

and channel their bodily energy towards the object of consumption: the singer,” and because the males in the audience represent “a spectacle, a consumable object of body and feeling where the music acts as an accomplice in fulfilling queer desires” (124). One of the most telling insights into why metal has long been seen as ostensibly masculine and heterosexual comes towards the chapter’s end (136-137), when the author explains how metal’s effeminophobia has long been mistaken as homophobia. Specifically, she notes how respondents stressed the “importance of masculinity, toughness, and the avoidance of effeminacy in the heavy metal queerscape” (137) and how “queer fans embrace the hypermasculinity of heavy metal when they consume and swallow down effeminacy and in doing so, help to perpetuate the widely held belief that heavy metal is straight, white, and male-bodied alone” (137).

The final sentence of Clifford-Napoleone’s penultimate chapter arguably serves as a more succinct summary of her work’s chief argument than her brief conclusion does: “queer performers built heavy metal, they continue to alter and expand its most rooted concepts, and they continue to challenge the mainstream, heteronormative conception of heavy metal as purely heterosexual in the first place” (104). Given the fact that the author convincingly supports this statement throughout her book, most readers may be left wondering why it has taken so long for someone to finally examine a genre so obviously bound up with questions of sexuality and gender from the perspective of queer fans. In short, Clifford-Napoleone’s book represents a

compelling and (hopefully) foundational investigation into the diverse experiences of people who identify with a range of genders and sexualities in metal. The book stands to enlarge and enrich the realms of metal studies and popular music studies, more generally. 🌟

REFERENCES

- Berger, Harris. 2003. Introduction: The Politics and Aesthetics of Language Choice and Dialect in Popular Music. In *Global Pop, Local Language*, ix-xxvi. Ed. Harris M. Berger and Michael Thomas Carroll. Oxford: University of Mississippi Press.
- Samuels, David. 2004. *Putting A Song On Top of It: Expression and Identity on the San Carlos Apache Reservation*. Tucson: University of Arizona Press.

Kwaito’s Promise, Music, and the Aesthetics of Freedom in South Africa. 2016. Gavin Steingo. Chicago: University of Chicago Press. 320 pp., figures, photos.

DENIS-CONSTANT MARTIN

Chercheur associé, Les Afriques dans le Monde, Sciences Po Bordeaux

Les ouvrages sur le kwaito sont rares, pour ne pas dire inexistant; c’est donc avec intérêt que celui de Gavin Steingo doit être accueilli. D’origine sud-africaine, l’auteur a fait des études d’anthropologie de la musique aux États-Unis et a enseigné à l’Université de Pittsburgh avant de rejoindre Prin-

ceçon comme professeur adjoint. Pour effectuer les recherches qui ont nourri ce livre, il a séjourné pendant une année à Moroka North, Soweto, où il a vécu le quotidien des habitants et interagi avec des personnes étroitement liées au kwaito, comme musiciens ou auditeurs, et le plus souvent les deux. *Kwaito's Promise* propose donc une introduction à ce qui constitue plus un champ de pratiques musicales qu'un « genre » au sens étroit du terme, une étude ethnographique de ses processus de production et une réflexion théorique, largement inspirée de Jacques Rancière, sur la musique en tant qu'« expérience sensorielle ».

Au départ qualifié de « musique internationale » et construit à partir de la *house* étatsunienne, le kwaito va être sud-africanisé, musicalement et linguistiquement, pour devenir dans les années 1990 la musique emblématique des jeunes Noirs sud-africains, tout particulièrement dans la province du Gauteng (où se trouve Johannesburg). Esthétiquement divers, Gavin Steingo le présente comme « un arrangement particulier d'expériences sensorielles » (21), au sein duquel il discerne trois esthétiques entremêlées : une esthétique d'inflexible opiniâtreté (*obduracy*), une esthétique de la proximité (*propinquity*) et une esthétique du raté numérique (*digital failure*), toutes trois étroitement liées aux conditions de vie matérielles dans les *townships* et à la manière dont la musique y est produite, y circule et y est consommée.

Cette définition ou, plus exactement, cette circonscription du kwaito est le résultat d'enquêtes ethnographiques menées par l'auteur à Soweto, sous forme d'observation parfois participante (il est lui-même musicien) et d'entretiens,

le plus souvent informels semble-t-il. Gavin Steingo décrit minutieusement les modalités de la production non professionnelle du kwaito en insistant sur les relations sociales nouées autour de la musique; ce faisant, il offre une peinture nuancée, complexe et vivante de la vie quotidienne dans des quartiers où les déambulations sont restreintes par l'organisation spatiale héritée de l'apartheid et par la criminalité, mais où les logements des producteurs et transmetteurs de musique constituent des nœuds de sociabilité et de créativité.

Au sein du monde du kwaito, il existe dans les *townships* une multitude de musiciens « amateurs » (toutefois, compte tenu de l'omniprésence du chômage, la musique peut constituer leur principale activité); mais c'est dans les banlieues nord de Johannesburg, les beaux quartiers, que se sont installés les artistes qui ont connu le succès commercial. Il ne faudrait pourtant pas penser qu'il existe une faille infranchissable entre les uns et les autres : les « riches » reviennent en diverses occasions à Soweto, les inventions du ghetto résonnent dans les quartiers huppés, les productions commerciales ne sont pas ignorées dans les « ghettos ». Gavin Steingo peut, de ce fait, parler à la suite d'Ana María Ochoa et Carolina Botero (2009), de la production musicale comme d'un établissement de relations entre et à travers des réseaux et des objets musicaux, ce qui implique l'ouverture illimitée du processus de production musicale et l'absence d'unité intrinsèque de ce qu'il est convenu d'appeler « genre musical » (170-171).

Ceci est très précisément illustré par l'analyse du processus de fabrication de morceaux de kwaito (174-187).

Au fil de ces pages, qui constituent l'un des moments les plus passionnants du livre, Gavin Steingo démontre, figures à l'appui, comment la musique est constituée de couches (*layers*) empilées, courts fragments musicaux (d'une durée de 5 à 20 secondes) conçus sur ordinateur et déposés dans une mémoire numérique, qui peuvent être utilisés et combinés à d'autres en divers points d'une chanson. Il rejoint ainsi l'analyse que Simha Arom (2006) avait proposé naguère des « musiques du monde » comme art de la combinatoire et saisit le kwaito comme un « assemblage acoustique » (Ochao Gautier 2014) dans lequel peuvent être intégrés des sons venus d'innombrables ailleurs.

Les manières dont le kwaito est entendu renforcent d'ailleurs cette combinatoire car les auditeurs sont en général placés dans des conditions où ils construisent leur perception de la musique à partir de plusieurs sources simultanées et concurrentes. Dans les townships, le kwaito s'écoute dans des tavernes informelles (*shebeens*), dans de grands rassemblements comme ceux qui sont organisés autour de la consommation de viande grillée (*shisanyamas*), dans et autour des voitures, notamment lors des exhibitions de *spinning*¹. En ces occasions, diverses sources sonores, placées en différents endroits, émettent des musiques qui relèvent le plus souvent de ce qu'on appelle kwaito. L'auditeur baigne dans ce maelstrom musical, canalise son attention vers l'un ou l'autre, ou plusieurs des courants qui le forment, recombine son propre assemblage, tant et si bien que le corps devient « the region where sounds are transformed into music » (197).

Le corps récepteur, combinateur et transformateur de musiques renvoie le lecteur à l'appréhension du kwaito comme « a particular arrangement of sensory experience » (21), et par conséquent aux interrogations que soulève l'insistance de Gavin Steingo sur le sensible et le sensoriel. Il s'appuie, évidemment, sur les écrits de Jacques Rancière (2000, 2004 et 2008) mais le problème tient à ce que les sens et le sensible ont en philosophie une histoire longue et complexe, qui a engendré une extrême polysémie, et que la référence à Jacques Rancière ne suffit pas à en préciser la signification dans une étude sur le kwaito. Le philosophe français insiste sur les dimensions spatiales, temporelles et praxiques du « partage du sensible » mais semble demeurer à la surface des « évidences sensibles » (Rancière 2000 : 12), à l'évidence des « évidences ». Il ne le sort pas vraiment de la « boîte noire » évoquée par Michel Serres (1985 : 154), où pourtant l'auteur des *Cinq sens* semble apercevoir une issue qui passe par le corps mélangeur.

Le sensible en général est identiquement la présence constante et la fluctuation de circonstances changeantes dans la couronne ou auréole avoisinant le corps, autour de ses limites ou bords, au-delà et en deçà de la peau, nuage actif, aura dans laquelle ont lieu les mélanges, triages, bifurcations, échanges, changements de dimension, passages de l'énergie à l'information, attachements et dénouements, bref tout ce qui connecte l'individu local et singulier aux lois globales du monde et aux flottements divers de la niche mobile. (*ibid.* : 332)

À partir de là, il devient possible d'envisager une ou des approches permettant de pénétrer un peu plus avant dans le « commun » et les « découpages » en quoi consiste le partage du sensible, notamment en ce qui concerne la musique. Il faut donc en revenir au corps : à l'observation des corps « musiquant » et à une description précise à des fins d'analyse symbolique des langages du corps, description qui manque dans *Kwaito's Promise*. Il faut, conjointement, écouter le corps parlant, par enregistrement et analyse systématique d'entretiens non directifs, individuels ou, de préférence, de groupe, ce que Gavin Steingo, en dépit de ses nombreuses conversations avec des acteurs du kwaito, n'a pas fait. Ces méthodes, à condition de les utiliser avec rigueur², ne sont certes pas des panacées mais sont susceptibles d'aider à progresser dans la connaissance des fonctionnements sociaux du sensible.

Elles pourraient également conduire à surmonter l'aporie de « l'indécidabilité » (*undecidability*) des relations entre produits esthétiques et réalité sociale que Gavin Steingo considère comme un fait (88)³. Position d'autant plus regrettable que l'auteur critique de manière virulente les « musicologues » et les « ethnomusicologues » (sans jamais donner de nom ou de références d'ouvrages, sauf à dénoncer la *New Musicology* des années 1990) tout en ignorant les travaux de Simha Arom (2012) et Aurélie Helmlinger (2012) – pour n'en citer que quelques-uns –, comme ceux de Jean Molino et Jean-Jacques Nattiez (voir, entre autres, Molino 2006). Gavin Steingo néglige donc l'analyse symbolique sur laquelle insistent ces deux derniers auteurs, et reproche aux

« ethnomusicologues » de mettre des significations derrière les paroles de leurs interlocuteurs, donc d'interpréter. Il ne procède à aucun examen précis des méthodes qu'il met en cause et tombe lui-même dans le piège qu'il dénonce en multipliant les formules telles que : « I contend that », « I speculate » ou « It seems to me ». Cette attitude est particulièrement troublante lorsqu'il évoque les rapports entre kwaito et démocratie sur le mode de l'affirmation : « kwaito is at once an articulation of freedom, a struggle for freedom within freedom, and a challenge to the very meaning of freedom in the twenty-first century » (214). Proposition à laquelle le lecteur aimerait volontiers souscrire mais qui ressortit à une interprétation non solidement étayée. Formuler de telles critiques ne conduit pas à revenir sur l'autonomie esthétique des pratiques musicales qu'affirme Gavin Steingo, ni à « l'espoir » que le kwaito entretiendrait chez ses adeptes en « doublant » une réalité sociale désolante pour faire naître une « réalité sensorielle »⁴ différente, porteuse d'espoirs, mais à rechercher comment cette autonomie esthétique se déploie dans une réalité sociale à laquelle elle ne peut demeurer insensible⁵.

Au bout de la lecture, *Kwaito's Promise* se révèle doublement intéressant. D'une part, ce livre fournit une foule d'informations passionnantes sur le monde du kwaito, son fonctionnement, les processus de production et de circulation de cette musique et, plus largement, la vie quotidienne des habitants de Soweto. De ce point de vue, il est à l'heure actuelle irremplaçable. D'autre part, il soulève des questions importantes concernant l'analyse des rapports entre musique et

société; si les réponses qu'il y apporte peuvent ne pas sembler satisfaisantes, du moins à l'auteur de cette recension, la manière dont elles sont posées à propos du kwaito oblige à y prêter une attention plus soutenue. ❀

NOTES

1. Le *spinning* consiste à faire dérapier une voiture jusqu'à ce qu'elle tourne rapidement sur elle-même; le conducteur et/ou un « cascadeur » (*stuntman*) peut alors sortir du véhicule, monter sur son capot ou sur son toit, danser au centre du cercle dessiné par l'automobile; voir, par exemple, <http://www.vice.com/read/spinning-in-soweto-903> (consulté le 23 novembre 2016).

2. Voir Jean-Pierre Olivier de Sardan, *La rigueur du qualitatif, les contraintes empiriques de l'interprétation socio-anthropologique*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2008.

3. Jacques Rancière considère qu'aujourd'hui « les grands paradigmes esthétiques expriment une indécidabilité plus fondamentale des politiques de l'art » (c'est moi qui souligne), ce qui n'est pas la même chose, même si la proposition demeure problématique (Rancière 2004 : 83-84).

4. Gavin Steingo se réfère ici encore à Jacques Rancière qui, sur ce point, rejoint le psychanalyste Guy Rosolato; ce dernier, dès 1969, suggérait que : « L'œuvre se conjugue au conditionnel du sens ... l'œuvre dit "s'il y avait ce monde-là, ce serait ce monde-ci", mettant en doute le premier, intensifiant les apparences de l'autre »

(1969 : 144).

5. Jacques Rancière les considère comme liées (2004 : 39-40), et non comme « séparées » ainsi que l'écrit Gavin Steingo par suite d'une traduction maladroite d'« écart » (*ibid* : 36) par *separation* (*Kwaito's Promise*, p. 55).

RÉFÉRENCES

- Arom, Simha. *La boîte à outils d'un ethnomusicologue*. Textes réunis et présentés par Nathalie Fernando. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Arom, Simha et Denis-Constant Martin. 2006. Combiner les sons pour réinventer le monde, la world music, sociologie et analyse musicale. *L'Homme* 177-178 : 155-178.
- Helminger, Aurélie. 2012. *Pan Jumbie. Mémoire sociale et musicale dans les steelbands (Trinidad et Tobago)*. Nanterre : Société d'ethnomusicologie.
- Molino, Jean. 2009. *Le singe musicien, sémiologie et anthropologie de la musique*, précédé de « Introduction à l'œuvre musicologique de Jean Molino » par Jean-Jacques Nattiez. Paris : Actes Sud et INA.
- Ochoa Gautier, Ana María. 2014. *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham : Duke University Press.
- Ochoa, Ana María et Carolina Botero. 2009. Notes on Practices of Musical Exchange in Columbia. *Popular Communication* 7 (3): 158-168.
- Rancière, Jacques. 2000. *Le partage du sensible*. Paris : La Fabrique.
- Rancière, Jacques. 2004. *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée.

- Rancière, Jacques. 2008. *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique.
- Rosolato, Guy. 1969. *Essais sur le symbolique*. Paris : Gallimard.
- Serres, Michel. 1985. *Les cinq sens, philosophie des corps mêlés I*. Paris : Grasset.

Chant pensé, chant vécu, temps chanté. Formes, usages et représentations des pratiques vocales.

2016. Charlotte Poulet et Nicolas Bénéard, dir. Paris, Éditions Delatour France, coll. Pensée Musicale. 426 p.

ANTHONY GRÉGOIRE
Université de Montréal
EHESS, Paris

Le collectif *Chant pensé, chant vécu, temps chanté. Formes, usages et représentations des pratiques vocales*, dirigé par Charlotte Poulet et Nicolas Bénéard, trouve sa place dans le champ des études de la performance en présentant le « chanter » à la fois comme procédé et processus actif dans la construction des identités individuelles et collectives. Avec ses 24 chapitres écrits par autant d'auteurs présentant des terrains tous plus singuliers les uns que les autres, cet ouvrage couvre un très large éventail d'utilisation de la voix chantée de par le monde, assurant l'inclusion d'une variété impressionnante de contextes de production et de perception.

Les directeurs du collectif auront choisi de le diviser en trois parties, la première présentant la construction d'imaginaires partagés au sein de la poésie dans un rapport d'appartenance au chant. Le premier chapitre, de Françoise

Arnaud-Demir, aborde l'association de la symbolique de certains oiseaux et de la formulation langagière des langues « sifflées » dans le chant monodique turc pour présenter la stylisation de la restitution humaine. Si le mot « chanter » ne s'emploie sur ce terrain que pour parler des oiseaux, le vocaliste « s'empare » du chant de l'oiseau en question et lui crée un ego pour lui attribuer des sentiments qui le confondent avec l'humain.

De son côté, Nicolas Bénéard souligne l'importance de la voix métal dans la propagation d'un imaginaire construit à partir de champs lexicaux reliés à l'expression vocale. Dans cette étude, c'est l'univers et les techniques vocales utilisées qui deviennent porteurs de message, comme un métalangage supplantant le texte seul : c'est l'image véhiculée qui constitue ici l'essence du message.

Ensuite, Héliette Ossant présente l'adéquation rôle/voix dans la mythification de l'opéra mettant en scène les rites sociaux. Si l'idée semble de prime abord intéressante, son cheminement est parsemé de généralisations et d'associations difficilement envisageables (comme par exemple, p. 78-79, comparer l'attention du spectateur à la transe dans certains rituels *vodou*). De plus, Ossant semble considérer que seul le ténor peut faire montre de grandes capacités héroïques à l'opéra (s'attardant toujours, au passage, au seul ténor Hans Peter Blochwitz, délaissant les « grands » rôles de coloratures et de contre-ténors, entre autres). Brisant en quelque sorte le *continuum* de l'ouvrage, ce texte gagnerait assurément à être revu.

Méi-Ra Saint-Laurent, quant à elle, propose d'observer les éléments textuels et musicaux pour la construction