

The center of the circle symbolizes their meeting in that it holds the food that is exchanged, and it is the space for dancing – while dancers do not touch, entering into that space is an act of intimate co-presence. To dance can be to show off individual skill, but it is also one of the strongest expressions of participatory identification with the group. To dance is to demonstrate a certain level of comfort with all present, a willingness to enter into the intimacy of being in the middle of the circle, in addition to exchanges of food and drink, and the dialogic lyrics and unison refrains of *dohori* singing. (82-83)

However, there has not been a previous discussion of dancing, or participants' experience of dancing, to lead up to this. Hence the ethnography-to-analysis has some elisions. I believe the material is there, just not presented.

Overall, this is a very stimulating and rigorously researched book, presenting a multi-faceted examination and analysis of this genre. It is a book about *dohori* itself, of course, and its spread beyond the rural areas to new contexts with new values. But it is also a wonderfully interconnected book about Nepal, politics and social and cultural change, from the intimate, individual, and emotional outwards. 🍀

## REFERENCES

- Berlant, Lauren. 2008. *The Female Complaint: The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*. Durham: Duke University Press.
- Herzfeld, Michael. 2005. *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation-State*. New York: Routledge.
- Schofield, Katherine. 2007. The Social Liminality of Musicians: Case Studies from Mughal India and Beyond. *Twentieth-Century Music* 3 (1): 13-49.
- Spiller, Henry. 2010. *Erotic Triangles: Sundanese Dance and Masculinity in West Java*. Chicago: University of Chicago Press.
- Cape Verde, Let's Go: Creole Rappers and Citizenship in Portugal.** 2015. Derek Pardue. Urbana, Chicago, et Springfield : University of Illinois Press. 208 pp, 15 photographies en noir et blanc, discographie.

BART VANSPAUWEN

Nouvelle université de Lisbonne

INET-MD- Institut d'Ethnomusicologie

Dans *Cape Verde, Let's Go: Creole Rappers and Citizenship in Portugal* (2015), Derek Pardue, professeur adjoint au département Culture et Société de l'Université d'Aarhus (Danemark), s'est concentré sur les luttes culturelles dans la ville de Lisbonne. Grâce à son investigation sur le terrain au sein des communautés lusophones de ce vieux centre impérial, Pardue vise à démontrer comment un groupe particulier de rappeurs capverdiens en est venu à utiliser le *kriolu* – une langue à la fois locale, créole et diasporique – pour contester les idées fixes des identités portugaises et européennes. Dans une arène urbaine postcoloniale dans laquelle les genres musicaux en sont venus à refléter des frontières raciales, le

rap kriolu peut-il générer une citoyenneté culturelle participative ? Telle est la question fondamentale à laquelle Pardue cherche à répondre.

Envisageant la musique comme un moyen d'interpréter des réseaux complexes de migration, Pardue suggère que la performance du rap kriolu à Lisbonne coïncide avec les discours institutionnels de l'Europe occidentale qui ont utilisé des désignations telles que l'interculturalisme pour classifier – et contrôler – les pratiques expressives de migrants en territoire national. Au cours de six visites sur le terrain (quatre à Lisbonne et deux à l'île capverdiennne de Santiago), Pardue a effectué des entretiens personnels avec trente-quatre rappeurs kriolu, a réalisé des enquêtes par questionnaires en ligne et a fait des recherches documentaires dans des organismes publics. En outre, il s'est concentré sur les limites spatiales et la mobilité culturelle dans divers quartiers de la région métropolitaine de Lisbonne, comme Damaia, Casal da Boba et Cova da Moura.

Pardue a divisé son livre en cinq chapitres : (1) les présences créoles historiques; (2) les interruptions de récits postcoloniaux tels que ceux de la lusophonie qui tournent autour d'une seule langue; (3) la dimension linguistique du kriolu dans une perspective de différenciation locale; (4) les politiques spatiales de la présence kriolu à Lisbonne; et (5) le kriolu et l'interculturalité européenne. L'auteur affirme que les scènes kriolu mettent en évidence le rôle décisif de la langue dans la formation d'espaces urbains, d'une citoyenneté culturelle et d'une appartenance transnationale. Il montre comment le rap kriolu constitue un exercice de mise en place, car ce

genre musical localise poétiquement les expériences ambiguës des Capverdiens, par rapport au colonialisme et au post-colonialisme portugais d'une part, et par rapport à la marginalisation nationale et au déplacement urbain de l'autre. De plus, Pardue revendique une spécificité pour les Capverdiens parmi les immigrés venus d'autres pays lusophones, ces derniers n'ayant pas utilisé le créole comme marqueur d'identité avec la même intensité que les Capverdiens. Sa médiation entre la linguistique et la sémiotique démontre de quelle manière la compétence linguistique kriolu établit une idéologie de la différence par rapport aux récits nationaux portugais. Pardue définit la créolisation comme un processus social de rencontre qui croise la citoyenneté. Selon l'auteur, le rap kriolu décompose et recompose des isomorphismes nationaux de race, de lieu et de culture, en employant deux « chronotopes » opératoires : la localité extrême, basée sur le présent, et l'expansion diasporique, qui évoque à la fois les racines historiques et les revendications pour l'avenir.

Comme il l'avait fait dans son travail sur le hip-hop brésilien (2008), Pardue excelle à démontrer la façon dont les périphéries, qui travaillent à la fois le lieu et l'idéologie, sont représentées dans le rap à la fois comme lieux d'exclusion et d'autonomisation (*empowerment*). En comparant Lisbonne et São Paulo, l'auteur parvient à des conclusions générales et spécifiques au sujet du rap lusophone. En montrant la dynamique revendicatrice du rap kriolu dans un contexte historiquement hégémonique qui a largement favorisé les traditions européennes au lieu des niches inter-

culturelles et raciales, Pardue dévoile le degré réel d'intégration des Africains et des descendants d'Africains à la société portugaise. De même, il révèle la façon dont le rap kriolu transcende les espaces physiques par l'imaginaire, en générant des différences créatives entre concitoyens capverdiens, luso-africains et portugais. Étonnamment, l'auteur affirme que la plupart des rappeurs kriolu n'emploient pas les musiques traditionnelles du Cap-Vert telles que la *morna*, la *coladera* ou la *funaná* qui ont servi le marché des musiques du monde au cours des dernières années. Selon Pardue, cette dissidence apparaît également à travers l'autoréférence *badiu* (scélérat), un terme qui renvoie à plusieurs niveaux à l'île capverdienne la plus « africaine », Santiago. Des jeux de mots comme, par exemple, le remplacement de *saudade* par *soldado* suggèrent que les rappeurs kriolu sont contre les conceptions mercantiles ou institutionnelles du multiculturalisme. Finalement, l'antagonisme ressort aussi de l'opposition idéologique entre le rap kriolu et le hip-hop *tuga* (le mouvement rap portugais qui s'est manifesté après la compilation *Républica* en 1994) dans un contexte idéologique dans lequel l'utilisation du portugais a été liée à l'échange interculturel qui a projeté des rappeurs de divers pays lusophones sur la scène nationale. En citant le rappeur Chullage – qui voit le Portugal comme un ensemble de conditions matérielles (marché du travail, logement social) mais qui ne reconnaît pas son patrimoine lusophone partagé, Pardue déduit que les rappeurs kriolu à Lisbonne insistent pour être dissociés du *tuga* sur la scène locale parce qu'ils veulent simultanément

réclamer l'inclusion et l'altérité. Cela dit, l'appel à l'action de Chullage, *Nu Bai* (« Allons-y »), suggère que la position intermédiaire des Capverdiens leur confère un potentiel de médiation et d'intervention.

*Cape Verde, Let's Go* fait diverses références à la littérature – portugaise et internationale – qui se trouve à la conjonction de la musique et des questions raciales dans un cadre migratoire postcolonial. Le livre aurait pu bénéficier d'informations supplémentaires sur les aspects de genre du rap kriolu, puisque seulement quatre des jeunes rappeurs kriolu interviewés (sur un total de trente-quatre) sont des femmes. Bien que la sélection des rappeurs de sexe masculin soit justifiée, il aurait été intéressant d'en voir une comparaison avec des rappeuses kriolu. Deuxièmement, bien que brièvement mentionnée dans le contexte des musiques du monde, de la production musicale des PALOP (pays africains de langue officielle portugaise) et de la scène musicale de la lusophonie, une courte induction sur l'interaction entre les exposants kriolu et les rappeurs dissidents d'autres pays lusophones aurait pu être également fructueuse.

Somme toute, Pardue a produit un livre bien structuré qui offre des exemples pratiques et des défis théoriques sur la différence entre la citoyenneté portugaise, d'une part, et la citoyenneté au Portugal, de l'autre. Avec un récit personnel agréable et révélateur, l'auteur montre de façon convaincante que le mélange social et culturel – qu'il soit appelé créole, hybride ou intermédiaire – mérite définitivement une plus grande attention dans le cadre du pro-

cessus d'élaboration des politiques de migration. Pardue esquisse une image historiquement exacte du métissage à Lisbonne qui est en corrélation avec les enjeux complexes de territoire dans le monde lusophone, en soutenant avec force arguments que le rap kriolu révèle les difficultés du peuple portugais à entrer véritablement en relation avec les Africains lusophones et leurs descendants à Lisbonne, avec lesquels ils partagent une langue, une ville et une nation. En tant que tel, le rap kriolu représente une faille de la puissance douce de l'inclusion et des restes du lusotropicalisme du Portugal, en plus de critiquer opportunément les nouvelles idées de mélange comme la *lusophonie*, en négociant des versions de l'interculturalisme politiquement induites. Par ailleurs, le cas kriolu affirme le potentiel pédagogique du hip-hop, puisque ce chronotope permet d'interpréter l'identité créole comme faisant partie intégrante d'un nouveau Portugal et, par extension, d'une nouvelle Europe. En fin de compte, ce livre traite des Afro-Européens dans les deux sens : les Africains européens et les Européens africanisés, qui comprennent le pouvoir de la culture expressive transnationale dans le sens d'une décolonisation et d'une reconstruction des hégémonies culturelles, prouvant que le mélange peut servir à la fois comme un modèle *de* et un modèle *pour* l'inclusion. *Cape Verde, Let's Go* dépeint le rap kriolu comme un effort éducatif particulier en direction de la performance civique qui invite le Portugal à accélérer le rythme de son changement de mentalité dans les industries culturelles et les politiques de la mémoire. 🌿

**Queerness in Heavy Metal Music: Metal Bent.** 2015. Amber R. Clifford-Napoleone. New York: Routledge. 166pp, 7 figures.

JOSHUA GREEN  
Independent Scholar

Despite the breadth of theoretical approaches in metal studies, few have seriously examined at length metal music's sounds, spaces, history, and people through the lenses of gender and sexuality. University of Central Missouri anthropologist Amber R. Clifford-Napoleone's *Queerness in Heavy Metal Music: Metal Bent* ably addresses that lacuna and lays a firm foundation for future investigations. Clifford-Napoleone presents an insightful and detailed discussion of the relationship between queerness and metal music.

At its core, *Metal Bent* takes the results of an ethnographic survey of queer-identified metal fans (through an online questionnaire administered by the author), and distributes them throughout the book's five chapters, each dealing with a different facet of the relationships between, and intersections of, queerness and heavy metal. A principal aim, as stated in the introduction, is "an attempt to queer heavy metal" (2). This "queering" entails, in large part, investigating both the ways that the heavy metal scene and its music has long been queer (e.g., by exploring the contributions of LGBTQ+ people and culture to the genre), as well as the means by which queer individuals navigate, interpret, consume, and engage with metal music, people, and spaces. The author notes that her use of the term "queer"