



HAL
open science

Musiques de Turquie en France : quelles musiques pour quels publics ?

Talia Bachir-Loopuyt, Jérôme Cler

► To cite this version:

Talia Bachir-Loopuyt, Jérôme Cler. Musiques de Turquie en France : quelles musiques pour quels publics ?. *Ethnologie française*, 2022, Vol. 52 (2), pp.303-314. <10.3917/ethn.222.0303>. <halshs-03941772v2>

HAL Id: halshs-03941772

<https://shs.hal.science/halshs-03941772v2>

Submitted on 19 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY 4.0 - Attribution - International License

Musiques de Turquie en France : quelles musiques pour quels publics ?

Publié dans *Ethnologie Française*, 2022/2 « Mondes de l'art en mobilités », p. 303-314
Paris, PUF.

Talia Bachir-Loopuyt (MCF à l'Université de Tours – ICD, EA 6297 / UMR 7324 CITERES)
Jérôme Cler (MCF-HDR à Sorbonne-Université, UMR 8223 IREMUS, UMR8032
CETOBAC)

Résumé

Cet article propose une réflexion sur la diffusion des musiques de Turquie en France depuis les années 1980, des festivals de musiques du monde aux réseaux de l'émigration en passant par les « micro-scènes » d'amateurs de musique orientale. Les auteurs montrent comment cette diffusion s'est construite sur la base de dynamiques translocales différenciées selon les genres musicaux, en particulier pour la musique classique ottomane et les répertoires d'Anatolie. Ils se penchent ensuite sur la tendance croissante des institutions musicales et de musiciens à mettre en avant une diversité de musiques et d'appartenances, contrastant avec la crispation du débat sur les « identités » en Turquie. L'analyse de quelques événements mettant en scène des musiques de Turquie permet de développer un questionnement général sur les conditions d'audibilité des pratiques musicales : quelles musiques et formes sonores sont audibles, pour quels publics, selon quelles logiques de monstration ?

Mots-clés : musiques de Turquie, migrations, diversité culturelle, publics, visibilité

Abstract

This article explores at large the dissemination of Turkish music in France since the 1980s, from world music festivals to Turkish associations and "micro-scenes" gathering music lovers. The authors show that this dissemination was built according to different logics and translocal dynamics for Ottoman classical music and the repertoires from Anatolia. They look at a growing tendency of cultural institutions and musicians to put forward a diversity of music and cultures, contrasting with the public debate on "identities" in Turkey. The comparison of events staging a diversity of music genres and cultures from Turkey allows to develop a general questioning on the audibility of musical practices: which music and sound forms are audible, for which audiences, according to which logics of monstration?

Mots-clés : music from Turkey, migration, cultural diversity, publics, visibility

Paris, 9-13 février 2000. Pendant quatre soirées, la Cité de la Musique accueille une programmation dédiée aux « musiques de Turquie » : musique classique ottomane, musiques populaires de l'Anatolie rurale et des grands villes, musiques alévies, kurdes, tsiganes, lazès, complétées par des spectacles de danses de diverses régions (Istanbul, Mer Noire, Thrace...), des rencontres avec des ethnomusicologues, des ateliers pour le jeune public et un « bazar turc » installé dans la rue musicale menant vers la Cité. Le programme conçu par Kenan Öztürk (agence Hitit) avec le concours du label stambouliote Kalan Müzik¹ est en phase avec une image de la Turquie diffusée par les médias turcs et européens en ce début des années 2000 : une Turquie cosmopolite, riche d'une diversité de langues, de cultures et de musiques.

Lyon, 8-10 mai 2015. Pour la cinquième année consécutive, le centre culturel turc de Lyon organise le salon *Festiculture*. Dans les 40.000 m² d'exposition de l'espace Eurexpo se déploient des stands d'entrepreneurs originaires de Turquie actifs dans divers secteurs (artisanat, plomberie, luminaires, bâtiment, agences de voyage, restauration...) et un vaste espace de manèges pour les enfants. Les quelques 100.000 visiteurs recensés, pour la plupart d'origine turque, peuvent également découvrir un programme culturel intégrant une reconstitution de la bataille des Dardanelles de 1915², des processions régulières d'une fanfare militaire ottomane, des spectacles de derviches tourneurs et de théâtre d'ombre³, des prières collectives au son de la voix d'un muezzin, une cérémonie célébrant le cinquantenaire de l'immigration turque en France en présence de représentants officiels du consulat et de la Mairie de Lyon. L'événement vise, selon les organisateurs, à « constituer la marque d'une intégration réussie de la communauté turque dans la vie quotidienne sociale française »⁴.

Ces deux événements qui mettent à l'honneur la Turquie en France présentent des différences multiples de par leur format, les lieux dans lesquels ils se déploient, les répertoires et formes artistiques qui y sont présentés, les visions de la Turquie et de l'histoire turque qui y sont diffusées. Si l'un met en avant la musique à travers des concerts et rencontres conçus pour un public d'amateurs de musiques du monde, l'autre s'inscrit dans un dispositif qui n'a *a priori* pas une vocation artistique : un salon réunissant des entrepreneurs d'origine turque, qui intègre la musique comme un élément parmi d'autres d'un programme mettant en scène une image de la Turquie pensée pour un public essentiellement turc.

Ces deux événements visent des publics différents, ils attirent aussi des chercheurs aux intérêts distincts. Dans le premier cas, des ethnomusicologues et d'autres experts ont été sollicités pour la conception et rédaction de programmes, conformément à une pratique établie à la Cité de la musique de Paris et dans d'autres lieux de concerts. Le second événement, s'il a moins de chances d'attirer des spécialistes de musique, peut attirer l'attention de chercheurs travaillant sur les migrations, la mise en scène des appartenances ou l'essor de productions populaires dans les réseaux diasporiques. Mais il pourra déconcerter un amateur de musique, dans la mesure où les répertoires qui y sont diffusés ne sont pas les mêmes que ceux présentés dans des festivals

¹ Label qui s'est spécialisé, vers la fin des années 1990, entre autres dans l'édition de répertoires traditionnels des différents groupes ethniques et religieux de Turquie, dans leurs langues d'origine.

² Bataille qui vit la victoire de l'Empire ottoman face aux troupes britanniques et françaises en 1916 et devint ensuite un élément essentiel de l'identité nationale turque.

³ La fanfare dite *mehter* est une reconstitution des orchestres de janissaires ottomans qui avaient disparu au XIX^e siècle et ont été recréés sous une forme nouvelle dans les années 1950 en Turquie. Le *sema* des derviches tourneurs fait partie des premières formes inscrites sur la liste du patrimoine immatériel turc en 2007, tout comme le théâtre d'ombres Karagöz (2008).

⁴ Article publié le 29 avril 2015 dans le journal en ligne *Turquie News* (Lien consulté le 10 janvier 2022 <https://www.turquie-news.com/28302-le-salon-festiculture-ouvre-ses>)

de musique du monde (pour les fanfares militaires) ou présentés selon des conventions très différentes de celles qui ont cours dans un festival (pour les spectacles de derviches).

La juxtaposition de ces scènes disparates peut ainsi amener à interroger plusieurs clivages. D'une part, un clivage dans la réalité des pratiques musicales, entre des productions destinées à un public que les usages communs désignent comme « communautaire » et des productions destinées à un public élargi (« français » ou amateur de « musiques du monde »). D'autre part, la comparaison de ces deux événements peut aussi amener à réfléchir sur des clivages et différences au sein de la littérature scientifique : selon les traditions disciplinaires, les approches théoriques, les entrées et échelles privilégiées pour étudier les pratiques musicales en contexte de migration (voir pour un état des lieux récent [Stokes, 2020]). Certains travaux privilégient pour ainsi dire l'entrée des artistes à travers l'étude des trajectoires et productions de certaines figures d'exception, d'autres se centrent sur des usages de la musique dans certains lieux et territoires (cafés, camps de réfugiés, villes ou quartiers), dans le cadre d'événements (festivals, rassemblements diasporiques) ou de situations plus quotidiennes. Certains appréhendent les réseaux « musiques du monde » alors que d'autres traitent de réseaux plus spécialisés dans la diffusion des musiques d'un pays ou d'un continent, d'autres encore de l'émergence translocale de certains genres musicaux⁵.

Sur les musiques de Turquie dans l'émigration, des travaux pionniers de chercheurs allemands [Greve, 2003] ont ouvert la voie à des recherches nombreuses, portant notamment sur l'Allemagne et les Pays-Bas (voir, pour un état des lieux récent [Greve, 2021]). Il n'existe en revanche pas de travaux sur la diffusion des musiques de Turquie en France et ce bien que d'une part, la sociologie des migrations turques en France [Massicard, 2005, de Tapia, 2005, Inglis/Akgönül/de Tapia, 2009] et d'autre part, les musiques de Turquie et leurs transformations dans le contexte de la globalisation [Cler, 2000 ; Vicente, 2007 ; Stokes, 2010 ; Değirmenci, 2013 ; Greve, 2018 ; Aksoy, 2019] soient bien documentées. Ce déficit peut s'expliquer par plusieurs raisons, tenant à la fois aux traditions disciplinaires (l'ethnomusicologie française ayant par exemple peu investi le sujet des migrations), à la visibilité relativement faible (si l'on compare à l'Allemagne) d'artistes et intellectuels issus de Turquie en France et au fait qu'aucun genre de musique turque n'ait connu un succès comparable à celui du raï en France. Mais une investigation sur les musiques de Turquie en France soulève des difficultés méthodologiques plus générales : aborder la diffusion de ces musiques en France, c'est se retrouver face à un foisonnement de formes et répertoires, mais aussi de réseaux, de publics, de modes d'expérience rendant impossible l'appréhension d'un monde unifié. Quelle posture adopter face à cette multiplicité ?

Des mondes de l'art aux scènes d'apparition

⁵ Pour prendre un exemple, la diffusion des musiques du Maghreb en France a pu faire l'objet d'études traitant de l'émergence de genres spécifiques comme le raï [Daoudi/Miliani, 1996], de la structuration de réseaux de médiateurs spécialisés dans la diffusion des musiques d'Algérie [Suzanne, 2009], de la présence sonore de ces répertoires dans des espaces urbains (Marseille, Lyon), des trajectoires de musiciens engagés [Gaulier, 2015]. Le sujet a aussi été abordé, sous un angle différent, par les ethnomusicologues spécialistes du monde arabe [Lambert/Poché 2000] et de la chanson kabyle [Mahfoufi, 2002], les spécialistes du Maghreb travaillant sur l'histoire plus ancienne de la réception des musiques arabes en France [Miliani, 2015] ou encore la visibilité des arts et cultures des mondes musulmans en Europe [Dakhli, 2006].

Faut-il tenter un inventaire classifiant ces pratiques et les réseaux d'acteurs qui les portent par genres, ainsi que l'a fait l'ethnomusicologue Martin Greve dans une étude monumentale sur les musiciens turcs en Allemagne [Greve, 2003] récemment complétée d'une « réactualisation » à l'aune de la situation actuelle [Greve, 2021] ? Faut-il se centrer sur la diffusion de certains répertoires ? Et choisir en ce cas la musique de tradition classique ottomane, qui a longtemps prévalu dans les lieux de concert français, ou d'autres formes aujourd'hui présentées sur les scènes musicales actuelles (comme le folk psychédélique de Derya Yildirim) ? Faut-il plutôt se centrer sur des répertoires méconnus du public français mais largement diffusés dans les réseaux diasporiques : de l'*arabesk* et la chanson pop à l'essor actuel de la musique islamique [Stokes, 2010 et 2013, Nieuwkerk/LeVine/Stokes 2016] ? Ou encore, sur les productions musicales qui circulent dans les réseaux de la diaspora kurde, ou alévie, et qui se développent dans des réseaux transnationaux encore distincts [Aksoy, 2019] ?

Au moment d'entamer une réflexion à quatre mains sur ce sujet, cette multiplicité nous est apparue d'autant plus forte du fait du croisement entre nos expériences respectives. En tant qu'amateurs de musique et ethnomusicologues, nous avons été en contact avec des pratiques musicales différentes⁶ autant qu'avec des approches différenciées de la recherche, qui nous ont amenés à investir divers espaces et lieux et à en laisser d'autres de côté. Plutôt que de se centrer sur un seul genre, il nous a semblé intéressant d'adopter un regard large sur les musiques de Turquie en France et de confronter les conditions différenciées de leur visibilité ou de leur « audibilité » [Bachir-Loopuyt/Damon-Guillot, 2019]: quelles musiques ou formes sonores sont audibles, pour quels publics, dans quels espaces et lieux, selon quelles modalités et conventions ? Nos expériences s'inscrivant sur des temporalités relativement longues, il nous est aussi apparu important d'intégrer à notre réflexion une dimension diachronique et de réfléchir à la manière dont cette diffusion a pu évoluer dans les dernières décennies.

Si nous choisissons ici de mettre en avant la notion de *scènes* plutôt que de mondes de l'art, c'est pour inclure dans le champ de la réflexion un horizon large de pratiques sonores, dont certaines ne sont pas vues et entendues comme « de l'art », même si elles peuvent se prêter – comme le montrent les travaux mentionnés plus haut sur les pratiques alévies ou la musique islamique – à une approche interactionniste mettant au jour les réseaux d'acteurs qui participent à leur diffusion. Mais c'est aussi et surtout pour déplacer le curseur vers la question de la publicisation. La notion de « scène » permet d'intégrer, outre les perspectives venant des *Popular Music Studies* [Guibert et Bellavance, 2014], les réflexions d'anthropologues et spécialistes des sciences de la communication sur les publics et la visibilité de certaines catégories de population (migrants, descendants de l'immigration, musulmans, voir par ex. Gonzalez, 2015) en France et en Europe. Ces travaux ont mis au jour, parmi les traits marquants de l'époque contemporaine, la multiplication de publics et contre-publics [Warner, 2007], de scènes d'apparition qui fonctionnent selon des logiques de monstration [Dayan, 2013] et des régimes de visibilité différenciés [Gonzalez, 2015], posant *in fine* la question de leur cohabitation (ou éventuelle confrontation) dans un espace public commun. Cette question nous semble particulièrement intéressante à poser pour des musiques de Turquie, dans la mesure où leur diffusion procède de dynamiques transnationales et translocales multiples, qui se développent dans des réseaux en partie distincts et acquièrent une visibilité différenciée sur les scènes culturelles françaises.

⁶ Pour Jérôme Cler, notamment, les mondes du *saz* et des musiques anatoliennes ; pour Talia Bachir-Loopuyt, la musique ottomane. Au-delà de cette différence, nous évoluons tous deux dans un milieu en partie commun de musiciens et amateurs de musiques turques et « orientales » qui se connaissent pour la plupart.

Nous nous pencherons d'abord sur la diffusion des musiques de Turquie dans les institutions françaises depuis les années 1970, en confrontant les logiques différentes qui ont cours pour la musique classique ottomane et les musiques d'Anatolie. Nous commenterons ensuite un tournant esquissé au début des années 2000 vers la promotion d'une diversité de musiques, de langues et cultures de Turquie, contrastant avec le renforcement de clivages identitaires en Turquie et dans certains réseaux de l'émigration. Enfin, nous resserrons la focale pour comparer les dispositifs et modalités de mise en écoute de sons [Pecqueux-Roueff, 2009] dans divers événements, pour mettre en lumière ce que peut apporter une analyse située en complément d'une approche plus « macro » des espaces et lieux de diffusion.

Musique d'art, musique du peuple : la « musique turque » en France avant les années 2000

Dans les années 1970-1980, au cours desquelles eut lieu le plus grand flux migratoire de Turquie vers la France, la « musique turque » présentée dans les institutions françaises relevait essentiellement de la tradition classique ottomane, dite en Turquie « musique d'art ». Les musiques anatoliennes issues des différentes régions de Turquie, dont l'instrument emblématique est le luth à long manche *saz* (ou *bağlama*), n'ont longtemps pas accédé aux grandes scènes de musiques du monde telles que le Théâtre de la Ville à Paris, alors que la majorité des travailleurs turcs venus dans le mouvement de l'exode rural et de l'émigration économique s'y identifiait davantage. D'où une situation assez paradoxale : lorsqu'un concert de musique turque (ottomane) était programmé par une salle parisienne de musique du monde, il ne rassemblait presque aucun auditeur originaire de Turquie. En revanche, le concert d'un grand joueur de *saz* invité de Turquie dans une salle associative de banlieue se déroulait face à un public exclusivement turcophone.

Cette situation tendait à renforcer un clivage déjà établi dans les représentations de la musique en Turquie depuis le début de XX^e siècle, entre musique « classique » et « populaire ». À Paris dans les années 1980, en Alsace ou à Berlin au début des années 2000, les discours des musiciens que nous avons pu côtoyer sont très fortement structurés sur la base de cette dualité, que les uns et les autres rattachent non seulement à des répertoires et esthétiques mais aussi à des modèles idéologiques, des normes et valeurs pensées comme étanches : les répertoires classiques renvoyant, selon une lecture commune, à l'ancien monde ottoman, à l'élite, au religieux, alors que le *saz* est associé à la Turquie républicaine, kémaliste, laïque⁷.

À Paris, cette dualité était notamment exemplifiée par les figures de Kudsi Ergüner (pour le ney et la musique classique) et Talip Özkan (pour le *saz* anatolien). Arrivés à Paris dans les années

⁷ Pour comprendre la prégnance de ce clivage, il convient de rappeler que la musique, dans les premières années de la république turque, à partir de 1923, fut l'objet d'une construction censée donner au jeune état turc sa musique nationale : en premier lieu une « musique du peuple turc » (*türk halk müziği*) basée sur des collectes effectuées en milieu rural et propagées par le biais de la Radio Nationale TRT, lissant les différences ethniques et religieuses. Inversement, la musique classique ottomane (*sanat müziği* « musique d'art ») fut au début de cette période républicaine identifiée à l'« étranger oriental » arabe ou persan, rejetée, avant d'être par la suite réhabilitée. Les tenants de la musique populaire érigèrent le luth à long manche *saz* comme emblème, enseigné dans des conservatoires d'état et joué à la Radio au titre du folklore national, tout en se maintenant dans des formes et pratiques différenciées selon les régions et groupes. Du côté de la musique classique, les emblèmes furent tantôt le luth *tanbûr*, tantôt la flûte oblique *ney*, cette dernière étant également associée au domaine religieux soufi. Cf [Cler, 2000].

1975-1976, ils ont connu tous deux une carrière internationale, se développant selon des logiques assez différentes.

Kudsi Ergüner, qui avait déjà été invité à Paris et en Europe dans les années 1960 pour des concerts et représentations du *sema* des derviches tourneurs, s'installe à Paris dans un contexte d'ores et déjà favorable. Il bénéficie de l'attrait prééminent de la musique ottomane et de l'*aura* du soufisme *mevlevi*, qui suscitait alors un intérêt croissant en Europe. Il développe des relations avec des milieux musicologiques (le CEMO, Centre de Musique Orientale rattaché à l'Université de la Sorbonne, l'Université de Nanterre où il fait son doctorat), avec des festivals et institutions (comme la Maison des Cultures du Monde), enregistre de très nombreux disques (publiés chez Ocora, Auvidis, Al Sur, la Maison des Cultures du Monde), collabore avec des personnalités renommées issues de divers milieux artistiques en France et en Europe (Robert Wilson, Peter Brook, Maurice Béjart, Jordi Savall, Jean-Michel Jarre, George Asperghis, Renaud Garcia-Fons, Bartabas...). Il put ainsi acquérir une large renommée et reste jusqu'à aujourd'hui pour nombre d'artistes français la grande référence, pour ne pas dire le seul musicien turc connu.

Talip Özkan était dans les années 1960-1970 un des musiciens les plus en vue en Turquie où il menait une carrière nationale à la radio, comme soliste et collecteur des musiques rurales de son pays. Il vint en France en 1976 avec l'ambition de donner au *saz* ses lettres de noblesse en Europe occidentale. Il réalise un album remarqué chez Ocora Radio-France⁸, donne des concerts dans divers lieux et festivals en Europe, participe au CEMO et soutient un doctorat en 1989 à l'Université de Saint-Denis. Sa renommée décroît au fil des années 1990, et il se consacre surtout à l'enseignement du *saz* – y compris pendant quelques années au Conservatoire de Rotterdam. Moins connu dans les milieux artistiques français que Kudsi Ergüner, il restera plus ancré que lui dans la communauté turque, auprès des artistes, réfugiés politiques et ouvriers du quartier de Strasbourg-St-Denis à qui il donne des cours. Talip Özkan, qui fut longtemps la référence unique pour le *saz* en France, est demeuré dans un entre-deux inconfortable, entre le code des « travailleurs turcs » et ceux de la société française, entre les scènes de concert, où il aimait se produire seul, et une sociabilité musicale intimiste, celle du *muhabbet* (cf. *infra*).

Ce qui se désignait comme « musique turque » en France s'est ainsi défini pendant longtemps dans une dualité entre la musique classique (notamment son versant soufi) soutenue par des festivals et institutions culturelles en France et en Europe et des musiques anatoliennes, davantage diffusées dans les divers espaces rassemblant les groupes de l'émigration (fêtes, cours, cafés, concerts organisés dans des salles louées) et qui ont acquis une visibilité plus limitée sur les scènes de musiques du monde. Dans ces deux milieux, la locution « musique turque » s'utilisait encore à cette époque (années 1970-90), sans mise en avant des appartenances minoritaires. En revanche, des musiciens arméniens venus de Turquie ne s'identifiaient pas à cette « musique turque » : ce fut le cas d'Aram Kerovpian, joueur de *kânun* et interprète de musique ottomane arrivé en France dans les mêmes années que Kudsi Ergüner et Talip Özkan, mais qui développa ses propres projets musicaux dans le milieu des Arméniens de France.

⁸ *L'art vivant de Talip Özkan*, Ocora-Radio-France, C 580047. cf. également : Jérôme Cler [2010].

Parallèlement à ces quelques figures de musiciens turcs qui acquièrent une visibilité dans les lieux culturels et festivals français et européens, les années 1970-1990 voient aussi la structuration de divers réseaux associatifs de l'émigration turque en France, qui contribuent à faire émerger d'autres scènes et genres musicaux : associations de travailleurs de Turquie (ATT) disséminées sur tout le territoire; associations sociales et culturelles (comme El Ele⁹ en région parisienne); associations musulmanes sunnites¹⁰ et aléviées¹¹. Certaines de ces associations s'inscrivent dans des dynamiques transnationales fortes. Chez les alévis, la musique, assignée à une fonction rituelle et porteuse d'une philosophie sociale qui s'est sécularisée avec l'exode rural et de l'émigration, se charge d'une forte coloration politique dans les années 1990, à la suite notamment du pogrom de Sivas en 1993 et des émeutes dans le quartier de Gezi en 1995. Ce mouvement contribue à faire émerger une « musique alévie », avec ses grandes figures et réseaux transnationaux de diffusion. Dans un tel contexte, les associations aléviées qui se structurent en France et en Europe [Massicard, 2005] ont tendance à proposer des cours de *saz* aux jeunes de la communauté, à organiser des tournées de chanteurs et musiciens ainsi que des représentations de cérémonies de *cem*¹².

Certaines associations œuvrent à une échelle surtout locale, en organisant ou participant aux fêtes de quartier et festivals multiculturels portés par des municipalités de gauche (voir par exemple pour Argenteuil, Lalande et Ransant, 1993). Des figures de médiateurs interculturels émergent, comme Murat Gümüşkaya en région lyonnaise,

Murat Gümüşkaya, arrivé comme réfugié politique en 1983, a commencé par s'investir dans des associations de gauche et une association de travailleurs de Turquie, à Vaulx-en-Velin, organisant des cours de danse et des spectacles de théâtre d'ombre pour enfants et adolescents issus de l'émigration turque. Au départ plutôt réfractaire au répertoire ottoman et soufi qu'il associe à une forme de conservatisme politique et religieux, il en vient – notamment au fil des rencontres avec des musiciens français et amateurs de « musique orientale » – à organiser un concert du maître de *tanbur* Necdet Yaşar puis la venue d'un ensemble de derviches tourneurs de Konya. Suivent d'autres concerts, pour lesquels il recherche les soutiens de municipalités de l'agglomération lyonnaise, des instances consulaires et associations turques. Il fonde en 2003, l'agence Turquoise Production, qui organise de concerts et tournées d'artistes de Turquie et d'autres pays (Géorgie, Arménie...) en Rhône-Alpes et dans le cadre de festivals de musiques du monde en France ou à l'étranger.

Dans d'autres villes et régions, d'autres figures jouent le rôle de médiateur entre les réseaux de l'émigration et des instances municipales ou régionales. Certains intégreront par la suite les

⁹ Née en 1984, El Ele organisait des concerts, des cours de français, du soutien scolaire, accueillait les femmes et jeunes filles victimes de violence. Elle s'est vu retirer tout soutien des ministères de tutelle en 2010 [Petek, 2009]. L'association ACORT (assemblée citoyenne des originaires de Turquie) a pris le relais en 2010.

¹⁰ Citons notamment la puissante et internationale *Millî Görüş* (« Vision Nationale »); les mosquées DITIB (acronyme turc pour : Union Turco-Islamique des Affaires Religieuses) dont les imams sont envoyés par l'État turc ; des groupes confrériques de différentes tendances (gülenistes, *Naqshbandiyya*...) [Zarcone, 2004].

¹¹ Rappelons qu'entre 20 et 30% de la population turque se rattache au courant alévi, qui professe un islam de credo chi'ite. Les adeptes ne fréquentent pas les mosquées et leur seul rituel est le *djem*. En butte aux persécutions des sunnites, cette communauté a levé peu à peu à partir des années 1970 le secret de l'appartenance religieuse et est aussi devenue un acteur politique important.

¹² Le *cem* (*djem*= « unité ») est le rituel qui rassemble les alévis.

réseaux de professionnels de musiques du monde¹³. Ils élargissent alors leur champ d'action à la diffusion de divers répertoires de Turquie (musiques d'art et musiques populaires) voire d'une aire plus large (incluant la Grèce, l'Arménie, les Balkans voire d'autres régions du monde). Leurs trajectoires se conjuguent avec un tournant plus général qui se dessine au début des années 2000 dans les médias et sur les scènes culturelles françaises et européennes, tendant à promouvoir une diversité de musiques de Turquie.

La diversité des « musiques de Turquie » à l'honneur

Au-delà d'un simple effet de discours (« musiques de Turquie » plutôt que « musique turque »), ce tournant se traduit aussi par plusieurs évolutions notables avec l'émergence de programmations, de structures et agences spécialisées, de propositions artistiques valorisant une diversité de musiques et langues de Turquie.

Plusieurs facteurs concourent à expliquer cette évolution. En Turquie, la tendance est depuis la fin des années 1990 à une politique dite « d'ouverture démocratique » aux minorités. La croissance économique et culturelle, la création de festivals internationaux, l'écho que rencontrent en Europe les productions d'artistes issus de l'émigration contribuent à établir Istanbul comme une métropole globale et à promouvoir une image nouvelle de la ville (« Cool Istanbul », ainsi que titre une édition de *Newsweek* en 2005). Emblématique de ce nouveau regard, le film de Fatih Akin *Crossing the Bridge* (2005) présente une Istanbul post-moderne dans laquelle se côtoient et se mêlent de multiples expressions musicales. Ce film témoigne aussi d'une mutation profonde amorcée dans les années précédentes dans la jeunesse étudiante et l'intelligentsia à Istanbul et Ankara, qui s'est traduite dans le champ musical par l'émergence de nouveaux labels (comme Kalan) et de propositions artistiques (comme celles des Kardeş Türküler, un ensemble fondé au début des années 1990 par des étudiants de l'université Boğaziçi). Ces dynamiques se répercutent dans certains milieux de l'émigration et dans l'action de médiateurs qui élargissent alors leur champ d'action pour promouvoir des répertoires plus variés.

Cette nouvelle image de la Turquie, contrastant avec la couverture médiatique relativement sombre des décennies précédentes (qui était centrée sur la succession des coups d'état et la guerre au Kurdistan), contribue à alimenter l'intérêt des institutions culturelles, qui recourent à l'expertise d'ethnomusicologues et médiateurs interculturels pour organiser des événements tels que la programmation turque de la Cité de la musique évoquée au début de cet article. Cette manifestation, que des musiciens ont ressentie comme un véritable tournant dans la perception des musiques turques en France, s'intitulait « Turquie : musiques populaires et classiques » et accordait une place importante aux répertoires d'Anatolie, des minorités ethniques/linguistiques (kurde, laze) et à la musique alévie. Quelques mois plus tard, étalée dans le temps sur novembre et décembre 2000, une manifestation comparable eut lieu à Strasbourg, organisée au théâtre des Lisères et intitulée : « Aux portes de l'orient : la Turquie ». Fruit d'une collaboration entre la Laiterie Centre Européen de la Jeune Création-théâtre des Lisères et l'ASTTU¹⁴, cette manifestation s'attachait à faire le lien entre le monde de l'immigration turque en Alsace et des artistes venus de Turquie. Le programme faisait alterner

¹³ Kenan Öztürk, venu en France pour ses études au début des années 1980, commence sa carrière au sein du service culturel de la Courneuve, en région parisienne, avant de se spécialiser dans la programmation de festivals de musique du monde avec l'agence Hitit. Sami Sadak, après une thèse en ethnomusicologie, se spécialise dans la diffusion et l'expertise en matière de musiques du monde auprès d'instances régionale (PCA, l'ARCADE), de festivals et maisons de disques et co-fonde en 2005 le forum Babel Med Music.

¹⁴ <https://www.asttu.fr/historique/>

conférences d'universitaires, présentation de travaux d'étudiants consacrés aux pratiques musicales de l'immigration turque en Alsace, concerts, projections de films, moments de convivialité et restauration organisés par les associations.

Depuis les années 2000, la diversité propre à l'Anatolie et la mention des cultures et musiques kurde, arménienne, tsigane, etc. devient ainsi plus ordinaire dans l'horizon des programmations culturelles françaises¹⁵. Les répertoires des divers groupes ethniques ou religieux de Turquie gagnent une visibilité croissante en France, favorisant l'émergence de nouvelles propositions artistiques. Des musiciens français font le voyage à Istanbul pour apprendre, par exemple, la clarinette avec Selim Sesler, un musicien originaire de Thrace orientale qui apparaît dans plusieurs films de Fatih Akin. C'est ainsi que se constitue à Paris et en France un réseau « balkano-turc », dans lesquels des musiciens explorent les liens entre musiques turques, grecques, bulgares. D'autres ensembles explorent les musiques de la Mer Noire, du Caucase, des communautés lazes, kurdes, arméniennes¹⁶. D'autres encore, se spécialisent dans les répertoires kurdes ou alévis, qu'ils intègrent dans le répertoire de nouveaux ensembles et font connaître au-delà des cadres de ces communautés.

Cette valorisation de la diversité des langues et cultures de Turquie n'est pas exempte de paradoxes et différences. D'une part, la tendance dans les réseaux de l'émigration est à la même époque plutôt à la promotion de logiques identitaires, que certains musiciens ressentent comme étouffantes. Taylan Cihan, joueur de *saz* et *tanbur* arrivé à Genève en 2002, où il a suivi un cursus en musique ancienne (luth), a d'abord enseigné la musique dans des associations kurdes et turques, pour finalement y renoncer en raison de leur caractère trop politisé et faire le choix d'une autre carrière (comme accordeur de piano), ne poursuivant que de manière ponctuelle des master-class et concerts. Son expérience préfigure celle de Ruşan Filiztek et Neşet Kutas, qui ont acquis quant à eux une certaine notoriété en tant que musiciens kurdes, mais se tiennent à distance des réseaux associatifs kurdes. À l'inverse, d'autres musiciens et musiciennes circulent entre les scènes diasporiques et les scènes de musiques du monde.

Ruşan Filiztek et Neşet Kutas

Ruşan se définit comme un *stranbej*, barde kurde : après des études en Turquie, et des voyages en Irak et Iran, il décide en 2015 de se rendre en France pour apprendre la langue. Il se fait d'abord connaître dans le milieu associatif des Kurdes et originaires de Turquie, puis engager un temps comme musicien de mariage chez les Assyro-chaldéens de Sarcelles, une communauté à laquelle il consacre un master en ethnomusicologie. La reconnaissance rapide de son talent le conduit sur la scène du Festival de l'imaginaire à l'automne 2016, avec Neşet Kutas, percussionniste arrivé en France au même moment que lui, et Mahmut Demir, joueur de *saz* installé à Paris depuis les années 1980. Ruşan met surtout en avant sa découverte d'univers musicaux dont il ignorait tout avant de venir en France et tisse des liens avec des musiciens de tous bords qu'il convie sur la scène à l'accompagner. Il se produit souvent avec son confrère

¹⁵ Signalons ici que cette ouverture concerne surtout les institutions culturelles mais ne vaut pas de la même manière pour d'autres secteurs. À la même époque, des initiatives amorcées par l'Éducation Nationale en faveur d'une ouverture vers les cultures de l'immigration peinent à aboutir ou se voient avortées, butant notamment sur le spectre du « communautarisme ». Pour ne donner ici qu'un exemple, la DAFCO, département de la formation continue du Rectorat en Alsace, organisa des formations destinées aux personnels de l'Éducation Nationale à propos des cultures du Maghreb et de Turquie, qui correspondaient à une vraie demande des enseignants du second degré mais ne furent pas reconduites.

¹⁶ L'ensemble Medz Bazar par exemple, fondé par des étudiants parisiens sur le modèle de *Kardeş Türküler* en Turquie, qui propose un répertoire rassemblant les origines et langues diverses de Turquie, mais aussi du monde arabe et des Balkans.

Neşet Kutas, et tous deux participent au projet Orpheus XXI de Jordi Savall¹⁷. Ils partagent le souci de garder une distance avec le contexte communautaire, jugé trop politisé, et affirment quant à eux vouloir avant tout « faire de la musique ».

Eléonore Fourniau et *Telli Turnalar*

Eléonore Fourniau, issue d'une famille d'ethnologues, a d'abord pratiqué la vielle à roue puis apprend au cours d'un séjour de plusieurs années en Turquie le *saz* et divers répertoires de chant en turc et en langues kurdes. Elle vit aujourd'hui de ces musiques, Elle se produit dans divers ensembles avec des musiciens kurdes (Mikhaïl Aslan), français et turcs, anime des master-classes. Elle fonde également l'ensemble *Telli Turnalar*, avec trois autres jeunes femmes : une chanteuse d'origine turque qui a grandi en France, Gülay Hacer Toruk, une chanteuse polono-tchèque, Petra Nachtmanova, qui a appris le chant turc et le *saz* à Berlin, une joueuse de *saz* et chanteuse turque, Cangül Kanat, qui est issue de la communauté alévie de la région parisienne, où elle enseigne le *saz* en complèment des concerts dans des festivals de musiques du monde. *Telli Turnalar*, groupe féminin aux origines mixtes mêlant plusieurs répertoires et langues (turc, kurde, zaza, arménien, laze), est représentatif de la nouvelle vague des musiques de Turquie en France (décrite parfois aussi comme le courant des « nouvelles musiques traditionnelles »).

D'autre part, le consensus qui se dessine dans le périmètre des institutions françaises autour de la valorisation d'une diversité de cultures de Turquie reste fragile et soumis à des réajustements, notamment lorsque ces institutions doivent travailler avec les instances turques. La Saison de la Turquie pilotée par les instances diplomatiques turques et françaises de juillet 2009 à mars 2010, qui faisait écho au « printemps français » organisé en Turquie en 2006, met à l'honneur la Turquie à travers plus de 600 événements manifestant « la richesse de sa culture, l'ancienneté et la force de ses relations avec la France, ainsi que sa diversité et sa modernité créatrices dans de nombreux domaines ». Mais elle reste prudente sur des questions entre temps redevenues sensibles dans le débat politique turc et international (comme la question kurde ou arménienne).

Plus généralement et ainsi que le montre Martin Stokes [Stokes, 2009], ce sont des visions multiples et concurrentes d'une identité « cosmopolite » turque qui sont diffusées sur les diverses scènes musicales (musique classique, musiques du monde, musiques actuelles) et dans les divers réseaux de l'émigration. Pour mieux apprécier ces différences, nous voudrions à présent réduire la focale et appréhender quelques situations mettant en scène des musiques de Turquie.

Scènes et dispositifs de mise en écoute

Repartons des deux événements évoqués au début de cet article. Le premier, accueilli par une institution parisienne prestigieuse, manifeste la visibilité nouvelle dont bénéficient au début des années 2000 des répertoires jusqu'ici peu diffusés en France, représentatifs d'une diversité de traditions régionales et de groupes ethniques de Turquie. Le dispositif des concerts et spectacles favorise une centration sur les performances musicales et chorégraphiques, qui peuvent cependant faire l'objet de compréhensions différenciées dans les publics : selon, notamment, que les auditeurs maîtrisent ou non la langue et les codes associés à certaines formes. Les textes des programmes, les rencontres proposées en parallèles des concerts fournissent aux spectateurs

¹⁷ cf. vidéo de présentation d'Orpheus XXI par Neşet Kutas <https://orpheus21.eu/fr/accueil-2/>

quelques repères pour comprendre ces répertoires et leurs contextes d'origine, sans pour autant empêcher une multiplicité d'interprétations et d'éventuels malentendus, comme lorsque des bardes alévis sur une scène française, à la Cité de la musique en 2000 ou au Théâtre de la Ville, chantent pendant 1h30 des *nefes* alévis, sur le même ambitus mélodique. Là où un turcophone se délectera, le spectateur non initié trouvera le temps long. Les mêmes musiciens pouvaient jouer un an après, invités par une association alévie, et mettre tout un public en émoi dans une salle de banlieue parisienne... Bien souvent, nous avons assisté à ce type de malentendus ou constaté une pluralité d'expériences pour un même événement : les concerts et cérémonies de musique soufie observés en divers lieux (Opéra de Lyon, Salle 3000, Thonon-les-Bains, Université de Tours) et qui rassemblaient des amateurs de musique et fidèles musulmans. Cette pluralité de compréhensions participe de la disponibilité des productions culturelles [Cheyronnaud, 2002], dès lors qu'elles sont soumises à l'appréciation du public et d'un public qui, dans de telles occasions, n'est pas censé adhérer aux valeurs, croyances, conventions partagées au sein des communautés mais pourra les apprécier sur la base d'autres attentes et critères.

Quinze ans plus tard à Lyon, le salon *Festiculture* concentre lui aussi un programme de spectacles destinés à représenter la Turquie, dans le cadre d'un événement initié par un organisme consulaire. Le format du « salon », auquel recourent également d'autres organismes et associations turques en France a fait ses preuves car il permet d'attirer un public large au sein de la diaspora turque, venant pour différentes raisons. La manifestation combine la possibilité de présenter les activités d'entreprises, de (re)découvrir les spécialités culinaires de Turquie, d'assister à des célébrations officielles (comme la cérémonie de commémoration du cinquantenaire d'un accord passé entre l'État turc et l'État français favorisant l'immigration turque en France) et de bénéficier d'un programme culturel qui met en avant des référents consensuels au sein de la diaspora turque. La grande pancarte à l'entrée (« Bienvenue en Turquie ! »), les reconstitutions de grands monuments (comme Sainte-Sophie) et d'événements historiques (comme la bataille des Dardanelles de 1915, épisode central du grand récit national, commémoré par des cérémonies et productions culturelles à succès comme le film turc *Gallipoli*, en 2013) auprès desquels les visiteurs peuvent se faire photographier, les processions régulières d'une fanfare de janissaires rappelant le glorieux passé ottoman, les spectacles de derviches tourneurs, les chants islamiques diffusés ou interprétés par un muezzin au moment de la prière, les spectacles de théâtre d'ombre Karagöz constituent les symboles répandus de l'identité nationale, contribuant à conférer aux visiteurs le sentiment d'une intimité sociale [Herzfeld 1997]. Ils manifestent aussi la relégitimation des répertoires associés au passé ottoman et à l'identité islamique, qui n'auraient pas été autant mis en avant 20 ans plus tôt dans ce type de rassemblement et suscitent aujourd'hui un très large engouement en Turquie comme dans l'émigration turque [Greve, 2021].

Ces mêmes éléments peuvent déconcerter des spectateurs extérieurs ne partageant pas ces codes. Nous nous rappelons avoir croisé lors de cet événement deux spectateurs français venus voir « les derviches », d'abord perdus dans l'espace de la grande halle puis trouvant finalement un podium sur lequel des derviches évoluaient accompagnés par un enregistrement de chœurs d'hommes et une boîte à rythme, peu audible dans le brouhaha ambiant. Les quelques autres spectateurs prenaient des photographies avant de passer leur chemin. Un peu plus tard, un joueur de *ney* se retrouva à jouer seul sur ce même podium, sans spectateurs, des *taksim* (improvisations) interrompus par des annonces commerciales. À l'inverse, la présence de spectateurs devant le podium et l'attention étaient maximales au moment de la cérémonie

d'inauguration, en présence de représentants officiels du consulat et de la municipalité de Lyon. La fanfare impériale de janissaires de Bursa entonna alors l'hymne turc puis l'hymne français devant un public soudain discipliné, au garde à vous. Les clips et montages de photographies diffusées par la suite dans les réseaux sociaux retinrent notamment ce moment solennel de commémoration, les images des derviches et de monuments, le moment d'une prière collective devant une reconstitution de Sainte-Sophie¹⁸. Dans le cadre d'un tel événement, l'attention n'est pas centrée sur la musique en tant qu'art – même si les visiteurs peuvent être par ailleurs amateurs de musique ou d'art. Ajoutons, pour aller dans le sens d'une réflexion de Martin Stokes [Stokes, 2019], que cette manifestation, qui peut être perçue de l'extérieur comme le symbole d'une idéologie nationaliste n'en est pas moins, pour les organisateurs et bon nombre de visiteurs, représentative d'une certaine forme de cosmopolitisme accentuant des référents tirés de l'histoire ottomane et en occultant d'autres.

Ajoutons pour finir une troisième scène, qui correspond à un aspect récurrent de nos vécus d'amateurs de musique à Paris, Lyon et Strasbourg : l'existence de scènes « micro-musicales » [Slobin, 1993] réunissant des musiciens et *aficionados* dans des petits lieux (cafés, petits théâtres, domiciles privés), recréant en quelque sorte l'ambiance de ce qui est appelé, en Turquie, le *muhabbet* (littéralement « amour », au sens de la réunion des amis). Musiciens et amateurs se retrouvent selon diverses configurations : soit les musiciens, assis à une table, consomment et prennent leurs instruments à la suite du repas, librement et de manière informelle, soit, toujours assis à une table, ils donnent un récital programmé par le restaurant, soit ils le font depuis une petite scène qui leur est aménagée (comme la cave du restaurant Le Kibélé, rue de l'Échiquier à Paris, qui accueille deux concerts par soir, depuis une trentaine d'années). Dans toutes ces configurations, après 23h ou plus tard, une fois les consommateurs partis, le concert se prolonge souvent par un moment « entre initiés ». Dans ces espaces, il n'est désormais (en 2021) plus question de « musique turque » et les musiciens préfèrent user de catégories plus larges : « musique orientale », « Balkans et Turquie ». La façade d'un restaurant qui programme régulièrement ce type de moments de musique, affiche même la mention « restaurant gréco-kurde » — moyennant un saut géographique (et géopolitique) par-dessus la Turquie, comme pour mieux signifier la volonté de se libérer du poids idéologique de l'identité nationale.

Nous pourrions poursuivre en énumérant encore d'autres situations, correspondant à autant de dispositifs et de modes d'attention distincts : le festival « la P'tite Istanbul en fête » organisée par l'association ACORT (Assemblée Citoyenne des Originaires de Turquie), des concerts donnés dans des réseaux d'alévis kurdes [Aksoy, 2019], un concert de musique soufie à l'Opéra de Lyon ou encore un concours de cantillation organisé dans une mosquée *Millî Görüş* [Bachir-Loopuyt, 2020]. Ces situations diffèrent en termes de dispositifs et de modes d'attention à la musique et au sonore [Dayan, 2005]. Les « logiques de monstration » [Dayan, 2013] ne sont pas les mêmes, modulant l'attention des spectateurs-auditeurs de telle sorte qu'une performance pourra être vue et entendue sous un certain angle (par exemple, comme de la musique ou comme un rituel) mais aussi interprétée de manières diverses par les spectateurs (comme l'expression d'une forme de « nationalisme » ou de « cosmopolitisme »). En outre, ces diverses situations qui rassemblent des participants dans un temps et un lieu peuvent aussi devenir visibles ailleurs, sous d'autres angles. Les images et sons captés lors de ces événements

¹⁸ Mise en scène qui préfigure la réouverture de ce lieu au culte musulman en 2020. Voir la vidéo disponible sur Youtube : <https://www.youtube.com/watch?v=ZzaqnTaDG6Q> (consultée le 14 juin 2021) et le reportage en français réalisé par Télé Lyon métropole (<https://www.dailymotion.com/video/x2pjt0s>, consulté le 14 juin 2021)

pourront être réappropriés et diffusés dans d'autres espaces de manière à fédérer des communautés plus larges (turque, alévie, musulmane etc.) ou, à l'inverse, à stigmatiser ces groupes. La multiplication des entrepreneurs de visibilité par le biais des réseaux sociaux diffracte les scènes d'apparition [Dayan, 2013] et complique ainsi encore la problématique de la visibilité.

Conclusion

Si les deux événements évoqués au début de ces pages semblaient illustrer une opposition répandue (dans les usages communs des médiateurs, des musiciens et amateurs de musique, d'origine turque ou non turque) entre des événements « communautaires » et « non communautaires », le parcours esquissé ici aura permis de relativiser et complexifier ce partage. Tant du côté des réseaux de l'émigration turque, des lieux de concert et scènes établis (musiques du monde, jazz, musiques actuelles etc.) que des scènes alternatives, les dispositifs de mise en écoute et les publics sont multiples. Certains genres et réseaux de médiateurs se constituent au croisement entre ces divers espaces. Certaines formes musicales et chorégraphiques circulent entre divers espaces et lieux de représentation, en s'ajustant aux conventions différentes qui y ont cours. Enfin, ce clivage doit aussi être questionné au regard de réflexions de chercheurs invitant à considérer les « publics » moins comme des collectifs constitués que comme des processus construisant des scènes et modes d'attention entre lesquels une même personne peut circuler. À l'encontre d'une forme de relativisme (qui consisterait à associer à chaque groupe social sa musique, son monde et ses scènes), certaines occasions de musique permettent la rencontre de divers publics turcs et non turcs, ainsi que nous avons pu l'observer dans des fêtes de quartier, des représentations de cérémonies *mevlevi* ou alévies, des concerts donnés sur des grandes scènes ou dans le cadre de réunions d'amateurs. Et en somme, si seule une appréhension large permet de prendre la mesure de la multiplicité des pratiques et imaginaires associés aux divers répertoires de Turquie en France, une analyse menée à l'échelle des situations s'avère nécessaire et complémentaire pour affiner la compréhension des contacts que la publicisation de ces pratiques fait advenir autant que des malentendus, troubles ou conflits qu'ils font parfois émerger.

Références bibliographiques

- Aksoy Ozan, 2019, « The Soundtrack of Social Movements among Kurdish Alevi Immigrant from Turkey in Germany. » *Journal of Ethnic and Cultural Studies* : 57-67.
- Bachir-Loopuyt, Talia et Damon-Guillot, Anne, 2019, *Une pluralité audible? Mondes de musique en contact*, Tours, Presses universitaires François Rabelais.
- Bachir-Loopuyt Talia, 2019, « Présences de l'islam dans une ville française : (in)visibilité, voisinages et normes de discrétion », in Monika Salzbrunn (dir.), *L'islam (in)visible en ville*, Lausanne, Labor et Fides : 277-310.
- Charles-Dominique, Luc et Laborde, Denis (dir.), 2019, « Migrants musiciens », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 32.
- Cheyronnaud Jacques, 2002, *Musique, politique, religion : de quelques menus objets de culture*, Paris, L'Harmattan.
- Cler Jérôme, 2000, *Musiques de Turquie*, Arles, Actes Sud/Cité de la musique.

- Cler Jérôme, 2010, « Les routes d'Acıpayam, in memoriam Talip Özkan (1939-2010) », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 23 : 249-256.
- Dakhli, Jocelyne, 2006, *Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam: des arts en tension*. Paris, Kimé.
- Dayan Daniel, 2005, « Paying attention to attention: audiences, publics, thresholds and genealogies », *Journal of media practice*, vol. 6, no 1.
- Dayan Daniel, 2013, « Conquering Visibility, Conferring Visibility: Visibility Seekers and Media Performance », *International Journal of Communication*, USC, Annenberg.
- Değirmenci Koray, 2013, *Creating Global Music in Turkey*. Lexington Books.
- Gaulier, Armelle, « Des souvenirs au fonds d'archives : retour sur la trajectoire du groupe Zebda, de l'association Vitécéri et la formalisation d'une action militante citoyenne. », *Volume!. La revue des musiques populaires* 12: 1 (2015): 141-155.
- Gonzalez Philippe, 2015, « Quand la droite nationaliste montre les minarets : la médiatisation ambiguë d'une initiative populaire en Suisse », *Canadian Journal of Communication*, vol. 40, n° 1 : 67.
- Greve Martin, 2003, *Musik der imaginären Türkei: Musik und Musikleben im Kontext der Migration aus der Türkei in Deutschland*, Stuttgart, J.B. Metzler.
- Greve Martin, 2018, *Makamsız: Individualization of Traditional Music on the Eve of Kemalist Turkey*. Vol. 39. Ergon Verlag.
- Greve Martin, 2021, « Misafir Göçmen Yerli » in Ahmet Bozkurt (dir.), *Almanya'ya İşgücü Göçünün 60'ıncı Yılı*, Istanbul, Kültür AŞ : 463-490.
- Guibert Jérôme et Bellavance Guy, 2014, « La notion de 'scène', entre sociologie de la culture et sociologie urbaine : genèse, actualités et perspectives » », *Cahiers de recherche sociologique* (57), pp. 5–15
- Herzfeld Michael, *Cultural Intimacy. Social Poetics in the Nation-States*, Routledge, 1997.
- Inglis Christine, Akgönül Samim et De Tapia Stéphane, 2009, « Turks abroad: settlers, citizens, transnationals », *International Journal on Multicultural Societies*, vol.11, no.2, UNESCO.
- Lalande Aude et Ransant Marie, 1993 : *Turquie : un si proche Orient*, Argenteuil, Médiathèque.
- Massicard Elise, 2005, *L'autre Turquie. Le mouvement aléviste et ses territoires*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Miliani Hadj et Daoudi Bouziane, 1996, *L'Aventure du raï—Musique et société*, coll. « Inédit Point Virgule ».
- Miliani Hadj, 2015, « Diasporas musiciennes et migrations maghrébines en situation coloniale », *Volume*, 12:1 : 155-169.
- van Nieuwkerk, Karin, LeVine, Mark, Stokes, Martin (dir.), 2016, *Islam and Popular Culture*. University of Texas Press.
- Pecqueux Anthony, Roueff Olivier, 2009, *Écologie sociale de l'oreille*, Paris, Ed. EHESS.
- Petek Gaye, 2009, « Le mouvement associatif turc en France », *Hommes et migrations*, 1280 : 22-33.
- Poché Christian et Lambert Jean, *Musiques du monde arabe et musulman. Bibliographie et discographie*, Paris, Geuthner, 2000.
- Shryock Andrew, 2004, *Off stage/on display: intimacy and ethnography in the age of public culture*, Stanford University Press.
- Slobin Mark, 1993, *Subcultural sounds: Micromusics of the West*, Wesleyan University Press.
- Stokes, Martin, 2009, « On Musical Cosmopolitanism », *Macalester International*, Vol. 21, Article 8.

- Stokes Martin, 2010, *The Republic of Love: Cultural Intimacy in Turkish Popular Music*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Stokes Martin, 2013, « New Islamist popular culture in Turkey », *Music, Culture and Identity in the Muslim World* Routledge, 31-50.
- Stokes Martin, 2020, « Migration and Music », *Music Research Annual* 1: 1–29.
- Suzanne, Gilles, 2009, « Musiques d'Algérie, mondes de l'art et cosmopolitisme ». *Revue européenne des migrations internationales*, 25(2), 13-32.
- Tapia Stéphane (de), 2009, *Les Turcs en France. Quels ancrages ?*, *Hommes & migrations*, n°1280.
- Tapia Stéphane (de), 2005, *Migrations et diasporas turques. Circulation migratoire et continuité territoriale*, Paris/Istanbul, IFEA-Maisonneuve & Larose (Coll. Passé ottoman, présent turc).
- Vicente Victor, 2007, *The aesthetics of motion in musics for the Mevlana Celal ed-Din Rumi*, Thèse de doctorat, University of Maryland.
- Warner, 2007
- Zarcone Thierry, 2004, *La Turquie moderne et l'Islam*, Paris, Flammarion.