

Géographie
et cultures

Géographie et cultures

76 | 2010

Géographie des musiques noires

« Black Waters » et « Black Atlantic »

Quel teint pour la musique indienne de diaspora ?

« Black Waters » and « Black Atlantic »: what « colour » for the Indian diaspora musical productions?

Anthony Goreau-Ponceaud et Catherine Servan-Schreiber



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gc/1266>

DOI : 10.4000/gc.1266

ISSN : 2267-6759

Éditeur

L'Harmattan

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2010

ISBN : 978-2-296-54657-8

ISSN : 1165-0354

Référence électronique

Anthony Goreau-Ponceaud et Catherine Servan-Schreiber, « « Black Waters » et « Black Atlantic » », *Géographie et cultures* [En ligne], 76 | 2010, mis en ligne le 26 février 2013, consulté le 20 avril 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/gc/1266> ; DOI : 10.4000/gc.1266

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

« Black Waters » et « Black Atlantic »

Quel teint pour la musique indienne de diaspora ?

« Black Waters » and « Black Atlantic »: what « colour » for the Indian diaspora musical productions?

Anthony Goreau-Ponceaud et Catherine Servan-Schreiber

Introduction

- 1 L'intérêt d'un comparatisme avec l'Inde permet non seulement de donner une vision décentrée, mais d'échapper également à la problématique binaire du colonialisme et de la domination, ou du moins, de la croiser sous des formes très différentes, voire inverses des situations connues. Au-delà du caractère inattendu d'associer une étude du *chutney* mauricien, apparu dans la première moitié du XIX^e siècle, à celle du *bhangrâ* du Punjab dansé en France récemment, la façon dont deux styles de musique folk venues de l'Inde ont fusionné avec des rythmes venus d'Afrique, dans des contextes de diaspora éloignés dans le temps et dans l'espace, l'examen des variations de terminologies adoptées pour qualifier les emprunts musicaux, et la prise en compte des acteurs eux-mêmes, aideront à poser le problème.
- 2 S'il est extrêmement difficile, voire impossible, de répondre aux questions de l'essence d'une musique noire, et de la pertinence ou l'inadéquation de ce concept, en revanche, un rapport au monde noir et à sa musique se dégage. Hors du sentiment de culpabilité souvent associé à la perception européenne du monde noir, du fait de l'esclavage, hors du monde blanc et de sa réception bien documentée de la musique noire, comment est perçue, acceptée ou utilisée cette notion ?
- 3 En traversant les Eaux noires (Black Waters ou *Kala Pani*), les Indiens découvrent la musique noire et la « métissent » avec la leur. Comme le dit Tina Ramnarine, l'expérience musicale transcende les oppositions binaires colonisateurs/colonisés, Est/Ouest (Ramnarine, 1996). Dans un contexte de diaspora, la relation à la musique devient un fort

marqueur identitaire. Dès lors, quels enjeux recouvrent ces métissages afro-indiens ou indo-africains ?

La musique *chutney* comme ouverture à la musique noire

- 4 À l'île Maurice, où la population indienne des engagés (*indentured labourers*) a remplacé les esclaves libérés des plantations sucrières après l'abolition de l'esclavage en 1834, la musique folk venue du Nord-Est de l'Inde, région de langue bhojpurie, s'est mélangée avec le séga afro-malgache, pour devenir un style « épicé », « explosif », surnommé « *chutney* ».
- 5 Au début de l'implantation indienne, les rapports entre Indiens, Européens et Africains sont régis par le monde de la législation du travail colonial, inscrit dans la relation *Masters and Servants*. Les musiques sont vues et définies dans ce contexte : musiques de maîtres jouées dans les maisons de maîtres, dans les théâtres lyriques ou près des églises ; musiques d'esclaves, clandestines, dans les extérieurs, sur les plages ; musique de coolies, d'abord dans les camps sucriers, dans les *baithkas*, salles spéciales, puis au sein de l'habitation, dans la « tente-mariage », ou « tente-verte », espace de musique et de joutes réservé à la réception de mariage des hindous.
- 6 Rejetés par les Mulâtres libres qui définissent leur ascension par rapport aux Blancs, les affranchis perçoivent l'importation massive de ces nouveaux immigrants indiens comme une menace supplémentaire. Pourtant, dès les débuts de la rencontre, dans le champ musical, les rapports de concurrence et de domination s'inversent. L'esclave affranchi devient le maître de musique et l'initiateur à de nouveaux rythmes.
- 7 Sans avoir vraiment livré de manière systématique la teneur des corpus de paroles qui caractérisent le séga, les études en ont bien décrit la structure mélodique et la spécificité¹. Le séga est un rythme, un chant, une danse, introduit de Madagascar, avec des apports du Mozambique et du Sénégal, accompagné de la *ravanne*² et des *maravannes*³, auquel s'est adjointe une instrumentation européenne, le triangle. Sifflements, onomatopées (olaéolaélala, olaéolalilé) et cris encouragent à danser. Dans la partie dansée, les postures, qui miment la relation sexuelle, suivent des figures bien délimitées (Richon, 2009). S'y ajoute le côté frénétique (*pile kalu*) du mouvement. Aussi le séga a-t-il été souvent décrit et perçu comme un divertissement indécent.
- 8 Si le séga a été longtemps stigmatisé par un certain public urbain mauricien d'origine indienne comme « une culture de faubourg et de bidonville » du fait que « les danseuses montraient tout » (entretien avec Claudio Veeraragoo à Rose-Hill en 2005), en revanche, dans les milieux artistiques comme chez les professionnels de la musique, son rythme incitatif, son aspect émotionnel et la sensualité qui s'en dégage ont été ressentis comme la poésie même. Pour autant, le séga a-t-il été perçu, défini, classé, comme relevant de la musique noire⁴ ? À son tour, comment considérer le *chutney*, qui s'en inspire ? Musique noire ? Nouvelle musique folk indienne ? Que nous disent les terminologies ? À travers les débats qui n'ont cessé de se tenir sur une musique interdite, contestée, qui s'est finalement hissée au rang de musique nationale, mais aussi et surtout à travers le regard indien, le recours à l'exemple mauricien permet de faire émerger la part mêlée de connivence et de refus d'une catégorie qui serait la musique noire. On s'appuiera aussi sur les articles de presse pour montrer l'évolution des perceptions, car à l'île Maurice, les

chroniques des pages musicales des quotidiens (*Le Mauricien, Le Matinal, L'Express*) et des hebdomadaires (*Week-end Scope, Défi-Plus, Dimanche-Plus*) influent énormément. Il ne s'agit pas de valider ces terminologies des usagers dans une réflexion sur la musique noire, mais du moins, en faisant appel à elles, de comprendre dans quelle perspective et dans quelle logique cette catégorisation peut acquérir ou non une légitimité.

Définitions, sources et terminologies : tout sauf la voix

- 9 La question de débattre de l'essence supposée ou refusée d'une « musique noire » est complexe, dérangement, voire sulfureuse, mais se pose inévitablement au départ du travail du chercheur, au sein même des séminaires d'ethnomusicologie (Plisson, 2009 ; Desroches, 2010). Qu'il admette ou non l'idée que la musique se pose comme emblématique de la différence raciale plutôt que lui étant simplement associée (Gilroy, 2003 ; Drummond, 1980), le chercheur n'est pas au bout de ses surprises, car c'est presque toujours sous sa forme de fusion et d'exportation que la musique noire est décrite.
- 10 Grâce aux récits de voyage et témoignages littéraires émanant des Européens, dès 1832, des définitions du *séga* sont proposées⁵. La dimension de l'esclavage est toujours associée au *séga*. Pour Aline Groème (2003) et Christophe Massamba (2003), cette forme musicale constitue « la réponse de l'esclave au défi de l'oppression ». Reste, à l'époque actuelle, le postulat *zenfan mizer*, le thème de « la misère noire », et le côté révolté du *séga*. Ce qui retient l'attention, c'est surtout le rythme :

« Le jazz, le blues, le calypso, le reggae et le *séga* partagent une rythmique fondatrice issue de l'Afrique ancestrale » (Daniella Police, 2001).
- 11 Les journalistes insistent souvent sur les liens entre le *séga* et le blues du Mississippi. Puis c'est la « magie de la voix ». « Ekut lavwa bolom la, lavwa Tifrer, Lavwa Lafrik, lavwa mazik », « Ecoute la voix de cet homme, la voix de Ti-Frère, la voix de l'Afrique, la voix magique » dit le poème *Lavwa Tifrer*, de Sedley Assonne. L'actuelle popularité à Maurice de la voix du chanteur de blues et de folk Tété, « chaude et veloutée », « nasillarde comme celle des Wolofs » (Rézannah, 2005, p. 15) résulte des critères esthétiques du *séga*, incarnés par la voix un peu éraillée de Ti-Frère.
- 12 En complément de ces approches, d'innombrables sources proviennent des milieux musicaux indo-mauriciens. De l'avis unanime de chaque musicien professionnel de *chutney*, « le *séga* est essentiel ». Le rythme ternaire, le son de la *ravanne*, les incitations à mettre l'ambiance par les cris, les onomatopées et les sifflements, seront pris en compte. Mais jamais la voix. Au cours de l'enquête menée en milieu *chutney*, auprès de 300 musiciens environ, chaque interprète a été questionné sur les voix qu'il écoutait, qu'il aimait, et dont il désirait s'inspirer. Visiblement, la voix noire n'intéresse pas. Côté masculin, les voix des chanteurs de films indiens, Rafi, Mukesh, Kishore Kumar, ou celle d'Anup Jalota, font référence. Pour les femmes, on aime le placement très aigu de la voix, incarné par Lata Mangeshkar et Asha Bhosle⁶.
- 13 Dans le champ de la production et de la diffusion des formes musicales, les festivals les plus populaires de l'océan Indien, Africolor, Musiques métisses, Rythmes Caraïbes, Sakifo, Womex, Samemsa Muzik, etc., dépendent de réseaux indiens, africains, créoles et européens. Ils n'ont pas affirmé l'idée d'une musique « afro-indianocéanique », comme il existe une musique « afro-caribéenne » ou « afro-américaine ». Le concept de « musique noire » n'y paraît pas valorisé. Celui du « métissage » domine. L'implantation en ville des maisons de disques reste pourtant très cloisonnée. D'un côté, Elizabeth Sound et le

Multipliant, à Port-Louis, pour la musique classique indienne et le style Bollywood, de l'autre, les petits stands de Triolet, Flacq et Goodlands pour la musique *chutney*. Damoo et Neptune, disquaires, font beaucoup pour la promotion du *séga* ; Harbour Music Shop de Port-Louis et Otentik Vibes de Rose-Hill, pour celle du « *seggae*⁷ ».

- 14 Dans le graphisme des couvertures de CD, le lien à l'Afrique reste discret, voire effacé, à l'exception de quelques exemples, *Racin Nu Zancet*, *Kuler Racine* de Sylvio Louise, ou le plus récent *Zenes ti Riviere*. Privés de leur passé par l'histoire coloniale, les musiciens mauriciens d'ascendance africaine sont contraints de faire l'impasse sur cette part de leur identité. Ils se définissent davantage comme influencés par le blues de Chicago, se disant prêts à se rendre aux États-Unis, lieu où une carrière musicale peut s'épanouir, et non en Afrique où, d'ailleurs, ils manquent de références.

Maurice et la reconnaissance de sa dimension africaine

- 15 À Maurice, beaucoup de silence entoure encore l'histoire des familles. En tant que discipline, l'histoire n'est pas inscrite au programme scolaire. Si, à défaut d'enquêtes historiques qui toutefois commencent à émerger (Teelock et Alpers, 2001), on se replonge dans des sources offertes par les textes et témoignages littéraires, on voit que la part de l'Afrique reste très faible. Certains chercheurs d'origine indienne occultent l'apport afro-malgache du *séga*, dans une tentative de réappropriation de ses formes : la *ravanne* viendrait d'Inde du Sud, la chorégraphie serait empruntée à la danse folklorique villageoise indienne, le costume des danseuses serait indien. Cette négation de l'Afrique vient aussi de la part d'entrepreneurs identitaires qui se fixent pour but de cimenter l'unité de la communauté hindoue (*ektâ*). Pendant longtemps, des mouvements comme le *Garveyism*, le panafricanisme des Caraïbes et la *Black Consciousness* des USA ont eu très peu d'échos à Maurice. Gaétan Duval, qui se disait pourtant « King Créole », présentait des images négatives de l'Afrique indépendante. Ces représentations ont des effets sur l'évolution de la musique. Dans les années 1970, le *séga* engagé montre même des influences plutôt indiennes. Cependant, le mouvement de 1968 prend position contre l'apartheid. En 1977, le rastafarisme mauricien s'exprime davantage, mais il fait aussi beaucoup appel aux références bibliques et indiennes. En 1980, la conscience du malaise créole fait bouger les sensibilités. Mais il faut attendre *Kaya*, en 1985, pour qu'une affirmation d'identité noire se décèle. D'une part, la responsabilité de l'église chrétienne est invoquée dans le fait d'avoir sciemment voulu couper les créoles de leurs racines africaines (Bunwaree, 2004, p. 53) ; d'autre part,

« on ne saurait sous-estimer le poids de l'indianité dans le développement culturel de la population créole » (Chan Law, 2003, 43).

- 16 Il est rare que des noms africains ou malgaches soient donnés à des enfants créoles (Palmyre-Florigny, 2003, p. 15). Même dans le contexte d'un retour à l'africanité qui est allé de pair avec la création d'un centre culturel africain – le centre Nelson Mandela à Port-Louis – les contacts directs entre Créoles et Africains sont peu fréquents. Musiques populaires du XX^e siècle, plus ou moins issues des populations ayant souffert de l'esclavage, le jazz, le rock américain, le blues, la samba brésilienne, le zouk antillais, le reggae jamaïcain, le *séga* et le *maloya* de l'océan Indien, sont identifiés en commun. Actuellement, on assiste à une influence grandissante et permanente des musiques antillaises et caribéennes sur les représentations identitaires mauriciennes. C'est par ces détours que l'idée de musique noire fait son chemin. La valorisation de l'africanité de

l'identité créole, à travers les formes musicales du reggae et du *seggae*, est donc très récente. Les lecteurs attentifs de la presse peuvent désormais voir Tony Farla et son groupe *Negro Pou Lavi*, associé à « cette musique noire qui se réinvente sans cesse » (Luchmun, pour *L'Express*), et lire que « La musique dite black prend de l'ampleur chez les jeunes » (Hansley, pour *Défi-Plus*).

- 17 Cependant, les modalités de l'emploi restent à définir. L'océan Indien se revendique une culture propre, loin de la culture noire américaine. Dans le contexte de lutte pour la sauvegarde d'un patrimoine mauricien commun qui reste très centré sur la popularité du séga, l'américanisation de la musique indispose. L'évolution musicale n'est pas cautionnée par tous :

« Il y a également ces grossières copies de la culture urbaine afro-américaine, le R&B, le rap et le reste. C'est un cas flagrant de l'identité Kréolophone, par sa soumission, sans aucun lien réel au phantasme du star system américain dans sa version black-fric-sexe » (Ghanty, 2005, p. 91).

- 18 Et de même, Sedley Assonne, dans son article, « Tendances musicales, assistons-nous à une américanisation de notre folklore ? », dénonce l'américanisation à outrance, prônant un retour aux racines africaines :

« le séga renvoie à l'oralité africaine, tandis que nos rappeurs, raggateurs et autres hip hoppers ne seront jamais eux-mêmes. Ils ne seront toujours que des photocopies de ce que l'Amérique produit à longueur d'année » (Assonne, 2003).

- 19 À l'inverse, l'africanisation à tout prix n'est pas davantage envisagée. La récente introduction du djembé soulève les critiques des spécialistes du séga et du *sagai* que sont Marclaine Antoine et Menwar. Il leur importe de rester dans l'historicité du contexte mauricien, de la renforcer, et de ne pas s'ouvrir à une globalisation débridée.

Adopter, adapter la musique noire : quels enjeux ?

- 20 Le *chutney* caribéen est bien décrit par les études de Tina Ramnarine (1996), Helen Myers (1998) et Peter Manuel (2000), qui ont montré comment la musique bhojpurie s'était mélangée au *kaseko* du Surinam et au *calypso* de Trinidad, mais son identité indianocéanique est moins connue.

« On aime la musique de séga, comme celle de Serge Lebrasse ou Ti-Frère », dit le chanteur Basant Soopaul, « parce qu'elle a deux traits communs avec la nôtre : elle parle beaucoup des ancêtres, mais elle parle aussi beaucoup de changement » (Servan-Schreiber, 2010b p. 184).

« J'ai beaucoup appris avec Marclaine Antoine et son orchestre Stardust [...]. On a gardé le beat traditionnel avec le dholak⁸ et le lota⁹, mais on a ajouté la guitare basse, la guitare solo, et un fond de clavier. On a fusionné. En partant des musiques de vieilles dames, on a fusionné avec la musique des îles. Le tempo n'était plus le même. 'Ce n'est pas de la musique bhojpuri, ce que tu fais, on m'a dit au début : c'est de la musique africaine' ! On a pas mal changé le vocabulaire, changé les mots de la chanson traditionnelle. On a changé les mots bhojpuris trop grossiers pour adapter la langue à la musique de l'Afrique et des Mascareignes » (Entretien avec le producteur et arrangeur musical Ramesh Jowahir à Rose-Hill, en 2002).

- 21 En adoptant, en adaptant la musique qui vient d'Afrique, les musiciens d'origine indienne espèrent faire sortir leur musique des camps sucriers, puis des festivités de mariage, dans la tente verte, et accéder ainsi aux scènes des concerts. Il s'agit pour eux d'intéresser davantage un public non indien, et d'obtenir la reconnaissance de toutes les communautés. Enjeux artistiques, enjeux commerciaux, enjeux identitaires se croisent

dans cette rencontre. En tant que résultat d'une influence africaine sur un genre folklorique indien, la musique *chutney* incarne la transformation d'une musique à écouter en musique à danser. Avant toute chose, la raison d'être du *séga* c'est « *met la faya* », « mettre le feu, mettre l'ambiance », pour faire danser les gens. Ti-Frère, le plus célèbre ségadier, invente des rythmes qui suscitent les mouvements propres à la danse, et transcendent les barrières culturelles.

« Les femmes indiennes de Villemain, et beaucoup d'autres indiennes me disent : 'tonton, quand vous chantez le séga ainsi, nous nous mettons debout, nous relevons nos jupes, nous dansons' » (Le Chartier, 1993, p. 24).

- 22 Les cris et sifflements du *séga* (*chule*) seront incorporés au *chutney*.
- 23 Aux yeux des musiciens de *chutney*, la musique noire incarne une réussite professionnelle, une reconnaissance par les visiteurs étrangers (performance devant les touristes et dans les hôtels), à défaut de reconnaissance internationale, des subventions, et l'assurance de participer à des festivals. Ces relations de concurrence et compétition, qui évoquent celles de la Caraïbe (Hassankhan, 1997), n'empêchent ni les échanges de savoir-faire, ni la circulation des formes musicales. Ainsi, faire l'impasse sur la réception de la musique de *séga* par les Indo-Mauriciens aboutit à des interprétations contestables :
- « Among the dominant hindu majority, while there is some openness to difference, there is little or no embracing of it » (Boswell, 2006).
- 24 La musique de *séga*, ses paroles, changent la perception indienne de la relation homme-femme, en introduisant le thème de l'amour passionnel. Avec le *chutney*, la chanteuse indo-mauricienne accède à la scène de concert public. Comme dans l'aire caribéenne, cette musique contribue à l'émancipation de la femme en milieu rural.
- 25 L'exemple du *chutney* le montre, la musique folklorique indienne, par sa chorégraphie, son langage corporel, le choix des costumes et sa relation à la danse, évoque la terre ancestrale, exalte l'indianité. Cependant, de l'avis des chanteurs eux-mêmes, elle possède un caractère désuet. Par son rythme, sa liberté d'expression, son côté rebelle, le *séga* incarne la modernité. Dans les années 1990, le *chutney* récuse sa part d'indianité, se revendiquant porteur « d'une musique métisse bien de chez nous », « une musique des îles », « une musique de fusion » (Servan-Schreiber, 2010b, p. 218). Au fur et à mesure que l'africanité indianocéanique se valorise, et sous les effets de la globalisation, le *chutney* change d'identité. Il passe à l'appellation de « *séga* oriental », pour la musique engagée, puis très récemment, à celle de « *séga* Bollywood », donnant ainsi la reconnaissance officielle de son ouverture à la musique noire.
- 26 Ce qui importe ici, ce n'est pas tant ce que la musique noire exprime du point de vue vocal, ou comme écoute de rythme ou de mélodie. C'est ce qu'elle véhicule comme potentiel d'émancipation. Ce qu'elle permet d'intérioriser (un vécu intime), et d'extérioriser : un rapport au corps et à la séduction, dans des modes de communiquer, de mener sa vie, de consommer. C'est le détour nécessaire pour produire de la « jeune musique »¹⁰ et évoluer. Sous l'influence non peut-être de la musique noire, mais de la trace noire, la musique *chutney* devient une musique de la modernité. Ce processus semble se répéter dans le cas du *bhangrâ* qui, par la médiation de la trace noire, devient une musique postcoloniale.

Bhangrâ, diaspora et musique noire

- 27 Le *bhangrâ* 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, p. 30).
- 28 En effet, par la vitesse de transmission et de généralisation qu'offrent les nouvelles technologies d'information et de communication, les marchandises culturelles – et les formes musicales en particulier – mettent en jeu des phénomènes d'adoption, de reproduction, de rejet, d'adaptation de pratiques sociales, de représentations socioculturelles et d'idées qui rendent possible la mise en relation de populations jusqu'alors distantes culturellement et/ou géographiquement. Certes, de tout temps, la création musicale s'est nourrie de mélanges et de métissages, mais la mondialisation a perturbé les conditions dans lesquelles s'effectuent les emprunts et mélanges musicaux, aussi bien que les moyens disponibles pour les pratiquer ; cette circulation omniprésente des marchandises agissant également sur la pratique locale.
- 29 Le *bhangrâ* est l'illustration parfaite de ce type de marchandise culturelle qui circule à une grande échelle, permettant de générer des conditions favorables à l'émergence d'une fulgurance scalaire où le local serait saisi par le global. Cette forme musicale – à l'instar d'autres musiques labélisées ou estampillées *World Music* – a la capacité de rendre concrètes et pertinentes les interrogations qui portent sur les relations dialectiques qui se nouent entre l'individu et le social, entre l'hétérogénéité et l'homogénéité, entre l'universel et le particulier, et entre le territoire et le réseau. Il semblerait que le *bhangrâ* se joue de paradoxes : il condense toutes les alternatives possibles de la construction identitaire, alors qu'il se destine à délimiter une unité ; il circonscrit à une catégorie des phénomènes caractérisés pourtant par leur fluidité, leur plasticité, leur pérennité et leur ubiquité. En ces termes, le *bhangrâ*, en tant que forme musicale, serait capable de mettre en jeu de nouvelles notions d'appartenance, infiniment diversifiées et ouvertes. Mais dès lors que la musique est perçue comme un phénomène mondial, quelle valeur accorde-t-on à ses origines ? Et de quelles origines parle-t-on ? De plus, pouvons-nous ignorer l'existence de catégories identitaires dans la musique ? Pour reprendre un questionnement de Gilroy écrit dans son chapitre magistral consacré à la musique noire et la politique d'authenticité (2003, p. 114) – quelle attitude de pensée critique devons-nous adopter face aux productions artistiques et aux codes esthétiques qui, bien que l'on puisse remonter leur trace jusqu'à un lieu distinct (le Punjab), ont été modifiés, soit par le passage du temps, soit par leur déplacement, leur délocalisation et leur dissémination au travers des réseaux de communication et d'échange culturel, donnant lieu à de nouvelles formes musicales telles que le *bhangrâmuffin*, le *bhangrâ rhythm and blues*¹¹, la soul *Bhangrâ*, le tout résumé par l'appellation commode de « Bollywood *bhangrâ* » ?
- 30 En analysant la manière dont se sont exercées ces formes d'appropriation ou d'hybridités musicales, attachons-nous à décrire la trace noire (Elongui, 1998) présente dans ces reformulations. Organisée en deux temps, la réflexion a comme ambition, d'une part, de mettre en avant le caractère hybride du *bhangrâ* qui fusionne l'authenticité de la culture traditionnelle punjabis et des éléments musicaux afro-américains et, d'autre part, de rendre compte de la place de cette forme musicale pour la diaspora indienne.

Musiques et identités frontalières

« On pourrait dire que les musiques traditionnelles sont perçues comme étant authentiques, les musiques folkloriques comme éclectiques et la *world music* comme syncrétique » (Aubert, 2001, p. 33).

- 31 À première vue, on pourrait s'interroger sur la pertinence d'associer bhangrâ et musique noire. En effet, qu'est-ce qui pourrait unir une forme musicale apparue au XV^e siècle au Punjab, traditionnellement exécutée et dansée par des hommes lors de festivités (à l'occasion des moissons ou *vaisakhi*, des mariages ou du passage à la nouvelle année) associant des paroles punjabi (*boliaan*) et des instrumentations (*dhol* et *tumbi* en particulier¹²) avec des formes musicales dites afro-américaines ? Pourtant, à y regarder de plus près, on peut énumérer un certain nombre d'éléments communs et faire des rapprochements permettant de poser les jalons d'une réflexion qui interrogerait la possibilité des mots et des catégories à correspondre à des réalités marquées par des changements significatifs.
- 32 Premièrement, ce caractère originel a été largement modifié ces deux dernières décennies, d'abord en Angleterre puis aux États-Unis. De musique traditionnelle, le *bhangrâ* est devenu un genre musical hybride, un genre en fusion. Les arrangements intègrent à présent des styles musicaux contemporains : reggae, rap, house, hip hop, techno, *ragga* et *jungle*. Dès les années 1980, des artistes tels que « Apache Indian », ont adopté la culture du *sound system* originaire des Caraïbes, ainsi que les styles soul et hip hop originaires de l'Amérique noire, et les techniques du *mix*, du *scratch* et du *sampling* pour les mêler au *bhangrâ*. Durant cette décennie 1990, la réinvention de l'ethnicité indienne est passée par des productions musicales inédites et surprenantes telles que le *bhangramuffin*, néologisme évoquant le mélange entre *bhangrâ* et *ragamuffin*. Il est pertinent de rassembler dans cette analyse les conditions d'émergence de ces hybridités musicales. Et il semblerait que 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 » (Mohammad-Arif, 2000, p. 283).
- 33 Apache Indian, ou Steven Kapur de son vrai nom, est l'une des figures importantes de cette fertilisation croisée. Né de parents punjabis, il a grandi et vécu à Handsworth¹³, une ville abritant une importante communauté sud-asiatique et antillaise située dans la banlieue nord-ouest de Birmingham, bastion notamment du groupe de reggae Steel Pulse (d'ailleurs leur premier album paru en 1978, avait pour titre *Handsworth Revolution*). Dès les années 1980, Steven Kapur a participé à de multiples *sound systems* à Handsworth, avant de devenir un *deejay dancehall* et d'enregistrer son premier single en 1990 *Movie over India*, distribué par Jet Star¹⁴. Ses albums, dont certains enregistrés en Jamaïque, tel que *No reservation*, témoignent tous de branchements ou de conjonctions entre des univers sonores proches et lointains. Ses textes sont souvent engagés, particulièrement concernant le titre *Arranged marriage*.
- 34 La trace noire dans ce cas précis est tellement prégnante qu'il n'apparaît pas si saugrenu de parler de musique afro-indienne pour décrire ce syncrétisme. Ce type de reformulation prend également place en France. Depuis 2008, il existe un groupe d'activité, B-PRODS, situé en Seine-et-Marne à Gretz-Armainvilliers – regroupant le studio, le label et le management – qui est pour le moment le seul et unique label

indépendant qui produit des artistes indiens sur le territoire français. Son fondateur, né au Punjab, Tejpal Singh Barth, fut l'un des pionniers de la musique Bollywood en France dans les années 1990. Ancien musicien, il fut le secrétaire de l'association *Wise* qui organisa les concerts de *Bally Sagoo* et également l'un des tout premiers événements *bhangrâ* (Bhangra Blast) en France réunissant des artistes tels que Panjabi MC, H-Dhami et Veronica. Il est influencé par tous les nouveaux mouvements de musique urbaine. Le premier album produit et distribué sous son label, « Rang Gulabi », de l'artiste Dalbir Dil, est l'expression de la collision entre deux mondes, deux façons de concevoir la musique et la fête. L'indolence lyrique du chant de Dalbir Dil est confrontée à des arrangements musicaux que l'on attribue généralement à la house et au R&B. Lors de la réalisation du clip vidéo, en grande partie tourné à Paris, de multiples scènes de danse ont été filmées. Ces scènes de *break dance* où interviennent des danseurs professionnels (recrutés pour leur maîtrise de la danse africaine et orientale¹⁵) expriment une filiation directe avec l'univers du hip hop.

- 35 Deuxièmement, le *bhangrâ* devient peu à peu, au fur et à mesure de ces mélanges, une musique de salle, une musique urbaine¹⁶. C'est en cela que réside également la grande nouveauté liée à ces multiples conjonctions de formes musicales. Le *bhangrâ* est devenu une musique festive capable de rassembler les genres. Le *bhangrâ* est dorénavant, du moins dans le cas français, un type de musique électronique produite essentiellement à des fins d'utilisation en discothèque ou dans un environnement centré sur la danse. Cette musique est ainsi quasi exclusivement créée pour son utilisation par des DJs dans le cadre d'un mix, où elle est diffusée en continu, si bien que l'on assiste de plus en plus à une dissociation, à un décrochage entre une musique à écouter – le *bhangrâ* – et une musique à danser – le *bhangrâ* Bollywood ou Bollywood. C'est dans cette configuration qu'un important réseau d'associations, en majorité fondées par des Français originaires du sous-continent indien, a vu le jour. Du fait de l'ancrage spatial de ces associations dans des quartiers marginalisés et pluriethniques de la banlieue nord d'Île-de-France (Seine-Saint-Denis principalement) ou du centre de Paris (10^e et 18^e arrondissements), certaines proposent des soirées karaoké où la musique *bhangrâ* est mélangée à la musique berbère. Cette appropriation du *bhangrâ* en tant que musique à danser en ville n'est pas seulement le fait d'associations indiennes. En 2009, les Ambianceuses, une compagnie de danse se proclamant afro-caribéenne, sous la direction entre autre de Maïmouna Coulibaly, invitait Joti Singh¹⁷, professeur de danse à San Francisco, pour effectuer un stage d'initiation au *bhangrâ* et à la danse Bollywood.
- 36 Ainsi, l'historiographie du *bhangrâ* comme mouvement musical urbain n'émerge qu'à partir des années 1980. Et l'on peut relever dans cette écriture de l'histoire du *bhangrâ* quelques invariants, quelques constantes significatives :
- 37 - Le *bhangrâ* en diaspora naît dans des situations sociales critiques et, dans la plupart des cas, dans les espaces urbains stigmatisés (quartiers populaires, banlieues, etc.). Dans le cas français, les lieux d'installation de la diaspora indienne se confondent avec les lieux d'installation de populations originaires d'Afrique du Nord et subsahariennes. Cette proximité pourrait expliquer les emprunts aux musiques afro-américaines et le fait que le *bhangrâ* se construit dans un va-et-vient entre un univers de référence symbolique global et systémique et un espace plus tourné vers le spécifique (qui constituerait peut-être un identifiant local ?).
- 38 - Le *bhangrâ* inaugure des modalités musicales nouvelles : manières de faire de la musique et manières de construire une esthétique corporelle.

39 On assiste également, et tout particulièrement en Inde, à un phénomène d'extériorité et de reterritorialisation musicales. Le *bhangrâ* réutilise des répertoires attestés, puise dans le fonds musical mondial. En l'occurrence, ici, les musiques dites afro-américaines se révèlent un réservoir important pour réinventer de nouvelles sonorités avec leurs propres matériaux mélodiques et musicaux réajustés aux couleurs sonores des musiques urbaines.

« Créé par le rude paysan du Panjab (...) le *bhangrâ* a été exporté par son petit-fils expatrié en Occident. Là-bas, on l'a mélangé au rap et au reggae des quartiers noirs défavorisés et à la musique de film en hindi. Ainsi réinventé, il a été réexporté en Inde par les grandes maisons de disques qui en tirent d'énormes profits. Et ici, en Inde, il aide les gosses de riches – les enfants d'une élite sociale de plus en plus anglicisée – à redécouvrir leur héritage rural » (Deshpande, 2000).

40 Histoire du *bhangrâ* et histoire de la diaspora se confondent, et ce n'est que dans cette confusion de destins, dans cette inséparabilité, que l'on peut comprendre l'importance du *bhangrâ* dans la construction identitaire des membres de cette diaspora. D'autant plus que le *bhangrâ* en tant qu'outil politico-social, véhicule d'une manière affirmée des valeurs et des attentes sociales.

Une musique postcoloniale

41 Formellement hybride, le *bhangrâ* n'en reste pas moins dans la pratique performé comme un symbole puissant de revendication d'une identité *desi* ou sud-asiatique, 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. Justement, du fait de cette hybridité, qui se manifeste par de multiples emprunts musicaux et par le mélange des langues (anglais, ourdou, hindi, punjabi), le *bhangrâ* est fédérateur et tend à effacer les particularismes ethniques, religieux et politiques. La popularité de cette musique, pour les migrants sud-asiatiques s'explique aussi par les messages qu'elle véhicule, et s'inscrit dans la déviance en portant des messages anticastes, proharmonie communautaire et religieuse, comme on peut le constater dans la chanson *warring dhol* d'ADF¹⁸.

42 Les membres des collectifs de *bhangrâ* en France reflètent cette diversité et rassemblent des individus originaires de l'île Maurice, de la Réunion, de l'Inde, de Sri Lanka, du Pakistan et du Bangladesh, qu'ils soient musulmans, hindous, sikhs ou chrétiens. Au fur et à mesure, le *bhangrâ* devient peu à peu le marqueur d'une identité sud-asiatique qui est revendiquée par plusieurs membres d'associations franciliennes à l'instar de « Desi crew bhangra team » d'Épinay-sur-Seine. En cela, le *bhangrâ* n'est ni une musique indienne, ni une musique afro-indienne, mais une musique postcoloniale. Et c'est par le truchement de la musique noire qu'il acquiert cette position particulière.

Conclusion

43 Ce détour par les musiques de diasporas indiennes a semblé nécessaire pour interroger subtilement la notion de musique noire. Ce rapport est ambigu et multiple : d'une part, engagemens et esclavagisme sont les deux faces d'un même rapport au monde blanc européen, d'autre part, la diaspora indienne croise les cultures africaines dans le Sud de l'océan Indien, enfin les musiques populaires issues de la musique noire américaine influencent les musiques populaires actuelles. Le *chutney* mauricien et le *bhangrâ*

illustrent la genèse de ces musiques, résumée par la métaphore de la « traversée des eaux noires ». Paradoxalement, c'est par le recours à certaines caractéristiques – pensées comme ineffables et effroyables – qui sont généralement attribuées à la musique noire (rythme, instruments, arrangements) que le *chutney* et le *bhangrâ* en arrivent à fournir de puissantes ressources identitaires et un sens social qui contribue pour une grande part à organiser le rapport à l'altérité, à tel point que ces deux formes musicales illustrent le travail de l'imagination dans la construction de nouvelles identités, toujours équivoques, issues d'une combinaison complexe entre modernité et culture locale.

- 44 En cela, la trace noire argumente un fort pouvoir identitaire. C'est elle qui permet d'assurer la modernité du *chutney* et le caractère hybride et postcolonial du *bhangrâ*. Cependant, ces deux formes musicales ne se résument pas seulement à leur hybridité ou à leur métissage : *bhangrâ* et *chutney* mauricien ont notamment un rôle important dans la formation des consciences individuelles et collectives, et participent d'une certaine manière (avec acuité dans le cas du *bhangrâ*) à un processus de mythification des origines permettant de créer au final un imaginaire diasporique.
- 45 Néanmoins, des limitations s'imposent aussi car à travers ces tentatives d'hybridités, concernant le *bhangrâ*, et de métissage, concernant le *chutney*, à aucun moment la voix noire n'est utilisée. Ici, la voix reste indienne. Cependant ces exemples de reformulations et de brassages nous obligent à nous poser de nouvelles questions. De ces expériences indiennes vient alors l'idée que la musique « brouille les cartes » – sa fluidité est adaptée à l'organisation en réseaux, aux connexions, aux branchements (Amselle, 2001) – mais que « les jeunes musiques » transitent par l'Afrique !

TAGG, P., 2008, « Lettre ouverte sur les musiques 'noires', 'afro-américaines' et 'européennes' », dans *Volume !*, vol. 6, p. 135-161.

BIBLIOGRAPHIE

- AMSELLE, J.-L., 2001, *Branchement. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion, 265 p.
- APPADURAI, A., 2001, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la mondialisation*, Paris, Payot, 322 p.
- AROM, S et D.-C. MARTIN, 2006, « Combiner les sons pour réinventer le monde. La World Music, sociologies et analyse musicale », *L'Homme*, n° 177-178, p. 155-178.
- ASSONNE, S., 1993, « Le seggae, entre genèse et paradis perdu », *Notre Librairie*, n° 114, juillet-septembre, p. 133-137.
- ASSONNE, S., 2003, « Tendance musicale : assistons-nous à une américanisation de notre folklore ? », *Revi Kiltir Kreol*, n° 3, octobre, p. 87-89.
- ASSONNE, S., 2009, « L'Afrique, grande absente de la littérature mauricienne », dans *Riveneuve Continents, Escales en mer indienne*, p. 373-381

- AUBERT, L., 2001, *La musique de l'autre. Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*, Genève, Georg Éditeur, 160 p.
- BALGOBIN, V. et M. ANTOINE, 2003, « Traditional musical instruments from oral traditions : Folk Music in Mauritius », *Revi Kiltir Kreol*, n° 3, octobre, p. 69-82.
- BEEHARRY, D., 1976, *That Others might live*, Delhi, Orient paperbacks, 217 p.
- BHABHA, H.-K., 2007, *Les lieux de la culture, une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 414 p.
- BOSWELL, R., 2006, *Le malaise Créole, Ethnic Identity in Mauritius*, New York, Oxford, Berghahn Books, 236 p.
- BUNWAREE, S., 2004, « Globalisation and the Afro Mauritian Community », *Revi Kiltir Kreol*, n° 4, octobre, p. 50-59.
- CARSTENSEN-EGWUOM, I., 2009, "Restricted Networks and the Effects of Stereotyping African musician's experience in an East German Town", Communication au colloque de Southampton, *Music and Migration*, 15th-19th October, non publié.
- CHAN LAW, J., 2003, « De l'Afrique rejetée à l'Afrique retrouvée ? Les 'Créoles' de l'île Maurice et l'africanité », *Revi Kiltir Kreol*, n° 3, octobre, p. 39-50.
- DESROCHES, M., 2010, « Ethnomusicologie américaine : apports théoriques et méthodologiques ». Séminaire de François Picard, *Patrimoines et langages musicaux*, Paris, Université Paris-Sorbonne, Maison de la Recherche, 15 mars, non publié.
- DEHPANDE, S., 2000, « Le bhangrâ, fierté de la jeunesse indienne », *Courrier de l'Unesco*, Paris, Unesco, p. 49-50.
- DIDIER, M., 1987, *Pages africaines de l'île Maurice*, Port-Louis et Moka, Centre Culturel Nelson Mandela et Mahatma Gandhi Institute, 58 p.
- DRUMMOND, L., 1980, "The Cultural Continuum. A theory of inter-systems", *Man*, vol. 15, p. 352-374.
- ELONGUI, L. (dir.), 1998, « Musiques Caraïbes. La trace noire », *Africultures*, n° 8, mai, 96 p.
- GHANTY, F., 2005, « Kréolité et métissage », *Revi Kiltir Kreol*, n° 5, octobre, p. 89-93.
- GILLESPIE, M., 1995, "Southall: Chota Punjab", dans *Television, Ethnicity and cultural change*, London, Routledge, p. 29-47.
- GILROY, P., 2003, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, Cahors, Kargo, 333 p.
- GOREAU, A., 2008, « Bhangrâ et imaginaire de diaspora », *Volume !*, vol 6, p. 33-45.
- GROEME, A., 2003, « Séga, mémoire festive de l'esclavage », *L'Express*, 23 octobre, p. 3.
- GUIU, C., 2006, « Géographie et musiques : état des lieux. Une approche de synthèse », *Géographie et cultures*, Paris, L'Harmattan, n° 59, p. 7-26.
- HASSANKHAN, M., 1997, « Competition and Co-operation : East Indians and Creoles in Suriname's politics », texte présenté à *CSA Conference* à Barranquilla, Colombia, 25-30 mai, non publié.
- LE CHARTIER, C., 1993, *Ti-Frère, poète du quotidien*, Ile Maurice, Centre Culturel Africain, 83 p.
- MALLET, J., 2008, « Les musiciens de tsapiky, des marginaux de l'intérieur porteurs d'une 'jeune musique' qui fait danser les ancêtres (Madagascar) », Communication aux Journées d'études internationales *Composer, Imaginer, innover. La création musicale en contexte global*, Paris, EHESS/INHA, 9 et 10 décembre 2008.

- MANUEL, P., 2000, *East Indian Music in the West Indies: Tan-singing, Chutney, and the making of indo-Caribbean Culture*, Philadelphia, Temple University Press, 252 p.
- MASSAMBA, C., 2003. *Constructions identitaires et musique : le séga aujourd'hui. Essai sur les représentations socioculturelles du séga chez les jeunes Mauriciens de la diaspora en France*. Maîtrise d'ethnologie, Université de Paris VII, non publié.
- MOHAMMAD-ARIF, A., 2000, *Salaam America : l'islam indien en diaspora*, Paris, CNRS, 392 p.
- MOUTOU, B., 2003, *La Rivière Noire, quatre cents ans d'histoire 1601-2001*, Baie du Tombeau, S.M.E., 285 p.
- MYERS, H., 1998, *Music of Hindu Trinidad. Songs from the Indian Diaspora*, Chicago, Chicago University Press, 510 p.
- NUNDLALL, I., 1984, *Music in Mauritius*, Vacoas, Sargam Publications, 57 p.
- OTCHET, A., 2000, « ADF, ni exotique, ni éthique mais politique », *Courrier de l'Unesco*, Paris, Unesco, p. 47-48.
- PALMYRE-FLORIGNY, D., 2003, « L'identité créole à l'île Maurice. Une identité fermée ou ouverte ? Réflexions sur le recours à l'ancestralité », *Revi Kiltir Kreol*, n° 2, p. 1-6.
- PEGHINI, J., 2009, *Les impasses du multiculturalisme. Politiques, industries et tourisme culturels à l'île Maurice*, Thèse soutenue à l'université Paris VIII. 9 décembre, 535 p.
- PLISSON, M., 2009, « Dans quelle mesure, sur quelles échelles et sur quels systèmes peut-on parler de musiques noires ? » Séminaire de François Picard, *Patrimoines et langages musicaux*, Paris, université Paris-Sorbonne, Maison de la Recherche, 2 novembre.
- POLICE, D., 2001, « Le séga mauricien : lieu d'actualisation d'une re-création ? ». Actes du Colloque International *Diversité et spécificité des musiques traditionnelles de l'océan Indien*, Université de la Réunion, p. 132-135.
- RAIBAUD, Y., 2005, *Territoires musicaux en régions. L'émergence des musiques amplifiées en Aquitaine*, Pessac, MSHA, 332 p.
- RAMNARINE, T., 1996, "'Indian' music in the diaspora: case study of 'Chutney', *Trinidad and in London*, *British Journal of Ethnomusicology*, vol. 5, p. 132-151.
- REZANAHA, S., 2005, "Tété, une voix viscérale", *Week-End Scope*, 2-8 mars, p. 15.
- RIBOUET, G., 2007, "Diaspora africaine et culture(s) créole(s) : le cas de l'île Maurice", *Revi Kiltir Kreol*, n° 6, février, p. 11-22.
- RICAUD, C., 1993, « Le séga, re-création dans les traditions orales », *Notre Librairie*, n° 114, juillet-septembre, p. 130-133.
- RICHON, E., 2009, *Séga. Témoignages anciens et récents*, Grand Baie, Mauritiana, 63 p.
- SECK, N. et S. CLERFEUILLE, 1996, *Les grandes figures des musiques urbaines africaines*, Afrique en création, 52 p.
- SERMET, V., 2008, *Les Musiques Soul et Funk. La France qui groove des années 1960 à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 448 p.
- SERVAN-SCHREIBER, C., 2010a, « Creolisation, orientalisation, mondialisation : la musique chutney de l'île Maurice », à paraître dans Emmanuelle Olivier, *Composer, imaginer, innover. La création musicale en contexte global*, Paris, Delatour.

SERVAN-SCHREIBER, C., 2010b, *Histoire d'une musique métisse à l'île Maurice : chutney indien et séga Bollywood*, Paris, Riveneuve, 404 p.

STROKES, M., (dir.), 1997, *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, Oxford, Berg, p. 1-40.

TEELock, V. et E.A. ALPERS, 2001, *History, Memory and Identity*, Port-Louis, Nelson Mandela Center for African Culture and University of Mauritius, 210 p.

WHITE, B.-W., 2002, « Congolese Rumba and Other Cosmopolitanisms », *Cahier d'Etudes africaines*, 168, XLII-4, p. 663-686.

NOTES

1. Deux articles essentiels, celui de Claudie Ricaud (1993) et celui de Marclaine Antoine et Veena Ballgobin (2003), les ont définies.
2. Tambour plat caractéristique du *séga*, constitué par une peau de chèvre ou de cabri, tendue sur un cercle de bois.
3. Sorte de hochet sur bois de forme triangulaire, sur lequel on fixe des tiges de fleurs de canne à sucre ou une feuille de métal percée de petits trous ; des graines ou des petits cailloux sont placés à l'intérieur du hochet, qui résonne lorsqu'on l'agite latéralement. On le secoue pour produire une rafale qui soutient le rythme.
4. Dans son travail sur l'évolution de l'identité créole dans l'océan Indien, Daniella Police déplore que seule la "westernization" des Noirs a constitué un objet de recherche, et jamais l'africanisation des Blancs, ou le fait qu'il y eût constamment des échanges culturels (Police, 2001). Mais l'histoire des échanges musicaux avec l'Inde reste aussi à faire.
5. Cf. Massamba 2003, Richon, 2009 et Didier 1987.
6. Il s'agit des deux célèbrissimes chanteuses (et sœurs) qui donnent leurs voix aux héroïnes des films dits "de Bollywood".
7. De *séga* et de reggae, musique très populaire à Maurice (groupes Racinetatane, Natty Rebels, Ottentik Street Brother alias OSB...).
8. Tambour à deux peaux, le *dholak* se frappe des deux mains, et se joue à l'intérieur des maisons, en petit groupe.
9. Récipient en cuivre servant à contenir de l'eau, et utilisé comme instrument à percussion. On le frappe avec des cuillers ou des roupies (pièces de monnaie).
10. Selon l'expression de Julien Mallet (Mallet, 2008).
11. Le rhythm and blues dont il s'agit ici, n'est pas le genre musical américain des années 1940 et 1950, combinant des influences du gospel, du blues et du jazz, mais celui né au milieu des années 1990 de la rencontre entre le hip hop d'un côté, et la soul de l'autre. L'artiste britannique DJ Vix s'inscrit dans cette mouvance, particulièrement dans son album *Dhol 'n' Bass Uncut* de 2002 chez Kamlee Records Ltd.
12. Le *tumbi* est une guitare à une seule corde et le *dhol* un tambour à deux faces.
13. Handsworth est un quartier d'exil, qui est le théâtre d'affrontements communautaires réguliers qui ont notamment eu lieu en 1981, 1985 et 2005. D'autres artistes renommés de *bhangrâ* sont issus de ce quartier marginalisé tel que le groupe B21 créé par deux frères Bally et Bhota Jagpal. Le nom du groupe, B21, provient du code postal d'Handsworth. Une des chansons de ce groupe *Darshan* de l'album *Made in England*, a été incluse dans la bande originale du film *Joue-là comme Beckham* réalisé par Gurinder Chadha
14. Il s'agit d'un des plus grands distributeurs de reggae britannique, c'est entre autres, le distributeur de Sizzla.

15. C'est de cette manière que sur le site de B-PRODS apparaissait le recrutement de danseuses professionnelles.

16. Le *bhangrâ* est toujours une musique à danser mais il est devenu mondain et urbain. La nouveauté provenant du mélange des genres (musicaux bien entendu, mais pas seulement).

17. Joti Singh est une chorégraphe, interprète et professeur de danse. Elle est la directrice artistique et la fondatrice de la compagnie de danse "Duniya Dance and Drum Company" (DDDC) basée à San Francisco.

18. Asian Dub Foundation est un groupe de musique électronique britannique fondé en 1993. Ses membres mélangent *dub*, *hip hop*, *dancehall*, *drum'n'bass*, *ragga*, *jungle*, *bhangrâ* et *rock*.

RÉSUMÉS

À partir d'une étude de diaspora indienne, cet article vise à interroger le « teint » des productions musicales à travers deux expériences de confrontation aux mondes européen et africain, l'un dans le contexte de l'engagisme, le *chutney* mauricien, l'autre dans le contexte du postcolonialisme, le *bhangrâ*. Tout en faisant un parallèle entre le « Black Atlantic » de Gilroy et la traversée des Eaux noires (« Black Waters » ou « Kala Pani ») par les engagés indiens du XIX^e siècle, il s'agira dans un premier temps de déceler les représentations de ces musiques qui offrent l'exemple de « la trace noire », selon l'expression de Luigi Elongui. Dans un deuxième temps, nous questionnerons le rapport ambigu au monde noir en général, et à la musique venue d'Afrique, en particulier, de ces musiques à danser. Cependant, dans le cas du *chutney* comme dans celui du *bhangrâ*, ce rapport est faussé. Pour l'un, parce qu'une revanche à prendre sur le passé colonial entraîne un désir de survalorisation de l'indianité, une concurrence avec le champ musical du *séga* qui surgit au niveau des industries culturelles, et un ensemble de préjugés attachés aux valeurs créoles par l'élite urbaine indo-mauricienne. Pour l'autre, parce que le *bhangrâ* ne se réclame d'aucune filiation avec la musique noire, mais pourtant génère des reformulations souvent inédites d'emprunt au continent noir. Dans ces conditions, comment évaluer la reconnaissance implicite ou explicite de cette trace noire ? Comment est-elle compatible avec un désir d'ancrage dans une nouvelle territorialité ? Les récits de vie et les parcours des musiciens, les commentaires de presse émis à l'occasion des festivals de musique permettent de saisir les positions et les contradictions.

Starting from a study of Indian diaspora, this article aims at questioning the “colour” of musical productions resulting from encounters with European and African worlds, the first one in the context of Indenture, *chutney* music of Mauritius, the second one in the Postcolonial context, *bhangrâ* music. While establishing a parallel between Gilroy's *Black Atlantic* and the *Black Waters* or *Kala Pani* feared by the Indian indentured labourers, we shall first attempt to identify the representations of these musical forms which borrow from “the black track” according to Luigi Elongui's formula. Then, we shall endeavour to analyze the way they perceive the Black world in general, and the music coming from Africa in particular. Yet, in the case of *chutney* as well as *bhangrâ*, this perception is distorted. Regarding *chutney*, the need of revenge on the colonial past led to the overvalue of indianity. In this musical field, a spirit of competition with the *sega* singers, noticeable in the development of cultural industries, and a lot of prejudice attached to creole values by the indo-maurician urban elite, obstructs the scene. Regarding *bhangrâ*, this style does not claim from any filiations with Black music, and yet generates new

reformulations often borrowed from the Black continent. In these conditions, how to evaluate the implicit or explicit recognition of the “black track”? How is it compatible with a desire to anchor in a new territory? The path of the musicians, their life stories, the press comments published on the occasion of music festivals will enable to enlighten us about the positions and the contradictions.

INDEX

Keywords : Black music, Indian diaspora, chutney, bhangrâ, identity

Mots-clés : musique noire, diaspora indienne, chutney, bhangrâ, identité

AUTEURS

ANTHONY GOREAU-PONCEAUD

Université de Bordeaux 4, UMR ADES/CNRS

anthonygoreau@yahoo.fr

CATHERINE SERVAN-SCHREIBER

Centre d'Études de l'Inde et de l'Asie du Sud, EHESS/CNRS

kschreib@ehess.fr