquent pour lui les acquis de l'école du rap : la maîtrise de l'écriture et la capacité à s'écrire soi-même. Munis du pouvoir prophétique de l'écriture, il écrit sa propre fin – heureuse et prospère.

En disant réécrire le scénario, Carter tente de s'établir en preuve vivante d'une exception à la règle : la gloire et l'opulence ne sont pas parvenues à le rendre fou; il n'a pas sombré dans la dépendance; il n'a pas dilapidé ses revenus dans des dépenses excessives, etc. Au contraire, il a investi intelligemment et a fondé une famille. Cependant, ne serait-il pas plutôt l'exception qui confirme la règle? Sa sortie remarquable du ghetto n'est-elle pas remarquable

⁹³ *Fly*, dans l'argot américain, peut faire office de synonyme d'*amazing*.

de par le statisme des autres qui, eux, ne parviennent pas à en sortir? Son ascension sociale ne peut être célébrée que si la grande majorité des habitants du ghetto vivent et meurent dans leur condition d'infériorité. Grâce à son envol magique, le rappeur plane dans le mythe pendant que les autres se traînent dans les contingences.

CONCLUSION

Un heureux concours de circonstances est à l'origine de ce mémoire : une rencontre fortuite avec le livre de Carter au préalable, à laquelle se sont ajoutées nos découvertes faites lors d'un séminaire sur ce que Jack Goody appelle « la raison graphique », a fait naître chez nous nombre de questionnements qui plus tard donneront naissance à cette analyse. Ce séminaire a eu pour effet d'affûter notre regard – voire de cultiver une obsession – quant à la problématisation de l'écrit dans un texte. Le ghetto décrit par Carter nous est dès lors apparu comme stratifié, délimité, balisé, tapissé – se révélant comme un lieu où une infinité de signes s'offrent à celui ou celle qui voudra (et saura) observer. C'est pourquoi, tout au long de ce mémoire, nous nous sommes attardée tant aux gestes scripturaux qu'aux inscriptions elles-mêmes portées à l'attention du lecteur de *Decoded*. Cette lecture graphique a, en un sens, beaucoup à voir avec l'ethnocritique, outil principal de notre analyse, qui se rend « attentive [...] à l'architecture formelle des discours¹ » par la façon dont elle entrevoit le texte comme un « filet de relations² » et dont elle remet en question « l'hypothétique "clôture"³ », ne nous éloignant donc jamais véritablement des enjeux de la littérature et de ses implications dans le texte de Carter.

Après nous être familiarisée avec les travaux de l'anthropologue David Le Breton, qui fait un constat assez pessimiste de la cité où les adolescents sont selon lui « en souffrance⁴ », nous avons pu élaborer, à partir de ses théories sur les rites de virilité à l'adolescence, une étude du ghetto brooklynois que nous espérons un peu plus lumineuse. Nous avons, à cet effet, pris appui, dans notre premier chapitre, sur les travaux de Marc Augé qui laisse entendre, dans son *Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, que du non-lieu

¹ Véronique Cnockaert, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa, *L'ethnocritique de la littérature*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2011, p. 2.

² Yvonne Verdier, citée dans *ibid.*, p. 3.

³ *Ibid.*, p. 2.

⁴ Il est fait mention de souffrance à même le titre de son ouvrage. (David Le Breton, *En souffrance. Adolescence et entrée dans la vie*, Paris, Métailié, coll. « Traversées », 2007, 361 p.)

(associé au transit et au provisoire), peut émerger le lieu (lui plus identitaire, relationnel et historique⁵) afin d'exprimer toute la vitalité des quartiers excentrés. Nous avons tenté de donner à voir un lieu d'une grande complexité et d'une étonnante richesse, ce qui a été facilité par l'extériorité de notre regard, sans pour autant poétiser avec un optimisme naïf la dureté et la misère des quartiers défavorisés. Y règne en effet une violence qui, bien qu'elle ne soit pas « conflictualisée en une opposition qui amènerait un changement des conditions d'existence⁶ », comme le souligne Le Breton, participe néanmoins à une ritualisation, à une mise à l'épreuve qui fait sortir les garçons de l'enfance.

Le manque d'implication parentale, souvent causé par le départ du père qui oblige la mère à passer plus de temps au travail qu'à la maison, parce qu'il accélère lui aussi le passage à l'âge adulte des garçons, a également attiré notre attention. Ce n'est cependant qu'au contact de *L'invention du quotidien* qu'il nous est apparu que le recours à l'archétype de l'orphelin (auquel ont souvent recours les rappeurs, mais aussi nombres d'auteurs) reproduisait le geste introspectif que répètent les historiographes qui participent à ce que Michel de Certeau appelle « le mythe de la page blanche⁷ ». Se représenter en page blanche, c'est se considérer en discontinuité avec le passé, faisant ainsi du présent le lieu de tous les possibles, ce qui s'actualise, pour les rappeurs, dans une refonte de leurs origines et de leur filiation. Les effets d'un tel mythe dans un récit ont pu être clarifiés grâce aux propos de Laurent Bazin qui explique qu'un protagoniste orphelin est « une cire vierge en attente d'être façonnée, un signifié flottant qui prendra sens dans le temps d'une aventure où [il gagnera ses] gallons de héros⁸ ». Notre intérêt marqué pour la prégnance des mythes dans nos sociétés modernes (ceux de l'orphelin, du self-made man et de la page blanche) s'est exprimé dans notre façon d'observer leur actualisation dans *Decoded*, ainsi que leur empreinte dans le

⁵ Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Le Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1992, p. 100.

⁶ David Le Breton, *op. cit.*, p. 306.

⁷ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio » Essais, n° 146, 1990, p. 202.

⁸ Laurent Bazin, « Topos, trope ou paradigme. Le Mythe de l'orphelin dans la littérature pour la jeunesse », dans le cadre du colloque Les personnages mythiques dans la littérature de jeunesse, Université du Maine, Le Mans, 12 juin 2013, en ligne, < https://www.canal-u.tv/video/universite_du_maine_pole_ressources_numeriques_prn/topos_trope_ou_paradigme_le_mythe_de_l_orphelin_dans_la_litterature_pour_la_jeunesse.15450>.

ghetto américain, cette fois, à l'aide des travaux de la sociologue et spécialiste du hip-hop Tricia Rose. Ce chapitre nous aura donc permis de constater que la violence dans le ghetto en est une endémique et systématisée, mais aussi ritualisée et unificatrice.

Après le bref portrait des enjeux liés aux cités périphériques en général et, plus précisément, aux habitations de Marcy, où les garçons mettent en place des systèmes basés sur la phratrie et la coopération, nous avons pu nous concentrer, dès notre deuxième chapitre, sur l'école que ceux-ci mettent sur pied. Le système de mentorat qu'ils élaborent permet à un apprenti de recevoir des enseignements d'un instructeur qui lui ressemble et qui le comprend, contrairement à l'école traditionnelle où le fossé socioculturel entre les professeurs et les élèves teinte les interactions et empêche l'établissement d'une véritable relation. La désertion des garçons des salles de classe pour mieux traîner en bande dans les quartiers, souvent racontée par les rappers, est ce qui nous a amenée à la comparer à l'école buissonnière telle que décrite par Daniel Fabre dans *La voie des oiseaux* où, là aussi, dans un contexte de « prohibition scolaire⁹ », les garçons apprennent librement grâce à un rapport de proximité avec la nature (à la différence que c'est avec la rue que les contemporains de Shawn Carter développent un rapport de proximité). Cette éducation qui permet de développer, entre pairs, une certaine maîtrise « du monde naturel et social¹⁰ », prend donc forme, pour les garçons de Marcy, dans ce que nous avons appelé tantôt l'école du rap, tantôt l'école de la rue, mais que nous concevons comme un seul ensemble, dans la mesure où le hip-hop est bien plus qu'un style musical, mais aussi un style de vie et un mode de pensée qui inclut la culture de la *street*.

Cette école, qui enseigne aux jeunes à être « street-smart¹¹ », ainsi qu'à développer leurs aptitudes scripturaires, met toutefois l'accent davantage sur leur intégration et leur adaptation que sur leur esprit d'innovation. C'est pourquoi nous avons repris le constat que fait Carter quant au conformisme des garçons pour l'attribuer à la récursivité dans leur éducation, étant

⁹ Daniel Fabre, « La Voie des oiseaux. Sur quelques récits d'apprentissage », *L'Homme*, Paris, Éditions EHESS, 1986, tome 26, n° 99, p. 32.

¹⁰ *Ibid.*, p. 7.

¹¹ « Having the experience and knowledge necessary to deal with the potential difficulties or dangers of life in an urban environment. » (Article « street-smart », dans *Lexico*, en ligne, <<https://www.lexico.com/en/definition/street-smart>>.

intégrés à une école qui se veut alternative, mais qui, en fin de compte, reproduit la nature « hiérarchisée » et « hiérarchisante¹² » de l'école traditionnelle – termes que nous empruntons à Pierre Bourdieu qui, dans *La Distinction*, s'intéresse à la dévalorisation de l'éducation au profit de l'apprentissage apportée par la modernité. Traitant également d'éducation, mais aussi plus précisément de rap, l'ouvrage *Sans fautes de frappe. Rap et littérature* s'est avéré un apport majeur à nos recherches par la proximité des intérêts de son autrice, Bettina Ghio, et des nôtres. Si le rapport entre les rappeurs et l'établissement scolaire n'est que brièvement abordé dans son livre, elle en consacre cependant la plus grande partie à explorer le lien que ces premiers entretiennent avec l'écriture et l'auctorialité. Ce rapport entre le rappeur et les lettres, que nous avons abordé grâce aux théories de la raison graphique et de la littératie avancées par Goody, Dagonet, Chartier et Privat, constitue un élément important de notre deuxième chapitre, que nous avons continué à explorer dans notre troisième et dernier chapitre.

La proposition que nous avons voulu développer dans notre troisième chapitre, qui fait en quelque sorte le pont entre le premier et le deuxième chapitre, est que l'école de la rue trouve son existence morphologique dans les rues labyrinthiques avoisinant Marcy. Les travaux de Bertrand Gervais sur la ville et sur la ligne brisée ont bien sûr été pour nous incontournables. Sa façon de voir le labyrinthe comme un processus de familiarisation¹³ nous a permis de concevoir ce que nous avons appelé le *savoir-circuler* comme faisant partie intégrante des apprentissages transmis à l'école de la rue. Au sein de cette formation figure également l'érection et la défense des frontières symboliques qui délimitent, mais surtout qui divisent le ghetto. Nous avons exploré dans ce chapitre les méthodes toutes créatives qui permettent la démarcation des zones revendiquées par les différents gangs et phratries en nous intéressant plus particulièrement aux graffitis à l'aide des géographes David Ley et Roman Cybriwsky. Nous avons vu, dans le travail de surveillance des fortifications mises en place par les garçons, auquel est arrimé une initiation virile nécessaire à leur devenir-homme,

¹² Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979, p. 377.

¹³ Bertrand Gervais, *La Ligne brisée : labyrinthe, oubli & violence*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2008, p. 14.

une pratique remontant jusqu'à la Grèce Antique analysée par Pierre-Vidal Naquet dans *Le chasseur noir*¹⁴.

Les nouvelles bornes à l'intérieur du ghetto ont pour effet d'accentuer l'autonomie de ses habitants, mais décuple également leur sentiment d'isolement. Si Carter insiste dans *Decoded* sur l'autodétermination des résidents de Marcy, il ne manque cependant pas de souligner les écueils auxquels se butent ceux qui tenteraient d'améliorer leurs conditions de vie ou, encore moins probable, d'intégrer de meilleurs quartiers. Stationnés dans la marge et l'infériorité, ils s'inscrivent dans ce que Victor Turner appelle la « *communitas*¹⁵ » qui invite au vivre ensemble et permet une revalorisation. C'est en grande partie grâce au rap et à ses « *self-reinforcing slogans*¹⁶ » et plus largement à toutes les pratiques culturelles et rituelles qu'ils développent que les habitants des quartiers défavorisés en viennent à célébrer leur art de vivre : « *we turned the projects into real communities, poor or not* » (*D*, p. 155). Enfin, nous avons conclu ce chapitre en essayant de déconstruire le récit que fait Carter de son ascension sociale en pigeant sciemment dans le répertoire mythologique. Il se représente à l'aide du personnage d'Icare, mais aussi de celui du « *trickster* » pour expliquer sa maîtrise des deux mondes, celui du dessous, de la rue, de l'horizontalité et celui des hauteurs, du succès et du profit.

Au final, l'école de la rue ne promet à l'évidence aucune réelle diplomation à ses inscrits, mais s'engage plutôt à leur fournir les acquis nécessaires à leur survie dans le ghetto. L'agrégation, qui marque la fin du rite de passage, vise l'intégration, non pas au marché du travail, mais au groupe avec lequel ces initiés pourront circuler dans les rues avec une aisance et un aplomb bonifiés. Cette école buissonnière nouveau genre, dont la mission est de regrouper et de réorienter les garçons égarés, inculque à ceux-ci « une maîtrise de plus en plus audacieuse du territoire¹⁷ ». C'est pourquoi nous avons travaillé à établir une

¹⁴ Pierre Vidal-Naquet, *Le chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, Paris, La Découverte, 2005 [1981], 485 p.

¹⁵ Victor W. Turner, *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*, Paris, Presses universitaires de France, 1990 [1969], p. 109-110.

¹⁶ David Ley, Roman Cybriwsky, « Urban Graffiti as Territorial Markers », *Annals of the Association of American Geographers*, Milton, Taylor & Francis, Ltd., vol. 64, n° 4, 1974, p. 502.

¹⁷ Daniel Fabre, *op. cit.*, p. 9.

équivalence entre cette école et « la voie des oiseaux » décrite par Daniel Fabre dans la mesure où elles visent toutes les deux une éducation « qui aiguisé la connaissance d'un territoire, exalte le courage, la ruse et l'audace, et confronte parfois à l'exigence de donner la mort¹⁸ ». Bien qu'il y soit parfois confronté, donner la mort n'est certes pas le pain quotidien du *hustler*; toujours est-il que celui-ci s'inscrit dans un système de prédation et de défense de son territoire qui n'est pas sans rappeler le programme militaire des *péripoloi*. Les pièces nous paraissent s'assembler toutes seules : l'école de la rue, le labyrinthe, la voie des oiseaux, les *péripoloi*, tous structurés par le rite de passage, nous ramènent toujours aux concepts de circulation et de transmission, des points clés de la vie dans le ghetto telle que racontée par Carter dans *Decoded*.

Nous nous sommes consacrée dans ce mémoire à mettre en lumière la transmission des savoirs ainsi que la circulation, à pied et en voiture, des garçons dans le ghetto – une circulation jonchée d'obstacles qui détournent les promeneurs et les ramène à la case départ – sans pour autant nous attarder à celle de leur(s) parole(s) qui emprunte une trajectoire bien différente. Il nous apparaît que les chansons des jeunes rappers du ghetto voyagent plus facilement qu'eux, si bien qu'elles les précèdent. Dans ses mémoires, Carter dit pénétrer la banlieue cossue des travailleurs et des familles aisés grâce à sa musique : « [T]he idea is that I get there through my music, not by actually living there. The music gets everywhere. » (*D*, p. 187) Si, à l'époque qui précède son succès, Jay-Z devait mettre dans le coffre de sa voiture des cassettes d'enregistrement de ses chansons et les distribuer dans différents quartiers pour en amorcer la diffusion, aujourd'hui, des auditeurs de tous les horizons peuvent télécharger la musique qui provient du *hood* et se familiariser avec ses « street stories » (*D*, p. 16) : « Outside of the ghetto, comfortable kids download music about our lives; but in the ghetto, we're living in those crosshairs. » (*D*, p. 185) Bien que nous ayons dépeint l'état d'enfermement des jeunes du ghetto, il s'avère que leurs chansons, elles, parviennent plus aisément à en franchir les murs. Le *gangsta rap* ouvre donc une fenêtre qui permet au reste du monde de voir ce qui se passe à l'intérieur du *hood*. À la sortie du labyrinthe se trouvent des milliers de fans, eux hétérogènes, de classes et d'origines ethniques différentes, assoiffés de cette marge authentique, inaltérée, esthétisée, puis exportée.

¹⁸ *Ibid.*, p. 13.

ANNEXE

« MORTAL MAN »

The caterpillar is a prisoner to the streets that conceived it
Its only job is to eat or consume everything around it
In order to protect itself from this mad city
While consuming its environment
The caterpillar begins to notice ways to survive
One thing it noticed is how much the world shuns him
But praises the butterfly
The butterfly represents the talent
The thoughtfulness and the beauty within the caterpillar
But having a harsh outlook on life
The caterpillar sees the butterfly as weak
And figures out a way to pimp it to his own benefits
Already surrounded by this mad city
The caterpillar goes to work on the cocoon
Which institutionalizes him
He can no longer see past his own thoughts
He's trapped
When trapped inside these walls certain ideas take root, such as
Going home, and bringing back new concepts to this mad city
The result?
Wings begin to emerge, breaking the cycle of feeling stagnant
Finally free, the butterfly sheds light on situations
That the caterpillar never considered
Ending the internal struggle
Although the butterfly and caterpillar are completely different
They are one and the same

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal

Carter, Shawn (Jay-Z), *Decoded*, New York, Penguin Random House LLC, coll. « Spiegel & Grau », 2010, 352 p.

Corpus secondaire

Brown, Danny, « Grown Up », *Grown Up*, Fool's Gold Records, New York, 2012, CD.

Jay-Z, « Dead Presidents II », *Reasonable Doubt*, Priority Records, Los Angeles, 1996, CD.

———, « Hard Knock Life (Ghetto Anthem) », *Vol. 2... Hard Knock Life*, Roc-A-Fella, Def Jam, New York, 1998, CD.

———, « Anything », *Vol. 3... Life and Times of S. Carter*, Def Jam Recordings, New York, 1999, CD.

———, Mc Lyte, « Bk Anthem », décembre 2008, [MP3], en ligne, <https://www.youtube.com/watch?v=70Y5hkK2r_U>, consulté le 10 mai 2020.

———, « Marcy Me », 4 :44, Roc Nation, New York, 2017, CD.

Joey Bada\$\$, « Land of the Free », *All-Amerikkkan Bada\$\$*, Cinematic Music Group, New York, 2017, CD.

N.W.A., « Straight Outta Compton », *Straight Outta Compton*, Ruthless Records, Los Angeles, 1988, CD.

Nas, « I Can », *God's son*, Ill Will Records, New York, 2003, CD.

Notorious B.I.G., « Juicy », *Ready to Die*, Bad Boy, Arista, 1994, CD.

Thug Life, « Thug Life (2Pac Version) », *Thug Life Vol. 2*, Interscope Records, Santa Monica, 1994, CD.

Wu-Tang Clan, « C.R.E.A.M », *Enter the Wu-Tang (36 Chambers)*, Loud Records, New York, 1993, CD.

———, « Triumph », *Wu-Tang Forever*, Loud Records, New York, 1997, CD.

Sur le rap

Capper, Andy et Gregory Jones, *Welcome to the trap*, ép. 1, New York, 2015, [série documentaire], en ligne, <https://video.vice.com/en_uk/video/welcome-to-the-trap/55ce4bb923652a5532d4fbd8>, 9 min.

Carter, Shawn, et Scheme Engine, *RD 20*, New-York, 2007, [film documentaire], en ligne, <<https://www.youtube.com/watch?v=7kjroO8aHxw>>, 36 min.

Cléraux, Pierre-Jean, *New York State of mind : une anthologie du rap new-yorkais*, Marseille, Le Mot et le Reste, coll. « Musiques », 2017, 272 p.

Decault, Clément, « Le Gangsta Rap : entre résistance et marchandisation », dans Marie-Paule Primeau (dir.), *Dire. La revue des cycles supérieurs de l'université de Montréal*, vol. 26, n° 1, hiver 2017, en ligne, <<https://www.ficsum.com/dire-archives/hiver-2017/histoire-gangsta-rap-entre-resistance-marchandisation>>, consulté le 2 février 2020.

Desverité, Jean-Raphaël et Anne-Marie Green, « Le rap comme pratique et moteur d'une trajectoire sociale », dans Anne-Marie Green (dir.), *Des jeunes et des musiques, rock, rap, techno...*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 169-213.

Dyson, Michael Eric, *JAY-Z. Made In America*, New York, St. Martin's Press, 2019, 240 p.

Ghio, Bettina, « Le rap français. Désirs et effets d'inscription littéraire », thèse de doctorat, Département de littérature, Université de la Sorbonne nouvelle – Paris III, 2012, 490 f.

———, *Sans fautes de frappe. Rap et littérature*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2016, p. 85.

Leroux Chartier, Alice, « Des frontières à respecter et des seuils à franchir : rites de passage et représentation du labyrinthe dans les vidéoclip *Straight Outta Compton* de N.W.A. et *Real Muthaphuckkin G's* d'Eazy-E », *Observatoire de l'imaginaire contemporain*, janvier 2019, en ligne, <<http://oic.uqam.ca/fr/carnets/imaginaire-de-lecrit-dans-le-roman/des-frontieres-a-respecter-et-des-seuils-a-franchir-rites>>, consulté le 4 janvier 2020.

Murphy, Matthew, *Bompton : growing up with with Kendrick Lamar*, New York, 2016, [film documentaire], en ligne, <https://www.youtube.com/watch?v=CA1E_mLFi4OA>, 11 min.

O'Malley Greenburg, Zack, *Empire State of Mind. How Jay-Z went from street corner to corner office*, New York, Penguin Random House LLC, coll. « portfolio », 2011, 304 p.

———, *3 Kings. Diddy, Dr. Dre, Jay-Z and Hip-Hop's Multibillion-Dollar Rise*, Boston, Little, Brown and Company, 2018, 320 p.

Perry, Imani, *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip Hop*, Durham, Duke University Press, 2004, 248 p.

Rose, Tricia, *Hip hop wars. What we talk about when we talk about hip-hop – and why it matters*, New York, Basic Civitas Books, 2008, 320 p.

Wheeler, Darby et Rodrigo Bascuñán, « A Tale of Two Coasts », *Hip Hop Evolution*, saison 3, épisode 1, Toronto, 2019, [série documentaire], en ligne, <<https://www.netflix.com/title/80141782>>, 43 min.

Sur la ville et le ghetto

Augé, Marc, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Le Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1992, 149 p.

———, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Flammarion, 1997, 195 p.

Esterle-Hedibel, Maryse, « Virées, incendies et vols de voitures : motivations aux vols et aux dégradations de voitures dans les bandes de jeunes de milieu populaire », *Déviance et société*, vol. 20, n° 2, 1996, p. 119-139.

Gervais, Bertrand, *La Ligne brisée : labyrinthe, oubli & violence – Logiques de l'imaginaire*, tome II, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2008, 207 p.

Jay-Z et Molly Crabapple, « The War on Drugs Is an Epic Fail », *The New York Times*, 2016, [vidéo], en ligne, <<https://www.nytimes.com/video/opinion/100000004642370/jay-z-the-war-on-drugs-is-an-epicfail.html>>, consulté le 15 janvier 2020.

Ménard, Sophie, « Narrativité anthropologique de la ligne contemporaine. Bailly, Echenoz, Sautière », *Captures*, vol. 2, n° 2 (novembre), dossier « Imaginaire de la ligne », 2017, en ligne, <revuecaptures.org/node/917>, consulté le 10 décembre 2018.

Silver, Tony, *Style Wars*, New York, 1983, [film documentaire], en ligne, <<http://www.stylewars.com/site>>, 69 min.

Sur la littératie et la raison graphique

Chartier, Roger, « Culture, écriture et littérature à l'âge moderne », *Annales HSS*, vol. 4-5, Paris, Armand Colin, 2001, p. 783-802

Dagonet, François, « Les iconographies ordinatrices et inventives », *Écriture et Iconographie*, Paris, J. Virin, 1973, p. 79-110.

Fabre, Daniel, « La Voie des oiseaux. Sur quelques récits d'apprentissage », *L'Homme*, Paris, Éditions EHESS, 1986, tome 26, n° 99, p. 7-40.

———, « Lettrés et illettrés. Perspectives anthropologiques », dans Béatrice Fraenkel (dir.), *Illettrismes*, Paris, B.P.I Centre G. Pompidou, 1993, p. 171-186.

Fraenkel, Béatrice. *La Signature. Genèse d'un signe*, Paris, Gallimard, 1992, 319 p.

Goody, Jack, *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Minuit, 1979, 274 p.

———, « Les technologies de l'intellect. L'écriture et le mot écrit », *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, Paris, La Dispute, 2007 [2000], p. 193-216.

———, « La lettre de la loi », *La logique de l'écriture. L'écrit et l'organisation de la société*, Paris, Armand Colin, coll. « Individu et Société », 2018 [1986], p. 133-169.

Privat, Jean-Marie, « Un habitus littératien? », dans Mohamed Kara et Jean-Marie Privat (dir.), *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique*, n° 131-132, 2006, p. 125-130.

Sur les rites de passage et autres études anthropologiques

Bourdieu, Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 2012 [1979], 670 p.

Centlivres, Pierre, « Rites, seuils, passages », *Communications*, n° 70, « Seuils, passages », 2000, p. 33-44.

Cnockaert Véronique, Privat, Jean-Marie et Marie Scarpa, *L'ethnocritique de la littérature*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2011, 300 p.

De Certeau, Michel, *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », n° 146, 1990, 416 p.

Le Breton, David, *L'adolescence à risque. Corps à corps avec le monde*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Mutations », n° 211, 2002, 183 p.

- , Joseph J. Levy, *Jeunesse à risque. Rite et passage*, Saint-Nicolas, Presses de l'Université Laval, 2005, 168 p.
- , *En souffrance. Adolescence et entrée dans la vie*, Paris, Éditions Métailié, coll. « Traversées », 2007, 361 p.
- Magill, David, « Celebrity Culture and Racial Masculinities : The Case of Will Smith », dans Elwood Watson (dir.), *Pimps, Wimps, Studs, Thugs and Gentlemen. Essays on Media Images of Masculinity*, Jefferson, McFarland & Company, 2009, p. 126-137.
- Pellizer, Ezio, « L'initiation ratée : Retour au Chasseur noir », dans Jean-Christophe Courtil et Régis Courtray, *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, Grenoble, Centre international d'études homériques, Université Stendhal-Grenoble 3, n° 14, 2011, p. 157-169.
- Rivière, Claude, *Les rites profanes*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, 261 p.
- Turner, Victor W., « Body, Brain, and Culture », *The Anthropology of Performance*, New York, New York Performing arts journal, 1986, p. 156 à 178.
- , « Dewey, Dilthey, and Drama: An Essay in the Anthropology of Experience », *The Anthropology of Experience*, Champaign, Urbana University of Illinois Press, 1986, p. 33-44.
- , *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Ethnologies », 1990 [1969], 206 p.
- Van Gennep, Arnold, *Les rites de passage. Étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance, de la puberté, de l'initiation, de l'ordination, du couronnement, des fiançailles et du mariage, des funérailles, des saisons, etc.*, Paris, A&J Picard, coll. « Picard Histoire », 2011 [1909], 315 p.
- Vidal-Naquet, Pierre, *Le chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, Paris, La Découverte, 2005 [1981], 485 p.

Sur les mythes de l'orphelin et du self-made man

- Campbell, Joseph, *Le Héros aux mille et un visages*, Paris, Robert Laffont, 1978 [1949], 370 p.
- , *Des mythes pour se construire*, Escalquens, Oxus, 2011 [1972], 309 p.

Catano, James V., « The Rhetoric of Masculinity. Origins, Institutions, and the Myth of the Self-Made Man », *College English*, Urbana, The National Council of Teachers of English, vol. 52, n° 4, 1990, p.421-436.

———, « Entrepreneurial Masculinity. Re-Tooling the Self-made Man », *Journal of American and Comparative Cultures*, vol. 23, n° 2, 2000, p. 1-8.

Eco, Umberto, *De Superman au Surhomme*, Paris, Grasset, 1993, 217 p.

Rhoads, Ellen, « Little Orphan Annie and Lévi-Strauss. The Myth and the Method », *The Journal of American Folklore*, 1^{er} octobre 1973, vol. 86, n° 34, p. 345-357.

Richard, Gildas, « La Transcendance », *Philo pour tous*, 2002, en ligne, <<http://philo.pourtous.free.fr/Atelier/Textes/transcendance.htm>>, consulté le 10 avril 2018.

Richard, Gildas, *Nature et formes du don*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2000, 352 p.

Sellier, Philippe. « La permanence du mythe », *Le mythe du héros ou le désir d'être Dieu*, Paris, Bordas, 1973, p. 15-31.

Willie, Irvin G., *The self-made man in America. The myth of rags to riches*, New York, The Free Press, 1966 [1954], 205 p.

Sur l'écriture de soi

Bourdieu, Pierre, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, Le Seuil, vol. 62-63, 1986, p. 69-72.

Ricoeur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Le Seuil, coll. « L'Ordre Philosophique », 1990, 424 p.

———, « Devenir capable, être reconnu », dans Olivier Mongin (dir.), *Esprit. L'Europe plurielle*, Paris, Esprit, Juillet 2005, p. 125-129, en ligne, <<https://esprit.presse.fr/article/paul-ricoeur/devenir-capable-etre-reconnu-7741>>, consulté le 15 avril 2019.