

Musiques anatoliennes en exil : transformations, transgressions

Pinar Selek



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/hommesmigrations/15664>
DOI : 10.4000/hommesmigrations.15664
ISSN : 2262-3353

Éditeur

Musée national de l'histoire de l'immigration

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2023
Pagination : 43-50
ISSN : 1142-852X

Référence électronique

Pinar Selek, « Musiques anatoliennes en exil : transformations, transgressions », *Hommes & migrations* [En ligne], 1342 | 2023, mis en ligne le 01 janvier 2024, consulté le 15 février 2024. URL : <http://journals.openedition.org/hommesmigrations/15664> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/hommesmigrations.15664>

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés), sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Musiques anatoliennes en exil : transformations, transgressions

Pinar Selek, maîtresse de conférences, Unité de recherches Migrations et société (Urmis), université Côte d'Azur.

L'étude de la formation actuelle de groupes et de collectifs de musiciens d'origine anatolienne en France et en Allemagne permet d'éclairer la vitalité de la création musicale contemporaine en diaspora. Se fondant sur une solide tradition d'activisme musical et une implantation ancienne de réseaux diasporiques en Europe, la jeune génération de musiciens aux origines turques, kurdes ou arméniennes mêlées questionne résolument les codes communautaires, les frontières politiques et les appartenances genrées. La solidarité entre ces artistes débouche sur la création de lieux et d'événements qui dessinent les contours d'un territoire musical transnational.

#

disPlaced-#rePlaced, festival de musique à Berlin, réunit chaque année depuis 2017 des musicien·nes en exil ou enfants d'exilé·es d'origine anatolienne et vivant dans différentes villes d'Europe. Des débats, performances, projections, expositions, spectacles de danses s'enchaînent autour des concerts. Chaque année, les questions relatives au sexisme, au racisme, à l'identité et à l'engagement sont particulièrement présentes.

« *Ce travail n'aurait pas été possible il y a vingt ans* », chuchote la créatrice et organisatrice de ce festival. Fille d'une famille immigrée turque en Allemagne, Ipek Ipekçioğlu, connue sous le nom de DJ Ipek, mène de multiples travaux de création et de production musicales. C'est son constat qui m'a conduite vers cette recherche. Qu'est-ce qui n'aurait pas été possible il y a vingt ans ? Le fait de réunir des musicien·nes en exil ou enfants d'exilé·es anatolien·nes de divers profils en Europe ? La multiplicité de leur appartenance communautaire ? Un autre constat, « *nous avons notre réseau, plus fort qu'une communauté d'immigré·es* », fait l'hypothèse que la principale dynamique des transformations artistiques dans la diaspora anatolienne est

à comprendre dans la recomposition des relations sociales. Qui fait partie de ce réseau non communautaire dans lequel elle s'inclut ? En d'autres termes, de quelles transformations résulte cette organisation en réseau qui dépasse les cercles diasporiques ?

#disPlaced-#rePlaced reflète la diversité des engagements, des styles, des prises de paroles chez les musicien·nes d'origine anatolienne qui configurent ce réseau. On y rencontre, par exemple, Sakine Teyna, ancienne combattante kurde qui incarne de multiples traditions musicales anatoliennes, Su Akyol qui associe des guitares électriques et des percussions au oud, Korhan Erel et Mikail Yakut qui combinent des collages sonores expérimentaux. Par ailleurs, Hakan Vreskala, qui a fui la Turquie après avoir organisé des *flash mobs* musicaux à Istanbul, mélange des sonorités rock et balkanique. Le collectif Medz Bazar chante des musiques traditionnelles du Moyen-Orient, des Balkans et du Caucase, « *en s'amusant à les revisiter avec une créativité explosive*¹ ». Dans

1. <https://penicheanako.org/agenda/2014-09-26-collectif-medz-bazar>

d'autres lieux en Europe, on peut également croiser des musicien·nes anatolien·nes, comme Aman Aman, un groupe créé en 2015 dans les Cévennes par des jeunes français et kurdes qui mixent des influences folk, rock ou jazz et des textes révolutionnaires chantés en diverses langues. En quoi le Medz Bazar et Aman Aman n'auraient pas été possibles il y a 20 ans ? S'agit-il d'un simple écart générationnel ? Quelles caractéristiques les lient entre eux ?

« La pratique musicale des *dengbej*, troubadours kurdes qui bénéficient d'une place prestigieuse dans la communauté, a permis la transmission secrète de l'histoire politique façonnée par des révoltes et des massacres.

DJ Ipek donne une explication : « *Les communautés ne permettaient pas qu'on fasse des choses qu'elles ne comprenaient pas. Si elles ne l'empêchaient pas, elles ne le soutenaient pas* ». Pourquoi parle-t-elle des communautés au lieu d'une seule ? En quoi ces « communautés » étaient-elles si influentes sur les processus de création et de production musicale ?

Pour tenter de répondre à ces questions, cette recherche menée entre 2019 et 2022 combine des analyses de documents écrits, d'entretiens et d'observations directes avec un travail ethnographique multi-situé réalisé en Allemagne, en Autriche et en France. Elle interroge la nature de ces transformations dans les processus de création musicale des ressortissant·es anatolien·nes en Europe. L'article présente les dynamiques antérieures des créations musicales en Anatolie et en diaspora européenne, ainsi que leurs mutations, et propose quelques pistes de réflexion sur les facteurs sociaux pouvant rendre compte de ces transformations.

Anatolie : musiques entre frontières et résistances

Ces musicien·nes se définissent comme anatolien·nes car leurs créations dépassent les frontières de l'État-nation. En effet, la République turque, fondée

2. Entretien avec Ipek Ipekçioğlu, Berlin, 9 juillet 2010. Traduit du turc par P. Selek.

sur le génocide des Arméniens de 1915³, sur le « nettoyage » des communautés non musulmanes, ainsi que sur les massacres et déplacements des Kurdes, s'est structurée en institutionnalisant le négationnisme du génocide, et par le déploiement d'une gigantesque opération d'homogénéisation selon le principe « langue unique, nation unique ». Dans cette Anatolie divisée, ruinée et vidée d'une importante partie de sa population, où le monisme prévaut dans tous les domaines, la culture a été revitalisée par la musique populaire qui, depuis longtemps, jouait un rôle structurant dans l'organisation sociale. Elle était la principale forme d'expression artistique sous le régime ottoman, multilinguistique et multi-mélodique, dans lequel les communautés religieuses et ethniques disposaient d'une autonomie culturelle⁴. Après la République, ces expériences populaires ont continué de se transmettre au sein des communautés ethniques et religieuses réprimées.

Le *rebetiko*, jazz des Grecs d'Istanbul à l'époque de l'Empire, a survécu dans cette ville pour se remémorer une histoire non racontée⁵. La population arménienne, face à un négationnisme répressif, a conservé la mémoire du génocide de 1915, transmise de bouche à oreille par les chansons. Quant à la population kurde, divisée par les frontières entre l'Iran, l'Irak, la Syrie et la Turquie, elle a trouvé dans une création musicale restée clandestine un moyen de sauvegarder un patrimoine culturel transfrontalier. La pratique musicale des *dengbej*, troubadours kurdes qui bénéficient d'une place prestigieuse dans la communauté, a permis la transmission secrète de l'histoire politique façonnée par des révoltes et des massacres.

Aujourd'hui, l'expression musicale a une place capitale dans le répertoire politique du mouvement kurde qui s'est construit à partir des années 1960 sous les radars, sans s'exposer dans l'espace contestataire. Cet espace était occupé par la gauche révolutionnaire à dominante turque, qui avait le privilège de l'expression musicale contestataire, comme l'ont montré

3. Taner Akçam, *Un acte honteux. Le génocide arménien et la question de la responsabilité turque*, Paris, Denoël, 2008 ; Raymond Kevorkian, *Le génocide des Arméniens*, Paris, Odile Jacob, 2006.

4. Hamit Bozarslan, *Histoire de la Turquie*, Paris, Tallandier, 2013, pp. 221-295.

5. Michel Oriol, « La chanson populaire comme création identitaire : le *Rebetiko* et le *Rai*. De la transgression locale à la reconnaissance mondiale », in *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 16, n° 2, 2000, pp. 131-142.

plusieurs travaux sur les chants de révoltes⁶. Il s'est appuyé sur les chansons populaires de poètes musiciens et philosophes tués par l'Empire ottoman⁷. Nombre de révoltes ont été rythmées par ces chansons qui ont contribué à la construction de la culture populaire, comme ce fut le cas dans le contexte latino-américain des années 1960⁸. Ces forts liens entre l'engagement des musiciens et les pratiques de résistance culturelle malgré la répression étatique, observés également dans d'autres contextes⁹, ont façonné les formes expressives ainsi que les caractéristiques de ces groupes ou communautés.

Ainsi, malgré leur popularité, les musicien.nes activistes kurdes et arméniens sont restés derrière des frontières invisibles. Leurs productions se sont diffusées de manière souterraine, évitant la répression. Toutes possibilités de connexion étaient donc empêchées par une priorité de protection. À partir du 12 septembre 1980, lorsque l'armée s'est emparée du pouvoir en Turquie, que des centaines de militant.es ont été tuées, qu'un million de personnes ont été confrontées aux interrogatoires de police, voire emprisonnées, le caractère souterrain de ces productions musicales et leur segmentation interne se sont trouvés renforcés. Quelques figures ont toutefois fait exception. C'est le cas de la musique d'Ahmet Kaya, considéré comme le plus populaire des musiciens contestataires du siècle en Anatolie, et qui a su traverser les frontières sociales, culturelles et politiques de son époque. Étant kurde, malgré l'interdiction de la langue kurde, il donnait signe avec des jeux de mots et de voix, en suivant la tradition de la musique populaire turque des années 1970. Avec ses chansons, issues de répertoires anonymes, de poésies de prisonnier.es, d'exilé.es, de clandestin.es et de milieux populaires urbains ou paysans, il a participé à l'éducation politique de toute une partie de la jeunesse post-coup d'État. Ainsi, quand l'exil s'est imposé à un grand nombre de personnes, ces

musiques populaires, contestataires, mais aussi communautaires ont voyagé vers l'Europe, de façon plus souterraine et de plus en plus segmentées.

Migration et structuration diasporique des frontières musicales

L'exode massif lié au régime militaire de 1980 a trouvé en Europe une structure diasporique anatolienne qui s'était déjà construite depuis un siècle, de façon segmentée à travers des frontières ethniques, religieuses et politiques. En dehors de la population issue de la migration économique ordonnée des années 1950, caractérisée par un certain « repli communautaire¹⁰ », se dressaient en Europe plusieurs diasporas anatoliennes : arménienne, kurde, alévie, yézidi, grecque et révolutionnaire turque. Leurs expressions musicales, façonnées par les conflits et les résistances politiques, étaient constitutives de la structuration diasporique. C'est cette relation fonctionnelle qui permet de comprendre l'analyse de DJ Ipek : « *Les communautés ne permettaient pas qu'on fasse des choses qu'elles ne comprenaient pas.* »

« Ainsi, quand l'exil s'est imposé à un grand nombre de personnes, ces musiques populaires, contestataires, mais aussi communautaires ont voyagé vers l'Europe, de façon plus souterraine et de plus en plus segmentées.

La diaspora arménienne, structurée lors des massacres perpétrés à la fin du XIX^e siècle par l'Empire ottoman, s'est étendue sur les cinq continents à partir du génocide de 1915. Par sa capacité à susciter des émotions, la production musicale a participé de la fabrique d'une mémoire collective et les musiciens de *Doudouk* et autres instruments spécifiques sont devenus des figures centrales de cette construction mémorielle¹¹. La diaspora kurde s'est formée à partir des années 1970, permettant aux activités culturelles interdites en Turquie de se développer et de poser les

6. Myriam Chimènes, Yannick Simon (dir.), *La musique à Paris sous l'Occupation*, Paris, Fayard, 2013.

7. Pir Sultan Abdal est un des plus populaires poètes-musicien-philosophe du XVI^e siècle. Condamné à la lapidation, ses poèmes se sont propagés dans toute l'Anatolie par la musique. Sa popularité a perduré jusqu'à aujourd'hui.

8. Anaïs Fléchet, Marcos Napolitano, « Introduction du dossier "Musique et politique en Amérique Latine, XX^e-XXI^e siècles" », in *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2015 [en ligne].

9. Sarah Andrieu, « La mise en spectacle de l'identité nationale. Une analyse des politiques culturelles au Burkina Faso », in *Journal des anthropologues*, hors-série, 2007, pp. 89-103.

10. Françoise Rollan, Benoît Sourou, *Les migrants turcs de France. Entre repli et ouverture*, Pessac, Maison des sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2006.

11. Martine Hovanessian, « La notion de diaspora. Usages et champ sémantique », in *Journal des anthropologues*, n° 72-73, 1998, pp. 11-30.

bases d'une construction nationale, tant au niveau culturel que social, économique et politique. La production musicale y représente un moyen de transmission, de protection culturelle et de propagation des mobilisations politiques. Pour sa part, la diaspora alévie (turcs, kurdes ou arabes) représente en Europe occidentale environ un million de personnes. Là encore, ses musiciens ont joué un rôle important dans son organisation, tant la poésie et la musique tiennent une place fondamentale pour cette communauté. Les messes sont accompagnées de musiques et de danse et transmettent les poésies des grandes figures aléviées massacrées à l'époque de l'Empire ottoman. Enfin, la diaspora anatolienne de la gauche révolutionnaire turque est composée de ces dizaines de milliers de militant·es exilé·es en Europe après le coup d'État de 1980. Si ceux-ci faisaient partie de groupes révolutionnaires turcs bien distincts, les conditions de l'exil ont entraîné la formation d'une seule communauté diasporique. Sa production musicale, comme chez les Kurdes, les Alévis ou les Arméniens, a contribué à forger un esprit communautaire.

« Et cet enfermement s'exerçait également sur le plan créatif, tant ces musicien·nes dépendaient de la demande communautaire pour pouvoir bénéficier de son soutien.

Du fait de l'importance de l'expression musicale comme instrument politique, nombre de musicien·nes exilés ont trouvé l'opportunité de jouer pour et dans leur communauté. Celle-ci s'est imposée comme une niche leur permettant de continuer à créer. Et cet enfermement s'exerçait également sur le plan créatif, tant ces musicien·nes dépendaient de la demande communautaire pour pouvoir bénéficier de son soutien. Le cas d'Ahmet Kaya, chanteur kurde présenté plus haut comme le plus populaire musicien contestataire du siècle en Anatolie, met en lumière cette réalité. Quand il a reçu le prix du « meilleur chanteur de l'année » qu'il a dédié aux Mères du samedi (collectif qui milite pour la mémoire des 17 000 disparus en Turquie), il a déclaré que son prochain album serait en kurde. Ce discours a constitué un tournant dans son parcours musical, provoquant de multiples persécutions et son exil parisien en 1999. Ne sachant parler aucune langue européenne, il a été soutenu dans ses

démarches administratives et logistiques par le mouvement kurde. Jusqu'à sa mort due à une crise cardiaque un an après son arrivée, il n'est paru sur scène que lors des concerts organisés par la communauté kurde, sans pouvoir traverser les frontières des communautés anatoliennes, malgré sa célébrité et la richesse de sa production. Coupé également du monde des musiques françaises et européennes, il n'a pas pu obtenir le soutien de ce milieu. Ainsi, la brusque altérisation produite par la condition d'exil d'un chanteur populaire, dont les succès traversaient les frontières sociales, culturelles et politiques en Turquie, a participé de son enfermement communautaire. Et celui-ci fut encore plus évident pour des musicien·nes moins célèbres.

Mutations : mobilisation, mobilité, créations musicales

Dans les années qui ont suivi le décès d'Ahmet Kaya, les nouvelles générations ont transformé la création des musicien·es anatolien·nes en Europe. Aujourd'hui, les routes migratoires des jeunes musicien·nes d'origine anatolienne, exilé·es ou enfants d'exilé·es, défient de plus en plus les frontières entre les affiliations ethniques, politiques et territoriales pour traverser les différents réseaux dont les périmètres sont de plus en plus transnationaux. Leurs trajectoires permettent de mieux comprendre ce qui a favorisé ces nouvelles opportunités dans la production musicale.

En Anatolie, après le régime militaire de 1980, la répression meurtrière et l'écrasement du mouvement de gauche, la contestation s'est restructurée sur des bases différentes, à partir de groupes dévoilant des rapports sociaux inconnus auparavant. Le mouvement féministe a été le premier à émerger. Participant du développement d'un vocabulaire nouveau, il a servi d'incubateur à différents mouvements écologistes, libertaires, antimilitaristes et LGBTQIA+, contribuant à la déconstruction d'un monopole idéologique, organisationnel et politique. On assiste alors à la naissance d'un nouveau cycle de contestation sociale dont l'anti-autoritarisme devient l'élément structurant et dans lequel les mouvements peuvent inclure des formes d'engagements passagers et toucher des milieux sociaux divers à l'échelle transnationale.

La fluidité organisationnelle favorise le voyage des concepts, des répertoires d'actions, des expériences et des formes musicales, ainsi que l'invention

de nouveaux modes d'action et de créativité inédites, malgré le contexte répressif¹². L'expression musicale s'impose comme l'une des formes principales de l'action contestataire inscrite dans ce nouvel espace. Loin d'apparaître comme un simple support de diffusion, elle se situe au cœur de ces évolutions et se transforme. Par exemple, le fait de danser collectivement durant les manifestations était un mode d'action propre au mouvement kurde avant de devenir un élément courant des manifestations féministes, LGBTQIA+, syndicales et universitaires. De même, les pratiques musicales féministes scandent plus largement les grands rassemblements populaires. Dans ce contexte, apparaissent de nouveaux groupes qui chantent en plusieurs langues anatoliennes et participent aux actions des différents mouvements, autour de revendications diverses.

Nomadisme musical dans des espaces transnationaux

Les innovations en terres de départ n'ont pas eu d'impact direct sur les communautés diasporiques. Si, face au pouvoir répressif, les différents mouvements contestataires en Anatolie ont eu tendance à converger, leurs bases arrières en Europe sont restées hostiles entre elles. Néanmoins, ces innovations ont modifié les trajectoires des intellectuel·les, des artistes et des jeunes musicien·nes exilé·es. La nouveauté réside dans leurs trajectoires migratoires et dans les rapports entretenus avec les communautés diasporiques préexistantes. Ils et elles circulent désormais dans des espaces transnationaux d'activités militantes et artistiques dans lesquels se sont implantés les mouvements anatoliens, depuis leurs naissances, pour se préserver face à la répression. Grâce à ces espaces, la création en situation d'exil a pu s'organiser, pour partie, avant même le départ, car les liens étaient déjà tissés depuis la Turquie.

Dans leur étude sur la transformation contemporaine de la création liée à la mobilité des personnes et des pratiques culturelles, Marco Martiniello, Nicolas Puig et Gilles Suzanne montrent comment le transnationalisme migratoire est caractérisé par des initiatives de migrants dont les existences et les identités sont multi-situées. À côté des migrations forcées, ils soulignent l'apparition de parcours volontaires

motivés par un nouvel esprit migratoire, même si celui-ci est façonné par les contingences politiques et les nécessités matérielles¹³. Les nouvelles formes de militantisme en Turquie, caractérisées par l'autonomie des acteurs vis-à-vis des organisations et la multiplicité de leurs engagements, ont facilité l'insertion des jeunes musicien·nes engagé·es dans un réseau polymorphe connecté aux espaces transnationaux d'activités militantes et artistiques. Leur maîtrise des outils numériques, de l'anglais et d'autres langues européennes facilite leur mobilité et la circulation de leurs musiques dans ces espaces. La musique d'exil s'affaiblit ainsi, et les sonorités, les créations et les productions nomades se renforcent.

Nouvelles opportunités et pragmatisme radical

Une autre nouveauté relève des politiques publiques d'accueil de ces pays européens. En Allemagne, il existe des possibilités de soutien financier pour les artistes exilé·es. Plusieurs jeunes musicien·nes vivant à Berlin m'ont confié qu'ils et elles avaient contacté des fondations qui offrent des bourses aux artistes en exil¹⁴. Ces bourses, connues dans le milieu artistique anatolien, d'une durée de deux mois à une année, permettent aux artistes de voyager sans contrainte, d'obtenir un visa et de disposer de temps pour prendre connaissance du milieu. Selon les entretiens, pour les musicien·nes en exil, ces fondations n'ont pas de fortes exigences sur le plan artistique et attendent la présentation d'un projet spécifique. Dès lors, celles et ceux qui n'ont pas de contrats avec une agence professionnelle se trouvent une « spécificité » à même de convaincre les financeurs.

Ainsi, ces jeunes musicien·es exilé·es réussissent en général à développer des projets qui répondent à la fois à leurs aspirations et aux attentes du champ culturel dans le pays d'accueil. Il ressort de ces pratiques une rationalité pragmatique en partie héritée de l'expérience en Turquie du « pragmatisme radical¹⁵ » comme tactique d'adaptation dans un

12. Pinar Selek, « Les possibilités d'inventer la politique malgré la "violence extrême" », in *Rue Descartes*, n° 85-86, 2015, pp. 146-158.

13. Marco Martiniello, Nicolas Puig, Gilles Suzanne (dir.), « Créations en migrations. Parcours, déplacements, racinements », in *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 25, n° 2, 2009.

14. Fondation Rosa Luxembourg, Fondation Friedrich Ebert, Fondation Heinrich Boell.

15. Isabelle Sommier, *Le renouveau des mouvements contestataires à l'heure de la mondialisation*, Paris, Flammarion, 2003.

contexte de forte répression. Les musicien.nes venu.es d'un pays où les aspirations militantes s'expriment de façon indirecte, sans pour autant perdre de leur radicalité, mobilisent parfois ce savoir-faire pour s'adapter au contexte d'exil. Ce positionnement dans un milieu concurrentiel aux exigences de singularité n'apparaît pas comme une situation facile tant les opportunités restent limitées. A.D, musicien queer stambouliote exilé à Berlin depuis 4 ans, qui joue entre électro-folk et blues, explique comment, malgré la concurrence, les liens se maintiennent entre musicien.nes : « *Ce qui compte aujourd'hui, ce n'est pas seulement ton génie ou ta création, c'est ton réseau... Un musicien venu de Turquie doit être dans le réseau des musiciens anatoliens, sinon les Allemands te laissent tomber*¹⁶. » La pratique des nouveaux arrivants s'étant construite dans un contexte de convergences et de transformation où les frontières communautaires des expressions musicales se sont affaiblies, les solidarités permettent d'élargir leurs cercles de sociabilités au-delà des milieux artistiques institutionnels.

“ Les musicien.nes venu.es d'un pays où les aspirations militantes s'expriment de façon indirecte, sans pour autant perdre de leur radicalité, mobilisent parfois ce savoir-faire pour s'adapter au contexte d'exil.

Certain.es accèdent directement aux milieux militants, sans même passer par le champ culturel. Par exemple, le groupe de musique Aman Aman a une position moins pragmatique et plus tournée vers les milieux militants. Les parcours de ses membres, qui ne sont pas issus de familles immigrées, permettent de comprendre ce choix. Ce groupe a été créé suite à la rencontre, dans un petit village des Cévennes en 2015, d'une chanteuse et réalisatrice française, d'un exilé kurde joueur de bendir, photographe-chef cuisinier, d'un exilé alévi, joueur de saz, instrument à cordes, d'un alévi kurde joueur de *erbane*, percussion à cadre avec anneaux de métal, d'un Lituanien en exil à Marseille, ancien punk qui joue le *tombak*, percussion traditionnelle iranienne, et d'un Français adepte

de petites percussions après une jeunesse passée entre Marseille et Istanbul. Tout d'abord marqué par les trajectoires antérieures et migratoires des jeunes musiciens exilés et par les luttes alternatives dans les Cévennes et à Marseille, le groupe finance ses créations, de manière précaire mais continue, en travaillant dans d'autres domaines comme la cuisine ou l'agriculture et en s'appuyant sur différents réseaux militants. Nous les avons rencontrés à Marseille, Arles, Lyon, Forcalquier, dans les actions de différents mouvements, kurde, féministes, libertaires, LGBTQIA+, faisant danser le *halay* kurde aux militant.es français.es.

Rencontre avec la troisième génération : articulation des ressources

Comme indiqué plus haut, les innovations dans l'espace contestataire en Turquie qui ont modifié les trajectoires des jeunes musicien.nes exilé.es n'ont pas eu un impact direct sur l'espace diasporique en Europe. Si cet impact n'est pas direct, il existe de manière indirecte puisque les migrant.es kurdes, arméniens, turcs, grecques, arabes, alévis, révolutionnaires de ces diasporas conservent des liens avec leur pays de départ. Par ailleurs, l'espace diasporique est en interaction constante avec les populations des pays d'accueil et se nourrit des dynamiques propres à ces pays. Mais, surtout, les générations issues de cette diaspora ont été formées depuis l'enfance à devoir trouver leurs propres ressources. Et, si elles ne sont pas majoritaires, plusieurs jeunes, de deuxième et troisième générations des diasporas anatoliennes, sont sortis des cadres communautaires pour rejoindre d'autres milieux et ériger des ponts.

DJ Ipek en est un exemple. Issue d'une famille immigrée en Allemagne, elle se trouve à l'intersection de deux identités sociales qui la façonnent : celle d'immigrée turque et celle de lesbienne. Se confrontant à la fois aux traditions patriarcales dans sa communauté diasporique et aux normes hétéro-racistes dans la société allemande, elle participe à la création de GLADT (Gays and Lesbians aus der Türkei) en 1999. Et quand, dans les années 2000, des gays et lesbiennes exilé.es les rejoignent, apportant de Turquie leur nouveau registre militant anti-autoritaire, DJ Ipek élargit son champ musical et militant. Ses liens avec les fondations allemandes et les pouvoirs politiques locaux socio-démocrates ou verts, ainsi que son savoir-faire dans le montage de projets lui procurent des ressources pour organiser

¹⁶. Entretien avec A.D., Berlin, 11 juillet 2019. Traduit du turc par P. Selek.

des festivals, des rencontres et des concerts qui réunissent les jeunes musicien·nes anatolien·nes dispersé·es dans plusieurs pays d'Europe, tout en véhiculant un contenu social et politique. Parlant au nom des *Alamanci*, elle transforme le sens de ce terme qui désigne de manière péjorative les personnes originaires de Turquie. Elle nomme sa musique « *eclectic*

berlinistan », déconstruit les différents styles de la musique traditionnelle anatolienne ainsi que d'autres pour les mixer dans ses créations. Sa production est marquée par ses engagements au sein de divers collectifs de création comme *Sublimes*

*Portes*¹⁷ et dans l'espace militant européen des exilé·es LGBTQIA+. Elle fait aussi partie de *Female Pressure*, un maillage international d'artistes s'identifiant comme femmes. Son parcours montre comment ce réseau se construit au croisement d'appartenances et d'engagements multiples.

La rencontre entre ces jeunes musicien·es exilé·es et la troisième génération de la diaspora anatolienne joue un rôle majeur dans le développement de ce réseau. Par leurs intermédialités, leur réseau s'ouvre aux musicien·nes européen·es, aux acteurs du champ culturel, aux militant·es contestataires, aux artistes et chercheur·es, et devient un immense espace de partage des ressources, de voyages, de dialogues musicaux. Par exemple, *Medz Bazar* exprime son originalité avec ses compositions qui traversent

une multitude de sonorités et de rythmes. Ce collectif parisien, formé en 2012 par huit jeunes musicien·nes d'origines française, arménienne, turque, kurde et américaine, interprète ces différents héritages avec des arrangements originaux de musiques populaires ou avec leurs propres compositions qui empruntent au hip-hop, au swing, aux percussions du Moyen-Orient ou au bluegrass... Comme il le souligne, « *sur scène, c'est un véritable "grand bazar" où se mêlent percussions orientales de toutes sortes, chants arméniens, turcs, kurdes, persans, arabes et même américains et français, accompagnés d'un accordéon, d'une clarinette et d'un violon*¹⁸ ». Ce « *grand bazar* » exprime à la fois une pluralité culturelle et la convergence des luttes sociales en Turquie. Il est formé de musicien·nes chevronné·es qui participent à plusieurs groupes musicaux, fréquentent différents réseaux artistiques, révolutionnaires, contestataires. Comme l'explique une de ses membres, « *ce groupe n'aurait pas été possible il y a quinze ans. Aucune communauté ne l'aurait accepté... Mais maintenant c'est nous qui montrons aux communautés que c'est possible de s'exprimer autrement*¹⁹ ». Né des activités de la péniche Anako, espace culturel fondé par des musiciens arméniens engagés pour la cause arménienne et dédié aujourd'hui aux échanges culturels et politiques transnationaux, ce groupe est le produit de la transformation de la création musicale des exilé·es anatolien·nes en Europe.

18. <https://penicheanako.org/agenda/2014-09-26-collectif-medz-bazar>

19. Entretien avec Shushan Kevorpyan, réalisé en français, Paris, 18 octobre 2019.

17. *Sublimes Portes* | Traversées artistiques en Méditerranée | France. Url : <https://www.sublimesportes.fr/>.

Transversalité et transgression musicales

Le parcours de la péniche Anako montre l'impact de la transformation de l'espace des luttes sociales en Turquie sur la diaspora. Cette péniche appartenait au Comité de secours pour la Croix Rouge arménienne (CSCRA) et avait pour mission d'aider les rescapés du génocide de 1915. En 2009, deux ans après l'assassinat de Hrant Dink, journaliste arménienne et figure de la convergence entre les luttes en Anatolie, le CSCRA offre ce lieu à une association naissante : Les Amis de la péniche Anako qui modifie le nom de ce lieu amarré dans le bassin de la Villette : « La péniche des peuples et cultures du monde ». Depuis, concerts, projections, expositions portant les voix de l'Anatolie, de l'Europe, de l'Afrique, de l'Amérique se déroulent dans ce lieu. Des « Jam orientaux », séances d'improvisation auxquelles les musiciens peuvent se joindre, ont contribué à la constitution de plusieurs groupes de musiques anatoliens, dont Medz Bazar. Ces événements rendent visible l'articulation qui s'y joue entre activité culturelle et militante. La péniche est un lieu de rencontre, d'échange et de création. Elle permet aux musicien.nes de trouver leurs publics et de créer leurs groupes. Comme *#disPlaced-#re-Placed à Berlin*, elle est un élément essentiel de constitution d'un réseau européen de musiciens anatoliens en exil qui s'affranchit des territoires nationaux et des frontières communautaires, politiques, culturelles et musicales. Cette transversalité permet un accès à de nouvelles ressources, à de nouvelles formes et à de nouveaux contenus.

Musiques diasporiques anatoliennes : dans, aux bords ou en dehors

Aujourd'hui, l'espace européen de la musique anatolienne défie les frontières entre les affiliations ethniques, politiques et territoriales et se connecte à différents réseaux transnationaux. Il est marqué à la fois par la transformation sociale, culturelle et économique des diasporas anatoliennes en Europe et par l'évolution des modes d'engagement en Anatolie. Par ailleurs, les enjeux professionnels influent sur le positionnement social des musicien.nes, créant de fait des inégalités d'accès aux ressources ainsi que des perceptions différentielles des priorités militantes. Néanmoins, ces circulations contribuent à la reconfiguration du champ de la création musicale anatolienne en diaspora, qui met désormais en avant la volonté de dépassement des segmentations communautaires. Ces réseaux transnationaux permettent d'accéder en exil à des espaces de création marqués par les évolutions du champ militant en Turquie.

Ces premiers résultats nous incitent à suivre les voyages de ces musicien.nes en exil afin de mieux comprendre les modalités de transformation de ce réseau aux configurations multiples, qui obéit tout autant aux particularités des pays et des milieux qu'à la configuration des espaces de création. ■