



Volume !

La revue des musiques populaires

4 : 1 | 2005

Musiciens-sociologues

La globalisation du rock vue de Calcutta

The Globalization of Rock in Kolkata

Stéphane Dorin



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/1714>

DOI : 10.4000/volume.1714

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 15 février 2005

Pagination : 139-150

ISBN : 1634-5495

ISSN : 2117-4148

Référence électronique

Stéphane Dorin, « La globalisation du rock vue de Calcutta », *Volume !* [En ligne], 4 : 1 | 2005, mis en ligne le 15 septembre 2007, consulté le 30 mars 2024. URL : <http://journals.openedition.org/volume/1714> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.1714>



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.

La globalisation du rock vue de Calcutta

par

Stéphane DORIN

Université de Paris XIII – SHADYC

Résumé. Dans cet article, l'auteur s'interroge sur les conditions de possibilité d'une sociologie de la globalisation du rock, dans la mesure où les musiques populaires sont le plus souvent envisagées comme des systèmes symboliques fortement localisés. Le terrain de la musique populaire occidentale, sous la forme du rock, à Calcutta a fourni l'opportunité de saisir la circulation de cette forme culturelle à partir d'un lieu que l'imaginaire contemporain associe à la misère et exclut *a priori* du grand mouvement de la globalisation. Or, Calcutta résonne encore des échos du be-bop ou du rock psychédélique du Grateful Dead. Qui plus est, la ville montre une belle créativité en matière de rock depuis le début des années 1990, que ce soit dans ses formes les plus typiquement américaine ou britannique, mais aussi dans des innovations stylistiques proprement bengalies, comme la *jibonmukhi music* ou le *Bangla Rock*. Seul un décentrement ethnographique par rapport aux flux issus des industries culturelles multinationales permet ainsi de saisir les modalités de l'appropriation locale des formes culturelles globales en circulation.

Mots-clefs. *Globalisation culturelle — Rock — Calcutta.*

Si l'on prend au sérieux l'idée que « les gens ne sont pas des cailloux », comme le dit poétiquement Jean-Claude Passeron (1999 : 28), alors nous devons assigner à la sociologie et à l'anthropologie culturelle de la globalisation la tâche ambitieuse de décrire aussi précisément que possible les circonstances, à la fois géographiques et historiques, dans lesquelles se déroulent les circulations à l'échelle du globe des formes musicales populaires telles que le rock, et ses nombreux sous-genres. Les gens sont avant tout des êtres humains qui vivent dans des endroits précis et non n'importe où, encore moins dans un hyperespace virtuel déterritorialisé. On peut faire l'hypothèse *a minima* que la déterritorialisation, qui semble consubstantielle à la globalisation pour certains auteurs, n'est autre qu'un effet d'optique et peut être pensée, avec le recul nécessaire, comme une nouvelle forme d'oscillation migratoire entre plusieurs territoires. Les gens sont également insérés dans une temporalité biographique, qui doit nous obliger à rapporter leurs actions à leur histoire et à dépasser le déterminisme intégral des lois qui s'appliqueraient à eux en tous temps et en tous lieux en les réduisant à l'état d'artefacts statistiques. Comme l'indique très clairement Passeron :

« La sociologie et l'anthropologie culturelle — distinctes en cela des sciences nomologiques — ne réussissent à produire une forme spécifique de connaissance que parce qu'elles sont des sciences qui assertent que — et parviennent à montrer en quoi — une « action sociale » est toujours une action territorialisée et datée. C'est la localisation de toutes les actions humaines dans l'espace social et le temps historique — exigence incontournable si l'on veut décrire et expliquer leur sens — qui configure dans un comportement social tout ce qui peut en être compris comme action singulière. » (Passeron, 1999 : 29)

C'est pourquoi, d'un point de vue épistémologique, il ne saurait être question d'envisager la circulation globale du rock sans prendre pied quelque part, c'est-à-dire sans passer par une ethnographie située des comportements liés à cette forme culturelle. Ce qui revient à dire que l'on ne peut faire l'économie du choix stratégique d'un endroit, qui soit à la fois un poste d'observation à partir duquel on pourra saisir le passage des flux culturels (Appadurai, 2001) et un lieu où cette forme culturelle entre en interaction et où les « gens » s'en saisissent et contribuent à sa transformation, son développement ou son déclin. On comprendra alors aisément que le choix, en termes de *case study*, de l'Inde, et plus particulièrement d'une métropole, Calcutta, que l'imaginaire contemporain associe à la misère et exclut *a priori* du grand mouvement de la globalisation, pour étudier les soubresauts de la circulation du rock, présente le double intérêt d'offrir la possibilité d'un regard sociologique sur un phénomène largement ignoré, voire méprisé, et de saisir localement, et ce de manière plus visible qu'ailleurs, les effets sociaux de l'appropriation locale de formes musicales globales.

Il faut préciser d'emblée, afin de lever les malentendus et les mythes qui entourent généralement la diffusion du rock en Inde, que la présence des artistes et des groupes occidentaux y a été, et y reste toujours, limitée. Et Calcutta s'est trouvée à l'écart des voyages que les grands noms du rock ont pu faire en Inde. Ainsi, les Beatles ont effectué un séjour bien connu à Rishikesh, non loin de Delhi, afin de suivre leur gourou Maharishi Mahesh Yogi. Mais ils ont peu joué, le but de leur voyage étant avant tout d'ordre spirituel : l'essentiel était de s'ouvrir à la culture indienne. Ils venaient, aux côtés de Mia Farrow, de Donovan ou de Dylan, chercher l'altérité radicale à travers la spiritualité, le yoga ou encore l'instrumentation. Du côté des groupes psychédéliques, le Grateful Dead s'est grandement inspiré des philosophies orientales. La communauté hippie américaine avait plutôt des liens avec Goa, sur la côte Ouest. Leur intérêt pour la philosophie indienne a servi de levier pour la fierté culturelle nationale, ce qui explique en grande partie le respect que le Grateful Dead, et le mouvement psychédélique en général, inspire aux rockers indiens. Ceci étant posé, la discussion sur cet aspect de la diffusion du rock en Inde est loin d'être univoque. Nous avons choisi de nous en tenir ici à la genèse du rock à Calcutta, qui présente le double intérêt anthropologique de constituer un terrain localisé, réceptif depuis longtemps aux musiques occidentales, et de se situer *a priori* à l'écart des grands flux de la globalisation contemporaine.

Une sociologie ethnographique — ou une anthropologie historique et culturelle si l'on veut — de la globalisation du rock sur son terrain indien peut aussi permettre d'échapper à l'un des effets pervers de la mise en contact généralisée des cultures que constitue la tendance, orchestrée et amplifiée par les *majors* de l'industrie culturelle et des media, à la transformation des cultures en stéréotypes, c'est-à-dire à leur réduction aux quelques clichés qu'on a pu leur assigner dans le passé et qu'on leur réassigne sans cesse, en les figeant dans une éternité qui les transforme en identités essentialisées, donc dangereuses. Cette essentialisation des cultures — qu'elles soient d'ailleurs des cultures nationales, régionales (le cas de la Corse serait ici tout aussi éclairant) ou encore de classe ou d'âge — est aussi un effet de la sociologie des grandes mutations, fascinée qu'elle est par les objets qu'elle se donne, et qui se révèle le plus souvent d'un très modeste intérêt théorique et descriptif. Une des raisons pourrait être celle que Passeron trouve au manque patent de pertinence théorique de la géopolitique — et dont, finalement, la théorie de la globalisation, qu'elle soit présentée comme le *clash* des civilisations, par Samuel Huntington (1997), ou comme le grand métissage salvateur, par ses détracteurs, n'en présente que la version la plus aboutie —, à savoir « le goût des «grands» problèmes, [qui] transforme le penseur en cosmonaute, il vole trop

haut et trop vite pour s'intéresser aux détails du terrain : la sociologie est d'abord le goût du terre à terre. » (Passeron, 1999 : 29)

La circulation globale du rock

Dire aujourd'hui que le rock est une musique américaine est largement faux, tant la Grande-Bretagne a contribué à son rayonnement avec les Beatles, les Kinks ou les Rolling Stones pour ne citer qu'eux, mais aussi parce qu'il s'est développé en Australie, et même au-delà du cercle des pays anglophones. En revanche, on peut tout à fait situer son origine aux États-Unis et reconnaître en même temps que son développement est passé par la Grande-Bretagne où il est devenu, en l'espace d'une quinzaine d'années, entre 1954 et 1967, non plus un objet de méfiance en tant que cheval de Troie d'une américanisation galopante, comme il était considéré à ses débuts, mais un élément de la culture populaire britannique, une source de devises et un objet de fierté nationale, grâce à la popularité, entre autres, des Beatles (Smith, 1999). D'ailleurs, les rockers britanniques ont par la suite apporté des contributions majeures au développement de cette forme culturelle avec Led Zeppelin et le hard rock, les Sex Pistols et le mouvement punk de la fin des années 1970, The Cure et la New Wave des années 1980 ou encore Oasis et la Brit Pop des années 1990.

Comment parler alors de l'inauthenticité du rock britannique dans ce contexte ? La question se pose peut-être dans le cadre des sociétés non anglophones du fait de la langue, mais cela suppose que langue et authenticité sont liées d'une part, et qu'il y a des distances culturelles plus ou moins grandes d'autre part. Aucune de ces deux assertions ne nous semble justifiée ☒ en revanche, on voit à quoi elles peuvent mener, quand on entend dire que tel groupe ethnique ne peut s'intégrer en raison d'une trop grande différence culturelle, traçant ainsi de nouvelles limites entre un autre proche et un autre lointain. Du point de vue du rock, les conditions de sa réception, les processus d'acculturation musicale et l'attention portée aux producteurs de cette musique – j'entends par là tous ceux qui concourent à la faire exister, musiciens, compositeurs, auteurs, compagnies de disques, journalistes, etc. - dans le contexte des sociétés non anglophones sont peu documentés, à l'exception des pays de l'ex-bloc soviétique (Cushman, 1995). Ou bien les questions abordées s'inscrivent dans le cadre de la théorie de l'hybridité, et l'on parle de « bricolages » destinés à exprimer une résistance face à l'oppression politique (Chine, Union soviétique, pays de l'Est). En

effet, les formes culturelles populaires soumises à l'acculturation occidentale dans les sociétés non anglophones sont le plus souvent analysées comme des « bricolages » stylistiques et symboliques, des « pastiches » ou des « collages » d'éléments hétérogènes dûment identifiés – par exemple, la scène anglo-américaine, la scène japonaise, etc. : dans le cas du rock à Calcutta, on pourrait parler ainsi d'hybridation entre la scène américaine, la scène bengalie traditionnelle (les *Rabindrasangeet* ou chansons de Tagore, la musique des Bauls) et la scène de Bombay (les musiques de films). L'hybridité ainsi caractérisée est censée constituer l'avenir des sociétés et des cultures sous l'effet de la mondialisation, et le bricolage symbolique qui s'opère localement est censé être le support d'identifications et de résistances.

De la même manière, lorsqu'on parle de « métissages », de « bricolages » ou de « collages » d'influences ethniques ou culturelles différentes, c'est la plupart du temps pour caractériser des pratiques culturelles populaires. Cela rejoint une problématique essentialisante du populaire, renvoyé du côté de la nature, voire du sauvage. De ce point de vue, la glorification du métissage et du populaire partage avec sa critique par les nationalismes de tout poil le même biais : qu'il s'agisse de populisme ou de misérabilisme, les pratiques culturelles populaires sont renvoyées du côté de la nature, du brut, du primitif (Passeron & Grignon, 1989 : 30-37 ; Revel, 1975, : 144-149). De ce point de vue, les théories romantiques allemandes de la chanson populaire comme expression naturelle des émotions du peuple « authentique » ont fourni le cadre théorique de ces conceptions (Guilcher, 1993), qui font des musiques populaires des musiques enracinées, donc nécessairement et en elles-mêmes « authentiques ». Dès lors, leur transfert dans des cultures nationales étrangères ne peut s'envisager que comme un mélange de substances hétérogènes.

En raisonnant *ab absurdo*, par exemple sur le jazz, forme culturelle quasi-légitime, on peut retrouver cet argument : lorsqu'on parle de Stéphane Grapelli ou de Django Reinhardt, on pense immédiatement à la catégorie « grands musiciens de jazz », et non à « violoniste français bricolant du jazz et de la chanson populaire française » ou « manouche pastichant le jazz africain-américain avec les mélodies des nomades d'Europe centrale », ce que pourrait sans doute donner une approche plus postmoderne, qui s'attacherait à retracer l'arbre généalogique de l'œuvre plutôt qu'à analyser les formes de sociabilité qui ont présidé à sa création et façonné sa réception, en France et à l'étranger. On peut avancer ici l'hypothèse que le jazz est une forme musicale institutionnalisée, légitimée ou presque ☒ plus aujourd'hui qu'à l'époque d'Adorno en tout cas : elle a acquis le statut d'objet cultu-

rel, au sens noble du terme. Ceux qui la pratiquent sont donc des artistes, des créateurs singuliers et non plus des « bricoleurs » anonymes. Et dans un cadre savant, la question de l'authenticité se pose, sans nul doute, avec beaucoup moins d'acuité.

Considérer au contraire qu'isoler des éléments culturels est une opération arbitraire et que les contacts culturels sont très anciens permet de nous affranchir de ces présupposés essentialistes, et conduit à concevoir les cultures comme étant déjà métisses, repoussant la quête des origines « pures » à l'infini. En conséquence, il faut plutôt insister sur les stratégies professionnelles, sur les relations de domination, économique, politique et symbolique, et les processus sociaux qui affectent cette circulation des formes culturelles comme le jazz ou le rock. Envisager la dynamique de l'« acclimatation », pour employer une notion déjà avancée par Melville Herskovits, du rock à Calcutta comme un exemple de la circulation des formes culturelles, c'est prendre ainsi en compte à la fois les contraintes, et la morphologie générale, du processus de diffusion de ces formes culturelles en Inde, et la manière dont elles ont été, et sont toujours, sélectionnées, réinterprétées et intégrées — en identifiant en particulier les groupes sociaux en action et leurs rapports. C'est aussi comprendre qu'il s'agit, non pas d'un « collage », d'une hybridation plus ou moins artificielle d'entités hétérogènes se mélangeant dans l'éther, mais du développement d'une version indienne du rock, dans le même sens que l'on parle d'une version britannique du rock ou d'une version française du jazz.

L'ancienneté de la diffusion de la musique populaire occidentale en Inde

Parmi les bouleversements culturels apparus en Inde dans les années 1990 figurent l'émergence de ce qu'on appelle la *jibonmukhi music* et la multiplication des groupes de Bangla Rock. *Jibonmukhi* signifie littéralement « tourné vers la vie » : en ce sens, ce genre musical, né dans les années 1990 avec Suman Chatterjee, bientôt suivi par Nachiketa et Anjan Dutt pour ne citer que quelques-uns de ses interprètes les plus représentatifs, propose un compte-rendu des affres de la vie quotidienne à Calcutta, en particulier la pauvreté, la frustration et la colère de ses habitants. Il s'agit d'une innovation esthétique dans la mesure où ce genre est censé s'opposer à la « tradition » des chansons bengalies modernes (*Adhunik Bangla Gaan*), qui remonte à l'œuvre séminale de Tagore et à ses thèmes romantiques. Le genre des *Adhunik Bangla Gaan* reste immensément populaire, mais la

jibonmukhi music, très influencée par la musique folk américaine, et le Bangla Rock tendent à le concurrencer, en particulier auprès des plus jeunes.

Bien que la musique soit l'une des formes d'expression privilégiées dans la culture bengalie, il n'est pas courant d'associer la ville de Calcutta à l'histoire du jazz et du rock. La métropole est souvent réduite, y compris dans l'imaginaire national indien, à la cité qui se meurt, *the Dying City*, recroquevillée sur sa splendeur passée et la culture indienne la plus traditionnelle. Cette stéréotypisation à laquelle est soumise la culture bengalie contemporaine empêche l'observateur pressé de voir que Calcutta résonne encore des échos du be-bop ou du rock psychédélique du Grateful Dead. Qui plus est, la ville montre une belle créativité en matière de rock, que ce soit dans ses formes les plus typiquement américaines ou britanniques, mais aussi dans des innovations stylistiques lorsqu'il croise l'héritage musical des chansons bengalies. La ville garde en effet de ses origines coloniales une histoire déjà longue d'appropriation et de réinterprétation de la musique occidentale. Ainsi, c'est dès le XVIII^e siècle que l'on a joué Corelli et Haendel au Coronation Theater de Calcutta (Head, 1983).

Si l'histoire des contacts entre Calcutta et la musique européenne débute quasiment avec la colonisation, en tout cas avec l'établissement de l'East India Company, cela signifie que les formes populaires contemporaines occidentales comme le jazz et le rock ne sont pas arrivées *ex nihilo* à Calcutta, car elles ont été précédées par les formes savantes de la musique européenne, qui sont entrées en contact, même de manière limitée, avec ce que l'on appelait à l'époque « les airs d'Hindoustan ». Mais le contact culturel a aussi opéré dans d'autres registres que celui de la musique savante. En effet, lorsque l'on songe à la musique bengalie, on pense plutôt à la musique folklorique des Bauls, ou encore aux célèbres chansons de Tagore, les *Rabindrasangeet*. En élargissant un peu le spectre, on trouve les traces de l'intense agitation politique qui a secoué la ville depuis les débuts du mouvement nationaliste. Les mouvements politiques ne pouvaient ignorer la force mobilisatrice de la chanson, en particulier si on lui donne un contenu nationaliste comme dans les poèmes de Nazrul Islam, ou un message d'espoir et d'émancipation inspiré par le communisme. Nazrul Islam fut ainsi celui qui traduisit en bengali *L'Internationale*. Les chanteurs et compositeurs s'engagent ainsi en masse dans le mouvement communiste et son association culturelle indienne, l'IPTA, Indian People's Theater Association, fondée en 1943 et qui donnera ses lettres de noblesse au théâtre engagé (Bandopadhyaya, 1972 ; Bharucha, 1998 : 26-51). De nombreux chanteurs adhèrent aussi

à l'Anti-Fascist Writers and Artists' Association, fondée en 1942. Soutenues par le parti communiste indien, le CPI (*Communist Party of India*), ces organisations ont largement utilisé le registre des chansons pour mobiliser et pour diffuser des idées et des mots d'ordre, notamment pendant la seconde guerre mondiale. Des chansons furent créées à l'occasion, à partir de chants folkloriques notamment, ce qui n'est pas sans rappeler l'activisme antifasciste chansonnier de Woody Guthrie — qui inspira largement Bob Dylan et la génération des *protest singers* — ou encore de Pete Seeger, qui accompagna le mouvement communiste et syndical aux États-Unis dès les années 1930. Ce dernier est ainsi particulièrement populaire à Calcutta, où il s'est rendu à deux reprises, dont la dernière remonte à 1996. Il fut fait docteur *honoris causa* de la Rabindra Bharati University.

Les liens chansonniers qui unissent Calcutta à l'Occident peuvent donc prendre des tours inattendus, ce qui doit nous conduire à réexaminer entièrement la question rebattue de l'américanisation et de l'impérialisme culturel. En effet, la déferlante du rock dans les années 1960 sur la planète a aussi touché l'Inde, en donnant naissance à une myriade de groupes singeant avec plus ou moins de bonheur les Beatles ou les Rolling Stones, comme partout ailleurs. À Calcutta, l'intense activité nocturne sur Park Street a fourni à des groupes bon nombre d'occasions de jouer leur musique influencée par les grandes formations rock britanniques ou américaines. Cette effervescence a donné naissance dès les années 1960 à une scène rock, plutôt d'inspiration bluesy et psychédélique, lorgnant parfois vers le jazz, qui a perduré jusqu'à nos jours.,

Au Bengale, alors que les tentatives de fusion entre jazz et musique indienne sont restées limitées, en comparaison avec ce qui s'est fait à l'Ouest, le rock va, quant à lui, subir des transformations profondes lors de sa réception. Ce qui le caractérise tout particulièrement, c'est la coexistence en son sein de deux mondes : le premier est chanté en anglais et fidèle au rock anglo-saxon ; le second est chanté en bengali et s'articule autour de la réinterprétation des formes anglo-saxonnes au prisme des préoccupations quotidiennes des musiciens bengalis. Si ce double phénomène est présent dans toutes les cultures musicales du monde, du moins là où le rock a laissé son empreinte, et se retrouve aussi dans d'autres métropoles indiennes, avec, à Delhi par exemple, une « scène » rock en hindi et une « scène » rock en anglais, c'est à Calcutta que cette double nature prend les contours les plus nets. Une des raisons possibles de cette spécificité tient sans nul doute à l'ancienneté et à la profondeur du contact avec la culture occidentale — notamment dans le domaine du jazz, comme nous l'avons vu —, mais aussi à l'importance que les gens accordent à la culture, sous

toutes ses formes, à Calcutta depuis la Renaissance bengalie du XIX^e siècle.

La dialectique de l'imitation et de l'authenticité

La question de la légitimité des reprises (« covers ») se pose dans toutes les cultures du rock sur la planète. Si c'est un exercice plutôt valorisé dans le jazz — où l'on emploie de préférence le vocable de « standard » —, il n'en va pas toujours de même dans le rock. Il y a dans le jazz, en effet, une valeur ajoutée spécifique à la reprise d'un standard, liée à l'improvisation pour une large part, ce qui peut la rapprocher, *mutatis mutandis*, de l'exécution d'un *raga*. Dans le cas du rock, où la part d'improvisation est plus réduite, limitée au solo quand elle existe, les reprises peuvent tout de même avoir aussi pour fonction de mettre en valeur le style de celui qui reprend. Il y a toujours des variations possibles autour des thèmes, des grilles d'accord et des *riffs* de guitare : le rythme, l'orchestration, le style de chant peuvent varier et être enrichis d'ornementations, lorsqu'elles sont absentes de la version originale, ou débarrassés d'elles dans le cas contraire. L'histoire du rock est très riche de reprises aussi célèbres, sinon plus, que les version originales. On peut citer « Cocaïne », titre à l'origine de J.J. Cale repris avec succès par Eric Clapton dans les années 1970, déjà auteur d'une reprise de Bob Marley, « I Shot the Sheriff ».

À Calcutta, et, de manière plus générale, en Inde, la question des reprises, en tant qu'imitations pures et simples des chansons les plus célèbres des groupes de *classic rock*, constitue un objet de débats et de controverses depuis de nombreuses années. J'ai pu le constater en interrogeant de nombreux musiciens, journalistes et amateurs de rock, et surtout en écoutant leurs conversations passionnées à ce sujet. La faiblesse de la production de musique originale en Inde constitue d'ailleurs un thème de prédilection sur les forums du site lancé par le journal *The Rock Street Journal*, ainsi que celui du portail dédié au rock indien : *gigpad.com*. C'est aussi une des raisons qui ont poussé Amit Saigal, le fondateur du *Rock Street Journal* à Allahabad en 1993, et d'autres passionnés avec lui, à lancer une série de festivals et de compétitions — dont le célèbre GIR, *Great Indian Rock* —, destinés à sélectionner les groupes présentant les compositions originales les plus abouties.

La question de l'originalité s'exprime également dans les formes musicales inspirées du rock et chantées en langue vernaculaire, c'est-à-dire en bengali à Calcutta, mais sous une forme un peu différente. Le débat se déplace de la question de l'originalité à celle de l'authenticité culturelle.

Autrement dit, le rock, sous toutes ses formes, y compris les plus édulcorées et en bengali, peut-il être bengali (ou indien, si l'on étend l'échelle au subcontinent tout entier)? La coexistence de deux scènes à Calcutta, une en anglais et une en bengali, indique que cette question est difficile, et que les réponses envisagées sont loin d'être univoques. En réalité, c'est sans doute la question linguistique qui prime : l'anglais est-il le vecteur d'une globalisation imposée par les États-Unis et peu soucieuse des particularités locales, ou est-il une langue indienne de plein droit, au-delà de son statut de langue officielle nationale à côté du hindi?

Cette dualité parcourt la scène rock de Calcutta. La vigueur de la scène bengalie, sous la forme du Bangla Rock et celle de la chanson « *jibonmukhi* », renforce l'acuité de cette dialectique, qui traverse presque chaque groupe, voire chaque musicien. La question fondamentale, à laquelle est censée répondre l'existence simultanée d'une scène bengalie et d'une scène anglaise, est celle de l'*authenticité culturelle*. L'interrogation sous-jacente porte, en effet, sur le degré de légitimité de ces formes musicales d'inspiration occidentale : dans quelle mesure peut-on dire qu'elles sont bengalies – ou indiennes par extension? La scène du Bangla Rock, ou de la chanson « *jibonmukhi* », est-elle plus bengalie que celle du rock chanté en anglais? Ces questions agitent depuis fort longtemps les mondes de la musique en Inde. Elles s'intègrent aux débats relatifs à l'autonomie de la culture indienne par rapport à la culture occidentale, débats qui sont très vifs depuis au moins la lutte pour l'indépendance, et qui témoignent des interrogations, sans cesse renouvelées, sur l'identité nationale.

Conclusion

La circulation du rock à Calcutta n'a pas commencé en 1991. C'est un phénomène plus ancien, au moins aussi ancien que le rock lui-même puisque le jazz l'a précédé en Inde. C'est pourquoi le jazz et le rock ont contribué très tôt à l'émergence de « cultures de goût », au sens de Herbert Gans (1999) autour de ces formes culturelles, préservées telles quelles — ou supposées préservées —, ou, au contraire, modifiées en profondeur, acclimatées, tropicalisées, et utilisées comme des ressources nouvelles pour exprimer, à travers la musique et sa puissance symbolique, les émotions et les significations assignables aux évolutions sociales, *économiques* et politiques en cours. Il s'est donc produit à la fois une transformation des formes culturelles ayant circulé, puisque la circu-

lation fait partie des formes elles-mêmes, et une mise en place de modes locaux d'appropriation, qui ont notamment donné naissance à la scène du jazz, puis du rock à Calcutta. Ces scènes, au sens de « mondes » et de « lieux où la musique est jouée en public », contribuent à donner sens à l'expérience de la globalisation culturelle en train de se faire et de son impact sur la vie quotidienne à Calcutta.

Ce qui a profondément changé dans les années 1990, c'est l'accélération et l'extension sociale de ce processus de diffusion culturelle. Aujourd'hui, la circulation des formes culturelles occidentales touche des fractions toujours plus grandes de la population du Bengale. Calcutta se trouve, contrairement aux visions parfois réductrices de la ville et de sa culture, réduites à un passé glorieux et à un sombre présent, en plein cœur des transactions et des transformations provoquées par la globalisation. Les échos des guitares saturées des groupes de Bangla Rock ou de celles, plus cristallines, des chanteurs de musique *jibonmukhi*, sont les manifestations sonores de cette dynamique culturelle mondiale en train de se faire.

Bibliographie

- APPADURAI Arjun (2001), *Après le Colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation* [1^{ère} édition en anglais], Paris, Payot.
- BANDOPADHYAYA Samik (1972), « Drama Movement in Calcutta, 1944-69 », in Surajit Sinha (ed.), *Cultural Profile of Calcutta*, Calcutta, The Indian Anthropological Society.
- BHARUCHA RUSTOM (1998), *In the Name of the Secular. Contemporary Cultural Activism in India*, Delhi, Oxford University Press.
- CUSHMAN Thomas (1995), *Notes from Underground. Rock Music Counterculture in Russia*, Albany, SUNY Press.
- GANS Herbert J. (1999), *Popular Culture and High Culture. An Analysis and Evaluation of Taste* [1974], New York, Basic Books.
- GUILCHER Yvon (1993), « Les Romantiques allemands et la chanson populaire », *Modal*, vol. « l'Air du temps », Parthenay, FAMDT éditions.
- HEAD Raymond (1985), « Corelli in Calcutta. Colonial Music-making in India during the 17th and 18th

Centuries », *Early Music*, vol. 13, 4, novembre, p. 548-553.

HUNTINGTON Samuel (1997), *Le Choc des civilisations*, Paris, Odile Jacob.

PASSERON Jean-Claude (1999), « Présentation de Marseille à Richard Hoggart, et vice-versa », in *Richard Hoggart en France* (textes rassemblés par J.-C. Passeron), Paris, BPI-Centre Georges Pompidou.

PASSERON Jean-Claude & GRIGNON Claude (1989), *Le Savant et le Populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Hautes Études, Gallimard-Le Seuil.

REVEL Jacques (1975), « Une ethnologie spontanée du paysan primordial : les correspondants de l'enquête de l'abbé Grégoire », in Michel de Certeau, Dominique Julia et Jacques Revel, *Une Politique de la langue. La Révolution française et les patois : l'enquête de Grégoire*, Paris, Gallimard, p. 144-149.

SMITH Julie Edith (1999), *From American Invasion to British Innovation: the Evolution of Rock Music in Great Britain, 1954-1967*, unpublished PhD dissertation, University of Arkansas.

Stéphane DORIN

Université de Paris XIII et laboratoire SHADYC (EHESS-CNRS)

sdorin70@hotmail.com
