



Volume !

La revue des musiques populaires

6 : 1-2 | 2008

Géographie, musique et postcolonialisme

Bhangrâ et imaginaire de diaspora

Bhangrâ and the Imaginary of the Diaspora

Anthony Goreau-Ponceaud



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/359>

DOI : 10.4000/volume.359

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2008

Pagination : 33-45

ISBN : 978-2-913169-25-8

ISSN : 2117-4148

Référence électronique

Anthony Goreau-Ponceaud, « Bhangrâ et imaginaire de diaspora », *Volume !* [En ligne], 6 : 1-2 | 2008, mis en ligne le 15 octobre 2011, consulté le 31 mars 2024. URL : <http://journals.openedition.org/volume/359> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.359>



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

Bhangrâ et imaginaire de diaspora

par

Anthony Goreau-Ponceaud

Université de Bordeaux

Résumé : Le bhangrâ, musique originellement pratiquée au Pendjab, a largement évolué ces trente dernières années pour devenir une expression musicale hybride et fusionnelle. Cette évolution révèle un travail de reformulation des identités locales par le biais de branchements culturels transnationaux. Le bhangrâ illustre le travail de l'imagination dans la construction de nouvelles identités et de nouveaux territoires. Intimement lié à la diaspora indienne, du fait de son hybridité, il devient peu à peu le moyen privilégié d'un rassemblement communautaire.

Mots clés : *Bhangrâ — Diaspora — Inde — Musique — Postcoloniale (étude)*

Bhangrâ¹ et imaginaire de diaspora sont des productions culturelles aux trajectoires sinueuses, contingentes et hybrides qui exaltent la migrance, la liminalité, l'hybridité et la multi-culturalité (Bhabha, 2007). Tous deux mettent l'accent sur la différence culturelle, l'ambivalence et la grande complexité des frontières culturelles, en même temps qu'ils illustrent le travail de l'imagination dans la construction de nouvelles identités, toujours équivoques, issues d'une combinaison complexe entre modernité et culture locale.

Leurs destins sont mutuellement liés et sont mus par les mêmes dynamiques. D'un côté, le bhangrâ, genre de musique et de danse originaire du Pendjab ne peut se comprendre et se concevoir sans son corollaire, la diaspora indienne. De l'autre, histoire du bhangrâ et histoire de la diaspora se confondent, et ce n'est que dans cette confusion de destins, dans cette insécabilité, que l'on peut comprendre l'importance du bhangrâ dans la construction identitaire de cette dernière. De sorte que le bhangrâ apparaît tout aussi bien comme un *agent performatif* dans la construction de territoires (Raibaud : 2006), que la figuration d'un imaginaire collectif face au reste du monde.

Mais, dans quelle mesure cette pratique musicale relève-t-elle et encourage-t-elle les sentiments d'appartenance à un territoire? Quel est le rôle du bhangrâ dans sa création? En quoi le bhangrâ est-il le ciment de la construction de nouveaux imaginaires sociaux? Et, de quelle manière le bhangrâ est-il réapproprié par les jeunes issus de l'immigration sud-asiatique?

Nous posons comme hypothèses que le bhangrâ agit dans trois registres. D'une part, le bhangrâ est une pratique culturelle qui se réfère à des quartiers d'exil, Southall et Watford par exemple (dans la banlieue londonienne), et contribue à affirmer un entre-soi communautaire. D'autre part, le bhangrâ est un élément à la fois affectif, cognitif et instrumental qui procède d'un marketing identitaire. De ce fait, via une rhétorique identificatoire, il peut créer de l'inclusion, du vivre ensemble et être le biais à un sentiment d'appartenance « *sud-asiatique (south asian)* », transcendant les distinctions liées aux diacritiques territoriales¹. Enfin, cette production culturelle contribue à renouveler la réflexion sur l'exotisme.

1. Une identité sud-asiatique qui dépasserait les clivages, c'est-à-dire une identité d'avant la Partition qui rassemblerait à la fois hindous, musulmans et sikhs, mais aussi Inde, Pakistan et Bangladesh. Ce concept issu de l'anglicisme « *south asian* » suggère donc le gommage des frontières résultant de la Partition.

Bhangrâ et condition postcoloniale

« Le sport et d'autres formes culturelles telles que la musique et la danse sont en train d'esquisser ce que seront les cultures de masse du ^{xxi}e siècle à l'échelle de la planète. Ces cultures émanant de l'économie-monde dessinent les contours incertains d'un ensemble métissé où chacun est à la fois de plusieurs lieux et de plusieurs milieux. Un imaginaire de la diversité qui amène à relativiser sa terre natale et à participer à l'élargissement du monde, est à l'œuvre aujourd'hui. » (Augustin & Malaurie : 1997)

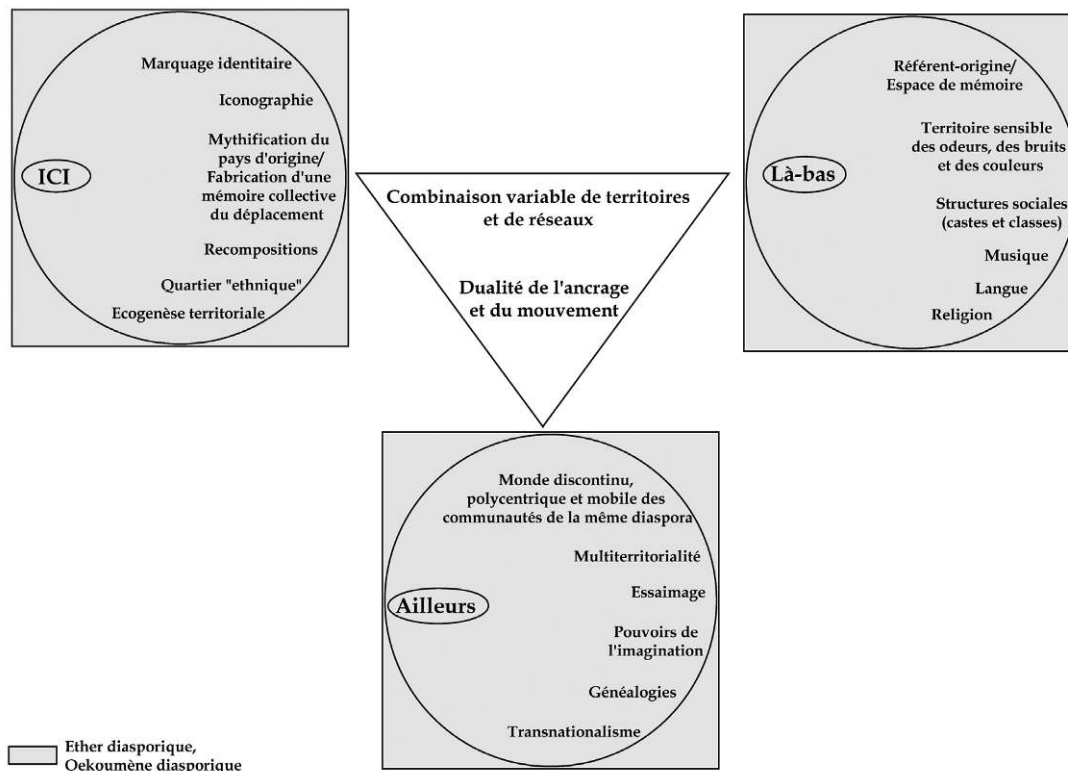
Le mot Bhangrâ, vient de l'hindi « *bhang* » qui est le cannabis sativa ou « chanvre indien » dont la sève est mélangée au tabac afin d'obtenir des effets hypnotiques, et de « *ra* » qui signifie moudre. Il y a cinq siècles, c'était à la fois la musique et la danse des paysans du Pendjab, un territoire situé à la frontière actuelle de l'Inde et du Pakistan. En 1947, au moment de l'indépendance de l'Inde, cette région à majorité Sikh se trouve prise en tenaille entre les populations hindoues et musulmanes². Les violents affrontements qui en résultent provoquent la première vague massive d'immigration penjâbi en Angleterre au début des années 1950 ; ces premiers émigrés du sous-continent indien sont en général venus travailler dans les filatures de coton et dans les industries textiles. Toute une génération, jusqu'à la fin des années 1960, a donc écouté de la musique populaire de cette région mélangée à la musique dominante de l'époque, le rock. Une importante population d'immigrés penjâbis s'installe autour de l'aéroport d'Heathrow, à *Southall*, dans la périphérie de Londres. Dans leurs valises, ils emportent leurs instruments de musique : le *tumbi*, une guitare à une seule corde et le *dhhol*, un tambour à deux faces. Ce sont eux que l'on retrouve aujourd'hui dans le bhangrâ digital.

De la fête des moissons aux fêtes de Watford

Le bhangrâ est un monde imaginé fait d'onirisme, de nostalgie, de projections et de recompositions. Il se situe dans ce moment de transit « où l'espace et le temps se croisent pour produire des figures complexes de différence et d'identité, de passé et de présent, d'intérieur et d'extérieur, d'inclusion et d'exclusion » (Bhabha, 2007 : 30). Et dans ce croisement, dans cette oscillation, il faut faire la distinction entre un bhangrâ originel voir même mythique et folklorique, tel qu'il est couramment exécuté au Pendjab et un bhangrâ moderne, transformé et recomposé par l'exil, tel qu'il est pratiqué dans cet ailleurs multi-territorial constitué par les communautés de la diaspora indienne.

2. Les Sikhs ne représenteraient que 1,9 % de la population indienne en 2001, et vivent pour 78 % d'entre eux au Pendjab. Leur religion qui mêle éléments islamiques et hindous, est récente, fondée à la fin du ^{xv}e siècle par Guru Nanak.

ESPACES, TERRITOIRES ET RÉSEAUX DE DIASPORA



Conception et réalisation : A. Goreau, ADES, 2007.

À travers l'exil, et surtout au travers les pouvoirs de l'imagination, « comme double capacité à se souvenir du passé et à désirer le futur » (Appadurai, 2001 : 32), le bhangrâ s'est transformé, non pas dans sa nature (celle d'être exécuté lors de temporalités festives), mais dans ses formes discursives : si *là-bas*, au Pendjab, le bhangrâ représente la culture régionale, ses souffrances, ses combats et son histoire, dans l'*ailleurs* et au Royaume-Uni (*ici*) il a évolué ces trente dernières années en se diffusant via les canaux et réseaux de la diaspora et en se diversifiant au gré des rencontres. Ces

nouvelles formes discursives « ne se contentent pas de renverser les certitudes de la vie quotidienne, mais ouvrent la voie à de nouveaux projets de sociétés. Grâce à [elles], de vastes groupes d'individus, qui étaient engourdis par la pesanteur glaciale des habitudes, se mettent à vivre au rythme plus vif de l'improvisation » (Appadurai, 2001 : 32).

Histoire d'une hybridité

Le bhangrâ est apparu dans les années 1400 au Pendjab. Il est traditionnellement exécuté lors de festivités, à l'occasion des moissons, des mariages ou du passage à la nouvelle année. Durant ces moments d'interactions et de condensation sociales, la foule entonne des paroles punjabi (*boliyaan*) autour du percussionniste qui martèle le *dhol*, tandis que d'autres individus jouent de la flûte, du *tumbi* et d'autres percussions (*dholak* et *tabla* par exemple). Cette musique est couramment accompagnée de danse.

Ce caractère originel a été largement modifié ces deux dernières décennies, d'abord en Angleterre puis aux États-Unis. De musique folklorique, le bhangrâ est devenu un genre musical hybride, un genre en fusion. Les arrangements traditionnels intègrent à présent des styles musicaux contemporains : reggae, rap, house, hip hop, techno, ragga et jungle³. Ces synthèses sont si réussies que le bhangrâ moderne est maintenant réexporté de nouveau vers l'Inde et vers le Pakistan. Ce qui fait dire à certains que « le bhangrâ est une forme de musique populaire authentiquement penjâbie mais créée au Royaume-Uni » (Otchet, 2000).

Le bhangrâ n'est plus exclusivement exécuté au Pendjab et s'inscrit dans une dimension mondiale. Si bien que ce genre musical est victime d'une fulgurance scalaire au même titre que la diaspora qui le fait vivre, où le local saisit le global en même temps qu'il est saisi par lui (Ma Mung E, 2000).

Le bhangrâ comme expression de la jeunesse penjâbie

Ce bhangrâ-là est donc une création effectuée à partir d'héritages recomposés dans une synthèse fusionnelle avec d'autres genres musicaux :

3. Cette association avec des musiques afro-américaines se justifie « non seulement par l'interaction en Angleterre entre Sud-asiatiques et Jamaïcains de la classe ouvrière mais aussi grâce à une compatibilité de rythme, semble-t-il » (Mohammad-Arif, 2000 : 283).

« L'émergence de nouvelles cultures s'inscrit ainsi dans l'histoire, à la fois par le récit de leur apparition — ont-elles été précédées par des signes avant-coureurs, quelle partie est réellement émergée, le mouvement va-t-il se poursuivre? — mais aussi par la comparaison de leur apparition avec celles des formes culturelles précédentes. L'histoire de ces émergences, déposées dans le temps et sur l'espace, à la manière de couches géologiques sédimentées, donne une vision dynamique des territoires musicaux, dans laquelle les formes culturelles les plus récentes se répandent sur des socles plus anciens » (Raibaud, 2005 : 20).

Le lien avec le référent-origine s'effectue toutefois par la permanence d'invariants qui sont au nombre de deux : le *dhol* et le *tumbi*. Il nous reste à comprendre pourquoi le Royaume-Uni est devenu le pôle de cette nouvelle forme? Et comment cette « création de l'Occident » a pu s'imposer si rapidement en Inde⁴?

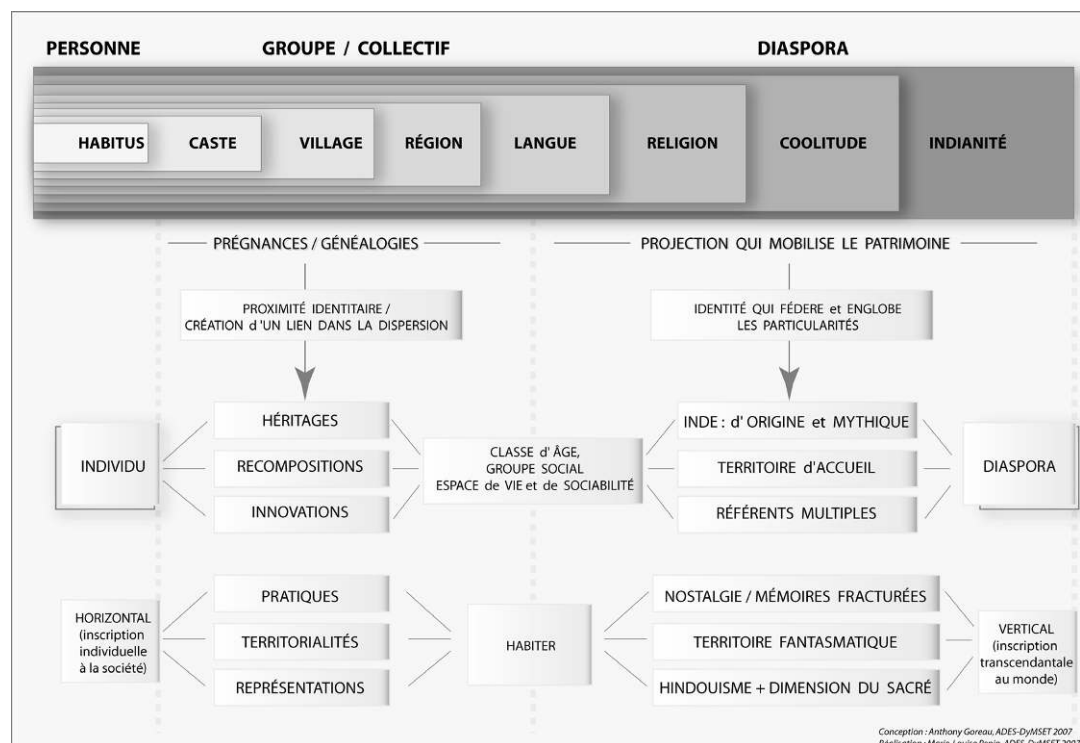
Nous pouvons fournir un premier élément de réponse en évoquant le poids des liens entre le Royaume-Uni et l'Inde qui s'explique par le fait que 8 % de l'ensemble des Indiens dispersés (soit 1 900 000 personnes) dans le monde se sont installés au Royaume-Uni, et que certains quartiers tels ceux de Watford ou Southall rassemblent la grande majorité de cette population. Les effets de généalogies peuvent fournir un deuxième élément de réponse : c'est sous l'impulsion de la deuxième génération de migrants penjâbis que le bhangrâ s'est réellement développé dans les années 1980. Cette génération, intriguée par l'héritage musical légué par ses aînés, a contribué à l'émergence d'une nouvelle forme musicale en déplaçant ces legs, ces « territoires culturels caractérisés par leur plus ou moins grande plasticité et capacité à absorber les chocs (résilience) » (Raibaud, 2005 : 20). C'est le cas par exemple de l'album *Diamond* du groupe *Heera* fondé au début des années 1980 par Kumar et Dami qui ont été les premiers à mixer avec succès du rock britannique avec les instruments traditionnels du Pendjab. Dans les années 1990, cette nouvelle forme culturelle va prendre une autre ampleur grâce, d'une part à son utilisation dans les films de Bollywood⁵; et d'autre part grâce à la diffusion d'artistes sous l'égide de grands labels musicaux tels que *Sony music* ou encore *Island* (c'est le cas pour des artistes tels que *Bally Sagoo* et *Appache Indian* par exemple). Des labels

4. Certains répondront que c'est tout de même indien. « Oui, mais c'est indien, tu comprends. Là-bas ce sont les nôtres qui la font cette musique. » (Deshpande : 2000)

5. Utilisée d'abord de façon ironique par la presse indienne à partir de la fin des années 1970 pour désigner les films fabriqués à Bombay, l'étiquette « Bollywood » a été souvent appliquée depuis par les critiques occidentaux à tous les films indiens confondus, y compris les films issus des studios du sud de l'Inde (Madras et Hyderabad). Au-delà de l'effort terminologique, sous cette dénomination se cache un genre qui se veut bien particulier mêlant musique, danse et sentiments.

tels que *BMG* iront jusqu'à racheter les labels exclusifs du bhangrâ tel que *Multitone Records* (promoteur d'artistes de bhangrâ des années 1980 aux années 1990 au Royaume-Uni).

Ainsi, dès la deuxième génération de migrants, cette musique représente l'expression des jeunes et plus particulièrement l'expression des jeunes Indiens des quartiers d'exil situés en périphérie des grandes métropoles de l'hémisphère Nord (Londres bien sûr, mais aussi Paris, New York, San Francisco et Berlin par exemple). On peut poser comme postulat que cette musique fait partie de la culture urbaine de ces quartiers souvent qualifiés d'ethniques, à tel point que les soirées *bhangrâ music* de Watford attirent des milliers de personnes chaque année.



Mais plus que cela on peut émettre l'hypothèse que le bhangrâ participe à un imaginaire de diaspora en offrant une forte charge émotionnelle à ces migrants. De sorte qu'à terme le bhangrâ peut devenir le substrat de sentiments d'appartenance permettant d'effacer les particularismes (liés à la religion, à la caste, à la langue et à la région d'immigration), notamment à Southall, ce quartier de Londres surnommé « Chota Punjab » (Petit Pendjab), où se concentrent plus de 400 000 Indiens dont environ 51 % de Sikhs (Gillespie, M. 1995)⁶.

Un embrayeur d'identités complexes

« Les « musiques du monde » baignées d'une idéologie multiculturaliste, et les musiques « ethnicisées », participent à la construction et à la légitimation de frontières, par « une ethnicisation de la différence » comme source de créativité symbolique et économique. Elles provoquent une « indigénisation » du local et une fétichisation des lieux. » (Guiu, 2006 : 18)

Le bhangrâ joue donc le rôle d'un révélateur, il invente, module, régule la relation à autrui et les consciences de soi, participe à l'élaboration d'une société en mouvement, dont il accentue ou entrave les fluidités. Le bhangrâ apparaît comme le produit d'un ensemble d'acteurs sociaux, économiques et/ou politiques qui développent des pratiques bien souvent contradictoires en fonction d'intérêts divergents : entre ouverture et fermeture, entre agrégation et ségrégation.

Les liens entre bhangrâ et identité sont donc ténus. Le bhangrâ peut servir simultanément à l'affirmation de l'indianité comme à l'émergence d'une identité complexe et contextuelle qui fait fi des frontières. Car les individus peuvent avoir différentes identités sans que celles-ci soient forcément conflictuelles. Chaque individu se définit à partir d'une multiplicité de critères identitaires possibles : son appartenance à un lignage et à un groupe endogame (caste), sa localité d'origine ou de résidence, sa place dans les systèmes de production matériels et symboliques, l'usage d'une ou de plusieurs langues, la pratique religieuse et les références culturelles, le sentiment d'appartenance à une communauté historique... Et, selon les contextes, le poids de chacun de ces critères va varier. Il ne s'agit pas d'un compartimentage, ni d'une répartition par moitié, par tiers ou par quart ; le dosage entre les divers éléments de l'identité d'un individu n'est jamais

6. D'ailleurs, c'est ici qu'a été tourné en 2002 le film « Joue-là comme Beckham », une comédie sur cette communauté tiraillée entre racines et modernité.

le même : il est hautement personnalisé et contextualisé. De sorte que ces identités peuvent être emboîtées ou non.

Identité communautaire et bhangrâ

Le bhangrâ inaugure donc de nouveaux lieux de sociabilité qui participent à la consolidation et à l'intensification d'un entre-soi communautaire. La fonction d'un tel espace de regroupement est d'assurer une transition entre *ici* et *là-bas*, entre l'Angleterre et le monde indien afin d'atténuer le choc. Cet espace préserve les modèles culturels, les institutions, et les liens sociaux hérités de la communauté d'origine. Il limite les effets destructurants du choc culturel au prix d'une agrégation/ségrégation qui règle le jeu des proximités et des distances avec la société environnante. Ce regroupement constitue une sorte de pôle structurant où s'expriment de manière amplifiée la sociabilité indienne et en particulier penjâbie. En cela, le bhangrâ participe à la stigmatisation d'un quartier, celui de Southall. En combinant écoles de musiques, salles de concert (se sont souvent les restaurants qui jouent ce rôle), salles de répétitions, et organisation de concours (de musique et de danse), il contribue à l'affirmation identitaire et à l'appropriation de l'espace public par le biais d'un marquage identitaire diffus, posant la question de la cohabitation entre majorité et minorité mais aussi des transformations de l'espace public par la création de discontinuités, de frontières sociales et urbaines⁷.

De quelle nature sont les interactions qui découlent de cette confrontation entre population majoritaire et population minoritaire? Quelles implications résultent du marquage de l'espace public par une dissémination de signes identitaires indiens (affichage publicitaire lié à la *culture bhangrâ*)? En construisant des micro-territoires se référant à la mémoire du territoire d'origine, ces marqueurs déterminent un ancrage territorial qui sculpte les contours d'une communauté imaginée : la perte du territoire d'origine est compensée par le recours à la mémoire collective de ce territoire. Si bien que le bhangrâ devient une extension du Khalsa⁸, de telle sorte que la plupart des groupes

7. Ces écoles de musique sont souvent le prolongement de centres de formation linguistique qui s'insèrent dans un tissu associatif dense. De la même manière à Paris, dans le 18^e arrondissement ou encore à La Courneuve, les écoles dites « Tamoulcholaï » combinent apprentissage du tamoul, des tablas et du bharata natyam (danse classique du sud de l'Inde).

8. Le khalsa, ordre militaire fondé en 1699 par Gobind Rai, est la figuration de l'orthodoxie sikhe. Selon la tradition, les membres de cet ordre devaient marquer publiquement leur appartenance par les cinq « K » ; prescriptions du livre sacré, le *Granth Sahib* : de longs cheveux jamais coupés (*Kes*), souvent enserrés dans une longue mousseline safran,

à l'instar de RDB (Rhythm Dhol Bass) s'affichent sans jamais se séparer de leur turban, symbole de leur appartenance au sikhisme. Pour autant, cette iconographie ne constitue pas un pôle de résistance au mouvement, un facteur de stabilisation. Car le bhangrâ peut aussi être un véhicule de rassemblement par delà les clivages.

Le bhangrâ expression musicale d'une identité diasporique?

Si la musique est un vecteur de sentiments d'appartenance et un puissant instrument de création d'une imagerie territoriale, peut-elle enfanter une dynamique de rassemblement par delà les frontières ethniques et religieuses? Quels rapports s'établissent entre identité communautaire et/ou religieuse et identité sud-asiatique? En d'autres termes, au-delà d'une grande diversité liée aux différents contextes migratoires, sociaux, économiques et politiques, qu'est-ce qui rend possible une certaine homogénéité? Est-il possible qu'immigrants pakistanais, indiens et bangladeshis se sentent liés entre-eux? Nous pourrions formuler un début de réponse en proposant l'hypothèse que le bhangrâ joue un rôle déterminant dans cette fonction. Il est une force de cohérence affective suffisamment puissante pour fédérer l'ensemble des particularismes.

En effet, le bhangrâ a subi de grandes transformations et son hybridité favorise des rapprochements au sein des diverses communautés. Il est fédérateur et tend à effacer les particularismes ethniques, religieux, politiques et mêmes économiques (car ce courant musical touche aussi bien des classes populaires que les élites). Si bien que le bhangrâ s'impose comme « véhicule efficace de rassemblement communautaire, par delà les clivages de tous genres » (Mohammad-Arif, 2000 : 283). Et cette hybridité ne doit pas seulement au mélange des genres musicaux, mais aussi à celui des langues (anglais, hindi, ourdou et punjabi). La popularité de cette musique s'explique aussi par les messages qu'elle véhicule tout en puisant dans le terreau sud-asiatique, et en cela elle se rapproche du rap et du rock contestataire et s'inscrit dans la déviance en portant des messages anti-castes, pro-harmonie communautaire et religieuse⁹.

Parallèlement, ce sentiment d'appartenance est entretenu par toute une rhétorique identitaire, qui tend à s'institutionnaliser. En effet, au Canada, en Angleterre et aux États-Unis ont lieu chaque

un peigne en bois pour maintenir ces cheveux (*Kanga* ou *Kangh*), le poignard (*Kirpan*), la longue culotte (*Kacch* ou *kaccha*) et le bracelet d'acier autour du bras de la main qui tient le poignard (*kerâ* ou *kara*).

9. La seule ombre au tableau, c'est que cette musique reste largement dominée par les hommes.

année au sein des plus grandes universités, des compétitions annuelles de bhangrâ. Lors de ces compétitions, les jeunes issus du monde indien (Pakistan, Inde et Bangladesh) s'affrontent à la fois au niveau de la qualité des musiques mais aussi sur la rigueur des chorégraphies : celles-ci empruntent en effet de plus en plus au hip-hop, au smurf, et à la breakdance. Les synergies et l'hybridité ne s'expriment pas seulement sur la musique, mais aussi sur la danse.

La symbolique de cette fusion est forte, elle participe à une reformulation des identités locales en exerçant des branchements culturels transnationaux. Ces bricolages permettent l'entretien de l'espace diasporique. Pour ces communautés sud-asiatiques établies un peu partout dans le monde il devient impossible d'identifier leur territoire, car celui-ci s'étend peu à peu au monde. La mobilité ne peut plus être qu'une mobilité du dedans, à l'intérieur d'un corps social devenu territoire. Si bien que cet espace diasporique est partout et nulle part à la fois : « Ailleurs est convoqué Ici mais, dans le même temps, il doit rester ailleurs, parce qu'ainsi il garantit d'être ici » (Ma Mung, 1995 : 170).

De l'ethnique à l'exotique

« Aujourd'hui, on est « branché » asiatique comme on est « branché » antillais ou noir-américain. Mais personne n'est « branché » blanc ou occidental. » (Otchet, 2000)

L'ethnité sud-asiatique semble, au travers la déterritorialisation, s'inscrire peu à peu dans un espace transnational. Cette globalisation de l'ethnité génère une redéfinition de l'altérité : entre ethnisation de l'autre et universalisation de soi. Le bhangrâ en jouant sur la multiplicité des appartenances, l'indétermination des attributs, la reformulation d'identités locales et la réinterprétation locale de signifiants culturels mondialisés, suscite son appropriation par des individus « non sud-asiatiques ». Cette appropriation génère à son tour une mobilisation des ressources symboliques et matérielles du bhangrâ dans l'émergence de pratiques identitaires insolites.

Peu à peu, le bhangrâ est frappé du sceau du divers, de la différence, et devient un principe de changement, de discontinuité et de rupture avec le quotidien, le routinier. Pour des occidentaux le bhangrâ pourrait être une façon d'échapper à la modernité, à la condition d'occidental. De cette manière, il matérialiserait la rencontre avec l'altérité, sorte de synapse entre la normalité et le divers où se manifesterait l'expression d'un désir d'Orient à travers un voyage fantasmé par l'écoute musicale.

Le bhangrâ apparaît sous cet angle comme une figure de l'exotisme doté d'un pouvoir d'illusion, d'attraction et/ou de répulsion.

Enfin, le bhangrâ est un moyen pour la jeunesse occidentale de prendre part à la contestation, de prendre pied dans l'idéologie. Par l'écoute du bhangrâ les jeunes adhèrent à certains textes engagés d'artistes tels que *Asian Dub Foundation* ou *Fun-da-mantal*, et peuvent avoir l'impression qu'ils luttent contre les discriminations et le racisme. Là encore, le bhangrâ participe à la construction de nouveaux imaginaires sociaux.

Conclusion

Le bhangrâ est donc plus qu'un simple genre musical hybride. Il a un rôle important dans la formation des consciences individuelles et collectives, et participe à un processus de mythification des origines. Il permet de sortir de l'anonymat des grandes métropoles en perpétuant le souvenir du pays d'origine et en resserrant le lien social. Il intègre les communautés indiennes, pakistanaises et bangladaises dans un imaginaire diasporique. En cela le bhangrâ agit comme marqueur identitaire et fabrique de l'inclusion. Au nom de son hybridité, le bhangrâ est un lieu de consensus, un temps fort de cohésion sociale au-delà des clivages, particulièrement lors des soirées « bhangrâ music », permettant la consolidation d'une identité sud-asiatique.

À l'inverse, ce caractère métissé le rend vulnérable et appropriable par tous. Le bhangrâ offre spécialement aux jeunes occidentaux un espace de contestation postcoloniale mélangé à un désir intérieur d'Orient et de voyage. Il est un moyen de fuir l'insatisfaction et les frustrations éprouvées dans un quotidien monotone et insipide en permettant le passage d'un monde terne à un monde de la couleur. En cela il donne de nouvelles perspectives de lectures historiques fondées sur l'alternative et les Suds. En somme, le bhangrâ permet de penser la coprésence du même et de l'autre, du local et du global.

Bibliographie

- AUGUSTIN J.-P. & MALAURIE C. (1997), « Le territoire-monde du surf. Diffusion, médias et énonciation », in *Géographie et culture*, n° 21, Paris, L'Harmattan, p. 119-130.
- APPADURAI A. (2001), *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la mondialisation*, Paris, Payot.
- BHABHA H. K. (2007), *Les lieux de la culture, une théorie postcoloniale*, Paris, Payot.
- DESHPANDE S. (2000), « Le bhangrâ, fierté de la jeunesse indienne », in *Courrier de l'Unesco*, Paris, UNESCO, p. 49-50.
- GILLESPIE M. (1995), « Southall: Chota Punjab », in *Television, Ethnicity and cultural change*, London, Routledge, p. 29-47.
- GOREAU A. (2004), *L'Inde, un enjeu cognitif et réflexif. Étude des voyageurs de l'Inde et des populations diasporiques indiennes*, France, Bordeaux 3, mémoire de DEA, sous la direction de Singaravelou.
- GUIU C. (2006), « Géographie et musiques : état des lieux. Une approche de synthèse », in *Géographie et culture*, Paris, L'Harmattan, n° 59, p. 7-26.
- OTCHET A. (2000), « ADF, ni exotique, ni éthique mais politique », in *Courrier de l'Unesco*, Paris, UNESCO, p. 47-48.
- RAIBAUD Y. (2006), « Les fêtes musicales : expérience de la ville et performativité », in *Géographie et culture*, Paris, L'Harmattan, n° 59, p. 87-104.
- RAIBAUD Y. (2005), *Territoires musicaux en régions. L'émergence des musiques amplifiées en Aquitaine*, Pessac, MSHA.
- MA MUNG E. (2000), *La diaspora chinoise. géographie d'une migration*, Gap, OPHRYS.
- MA MUNG E. (1995), « Non lieu et utopie : la diaspora chinoise et le territoire », in Bruneau M. (Coord.), *Diasporas*, GIP Reclus, p. 163-174.
- MOHAMMAD-ARIF A. (2000), *Salam America : l'islam indien en diaspora*, Paris, CNRS.
- Site Internet : <http://www.ukbhangrâ.com> (avril 2008)

Anthony GOREAU-PONCEAUD est doctorant et ATER
à l'université de Bordeaux (UMR 5185 ADES CNRS)

anthonygoreau@yahoo.fr

