

Thèse de Doctorat en Ethnologie

# La passion du tragique

Paroles mélodisées chez les Yézidis d'Arménie



Estelle Amy de la Bretèque

sous la direction de Raymond Jamous

Jury:

M<sup>me</sup> CHRISTINE ALLISON, Professeur, Université d'Exeter, Angleterre.

M. RAYMOND JAMOUS, Directeur de recherche émérite CNRS-LESC.

M. JEAN LAMBERT, Maître de conférence, HDR, LESC-CREM.

M<sup>me</sup> ROSALIA MARTINEZ, Maître de conférence, Paris VIII, LESC-CREM.

M<sup>me</sup> CLAIRE MOURADIAN, Directeur de recherche CNRS-EHESS.

Université Paris-Ouest La Défense, Ecole doctorale Milieux, cultures et sociétés du Passé et du Présent

2010

# Table des matières

INTRODUCTION.....	7
<i>La peine (xem) et la joie (şabûn).....</i>	12
<i>Les Yézidis d'Arménie.....</i>	15
<i>Documents.....</i>	28
<i>Sur l'auteur.....</i>	28
<i>Remerciements.....</i>	31
<i>Conventions linguistiques .....</i>	32

## PREMIÈRE PARTIE : TYPOLOGIE MUSICALE DES ÉMOTIONS

CHAPÎTRE I - UN MARIAGE, QUATRE ENTERREMENTS.....	39
1. <i>Un mariage à Aygeşat.....</i>	41
2. <i>L'enterrement de Rexbet.....</i>	44
3. <i>L'enterrement de Yûrîk.....</i>	48
4. <i>L'enterrement de Kerem.....</i>	50
5. <i>L'enterrement d'Ezo .....</i>	52
CHAPÎTRE II - CHANTER LA JOIE, DIRE LA PEINE.....	55
1. <i>Chants de joie .....</i>	56
1.1. <i>Des chants sans parole.....</i>	56
1.2. <i>Le chant du zurna.....</i>	58
1.3. <i>Chanter = danser.....</i>	59
1.4. <i>Caractéristiques du « chant ».....</i>	61
2. <i>« Paroles sur... » la peine .....</i>	63
2.1. <i>Paroles sur le défunt.....</i>	64
2.2. <i>Paroles sur l'exil .....</i>	71
2.3. <i>Paroles sur le héros.....</i>	73

2.4. La fête des tombeaux : entre énoncés funèbres, épiques et d'exil .	77
2.5. La parole du duduk .....	80
2.6. Caractéristiques de la « parole sur » .....	83
Kilamê ser énoncé sans bourdon	
Kilamê ser énoncé avec bourdon	
3. Chanter sans parole, parler sans musique.....	91
CHAPÎTRE III - UN CALENDRIER DES ÉMOTIONS .....	97
1. Solstice et équinoxe d'hiver : les fêtes de la joie.....	98
1.1. Roja Ezid.....	98
1.2. Newroz, le nouvel an .....	98
2. Solstice et équinoxe d'été : les fêtes des tombeaux.....	99
3. Kiloç et xidirnebi : un mélange carnavalesque.....	101
3.1. Kiloç.....	101
3.2. Xidirnebi.....	102
4. Été, hiver : deux pôles émotionnels opposés.....	104
CHAPÎTRE IV - UNE DICHOTOMIE DES RÉPERTOIRES RELIGIEUX ?.....	107
1. Qewl et beyt .....	107
2. « Je ne peux pas traduire ».....	109
3. Un parallèle avec la dichotomie entre stran et kilamê ser ?.....	111
CHAPÎTRE V - UNE DICHOTOMIE MUSICALE ET ÉMOTIONNELLE?.....	119
1. Principe de classification.....	119
2. La musique, c'est que de la joie !.....	122

## DEUXIÈME PARTIE : ESPACES DE LA PAROLE MÉLODISÉE

CHAPÎTRE VI - GÉOGRAPHIE SONORE ET ÉMOTIONNELLE DES FUNÉRAILLES. .	127
1. Espaces du rituel funèbre.....	128
1.1. La veille du corps .....	128
1.2. Sur le seuil.....	130
1.3. La procession.....	132
1.4. La mise en terre.....	133
1.5. Boire sur la tombe .....	134
1.6. Le repas funèbre.....	135
1.7. Le foyer au plus près du défunt.....	136
1.8. Un cadavre tout ouïe ? .....	138
2. Visages du défunt.....	141

2.1. Pierres tombales .....	141
2.2. Le mort à la maison.....	144
2.3. Pleurez, vous êtes filmés ! .....	146
2.4. Des corps en sacrifice pour le cadavre ? .....	147
3. « <i>Cœurs brûlants</i> » vs « <i>Fabricants d'émotion</i> » .....	149
3.1. Une peine inconsolable : parcours de lamentatrices.....	150
3.2. Fabriquer la peine : le trio de spécialistes.....	170
3.3. Sincérité vs justesse.....	174
3.4. Quand, pour la mort du fils, les hommes se lamentent .....	175
4. <i>L'espace des émotions chantées dans les funérailles</i> .....	180
4.1. Enoncer à plusieurs voix : un « cadavre exquis » ?.....	180
4.2. Tisser un réseau de relations affectives.....	185
4.3. Une topographie émotionnelle.....	213
CHAPÎTRE VII - PROCÉDÉS ÉNONCIATIFS POUR UN UNIVERS SUSPENDU.....	223
1. <i>Hbo et le nourisson : mélodisation et empathie</i> .....	224
2. <i>Les rossignols de Bagdad</i> .....	229
2.1. Kilamê ser d'Altûn.....	229
2.2. Motifs poétiques.....	232
Wey le mine	
Figures poétiques	
3. <i>Des affects entre guillemets</i> .....	234
3.1. Une temporalité spécifique.....	235
3.2. Une omniprésence du discours rapporté .....	235
3.3. Mélodisation et intonation.....	237
4. <i>Un univers suspendu</i> .....	239
4.1. Mélodiser la parole : définir un espace de peine.....	239
4.2. L'espace du bourdon.....	240
4.3. Agrandir l'espace : la réverb.....	241
4.4. Les aigles de la montagne.....	242
<b>TROISIÈME PARTIE : LE GOÛT DU TRAGIQUE</b>	
CHAPÎTRE VIII - L'EXIL : UN DEUIL PARTAGÉ.....	247
1. <i>Les trois exils</i> .....	248
1.1. L'exil de la communauté.....	248
1.2. L'exil de la mariée.....	253
1.3. L'exil du défunt.....	256

2. <i>Le sentiment d'exil</i> .....	260
2.1. Les représentations du foyer.....	260
La maison, la maisonnée et le four	
Un foyer fait de matelas étrangers	
2.2. La nécessité d'exil .....	266
2.3. Un sentiment exprimé en parole mélodisée.....	268
CHAPÎTRE IX - TRÂITRE DESTIN ! .....	271
1. <i>Corps en souffrance</i> .....	271
2. <i>Je suis ton sacrifice</i> .....	274
2.1. Femmes sacrifiées.....	276
2.2. Hommes martyrs.....	277
3. <i>Un destin tragique ?</i> .....	278
3.1. La volonté du destin.....	278
3.2. Un destin partagé.....	279
CHAPÎTRE X - UN PATHÉTIQUE HÉROÏQUE.....	283
1. <i>Mort privée, mort publique</i> .....	283
1.1. Mourir en héros.....	283
1.2. Du bandit au « mafioz » .....	286
2. <i>De la lamentation au chant de héros</i> .....	291
3. <i>Les morts exemplaires au format mp3</i> .....	297
4. <i>Clip funèbre : Çeko Xidir</i> .....	305
CHAPÎTRE XI - UNE MUSIQUE YÉZIDIE ?.....	315
1. <i>Question d'identité</i> .....	315
2. <i>La musique du sputnik</i> .....	319
3. <i>Un idéal rabiz</i> .....	323
CHAPÎTRE XII - CONCLUSION .....	331
1. <i>La parole endeuillée</i> .....	332
1.1. Un régime particulier d'utilisation du sonore.....	332
1.2. Créer un univers de peine par la parole mélodisée.....	333
1.3. La douleur de l'absence.....	337
2. <i>L'absence devient présence</i> .....	339
2.1. La passion du tragique.....	339
2.2. Bien souffrir pour mieux vivre.....	339

**ANNEXES**

LE YÉZIDISME : COSMOLOGIE ET CROYANCES.....	345
ÉZDIXANÉ, UNE ORGANISATION SOCIALE PARTICULIÈRE.....	351
GLOSSAIRE.....	355
BIBLIOGRAPHIE.....	365



# Introduction

## Le pathétique comme sens de la vie

Cette thèse porte sur la parole mélodisée chez les Yézidis d'Arménie. A la frontière entre musique et langage, ce registre particulier d'utilisation du sonore, que les Yézidis nomment « paroles sur » (*kilamê ser*), est lié à des sentiments tristes. La parole est ainsi mélodisée dans des contextes rituels, telles les funérailles, mais peut l'être également au détour d'une phrase, dans les conversations quotidiennes. Les *kilamê ser* évoquent pour les Yézidis la perte, l'absence, la mort, l'exil, le sacrifice et le tragique.

Il existe une grande littérature anthropologique sur le deuil. Outre les nombreuses études ethnographiques sur des régions ou groupes spécifiques<sup>1</sup>, des auteurs tels Ariès (1975, 1977), Bloch (1993), Huntington et Metcalf (1979), Morin (1970), Nathan (1988), Péruchon (1997), Thomas (1975 et 1985) ou Ziegler (1975) ont proposé une lecture anthropologique transculturelle de la mort. Certains de ces travaux se rapprochent de la psy-

---

<sup>1</sup> J'ai consulté en particulier : Abu-Lughod (1993), Alexiou (1974), Amy de la Bretèque (2002, 2004, 2005, 2008), Andreesco et Bacou (1986, 1990), Auerbach (1987), Bakhnul (1990), Bloch (1993), Bolle-Zemp (1997), Bonini-Baraldi (2008), Brailoiu (1947, 1979), Briggs (1992, 1993), Calame-Griaule (1990), Caravelli-Chaves (1980 et 1986), Courthiade (1996), Daniel (1996), Danforth (1982), Delaporte (2008), De Sike et Hutter (1979), Dimitrijević-Rufu (1996), Doubleday (1988), Efendieva (2001), Faeta (1993), Farkhadova (1991), Guiart (1979), Herndon (1990), Holst-Warhaft (2005), Kaeppler (1993), Khouri (1993), Losonczy (1990), Mesnil (1990), Perrin (1996), Rivoal (2000), Rudenko (1982), Reinhard (1990), Savvidou (1996), Seremetakis (1991), Stewart (1993), Thomas (1990), Tolbert (1990), Urban (2007), Vaulay 2008, Vrinat (1996), Xanthakou (1990), Yalçın-Heckmann (2005).

chologie et développent la thématique du « travail de deuil » et de la catharsis. D'autres mettent l'accent sur la socialisation de la mort. Aller à un enterrement résulterait d'un besoin social : participer au rituel, réaffirmer l'appartenance à la communauté, redéfinir la place des vivants... Dans cette littérature, plus que la peine individuelle, ce sont les motivations collectives et interactionnelles qui émergent.

Mes recherches sur le deuil, les funérailles et l'exil m'ont portée successivement en Azerbaïdjan, en Turquie et dans la communauté yézidie d'Arménie (de laquelle traite le présent travail). Au fur et à mesure que j'assistais à des cérémonies funèbres (et malgré leur diversité dans ces trois pays), que je discutais avec des femmes et des hommes en deuil, que je transcrivais les paroles et la musique de ces chants, il me semblait de plus en plus évident qu'ils ne répondaient pas simplement à un besoin de catharsis, ni même à celui, plus complexe, de socialiser la mort par le rituel. Le mouvement semblait parfois inverse : il n'était pas rare que mes interlocuteurs assistent à un enterrement sans être endeuillés par leur histoire familiale, comme s'ils étaient en quête de peine. Se rendre à des funérailles n'est alors pas forcément lié au constat d'un deuil existant ou d'une peine éprouvée, mais c'est aussi la marque d'un désir de peine.

Les funérailles sont un lieu et un moment de cristallisation de ce sentiment. Elles sont particulièrement importantes dans toutes les communautés que j'ai visitées, que l'on se sente proche ou non du défunt et de sa famille. Les rituels funéraires sont envisagés comme un espace public, ouvert et accueillant, dans lequel chacun doit pouvoir vivre et actualiser ce sentiment de peine et de souffrance. La douleur vécue dans les enterrements est d'ailleurs multiple. Dans la communauté yézidie d'Arménie, c'est l'exil plus que la mort proprement dite qui constitue le pivot incontournable de cet éthos mélodisé. Ce genre n'est d'ailleurs pas uniquement lié au rituel funéraire: il peut être énoncé quotidiennement auprès du poêle. Retraçant hors des funérailles les faits héroïques des défunts, les paroles

mélodisées se transforment alors petit à petit en épopées. Le questionnement sous-jacent à l'ensemble de cette thèse a été le suivant: quel sens donner à l'expression mélodisée de la peine? Comment la mort devient-elle part intégrante de la vie par la mélodisation de la parole?

### **Musiques de la douleur**

Les musiques de la douleur sont répandues à une échelle régionale assez large (*amanedhes*, *gazeller*, une partie du *mugham* et des *dastgah*). Elles présentent des caractéristiques communes (thématiques, élocution des mots dans une temporalité très étendue, métrique assez libre, rythme non isochrone). Le vocabulaire y est pour partie partagé. *Qurban* (le sacrifice) et *derd* (la douleur existentielle ou la nostalgie profonde) sont des termes qui circulent dans toute la région. Ces mots ont un sens imagé et poétique très fort dans tout le Proche et Moyen-Orient. Certaines de ces musiques ont fait l'objet de nombreuses études, notamment les répertoires savants (Caron, Nelly et Safvate Dariouche 1997; During 1984, 1988a, 1991; Farhat 1990; Reinhard, Ursula et Kurt 1969...).

S'il existe des écrits sur les musiques savantes de la région, sur les répertoires liés aux hétérodoxies et au soufisme (During 1988b, Markoff 1993, Reinhard, Stokes 1996) ou sur les musiques liturgiques (Kerovpyan 2001), les études sur les répertoires funèbres se font plus rares. Parmi ces travaux, on compte notamment des études ethnographiques et anthropologiques sur les rituels funéraires dans lesquelles sont mentionnées et commentées les lamentations (Khoury 1993; Rivoal 2000; Farkhadova 1991; Efendieva 2001) ainsi que des études littéraires sur les textes des lamentations (Bardanis 2000, Celil 1978, Courthiade 1996, Dimitrijević-Rufu 1996, Rudenko 1973, Savvidou 1996, Vrinat 1996). Les travaux sur les complaintes dites au quotidien (ou sur le berceau) sont, pour leur part, presque inexistantes. Certains auteurs ont mentionné l'existence de cette pratique. C'est le cas de Christine Allison qui rapporte des cas de lamenta-

tions dans la vie quotidienne dans la communauté yézidie d'Irak (2001). Relevons aussi l'article d'Ivanov (1994) sur les « lamentations énoncées sur le berceau » dans la Russie du sud. J'ai pour ma part travaillé avec Melissa Bilal sur les berceuses lamentées des femmes kurdes et arméniennes à Istanbul (2010sp).

Le petit nombre d'études à ce sujet est peut être dû à la difficulté d'accès à ces répertoires. Les funérailles ne sont pas partout un événement public dans lequel les visiteurs sont bienvenus. Par exemple, en Azerbaïdjan il m'a été assez difficile d'avoir la permission d'assister à des funérailles, alors même que, dans la communauté yézidie d'Arménie, j'ai été tout à fait bienvenue (tout comme mon appareil photo et ma caméra). Une autre explication de la rareté des travaux sur le sujet est la crainte qu'énoncer une lamentation hors des funérailles apporte la mort (Alexiou 1974, Andreesco et Bacou 1986, Delaporte 2008, Efendieva 2001, Seremetakis 1991), ou encore parce qu'il s'agit souvent de répertoires féminins (or, la majorité des ethnographes de la région ont été jusqu'à récemment des hommes). Mais c'est aussi certainement parce que ces répertoires se situent dans une zone liminaire : à la frontière entre parole et musique, entre acceptation sociale et rejet, entre vie et mort. Des Balkans à l'Asie centrale, les lamentations ne sont pas musique tout en étant plus que parole, les lamentatrices sont indispensables tout en étant craintes (voir par exemple les femmes mollah en Azerbaïdjan -Amy de la Bretèque 2002, 2005- ou les lamentatrices en Roumanie -Andresco 1986-), énoncer des lamentations est indispensable (elles aident le départ du défunt et le travail de deuil des vivants), tout en étant une pratique entourée de multiples précautions (car elle suscite la crainte d'apporter la mort et le malheur).

### **Ethnomusicologie d'une parole endeuillée**

Après une courte description de la situation des Yézidis d'Arménie, la première partie de cette thèse portera sur la dichotomie musicale entre la

joie et la peine et sur le rapport entre musique et parole. L'analyse des voies musicales de l'émotion chez les Yézidis fait apparaître un paradoxe : seule la joie est pensée en termes musicaux. L'expression mélodisée de la peine relève, selon la typologie locale, de la parole : ce sont des *kilamê ser*, des « paroles sur » les morts, les héros, l'exil... L'étude de ce champ émotionnel, nous conduira à décrire un répertoire limitrophe entre musique et parole. Par l'analyse des relations entre les *stran* et les *kilamê ser*, nous tenterons d'explicitier des traits de la pensée musicale yézidie, notamment dans le champ des émotions musicales, jetant une lumière nouvelle sur les rapports entre langage et musique dans l'expression des affects. Nous verrons aussi comment l'antagonisme entre « paroles sur » et « chant » correspond à une division du temps rituel et calendaire de la communauté yézidie.

S'attachant au pôle de la peine et du pathétique, la deuxième partie de cette thèse portera sur les espaces de la parole mélodisée. Analysant dans un premier temps les funérailles et le rôle des différents acteurs dans ces dernières, le premier chapitre tentera de comprendre les enjeux énonciatifs de la parole mélodisée dans un contexte rituel. Les « paroles sur » sont en effet des énoncés dans lesquels des personnes, des lieux et des émotions sont évoquées, créant un espace plus ou moins imaginaire dans lequel chacun peut vivre les émotions de la peine. Dans un deuxième chapitre, l'analyse portera, plus largement, sur les procédés énonciatifs utilisés dans la parole mélodisée. Ces procédés, sémantiques et mélodiques, participent à la création d'un espace de peine que ce soit dans un contexte ritualisé, ou dans la conversation quotidienne.

Enfin, la troisième partie portera sur le tragique, analysant tour à tour le sentiment d'exil (omniprésent dans la communauté yézidie), le sacrifice, le destin et l'héroïsme. Détachées du contexte funèbre, les paroles mélodisées à la mémoire de héros défunts deviennent petit à petit une forme culturelle autonome qui se répand au delà du cercle familial ou villa-

geois sous forme d'enregistrements (mp3 ou clips vidéo). Ces nouveaux supports de la parole mélodisée nous amèneront à replacer le champ émotionnel de la peine dans une échelle régionale (Caucase et Moyen Orient), questionnant les dynamiques identitaires des Yézidis dans la période post-soviétique marquée par une montée des nationalismes dans le Caucase et par le conflit armé en Anatolie entre l'armée turque et la guérilla kurde du PKK.

### **La peine (*xem*) et la joie (*şabûn*)**

Les musiques des Yézidis sont avant tout vocales. Elles revêtent souvent un caractère narratif: l'attention des auditeurs est en général portée sur les mots, bien plus que sur la ligne mélodique (qui est pensée comme support du message). Elles peuvent être jouées dans un contexte rituel (mariages, enterrements et fêtes calendaires) ou dans des circonstances plus quotidiennes : dans les cuisines, près du poêle, ou dans les pâturages estivaux (*zozan*).

L'opposition « chant »/ « parole sur » est associée à des sentiments opposés: la « parole sur » est liée à la peine (*xem*), le chant est lié à la joie (*şabûn*).

**Şabûn** : joie, gaieté, sentiment rayonnant, vif, dansant. Le mot se décline sous plusieurs formes : *şabûnî*, *şadî* ou encore *bi şadimanî*, joyeusement (littéralement avec joie)<sup>2</sup>. *Kêf* est un autre mot pour la joie, mais il est de moins en moins employé par les Yézidis d'Arménie en raison de son sens russe (*kayf* –*кайф*- est l'extase liée à la consommation de cocaïne).

---

<sup>2</sup> D'après le *Dictionnaire kurde-russe*, Kurdoev, 1960.

**Xem** : peine, tristesse, chagrin, sentiment de nostalgie profonde, d'affliction, de malheur. *Yê xemê* (ou *bi xemê*) est la forme adjectivale qui lui correspond<sup>3</sup>. *Xem* pour la peine ou la tristesse est l'un des nombreux mots qui qualifient les émotions tristes. Le mot *xerîb* (litt. exil), pourrait le remplacer, de même que *derd* (la douleur existentielle ou la nostalgie pesante), *deran* (le malheur), *qurban* (le sacrifice), etc.

La polysémie est plus importante de côté de la peine que de la joie. Ceci concorde avec la richesse des expressions poétiques de la douleur dans la communauté yézidie. S'il existe plusieurs mots pour la peine et la joie, j'ai retenu l'opposition entre *xem* et *şabûn* car elle apparaissait de manière récurrente dans les conversations avec mes interlocuteurs. Pour les Yézidis de Transcaucasie, *xem* et *şabûn* sont associés à un ensemble de rituels, d'occasions, d'actions et de sentiments. *Xem* est aussi bien la peine, le deuil, la blessure, l'isolement, l'éloignement, l'exil (*xerîb*), l'absence, la perte, le sacrifice (*qurban*), le don de soi, et la fête des tombeaux (*roja mazala*). Quant à *Şabûn*, c'est aussi bien la joie, le soleil (*şems*), les mariages (*dawat*), le foyer (*ocax/mal*), les fêtes calendaires telles *Roja Ezîd*<sup>4</sup> et *Xidirnebi*<sup>5</sup>.

Les Yézidis réservent ainsi le mot chant (*stran*) aux répertoires liés à la fête et à la joie. Les répertoires de la peine et de la nostalgie sont appelés *kilamê ser*, littéralement « parole sur... » ou « parole à propos de... »<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> D'après le *Dictionnaire kurde-russe*, Kurdoev, 1960.

<sup>4</sup> *Roja Ezîd* ou *Roja Ezdiyan* (littéralement le jour des Yézidis) est célébré autour du solstice d'hiver. On y danse au son de *stran* joués au *zurna* et au *dohol*, ou, plus récemment, chantés par un chanteur professionnel accompagné d'un synthétiseur. Les *stran* au synthétiseur sont dans le style *rabiz* (style musical urbain devenu très populaire dans l'Arménie post-soviétique).

<sup>5</sup> Célébré autour du 15 février, *Xidirnebi* est une fête carnavalesque lors de laquelle les hommes dansent masqués à la nuit tombante à travers tout le village, rendant visite à chacune des maisonnées.

<sup>6</sup> Les *kilamê ser* sont parfois aussi être appelées *dirok*, littéralement légende, ou conte.



**Illustration 1:** *Duduk* (à gauche) et *zurna* (à droite).

Cette distinction entre *stran* et *kilamê ser* concerne l'ensemble des répertoires, y compris les musiques instrumentales.

Deux types de hautbois constituent les principaux instruments: le *duduk* et le *zurna* (ill.1). Ceux-ci ne sont pas propres aux Yézidis, ils sont utilisés dans de nombreux répertoires dans tout le Moyen-Orient (et jusque dans les Balkans pour le *zurna*). Le *duduk* a une grosse anche, il joue dans un registre assez grave, tandis que le *zurna* a une petite anche et joue dans un registre plus aigu. Ils sont tous deux joués avec la technique du souffle continu. Les *duduk* sont souvent joués par paires : un *duduk* tient le bourdon, un autre joue la ligne mélodique. Quant au *zurna*, il est toujours accompagné d'un *dohol*, tambour sur cadre biface joué avec deux baguettes (une baguette fine –*mevek*– pour la membrane du bas et une baguette large

et courbée au bout –*çomax*- pour la membrane du dessus). Le *zurna* et le *dohol* sont les instruments de la fête, de la danse, ils sont présents dans tous les mariages. Le *duduk* est lui un instrument de l'affliction, présent notamment dans les funérailles.

Dans la communauté yézidie, le *duduk* et le *zurna*, sont chacun liés à une vocalité particulière. Le jeu du *zurna* est qualifié de « chant » (*stran*), tandis que celui du *duduk* est qualifié de « parole sur... » (*kilamê ser...*).

Les autres instruments, très peu utilisés aujourd'hui par les Yézidis de Transcaucasie, sont des flûtes (*bilûr*) jouées par les bergers, des tambours sur cadre (*daf*), une vièle à quatre cordes (*kamanşa*) et un luth à long manche (*saz*). Le synthétiseur a aussi fait son apparition, notamment dans les mariages.

## Les Yézidis d'Arménie

Avant d'entrer dans le sujet à proprement dit de cette thèse, il me semble important de relever quelques particularités de la communauté étudiée. La religion yézidie (le Yézidisme) et les pratiquants de cette religion (les Yézidis) sont en effet un groupe assez méconnu. Ils présentent des points communs avec d'autres groupes pratiquant des religions minoritaires au Proche et Moyen-Orient tels les Ahl-e haqq, les Alevi ou les Druzes (qui se distinguent des grandes religions monothéistes par l'absence d'un livre Saint), mais aussi de nombreuses différences (notamment dans l'organisation sociale).

Le Yézidisme est un système religieux qui est lié à une organisation sociale particulière. Cette religion est caractérisée par la croyance en un Dieu unique (créateur et origine de tout), en un conseil divin de sept anges dirigé par Malak Taus (l'ange-paon) et l'acceptation de la métempsychose.

Les adeptes de cette religion (non prophétique) sont organisés en trois groupes endogames et héréditaires qui définissent les relations entre les individus. On compte deux groupes de religieux (les *şêx* et les *pîr*) et un groupe de laïcs (*mirîd*). La description de la religion yézidie ainsi que de l'organisation sociale des Yézidis dépasse le cadre de ce travail. Le lecteur intéressé pourra trouver en annexe des données générales sur les deux points mentionnés précédemment. Outre ces deux annexes, le glossaire comporte une définition de la plupart des termes employés dans les pages qui suivent. Ci-dessous, quelques données sur les villages où j'ai mené mon étude permettront de situer les espaces géographiques concernés et donneront quelques informations sur les conditions et les modes de vie des villageois yézidis d'Arménie.

Les Yézidis, longtemps appelés par leurs voisins musulmans et par les orientalistes « adorateurs du diable », ont quitté l'Anatolie orientale pour la Transcaucasie au cours du 19<sup>ème</sup> siècle et au début du 20<sup>ème</sup>, cherchant refuge derrière les rangs des armées tsaristes. Originaires en majorité de la région de Gaziantep, dans l'actuelle Turquie, les Yézidis ont fui les persécutions des musulmans et se sont dirigés vers le nord-est : d'abord Van et Kars, puis lors du recul des troupes du tsar, dans le Caucase (Sardar 1998:71, Nikitine 1956 :225).

Les Yézidis se sont installés en Transcaucasie au cours de deux grandes vagues : 1828-29 et 1915-16. Ils se sont établis dans des villages désertés par des musulmans, ou dans de nouveaux villages qu'ils ont construits. Ainsi, les habitants de Hakko, dans la région de Talin, disent que leur village était auparavant habité par des Kurdes musulmans qui ont fui en 1917-1918 (Aristova 1966:44). De même, dans la région d'Aparan, les Yézidis se seraient installés entre 1830 et 1877 dans des villages abandonnés par des musulmans (Bakhtadze 1888:77).

Dans les années 30, de nombreux Yézidis de la région d'Aparan ont émigré vers Tbilissi, capitale de la Géorgie, pour y travailler. Cette émigration répondait à un appel de main d'œuvre pour les usines d'état. Les liens avec leur village d'origine en Arménie ne se sont jusqu'à aujourd'hui jamais rompus : ces familles possèdent le plus souvent une maison dans laquelle ils viennent passer quelques mois chaque année et ils enterrent leurs morts dans le cimetière de leur village en Arménie.

Dans la période post-soviétique, le Caucase a été le théâtre de migrations diverses. Celles-ci ont aussi concerné les Yézidis : environ 12000 Yézidis ont migré d'Arménie, notamment vers la Russie, l'Ukraine, l'Allemagne. Les années qui ont suivi l'accès à l'indépendance de l'Arménie ont été noires pour tous. La crise économique a transi le pays entier : la faim, le froid, les coupures d'électricité, la disparition des transports en commun ont poussé de nombreuses familles à émigrer. C'est à cette époque que près de 10% des Yézidis d'Arménie ont émigré. On compte par exemple environ 800 familles yézidies dans la région d'Iaroslav (Russie). Ces familles n'ont pas vendu leurs maisons, et continuent à enterrer leurs morts dans leurs villages en Arménie ( Sardar 1998:72-73).

Aujourd'hui, les Yézidis sont estimés à 60 000 en Arménie et Géorgie, 15 000 en Syrie. En Irak, les sources varient de 120 000 à 250 000. Les Yézidis qui vivaient en Turquie ont dans leur quasi-totalité émigré en Allemagne dans les années 80. On estime le nombre de Yézidis en Europe à 40 000 (Kreyenbroek 2005:5).

### **Autour du mont Aragats : trois localités distinctes**

Les Yézidis d'Arménie vivent aujourd'hui autour du mont Aragats et forment trois groupements distincts, qui sont cependant en constants échanges et relations.

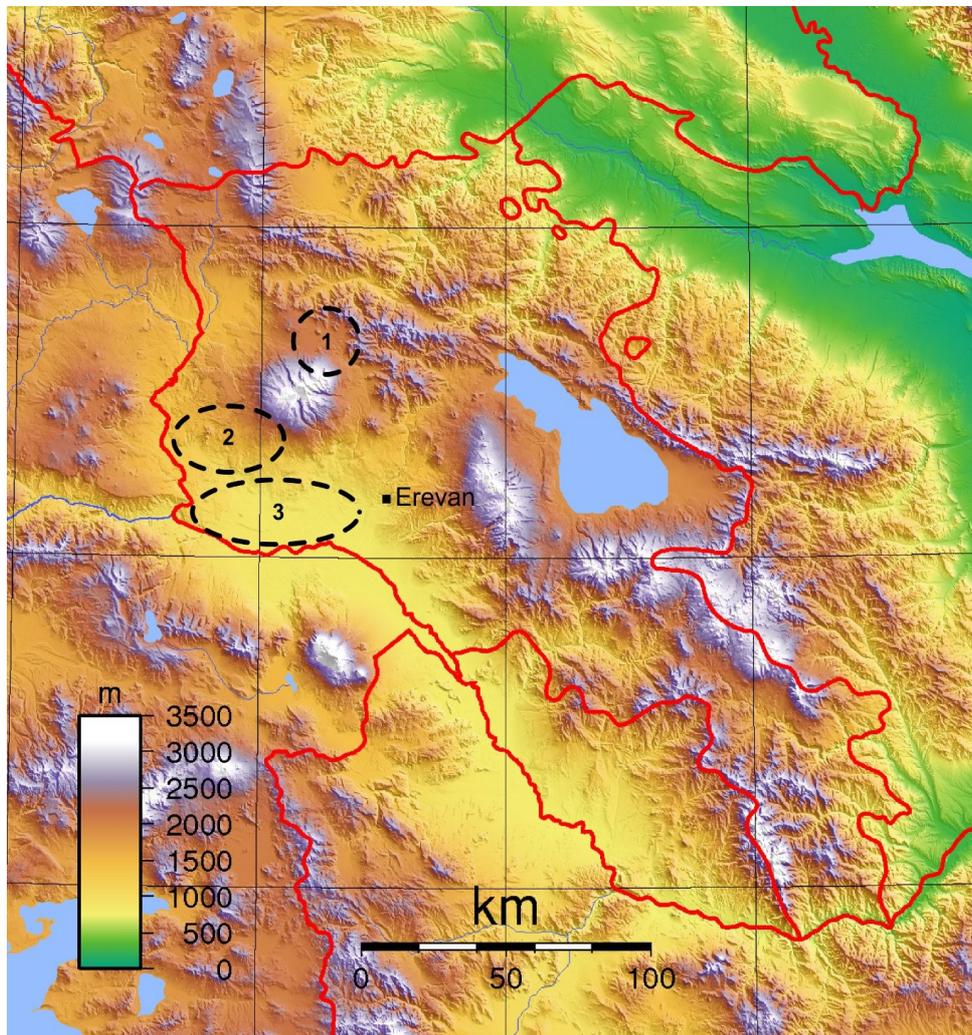
La région d'Aparan, sur le plateau nord-ouest du mont Aragats, compte douze villages yézidis. Ce peuplement date de 1828-1829. Sur ce

plateau, à plus de 2000 mètres d'altitude, les cultures se résument à l'orge, aux pommes de terre et aux oignons. L'activité principale est l'élevage sans transhumance, à la différence des Yézidis de la plaine. Dans les années 30, une partie de la communauté a émigré à Tbilissi (Géorgie) pour travailler dans des usines<sup>7</sup>. Les liens restent très forts entre les Yézidis d'Aparan et de Tbilissi, même depuis l'indépendance de ces deux pays. Situés sur la route reliant Erevan à Tbilissi, les villages ne sont pas isolés, mais la fermeture du kolkhoze, du magasin d'Etat et du théâtre, à la fin de l'URSS, a porté un coup dur à cette communauté qui était plutôt bien portante durant la période soviétique (un théâtre kurde avait même été créé dans le village d'Alagyaz). Le tremblement de terre de 1989 a porté le coup de grâce : les bâtiments construits durant la période soviétique se sont écroulés. A l'état de ruines depuis lors, ces constructions publiques qui faisaient autrefois la renommée des villages leur donnent une allure de semi-abandon.

La région de Talin, sur les contreforts sud-ouest du mont Aragats, compte des villages yézidis et des villages de Sassountsi, Arméniens de Sassoun. Arrivées en 1915-1916, ces familles ont fui la région de Sassoun avec les Sassountsi et se sont installées ensemble sur les contreforts du mont Aragats, face aux « terres perdues ». Dans ce groupement de villages, parfois mixtes, les Sassountsi et les Yézidis parlent chacun la langue de l'autre et participent aux funérailles des deux communautés. L'activité économique principale pour les Yézidis est l'élevage. L'été, les Sassountsi confient leur bétail aux Yézidis qui effectuent la transhumance. La terre est particulièrement aride dans cette région. Les villages sont très isolés, surtout depuis la fin de la période soviétique : les routes sont coupées par la neige presque la moitié de l'année, et, en l'absence de travaux de voirie de-

---

<sup>7</sup> Les Yézidis de Tbilissi se sont installés de manière proche de la répartition spatiale qui aurait eu lieu au village : les personnes originaires d'un village donné se sont installées dans le même quartier. Les personnes d'un même clan (*ber*) dans la même rue etc. (Pachaeva 1988:119).



**Illustration 2** : Districts d'Arménie dans lesquels se trouvent les villages yézidis. Au nord (1), les villages de la région d'Aparan, à l'ouest (2), ceux de Talin, au sud (3), ceux de la région d'Armavir et de l'Ararat.

puis presque vingt ans, il est difficile de repérer une quelconque route l'été... Les Yézidis de la région de Talin ont la réputation d'être « arriérés » par rapport aux autres, ce qui signifie en fait, qu'ils continuent à accorder beaucoup d'importance à des croyances et des pratiques abandonnées dans les autres régions.

La plaine de l'Ararat (Armavir, Hoktemberian) au sud du Mont Aragats compte de nombreux villages, souvent mixtes Arméniens-Yézidis. Ces familles sont arrivées des régions de Kars, Van et Iğdır en 1915-1916,

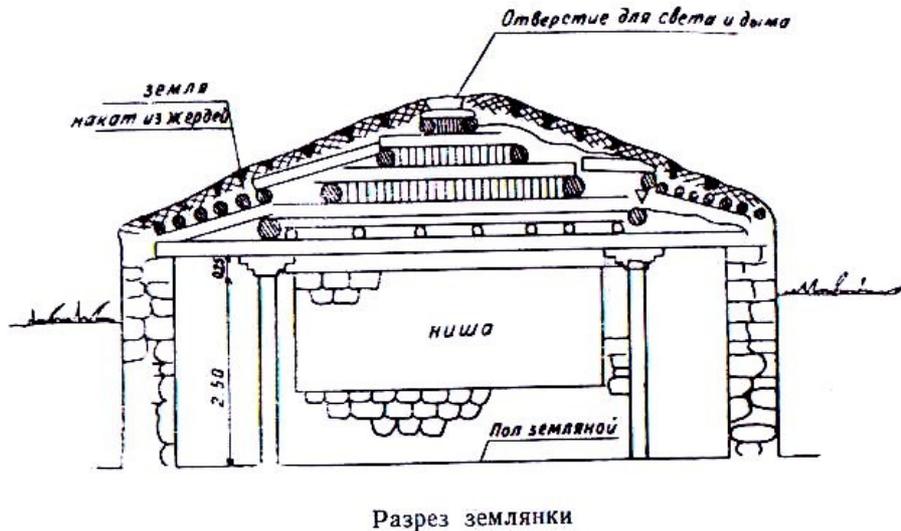
avec les Arméniens fuyant le génocide. Dans cette plaine fertile, certains s'adonnent à l'agriculture, mais nombreux sont ceux qui effectuent la transhumance estivale sur les hauts plateaux du mont Aragats. Les Arméniens leur confient leurs troupeaux pour la transhumance (Aristova 1966 :45).

### **Le village et les alpages**

Les Yézidis d'Arménie sont donc, avant tout, des ruraux. Ils vivent principalement de l'élevage et de l'agriculture. Dans les villages des régions montagneuses, les Yézidis cultivent le blé, l'orge et les pommes de terre. Ceux qui vivent dans la plaine ont aussi des vergers. Le vieux peuplement, dans la région d'Aparan, est sédentaire (agriculture et élevage), les nouveaux peuplements, dans la plaine de l'Ararat et dans la région de Talin, sont semi-nomades et effectuent la transhumance près des cimes de l'Aragats (4090 mètres).

Les espaces de vie sont ainsi le village et le lieu de la transhumance, appelé *zozan*. Tous deux sont associés à des images et des émotions partagées par tous les Yézidis et exprimées notamment en musique. Pour pouvoir approfondir, par la suite, la part émotionnelle rattachée à ces différents espaces et analyser, dans la typologie des émotions, la répartition spatiale des affects, il semble important de donner ici une première image du village et du *zozan*.

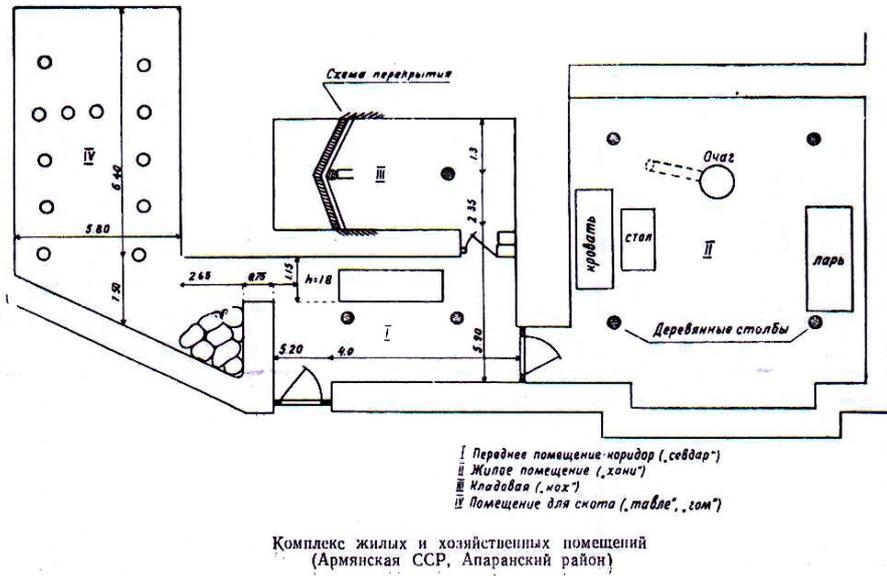
Les villages (*gund*) peuvent être mixtes avec les Arméniens. C'est le plus souvent le cas pour les villages de la plaine. Dans les villages des contreforts du mont Aragats, on compte souvent une à deux maisons d'Arméniens. Certains villages, enfin, sont exclusivement Yézidis. La population yézidie d'un village est le plus souvent formée d'un ou deux clans de *mirîd* (laïcs), auxquels s'ajoutent une ou deux maisons de religieux (*şêx* ou *pîr*).



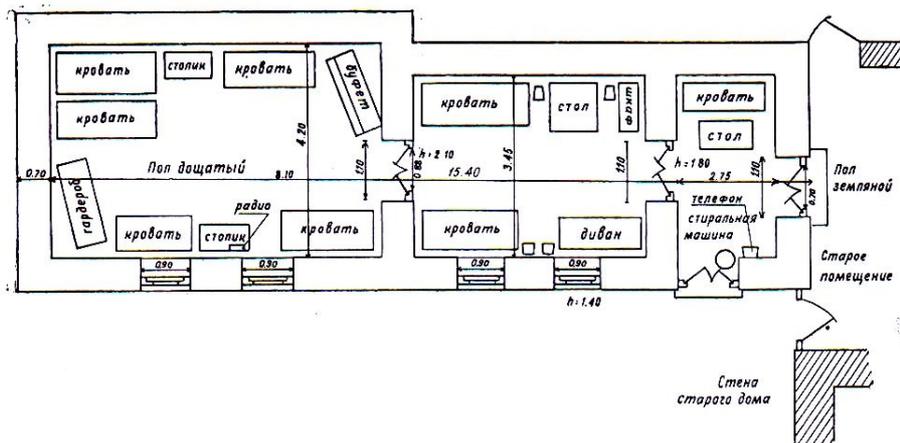
**Illustration 3** : *Xani* vu en coupe. Extrait de Aristova (1966:91)

Chaque foyer (*ocax*) abrite un maître de maison (*malxûê*) et sa femme (*kevanî*) ainsi que les fils mariés (avec leurs épouses et leurs enfants), et les filles célibataires. Lorsque la situation économique le permet, les fils construisent une maison près de la maison de leur père (ou ailleurs dans le village lorsqu'il n'y a pas d'espace près du toit paternel), à l'exception du plus jeune fils qui restera dans la maison paternelle (et en héritera à la mort des parents). Les filles quittent quant à elles le toit paternel à leur mariage. La répartition spatiale des habitations les unes par rapport aux autres n'a pas une importance capitale.

Les maisons peuvent être de divers types en fonction de leur ancienneté. Celles qui datent de la période pré-soviétique (ou construites dans les premières années de l'URSS) sont appelées *xani*. Contruïtes en pierres de taille, elles sont à demi ensevelies dans le sol, et ne comportent pas de fenêtre murale (ill.3). Leur toit est un entrelacs de poutres et branchages recouvert de terre sur laquelle pousse de l'herbe en été. La seule ouverture est celle, au plafond, qui laisse sortir la fumée du foyer (*ocax*) et du poêle



**Illustration 4 :** Plan d'un *xani*. A droite la pièce de vie, au centre l'entrée commune et le garde-manger, à gauche, la pièce pour les animaux (vaches, moutons, chèvres, poules...).  
 Extrait de Aristova (1966:95)



**Illustration 5 :** Nouvelle construction accolée à un *xani*. Le schéma indique l'emplacement des meubles, marquant l'apparition de lits, tables, canapés, buffets et garde-robes.  
 Extrait de Aristova (1966 :99)

(*şoba*). Ces maisons comportent une entrée, une pièce pour les animaux et une pièce de vie (au centre de laquelle se trouve le poêle) (ill.4).

A ces vieilles maisons ont été accolées, dans la période soviétique, des maisons en dur (*mal*) construites en pierres de taille roses apportées de la plaine d'Erevan (ill.5). Rarement chauffées l'hiver, ces maisons servent avant tout l'été. Elles sont par ailleurs un lieu dans lequel les cérémonies funèbres peuvent facilement être organisées, les pièces étant plus spacieuses que dans le *xanî*.

Chaque maison possède en général un petit lopin de terre devant ou derrière la maison. Juste de quoi cultiver quelques pommes de terres et oignons et planter deux ou trois arbres. Les maisons et leur lopin appartiennent au maître de maison, qui transmet en général ce bien à son plus jeune fils (qui veillera sur ses parents jusqu'à leur mort). Les fils aînés doivent, autant que possible, trouver un toit ailleurs dans le village. Ils doivent acheter une maison abandonnée par ses habitants partis vivre à la ville, ou racheter une maison à un vieux couple sans descendance, ou encore construire sa propre maison.

Les villages comptent souvent quelques bâtiments collectifs datant de la période soviétique : une mairie (*giuxsoviet*, de l'arménien –mot lui-même formé pour partie d'un substantif russe), une salle des fêtes (*клуб*, littéralement « club »), un magasin d'état (*Универмаг* – abrégé de *Универсальный магазин*, littéralement : magasin universel), parfois une ancienne usine (*фабрика*)<sup>8</sup>. Ces bâtiments sont aujourd'hui en très mauvais état. Laissés à l'abandon depuis 1991, les fenêtres se sont brisées, et certaines toitures commencent à tomber, en particulier dans la région d'Aparan qui a été secouée par un tremblement de terre important en 1989.

Les villageois qui avaient tous un travail durant la période soviétique (au kolkhoze, au magasin d'état, dans l'usine, etc.) sont aujourd'hui sans travail, donc sans salaire ni activité. Les kolkhozes comme les usines

---

<sup>8</sup> Usine de produits laitiers dans la plupart des cas.

ont été démantelés. Certaines terres appartiennent à l'Etat arménien, mais la plupart ont été rachetées par de riches citoyens proches du pouvoir qui se sont emparés des terres pour une bouchée de pain. Ces terres sont laissées en jachère. Les Yézidis y laissent souvent paître leurs troupeaux.

Les espaces de vie commune dans les villages sont en général le bord de la route (ou mieux, le carrefour lorsque le village en compte un). C'est le lieu de rencontre privilégié des hommes qui y passent des heures, quel que soit le temps et la température. Tanés par le soleil, la cigarette aux lèvres, la chapka vissée solidement sur les têtes et les mains enfouies profondément dans les poches, ils sont toujours là, du matin au soir, à parler de la corruption des politiciens, à commenter les passages des uns et des autres (en particulier des femmes qui passeraient trop souvent), et à boire de la vodka. Les femmes se rassemblent plutôt dans les maisons : le travail n'y manque pas, et trop sortir attirerait vite les commérages les plus désagréables.

Sans activité, sans magasin dans la plupart des cas, parfois sans route auprès de laquelle se retrouver, les villages présentent bien souvent un visage d'affliction. « La vie était meilleure avant<sup>9</sup> » disent souvent les villageois regrettant leur confort de vie de la période soviétique. Sous cet air de désolation, le village est cependant le lieu d'appartenance le plus fort : il comprend la maison paternelle, le *stêr* -dont nous parlerons plus avant-, parfois la maison du *şêx* et du *pîr*, ainsi que, dans le cimetière, « nos morts ».

Les cimetières se situent en général à la périphérie du village, si possible un peu en hauteur (sur le flanc d'une colline environnante). Les tombes, par leurs formes, les matériaux de construction, les inscriptions qu'elles portent, reflètent la vie passée du village. Les tombes les plus anciennes sont taillées dans la pierre, elles ont des formes d'animaux tels des chevaux, des lions ou des béliers. D'autres tombes sont en pierre de taille,

---

<sup>9</sup> « *Bere, jıyan xwestere bu* ».

ornées d'un soleil, les plus récentes (période soviétique et post-soviétique) sont en marbre noir, ornées de gravures des défunts et de leur nom inscrit, selon les années, avec l'alphabet latin, arménien ou cyrillique. Des tables communes à quelques tombes sont dressées de manière permanente dans le cimetière. Elles servent à poser le cercueil avant la mise en terre, mais surtout à boire en portant des toasts après avoir refermé la tombe. Les cimetières sont très importants dans la vie du village. Une à deux fois l'an, tous les villageois se rendent au cimetière pour pleurer les morts, manger et boire à leur mémoire.

Un village est enfin aussi défini par son *ziyaret* (lieu de pèlerinage qui peut être une source, une tombe, un arbre), ou par la puissance des objets sacrés que renferme l'autel (*stêr*) des familles de *şêx* et de *pîr* qui habitent le village (certains soignent les maladies mentales, d'autres les peurs, d'autres encore la stérilité, la sécheresse ou les maux de ventre...).

Les alpages (*zozan*) sont un autre lieu incontournable : à la fois parce qu'on y passe de longs mois, mais aussi parce que les sentiments et images qui y sont associés rythment les chants et les paroles au quotidien. Le mot *zozan* désigne à la fois le lieu de la transhumance et la vie qu'on y mène. Pour les sédentaires comme pour les semi-nomades, le *zozan* est essentiel dans l'appréhension de l'espace. Celui-ci est en effet pensé dans une complémentarité village/*zozan*.

La transhumance a lieu entre mai et octobre. Si, jusqu'à récemment, l'ascension avait lieu depuis la plaine à pied ou à cheval, elle s'effectue aujourd'hui le plus souvent en camions dans lesquels les bêtes sont chargées. Les habitants des villages des contreforts du mont Aragats (région de Talin et d'Aparan) font aussi paître les troupeaux dans les alpages, mais leurs habitations se trouvant à environ 2500 mètres d'altitude, les déplacements s'effectuent à pied avec les troupeaux depuis les villages, et souvent pour des durées plus courtes.

Le départ pour le *zozan* est préparé longtemps à l'avance, en particulier par les femmes. A plus de 3000 mètres d'altitude, les nuits sont très fraîches et les loups nombreux. Pas question de dormir à la belle étoile. Tout est prévu : tentes, tourbe qui alimentera le poêle, lits, couvertures en laine, vaisselle, provisions. Tous les habitants d'un village ne partent pas au *zozan* : laisser le village désert pendant six mois expose au risque de trouver sa maison pillée au retour (ou d'y trouver d'autres habitants). Ce serait aussi perdre la récolte des fruits et légumes de l'été et de l'automne... et donc passer un hiver sans les bocaux salvateurs de tomates, fruits et sirops à boire (*kompot*). Certaines familles partent au complet laissant leur maison et leur lopin à la charge de parents (en échange de la garde de leur troupeau), d'autres se séparent, confiant aux uns les tâches pastorales, aux autres tâches agricoles et maraîchères. Les personnes âgées, les malades, les jeunes enfants sont en tout cas conviés à rester au village.

Le lieu de la transhumance est le même chaque année (à moins de raison majeure comme un éboulement de terrain, une sécheresse inhabituelle...). Les campements sont établis au même emplacement que l'année précédente et, semble-t-il, qu'à la génération précédente. L'espace du *zozan* est défini comme un espace de liberté, un espace qui appartiendrait à tous. L'emplacement des campements au même endroit chaque année révèle cependant une logique dans l'utilisation de l'espace. Pensé comme libre, et n'appartenant légalement à personne, chacun sait cependant où aller faire paître ses bêtes<sup>10</sup>. Sans qu'il y ait de règle énoncée quant à l'utilisation de cet espace, il ne semble pas pour autant y avoir de conflits territoriaux dans le *zozan*, alors même que dans le village, des conflits sur l'emplacement de la clôture de l'un ou du droit de passage de l'autre sont tout à fait courants.

---

<sup>10</sup> Les lieux de pâture des bêtes sont les mêmes chaque année. Les bergers savent où mener le troupeau pour ne gêner personne et n'être gêné par personne.

Un campement compte plusieurs maisons d'un village. Les tentes sont dressées le plus souvent en cercle. L'enclos des bêtes se trouve au centre afin d'éviter les attaques de loups. Les chiens de bergers gardent féroce-ment le campement, montrant les crocs à quiconque s'approche. Tôt le matin, les hommes les plus jeunes, ou parfois même les garçons, emmènent, avec les chiens, les troupeaux paître au plus près des neiges éternelles. L'herbe y est réputée plus tendre, plus pure et plus riche. Les femmes, les jeunes filles et les enfants les plus jeunes restent au campement. Outre la préparation du repas du soir, les trajets pour aller chercher de l'eau pure près du sommet et les lessives dans les torrents d'eau glaciale, les femmes doivent veiller à ce que le lait de la veille soit transformé en yaourt (*mast*) ou en fromage (*penêr*). Les jeunes filles aident leurs mères. Les enfants les plus jeunes participent autant que possible<sup>11</sup>. Dans l'après-midi, les troupeaux redescendent vers le campement. La traite des brebis peut alors commencer. Les hommes guident les brebis et les tiennent tandis que les femmes traient.

La vie au *zozan* est assez dure et contraignante : les activités n'attendent pas, les tâches sont d'autant plus longues à effectuer que le troupeau est grand. Au *zozan*, la peau du visage est à la fois craquelée par le soleil brûlant et par l'air froid. Pourtant dans l'esprit de tous, la vie au *zozan* est saine, pure et paisible. Les arguments sont multiples : l'air, l'eau et l'herbe sont de meilleure qualité que dans la plaine, le mode de vie est dit plus sain parce qu'il est en concordance avec le rythme de la nature et surtout parce qu'il est qualifié de « traditionnel » (*ya cemeti*), d'« ancien » (*ya berê*), au sens d'authentique. Les hommes associent aussi au *zozan* l'idée d'une preuve de force (capacité à défendre le troupeau des loups), ainsi qu'une épreuve de solitude et d'éloignement du monde (en passant de

---

<sup>11</sup> Ces enfants ne savent pas lire et écrire : leur séjour au village, l'hiver, n'est pas assez long pour qu'ils soient acceptés à l'école du village. Il est intéressant cependant de noter que leurs parents, qui avaient le même mode de vie sont alphabétisés : durant la période soviétique, des instituteurs étaient affectés dans les campements d'été (au moins dans certains).

longs moments seul à garder les bêtes). L'image du *zozan* est irréversiblement associée à celle de tapis de fleurs entre ruisseaux et îlots de neige. Cette image est particulièrement aimée des Yézidis. Elle est ce que devrait être la vie, ce qu'elle était dans le passé et qui est partiellement perdu aujourd'hui. Cette image, constamment évoquée dans les paroles et les chansons, est associée à la nostalgie.

## Documents

Le DVD joint comporte des documents vidéo et audio qui sont partie intégrante de cette thèse. Une part importante de mon travail a consisté, en effet, à recueillir des matériaux documentant ce mode d'énonciation encore méconnu. Sur le DVD ne figurent que les documents référencés dans le texte. Cependant, j'ai choisi d'en présenter de larges extraits, autant que possible sous-titrés, dans l'espoir qu'ils pourront s'avérer utiles à d'autres recherches.

Les documents sont numérotés selon leur ordre d'apparition dans le texte. Ils sont groupés par chapîtres dans l'interface du DVD (selon leur première apparition, pour ceux qui figurent dans plusieurs chapîtres).

L'utilisation du DVD est en principe intuitive. L'interface s'ouvre par un double-click sur le fichier « Ouvrez\_moi » à la racine du disque.

## Sur l'auteur

J'ai préféré ne pas intégrer le récit de ma démarche personnelle dans le corps de la thèse. Certaines précisions peuvent s'avérer cependant nécessaires quant au choix de l'espace géographique et du thème de recherche.

Mon intérêt pour les expressions musicales et poétiques du deuil remonte à ma maîtrise qui avait porté sur les cérémonies féminines de deuil

de la péninsule d'Apchéron (Azerbaïdjan). Le choix de cette région avait été motivé par ma connaissance du russe, mon intérêt pour les musiques Proche et Moyen orientales, pour l'espace post-soviétique, ainsi que le constat d'une bibliographie rare et elliptique sur les musiques du Caucase en Occident. Les rares ouvrages existant en langues occidentales portent sur les traditions savantes (During 1988b) ou sur la Géorgie (Bolle-Zemp 1997); quant à ceux en langues russe ou vernaculaires, beaucoup plus nombreux, ils sont pour la plupart moulés dans le prisme de la littérature ethnographique soviétique. Ces ouvrages, de très bonne qualité ethnographique, ont dans l'ensemble pour objet la « culture matérielle », laissant de côté la vie spirituelle.

L'Azerbaïdjan s'est avéré un premier terrain passionnant<sup>12</sup>. L'étude des cérémonies funèbres féminines a révélé un répertoire musical riche témoignant d'un rapport à la mort qui a résisté à toute forme d'athéisme soviétique. Forte de cette expérience, j'ai entrepris un DEA d'ethnomusicologie sur les lamentations des femmes kurdes réfugiées dans les bidonvilles d'Istanbul et Diyarbakir (Turquie). Ce sujet détachait les lamentations du contexte funèbre et les liait à l'exil, au déplacement, à la guerre. Pour le mener à bien, j'ai appris le kurde et quelques notions de turc. Je m'intéressais alors, dans le cadre de mon premier projet de thèse, aux répertoires lamentés des femmes kurdes dans un contexte villageois. J'entrepris ainsi un long terrain au sud-est de la Turquie dans la région de Hakkari. Consciente de la situation tendue et difficile de cette région (en raison de la guerre menée entre l'armée turque et la guérilla kurde), j'adoptai une attitude particulièrement prudente. Mais malgré ces précautions, le terrain s'est achevé au bout de six mois par une arrestation (par l'armée turque et contre la volonté de la préfecture locale) et une reconduite à la frontière. J'ai alors réorienté mon projet de thèse vers la communauté yézidie d'Arménie. Connaissant

---

<sup>12</sup> Les recherches de terrain en Azerbaïdjan ont donné lieu à une maîtrise sur les cérémonies funèbres féminines, et à une maîtrise de russe sur la communauté russophone des Molokanes.

le russe, le kurde et ayant déjà un certain goût des réalités caucasiennes et des tensions identitaires de la région, je me glissai rapidement dans la vie arménienne grâce à l'obtention d'une bourse Lavoisier, qui permit des périodes de terrain prolongées.

Si le parcours suivi pour arriver à la communauté yézidie d'Arménie ne fut pas des plus directs, il s'avéra particulièrement riche en enseignements sur le deuil, l'exil, les débats identitaires parfois violents dans la région (Arménie/Azerbaïdjan, Musulmans/Chrétiens, Kurdes/Turcs...). Cet apprentissage a été très utile, par la suite, pour le travail de thèse.

L'étude du deuil, de l'exil et de l'absence dans la communauté yézidie d'Arménie a eu cette particularité stimulante de réunir des sujets qui étaient en partie séparés dans mes études précédentes. Dans la communauté yézidie d'Arménie, la mort et l'exil cohabitent dans la parole mélodisée, alors que dans mes travaux antérieurs, les lamentations étaient énoncées soit pour la mort (lors de funérailles), soit pour l'exil (lors de déplacements forcés). De même, chez les Yézidis, les hommes et les femmes énoncent des lamentations, ce qui n'était pas le cas dans les autres communautés que j'ai visitées. La raison en est peut-être que la parole mélodisée de peine, très présente dans le quotidien yézidi, dépasse de loin le cadre funéraire, ou même celui de l'exil forcé. Elle est plutôt à penser comme une manière de se rapporter à la vie.

## **Remerciements**

Pendant la durée de cette thèse, j'ai bénéficié des conseils attentifs de Raymond Jamous. Je le remercie pour sa patience et pour la confiance qu'il m'a accordée jusqu'à la fin.

Je n'aurais sans doute pas pu mener à bien cette recherche sans l'aide de Christine Allison. Je lui dois les premiers contacts sur le terrain. Nous eûmes par la suite de fréquentes discussions, très enrichissantes, sur les Yézidis d'Arménie ainsi que sur leur tradition orale.

Je dois une partie de ma motivation à la réalisation de ce travail à l'attention que Claire Mouradian a porté à ces recherches. Lors de nos discussions, sa générosité chaleureuse a toujours été très stimulante. Le séminaire qu'elle dirige sur le Caucase (EHES-CNRS 8083) a été un lieu d'échanges importants.

Je bénéficiai aussi de l'effervescence intellectuelle du Centre de recherche en d'ethnomusicologie (CREM-LESC CNRS UMR 7186) et du Groupe de Recherches en ethnopoétique (GDR 3068). Les échanges avec Rosalia Martinez, qui a suivi l'ensemble de la rédaction de cette thèse, m'ont été particulièrement profitables. Ses relectures détaillées et ses commentaires m'ont aidée à construire ma réflexion. Lors des séminaires et groupes de travail, j'eus des discussions importantes avec Bernard Lortat-Jacob, Jean Lambert, Nicolas Prévot, Hélène Delaporte, Eckehart Pistrick, Filippo Bonini-Baraldi, Magali Deruyter, Carole Boidin, Tristan Mauffrey, Hatouma Sako et Roberto Limentari. L'intérêt porté par Victor A. Stoichiță à mon travail a été une source de motivation inestimable. Les discussions que nous eûmes et ses relectures patientes et inspirées ont considérablement enrichi mon travail.

Les longues discussions écrites et orales que j'eus avec Alexandra Argenti-Pillen m'ont également été précieuses. Plusieurs des arguments théoriques que j'ai développés ont pris forme, de manière dialectique, dans ces échanges. Les discussions avec Philipp Kreyenbroek, Khanna Omerxalî, Eszter Spät et Nahro Zagros ont été très bénéfiques à ma connaissance de la religion et de la culture yézidie. Les échanges avec Metin Yükcél, Ergin Opengin, Emerik Sardar et Mraz Cemal sur la langue kurde ont aussi été très enrichissants.

Enfin, je bénéficiai du soutien actif d'Isabelle Masson, Marion et Aurélien Lebreton, Anna Mkhikyan, Marie-Pierre et Jean Baptiste Amy de la Bretèque, Gilles Delebarre, Damien Philipiddis, Frédérique Darros, Laurence Fayet, Annie Epelboin, Charlotte Amy de la Bretèque et de Geneviève et Alain Amy de la Bretèque.

Qu'ils en soient tous remerciés.

## Conventions linguistiques

Les Yézidis d'Arménie sont tous au moins bilingues. Ils parlent le kurde (dialecte *kurmanji*) et l'arménien. La plupart du temps, ils sont trilingues et ajoutent le russe aux deux précédentes langues. Dans les villages, les conversations que j'ai eues sur le terrain se sont passées en kurde et en russe. Les conversations de la vie quotidienne étaient en général plutôt en kurde, celles plus abstraites se déroulaient en général en russe. Les conversations avec l'intelligentsia Yézidie d'Erevan ou Tbilissi ont eu lieu entièrement en russe, langue que cette dernière affectionne tout particulièrement. L'emploi du russe dans ce milieu est en effet une marque de statut.

Les conversations rapportées dans cette étude ont été traduites en français à partir du kurde ou du russe. Le texte original est rapporté en notes de bas de page. Les mots des « paroles sur » et des « chants » sont cités sous forme de tableaux comprenant à gauche le français et à droite le kurde. Dans l'ensemble, ces traductions tendent à être aussi proches que possible du sens littéral. Dans certains cas cependant, j'ai opté pour une version un peu plus imagée afin de tenter de faire apparaître l'aspect littéraire et poétique de ces paroles. Les traductions sont les miennes, mais elles ont bénéficié des conseils experts d'Emerik Sardar, de son épouse Seda et de sa fille Nure avec lesquels j'ai longuement discuté de chacune

d'entre elles. Les commentaires qu'ils m'ont apportés ont enrichi de manière notoire mes traductions, notamment en ce qui concerne l'épaisseur poétique et les images évoquées dans ces énoncés. Nos discussions et nos échanges de mails à ce sujet se sont déroulés en russe : passer par une troisième langue a permis de corriger les contresens, d'éclaircir certaines images poétiques et de mieux comprendre la richesse poétique des « paroles sur ». Les erreurs et inexactitudes qui se seraient restées dans ces lignes me sont bien sûr entièrement imputables.

J'ai adopté la transcription kurde en alphabet latin (plutôt que cyrillique) afin de ménager le lecteur français, mais aussi parce que, depuis l'indépendance de l'Arménie, c'est cet alphabet qui est employé pour l'enseignement du kurde dans les écoles. Lorsque les citations sont extraites d'ouvrages écrits avec l'alphabet cyrillique, j'ai privilégié la graphie originale.

J'ai par ailleurs choisi d'orthographier les mots selon les règles enseignées dans les écoles kurdes de Transcaucasie. La différence essentielle avec l'orthographe des Kurdes de Turquie est l'emploi de l'apostrophe à l'intérieur des mots pour marquer les consonnes aspirées.

### Graphie et phonèmes du kurde *kurmanji*

Alphabet latin	Alphabet cyrillique	API	Prononciation (approximative)
A,a	А,а	[a:]	a
B,b	Б,б	[b]	b
C,c	Ц,ц	[dʒ]	dj
Ç,ç	Ч,ч	[tʃ]	tch
D,d	Д,д	[d]	d
E,e	Ә,ә	[æ]	è
Ê,ê	Е,е (ou) Э, э	[e]	é
F,f	Ф,ф	[f]	f
G,g	Г,г	[g]	g
H,h	h,h	[h]	h aspiré
I,i	Ь,ь	[u]	entre « i » et « u »
Î,î	И,и	[i:]	i
J,j	Ж,ж	[ʒ]	j
K,k	К,к	[k]	k
L,l	Л,л	[l]	l
M,m	М,м	[m]	m
N,n	Н,н	[n]	n
O,o	О,о	[o]	o
P,p	П,п	[p]	p
Q,q	Q,қ	[q]	q
R,r	Р,р	[r]	r « roulé »
S,s	С,с	[s]	s
Ş,ş	Ш,ш	[ʃ]	ch
T,t	Т,т	[t]	t
U,u	Ö,ö	[œ]	eu
Û,û	У,у	[u:]	ou
V,v	В,в	[v]	v
W,w	W,в	[w]	w comme en anglais
X,x	Х,х	[x]	kh
Y,y	Й,й	[j]	y
Z,z	З,з	[z]	z

Les ouvrages sur les Yézidis publiés en langues occidentales (anglais, français et allemand notamment) utilisent de plus en plus fréquemment la graphie *Yezidi* pour se référer à cette communauté. La bibliographie fait aussi apparaître d'autres graphies telles : *Yezdi*, *Yezidiz*, *Yazdi* ou *Yazidi*. En kurde (alphabet latin), le mot s'écrit: *Êzdî*. J'ai adopté pour cette étude la graphie *Yézidi*, en francisant le mot (comme il est d'usage dans les ouvrages francophones) par un accent aigu sur le « e » et en accordant le mot au pluriel et au féminin.

La bibliographie sur les Yézidis de Transcaucasie est avant tout en russe à l'exception de quelques ouvrages en kurde et en arménien. Pour ne pas rompre la continuité du texte, la plupart des citations d'ouvrages en langue étrangère (kurde, russe, arménien, anglais, grec) sont données en traduction française. Je suis responsable de cette dernière (hormis pour les traductions de l'arménien pour lesquelles j'ai été aidée par Anna Mkhi-kyan), sauf lorsque la version française des livres est citée dans la bibliographie.



## **Première partie**

# **Typologie musicale des émotions**



## Chapître I

### Un mariage, quatre enterrements

Un voyageur de passage dans un village yézidi a plus de chance d'assister à des enterrements qu'à des mariages. Ceci s'explique en partie par le fait qu'on se marie à deux mais qu'on meurt seul. Il y a donc deux fois plus d'enterrements que de mariages. De toutes façons, parmi les rituels qui ponctuent la vie d'un individu, l'enterrement est celui que les Yézidis relient le plus au village : il est essentiel d'être enterré dans son village d'origine. Les mariages sont aussi très importants dans la vie de la communauté, mais ils peuvent se dérouler dans les « lieux d'exil ». Quant aux naissances, elles sont peu marquées rituellement (la circoncision n'est en général plus pratiquée et le rituel de la première coupe de cheveux, limitée à la famille proche, est lui aussi en train de disparaître). Les enterrements sont peut-être primordiaux par le fait qu'ils sont nécessairement liés au village, ils sont l'occasion de retrouvailles plus encore que les mariages. Dans nombre d'enterrements auxquels j'ai assisté, le corps du défunt avait été rapatrié de Sibérie, de Moscou, ou de Francfort. Lieu d'origine et de mémoire, la vie du village est ainsi avant tout rythmée par les enterrements.

Dans ce chapitre, je décrirai dans les grandes lignes un mariage et quatre enterrements. Ceci permettra de comparer les contextes rituels dans lesquels apparaissent les émotions de peine et d'exil. Les Yézidis décrivent

en effet les mariages et les enterrements comme des rituels marqués par des affects opposés. Le sentiment d'exil est omniprésent dans les funérailles. En principe, un mariage est un événement joyeux. Une description attentive nous permettra de montrer comment l'exil « infuse » aussi certains moments du rituel de mariage. L'opposition des émotions s'avèrera ainsi partielle : l'exil se décline sous plusieurs formes.

Quatre enterrements pour un mariage, c'est aussi parce que les mariages se ressemblent ; aussi une description suffira-t-elle, alors que les funérailles peuvent présenter des variations importantes et significatives. Les enterrements diffèrent en fonction de l'âge et du sexe du défunt, mais aussi en fonction des circonstances de la mort (mort soudaine et tragique ou mort naturelle).

Je commenterai quelques moments des rituels suivants:

- Nazê et Işxan se sont mariés en mai 2006 dans le village d'Aygeşat, un peu avant le départ pour la transhumance estivale.
- Rexbet est une femme âgée, morte de chagrin en février 2007 après avoir perdu son fils.
- Kerem est un homme d'une cinquantaine d'années, décédé d'un infarctus en Sibérie en avril 2006. Il est enterré dans son village en Arménie.
- Yûrîk est un jeune père de famille tué d'un coup de couteau en Allemagne en août 2007. Il est enterré dans son village natal.
- Ezo est un jeune homme célibataire qui s'est pendu dans son village de la région d'Aparan en 2005.

J'ai filmé le mariage et les trois premiers enterrements. Celui d'Ezo en revanche a été filmé par ses proches. Il m'a paru intéressant de montrer

les différences dans le cas de la mort d'une personne jeune ou vieille, d'un homme ou d'une femme, d'une personne exilée ou vivant au village. Les funérailles d'Ezo présentent de plus le regard des proches du défunt (par le choix des moments filmés et les cadrages).

J'ai choisi pour le mariage et chacun des enterrements quelques moments importants. Ces descriptions ne sont pas exhaustives : il s'agit de saisir quelques moments significatifs dans chacun de ces rituels. Ces descriptions sont accompagnées de renvois à des documents vidéo du DVD qui accompagne la thèse.

## 1. Un mariage à Aygeşat

Aygeşat, plaine de l'Ararat, début mai 2006. Les abricotiers en fleurs sont le signe le plus sûr du retour du printemps. La famille d'Işxan effectuera la transhumance cet été encore, sur les hauts plateaux de l'Ararats. Le départ est prévu pour début juin, dès que la chaleur envahira la plaine. La famille comptera un membre de plus, Nazê. En jeune bru du lignage, Nazê devra suivre les règles du *bukti*<sup>13</sup>, code de comportement des nouvelles recrues du lignage : ne pas manger en présence des hommes et des femmes plus âgés qu'elle, ne pas adresser la parole à ses aînés, en particulier au beau-père, décharger sa belle-mère (et éventuellement les brus plus âgées) de tous les travaux domestiques. La tâche est rude. La période du *buktî* est redoutée par les jeunes filles. Les travaux domestiques n'ont rien d'effrayant pour Nazê. Mais l'idée de se retrouver au lendemain du mariage sous le même toit que des étrangers la fait frissonner. Ce ne sera pas le moment de laisser couler ses larmes. Il faudra remonter ses manches et montrer qu'elle est digne de la famille qui l'a adoptée. L'espoir de Nazê

---

<sup>13</sup> Mot formé à partir de *buk*, qui signifie la bru.

est de tomber enceinte rapidement. Les règles du *bukti* s'assouplissent à la naissance du premier enfant, en particulier lorsque celui-ci est un fils.

Accompagné du *şêx* ou du *pîr*, le père du marié a rendu visite aux nouvelles tombes du village en leur demandant l'autorisation, après tant de peine, de célébrer un mariage dans le village. Après ceci, il a convié le village à la fête.

Durant la nuit qui précède les noces, on décore, les parents du marié (*zava*) décorent une branche d'arbre (*dara zave*) avec des sucreries et des rubans, en dansant au son du *zurna* et du *dohol*. Le lendemain, avant d'aller chercher la future mariée (*buk*), la famille du marié passe dans le village, de maison en maison, pour remplir l'arbre de sucreries et recevoir les vœux des habitants. Cet arbre est symbole d'une vie riche et douce (Aristova 1966 : 152).

Le rituel de mariage comprend les visites ritualisées de demande en mariage, les fiançailles, les rituels dans la famille du marié et de la mariée. Nous allons ici nous en tenir aux noces, qui seront décrites brièvement, en particulier le moment de l'arrivée de la mariée dans la famille du mari.

La mariée est amenée dans la famille du marié en procession dansée, accompagnée du *zurna* et du *dohol*. A la tête du cortège, se trouvent des cavaliers montant des étalons ornés de fleurs et rubans (*siyare bukê*) **(doc. 1)**. Les danseurs, entourant les mariés, suivent derrière. Les mouvements de la danse sollicitent surtout les bras : ce sont des mouvements rotatoires des paumes des mains vers le ciel. Certaines femmes portent dans leurs mains des brioches rondes décorées (*gata*, faites avec de la farine, du sucre et du beurre), elles encadrent les mariés. Un danseur porte l'oreiller de la future mariée (*belgîe bukê*). Le cortège s'arrête devant chaque maison et un toast est porté à la santé des mariés. La vodka réchauffe les gorges. **(doc. 2 et 3)**

Arrivé chez lui, le marié monte sur le toit de sa maison, accompagné d'un ou deux jeunes hommes de son lignage. Dans la main gauche, il

tient la branche d'arbre décorée la veille, et dans la main droite, trois pommes. En bas, dans la cour de la maison, les invités dansent, serrés autour de la mariée. Les amies et parentes de la mariée tiennent l'oreiller de la mariée au dessus de sa tête. Le marié, du haut du toit, lance, une à une, les trois pommes sur la tête de la mariée (protégée par l'oreiller). Puis il secoue la branche d'arbre sur les participants : les sucreries tombent sur les danseurs et sur la mariée. Le marié descend alors du toit, et les parents de la mariée lui frapperont la tête à trois reprises avec l'oreiller de la mariée (**doc. 4**). Au même moment, le père de la mariée dit au père du marié: « Je donne ma fille en sacrifice pour votre fils » (*Ez keça xwe didim, qurbana kurê we dikim*). La mère du marié dispose ensuite des pains (*lavaş*, pain très fin, sans levure, cuit dans le *ocax*, le four traditionnel<sup>14</sup>) sur les épaules des mariés et leur donne à chacun une cuillère de miel, tandis que le *şêx* ou le *pîr* chante une prière (*qewl*). Le pain sur les épaules et le miel sont des appels à la richesse et à l'abondance.

La foule s'approche alors de l'entrée de la maison. Une assiette est posée par terre, sur le seuil de la porte. La mariée doit la casser du pied en entrant dans la maison. Sacrifice (*qurban*) pour accueillir la jeune recrue du foyer et symboliser la perte de sa virginité, tous observent. Une fois l'assiette cassée, les participants entrent (tant bien que mal) dans la maison du marié. Serrés les uns contre les autres, chacun danse comme il le peut au son du *zurna* et du *dohol*. Lorsque ceux-ci s'arrêtent, il n'est pas rare que la mère de la mariée chante pour sa fille une lamentation : elle pleure sa fille qui quitte le foyer, qui part vivre avec des étrangers. Même lorsque la mère de la mariée ne chante pas, l'entrée dans la maison du marié est un moment d'émotion forte. La fiancée pleure bien souvent (**doc. 5**).

Le rituel du *xalat* commence alors. Dans la plus grande attention, les cadeaux offerts par le lignage du marié et de la mariée sont énumérés et

---

<sup>14</sup> le mot *ocax* signifie aussi le foyer. Cette polysémie est analysée dans le chapitre sur l'exil.

leur prix est évalué. Le lignage du marié doit fournir le toit (une maison ou une pièce dans la maison paternelle), et doit payer le *qelen*, le prix de la mariée, qui est constitué de cadeaux importants, notamment de l'or. La mariée, de son côté, doit meubler la maison (ou la pièce dans la maison familiale)<sup>15</sup>. Cette longue énumération laisse enfin la place à des danses au son du *zurna* et du *dohol* (**doc. 6 et 7**).

Le repas se déroule dans deux salles, ou deux espaces (tentes...). Hommes et femmes sont séparés. Une fois le repas consommé, tous se regroupent pour la première danse des mariés. Elle est lente et triste, c'est une danse en chaîne (*govend*). L'ordre des danseurs est le suivant : les parents du marié, le marié, la mariée, les amies de la mariée et la famille de la mariée, puis les invités. La mariée et ses amies pleurent (**doc. 8 et 9**).

Les danses suivantes seront plus entraînantes, plus rapides, plus joyeuses. Elles dureront jusqu'à l'aube. La noce s'achève alors. La mariée ne reverra ses parents que deux mois plus tard, pour le retour rituel dans la maison paternelle (*zeî*). Celui-ci durera deux mois.

Les mariages se déroulent tous de la même manière. Seule la partie itinérante dans le village a tendance à disparaître lorsque le mariage a lieu en ville (en particulier en Russie ou en Allemagne).

## 2. L'enterrement de Rexbet

20 février 2007. Village yézidi d'Alagyaz, région d'Aparan, Arménie. Rexbet Mgoyan, veuve née au début du règne de Staline, a fermé les yeux pour toujours. La nouvelle se répand, les voisins se rassemblent dans la maison de Rexbet, appelée « maison de Kaçaxê Beso » (*mala Kaçaxê*

---

<sup>15</sup> Les mariages coûtent extrêmement cher. Aussi, il n'est pas rare que les filles soient « enlevées » (souvent avec leur accord) pour ne pas avoir à payer les noces.

*Beso*), du nom de son mari. Les téléphones portables sonnent. Ce sont les frères, les cousins, les oncles, les tantes qui appellent de Moscou, Krasnodar, Novossibirsk, Kiev, Francfort, Tbilissi ou Erevan. Quand aura lieu l'enterrement ? Les plus proches ou les plus fortunés s'efforceront de venir. Les autres participeront aux journées de veille du corps par quelques interventions téléphoniques, qui, grâce aux haut-parleurs de leurs portables dernière génération, seront entendues de tous. A Alagyaz, les proches et voisins s'organisent. Les tâches ne manquent pas : achat de victuailles et élaboration du repas funèbre, préparation de la salle de veille... Pour une femme de l'âge de Rexbet, pas la peine d'inviter Sefto, le chanteur professionnel du village voisin, et ses joueurs de *duduk*. Les musiciens professionnels viennent surtout pour les hommes, ou pour une jeune femme... Mais toute la difficulté est de trouver une femme *şêx* et une femme *pîr* pour la préparation du corps de la défunte. Pour le cortège funèbre, un homme *şêx* fera l'affaire, mais le corps d'une femme doit être lavé par des femmes *şêx* et *pîr*... Depuis la fin de l'Union soviétique, la communauté yézidie a été marquée par un exode massif vers les grandes villes de Russie (et d'Allemagne), et il est de plus en plus difficile de trouver des religieux dans les villages yézidis d'Arménie. Il y a certes une femme *pîr* dans le village voisin, mais la seule femme *şêx* de la région est en visite chez ses petits-enfants à Novossibirsk. Les villageois s'organisent pour aller chercher une femme *şêx* dans un village de la plaine de l'Ararat.

Deuxième jour de veille. Trois voitures sont arrivées de Tbilissi dans la matinée. Dans la pièce de veille, le téléphone sonne dans la poche de la grosse veste en laine de File, la fille de Rexbet. C'est Sefto. Il demande s'il doit venir dire des « paroles sur Rexbet ». File répond par la négative : sa mère était une vieille femme, il n'est pas nécessaire de la pleurer au son du *duduk*. Après avoir raccroché, elle dit aux femmes présentes autour du corps défunt : « Il n'est pas honnête, Sefto, il se fait de l'argent sur

le dos de nos morts, il pourrait venir tout simplement sans demander, sans appeler et négocier sa paie ».

Dernière nuit de veille. A la lumière d'une ampoule économique 12 watts, les traits des visages, tirés par le manque de sommeil, par les larmes et les kilomètres parcourus (par certaines) pour assister aux funérailles, sont plus marqués encore dans la salle de veille (**doc. 10**). Les hommes, dans une autre pièce, jouent aux cartes et parlent politique. Pour les femmes, les activités ne manquent pas. Dans le *xanî*, la partie la plus ancienne de la maison, construite en 1911, certaines plument des poulets, d'autres épluchent des montagnes de pommes de terre, d'autres encore pétrissent la pâte pour la confection des *heftnan*, les sept pains sucrés rituels. Ils seront emmenés au cimetière. Un pain sera glissé dans la tombe, avec quelques affaires personnelles que Rexbet emportera avec elle dans l'autre monde. Les autres seront partagés entre les participants. Les conversations vont bon train. A tour de rôle, chacune a droit à un petit quart d'heure de sommeil pour pouvoir affronter, le lendemain, la dernière matinée de veille (**doc. 11**). Autour du corps de la défunte, quelques parentes veillent, elles sont deux ou trois. On ne reste jamais seule avec un mort... L'une d'elles, venue de Russie pour l'occasion, profite de ce moment pour prendre les dernières nouvelles du village. La femme *pîr* et la femme *şêx* -qui est arrivée de la plaine dans la journée- dorment quelques instants avant de procéder au lavage et à l'habillage de la défunte<sup>16</sup>. Le corps doit être prêt avant le lever du soleil.

Dernière matinée de veille. Les femmes se tassent sur les bancs étroits. Malgré le monde, il fait très froid dans la pièce. Les femmes se serrent les unes contre les autres, et déplient des couvertures sur leurs jambes<sup>17</sup>. L'inconfort des bancs, auquel s'ajoute le froid glacial participent

<sup>16</sup> Le pot qui a versé l'eau pour laver le corps est ensuite posé, renversé, au pied du cercueil. Il sera déposé dans la tombe : « Il doit partir avec le mort, il n'a rien à faire avec les vivants » (*pîr Zînê*).

<sup>17</sup> L'hiver, la température est souvent négative au chevet du défunt. On ne chauffe en effet jamais la pièce de veille pour une meilleure conservation du cadavre.

au sentiment d'éreintement des participantes. Hasmig et Hbo, à la tête du cercueil, enchaînent les lamentations. Elles n'épargnent pas Nazê, la veuve d'Eylaz, et belle-fille de Rexbet, de leurs reproches. Nazê est en effet accusée d'avoir tardé à emmener Aylaz, son mari malade, à l'hôpital, ce qui aurait entraîné sa mort. Quant à Rexbet, elle serait morte de chagrin pour son fils Aylaz. L'atmosphère est tendue : si Eylaz est mort à cause de Nazê, et que Rexbet est morte de chagrin pour Eylaz, alors Nazê est portée responsable, indirectement, de la mort de Rexbet, sa belle-mère... Hbo et Hasmig, dans leur parole mélodisée, rappelleront les défunts de chacune des participantes, en faisant des comparaisons avec Rexbet (**doc. 12**). Née en 1925, Rexbet aurait eu le même âge que la mère de Cemilê, morte en 2000. Hbo et Hasmig feront allusion à la mère de Cemilê à plusieurs reprises, provoquant les pleurs de Cemilê. Asnif, la sœur de Rexbet, chantera elle-aussi pour la mère de Cemilê qu'elle connaissait bien et qui était amie avec Rexbet.

Vers 11h, Sefto apparaît, sans ses musiciens. Pas sûr d'être payé, puisqu'il n'a pas été officiellement convié, il a préféré ne pas demander à ses joueurs de *duduk* de l'accompagner (**doc. 13**).

13h, le corps de Rexbet quitte le foyer. Dans la cour, les femmes doivent se séparer du corps sans vie : la procession et la mise en terre sont avant tout une affaire d'hommes. Les femmes participent, en retrait. C'est là, sur le seuil, que chacune crie, une dernière fois, la douleur de se séparer de Rexbet. Dans le froid ambiant, les cris sont matérialisés par la vapeur qui sort de toutes les bouches ouvertes... (**doc. 14 et 15**)

Sur le chemin du cimetière, hormis le bruit des pas sur la neige gelée, on n'entend plus que les *gewl* récités par *şêx* Gno et les pleurs des femmes à l'arrière (**doc. 16 et 17**). Après la mise en terre, un repas chaud, à base de viande de mouton bouillie, réchauffera les corps transis... avec l'aide de la vodka.

### 3. L'enterrement de Yûrîk

1er septembre 2007. Village d'Arevik, plaine de l'Ararat, Arménie. Dans la cour de la maison de Yûrîk, une bâche tendue dispense une ombre légère sur le cercueil ouvert. Les parentes, assises sur des bancs autour du cercueil, hochent la tête. Mourir si loin des siens, si jeune, quelle injustice ! Maudite soit l'Allemagne et l'Arménien qui a poignardé notre Yûrîk ! Sous la chaleur et le soleil insistant malgré la bâche, le corps de Yûrîk, mort le 15 août en Allemagne, matérialise la perte d'un « jeune lion » du clan. A 23 ans, marié et père de deux enfants, Yûrîk était un espoir pour la famille restée au pays. L'espoir d'une réussite financière, l'espoir qu'il contribuerait à la renommée du clan. La mort de Yûrîk est chantée, depuis quinze jours déjà, par les parents, depuis ce coup de téléphone qui annonçait le décès. La nouvelle s'est alors répandue dans la communauté entière, par des lamentations téléphoniques vers Novossibirsk, Yaroslav, Moscou ou Krasnoïarsk. Le corps, rapatrié par avion, sera enterré dans quelques heures. Seulement quelques heures pour veiller le corps, pour pleurer sur le corps : le temps d'une nuit et d'une matinée. Les oraisons se succèdent : hommes et femmes se lamentent sur le cercueil à tour de rôle. Un trio, composé d'un chanteur et de deux joueurs de *duduk*, ponctue les interventions des participants. Derrière la foule compacte et de noir vêtue, surgit une Hummer noire aux vitres fumées. Cindî, un homme d'affaires mafieux venu de la capitale, en sort et se joint à la foule, non sans provoquer des vagues de chuchotements. « Il est venu ! Ils travaillaient ensemble ? N'avaient-ils pas eu des différends ? » Les commentaires s'accordent tous sur un point : ces funérailles ont quelque chose d'historique, de mémorable, et tous les présents sont envahis d'un sentiment de grandeur et de solennité. A la tête du cercueil, les oraisons s'enchaînent : la mère du défunt, les parentes au « coeur brûlant » (**doc. 18, 19, 20, 22 et 24**), les hommes

(**doc. 21**), et le trio de spécialistes (**doc. 23, 25 et 26**) se relaient (ou se disputent) la parole.

A 13 heures, le corps est levé. La procession traverse le village à pied. Un corbillard attend le cercueil à la sortie du village. Le cimetière se situe dans le village d'Artenî, quelques dizaines de kilomètres plus loin (**doc. 27**).

Yûrîk Mgoyan est mort très jeune, poignardé tragiquement alors qu'il était loin des siens, en terre étrangère (*xerîbistan*). Sa mort a tout d'une « belle mort ». Les participants aux funérailles sont particulièrement nombreux. Yûrîk faisait partie du clan (*ber*) des *masekî*, un groupe important en nombre. Les oraisons redoublent d'intensité jusqu'à la mise en terre. (**doc. 28 et 29**)

19 juin 2008, fête des tombeaux, village d'Aygeshat, Arménie. Dix mois ont passé depuis les funérailles. La tombe de Yûrîk, en marbre noir, est ornée d'une gravure colorée à taille réelle. Sa veuve, Lîda, pleure silencieusement. Pour Yûrîk, « lion du clan », les hommes du lignage ont fait appel à Sefto, chanteur professionnel du village de Şenkani, tout là-haut sur le mont Aragats. Accompagné de ses deux joueurs de *duduk*, Sefto dit :

*Wî lê waê, wî lê waê, wî lê waê, wî lê waê*, Lîda malheureuse

Lîda malheureuse, comme l'exil est lourd

Quand Yûrîk a déjà fermé les yeux

Malheureuse, tu as annoncé la nouvelle à Îşxan

Tu as dit : « Yûrîk est blessé, vite, fais venir des médecins et infirmiers ».

En exil Îşxan et ses cousins ont rencontré beaucoup de difficultés.

Le corps de 23 ans de notre Yûrîk nous a été apporté

*Wî lê waê, wî lê waê, wî lê waê, wî lê waê*, Lîda dèranê

*Lîda dèranê, xerîbî usa zore*

*De gava Yûrîk îda ketye nava cya*

*Dèranê, cav te da Îşxan,*

*go: Yûrîkî birîndare, bike bilezîne, hekîm, doxtira jêra bîne*

*Welatê xerîbda Îşxan kurapa gelek cefa dîye.*

*Dèran, cinyazê Yûrîkê bîstsê salî wê ser meda anîne*

Ceux qui vivent en exil ont le cœur  
brisé

*Bê dilê xerîba gele kul-birîne*

Tu as vengé notre frère Sûrîk.

*De heyfa birê Sûrîk hîlanî.*

Quand il n'y aura plus assez  
d'hommes, tu mettras ta tête sur la  
pierre

*Gava wê yeka xelaya mêranî wê serê  
xwe dayne ser kevira*

*De lê waê, Lîda malheureuse, tuée par  
le chagrin, wî lê waê, wî lê waê.*

*De lê waê, Lîda dêranê, kula dilê  
xwera bê wî lê waê, wî lê waê, wî lê  
waê.*

Les paroles de Sefto ne manquent pas de rappeler la vendetta qui a coûté la vie à Yûrîk, mais rendu l'honneur à la famille. Le fils et la fille de Yûrîk, de noir vêtus, jouent dans la poussière près de la tombe. Trop jeunes encore pour être impliqués activement dans le rituel funéraire, ils n'en ont pas pour autant été absents, assistant aux veilles du corps, à l'enterrement et aux commémorations. La raison de leur présence ? « Il faut qu'ils sachent pourquoi leur père est mort, et qu'ils n'oublient pas la mort de ce lion-héros<sup>18</sup> ».

#### 4. L'enterrement de Kerem

Printemps 2006. L'annonce du décès, par téléphone, a été un choc terrible pour la sœur de Kerem. Assise, sans voix, le regard hagard, elle se balance d'avant en arrière. Les proches et le voisinage autour d'elle s'activent. Tout doit être prêt pour l'arrivée du corps d'ici quelques jours. La pièce de veille est vidée de ses meubles. Les portraits du défunt sont accrochés au mur, les bancs de la mairie sont arrivés dans l'après midi. Le temps s'est arrêté dans la maison de Kerem : tous attendent le corps, pour enfin pouvoir veiller celui dont on a appris la mort. Enfin pouvoir lui parler, le pleurer... A l'arrivée du cercueil, c'est à la fois un déchirement et une délivrance. Le défunt est décédé, de mort naturelle, en Sibérie, et son corps a

<sup>18</sup> « *Ewe bila bizanin çima bave çu rahmete. Bila mirina van şêra bir nakin* ».

été ramené. Comme il est mort depuis plus d'une semaine, le cercueil est fermé, et, contrairement aux habitudes, on ne peut voir le visage du défunt, ni le toucher. Les parents se rassemblent au plus vite dans la pièce de veille et les oraisons commencent.

Au troisième jour de veille, les voix sont usées. C'est la fin du rituel, l'épuisement est audible et visible. De temps en temps, quelques hommes entrent dans la pièce, parlent un peu à voix basse, lancent un *birao*, *birao* (frère, frère) d'une voix sonore, puis partent. Les femmes se remettent à pleurer. Certaines femmes qui sont connues pour bien chanter, s'installent à la tête du mort et chantent, même si elles ne sont pas de la famille.

Lever du corps. Les hommes demandent aux femmes de sortir de la pièce. Les participantes sortent, à l'exception des parentes « au cœur brûlant » qui se trouvent au plus près du cercueil. Le désordre commence : cris, pleurs, évanouissements. Montrant leur refus d'abandonner leur proche, elles se lamentent de concert en se penchant sur le cercueil, en l'embrassant. A ce moment, les voix sont très tendues, presque criées. Certaines femmes s'accrochent au cercueil, les hommes les écartent de force, les tirant, les traînant, portant celles qui ont perdu connaissance (**doc. 31**).

La pièce devient silencieuse, on entendra juste la voix du *şêx*, qui énonce une prière, et les cris étouffés des femmes, dehors, qui se lamentent. Derrière le cercueil, on peut remarquer le *stêr*, une immense pile de matelas avec, en haut, quelques oreillers et les portraits des défunts du lignage. Le cercueil est sorti de la maison. Posé à l'extérieur de la demeure, tous pleurent agrippés au cercueil, puis celui-ci est soulevé trois fois vers le haut avec les exclamations *birao*, *birao*, *birao* (frère, frère, frère). Un *şêx* énonce une « parole sur » le mort (**doc. 32**). Sur le chemin du cimetière, les couronnes de fleurs sont en tête du cercueil. Suivent deux hommes *şêx* énonçant en alternance des *qewl*, et une femme *şêx* portant le pain qui sera

enterré avec le mort. Derrière eux, le cercueil est porté par des parents et suivi des participants (hommes puis femmes) (**doc. 33 et 34**).

A l'arrivée au cimetière, le corps est encore pleuré quelques instants et le cercueil à nouveau levé trois fois au son des exclamations « *birao, birao, birao* ». Puis les hommes se chargent de la mise en terre (**doc. 35**). Les femmes s'éloignent pour rendre visite aux tombes familiales. (**doc. 36 et 37**).

Lorsque la fosse est fermée, les hommes font silence debout près de la tombe pour écouter le *şêx* énoncer un *qewl*. Puis les *şêx* embrassent la tombe, suivis des hommes qui écoutaient. Ces derniers baisent la main des *şêx* en leur glissant un billet dans la paume (**doc. 38**).

## 5. L'enterrement d'Ezo

2005 reste une année noire dans les mémoires des Yézidis de la région d'Aparan. Ce fut l'année des pendaisons : trois jeunes originaires de cette région se sont pendus dans la même année. Certains pensent qu'ils avaient vu un film dans lequel le héros se pendait, d'autres parlent de solution de fuite pour échapper à des règlements de compte.

Sukê regarde les portraits de ses fils Ezo et Camal et de son mari Xudo. Les trois hommes du foyer enterrés. Sukê ne se lasse plus, depuis, de répéter en hochant la tête, « Je suis étrangère » (*ez xerîbîm*). Sur la télévision, les cassettes vidéos des funérailles, qu'elle garde précieusement. Deux cassettes pour Camal: celle de son mariage et celle de son enterrement. Ezo, lui, n'a qu'une cassette, c'est la plus usée, la plus regardée. Ezo est mort célibataire, il avait 21 ans. Un chagrin inconsolable pour sa mère. Pour les jeunes comme Ezo, le rituel funèbre prévoit un mariage, pour ne pas partir seul vers l'autre monde.

Deuxième jour de veille. Ezo, au centre de la pièce, est recouvert d'un drap jaune. Il n'est pas encore revêtu des habits avec lesquels il sera enterré. Une villageoise « au cœur brûlant » entonne d'une voix puissante et affirmée des lamentations. Sûkê, à la tête du cercueil est maintenue par des parentes qui l'empêchent de se griffer le visage (**doc. 39 et 40**). La parole mélodisée circule (**doc. 41**).

Ali et ses joueurs de *duduk* arrivent dans l'après-midi<sup>19</sup>. Ils s'installent dans un coin de la pièce, aux pieds du défunt. La caméra ne les filme pas (ou peu), elle s'attarde sur le visage du défunt, sur son frère et sa soeur, accroupis à son chevet, et sur les parentes (**doc. 42**), parfois aussi sur les portraits au mur (**doc. 43**).

Au troisième jour de veille, les parents réunis offrent des cadeaux de mariage au défunt. Ils lui passent aux doigts des bagues en or, accrochent des gourmettes étincelantes à ses bras. L'arbre de mariage, une branche ornée de rubans et de bonbons et sucreries diverses, est présent dans la pièce. Du paquet de cigarettes qui se trouve dans la poche de la veste du défunt, les hommes prennent de temps à autre une cigarette qu'ils allument pour le défunt et placent près du cercueil, dans un cendrier. Elle se consumera seule, comme tant d'autres, durant ces trois jours. Ali et ses musiciens énoncent des « paroles sur » Ezo. (**doc. 44**)

Vers 13h, le cercueil est sorti dans la cour où il est pleuré une dernière fois (**doc. 45**). Les anciens racontent que, dans le passé, lorsqu'un jeune homme mourait, la procession était dansée (avec les mêmes danses que le cortège nuptial) mais à reculons et en silence (sans *duduk* ni *zurna*). Seuls les *şêx* disaient des prières (*qewl*). Cette tradition est abandonnée aujourd'hui. Pour les jeunes célibataires, le rituel funèbre prévoit une proces-

---

<sup>19</sup> Depuis quelques temps déjà, Ali a quitté le village et s'est installé en France. Tous le disent : Ali était meilleur que Sefto. Mais comme seul Sefto est resté au village, c'est lui, depuis, qui est convié.

sion bruyante (klaxons) devancée par l'arbre du marié (qui sera secoué sur sa tombe au moment de la mise en terre<sup>20</sup> (**doc. 46 et 47**).

Les funérailles d'Ezo Ussubian ont été filmées par la famille du défunt. C'est aujourd'hui souvent le cas, en particulier lors de la mort d'un homme ou d'une jeune personne. En visionnant la cassette, Sukê commente à la fois le mariage de son fils et son enterrement.

---

<sup>20</sup> En Azerbaïdjan, un jeune homme mort célibataire est emmené au cimetière au son du *zurna* et des *nagara* -petits tambours doubles joués avec des baguettes en bois (Amy de la Bretèque 2002). Les funérailles de jeunes célibataires ont dans de nombreuses régions du monde, des éléments qui les rapprochent d'un mariage. Voir notamment Andreesco et Bacou (1990 :45).

## Chapître II

### Chanter la joie, dire la peine

Les Yézidis d'Arménie distinguent et opposent deux types d'énonciation: les *stran* et les *kilamê ser*. Chacune de ces catégories est liée à une vocalité particulière: les *stran* sont des « chants », les *kilamê ser* sont des « paroles sur ».

Les *kilamê ser* ou « paroles sur » sont des énonciations liées à la douleur, la peine, la nostalgie : décès d'un proche, situation d'exil. L'attention des auditeurs est portée sur les mots. Contrairement aux *kilamê ser*, les *stran*, chantés à plusieurs et dansés en ronde, ne sont pas appréciés pour leurs paroles. Personne ne prête attention aux mots articulés, mais tous commentent la danse.

Le choix de dire des paroles tristes en les mélodisant sans les considérer comme des « chants » (*stran*) est intéressant à plusieurs égards. Pourquoi en effet donner un statut particulier à ces énoncés de peine ? Qu'est-ce que la mélodisation ajoute à ces mots ? Ce chapitre portera sur l'analyse du rapport entre *stran* et *kilamê ser* à un niveau musical et sémantique.

## 1. Chants de joie

Les répertoires appelés *stran* (chant) sont joués principalement lors des mariages ou de certaines fêtes calendaires. Les *stran* peuvent être chantés en groupe (forme responsoriale) ou par un chanteur soliste accompagné d'un synthétiseur, mais ils sont le plus souvent joués au *zurna* et au *dohol*. Ces formes sont plus fixes au niveau mélodique et métrique que les « paroles sur » et font l'objet de pratiques collectives.

### 1.1. Des chants sans parole

Aux dires de tous, les paroles des *stran* ne sont pas importantes. Elles sont souvent répétitives et parfois décousues. Dans l'exemple suivant, les paroles glorifient l'invitée (*mévan*) du foyer: la bru.

L'invitée joue, la bien-aimée danse	<i>Mévan lédixe, yar dilîze</i>
Invitée, invitée, invitée, chère invitée	<i>Mevan, mévan, mévan can</i>
Quelle précieuse invitée	<i>Çi mévanekî e'zîze</i>
Bienvenue dans la maison de mon père	<i>Keremke şênnya bavê min</i>
Invitée, invitée, invitée, chère invitée	<i>Mevan, mévan, mévan can</i>
Invitée, invitée, invitée, chère invitée	<i>Mevan, mévan, mévan can</i>
L'invitée joue, la bien-aimée danse	<i>Mévan lédixe, yar dilîze</i>
Invitée, invitée, invitée, chère invitée	<i>Mevan, mévan, mévan can.</i>

Le chant suivant, chanté par Binbaş et son neveu est lui aussi représentatif de la répétitivité des paroles. Le sujet aussi est assez classique : une comparaison entre le *zozan* (les alpages) et une jeune fille. Les deux premiers vers sont chantés par Binbaş, les deux suivants par son neveu et ainsi de suite.

Similo, Lîlan, Lîlan	<i>Similo, Lîlan bi Lîlane</i>
Cano, Lîlan, Lîlan	<i>Cano, Lîlan bi Lîlane</i>
Similo, Lîlan, Lîlan	<i>Similo, Lîlan bi Lîlane</i>
Cano, Lîlan, Lîlan	<i>Cano, Lîlan bi Lîlane.</i>
Similo, poitrine dorée comme un pâturage de montagne	<i>Similo, sîngê zêr zozane</i>
Cano, Lîlan, comme un pâturage doré de montagne	<i>Cano, Lîlan zêr zozane</i>
Similo, poitrine dorée comme un pâturage de montagne	<i>Similo, sîngê zêr zozane</i>
Cano, Lîlan, comme un pâturage doré de montagne	<i>Cano, Lîlan zêr zozane.</i>
C'est le pâturage de ces jeunes gens	<i>Ew zozana van xortane</i>
Similo, Lîlan, Lîlan	<i>Similo, Lîlan bi Lîlane</i>
C'est le pâturage de ces jeunes gens	<i>Ew zozana van xortane</i>
Similo, Lîlan, Lîlan	<i>Similo, Lîlan bi Lîlane.</i>
Similo, Lîlan, comme un pâturage doré de montagne	<i>Similo, Lîlan zer zozane</i>
Similo, ton front est comme une place	<i>Similo, e'nya te meydane</i>
Canê, ton front est comme une place	<i>Canê, e'nya te meydane</i>
Similo, ta poitrine est comme une place	<i>Similo, sîngê te meydane</i>
Cano, Eno est ton invité	<i>Cano, E'no te mêvane</i>
Similo, tes dents sont telles des perles	<i>Similo, diranê tey mircane</i>
Canê, tes dents sont telles des perles	<i>Canê, diranê tey mircane</i>
Similo, tes dents sont telles des perles	<i>Similo, diranê tey mircane</i>
Canê, tes dents sont telles des perles	<i>Cano, diranê tey mircane</i>
Similo, le champ de ta maison est tout proche	<i>Similo, zevya malê xet bi xete</i>
Canê, le champ de ta maison est tout proche	<i>Canê, zevya malê xet bi xete</i>
Similo, le champ de ta maison est tout proche	<i>Similo, zevya malê xet bi xete</i>
Canê, le champ de ta maison est tout proche	<i>Canê, zevya malê xet bi xete.</i>
Meneur de la ronde, cousine (fille de la tante paternelle)	<i>Sergovendî wê qîz mete</i>

Meneur de la ronde, cousine	<i>Sergovendî wê qîz mete</i>
Meneur de la ronde, cousine	<i>Sergovendî wê qîz mete</i>
Meneur de la ronde, cousine	<i>Sergovendî wê qîz mete.</i>
Similo, Lîlan, Lîlan	<i>Similo, Lîlane bi Lîlano</i>
Cano, Lîlan, Lîlan	<i>Cano, Lîlane bi Lîlano.</i>
Similo, notre village est dans les prairies	<i>Similo, gundê me çîmane</i>
Canê, notre village est dans les prairies	<i>Canê, gundê me çîmane</i>
Similo, notre village est dans les prairies	<i>Similo, gundê me çîmane</i>
Canê, notre village est dans les prairies	<i>Canê, gundê me çîmane.</i>

Si le contenu sémantique ne joue qu'un rôle secondaire dans les *stran*, il revêt en revanche une importance capitale dans les « paroles sur » (*kilamê ser*), comme nous le verrons plus loin dans ce chapitre.

## 1.2. Le chant du *zurna*

La musique du *zurna* est appelée *stran*. C'est donc le même terme qui qualifie les énoncés vocaux et instrumentaux. Cette parenté est due à des caractéristiques formelles partagées entre les mélodies<sup>21</sup> du *zurna* et les *stran* vocaux, ainsi qu'à un éthos similaire.

Le *zurna* est un hautbois joué avec la technique du souffle continu, comme le *duduk*. Il joue dans un registre relativement aigu (plus aigu que le *duduk*) et est toujours accompagné du *dohol*.

Le *zurna* joue les mêmes mélodies ou des mélodies très proches de celles qui seraient chantées vocalement : les airs sont répétitifs, tout comme le sont ceux des *stran* vocaux.

<sup>21</sup> Les musiciens yézidis d'Arménie n'emploient en général aucun terme kurde pour « mélodie », mais ils emploient parfois le terme russe « mélodia » (*мелодия*). La littérature kurde des pays avoisinants emploie les mots *awaz*, *saz*, *neghme*, *nizim*, *gotin*. Parfois, enfin, le mot *stran* est employé pour mélodie.

### 1.3. Chanter = danser

Les chants responsoriaux et le *zurna* sont intimement liés à la fête et à la danse. Le duo *zurna* et *dohol* est toujours présent dans les mariages, mais aussi lors de certaines fêtes calendaires. Mesurés, ces répertoires sont toujours dansés, le plus souvent en ronde, main dans la main et épaules jointes. Les pas, plus ou moins complexes, sont systématiquement couplés avec des mouvements verticaux du corps entier ou des épaules. La ronde se déplace toujours de gauche à droite<sup>22</sup>. Tous effectuent des mouvements identiques, à l'exception du danseur à la tête de la ronde (*serê govendê*) qui bénéficie d'une liberté de mouvement plus grande. De sa main libre, il tient un foulard qu'il agite, et, prenant appui sur le deuxième danseur de son bras gauche, il effectue des pas plus larges, plus sautés, plus variés que les autres danseurs. C'est souvent lui qui paye la danse auprès des musiciens.

Les joueurs de *zurna* et *dohol*, professionnels conviés pour l'occasion, se placent en général au centre du cercle des danseurs. L'heure est à la joie. Les danseurs et le public glissent des billets sous la lanière tenue en bandoulière du *dohol*. Rémunération des musiciens, cette somme, affichée aux yeux de tous, est aussi un témoin de la réussite de la fête.

Les rondes sont souvent mixtes : hommes et femmes dansent ensemble. Il n'est pas rare cependant que la tête de la ronde soit occupée par les hommes, et la queue par les femmes : la ronde est ainsi mixte, mais avec des espaces séparés.

Certaines rondes sont rapides, d'autres sont lentes. Les danses rapides sont *oînare* (ou *nare*), *adlê* et *koçarî*, *acamî*, *yaz-yaz laçî*, etc. Pour certaines rondes, les danseurs posent leurs mains sur les épaules de leurs voisins, pour d'autres, ils se tiennent par la main ou par le bras entier. Les danses lentes sont notamment *sekme*, *cangulê nerî*, *laçî bene* et *şoror*. Les danseurs se tiennent alors le plus souvent par l'auriculaire. On caractérise

<sup>22</sup> Dire à quelqu'un « Que ta ronde aille à gauche! » (*govendê te cepê here !*) est une injure, ou, pire, une malédiction.

les danses avant tout par leur caractère lent ou rapide et par la position des mains. Les mouvements des pieds, spécifiques à une ou deux danses, ne servent que rarement à décrire une danse.

Les danses en rond sont de loin les plus courantes. Il existe cependant aussi une danse plus individuelle, utilisée notamment lors de la procession vers la maison du marié, dans laquelle les mouvements des mains sont particulièrement importants : coudes fixes à la hauteur des épaules, les paumes des mains tournées vers le ciel effectuent des mouvements circulaires sur elles-mêmes. Cette danse est très répandue dans les fêtes arméniennes, mais elle n'existe pas chez les Kurdes de Turquie. Les Yézidis du Caucase disent que cette danse est apparue au contact des Arméniens. Les guérilléros du PKK, qui ne ratent aucune occasion de faire leur propagande, ne manquent pas de dire, à la vue de cette danse : « *otantik nine* », ce n'est pas « *otantik* » (authentique).

Les rondes (*govend*) sont aujourd'hui le plus souvent accompagnées du *zurna* et du *dohol*. Parfois cependant, elles peuvent être accompagnées de chants responsoriaux. Les chanteurs sont alors au moins deux, mais ils peuvent aussi être plus nombreux (4, 6 etc...). Hommes et femmes peuvent chanter ces répertoires. Quand l'exécution est mixte, les hommes chantent la première phrase, les femmes chantent la réponse. Les chanteurs sont en même temps danseurs. La musique vient donc de la ronde elle-même.

L'association entre chant et danse est liée à ce rôle double des chanteurs-danseurs. C'est en tout cas la communion des gestes, de la musique et de la poésie qui fait sens : l'image du *stran* est celle du mouvement, du rebond des épaules présent dans les danses. Chant et danse sont ainsi intimement liés.

Mê - van lê dire yar di - lî - ze  
 Ğî me - van - e - kî e - zî - ze  
 Mê - van mê - van mê - van mê - van

Mê - van mê - van mê - van can  
 Ke-rem- ke şê - nya ba - vê min  
 Mê - van mê - van mê - van can

**Illustration 6:** Extrait de *stran vocal* (*mêvan-mêvan*) chanté par Binbaş et son neveu. (Doc 48)

#### 1.4. Caractéristiques du « chant »

Les *stran* vocaux, mesurés, sont en général chantés sans accompagnement instrumental. La forme est une alternance (AA-BB ou plus fréquemment AB-AB) entre deux chanteurs ou deux groupes de chanteurs. Leur construction mélodique, rythmique et sémantique suit les pas de la danse. La ligne mélodique est répétitive.

Les illustrations 6 et 7 illustrent ces caractéristiques. Le chant *mêvan-mêvan* (invite-invité) (**doc. 48, ill. 6**) comprend deux phrases mélodiques. Le premier chanteur chante A et B qui seront ensuite répétés par le deuxième chanteur. Le chant *zozan* (pâturage estival) a une ligne mélodique d'une seule phrase, toujours identique (**doc. 49 ill. 7**). Le premier chanteur chante deux fois la phrase mélodique avec des paroles différentes. Le deuxième chanteur répètera à l'identique. Outre la constance de la phrase mélodique, les paroles chantées présentent de nombreuses similarités d'un vers à l'autre.

La répétitivité de la mélodie et des paroles donne le sentiment d'un chant sans début ni fin. Le temps d'énonciation de ces chants varie en

Si - mi - lo      Lî - lan      bi      Lî - la - ne  
 Ca - no      Lî - lan      bi      Lî - la - ne  
 Si - mi - lo      sîn - gê      zer      zo - za - ne  
 Ca - no      Lî - lan      zer      zo - za - ne  
 Ew zo - za - na      van      xor - ta - ne  
 Si - mi - lo      Lî - lan      bi      Lî - la - ne  
 Si - mi - lo      e - nya      te      mey - da - ne  
 Ca - nê      e - nya      te      mey - da - ne  
 Si - mi - lo      sîn - gê      te      mey - da - ne  
 Ca - no      E - no      te      mê - va - ne  
 Si - mi - lo      di - ra - ne      tey      mir - ca - ne  
 Ca - nê      di - ra - ne      tey      mir - ca - ne

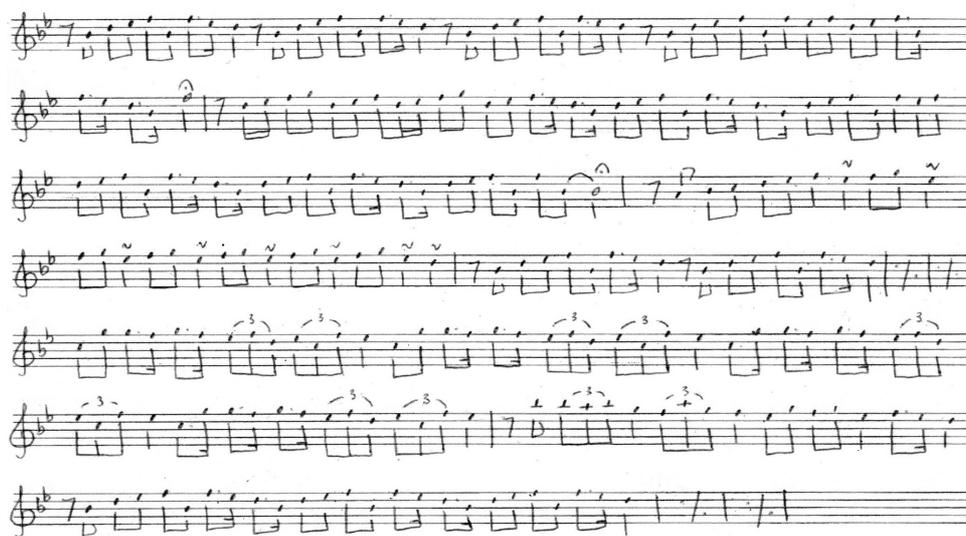
**Illustration 7:** Extrait de *stran* vocal (*zozan*), chanté par Binbaş et son neveu. (Doc 49)

fonction de la demande : il peut être arrêté au milieu ou recommencé en boucle si besoin est.

Les mélodies du *zurna* sont elles aussi mesurées et répétitives. Les mélodies du *zurna* peuvent être rapprochées, dans leur structure, de celles des chants responsoriaux. Elles correspondent d'ailleurs parfois à des chants responsoriaux de forme AA – BB ou AB-AB (**doc. 50, ill. 8**).

Le joueur de *zurna* peut enchaîner différentes mélodies sans s'arrêter. Si le rythme est identique, rien ne change pour la danse ni pour le *dohol*. Parfois aussi, le joueur de *zurna* change de rythme de danse : le *dohol* et la ronde suivent alors.

Le *dohol* accompagne avec des rythmes, souvent à quatre temps, liés aux pas de la danse, construits sur une opposition *dum* (grave) et *tak* (aigu).



**Illustration 8:** Extrait de *stran* instrumental enregistré lors de la fête de Xidirnebi (Alagaz, février 2007). Doc 50

## 2. « Paroles sur... » la peine

Ces répertoires chantés (*stran*) sont en contraste avec ce qui est appelé « parole sur » (*kilamê ser*<sup>23</sup>). Les « paroles sur » peuvent être entendues dans des occasions diverses. Elles sont très présentes dans les funérailles et les fêtes calendaires estivales (fêtes des Tombeaux - *Roja Maza-la*), mais elles dépassent largement le cadre funèbre. Autrefois, ces paroles étaient aussi énoncées lors de veillées appelées *diwan*. Ces veillées ont disparu, mais on entend souvent les « paroles sur » de manière informelle, au hasard d'une fenêtre ouverte ou au détour d'une conversation. Des « paroles sur » peuvent en effet être insérées dans une conversation dès qu'un sujet relatif à la peine est abordé. Elles peuvent aussi être énoncées dans les pâturages l'été, ou autour du poêle l'hiver. Depuis l'arrivée des postes de télévision dans les maisons, les soirs où l'on chante sont plus rares. Allu-

<sup>23</sup> Le mot kurde *kilam* vient de l'arabe *kalam*. Le sens en kurde, et en particulier pour les Yézidis, est un peu différent cependant. *Kalam* signifie en arabe discours ordonné ou encore rythmé, et désigne la prose ou poésie. Voir dictionnaire arabe/français, français/arabe, sous la direction de Daniel Reig, Larousse As-Sabil, collection Saturne, 1983. Sur le sens de *kalam* chez les Kurdes *Ahl-e haqq* (fidèles de la vérité), voir Mir-Hosseini (1996 : 118).

mée en continu dans la pièce de vie, la télévision contribue au programme musical. Les chaînes satellites kurdes de Turquie et d'Irak diffusent de nombreux *stran* mais aussi des *kilamê ser*.

Les *kilamê ser* sont aisément qualifiables de chant pour des oreilles non yézidiées : les paroles sont énoncées sur une ligne mélodique clairement définie. Mais pour les Yézidis, les *kilamê ser* diffèrent radicalement des *stran*, considérés comme du chant. Dans les commentaires des Yézidis, ces « paroles sur » peuvent se décliner de multiples manières: paroles sur l'exil (*kilamê ser xerîbiye*), paroles sur l'héroïsme (*kilamê ya meraniya*), paroles sur les funérailles (*kilamê ser şine*), paroles sur le défunt (*kilamê ser miriya*), paroles sur le malheur (*kilamê ser derane*), paroles de nostalgie pesante (*kilamê ya derda*)... Toutes ces énonciations évoluent dans la même sphère affective.

Quelques exemples de *kilamê ser* nous permettront de comprendre l'unité de cette catégorie en même temps que sa diversité.

## 2.1. Paroles sur le défunt

De toutes les « paroles sur », celles sur le défunt sont certainement les plus répandues. Omniprésentes dans les funérailles et dans les fêtes de tombeaux, elles peuvent aussi être dites au quotidien par les femmes endeuillées. Lors des rituels funéraires, les « paroles sur le défunt » (*kilamê ser miriya*) peuvent être énoncées par tous : hommes et femmes participant au rituel, chanteur professionnel embauché avec ses deux joueurs de *du-duk*, ou encore, hommes *şêx* et *pîr* auxquels des « paroles sur le défunt » sont commandées (contre rémunération). Je ne donnerai ici que deux exemples de « paroles sur le défunt » : celles-ci seront analysées en détail dans la partie relative aux funérailles.

Le premier exemple a été énoncé lors des funérailles d'Ezo en 2005 par une femme d'une cinquantaine d'années. L'énonciatrice est connue pour participer à toutes les funérailles du village de Rya Taze et de la région d'Aparan. (On peut entendre d'autres *kilamê ser* de cette femme dans les **doc. 39 et 40**). Sa voix est forte et puissante. Elle manipule le verbe funèbre avec dextérité : ses « paroles sur », à la fois adaptées aux funérailles d'Ezo et assez générale pour rappeler l'ensemble des deuils, ne laissent personne indifférent. Les femmes sanglottent et gémissent, et les hommes, debout sur le pas de la porte, enfoncent leur tête dans leurs épaules, laissant couler leurs larmes.

Nous dirons à nouveau: «Quel dommage pour ce jeune homme qui s'est pendu»

*Emê dîsa bêjin yazix xortê xezevê*

*De lê waê*, je dis: «Sûkê malheureuse, allons au marché »

*De lê waê, ezê bêjim Sûkê merûmê, emê herne sûkê*

J'achèterai pour mon Ezo des habits de marié, le voile de la mariée

*Ezê Ezoê xwera bazarkim kincê zevê, xêlya bûkê*

Que je sois le sacrifice des défunts de la maison de mon père

*Ez qurbana mirîê mala bavê xwebim*

Foyer paternel, pourvu que la maison ne brûle pas

*Mala bavê, omîd-êşana, neşewite*

Je ne sais pas qui a été maudit

*Nizam nîfira kê bû*

Que le fiancé n'aille pas tirer le voile de la fiancée<sup>24</sup>

*Go bira zeva neçe ber perda bûkê*

Malheureuse, malheureuse, malheureuse

*Dêran, dêran, dêran, dêran, dêran*

*Lê lê waê*, Ezo, mes yeux, fils

*Lê lê waê, Ezo, ç'ara min, lao*

Beaucoup de lions de la maison de mon père sont partis

*Gele şêrê mala bavê te çûne*

Qui d'un infarctus, qui brûlé, qui d'un accident de la route, que la mère soit malheureuse

*Herç'ê înfartêye, axê şewatêye, birî-nê ox'irêye, serê daykê kurbe*

Blessés d'un cancer, nœud mortel

*Birî-nê kulêye, kapê xezevêye*

<sup>24</sup> La fiancée était autrefois couverte d'un voile pendant une partie de la cérémonie, jusqu'à ce que le mari soulève le voile, découvrant son visage. Cette pratique n'est plus pratiquée par les Yézidis d'Arménie, mais elle peut être évoquée dans les chants et « paroles sur ».

Que la maison du père des mères et  
des sœurs ne brûle pas

Je ne sais pas quoi, ni pour quelle rai-  
son

Que ma mère soit malheureuse, le  
maître de maison des tombes vieilles  
et fraîches.

*De lê waê, de lê waê*, mère folle de  
chagrin

Chère à mon cœur, c'est vrai, il  
dit : « Je vais me tuer »

Voilà déjà 4 ans, que que la région na-  
tale de mon père est noire

Le malheur entre dans le cœur des  
hommes, les gens se lamentent sur la  
cime de la montagne

Le jeune cœur tombe sous terre

Malheureux, Ezo, mes yeux, ma soi-  
rée est devenue sombre

Que ma mère soit malheureuse, je ne  
sais pas, en ce petit matin

Je ne sais pas quel feu a plu sur mon  
jeune corps

Je ne sais pas, mère aux cheveux cou-  
pés courts

Ezo âgé de 21 ans s'est pendu

J'ai dit : « Que ta mère soit malheu-  
reuse, qu'elle ne puisse pas s'endor-  
mir »

Malheureuse, malheureuse, malheu-  
reuse, personne n'y a cru, fils

Ezo a dit : « Voilà déjà 3 jours que je  
vois en rêve mon frère à la gare »

Il a dit : « Nous nous sommes salués »  
J'ai dit : « Fils, comment allez-  
vous ? »

Il a dit : « Grâce à Dieu, nous sommes  
vivants et en bonne santé ».

*De bê waê*, fils, tous n'avaient que des  
compliments à ton égard

Si une personne avait dit : « Il n'est  
pas si bon », notre cœur ne souffrirait  
pas tant.

*Bira mala bavê dayik, xayînga neşe-  
wite*

*Ez nizanim çye, çi menêye*

*Go serê dya min kurbe, xenji malxuê  
gorê kevn-tezene*

*De lê waê, de lê waê, delilê daê*

*Delala dilê minê, raste, divê ezê xwe  
bikujim*

*Eva serê çar salane warê bavê min  
reşe*

*Kul bikeve dilê meryada, merî xwera  
ser serê ç'ya dinale*

*Canya can dikeve binê erdê*

*Delalê, Ezo, ç'ara min, êvara min bû  
terî*

*Serê dya min kurbe, nizanim, vê sibê  
şebeqê*

*Nizanim, çi agir bû ser canya mine  
cahilda barî*

*Ez nizanim, dayka porkur seqirye*

*Ezoê bîstyek salî ketye kapê xezevêda*

*Go serê dya te kurbe, dya te xew na-  
keve ç'eva*

*Dêranê, dêranê, dêranê, kesî bawer  
nedikir, lao*

*Ezo go: eva sê roje birê xwe vakzalê-  
da divînim*

*Go em çûne dest-rûê hevda, min go-  
tye kuro, hûn çawanin*

*Gotye em şikir sax' û silametin*

*De bê waê, lao, gişta payê te dida,  
xwezî*

*Xwezî yekî bigota yekî xirave, wekî  
dilê me neêşya*

Les gens ont pleuré amèrement et ont dit : « Nous l'avons élevé »	<i>Cimetê ç'evê xwe derdixist, digo xweykiryê meye</i>
Il avait 21 ans, il a grandi entre nos mains	<i>Bîstyek salîye, destê meda mezin bûye</i>
Oui, fils, si alors ton frère avait pu sortir avec toi	<i>Erê, lao, xwezi hîngê birê te teva derketa</i>
Si ton frère avait regardé vers ta porte	<i>Bira dîna xwe bida ber derê teda</i>
Malheureuse, malheureuse, malheureuse	<i>Dêranê, dêranê, dêranê</i>
Je suis malheureuse pour ton bonheur perdu, fils	<i>Ez dêrana bext-mirazê teme, lao</i>
<i>De lê waê, allez, ne fais pas cet hiver</i>	<i>De lê waê, were vê yekê vê zivistanê neke</i>
J'ai dit : « Frère, va, sauve-moi »	<i>Go birao, were min xilazke</i>
Malheureuse, la poitrine du beau Ezo, de belle carrure	<i>Dêranê, gaz-gerdenê Ezo kawî-kubar, bejna bilind</i>
<i>De lê waê, si à la place du noeud mortel il y avait eu mon lait</i>	<i>De lê waê, wekî kapê xezevê dewsa şîrê min bûya</i>
Si tu avais dit : « Mère, je mourrai un jour comme celui-ci », ta mère serait malheureuse	<i>Te bigota: daê, ezê filan rojê bimrim, dayka te qertelbe</i>
<i>De lê waê, j'ai dit: «Tombe, tombe»</i>	<i>De lê waê, mi go: mezelo, ha mezelo</i>
Deux serpents à la tête dorée en sortent	<i>Wê jê derkeve cote tîreme'rê serzero</i>
Ils ont bu le sang des jeunes filles et des femmes âgées, fils	<i>Xwerine xûna kalik-pîrikano, lao</i>
Fils, je serai ton sacrifice	<i>Gelo lao, qurbana teme</i>
Je ne sais quoi dire	<i>Ez nizanim çi bêjim</i>
Pour ta grande taille je suis devenue aveugle	<i>Bona bejn û bala te kere-gêjim</i>
Que ta mère soit malheureuse, je ne sais avec qui partager mon chagrin.	<i>Dayka te qertelbe, ez nizanim derd û kulê xwe kêra bêjim.</i>

Cette « parole sur le mort » est assez représentative des énoncés funèbres des femmes. On peut relever la thématique du sacrifice (Je serai le sacrifice de la maison de ton père), les formules de peine telles *lê lê waê* et l'usage du discours rapporté pour « faire parler » différents acteurs.

Le deuxième exemple est énoncé par un professionnel, Aziz, accompagné de deux joueurs de *duduk*. Les phrases sont plus courtes et parfois répétées. Le contenu est plus général et pourrait convenir, à quelques

exceptions près, à d'autres funérailles. Aziz est un chanteur très apprécié dans la région d'Aparan. On dit qu'il est le meilleur et que les funérailles dans lesquelles il a dit des « paroles sur » ne s'effaceront pas des mémoires. (On peut entendre Ali dans les **doc. 42 et 43** lors des funérailles d'Ezo. Les paroles transcrites ci-dessous correspondent à un autre moment des funérailles).

Je suis blessé, blessé	<i>Birîndarim, birîndarim</i>
Tu es venu, venu	<i>Bê tu hatî, hat</i>
Frère Ezo, tu es venu, venu	<i>Ezo bira, tu hatî, hatî</i>
Notre Coeur est blessé	<i>Dilê me kul-birîne</i>
Je suis blessé dans ce pays, mère	<i>Birîndarim, daê, vî welatî</i>
Pourquoi n'es-tu pas venue	<i>Çira ser mida nehatî</i>
Je ne vois pas mes proches	<i>Omid-êşan min bûne qatî</i>
Ma vie est passée, elle ne reviendra plus	<i>Emrê min çû, îdî paşda naê</i>
Je suis mort, mort	<i>Ha mirîme, ha mirîme</i>
Mère, lève-toi et habille-moi	<i>Daê, rave ser xwe min bixemilîne</i>
J'ai l'âge d'or	<i>Canya min zêrîne</i>
Ô monde, ô monde	<i>Hey dinyaê, hey dinyaê</i>
Quel dommage pour mon âge d'or	<i>Heyfa canya min zêrîne</i>
La blessure fait souffrir mon coeur	<i>Birîn dilê min dêşîne</i>
Il me trompera	<i>Wê min bixapîne</i>
Petit à petit il éteint ma vie	<i>Emrê min hêdî-hêdî vêsîne</i>
Le destin dit: « Tu es éteinte »	<i>Felek divê: tu vêsîne</i>
J'ai l'âge d'or	<i>Canya mine zêrîne</i>
Il trompe ma jeunesse	<i>Cahalya min dixapîne</i>
Ax, destin, pourquoi agis-tu ainsi	<i>Ax, felekê, te çima wa kir</i>
Ouvre le couvercle de mon cercueil	<i>Derê tabûtê ser min vekir</i>
<i>Lê waê, lê waê, lê waê</i>	<i>Lê waê, lê waê, lê waê</i>
<i>Lê waê, lê waê, lê waê</i>	<i>Lê waê, lê waê, lê waê</i>
<i>Lê waê, lê waê, lê waê, Ezo, frère</i>	<i>Lê waê, lê waê, lê waê, Ezo, bira</i>
Que ta soeur ne voie pas de joie	<i>Bira xayînga te xêrê nevîne</i>
Je ne sais pas pourquoi elle est venue avec toi ce matin	<i>Nizam çira vêspê tera hatye</i>
Quel dommage pour cette vie de 21 ans	<i>Heyfa emrê bîstyekek salî</i>

Elle s'en ira demain matin sous terre	<i>Wê sivêda bikeve bin erd û xwelî</i>
<i>Lê waê, lê waê</i>	<i>Lê waê, lê waê</i>
<i>Lê waê, lê waê</i>	<i>Lê waê, lê waê</i>
Ah, mon coeur pleure	<i>Ax, digrî dilê min</i>
Je n'ai pas de patience	<i>Qe tune sebra min</i>
Que va-t-il advenir de moi	<i>Wê çawabe halê min</i>
Ah, mon coeur pleure	<i>Ax, digrî dilê min</i>
De mes yeux coulent des larmes	<i>Hêsir têne ç'evê min</i>
Elles coulent, coulent	<i>Tenême, tenême</i>
Destin, comme tu me fais mal	<i>Felek, çawa tu min dêşînî</i>
Destin, comme tu me fais mal	<i>Felek, çawa tu min dêşînî</i>
A qui envoyer la nouvelle	<i>Cavê kêra bişînim</i>
Ah, mon coeur pleure	<i>Ax, digrî dilê min</i>
De mes yeux coulent des larmes	<i>Hêsir têne ç'evê min</i>
Mon fils, mon fils	<i>Kurê min, kurê min</i>
Ah, mon coeur pleure	<i>Ax, digrî dilê min</i>
De mes yeux coulent des larmes	<i>Hêsir têne ç'evê min</i>
Ah, mon fils, mon fils	<i>Ax, kurê min, kurê min</i>
Il vente, il pleut	<i>Ba tê, baran dilîline</i>
Ezo dit: « Mère malheureuse, apporte-moi un médicament »	<i>Ezîz divê: daê dêranê, dermaneke mira bîne</i>
Soigne ma douleur pour la mort de mon fils	<i>Birîna min kezevê bikewîne</i>
Ah, mon coeur, mon coeur	<i>Ax, dilê min, dilê min</i>
Ezo dit: « Mère malheureuse »	<i>Ezîz divê: daê dêranê</i>
Amène-moi chez les docteurs, les médecins	<i>Min ser doxtir, hekîma bigerîne</i>
Malheureuse mère, pourvu qu'ils me soignent	<i>Daê qertelê, bira ç'areke mira bibîne</i>
La mère de Cemal dit:	<i>Dayka Cemal divê</i>
Ah, bien aimé, hay, bien aimé	<i>Ax bê delal, hay bê delal</i>
Frère Ezo, que ses yeux ne tombent pas comme ceux de Kendal	<i>Ezo bira ç'evê belek neke Kendal</i>
Qui part en exil	<i>Herç'ê diçin welatê xerîb, bextê weme</i>
Reste sans les siens, sans <i>xudan</i> (protecteur)	<i>Dimînim bêxwey, bêxudane</i>
Ne t'en va pas	<i>Were neçe</i>

Où iras-tu	<i>Tê kuda herî</i>
Ne t'en va pas	<i>Were neçe</i>
Où iras-tu	<i>Tê kuda herî</i>
Tu partiras et ne reviendras pas	<i>Herî, venagerî</i>
Où iras-tu	<i>Tê kuda herî</i>
Tu partiras et ne reviendras pas	<i>Herî, venagerî</i>
Ah, mon coeur pleure	<i>Ax, digrî dilê min</i>
Que va-t-il advenir de moi	<i>Wê çawabe halê min</i>
Ah, ne verse pas de larmes	<i>Ax, de hêsira nebarîne</i>
Ah, mon coeur brûle, dis, ma soeur	<i>Ax, dilê min şewitî, xûşka min bêje</i>
Hey destin, pourquoi as-tu agi ainsi envers moi	<i>Hey gidî felekê, te li me çima wa kir</i>
<i>Yar, yar, yar</i>	<i>Yar, yar, yar</i>
Tu as ce matin détruit ma maison	<i>Te vêspê mala min xiravkir</i>
<i>Yar, yar, yar</i>	<i>Yar, yar, yar</i>
Ah, Miro, Memê Ala	<i>Ax de Mîro, Memê Ala</i>
Si ces jeunes avaient pu ne pas mourir	<i>Bira tunebûya mirina van cahala</i>
Maîtresse de grande maison, maître de maison	<i>Kevanîê malê giran, malxué mala</i>
Mère de jeunes enfants, fiancée et fiancé	<i>Daykê dergûşê, bûk û zeva</i>
Frère Ezo, malheureuse mère	<i>Ezo bira daê dêranê</i>
Ah, mon coeur est plein de chagrin de de blessures	<i>Ax, dilê min dilekî kulî-birîne</i>
Mère malheureuse, nous irons à la mer bleue	<i>Daê dêranê, emê herin ber be'ra şîne</i>
Il disparaîtra devant nos yeux	<i>Ewê ber ç'evê min undabe</i>
<i>Wey année, wey année, wey année</i>	<i>Wey salê, wey salê, wey sale</i>
C'est le printemps, il fait froid	<i>Bahare sare</i>
Le blessé se lamente sur le destin	<i>Birîndarê vê felekê nale-nale</i>
<i>Wey année, wey année, wey année</i>	<i>Wey salê, wey salê, wey sale</i>
Le printemps est froid	<i>Bahare sare</i>
Le blessé se lamente sur le destin	<i>Birîndarê vê felekê nale-nale</i>
<i>Hey coeur, hey coeur, hey coeur, hey coeur</i>	<i>Hey dil, hey dil, hey dil, hey dil, hey dil, hey dil</i>
<i>Ay coeur, pauvre coeur, malheureux coeur.</i>	<i>Ay dilo, dilo me'rûmo, dilo hêsîro.</i>

Les thématiques et procédés sémantiques rejoignent ceux de la « parole sur » précédente. Les formules de malheur (*yar, wey, ax, lê waê* etc.) sont très présentes. Le discours rapporté est par contre moins employé que dans la première « parole sur le mort ». Aziz évoque longuement le destin (*felek*) qui « dit » et « fait », se dotant d'une agentivité qui, sinon, incomberait aux autres acteurs. La mort est présentée comme un exil.

## 2.2. Paroles sur l'exil

Les paroles d'exil ou de malheur sont le plus souvent chantées par les femmes dans les cuisines, lors de la traite des vaches et brebis, ou encore, en berçant les enfants. L'exemple suivant a été chanté par Altûn, dans sa cuisine, surveillant du coin de l'œil ses petits-enfants qui jouaient sur le sol en terre battue avec l'emballage en plastique de son glucomètre à usage unique (**doc. 51**).

Je suis un poussin du matin	<i>Cûcika sivême</i>
Sous les rayons du soleil	<i>Ber p'er'é roême</i>
<i>Oy, oy, oy</i> , je suis étrangère	<i>Oy, oy, oy, xerîbim</i>
<i>Oy, oy, oy</i> , je suis un chevalier	<i>Oy, oy, oy, cindîme</i>
<i>Oy, oy, oy</i> , je suis étrangère	<i>Oy, oy, oy, xerîbim</i>
L'étranger a été emporté, emporté	<i>Xerîb birin, birin</i>
Mon bien aimé a été emporté, emporté	<i>Delal birin, birin</i>
Le maître de maison a été emporté	<i>Malxêd mala birin</i>
Les jeunes hommes ont peigné leurs cheveux	<i>Xortê tûrê tûncikê wan şekirin</i>
Ils ont vêtu les habits de marié	<i>Kincê zevatîê lêkirin</i>
<i>Oy, oy, oy</i> , je suis étrangère	<i>Oy, oy, oy, xerîbim</i>
<i>Oy, oy, oy</i> , je suis un chevalier	<i>Oy, oy, oy, cindîme</i>
<i>Oy, oy, oy</i> , je suis étrangère	<i>Oy, oy, oy, xerîbim</i>
Baluchon, baluchon	<i>Xurjîne, xurjîne</i>
Tout est vert, bleu	<i>Temam keske, şîne</i>
Grâce à Dieu, j'ai dit, le pays natal de mon père est vert	<i>Şikir mi go warê birê min şîne</i>

Oy, oy, oy, je suis étrangère	<i>Oy, oy, oy, xerîbim</i>
Les moutons sont arrivés aux portes du moulin	<i>Pez hatin derê aša</i>
Les rubans se sont dénoués	<i>Qeytan bûn qumaša</i>
Que les sœurs soient le sacrifice des frères	<i>Xûşk qurbana bira</i>
Que les mères soient le sacrifice des fils	<i>Dê qurbana kura</i>
Oy, oy, oy, je suis étrangère	<i>Oy, oy, oy, xerîbim</i>
Oy, oy, oy, je suis un chevalier	<i>Oy, oy, oy, cindîme</i>
Je suis un poussin du matin	<i>Cûcika sivême</i>
Sous les rayons du soleil	<i>Ber p'er'ê roême</i>
Oy, oy, oy, je suis étrangère	<i>Oy, oy, oy, xerîbim.</i>

On peut remarquer que les paroles ont bien des points communs avec les énoncés funèbres. La thématique de l'exil (« Je suis étrangère », « Baluchon »), et du sacrifice (« Que les mères soient le sacrifice des fils », « Que les sœurs soient le sacrifice des frères ») sont récurrentes dans les veillées funèbres. Aucun élément sémantique n'est réellement étranger au contexte funèbre: les mêmes paroles pourraient être énoncées lors de funérailles. Il en est de même pour la ligne mélodique : il n'y a aucune différence notable avec les énoncés funèbres ou épiques, si ce n'est la tension de la voix, les sanglots, qui sont en général moins présents hors des funérailles. Dans cet exemple-ci, on remarque cependant qu'Altûn a une mélodisation moins proche des « paroles sur » que dans les funérailles. Il y a un semblant de rythme, une légèreté dans la voix. Altûn, après avoir énoncé son *kilamê ser*, a dit : « Les enfants de ma fille sont dans la pièce, ils sont petits, mieux vaut qu'ils ne pleurent pas maintenant, ils pleureront plus tard »<sup>25</sup>. Pour ce qui est des paroles au moins, si Altûn n'avait pas défini son énonciation comme des « paroles sur l'exil », elles auraient pu être confondues avec n'importe quel autre type de « paroles sur ».

<sup>25</sup> « *Zarokên qîza mine li odaxe, piçûkin, bira nagrîn niha, paşê bigrîn* ».

### 2.3. Paroles sur le héros

Pour les Yézidis, les « paroles sur le héros » (*kilamê ya meraniya*) ne peuvent avoir un dénouement heureux. L'héroïsme est atteint dans la souffrance et le tragique. Les *kilamê ya meraniya* sont ainsi associés à la peine et à la perte, au même titre que les autres « paroles sur ». L'extrait de paroles suivant, énoncé par Binbaş à ma demande (Alagyaz, avril 2006) illustre le destin malheureux et tragique qui correspond aux héros (doc. 52).

*Lo, lo, Mîro, Bazirgan est détruite,  
une bataille a eu lieu dans la plaine,  
dans la plaine*

Emer a trois fois crié: « Zeynev Agha,  
frère »

12 détachements de soldats turcs nous  
sont tombés dessus

Zeynev agha a dit : « Frère Emer, tu  
seras mon frère, ne t'en fais pas »

Ton frère connaît leurs tactiques, du  
matin au soir ton frère se battra contre  
eux, et il vaincra, il vaincra

Ah, prière

Frère, prière sur les têtes de nos  
hommes kurdes

Les infidèles turcs mènent une guerre  
sans pitié

La souffrance non soignable, les  
balles de mauser<sup>26</sup> sont très grandes,  
faites qu'elles ne tombent même pas  
sous une pierre

Je regarde Nazil

Le sang coule de ses bras

Partout des gémissements d'hommes,  
de héros, de braves, célèbres sous les  
balles, sous le feu

A celui qui a gagné cette guerre, je se-

*Lo, lo, Mîro, şerekê me qewimye Ba-  
zirganî kavil berî zade, berî zade,  
berî zade*

*E'mera sê denga dike gazî, divê Zey-  
nev ax'a, bira*

*Hatye ser milê me herdu bira donz-  
deh tax'bûr eskerê Rome, eskerê  
Rome*

*Zeynev ax'a divê: E'mero bira, birê  
minbî, tu şayişa nek'işîne*

*Birê te fen-fêlê wana zane, sivêda  
birê te têke şer hetanî de'nê êvarê, wê  
bê raê bi destûrê, bi destûrê*

*Ax, fermane*

*Birao, fermane, fermana serê me her-  
du xortê kurdane*

*Şerê k'aqîrê Roma Reşe bi zorî, bi de-  
mane*

*Derdê bê dermane, gullê mawîzerê  
digo mînanî k'eşkane, bira nekevin  
binê kevirane*

*Ezê nazilê kavil dinihêrim*

*Xûnê dikişe forma cew û kanyane*

*Nale-nalê mêra, mêrxasa, e'gîta, nav-  
dara, bin tope, bin bazane*

*Eva şera k'ê xweşkirye, serê birayî*

<sup>26</sup> Du nom de l'inventeur allemand : modèle de pistolet automatique en usage à partir de 1870.

rai le sacrifice de son frère

Zeynav agha est Kurde, aux yeux noirs et au nez de bélier

*Lo, lo, Mîro, Bazirgan est détruite, une bataille a eu lieu à Dibûrî, Dibûrî*

Emer a trois fois crié: « Zeynev Agha, frère »

Les soldats *rum* infidèles rampent depuis le soir, tels des fourmis, tels des fourmis

Zeynev agha a dit : « Frère Emer, tu seras mon frère, ne t'en fais pas »

Ton frère connaît leurs tactiques, du matin au soir ton frère se battra contre eux, et il vaincra, il vaincra

Ah, prière

Frère, prière sur les têtes de nos hommes kurdes

Les *Rum* mènent une guerre sans pitié

La souffrance non soignable, les balles de mauser sont très grandes, faites qu'elles ne tombent même pas sous une pierre

Je regarde le beau Kurdistan

Le sang coule par torrents

Partout des gémissements d'hommes, de héros, de braves, célèbres sous les balles, sous le feu

A celui qui a renversé cette guerre, je serai le sacrifice de son frère

Zeynav agha est Kurde, aux yeux noirs et au nez de bélier.

*qurbane*

*Zeynev ax'aê kurdî, ç'evreşî, pozberane.*

*Lo, lo, Mîro, şerekê me qewimye Bazirganî rengîn vî Dibûrî, vî Dibûrî, vî Dibûrî*

*E'mera sê deng a dike gazî, divê Zeynev ax'a, bira*

*Eskerê k'afir Roma Reş êvarda dikişe mînanî mûrî, mînanî mûrî*

*Zeynev ax'a divê: E'mero bira, birê minbîo, tu şayîşa nek'işîne*

*Birê te fen-fêlê wana zane, sivêda birê te têke şer hetanî de'nê êvarê, wê bê raê bi destûrî, bi destûrî*

*Ax, fermane*

*Birao, fermane, fermana serê me herdu xortê kurdane*

*Şerê k'afirê Roma Reş bi zorî, bi demane*

*Derdê bê dermane, gullê mawîzerê digo mînanî k'eşkane, bira nekevin binê kevirane*

*Ezê Kurdistan a rengîn dinihêrim*

*Xûnê dikişe forma cew û kanyane*

*Nale-nalê mêra, mêrxasa, e'gîta, navdara, bin tope, bin bazane*

*Eva şera k'ê xweşkirye, serê birayî qurbabe*

*Zeynev ax'aê kurdî, ç'evreşî, pozberane.*

Binbaş, petit homme sec d'une soixantaine d'années, a dit ces « paroles sur le héros » (*kilame ya meraniye*) d'une voix forte, assis sur un tabouret en bois, près du poêle éteint, l'index droit dans son oreille droite, les yeux à demi-fermés. Dans la pièce noircie contenant, hormis le poêle et le tabouret, deux lits, un placard et le four dans le sol (*ocax*), l'auditoire était composé de sa femme, son neveu, un guérilléro du PKK (Osman), Nahro

Zagros (Kurde d'Irak, étudiant en ethnomusicologie à l'université de York –Angleterre-) et moi-même. Nous écoutions tous en silence. Puis, enlevant son index de l'oreille, Binbaş s'est assuré que nous avons bien compris les paroles : il a insisté sur les souffrances dans lesquelles Nazil est mort, sur la quantité de blessés et de défunts dans cette bataille. Puis, après avoir dit une série de *ax, ax, ax* et de *wey, wey, wey*, il a mélodisé un *kilame ya meraniye* pour Abdullah Öcalan, chef de la rébellion armée du PKK, emprisonné par les autorités turques depuis 1999, sur l'île d'Imrali (**doc. 53**).

*Lê waê...*

Malheureuse mère, combattants du Kurdistan

Le Kurdistan du nord est sorti, il a neigé

Les combattants du Kurdistan sont au Kurdistan nord, il a neigé

Abdullah fils Öcalan, sur le champ de bataille a crié trois fois

Les Turcs infidèles disent : « Rends-toi

Si tu ne te rends pas

J'éradiquerai ton peuple de cette terre»

Mère malheureuse

C'est le printemps, un beau printemps

Printemps, mère malheureuse, beau printemps

Abdullah Öcalan, fils d'Öcalan est prisonnier de la Turquie, il gémit dans la prison d'Imrali

*Lê waê...*

Mère, printemps, les chagrins sont cumulés avec les peines

Je regarde le Kurdistan du nord, partout l'herbe verdit

Si une bonne nouvelle pouvait être transmise à tous les clans du Kurdistan

On nous dirait qu'Abdullah Öcalan est relâché de la prison d'Imrali

*Lê waê...*

*Daê dêranê, eskerê Kurdistanê*

*Kurdistana Bakûr derket, berfê daê*

*Eskerê Kurdistanê Kurdistanê Bakûr derket, berfê daê*

*Evdule lawê Ocelan serê meydanê sê denga dike gazî*

*Divê k'afirê t'irkê Roma Reşe were raê*

*Hergê te naêy raê*

*Ezê k'oka te biqêlînim rûbarê vê dinyaê*

*Lê waê, daê dêranê*

*Bahare, xweş bahare*

*De bahare, daê dêranê, xweş bahare*

*Evdulê Ocelan lawê Ocelan girtîê Roma Reş kela Îmralîêda pîr dinale*

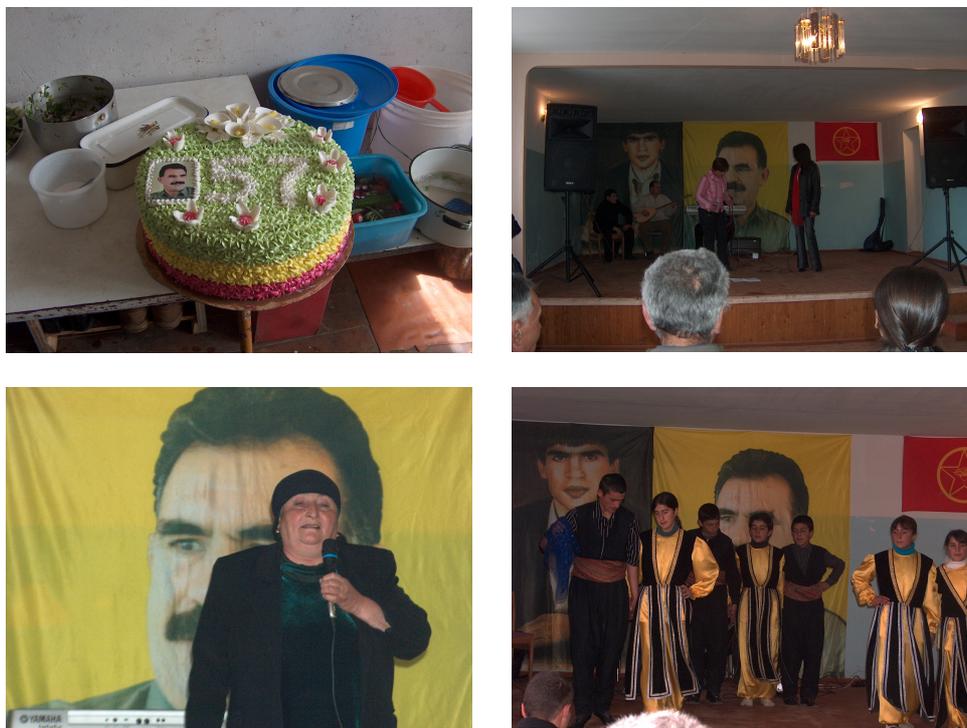
*Lê waê...*

*Daê dêranê, bahare, kula daye li ser derda*

*De ezê Kurdistanê Bakûr dinihêrim, gîha lê şîn dibe h'emû e'rda*

*Xêra mala Xwedêra, mizgînike xêre bihata nav êl-e'şîra Kurdistanê*

*Bigotana Evdule Ocelan kela Îmralîê xêr û şayê hate berdan.*



**Illustration 9:** Anniversaire d'Öcalan, 15 février 2006, village d'Alagyaz. En haut à gauche, confection du gâteau d'anniversaire. En haut à droite, le programme musical des guérilléros du PKK. En bas à gauche, une femme énonce une parole pour Öcalan. En bas à droite, le club de danse du village.

Binbaş a sans doute mélodisé ces paroles sur Abdullah Öcalan plus pour faire plaisir au guérilléro présent que par conviction politique profonde. Il avait déjà rencontré Osman, originaire de la ville de Batman (Turquie) lors des fêtes du village (dans lesquelles les guérilléros ne manquent pas de faire de la propagande politico-culturelle)... Apprenant que ni Nahro ni moi-même n'étions des *apoci* (guérilléros)<sup>27</sup>, il s'est empressé de passer à d'autres répertoires, sans mentionner à nouveau ni le PKK ni Öcalan. Ces « paroles sur » Öcalan ont la rare particularité de ne pas avoir une fin trop noire : l'herbe verdit, et on attend la bonne nouvelle de la libération du

<sup>27</sup> *Apoci* désigne les guérilléros du PKK. Le terme est formé à partir du mot *apo* : oncle paternel. *Apo* désigne ici Abdullah Öcalan, leader de la lutte armée. *-ci*, vient du turc et signifie ceux qui appartiennent à cette cause ou cet objet -peut désigner selon les cas une occupation ou une affiliation-).

leader... On peut sans doute y voir une politesse de la part de Binbaş qui pensait ainsi faire plaisir à ses hôtes.

De nouvelles occasions d'énonciation sont apparues pour les « paroles sur le héros » : il n'est pas rare de voir un habitant, représentant officiel de son village, monter sur scène lors d'un « festival » et entonner des paroles épiques, ou concernant l'exil. Ces festivals sont souvent politisés (pro-PKK, ou pro-Talabani etc.). Il s'agit par exemple de manifestations « culturelles » autour du 15 février, date de l'arrestation d'Öcalan, ou encore, le 4 avril, pour l'anniversaire du même leader. Les fêtes du PKK sont célébrées dans le plus grand sérieux par les sympathisants du parti. Dans le village d'Alagyaz, en avril 2006, les habitants du village ont eu la chance de déguster un gâteau d'anniversaire à l'effigie du leader, après avoir, bien sûr, soufflé les... 57 bougies (ill.9). Sur la place du village, dans la grande salle de la mairie, ou dans la salle du « club » (*клуб*) de la période soviétique, tous se rassemblent, écoutent les discours politiques, dansent au son du *saz*, et chantent.

Les fêtes nationales arméniennes sont d'autres occasions d'énonciation publique de ces « paroles sur ». Le 24 avril, date anniversaire du génocide arménien, certaines mairies organisent une cérémonie au cours de laquelle des « paroles sur » peuvent être énoncées.

#### 2.4. La fête des tombeaux : entre énoncés funèbres, épiques et d'exil

Hormis les « paroles sur » entendues au hasard d'une porte entrouverte, ou lors de veillées ou de demandes particulières, la fête des tombeaux (*roja mazala*) est un autre moment important dans lequel les énoncés funèbres, épiques et d'exil se mêlent. Cette fête calendaire a lieu une à deux fois l'an (lors des équinoxes et solstices d'été) dans les cimetières. Les « paroles sur » qui sont énoncées lors des fêtes des tombeaux parlent

du mort, de son exil, de l'exil des vivants (y compris ceux qui sont rentrés d'exil pour cette fête), mais aussi de la vie exemplaire menée par le défunt et de celle, dure, menée par les vivants. A la fête des tombeaux, les *kilamê ser* combinent ainsi mort, exil et épos qui sont, le reste du temps, séparés (doc. 54).

Mon frère, ne fais pas ce qui me ferait perdre un frère,

Mon frère, tes sœurs et frères t'attendent,

Mes frères en exil, comme c'est dur, si dur,

J'ai dit : « Qulî, mon frère, ça suffit, tu es si fatigué de faire la route »,

Il a répondu : « Malheureuse, je suis malade et c'est pour cela que je fais tant d'allers-retours ».

Tu n'as pas dit que tu étais si pressé et que tu partirais,

Mais je vais faire du cimetière de Kûrekendê mon refuge.

Tu as dit : « Malheureuse, tu ne sais pas ce qui se passe dans ce monde »,

Şavo est si malade, c'est pour cela que je pars en Russie et c'est là-bas que je mourrai.

La main de Şavo l'a pris et emmené, mon frère,

Et tu as laissé tous les soucis sur les épaules de Sûro,

Mais, mon frère, je ne rendrai pas visite à ta mère,

Mon frère, ta mère est quelqu'un de bien

Je dirai : « *lê-lê*, petite maman ».

Firyaz a une mère, elle est dans les pâturages,

Mon frère, je serai ton sacrifice,

J'ai dit : « La tente de mon frère est dans les montagnes de Qeredax »

*Bire mino, navê biratîê min neke qatî,*

*Bire mino, wete ç'evê xûşka biranga rênga teye,*

*Bire min xeribîêda usa guneye, usa guneye.*

*Min digo Qulî, bire mino, bese, vê rê tu diwestî,*

*Digo qertelê, ez nexweşim, lema zû diçim-têm,*

*Te qe ne digo ez lezim, ezê herim,*

*Lê mezelê K'ûrek'endê xwera têkime cî-miskene,*

*Te digo qertelê, tu qe haj baê dinê tu-neyî.*

*Şavo usa qolayîye, ezî lezim, ez lema diçim Ūrisêtê, ezê bimrim,*

*Destê Şavo barkirye, bire mino,*

*Te toqê gişta hîştaye hîvya Sûro.*

*Lê bire mino, ezê naçim ser dayka teda,*

*Bire mino, dayka te daykeke usa heyfe,*

*Ezê bêjim, lê-lê daê,*

*Daykeke Firyazê heyê li zozanî.*

*Birê mino, ez qurbana teme,*

*Go ç'yayê Qeredax'ê kilêsê birê min lê danî,*

J'ai dit: « *hey lê mère, hey lê mère, hey lê mère* »

Ton frère a accompli un miracle,

Je vous en conjure, Dieu est témoin, la mère de Qulî ne veut pas voir la tente à Qeredax, dans un coin sombre,

Je vous en conjure, quelqu'un souffre et gémit,

J'ai dit: « Je dirai à Gohar et Firyaz

Qu'elles aillent chercher un médecin »

*Lê*, mon frère, ta maison est sans maître et sans maîtresse,

J'ai dit: « A l'automne, les clans et familles descendent de la montagne, mon frère »

J'ai dit: « Les maîtresses de grandes maisonnées y ont tout préparé »

J'ai dit: « Mon frère, les maîtresses telle ma mère ont battu leur beurre »

J'ai dit: « Firyaz, malheureuse, viens me rendre visite »

J'ai dit: « Les filles, comme Sûsan, qui sont sans père et sans mère, sont chassées des tentes »

Oui, mon frère, lève-toi, monte à cheval, tu es si beau sur ton cheval,

Dieu est témoin, le chauffeur de la « 21 » [type de voiture de la marque Volga] a les mains sur le volant, mon frère,

J'ai dit: « L'hôpital de Massis est solide »

J'ai dit: « Malheureuse, je dirai Sûro, je t'en conjure, au nom de ton fils »

Viens, amène un bon médecin au père de Cemal,

*Lê*, frère, mon frère,

Quand le docteur est arrivé, mon frère, il a incorrectement fait une piqûre,

J'ai dit: « Cette piqûre était mortelle »

*Go hey lê daê, hey lê daê, hey lê daê,*

*Bê te kire kirê-kiranî.*

*Bextê weme, Xwedêva e'yane dayka Qulî qe naxwaze kilêsa Qeredax'ê qulç'ekî tari,*

*Bextê weme, herç'ê dike wa lê dinalî,*

*Go ezê bêjime Goharê, Firyazê,*

*Bira bînin bijîşkekî talî lê bêne alî.*

*Lê birê mino, mala te ne malxuêye, ne kevanî,*

*Go payîzê, êlê e'sîra dageryane, bire mino,*

*Go kevanîê malê giran warê xwe danîne,*

*Lê bire mino, kevanîê mîna dayka min rûnê xwe h'elandin,*

*Go Firyaz, qertelê ser minda were,*

*Go zerîê mînanî Sûsanê bê dê, bê bav, konê wan derdixin,*

*Erê, bire mino, hela rabe, syarbe, syar bi te tê,*

*Xwedêva e'yane, şofêrê bîstykê milê rûlê, birê mino,*

*Go balnîsa Eklêza Masîvê kevirî xweşe,*

*Go qertelê ser mida ezê bêjim Sûro, bextê kurê teme,*

*Were doxtirekî bavê Cemalra bike nase.*

*Lê birê mino, birê mino,*

*Çaxê doxtir hate ser te, birê mino, bêxweya serê derzya wî piştêye,*

*Go binê derzya wî gulleye,*

Quand le docteur de Qulî,, mère malheureuse, il a secoué la tête et s'est mordu la lèvre.

*Çaxê doxtirê Qulî, daykê dêranê serê  
xwe hejand, lêvê xwe gest,*

*Ey*, mon frère, je serai ton sacrifice, mon frère.

*Ey, birê mino, ez qurbana teme, ey,  
birê mino,*

Je perds mon frère de sang, mon très cher.

*Te'mê dê-bava min biryao, birê mino.*

Oui, je serai ton sacrifice, tu es fatigué, exténué, éreinté,

*Ez qurbana teme, tu westyayî, tu kesirî, te cefa dîto,*

Tu étais un voyageur, ô mes ailes, mon très cher,

*Tu rêwibûyî, p'er'ê mino, birê mino,*

Oui, je serai le sacrifice de tes mains en or d'orfèvre, mon aimé.

*Ez qurbana tilî-pêç'îê zîrkerame cêva zêra, birê mino.*

Almast, pourquoi ne dis-tu pas quelque chose sur Qulî, tu deviens aveugle, ô Almast.

*Almast, tu çima yekê ser Qulî navêjî, ç'evê te birêje, lê Almastê.*

Ces « paroles sur » énoncées sur une tombe, lors de la fête des tombeaux au village de Feriq en septembre 2006, ressemblent fort à un énoncé funèbre. Elles racontent cependant aussi l'été passé dans les pâturages (*zozan*), ainsi que divers autres faits de la vie du défunt et des vivants... Parfois, le ton est plus épique, plus détaché, notamment lorsque ces énoncés sont le fait de professionnels (*şêx*, *pîr* ou chanteur spécialiste *mirîd*), ou d'hommes de la famille.

## 2.5. La parole du *duduk*

Pour dire des « paroles sur », il n'est pas nécessaire de les énoncer verbalement. Des « paroles sur » peuvent être « dites » dans un contexte funèbre ou épique par la seule musique d'un hautbois, le *duduk*. Comment comprendre le sémantisme de la « parole » du *duduk* ? Aux dires de mes interlocuteurs la musique du *duduk* est à la fois l'exil, le « *wey le mine* », et rappelle à chaque note, ne serait-ce que par sa seule présence, l'ensemble des paroles de peine. Les mots de Wêzîr en témoignent :

« Le *duduk* c'est notre malheur, notre exil. Il dit : *wey le mine*<sup>28</sup> ».

L'évocation de « *wey le mine* », formule au sémantisme assez obscur (littéralement : *wey* à moi), renvoyant cependant à des sentiments très clairs de peine partagée, souligne ce paradoxe: dans la lamentation verbalisée elle-même, tout n'est pas nécessairement « parole » au sens linguistique habituel.

Les *duduk* sont en général joués par deux : un instrumentiste tient un bourdon, l'autre joue, en alternance avec le chanteur, des phrases mélodiques proches de la voix mais souvent plus ornementées (aussi bien en contexte funèbre que pour des *kilamê ser* épiques). Joué avec la technique du souffle continu, le *duduk* émet des sons doux et relativement graves. Il est utilisé uniquement dans les répertoires de l'affliction : « paroles sur » le mort, « paroles sur » le héros, « paroles sur » l'exil... Les Yézidis disent que le *duduk* parle *-dibeje* (il ne chante ni ne joue). Le jeu du *duduk* suggère des paroles douloureuses, des pleurs. Pour les Arméniens, aussi le *duduk* est l'instrument qui « parle à l'âme » (*Дудук душе говорум*). Laura, arménienne d'Erevan, dit :

« Quand j'entends le *duduk*, je vois devant mes yeux les montagnes arméniennes, les étendues vastes et les bergers. Le *zurna* ne rappelle jamais la montagne, mais l'imaginaire du *duduk* est celui de la montagne, de la solitude et de la ligne d'horizon au loin<sup>29</sup> ».

Associé à de larges espaces (les montagnes, le *zozan*), à une vue dégagée (la vue vers la plaine), le *duduk* rappelle des souvenirs douloureux. L'Ararat, mont mythique pour les Arméniens, visible de nombreux points

<sup>28</sup> *Duduk derane me ye, xerîbiye me ye. Dibe wey le mine.*

<sup>29</sup> « Когда голос нашего дудука звучит, я перед глазами вижу армянские горы, открытое пространство и пастухи. Зурна нечего делать там, а мир дудука есть горы, одиночество и небосклон ».

d'Arménie, mais inaccessible puisqu'il se trouve dans les frontières de la Turquie, fait partie de l'imaginaire associé au *duduk*. Pour les Yézidis aussi, l'Ararat représente les terres qu'ils ont quittées en 1820-28 et 1915-16. Le *duduk* incarne la peine partagée, le malheur communautaire. Il est l'instrument de l'exil et de la mort. On dit du *duduk* qu'il « pleure sur notre destin » (*digrî ser feleke me*) et que personne ne peut l'écouter sans verser une larme.

Le *duduk* a le statut non controversé de parole (« le *duduk* parle »), et son effet est incontournable : « Il fait pleurer ». Cependant son sémantisme n'est pas clair. Dans le jeu du *duduk*, il n'y a pas de correspondance entre un motif mélodique ou rythmique et une phrase ou un mot. On est loin du lien qui existe entre musique et parole dans le jeu du balafon en Côte d'Ivoire (Zemp 2004 :313-331) ou du langage tambouriné au Ghana (Nketia 1963). Le lien entre musique et parole se situe ici à un autre niveau : celui de l'évocation d'un discours triste, du rappel d'une « parole sur » vocale sans qu'il y ait de correspondance stricte entre une mélodie et une phrase. D'ailleurs, les auditeurs Yézidis sont incapables de « traduire » en mots le jeu du *duduk*. Ils entendent par contre dans les sons du *duduk*, l'évocation d'une parole de peine. Ce rapprochement est peut-être dû à la parenté musicale des « paroles sur » vocales et des « paroles sur » du *duduk* : les lignes mélodiques et rythmiques sont similaires, si ce n'est que le jeu du *duduk* présente en général plus d'ornementations. Sans être une parole sémantique au sens classique du terme, les sons du *duduk* contiennent les paroles de peine en eux. Le *duduk* est une abstraction du vocal (car sans mots articulés) mais avec la même efficacité (il fait pleurer).

Les instruments utilisés par les Yézidis ne sont pas très nombreux et l'importance de la voix, qu'elle soit « parole sur » ou « chant », est évidente. Les joueurs de *duduk* et ceux de *zurna* n'ont cependant pas le même statut: si les musiciens de *duduk* sont respectés et admirés, jouer du *zurna*

ou du *dohol* n'a rien de très honorable. Les propriétés parlantes du *duduk* en sont la cause. Le *zurna* est qualifié de chant (*stran*), ce qui pourrait aussi être rapproché du vocal, mais sans parole. Or, c'est bien l'aspect parlé du vocal qui semble être l'apanage de l'estime et du respect. Si, grâce à un système de paiements multiples, on est mieux payé pour faire danser dans un mariage que pour faire pleurer dans les enterrements, on est par contre plus estimé, respecté quand on accompagne les pleurs...

## 2.6. Caractéristiques de la « parole sur »

Le jeu du *duduk* et les « paroles sur... » vocales (énoncés épiques, funèbres et lamentations du quotidien) sont comparables. Les attitudes corporelles des auditeurs sont identiques : ils se balancent d'avant en arrière ou de gauche à droite. Parfois aussi, ils restent immobiles, opinent de la tête ou soupirent à l'écoute de certains passages.

Lorsque des paroles épiques ou des paroles sur l'exil sont entonnées, l'auditoire prend un air grave, des soupirs se font entendre, tous sont presque immobiles. Et ce, même si l'instant auparavant, un toast avait été porté dans la joie et les rires, si une histoire drôle vient d'être racontée, ou encore si les assiettes sont pleines et fumantes...

Le passage de la voix parlée à la voix chantée est souvent progressif dans les *kilamê ser*. Le début de la « parole sur » est un parlé rythmé qui petit à petit se mélodise sur un ambitus assez réduit et permet de distinguer de plus en plus de hauteurs discrètes. Ces dernières, alors même qu'elles ne sont pas forcément tempérées, suivent une échelle relativement stable. C'est ce qui permet de les représenter (non sans une certaine approximation) sur une portée, permettant une visualisation rapide des principes musicaux.

Appelée par les musiciens professionnels yézidis *betakle* (sans rythme), la « parole sur » n'a pas de pulsation isochrone. Chacune des

phrases mélodiques a pourtant une logique rythmique qui n'est pas celle de la parole : certaines syllabes sont étirées, en particulier en fin de phrases. Les fins de phrases mélodiques et sémantiques coïncident avec la reprise du souffle (*axîn*).

Les *kilamê ser* ne sont pas composés sur une mélodie (comme les *stran*), mais plutôt sur un principe de construction de la parole. Il y a plusieurs façons de faire. Les énoncés se contruisent différemment s'ils sont accompagnés ou non d'un bourdon.

- **Sans bourdon** : les *kilamê ser* sont construits comme une succession de plateaux descendants (comme dans l'exemple d'Altûn ci-dessous)

- **Avec bourdon** : les *kilamê ser* sont construits (1) soit autour d'un plateau plus aigu que le bourdon créant alors un accord avec le bourdon (comme dans l'exemple de Jono Temuryan ci-après), (2) soit autour d'un plateau qui se situe à la hauteur du bourdon (comme dans l'exemple de Mehmedê Gelo ci-après).

### Kilamê ser énoncé sans bourdon

Du point de vue mélodique, la « parole sur » énoncée sans bourdon, est soutenue par le modèle suivant : un « plateau récitatif » plus ou moins long sur deux ou trois hauteurs, puis en fin de phrase, une descente<sup>30</sup>. Ce schéma est répété à chaque phrase à des hauteurs variables, suivant une pente dans l'ensemble descendante. Dans le **doc. 55**, Altûn commence sa première phrase construite autour d'un *si*



<sup>30</sup> Ce schéma mélodico-rythmique est présent dans toutes les régions kurdes (à la fois en Iran, Irak, Syrie et Turquie).

la deuxième commence par un *la*



et la troisième par un *sol*.



Après quoi, l'énonciatrice pourra reprendre sur un *si*, ou même au-dessus, sur un *do*, produisant dans ce cas un effet dramatique.



Chacun de ces « plateaux » peut être répété plusieurs fois avec des paroles différentes. Dans l'ensemble, il est difficile de prévoir quand la chanteuse descendra d'un « plateau » à l'autre, et le nombre de « plateaux » qu'elle choisira de marquer entre le haut et le bas de l'ambitus.

### Kilamê ser énoncé avec bourdon

Les « paroles sur » accompagnées par un bourdon sont généralement énoncées par des musiciens spécialistes (au *duduk* ou à la voix). Elles sont elles aussi structurées en plateaux mélodiques, mais en présence du bourdon, ceux-ci s'organisent de manière sensiblement différente. Le bourdon est habituellement réalisé au *duduk*<sup>31</sup>. Celui-ci donne une épaisseur au chant, un appui pour le deuxième *duduk* et/ou pour le chanteur. Lorsqu'il n'y a pas de *duduk*, l'auditoire tient parfois le rôle du bourdon en tenant

<sup>31</sup> Plus récemment, dans les enregistrements commerciaux, un synthétiseur peut aussi remplir ce rôle. Il tient alors un accord composé d'au moins deux notes : la fondamentale et la quinte.

quelques instants la dernière note de la ligne mélodique pour permettre au chanteur de reprendre son souffle.

Duduk

Voix

We-re de-lal hay de-lal de-lal hay de-lal tu de-la - li - Hay de-lal qur-ba tu  
 xweş-mê -rî - De -lal qur-ba we-zê er-dê û-ri-sê-ta di-ni-hê-rim ba-ha-re er-  
 di şî-ne - De hûn ra-vin ba-la xwe bi-dnê-da - Ya-li-kê ce-ge-  
 ra xi-rav bû-ye - Ya-lê di-nê ku-le û bi-rî-ne - Ay de ya-lê di-nê ku

— Quelques plateaux mélodiques

— Bourdon

Illustration 10: *Kilamê ser* énoncé avec bourdon (en bleu). Les plateaux récitatifs (en orange) sont sur une note plus aigüe que le bourdon. (Doc. 56)

En présence d'un bourdon, les plateaux récitatifs ne sont en général pas descendants. Ils peuvent tourner autour d'une note soit plus aigüe que le bourdon, soit identique au bourdon. L'exemple suivant illustre la première possibilité (**doc. 56, ill. 10**). Il est chanté par Jono Temuryan, un chanteur professionnel qui énonce ici une « parole de héros » à la mémoire de Çeko Xidir. Le « plateau récitatif » tourne autour du *fa*. Parfois quelques notes ascendantes commencent la phrase (*do, ré puis fa*). Les fins de phrases se terminent sur la note du bourdon (*si bémol*) ou sur un *si bémol* puis un *do* pour enchaîner avec la phrase suivante.

Le chanteur énonce encore six phrases, puis le *duduk* reprend. Ce *kilamê ser* comporte au total trois couplets de cette sorte, entrecoupés de parties instrumentales au *duduk*.

On peut remarquer dans cet exemple la proximité du jeu du *duduk* avec la voix. Leurs premières phrases sont presque entièrement identiques. Seule la longueur du plateau varie.

Duduk 

Voix 

L'exemple suivant (**doc. 57, ill. 11**) illustre la seconde manière de construire le plateau récitatif. Ici, les phrases suivent toutes le même schéma et se situent à la même hauteur, de manière à terminer à l'unisson avec le bourdon (*la bémol*). La longueur des phrases et leur ornementation, par contre, varient. Le plateau récitatif est constitué du *la bémol* (note du bourdon), du *si bémol* et du *do*. La note la plus grave de l'ambitus, le *ré bémol*, est présente en particulier en début de phrase. Les phrases commencent souvent par une courbe mélodique ascendante (*ré bémol, la bémol, si bémol* et *do*). Les fins de phrases sont posées sur un *la bémol* prolongé qui chute en *ré bémol* au moment de la rupture du souffle.

É wî de yo-yo — e wî de — yo-yo — wî de yo-yo  
 — wî de yo-yo — wî de yo-yo — wî de yo-yo — le mi — yo yo yo —  
 Ke - le-sê Hin-go Ol-qi bi-ra Fe-le-ka E-me-rê bi-ran-gê me xa-yî-ne - se-  
 rî li me hil- da-ye — Di-tê bi-ran-gê me- bi-rîn-da-re —  
 A-gi-rê ku-lê tê-ke-ve ma-la vê fe-le-kê Ji hev qe-tan-dye des-  
 tê ke-va-nya ma-la - ne — Ji hev qe-tan-dye des-  
 tê ke-va-ny-a ma-la - ne — Ol-qi bi-ra de tu  
 ra-ve tê-le-ke ne-bi xe-rîê bi-de we-la-tê xe-rî-bî-ê — se-he-rê li Al-  
 ma-nî aê — Bê E-lo la-o — E-me-rê bi-ran-gê — me-yi  
 be-tha-le — Der-dê mi-ne xe-rî-bya ku-ra û bi-ra-ye —

— Plateaux mélodiques  
 — Bourdon

Illustration 11: *Kilamê ser* énoncé avec bourdon (en bleu). Les plateaux récitatifs (en orange) sont sur la même note que le bourdon (ou très proches de ce dernier). (Doc 57)

Les couplets chantés sont assez longs dans ce *kilamê ser*. La transcription précédente présente un extrait du premier couplet. Ceux-ci sont au nombre de trois, entre lesquels sont intercalés des passages au *duduk*, plus courts que la voix (ill.13).



Illustration 12: Passage au *duduk* entre deux énoncés vocaux (extrait du doc 57).

La voix et le *duduk* peuvent alterner de diverses manières. Dans les « paroles sur » enregistrées en studio, la voix et le *duduk* alternent en grands blocs, tandis que lors de funérailles, le joueur de *duduk* reprend la ligne mélodique après chaque phrase du chanteur ou après un petit groupe de phrases... L'exemple suivant (**doc. 58, ill. 14**), chanté par Sefto lors des funérailles de Yurík, est représentatif de l'alternance de séquences courtes entre la voix et le *duduk*.

Dans les *kilamê ser*, l'alternance entre la voix et le *duduk* peut donner l'impression d'une discussion. Ce sentiment est renforcé par l'appellation « parole sur ». Reste à savoir cependant si cette alternance prend la forme d'un échange discursif entre la voix et la *duduk* (qui présenteraient alors des arguments différents dans leur rhétorique), ou s'il s'agit de la répétition du même discours, énoncé tour à tour à la voix et au *duduk*. Les *kilamê ser* vocaux et instrumentaux sont en effet construits sur un principe de construction mélodique semblable. La différence essentielle est que le *duduk* parle sans sémantisme. Dans ses courbes mélodiques identiques à celles de la « parole sur » vocale mais vides de sémantisme, chacun peut imaginer le contenu qu'il veut.

Le timbre joue un rôle important dans le rapprochement entre la voix et le *duduk* lorsque l'instrument est présent. La voix est travaillée au plus proche du *duduk*. Aziz, 17 ans, souhaite devenir chanteur profession-

**Illustration 14:** *Kilamê ser* composé d'une alternance de séquences courtes entre la voix et le *duduk* (Doc. 58).

nel. Il s'entraîne avec Sos, son cousin, qui lui tient le bourdon au *duduk*. A propos de l'association voix/*duduk*, il dit :

« Quand tu chantes avec un *duduk*, les voix doivent être de la même taille. Ta voix doit emplir l'espace, toucher les murs de la pièce. Elle doit être profonde et épaisse comme le *duduk* »<sup>32</sup>.

Les voix des « paroles sur » sont ainsi puissantes, souvent assez graves. Ces voix ont un spectre se rapprochant un peu de celui du *duduk*.

<sup>32</sup> « Когда поёшь с дудуком, надо чтоб голоса стали равноросты. Надо чтоб твой голос достал до стень комнаты. Он должен быть глубоким, толстым, так же как и дудук ».

Les tenues de notes en fin de phrase mélodique sont généralement couplées avec un vibrato qui met plus encore en valeur les harmoniques. Parfois c'est presque comme un petit sifflement qui se fait entendre dans les aigus en fin de phrase. D'après les commentaires des auditeurs, le timbre de la voix semble être l'élément le plus important. La complexité des ornements est par exemple moins discutée que la qualité timbrique d'une voix. Les commentaires de tous s'accordent pour dire qu'une belle voix (*dengê xweş*) est celle qui sort « du nez » (*ji poze*). Il faut chanter par le nez pour avoir un beau son. Cette qualité n'est pas recherchée pour les seules « paroles sur » : dans les *stran*, les voix « du nez » sont aussi appréciées.

Si les chanteurs spécialistes travaillent leur voix en la rapprochant du timbre du *duduk*, les joueurs de *duduk* essaient eux d'imiter les intonations de la voix de la « parole sur ». Le *duduk* est en effet parole et un bon joueur est celui qui fait parler l'instrument.

S'il est difficile de déterminer si le *duduk* imite la voix ou le contraire, il est par contre clair que les *kilamê ser* (vocaux ou instrumentaux) ne sont pas pensés comme de la musique, ils ne sont pas énoncés sur des mélodies. Les caractéristiques musicales des *kilamê ser* suivent plutôt un principe de composition mélodique qui relie les plateaux entre eux (et au bourdon lorsqu'il y en a un. En ce sens ils se rapprochent du recto tono (une parole énoncée sans l'intonation de la voix parlée<sup>33</sup>), et ils se différencient clairement des *stran* qui sont construits à l'intérieur d'une mélodie.

### **3. Chanter sans parole, parler sans musique**

La définition de la musique est une vaste question. Il est aujourd'hui connu que, d'une culture à l'autre, il se produit un déplacement de l'exten-

---

<sup>33</sup> Il sera question du recto tono dans un chapitre ultérieur de cette étude.

sion sémantique du concept de musique (Nattiez, 1987 : 82-89). Et, comme le souligne Giannattasio (2007 :409) :

« Si la pleine acceptation des schémas catégoriels propres aux différentes cultures musicales [...] [permet] d'affirmer que la musique d'une société donnée est, en règle générale, l'ensemble des formes et des comportements que cette société juge, sur la base de ses critères, appropriés à la production du son organisé [...] elle laisse à découvert des espaces de comportement musical qu'une culture déterminée peut ne pas considérer comme tels, alors qu'ils relèvent, par leurs caractéristiques, du champ d'intérêt musicologique ».

Les *kilamê ser* relèvent de ce dernier cas : ils relèvent du champ d'intérêt de l'ethnomusicologie, tout en n'étant pas considérés comme musique. Sans discuter de la définition de la musique, je pense important de soulever ici la question de l'extension sémantique du concept de musique dans la communauté yézidie d'Arménie.

Les Yézidis d'Arménie sont tous au moins bilingues : kurde *kurmanji* et arménien ou kurde *kurmanji* et russe. La grande majorité d'entre eux possède ces trois langues. Dans le dialecte kurde des Yézidis d'Arménie, le son organisé est appelé *stran* ou *kilamê ser*<sup>34</sup>. Le mot *muzîk* - musique (emprunté au turc *müzik*, lui-même emprunté au français qui l'a construit sur le grec μουσική - *moûsikê* ) est relativement nouveau. Il est utilisé uniquement pour désigner la musique des programmes télévisés, la musique classique, le rock et autres formes de musiques « étrangères » ou qui nécessitent un passage par le conservatoire (*konservatoria* – *консерватория*). Ces formes musicales peuvent tout aussi bien être appelées *stran*.

<sup>34</sup> La langue kurde compte trois grands dialectes. Le kurde parlé par les Yézidis d'Arménie est le *kurmanji*. Il est aussi parlé en Turquie. On constate cependant des différences importantes de vocabulaire et d'emploi de mots dans les différentes régions. Le sens donné par les kurdophones de Turquie aux mots *stran* et *kilamê ser* est un peu différent.

Lorsque les Yézidis s'expriment en arménien, la situation est assez proche du kurde, à une différence près : il existe deux mots pour musique (et un dernier terme pour désigner les « paroles sur » vocales). En arménien, musique se dit : *yerajeshtoutioun* (littéralement : l'œuvre du musicien -*yerajesh* veut dire musicien). Depuis la période soviétique, le mot *mouzikan*, repris au russe, est aussi utilisé. Ce mot est associé dans les esprits au système de l'URSS, à l'importance qui était accordée alors à la musique comme « Art des masses ». *Mouzikan* fait ainsi référence à Moscou, c'est une musique gaie et légère, qui « n'a pas l'âme arménienne »<sup>35</sup> (Laura, avril 2006). *Yerajeshtoutioun*, par opposition à *mouzikan*, est la musique profonde, celle qui « parle à l'âme ». Mais ce mot n'est pas employé pour les lamentations. Celles-ci, comme dans de nombreuses cultures, ne sont pas pensées en termes musicaux. Pour les Arméniens, comme pour les Yézidis, on ne chante (*yerghel*) pas une lamentation, on la dit (*assel*). Le terme pour désigner les lamentations est *voghpergoutioun* (*vogh*=peine-douleur, *yergh*=chant, *outioun*=suffixe nominal). Le *duduk* est, pour les Arméniens, l'instrument par excellence qui « parle à l'âme ». Le mot *mouzikan* est banni pour décrire son jeu. Mais qualifier le jeu du *duduk* de *voghpergoutioun* est assez inhabituel, on lui préfère *yerajeshtoutioun*. Dans les conversations en arménien, les Yézidis emploient ainsi *mouzikan* pour les *stran*, en particulier dans le cas de répertoires « modernes » de style *rabiz*, *yerajeshtoutioun* pour les *stran* « traditionnels » ou les *kilamê ser* instrumentaux et *voghpergoutioun* pour les « paroles sur » vocales.

En regardant du côté du russe, le mot *mouzika* (*музыка* – musique) est employé dans un sens plus large : les *stran* sont appelés *mouzika* (*zurna* et chants), mais parfois même le *duduk* est dit faire de la musique. Ezo, commentant le jeu d'un joueur de *duduk* dit : « Sa musique parle à l'âme, c'est la musique de l'âme<sup>36</sup> ». Ici l'emploi du mot musique a été couplé à

<sup>35</sup> « Без Армянской души »

<sup>36</sup> « Езо музыка душе говорит, это музыка души »

celui de parole. Pour ce qui est des « paroles sur » vocales, le terme, dans toutes les conversations que j'ai pu avoir en russe, a été évité, on lui préfère *vyplakat'* (*выплакать* - littéralement « faire sortir le pleur »). Et mes questions sur la musicalité (*mouzikalnost'* - *музыкальность*) des *kilamê ser* ont toujours étonné mes interlocuteurs, quelle que soit la langue employée lors de la conversation.

Il ne s'agit pas là d'un simple problème de propriété lexicale. L'extension du terme *mouzika* en russe aux *stran* et parfois au *duduk*, mais non à la voix est assez révélatrice. Le son du *duduk* peut être pensé comme de la musique, mais la « parole sur » énoncée vocalement reste malgré tout, à ma connaissance, toujours du côté de la parole. De même pour l'arménien : le mot *mouzikan* ne peut désigner les « paroles sur ». Quant au mot de racine arménienne pour musique (*yerajeshtoutioun*), il vaut pour les *stran* et le *duduk*, mais point pour les *kilamê ser* énoncés vocalement.

Le schéma 15 résume le recouplement des termes en kurde, arménien et russe. L'opposition *kilamê ser* / *stran* reste présente lors du passage vers l'arménien ou le russe mais ses frontières se déplacent. Cette opposition, fondamentale dans la pensée musicale des Yézidis, est cependant basée sur la langue parlée au quotidien dans les villages : le kurde.

	énoncé mélodisé non mesuré	<i>duduk</i>	<i>zurna</i>	chant mesuré	musiques "étrangères"
en kurde	<i>kilamê ser</i>			<i>stran</i>	<i>muzik</i>
en arménien	<i>voghpergoutioun</i>	<i>yerajeshtoutioun</i>			<i>mouzikan</i>
en russe	<i>vyplakat'</i>	<i>mouzika</i>			

**Illustration 15:** Frontières entre chanté et parlé en kurde, arménien et russe.

Cette construction en deux pôles est systématique et très contrastée : il n'y a pas d'intermédiaire (une manifestation sonore qui serait entre le *stran* et le *kilamê ser*), et il n'y a pas non plus de troisième pôle (une mani-

festation sonore qui ne serait ni *stran* ni *kilamê ser*). Ces deux pôles ne cohabitent pas, à une exception près dont il sera question plus loin. Cette dichotomie infuse non seulement la « musique », mais aussi le temps calendaire et les énoncés religieux.



## Chapître III

### Un calendrier des émotions

Les énonciations de peine (*duduk* et *kilamê ser*) et de joie (*zurna* et *stran*) sont souvent définies et encadrées par un temps rituel comme lors des funérailles et des mariages. Ces événements s'égrènent au hasard du calendrier<sup>37</sup>. Le *duduk* et le *zurna* sont cependant aussi liés à des fêtes calendaires, en particulier lors des équinoxes et des solstices.

Les fêtes calendaires, assez nombreuses, sont l'occasion de retrouvailles de la communauté, de rencontres et d'échanges ritualisés. Ces derniers sont liés à des émotions précises : la peine ou la joie (ou parfois les deux, selon les moments et actions du rituel). Une description succincte de ces fêtes nous permettra d'appréhender la répartition calendaire des émotions.

---

<sup>37</sup> Les mariages sont cependant autant que possible prohibés en avril (mois qui porterait malheur) et durant l'été (en raison des travaux agricoles ou des départs vers les pâturages).

## 1. Solstice et équinoxe d'hiver : les fêtes de la joie

### 1.1. Roja Ezid

Autour du solstice d'hiver, « le jour des Yézidis » (*Roja ezdiyan*) est célébré. C'est l'occasion de danser au son du *zurna*, de chanter et de lever des toasts à la santé des uns et des autres. On raconte qu'autrefois cette fête durait cinq jours durant lesquels les familles se rendaient visite le soir et tenaient un jeûne durant la journée. Les maisons les plus visitées étaient celles qui avaient vécu un décès dans l'année. Le cinquième jour, tous se rendaient au cimetière. Roja Ezîd était une occasion de se remémorer les défunts.

Cette fête est aujourd'hui entièrement dédiée à la joie. Elle dure une journée (ou plus fréquemment une soirée). Les villageois se réunissent dans la salle de la mairie, ou dans la rue et dansent au son du *zurna*. Certains se rendent à la ville (Erevan, Gyumri...) où de grandes salles des fêtes sont louées par des associations (souvent politiques) ou par de riches Yézidis. Ce nouveau format de fête connaît un succès certain ces dernières années. La location de la salle, la nourriture et la paye des musiciens est assurée par un prix d'entrée ou par un Yézidi riche qui « offre » la fête à ses amis, son lignage, son village...

### 1.2. Newroz, le nouvel an

Newroz<sup>38</sup> est célébré le 21 mars. C'est le nouvel an (*sere sale*), aussi appelé *roja sersale* ou *aidê sersale*. Événement majeur du calendrier pour les Kurdes de Turquie ou d'Iran, Newroz est une fête calendaire aujourd'hui

---

<sup>38</sup> Newroz est célébré dans une aire géographique large incluant la Turquie, l'Iran, l'Asie centrale... Cette fête n'est pas spécifique aux Yézidis. (Voir notamment Yanik 2006)

d'hui assez politisée, y compris dans la communauté yézidie d'Arménie. Les guérilléros organisent des « festivals » dans les villages avec danses folkloriques, discours politiques et musique (du parti), ou, dans les jours fastes, une manifestation dans les rues de la capitale pour la libération du leader du mouvement, Abdullah Öcalan.

Dans le passé, les Yézidis fêtaient le nouvel an le premier mercredi d'avril, le mercredi étant le jour où Malak Taus serait descendu sur terre<sup>39</sup>. La confusion règne, pour les plus âgés, quant à la date de la fête. Aujourd'hui, le nouvel an n'est plus fêté le premier mercredi d'avril, mais bien le 21 mars. Toutes les chaînes de télévision satellite dédient leurs programmes à l'événement quelques semaines à l'avance, ainsi, personne ne risque d'oublier. Toujours est-il que l'heure est à la joie : que les danses au son du *zurna* ou du synthétiseur soient dansées dans la cour d'une maison, dans la grande salle de la mairie sous l'égide du PKK, ou sur la place de la République à Erevan, au fond, peu importe, l'essentiel étant de danser.

## 2. Solstice et équinoxe d'été : les fêtes des tombeaux

La fête des tombeaux (*roja mazala*), aussi appelée fête des morts (*roja miriya*), est un événement majeur du calendrier<sup>40</sup>. Cette fête a lieu une à deux fois l'an : en juin et parfois en septembre. Ce jour-là, tous se rendent sur les tombes familiales. Le cimetière entier résonne de « paroles sur » vocales et instrumentales, de pleurs et de cris. Le travail ne manque pas pour les joueurs de *duduk* qui passeront de tombe en tombe, à la demande des familles. Les religieux font de même, récitant des prières pour le repos des morts. Lorsque tous ont bien pleuré, un repas est consommé en

<sup>39</sup> Les Yézidis ne se marient pas en avril. Ce mois est en effet appelé « la mariée de l'année » (*bûka salê*) : la terre est ornée de fleurs et d'animaux nouveaux-nés (Sweetnam 1994 :209).

<sup>40</sup> Pour une analyse de ces rituels voir Anqosî (2006: 3-18).

mémoire des morts. Dans certains villages, la nourriture est préparée et consommée collectivement (hommes et femmes mangent cependant séparément), en bordure du cimetière sur de grandes tables ou à même le sol. A d'autres endroits, chaque foyer apporte son repas, mange à proximité des tombes familiales, puis rend visite aux autres foyers. Il est de règle de distribuer de la nourriture ce jour-là. Des étrangers à la communauté viennent parfois recevoir des repas.

Cette date est sûrement la plus importante du calendrier : c'est ce jour-là que les exilés de Vladivostok ou de Francfort tâchent de revenir au village. Cette fête marque le départ vers les pâturages estivaux (*zozan*), une forme de l'exil. Chacun salue ses tombes et annonce aux défunts un départ en exil. Cet adieu aux ancêtres n'est en fait que symbolique : seuls les Yézidis qui n'effectuent pas la transhumance se rendent sur les tombes ce jour-là. Les nomades sont déjà dans les alpages depuis un mois. Leur fête des tombeaux a lieu en septembre autour de l'équinoxe d'été. Ce jour-là est appelé *roja mazala ya koçer*, littéralement « le jour des tombeaux pour les nomades ». Les Yézidis qui ont effectué la transhumance de mai à septembre (ou juin à septembre), retrouvent les tombes familiales et annoncent leur retour aux défunts du foyer. C'est le cas des Yézidis du village de Feriq, un village de la plaine (**doc. 59**).

La fête des tombeaux est l'occasion de retrouvailles, autour de la mémoire des morts, d'une communauté éclatée par l'exil. Cette fête, située à un pivot du cycle des saisons, crée une tension calendaire liée au départ vers les pâturages, mouvement de départ vers l'étranger (*xerîb*), comparable à la mort. Par les « paroles sur », les défunts du foyer et ceux du lignage sont rappelés à la mémoire des vivants, constituant une communauté ralliant morts et vivants. D'autres fêtes calendaires sont liées à la mémoire des défunts, comme *Xidirnebi* en février et *Kiloç* en mars.

### 3. Kiloç et xidirnebi : un mélange carnavalesque

#### 3.1. Kiloç

*Kiloç*, autour du 8 mars, est un jour de commémoration des défunts. Ce jour-là, les familles préparent un gâteau qui ressemble à une brioche (appelé *kiloç*) en mémoire des défunts. Celui-ci sera partagé et les parts attribuées, dans un ordre précis : au *Xûdâne Male* (protecteur du foyer), à *Xatuna Farqa* (protectrice des femmes et des enfants), à *Mame Şivan* (protecteur du petit bétail), à *Gavane Zerzan* (protecteur du gros bétail), puis aux hommes du foyer en commençant par les plus âgés. Les femmes partagent leur part avec leur mari, quant aux filles, elles n'avaient jusqu'à récemment pas de part puisqu'elles ne sont que de passage dans ce foyer. Aujourd'hui, les jeunes filles mangent aussi une part... distribuée en dernier. Des brioches séparées, au nombre des défunts, sont préparées spécialement pour eux, et distribuées aux maisons environnantes en leur mémoire.

Ce jour-là, les morts sont présents dans la maison. Le 8 mars 2007, les enfants de Liouba, ouvrant des yeux ronds, répétaient depuis le matin : « Les morts sont venus à la maison » (*miri hatin dere male*) ! Selon Liouba, les âmes ne peuvent pas manger mais elles ont la capacité de sentir les odeurs. Ce serait ainsi l'odeur du gâteau qui les calmerait et les aiderait à aller dans l'autre monde.

Une fève (en général une pièce de monnaie) est cachée dans le gâteau. Trouver la fève est un signe de chance pour l'année à venir. Ayant leur part du gâteau, les *hurî* (protecteurs) du foyer ont aussi leur chance !

### 3.2. Xidirnebi

Parfois appelée fête de Xidir Nebi (saint de l'amour et des vœux) et de Xidir Eylas, (saint des malades et de tous ceux qui sont dans des situations difficiles), *xidirnebi* dure trois jours (autour du 15 février) pendant lesquels un jeûne est observé. Chaque jour, chacun des foyers apporte le « repas du mort » (*nanê miriya*) à une maison voisine en mémoire des défunts du lignage. Ces plats sont consommés le soir lors de la rupture du jeûne<sup>41</sup>. Des petits pains salés sont par ailleurs confectionnés avec 7 ingrédients (7 goûts). Ils seront mangés par les jeunes gens célibataires qui mangeront la moitié du pain et mettront l'autre moitié sous leur oreiller. Le rêve qu'ils feront la nuit suivante leur prédira la personne avec laquelle ils se marieront.

L'après-midi du troisième jour, les femmes jettent des poignées de farine vers les plafonds noircis des demeures, esquissant ainsi les astres. Elles dessinent ensuite sur les poutres ou les murs, toujours à la farine, les membres de la famille, les moutons, le chien et leurs souhaits pour l'avenir....<sup>42</sup> **(doc. 60 et 61)** Au même moment, les enfants déguisés vont de porte en porte demander de l'argent ou des bonbons en dansant et chantant. **(doc. 62)**

A la nuit tombante (et jusque tard dans la nuit), c'est au tour des hommes adultes de se vêtir des manteaux de bergers et de se masquer. En février 2007, dans le village d'Alagyaz, les hommes se sont habillés puis échauffés par une première ronde dansée dehors sur la neige **(doc. 63)**. La visite dansée au son du *zurna* et du *dohol* de toutes les maisons du village a alors commencé **(doc. 64 et 65)**. Cette ronde est à la mémoire des morts.

<sup>41</sup> En dehors de la période de *xidirnebi*, les foyers en deuil distribuent un « repas du mort » à une maison voisine tous les jeudis durant l'année qui suit les funérailles.

<sup>42</sup> Les dessins sur les murs, appelés *nişane xidirnebi*, sont dits aider la renaissance de la vie (Omerxali 2006).

C'est la seule occasion qui lie *zurna* et mort, *zurna* et peine, *zurna* et exil. Mais c'est aussi la seule ronde qui se danse masquée. On peut cependant noter que le rapprochement entre le *zurna* et la mémoire des morts lors de *xidirnebi* n'est possible que lorsque la première année de deuil s'est écoulée. Dans les maisons dans lesquelles il y a eu un décès au cours de l'année écoulée, la ronde entre en silence, à la fois par respect pour la maison endeuillée, mais aussi pour ne pas risquer de s'attirer des ennuis : le *zurna* n'est pas apprécié des défunts qui préfèrent le son du *duduk*. On voit que lors d'une mort récente, le *zurna* est inopportun, l'âme du défunt est encore trop proche et pourrait se froisser d'entendre le *zurna*. Malgré le masque, l'association entre *zurna* et mort n'est ainsi possible que lors de morts anciennes, moins douloureuses dans les mémoires.

Dans chaque foyer, au passage du *zurna* et de la ronde pour les défunts, des souhaits sont formulés : appel à un retour rapide du printemps, vœux de mariage, prospérité du troupeau.... Énoncés sous forme de toasts, les verres emplis de vodka, les vœux ne manqueront pas, dit-on, de se réaliser. Au passage de la ronde chez elle en 2007, Nure avait appuyé sa demande par l'ouverture de deux bocaux de *kompot* (sirop de fruits confectonné l'été et conservé tout l'hiver) (**doc. 66**). Les deux bocaux étaient offerts à la ronde en plus de la vodka pour que ses deux filles trouvent dans l'année un époux. Et chose fut faite : l'aînée s'est mariée au printemps suivant, la cadette en décembre. Les époux étaient dans la ronde en février 2007. Tout porte à croire que, sous leur masque, ils étaient attentifs aux souhaits des mères, et observaient les jeunes filles dans les maisons dans lesquelles ils passaient. Les occasions d'entrer dans toutes les maisons du village sont en effet rares, et les jeunes filles ne doivent pas sortir trop souvent des cours des maisons au risque de voir le village entier entretenir une rumeur douteuse à leur sujet...

Plus la nuit avance, plus le taux d'alcoolémie croît et moins forte se fait sentir la morsure du froid qui enveloppe la ronde dans sa déambulation

nocturne (**doc. 67 et 68**). Ces danses déambulatoires sont appelées *kosageldi*. Les histoires autour de *kosageldi* sont nombreuses : tous s'accordent pour dire que cette tradition n'est pas « originellement » yézidie, et chacun a son idée sur la question ; qui pense que ce serait une tradition tsigane de l'époque où il y avait des Tsiganes en Arménie, qui encore pense que c'est une tradition azérie en raison du nom à consonnance turque du rituel...

Aujourd'hui, tous les habitants n'observent pas le jeûne durant les trois jours. Les *mirîd* en particulier s'en dispensent souvent. Les partisans du PKK observent le jeûne le 15 février, date de l'arrestation de leur leader, en 1999, dans l'ambassade de Grèce du Kenya. Cette date coïncide avec le troisième jour de jeûne de *xidirnebi*.

#### **4. Été, hiver : deux pôles émotionnels opposés**

La répartition calendaire des énoncés de peine et de joie fait apparaître un été marqué par les *kilamê ser* et un hiver ponctué par les *stran*:

- La fête des tombeaux a lieu le jeudi le plus proche du solstice d'été et à l'équinoxe d'automne. L'été est ainsi encadré par deux rituels semblables qui se déroulent dans les cimetières.
- Autour du solstice d'hiver, « le jour des Yézidis » (*Roja ez-dîyan*) est célébré au son du *zurna*. *Newroz*, le 21 mars, jour de l'équinoxe de printemps, est lui aussi dansé et chanté.

Ces fêtes calendaires séparent ainsi l'année en deux pôles émotionnels : l'été triste et l'hiver joyeux. L'été, dédié à la mémoire des morts et des absents, et l'hiver, aux réjouissances des vivants. Les équinoxes et les solstices, qui sont représentés dans les deux modes émotionnels, réunissent

ces pôles et semblent maintenir un équilibre entre joie et peine et entre vivants et morts. La fête de *kiloç*, un peu avant *newroz*, en mars, marque cette rencontre entre présents et absents de la communauté. Cette importance accordée aux souvenirs des aïeux est matérialisée, dans chaque maison, par le *stêr*, lieu sacré du foyer, formé d'autant de matelas qu'il y a de membres dans le lignage (les défunts sont comptés).

Enfin, *xidirnebî*, fête carnavalesque, autour du 15 février, est une sorte de renversement des pôles redéfinissant l'espace et le temps de l'année à venir: on danse au son du *zurna* pour les morts, mais masqués. En associant le *zurna* et la mort, la joie et la peine, *xidirnebi* réunit les deux pôles émotionnels et calendaires.

Le schéma 16 illustre la polarisation émotionnelle liée aux fêtes calendaires. Ponctuant l'année et encadrant le cycle des saisons, les fêtes calendaires définissent des périodes construites autour de deux pôles : été – expression de peine – *duduk*, vs hiver – expression de joie – *zurna*. A quoi attribuer ces associations et cette bipolarité? A un niveau pratique, l'été est marqué par un départ pour la transhumance, un départ du village, et, pour

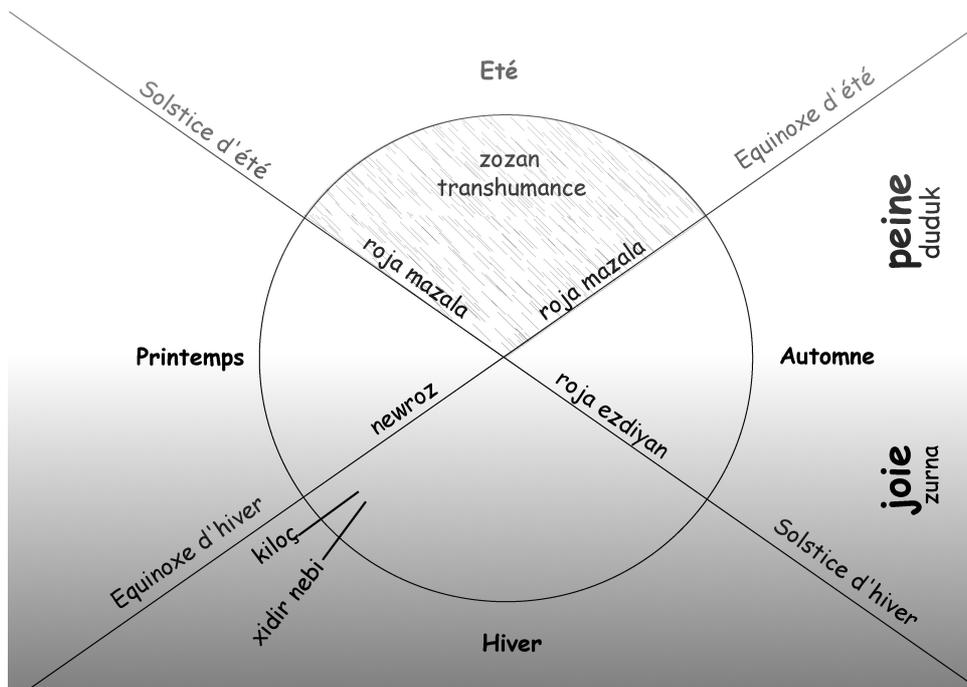


Illustration 16: Schéma des fêtes calendaires et émotions ritualisées

les jeunes hommes, c'est la promesse de longues journées de solitude et de nostalgie dans les alpages à garder les troupeaux. L'hiver, sous la neige, les activités se font rares et les journées se passent à plusieurs, serrés autour du poêle. A un niveau plus symbolique, le départ pour la transhumance est associée à un départ en exil. Le *zozan* est lieu d'exil par opposition au village qui est le foyer (voir chapitre relatif à l'exil).

Définissant tous les énoncés mélodisés des Yézidis, cette dichotomie entre *kilamê ser* et *stran* est intimement liée à des émotions, des espaces, et une temporalité.

## Chapître IV

### Une dichotomie des répertoires religieux ?

Si personne ne parle de mélodie ou de musique pour les *kilamê ser*, et si tout le monde s'accorde pour dire que la mélodie ne compte pas, c'est lorsque les paroles sont mélodisées qu'elles semblent prendre une importance particulière et être dignes d'être appréciées. C'est alors qu'elles semblent efficaces. Il en est de même dans les répertoires religieux. Les *şêx* et les *pîrs* récitent, lors des rituels, des énoncés mélodisés appelés *qewl* et *beyt*. Les réactions de l'auditoire à l'écoute d'un *qewl* ou d'un *beyt* sont assez révélatrices du statut de chacun de ces énoncés.

#### 1. *Qewl et beyt*

Les *qewl* et les *beyt* sont deux types de prières chantées par les hommes religieux lors de rituels. Le mot *beyt* est d'origine persane. Le mot *qewl* vient de l'arabe. Kreyenbroek (2005 : 48) propose, au sujet des *qewl* et *beyt* des Yézidis d'Irak, l'interprétation suivante :

« A la différence d'un « genre » à l'occidentale, la catégorie yézidie des *qewl* et *beyt* [...] semble être en grande partie liée

à la tradition (à une certaine habitude de classification) : on sait qu'un texte appartient à l'une de ces catégories car on nous a dit qu'il y appartient. La catégorie de poème ne peut être déduite de son mètre ou de ses rimes, et le contenu peut au mieux donner une indication. Beaucoup de Yézidis pensent que les *qewl* parlent de thèmes purement religieux, tandis que les *beyt* traitent de questions morales ou sociales. Mais il y a tant d'exceptions, qu'il est difficile de penser cette règle comme valable. »<sup>43</sup>

La frontière entre *qewl* et *beyt* semble poreuse. Pourtant, à mes interrogations sur la nature de telle ou telle énonciation, mes interlocuteurs ont toujours eu une réponse immédiate et tranchée. Tentons donc de relever quelques caractéristiques formelles de *beyt* et de *qewl* :

- *Qewl* et *beyt* sont formés de stances (*sebeqe*) qui ont en général trois ou quatre lignes et une rime de fin de ligne. La rime est libre. Si le *sebeqe* compte trois lignes, toutes trois finissent avec la même rime, s'il y a quatre lignes dans une stance, trois ou quatre d'entre elles peuvent rimer.
- Les *qewl* et les *beyt* sont en général assez longs (Par exemple, *Qewlê Mezîn* compte 117 stanzas dans la version collectée par Kreyenbroek (2005 : 52)).
- Chaque *qewl* et chaque *beyt* a sa propre mélodie (ou modèle mélodique) appelée *kubrî* qui est transmise et apprise en même temps que les paroles.
- Les *qewl* sont pensés comme des morceaux de la doctrine religieuse. On leur attribue une origine divine (ordonnés par

---

<sup>43</sup> «Unlike a Western 'genre', the Yezidi categories *Qewl*, *Beyt*, [...] appear to be based largely on tradition : one knows a texts belongs to one of these categories because one has been taught to define it as such. The category of a poem cannot be deduced from such features as rhym or metre, and content may at best provide an indication. Many Yezidis feel that *Qewls* are concerned with purely religious themes, while *Beyts* typically deal with social or moral questions. However, there are too many exceptions to this rule to make it seem valid. »

Dieu) : ils auraient été composés par des hommes saints du ‘temps de Şêx Adi’, et pour certains, on dit même que c’est Şêx Adi qui les a écrits. La performance solennelle des *qewl* est importante, c’est un savoir religieux qui reflète un lien avec les hautes sphères de la réalité.

- Les *beyt* ont plutôt le statut de chants épico-religieux sur l’héroïsme des anges, de Şêxûbekîr, de Cinteyar, sur leurs actions contre le mal. Ce sont des poèmes mythologiques chantés (Pachaeva 1988 : 123), des hagiographies sur la vie des *şêx* et *pîr* importants. Leur origine est attribuée à des religieux. Il est d’ailleurs possible de demander à un *şêx* ou un *pîr* de chanter un *beyt* à n’importe quel moment, à la différence des *qewl* qui sont prononcés dans des circonstances spécifiques.

Les grandes différences formelles entre les *qewl* et les *beyt* sont donc :

1. Les *qewl* sont d’origine divine, les *beyt* sont d’origine humaine.
2. Les *qewl* sont énoncés dans des circonstances spécifiques. Les *beyt* peuvent être énoncés dans des circonstances plus variées et informelles.

## 2. « Je ne peux pas traduire »

La transmission des *qewl* et des *beyt* se fait en secret, oralement, de père en fils. La connaissance et surtout l’énonciation des *qewl* et des *beyt* sont strictement réservées aux hommes *şêx* et aux hommes *pîr*. Ils constituent ainsi un savoir exclusivement limité aux hommes des groupes de religieux. (Kreyenbroek 1995, Anqosî 2001). Les femmes *şêx* et *pîr* qui souvent connaissent au moins certains *qewl* et *beyt* (pour les avoir entendus

dans leur enfance) ne les énoncent jamais. L'écriture des paroles des *qewl* et des *beyt* fait l'objet d'un interdit, relativement bien respecté jusqu'à nos jours. Hormis quelques recueils de poèmes religieux publiés à la période soviétique sous l'étiquette « folklore », les Yézidis préfèrent encore souvent ne pas écrire ces textes<sup>44</sup>.

Certains *mirîd* disent que les *şêx* et *pîr* font exprès de mal prononcer les paroles des *qewl* et *beyt*, de mal articuler, pour que les *mirîd* ne puissent comprendre et retenir ce qui est dit. Ces propos sont largement démentis par les *şêx* et les *pîr*. Cependant, on peut noter que les *mirîd* assurent tous ne rien comprendre aux paroles des *qewl* et des *beyt*. La langue employée n'est pas exactement celle de la vie quotidienne des Yézidis d'Arménie : de nombreux mots arabes sont utilisés et certaines tournures sont étrangères au dialecte local. Aucun de mes interlocuteurs *mirîd* n'a jamais pu me traduire (ni m'expliquer) un *qewl* ou un *beyt*.

Après avoir enregistré des *qewl* et des *beyt*, j'avais en effet cherché à m'enquérir du sens des paroles qui me sont relativement opaques. J'ai demandé de l'aide à Emerik Sardar, auteur kurde-yézidi vivant à Erevan. Emerik a beaucoup écrit en kurde, il a été rédacteur en chef du journal kurde *Rya Taze* pendant une trentaine d'années et il a traduit de nombreux ouvrages en kurde (y compris Pouchkine, Tchekov et la Constitution de l'Union Soviétique). Tout portait à croire qu'un lettré ayant, de surcroît, une si grande expérience de la traduction, allait pouvoir m'aider à comprendre les *qewl* et les *beyt*. Il n'en fut rien. Emerik écouta les enregistrements, dicta sans hésitation aucune ce qu'il entendait à sa fille<sup>45</sup> qui coucha les mots sur le papier en kurde, puis il a dit : « Les *qewl* et les *beyt*, je ne comprends pas, je ne peux pas traduire ».

---

<sup>44</sup> De plus en plus d'initiatives d'écriture de *qewl* et de *beyt* voient le jour, notamment en Europe au sein de la diaspora et en Irak. En Arménie, les initiatives existent aussi, mais restent inconnues des villageois.

<sup>45</sup> Emerik est presque aveugle. Sa fille Nure est sa plume.

Connaissant bien le personnage, je ne pense pas que ce refus de traduire soit lié à une peur de franchir un interdit. D'ailleurs, noter les paroles en kurde n'a posé aucune difficulté à Emerik : il a pu répéter ce qui était mélodisé, détacher les mots, couper les phrases. Il pourrait plutôt s'agir d'une mauvaise connaissance de l'emploi de chacun des mots, un peu à la manière dont un Grec contemporain pourrait lire certains textes de l'antiquité, comprenant qu'il s'agit de la même langue, reconnaissant nombre de mots, mais ne sachant pas toujours dans quel sens tel ou tel mot a été employé.

Au-delà de ces considérations linguistiques, il semble qu'il s'agisse aussi d'une entité *qewl* ou une entité *beyt* qui fait sens dans son ensemble, comme un tout, et non pas phrase par phrase ou mot par mot. Les *qewl* et les *beyt* font partie du monde esotérique dans lequel le sens n'est pas dans les mots. L'interdit d'écriture qui concerne l'ensemble de la culture yézidie souligne cette caractéristique : le son (et non pas la parole) et le faire (l'énonciation) font sens. Le sens est aussi lié aux circonstances de l'énonciation. Il y a des *qewl* pour la mort, d'autres pour les naissances etc...

### **3. Un parallèle avec la dichotomie entre *stran* et *kilamê ser* ?**

Les chercheurs qui ont travaillé sur les textes religieux (Allison 2001, Anqosî 2001, Avdal 2006, Kreyenbroek 1995, 2005, Omerxalî 2005, 2007, Rashow 2005<sup>46</sup>) n'ont que très peu abordé la question de la mélod-

---

<sup>46</sup> Les recherches sur les répertoires religieux ont été en majorité effectuées auprès des Yézidis d'Irak, communauté plus connue en Europe de l'Ouest que ceux de Transcaucasie. En Irak comme en Transcaucasie, l'interdit d'écrire (et de transmettre) à toute personne étrangère aux groupes de religieux n'a pas rendu les recherches aisées. Durant la période soviétique, pour des raisons idéologiques évidentes, les ethnologues se sont désintéressés des répertoires religieux. Depuis la fin des années 90, quelques Yézidis lettrés et/ou religieux publient des recueils de prières. C'est le cas de Xanna Omerxalî (qui appartient au groupe des *pîr*), et de Şêx Xelo.

isation et de l'énonciation de ces textes. La dimension émotionnelle est ainsi passée inaperçue, de même que le rapprochement avec la dichotomie *stran/kilamê ser*. La catégorie à laquelle une prière appartient implique pourtant des attitudes d'énonciation et d'audition différentes qui rappellent la dichotomie entre le « chant » et la « parole sur ».

Funérailles de Razmîg, septembre 2006, Alagyaz. Troisième jour de veille. Autour du cercueil ouvert, les femmes s'entassent sur les bancs. Dans l'encadrement de la porte, apparaît, voûté sur sa canne, *şêx Xelo*, du village de Qorbulax. Ce vieil homme aveugle, décédé quelques mois plus tard, a toujours été beaucoup plus respecté que le *şêx* du village d'Alagyaz (*şêx Gno*). Le silence se fait dans la pièce. Derrière *şêx Xelo*, les fils du défunt, et les autres hommes de la parentèle s'amassent. L'un d'eux, glissant dans la main libre de *şêx Xelo* un billet, dit : « Vas-y, dis quelque chose pour Razmîg ». *Şêx Xelo* s'enquiert : « Je dis un *qewl* ? ». « Oui », répond l'homme. *Şêx Xelo* entonne alors, d'une voix lente et douce :

Ce soir, sans sommeil <sup>47</sup>	<i>Îşeve, bê xewe,</i>
Ce soir ...	<i>Îşeve wê rojê dike,</i>
Le rêve de mon coeur est ainsi	<i>Xiyala dilê min eve,</i>
Je pense nuit et jour	<i>Şev-roj difikirim,</i>
Je pleure le bail de mon frère de l'autre vie	<i>Damana birê axretê digrim,</i>
Sur le ... de la religion yézidie je meurs	<i>Ser atqata dînê êzîd dimrim,</i>
...	<i>Me li malê merhebî,</i>
Qewl de Dieu ...	<i>Qewl Xwedê ya rebî,</i>
Tous sont dans leurs croyances	<i>Herkeseke ser ol-erkana xwe bî,</i>
...	<i>Hatime tevkêş kim,</i>
Je fais ...	<i>Serê xwe verpêç' kim,</i>
...	<i>Maşê cida helal û mêj kim,</i>

<sup>47</sup> La traduction est incomplète. Elle a été effectuée par un *mirîd*, non spécialiste des textes religieux. J'ai choisi de garder cette traduction pour faire sentir le niveau de compréhension des Yézidis non religieux à l'écoute des *qewl*. Il en est de même pour le *beyt* qui suit.

Avant <i>kaf</i> , avant <i>noun</i> <sup>48</sup>	<i>Berî kafê, berî nûne,</i>
...	<i>Berî durê û berî beybûne,</i>
...	<i>Padşayê bê rûnê,</i>
Il est le grand Padishah	<i>Padşayî mezine,</i>
...	<i>Hêqînîş dilê mine,</i>
Le sultan éternel des Yézidis	<i>Baqî sultan ezdamê mezine,</i>
Sultan tu es possesseur	<i>Sultano, tu sehibî,</i>
...	<i>Te ji guna dikirim afûtê,</i>
... Sultan ezîd	<i>Arqata min kirye Sultan ezîdê,</i>
...	<i>Her kî kesê Sultan ezîd atqatê,</i>
...	<i>Dem û sehetê,</i>
...	<i>Bande ber nave şikyatê,</i>
...	<i>Ber dibe şivête,</i>
Yézid, ton nom est “elekum sela”	<i>Êzîdo navê te elekûm sela,</i>
Ton nom de l’Est de Damas	<i>Nav dikirê te şerqê hetanî Şam,</i>
...	<i>Nava dikirê sultan êzîd min temam,</i>
...	<i>Me malê Adya ferzin,</i>
...	<i>Beynîm hemû berjin,</i>
La clé de tous les secrets	<i>Miftê hemû xezîna,</i>
Le principe des quatre religions	<i>Sitûnê her çar dîna,</i>
... ange Şemsedên, ange Ferxedîn	<i>Resilqetya melek Şemsedên, melek Ferxedîna,</i>
...	<i>Asîna didim boy nasîne,</i>
...	<i>Damana birê axretê digrim boyî qirar û heqînê,</i>
L’ange des hommes est l’ange Ferxe- dîn, l’ange Şemsedîne	<i>Melekê mêra melek Ferxedîn, melek Şemsedîne,</i>
...	<i>Lalişê li hêr nisileta birê xwe axretê guh bidêr,</i>
Garde ta tête dans la lettre de ta propre religion	<i>Serê xwe herfa dîne xwe da bispêr,</i>
...	<i>Temametî rehme bavê hostayî.</i>

Durant toute l’énonciation de *şêx Xelo*, la pièce est restée calme. Le ton du *şêx* était solennel, la mélodie répétitive. Tous écoutaient en silence, immobiles, le visage grave, mais sans pleurs et sans bruit.

<sup>48</sup> Nom des lettres « k » et « n » en arabe.

Şêx Xelo s'arrête alors et fait mine de se retourner pour sortir de la pièce. Un homme dit : « Dis encore quelque chose ! ». Şêx Xelo répond : « Alors je dis un *beyt* », et il entonne d'une voix claire et forte :

Viens, viens, ...	<i>Werin, werin, lêzim, werin,</i>
Tu viens dans la nation	<i>Qewm û mîletda hûn werin,</i>
A l'aide! Viens le jour de la séparation	<i>Hewar werin, werin, roja fîryaqetê,</i>
Vous vous préparez un jour	<i>Hûn rojekê tevdîr bikin,</i>
Aujourd'hui tu te lamentes	<i>Îro qewî girya we tê,</i>
Aujourd'hui tu te lamentes	<i>Îro qewî we tê girî,</i>
...	<i>Sosin mêrga heyîrî,</i>
Quel dommage pour ces lèvres douces	<i>Heyfa dev-lêvê şekirî,</i>
Elles ne boivent pas la coupe de vin	<i>Nagirin fincanê şerbetê,</i>
...	<i>Lêvê narîn nûr meder,</i>
...	<i>Lê dibarin dur xeber,</i>
...	<i>Sed heyf, ax, koban keser,</i>
...	<i>Me kê m bûn dur xeber,</i>
...	<i>Herça dike ew mîr dike,</i>
...	<i>Daynê qelpa pîr dike,</i>
...	<i>Herça têye dergê teda,</i>
Nous sommes satisfaits de l'ordre divin	<i>Em razîne emrê xweda,</i>
...	<i>Me li mal-maderê,</i>
...	<i>Tevdîrê kiryametê,</i>
...	<i>Dilê şayî agir ketê,</i>
Près de ce feu, qui peut être patient	<i>Ber wê pêtê sebra kê tê,</i>
...	<i>Halî nûrê, halê sûrê,</i>
...	<i>Kendîrbesta li ber sûrê,</i>
...	<i>Weke dilê min tîr lê nijar,</i>
...	<i>Pêta dilda we li anî xar,</i>
...	<i>Dikir gazî weylêr hewar,</i>
Il disait: « A l'aide », mais l'aide ne venait pas	<i>Hewar digot hewar nayê,</i>
Le père pleurait 100 fois, mère	<i>Bavo dikir, sed car dayê,</i>
Les jours passés ne reviennent pas	<i>Roja çûyî paşda nayê,</i>
Les morts ne reviennent pas en ce	<i>Mirin li dinê hil nayê,</i>

monde

...

...

Toi, dont la maison est détruite

Toi, l'invité de la tombe

*Her heye xudanê sebirê,*

*Nedîr şemalê ser dewrê,*

*Mal-wêrano benyademo,*

*Her tu mêvanê qebirê.*

Dès les premières notes du *beyt*, Sutê, la sœur du défunt, commence à gémir, marmonner et pleurer. Des reniflements se font entendre dans la salle. La mélodie de ce *beyt* ressemble à s'y méprendre aux « paroles sur ».

Si, musicalement, rien ne distingue ce *beyt* des autres « paroles sur », le statut particulier de ce *beyt* semblait évident pour tous les auditeurs. Lors de discussions ultérieures avec Sutê, sa belle-fille et d'autres *mirîd* présents lors des funérailles de Razmîg, j'appris que le statut spécifique de ce *beyt* est lié à :

- Une forme plus fixe au niveau des paroles et de la mélodie que l'ensemble des « paroles sur », résultat d'un apprentissage par cœur depuis l'enfance.
- Un caractère secret et réservé aux religieux, raison pour laquelle Emerik n'aurait pu traduire ce *beyt*.

A la fin du *beyt*, un des fils du défunt dit au *şêx* : « Encore, dis encore quelque chose ». *Şêx Xelo*, d'une voix posée, puissante et claire, commence :

*Lo heylo*<sup>49</sup>, *heylo, heylo*

Mon frère Razmik, mon frère Mecît,  
et vous tous ici réunis,

Les nuages sombres d'avril, s'accu-  
mulent, ne se dispersent pas,

Malheureux, les hautes montagnes  
sont meilleures que les pires voisins,

Les mauvaises allusions des ennemis  
sont pires que les balles d'un mauser

Mieux vaut que l'homme ait des dé-

*Lo heylo, heylo, heylo*

*Razmik bira, Mecît bira, ax, mala ha-  
zira,*

*Xwedê e'wrê nîsanê tên natebitin,*

*Malwêrano, ç'yaê bilind ji cînarê xi-  
rav çêtirin,*

*Welle qarê neyara gullê mawîzera xi-  
rabitin,*

*Wekî qareke merya hebe, bira*

<sup>49</sup> Adresse à un homme.

fauts, qu'il soit aveugle, sourd et ne trouve pas de place dans ce monde mensonger

*Wey, frères, wey, frères,*

[Les hommes en chœur :] « Frère, frère »

*Lo heylo, lo frère*

Les nuages sombres d'avril, s'accumulent, ne se dispersent pas,

*Wey, je vous en conjure,*

Clouez bien le cercueil du frère Razmik, du frère Mecît, du frère Marat

Les pluies d'automne, de l'eau fondue,

Qu'elles ne coulent pas sur la vie interrompue,

Ah, mon frère, ah, mon frère.

[Les hommes en chœur :] « Frère, frère »

*Lo heylo, heylo, heylo,*

Frère Razmik, j'appelle mon frère, mais il ne vient pas.

*Wey, je suis venu prendre la balance, il me l'a donnée,*

Je vous en conjure, au nom de Dieu, allez chercher un médecin pour les funérailles,

Qu'il donne un remède pour soigner cette blessure,

Médecin, ce remède n'aide pas cette blessure à cicatriser,

Ah, frère.

*merî ç'eva korbe guhada kerbe, vê dinya derewînda cîê wan tunebe.*

*Wey, birano, wey birano,*

« *Birao, birao* »

*Lo, heylo, lo birano,*

*E'wrê nîsanê tê, tèn matebitin,*

*Wey, ezê bextê wedame,*

*Hûnê tabûta Mecîtê bira, Maratê bira, Razmîkê bira k'ûr bikutin,*

*Şilî-şoye payîzê belekê berfê derbahara,*

*Şerpezê bilndda neniqitbin,*

*Ax, birao, ax, birao,*

« *Birao, birao* »

*Lo heylo, heylo, heylo,*

*Razmîk bira, ezê bira bêjim, bira naê,*

*Wey ezê hatime mîzîna destê xwe didayê,*

*Xwedê, bextê wedame, hûnê herin h'ekîma bînin ser alavê Mergaê,*

*Bira dermanê vê birînê kew bidaê,*

*H'ekimo bira, ev birîn kew lê naê,*

*Ax, birao.*

Cette dernière énonciation est une « parole sur Razmîg » (*kilamê ser Razmîgê*). Cette parole a été improvisée par şêx Xelo sur le moment. Le statut de cette parole est tout à fait différent des deux précédentes énonciations. A l'écoute de la « parole sur Razmîg », la salle entière s'est mise à pleurer, à gémir, à se balancer, à soupirer. A l'appel du şêx (lorsqu'il dit *birao birao*), les hommes ont repris en chœur «Frère, frère » (*birao bi-*

*rao*). Les gémissements ne cessent pas dans la salle. A la fin de son énoncé, *şêx Xelo* sort, laissant les femmes gémir seules. Les hommes le suivent. Dehors, ils lui baisent la main en lui glissant un billet dans la paume.

Ces trois énonciations enchaînées (voir **doc. 69**) nous montrent clairement la différence d'attitude à l'écoute d'un *qewl*, d'un *beyt*, et de « paroles sur ». On remarque que l'auditoire est de plus en plus bruyant, moins solennel... On peut aussi noter les changements de vocalité entre ces trois catégories. Le *qewl* est chanté avec une voix douce, le *beyt* utilise une voix plus forte et plus nasale, les « paroles sur » ont été énoncées avec une voix encore plus forte et projetée.

Comment penser ce parallélisme entre *stran/kilamê ser* et *qewl/beyt* ? Les Yézidis ne font pas de rapprochement direct : les *qewl* ne sont pas appelés *stran*, de même que les *beyt* ne sont pas des *kilamê ser*. Les *qewl* et les *beyt* ne sont pas liés à la peine et à la joie de la même manière que les *stran* et *kilamê ser* : les *qewl* ne sont pas la joie et les *beyt* ne sont pas la peine. Ils suggèrent cependant des attitudes d'écoute qui rappellent celles des *stran* et *kilamê ser* dans l'expression des émotions. Les *qewl*, sacrés, sont plus fixes que les *beyt*, plus profanes, à la fois dans le domaine verbal et musical. Les premiers sont écoutés sans expression de sentiments personnels, sans épanchement de douleur, ni manifestation de joie. Les *beyt*, au contraire, s'accompagnent de pleurs, de sanglots et de chuchotements.



# Chapître V

## Une dichotomie musicale et émotionnelle?

### 1. Principe de classification

Dans les *stran* les paroles comptent peu. Le *zurna* n'est pas porteur de parole, et les paroles des *stran* vocaux sont, d'une certaine manière, accessoires. Personne n'y prête attention. A l'inverse, dans les *kilamê ser*, le contenu sémantique est au centre de l'attention des auditeurs. On dit du *duduk* lui-même qu'il parle. Cette distinction entre « chant » et « parole sur » est à la base de la pensée musicale des Yézidis d'Arménie : toute énonciation mélodisée appartient à l'une de ces catégories musicales. Le « chant » (*stran*) est mesuré, dansé, et associé à la joie. Les « paroles sur » (*kilamê ser*) sont non mesurées, et associées à la peine et la nostalgie. Cette dichotomie entre « chant »/« parole sur » est liée à des sentiments précis : la « parole sur » est liée à la peine (*xem*), le « chant » est lié à la joie (*şabûn*).

On voit ainsi se dessiner un contraste entre ces deux grands types de répertoires faisant appel à des émotions opposées (joie, peine), permettant de différencier chant et parole, *zurna* et *duduk*, mesuré et non mesuré, danse et écoute, mouvements verticaux et balancements horizontaux, col-

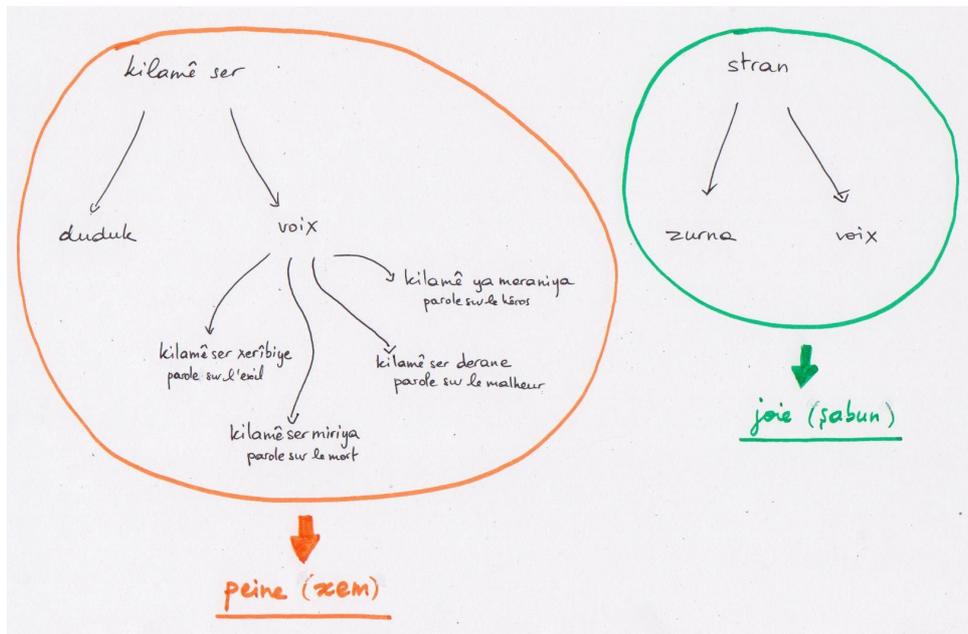
lectif et individuel. D'autres éléments, liés au temps et à l'espace, entrent dans cette opposition : notamment village *vs zozan* et été *vs* hiver.

On peut ainsi établir le tableau suivant<sup>50</sup> :

<b>CHANT (<i>Stran</i>)</b>	<b>PAROLE SUR (<i>Kilamê ser</i>)</b>
Joie ( <i>şabûn</i> )	Peine ( <i>xem</i> ), nostalgie ( <i>derd</i> ), exil ( <i>xerîb</i> )
Voix ou <i>zurna</i>	Voix ou <i>duduk</i>
Mesuré ( <i>takle</i> )	Non mesuré ( <i>betakle</i> )
Danse	Ecoute
Paroles qui comptent peu	Primauté des paroles
Le <i>zurna</i> chante	Le <i>duduk</i> parle
Village	Zozan
Hiver	Eté

Cette opposition dualiste n'est pas le fruit de la pensée des folkloristes et ethnographes. La scission du musical en deux branches opposées et complémentaires, liées à des affects et des saisons eux-mêmes opposés et complémentaires, est une construction yézidie du lien entre le temps, les affects et le sonore. Au delà de cette dichotomie tranchée, dans chacun des pôles, et en particulier dans celui de la peine (*xem*), les émotions se déclinent en sentiments plus ou moins tragiques et dramatiques.

<sup>50</sup> J'ai laissé de côté les *qewl* et *beyt* qui, malgré les similarités évoquées, ne sont pas entièrement compris dans la dichotomie *stran/kilamê ser*.



**Illustration 17:** Typologie sonore et émotionnelle

C'est cette épaisseur du pôle de la peine qui a motivé le choix du mot « typologie » pour définir cette opposition. A l'intérieur de ce pôle, différents types de *kilamê ser* cohabitent. Classés par les folkloristes soviétiques (Celîl 1978 ; Cewarî 1983 ; Djindi 1957 ; Rudenko 1982) en genres littéraires, les frontières entre les types de *kilamê ser* sont en fait plus poreuses. S'il est parfois possible de parler d'une catégorie « lamentation », « chant d'exil », ou « chant épique », une lamentation pour un jeune homme peut aussi, nous l'avons vu, revêtir une allure épique, tout comme un énoncé funèbre peut rappeler l'exil.

Tous les *kilamê ser* ont les mêmes caractéristiques musicales : il n'y a pas de mélodies d'exil ou de mélodies pour le mort. Aussi l'exil ou l'épique apparaissent-ils avant tout dans les choix sémantiques. Mais c'est aussi dans l'interprétation que des différences peuvent être senties : les énonciateurs peuvent « lamenter » des paroles épiques, rendre héroïques des paroles funèbres, etc. Quant au *duduk*, il est dit avoir l'ensemble des *kilamê ser* en lui (*Hemû kilamen ser li duduk in*).

Le schéma 17 résume la typologie du sonore et des émotions. On y voit apparaître une opposition sans intermédiaire : polarisation des émotions (peine / joie) et dichotomie de deux modes d'expression différents (*kilamê ser / stran*). Le rapport entre le sonore et les émotions est cependant vécu de manière bien plus complexe. Nous avons vu que cette polarisation n'est pas pensée aussi clairement en russe et en arménien. En russe par exemple, *duduk* et *zurna* peuvent être tous deux des « instruments de musique » (*mouzikal'nie instroumenty – музыкальные инструменты*). Mais habituellement, les Yézidis parlent plutôt kurde et dissocient les deux instruments.

Même si les « sentiments doux-amers » (Demeuldre 2004) ou la « délectation morose » (Jankelevitch 1974 :297) ne leur sont certainement pas étrangers, le discours qu'ils tiennent sur les émotions accepte peu d'intermédiaires.

## 2. La musique, c'est que de la joie !

Débat récurrent en ethnomusicologie, le domaine de référence de la musique divise les chercheurs. La musique exprime-t-elle uniquement des émotions qui lui sont propres (Hanslick 1854) ou bien des émotions qui existent aussi en dehors d'elle (Nattiez 1987, 2005)? Si les Yézidis ne se sont pas posé explicitement la question, la réponse apparaît cependant clairement dans leurs discours. Les paroles d'Îta à ce sujet sont assez significatives:

«La peine est dans la montagne, elle est dans les pensées de chacun, dans le coeur blessé d'Altûn et de Hbo. La peine est en moi, je suis blessée, je suis peinée, je suis kurde (rires)<sup>51</sup>».

<sup>51</sup> « *Xem li ciya ye, li fiqilê hemu, li dîle birindarê Altûn û Hbo. Xem, li mine, kul û eş li mine, ez kurdim* ». Îta, Alagyaz, septembre 2007.

Ces paroles placeraient les Yézidis du côté des «référentialistes». La musique ne ferait ainsi que raviver des émotions présentes aussi en dehors d'elle. Encore faudrait-il préciser toutefois qu'une bonne moitié de ce qu'un auditeur non-Yézidi appellerait musique est pensé par les Yézidis comme parole.

Si, dans de nombreuses traditions musicales, la musique peut évoquer la joie comme la peine, dans le cas des Yézidis, la combinaison entre les émotions et la typologie du sonore est assez étonnante : la musique ne peut susciter que la joie. C'est la parole qui « dit » la peine, et même si cette « parole sur » est plus qu'une simple parole, elle n'est pas pensée comme de la musique. Les émotions opposées que sont la joie et la peine ne sont ainsi pas exprimables dans le même registre. Elles appartiennent à des réalités différentes, et s'opposent non seulement dans le champ des émotions, mais aussi à travers deux modes bien distincts d'utilisation du sonore.

Le pôle de la peine et des *kilamê ser* est le plus varié et le plus valorisé. C'est de lui que traitent les pages qui suivent, analysant tour à tour les énoncés funèbres, le sentiment d'exil et le goût certain des Yézidis pour le tragique.



## **Deuxième partie**

### **Espaces de la parole mélodisée**



## **Chapître VI**

# **Géographie sonore et émotionnelle des funérailles**

Ce chapitre s'attachera au pôle de la peine et aux énoncés qui y sont liés, les *kilamê ser*. Prenant l'exemple des funérailles, nous tenterons de définir la place des *kilamê ser* parmi d'autres marqueurs ritualisés de la peine tels les pierres tombales ou les images mortuaires. Les funérailles sont un moment particulièrement important dans la vie du village. En même temps qu'elles aident le passage de l'ici à l'ailleurs, elles permettent, comme nous allons le voir, de multiples manières, de réaffirmer l'unité et la continuité du foyer (*mal/ocax*) et de la communauté (*ezdixane*). C'est un moment où chacun existe à travers sa souffrance personnelle, mais où tous se réunissent autour d'un sentiment partagé de douleur, que ce soit pour pleurer le défunt qui part en exil, les exilés absents du village, ou un deuil passé. Ce chapitre analysera les paradigmes de diffusion des émotions dans les rituels funéraires et les modes de création d'un espace musical des émotions.

## 1. Espaces du rituel funèbre

Tout au long du rituel funèbre l'espace sonore et émotionnel est construit autour du cadavre. La place des vivants auprès du cercueil est définie par le genre (homme, femme), le statut (*şêx*, *pîr* ou *mirîd*) et par le lien de parenté avec le défunt (les parents et les étrangers). Illustrée par des schémas, la description des étapes du rituel funèbre et les schémas fera apparaître une distribution précise des rôles, notamment énonciatifs, entre hommes et femmes, entre religieux et *mirîd* et entre proches et étrangers. En suivant chronologiquement les différentes étapes du rituel funèbre, nous essaierons de comprendre, dans chacune des dispositions spatiales, la place du son et de l'émotion.

### 1.1. La veille du corps

L'enterrement a lieu habituellement trois jours après le décès. Durant ce temps, les parents et villageois veillent le corps. Les femmes sont assises en cercles concentriques autour du cercueil ouvert. Les hommes sont dehors ou dans une autre pièce. Ils ne s'approchent du cercueil que pour saluer le défunt à leur arrivée, silencieusement, ou en criant des *birao birao*<sup>52</sup> (frère, frère), ou encore en mélodisant des « paroles sur », en particulier lorsque le défunt est un homme.

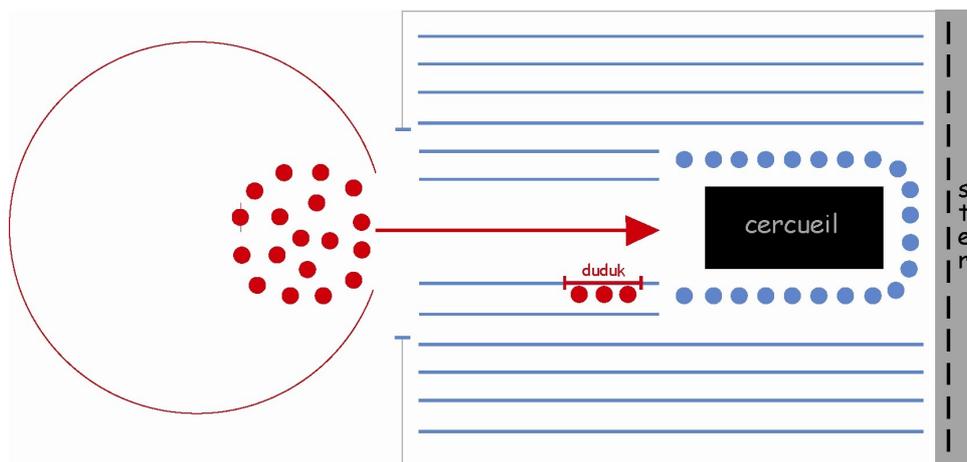
Le corps du défunt est installé dans une pièce vide de tout meuble (ou parfois, l'été, sous une tente). Seul le *stêr* ne peut être enlevé de la pièce<sup>53</sup>. Autour du cercueil ouvert, des chaises en arc de cercle entourent le défunt, laissant un espace libre au niveau des pieds. Derrière les chaises, des rangées de bancs sont installées des deux côtés du cercueil. Sur le *stêr*,

<sup>52</sup> Si c'est une défunte : *daê daê* (mère) pour les femmes mariées ou *xaê xaê* (sœur) pour les jeunes filles.

<sup>53</sup> Changer un *stêr* de place ne peut se faire sans un sacrifice animal (*qurban*) et sans la présence d'un *şêx* ou d'un *pîr* qui autorisera le déplacement. A noter cependant : les funérailles ne se déroulent pas toujours dans la pièce du *stêr* (qui peut s'avérer trop exigüe).

au mur, ou accrochées à la toile de la tente, sont exposées, dans des cadres, les photos des défunts de la famille auxquels il est fait référence dans les *kilamê ser*. Jusqu'à la mise en terre, le corps ne doit pas rester seul. Au chevet du défunt, les prières (*qewl* et *beyt*) des *şêx* et *pîr*, les *kilamê ser* des parentes (et parfois des parents), et du trio professionnel (deux joueurs de *duduk* et un chanteur) se succèdent.

Les femmes<sup>54</sup> qui guideront de leurs « paroles sur » la veillée du corps s'assoient au plus près de la tête du défunt. Ce sont les plus proches parentes du défunt et éventuellement quelques parentes plus éloignées qui ont la réputation de savoir se lamenter<sup>55</sup>. Des parentes plus éloignées sont là pour calmer celles qui se griffent et se frappent. C'est donc l'étroitesse du lien de parenté et la capacité à bien chanter qui déterminent la place des participantes ainsi que l'ordre dans lequel chacune va chanter. Les parentes, par leurs *kilamê ser*, arracheront des larmes, des gémissements et soupirs, aux participantes assises derrière elles. Ces dernières ne chantent pas, ou rarement, mais elles participent à l'univers sonore par leurs pleurs, gémissements, cris et sanglots.



**Illustration 18:** Disposition spatiale de la veillée. En bleu les femmes, en rouge les hommes.

<sup>54</sup> Ne participent que les femmes mariées et mères, avec quelques rares exceptions pour les parents très proches.

<sup>55</sup> Les parentes et parents sont appelés « de notre foyer » (*ji mala me ne*) ou « de nous » (*ji me ne*).

Au pied du cercueil, l'espace libre accueille, par intermittence, les hommes qui viennent saluer le défunt, silencieusement, en s'exclamant « *birao birao* » (frère, frère), ou parfois en chantant. C'est dans cet espace aussi que les hommes religieux de la communauté (*şêx* et *pîr*) récitent les *qewl* et *beyt* indispensables à ces cérémonies funèbres<sup>56</sup>. Les hommes ne restent dans la pièce que le temps de leur énonciation. Il y a un jeu d'alternance entre les femmes : elles se donnent la parole, s'interpellent en « paroles sur ». A l'arrivée d'un homme dans la pièce, elles s'effacent cependant, lui laissant la parole quelques instants.

L'univers sonore est donc concentré autour du cercueil, de même que le centre de la parentèle féminine (d'abord les consanguins, puis les collatéraux). La gestion de l'espace entourant le défunt nous donne une première image sonore, mais aussi visuelle du foyer (*mal/ocax*). Les regards des participantes sont dirigés vers ces parentes du défunt qui sont la mère, les sœurs, les filles, les belles-filles désignées par le terme *dilşewat* « au cœur brûlant ». Cet épice émotif et sonore des « proches » et une périphérie d'« étrangers » définit un premier niveau d'appartenance au foyer<sup>57</sup>.

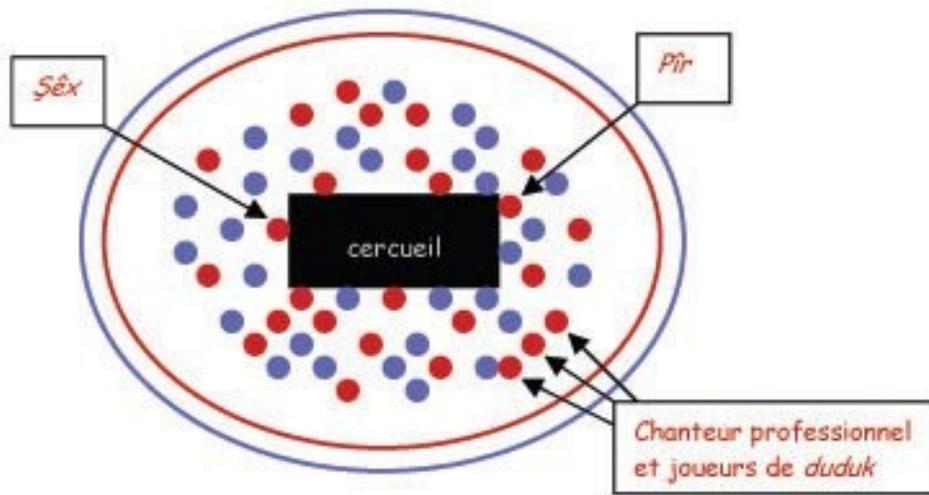
## 1.2. Sur le seuil

Au troisième jour de veille, vers 13h, le cercueil est sorti de la maison et installé dans la cour sur une table. Tout le monde est présent : hommes et femmes se lamentent ensemble. Les parents les plus proches du défunt s'accrochent aux bords du cercueil et énoncent chacun leur *kilamê ser*, mais simultanément.

<sup>56</sup> Les femmes *şêx* et *pîr*, lorsqu'elles sont présentes, sont assises avec les femmes. Lorsque le défunt est de sexe féminin, elles ont pour rôle de laver le corps et préparer le linceul, mais en aucun cas elles ne récitent de *qewl* et *beyt* lors d'une cérémonie funèbre.

<sup>57</sup> Le mot *mal* en kurde a une polysémie de sens intéressante : il désigne à la fois le foyer, l'âtre, la maison et la maisonnée, c'est-à-dire les individus habitant, en théorie au moins, sous le même toit.

Les énonciations vocales peuvent être chantées, criées, parlées. Elles sont le plus souvent criées, bien davantage que ce qu'on a pu entendre durant les trois jours de veille. Les voix sont fatiguées, éraillées. Les corps, eux aussi, portent la fatigue des nuits passées à veiller le défunt, à cuisiner le repas funèbre, la fatigue d'avoir pleuré, d'être resté assis sur un étroit banc en bois de longues heures, souvent dans un froid glacial.



**Illustration 19:** Sur le seuil, disposition des participants. En bleu les femmes, en rouge les hommes.

Aux cris et lamentations simultanées des hommes et des femmes présents, s'ajoutent les *qewl* et *beyt* des *şêx* et *pîr*, ainsi que les *kilamê ser* du chanteur professionnel accompagné par deux joueurs de *duduk*. Autour du cadavre, l'heure est au désordre : les pleurs se mêlent, le volume sonore augmente, le chaos s'empare des participants au rituel et en particulier des femmes qui s'accrochent au cercueil, refusent de le laisser partir, s'évanouissent... C'est la levée du corps, adieu véritable des femmes de la parentèle à leur parent défunt. Après cette étape, ce sont les hommes qui prennent en charge le cadavre lors de la procession et de l'enterrement. Les femmes, toujours présentes, ne sont plus centrales.

### 1.3. La procession

Commence alors la procession vers le cimetière. A l'avant, les couronnes de fleurs et le portrait du défunt sont portés par des parents. Le *şêx* (ou les *şêx ou pîr*) suit en énonçant des prières (*qewl*). Derrière le *şêx*, une femme *şêx* ou *pîr* porte les sept pains rituels (*heftnan*). Ensuite viennent le cercueil et son couvercle, portés par de proches parents masculins, puis les hommes silencieux et marchant de manière ordonnée au milieu desquels se trouvent le chanteur et les joueurs de *duduk*, et enfin, les femmes se lamentant bruyamment, hirsutes et désordonnées.

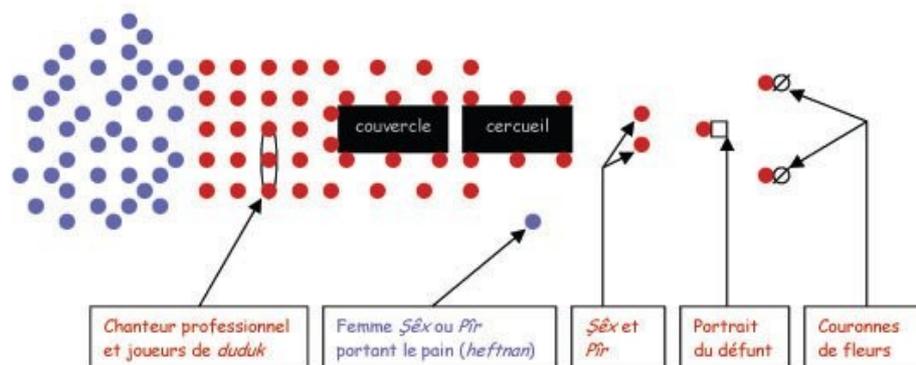
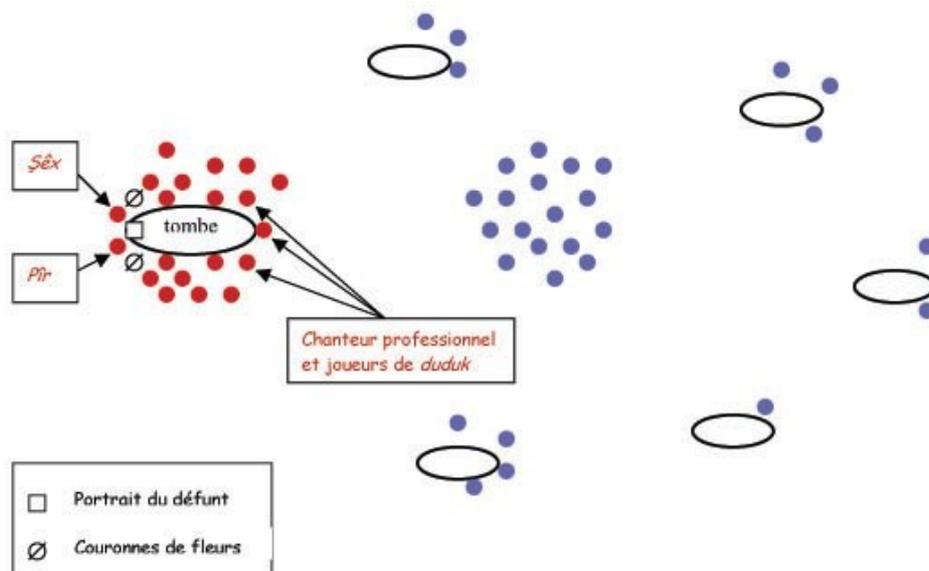


Illustration 20: Procession vers le cimetière. En bleu les femmes, en rouge les hommes.

Le *şêx* et le *pîr* doivent être présents pour la préparation du corps (homme ou femme selon le sexe du défunt). Pour la procession et la mise en terre, un seul des deux suffit. Les cas varient : parfois seul un *şêx* ou un *pîr* récite les *qewl* et sur la tombe, parfois ils sont deux, trois ou quatre. Lorsque le défunt est un homme, les *şêx* et les *pîr* sont souvent plus nombreux, en particulier s'il s'agissait d'un jeune ou s'il occupait une place importante dans la communauté.

#### 1.4. La mise en terre

Le cimetière se situe dans la majorité des cas à proximité du village, en général sur une hauteur (en haut d'une colline ou à flanc de montagne)<sup>58</sup>. Une fois encore, le cercueil est posé au bord de la fosse pour un dernier adieu. Les femmes s'approchent d'abord, se lamentent et somment une dernière fois leur parent d'ouvrir les yeux. Puis c'est au tour des hommes. Le cercueil est soulevé à trois reprises aux cris de « *birao, birao, birao* » (frère, frère, frère). Il est ensuite descendu dans la fosse, la tête à l'est, vers le soleil levant.



**Illustration 21:** La mise en terre. En bleu les femmes, en rouge les hommes.

Le *şêx* ou le *pîr* descend lui aussi, dans la fosse, accompagné d'un ou deux parents. Le *şêx* ou le *pîr* dispose le corps pour le voyage vers l'autre monde : il déchausse le défunt, croise ses mains sur la poitrine et le

<sup>58</sup> Il existait autrefois des cimetières par clan, mais aujourd'hui, c'est en général celui du village entier (le village étant souvent constitué d'un ou deux clans -plus les *şêx* et *pîr*-). Dans les villages mixtes Arméniens-Yézidis, les cimetières sont séparés.

recouvre d'un drap blanc<sup>59</sup>. Les parents déposent près du cercueil un sac contenant quelques objets chers au défunt (quelques habits et une chapka<sup>60</sup>) ainsi qu'un des sept pains sucrés (*heftnan*) qui ont été pétris et cuits la nuit précédente. Le cercueil est alors fermé, et son couvercle vissé. Trois pierres sont disposées dans la tombe, l'une d'entre elles sur le cercueil au niveau de la tête : «pour que le défunt se cogne la tête à la pierre en se réveillant et comprenne qu'il est mort<sup>61</sup>» (*şêx Leyla – ocax Cinteyar*, village de Mîrek)

Les lamentations des femmes continuent jusqu'à la fermeture du cercueil. A ce moment, les femmes quittent l'assemblée, s'éparpillent et se dirigent vers leurs tombes familiales, entamant des *kilamê ser* pour leurs proches<sup>62</sup>. Le cimetière tout entier résonne alors de lamentations individuelles mais simultanées, pour les défunts de la communauté. Les hommes, pendant ce temps, referment la tombe et écoutent le *şêx* réciter des prières.

## 1.5. Boire sur la tombe

La vodka, également appelée *samagon* (du russe *самогонь*) -littéralement « ce qui brûle tout seul »- lorsqu'elle est de fabrication non commerciale, est débouchée. Les verres remplis de cette eau de vie locale à

---

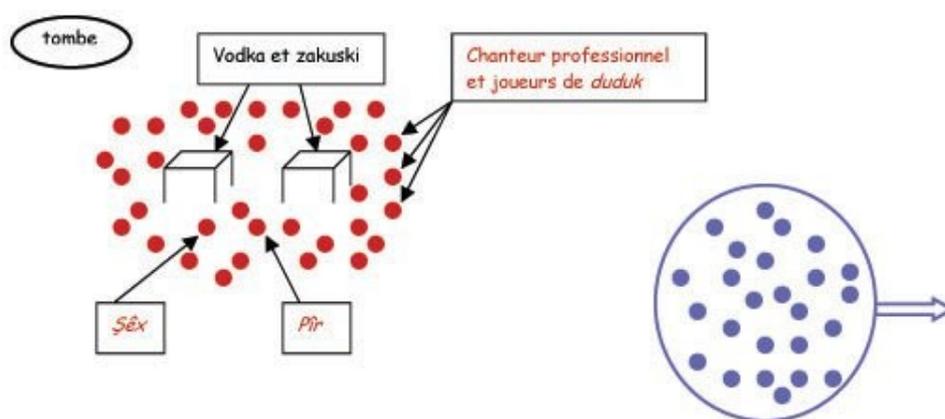
<sup>59</sup> Jusque dans les années 30, les défunts étaient enroulés dans un grand drap blanc (*savan*) sans costume. Aujourd'hui, on habille les morts en costume et cravate (pour les hommes) ou en robe traditionnelle (pour les femmes), puis on leur met le drap autour. C'est le *bi-rayê axiretê* ou *xuşka axiretê* qui ferme le *savan* au cimetière, sauf s'ils sont morts, dans ce cas c'est le *şêx* ou le *pîr* présent.

<sup>60</sup> Dans le passé il était courant de donner au défunt le mors de son cheval ainsi que les tresses coupées de sa femme et de ses sœurs. Il était de coutume pour les femmes de se couper la natte ou une tresse et de la déposer dans le cercueil. Aujourd'hui, on fait référence à cette tradition dans les énonciations, mais il semble rare de se couper réellement une tresse. (L'explication donnée sur le port d'un fichu couvrant les cheveux des femmes mariées est que les nattes et les tresses sont le symbole des frères et du mari, aussi il convient de les protéger.)

<sup>61</sup> Les Yézidis croient que, lors d'un décès, le cerveau continue à penser pendant trois jours.

<sup>62</sup> Une pratique similaire a été relevée par Brailoiu (1979 :21)

base de pommes de terre, de sucre, ou parfois d'abricots, le *šêx* et le *pîr* portent à tour de rôle les trois toasts rituels. Dans l'ordre, les verres sont vidés : (1) pour notre monde, (2) pour l'autre monde, (3) pour le ciel (le troisième monde). Après ces trois toasts, chacun peut, s'il le souhaite, porter un toast à la mémoire du défunt ou des défunts du village, tout du moins, tant que dure la bouteille. Les toasts sont entrecoupés de *zakuski* (du russe *закуски*: « ce que l'on croque en accompagnement d'une boisson ») variés : oignons crus, pain, olives noires, radis...



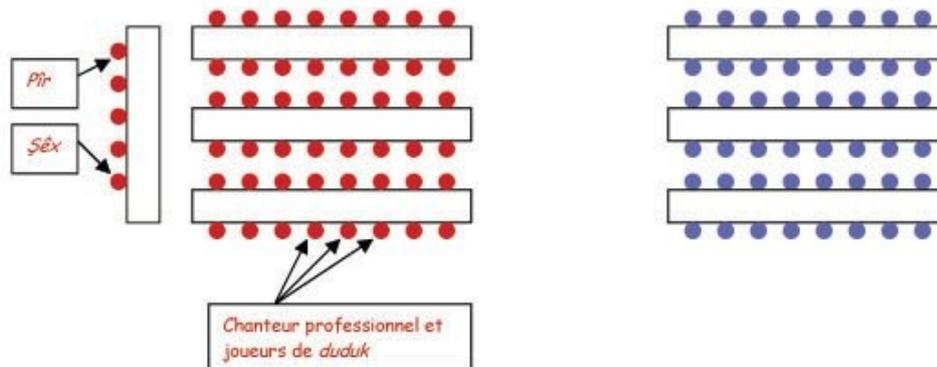
**Illustration 22:** Toasts rituels sur la tombe. En bleu les femmes, en rouge les hommes.

Avant de partir du cimetière, les hommes se souhaitent mutuellement de ne pas vivre à nouveau un tel chagrin. « Que toi et ton fils soient en bonne santé et que ton foyer ne connaisse que le bonheur » Ce moment du rituel est appelé « *ser xweša* », littéralement « à propos du bien ». Les femmes observent de loin ce rituel ou rentrent préparer le repas funèbre.

## 1.6. Le repas funèbre

Des tables et des bancs ont été installés pour le repas funèbre en bordure du cimetière ou au village (selon la saison). Ce repas a été préparé par toutes les femmes de la parentèle depuis au moins la veille. Les hommes et les femmes mangent séparément, après s'être lavé les mains

pour « se laver de la mort ». Les hommes mangent bruyamment, enchaînant les toasts et vidant les verres les uns après les autres. Les femmes mangent de leur côté, plus silencieuses.



**Illustration 23:** Le repas funèbre. En bleu les femmes, en rouge les hommes.

Après le repas, chacun rentre chez lui. Pendant ce temps, le mort est en route vers l'autre monde, où il séjournera en attendant que son âme réintègre un corps.

Dans la nuit qui suit l'enterrement, un petit feu est entretenu sur la tombe. Le lendemain, à l'aube, les proches parents se recueillent sur la tombe en écoutant des *qewl* récités par un *şêx* ou un *pîr*.

### 1.7. Le foyer au plus près du défunt

Au début du rituel, les femmes sont les plus proches du défunt, puis petit à petit, les hommes prennent le relais. Les femmes se séparent réellement du corps du défunt au moment de la levée du corps, au moment où le corps quitte la maison. Un dernier adieu sur le seuil est possible. Puis, les femmes se tiendront à l'écart, laissant aux hommes le soin de transporter le corps et de l'enterrer.

Cette séparation hommes/femmes est assez clairement marquée. Seuls les musiciens spécialistes veillent le corps avec les femmes. La « parole sur » se situe au plus près du cercueil, entourant le défunt de sons.

Cette spatialisation des hommes et des femmes est couplée d'une répartition entre parents et étrangers. Les femmes qui veillent le corps sont des parentes. Puis ce sont des parents (jeunes) qui portent le corps, en se relayant jusqu'au cimetière. Ce sont eux encore qui soulèvent à trois reprises le corps en disant « *birao* » (frère). Au cimetière, enfin, ce sont les hommes plus âgés du foyer qui seront au plus près du cercueil. Les relations de parenté (aussi exprimées verbalement dans les *kilamê ser*) sont à lire en pointillé dans les placements de chacun dans l'espace, dans les énoncés, dans la gestuelle et dans les pleurs.

Les seuls absents des rituels funéraires sont les nouveaux-nés et les enfants. On dit des nouveaux-nés qu'ils sont trop fragiles pour supporter la tension des funérailles et pour résister à l'appel de la mort. Il y aurait un risque que la mort les emporte avec elle. Pour ce qui est des enfants (jusqu'à environ 12 ans), ils ne participent pas aux funérailles, à moins qu'ils soient de proches parents du défunt. Lors des funérailles de Yûrîk, ses enfants, âgés d'1 an et 3 ans, ont participé par intermittence à la dernière matinée de veille. Dans les bras d'un parent, ils venaient à certains moments près du cercueil, poser leur main sur le buste de leur père. Les jeunes filles en âge de se marier ou à peine mariées évitent aussi, autant que possible, de participer aux funérailles, de peur de s'attirer la malchance : assister à des funérailles est dit empêcher la procréation. Ces peurs et précautions soulignent la particularité du rituel funèbre : il n'est pas anodin d'assister à des funérailles et de veiller le corps<sup>63</sup>. L'interdit d'être seul avec le mort en est un autre marqueur.

---

<sup>63</sup> Cette attitude d'éloignement des enfants et des jeunes femmes, et de précautions prises face au cadavre semble être assez généralisée au Proche-Orient, Moyen-Orient et en Europe. Voir notamment : Bakhnul (1990 :150), Courthiade (1996 :101-111), Efendieva (2001:42), Guiart (1979 :9), Khouri (1993 :57), Nicolas (1972:19), Rivoal (2000: 354), Tolbert (1990 :44-45).

## 1.8. Un cadavre tout ouïe ?

Durant les trois jours du rituel, le cadavre est entouré de sons (pleurs, cris, *kilamê ser*). Inerte, le corps n'a, d'après mes interlocuteurs, pas perdu l'ouïe. L'âme du défunt ne quitte le corps que trois jours après la mort, soit, à peu près au moment où il est enterré. Durant tout le cérémoniel funèbre, le défunt (ou son âme) entend les *kilamê ser*.

Peut-être est-ce une des raisons pour lesquelles les énonciateurs s'adressent souvent au défunt : ils l'accusent de faire souffrir les vivants par sa mort. Ils peuvent rappeler les faits marquants de la vie du défunt, raconter sa dernière journée, qualifier sa mort d'injuste, le sommer de se réveiller<sup>64</sup>. Sos Koçaryan, chanteur spécialiste, a enregistré en studio une « parole sur la mort » (pour un homme nommé Hesen) dans laquelle il s'adresse directement au défunt, lui demandant de se lever.

Ah, la blessure du père de Samo<sup>65</sup> est  
profonde, dangereuse et ne cicatrise  
pas,

*Ax, de birina kekê Samo k'ûre, pîr xe-  
dare, k'ew lê naê,*

Ah, quoi que nous fassions, cela ne

*Ax, de emê dikin-nakin ç'are nabe,*

<sup>64</sup> Cette thématique est commune à d'autres traditions de chants funéraires. Khouri (1993:87) remarque des éléments similaires dans les lamentations d'une communauté maronite au Liban: la mort est injuste (on reproche au défunt d'être parti, et à Dieu d'avoir pris le mort avec lui), en même temps qu'est développée une notion de culpabilité des vivants (« Pourquoi, lui, est-il parti et pas moi ? »). Les mêmes motifs sont présents dans les lamentations des femmes Mollah de la péninsule d'Apchéron en Azerbaïdjan (Amy de la Bretèque 2002 et 2005), dans celles des femmes kurdes réfugiées dans les grandes villes turques (Amy de la Bretèque 2004), dans des lamentations des Balkans. (Sur ce sujet, voir le numéro « Lamentations funéraires » des *Cahiers du monde balkanique* N°22, 1996). En voici quelques exemples :

« Quand te reverrons-nous, [...] prends-nous près de toi, nous ne pouvons pas vivre sans toi. Pourquoi vivre encore puisque tu es morte [...] Pourquoi Seigneur as-tu provoqué sa mort... ». (Lamentation tsigane de Roumanie du Sud).

« Ma fille chérie, où vas-tu ? Vantche, ma chérie, où vas-tu ma mignonne ? A qui me laisses-tu, ma chérie ? [...] Vantche, ma chérie, est-ce ainsi que tu veux me faire plaisir, ma petite fille, comment vais-je vivre maintenant ? [...] Ma petite, notre plainte est sans fin, ma douce » . (Lamentation bulgare, région de Gabrovo)

« Oh Mara, oh ma fille, Quelle tristesse tu m'as faite ! Tu as fait que je pleure, Que je te pleure jour et nuit, Comme une pauvre malheureuse, Tu as été tout mon espoir... En qui maintenant espérer ? Auprès de qui me consoler ? [...] Pourquoi suis-je restée en vie ? Pourquoi ne suis-je pas morte avant toi ? » (Lamentation macédonienne, Ohrid, fin 19<sup>ème</sup> siècle).

<sup>65</sup> Samo est le fils du défunt. La relation de parenté est soulignée.

sert à rien,

Ah, lève-toi, lève-toi, frère Hesên, lève-toi,

Ah, sans toi, qui va prendre la place de chef de famille, d'une grande famille.

*Ax, de rave, rave, H'esênê bira, de tu rave,*

*Ax, de gelo bêy te h'ale malxwêtya mala giran wê çawabe.*

Lors des funérailles de Razmik, en septembre 2006 (mort d'un infarctus à Moscou et enterré au cimetière d'Alagyaz), *şêx* Xalo dit au défunt: «Ta mort est réelle, ce n'est pas un mensonge<sup>66</sup>». On entend souvent raconter des histoires de défunts qui n'acceptent pas d'être morts. Les paroles de *şêx* Xelo rappellent au défunt sa place<sup>67</sup>. En voici un extrait:

*Wey*, ta mort est réelle, ce n'est pas un mensonge

Elle a cassé le dos de ta famille et l'union de ce clan

*Wey*, frère, frère

*Hay*, frère, *hay*, frère,

*Heylo*, mon frère, la fratrie est si douce,

Ne sortez pas le cheval, avec les beaux habits du défunt, il ne mord pas, mais il pleure amèrement<sup>68</sup>.

Ah, frère, frère Dewrêş, la mort est un ordre de Dieu

Mais le meurtre d'un frère restera une blessure dans le cœur de son frère, *ay*, frère, frère.

*Wey, mirina te raste, ne derewe*

*Ser tera sekinye komeke giran, wê ax bike bi dil şewate*

*Wey, birao, birao*

*Hay birao, hay birao*

*Heylo birano, biratî şirine*

*Me'nekî k'otelê syara nagerîne, gemê dikoje, hêsira dibarîne*

*Ay de gelî bira, Dewrêş bira, mirin e'mrê Xwedêye*

*Lê kuştina bira dilê birada birîne dimîne, ay birao, ay birao*<sup>69</sup>.

<sup>66</sup> « *Wey, mirina te raste, ne derewe* ».

<sup>67</sup> Sur les précautions suivies dans d'autres traditions lamentées pour que le mort ne revienne pas, voir Andreesco et Bacou (1986 : 44-47, 1990 : 65-66), Brailoiu (1947 :11), Thomas (1990 :37).

<sup>68</sup> Référence au *Kotel*, rituel exécuté lors des funérailles d'un homme respecté. Les hommes sellent le cheval du défunt et le chargent des beaux habits, couteaux et fusils du défunt. Le cheval devance le cercueil sur la route pour le cimetière. Le rituel de *Kotel* a quasiment disparu aujourd'hui dans les villages yézidis d'Arménie. Pour une description détaillée du rituel voir Rudenko (1982: 65-68).

<sup>69</sup> Extrait d'une lamentation chantée par *şêx* Xelo en septembre 2006 lors des funérailles de Razmik.

Parfois l'énonciateur prend la place du défunt, le fait parler, établit des dialogues entre les vivants et les morts<sup>70</sup>. C'est le cas de l'extrait ci-dessous (enregistré à l'enterrement de Kerem au village de Chamiran en avril 2006) qui fait référence aux tresses que les femmes enterraient avec le corps de leur père, frère ou mari.

Celles aux tresses coupées ! Dites en chœur: « Père, père, père, nos yeux sont restés dans son gilet »

*Gulibirno, mi go hevra bêjin « bavo, bavo, bavo, ç'evê me jî lê têda mao »*

Le chef de famille répond : « Mes enfants mes yeux aussi sont restés dans le gilet ».

*Malxuê digo, « la-lao, ç'evê min jî têda mao ».*

Durant les trois jours de veille, le son est au plus près du défunt. L'alternance entre les *kilamê ser* des hommes et ceux des femmes se fait dans un même lieu. Au moment de la procession, les différentes énonciations sont séparées : à l'avant du cercueil on peut entendre les *qewl* des *şêx* et des *pîr*, juste derrière le cercueil se trouve le trio de professionnels (qui parfois ne joue pas pendant la procession) et loin derrière, les femmes qui crient et se lamentent. Au cimetière enfin, les énonciations des hommes et des femmes près du cadavre sont séparées dans le temps : les femmes se lamentent d'abord (puis elles vont se lamenter sur d'autres tombes ou préparer le repas funèbre), ensuite vient le tour des hommes et des *şêx* et *pîr*.

La parole mélodisée se trouve ainsi au plus près du défunt (ou d'autres cadavres lorsque les femmes vont chanter sur d'autres tombes) durant l'ensemble du rituel funèbre. Quiconque veut dire une « parole sur » se rapproche du cercueil ou de la tombe d'un parent.

Le défunt a une place centrale dans les funérailles. Les énoncés des femmes, le nombre des participants au rituel, la mise en scène choisie (avec ou sans musiciens professionnels, nombre de *şêx* et de *pîr*, présence éventuelle de nouveaux-riches ou de parents venus de loin, couronnes de fleurs plus ou moins nombreuses...), la présence éventuelle de caméras fil-

<sup>70</sup>Pour une analyse de la parole du mort dans le Magne, voir Xanthakou (1990: 137-162).

mant le rituel, et enfin le choix de la tombe sont autant d'éléments qui participent à l'attribution d'une place au défunt dans la mémoire des vivants.

## 2. Visages du défunt

### 2.1. Pierres tombales

La pierre tombale n'est installée que quelques mois après l'enterrement. Elle n'en est pas moins révélatrice du statut que l'on attribue au défunt dans la mémoire commune. Jusqu'au milieu du 20<sup>ème</sup> siècle, les pierres tombales étaient zoomorphes<sup>71</sup>. Encore présentes dans les cimetières, le choix de l'animal pour telle ou telle personne est aujourd'hui commenté de la manière suivante : « en forme de cheval pour un homme courageux et fort, en forme de lion pour un héros, en forme de bélier pour un homme sage et respecté (ou riche : il avait beaucoup de moutons) »<sup>72</sup>. Pour les femmes, les pierres tombales étaient le plus souvent de simples pierres sans inscription. Seules les femmes sans enfant ou mortes en donnant la vie avaient une pierre tombale en forme de berceau (*colang – beşik*) ... (ill.24 p.142) Personne ne se souvient aujourd'hui de qui est enterré dans ces tombes : elles ne comportent aucune inscription (ni nom, ni date). Taillées dans la roche, ces pierres tombales ne sont plus utilisées de nos jours (les toutes dernières datent des années 1960<sup>73</sup>).

La tendance actuelle est de faire des tombes « comme celles des Arméniens ». Elles sont le plus souvent en marbre noir, surmontées d'une

---

<sup>71</sup> Pour un recensement détaillé et une analyse des tombes zoomorphes du Caucase, voir la thèse de Birgül Açıkyıldız (2006).

<sup>72</sup> « В образе коня для храбрых, сильных мужчин, в образе льва для героя и в образе барана для разумных и достойных мужчин », Mraz Cemal, septembre 2006.

<sup>73</sup> A cette époque déjà, les tombes en lion, bélier ou cheval étaient réservées à quelques cas particuliers : personnages respectés, kolkhoziens exemplaires... (Aristova 1966: 87).



**Illustration 24:** Vieilles pierres tombales. En haut, des chevaux (cimetières de Çamuşvan et d'Alagyaz). En bas à gauche, un bélier (cimetière d'Ortaçya). En bas à droite, un berceau (cimetière de Rya Taze).

gravure à l'échelle de la personne décédée (ou presque) et très réaliste (ill.25). Ce réalisme est poussé jusqu'à représenter la personne de dos (en gravure) sur l'arrière de la pierre. Les inscriptions sont en kurde, russe ou arménien, écrites avec l'alphabet cyrillique ou arménien (plus rarement avec l'alphabet latin). Le nom du défunt ainsi que sa date de naissance et de décès sont indiqués, et assez régulièrement, un poème, un vers, ou quelques mots sont ajoutés au pied de la gravure.



Illustration 25 : Pierres tombales en marbre. Cimetières de Feriq, Mîrek et Şamiram.

Les tombes en marbre sont aussi un phénomène nouveau pour les Arméniens. Jusqu'au début du 20<sup>ème</sup> siècle, les tombes arméniennes étaient souvent des croix taillées dans la pierre (*khatchkar*). Le passage d'un type de tombe à l'autre a été assez rapide : il a été entamé à l'arrivée des soviets dans le Caucase<sup>74</sup>. Dans un monde où les cérémonies religieuses étaient interdites, les traditions qualifiées d'« arriérisme » et où le « réalisme socialiste » était de mise, le kolkhozien exemplaire tourné vers l'avenir radieux ne pouvait se doter d'une simple pierre sur sa tombe.

De nos jours, l'image des défunts est omniprésente dans les cimetières<sup>75</sup>. En traversant le cimetière, on peut voir des pierres tombales à taille humaine, représentant des individus de face ou de dos. Les visages sont très expressifs : un sourire en coin, un regard plissé ou la tête un peu penchée. L'image du mort est importante, constamment réactualisée dans les mémoires. On est loin d'une pierre tombale sobre et anonyme. Ces représentations réalistes et expressives des défunts favorisent une empathie du visiteur se rendant au cimetière : les traits physiques sont accessibles à tous, leur regard est accrocheur, les quelques vers inscrits sous la gravure nous donnent quelques indices sur la vie du défunt...

## 2.2. Le mort à la maison

Posés sur le *stêr*, ou accrochés à proximité, les portraits des défunts du foyer sont présents dans les maisons. Ces photographies sont le plus souvent des portraits sous forme de buste : le cadrage, à la manière des photos d'identité, est neutre et sans charme, le visage est en général sérieux et grave. Dans les coins du cadre, une ou plusieurs petites photos représentant le défunt dans une posture plus décontractée (souriant, dansant, avec

---

<sup>74</sup> Un changement similaire peut être observé en Azerbaïdjan (Amy de la Bretèque 2002)

<sup>75</sup> Pour un parallèle avec l'image des morts en Italie, voir Francesco Faeta (1993) et pour un parallèle entre lamentations et photographies mortuaires, voir Holst-Warhaft (2005 : 152-160).



**Illustration 26:** Photo d'un défunt accrochée au-dessus du *stêr*. Glissée dans le cadre, une photo de l'épouse du défunt sur la tombe de sa belle-mère.

ses amis, conduisant un tracteur...) sont glissées. Lorsqu'il s'agit du portrait d'une femme décédée, une photo de son mari (mort ou vivant peu importe) est glissée dans la jointure du cadre (ill.26).

Lors d'un décès, le matelas sur lequel dormait le défunt, ainsi que ses draps et son oreiller, sont offerts au *şêx* (ou au *pîr*)<sup>76</sup>. Celui-ci pourra inclure ce matelas dans son *stêr*, ou l'offrir à une famille de *mirîd* pour leur *stêr*. Ce don est appelé « don du mort » (*xere miriya*), et est effectué « pour qu'il [le défunt] ait un matelas sur cette terre »<sup>77</sup>. Image du foyer, le *stêr* de la famille du défunt reste inchangé : aucun matelas n'est enlevé<sup>78</sup>. Alors même que le mort est écarté du foyer par le don de matelas, il est gardé présent dans le *stêr* familial.

Les morts sont ainsi présents au quotidien : métaphoriquement, par la présence de leur matelas dans le *stêr*, en image par la présence de leur photo sur le *stêr* et de leur gravure au cimetière.

Les morts sont ainsi présents au quotidien : métaphoriquement, par la présence de leur matelas dans le *stêr*, en image par la présence de leur photo sur le *stêr* et de leur gravure au cimetière.

<sup>76</sup> Ou un matelas neuf faisant office de « matelas du mort ». Un an après le décès, la vaisselle dans laquelle le repas du mort (*nanê miriya*) servi tous les jeudis a été cuisiné est offerte au *şêx* ou au *pîr*.

<sup>77</sup> « Чтобы на том свете у него был постель », Pîr Zinê, Mîrek, 2007.

<sup>78</sup> Comme on l'a vu, dans le *stêr*, le matelas n'est pas identifié : on serait bien en peine d'enlever celui du défunt.

### 2.3. Pleurez, vous êtes filmés !

La présence, lors des funérailles, d'appareils photo et de caméras est révélatrice de l'importance de l'image. Les membres de la communauté filment eux-mêmes les funérailles et prennent des photos. Les photos sont des cadres du cercueil ouvert. On y voit uniquement le défunt, ou, lorsque le cadre est un peu plus large, la parentèle féminine assise au plus près du cercueil. Quant aux images filmées par les membres de la communauté, on peut remarquer que la caméra est avant tout dirigée vers le cadavre. Il s'agit alors d'un plan fixe (vers un objet fixe) qui ne se différencie de la photo que par la présence du son, c'est à dire les paroles mélodisées à ce moment-là. Voir les énonciateurs semble être sans importance à ce moment-là, mais on peut remarquer que la position « rec » n'est actionnée sur la caméra que lorsque les énonciations valent la peine d'être immortalisées. Les paroles de Vladimir (village de Rya Taze) en témoignent<sup>79</sup> :

« Tout filmer pendant trois jours, ce n'est bien sûr pas possible, mais on peut comprendre, ou sentir, quand il faut vraiment filmer : par exemple, quand les gens pleurent, ou quand les mots sont importants<sup>80</sup> ».

Ainsi, ce sont entre autres les énonciations qui décident le cameraman à enclencher l'enregistrement, même si les énonciateurs n'ont pas dans le champ de la caméra. La caméra ne filme en effet que rarement les femmes qui disent des *kilamê ser* ou les musiciens spécialistes conviés pour l'occasion. Lorsque le plan change, la caméra privilégie en particulier les parents proches du défunt et ceux qui sont venus de loin. De longs plans sur les photos des défunts du lignage (posées sur le *stêr* ou accrochées au mur) sont aussi très fréquents.

<sup>79</sup> A ma connaissance, seuls les hommes filment et prennent des photos.

<sup>80</sup> « Все снимать в течение трёх дней конечно не возможно, но можно понять или чувствовать когда точно надо снять: например, когда люди плакают, или когда слова важные ».

Les photos prises lors des funérailles seront plus tard encadrées ou conservées dans les albums familiaux. Quant aux films, ils viennent compléter la collection de cassettes (ou dvd) qui se trouvent rangées sur la télévision : on garde précieusement les vidéos de tous les mariages et de tous les enterrements.

Les photos et les films sont aussi dupliqués et envoyés aux proches « exilés » en Russie, Ukraine ou Allemagne « pour qu'ils assistent aux funérailles même s'ils sont loin » (Sîsê, village d'Alagyaz). Les proches « exilés » ont aujourd'hui d'autres moyens de participer au rituel funèbre : il est devenu courant de dire des lamentations par téléphone portable lors d'un enterrement, ou d'entendre les lamentations en ayant appelé un parent qui est au chevet du défunt. Les parents vivant en exil participent ainsi aux funérailles à la fois en énonçant et en écoutant les *kilamê ser* des autres.

#### 2.4. Des corps en sacrifice pour le cadavre ?

Dans les « paroles sur », les femmes endeuillées se posent en sacrifice pour le défunt. Celui-ci se décline de deux manières : mourir en échange de la vie du défunt (« Si ta sœur avait pu mourir à ta place », « Que les sœurs soient le sacrifice des frères ») ou mourir de désespoir face à l'absence du défunt (« Que ta mère ne puisse plus dormir », « Tant que je vivrai, je serai le sacrifice de tes yeux noirs »).

Ce sacrifice énoncé en *kilamê ser* est éprouvé dans la chair durant les trois jours de veille du cadavre. L'épuisement corporel est inévitable : les trois jours passent assis dans le froid sur des bancs inconfortables sans presque dormir, en ne mangeant que très peu, mais en pleurant, criant, hurlant et disant des *kilamê ser* jusqu'au bout du souffle. Les phrases syntaxiques et mélodiques peuvent être longues dans la « parole sur » : on dit que tout le souffle (*axîn*) doit sortir, afin d'évacuer la douleur. Même si les énonciateurs se partagent le temps de parole, le souffle est mis à l'épreuve

durant les trois jours de veille: les voix éraillées, à la fin de la veille du corps, témoignent de l'épreuve subie par le système vocal dans son ensemble. Le lien entre le souffle (poussé à l'extrême) et la catharsis a été relevé dans diverses traditions (pour les Gitans flamenco voir Pasqualino 2004 :120-121, pour l'aulos de la Grèce antique voir Hollinger 1999 :12), mais pour les Yézidis, le souffle est avant tout pensé comme un vecteur des émotions : il permet de dire, d'exprimer, de partager et de transmettre<sup>81</sup>.

Le corps est ainsi un point clé dans la création de l'empathie des sentiments : balancements lents, d'avant en arrière ou de gauche à droite (les femmes sont très serrées sur les bancs, aussi le mouvement d'une personne entraîne bien souvent la rangée entière), frappes sur les cuisses ou sur le torse. Les femmes esquissent souvent le geste de se griffer le visage et de s'arracher les cheveux. Des parentes assises à leur côté stoppent aussitôt le geste, en tenant fortement les bras de la « sacrifiée ». On observe ainsi des gestes de douleur (Granet 1922 :111) qui sont les mêmes dans toutes les cérémonies<sup>82</sup>.

L'intensité de ces gestes varie en fonction du statut social du défunt, du lien de parenté que l'on entretenait avec lui, mais aussi des relations affectives entretenues avec le défunt ou avec certains membres de son entourage. La douleur est plus extériorisée, plus visible, pour les hommes que pour les femmes, pour les jeunes que pour les vieux, mais on pleure aussi plus abondamment quand on est la mère ou la sœur du défunt que lorsqu'on est sa cousine ou sa belle-soeur. Cependant, même lorsque la dou-

---

<sup>81</sup> Sur le lien physiologique entre souffle et émotions voir Amy de la Bretèque (2000:11). En particulier concernant la tension et le repos du corps : souffler, c'est mettre de l'air en mouvement. Dans le souffle phonatoire (ou le souffle pour un aérophone), l'expiration est soutenue alors que l'inspiration est une phase de relâchement. C'est le contraire de la respiration de repos.

<sup>82</sup> En Azerbaïdjan, les femmes mollah -spécialistes qui dirigent les rituels funèbres- disent devoir contrôler leurs gestes (balancements, frappes sur la poitrine et les cuisses...) pour que le « chaos ne prenne pas pied dans la cérémonie ». Elles doivent montrer un peu de retenue et de réserve pour que la cérémonie se déroule comme il se doit. Leur expression de la souffrance est contrôlée et maîtrisée, mais elles sont initiatrices de l'expression de la souffrance des autres. (Amy de la Bretèque 2005:59)

leur est réduite et la mort facilement acceptée, on constate une expressivité minimum requise<sup>83</sup>. Si telle ou telle femme ne s'est pas assez balancée, griffée, frappée, les commérages à son égard iront bon train.

L'attitude des hommes spécialistes (non seulement le trio *duduk* et voix mais aussi les *şêx* et les *pîr* auxquels des *kilamê ser*, des *qewl* et des *beyt* sont commandés) diffère de celle du reste de l'assemblée. Ils ne laissent le plus souvent pas paraître leurs émotions propres (et ne sont pas obligés de les vivre pour émouvoir). Les non-spécialistes, et en particulier les femmes, disent trouver l'inspiration dans leurs souffrances personnelles. Ce sont les parentes endeuillées et les villageoises « au cœur brûlant ». Ces femmes ne cachent pas leurs émotions, elles les montrent, les mettent en scène si nécessaire, cherchant à les partager avec l'auditoire.

### 3. « Cœurs brûlants » vs « Fabricants d'émotion »

Près du corps sans vie, l'attitude adoptée face à la mort est différente dans le cas des femmes « au cœur brûlant » et des hommes spécialistes. Les femmes qui mélodisent leur parole sont endeuillées (occasionnellement ou éternellement), elles ont le « cœur brûlant » (*dilşewat*) : c'est leur douleur personnelle qui leur permet de pouvoir bien se lamenter<sup>84</sup>. Dans le cas des hommes spécialistes, aucun deuil personnel n'est évoqué. Ces hommes, par leurs énonciations, ont le pouvoir de faire pleurer et de transmettre une douleur. Si ce pouvoir ne vient pas d'une émotion vécue personnellement, il peut alors être pensé comme une caractéristique intrinsèque de leurs « paroles sur ».

<sup>83</sup> Cette « expressivité minimum » a été relevée dans nombre de traditions funéraires. Voir notamment Thomas (1990 :30).

<sup>84</sup> Sur l'état de deuil permanent des lamentatrices en Azerbaïdjan, voir Amy de la Bretèque (2002, 2005), chez les Kurdes de Turquie voir (Amy de la Bretèque 2004, 2010).

Les acteurs sonores du rituel ont ainsi un statut différent par rapport aux émotions. Cette différence est liée à deux paramètres : le genre (homme ou femme) et le statut de spécialiste ou non-spécialiste. Les femmes, non-spécialistes, expriment et transmettent des émotions qu'elles éprouvent intimement, tandis que les hommes, spécialistes, suivent plutôt le paradigme de « fabricants d'émotion » développé par Victor Alexandre Stoichita (2008) pour les musiciens professionnels tziganes de Roumanie.

« En tant qu'artisans, les *lăutari* sont au service de la communauté qui les emploie. Ils ne participent pas à la fête, ne s'expriment pas, et se contentent de fabriquer une musique efficace » (2008 : 63).

Suivre le parcours de vie de quelques femmes connues pour bien se lamenter et celui de musiciens spécialistes nous aidera à comprendre l'opposition entre ces deux paradigmes de diffusion de l'émotion présents dans les funérailles.

### 3.1. Une peine inconsolable : parcours de lamentatrices

Dans les funérailles, les regards sont tournés vers les proches parentes du défunt, assises près du cercueil ouvert. On attend d'elles des *kilamê ser*, ou tout au moins des soupirs, des gémissements, des exclamations, des pleurs, des balancements du corps d'avant en arrière. Elles se doivent d'exprimer les gestes de la souffrance, de la perte et du deuil. Chaque village a cependant quelques femmes qui participent vocalement à toutes les funérailles, qu'elles soient ou non de proches parentes du défunt. Elles ne sont pas professionnelles, mais elles sont connues pour bien chanter. Le parcours de ces femmes a toujours quelque chose de tragique : un chagrin inconsolable, un deuil non accompli... Bien souvent, leur vie est une combinaison de malheurs. Il est très rare que ces femmes soient jeunes : c'est

en général à partir de la cinquantaine que cette orientation est acceptée publiquement. La perte du fils, des filles ou du frère est présente au quotidien dans leur cœur, le chagrin ne les quitte pas, elles sont toujours prêtes à chanter leur souffrance et celle des autres. En parlant d'elles, les femmes du village disent : « Leur cœur est rempli de souffrances <sup>85</sup> ».

Altûn, Hbo, Hasmig, Şûşîk et Eto sont originaires de la région d'Aparan où elles sont connues pour les paroles déchirantes qu'elles mélo-disent lors des funérailles. Elles m'ont conté leur histoire : la parole se transformait vite en *kilamê ser*, le mode d'expression le plus approprié et toujours préféré des sentiments tristes. La retranscription de leur « parole sur » permettra de retracer les grandes lignes de leur vie.



**Illustration 27:** Altûn Lezguian Mirzoevna

**Altûn Lezguian Mirzoevna** (ill.27) est née à Tbilissi en 1951. Elle est originaire d'Alagyaz, du clan (*ber*) des *sîpkî*. Mariée à 13 ans, elle devient veuve à 26 ans avec 4 enfants (un fils et trois filles). Lors de la mort de son fils unique, tué en Ukraine, elle a

commencé à énoncer des *kilamê ser*. Son regret est de ne pas avoir senti que son fils allait mourir, sans quoi elle se serait remarié. (doc. 70)

Ah, je dis: « *Wey li minê, wey li minê* »

Dieu, comme c'est dur

Quand je mourrai et que mon cercueil sera emporté

Pose la main sur mon cœur

*Ay*, destin, *ay*, destin

Traître destin

Il trompe les mères de jeunes enfants

*Ax, dibejim: Wey li minê, wey li minê*

*Hewara Xwedê çiqas zore*

*Çaxê dimrim, wê bikevin bin çardara min*

*Wî çaxî destê xwe dilê minxe*

*Ay felek, ay felek, ay felek*

*Felek xayîne*

*Daykê xorta dixapîne*

<sup>85</sup> « *Dilê wan tijî derd û kul e* ».

Dieu, il était bon	<i>Hewara Xwedê meşedîbû</i>
Le vent caressait l'herbe odorante	<i>Ne ç'evî bû, tûmê hewşanê berbi ba bû</i>
Quand les malheureuses tantes, mères et sœurs ont prêté attention	<i>Gava porkura metê, daykê, xûşkê bala xwe daê</i>
Les proches ont dit : « Quel malheur »	<i>Xal û xarzya hevra gotin çî şîpûke</i>
Je dirai : « Romîk, fils, ne fais pas cela »	<i>Ezê bêjim: Romîko lao, vê yekê mira neke</i>
Frère, ne pars pas dans les terres vierges	<i>Birê mino, qesta vê bexweya xopanê neke</i>
J'ai dit : « Romîk, on t'a tiré dans la poitrine »	<i>A, mi go Romîk gulle berî bedena te dana</i>
Grande taille, bon danseur, fleur de la ronde	<i>Bejna bilind, ç'eplê reqaşçya, gula govenda</i>
Il est toujours à la tête des festins	<i>Ew hertim serê textê şayaye</i>
Ay, fils, tu t'es dirigé vers la source de la route	<i>Ay lao, te berê xwe daye ç'evkanîngê devê rêye</i>
J'ai dit : « Je dirai : "Romîk, fils	<i>Mi go ezê bêjim: Romîko lao</i>
Ta mère mourra	<i>Dya te bimre warekî</i>
Hey lê, fils, écoute ta malheureuse mère,	<i>Hey lê lao, gura dayka xwe hêsîr bêbext bike</i>
Ne pars pas en Russie	<i>De tu terka wê Êrisêtê bide</i>
Ah, fils, ta mère t'a élevé	<i>Ax lao, dayka te tu xweykirî, mezin kirî</i>
Ne laisse pas la mère sans son fils	<i>Tu usa warê daykê reş neke</i>
Romîk, mon frère, ne me donne pas tant de chagrin	<i>Romo, birê mino, tu were vê bêbextîê minra neke</i>
Ah, ma chair, ne prends pas de grande douleur dans ton cœur ” »	<i>Ax, xweyê mino, kulî giran neke dilê xwe</i>
Faites qu'ils ne tuent pas dans l'Ukraine maudite	<i>Bira wêrana Êkraînaê nekuje</i>
Faites que mon Romîk porte mon cercueil	<i>Bira Romîkê min bikeve bin çardara min</i>
Qu'il jette sur mes yeux une poignée de terre	<i>Kulme xwelî bavêje ser ç'evê min</i>
Enlève tous les chagrins de mon cœur	<i>Hemû kulê giran derxe ji dilê min</i>
Je dirai : « Ne te noie pas, fils »	<i>Ezê bêm menal, lao, menal</i>
Que les yeux noirs ne se décomposent pas sous la terre	<i>Ç'ev-birîê belek bona metê, daykê, xûşkê bin axêda neke kendal</i>
<i>Hay li minê, wey li minê</i>	<i>Hay li minê, wey li minê</i>

Que ferai-je de cette mort	<i>Ezê çawa bikim xwe vê mirinê</i>
A cause de cette mort j'errerais dans les champs	<i>Ezê destê mirinê ketime çole-çolistan</i>
Şaliko, fils, je deviendrai une corneille sur la route	<i>Şaliko lao, ezê bûme qijika serê rya</i>
Je deviendrai une corneille noire à la porte	<i>Bûme qertela ber derya</i>
Mon frère, j'ai dit: « Je suis mère d'orphelins »	<i>A, birê mino, min go: dayka êtîmame</i>
Je dirai : « Les orphelins ont 3 ou 4 ans	<i>Ezê bêjim: xweyê mino, êtîmê sê-çar salîne</i>
Les orphelins de mon cher sont restés à la porte	<i>Êtîmê delalê, dilê xwe didime ber derya</i>
Tant que seront vivants les oncles, tantes, grands pères et grands-mères	<i>Hetanî xal, xatî hebin, kal, pîrik hebin</i>
Ils n'oublieront jamais leur proche »	<i>Delalê dilê xwe tu car bîr nakin</i>
J'ai dit : « Şaliko, frère, si le monde avait pu être différent avec nous »	<i>Mi go: Şaliko, bira dinya hemû min û tera wa nehata</i>
Que les orphelins de mon proche n'aient jamais besoin de rien	<i>Bira êtîmê delalê dilê min hewcîê tu kesî nebûna</i>
Je dirai : « Notre maison est devenue une maison de villageois »	<i>Ezê bêjim mala me bûye mala gundya</i>
Pour la douleur de notre frère, nous porterons des fourrures de loup	<i>Derdê bira emê xwekin postê gura</i>
J'appelle mon frère, mais il ne vient pas	<i>Ezê bira dikim, bira naê</i>
Que va-t-il advenir des sœurs après le départ du frère ?	<i>Minê xwe avîtye ber bextê qîzê, gotye bextê weme</i>
Je n'ai pas de maître de maison, je n'ai pas de fils	<i>Tune malxuê min, tune kurê min</i>
Préparez un cercueil au bois odorant	<i>Rabin tabûteke çêkin, hine darê vege textê çamê</i>
La responsabilité des orphelins est sur mes épaules	<i>Usa guneme, xweykira hêsîrê êtîmim</i>
Mon fils a été tué, je n'ai plus de fils	<i>Kurê min kuştine, warê min reşkirine</i>
Que ce cercueil conserve son corps intact	<i>Bira lawê min têda negre xubar û zenge</i>
Je dirai à Romîk: « Mon frère	<i>Ezê Romîkra bêjim: birê mino</i>
Quel chagrin tu as donné à ta mère »	<i>Ew çi şîn te anî serê dayîkêda</i>
Ah, la mère a dit: « Je ne sais pas pourquoi l'arbre de marié de mon fils est devenu noir »	<i>Ax, daykê go: nizam, çima reş kirine dara kurê min</i>

Elle a dit: « Je ne sais pas pourquoi mon fils Romîk n'a pas été défendu »	<i>Go: nizam, çima xweynekirin Romîkê lawê min</i>
Elle a dit: « Romîk, fils, après toi la douleur a transpercé mes os »	<i>Go Romîk, lao, paşî te êş ketye hestûê min</i>
Ah, mon frère, je ne sais pas ce qu'il va advenir	<i>Ax, birê min, nizam, paşî wê çawabe</i>
Ah, ma chair, la mort est meilleure que notre situation	<i>Ax, xweyê min, mirin halê me çêtire</i>
Ah, j'ai dit: « Şalîko, fils »	<i>Ax, mi go: Şalîko, lao, kurê min</i>
Je supplie mes filles	<i>Min gunê xwe kirye stûê qîzê xwe</i>
Portez mon cercueil à la place de mon fils	<i>Dewsa lawê min bikevin bin çardara min</i>
Quand je mourrai, fermez de vos mains mes yeux	<i>Çaxê dimrim, bira destê xwe bidne ser ç'evê min</i>
Ah, enlevez cette lourde douleur de mon cœur	<i>Ax, evê kula giran derxin ji dilê min</i>
Puis jetez sur mes yeux une poignée de terre	<i>Paşê heve xwelî bavêjin ser ç'evê min</i>
Ah, je mourrai, je mourrai, le cœur de la mère est blessé, il a mal	<i>Ax, neman, neman dil bi birînê, dil bi êşê daykê</i>
La mère est restée seule	<i>Ber dîwara maye daykê</i>
Ah, tout le malheur est resté sur la mère	<i>Ax, kulê dinê tera maye daykê hewara bi Xwedê.</i>



Illustration 28: Hbo Lezguian

**Hbo Lezguian** (ill.28) est originaire d'Alagyaz. Elle est parente d'Altûn. Elles se sont mariées à deux cousins, et étaient elles-mêmes cousines. Hbo est plus âgée qu'Altûn. Elle ne manque aucune veillée funèbre. Sa voix, les années passant, est moins mélodieuse que par le passé, mais les mots qu'elle prononce ne manquent jamais de faire pleurer. Elle a commencé à énoncer des *kilamê ser* après avoir entendu en rêve un *hurî* (protecteur invisible) qui

lui annonçait que son futur se déroulerait dans les funérailles. Hbo n'a pas de fils, son mari est mort quelques années après son mariage. Sans des-

cendance (masculine), Hbo a un chagrin permanent dans le cœur. (Doc. 71 et 72)

Pauvre mère, je suis étrangère, je suis étrangère, je suis étrangère de Dieu	<i>Daê dêranê, xerîbim, xerîbim, xerîba Xwedême</i>
Un poussin sur la route sous les rayons du soleil	<i>Cûcika serê rême, ber perê roême</i>
Chagrin sur toi (sur ta tête), je suis l'invitée de la tombe	<i>Serê te kurbe, mêvanê qebrême</i>
Mère, un étranger a été pris, été pris, été pris	<i>Daê, xerîb birin, birin, birin</i>
Emporté par delà sept montagnes	<i>Pişt hevî ç'yada werkirin</i>
L'étranger a été pris par la main	<i>Destê xerîba girtin</i>
Amené dans la tombe froide	<i>Axê gora sar birin</i>
Les musiciens sont allés près du lac	<i>Saz hatin binya golê</i>
Ah, les chevaliers se sont approchés du lac	<i>Ax, cindî, hatin binya golê</i>
Le malheur est sur la tête de ma mère	<i>Serê dya min kurbe</i>
Je suis restée seule dans le champ	<i>Ez tenê dimînin çolê</i>
Mère, lève-toi et reviens à toi	<i>Daê rave, têke solê</i>
L'étranger a été mené au lac	<i>Xerîb birin binya golê</i>
Le malheur est sur la tête de ma mère	<i>Serê dya min kurbe</i>
Je suis restée seule dans le champ	<i>Ez tenê mame çolê</i>
Les musiciens se sont approchés du pont	<i>Saz hatin binya pirê</i>
Devant eux les rubans se sont dénoués	<i>Qeytan vebûn berê</i>
La malheureuse sœur se languit de son frère	<i>Delîla xûşkê bûye hezreta birê</i>
Le soleil du matin a brillé	<i>Te'va sivê lêda</i>
La sœur s'est accrochée au dos de son frère	<i>Xûşkê piştî birê girêda</i>
[Il dit] « Tu ne me verras qu'en rêve »	<i>Tenê min bivînî xewnêda</i>
Les musiciens se sont approchés du lac	<i>Saz hatin binya golê</i>
Mon aimé, reviens à toi	<i>Ç'ara min, pêke solê</i>
J'ai dit : « Le malheur est sur la tête de ma sœur »	<i>Go serê xûşka min kurbe</i>
Tous rentreront chez eux	<i>Giştê herin mal-halê xweda</i>
Je resterai seule dans le champ	<i>Ez tenê dimînim çolê</i>

J'ai dit : « Mère, je suis une colombe, une colombe baguée »	<i>Go daê, kevoṭkim, kevoṭka pe 'tî</i>
Mélange-moi au levain	<i>Min têke nav nanê hilatî</i>
Dans quel pays vais-je me retrouver ?	<i>Wê berê min bidne kîjan welatî</i>
Je partirai en exil	<i>Ezê herme xeribîêda</i>
Tous viennent vous voir	<i>Tev tên yalê weda</i>
Je ne sais pas, peut-être me verras-tu une fois en rêve	<i>Nizam, carekê min bivîni xewnêda</i>
J'ai dit : « Mère, baluchon, baluchon »	<i>Go daê, xurcîne, xurcîne</i>
Tout est vert, bleu	<i>Temam keske şîne</i>
Mère, que le frère parte, qu'il ne perde pas son chemin	<i>Daê, birao, here, ox'ira xwe nemîne</i>
Le malheur est sur la tête de ma mère	<i>Serê xûşka min kurbe</i>
Je dirai : « Mon aimé, mon cœur me souffle ma conduite »	<i>Ezê bêjim: ç'ara mino, dilê min di- bêye</i>
Les yeux de la sœur sont fixés sur la route	<i>Ç'evê xûşka usa rêye</i>
J'ai dit : « Quand mon frère reviendra- t-il d'exil ? »	<i>Go gelo kengê birê min welatê xerîba bêye</i>
Il dit : « Mère, je ne reviendrai plus	<i>Go: daê, naêm, îda naêm</i>
On m'enterrera en terre étrangère »	<i>Wê berê min bidne axê gora xerî- bîêye</i>
J'ai dit : « Mon aimé, mon cœur brûle comme la flamme dans la forge »	<i>Go ç'ara min, dilê min kûre kûrê van hedada</i>
J'ai dit : « C'était le soir, le soleil s'était couché	<i>Go êvar bû, ro me çû ava</i>
Les <i>kafir</i> (infidèles) nous ont fermé la porte	<i>Kafira derî ser me dada</i>
Ils ont tué ces lions et les ont placés derrière des grilles »	<i>Ev şêr kuştin, dane piş dergeda</i>
Je dirai : « <i>Heylo</i> , cavalier, ne te presse pas	<i>Ezê bêjim: heylo, syaro, hêdî bajo</i>
Ne vous pressez-pas, cavaliers »	<i>Hêdî bajo, gelî syara</i>
Ô, blessés du cœur	<i>Ax, dilê birîndara</i>
Va lentement, va lentement, il est blessé	<i>Hêdî bajo, hêdî bajo, birîndare</i>
Ne le ballotez pas, il est blessé	<i>Neleqînin, birîndare</i>
Ne vous pressez pas, cavaliers	<i>Hêdî bajo, gelî syara</i>
J'ai dit : « L'avion a décollé dans le brouillard	<i>Go samalyot rabû nav mijêda</i>

Le nouveau-né est resté dans le berceau »	<i>Dergûş maye bêşikêda</i>
Dodo, dodo, dodo, fiston	<i>Lûrî-lûrî, lûrî, lao</i>
Ta mère est malheureuse, ton père est mort	<i>Dê qertelbe, bav mirye</i>
Ne vous pressez pas, cavaliers	<i>Hêdî bajo, gelî syara</i>
Ne vous pressez pas, il est blessé	<i>Hêdî bajo, birîndare</i>
Ne ballotez pas la blessure mortelle	<i>Birînê kulê neleqîne</i>
La soeur a dit: « Malheureuse, malheureuse	<i>Xûşkê go: rebenê, rebena dêra</i>
Le soir, mon frère a été roué de coups de couteau	<i>Êvarda birê min dane ber k'êra</i>
Le malheur est sur la tête de la sœur, je ne sais pourquoi »	<i>Serê xûşkê kurbe, nizam çira</i>
Ne vous pressez pas, cavaliers	<i>Hêdî bajo, gelî syara</i>
Ne vous pressez pas, il est blessé	<i>Hêdî bajo, birîndare</i>
Ne ballotez pas la blessure mortelle	<i>Birînê kulê neleqîne</i>
La blessure mortelle est douloureuse	<i>Birînê kule zef çetine</i>
J'ai dit, mon aimé: « L'avion a décollé dans le brouillard	<i>Go ç'ara min, samalyot rabû nav mijêda</i>
Le nouveau-né est resté dans le berceau »	<i>Dergûş maye bêşikêda</i>
Les travaux domestiques reposent sur les épaules de la malheureuse mère	<i>K'ozya giran ketye stûê porkura dêda</i>
<i>Hey lê waê</i>	<i>Hey lê waê</i>
Mon aimé, mon cœur est un nid de faucons, un nid de faucons, ô frère	<i>Ezîzê min, dilê min hêlûna teyrê bazî, teyrê bazî, lo birao</i>
Le lézard a fait son nid dans la tombe de l'oncle et du neveu, ô frère	<i>Mergîska hêlûna xwe çêkirye ser mezelê xal û xarzi, birê mino</i>
Le soir, il a fait son nid à Alagyaz, dans la tombe de l'oncle et du neveu	<i>Êvarda çêkirye Elegezê ser mezelê ap, birazî</i>
J'ai dit: « Mère, ne soulève pas le couvercle de mon cercueil	<i>Go daê, derê tabûta min veneke</i>
Les souris et les serpents ont mangé toute ma chair	<i>Mîşk, me'ra xwerye goştê min</i>
Le scorpion a enlevé l'anneau de mon doigt	<i>Dûpişkê birye gistîla tilya min</i>
Dans le cercueil il ne reste que mon costume.	<i>Tenê tabûtêda maye forma min.</i>



**Illustration 29:** Hasmig

**Hasmig** (ill.29) a passé toute sa vie dans le village de Rya Taze : son enfance, sa vie de femme mariée, et sa vie de veuve. Elle habite une des dernières maisons du village, sur un promontoire. La vue, de la porte de chez elle, est plutôt plaisante : en contrebas le vil-

lage, et au loin, de l'autre côté de la grande route menant à Tbilissi ou Erevan, les cimes enneigées du mont Aragats. La vie est dure cependant. Hasmig courbe l'échine tous les jours pour acheminer l'eau jusqu'à sa maison, dans des seaux suspendus à une fine poutre qu'elle tient sur son épaule. Hasmig a perdu son fils, voilà déjà 8 ans. Il avait 25 ans, marié depuis 4 ans, il était père d'une fille et d'un fils. Hasmig doit veiller sur tout le monde : en plus de sa bru et de ses petits-enfants, Hasmig doit veiller sur sa mère et sur son oncle paternel, le frère de son père, aveugle. Hasmig, jeune fille, avait une voix appréciée dans les mariages du village. Aujourd'hui, elle dit ne plus pouvoir chanter de *stran* (chants) : « Je ne peux plus chanter, mais je dis mon chagrin, je raconte mes souffrances<sup>86</sup> ». **(doc. 73)**

Une cigogne, j'ai crié, je suis une cigogne

Je me suis retrouvée dans la Russie maudite, errant, le cœur en souffrance

Mon fils unique de 25 ans célibataire et mon frère ont été tués un soir

Malheureuse de Dieu, une fois encore je m'en suis retournée dépitée, personne ne m'a rien dit sur lui

Je m'en suis retournée le cœur déchiré

*Qulingim, diqîryam, ay, diqîryam*

*Ezê ketim wêrana Ūrisêtê, halê dilê xwera digeryam*

*Kurê minî bîstpênc salî nezewicî taêtenê êvarda birê min kuştin*

*Ez, delîla Xwedê, careke dinê porpoşman vegeryam, kesek salixê wî minra neda*

*Ezê halê dilê xwera hêdî-hêdî vegeryam*

<sup>86</sup> « *Ez êdî nikarim bistrînim, lê ez derdê xwe dibêjim, xem û kulên xwe qisse dikim* ».

Valerik, sois le père de ta tante	<i>Valêriko, bavê meta xwe kiribîo</i>
Père de deux cerfs	<i>Bavê du karî-xezalane</i>
Sa fille de 12 ans, son fils de 6 mois	<i>Qîza wî, keç'a wî donzdeh salîye, kurê wî şeş mehye</i>
Ne laisse pas ta jeune épouse seule	<i>Jîna wî bûkîne, ber dîwara nehêle</i>
Ne la laisse pas à ton vieux père, ne pars pas	<i>Hîvya kalê bavê xwe nehêle, neçe</i>
J'ai dit: «Malheureuse tante, je suis si fin, si beau	<i>Go metê dêranê, ez usa dilim, yekî xasî-kawame</i>
Je suis grand, aux cheveux roux et bouclés	<i>Bejna mine bilinde, porê minî xûcûcî sorî-sosine</i>
Mes sourcils et mes cils bien dessinés, ma parole douce dans un sourire aux dents blanches	<i>Birû-bijangê min qeytanîne, zarî minî şîrine, dev-dîranê mine sedefîne</i>
Mon destin est un traître »	<i>Feleka min xayîne</i>
Qui cherche à prendre mon âme	<i>Tu were min bive ruhê ber bedena min bistîne</i>
A me séparer de mon fils et ma fille	<i>Destê min kur, qîzê min hev biqetîne</i>
Printemps, beau printemps	<i>Bahare, xweş bahare</i>
Sur les berges de la rivière, roses et lilas ont fleuri	<i>Gul, sosinê devê ç'ema şîn bûne</i>
Wey, mon chagrin, marchons au fil de l'eau, cueillons des fleurs pour en faire un bouquet	<i>Weyla min dêranê, werin em têkevne devê ava, gula biçînin, têkin destî</i>
Wey, mon chagrin, je ne sais à qui confier la fille et le fils de Valerik	<i>Weyla min dêranê, nizam, emê keç'ik, kurê Valêrik k'er'a têkin carî, ber- destî</i>
Ceux qui ont perdu une sœur, ô chagrin, chagrin,	<i>Herç'ê xûşkê wana mirine, wey dêra- nê, wey dêranê</i>
Je vous rappelle vos chagrins	<i>Bextê xema dilê weme</i>
Frida, la sœur de Cemile était si belle <sup>87</sup>	<i>Frîda xûşka Cemîlê yeke usa xase, kawe-kubar bûye</i>
Elle était à marier, mais est restée à mi-chemin	<i>Ew ber miraz bûye, nîvê rêda maye</i>
La sœur de Cemile dit: « Les nouvelles sont parties pour l'Allemagne maudite	<i>Cemîle xaê divê: cavekê bide Gërma- nya wêranda</i>
Que Frida rentre immédiatement, sa mère est morte »	<i>Bira Frîce nesekne bê, dayka wê mi- rye</i>

<sup>87</sup> Hasmig fait ici référence à la sœur de Cemile qui est morte jeune. Cemile, qui est dans la pièce, pleure à l'écoute de ces paroles. Frida est morte célibataire.

Ah, je suis témoin de la relation merveilleuse de la mère avec sa fille

Quand la mère de la fille était au seuil de la mort

La fille n'était pas à son chevel<sup>88</sup>

La mort est et sera, la mort est et sera

Le petit fils d'Usiv dit : « Je suis dans une gorge profonde

Le chagrin de ma mère, c'est la gorge de Laliş »

La mère de Valêrik dit : « Le couvercle du cercueil a été refermé sur moi »

Valêrik dit : « Malheureuse tante, cela fait déjà trois mois

Le scorpion a enlevé l'anneau de mon doigt

Les lézards ont rongé ma chevelure, chagrin ma tante »

La terre d'Aparan est humide, je suis malheureuse

Quand le printemps viendra, ils aplairont ma tombe, dresseront la pierre tombale, ils cloueront le couvercle de ma tombe

Maudit soit le moment où cette grande taille s'abîmera, ces yeux noirs

Les sourcils, les cils

Ma tante mourra, il reste à peine ma silhouette

*Ay, ay, destin, ay, ay, destin,*

Le destin maudit, pourquoi t'es-tu comporté ainsi envers nous

Tu as arraché un arbuste odorant

Pourquoi as-tu emporté la tente des jeunes, entre toutes les tentes proches

*Ay, pourquoi les as-tu envoyés dans le*

*Ax, ezê bêjim dêtî, qîztî halê dilê mera çîqa xweşe*

*Wekî dayka qîza dikeve ber mirinê*

*Qîzeke helal ber serê wê rûnanê*

*Mirine, ay, wê gelek hebe, gelek hebe*

*Ûsivê nevi divê: gelî k'ûre, ez tédame*

*Serê dayka min jêkirîbe, gelî gelîê Lalişane*

*Dayka Valêrik divê: derê tabûtê ser min dadane*

*Valêrik divê: metê dêranê, eva îdî meha sisyane*

*Dûpişkê gîstîlka destê min revandye*

*Mergîskê tûncik-tamûrîê min qusandine, serê meta min jêbe*

*Tu were erdê Ax'baranê avzême, min dêranê*

*Tu were bahar bê, mezelê min hilînin, kevirê min jî daynin, derê tabûtê ser min bigrin*

*Xwedê xirav bike şîşmana bejna bilind, ç'evê belek*

*Çev-birîê min têda helyane*

*Meta min bimre, tenê forma min têda maye*

*Ay, ay, felek, ay, ay, felek*

*Felekê malneşewitîê, te çira li me wa kir*

*Teê tûmê hewşanê li me rakir*

*Teê çira konê van cahila nava konê komê barkir*

*Ay, te çira berê wan da goristanî gi-*

<sup>88</sup> Hasmig fait ici référence à la mort de la mère de Cemile, en 2000. A cette époque, Cemile faisait partie de la guérilla kurde de PKK et se trouvait en Irak. Elle n'a pas pu assister aux funérailles de sa mère. Depuis, ce thème est souvent rappelé lors de funérailles, ou même dans les conversations quotidiennes. Cemile dit avoir un chagrin qui ne s'assouvit pas.

grand cimetière

Le grand cimetière est à un endroit  
salé, tous s'y reposent

Ay, terre, wey, planète terre

La terre est telle un foyer

Ses habitants sont des voyageurs

Le blessé dit: « Les hommes vivent là  
quelques années

Cette terre ne restera à personne

La terre est comme un hôtel, un grand  
hôtel»

j'ai dit: « Aujourd'hui c'est au tour de  
certains de mourir, demain ce sera le  
tour d'autres »

Il n'y a pas de terre pour Îsa Nûranîra

Il n'y a pas de terre pour l'ange Aqûb

Il n'y a pas de terre pour les gens

Il n'y a pas de terre pour notre oncle  
Mame

Tout n'est que mensonge, que men-  
songe, que mensonge

La mort est comme les endroits où la  
neige a fondu

J'ai dit: « Malheureuse mère, ils  
fondent et montent au sommet de la  
montagne »

*ran*

*Goristanî giran şore, têda lê şakir*

*Ay, dinyaye, wey, dinyaye*

*Dinyaye xanimane*

*Bendê têda bazirgane*

*Dêranê divê: e'vdê serreş çend sala  
têda didebire*

*Eva dinya t'u qûl-bendara namîne*

*Dinya heye, xanek, xanek tijî*

*Go îro dora wane, sivê diçe dora hi-  
neke dinê jî*

*Dinya nema*

*Dinya nema Aqûb pêxemberra*

*Dinya nema bedî ademara*

*Dinya nema Mamê kalkê mera*

*Tev derewe, tev derewe, tev derewe*

*Mirin belekî berfanin*

*Go dêranê daê, dihelin, xwe didine  
qûntaxê ç'yane.*



**Illustration 30** : Şûşîk Cemal

**Şûşîk Cemal** (ill.30) a une soixantaine d'années. Elle est née au village de Rya Taze (qui s'appelait à l'époque Gundesaz) dans la région d'Aparan, elle s'y est mariée et y vit jusqu'à présent. Elle a perdu un frère, une fille et, il y a deux ans, son mari. Depuis, elle passe l'hiver chez ses fils

à Moscou. Ces six mois dans la « ville maudite » sont un exil douloureux loin des siens (**doc. 74**).



**Illustration 31:** Village de Rya Taze, où vivent Hasmig et Şüşîk. Au fond, le mont Aragats, lieu de *zozan*.

*Ax, li minê, ax, li minê*

Maîtresse de maison de 74 ans

D'une maison hospitalière, nombreux étaient les visiteurs qui allaient et venaient,

Dieu est témoin, demandez aux voisins, quelle foyer nous étions.

Quand les invités reviennent chez moi,

Ils disent, une maison sans maître de maison, sans maîtresse de maison,

Ils se retournent et s'en vont d'où ils venaient.

*Ax, li minê, ax, li minê, ax, li minê*

Comment vivre avec ce chagrin, avec ce chagrin,

Le maître de maison s'approche et dit, qu'as-tu, malheureuse à errer de ci de là?

Il dit: « Tout a été acquis par mes mains et tes mains »

Il dit: « Ne pars pas, ne pars pas, ne pars pas, tu le regretteras »

Ah, il dit: « Malheureux, quand tu es sorti de ma maison,

Quoi que tu fasses, le passé ne revient pas,

Malheureux, malheureux ».

Ah, le vent souffle, il pleut,

Je dis: « Mes malheureuses filles pleurent âprement »

Allez chez votre frère apporter de l'aide et appelez le médecin,

Ah, elles disent: « Maman, la thérapie est illusoire

Elle trompera le maître de ta maison,

Ton foyer sera détruit »

Ah, je dis: « Frère, père »

Nous avons perdu notre raison, notre foyer.

Je dédie une lamentation à mon gendre

*Ax, li minê, ax, li minê,*

*Bê kevanya heftêçar salî,*

*Mala ber-mêvana, hatin-çûyînê bûye,*

*Xwedêva eyanê der-cînara bipirsin çî mal bûye,*

*Wextekê der-mêvane min vedigerin berbi mal tèn,*

*Divên mala bê malxûêye, bê kevanî,*

*Rabin berê xwe diguhêzin, careke dinê poşman vedigerin.*

*Ax, li minê, ax, li minê, ax, li minê*

*Ezê çawa bikim xwe vê kulê, vê kulê,*

*Malxûê min tê, divê porkurê çira derdora digerî,*

*Divê axir eva tamam emekê destê min û teye,*

*Divê were neçe, were neçe, were neçe, tê poşman bivî.*

*Ax, divê malxiravo, wexta tu mala min derketî,*

*Dikim-nakim dema çûyî îdî naê,*

*Malxiravo, malwêrano.*

*Ax, ba tê, baran dililîne,*

*Ez divêm gelî qîzê mine porkurno,*

*Were xwe birê xwera bigihîne, he'kîm bîne,*

*Ax, divê daê doxtirî derewîne,*

*Wê serê malxûê mala te dixapîne,*

*Mala teê ji hev betalbe,*

*Ax, divêm birê min bîo, bavê min bîo,*

*Me hişê xwe unda kir, mala xwe unda kir.*

*Ezê yekê bavême ser ze've xweda.*

Ah, mon frère, il dit : «Tôt le matin »  
 Il dit: « La terre et le ciel s'exclament »  
 Il dit: « Quand le tremblement de terre a eu lieu  
 L'obscurité s'est ainsi faite à mes yeux »  
 Et ainsi je n'ai vu personne,  
 Mon père, mon cher gendre,  
 Je dédie une lamentation à ma chère Toksîn.  
 Elle était la mère de 7 filles,  
 Elle-même était ma première fille,  
 Ah, mon frère, ma chère,  
 Ne t'en va pas, je ne sais rien de toi  
 J'ai entendu une nouvelle enchagrinée,  
 La neige et la pluie ont fermé ma porte.  
 Ah, mon cœur, ma chère,  
 Aujourd'hui un chagrin terrible est arrivé  
 Il semble qu'ils aient frappé avec un verre sur la tête  
 Il semble qu'ils aient presque tué dans la maison,  
 Ma chère est ainsi partie pour rien,  
 Mère de 7 filles.  
 Ah, j'ai dit: « Bêrîvan, Bêrîvan »  
 Ma Bêrîvan, depuis quelques années déjà ne me rend plus visite à la maison,  
 Îşxan je te conjure ainsi que ton seul fils,  
 Prends ma Bêrîvan par la main et ramène-la à la maison.  
 Ma Bêrîvan dit : « Ni casserole, ni marmite,  
 Je ne reviendrai jamais à la maison ».  
 Îşxan, je serai ton sacrifice

*Ax, birê mibîo divê siveye,  
 Divê daê e'rd-e'zmane kirye gazî,  
 Divê wexta e'rd hejyaye,  
 Usa ber çevê min bûye mij-dûmane,  
 Me kir, nekir kes qe nedî,  
 Bavê mibîo, ze'vê minî delal.  
 Ezê yekê bavêjim ser Toksîna xweye delal.  
 Wekî dayka hevt qîza bûye,  
 Xwexwe jî serî pêşdanîbye,  
 Ax, birê minê, delala dilê minê,  
 Were neçe, haj ji te tuneme,  
 Were hewarekî min daketye,  
 Usa berfe, baranê derî-bacîê min gir-tye,  
 Ax, tu delala dilê min bibyê,  
 Îro e'cêbeke reş bûye,  
 Qe nizam daê îstegene nav çevada,  
 Qe nizam xwe malêda nekuştine,  
 Delala dilê min, badilhewa xwera çûye,  
 Dayka hevt qîzaye,  
 Ax, min go bêrîvanê,  
 Were bêrîvana min îdî çendik-çend sale naê malê,  
 Îşxan, bextê te û taê t'enême,  
 Were destê bêrîvana min bigre bîne malê,  
 Bêrîvana min divê ne sîtîle, ne be-roşe,  
 Ezê tuçar berê xwe nedime malê,  
 Bê Îşxan qurbana teme,*

Prends ma Bêrîvan par la main et ramène-la à la maison.

Ah, j'ai dit: « Le malheur apporte le malheur »

J'ai dit au gardien de la prairie,

Le père de Perîşan, la mère de Xezal se décomposent dans la tombe.

Ma chère, je suis telle une grue qui a annoncé son chagrin,

Je suis allée dans la région de Axbaran, Léninakan,

Personne ne m'a rien dit de clair,

C'est avec un cœur détruit que je suis rentrée,

Ay, destin, tu m'as trompée.

Pauvre et malheureuse sans père et sans mère, pourquoi, destin, as-tu agi comme cela envers moi ?

Le destin répond : « Je n'ai pas agi ainsi envers toi »,

Tu as perdu la raison,

Tu as toi-même détruit ton foyer.

Ay, destin malheureux,

Et que puis-je dire, ne pas dire,

Je vais dire une chose et tu diras son contraire,

Que je sois ton sacrifice,

Je dirai fraternellement à mon frère,

Que je sois votre sacrifice,

Ils m'ont laissée seule dans ce pays,

Je ne sais pourquoi je suis restée seule, il ne me reste plus de frère,

Ah mes pauvres frères.

*Were destê bêrîvana min bigre bîne malê.*

*Ax mi go ç'ya gote ç'ya,*

*Ezê temîkê bikim qorixçya,*

*Divê bavê Perîşanê, dayka Xezalê axê gorada dih'elya.*

*Ax, birê mibîo, ezê qulingim halê dilê xwera diqîryam,*

*Ezê ketime welatê Ax'baranê, Lênînanê digeryam,*

*Neke, neke kesî salix-solixê min neda,*

*Ezê carekê dinê poşman dilê kul dategyam.*

*Ay, felekê, te li min barkir,*

*Malxiravê, ax, bêbextê, feleka dê-bavê, te çira usa serê min kir,*

*Felek divê min usa serê te nekiryê,*

*Te h'işê xwe unda kirye,*

*Te xwexwe mala xwe bela kirye,*

*Ay, felekê, bêbextê,*

*Ez îdî çî bêjim, çî nevêjim,*

*De were, were yeke mine, yeke teye,*

*Ez qurbana teme,*

*Ezê bêjim birao bi biratî,*

*Ez qurbana weme,*

*Ez tenê hîştîme vî welatî,*

*Nizam çira usa dûrî zara bêxwey mame,*

*Ax, bêbextno, wey birano.*

Ma première rencontre avec Şûşîk a eu lieu en septembre 2006, la veille de son départ pour Moscou. Elle se préparait alors à passer l'hiver en exil chez son fils. Après ce premier *kîlamê ser*, la conversation a repris sur son départ pour Moscou. Son frère lui a demandé ce qu'elle voulait dire à ses amis en partant. Elle a alors ajouté ces quelques « paroles sur l'exil »,

dans lesquelles elle décrit la maladie et la mort de son mari, et fait part de ses inquiétudes sur la terre étrangère, Moscou.

Je dirai : « <i>Wax li minê, ax li minê</i> »	<i>Ezê bêjim wax li minê, ax li minê</i>
Comment être avec un tel chagrin	<i>Ezê çawa bikim xwe vê kulê</i>
Ah, je me courbe jusqu'au sol mais je n'ai pas de patience	<i>Ax, xewa mi tê, sebira min naê</i>
Quand je vais en pays d'exil	<i>Ezê wextê diçime welatê xerîba</i>
J'ai tant de chagrin et de douleur	<i>Kul û derdê min gelekî</i>
Ah, mon frère ne m'a pas blâmée	<i>Ax birao, loma qe min nekir</i>
J'ai perdu une grande famille	<i>Minê unda kirye mala giran</i>
J'ai perdu beaucoup de membres de la famille	<i>Minê unda kirye neferê giran</i>
Je flânerai dans les rues	<i>Ezê vî alî, wî alî kûça ketime</i>
Mais quels que soient mes efforts, je ne rencontre pas mes proches	<i>Dikim-nakim, neferê min destê min nakevin</i>
Comme si j'avais laissé s'échapper quelque chose de ma main, qui serait tombé, et se serait perdu	<i>Mina çawa tişteki usa destê min şimîtye, daketye, çûye</i>
Comme j'ai perdu mes proches	<i>Çawa min neferê xwe unda kirye</i>
Quels que soient mes efforts, je ne verrai pas les membres de ma famille	<i>Dikim-nakim, ç'evê xwe digerînim, nagerînim, neferê giran ez navînim</i>
Si mon foyer est détruit, loin de mes enfants	<i>Wekî mala min xiravbûya, dûrî zara</i>
Ne me blâmez pas	<i>Loma min nekin</i>
J'étais la maîtresse d'un grand foyer	<i>Ez xweya mala giran bûme</i>
Qu'ils le disent à mes voisins	<i>Eva der-cînarê min de bira bêjne</i>
Ah, mon frère,	<i>Ax, birê mino</i>
Ne me blâmez pas	<i>Loma qe min nekin</i>
J'ai perdu beaucoup de proches	<i>Min neferê giran unda kirye</i>
J'ai perdu une grande famille	<i>Min mala giran unda kirye</i>
Quand je vais en pays d'exil	<i>Wextê ez diçime welatê xerîba</i>
Ma douleur et mon chagrin se mêlent	<i>Kul-derdê min tevhev dive</i>
Si j'avais pu avoir 1000 fils et filles, que je sois leur sacrifice	<i>Wekî hezar kur-qîzê min hebin, ez qurbana wan bim</i>
J'ai une grande famille, un grand foyer	<i>Mala mine giran, neferê mine giran</i>
Jamais, jamais je ne les oublierai	<i>Tu car, tu car bîra min naçin</i>
Ah, frère, ô, mon frère, ô mon frère	<i>Ax min, bira, ax min, bira</i>

Je dirai à nouveau : « Frère »	<i>Ezê dîsa bêjim: bira</i>
Je dis : « Frère, mon frère, ma sœur »	<i>Ez divêm birao, ax, birao, min biratî</i>
La culpabilité d'être loin d'eux est lourde	<i>Loma dûrî geda xirave</i>
Vous m'avez laissée seule en ce pays	<i>Weê tenê ez hîstîme vî welatî</i>
Quels que soient mes efforts, je ne sais pourquoi, je ne trouve pas mon frère	<i>Ax dikim-nakim, nizam çira navê biratî min bûye qatî</i>
Ah, mon frère malheureux.	<i>Ax, birê minî bêbext.</i>



**Illustration 32:** Eto Nadoyan

### **Eto Nadoyan** (ill.32)

a 50 ans. Sa famille est originaire de la région d'Aparan (village d'Alagyaz), mais elle est née à Tbilissi. Elle a de nombreux parents à Alagyaz. Son fils est mort à 6 ans, quand elle en avait 24. Elle dit avoir toujours aimé chan-

ter, mais depuis qu'elle dit des *kilamê ser*, elle ne peut plus chanter de *stran*. Elle est souvent conviée à se lamenter dans les funérailles, même si elle connaît peu la famille. Elle a commencé à s'intéresser aux lamentations en 1984 : rendant visite à des femmes qui savaient bien chanter et elle recopié leurs cahiers. Elle s'intéressait aux paroles, aux mots. Mais pour ce qui est de la ligne mélodique, elle affirme que c'est en allant dans les funérailles qu'elle a appris, en écoutant les autres. Sa grand-mère était connue pour ses « paroles sur ».

Toujours prête à raconter son histoire, Eto m'a prêté deux cassettes qui l'ont inspirée. La première est celle de deux sœurs *dengbêj* (bardes) connues : Lusîk et Raxê. Lusîk est aussi réputée pour dire l'avenir. La deuxième cassette est celle de Gevez, autre chanteuse connue dans la communauté. Eto est la seule femme que j'ai rencontrée qui utilise des enregis-

tremements ainsi que des cahiers de paroles pour s'entraîner à se lamenter. Elle n'emporte jamais les cahiers dans les funérailles. Près du cercueil, les paroles adaptées, un mélange entre ce qu'elle a appris et ce qu'elle voit autour d'elle, lui viennent, à l'esprit.

Altûn, Hbo, Hasmig, Sûsîk et Eto tombent d'accord sur l'origine de leur besoin de se lamenter. Si le destin maudit ne les avait pas frappées, elles n'iraient pas se lamenter dans toutes les funérailles du village. Pour elles, c'est la peine qui brûle leur cœur et les pousse à se lamenter<sup>89</sup>.

Cependant, en y regardant de plus près, on s'aperçoit que d'autres facteurs ont joué dans le choix de ce rôle. On pourrait notamment déceler une « tradition familiale » : pour Eto, comme pour Hasmig, des femmes de leur famille, à la génération précédente, chantaient au cours des funérailles. Quant à Hbo, ce serait une volonté divine, révélée par le biais d'un *hurî*.

Ces femmes sont par ailleurs toutes mères et grand-mères. L'âge est un facteur important : personne n'a jamais vu une jeune femme prendre le rôle d'une « endeillée éternelle ». Ce n'est que vers la quarantaine que les femmes commencent à prendre régulièrement la parole dans les funérailles<sup>90</sup>.

En voici quelques raisons, évoquées par Altûn, Hbo, Hasmig, Şûşîk et Eto lors de conversations quotidiennes autour d'un café :

1. Les jeunes femmes donnent encore la vie : comment alors rester endeillées ? A cet âge-là, la proximité répétée de la mort peut s'avérer dangereuse.

---

<sup>89</sup> Pour une comparaison sur les parcours de lamentatrices kurdes et arméniennes de Turquie voir Bilal et Amy de la Bretèque (2010sp). Pour une comparaison avec les Kurdes de Turquie voir Amy de la Bretèque 2004, et avec les Azéris d'Azerbaïdjan voir Amy de la Bretèque 2002.

<sup>90</sup> Cette caractéristique est relevée dans diverses régions du monde : chez les Dogons (Calmé-Griaule 1990 : 77-87), en Karélie (Tolbert 1990:41-56), en Turquie (Reinhard 1990 : 101-113).

2. Les jeunes mariées suivent la règle du *buktî* (mot formé à partir de *buk*, la bru) jusqu'à la naissance du premier enfant. Celle-ci leur interdit de parler en présence des hommes et des femmes plus âgés du foyer de leur mari. A la naissance d'un fils, cette règle s'estompe petit à petit. Sans parole aucune à leur mariage, les femmes, en devenant mère, deviennent petit à petit des oratrices potentielles en brisant la règle du *buktî*.
3. En devenant mères, les femmes disent expérimenter la souffrance en leur corps et être plus à même de ressentir la douleur de la mort. Aux deux bouts de la vie, les hommes s'en remettent aux femmes.
4. Ce sont elles qui assistent les malades et procèdent aux accouchements (après avoir elles-mêmes enfanté), se familiarisant quotidiennement avec la douleur.
5. Lors du mariage, le père de la mariée dit au père du marié: « Je donne ma fille en sacrifice pour ton fils ». C'est en sacrifiées que les femmes deviennent mères. Elles sont alors les meilleures interlocutrices pour le défunt, celles qui peuvent au mieux l'accompagner dans les premières heures de sa vie dans l'au-delà.

Endeuillées éternelles, c'est dans leur « cœur brûlant » qu'Altûn, Hbo, Hasmik, Sûsîk et Eto trouvent la force et l'inspiration pour énoncer leurs « paroles sur ».



**Illustration 33:** Sefto et ses joueurs de *duduk*, funérailles de Razmik, septembre 2006.

### 3.2. Fabriquer la peine : le trio de spécialistes

Les spécialistes jouent lorsqu'ils sont payés. Invités par un appel téléphonique, ils se déplacent parfois loin, dans des familles qu'ils ne connaissent pas ou peu. Ils sont en trio (originaire du même village ou d'une même région) : un chanteur et deux joueurs de *duduk* (chacun ayant un rôle invariable : bourdon ou ligne mélodique) (ill.33). Le chanteur, en chef du trio, établit le contact avec la famille endeuillée. C'est à lui que l'argent sera donné après la mise en terre. Le chanteur partage ensuite avec les joueurs de *duduk*. La plus petite somme revient au musicien qui tient le bourdon, celui qui joue la ligne mélodique prend une part un peu plus grande ; quant au chanteur, il garde le montant le plus important.

Il n'est pas rare que le chanteur ne connaisse pas du tout le défunt (ni la famille) pour lequel il va devoir chanter. Au moment de l'invitation téléphonique, le chanteur demande donc les renseignements indispensables

à l'élaboration de son oraison : nom du défunt, situation familiale, situation professionnelle et économique, conditions du décès, nom des parents proches, autres personnes décédées dans la famille... Certains chanteurs, écrivent ces renseignements sur un bout de papier qui les accompagnera dans les funérailles. Il suffit alors de jeter un coup d'œil sur le papier en question pour se souvenir que le frère du défunt s'appelle Ezo, qu'il habite à Krasnoïarsk, et qu'il n'avait pas vu son frère depuis deux ans. Le sujet de la prochaine énonciation se dessine ainsi. Outre les formules verbales générales, ces renseignements permettent de personnaliser l'énoncé et de l'adapter à la situation présente.

Il arrive que des spécialistes jouent pour des parents. Plus les personnes sont proches, moins grande sera la rémunération. Jouer gratuitement est théoriquement possible, lorsqu'il s'agit de la mort d'un frère, d'un père ou d'un autre parent proche. Cependant dans la réalité, l'argent circule quand même : non seulement pour les deux membres du trio qui ne sont pas endeuillés, mais aussi parce que, aux dires de mes interlocuteurs, donner de l'argent aux musiciens spécialistes (y compris aux *şêx* et aux *pîr* qui viennent dire des prières, ou chanter des « paroles sur ») rend l'acte plus efficace et permet au défunt d'effectuer un voyage plus serein vers l'autre monde. Le paiement est ici un acte d'échange, mais aussi un acte de séparation d'entre les vivants et les morts.

Les spécialistes ont souvent une autre source de revenus. Durant la période soviétique, tous avaient un travail au kolkhoze, à l'usine ou à la mairie. Aujourd'hui, le travail se fait rare dans les campagnes d'Arménie. Aussi chanter devient pour nombre d'entre eux la principale (ou la seule) source de revenus. C'est cependant par le terme « spécialistes » que nous désignerons les musiciens rémunérés en référence à la distinction entre « spécialistes » et « professionnels » développée par Bernard Lortat-Jacob (1994) à propos des musiciens ruraux de Sardaigne et de Roumanie. En Arménie, les musiciens Yézidis qui sont invités à dire des « paroles sur »,

ont plus une attitude de spécialistes (la musique est pour eux une activité occasionnelle) que de professionnels (la musique est un métier). Seuls quelques musiciens qui ont en parallèle une carrière discographique à la capitale (Erevan) ou en Russie (notamment dans le style *rabiz*) pourraient être appelés professionnels.

Dans les familles de musiciens spécialistes, il n'est pas rare qu'un fils reprenne le flambeau de la parole chantée. Ce n'est pas la règle non plus. Sefto a deux fils qui ont tous deux émigrés vers la Russie où « ils font du business » (« *biznes* » *dikin*). Cette profession rapporte, d'après Sefto, beaucoup plus que son « métier » de chanteur. Il faut dire que Sefto fait partie de ces chanteurs qui ne se produisent que dans les enterrements, et parfois les fêtes des tombeaux. Il n'a pas de carrière discographique. Enregistrer un disque est en effet une manière d'être connu et reconnu comme chanteur, à la fois dans des occasions de peine, et dans celles de joie. Les répertoires de la joie sont plus lucratifs et connaissent plus d'occasions (mariages et fêtes calendaires certes, mais aussi divers festivals, concerts, manifestations politiques...).

Jono Temuryan ou Sos Qocaryan, par exemple, vendent des compilations mélangées de *rabiz* (répertoire moderne comportant à la fois des éléments traditionnels et des particularités de « variété ») et disent des *kilamê ser* dans les funérailles.

Ali, lui, a toujours compté sur son fils pour reprendre le flambeau. Dès l'âge de 8 ans, il l'emmenait dans les funérailles. D'abord pour écouter et observer, puis, petit à petit il lui faisait prendre part aux parties vocales, lui laissant chanter un petit couplet qu'ils avaient appris à l'avance ensemble à la maison. Dans les documents filmés en 2005 (**doc. 75 et 76**), lors de la mort de Jako à Tbilissi, le fils chante déjà, il a 11 ans. Les paroles sont simples et générales. Son énoncé, certainement répété longuement, est

repris plusieurs fois à l'identique (ce que ne ferait bien sûr pas Ali, en chanteur expérimenté).

<i>Ay li mine</i>	<i>Ay li mine</i>
<i>Ay li mine</i>	<i>Ay li mine</i>
Pourquoi suis-je venu	<i>Çira hatim</i>
En ce monde	<i>Li ve dine</i>
Oy ils partent	<i>Ax le diçin</i>
En ce monde	<i>Li ve dine</i>

Aujourd'hui, Ali, son fils, et le reste de la famille ont émigré. Ils habitent en France, près de Marseille, et, dans la communauté yézidie grandissante en France, Ali pense que son fils pourra vivre de cette activité.

Cette logique de reprise d'une activité « professionnelle » familiale est tout à fait différente de celle des femmes qui se lamentent : les musiciens spécialistes n'ont pas « la peine en eux », ou en tout cas, ce n'est pas mis en avant. C'est d'ailleurs le reproche que, parfois, certaines femmes formulent à leur égard. Pour elles, sans « avoir la peine », impossible de sentir, comprendre et transmettre ce sentiment en chantant. Cette incompréhension semble parfois découler de la place que chacun veut prendre autour du cercueil. Lorsque le trio de spécialistes s'installe dans la pièce de veille du corps, certaines oratrices y voient une entrée dans leur espace, jusqu'alors féminin et basé sur le ressenti profond du sentiment de perte, d'exil, de peine... des sentiments en général définis comme étant plus particulièrement féminins. Dans cette logique d'espace et de pouvoir de la parole, Eto souligne que, souvent, le trio de spécialistes coupe la parole aux femmes sans même attendre qu'elles aient fini de chanter.

«Tu n'as pas fini de dire tes « paroles sur », mais, sans question aucune, le *duduk* ne t'attend pas, sa voix est forte, il commence quand il veut<sup>91</sup> ».

<sup>91</sup> « *Te kilame te xelas nekir, lê, pîrsek tune, duduk ne pîvia te ye, dengê wi girane, ew dest pê diki, kengi dixwazî* », Eto, Tbilissi, septembre 2007.

Et, effectivement, face à deux *duduk* et une voix puissante et travaillée, les voix des femmes deviennent vite inaudibles. Les avis divergent cependant et certaines femmes apprécient la présence du trio spécialiste. C'est la marque de funérailles dont il faudra se souvenir.

### 3.3. Sincérité vs justesse : deux paradigmes de diffusion des émotions

Les avis des hommes sur la question semblent assez unanimes : les femmes chantent ce qui leur vient à l'esprit alors que les spécialistes ont une connaissance et une maîtrise du verbe qui leur permet de dire des lamentations « justes » (*rastin*).

Pour dire un *kilamê ser* « juste » (*rast*) il faut, de l'avis général (hommes et femmes) un choix de paroles adaptées : trouver les bons mots au bon moment. Les qualités vocales semblent, dans les appréciations, passer au second plan. Les commentaires sur Sefto et Ali sont révélateurs. Tous deux viennent de la région d'Aparan. Sefto a une voix forte, claire et il use de nombreux mélismes et ornements. La technique d'Ali est moins virtuose et sa voix un peu moins puissante. Tous (ou presque), préfèrent cependant Ali : il choisit mieux ses mots. Cette qualité serait liée à une qualité humaine d'écoute, de bonté et de générosité. Sefto, lui, est dit avare et intéressé...

Les femmes clament, à travers le récit d'une souffrance vécue intimement, qu'elles disent des *kilamê ser* « sincères » (*bi namûs*). Là encore, l'attention est portée sur les paroles prononcées.

Les acteurs sonores des funérailles sont représentatifs de deux paradigmes de la diffusion des émotions. Les femmes expriment une peine vécue, les hommes fabriquent cette peine dans leur énoncé. Dans les deux cas, l'énonciation est efficace : l'auditoire pleure. Ces deux manières de propager l'émotion sont liées à des espaces différents. Pour les femmes,

l'émotion est dans leur « cœur brûlant » : elle est d'abord intérieure avant de se propager. Pour les spécialistes, l'émotion est localisée à l'extérieur de leur corps (elle est dans l'action du joueur de *duduk* mais pas en lui). Les *kilamê ser* énoncés par les spécialistes peuvent être analysés en « agents autonomes » (Stoichiță 2010 sp) : ils ont une agentivité propre, détachée des énonciateurs.

Ces deux modèles de la diffusion de l'émotion placent cette dernière dans une spatialité différente. Dans le premier cas, l'émotion passe d'un corps à un autre, tandis que dans le deuxième, elle est suspendue dans l'espace et les acteurs sont les vecteurs de cette émotion.

Ces deux modèles semblent correspondre non seulement au statut de non-spécialiste et de spécialiste, mais aussi à celui de femme ou d'homme. L'analyse de « paroles sur » d'hommes non-spécialistes (assez courantes lors du décès d'un homme) mêlent les oppositions et vont nous permettre de préciser les facteurs déterminants de ces deux paradigmes.

### 3.4. Quand, pour la mort du fils, les hommes se lamentent

Les hommes non-spécialistes qui disent des *kilamê ser* oscillent souvent entre ces deux paradigmes de diffusion des émotions. A la différence des femmes qui se lamentent dans toutes les funérailles, les hommes chantent en particulier pour les funérailles d'un homme, ou de jeunes personnes de mort glorieuse ou injuste. Les funérailles des hommes sont toujours beaucoup plus sonores que celles des femmes : plus de lamentations, plus de pleurs, de cris, plus de monde que dans les funérailles des femmes<sup>92</sup>.

---

<sup>92</sup> Comme si, par la perte d'un fils ou d'un frère, c'était le foyer entier qui était en péril, et par extension, la communauté toute entière. Dans une tradition patrilocale, le fils en particulier est la garantie de survie d'une lignée. Perrin (1996 :71) note les mêmes faits chez les Kazakhs et les Kirghizes.

Lorsque les femmes mélodisent leur parole, le contenu sémantique concerne le défunt et la communauté (le village, la famille). Elles parlent également des vivants, rappelant à chacun ses souffrances et réglant parfois des comptes. A la différence des femmes, les hommes ont des paroles souvent assez répétitives, plus générales et moins personnelles que les femmes. Leurs *kilamê ser* parlent avant tout du défunt et de ses qualités. Les phrases sont plus courtes, la mention des liens de parenté est préférée à celle des noms propres, il y a souvent peu de détails. Ceci, quel que soit le profil des hommes qui chantent (spécialistes qui ne connaîtraient pas la famille, spécialistes connaissant la famille ou membres de la famille non-spécialistes).

Les hommes non-spécialistes disent en général des « paroles sur » pour les « lions du clan », pour les « frères ». Ces *kilamê ser* ne sont pas une parole de circonstance, liée à une douleur vécue, mais bien une parole (avec ou sans *duduk*) qui crée la belle mort, la mort héroïque, celle qui pourra devenir un chant de héros (*kilame ya meraniye*). Cette parole est faite pour perdurer et pour cela, elle est pensée dans un espace public, hors de soi.

Les sept exemples suivants sont des *kilamê ser* mélodisés par des hommes du clan (*ber*) des *masekî* lors des funérailles de Yûrîk. Ces hommes ont entre 50 et 60 ans, ce ne sont pas des chanteurs spécialistes. Deux d'entre eux sont des *şêx*, un autre est *pîr*, et les quatre derniers sont des *mirîd*. Ils se sont approchés ensemble du cercueil ouvert, et ont chanté l'un après l'autre ces courtes lamentations. Les *şêx* et les *pîr* ont été rémunérés pour leur *kilamê ser*, mais pas les *mirîd*. Le **doc.21** (présenté au chapitre I) montre les trois premières énonciations.

*şêx*:

A l'aide, le monde est ainsi, l'exil est  
douloureux

*Lê hewar, dinya haye, xerîbî zore*

Le pays de l'exil, la maudite Alle-

*Welatê xerîba wêrana Gêrmanîaê*

magne est lointaine, si lointaine  
 Voilà déjà treize ans que les Yézidis y partent  
 Tous ont appris la mort du héros  
 Les funérailles et les pleurs ont embrassé le clan des Masekî  
 Les femmes et les hommes du clan sont en noir  
 Pour la mort de Yûrîk, destin maudit  
 A l'aide, à l'aide, à l'aide, le monde est traître, à l'aide, à l'aide, destin, à l'aide, à l'aide  
 Le chagrin de la malheureuse mère, qu'elle parte en exil chercher son héros de 23 ans  
 Elle posera sa tête sur la pierre et le sommeil de la nuit le guérira  
 Chagrin, chagrin, chagrin, chagrin, chagrin,  
 Frère Yûrîk, ne sois pas ami avec ce traître azéri  
 La guerre, la guerre est pénible, elle apporte le malheur  
 Les héros, depuis toujours, sont tués en héros  
 Par des mains galeuses  
 Chagrin, chagrin, chagrin, chagrin, chagrin,  
 S'il avait pu être là, que le destin soit maudit

*dûre, wê deraze*  
*Eva serê sêzde salane rev ketye nava miletê êzdîxanê*  
*Ç'evê gišta vê sirê dengê mirina mêrî mêrxas*  
*Şîn û girî ketye nava qebîla Maseka haye*  
*Jin û mêrê eşîrê reş girêdane*  
*Bona mirina Yûrîkê, felek xayîne*  
*Hewar, hewar, hewar, dinya xayîn, hewar, hewar, felek hewar, hewar*  
*De bira dê dêranbe, rave here welatê xerîba bona Yûrîkê bîstêsâlî, mêrî mêrxas*  
*Serî dayne ser kevira, xewê şeva xwe heramke*  
*Zulime, zulime, zulime, zulime, zulime*  
*De bê Yûrîk bira, were wî hevalîra dostîê neke, xayîne, wê ecêvekê bîne serê te*  
*Şere, şer girane, wê belakê bîne serê te*  
*Mêrê mêrxas berê berda mêrxas têne kuştîne*  
*Destê mêrê bi kotî*  
*Zulime, zulime, zulime, zulime, zulime*  
*Wekî virabe felek, vê ox'irê qe nemîne.*

şêx:

*De lo li min, lo li min, heylo fîston*  
 Je dis : « Le ciel d'avril, de printemps est sombre, sombre  
 Je ferai des nocés, *heylo fîston*  
 Qu'il te soit fait un cercueil en pin  
*Heylo fîston*, nous frapperons avec des clous fins

*De lo li min, lo li min, heylo lao*  
*De min go ewrê nîsanê der baharê gure, gure*  
*Ezê dewetekê teglîf bikim, heylo lao*  
*De bira tera tabûtekê çêkin textê darê çamê*  
*Heylo lao, emê pê bizmalê hûr bikutîn*

Pour que l'automne ne les abîme pas  
 Pour que les gouttes de pluie ne  
 tombent pas sur les yeux noirs  
 Frère, frère »  
 (Les hommes en chœur) : « Frère,  
 frère »

*De lo li min, de lo li min, de lo li min,  
 de lo li min, de lo li min*  
 Mon cœur est avec le groupe  
*Heylo*, fils, les chasseurs de la mort  
 ont depuis 20 jours déjà  
 Pris leurs armes, et marchent sur la  
 rive de la rivière  
 Frère Wezîr, que tes yeux deviennent  
 aveugles, mon cœur aurait voulu  
 Que le corps de ce héros soit enterré  
 en palatin, frère  
 (Les hommes en chœur) : « Frère,  
 frère »

*pîr:*

Le fil doré s'est déroulé jusqu'à nous  
 Le destin avec un arc et des flèches  
 autour de la tente  
 Pourquoi se promène-t-il autour du  
 père de Yûrîk ?  
 Qu'il prenne le ballon des mains de sa  
 vieille mère et parte à sa rencontre  
 Mère, je t'en supplie  
 Yûra est jeune, il est en exil  
 Ils l'attendent  
 Prends son arc et ses flèches et va-t-  
 en.

Un oncle paternel du défunt (*mirîd*) :

*Lê lo li min, lê lo li min, heylo* fiston  
 Pourvu qu'à partir d'aujourd'hui,  
 Wezîr promette de ne pas aller à la  
 montagne  
 Après (la mort de) ce lion,

*Çi nîşanê nava payîzêda nerize*  
*Ç'ev-birîê belek neniqite*  
*Birao, birao*  
 (*Kom dibêje*): "Birao, birao"

*De lo li min, de lo li min, de lo li min,  
 de lo li min, de lo li min*  
*Dilê minî yalî komê*  
*Heylo lao, nêç'îrvanê, mêrê kulê eva*  
*serê bîst rojane*  
*Tivingê xwe hildane ketine dorî*  
*ç'ema*  
*De bê Wezîr bira, ç'evê te korbe, de*  
*bira ç'evê te birije, dilê mi bixwesta*  
*Meytê vî şêrî danîne ser darebesta,*  
*birao*  
 (*Kom dibêje*): "Birao, birao".

*Me daketye têla zere*  
*Felekê tîr kevanê xwe hildaye dora*  
*koç'ê*  
*Dora bavê Yûra çî digere*  
*De bira şûrê destê pîra dayka xwe*  
*hilde here pêşîê*  
*Bê inê, bextê teme*  
*Yûra li cihale, welatê xerîbdaye*  
*Ç'evê li rênga wîye*  
*Bê tîr, kevanê xwe hilde, lêde here.*

*Lê lo li min, lê lo li min, heylo lao*  
*Bira îro şûnda Wezîr sond bixwe, bê*  
*ezê neçme ç'ya*  
*Ezê paşê vî şêrî*

Je ne boirai plus d'eau de la source et de la neige des cimes	<i>Naxum avê kanya, berfa belekya</i>
<i>Heylo</i> fiston, je ne regrette pas la mort d'un tel lion	<i>Heylo lao, heyfa minê naê mirina te şêrî</i>
Mais en cet automne, je regrette que Tes yeux noirs soient enterrés	<i>Heyfa minê vê payîzê tê, heyfe Emê çawa ç'ev-birîê belek bidne ber axê gora</i>
Frère, frère	<i>Birao, birao</i>
Les hommes en chœur : « Frère, frère »	<i>(Kom dibêje): "Birao, birao".</i>

#### Un deuxième oncle paternel du défunt (*mirîd*):

Ils disent : «La mère attend depuis longtemps»	<i>Divên, ç'evê dayka zûda rêye</i>
Ils disent : «Quelqu'un, en bas, vient J'irai à sa rencontre	<i>Divên, yekî jêlva têye Ezê lêxim herim va pêşîêye</i>
Je le prendrai dans mes bras»	<i>Xwe bavêjme hemêzêye</i>
Je dirai : «Mon cher	<i>Ezê bêjim: lo lo cano</i>
Je t'en supplie », je demande	<i>Ezê bextê tedame, gelo</i>
Je demande : « Comment vont mes enfants? »	<i>Gelo halê zarê min çawabe.</i>

#### Cousin du père du défunt (*mirîd*):

<i>Lo</i> , frère, frère	<i>Lo birao, lo birao</i>
Je regarde les montagnes, elles bouillonnent	<i>Ezê ç'ya dinihêrim, wê bi kele</i>
J'ai dit : «Le destin est traître	<i>Mi go feleke xayîne</i>
Cet été, je suis tombé dans la maison du père de ma bien-aimée, tout tourne, <i>heylo</i> frère».	<i>Vê havînê ketye xanmanê bavê delî-lya min, dizvire, heylo lao</i>
J'ai dit : «Entre l'été et l'automne, le père et le fils ont été séparés, frère, frère»	<i>Mi go çawa serê meha havîn, payîzê ji hev kirye destê bav û kure, birao, birao</i>
Les hommes en chœur : « Frère, frère »	<i>(Kom dibêje) "Birao, birao".</i>

Homme du clan des *masekî*, sans parenté proche avec le défunt (*mirîd*) :

Le jour de la préparation approche	<i>Me tê rojê vê tivdîrê</i>
Tout s'est mélangé pour les membres de ce clan	<i>Levdixe hîmê komê vê mayînê</i>
Le dos du clan s'est brisé	<i>Îro çawa şikêandye pişta komê</i>
Non, wallah, le dos de ce clan s'est brisé, frère, frère	<i>Na, welle, şikêandye qam-qidûmê çokê vê qebilê, birao, birao</i>
Les hommes en chœur : « Frère, frère »	<i>(Kom dibêje) "Birao, birao".</i>

Ces *kilamê ser* ont été énoncés au pied du cercueil de Yûrîk. Les énonciateurs étaient tournés vers le cercueil ouvert. Des larmes coulaient sur leurs joues.

S'ils n'osent pas se déclarer « au cœur brûlant », une attitude bien trop féminine, certains hommes, en particulier lors de morts tragiques, adoptent un vocabulaire et des attitudes corporelles qui les rapprochent des femmes. Ces hommes s'asseoient avec les femmes, pleurant à chaudes larmes (comme dans le **doc. 42**) et intercalant parfois des *kilamê ser* entre ceux des voix féminines<sup>93</sup>. Dans ce cas, les hommes se rapprochent du paradigme de diffusion des émotions des femmes, exprimant une douleur vécue intrinsèquement.

## 4. L'espace des émotions chantées dans les funérailles

### 4.1. Énoncer à plusieurs voix : un « cadavre exquis » ?

Au chevet du défunt, les *kilamê ser* circulent: les femmes sont tour à tour énonciatrices et auditrices. Seda Sardar décrit ce relais de « paroles sur » énoncées par les femmes comme un « jeu triste » (*зрусная игра*).

<sup>93</sup> Ces attitudes peuvent être observées dans les documents vidéos de l'enterrement d'Ezo et de Kerem (voir DVD).

« C'est parfois presque comme un jeu entre elles... Certaines veulent garder le premier rôle longtemps, d'autres s'impatientent... Et lorsqu'il y a le trio de spécialistes, les femmes ont le sentiment d'une lutte pour garder la parole. C'est comme un jeu, mais un jeu triste »<sup>94</sup>.

Les énoncés funèbres peuvent être de longueur très variable. Ils sont construits sans narrativité : le texte est fragmenté, comme s'il s'agissait d'une série d'images n'ayant pas forcément de rapport les unes avec les autres. En ce sens, les *kilamê ser* rappellent le « cadavre exquis », un jeu inventé par les surréalistes qui consiste à faire composer une phrase, ou un dessin, par plusieurs personnes sans qu'aucune d'elles puisse tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes. Ce jeu compose des phrases souvent loufoques comme : « Le cadavre - exquis - boira - le vin - nouveau ». Dans les *kilamê ser*, chacune des phrases sémantiques qui compose un énoncé fait en général sens, mais c'est dans l'agencement de ces phrases qu'un auditeur extérieur au village peut parfois se demander si celles-ci ne sont pas énoncées dans le désordre. Alors même qu'un *kilamê ser* est énoncé par une seule et même personne (à la différence du « cadavre exquis »), le résultat reste en effet bien souvent assez décousu. La participation de narrateurs multiples et l'évocation à demi-mots de personnes, de lieux ou de souvenirs peut aisément donner, pour l'auditeur de passage, l'impression d'entendre un « cadavre exquis ».

Il est fréquent qu'un énoncé funèbre soit partagé entre divers narrateurs, multipliant ainsi les points de vue. Une même « parole sur » peut en effet faire parler différentes personnes, s'adresser à plusieurs personnes tour à tour (le défunt, l'assemblée...) ou parler de plusieurs personnes. Les personnages sont désignés par des noms propres (Wêzîr, Eylaz...) ou par des liens de parenté (frère, père...). Tour à tour, on se souvient des faits

---

<sup>94</sup> « Это почти что игра между ними... Бывает кто хочет сохранить надолго первую рооль а другие теряют терпение... А когда ещё и дудуки есть, тогда бывает у женщин чувство борьбы за слово. Это как будто-то бы грустная игра ».

glorieux de la vie de défunt, on l'accuse de nous faire souffrir, on dit que sa mort est injuste, on se souvient des défunts récents en blâmant le destin et on accuse les femmes de nos frères d'être des étrangères. Ces fragments sans queue ni tête pour un étranger au village font, cependant, sens pour l'auditoire puisqu'ils évoquent des personnes, actions, faits et objets connus de tous. Argenti-Pillen (2003 :134) a souligné la non-nécessité de citer ses sources au sein d'une communauté, insistant sur la notion de « private and public knowledge » au sein d'un groupe. Dans le cadre des funérailles yézidiées, le rappel, à demi-mots, d'un fait passé résonne dans les mémoires des membres de la communauté. L'amorce suffit, il n'est pas nécessaire de tout raconter.

Lors de funérailles, les *kilamê ser* sont énoncés les uns après les autres, renforçant cette impression de mélange sans queue ni tête. Emerik Sardar, un Yézidi de l'intelligentsia d'Erevan a décrit les veillées funèbres en ces termes :

« Dans les funérailles, toutes les femmes disent des *kilamê ser*, elles parlent de leur malheur, de leurs souffrances. Tu es dans la pièce, tu écoutes. Leurs voix font comme un pot-pourri<sup>95</sup> ».

D'un *kilamê ser* à l'autre, de même qu'à l'intérieur d'un *kilamê ser*, les énonciatrices s'adressent non seulement au défunt et aux parentes « au cœur brûlant », mais aussi aux participantes. Elles évoquent les morts de chacune des femmes de l'assemblée et rappellent à chacune ses malheurs. Dans l'extrait suivant, énoncé lors des funérailles d'Ezo en 2005, l'énonciatrice évoque « Ceux qui ont perdu un frère ». Elle précise ensuite deux noms de participantes : Çinar et Narinê.

<sup>95</sup> « *Ser şîne, hemu jin kilamen ser dibêjin, ser kul û eşe xwe dibêjin. Li odaxe tu runiştî, guh diki. Dengê wan weke pot-pourri ye* ». Ici, le mot français « pot-pourri » est employé. Utilisé tel quel en russe (*nonypu*), il est parfois introduit en kurde par les intellectuels de la vieille génération (qui sont russophones). Communication personnelle. Erevan, septembre 2006.

Que je sois le sacrifice de vos chagrins	<i>Ez qurbana xem-xiyalê dilê weme</i>
Ceux qui, comme moi, ont perdu un frère	<i>Herç'ê birê wan mînanî birê min mirîye</i>
Çînar qui a perdu ses frères	<i>Çînar, herç'ê birê wan mirine</i>
Narinê qui a perdu ses frères	<i>Narinê, navê qîza xwe mira bêje</i>
Çînê, qui, comme moi, a perdu ses frères	<i>Çînê, herç'ê birê wan mînanî birê min mirine</i>
Wax, dans notre cœur...	<i>Wax, dilê meda...</i>
J'ai dit: « Mère, le soir est soudain plus obscur	<i>Go daê, êvare, nişkêva bû tarî</i>
Un malheur nous est arrivé	<i>Zulimek ser meda barî</i>
Cette fois, notre torche s'est éteinte »	<i>Gidîno, vê carê ç'ira me temirî.</i>

Evoquant les défunts des participantes, les énonciatrices vont parfois jusqu'à parler en leur nom. La voix des participantes est alors intégrée à celle de l'énonciatrice. Cette superposition de deux voix (celle de l'énonciatrice et celle d'une ou plusieurs auditrices) participe à ce sentiment de multiplicité des discours. La pleureuse peut ainsi, comme dans l'extrait suivant (enregistré en décembre 2005 à Sipan lors des funérailles d'une femme âgée), rappeler les défunts récents du village dans une même phrase :

Ô, proches, chers, tant que je suis vivante sur cette terre	<i>Gelî omîd-êşano, hetanî xweşbim rûbarê vê dinyae</i>
Mon cœur bêlera	<i>Dilê minê usa bikale</i>
Une si belle allure, mes chers et proches, je vous le dis à tous	<i>Dîdeme xweş dîdeme, gelî omîd-êşana, ez we gişkara divêjim</i>
Je vous le jure, la douleur nous est commune	<i>Bextê weme, bextê kula dilê we h'emyame</i>
Certains souffrent d'un cancer, d'autres sont tués par la vodka, d'autres encore par un couteau	<i>Herç'i nexweşîê kulêne, herç'i qurbane avêne, herç'i kuştîê k'êrêne</i>
Leur cœur brûle, les médicaments n'aident pas.	<i>Dilê wan şewitiye, dû-dermanê dox'tira t'û ç'arê wan nake</i>

Dans ce jeu d'énonciations multiples, les femmes règlent parfois les comptes, critiquant dans certains cas très ouvertement une personne qui est

présente dans l'assemblée. Le cas de Nazê lors des funérailles de sa belle-mère (Rexbet) est assez caractéristique. Eylaz (le mari de Nazê), est décédé un an avant sa mère (Rexbet), à la suite de maux de ventre. La communauté raconte que Nazê n'avait pas pris au sérieux les maux de son mari et aurait tardé à l'emmener à l'hôpital. Opéré d'urgence, il est mort sur la table d'opération. Nazê est donc tenue « responsable » de la mort de son mari, et, par extension, de celle de sa belle-mère, qui, ne supportant pas la mort de son fils, serait morte de chagrin. Les paroles des lamentatrices sont claires, et ont été répétées durant les trois jours de veille. Nazê, présente dans le cercle le plus proche de la parentèle, au plus près du corps sans vie de sa belle-mère pleurait bruyamment, se frappait violemment les jambes, tentait de s'arracher les cheveux et la peau du visage à chacune de ces énonciations.

Ma chère sœur Rexbet	<i>Delala dilê minê, Rexbet xaê</i>
Le chagrin de la mort d'Eylaz est resté dans ton cœur	<i>Kula Eylaz dilê teda maye</i>
Ma chère Nazê, nous dirons:	<i>Nazê, ç'ara min, emê bêjin</i>
« Que les mères soient le sacrifice de leurs fils	<i>Bira dê qurbana kurabe</i>
Que les sœurs soient le sacrifice de leurs frères »	<i>De bira xûşk qurbana birabe</i>
	(...)
Viens-t'asseoir près de la femme d'Eylaz	<i>Ca were kêleka jina Eylaz rune</i>
Nazê pleure, assieds-toi près de ma petite mère	<i>Bê Nazê digrî, rûnî kêleka dayka min</i>
Que dire à Leyla, ma sœur,	<i>Çi bêjim, Leyla xûška min</i>
Nazê assieds-toi près de moi	<i>Nazê, rûnê kêleka min</i>
Ne pense pas à mon frère Eylaz	<i>Bira qe nekeve bîra te Eylazê birê min</i>
Ah, comme mon cœur pleure	<i>Ax, çiqâ digrî dilê min</i>
	(...)
Dans la maison, je me noie profondément	<i>Ezê malda kûr nalyame</i>
Dis-nous Nazê, pourquoi Eylaz est-il mort ?	<i>Hela bêje Nazêda Eylaz çira mirye<sup>96</sup></i>

« Cadavres exquis » ou « pot-pourri », les *kilamê ser* connaissent des narrateurs et des destinataires multiples. Dans le cadre du rituel funèbre, ce procédé permet d'impliquer les participantes de l'assemblée : leur parole est portée par celle de l'énonciatrice. Chaque énonciation comporte ainsi plusieurs voix : celle de l'énonciatrice, celle du défunt, celles des participantes ou encore celles des absents. Cette multiplicité des voix donne aux *kilamê ser* une dimension de réseau.

Les *kilamê ser* peuvent ainsi être pensés à l'image d'une toile d'araignée qui serait tissée par l'énonciatrice. Assise près du défunt, dans la zone « au cœur brûlant », celle-ci tisserait son cocon autour du cercueil avec les parents, puis tendrait ses fils vers les participantes de l'assemblée, vers les hommes dehors, vers les morts et vers les absents. Tissant son « piège » virtuel, l'énonciatrice crée un espace dans lequel circulent les émotions.

#### 4.2. Tisser un réseau de relations affectives

La mention des parents présents ou absents par leur nom ou leur affiliation est une des grandes thématiques des paroles funèbres. A l'écoute des *kilamê ser*, lors des veillées funèbres, un auditeur attentif peut aisément reconstituer une partie importante du schéma de parenté de la famille du défunt. La mention ou non-mention d'une personne fait en général sens à la fois dans l'histoire familiale, et dans ce qui est attendu des relations entre les personnes à l'intérieur du foyer. Lors des funérailles, les parents ne sont pas les seuls évoqués dans les *kilamê ser* : de nombreuses personnes présentes dans l'assemblée ou absentes (les hommes dehors, les

---

<sup>96</sup> *Kilamê ser* énoncé par Hbo aux funérailles de Rexbet (troisième jour de veille), village d'Alagyaz, février 2007.

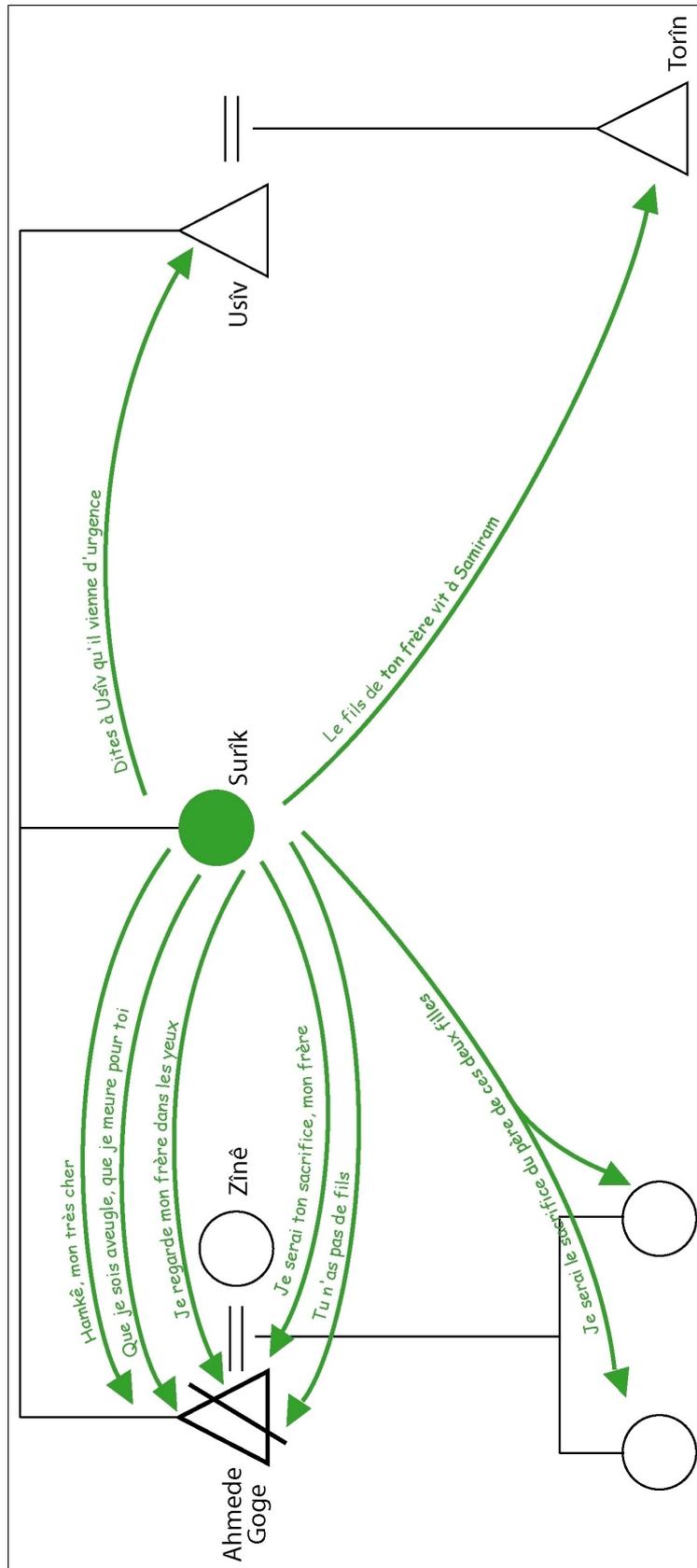
exilés, les défunts) sont mentionnées. Dialoguer avec le défunt est aussi une pratique courante des *kilamê ser*<sup>97</sup>.

Les énonciations des quatre enterrements décrits dans la partie précédente (ceux de Kerem, Raxbet, Yûrîk et Ezo) ont servi de base à la réalisation de schémas montrant les personnes évoquées dans les *kilamê ser* (que ce soit par leur nom ou leur lien de parenté). Tenir compte des énonciations des trois jours de veille aurait donné des schémas illisibles par leur complexité, nous avons donc isolé, dans chacun des cas, un extrait de « paroles sur ». Ceux-ci comportent des couleurs correspondant aux flèches du schéma. Les schémas font apparaître les énonciateurs, les voix qu'ils empruntent, les destinataires, ainsi que les mots adressés à chacun. Cet exercice peut paraître arbitraire et scolaire, mais il permet de faire ressortir visuellement le rôle de la parole mélodisée dans l'implication des participants.

L'image évoquée précédemment des *kilamê ser* comme toile d'araignée s'illustre dans ces schémas : les énonciatrices par leurs voix multiples, tissent un réseau de relation entre les présents et les absents et entre les vivants et les morts. Ce réseau crée un espace commun, hors de la réalité tangible. C'est dans cet espace de peine que se crée l'empathie des émotions entre les membres du réseau tissé par la « parole sur ».

---

<sup>97</sup> Cette pratique est répandue dans de nombreuses traditions lamentées (Andresco et Bacou 1986, Efendieva 2001, Xanthakou 1990).



**Illustration 34:** Schéma de la « parole sur » de Surîk sur la tombe de son frère Ahmede Goge (avril 2006, Şamiram). Toutes les personnes représentées sont mentionnées dans ce *kilamê ser*. Les personnes pointées par des flèches sont celles auxquelles on s'adresse.

Le schéma 34 est une représentation d'un *kilamê ser* énoncé par Surîk pour son frère (Ahmede Gogê) mort en 2002 (**doc.37**). Cette « parole sur » a été énoncée lors des funérailles de Kerem à Şamiram en avril 2006, sur la tombe d'Ahmede Gogê, tandis que les hommes du village enterraient Kerem.

*Wey, mon cher, je regarde mon frère  
dans les yeux*

*Wey la minê, que je sois aveugle et  
que je meure*

Le crayon dans les mains d'Ahmedê  
Gogê est d'or jaune

*Tu n'as pas de fils, ô, je serai ton sa-  
crifice, mon frère,*

Quand le destin-scélérat a frappé à la  
porte de ce clan

Si Dieu avait au moins pu lui donner  
un fils

*H'amkê, mon très cher,*

Tes yeux noirs m'ont tellement man-  
qué

Connaisseur du droit, savant, direc-  
teur de la radio

Malheureuse, à cause de mon frère je  
suis malheureuse

*Hey lê H'amkê, mon aimé, je ne ren-  
drai pas visite dans le village<sup>98</sup>*

*Wey, ta sœur souffre, comme le destin  
a été cruel avec toi*

Si tu avais pu avoir ne serait-ce qu'un  
fils

*Je serai le sacrifice de ce connaisseur  
des lois, de ce savant, de ce père de  
deux filles ressemblant à des gazelles,  
étudiantes*

Mon espoir, tu as voulu que tes filles  
étudient 12 langues, H'amkê mon  
âme

*Wey si ta sœur mourrait il n'y aurait  
personne proche*

*Wey, delal, ezê ç'evkê birangê xwe  
dinihêrim*

*Wey la minê, kore-k'otî bim, qe ne-  
mayê*

*Qelemma destê Ahmedê Gogê zêr'ê  
zere*

*Ez qurbana warê teyî reşim, birê  
mino*

*Wexta xayîn felekê hate derê vê e'şîrê*

*Xêra mala Xwedêra, dergûşeke kurîn  
bima di qûnt'axê*

*Îdî H'amkê, delalê dilê mino*

*Min usa bîra ç'ev-birîê teye belek ki-  
rye*

*Av-zarê zakonê, t'îlî-pêç'îê qelemê  
mezinê radîoê*

*Welle, qertel ezim, dîsa birangê min  
serkure*

*Hey lê H'amkê, delalê dilê mino, ezê  
t'axê naçime t'axê*

*Wey la xayînga te ne'lya, wexta fele-  
ka teye xayîn tera bû net'ê*

*Xwezla dergûşeke kurîn te nazikî bê  
ma vê qûnt'axê*

*Ez qurbana zarê zagûnê, t'îlî-pêç'îê  
zêr qelemê, bavê cote qîzê karî xeza-  
la, xwendkarin*

*Ç'ara mino, ne te qîza xwe donzdeh  
zimana daye xwendinê, H'amkê-can*

*Wey la xayînga te mirê, kesek vê deqê  
nehat dinê*

<sup>98</sup> Littéralement: « Je n'irai pas de cour en cour ».

Mon espoir, H'amkê, T'orin, le fils de ton frère, j'ai dit, vit à Chamiram

C'était le matin, pour mon malheur, tôt le matin

Beaucoup de monde est venu à Chamiram, Ô, je suis malheureuse

Dites à Ūsivê Gogê, le frère de Ahmed qu'il vienne de toute urgence

*Wey la mine*, je suis malheureuse, on dit que T'orinê Ūsiv est mort sur la route qui va à la station nucléaire

Ahmedê Gogê, Sûrîk sont blessés, je suis malheureuse ils ont mis T'orinê Ūsiv dans une maisonnette

H'amkê, mon espoir, je vois beaucoup de verdure autour de la maison de ton frère

Je serai ton sacrifice, autour tout est brouillard

J'ai dit : «Oncle, fais vite, je t'en supplie frère

Ils ont retiré le petit Gogê de sous les chenilles d'un tank».

*Ê, de H'amkê, ç'ara mino, T'orinê kurê birangî te mi go Şamîramêne*

*Sive bû kula dilê mira sive zûye*

*Hewarîke hatibû Şamîramê, qertel ezim, gazîkmê*

*Divên, bêjne Ūsivê Gogê, birê Ahmed, bira nesebine bê*

*Wey la minê kore-k'otîbe, divên T'orinê Ūso serê rya atomê hatye kuştin*

*Ahmedê Gogê, Sûrîk birîndarin, min qertelê, T'orinê Ūsiv birine domîkê*

*H'amkê, ç'ara mino, ezê fêza mala birangê te dinihêrim, gîha merxe*

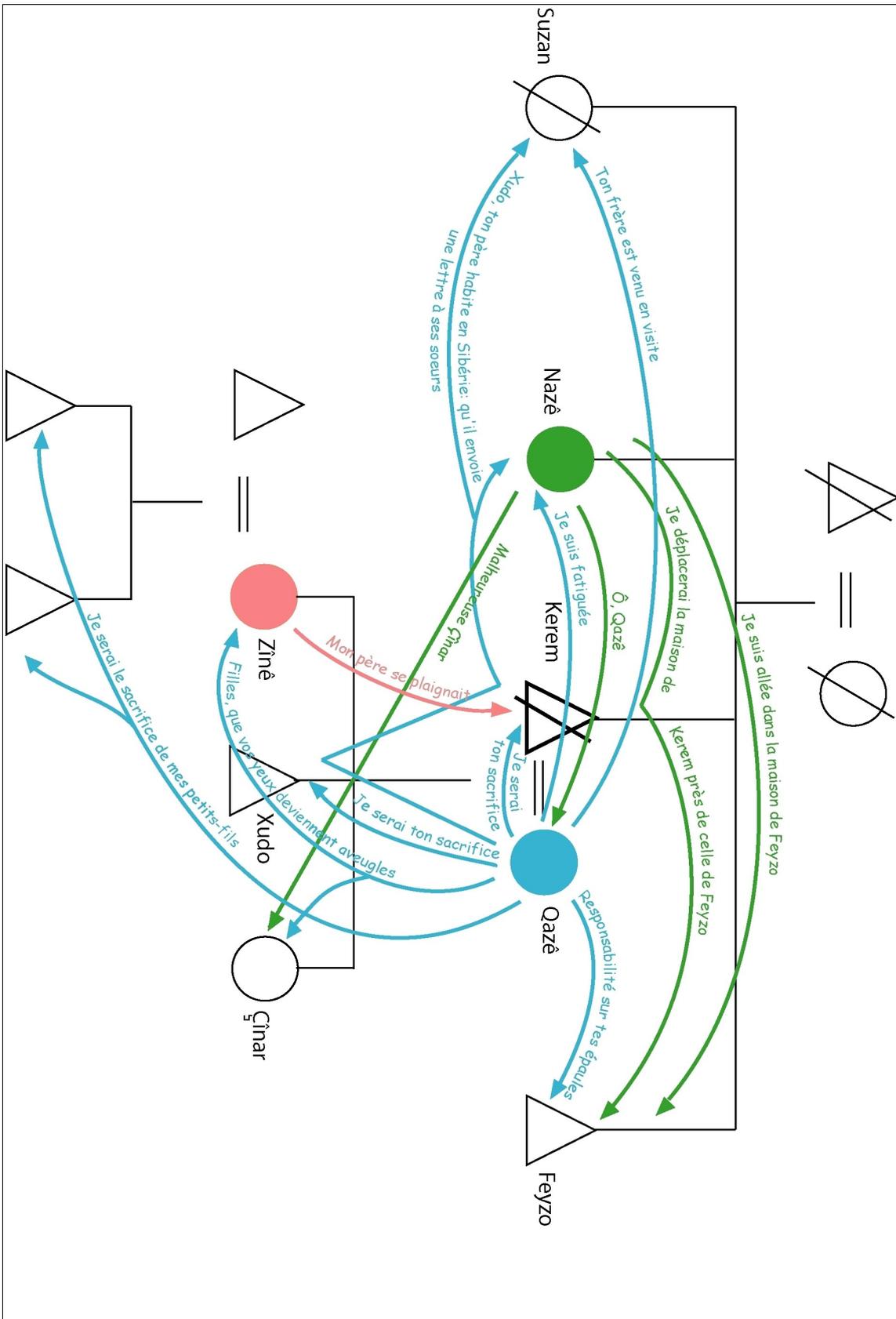
*Ez qurbana teme, mij-dûmanê girtye çerxe*

*Mi go, xalo, pêkî zû here, bextê birê teme*

*De tu Gogê ç'ûç'ik saxî bin t'ekera tankê derxe.*

Le schéma 34 (p. 187) fait apparaître les parents qui font partie du lignage. Surîk, l'énonciatrice, ne mentionne pas ses propres fils, mais elle mentionne le fils de son deuxième frère, seul continuateur du lignage, puisqu'Ahmede Gogê, son frère aîné, n'a eu que deux filles. On peut d'ailleurs noter que Surîk parle des filles du défunt sans les nommer, tandis que Torîn, le fils de son frère cadet Usîv, est expressément nommé.

Le schéma 35 (p. 190) est reconstitué à partir des enregistrements effectués la dernière heure de veille du corps lors des funérailles de Kerem, à Şamiram, en avril 2006. Trois femmes chantent l'une après l'autre : la sœur du défunt, puis la fille du défunt, enfin, la femme du défunt (**doc.31**).



**Illustration 35:** Schéma des « paroles sur » sur le cercueil de Kerem (avril 2006, Şamiram). Toutes les personnes représentées sont mentionnées dans ces *kilamê ser*. Les personnes pointées par des flèches sont celles auxquelles on s'adresse.

## Nazê, la sœur du défunt :

Kerem, mon espoir,  
 Kerem est prêt depuis le matin à partir de la maison  
 J'ai dit: « Sa douleur dans mon cœur est si grande, si grande »  
 Dieu m'apportera comme sacrifice la rose de ton cœur  
 On parle d'une paire de blessés en Russie, ô, malheureuse  
 Ô, malheureuse Çînar, ils sont blessés à la tête  
 Mon espoir, viens, depuis le matin je cherche une solution pour toi  
 Je décorerai avec toute mon âme l'ensemble de ta maison  
 Que Dieu me fasse le sacrifice de ta maison  
 Je déplacerai la maison de Kerem, la tombe du chah iranien près de la maison de mon Feyzo  
 Ax lê waê, mon Dieu, dans mon chagrin, je suis telle une grue qui crie  
 Qasê, mon frère, j'ai reçu la nouvelle de la blessure de mon frère et je l'ai cherché avec le cœur déchiré  
 Mon Dieu, je suis malheureuse, je suis allée dans la maison de Feyzo et j'ai pleuré bruyamment  
 J'ai dit: « Mon espoir, mieux aurait valu que tu ne fasses pas de va-et-vient  
 Mon aimé, mes gémissements, ces deux derniers mois font souffrir mon cœur ».

*Kerem, ç'ara mino*  
*Keremê dike vê sibê ji malê here*  
*Mi go wezê bêjim kula wî dilê minra kerî, sed car kerî, kerî, sed car kerî*  
*Bira Xwedê min qurbana gula dilê teke jî*  
*Divên, cotê birîndara welatê Ûrisêtê min qertelê*  
*Wey la Çînar dêranê birîndarê qal-paxê birîna sêrî*  
*Ç'ara mino, were, ezê vêspê ç'arekê tera k'arkim*  
*Ezê mala te bi dilê xwera barkim*  
*De bira Xwedê min qurbana mala teke jî*  
*Ezê mala Kerem mezelê şahê Îranê ber derê mala Feyzoê xwe peyakim*  
*Ax lê waê, hewara Xwedê, mi go wezê kula dilê xwera quling bûm, diqîryam*  
*Qasê, birê mino, minê salixê birîna birangê xwe hildabû, ezê kula dilê xwera lê digeryam*  
*Hewara Xwedê, wey la min qertelê, ezê çûm ber derê mala Feyzoê xwe digîryam*  
*Mi go ç'ara mino, ne hatinê, ne çûyî-nê min, qertelê*  
*Delalê dilê mino, wan herd meha ne'linê dil-h'navê min kire kerî-kerî*

## Zinê, la fille du défunt :

Wey, vous auriez dû voir comme mon père se plaignait du mal de tête  
 S'ils avaient amené mon frère malade en Arménie, l'air d'ici aurait déjà en soi été un remède

*Wey, we bidîta, wekî bavê min nexweşya wî sêrîye*  
*Minê birê xwera usa nexweşe wê bî-nine Hayastanê, hewa wê wê lê bê*

*Wey li minê, wey li minê.*

**Qazê, l'épouse du défunt:**

*Lê waê, lê-lê waê*

Que cette mort soit maudite

Pourquoi as-tu agi ainsi envers moi ce printemps

Mais tu n'as pas vu de cœur tendre

Voisins, quand mon chef de famille était devant la mort,

Malheureuse, il n'y avait là-bas ni parents, ni proches,

Je suis revenue et j'ai dit: «Feyzo, je serai ton sacrifice»

Emmène mon chef de famille

Malheureuse, malheureuse, tu es malheureuse,

Il a regardé par-dessus l'épaule et m'a regardée, malheureuse,

Sa bouche disait que son cœur malade souffre

Xudo, je serai ton sacrifice, je dis: «Viens par ici»

Ton père dit qu'il habite en Sibérie

Qu'il envoie une lettre pour ses sœurs

Malheureuse Nazê, je suis si fatiguée ces 7 derniers mois

Celles aux tresses coupées dites en chœur : « Père, père, père, père, nos yeux sont restés dans son gilet »

Le chef de famille répond : « Mes enfants mes yeux aussi sont restés dans le gilet ».

Sûsan, ton frère est venu nous rendre visite

Malheureuse, je ne peux soigner ses blessures

Feyzo dit : «La responsabilité des deux familles est maintenant sur mes épaules

*Wey li minê, wey li minê.*

*lê waê, lê-lê waê*

*Lê mirinê mala xweyê te şewitîê*

*Te çira vê baharê serê min jî usa kir*

*Lê nedîtye dilê nazikê nazike*

*Der-cînarî, wexta malxûê min ketibû vê h'ele-h'elê*

*Dêranê, minê got ne nefer bû, ne êşan bû*

*Ez vegeryam, mi go Feyzo, min qurbana xweke*

*Were malxûê min verêke*

*Dêran, dêran, tu dêranî*

*Ser milê xwe vegerya, min, qertelê, dînihêrî*

*Zarê wî digo êşa dilê wî zare-zare*

*Xudo, ez qurbana teme, mi go were vê derê*

*Bavê te divêje welatê Sibîrê dimîne*

*De bira nemekê bişîne bona xaîngê xwe*

*Dêranê Nazê, ezê usa westyame serê vê hevî mehane*

*Gulîbirno, mi go hevra bêjin bavo, bavo, bavo, ç'evê me jî lê têda mao*

*Malxûê digo, la-lao, ç'evê min jî têda mao.*

*Bê Sûsan, birê te hatye mêvanê cem meye*

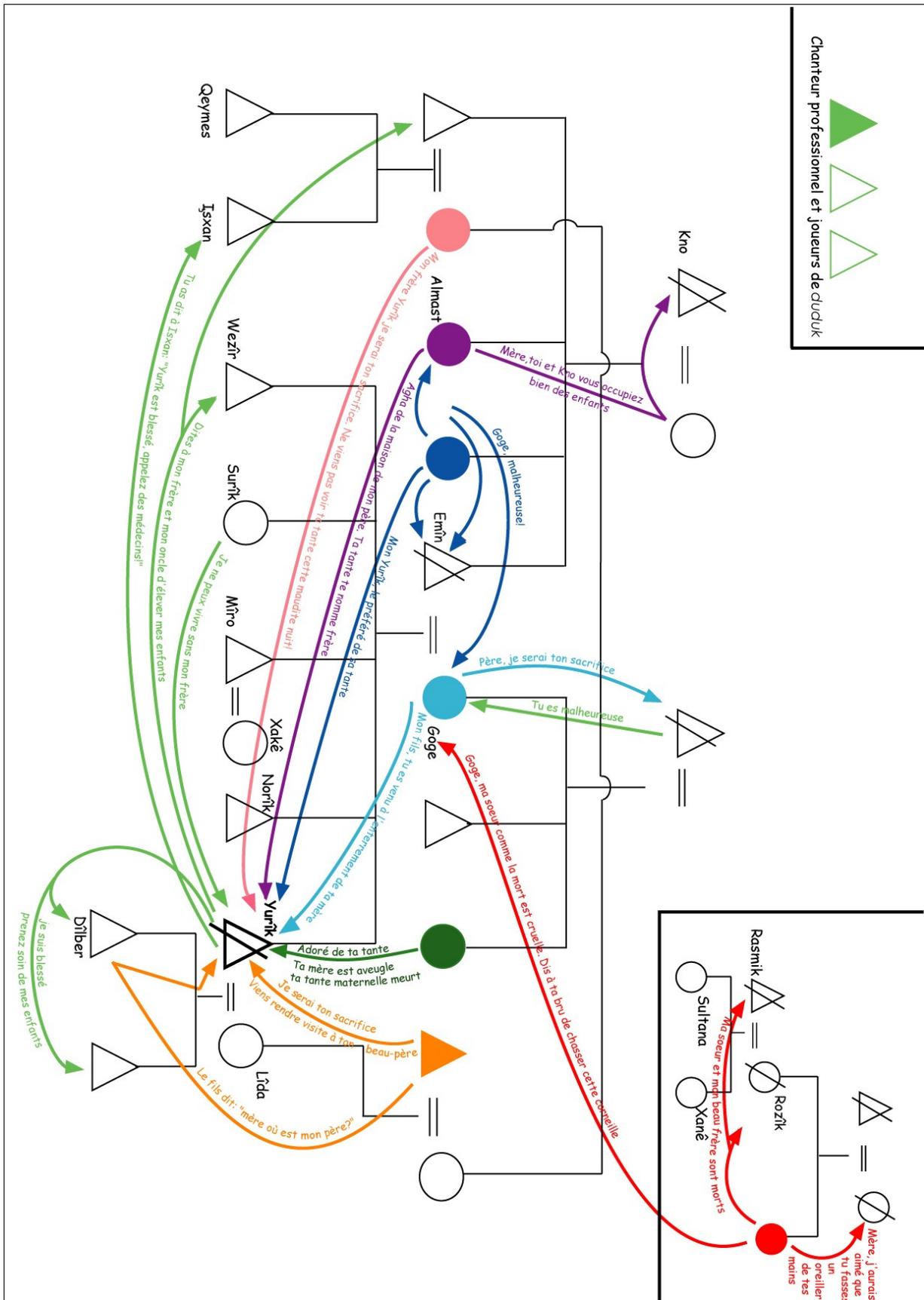
*Dêran ezim, nikarim birînê wî ç'arkim*

*Feyzo divê qaranya cotê mala stûê mida maye*

Ne dors pas, je ne sais que dire, que ne pas dire	<i>De ranezê, nizanîm çi bêjim, çi nevê- jim</i>
<i>Wey la min</i> , malheureuse	<i>Wey la min xwexarê</i>
De chagrin j'ai perdu l'audition et la raison»	<i>Ezê kerba ker' û gêjim</i>
J'ai dit : «Filles, que vos yeux de- viennent aveugles	<i>Mi go qîzno, ç'evê we derketino</i>
Je m'en vais, je serai le sacrifice de mes petits-fils».	<i>Ezê nha herim, qurbana nevyabim</i>

Les trois énonciatrices s'adressent au défunt, à son frère, sa sœur, son fils, sa fille, son petit-fils, rappelant ainsi aux auditeurs les personnages importants du jour, ceux « au cœur brûlant » (*dilşewat*). Les trois énonciatrices (la sœur, la fille, la mère) sont elles-aussi *dilşewat*. La sœur aînée du défunt, Suzan, décédée quelques années auparavant est rappelée : la visite de son petit frère lui est annoncée. Une part importante des énoncés s'adresse aux hommes du lignage : Feyzo, le frère cadet du défunt, et Xudo, le fils du défunt. La responsabilité du foyer leur est confiée (« responsabilité sur tes épaules », « je déplacerai la maison de Kerem près de celle de Feyzo »). Les femmes du lignage et leurs enfants sont mentionnés sur le registre du sacrifice (« je serai le sacrifice de mes petits-fils », « filles, que vos yeux deviennent aveugles »...).

Le schéma 36 (p. 194) est plus complexe. Il est réalisé à partir des énoncés des trois dernières heures avant l'enterrement de Yurîk. Une partie de ces *kilamê ser* apparaissent dans les **doc. 18 à 26**.



**Illustration 36:** Schéma des « paroles sur » énoncées sur le cercueil de Yurîk (septembre 2007, Arevik). Toutes les personnes représentées sont mentionnées dans ces *kilamê ser*. Les personnes pointées par des flèches sont celles auxquelles on s'adresse.

## Sefto, chanteur spécialiste convié pour l'occasion:

A l'aide, à l'aide,	<i>Heware, heware</i>
Yûrîk est jeune, il a 22 ans	<i>Yûrîkî cihale bîstdu salîye</i>
Le père de Gogê dit: «tu es malheureuse»	<i>Bavê Gogê divê tu dêranî</i>
Yûrîk, lève-toi et regarde	<i>Yûrîk, rave, bala xwe bidê</i>
Yûrîk, lion sans peur, est resté seul, dans la bataille il a été frappé par un couteau	<i>Tenê maye Yûrîk şêrê çargurç'îkî, maye nava şêr'da, girtine dane ber kêra</i>
Malheureuse Gogê, je serai ton sacrifice, tes fils sont en exil	<i>Gogê dêran, qurbana teme, cegerê te xerîbîédanin</i>
Elle a repris son corps des mains de sa femme et le rapporte lentement vers la maison paternelle	<i>Wê cinyazê wî destê kevanya wîda hêdî-hêdî dive berbi mala bavê</i>
Chagrin, frère Wezîr, chagrin, chagrin, chagrin, la perte d'un proche est une peine lourde	<i>Zulime, Wezîr bira, zulime, zulime, zulime, derdê cegerê derdekî girane</i>
Que le destin soit maudit	<i>De bira felek xêrê-waê qe nevîne</i>
Deux jeunes gazelles sont sur les bras des anciens	<i>Cote karê xezala mane stûê kalik-pîr-kêda</i>
A l'aide, à l'aide, à l'aide, à l'aide, à l'aide	<i>Hewar, hewar, hewar, hewar, hewar</i>
Les deux frères ne savent rien	<i>De çawa cotê bira haj pê tunene</i>
Seul Sûrîk est resté pour la vengeance	<i>Sûrîk tenê maye heyfêra</i>
Ô cavalier, un combat féroce a lieu	<i>De gelî syara, şer girane</i>
Yûrîk est resté seul	<i>Yûrîk tenê maye</i>
Combat, un combat se dirige vers lui	<i>Şere, şêrê wê himbere</i>

(...)

## Gogê, mère de Yurîk :

Ah, père, je serai ton sacrifice,	<i>Ax, bavo, qurbana teme,</i>
Lève-toi fils, que la nouvelle t'arrive dès le matin	<i>De rabe, bira vêspê cavekê tera bihata, hey lê lao</i>
Qu'ils disent : « Mon aimé, ta mère est morte, hey lê fils »	<i>Bira bigotana delalê dilê min dayka te mirye, hey lê lao</i>
Tu serais venu enterrer ta mère.	<i>Teê bihata dayka xwe ç'elkira, hey lê lao</i>

## Tante paternelle de Yurîk (benjamine) :

Malheureuse Gogê, depuis ce matin, ton frère veut partir de la maison	<i>Gogê delîlê, vêspê birakê te dikê ji mal here</i>
---	--

Il regarde aux alentours, cherche sa mère, cherche son père,

*Ser stûê xwe vedigere, dayka xwe, bavê xwe digere*

Il veut souhaiter bon voyage à la jeune maîtresse de foyer, aux deux jeunes gazelles

*Dixweze temya malîa bûkîn, cotê karê xezala bide*

Il dit: «Mère, père, ma langue ne tourne plus dans ma bouche»

*Divê daê, bavo, devê min nagere*

*Lê waê*, malheur, je m'incline devant vos malheurs

*Lê waê, ezê bextê kula dilê weme*

Un orphelin ayant perdu son père, va dans le foyer du père

*Wexta êtîmê bav lê mirye derê mala bavê xwe vedike*

On ne voit ni maître de maison, ni maîtresse de maison

*Bala xwe didê malxûê, kevanî, mala bavê wane lê tunene*

**Gôgê, tu es malheureuse**

*Lê Gogê, tu delîlê*

(...)

**Yûrîk, le bien aimé de sa tante**

*Yûra, delalê dilê xatya xwe*

(...)

### Sefto, chanteur spécialiste convié pour l'occasion:

Blessé, blessé téméraire, héros sans peur, blessé

*Birîndare, birîndare, mêrê mêrxas çargurç'ikî birîndare*

Que ta mère soit malheureuse

*De bira dê dêranbe*

Malheureuse Gogê, viens un instant poser ta main sur la blessure

*Gogê delîlê, qasekê here destê xwe bide ser birînê*

La blessure de Yûrîk de 23 ans est profonde, très dangereuse, traître destin

*Birînê Yûrîkê bîstê salî kûre, pîr xedare, feleke xayîne*

Viens, malheureuse, le lion sans peur meurt

*Dêrane were şêrê çargurç'ikî wê dimre*

Son corps est resté là-bas

*Cinyazê wî maye wêderê*

Işxan, son cousin paternel et cousin maternel de sa femme, comment pourra-t-il élever ces orphelins ?

*Îşxanê kurapê wî, kurxatîê kevanya wîya, wê êtîma çawa mezin bikin*

**Je suis blessé, frère Işxan, profondément et lourdement blessé**

*Birîndarim, Îşxan bira birîndarekî kûrî pîr xedarim*

Ah, destin, traître destin, qu'il soit maudit

*Ax, felekê, feleke xayîne, de bira xêrê-waê qe nevîne*

Je regrette ce jeune corps, il pourrira dans la terre froide

*De heyfa canya can, wê ax-berê gorêda birize*

Chagrin, chagrin, ô chagrin, ô, foyers de ce village, je vous en supplie

*Zulime, zulime, ax, zulime, gelî gundî malîno, ezê bextê weme*

Chagrin, chagrin, que le destin du maître de maison soit maudit

A l'aide, à l'aide, à l'aide

Malheureuse, en exil, pourvu qu'ils mettent un oreiller sous la tête du frère de Sûrîk

A l'aide, à l'aide, à l'aide, à l'aide, à l'aide

Quand Işxan sans peur a été lâchement tué.

*Zulime, zulime, bira feleka malxuê malê xêrê-waê qe nevîne*

*De hewar, de hewar, de hewar*

*Dêranê welatê xerîbda ber serê Sûrî-kê bira bira bikin ber pal*

*Heware, heware, heware, heware, heware*

*De gava Îşxanê çargurç'îkî bi nema-mî hate kuştin.*

Almast, tante paternelle de Yurîk (cadette) :

Ah, frère, mon frère perdu

Celui qui mourra sera appelé par sa tante "frère"

Ah, frère, tu as cassé nos ailes, ô, frère,

Ah, frère, je serai le sacrifice de tes enfants malheureux

Tout est détruit, un frère est là-bas et ne reviendra pas

Wex, mon aimé, change d'avis

Ah, mon aimé dit: « Tante, je ne changerai pas d'avis »

Il dit: « C'est ma voie »

Ah, ma soeur, il est le agha de la maison de mon père et ton père

Ah, mon frère, ô, mon aimé

Ah, cher à mon cœur, frère bien-aimé que j'ai perdu

Ah, mère, pourquoi es-tu silencieuse ?

Il est ton premier-né, mère, Kino et toi vous occupiez bien des enfants

Il est le plus jeune du foyer

Ah, il est le bien-aimé de mon cœur, mon frère

Nous sommes si malheureux à cause de toi

*Ax, birao, min biryao, birao*

*Kê dimre, met jêra bêje birao*

*Ax, birao, te per-baskê me weşandye, birao, wex, birao*

*Ax, birao, ez qurbana stûê zarê teye xarim*

*Hê hev qetyane, birak wire, ketye rê paşda naê*

*Wex, delalê dilê mino, were poş-manbe birê mino*

*Ax, delalê dilê mino, divê: metê, poş-man nabim*

*Divê eva rya mine*

*Ax, xayînga minê, ax'aê mala bavê min û teye*

*Ax, birê mino, ax, delalê dilê mino*

*Ax, ezîzê dilê mino birao, min biryao, birao*

*Ax, dayka minê, çira qe dengê xwe nakî*

*Nixrîê teye, dayka minê, te delalî zar xweykiribû tevî Kino*

*Biç'ûkê mala teye, weê, weê*

*Ax, delalê dilê birê minî, birê mino*

*Stûê me usa teda xare*

(...)

Femme du clan des *masekî* qui n'est pas une parente proche de Yurîk :

*Wey lê lê, wey lê lê*, la maison de ton chef de famille brûle

Ma sœur, mère de Siltan et de Xanê

Ma sœur et mon beau-frère sont morts récemment par la volonté de Dieu

Elle dit : « Blessée, si blessée

Pourquoi, toi, la mort, tu ne te fatigues jamais ? »

*Wey lê lê, wey lê lê, mala xweyê te lê şewitê*

*Xayînga mine navê dya Siltanê Xanê*

*Bê wey mirinê, xûşka min, zevê min teze mirine di rya Xwedêdabe*

*Dibê usa birîndarim, birîndarim*

*Bê wey mirinê, çira qe nawestî*

(...)

Mère malheureuse, tu ne pensais pas que j'allais tomber malade

Mère malheureuse, si à cet instant au moins, ma mère pouvait être à mes côtés

*Bê daê, qertelê, te qe bawernedikir ezê nexweş bim*

*Bê daê, qertelê, xwezila wê momentê dayka min ser mira sekînya*

(...)

Gogê, ma sœur, depuis la nuit tombée, un corbeau

Croâse à la porte de ton aimé

Dis à ta belle-fille qu'elle chasse ce corbeau

*Gogê, xayînga minê, go êvarda bêxweya qirqirkê*

*Ber mala delalê dilê te qire-qire*

*De bêje bûka xwe, bira derê berî wê qirqirka bêxweyî bide.*

(...)

J'ai dit : « Je serai le sacrifice de vos chagrins »

Quel dommage pour Razmîk

Sa jeune femme, mariée depuis deux ans, malheureuse Rozîk

Elle a 24 ans.

*Mi go: ez qurbana kula dilê weme*

*Razmîk usa guneye*

*Malîa wî bûka du salane, qertelê Rozîkê*

*Emrê wê bîstçar salî.*

### Tante paternelle de Yurîk (ainée)

Gogê malheureuse, Yûrîk, mon aimé

Comme il serait bon de devenir aigle et de disparaître dans le ciel

Et me retrouvant près du fils de mon frère je dirai : « Ta tante paternelle sera ton sacrifice »

Je serai le sacrifice du blessé du foyer de mon père

*Gogê qertelê, Yûrîk delalê dilê mino*

*Xwezî xêra Xwedêda bibûma teyrekî, hewa babûma*

*Minê xwe kurê birê xwera bigîhanda, minê bigota: met qurbabîo*

*Ez qurbana birîndarê mala bavê xweme*

Ô, assassinés, assassinés, les tresses  
des sœurs et des tantes seront coupées

Que les aigles des montagnes  
trentent leurs ailes dans le sang

Que la sœur devienne aveugle, par la  
volonté de Dieu, j'ai dit : « Comment,  
dans quel pays ? »

Je serai le sacrifice du blessé du foyer  
de mon père, je serai le sacrifice du  
chagrin de votre cœur

Que les sœurs des blessés meurent

*Kuştı ha kuştı, por-gulê xûşka, meta  
te kurbe*

*Bira teyrê ç'ya per-baskê xwe xûnê-  
dake*

*Ç'evê xûşkê birije, hewara Xwedê, go  
çawa, çi welatî*

*Qurbana birîndarê mala bavê  
xweme, ez kurbana kula dilê weme*

*Bira xûşkê birîndara qe tunebin*

### Sefto, chanteur spécialiste convié pour l'occasion :

*Wî lê waê, wî lê waê, wî lê waê, wî lê  
waê, malheureuse Lîda*

Malheureuse Lîda, l'exil est si diffi-  
cile

Quand Yûrîk était déjà allongé

Malheureuse, tu as envoyé la nouvelle  
à Işxan et as dit : « Yûrîk est blessé,  
dépêche-toi, apporte des guérisseurs  
et des médecins »

En pays d'exil Işxan et ses cousins  
paternels ont rencontré beaucoup de  
difficultés

Le corps de Yûrîk de 23 ans est arrivé  
jusqu'à nous

Ceux qui vivent en exil ont le cœur  
blessé

*Wî lê waê, wî lê waê, wî lê waê, wî lê  
waê, Lîda dêranê*

*Lîda dêranê, xerîbî usa zore*

*De gava Yûrîk îda ketye nava cya*

*Dêranê, cav te da Îşxan, go: Yûrîkî  
birîndare, bike bilezîne, hekîm, doxti-  
ra jêra bîne*

*Welatê xerîbda Îşxan kurapa gelek  
cefa dîye*

*Dêran, cinyazê Yûrîkê bîstê salî wê  
ser meda anîne*

*Bê dilê xerîba gele kul-birîne*

[...]

**Yûrîk dit : « Je suis blessé »**

Il dit : « Mon ami est un traître, je  
suis blessé, père »

Je vous en supplie, envoyez la nou-  
velle en Arménie, à Artênî

J'ai été tué en Allemagne, je suis res-  
té seul

**Blessé, je suis blessé**

La blessure est profonde, très dange-  
reuse

*Yûrîk divê: birîndarim*

*Divê: hevalê min xayîne, birîndarim,  
bavo*

*Bextê wedame, cavekê bidne Hayas-  
tanê Artênî*

*Gêrmanîaê ez kuştîme, mame tenê*

*Birîndarim, birîndarim*

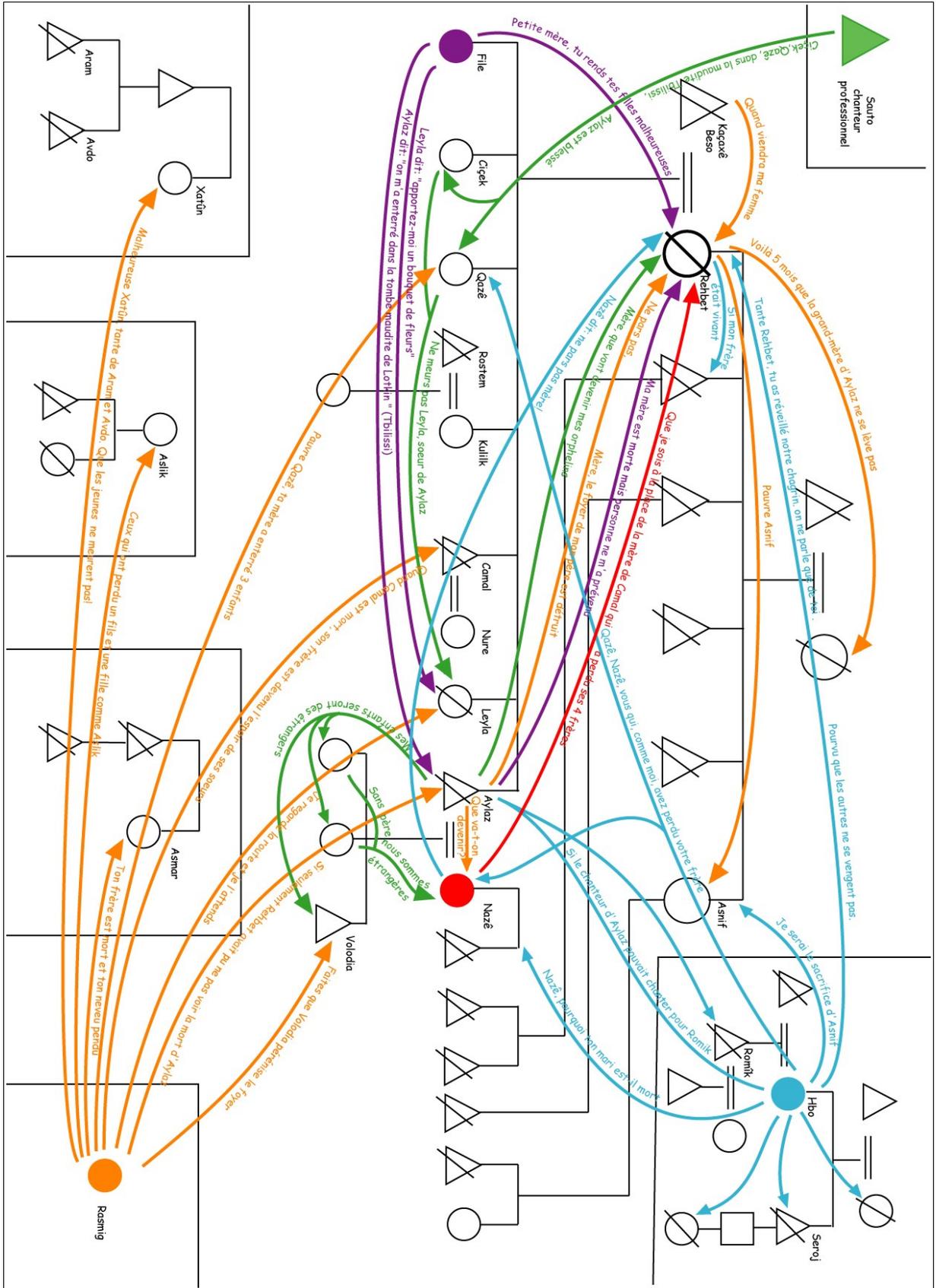
*Birîn kûre, pîr xedare*

[En arménien]

Ne pleure pas, mère, je n'ai pas de sœur	<i>Mi lar mer dzan, qyr es chunem</i>
Dites à mon frère, à mon oncle pater- nel,	<i>Aseq eghbayrneris, horeghbayrneris</i>
Qu'ils élèvent mes enfants	<i>Togh balikneris pahen metsacnen</i>
Je suis blessé <i>vay</i> , mère	<i>Viravor em es vay mer</i>
J'ai réuni ma mère, mon père, pour les voir puis mourir	<i>Havagel em hors, mors, togh gan es- tegh tesnem es mernem</i>
Ah, <i>aman, aman</i>	<i>Akh, aman, aman, aman</i>

On peut remarquer que l'arbre généalogique est assez complet. Les énonciateurs sont ceux « au cœur brûlant » et les paroles s'adressent avant tout à la parentèle proche, ainsi qu'au défunt. En plus des parents proches, deux énonciateurs étrangers au foyer interviennent : le chanteur spécialiste (en vert) et une femme qui ne se nomme pas autrement que « sœur de Rozîk » (en rouge). Cette femme relie son énoncé aux funérailles de Yurîk en s'adressant à Gogê, la mère du défunt et en comparant leurs souffrances. Quant au chanteur spécialiste, il fait parler plusieurs personnes dans ses énoncés : le défunt, la sœur du défunt, le grand-père du défunt. Ses énoncés s'adressent au défunt, à sa mère, à ses enfants, à son frère, à son oncle paternel, à son cousin paternel.

Le schéma 37 est assez particulier. Les funérailles d'Ezo ont eu lieu en 2005. Ezo avait 21 ans, il s'est pendu. Cette mort est « anormale ». Les orateurs sont la sœur du défunt, deux des tantes paternelles du défunt, une cousine de la mère du défunt, une femme extérieure à la famille et le chanteur spécialiste. Les énoncés s'adressent à Ezo et à ses parents proches. Ils font aussi allusion à des deuils du village : le fils de Kiram tué par un coup de couteau, Çinar qui a perdu ses frères ou encore Macît et Badil qui ont perdu leurs enfants. Une partie de ces *kilamê ser* apparaissent dans les **doc. 39 à 44**.



**Illustration 37:** Schéma des « paroles sur » énoncées sur le cercueil d'Ezo (2005, Tbilissi-RyaTaze). Toutes les personnes représentées sont mentionnées dans ces *kilamé ser*. Les personnes pointées par des flèches sont celles auxquelles on s'adresse.

Nazê, la tante paternelle du défunt :

Je soignerai les blessures du fils de mon frère

*Ezê birîné kurê bira alacaxkim*

[...]

Mon frère a une belle carrure, il n'a pas de défaut, il est telle la fleur au sommet des cimes

*Bejna birê min usa xase, qusûr tune, mîna kulîlka hafa gêlî*

La nouvelle de la mort de mon père s'est répandue dans le monde

*Dengê mirina birê min belabû li dinyaê*

Ceux qui n'ont pas de frère

*Gelî omida, herç'ê birê wan tunîne*

Ceux qui ont perdu leurs parents

*Herç'ê dê-bavê wan mirine*

Ils sont comme le fils et la fille de Macît qui ont brûlé

*Herç'ê mînanî Mecît kur-qîzê wan di agirê şewatêda helyane*

Que la maison paternelle de ma mère ne brûle pas

*Mala bavê daykê neşewite*

Dans la maudite Russie ils sont restés en exil

*Bê kavla Ūrisêtê xeribî mane*

Le chagrin pour les enfants est si fort, je serai le sacrifice de mon fils

*De bê derdê cegerê usa zore, qurbana kurê teme*

Tant que je suis vivante, la douleur pour mon frère, mon fils, ma sœur ne me quittera pas

*Heta xweşbim, kula birakê, kula kurê xûşka min ji dilê min dernaê*

[...]

Ezo, lors des noces de Xatûn a dit : «Je viendrai en aide à ma sœur»

*Ezo dewata Xatûnê go: ez hewar-gazyaxûşka xweme*

[...]

Fille du frère du père de la mère du défunt:

Je serai ton sacrifice, Ezo

*Ezo, qurbana teme, Ezo*

Cher parent de mon père

*Malxalanê bavê minî ezîz*

[...]

Je serai le sacrifice de vos peines

*Ez qurbana xem-xiyalê dilê weme*

Ceux qui, comme moi, ont perdu leurs frères

*Herç'ê birê wan mînanî birê min mirye*

[...]

Çîné, qui, comme moi, a perdu ses frères

*Çîné, herç'ê birê wan mînanî birê min mirine*

[...]

## Tante paternelle du défunt:

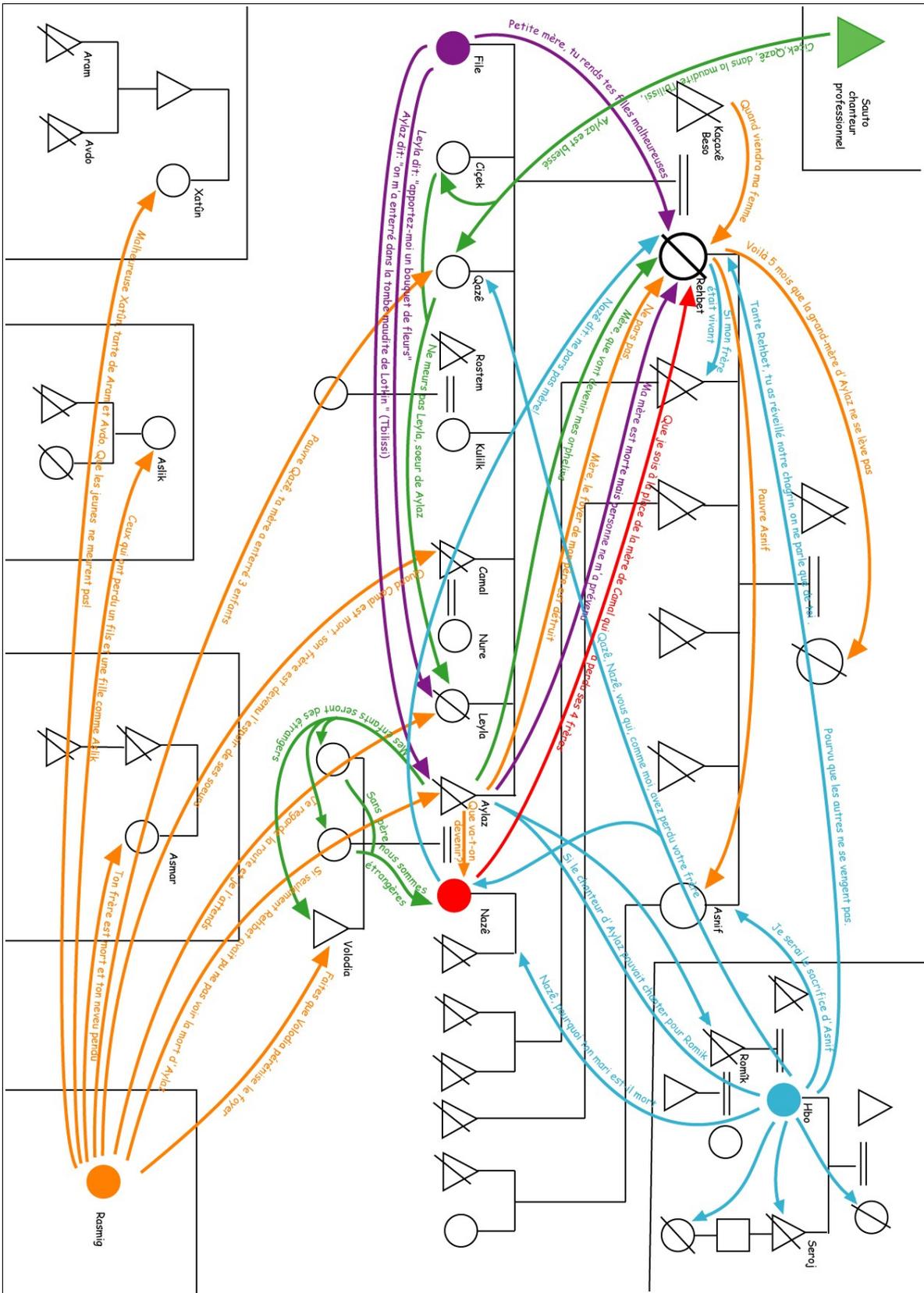
Je suis le sacrifice de vos chagrins	<i>Ez qurbana kula dilê weme</i>
Le fils de Kerem était dans le bus	<i>Keremê kur avtobûsêda bû</i>
Il a sauté du bus	<i>Go herdu desta xwe ji avtobûsê avitî- bû, gotibû: de bisekîne</i>
Kerem a dit : «Mon frère»	<i>Kerem gotibû: birê minê</i>
J'ai dit: «Je l'ai reconnu par sa veste»	<i>Go min bi kûrtkê wîva ew naskir</i>
Qui donc a bien pu lui planter un cou- teau dans le dos	<i>Gelo kê kêlekêda kêr lêdaye</i>
[...]	
Nazê, soeur, ceux qui ont vu le mal- heur des fils, ceux dont les enfants sont morts	<i>Nazê, xûşkê, kê derdê kura dîtye, ce- gera kê mirye</i>
Ils ne verront plus jamais leurs fils	<i>Ewana xortê xwe navînin hemû gava</i>
[...]	
Notre mère était si belle, je le jure sur mes fils	<i>Dayka me usa xas bû, bextê kurê weme</i>
La douleur pour les enfants s'est ré- pandue	<i>Derdê cegerê şax avitîbû</i>
HeyLê waê, heyLê waê, mon frère	<i>HeyLê waê, heyLê waê, birê mino</i>
[...]	
Si tu avais pu avoir un frère	<i>Xwezil birakî te hebûya</i>
Ca n'aurait pas été si dur pour ta mère	<i>Wê halê dayka te usa nîbûya</i>
Elle dit : « Je n'ai pas marié mon fils»	<i>Ew divê: min kurê xwe nezewicandye</i>
[...]	
Elle a dit: «Têmûr était si grand, si beau»	<i>Go bejn-bala Têmûr usa xas bû</i>
[...]	
Elle a dit: «Le père de Krîstîn était si beau»	<i>Go bavê Krîstîne usa xas bû</i>
[...]	
Elle a dit: « Le père de Krîstîn était le centre de toutes les fêtes, à la tête de la ronde	<i>Go bavê Krîstîne serekê şaya bû, gula govenda bû</i>
Il tenait, fièrement, un foulard de cou- leur vive»	<i>Renge-reng bû ser milê wê bû</i>
Krîstîn, ma fille, si ton père avait pu ne pas mourir	<i>Krîstîna, qîza minê, xwezil bavê te nemira</i>
Ezo, Ezo, parti pour un rien, personne	<i>Ezo, Ezo, bêheq çûyo, kes nizane, çi</i>

ne sait ce qui t'est arrivé	<i>hatye serê te</i>
Malheureuse Sîmê, le fils de ton frère est très blessé, Ezo est blessé	<i>Sîmê dêran, de kurê birê te usa birîndare, Ezo birîndare</i>
[...]	[...]
Que va-t-il advenir de mon cœur	<i>Wê çawabe halê dilê min</i>
Je dirai : «Musicien, musicien	<i>Ezê bê m sazbedo, ha sazbedo</i>
Je dirai quelques lamentations pour mes jeunes défunts»	<i>Ezê bê m çend qeyda bavê me ser xelqê meda</i>
Femme de l'assemblée	
Nous irons au marché acheter un costume de marié et une robe de mariée	<i>Emê herin bazar bikin kincê zevê, xêlya bûkê</i>
Je ne sais ce que nous avons dit, Ezo s'est vexé et ne vient pas avec nous	<i>Nizam, me çi gotye, Ezo xeyîdye, mera naê</i>
[...]	[...]
Ezo chéri, quel dommage pour ta mère, elle est restée seule sans aide	<i>Ezo can, Ezo can, dayka te guneye, maye bêç'areye</i>
[...]	[...]
Sœur du défunt :	
De lê waê, de lê waê, malheureuse mère	<i>De lê waê, de lê waê, delîlê daê</i>
Chère à mon cœur c'est vrai, il dit : « Je vais me tuer	<i>Delala dilê minê, raste, divê ezê xwe bikujim</i>
Voilà déjà 4 ans, que le père n'a pas de fils »	<i>Eva serê çar salane warê bavê min reşe</i>
[...]	[...]
Ezo, 21 ans, s'est pendu	<i>Ezoê bîstye k salî ketye kapê xezevêda</i>
J'ai dit : « Que ta mère soit malheureuse, qu'elle ne puisse s'endormir »	<i>Go serê dya te kurbe, dya te xew na-keve ç'eva</i>
[...]	[...]
Ali, musicien spécialiste :	
Frère Ezo, tu es venu, venu	<i>Ezo bira, tu hatî, hatî</i>
Notre cœur est blessé	<i>Dilê me kul-birîne</i>
[...]	[...]
Lê waê, lê waê, frère Ezo	<i>Lê waê, lê waê, lê waê, Ezo, bira</i>
Que ta sœur ne voie plus de joie	<i>Bira xayînga te xêrê nevîne</i>
[...]	[...]
Ezo dit : «Malheureuse mère, appor-	<i>Ezîz divê: daê dêranê, dermaneke</i>

<b>te-moi un médicament</b>	<i>mira bîne</i>
	[...]
Ceux qui vont en pays d'exil	<i>Herç'ê diçin welatê xerib, bextê weme</i>
Sont sans protection, sans Dieu	<i>Dimînim bêxwey, bêxûdâne</i>
Ne pars pas	<i>Were neçe</i>
Où vas-tu	<i>Tê kuda herî</i>
Ne pars pas	<i>Were neçe</i>
Où vas-tu	<i>Tê kuda herî</i>
Si tu pars, tu ne reviendras pas	<i>Herî, venagerî</i>
Où vas-tu	<i>Tê kuda herî</i>
Si tu pars, tu ne reviendras pas	<i>Herî, venagerî</i>
Ah, mon cœur pleure	<i>Ax, digrî dilê min</i>
	[...]
Tu as 21 ans, tu n'es pas un vieillard	<i>Emrê bîstyek salî, ne kalî</i>
<b>Ton alliance est restée à la maison</b>	<i>Nîşanî te malda maye</i>
Malheureux, pourquoi as-tu agi ainsi	<i>Ezîzo şîrino, te çima ha kir</i>
Tu as jeté sur ton dos le baluchon de la mort	<i>Kapê xezevê stûê xweva kir</i>

Le schéma 38 (p. 206) est construit à partir des trois dernières heures de veille des funérailles de Rexbet, à Alagyaz, en février 2007. Une partie de ces *kilamê ser* apparaissent dans les **doc. 11 à 13**.

Les énonciatrices « au cœur brûlant » sont la fille aînée de la défunte et la belle-fille de la défunte. Hbo et Hasmîk, ne sont pas parentes, mais sont connues pour bien chanter, et, originaires du même village que Rexbet, elles « maîtrisent » l'histoire familiale. Ce sont elles qui ont guidé les trois jours de veille. Sefto, chanteur spécialiste, parent éloigné de Rexbet, n'est venu que le troisième jour. Il n'a pas été officiellement invité à venir chanter, et s'est déplacé sans ses joueurs de *duduk*. Originaire d'un village peu éloigné de celui de Rexbet, il connaît les personnages au cœur du rituel et a ainsi chanté sans papier aide-mémoire.



**Illustration 38** : Schéma des « paroles sur » énoncées sur le cercueil de Rexbet (février 2007, Alagyaz). Toutes les personnes représentées sont mentionnées dans ces *kilamê ser*. Les personnes pointées par des flèches sont celles auxquelles on s'adresse.

Hbo, femme du village connue pour ses lamentations et amie de Rexbet.

Nazê, Qazê, mes soeurs

*Nazê, Qazê, xûşka mine*

Ceux qui, comme moi, ont perdu leur frère

*Herç 'ê mîna me birê wan mirine*

Je dirai : « Fratrie, fratrie, aujourd'hui notre peine a tout inondé

*Ezê bêjim her biratî, bi biratî îro derdê me tev radikî*

C'est une peine telle, qu'il n'y a pas de médicament »

*Ew derdekî usane, bê dermane*

[...]

Je serai votre sacrifice, ne m'en tenez pas rigueur

*Ez qurbana weme, bira dilê we nemîne*

Mon Coeur est dans la souffrance et le chagrin

*Dilê min usa kul û birîne*

J'ai dit : « Si mon fils avait pu ne pas être tué en Ukraine maudite

*Mi go bira wêrana Ûkraînaê nekuştana lawê min*

Si la petite-fille de mon frère avait pu ne pas être brûlée »

*Bira neşewitya nevyâ birê min*

Ô, Dieu, mon frère Sêroj a eu un arrêt cardiaque

*Hewara Xwedê înfartê lèxist dilkê Sêrojê birê min*

J'avais un espoir, je me disais qu'à ma mort, j'aurai l'amour maternel

*Gumana min hebû, mi go çaxê bimirim, hubû, daê*

Que mon Romîk porterait mon cercueil

*Romîkê min bikeve bin çardara min*

Qu'il jetterait sur mon visage une poignée de terre

*T'ozê xwelî bavêje ser ç'evê min*

Le chagrin de tous est dans mon cœur

*Kula h'emya dike dilê min*

Tante Rexbet dit : « Si mon frère avait pu être à mes côtés »

*Xatya Rexbet divê: wekî ber serê min hebya birê min*

Nazê, belle-fille de la défunte :

Que je sois à la place de la mère de Camal

*Ezê dewsa dya Camalê bim*

Elle était bonne et respectée

*Yeke heyfe, delal bûye*

Son père avait une grande famille

*Koma mala bavê wê ze'f giran bûye*

Ses quatre frères sont morts

*Çar birê wê çûne e'mrê Xwedêda*

Hasmîk, femme du village connue pour ses lamentations

Malheureuse Qazê, ta mère a enterré

*Qazê delilê, dayka te sê denga kire*

**trois enfants**

Ma mère est loin, en exil

[...]

**Je regarde la route, et je l'attends**

La mère d'Eylaz dit : « Je suis dans une vallée profonde

C'est la vallée de Lalish »

Eylaz dit : « Mère, que la maison de mon père brûle, malheureux oncle

Le couvercle du cercueil a été refermé sur nous »

[...]

**Ceux qui ont perdu un fils, comme le fils d'Aslik est mort, comme la fille d'Aslik est morte d'un infarctus, ô je suis l'esclave de vos souffrances**

**Malheureuse Xatûn, frère Aram****Frère Evdo, apporte la nouvelle à ta tante**

Personne n'a vu comment sont morts le père et le fils

Je suis l'esclave de vos souffrances, il y a la mort

**Que les jeunes ne meurent pas avant l'heure**

La mort de tante Rexbet est aujourd'hui un mariage

**Si seulement tante Rexbet avait pu ne pas vivre le chagrin de la mort d'Eylaz, grand aux yeux bleus, pourvu que la maison du père ne brûle pas après Valod**

**File, fille de la défunte**

**Leyla a dit: « Apportez-moi un bouquet de fleurs »**

Je suis l'esclave de vos souffrances, dit Eylaz

Je suis à pied, je n'arrive pas à suivre les cavaliers

*gazi*

*Dya min dûre, xerîbîédane*

[...]

*Ç'evê min rêye, gelo wê kengê bêye*

*Dayka Eylaz divê: gelî k'ûre, ez tê-dame*

*Gelî gelîê Lalişane*

*Eylaz divê daê, mala bavê lê şewitîê ser xalê mida*

*Divê derê tabûtê ser me dadane*

[...]

*Herç'ê kurê wana mînanî kurê Aslikê mirine, mînanî qîza Aslikê înfart lê-daye, bextê xema dilê weme*

*Xatûnê dêranê, Aram bira*

*E'vdo bira, cavê meta xweke*

*Kes nedîta kur û bav çî rojîda dimrin*

*Bextê xema dilê weme, mirin heyê*

*Bira mirina cihala bê çapê qe tunebe*

*Mirina meta Rexbet îro dewete*

*Xwezil meta Rexbet derdê Eylaz nedîta, bejna bilind, ç'evî sûte, mala bavê lê ne şewitîo, dûrî Valod kirîo*

*Leylê digo mira bîne baqê gulane*

*Bextê xema dilê weme, Eylaz dive*

*Peyame, nagîjme syara*

On m'a enterré dans la tombe maudite  
de Lotkin<sup>99</sup>

*Ez goristanî giran Lotkînska kavilda  
kirime xarda*

Ma mère est morte et personne ne  
m'a prévenue

*Dya min mirye, kes cavekê nade mida*

Pour que je vienne m'asseoir à son  
chevet, que je vienne la soutenir

*Wekî bêm ber serê dya xwe rûnêm,  
bême hewarya dya xweda*

Mensonge, mensonge, mensonge

*Derewe, derewe, derewe*

La mort est là où la neige a fondu

*Mirin belekî berfêne*

Elle fond au printemps, et ne reste  
que sur les cimes

*Baharê dih'elin, xwe didine qûntaxa  
ç'yane*

Que ne pleurent pas les filles des  
mères

*Bira nemrin qîzê dya*

Que ne meurent pas les fils des mères

*Bira nemrin kurê dya*

[...]

Mon père, ô mère, notre mère était à  
la fois notre mère et notre père

*Bavê minê, heylê daê, hin dê bû, hin  
bav bû dayka me*

Pourquoi, mère, as-tu rendu tes trois  
filles malheureuses

*Daê, te çira usa hersê qîzê xwe bê-  
bext, bêroj kirin*

Tu as fermé sur nous la porte, et em-  
porté avec toi la clé, mère

*Te derî ser me dada, kilît xwera bir,  
daê*

Hbo, femme du village connue pour ses lamentations et amie de  
Rexbet :

Je demande aux musiciens, qu'au  
nom du bel Eylaz

*Ezê xwe bavêjme ber bextê sazbanda,  
bira boy xatirê Eylazê kawî-kubar*

Pour Romîk à la grande carrure, ils  
jouent quelque chose [...]

*Romîkê bejnblind ç'ep lêda... [...]*

Les héros du maudit Kukinski ont  
tressé leurs nids (leurs tombes)

*E'gîta kavla Kûkînskî hêlûna xwe çê-  
kirye*

Sur les tombes, les oncles, les tantes

*Ser mezelê xale, xatî*

Que le village d'Alagyaz soit maudit

*Gundê Elegezê Xwedê kavla kulêke*

[...]

Je serai le sacrifice d'Esniv qui porte  
le qerefil<sup>100</sup>

*Na, welle, Ezniv, qurbana teme, pozê  
qerefila*

La mère d'Eylaz, si belle, au front  
serré par un foulard noir

*Na, welle, dayka Eylazê kawê-ku-  
bare, e'nya reşhilatin*

<sup>99</sup> Quartier de Tbilissi (Géorgie)

<sup>100</sup> *Qerefil* : ornement en forme de pièce de monnaie porté par les femmes sur la narine.

Je dirai : «Mère Rexbet, ô, mon âme,  
mon âme

*Ezê bêjim: Rexbet daê, ay canê, ha bi  
canê*

Que vos mères, si belles, nouent en-  
core un foulard sur leurs têtes»

*De bira daykê we kawe-kubar şe'rê  
bavên ser k'itanê*

Dites à mes fils et filles : «Après Ey-  
laz, je le jure

*Go bêjne kur-qîzê minda min paşî  
Eylaz sondeke usa xwerye*

Je ne vous rendrai visite à la maison  
que dans mes rêves».

*Ez pêştîrî xewnê şeva naême malê  
weda*

[...]

Dans la maison, je me noie profondé-  
ment,

*Ezê malda kûr nalyame*

Dis-nous donc, Nazê, pourquoi Eylaz  
est-il mort

*Hela bêje Nazêda Eylaz çira mirye*

[...]

Chère à mon cœur

*Delala dilê mine*

Sœur Rexbet, nous ne parlons que de  
toi, espérons que les autres ne se  
vexent pas

*Rexbet xaê, emê tenê seva te bêjin,  
bira kesek nexeyde*

Hasmig, femme du village connue pour ses lamentations :

Voilà 5 mois que le grand d'Eylaz ne  
se lève pas de son lit

*Eva pênc mehe pîrka Eylaz nava  
cyane*

[...]

Regardez comme la femme d'Eylaz  
est jeune, mais elle est devenue veuve

*Hela binihêrin jina Eylaz çiqas ci-  
hale, ketye dilqek dilqê jinebya*

Eylaz dit : «Je ne rentrerai pas à la  
maison

*Eylaz divê naême mala xweda*

Mon pied ne franchit pas le seuil, je  
ne viendrai pas dans ma propriété»

*Nigê xwe navêjim şêmîka dêrî, naême  
t'ixûbê weda*

Il dit : «Tu es encore jeune, malheu-  
reuse Nazê, tu ne sais pas, ce qu'il va  
advenir de toi»

*Hela divê tu cihalî, Nazîko dêranê,  
haj serê xwe tuneyî*

[...]

Le père d'Eylaz, le père de Leyla at-  
tend

*Divê destê bavê Eylaz, kekê Leylê,  
ser sehetêye*

Il dit : «Quand donc viendra ma  
femme»

*Divê gelo kengê malya minê bêye*

[...]

Esmer a vu tant de malheurs

*Esmerê usa derd dîtye*

Asmar a vu tant de malheurs pour son  
frère

*Esmerê derdê birê xwe dîtye*

Si le fils de son frère ne s'était pas ap-  
proché de la potence

*Bira kurê birê wê qesta kapê xezevê  
nekira*

Il s'est pendu

*Ew xwe dardakirye*

[...]

Que les cheveux des soeurs soient  
coupés

*Serê xûşkê bira kurkiribe*

Quand Camal a été tué

*Wekî birin Cemal kuştibûn*

Son frère est devenu l'espoir de ses  
soeurs

*Ew kuştine taê-tenêne, ç'ara xûska  
xwene*

[...]

### Sefto, chanteur professionnel :

A l'aide, à l'aide, à l'aide

*Bê hewar, hewar, hewar*

Nous dirons : « Mère Çiçek, parente  
Qazê

*Emê bêjin: Ç'îç'o daê, Qazê omidê*

Dieu, la hache du destin est si puis-  
sante

*Usa zore hewara navê Xwedê baltê  
vê felekê*

Regardez attentivement vers la mau-  
dite Tbilissi

*De werin bala xwe bidne wêrana Til-  
vîsê*

Eylaz est très malade, il se sent mal »

*Eylazî gelekî nexweşe, wê beth'ale*

[...]

Quel dommage pour ces orphelins,  
Nazê, Nazê, les orphelins sont si mal-  
heureux

*Bê êtîm usa gunene, Nazê, Nazê, go  
êtîmî dikevin ber dîwara*

Leurs yeux sont remplis de larmes,  
malheureuse Nazê, ils cherchent leur  
père

*Ç'evê wana hêsira kême nave, Nazîk  
dêranê, bavê xwe dixwezin*

Quelle tristesse pour ce maître de  
maison, Eylaz est si jeune

*De hayfa malxûê mala, Eylazî cihale*

[...]

Eylaz dit : «Mère, que va-t-il advenir  
de mes orphelins»

*Eylaz dibê: daê, halê êtîmê min wê  
çawabe*

Quel dommage pour ces orphelins, ils  
sont malheureux, tristes, les yeux  
remplis de larmes

*Wê bê êtîm çi gunene, ber dîwara  
mane, stûê wana xare, ç'evê wana  
hêsire*

Quand les filles d'Eylaz se marieront

*De gava qîzê Eylazî herin malî mêra*

Elles diront : «Nous n'avons pas de  
père, nous, orphelines, ne sommes pas  
tombées dans des mains étrangères»

*Wê bêjin: bavê me tune, serê me, êtî-  
ma, neketine bin destaye*

[...]

Que Çiçek et Qazê disent enchagri-

*De bira Ç'îç'o, Qazê kula dilê xwera*

nées : «Ne meurs pas Leyla, ma sœur,  
mon frère Eylaz»

Mon cœur pleure

*bêjin: nemre, heyla xûşka min, Eylazê birê min*

*Bê bigrî, dilê min*

[...]

Eylaz a dit : «Je vous en supplie, je suis jeune, sauvez-moi

*Eylaz go: bextê wedame, ezî cihalim, werin min xilazkin*

Ne me laissez pas mourir, pour que mes enfants ne soient pas orphelins, ne tombent pas en des mains étrangères

*Bira ez nemrim, êtîmê min nemînin, nekevin ber destaye*

Quel dommage pour mes orphelins»

*Êtîmê min usa gunene*

Que le destin des mères et pères d'orphelins soit maudit.

*De bira feleka dê-bavê êtîma xêrê-waê qe nevîne.*

[...]

Dans l'ensemble de ces schémas dessinés à partir des énoncés funèbres (ill.34 à 38), on remarque que l'arbre est en général plus détaillé du côté paternel que maternel : plus de membres de la famille sont mentionnés, parfois avec leur nom, plus de détails sont donnés dans les relations des uns avec les autres. Il en est ainsi notamment dans les schémas de Yûrîk et Ezo. Le côté maternel n'est en général pas absent pour autant, et il peut même être assez complet, quand une oratrice de renom est une parente côté maternel. Le défunt est l'objet de nombreux énoncés. Les défunts antérieurs sont eux aussi régulièrement rappelés à la mémoire des acteurs, participant ainsi au sentiment de perte et de deuil. Dans le cas des funérailles de Rexbet en particulier, les paroles pour Eylaz, le fils de la défunte, mort un an auparavant, étaient extrêmement nombreuses.

L'évocation de la parenté et les allusions aux défunts du village permettent l'empathie par un sentiment de souffrance dans un réseau de relations. Les mots de Hasmîk lors des funérailles de Rexbet en témoignent : « Aujourd'hui, tante Rexbet a réveillé notre peine à tous » (*Îro meta Rexbet kula temama teze kirye*). Les femmes connues pour leurs lamentations (comme Hasmîk ou Hbo aux funérailles de Rexbet), sont particulièrement habiles pour rappeler à chacune sa douleur. Parfois de façon nominative

(« Esmer, ton frère est mort et ton neveu pendu »), parfois de façon plus vague (« Ceux qui ont perdu un frère »), ou mêlant les deux (« Ceux qui, comme Aslik, ont perdu un fils et une fille »).

Par l'évocation des présents et des absents, les énonciatrices tissent un réseau de relations. Celui-ci implique à la fois les femmes présentes dans l'assemblée, le cadavre dans son cercueil ouvert, les hommes dehors, les enfants qui sont restés dans les demeures, les exilés vers les métropoles russes et les défunts antérieurs du village. Ce réseau, matérialisé par des conversations en partie imaginaires, lie les participants en créant un espace de peine partagé. Celui-ci est renforcé par l'usage d'une topographie émotionnelle qui suggère elle aussi un espace de la douleur.

### 4.3. Une topographie émotionnelle

De nombreux lieux sont mentionnés dans les *kilamê ser*. Ceux-ci sont tantôt vastes (« la maudite Russie », « le *zozan* »), tantôt plus petits (« le bus »), voire même étroits (« le gilet »). Les frontières de ces espaces sont plus ou moins bien définies (« l'exil », « la maison de mon père »). Ils peuvent aussi être un lieu affectif qui se rapproche plus d'une image que d'un point sur une carte (« les fleurs sur les cimes », « l'endroit où la neige fond », « les montagnes où les aigles trempent leurs ailes dans le sang », « la porte de la maison de ton frère où un corbeau croasse »).

Steven Feld (1982) a montré que la topographie joue un rôle majeur dans la diffusion des émotions chez les Kaluli de Papouasie Nouvelle Guinée. Lors de funérailles se déroulant chez des étrangers, les invités se renseignent à l'avance sur les lieux importants pour leurs hôtes afin de pouvoir chanter une « carte » (*tok*) qui fasse effet (Feld 1982 :151). A l'instar de Steven Feld, des « cartes » peuvent être dessinées dans les *kilamê ser*. Celles-ci font apparaître des lieux émotionnellement importants tels le village, la maison du défunt ou l'exil.



Illustration 39: « Carte » d'Ahmedê Goge.

Les cinq « cartes » suivantes ont été dessinées à partir des extraits de *kilamê ser* ayant permis de réaliser les schémas de réseaux de relations (partie précédente). Réalisés à partir d'une sélection de « paroles sur », ces « cartes » ne se prétendent aucunement exhaustives. Elles donnent néanmoins une représentation visuelle des espaces mentionnés<sup>101</sup>.

La première « carte » (ill. 39 p. 214) est dessinée à partir de la « parole sur » de Surîk pour son frère, Ahmede Goge (**doc. 37**). On voit apparaître la maison du frère d'Ahmede Goge entourée de verdure et une foule de monde qui est venue aux funérailles d'Ahmed. Torîn est du mentionné dans deux lieux (« Ils ont mis Torîn dans une maisonnette » et « Torîn Usîv est mort sur la route qui mène à la station nucléaire... »). Plusieurs temporalités sont ainsi présentes dans ce *kilamê ser*. L'opposition entre le village (dans lequel la verdure resplendit) et le brouillard alentour est frappante.

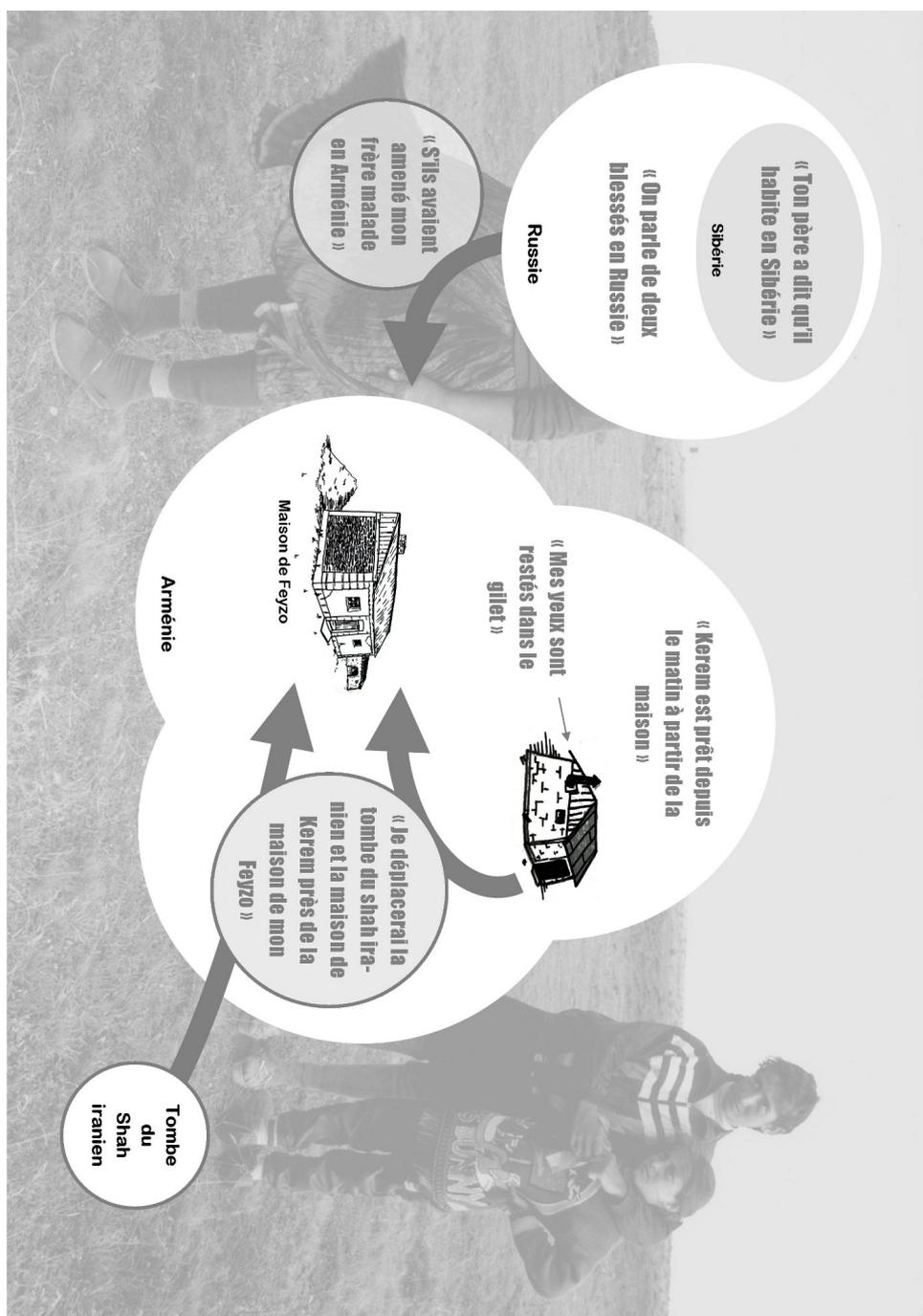
La deuxième « carte » (ill. 40 p. 216) est dessinée à partir des *kilamê ser* énoncés à la dernière heure de veille du corps de Kerem à Şamiram, en avril 2006 (**doc. 31**). On voit apparaître la maison du défunt et celle de son frère Feyzo. Ces maisons sont situées en Arménie, terre qui s'oppose à un exil : la Russie et la Sibérie.

Un autre ailleurs est évoqué : « la tombe du shah iranien ». Cet ailleurs est, objectivement, inconnu de tous (personne dans le village ne s'est jamais rendu sur la tombe du shah iranien). Il n'est cependant pas pensé come un exil : l'énonciatrice propose d'apporter la tombe du shah iranien et la maison du défunt près de la maison du frère du défunt.

La troisième « carte » (ill. 41 p. 217) est dessinée à partir de *kilamê ser* de la dernière matinée de veille du corps de Yurîk (**doc. 18 à 26**). L'opposition entre un espace « notre » et un exil est là encore très clairement

---

<sup>101</sup> Afin de faire apparaître la dimension poétique des *kilamê ser*, j'ai opté pour un graphisme imagé et libre.



**Illustration 40:** « Carte » de Kerem.

établie : d'un côté le village et l'Arménie, de l'autre l'Allemagne et la mort. La maison du père du défunt est centrale dans ces énoncés. La mère du défunt rapporte le cadavre de son fils qu'elle a repris en exil à une étrangère (sa belle-fille). Le corbeau, oiseau associé à l'exil et à la mort, est sur

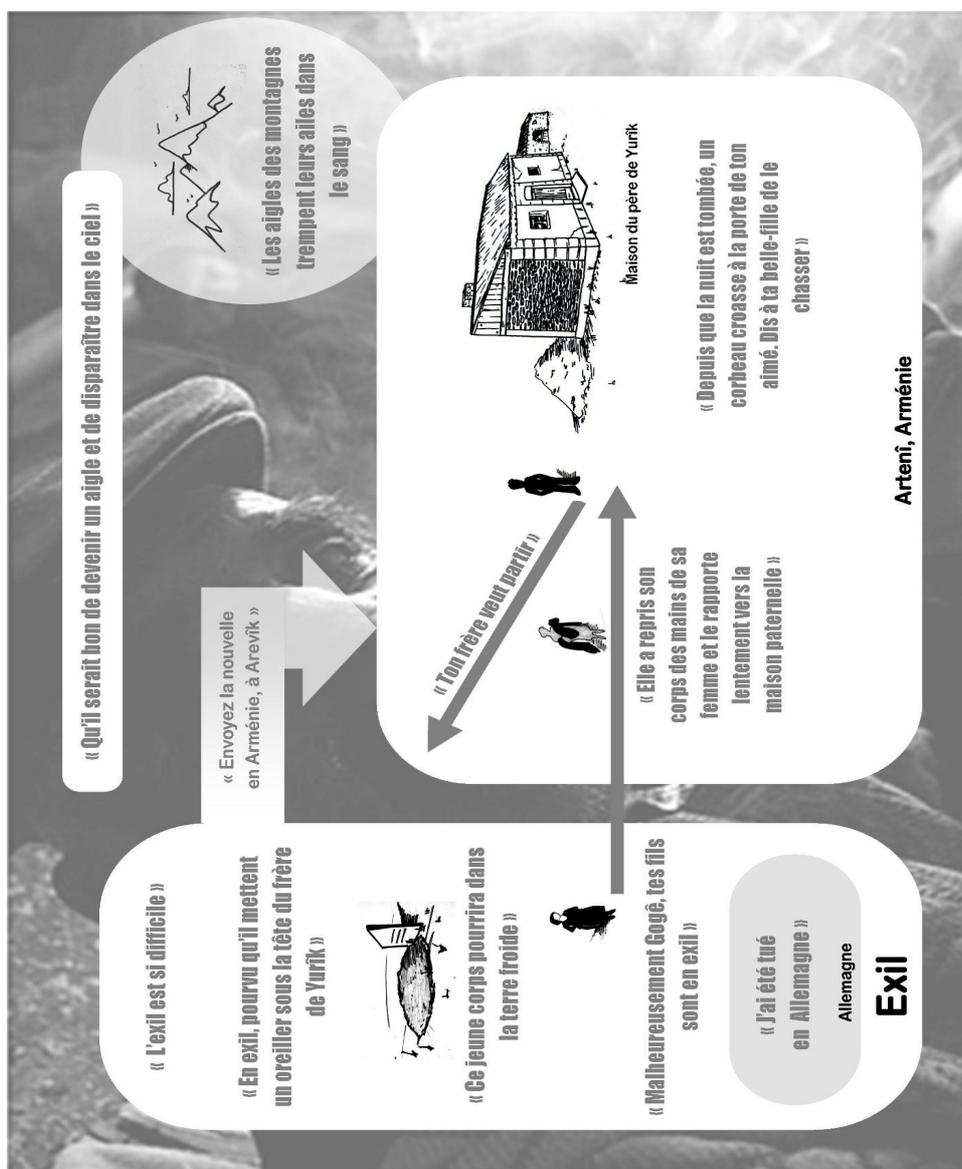


Illustration 41: « Carte » de Yurik.

le seuil de la porte. Le défunt veut partir en exil. Le ciel et les aigles des montagnes évoquent des images qui sont un ailleurs, sans être pour autant exil.

La quatrième « carte » (ill. 42) est celle d'Ezo (doc. 39 à 44). La maison du père du défunt est mentionnée. L'alliance d'Ezo, mort célibataire est dans la maison de son père. L'exil est à la fois un exil géogra-



**Illustration 42:** « Carte » d'Ezo

phique et la mort. Des scènes vécues ou imaginées (le bus et le marché) suggèrent des espaces variés.

Enfin, la cinquième « carte » (ill. 43 p. 219) est celle de Rexbet (doc.10 à 13). Le village maudit d'Alagyaz est évoqué, de même que la

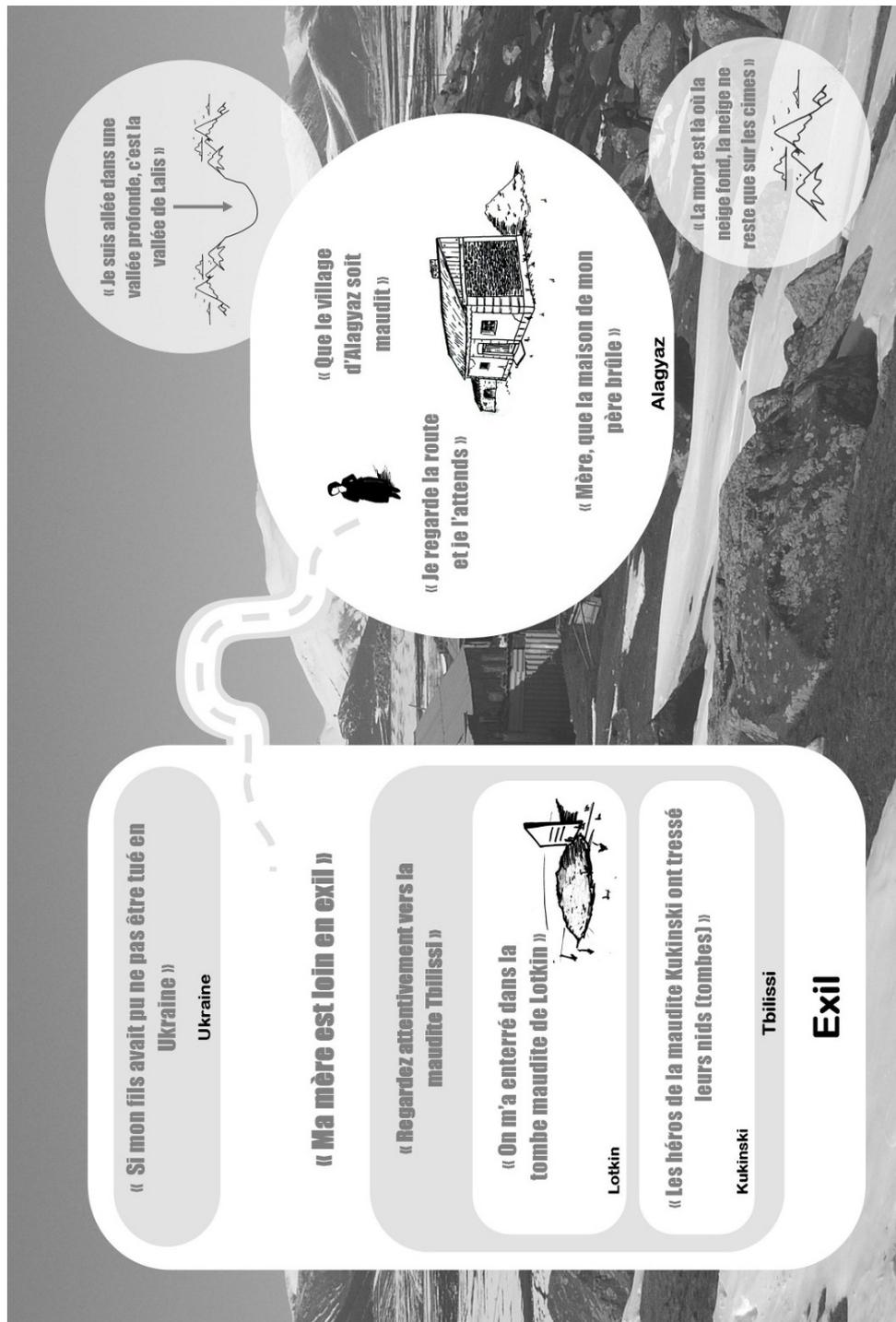


Illustration 43: « Carte » de Rexbet.

route vers l'exil. L'exil est ici à la fois l'Ukraine, Tbilissi et deux quartiers de cette même ville : Lotkin et Kukinski. L'exil est aussi celui du départ vers l'autre monde (« Ma mère est loin en exil »).

Dans chacune de ces cinq « cartes » (ill.39 À 43), nous pouvons remarquer que le foyer du défunt est toujours évoqué, de même que l'exil. Ce sont les deux éléments évoqués le plus fréquemment. Le foyer du défunt est appelé « maison de (plus le nom du père, du mari ou du défunt) ». L'exil, quant à lui, est désigné de diverses manières : « pays d'exil », « exil », « Russie », « Sibérie », « Lotkin » (quartier de Tbilissi dans lequel se trouve un grand cimetière), « Allemagne » ou encore par des expressions imagées comme « autour tout est brouillard » ou « tu as jeté sur ton dos le baluchon de la mort ».

Les autres éléments topographiques, parfois anecdotiques, sont liés à la vie du défunt, ou à celle de ses proches (« Le fils de Kerem était dans le bus », « Nous irons au marché acheter un costume de marié et une robe de mariée ») . D'autres encore sont des images récurrentes dans les *kilamê ser* d'un ailleurs plaisant (à la différence de l'exil), inconnu et inaccessible (« la vallée profonde de Laliş »).

Sans tracer des « chemins » à la manière des *Tok* des Kaluli, l'évocation, dans les *kilamê ser*, d'une topographie affective, crée un espace affectif qui se recoupe avec celui des relations de parenté (décrit précédemment).

Dans les *kilamê ser*, l'évocation de la parenté et de la topographie sont des thématiques importantes. qui entraînent un déplacement de l'énonciation, tantôt dans une personne différente de l'énonciateur, tantôt dans un lieu autre que celui de l'énonciation (il est fréquent d'évoquer des parents absents ou des lieux absents, d'emprunter la voix de quelqu'un d'autre et de construire un récit dans un ailleurs). Ces lieux et ces personnes d'emprunt ne sont d'ailleurs pas forcément définis.

L'analyse des éléments de parenté et de topographie est alors intéressante, non seulement comme procédé d'empathie (procédé étudié notamment par Feld 1982, Arrighi-Landini 1995 et Bonini-Baraldi qui en a fait le sujet central de sa thèse –en cours-), mais aussi comme marqueur de

déplacement de l'énonciation. Ce déplacement est construit à la fois par l'évocation de la parenté qui crée un réseau de relation dans lequel les « je » se mêlent, et par un déplacement topographique vers des lieux connus et inconnus.

Ces procédés récurrents de déplacements par la parenté et la topographie (auxquels s'ajoutent la mise entre guillemets et la mélodisation qui seront analysées dans le chapitre suivant) donnent une impression de mobilité très grande. Ce jeu de projections dans des points de vue différents, fréquent dans les *kilamê ser*, tend à créer un espace suspendu... C'est ce que les pages suivantes tenteront de montrer.



## **Chapître VII**

### **Procédés énonciatifs pour un univers suspendu**

Dans ce chapitre, l'attention sera portée sur les procédés énonciatifs qui participent à l'épaisseur émotionnelle des *kilamê ser* : motifs poétiques, usage du discours rapporté et de la temporalité, mélodisation. Ces procédés, agencés de manière spécifique dans les *kilamê ser*, participent à la création d'un espace de peine.

Il n'est pas rare qu'au fil d'une conversation, l'interlocuteur, ou plus fréquemment l'interlocutrice, entame un *kilamê ser*. Cet énoncé mélodisé peut être un éclairage ou une précision concernant le sujet abordé au préalable dans la conversation. Il est alors un développement mélodisé d'une pensée exprimée d'abord par la parole. Le passage à la partie mélodisée est souvent progressif. Certaines phrases sont entre le parlé et le chanté, on glisse d'un type d'énonciation vers un autre. Parfois aussi, cette « parole sur » vient s'insérer dans la conversation comme une parenthèse. N'ayant rien à voir avec ce qui a été dit auparavant, ni avec ce qui va être dit par la suite, l'énoncé est alors un moment d'épanchement d'une douleur personnelle.

S'il n'existe que peu d'études sur ce sujet, on peut cependant préciser que cette pratique de mélodisation de la parole de peine dans la conver-

sation n'est pas spécifique aux Yézidis de Transcaucasie. Des traditions similaires ont été relevées chez les Kurdes d'Irak et de Turquie<sup>102</sup>.

En prenant pour exemple deux « paroles sur » (celle de Hbo et celle d'Altûn), la question est ici d'essayer de comprendre le statut de ces énoncés mélodisés insérés dans la conversation quotidienne. Le choix de dire des paroles tristes en les mélodisant est intéressant à plusieurs égards. Pourquoi en effet donner un statut particulier à ces énoncés de peine ? Qu'est-ce que la mélodisation ajoute à ces mots ? L'analyse du rapport entre parole et « parole sur » permettra de donner quelques pistes de réponse jetant une lumière nouvelle sur les rapports entre langage et musique dans l'expression des affects.

## 1. Hbo et le nourisson : mélodisation et empathie

Un après midi de février, à Alagyaz, dans la maison de Hbo. Février est un mois particulièrement froid sur le plateau d'Aparan. La vie de la maisonnée se passe dans l'unique pièce chauffée par le poêle situé au centre de la pièce. Assises à la table près de la fenêtre, Cemile, Hbo et moi-même buvons un café (*sourdj*). Près du poêle, la fille de Hbo berce son nouveau-né. Hbo, en bavarde réputée, raconte diverses histoires et commérages. De fil en aiguille, elle en vient aux funérailles de son frère et dit :

---

<sup>102</sup> Allison (1996 : 43) rapporte le cas de femmes kurdes d'Irak, qui, après la destruction de leur village d'origine, leur déplacement forcé à Qoş Tepe et l'enlèvement en 1983 par l'armée irakienne de tous les hommes de la communauté, répondaient aux questions des journalistes étrangers sur ce qui s'était passé par des lamentations mélodisées. Pour une étude sur les lamentations des femmes kurdes réfugiées dans les bidonvilles de l'ouest de la Turquie voir Amy de la Bretèque (2004, 2010). Ces lamentations étaient souvent énoncées au cours de récits personnels sur la guerre, l'exil vers les grandes villes ou d'autres événements dramatiques.

« La femme de mon frère... Je me souviens mot pour mot de ce qu'elle a dit. Elle a dit sur le père de Zînê : "..." »<sup>103</sup>.

Les paroles qui se trouvent à l'intérieur des guillemets de Hbo sont énoncées sans mélodisation. A cette exception près, elles ont tout d'un *ki-lamê ser* (**doc. 77**). En voici une retranscription :

La nostalgie pesante se fait plus présente	<i>Derda da ser derda</i>
Par la grâce de Dieu	<i>Şikir mala Xwedêra</i>
Quelqu'un serait entré et aurait dit:	<i>Yek dêrîda bihata, bigota</i>
« Tous les soldats ont été envoyés en exil »	<i>Saldatê xerîv temam berdan</i>
Ils ont envoyé les soldats de la maison de ton père en exil	<i>Hetanî saldat xerîbîê mala bavê te berdan</i>
La mère et la fille se sont parfumées	<i>Dê û qîzê dest ji hev berdan</i>
J'ai dit: « Zînê, fils »	<i>Go Zînê, lao</i>
Ton père n'est pas vivant	<i>Bavê te divê tebî nîne</i>
Les balles de l'infidèle brillent au-dessus de la tête de ton père	<i>Gulle barûdê vî kafirî ser serê bavê Zînêra wîle-wîle</i>
La mère et la fille sont devenues orphelines et martyres	<i>Dê û qîz bûne hêsîr û dîle</i>

Hbo s'arrête un instant et rajoute :

« Une fois je suis allée à des funérailles dans le foyer de mon père et j'ai dit : "..." »<sup>104</sup>.

Le père de Zînê est en exil	<i>Bavê Zînê xerîbiyê</i>
Il n'y a personne à qui envoyer la nouvelle pour qu'il revienne	<i>Kes tune cawekî bide bira bêye</i>

« Et après j'ai dit : "..." »<sup>105</sup>.

Les lions de la maison de mon père sont enterrés en terre étrangère	<i>Berê şêrê mala bavê min dane axê gorê xerîb</i>
---	--

<sup>103</sup> « *Jina birê min... Ewê çawa digo me pera pera heldida. Ewe ser bave Zînê digo : "..." ».*

<sup>104</sup> « *Careke ez cûm şîneke mala bavê xwe, min go : "..." ».*

<sup>105</sup> « *Û paşê min go: "..." ».*

« Et sur l'exil j'ai dit : "..." »<sup>106</sup>.

Mon frère, nous sommes tous deux en exil	<i>Birê min, xerîb ez u tune</i>
Nous sommes assis près de la rivière trouble	<i>Em ber ç'emê şêlû rûniştine</i>
Que soit maudite la nostalgie d'une soeur pour un frère	<i>Xwedê xirav bike, xûşk û bira çiqas hezreta hevdune</i>
J'ai dit: « Le soleil du matin chauffe »	<i>Go teva sivê lêda</i>
La soeur a noué le dos du frère	<i>Xûşkê piştê birê girêda</i>
Il dit: « J'irai en exil »	<i>Go: ezê herme xerîbîda</i>
Je ne sais pas si tu me verras un jour en rêve	<i>Îda nizam, carekê min bivîni vê xew-nêda?</i>

« Voilà ce que j'ai dit sur l'exil »<sup>107</sup>.

Que faire de mon coeur brisé	<i>Ezê çawa bikim xwe vî dilê şikestî</i>
Je coupe une rose, je fais un bouquet	<i>Gula biçinim, têkme destî</i>
Je serai votre sacrifice, je ne sais pas où sont les lions	<i>Qurbana weme, nizanîm, şêr mane kî-jan destî</i>
Tous les lions, un jour, partent	<i>Her şêrek çû kete cîkî</i>

« J'ai aussi beaucoup dit sur la mort. [...]. Le fils de mon frère a dit : " Tante, dis, comment la fille de mon frère est morte" »<sup>108</sup>.

J'ai dit: « Lûsik, fils, frère de ta tante »	<i>Îjar mi digo Lûsik lao, birê meta xwe-bî</i>
J'ai vu que le berceau de la fille de mon frère est en saule	<i>Mi dî bêşîka qîza birê min dara bîê</i>
Le nouveau-né a été donné à sa tante	<i>Saxî dergûş daye xatîê</i>
Elle dit: « Qu'est-ce que ce nourrisson dans ma maison ? »	<i>Go çi dergûşa nava malê</i>
Après une nouvelle réflexion, l'enfant a été emmené dans la maison de son oncle	<i>Poşman bûn, birine mala xalê</i>

<sup>106</sup> « *Û ser xerîbîyê min go : "..."* ».

<sup>107</sup> « *Min usa go ser xerîbîyê* ».

<sup>108</sup> « *Ser miriya ji min digo [...] Kure birê min digo : " Metê, bejê çawa mirî qiza birê min" »*

Mon neveu a été tué, l'enfant est resté  
orphelin

*Xarzî kuştin, dergûş bêxwey ma derê  
malê*

Cemilê : « Orphelin ? »

Hbo : « Oui, sa mère est morte » (et elle continue :)

J'ai dit: « Par malheur, le printemps  
revient

*Mi digo nebixêr bahar bê*

Que faire? Je deviendrai un faucon et  
me fondrai dans le ciel »

*Ezê çawa bim? Ezê bivim teyrekî qûşî  
hewa babim*

Maudit, je passerai par la tombe

*Bira Xwedê xirav bike, çaxê mezelê  
teze bê,*

La tante se promène parmi les tombes

*Ezê ser mezelê te peyabim*

Tu ne l'as pas reconnue

*Bê metê nav mezela bigere, serê xwe  
kurke, wekî naskî, nasnakî*

Regarde la photo des jeunes hommes  
de 17 et 21 ans.

*Şikilê hîjdeh salî vegere vî alî, naske  
yê bîstyek salî.*

« Voilà ce que sa mère a dit de lui »<sup>109</sup>.

L'ensemble de ces « paroles sur » ont été citées par Hbo sans mélodisation. Elles ont été dites de manière assez rythmée et rapide et sur un ton plus monotone que l'intonation de la voix parlée. L'absence de mélodisation est due à la présence du nourisson dans la pièce. Cemile a écouté ces citations, comme elle écoutait le reste des dires de Hbo : un sourire sur le bord des lèvres, les doigts chiffonnant le papier du bonbon de marque arménienne « grand canndy » dégusté avec le café, le regard perdu entre la télévision dont le son a été coupé et les mouvements du berceau du petit-fils de Hbo.

A un moment donné, un visiteur est entré dans la cour de la maison. La fille de Hbo est sortie pour aller à sa rencontre, emportant avec elle le

<sup>109</sup> « *Daê ser wî ji ra digot* »

nouveau-né<sup>110</sup>. Dès qu'elle a passé le seuil de la porte, Hbo, mélodisant alors sa parole, a repris :

« Et aussi, tu sais, j'ai dit : "..." »<sup>111</sup>.

N'ayant pas pu enregistrer ce dernier *kilamê ser* mélodisé (ma cassette vidéo a trouvé bon de se terminer juste à ce moment-là), je ne peux retranscrire les paroles avec précision. Pour autant, le contenu sémantique ne différerait pas de manière notable des précédents énoncés de Hbo.

A l'écoute de cette deuxième citation, Cemile a soudainement changé d'attitude. Le papier de bonbon posé sur le bord de la tasse, et les mains sur ses genoux, elle a effectué quelques hochements de la tête et ses yeux se sont remplis de larmes.

Hbo affirme que, dans les « paroles sur », seuls les mots comptent. Et de fait, personne ne commente ni la ligne mélodique, ni la voix des énonciateurs. Sauf cas particulier, on ne dirait pourtant pas de *kilamê ser* sans mélodisation. Certains indices montrent que cet élément rajoute une « épaisseur ». Il est, par exemple, possible de dire les mots d'une « parole sur » en présence d'un nourrisson, mais il est fortement déconseillé de mélodiser ces paroles. Car, même ceux qui ne comprennent pas les paroles (ce qui est sûrement le cas des nouveaux-nés), sont sensibles à la mélodisation particulière des *kilamê ser*. Et si Cemile pleure à la deuxième énonciation, alors même que les mots prononcés ne sont pas plus intenses qu'à la première énonciation, c'est encore un indice de l'épaisseur émotionnelle de la mélodisation.

<sup>110</sup> A ce moment précis, la cassette vidéo qui filmait la scène jusqu'alors est arrivée à la fin des 60 minutes qu'elle pouvait contenir. La dernière partie de la scène n'a ainsi pas été filmée (et n'est donc pas documentée dans le DVD).

<sup>111</sup> « *Zanî min ji go* : "..." ».

## 2. Les rossignols de Bagdad

### 2.1. *Kilamê ser d'Altûn*

Village d'Alagyaz, avril 2007.

Assise à la table de la cuisine de la maison de son père, les coudes posés sur la nappe en toile cirée jaunie, Altûn Mîrzoevna discute de tout et de rien avec Cemilê, l'infirmière du village venue lui prendre la tension et lui expliquer le fonctionnement du glucomètre. Coût de la vie, astuces pour maigrir, charme de Poutine, interdits alimentaires, Altûn commente avec entrain et humour. La conversation suit son cours. Parlant de ses problèmes de santé, des démarches qu'elle devait accomplir pour pouvoir se rendre à l'hôpital sans payer, Altûn en vient à parler de son fils décédé (**doc78**).

ALTÛN: Il faudra que je te montre mon passeport et mon ordonnance.  
 CEMILÊ: Je regarderai ça et je t'expliquerai. Il est important que tu saches te servir de ce truc (glucomètre).  
 ALTÛN: Ah... depuis que mon fils a été tué, je ne dis que des paroles sur mon fils.

A ce moment-là, l'énoncé devient mélodisé:

1	Ah, j'ai dit : « Si mon fils n'avait pas été tué dans la maudite Ukraine	<i>Ax, mi go bira wêrana Ûkrainê nekuştana lawê min</i>
2	Si la fille de mon frère n'était pas morte brûlée	<i>Bira neşewitya qîza birê min</i>
3	Si mon frère n'était pas mort d'un infarctus	<i>Bira înfartê lénexista birê min</i>
4	Si le père de mon Romîk n'avait pas été fusillé »	<i>Bira xwe gullenekira Romîkê bavê min</i>
5	<i>Eman, eman</i>	<i>Eman, eman</i>
6	J'ai dit : « Le destin est traître	<i>Mi go felekê xayîné</i>
7	Il embrasse la mère de jeunes enfants	<i>Daykê xorta dixapîné</i>
8	Il se fait l'ennemi des mères »	<i>Daykara naê yole kane</i>
9	J'appelle à l'aide, mais il n'y a pas	<i>Hewar dikim, hewar naê</i>

	d'aide	
1 0	Ma voix n'atteindra pas les rossignols de Bagdad	<i>Dengê min naçe şarûr bilbilê vê Bex'daê</i>
11	J'ai dit: « Şalîko, fils, ne sois pas ainsi avec moi »	<i>Mi go: Şalîko lao, were vê yekê minra neke</i>
12	Laisse l'Ukraine maudite	<i>Terka wêrana Ûkraînê bike</i>
13	Quel dommage pour ta mère	<i>Dayka te guneye</i>
14	Ne deviens pas vagabond	<i>Neke p'izka serê rya</i>
15	Ne deviens pas orphelin ».	<i>Neke hêsîra ber derya</i>
16	Ay, j'ai dit: « Sêroj, mon frère	<i>Ay, mi go: Sêroj, birê mino</i>
17	Ne pense pas à la mort maudite »	<i>Wêrana mirinê neke dilê xwe</i>
18	Romîk, fils, j'ai dit: « Ne fais pas de ton sort une balle (de fusil) »	<i>Romîk lao, mi go gullê neke p'ara xwe</i>
19	Ay, j'ai dit : « Je n'ai pas de fils	<i>Ay, mi go tune kurê min</i>
20	Mon espoir était en mes frères	<i>Guman hebû birê min</i>
21	Pour qu'ils portent mon cercueil à ma mort	<i>Çaxê bimrama, wê biketana bin çardara min</i>
22	Père, Romîk aurait posé sa main sur mes yeux	<i>Romîkê bavê min wê destê xwe bida ser ç'evê min</i>
23	Il aurait chassé tous les chagrins et malheurs de mon cœur ».	<i>Ew hemû kulê dinê derxista ji dilê min</i>
24	<i>Ay li minê, ay li minê, ay li minê</i>	<i>Ay li minê, ay li minê, ay li minê</i>
25	Que faire de cette mort ?	<i>Ezê çawa bikim xwe vê mirinê</i>
26	Comment ces yeux noirs, cette haute taille, ce bon danseur est-il tombé sous terre ?	<i>Ç'ev-birîê belek, bejna bilind, bejna reqaşçya, Xwedêva eyane, çawa ax ketinê</i>
27	Ay, j'ai dit: « Je n'ai ni père, ni mère »	<i>Ay mi go tunene dê û bavê min</i>
28	J'ai peur, si je m'approchais du portail de la maison de mon père,	<i>Ditirsim çaxê bême ber derê mala bavê xwe</i>
29	Ma peur tremble devant elles : les femmes de mes frères sont les filles d'étrangers.	<i>Tirsa min wê tirsêye – jinê birê min qîzê xelqêne</i>
30	Elles diront : « Qui est-elle ? »	<i>Wê bêjin kêye, kê nîne</i>
31	Elles diront : « C'est une vagabonde, elle est venue, elle va partir »	<i>Wê bêjin rêwî bû, xwera hat, dagerya</i>
32	Je dirai alors : « La maison des voisins est meilleure que celle de mon père »	<i>Ezê paşê bêjim: mala cînara mala bavê min çêtire</i>
33	Je dirai : « Romîk, fils, Şalîko, fils, frère Seroj	<i>Ezê bêjim: Romîk lao, Şalîko lao, Seroj bira</i>
34	Vous et moi sommes en exil	<i>Xerîb ez û hûnin</i>

35	Nous nous assiérons sur les rives d'une rivière aux eaux troubles ».	<i>Emê rûniştine ber ç'emekî şêlûne</i>
36	Dieu, comme les frères et sœurs manquent l'un à l'autre	<i>Hewara Xwedê, xûşk û bira çiqas hezretê hevdune</i>
37	<i>Ax li minê, wey li minê</i> , le destin est traître	<i>Ax li minê, wey li minê, felekê xayî-nê</i>
38	Il trompe les mères de jeunes gens	<i>Dayka xorta çawa dixapînê</i>
39	Je viendrai mélanger la neige à la pluie	<i>Ezê bêm berf û baran tevihevkim</i>
40	Je prendrai une cruche au cou fin	<i>Misînekî halê dilê xwera devzirav-kim</i>
41	Tant que je suis vivante, mon chagrin pour Romîk, mon fils, pour mon père, pour mon frère Seroj, ne seront pas échangés pour une autre peine	<i>Hetanî xweşbim, te'lya lawê xwe Romîkê, bavê xwe, Serojê birê xwe tevî t'u te'lya nakim</i>
42	Si moi, malheureuse, je m'incline devant quelque chose	<i>Gava sondeke min, porkurê, hebe</i>
43	Je dirai: «Je baisserai la tête devant mon frère resplendissant»	<i>Ezê bêjim serê birê xweyî kawî-ku-barkim</i>
44	Que le destin de mon frère et du fils de mon frère soit maudit	<i>Mirazê birê xwe, kurê birê xwe, birê xweyî reşkim</i>
45	A l'aide, à l'aide, à l'aide par Dieu.	<i>Hewar, hewar, hewara bi Xwedêye.</i>

La suite de la conversation se déroule sans mélodisation.

<p>ALTÛN : Je dis mon chagrin, ce qui vient de moi  E : Qu'est-ce que tu viens de dire ?  ALTÛN : Une parole sur le mort  E : Pas sur l'exil ?  ALTÛN : Non, pas sur l'exil</p>
---

Altûn jette un coup d'oeil par la fenêtre, puis raconte: « Si j'avais su que j'allais perdre mon unique fils, je me serais remariée! J'avais encore l'âge d'avoir des enfants. Ah, je suis exilée». Altûn a 51 ans. Mariée à 13 ans, elle en avait 26 lorsqu'elle devint veuve. Cemilê, un sourire dans le regard, lui répond qu'il n'est jamais trop tard pour se remarier. Le rire d'Altûn résonne dans la pièce. La conversation changera ensuite de sujet. Altûn et Cemilê raconteront le divorce d'Îta, une jeune fille du village qui s'était mariée à un Yézidi de la région de Krasnodar (Russie)...

Cet exemple est assez typique de la façon dont les « paroles sur » peuvent être glissées dans les conversations quotidiennes. Au détour d'une conversation, quand le sujet est douloureux, l'énoncé peut devenir mélodisé.

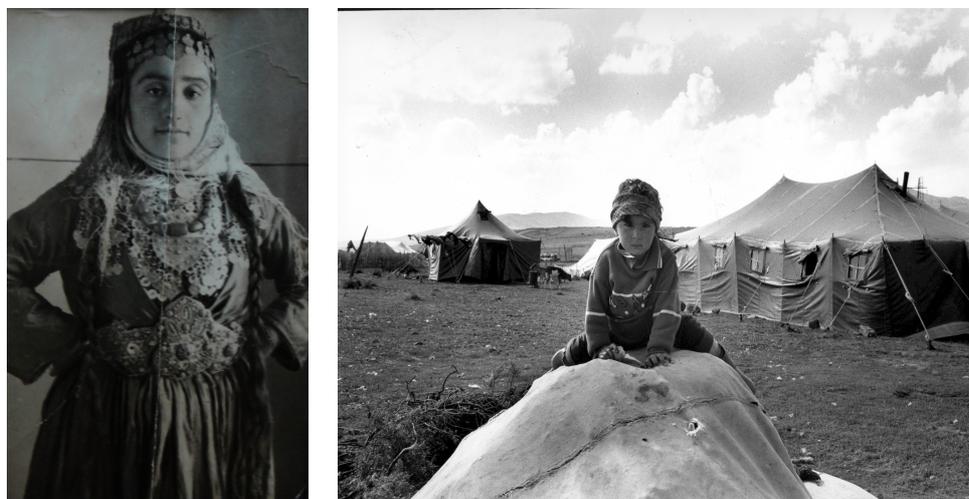
## 2.2. Motifs poétiques

Le niveau sémantique et symbolique des « paroles sur » révèle de nombreuses accroches émotionnelles. Nous avons déjà relevé l'usage particulier de la parenté et de la topographie dans les *kilamê ser*. A cela s'ajoutent des motifs poétiques: des formules de peine telles *wey le mîne* et des métaphores plus ou moins usuelles dans ce genre d'énoncés<sup>112</sup>. Combinées à la mélodisation, dont il sera question ci-dessous, les motifs poétiques caractérisent cette manière d'utiliser le langage qu'est le *kilamê ser*.

### *Wey le mine*

Des formules au sémantisme limité ou inexistant, mais évoquant pour tous la douleur et la peine, sont utilisées dans les « paroles sur ». Altân en emploie aux lignes 24 et 37. L'expression *Ax li mine* (37) signifie littéralement « *ax* en moi ». « *Ax* » (prononcer « ah ») étant une onomatopée qui, un peu comme son équivalent français, est associée à l'idée d'un soupir profond. *Ay li mine* (24) est une expression synonyme. *Wey lê minê* (37) signifie « *wey* sur moi », *wey* étant une autre interjection employée à l'annonce d'une mauvaise nouvelle, ou face à un étonnement profond. D'autres formules sont plus difficilement traduisibles, telles *loylo*, *loylo*, ou *de lê waê*, *wî de yoyo* ou encore *ax lê waê*.

<sup>112</sup> L'exil (*xerîb*) et le sacrifice (*qurban*) sont aussi des accroches émotionnelles récurrentes. Un chapitre leur est consacré.



**Illustration 44** : A gauche: Fidan, la mère de Cemilê, en habits de fête. A droite: au *zozan*, (photo Christophe Kebabjian).

Associées à la peine, ces formules ont un rôle de déclencheur des émotions<sup>113</sup>. Elles évoquent tout un champ de souvenirs et d'images. Répondant à ma question sur le sens de ces expressions, Altûn dit : « Tu dis *wey lê minê* en pensant à ton malheur. Moi j'en ai beaucoup [de malheurs], et ils sont tous dans *wey lê minê*. Mon fils en premier bien sûr, c'est à lui que je pense le plus. Mais les malheurs des autres sont différents des miens, alors chacun pense à sa souffrance, chacun pense à sa vie ». Cemilê, qui assistait à la discussion, précise qu'en entendant cette même formule, elle pense (1) à une photo de sa mère défunte en habits de fête et (2) aux pâturages estivaux (*zozan*) (ill. 44). Chacun illustre intérieurement cette formule de malheur, avec ses propres images (au sens des souvenirs, du vécu...).

Pour les Yézidis, le *duduk* mélodise des paroles. On l'entend en particulier dire *wey le mine*, comme dans les énoncés verbaux mélodisés... A

<sup>113</sup> On retrouve des interjections de ce type (évoquant tout un champ d'émotions, de resenti, et d'images) dans nombre de traditions lamentées. Des *eleleu*, *aiâ* et *ototoi* de la Grèce antique (Loroux 1999, Svenbro 2004) aux *terirem* de la musique byzantine (Jeffrey 1992 :109, Conomos 1974 : 261-86) en passant par les *laïlaïlar* des Azéris (Amy de la Bretèque, 2005) et les *amanedhes* (sing. *amanes*) du Rebetiko (Holst-Warhaft 2003 :172-174), les interjections sont largement utilisées dans les énoncés tristes.

moins de percevoir à l'inverse les formules comme *wey le mine*, en substituts vocaux du jeu instrumental. En tout cas, les commentaires des Yézidis sur le jeu du *duduk* montrent que, pour dire des « paroles sur », il n'est pas nécessaire de les énoncer verbalement.

### *Figures poétiques*

Les métaphores ou les expressions imagées sont courantes dans les « paroles sur ». Altûn en utilise plusieurs. Elle évoque « les rossignols de Bagdad » (10), qui, dans l'imaginaire des Yézidis, renvoient à un ailleurs merveilleux (que personne n'a jamais vu). Par l'expression « Je mélangerai la neige à la pluie » (39), Altûn évoque les réalités diverses qui doivent cohabiter, soulignant ainsi les obstacles qu'elle doit surmonter dans son malheur. Quant à l'expression « Je prendrai une cruche au cou fin » (40), elle rappelle à tous la coutume de l'eau versée sur le sol au moment du départ d'un proche, en signe de protection.

Aux limites de l'intelligible, ces expressions imagées ne sont pas explicitées ou commentées par l'énonciateur. Elles font partie des références partagées par tous et interprétées par chacun à sa manière.

## **3. Des affects entre guillemets**

En contexte rituel, ou insérées dans la conversation quotidienne, les *kilamê ser* se distinguent de la parole ordinaire par des procédés énonciatifs spécifiques : une temporalité spécifique, un usage récurrent du discours rapporté, la neutralisation de l'intonation par la mélodisation. Les pages suivantes analysent ces procédés qui tendent à autonomiser certains paramètres du langage.

### 3.1. Une temporalité spécifique

La « parole sur » est déployée dans une temporalité beaucoup plus large que la parole ordinaire : l'énoncé d'Altûn a duré presque cinq minutes, alors que non mélodisé, il aurait pu être dit en moins de deux minutes. Les mots sont énoncés plus lentement que dans le langage quotidien, et l'espace de l'énonciation est empli des sons tenus de la « parole sur ». Les auditeurs se tiennent cois, les enfants sont éloignés, les larmes coulent. La « parole sur » est ainsi placée dans un espace et une temporalité autres.

Les *kilamê ser* sont conçus comme une unité. Altûn, terminant son énonciation mélodisée, a qualifié ses propos de : « une parole sur le mort ». A l'intérieur de cette entité, les discours rapportés sont fréquents. Ils paraissent parfois faire référence à des énonciations passées (j'ai dit : « ... »), parfois futures (je dirai : « ... »), parfois encore à des énonciations au présent mais avec une prise de distance (je dis : « ... »). La « parole sur » est ainsi non seulement le temps présent de l'énonciation mais aussi celui des souvenirs évoqués, ou encore celui d'hypothèses, de pensées et d'aspirations...

### 3.2. Une omniprésence du discours rapporté

En kurde, l'usage du discours rapporté direct est de loin le plus répandu dans la langue orale<sup>114</sup>. Mais cette préférence de la langue kurde est encore plus marquée dans les moments de récits tristes. Omniprésents, les discours rapportés multiples (j'ai dit: «...», je dis: «...», elle dit: «...») ponctuent alors les paroles, multipliant les énonciateurs. Cet usage quasi-constant de formules telles « j'ai dit » (*min go*), « je dis » (*ez dibêjim/ez bêjim*) établit d'emblée une distance entre le locuteur et sa propre parole :

<sup>114</sup> Le discours rapporté indirect existe surtout à l'écrit ou dans le parlé des intellectuels. Pour une analyse des formes du discours rapporté en kurde (direct, indirect et indirect libre) voir Akin (2002). A propos du développement du discours rapporté indirect dans la littérature kurde voir Aydoğan (2006).

ces énoncés existent alors de façon autonome, en dehors de leur énonciateur. Chacun interprète la phrase énoncée comme il l'entend. Ceci est renforcé par l'ommission fréquente du pronom personnel. Lorsque le discours rapporté est introduit par la forme verbale «*go*», les auditeurs peuvent comprendre la phrase de plusieurs manières : « j'ai dit », « tu as dit », « il/elle a dit ». L'omniprésence du discours rapporté participe du processus de non-identification avec les paroles d'autrui. Certains linguistes ont attiré l'attention sur le fait que le discours rapporté peut être pensé comme un « régulateur de distanciation » (*reported speech as a distance regulator* - Argenti-Pillen 2003:149). Dans la « parole sur » d'Altûn, cette distanciation lui permet :

- de se présenter comme une personne autre ou de citer une « voix » qui n'est pas elle-même ;
- de laisser un doute sur la véracité de ses dires ;
- de ne pas formuler en son nom la malédiction pour le destin. « Dire avoir dit que » est une manière d'éloigner, par la multiplicité des discours rapportés, le danger d'éventuelles « représailles » du destin ou de la mort.

Dans les *kilamê ser*, la citation place la parole dans un ailleurs, un espace hors de soi et, éventuellement, de « nous ». Le pronom « je » ne renvoie alors plus nécessairement à l'énonciatrice. Sa référence se perd parfois dans l'imbrication de discours rapportés. Ceci est particulièrement clair dans les *kilamê ser* chantés au cours des funérailles où le procédé permet d'impliquer les participants au rituel en les évoquant ou en parlant en leur nom. Altûn chante: « J'ai dit: "Je n'ai ni père ni mère" » (27). Cette affirmation pourrait faire référence à un événement passé. Elle pourrait alors être véridique ou non (Altûn a peut-être dit "je n'ai ni père ni mère" ou peut-être pas). Mais elle chante aussi, faisant parler les femmes de ses frères: «Elles diront: "Qui est-elle?"» (30), contruisant ainsi un dialogue

hypothétique placé dans l'avenir. Même s'il fait écho à des discussions bien réelles, comme nous l'avons vu précédemment, le futur lui donne une dimension imaginaire. Dans l'ensemble, il est difficile de distinguer au sein des *kilamê ser* ce qui doit être pensé en terme de vrai ou faux. Les *kilamê ser* sont non seulement le récit de chagrins personnels, mais aussi des paroles nimbées de fantastique.

### 3.3. Mélodisation et intonation

La mélodisation de ces énoncés peut être pensée dans les mêmes termes que le discours rapporté. Comme l'explique Bakhtine (1977 : 161): « Le discours rapporté, [est] le discours dans le discours, l'énonciation dans l'énonciation, mais c'est en même temps un discours SUR le discours, une énonciation SUR l'énonciation »<sup>115</sup>. Ainsi compris, le discours rapporté est un acte d'extraction d'un énoncé de son contexte qui oblige à juger, peser et évaluer ce dernier - comme il en sera pour l'acte d'insertion. Par la mise entre guillemets qu'est la mélodisation, l'énonciateur peut, le temps de l'élocution, jouer un rôle différent de celui tenu au quotidien, plaçant par la même occasion sa parole à un autre niveau.

En typographie, les guillemets sont employés pour isoler un mot ou un groupe de mots cités ou rapportés, pour s'en distancier ou encore pour les mettre en valeur (Riegel, Pellat et Rioul, 1994: 94). Le signe marque un changement de niveau énonciatif. C'est un effet similaire qu'opère la mélodisation de la parole chez les Yézidis. On a coutume de définir l'intonation, comme l'ensemble des « schémas typiques de la mélodie de la parole ayant une signification fonctionnelle » (Riegel, Pellat et Rioul 1994 : 61). L'intonation de la voix parlée est généralement considérée comme un marqueur de l'émotion. Elle ajuste ou contredit le sens des mots en en faisant ressortir des dimensions sémantiques particulières. Or, dans la parole chantée, ce

---

<sup>115</sup> Les majuscules sont de Bakhtine.

sont les mots qui se moulent dans une ligne mélodique passablement figée. Une partie des marqueurs pragmatiques utilisés dans la parole sont donc absents, ou, en tout cas, moins présents.

Cette neutralisation de l'intonation dans les *kilamê ser* peut être observée même dans les cas où la mélodisation n'est pas possible. Lorsque, en présence d'un nouveau-né, Hbo a dit un *kilamê ser* sans le mélodiser, sa voix était beaucoup plus monotone qu'avant ou après cette « parole sur ». Dans une étude en cours sur les usages de la langue chez les femmes kurdes de Turquie vivant à Londres, Alexandra Argenti-Pillen (à paraître) constate que ces femmes, lorsqu'elles racontent un événement particulièrement triste, placent leur récit dans une voix monotone, réduisant l'intonation à un ambitus particulièrement réduit<sup>116</sup>. Cette utilisation d'une voix monotone est une mise entre guillemets comparable à la mélodisation, puisque l'une comme l'autre neutralisent l'intonation de la voix parlée. Le moule dans lequel est placée la parole (que ce soit la mélodisation ou une intonation particulièrement monotone) permet une autonomisation de certains paramètres de la voix qui sont habituellement soudés comme par exemple sémantisme et intonation.

Dans ce contexte, la mélodisation par paliers peut aussi être comprise comme une série de recto tono, ornementés, et à des hauteurs différentes. En suivant cette hypothèse l'énonciation recto tono et la parole mélodisée diffèrent moins dans leur production que dans leur réception. La voix monotone crée elle aussi des guillemets, mais seule la mélodisation permet d'ouvrir un espace d'empathie émotionnelle (*cf.* Hbo et le nourisson **doc. 77**).

L'autonomisation de certains paramètres du langage par la mélodisation est ainsi à penser comme un processus qui tend vers un détachement (partiel) du sémantisme qui permet la distanciation, la non-identification et l'absence de jugement de vérité. Ce « mouvement vers » qu'est la mélodi-

<sup>116</sup> Communication personnelle, février 2010.

sation tend vers un espace imaginaire dans lequel les émotions sont partagées.

## 4. Un univers suspendu

### 4.1. Mélodiser la parole : définir un espace de peine

Dans son ouvrage *La topographie légendaire des évangiles en Terre Sainte. Etude de mémoire collective*, Maurice Halbwachs (1941) suggère que l'expression des émotions se déploie dans un cadre spatial. Fleury (2007: 19) ajoute à ce propos : « L'expression des émotions est en fait une représentation des émotions, c'est-à-dire leur mise en scène, leur mise à distance dans des formes circonscrites ».

Ce cadre spatial de l'expression des émotions semble pouvoir s'appliquer parfaitement aux énonciations de peine chez les Yézidis d'Arménie. Il correspond à des lieux tangibles comme les cimetières ou le *zozan*, ou à des lieux plus ou moins imaginés comme le *stêr*, une cassette vidéo de funérailles, une photo du défunt dans son cercueil... Ce cadre peut enfin être celui de la « parole sur » qui, le temps de son énonciation, définit un espace que les émotions de la perte peuvent occuper.

Par des procédés énonciatifs spécifiques, ces paroles chargées d'affects particulièrement intenses se distinguent de l'usage quotidien de la langue. Selon Sperber (1974), la mise entre guillemets est le propre du savoir symbolique. Contrairement au savoir encyclopédique, celui-ci n'est pas directement référentiel. Il construit plutôt un univers dans lequel le jugement de vérité se trouve en quelque sorte suspendu. De ce point de vue, l'introduction « J'ai dit : "..." » compte plus que les affects qu'elle permet d'exprimer. En effet, seules les énonciations liées à la peine peuvent recevoir la mise entre guillemets supplémentaire qu'est la mélodisation.

Ce cadre, défini par une temporalité spécifique, une omniprésence du discours rapporté et par la mélodisation, dépersonnalise et autonomise l'énoncé. La mélodie crée un moule en un sens plus neutre que l'intonation de la parole simple. Toutes les « paroles sur » sont mélodisées plus ou moins sur la même courbe, qui est en elle-même porteuse d'une certaine émotion (par exemple, dans le cas du *duduk*, la mélodie a une efficacité à elle seule). Ce procédé place la « parole sur » dans un univers suspendu, permettant à chacun d'y entrer ou aux émotions d'en sortir.

C'est dans ce cadre défini par les guillemets de la mélodisation qui soulignent et renforcent ceux du discours rapporté que se dessine l'espace d'empathie entre le locuteur, le *kilamê ser* et l'auditoire.

#### 4.2. L'espace du bourdon

Dans les « paroles sur » instrumentales (ou jouées en trio –deux *du-duk* et une voix), un bourdon est joué par un deuxième *duduk*. Dans les *stran*, il peut être joué par un deuxième *zurna* ou par un synthétiseur. Le bourdon, « son grave et continu au-dessus duquel se déroule la mélodie » (Hollinger 1999 : 10), est particulièrement important dans les *kilamê ser* (les *stran* se passent aisément d'un bourdon).

A propos du rôle du bourdon dans le chant byzantin, Chrysanthé de Madyte (1821 :135-142) explique que le bourdon est non seulement un support de la mélodie, mais il est pensé comme un terrain qui prépare et conclut la mélodie. Il est appelé *ison* qui signifie « égal » : celui qui ni ne monte, ni ne descend (Hollinger 1999 : 11). Le bourdon donne une épaisseur au chant, un appui pour le deuxième *duduk* mais peut-être surtout pour le chanteur. Lorsqu'il est absent, les musiciens et auditeurs combler les vides en tenant le bourdon au moment où le chanteur reprend sa respiration.

Dans les funérailles, les chanteurs spécialistes ne font pas l'unanimité (les femmes disent parfois qu'«ils ne savent pas ce qu'ils disent<sup>117</sup>»), mais le *duduk* est en général très apprécié par tous. C'est à ces moments-là que les pleurs sont les plus bruyants. Peut-être à la fois parce que le *duduk* fait pleurer et déclenche les pleurs, mais aussi sûrement, à cause d'une sur-enchère d'intensité sonore. Le *duduk* remplit l'espace d'un son continu, dans lequel les pleurs peuvent se mêler, se construire, s'accrocher. Le bourdon en particulier est vu comme une sorte de support. « Le *duduk* nous soutient, il appelle le pleur et le soutient<sup>118</sup> » (Altûn, Alagyaz).

Le bourdon définit un cadre, une base, une référence. Hollinger (1999:12) écrit à propos de la polyphonie occidentale : « Le bourdon pourra être considéré comme une véritable *pédale dramatique* de ce discours musical ». Le *duduk*, associé à des émotions particulières, à une géographie spécifique (les montagnes caillouteuses, le *zozan*, le mont Ararat) et à un vécu, passé et présent, magnifié, peut aisément être pensé en *pédale dramatique* des « paroles sur ». Joué au *duduk*, l'espace commun défini par le bourdon est celui des pleurs, de la parole et du pathétique.

### 4.3. Agrandir l'espace : la réverb

Des *kilamê ser* à la mémoire de héros de la communauté sont depuis une dizaine d'années enregistrées en studio (le plus souvent sur commande de la famille du héros) et vendues sur les marchés. Dans ces enregistrements, la voix du chanteur, ainsi que les instruments (le plus souvent *duduk* et synthétiseur) sont dotés d'une « réverb ». Le bourdon, la plupart du temps joué au synthétiseur (ou *duduk* plus synthétiseur), est très présent dans la balance sonore. Il est enrichi lui aussi d'une réverbération, et parfois d'une deuxième et troisième note, créant un bourdon en accord. Ce

<sup>117</sup> « *Ew nizanin çi bejin* ».

<sup>118</sup> « *Дудук нас поддерживает, вызывает плачь и поддерживает его* ».

bourdon épais (plusieurs notes et réverb) définit un espace large, grandiose.

La « réverb » est un effet sonore visant à reconstruire une ambiance d'un lieu plus ou moins vaste par retour de signal sonore. Cet indice perceptuel, permettant à l'auditeur de savoir dans quel espace il se trouve, est l'ajout d'une dimension en plus. La présence de cette réverbération comme celle d'un bourdon (formé d'un accord) place la « parole sur dans un espace étendu.

#### 4.4. Les aigles de la montagne

Dans la parole mélodisée, certaines images en évoquent d'autres. Les aigles de la montagne renvoient par exemple à l'image du *zozan*. Cette image fait voyager alors même qu'elle ne se situe nulle part. L'attention portée à entourer le cadavre (jamais seul, entouré de sons, caméra centrée sur son visage) contraste avec un espace poétique insituable. Cet espace poétique n'a ni unité de temps, ni unité d'espace, mais il a par contre une forte unité d'émotion.

Dans les funérailles, l'espace sonore entoure le cadavre. Le son (plus que la vue) a des propriétés enveloppantes. Cette propriété acoustique du son construit un espace autour du cadavre et de chacun des auditeurs. L'énonciation des *kilamê ser* (voix ou *duduk*) dans les funérailles place alors non seulement le cadavre, mais aussi les auditeurs dans une enveloppe sonore localisée dans le temps et le lieu du rituel. Par l'évocation d'autres *topos* (le *zozan*, l'Ukraine...) et d'autres personnes (le fils qui se trouve dans la pièce voisine, le frère qui est à Moscou...), cet espace sonore est déplacé vers un ailleurs plus ou moins défini. A ce déplacement de l'espace sonore entre le lieu du rituel et un ailleurs se superpose le départ du mort vers l'autre monde.

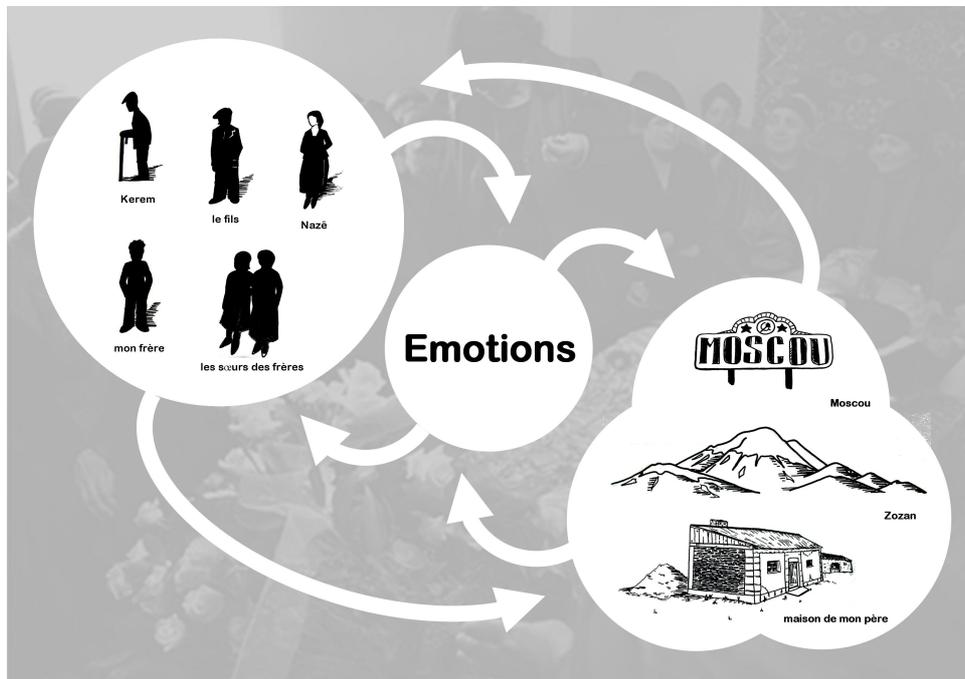


Illustration 45: Interractions entre les lieux, les personnages et les émotions dans la parole mélodisée.

Le lieu de l'énonciation, l'évocation d'ailleurs multiples (*zozan*, maison de mon frère...), le tissage d'un réseau de relations entre les présents et les absents, la mise entre guillemets et la mélodisation de la parole sont autant d'éléments qui créent un univers suspendu. Le bourdon et la réverb quant à eux, suggèrent un espace vaste.

Par les procédés textuels et musicaux qui les constituent, les *kilamé ser* ouvrent vers des lieux atopiques, souvent imbriqués. Ces lieux, chargés d'émotions (*zozan*, maison de mon père, vallée de Laliş) ont des implications profondes liées au sentiment d'exil. Tout se lie : les gens renvoient à des lieux, les lieux renvoient à des émotions, les émotions renvoient à des gens, les gens renvoient à des émotions, les émotions renvoient à des lieux et les lieux renvoient à des gens. Cette phrase peut être schématisée par le schéma 45.

Parle-t-on d'un lieu pour évoquer des gens et des émotions ou est-ce le contraire ? S'il est difficile de déterminer la cause et l'effet, les lieux

présentent une caractéristique plus intéressante encore : celle d'inclure la musique. La mélodisation a cette capacité à créer un espace. La mélodisation de la parole ajoute une dimension à l'espace physique évoqué. C'est un lieu suspendu dans lequel chacun peut entrer.

Endeuillées et spécialistes, ne placent ni l'émotion, ni les *kilamê ser* dans un même espace. Pour les unes, l'émotion et la parole mélodisée vivent à l'intérieur du corps, pour les autres, elles existent dans un espace extérieur au corps. Pour les spécialistes, la « parole sur » n'est pas un vecteur de cœur à cœur, elle est un univers suspendu amplifié par un bourdon et par la réverb. Les femmes créent aussi un univers suspendu, mais d'une manière différente : par la mise entre guillemets, par le discours rapporté, par la mélodisation, par l'évocation de réseaux de relations et d'une topographie atopique.

Dans l'espace de la « parole sur », l'efficacité est plus forte (*cf* Hbo et le nourisson, **doc. 77**). Quel rôle a la mélodisation dans la propagation des émotions ? Au lieu de considérer la musique comme un dispositif sémiologique (« la musique comme médiateur »), les *kilamê ser* nous mènent à penser la musique comme un espace à partir duquel des émotions peuvent se propager. Cette thématique de l'espace, très importante pour les Yézidis dans l'expression de la douleur, sera analysée dans la partie suivante à travers la thématique de l'exil (*xerîb*).

## **Troisième partie**

### **Le goût du tragique**



## Chapître VIII

### L'exil : un deuil partagé

Dans les conversations des Yézidis d'Arménie, les mots *xerîb*, *xerîbîe* et *xerîbîstan* (différentes variations de l'exil / l'étranger / la terre étrangère) se retrouvent quotidiennement. *Xerîb* est un mot d'origine arabe (*garîb*) qui est présent, notamment dans les poésies et les chansons, dans de nombreuses langues du Proche et du Moyen-Orient. Ce mot, très poétique en arabe classique et contemporain, a le sens d'étranger, au sens propre et figuré (étranger dans un pays ou étranger dans sa pensée). D'autres sens existent en arabe, notamment bizarre, curieux, insolite, rare (littéraire). Lorsqu'il est associé à d'autres mots, il peut signifier excentrique, original, loufoque<sup>119</sup>... En kurde, le mot *xerîb* peut être remplacé par *xurbet* (en turec : *gurbet*, de la même racine arabe – *grb-* que *xerîb*), autre mot pour l'exil. Très usité par les Kurdes de Turquie, les Yézidis d'Arménie préfèrent le terme *xerîb*.

En kurde, le mot *xerîb* a une palette de sens très étendue, il peut signifier l'exil, le fait d'être hors de chez soi, hors de son foyer, l'étrange, l'étranger, l'ennemi ou même la nostalgie profonde. Dans la communauté yézidie d'Arménie, la notion d'exil englobe des états divers, tels l'exil économique vers l'ex-URSS et la mémoire d'un exil originel d'Anatolie, mais aussi la mort et la situation des femmes mariées. Vécu au quotidien de fa-

<sup>119</sup> Dictionnaire, arabe/français, français/arabe, sous la direction de Daniel Reig, Larousse As-Sabil collection Saturne, 1983.

çon personnelle ou collective, littérale ou métaphorique, le sentiment d'exil est toujours lié à un état émotionnel particulier : la douleur de la perte. Il est très présent dans les *kilamê ser*, en particulier dans ceux qui sont énoncés lors des enterrements. Dans les « paroles sur » énoncées en contexte funèbre, trois grands types d'exil sont évoqués et mêlés : l'exil de la communauté, l'exil des femmes et l'exil du mort. Après une description des trois types d'exil, nous tâcherons de définir la place de l'exil dans la communauté yézidie d'Arménie.

## 1. Les trois exils

### 1.1. L'exil de la communauté

Depuis la fin de l'URSS, les Yézidis ont massivement émigré, notamment en Russie et en Allemagne. La raison évoquée par mes interlocuteurs est la crise économique qui a frappé l'Arménie depuis lors. Moscou est souvent caractérisée de « maudite » dans la parole mélodisée : elle est la ville pour laquelle tant de villageois ont quitté leur foyer.

Oh, exilé, depuis 7 ans je ne t'ai pas vu, pas entendu,

Mon cœur, que les routes de Russie soient maudites,

Je me sacrifierai pour toi, la maudite Moscou apporte le malheur.

*Wey xerîbo, hevt sala min nedîto, nebînao,*

*Min dît delalê dilê min, rya Ūrisêta şewitî de'vî-de'vî,*

*Qurbana canya teme, Moskva şewitî wêran bêdabetî<sup>120</sup>*

Les éléments de la topographie sont souvent personnalisés : la ville est traître (*xayin*), les montagnes et les sources d'eau fraîche sont amies (*heval, dost*). Le terme *xerîb* peut, dans certains contextes, être traduit non

<sup>120</sup> Extrait d'une parole mélodisée lors des funérailles de Razmig, septembre 2006.

seulement par exil, mais aussi par ennemi. La phrase « *Bajar xerîb e* » a ainsi un double sens : « la ville est exil » et « la ville est ennemie ».

Très largement évoqué dans les *kilamê ser*, le *topos* (les lacs, les sources, le *zozan*, le village, la ville) renvoie toujours à un rapport émotionnel à l'espace : les espaces sont exil ou non-exil, traîtres ou amis<sup>121</sup>. Il arrive encore qu'ils combinent les deux pôles émotionnels. C'est le cas du *zozan* (pâturages). Le départ pour la transhumance est vécu comme un départ pour l'exil (le *zozan* est donc traître et étranger). Mais le *zozan* est aussi un espace que les Yézidis associent avec la vie d'antan, assorti d'une teinte de romantisme nostalgique (le *zozan* est alors non-exil et ami).

L'exil est aussi la mémoire de l'arrivée dans le Caucase en 1828-29 et 1915-16. La vague la plus récente est aussi la plus présente dans les mémoires et dans les *kilamê ser*. Cet exil initial d'Anatolie prend, dans la plupart des cas, Kars comme ville d' « origine ». Si les Yézidis de Transcaucasie sont originaires dans leur grande majorité de la région de Gaziantep, leur déplacement s'est souvent déroulé en deux étapes (d'abord vers Kars ou Van), et seule la deuxième migration est présente dans les *kilamê ser*.

Les Yézidis de la région de Talin évoquent plus fréquemment l'exil d'Anatolie dans les conversations quotidiennes et les *kilamê ser* que ceux des autres régions, probablement en raison de leur cohabitation avec les Sassountsi<sup>122</sup>. Ces derniers sont connus pour entretenir une nostalgie vive envers leurs villages d'origine dans la région de Sassoun (actuelle

---

<sup>121</sup> Dans les lamentations des femmes kurdes de Turquie réfugiées à Istanbul ou Diyarbakir, la nature est un élément central. La différence fondamentale est cependant que, dans le cas de populations déplacées, cette nature n'est souvent plus qu'un souvenir, et tend à être parfois grandement imaginée. La nature, décrite à la fois comme protectrice et menaçante, sert à construire l'image de l'exil. Elle est également souvent protectrice des enfants ou des proches qui ont pris le maquis, telle une mère cachant ses petits, elle se confond alors dans le discours de l'exil avec la terre natale perdue. En ce sens, la nature est, dans les lamentations des femmes kurde réfugiées, un moyen de construire l'image de l'exil, en opposant notamment l'avant et l'après. (Amy de la Bretèque 2004).

<sup>122</sup> Arméniens originaires de Sassoun (Anatolie orientale, aujourd'hui dans le district de Batman).

Turquie). Dans ces villages proches de la frontière, les montagnes de Turquie sont omniprésentes dans le paysage quotidien. La géographie semble ici renforcer et guider la mémoire : cette terre située de l'autre côté de la frontière devient un rappel constant d'un espace aujourd'hui hors d'accès. La mémoire de l'Anatolie, aujourd'hui assez ancienne, est présente dans les « paroles sur le héros » (*kilame ya meraniye*), et non plus dans les funérailles.

Des années ont passé, des années ont passé,	<i>Sal çûn, sal çûn, sal çûn,</i>
Ce n'est pas possible pour les mères de fils, pour les sœurs de frères,	<i>Daykê xorta usa nave, xûşkê bira usa nave,</i>
La main de mon frère est tombée...	<i>Destê birê min ketye...</i>
<i>Hey lê waê, hey lê waê, hey lê waê,</i>	<i>Hey lê waê, hey lê waê, hey lê waê,</i>
Ah, orphelin, ne marche pas dans les montagnes, il y fait froid...	<i>Ax, bêbavo, neçe ç'ya, ç'yaye sarin...</i>
<i>Hey lê waê,</i> viens prendre ta sœur par la main,	<i>Hey lê waê, de were destê xûşka xwe bigre,</i>
Allons ensemble à Kars,	<i>Bê were em tevayî herin hetanî Qersêye,</i>
Nous demanderons à <i>Dewrêşê Erd</i> <sup>123</sup>	<i>Emê pirsyarekê bikin ji Dewrêşê Erdêye,</i>
Nous dirons: « Comment va mon fils ? » <sup>124</sup>	<i>Emê bêjin gelo h'alê kurê min têda ç'ye.</i>

La mémoire d'un exil d'Anatolie est partagée avec les Arméniens. Survivants du génocide de 1915-1916, une grande partie des Arméniens d'Arménie sont originaires d'Anatolie. Chaque année, le 24 avril, date anniversaire de l'arrestation de l'intelligentsia arménienne de Constantinople (événement symbolisant le début du génocide), l'Arménie est en deuil (ill.46). Ce jour-là, tout Erevan rend visite au monument commémorant le génocide pour déposer une fleur près de la flamme éternelle. Une longue et lente file se constitue sous la pluie (qui semble ne jamais rater le rendez-vous) jusqu'à l'entrée du monument représentant les cinq parties disper-

<sup>123</sup> Dans la religion yézidie, *Dewrêşê Erd* est le protecteur de l'âme des défunts.

<sup>124</sup> Extrait d'une parole mélodisée lors des funérailles de Razmig, septembre 2006.



**Illustration 46:** En fin de journée, le 24 avril, un mur de tulipes entoure la flamme éternelle du monument à la mémoire du génocide arménien. (Photo Onnik Krikorian)

sées et perdues de l'Arménie telles des pierres tombales bancales. Au centre, la flamme. Des bus venant de villages plus ou moins éloignés de la capitale attendent entre les *marchroutka* (minibus) de la ville, gratuits pour l'occasion. Les Yézidis se joignent aux Arméniens dans les cérémonies de commémoration.

En arménien, le terme diaspora (*spjurk*) n'existe que depuis les années 20, mais l'importance de l'exil ne date pas du génocide (Ter Minasian 1997: 26-27). *Xopan*, terme arménien pour exilé ou émigré, est une image constitutive de l'Arménité, et ce au moins depuis le 19<sup>ème</sup> siècle. Le « *Xopan* », est celui qui part chercher une vie meilleure ailleurs: il part gagner de l'argent, dans l'idée de rentrer au pays riche. Mais le retour n'est qu'un futur imaginaire qui n'arrive pratiquement jamais. Cette tradition d'exil est illustrée dans la littérature arménienne par un genre dénommé « complainte d'exil », qui daterait au moins du 11<sup>ème</sup> siècle. Dans ces complaintes, les termes employés pour qualifier l'exil sont nombreux. On peut

relever le mot *xarib* (version arménienne de *xerîb/garib*) et l'image de la grue comme métaphore de l'exilée. Robert Arnot, dans son introduction au livre *Armenian Literature* publié en 1904, souligne l'importance du thème de l'exil et du pathétique au sein de la littérature arménienne<sup>125</sup>. Les Arméniens ont une tradition d'écriture ancienne qui permet à un chercheur contemporain de retracer l'ancienneté de l'importance du sentiment d'exil. Les Yézidis, au contraire, ont adopté, dans un souci de démarcation par rapport aux « gens du Livre » (musulmans et chrétiens), un interdit d'écriture qui ne nous permet pas de remonter de façon certaine aussi loin dans le temps. Cependant, tout porte à croire que la place accordée à ce sentiment ne date pas des déplacements vers le Caucase. Les Yézidis s'insèrent en effet dans une culture régionale de la douleur et de l'exil qui est présente historiquement en Anatolie dans les communautés kurdophones, arménophones, grécophones et turcophones.

Les Yézidis, en tant que communauté, sont exilés de deux manières: ils sont exilés d'Anatolie (cet exil est collectif et lié à des persécutions) et ils s'exilent vers les métropoles russes et européennes (cet exil est individuel –ou par famille- et économique). Ces deux exils se distinguent aisément ne serait-ce que par leur historicité: l'un est passé, l'autre est actuel. De plus, le village de Transcaucasie est, selon les situations, lieu d'exil (dans le cas de l'exil d'Anatolie), ou lieu de « non-exil » (dans le cas de l'exil vers les métropoles russes). Même si ces deux exils ne présentent aucune concordance de temps ni de lieu, les Yézidis les mêlent dans les *kilamê ser*. Dans l'univers suspendu créé par l'énonciation mélodisée, les références temporelles et spatiales n'ont plus la même valeur que dans le discours parlé: les époques et les lieux peuvent se rencontrer.

---

<sup>125</sup> On trouve de nombreux chants d'exil ou plaintes d'exil dans des recueils de chants, légendes et textes arméniens. Voir par exemple Boyajian (1916 : 1), *Armenian Popular Songs translated into English*, Venice St Lazarus (1852 : 6, 12, 18, 30), Blackwell (1896 : 35-37, 98).

## 1.2. L'exil de la mariée

Durant les cérémonies de mariage, il est fréquent d'entendre la mère de la fiancée (ou une autre femme du foyer de la fiancée) énoncer un *kilamê ser* pour sa fille qui quitte le foyer paternel (*mal*) afin d'aller vivre dans la maisonnée de la famille de leur mari (Rudenko 1982:14). Le soir des noces, une « ronde lourde » (*govendê girane*) est dansée par la mariée, le marié et les participants au son du *zurna* et du *dohol*. Cette danse est lente et triste. Les visages sont graves, les mouvements des danseurs sont réduits et contrôlés et la fiancée pleure (voir **doc. 8 et 9**). Mes interlocuteurs m'ont souvent décrit cette expérience comme un départ pour l'exil : dans leur nouveau foyer, les jeunes femmes disent vivre entourées d'étrangers, vivre en exil (*xerîb/xerîbîstan*). Cet exil est sans retour : les femmes sont enterrées dans le lignage de leur mari.

Au cours de leur vie, les femmes sont souvent appelées « fille de (nom du père) », puis « mère de (nom du fils) » (Allison 1996: 43). En se mariant, les femmes changent de foyer, mais leur appellation ne change que lorsqu'elles donnent naissance à des fils : c'est alors que le changement effectif de lignage a lieu. Le rapprochement entre mariage et exil a été relevé dans d'autres communautés du Moyen-Orient (Delaney 1991: Amy de la Bretèque 2010sp). Dans les villages turcophones d'Anatolie, Delaney (1991 : 117) a noté que l'extérieur du village étant *gurbet* (exil), une jeune fille mariée hors du village est dite vivre en éternel *gurbet*. Exil est ici à prendre au sens de « vivre hors du groupe (familial, villageois...) ». La particularité de ce rapprochement chez les Yézidis tient peut-être non seulement à la place qui est accordée à l'exil des femmes dans les *kilamê ser* (notamment dans les enterrements), mais aussi aux règles de comportement qui en découlent pour la bru. Celle-ci, en étrangère au foyer, doit suivre la règle du *buktî* (mot formé à partir de *buk*, la bru) jusqu'à la naissance du premier enfant, ou parfois même du deuxième.

La règle est surtout constituée d'interdits à la fois dans l'espace villageois et familial.

1. Interdiction de retourner voir sa famille pendant une période qui varie d'un mois à trois mois.
2. Interdiction de sortir seule de la maison (allant parfois jusqu'à une interdiction d'aller chercher de l'eau au puits). Trop sortir de chez soi déclenche immédiatement les comérages des autres<sup>126</sup>.
3. A l'intérieur de la maisonnée, la bru n'a pas le droit de manger devant les personnes plus âgées qu'elle.
4. Elle n'a par ailleurs pas le droit d'adresser la parole aux personnes du lignage de son mari qui sont plus âgées qu'elle, en particulier aux beaux-parents et aux hommes, en signe de respect. Elle doit autant que possible éviter d'être dans la même pièce qu'eux, en particulier avec le père et le grand frère. La bru ne peut donc parler qu'à son mari, aux sœurs cadettes du mari et aux enfants. Elle ne s'adresse aux autres membres de sa belle famille que par gestes. Ce n'est qu'en devenant mère qu'elle pourra commencer à parler (à voix basse) avec certaines personnes. Le beau-père est celui auquel elle adressera la parole en dernier.

Ce statut de bru, étrangère dans son nouveau foyer, est stabilisé au fil des années par la naissance de fils, puis de petits-enfants. Le carcan s'estompe et la parole peut être assumée publiquement. Les femmes qui disent des « paroles sur » ne sont pas les jeunes brus. Elles ne suivent plus la règle du *buktî*. Elles ont souvent des brus (les femmes de leurs fils) qui vivent avec elles dans le foyer de leur mari. Dans les rares cas où j'ai pu

---

<sup>126</sup> Au village d'Alagyaz, seules les femmes *apoci* (guérilléros du PKK) et Cemile (la médecin du village) échappent à cette règle : c'est-à-dire des femmes non mariées, en quelque sorte sans genre. Les habitants du village disent de Cemile qu'elle est comme un homme : elle a fait des études, elle n'est pas mariée, elle n'a pas d'enfant et elle a fait la guerre (dans les rangs du PKK en Irak).

observer des femmes plus jeunes énoncer des *kilamê ser*, les commentaires des femmes âgées oscillaient entre « quel chagrin » et « quel toupet ». Pour une jeune femme, mélodiser publiquement la parole est un contournement de l'interdit du *buktî*. Le droit de parole est avant tout réservé aux femmes âgées<sup>127</sup>.

Lors des enterrements, les *kilamê ser* évoquent fréquemment cet exil féminin. Par exemple, quand le chef du foyer meurt, ses belles-filles peuvent chanter :

Le père de mon foyer nous a laissées, je suis à nouveau étrangère, je suis en exil.	<i>Bavê mala me çû ber rehma Xwedê, ez dîsa xerîb im, li xerîbistanê me.</i>
---	--

Dans les *kilamê ser*, les femmes rappellent le statut d'étrangères des brus qui se sont installées dans leur foyer paternel. Pour leur plus grand dépit, ces étrangères se sentent chez elles, en particulier après la mort du père, ou, pire encore, du frère.

J'ai peur de m'approcher du portail de la maison de mon père,	<i>Ditirsim çaxê bême ber derê mala bavê xwe</i>
J'ai peur que les femmes de mes frères soient des étrangères	<i>Tirsa min wê tirsêye – jinê birê min qîzê xelqêne</i>
Elles diront : « Qui est-elle ? »	<i>Wê bêjin kêye, kê nîne</i>
Elles diront : « C'est une vagabonde, elle est venue, elle va partir »	<i>Wê bêjin rêwî bû, xwera hat, dagerya</i>
Je dirai alors : « La maison des voisins est meilleure que celle de mon père »	<i>Ezê paşê bêjim: mala cînara mala bavê min çêtire</i>
[...]	[...]
Les femmes des frères sont des étrangères, elles sont grossières avec nous	<i>Jinê birê merya qîzê xelqêne, merya hiltên</i>

<sup>127</sup> Dans les villages, les filles sont mariées jeunes, en général vers 15 ou 16 ans. Il est rare qu'elles suivent un cursus scolaire complet. L'école comporte 12 classes. Les filles sont scolarisées jusqu'à la 8<sup>ème</sup> classe (14-15 ans), puis elles restent à la maison pour être préparées au mariage. Il est même honteux pour une fille d'aller à l'école après cet âge. Les garçons y vont jusqu'à la 12<sup>ème</sup> classe (sauf ceux qui partent pour la transhumance, ils ne sont en général pas scolarisés).

Si nous allons à la maison pater-  
nelle, nous tombons dans le feu

Les femmes de mes frères sont des  
étrangères, elles ferment devant  
nos yeux le couvercle des casse-  
roles<sup>128</sup>

*Wekî em herin mala bavê xwe, emê bi-  
kevin k'ûra vî agirî*

*Jinê birê me qîzê xelqêne, devê derdanê  
xwe digrin*

L'image de la femme exilée est ici celle de la vagabonde errante (« C'est une vagabonde, elle est venue, elle va partir »), tandis que les femmes des frères ont pris possession du foyer du père (« Elles ferment devant nos yeux les couvercles des casseroles »). Le départ des filles lors du mariage est de règle dans les sociétés patriliénaires et patrilocales. Il est courant que le père et le fils d'une femme n'appartiennent pas au même lignage. La spécificité se trouve ici dans l'assimilation entre cet exil et les deux autres types d'exil (celui du mort et celui de la communauté). L'exil de la mariée, permanent (la jeune femme quitte à jamais le foyer paternel) ou temporaire (la jeune fille, en engendrant un fils, stabilise sa position dans le nouveau foyer en garantissant la survie du lignage de son mari), est formulé en lien avec un sentiment d'exil plus large.

### 1.3. L'exil du défunt

Le parallèle entre la mort et le voyage est présent dans de nombreuses traditions de par le monde (Champault 1979, Ribeyrol 1979 :49, De Sike et Hutter 1979). Les Yézidis font aussi ce rapprochement : la mort est un départ vers l'autre monde. Le voyage du défunt est celui d'un exilé qui part pour un ailleurs lointain et inconnu<sup>129</sup>. L'image du chemin de l'exil que doit emprunter le défunt est fréquemment évoquée dans les « paroles sur le mort »<sup>130</sup>.

Oh, grue, grue aveugle,  
Demain le vent soufflera, là, où par

*Bê qulingo, qulingê vê berîê,  
Wê şevê baê xwê xwe bide belekîê,*

<sup>128</sup> Extrait d'une parole mélodisée par Hbo, Alagyaz, août 2007.

endroits la neige est restée,

Si des étrangers viennent poser des questions sur votre père,

*Hergê xeribîê çolê bîn pirsâ bavê we bikin,*

Je dirai: «Préparez mon père, il part pour l'exil»<sup>131</sup>.

*Bê karê bavê xwe bikin wê here xeribîê.*

Dans l'extrait de *kilamê ser* précédent, la nièce du défunt, prenant la voix de la fille du défunt, dit : « Préparez mon père, il part pour l'exil ». L'autre monde est ici exil par opposition à notre monde (celui de la vie terrestre). Cependant, le monde dans lequel nous vivons connaît diverses formes d'exil qui peuvent, lors d'un décès, s'ajouter à l'exil qu'est la mort. Cette superposition d'exils est très fréquente dans les *kilamê ser* énoncés lors de la mort d'un villageois exilé hors de son village ou de la mort d'une femme sans fils.

Lorsqu'un villageois meurt en exil, tout est fait pour que son corps soit enterré dans le cimetière du village : le cadavre peut être ramené de très loin (Sibérie, Allemagne). L'arrivée du corps est célébrée dans la parole mélodisée comme un retour d'exil, qui est cependant immédiatement suivi par un départ vers un nouvel exil.

Tu as assez pleuré sœur, assez pleuré amèrement,

*Go xûşkê bese tu bigrî, bikewgîrî,*

Regarde autour de toi, beaucoup sont comme toi,

*Hela der-dorê xwe binihêre gelek hene,*

La mort a aussi frappé notre maison,

*Hela çerxa vê mirinê hatye dora me jî,*

<sup>129</sup> Rudenko a publié en 1973 un article intitulé « Курдские лирические песни “dilokê xeribîyê” и их связь с погребальным обрядом » (« Les chansons lyriques kurdes “*dilokê xeribîyê*” et leurs liens avec le rituel funèbre »). L'étude concerne avant tout des Yézidis d'Arménie (et non des Kurdes musulmans), mais il était à l'époque de règle de penser les Yézidis sous l'enseigne « Kurdes ». Par ailleurs, l'auteur parle de « *dilokê xeribîyê* ». Le mot *dilok*, vient de *dil*, le coeur. Littéralement, il s'agit de « ce que nous dit le coeur sur l'exil ». Dans sa formulation en russe, l'auteur écrit cependant « chant lyrique sur l'exil ». Comme dans l'ensemble de la bibliographie, la distinction entre ce qui est pensé comme du chant et ce qui est pensé comme de la parole n'est pas soulignée.

<sup>130</sup> Sur le lien entre mort et exil dans d'autres traditions funèbres, voir notamment Delaporte 2008 et De Sike et Hutter 1979.

<sup>131</sup> Extrait d'une parole mélodisée lors des funérailles de Razmig, en septembre 2006.

*Wey lê lê lê, hey lê* ma sœur orpheline,

Père, père, tu es au loin, en pays étranger,

Notre père est rentré vivant de l'exil,

Demain il retournera en exil,

Il partira, et ne reviendra plus<sup>132</sup>.

*Wey lê lê lê, hey lê xûşka mine* bêbavê,

*Bavo, bavo, xerîvo, rê dûro, bavo, bavo,*

*Bavê me saxe ji xerîbê hatye,*

*Wê dîsa sivê berê xwe bide xerîbê,*

*Wê here îdî naê, naê.*

Lorsqu'une mère sans fils meurt, les lamentations parlent d'une double mort car elle ne laisse derrière elle aucun descendant qui permettrait au lignage de survivre – même si elle a beaucoup de filles, puisque toutes appartiennent au lignage de leur mari ou futur mari.

Notre mère n'a ni père, ni frère

*Ne have, ne birangê dayka me h'elale*

Que Dieu protège ses trois filles, elle n'a pas de fils

*Dûrî serê hersê qîza warê wêyî reşe*

(...)

J'attendrai à jamais ton retour d'exil

*Ç'evê minê rênga xerîbê teda maye*

(...)

Sœur Xazrat a hurlé : « Kulilk, fils, je suis étrangère, étrangère dans ce Cizire ».

*H'izret xaê kire gazî, go « Kulilk lao, go ezê xerîbim, xerîba vê Cizîrê »<sup>133</sup>*

Dans les deux extraits précédents, la mort est un deuxième exil pour le défunt. Dans le cas du villageois dont le corps est rapatrié et enterré dans son village, la première situation d'exil est annulée (on célèbre, par le rapatriement du corps, le retour d'exil) avant le départ pour le nouvel exil. Dans le cas des femmes, la situation d'exilée n'est atténuée que par la naissance des fils. Sans descendance masculine, la mort est double: à l'exil de

<sup>132</sup> Extrait d'un *kilamê ser* énoncé dans les funérailles de Razmig, en septembre 2006. On peut relever que la lamentatrice qui est une nièce du défunt prend, par ses paroles, la place de la sœur du défunt (qui était assise à ses côtés).

<sup>133</sup> Extrait d'une parole mélodisée par un *şêx* lors de funérailles à Sipan en décembre 2005.

la mort s'ajoute celui de leur enterrement en terre étrangère dans le lignage de leur mari.

En même temps qu'elles permettent le passage du mort de l'« ici » (le foyer) à l'« ailleurs » (l'exil), les funérailles entraînent le retour des membres « exilés » de la communauté. (1) Les corps des défunts morts en exil sont rapatriés. (2) Les femmes mariées assistent aux funérailles des membres de leur foyer paternel. (3) Les parents exilés en Russie font leur possible pour rentrer au village. Ainsi les funérailles, exil des uns, sont le retour d'exil des autres. Le *kilamê ser* suivant illustre cet appel des exilés à rentrer au village pour les funérailles. Le ton est un peu héroïque : les deux défunts sont morts sur le front du Karabakh au début des années 90.

Traître destin, pourquoi as-tu fait cela,	<i>Feleka xayîn, te çima wa kir,</i>
Tu as détruit notre maison, éteint notre foyer,	<i>Mala me xiravkir, ocaxê me korkir,</i>
Le cœur de nos ennemis s'est réjoui, malveillant,	<i>Dilê dijmina, neyara me şakir,</i>
Ah, pourquoi Valod n'a-t-il pas attendu la fin de l'année, et frère Ali a ravivé notre plaie,	<i>Ax, de çawa Valodê bira sal tamam nekir, E'liê bira birîna me tezekir.</i>
A nouveau le destin fatal a secoué la tête et menacé de la main,	<i>Feleka xayîn careke dinê serî h'ejand, ç'epîê xwe me barkir,</i>
Dépêchez-vous, frères, envoyez la mauvaise nouvelle en exil,	<i>De go gelî birano, bikin, bilezînin, caveke nebixêrîê xerîbîêra bişînin,</i>
Dites aux malheureux Feyzo et Mîşa : venez vite,	<i>De bêjin Feyzo, malxiravo, Mîşa, ocaxkoro, neseकिन werin,</i>
Que Lêyla, mariée depuis 7 ans, prenne Tital par la main et rentre à la maison paternelle.	<i>Hevt sal Lêyla destê Titalê bira bigrin ser mala bavê xweda poşman vegerin,</i>
La famille de mon père était une famille d'hommes, une famille de lions,	<i>Mala bavê min mala mêra bû, mala şêra bû,</i>
Dieu, qui a vu, qui a entendu,	<i>Hewara me navê Xwedê, kê dîtye, kê bînaye,</i>
Comment en un an la famille s'est effondrée.	<i>De çawa nava serê salekêda hev belabû<sup>134</sup>.</i>

<sup>134</sup> Extrait d'un *kilamê ser* enregistré pour la mort de Valode Misto et Sebrîe Keleş décédés au Haut-Karabagh.

Etre *xerîb*, séparé des siens, est tragique, au moins pour ceux qui restent au village. La communauté se reconstruit autour des va et vient lors des mariages, mais surtout des funérailles. La fête des tombeaux (*cejna mazala*) est aussi une fête majeure dans le calendrier et tous font leur possible pour rendre visite aux tombes familiales ce jour-là. Les *kilamê ser* énoncés sur les tombes familiales lors de cette fête évoquent le retour d'exil des parents qui viennent rendre visite aux défunts. Dans cette configuration ce sont les vivants qui sont exilés, tandis que le défunt attend, au village, leur retour d'exil.

## 2. Le sentiment d'exil

### 2.1. Les représentations du foyer

#### *La maison, la maisonnée et le four*

Le foyer peut être désigné par deux mots : *mal* et *ocax*. Tous deux indiquent la maisonnée au sens des membres qui y habitent ou qui constituent le foyer. *Mal* revêt en plus le sens de maison (au sens des murs et du toit qui la constituent). Quant au mot *ocax*, il qualifie aussi le four traditionnel creusé dans le sol dans lequel le pain est cuit et sur lequel on peut réchauffer des plats (ill.47).

Le mot *ocax* est défini par Egiazarov comme « synonyme de foyer » (1891: 36). Dans son étude sur les traditions et coutumes des Kurdes de la région d'Erevan, il rapporte des pratiques observées dans les villages yézidis marquant l'importance du *ocax* dans le sentiment d'appartenance à un foyer. Il était par exemple courant, pour une jeune fiancée, de tourner plusieurs fois autour du *ocax* avant de quitter la maison paternelle en signe d'adieu à sa famille. De même, lorsqu'un nom était donné à un nouveau-



**Illustration 47:** *Ocax*, village d'Irind, région de Talin.

né, on le faisait tourner autour du *ocax* en signe d'appartenance à ce foyer. Enfin, Aristova (1966: 93) note qu' « un fils qui se sépare de la maison paternelle prend une branche en feu dans le *ocax* et l'emporte dans le sien ». Si ces pratiques semblent aujourd'hui avoir disparu, l'importance du *ocax* reste significative. L'expression « *kure ocax* » (le fils du *ocax*) utilisée pour un enfant dont son père est fier, en témoigne. A l'inverse, l'expression « *beocaxe* » (sans *ocax*) est une injure qualifiant les bâtards et les hommes sans honneur.

### *Un foyer fait de matelas étrangers*

Chaque maison yézidie se doit d'avoir un *stêr*. Généralement installé dans la pièce de vie, disposé à l'Est, le *stêr* est une pile de matelas et de couvertures posée sur des pierres ou sur un sommier. Il est recouvert d'un tapis ou d'un drap qui est relevé la nuit. Ouvert du coucher du soleil au le-



**Illustration 48** : En haut, *stêr* ouvert (village de Şamiram), en bas, *stêr* fermé (village de Çamuşvan).

ver du soleil, le *stêr* « remplace le soleil en son absence » (*şêx* Edit, Tbilissi). Les *şêx* et les *pîr* sont dans l'ensemble plus attentifs aux heures d'ouverture et de fermeture du *stêr* que les *mirîd* (ill. 48).

Le *stêr* est très respecté. Il est à la fois une représentation visuelle du foyer et un protecteur des biens du foyer : les Yézidis cachent dans le *stêr* des objets précieux. Glissés entre deux matelas, ces objets seront à l'abri, car toute personne étrangère au foyer qui mettrait la main à l'intérieur du *stêr*, entre les matelas, aurait, aux dires de mes interlocuteurs, le bras coupé par le *stêr*. Par ailleurs, le *stêr* aurait aussi le pouvoir de rendre les objets cachés, invisibles aux personnes étrangères au foyer.

Certains *stêr*, en particulier ceux des maisons de *şêx* et de *pîr*, sont des lieux de pèlerinage. Dédiés à un *hurî* ou à l'un des sept anges, ces *stêr* ont alors une spécialité : protéger le bétail, soigner des maladies, etc. Les visiteurs embrassent le *stêr* puis posent leur front contre ce dernier en demandant aide et protection au *stêr* et aux créatures qui y habitent. Les Yézidis attribuent au *stêr* le pouvoir de réaliser des vœux mais aussi de punir. Les règles à suivre en sa présence sont nombreuses. Il est par exemple impossible de déplacer le *stêr* sans effectuer de *qurban* (sacrifice animal) et sans demander l'avis du *şêx*. Dans le cas contraire, la vengeance du *stêr* peut être terrible. Tamara<sup>135</sup> m'a raconté l'histoire de sa grand-mère qui, jeune mariée, avait changé le *stêr* de place sans savoir que c'était interdit.

« Le soir, elle vit deux anges discuter à son chevet : « On la tue ? » dit l'un. « Elle est jeune » répondit le second. La jeune mariée, effrayée, courut se réfugier entre ses beaux-parents en tremblant. Quand elle leur raconta ce qu'elle avait fait, ils

<sup>135</sup> Originaire de la plaine, Tamara vit à Hangavan dans la banlieue d'Erevan, avec ses beaux-parents et son mari qui l'a « enlevée » quand elle avait 14 ans. Elle en a aujourd'hui 28, et n'a toujours pas d'enfants. Elle a rendu visite à tous les lignages de *şêx* et de *pîr* qui aident les femmes à tomber enceinte, sans succès pour le moment. Elle pense qu'une de ses belles-sœurs, jalouse de sa bonté et gentillesse, lui a jeté un sort. Elle ne pourra tomber enceinte avant d'avoir contré ce sort.

firent un sacrifice en pleine nuit, en rechangeant la place du *stêr*. » (Tamara, décembre 2008) <sup>136</sup>

Tamara en est sûre : les anges auraient tué sa grand-mère si le *stêr* n'avait pas été remis en place avec un *qurban*. <sup>137</sup>

Mraz Cemal <sup>138</sup>, lors d'une de nos conversations, a défini le *stêr* en ces termes : « C'est une représentation symbolique du foyer et des relations que chacun doit établir avec les autres ». Pour illustrer son propos, il a ajouté l'explication suivante :

« Il est interdit de dormir sur les matelas du *stêr*, ni de s'asseoir dessus. On ne peut s'asseoir sur un matelas qui n'est pas le sien, on ne s'assoit pas sur le matelas de son frère et de sa belle-soeur. C'est comme un contrat familial: tu te dois de respecter les membres de la maisonnée, y compris les pièces rapportées. On croit au *stêr*, on le respecte. Le *stêr* est l'honneur (*tchest'*/*namus* <sup>139</sup>) de la famille, on y met les portraits des défunts. Le Xûdâne Male habite dans le *stêr*. Le *stêr* est le Dieu familial » <sup>140</sup>.

<sup>136</sup> « Однажды, вечером, она видела два мэлэка, они спорились над её кровать : « Убить её? » сказал первый ангель. « Она всё таки молодая » ответил второй. Невеста, дрожащая от стаха, убежала к родителям мужа. После её рассказ, они быстренко завершили курбан в середине ночь и вернули стэр в своё место ».

<sup>137</sup> Les histoires sur le *stêr* sont nombreuses. Tamara raconte, par exemple, qu'un enfant naissant d'une relation sexuelle qui aurait eu lieu dans la pièce dans laquelle se trouve le *stêr* (ce qui est interdit), deviendrait fou. Tamara dit que sa belle-sœur, après avoir eu des relations avec son mari près du *stêr*, reçut dans la nuit une énorme gifle. Elle réveilla alors son mari et lui demanda: « Pourquoi me frappes-tu ? » Mais son mari dormait profondément. En se regardant dans un miroir elle vit la marque d'une main, toute rouge, sur son visage.

<sup>138</sup> Mraz Cemal, poète et journaliste au journal *Rya Taze* vit à Erevan. Il est originaire de Rya Taze (Gundesaz).

<sup>139</sup> *Tchest'* (честь) en russe, et *namus* en kurde signifient l'honneur, une qualité importante et longuement discutée pour chacun des villageois dès que l'occasion se présente.

<sup>140</sup> « Нельзя спать над матрасами стэра, нельзя садиться. Нельзя садиться над матрасом, который не твой, или садиться над матрасом брата и его жены. Это семейный контракт, ты должен уважать члены семьи, даже и хэрибы. Мы верим в стэр, уважаем его. Это честь семьи. На него стоят фотки мёртвых. Худане Мале живёт внутри. Стэр – наш семейный бог ».

Si le *stêr* est constitué d'autant de matelas qu'il y a de membres dans le foyer, personne ne peut pointer le doigt vers un matelas et dire : « C'est le mien ». Le *stêr* est pensé comme un tout. Les ajouts et retraits de matelas dans le *stêr* ne sont d'ailleurs pas toujours synchronisés avec les naissances et les décès. Les matelas qui entrent dans la composition du *stêr* sont en général des dons du *şêx* et du *pîr*. Ces derniers ont eux-mêmes reçu les matelas en don. Il arrive parfois aussi, lors d'un jour faste, qu'un membre du foyer achète un matelas pour le mettre dans le *stêr*. En ce cas, il convoque le *şêx* (ou le *pîr*) afin qu'il énonce un *qewl* pour l'occasion. Enlever un matelas du *stêr* relève plus ou moins du même processus. Les membres du foyer peuvent donner un matelas en cadeau à leur *şêx* ou à leur *pîr*. Ces derniers offriront à leur tour ce matelas à un de leur *mirîd* qui l'inclura à son *stêr*. Il n'est pas rare non plus que la famille décide de brûler l'un des matelas lorsque ce dernier s'avère pourri ou trop vieux. La circulation des matelas n'est ainsi pas strictement liée aux arrivées et aux départs des membres du foyer.

Cependant, lors d'un décès, la famille endeuillée achète ou confectionne un matelas, appelé « matelas du défunt », qu'elle offre à son *şêx* ou son *pîr*. Celui-ci le mettra dans son *stêr* ou le donnera à un de ses *mirîd*. Donner le matelas du mort à d'autres est intéressant à plusieurs titres : le *stêr* n'est pas constitué des matelas de nos morts, mais il est constitué des matelas des morts des autres, le *stêr* vient donc de l'extérieur du foyer.

Représentation du foyer, le *stêr* est constitué au moins en partie par les matelas donnés. D'une certaine manière, chacun des foyers existe par l'exil des autres foyers. Sans faire de lien direct entre les défunts des autres et nos vivants, cette pratique de don de matelas rappelle la croyance des Yézidis en la métempsychose. La mort est un exil en attendant que l'âme réintègre un corps. Le lien entre la circulation des âmes et celle des matelas n'est pas évident. Mais ce qui est sûr est que, sauf exception, quand on rajoute un matelas à son *stêr* (à son foyer) c'est que quelqu'un est mort. La

constitution de l’emblème du foyer est directement liée aux décès dans la communauté.

## 2.2. La nécessité d’exil

Dans les « paroles sur », l’exil est à la fois (1) la perte de l’origine entraînant une douleur existentielle (*derd*), et (2) ce qui permet à la société de se construire.

1. L’analyse des paroles des *kilamê ser* a montré que les exils sont toujours liés à la perte et à l’absence. Cet état provoque nostalgie profonde et « coeurs brûlants ».
2. Les Yézidis ne semblent pas chercher à sortir de cette situation d’exilés, même lorsque l’exil est « évitable » ou lorsqu’il y aurait un retour possible. Les lignes suivantes en témoignent.

Les Yézidis se souviennent de leur exil d’Anatolie avec douleur. Si pendant longtemps les frontières étaient fermées, aujourd’hui tous peuvent voyager vers la Turquie ou l’Irak. Mais personne ne songe à un « retour ». Si quelques rares individus ont effectué un voyage « touristique » vers les terres de leurs ancêtres, personne ne songe à s’y installer, et tous trouvent cette idée grotesque. A ma question sur la possibilité d’un « retour » vers l’Irak du Nord, Nariné s’est exclamée :

« Vivre avec des gens qui mangent avec leurs doigts assis par terre ? En voilà une idée ! Qui est assez fou pour partir vivre à Hewler, avec les musulmans, quand tu as Moscou à portée de mains ! » (septembre 2007)<sup>141</sup>

---

<sup>141</sup> « Жить с людьми которые кушают на земле, руками? Странное желание! Кто сума сошёл до такой степени, чтоб поехать жить в Хаулар, среди мусулман, когда можно и в Москву ».

Nariné oublie peut-être la politique draconienne qui avait été menée dans les premières années de l'Arménie soviétique pour apprendre aux populations villageoises l'usage des chaises, tables et couverts. Pour elle, la frontière est solidement tracée non seulement entre les musulmans et les Yézidis, mais même entre les Yézidis de Transcaucasie et ceux d'Irak :

« Les Yézidis d'Irak sont nos frères, nous sommes de la même famille, mais eux sont moins bien éduqués, ils sont restés loin derrière » (septembre 2007).<sup>142</sup>

Nariné n'est pas la seule à se sentir différente des Yézidis d'Irak. Malgré l'ouverture des frontières, rares sont ceux qui envisagent de donner leur fille en mariage à une famille de Yézidis d'Irak. Par contre, les mariages avec les Yézidis d'Allemagne (originaires de Turquie ou d'Irak) sont assez recherchés. Si la nostalgie pour l'Anatolie est évoquée dans les récits et « paroles sur », l'avenir est bel et bien tourné vers la Russie et vers l'Allemagne qui connaissent une émigration de Yézidis très importante ces dernières années. Tous songent à partir, au moins pour quelques années, tenter leur chance ailleurs. La situation économique n'est certes pas simple en Arménie, et les villageois vivent dans des conditions assez précaires. Mais cet exil est peut-être aussi lié à une culture du départ répandue dans les régions montagneuses des Balkans, d'Asie Mineure et de Transcaucasie. Commentée dans une littérature à la fois anthropologique, géographique et historique (Derhemi 2003; Hristov 2008; Kasimis, Papadopoulos et Zacoboulou 2003; Moullé 2008), cette culture du départ est toujours associée à une hypertrophie du sentiment de douleur, de perte et de nostalgie.

---

<sup>142</sup> « Езиды из Ирака - братья наши. Мы все из одной семьи, но они не так воспитанные как мы, они остались за нами ».

### 2.3. Un sentiment exprimé en parole mélodisée

L'exil est vécu de multiples manières par les Yézidis au cours de leur vie. Plus qu'une situation objective, l'exil est un sentiment. Celui-ci s'énonce très souvent mélodisé, qu'il soit exprimé dans la conversation quotidienne ou dans les funérailles. Le terme *xerîb* lui-même est souvent prononcé avec un appui prolongé sur la dernière syllabe, comme pour souligner la charge émotionnelle du mot.

Dans la parole mélodisée, les exils se mêlent, se superposent, épaississant ainsi la douleur de la perte. Dans son *kilamê ser* (**doc. 74**), Altûn se dit exilée, de même que son petit-fils Romîk, son fils Şaliko et son frère Seroj. Dans le *kilamê ser* d'Altûn, l'exil réunit ainsi la mort (pour son frère Seroj et son fils Şaliko), la perte du père (pour Romîk) et la perte du fils (pour Altûn).

Cette épaisseur du sentiment d'exil n'est pas spécifique aux Yézidis, elle se retrouve dans une aire culturelle plus large. Elle est illustrée dans la mystique musulmane. Hafêz décrit la vie comme une « étape d'exil » (Hafêz, ghazal 353, 1<sup>er</sup> vers, traduit par Charles-Henri de Fouchécour, 2006: 894). Les écrits mystiques comparent l'exil terrestre à un voyage initiatique (Popovic et Veinstein 1996, Beningsen 1985) et la naissance est considérée comme un acte d'arrachement au divin (Champault 1979). Décrit par Benoît Fliche comme « une expérience d'altérité vécue sur un mode positif ou négatif » (2004:127), l'exil ne qualifie pas uniquement une expérience de mobilité « forcée » liée à une souffrance profonde, mais également une expérience mystique.

Les cas où la musique permet d'unir autour d'un sentiment de douleur partagée, sont nombreux. C'est le cas du sentiment de *mila* (la pitié, la compassion) chez les Tsiganes de Transylvanie (Bonini-Baraldi 2010sp), du *kaimos* (chagrin profond) dans la Grèce contemporaine (Lekkas 2004 :181-189), du *duende* des Gitans d'Andalousie (Pasqualino

2004 :120-125), ou encore du *saudade* (nostalgie) dans le fado portugais (Lourenço 2004, Pais de Brito 2004). Pour les Yézidis, ce sentiment d'exil, partagé par tous, est vécu en paroles mélodisée. Le mode d'expression de l'exil n'est en général pas celui de la simple parole, mais bien celui des *ki-lamê ser*.



# Chapître IX

## Traître destin !

Dans cette communauté d'exilés, les *kilamê ser* syncrétisent la douleur de la perte et mobilisent la mémoire autour du sentiment de douleur du souvenir. Analysant tour à tour la souffrance, le sacrifice et le martyre, ce chapitre s'efforcera de dépeindre un personnage incontournable des *kilamê ser*: le destin, illustré par sa traîtrise et son union avec le tragique.

### 1. Corps en souffrance

La souffrance est une thématique incontournable des *kilamê ser*. Les mots qui la qualifient sont nombreux : *êşîn, kul, êş, kul û derd...* Que ce soit en contexte funèbre ou dans un contexte quotidien, les « paroles sur » font toujours référence à des corps en souffrance, à des maux sans remède, à une douleur fatale. Les énonciatrices affirment vouloir souffrir, avoir mal, se noyer, mourir... L'image que l'on donne de soi-même est celle de la faiblesse et de la vulnérabilité, de la profonde souffrance. Voici quelques exemples de formules courantes :

- Le feu brûle mon cœur (*Agir berdaye dilê min*)
- Mon cœur blessé (*Dilê min birîndaro*)
- Blessure de mon coeur (*Birînê kula dilê min*)

- Mon frère, tristesse de mon cœur (*Birê min, kesera dilê min*)
- Blessure profonde et terrible (*birîna bêxweya h'erame*)
- Ax, comme mon cœur pleure (*Ax, çawa digrî dilê min*)
- Mes yeux sont remplis de larmes (*Hêsir kete ç'evê min*)
- Ils n'ont pas soigné ma plaie (*Birîna min derman nekir*)
- Mon mal de tête ne passe pas (*Eşa serya min bernade*)
- Que puis-je faire de mon cœur blessé (*Ezê çawa bikim dilê şikestî*)
- Pourquoi suis-je si fatiguée (*Ez çira ha westyame*)
- Je souffre (*Min qelyao*)
- Je suis une grue, j'ai crié (*Qulingim, diqîryam, ay, diqîryam*)
- Je mourrai (*Ez bimrim*)
- Je ne sais pas ce qu'il va advenir de moi (*Nizam, çawa be hale min*)
- Ô, Dieu, dieu, quelle lourde pression (*Hewar, hewara Xwedê, çi zulmeke girane*)

On peut distinguer deux sortes de souffrances : l'une, morale (cœur brûlant) et l'autre, physique. Toutes deux se mêlent dans la mise en mots (le deuil est par exemple fréquemment comparé à une blessure). Cette souffrance, exprimée en mots, est aussi incorporée dans une gestuelle spécifique. Arrivées à un certain âge (celui d'être grand-mère), ces femmes (et en particulier celles « au cœur brûlant ») soupirent en s'asseyant, gémissent en se levant, ponctuent les silences de *wey wey wey*, se frappent les cuisses et la poitrine en racontant des faits douloureux. Elles intègrent une souffrance physique dont elles ne se départiront plus. Le corps fait mal, la

maladie est toujours logée quelque part<sup>143</sup>. La souffrance corporelle est alors la somatisation de la douleur existentielle.

Lors des funérailles, cette gestuelle est accentuée : les femmes se griffent (ou tentent de se griffer), se frappent (ou tentent de se frapper), s'arrachent les cheveux (ou tentent de se les arracher). Les femmes les moins endeuillées sont chargées de veiller sur celles qui seraient susceptibles de se faire mal pour les en prévenir. La souffrance corporelle que ces femmes souhaitent s'infliger rejoint celle qui est clamée en mots, celle qui ne quittera pas leur cœur.

Des attitudes similaires ont été relevées dans de nombreuses études sur le deuil et les lamentations dans les pays méditerranéens (Arrighi-Landini 1995, Casta 1979, Galal 1937, Westermarck 1926), les Balkans (Brai-loiu 1979, Daniel 1995, Dimitrijevic-Rufu 1995, Stewart 1993 :27), le Proche-Orient et le Moyen-Orient (Amy de la Bretèque 2002, 2004, 2005; Bakhnul 1990 :154; Khouri 1993). Dans l'ensemble de ces travaux, l'expression corporelle et vocale du deuil inachevé est toujours une affaire de femmes (et en particulier de femmes âgées). Les hommes, souvent tenus à l'écart, ont pour seule parole celle du canon (le Coran, la Bible...). Dans la communauté yézidie, cette séparation des rôles entre hommes et femmes apparaît aussi, mais elle est moins clairement délimitée : les hommes peuvent, dans certains cas, énoncer des « paroles sur » et pleurer ouvertement. Les *qewl* et *beyt* des religieux et les *kilamê ser* des spécialistes ne sont pas les seuls énoncés possibles des hommes, mais les hommes ne sont ouvertement endeuillés que lors de morts « héroïques ».

Dans la région, d'autres cultures aménagent des moments d'expression publique de la douleur par les hommes. C'est le cas du chiisme lors de

---

<sup>143</sup> A la question « Comment vas-tu ? (*Tu çawa yî ?*) », les réponses diffèrent en fonction des âges. Si la réponse est toujours la même : « Bien (*Pok im / Baş im*) », le ton sur lequel celle-ci sera formulée est assez significatif. Si les jeunes filles peuvent avoir une voix légère, les réponses des femmes âgées ressemblent à des gémissements, et l'auditoire peut être sûr que les phrases suivantes seront le récit des maux endurés (deuils familiaux et douleurs corporelles telles des maux de jambes, de cœur et de tête).

la fête de l'*Ashura* (commémorant la mort de l'Imam Husseyn à Kerbela en 680)<sup>144</sup>. Ce jour-là, les hommes, en procession, s'infligent des souffrances corporelles sévères (flagellation à l'aide de chaînes métalliques, perforation de certaines parties du corps...). Le martyre et l'injustice sont des éléments centraux du chiisme. Cette « exacerbation de la souffrance » (Richard 1991 :20) passe par la représentation et la transmission du drame de Kerbela, dans le *tazieh*<sup>145</sup>, un théâtre populaire qui illustre la scène de la mort de Husseyn. Pour cette mort tragique et héroïque, l'expression publique de la souffrance et du deuil est strictement l'affaire des hommes (que ce soit lors des processions ou du *taziye*).

## 2. Je suis ton sacrifice

Le sacrifice est une thématique récurrente des *kilamê ser*. La formulation la plus fréquente est certainement « que je sois ton sacrifice » (*ez qurbana te me*). *Qurban* signifie littéralement le sacrifice animal. Ce mot, d'origine arabe, est présent dans de nombreuses langues de la région. Pour les Yézidis d'Arménie, *qurban* est employé à la fois pour le sacrifice des moutons et des vaches lors de fêtes religieuses et, métaphoriquement, pour le don de soi. Il est parfois aussi traduit par « victime ».

Le mot *qurban* est omniprésent dans les funérailles. Les phrases suivantes sont quelques exemples de formulations parmi les plus fréquemment employées :

- Je suis le sacrifice de tes blessures (*Ez qurbana birînê teme*)
- Je suis le sacrifice de tes cheveux dorés (*Ez qurbana biskê zerim*)

<sup>144</sup> En Iran et Irak notamment.

<sup>145</sup> *Tazieh* ou *taziye* désigne en Iran un genre théâtral particulier commémorant le martyre de l'Imam Husseyn (voir notamment Champault 1979, Battesti et Karimi 1979, Esmaili 2004, Kovalenko 1979, Pinault 1992). Le même mot désigne parfois (notamment en Azerbaïdjan et en Turquie) les cérémonies de deuil (Amy de la Bretèque 2002, 2005).

- Je suis le sacrifice de tes yeux et de tes sourcils (*Ez qurbana ç'ev-biriê teme*)
- Je suis le sacrifice des blessés de la maison de mon père (*Qurbana birîndare mala bavê xweme*)
- Je suis le sacrifice de vos malheurs (*Ez qurbana kula dilê weme*)

Lors des veillées funèbres, ainsi que dans la vie quotidienne, certaines phrases évoquant le sacrifice des vivants pour le défunt ne font pas usage du mot *qurban*, mais l'idée du sacrifice est cependant bien présente :

- Je suis blessée (*birîndarim*),
- J'ai dit : « Que mes yeux deviennent aveugles » (*Min go : ç'evê xwe derxe*)
- Si ta sœur avait pu mourir à ta place (*Bira dewsa te xweyînga te bimra*)
- Fils, que ta mère soit malheureuse (*Lao, bira dya te dêranbe*)
- Que tes yeux deviennent aveugles (*ç'evê te korbe*)
- Que les cheveux de ta sœur et de ta tante soient coupés (*Por-gulîê xûşka, meta te kurbe*)
- Quand les frères des soeurs meurent, que les soeurs soient leur sacrifice (*Birê xûşka gava dimrin, bira xûşk qurbana dira bin*)

Qu'il s'agisse des énoncés des hommes ou de ceux des femmes, le sacrifice de soi est une thématique centrale des *kilamê ser*. La façon de vivre ce sacrifice est cependant bien différenciée dans chacun des cas: si les hommes se posent en héros tragiques à la fin de leur existence, les femmes se sacrifient au quotidien.

## 2.1. Femmes sacrifiées

Dans le discours des femmes, l'espace féminin est décrit comme étant celui de la douleur. On a vu que le mariage, souvent très jeune, est dépeint comme un premier déchirement. Les jeunes mariées disent souffrir d'une nostalgie profonde pour leur famille. Les grossesses et les accouchements, malgré la joie que les naissances procurent, et alors même qu'elles consolident le statut de la mère dans le foyer de l'époux, sont aussi qualifiées d'épreuves douloureuses par les femmes. Les malades sont également assistés par les femmes. Après la quarantaine, celles-ci affirment bien souvent vivre en souffrance, vivre les malheurs des autres.

Le mot *qurban* n'est pas réservé au seul contexte funèbre, il est également présent dans le langage quotidien des femmes. C'est un « mot doux » des mères à leurs enfants (*qurbana min* : mon sacrifice). Il peut être alors compris au sens de l'amour par le don de soi. Dans les villages yézidis tout comme à la ville, la vie des femmes est consacrée avant tout aux enfants et à la vie domestique (dans les villages, les femmes s'occupent de surcroît de la traite des vaches, des moutons et du séchage de la tourbe –*kiziak*– qui sera utilisée pour le poêle en hiver). Les femmes ont ainsi moins d'espace de vie hors du foyer, hors de la communauté que les hommes<sup>146</sup>. En se dévouant pour leurs enfants, en se sacrifiant pour eux, les femmes donnent un sens et un poids à leur existence.

Si les femmes ne sont pas les seules à vivre en souffrance, ce sont elles qui sont autorisées à le dire et à le faire savoir à la communauté. En exprimant cette douleur en *kilamê ser*, les femmes la rendent effective et présente. Elles en retirent en échange un rôle, qui leur est désormais attribué, de gestionnaires des peines. En mélodisant leur douleur, les femmes disent aussi se soulager : les *kilamê ser* les aident à assumer leur chagrin. Ce rôle cathartique de la parole (mélodisée ou pas) lors des funérailles et

---

<sup>146</sup> Elles sont par ailleurs scolarisées moins longtemps que les hommes.

des rituels de deuil est analysé dans de nombreux travaux (Amy de la Bretèque 2002, 2005; Andreesco 1986, 1990; Brailiou 1979 :19; De Sike et Hutter 1979; Doubleday 1988; Efendieva 2001; Farkhadova 1991; Guiart 1979 :10; Herndon 1990; Khouri 1993; Péruchon 1997; Rudenko 1982; Thomas 1975 et 1985; Vaulay 2008). Mais dans le cas des femmes yézidiées de Transcaucasie, l'aspect cathartique de la parole n'est que peu évoqué et le bien-être ressenti après avoir dit une « parole sur » n'est pas central dans les discussions<sup>147</sup>. La raison en est peut-être que les femmes au « coeur brûlant » ne cherchent pas de remède à leurs souffrances. Dans son *kilamê ser* (**doc. 74**), Altûn promet de garder en elle, jusqu'à sa mort, la peine de la perte de son fils et de son frère, et du statut d'orphelin de son petit-fils (lignes 41, 42 et 43). Altûn ne souhaite pas guérir de ses maux, ni sortir du deuil.

Cette attitude de sacrifiée n'est pas réservée aux femmes, mais elle se décline pour les hommes sous une forme plus héroïque.

## 2.2. Hommes martyrs

Le sacrifice des hommes est associé à l'honneur *-namus* (dont il est question dans le chapitre sur la vendetta). La belle mort est celle qui a vengé un frère ou celle qui a défendu la patrie (notamment pour les morts lors de la guerre au Karabagh). En ce sens, les hommes se sacrifient pour une cause. Ils peuvent alors être pensés en martyrs (*fedayi*). Il est intéressant de remarquer que les Yézidis d'Arménie n'emploient que très peu le mot *şe-*

---

<sup>147</sup> Dans certaines traditions funèbres, les lamentations et les pleurs sont pensés en remèdes. Le pleur est un signe ou un espoir de guérison, alors que le rire est lié à la folie. Dans le Sud et l'Ouest de l'Azerbaïdjan, Azad Asazade, ethnopsychiatre, a observé des rituels qui mobilisent le village entier lorsqu'un villageois est atteint de folie. Tous forment un grand cercle, chantent en frappant des mains pour faire danser le « fou » qui est placé à l'intérieur du cercle jusqu'à épuisement. Lorsque celui-ci s'écroule par terre de fatigue, tous observent sa réaction : s'il se met à pleurer, il guérira, s'il se met à rire, il restera fou à jamais (discussion personnelle, Bakou, février 2002) . Dans la région de Bakou, les pleurs des femmes sont dits laver les péchés du mort, tandis que le rire est associé au ricardement moqueur du diable (*Şeytan*). (Amy de la Bretèque 2002)

*hid* (employé par les Kurdes de Turquie) pour le martyr. Ce mot d'origine arabe est en effet employé dans tout le Proche et Moyen-Orient musulman pour désigner, entre autres, les martyrs pour la foi – l'islam). Les Yézidis, peut-être par souci de démarcation par rapport aux musulmans, emploient le mot arménien *fedayi* pour martyrs.

En héros tragiques, le sort des hommes n'est pas plus à envier que celui des femmes : la fatalité est de mise, la fin sera noire. La différence est cependant que les femmes se sacrifient au quotidien par leur parole et leur souffrance corporelle, tandis que les hommes sont dans cette posture à la fin de leur vie, devenant à leur mort des héros tragiques, des martyrs de la communauté. Le sacrifice des hommes est d'autant plus commenté et respectable que la mort est tragique et inattendue.

La tragédie est constitutive du statut social des sacrifiées (les femmes) et des martyrs (les hommes). Cette quête de tragique se situe, pour les hommes comme pour les femmes, dans la dernière partie de leur vie. Celui qui a bien souffert (pour un homme en héros tragique, pour une femme en endeuillée pour ses proches) reste présent dans les mémoires. Sa vie est honorable !

### 3. Un destin tragique ?

#### 3.1. La volonté du destin

Le destin (*felek*) est une figure importante des *kilamê ser*. Il est très souvent personnifié: il agit, il vient rendre visite, il trahit... Voici quelques exemples d'évocation du destin relevés dans des « paroles sur »:

- *Ay*, destin, tu m'as trompée (*Ay, felekê, te li min barkir*)
- *Ay* destin malheureux (*Ay felekê bêbextê*)

- Mon destin est un traître (*Feleka min xayîne*)
- Pourquoi toi, destin, m'as-tu coupé les ailes (*Te çira felekê qolanê milê min, dûrî zarê, danîne*)
- Le destin est avec un arc et des flèches autour de nos tentes (*Felekê tîr kevanê xwe hildaye dora koç'ê*)
- Destin, le destin est traître, qu'il soit maudit (*Felekê, feleke xayîne, de bira xêrê-waê qe nevîne*)
- A l'aide, chagrin, que le destin des assassinés soit maudit (*Hewar, zulme, bira feleka kuştya xêrê-waê qe nevîne*)
- Fils, je ne sais pas pourquoi l'envoyé du destin m'a trompée, prise et emportée (*Lao, nizam, çira qasidê olimê mêrê felekê ez xapandim, hilan, birin*)
- Le destin est injuste envers moi (*Felekê minra neheqe*)
- Je ne sais pas, toi, mauvais destin, ce que tu attends de moi (*Nizam, feleka xirav, çi ser sîngê min dixazî*)

En « disant » et en « agissant », le destin se dote d'une agentivité qui, sinon, incomberait aux autres acteurs. Caractérisé le plus souvent par l'adjectif *xayîn* (traître), le destin est celui qui nous éloigne de nos proches (exode vers les grandes villes, mariages...) et fait de chacun une âme en peine. En ce sens, l'exil est fatalité et souffrance. Il est la conséquence de la volonté du destin. Ce dernier, traître et maudit, prévoit toujours le malheur : le destin heureux n'existe pas.

### 3.2. Un destin partagé

Les Yézidis d'Arménie partagent avec les Arméniens l'idée d'un « destin commun » non seulement par la mémoire d'un passé partagé dans l'empire ottoman (en qualité de « non musulmans »), mais aussi par leur fuite vers la Transcaucasie et par leur destin de soviétiques et post-soviétiques côte à côte. La mémoire partagée d'un même destin tragique est pré-

sente dans les « paroles sur le héros » comme celle sur Jahangir Agha (**doc. 81**) qui a combattu aux côtés du général Andranik lors de la bataille de Sardapat (1918). Les Yézidis sont très fiers du nouveau *pamiatnik* (monument<sup>148</sup>) érigé à la mémoire de Jahangir Agha, à Erevan, et de la mention du nom de Jahangir Agha sur le mémorial de la bataille érigé dans la ville d'Aparan. Yézidis et Arméniens partagent aussi la mémoire de la fuite d'Anatolie vers le Caucase en 1915-1916 (et pour certains dans le courant du 19<sup>ème</sup> siècle) mais les « paroles sur » ne parlent que peu de ce passé.

Durant la période soviétique, de nombreux auteurs ont écrit des oeuvres littéraires, historiques ou folkloriques sur l'amitié entre les peuples arméniens et kurdes (à l'époque, on ne parlait pas de Yézidis, la religion étant bannie...). Le poème épique *Kar u kulik* en est un bon exemple, de même que l'ouvrage de A. Djindi *Sur l'amitié des peuples arméniens et kurdes dans le folklore*, publié en 1960 dans la revue « Nouvelles de l'académie des sciences d'Arménie » (Erevan). Ces écrits soulignent toujours, en plus de traits culturels communs, un passé de souffrance et une alliance face à un ennemi commun (le musulman, le turc –ces deux mots étant parfois employés en synonymes).

Dans la communauté yézidie, la souffrance est aujourd'hui revendiquée à plusieurs niveaux :

1. par les femmes: « Nous sommes femmes parce que nous souffrons »,
2. par les Yézidis « martyrisés par les musulmans »,
3. par la Kurdicité, (sous l'influence de la télévision kurde satellite ROJ-TV émise de Bruxelles et liée au PKK) : « Nous sommes Kurdes parce que nous souffrons »<sup>149</sup>, et,

<sup>148</sup> Littéralement : ce qui entretient la mémoire.

<sup>149</sup> En Turquie, ces dernières décennies, en raison du conflit armé et de l'évacuation de milliers de villages, les femmes ajoutent à leurs douleurs un nouvel exil vers les grandes métropoles, le deuil de leur village et de leurs morts. (Amy de la Bretèque 2004, 2010sp., Wedel 2001: 113-122). La souffrance et l'exil prennent alors souvent une teinte politique.

#### 4. par l'Arménité et le souvenir du génocide.

A des échelles différentes, être ensemble se fait dans la douleur, par le partage d'un destin malheureux, entretenu dans la tension, toujours actualisée, de l'exil. Ces différentes échelles de culture de la douleur et du sacrifice sont un des traits culturels importants de cette région (Anatolie, Perse, Caucase, Balkans). La richesse des musiques de la douleur en est un marqueur (*taziye, tèziyè, rembetiko, amanedhes, gazeller, ghazal...*). La circulation du vocabulaire de la douleur en est un autre (*derd, xerîb, qurban...*).



# Chapître X

## Un pathétique h eroique

Dans cet univers de culture du malheur et de destin traître, la « belle mort » est celle dont les lamentations resteront en mémoire, seront répétées et commentées jusqu’à ce qu’elles se détachent du contexte funèbre. C’est surtout pour les hommes que les « paroles sur » le mort se perpétuent en dehors du contexte funèbre. Leur mort est d’autant plus mémorable qu’elle est tragique et h eroique.

Ce chapître portera d’abord sur les modalités de la mort mémorable (pour les hommes), puis sur les « paroles sur » le mort qui, devenant des « paroles sur » le héros sont partagées bien au-delà du cercle familial, villageois et parfois même au-delà de la communauté yézidie d’Arménie.

### 1. Mort privée, mort publique

#### 1.1. Mourir en héros

Les meurtres pour venger l’honneur (*namus*) sont courants dans la communauté yézidie. Dans ce contexte de valorisation des morts tragiques, la mort par vendetta est parmi les plus h eroiques. La nouvelle « Vengeance » (*Мечть*), de l’auteur kurde-yézidi Emerik Sardar, publiée en

2005 dans le livre *La noce a eu lieu deux fois*<sup>150</sup>, illustre bien les enjeux de la vendetta chez les Yézidis d'Arménie. L'action se déroule durant la période soviétique dans un village yézidi de la région d'Aparan. Après le meurtre d'un homme, ses frères (et cousins) doivent se charger de venger l'honneur de la famille. Dans l'Arménie soviétique en quête d'un avenir radieux, la vendetta était une pratique bannie par toutes les institutions (de l'enseignement scolaire, aux fêtes des *soviet*, en passant par les réunions des travailleurs du kolkhoze). Les hommes qui auraient dû venger leur famille ont petit à petit abandonné l'idée. La sœur du défunt, dépitée devant l'attitude des hommes de son foyer, en vient à venger de ses mains son frère. Emerik Sardar m'a affirmé avoir basé cette nouvelle sur des faits réels. Pour lui, cette histoire montre que la pratique de la vendetta est encore bien vivante. Si les femmes de la communauté ne prennent que très rarement les armes, Emerik affirme qu'elles sont les premières à entretenir le feu de la vengeance. Par leurs *kilamê ser*, elles attisent le feu jusqu'à ce que vengeance soit faite.

Dans *Honneur et Baraka*, Raymond Jamous propose une lecture des pratiques de vendetta comme « un échange faisant intervenir simultanément deux niveaux de l'honneur, l'un collectif, l'autre individuel » (1981 : 81). Le meurtrier engage son honneur personnel en plus de celui de sa famille dans la vengeance. Cet échange d'« un mort pour un mort » est alors la reconnaissance d'un adversaire égal, ou en tout cas digne d'être combattu.

« L'honneur suppose que l'on aille au devant des autres et qu'on n'ait pas peur de les affronter. [...] Le meurtre est un échange, car la vengeance n'est pas simplement conçue comme un moyen de punir, de sanctionner l'agresseur qui a porté atteinte à l'intégrité du groupe ; elle est un contre-défi

---

<sup>150</sup> *Свадьбу сыграли дважды*

par lequel l'on reconnaît la valeur de l'agresseur, et l'on affirme la sienne en lui répondant » (Jamous 1981 :68).

Dans la communauté yézidie d'Arménie, comme dans le rif marocain, la mort par assassinat est une mort honorable. On retrouve la même image dans les deux communautés : celle du défunt mort « comme un lion » (« *bh.al el assad* » dans le rif [Jamous 1981 :78], « *wekê şêr e* » dans les *kilamê ser* des Yézidis).

Dans cette perspective d'échange de meurtres, de défi et contre-défi, la parole mélodisée peut être pensée comme un espace oratoire dans lequel chacune des énonciatrices va tenter, par les mots, de rétablir l'honneur bafoué. Quand les mots viennent à manquer d'efficacité, certaines en viennent aux mains, comme dans la nouvelle d'Emerik Sardar. Le proverbe qui ouvre la nouvelle est d'ailleurs assez révélateur : « Un lion est un lion, qu'il s'agisse d'une lionne ou d'un lion » (*Şêr şêre, çi jin, çi mêre*).

Dans un contexte de vendetta, chacun doit prendre position pour l'une des parties qui s'opposent. Assister ou ne pas assister à des funérailles est à ce titre révélateur. A Şamiram, en avril 2006, un homme tué par vendetta a été veillé, puis enterré. Le défunt, un cinquantenaire, avait été poignardé au cœur par le frère de sa femme. Le meurtre avait eu lieu à Moscou, mais le corps du défunt a été rapatrié au village de Şamiram pour y être enterré. Dans le cercueil ouvert, le visage du défunt semblait encore plus livide que lors des morts ordinaires. A ma question sur la possibilité d'enregistrer, le frère cadet du défunt a répondu de manière catégorique:

« Impossible d'enregistrer ou de filmer, ce serait risquer de donner des informations sur la vengeance que nous préparons à nos ennemis »<sup>151</sup>.

<sup>151</sup> « Нельзя снимать аудио или видео, а то какие-то информации про того, что собираемся организовать могут достать до наших врагов ».

Le beau-frère du défunt était en effet originaire du même village de Şamiram que le défunt. Les deux clans ennemis qui cohabitent plus ou moins bien en temps normal se sont reformés, et tous les villageois ont dû prendre position : décider leur présence ou non aux funérailles. S'il est peu probable que les détails du meurtre se décidaient au chevet du défunt, il est certain que l'atmosphère qui entourait le cadavre à venger était tout à fait inhabituelle. Au premier jour de veille, les pleurs avaient une force et une tension telles, qu'ils rappelaient le moment de la mise en terre. Les *kilamê ser* ne laissent aucun doute : le sang sera lavé par le sang. Si, dans la plupart des cas, il est simple d'enregistrer ou de filmer des funérailles, dans le cas de cette mort qui appelait la vengeance, le frère du défunt s'est opposé non seulement à la caméra et au microphone, mais aussi, au bout de quelques heures, à ma présence. Pour lui, les participants aux funérailles de son frère devaient clairement faire partie de ceux qui allaient réclamer vengeance. Par les voix criées, les pleurs sonores et les paroles agressives, ce moment revêtait une charge émotionnelle forte qui devait mener, trois mois plus tard, à un meurtre en réponse. Dans sa logique, les funérailles étaient déjà un premier pas vers la vengeance.

Il est important de relever que la mort par assassinat n'est pas la seule mort honorable. Mourir au combat dans la guerre au Haut-Karabagh (**doc. 85 et 86**) ou à moindre échelle, mourir dans une catastrophe aérienne (**doc. 87**), dans un accident de voiture ou lors d'un séisme (**doc. 79**), sont aussi des morts honorables qui pourront être mélodisées en « paroles sur le héros ». Intimement liée au destin, la mort héroïque est ainsi avant tout la mort violente et inattendue (par opposition à la mort calme, prévisible).

## 1.2. Du bandit au « mafioz »

Au fil de l'histoire, les Kurdes (et les Yézidis dans une moindre mesure) ont gagné une réputation de brigands, de bandits de grands chemins

et de pillleurs<sup>152</sup>. En 1956, Nikitine décrit le brigandage chez les Kurdes en ces termes :

« La rapine et le brigandage ne sont pas considérés comme crime, mais, au contraire, d'après leurs conceptions, sont tout à fait dignes d'un homme brave et chez aucun autre peuple ne sont aussi étroitement liés à son caractère, mode de vie et coutumes... » (Nikitine, 1956 :78)

Souvent décrite comme « naturelle » et « intrinsèque à ce peuple », cette caractéristique a été parfois décrite avec une sorte de romantisme pour ce « peuple des montagnes » (Benningsen 1960 :514) et continue à être pensé comme telle par certains Yézidis (et Kurdes). Bro, le maire du village d'Avtuna (région de Talin), m'a accueillie à l'entrée de son village, en avril 2006, avec cette phrase :

« Amie bienvenue, je me tuerai pour toi ». (*Hevala, bi xer hati, ji te ra bimirim*)

Plus tard dans la soirée, je demandais la raison de cette phrase à mon arrivée. Ce à quoi Bro répondit :

« C'est notre tradition, soit on tue pour toi, soit on se tue pour toi ». (*Ev cemetî me ye, ji te re bikujin, yan ten kustin...*)

Ici l'ennemi s'oppose à l'invité (*mêvan*). L'invité est roi, il est celui pour lequel l'hôte se sacrifie. A l'inverse, l'ennemi doit être sacrifié. Dans ce rapport à autrui, il existe toujours un sacrifié.

Il est très probable que Bro ait dit cette phrase pour faire impression, mais elle n'en reste pas moins révélatrice d'une certaine image de soi. Les Yézidis parlent souvent avec nostalgie d'une époque de brigandage

---

<sup>152</sup> Sur les pratiques de rapine et de brigandage chez les Kurdes, voir Nikitine (1956 :75-86). Sur les pratiques de brigandages dans cette région depuis la période hellénistique et jusqu'à aujourd'hui, voir notamment Briant (1976 :163-258), Brunbauer et Pichler (2002), Herzfeld (1985), Hobsbawm (1969).

qu'ils associent à une certaine noblesse et liberté par rapport aux pouvoirs centraux. Pour Bro, l'existence d'une mafia kurde/yézidie importante en Russie est liée à cette même quête de noblesse et de liberté.

Dans la Russie tsariste, cette vision à la fois idyllique et effrayante du « bandit de grands chemins » était avant tout celle du montagnard caucasien lui aussi rebelle aux pouvoirs centraux. Cette image ambivalente du montagnard est représentée dans la littérature russe du XIX siècle: Alexandre Pouchkine (*Le prisonnier du Caucase* 1822), Lev Nikolayevitch Tolstoï (*Hadji Mourad* 1904), Michail Lermontov (*Un Héros de notre temps* 1840).

Durant la période soviétique, un nouveau type de bandit apparaît: les *vory v zakone* (*воры в законе*) ou « bandits professant le code ». Ces bandits sont issus du monde carcéral de l'époque stalinienne. Les purges de Staline, dans les années 30, remplissent les camps de travail de l'Union Soviétique de prisonniers politiques et de prisonniers de droit commun (Riasanovsky 1996: 545-547). Dans ce monde carcéral, des structures informelles et des hiérarchies se répandent. Les *vory* (bandits), organisation basée sur l'idée de fraternité, constituent une aristocratie criminelle qui a le commandement dans chaque camp. Ceux-ci se comportent comme des organisateurs d'activités criminelles, comme des arbitres lors des conflits entre individus ou groupes d'individus, et représentent l'institution judiciaire informelle ultime à l'intérieur des murs de la prison.

La société des *vory v zakone* a d'abord été contenue derrière les barbelés des camps de prisonniers. Les *vory* ont cependant réussi petit à petit à organiser un réseau d'aide mutuelle en dehors des camps. Ce système d'entraide était dirigé vers les frères (*brat*) nouvellement libérés. Il était un lieu de recrutement de nouveaux membres et d'organisation d'activités criminelles hors des camps, en même temps qu'il fournissait une aide financière aux proches des *vory* faits prisonniers. Le code professionnel des *vory*, caractérisé par un éthos fortement anti-étatique (interdisant toute forme de

coopération et de travail avec l'État) et par une autorité morale conférée à certains *vory*, faisait de cette structure criminelle un cas à part durant la période soviétique, contrastant fortement avec d'autres formes de crime organisé (Volkov 2002: 58-60).

Les *vory v zakone* ont toujours bénéficié d'une certaine forme de bienveillance ou en tout cas de respect de la part de nombreux soviétiques, notamment de la part des personnes critiques du système. Les *vory v zakone* n'avaient en aucun cas l'appellation de *mafia*, terme réservé en Union soviétique à un tout autre ensemble d'activités criminelles. Selon la terminologie soviétique, le terme *mafia* désignait essentiellement à une « corruption liée à une occupation spécifique » (la mafia de la métallurgie, du bois, des fruits, des légumes, de l'hôtellerie, des transports, etc.) qui détournait les biens de certains secteurs de l'industrie vers le marché noir (Naylor 2002:38, Riasanovsky 1996: 544, 615)<sup>153</sup>. La coopération entre les entrepreneurs du marché noir et les officiels du Parti garantissait une certaine immunité face aux actions policières de l'État (Grossman, 1977:32). Comme le souligne Tobias Holzlehner (2007):

« Cette coopération entre acteurs de l'économie de l'ombre et officiels marqua un tournant important dans le champ des activités criminelles en URSS. La séparation entre l'État et le monde criminel, exemplifiée par l'ethos anti-étatique de la Fraternité des Bandits, devint de plus en plus floue ».

Lors du démantèlement des grandes structures étatiques dans la période post-soviétique, une multitude de petites entreprises et de marchés de rues est apparue, créant une configuration idéale pour un nouveau genre de criminalité. Dès le début des années 90, de nombreux groupes de racket<sup>154</sup>

<sup>153</sup> Les manques en biens de consommation fournissaient de nombreuses opportunités d'activités illégales, surtout au début des années 1970 lorsque l'économie centralisée de l'URSS était de plus en plus incapable de satisfaire la demande croissante.

<sup>154</sup> Ces racketteurs des rues étaient appelés *bandity* (« bandits, malfrats »), *sportsmeny* (« sportifs »).

ont commencé à extorquer de l'argent à des entrepreneurs privés en échange de leur protection<sup>155</sup>, devenant vite des personnages incontournables de quasiment tous les marchés de rue en Russie. A leur tête se trouvent des personnages appelés *mafiozy*, souvent d'anciens *vory*.

Dans le contexte soviétique, les Yézidis (alors décomptés parmi les Kurdes), ont eu leurs *vory v zakone*. Mais c'est surtout dans la période post-soviétique que les Yézidis se sont illustrés dans le milieu criminel russe. Les journaux moscovites relatent régulièrement des faits commis par la « mafia kurde » ou la « mafia yézidie » (les journaux moscovites ont une tendance certaine à penser que toutes les « mafia » sont caucasiennes...). Les Yézidis en Arménie m'ont souvent rapporté cette information, non sans une certaine fierté. Cette tradition criminelle post-soviétique n'est pas présente uniquement à Moscou ou dans les métropoles russes. Les *mafiozy* Yézidis (et Arméniens) sont aussi présents à Erevan.

Par ailleurs, deux autres voies de non légalité se sont ouvertes aux Yézidis depuis la fin de l'URSS. D'une part, la possibilité de rejoindre les rangs du PKK s'est offerte à ceux qui étaient dans la mouvance identitaire « kurde ». La présence de guérilléros du PKK en retraite dans les villages yézidis d'Arménie a participé à l'enrôlement de jeunes recrues. D'autres ont choisi la voie de la contrebande entre la frontière arménienne et turque. Originaires des villages yézidis de la région de Talin (ou parfois Hoktemberian), ils passent clandestinement la frontière turque transportant, selon les besoins du moment, des armes, des médicaments pour les guérilléros du PKK ou encore de la drogue qu'ils revendront à d'autres passeurs<sup>156</sup>.

<sup>155</sup> Le terme désignant les services de protection est *krysha* (крыша), signifiant « toit ».

<sup>156</sup> Le parcours de Cengîr est assez typique des contrebandiers actuels. En 2007, Cengîr, du village de Guilto sortait juste de prison. Il avait été arrêté trois ans auparavant par la police des frontières arménienne pour contrebande d'armes et de médicaments pour les guérilléros du PKK. Ses frères venaient de payer la caution pour qu'il puisse sortir. Cengîr s'était déjà fait prendre à la frontière quelques années auparavant, mais il avait payé sa liberté en s'engageant volontaire dans la guerre du Haut-Karabagh, dans laquelle il affirme fièrement avoir beaucoup tué.

## 2. De la lamentation au chant de héros

La plupart de mes interlocuteurs pensent que les « paroles sur les héros » (*kilamê ya meraniye*) étaient à l'origine des lamentations funèbres (*kilamê ser şine*). Commentant des morts nobles, elles seraient restées dans la mémoire (collective ou individuelle). L'exil, le destin noir et maudit et le sacrifice de soi sont les éléments indispensables à la création de héros tragiques. Ces qualités, exclusivement « post-mortem », sont dépeintes dans les énoncés funèbres. Les « paroles sur les héros » sont en effet presque toujours pour des héros morts, comme si le statut de héros ne pouvait être atteint qu'après avoir connu un destin tragique entraînant la mort<sup>157</sup>.

Le *kilamê ser* suivant est énoncé à la mémoire du beau-frère d'Îskan, mort lors de la bataille de Camuşvan. Cette « parole sur » le héros est semblable à une « parole sur » le défunt, tant au niveau musical que sémantique. **(doc.80)**

*Hay mon aimé, hay mon aimé, hay  
mon aimé, hay mon aimé*

*Hay mon aimé, hay mon aimé, hay  
mon aimé, hay mon aimé*

*Hay mon aimé, dans la plaine de Ca-  
muşvan a eu lieu une bataille*

*Une grande bataille a eu lieu dans la  
plaine de Camuşvan*

*Malheureux, j'entends les tirs des  
mausers*

*J'entends les gémissements des bles-  
sés*

*Sur le champ de bataille le beau-frère  
d'Îskan est blessé aux deux bras*

*A l'aide, à l'aide*

*Les Turcs infidèles ont entouré le  
Kurdistan des 4 côtés*

*Hay delal, hay delal, hay delal, hay  
delal, tu delalî*

*Hay delal, hay delal, hay delal, hay  
delal, tu delalî*

*Hay delal, şerekê me qewimye Ca-  
muşvanê li beyara*

*Qala giran me qewimye Camuşvanê  
li beyara*

*Ez, porkurê, fêzê dinihêrim, tê dengê  
van mawîzera*

*Bine'tarê dinihêrim, tê kûr nalinê bi-  
rîndara*

*Serê meydanê birîndare Îskanê zava  
qolanê mila e'nîşkê herdu zenda*

*De heware, xweş heware*

*K'afîrê t'irka Roma Reş dora Kurdis-  
tanê girtye çare-çarnikale*

<sup>157</sup> La seule « parole sur le héros » que j'ai pu entendre à l'attention d'un héros vivant était pour Abdullah Öcalan, chef du mouvement armé du PKK, arrêté en 1999 et emprisonné depuis lors dans l'île d'Imrali (Turquie). [Cf. **doc.53**]

Le brouillard et les montagnes de Girîdax nous ont encerclés

*Hay mon aimé, hay mon aimé, hay mon aimé, hay mon aimé*

*Hay mon aimé, hay mon aimé, hay mon aimé, hay mon aimé*

*Hay mon aimé, dans la plaine de Camuşvan a eu lieu une bataille*

Une grande bataille a eu lieu dans la plaine de Camuşvan

Les soldats turcs infidèles depuis le soir rampent telles des vipères

Ils ont tiré dans la poitrine du beau-frère d'Îskan, un héros

Son corps est resté dans la plaine de Camuşvan, aux mains des ennemis

*Hay, mon aimé, hay mon aimé*

*Hay mon aimé, hay mon aimé, hay mon aimé, hay mon aimé*

Je cherche des yeux le beau-frère d'Îskan

Le khôl de mes yeux n'est pas à la maison

Armes, patrons de bravoure, ne sont plus à la maison

Elles ont toutes été utilisées pendant la bataille

*Mînanî mij-baranê ç'yaê Girîdax'ê ser meda hate xarê*

*Hay delal, hay delal, hay delal, hay delal, tu delalî*

*Hay delal, hay delal, hay delal, hay delal, tu delalî*

*Hay delal, şerekê me qewimye Camûşvanê nav xozana*

*Qala giran me qewimye Camûşvanê nav xozana*

*Eskerê k'afirê t'irka girane êvarda dikişe mînanî tîreme'ra*

*Gullekê berî bedena Îskanê zava mêrê mêrxas dane*

*Cinyazê vî maqûlî maye desta Camûşvanê nav neyara*

*Hay delal, tu delalî*

*Hay delal, hay delal, hay delal, hay delal, tu delalî*

*Ezê ç'eva dinihêrim Îskanê zava*

*Kilê ç'evê min ne li male*

*Cebirxanê qas patronê mêrê mêrxas*

*Serê meydanê xilaz bûne h'emûşkî sî ce'fidane.*

Le *kilamê ser* suivant, à la mémoire de Jahangir Aga, contient les thématiques de la perte et de la peine. Musicalement, il s'agit bien de « paroles sur ». On peut cependant remarquer que le ton des paroles est particulièrement empreint de bravoure, plus que lors des funérailles. Si l'on en croit ce *kilamê ser*, dit par Binbaş en avril 2006, Jahangir Aga était tout sauf un être ordinaire (**doc. 81**).

*Wî lo, lo, lo...*

*Wî lo, lo, lo... père de Bava*

*Wî lo, lo, lo...*

*Hey père, ma tête brûle comme si elle était dans le feu*

*Wî lo, lo, lo...*

*Wî lo, lo, lo..., bavî Bava*

*Wî lo, lo, lo...*

*Hey lo bavo, germa halê serê mida germistanê*

*Wey*, messire, ma tête brûle  
comme si elle était dans le feu

Jahangir Aga, père de Bava a  
détruit sa tente (=son foyer)

Dans la plaine de Mûş, à la  
frontière avec l'Iran

Le père de Bava avec un groupe  
de cavaliers a détruit sa tente  
dans la plaine de Mûş, à la fron-  
tière avec l'Iran

Quand le père de Bava n'avait  
pas assez de cavaliers

Si quelques cavaliers des clans  
du Kurdistan avaient pu lui ve-  
nir en aide

*Wî lo, lo, lo...*

*Heylo* père, je suis tombé sur les  
épines de la terre de Dêrcemed

*Wey*, messire, je suis tombé sur  
les épines de la magnifique terre  
de Dêrcemed

Le cheval K'odir H'erç'o, sous  
le père de Bava, comme si Ja-  
hangir Aga s'en prenait à lui

Voilà déjà 3 jours et 3 nuits  
qu'il a mis en déroute 1700 sol-  
dats turcs

Ce messire a dispersé et détruit  
les forces de l'ennemi

*Wî lo, lo, lo...*

*Heylo*, père, le père de Bava  
s'est assis sur K'odir

*Wî lo, lo, lo...*

*Heylo*, père, K'odir est parti au  
galop

Il s'est assis sur un nouveau  
cheval, le cheval a lentement  
commencé à marcher

Les moulins de H'emîdî, les  
fouets des officiers lui ont  
échappé de justesse

Que Dieu tue les fils de ces en-  
nemis

70 colombes pour Jahangir Aga

*Wey, maqûlo, germa halê serê*  
*mida germistanê*

*Cangîr ax'a – bavê Bava çadi-*  
*ra xwe vegirtye*

*Textê Mûşê ser sînorê vê Îranê*

*Bavê Bava bir'e syara çadira*  
*xwe vegirtye textê Mûşê ser sî-*  
*norê vê Îranê*

*Gava ser serê bavê Bava divû*  
*xelaya mêra*

*De bira pêva derketa çend sya-*  
*rê e'şîreta Kurdistanê*

*Wî lo, lo, lo...*

*Heylo, bavo, wezê Dêrcemeda*  
*xopan ketim wê bi pûşe*

*Wey, maqûlo, ezê Dêrcemeda*  
*rengîn ketim wê bi pûşe*

*Hespê K'odir H'erç'o bin bavê*  
*Bava Cangîr ax'ada dimeşe mî-*  
*nanî teyrê qereqûşe*

*Eva serê sê roja, sê şevane berî*  
*h'ezar hevsid mêrê t'irk daye*

*Evi maqûlî ji hev qetandye ten-*  
*gilqûşe*

*Wî lo, lo, lo...*

*Heylo, bavo, bavê Bava K'odir*  
*syar bû*

*Wî lo, lo, lo...*

*Heylo, bavo, K'odir ba bû*

*Hespekî dinê syar bû, hespê*  
*binda dimilmilî*

*Şûrê H'emîdî qamçîê zapitîê*  
*ber wêda difitilî*

*De bira Xwedê bikuje kurê wan*  
*neyara*

*Heyştê e'rze ser Cangîr ax'a*

ont été envoyées d'Istanbul par  
les hauts fonctionnaires

*Wî lo, lo, lo...*

*Heylo, père, père de Bava*

La rose des cavaliers, force des  
jeunes cavaliers

*Wî lo, lo, lo...*

*Heylo, père, je regarde vers les  
belles terres de Dêrcemed, trois  
cavaliers en reviennent*

Le premier cavalier ressemble à  
l'envoyé de la mort

Je ne savais pas que ce cavalier  
était le père de Bava, Jahangir  
Aga, l'ennemi juré de Mustafa

158

*dane textê Stenbolê çîne gilî*

*Wî lo, lo, lo...*

*Heylo, bavo, bavê Bava*

*Gula syara dax'maê xortanî,  
syaro*

*Wî lo, lo, lo...*

*Heylo, bavo, ezê Dêrcemeda  
rengî dinihêrim, sê hev syarê  
wêda têne*

*Syarê pêşin rengî mînanî rengê  
mêrê kulêye*

*Min nizanbû ev syar bavê Bava  
Cangîr ax'a kilê ç'evê Miste-  
fêye.*

On peut relever l'importance du cheval dans les paroles épiques : il fait corps avec le héros. Dans le passé, en cas de décès d'un « héros », le cheval participait au rituel de deuil, et la tombe du défunt était sculptée à l'effigie du cheval du héros. Parfois aussi, le nom du cheval était gravé sur la tombe (Aristova 1966 :191).

On trouve aussi des « paroles sur le héros » de la période soviétique, dont on dit qu'elles ont été des lamentations funèbres. Semend Siyabendov est un héros de l'union soviétique, il est mort sur le front durant la seconde guerre mondiale. Il existe des « paroles sur » à sa mémoire. Une version est publiée dans le recueil de Senema Gindo intitulé *Mon coeur pleure (digrî dile min –дъгъри дъле мьн)* et publié à Erevan en 2000.

Frère Siyabend a une belle taille

La pluie et le vent ont envahi  
Erevan

Personne n'est là pour trans-  
mettre cette nouvelle à Svetik

*Бэжна Сэжэндэ бьра вэж  
сьпъндаре<sup>159</sup>,*

*Сёр-сэрмайэ кавла Рэване,*

*Кэсэж тёнэ бэсе бьдэ  
Светика чэртэл,*

<sup>158</sup> Il s'agit ici de Mustafa Kemal Atatürk, fondateur de la République turque en 1923.

<sup>159</sup> L'auteur a publié ce poème avec l'alphabet cyrillique adapté au kurde, tel qu'il était en vigueur en Union Soviétique.

Tchertel

Tu as beaucoup manqué à mes yeux.

*Бе баве тә чэвньһери ма  
һивйа тә.*

*Heylo waê, heylo waê*

Sa blessure est profonde

*һэйло wәйе, һэйло wәйе,*

*Гөлла герман һьлдайә  
шәwате,*

Ils essaient de le soigner, mais rien n'y fait

*һәким дькьн, накьн чә най  
райе.*

Espoir, ô, espoir

*һәwарә, һа һәwарә,*

Semend est gravement malade

*Сәмәнд нәхwәшә, заф гьранә,*

Il souffre profondément

*Ахин, офин у заринә,*

Il ne reste plus qu'à organiser les funérailles

*Шина гьран wә данинә.*

Senger<sup>160</sup>, vent et brouillard

*Сәнгәре мьж, думанә*

Les yeux de Semend guettent son frère sur la route

*Чәве Сәмәнд рийа бьрайә,*

En attendant que le clan et le frère arrivent

*һәта эл у бьра һатийә,*

Les yeux ont eu froid et ont tremblé

*Чәв сарбунә, дем хәйцрийә.*

Semend est malade, dans son lit

*Сәмәнд нәхwәшә, ль нав  
цийанә*

Il fond de la tête aux pieds

*Сәр даре дө ньга дьһәлийа,*

Simê à son chevet devient folle

*Симе бәр сәри дьнәлийа,*

*Heylo waê, heylo waê*

*һэйло wәйе, һэйло wәйе,*

Tu es un héros pour ton peuple

*Ло мерхасо, ло әгите эла  
мьно,*

Ne gémis pas, ne soupire pas<sup>161</sup>

*Нәкә ахин, нәкә офин,*

Je suis le sacrifice de tes yeux noirs

*Эз һәйрана чәве рәшин,*

De ta jolie taille et de ta belle carrure

*Бәжи у бале, деме нарин.*

<sup>160</sup> Nom d'un village de la région d'Aparan

<sup>161</sup> Littéralement : ne fais pas « ax », ne fais pas « of ». Ces onomatopées sont celles associées à la douleur et au soupir.

Devant notre maison, beaucoup  
de monde passe

*Дәре мала мә мәйданә*

Senger a été détruit<sup>162</sup>

*Сәнгәра кавьл чь гьранә,*

*Hey wax*, Tital, lourde souffrance

*Һәй wax Титал ахе горанә,*

*Wey*, que mes cheveux soient coupés, que je sois blessée.

*Wәй мьн поркөре, wәй мьн деране.*

Certains *kilamê ser* relatent des histoires héroïques des temps passés. Celles-ci sont détachées du contexte funèbre, mais sont toujours liées à la mort, à la perte et à l'absence. Les **documents 82 , 83 et 84** en sont des exemples parlants. Ces *kilamê ser*, énoncés par Feyzo (un chanteur assez connu du milieu yézidi d'Arménie), sont des « parole sur » connues des kurdophones bien au-delà des frontières de l'Arménie. Elles sont très appréciées par les Kurdes de Turquie et d'Irak. Dans les documents mentionnés précédemment, le violon est joué par Nahro, un Kurde d'Irak qui mène une recherche sur les musiques yézidies d'Arménie. Le public est constitué de la famille de Feyzo, de quatre guérilléros du PKK et de moi-même. Les *kilamê ser* que Feyzo a choisi d'énoncer ce jour-là faisaient partie d'une culture partagée par les kurdophones via les radio kurdes (notamment radio Erevan, la première radio kurde émise durant l'URSS, depuis Erevan et très largement écoutée par les Kurdes de Turquie) et les chaînes satellites.

### 3. Les morts exemplaires au format mp3

Aujourd'hui, ces actes de commémoration des héros utilisent parfois aussi un registre différent : ils peuvent être enregistrés, filmés et parfois commercialisés. On trouve en effet sur les marchés d'Erevan des *kilamê ser* au format mp3 commémorant des héros défunts. Chantées par des

<sup>162</sup> Par le tremblement de terre de 1989.

chanteurs professionnels et accompagnés d'instruments de musique (essentiellement *duduk*, synthétiseur et violon), ces « paroles sur » illustrent des morts exemplaires : celles de soldats Yézidis décédés sur le front du Karabakh, de jeunes Yézidis morts dans une catastrophe aérienne en 1996, de chefs de gangs mafieux morts à Moscou ou en Sibérie. Ces enregistrements, vendus sur les marchés et largement échangés via internet au sein de la communauté, contribuent à la création d'une mémoire plus homogène et plus fixe, de Vladivostok à Francfort en passant par Erevan.

Anciens et nouveaux héros cohabitent dans les « paroles sur » : Jahangir Aga qui a combattu sur le front russo-ottoman au début du siècle et Çeko Xidir, chef de gang tué en 1996 sont commémorés. Si le support change (mp3 commercialisé chanté par un chanteur professionnel pour Çeko Xidir ou voix éraillée du grand-père pour Jahangir Aga), la forme et le fond de l'objet « parole sur » sont bien les mêmes : les caractéristiques textuelles et musicales restent en grande partie identiques. Ce principe n'est cependant pas si nouveau : avant l'époque des enregistrements, une belle « parole sur le mort » pouvait être reprise dans d'autres contextes, se transformant petit à petit en « paroles sur le héros » (*kilamê ya meraniye*). La mort exemplaire peut produire des « paroles sur » qui vont être énoncées bien après les funérailles dans des contextes très divers.

Certaines lamentations exemplaires devenues « paroles sur le héros » parlent des soldats morts dans la guerre du Haut-Karabagh. C'est le cas de Gago Şerif, un Yézidi de la ville d'Echmiadzine qui a été tué à Mardakert, au Haut-Karabagh, en 1993. Il avait 20 ans. Cette « parole sur » a été enregistrée en studio, elle est chantée par Sos Koçaryan (Sosoê Koçer).

**(doc. 85)**

*Ax lê waê, lê waê,*

Ah, destin trompeur,

Quoi que tu fasses, tu ne peux le vaincre.

Je regarde vers le Karabagh, partout

*Ax lê waê, wî lê waê,*

*Ax felekê bê îtbarê,*

*Ezê dikim-nakim naê raê,*

*Welle ezê Qerebax'ê dinihêrim - mêşe*

forêts et montagnes,

En 1993,

Il y a eu la guerre entre les Arméniens  
et ces infidèles de Turcs,

Il y a eu la guerre entre les Arméniens  
et ces infidèles de Turcs.

Je jure au nom de Dieu que le martyr  
Gago s'est battu en héros,

Martyr Gago, ce lion sans peur s'est  
battu en héros,

Martyr Gago, ce lion sans peur s'est  
battu en héros.

Ah, quels que soient nos efforts,

Le père de Gago ne peut surmonter  
son destin,

*Ax lê waê, wî lê waê,*

Ah, destin trompeur,

Les yeux de la mère et du père de  
Gago ne reverront plus leur fils.

*û ç'yane,*

*De wê sala h'ezar nehsid nod sisyan*

*Şerekê çêbûye nava ermenya û kafîrê  
van tirkane,*

*Şerekê çêbûye nava ermenya û kafîrê  
van tirkane.*

*Welle, navê Xwedê şer xweş kirye,*

*Gagoê şehîd şêrê çargurç'ikî wê nav-  
dane,*

*Şer xweş kirye Gagoê şehîd şêrê çar-  
gurç'ikî wê navdane.*

*Ax, de emê dîkin-nakin,*

*Feleka bavê Gago naê raê,*

*Ax lê waê, wî lê waê,*

*Ax felekê bê îbarê,*

*De wê çawa ç'evê dê û bavê Gago  
rya wî maye.*

(*duduk*)

Gago dit : les Arméniens sont nos  
frères,

Les temps aujourd'hui sont durs,

Avec l'aide de Tawusî Melek je com-  
battrai,

Je libérerai la population malheu-  
reuse,

Avec l'aide de Tawusî Melek je com-  
battrai,

Je libérerai la population malheu-  
reuse.

Ah, que le destin du père de Gago soit  
maudit,

*Ax lê waê, wî lê waê,*

Ah, destin trompeur,

Les yeux de la mère et du père de  
Gago ne reverront plus leur fils.

*Gago divê gelî ermenya emê ax bi-  
rane,*

*Îro roja ox'irmê ax, girane,*

*Ezê piştî Tawisî Melek şerkim,*

*Cime'ta hêsîr derxim, xilazkim,*

*Ezê piştî Tawisî Melek şerkim,*

*Cime'ta hêsîr derxim,*

*Ax, de bira feleka bavê Gago xêrê-  
waê qe nevîne,*

*Ax lê waê, wî lê waê,*

*Ax felekê bê îbarê,*

*De wê çawa ç'evê dê û bavê Gago  
rya wî maye.*

(duduk)

Un jeune homme yézidi a pris les armes,	<i>Lawê êzdî hilda ç'ek û sîlih'ê,</i>
Et, croyant en Tawusê Melek,	<i>Hewara xwe daxistye Tawisî Meleke,</i>
Tôt le matin il a prié face au Soleil,	<i>Serê sivê serê xwe ber Şêşims datîne,</i>
Sur le nom de Dieu, sur la route de Mardakert, il a été tué par des Azéris infidèles.	<i>Welle navê Xwedê serê rya Marda- kêrtê, K'oka k'afirê e'cem diqelîne.</i>
On ne sait pas, le destin de Gago est trompeur,	<i>Emê nizanin feleka Gago xayîne,</i>
Comment a-t-il pu séparer notre lion de vingt ans de ses amis-camarades.	<i>De wê çawa şêrê meyî bîst salî nava heval-hogira diqetîne,</i>

(duduk)

<i>Ax lê waê, wî lê waê,</i>	<i>Ax lê waê, wî lê waê,</i>
<i>Ax li minê, ah, destin</i>	<i>Ax li minê, ax, felekê,</i>
On ne sait pas, le destin de Gago est trompeur,	<i>Emê nizanin feleka Gago xayîne,</i>
Comment a-t-il pu séparer notre lion de vingt ans de ses amis-camarades.	<i>De wê çawa şêrê meyî bîst salî nava heval-hogira diqetîne.</i>

Le cas de Valod Misto d'Amasîa (Armavir) et Sebrîê Keleş de Şamiram (Aştarak) est similaire au précédent *kilamê ser*. Ils sont morts en 1997 dans la guerre du Karabagh à l'âge de 21 ans. Cette « parole sur » est énoncée par Manvêl Mistoyan (Manvêle Misto). Il est accompagné par un luth à long manche (*saz*). **(doc. 86)**

A l'aide, à l'aide, à l'aide,	<i>Hewar, hewar, heware,</i>
A l'aide, à l'aide, à l'aide,	<i>Hewar, hewar-gazîye,</i>
La nouvelle d'un malheur nous est venue du Karabagh,	<i>Caveke nebixêrîê wêran-wêrt'asa kavla Qerebax'ê wê mera hatye,</i>
On dit que frère Valod est blessé à la frontière,	<i>De wê çawa divêjin Valodê bira ser sînor wê birîndare,</i>
Ma langue ne peut articuler cette nou- velle à mes proches,	<i>De wê zarê min nagere kesekê tune bê malê pizmam, de tu were bike, bi- lezîne,</i>
Avec nos cœurs brisés il nous faudra	<i>Ser halê dilê xwe û mera caveke ne-</i>

transmettre la nouvelle au village de Amasîa dans la région de Hoktêmbê-ryan,

Ô, toi, Misto, ô, malheureux,

Viens sans tarder au Haut-Karabagh,

Héros des héros, frère Valod est blessé de trois balles de mauser,

Blessé, la blessure du héros est mauvaise, profonde,

Ô, toi, l'ennemi, que ta maison s'effondre, comme cet automne nous a apporté le malheur,

Tu t'es conduit en lâche face au jeune héros et tu as tué Valod Misto âgé de 21 ans.

*bixêrîê bide neh'ya Hoktêmbêryanê gundê Amasîaê,*

*De tu Misto, malxiravo, ocaxkoro,*

*Nesekine were kavla-kavil wêrt'asa Qerebax'a Ç'ya,*

*Mêrxasê mêra Valodê bira sê gullê mawizerê wê birîndare,*

*Birîndare, birîna xweşmêr k'ûre, bêxedare,*

*De tu dijmino, mala te xiravbe vê payîzê ser mala mera, De te çawa nemamya canya cahil mêrxasê mêra*

*Valodê Misto xortê bîstyekek salî ber ç'evê me undakirye.*

(Instruments)

Destin traître, pourquoi as-tu fait cela,

Tu as détruit notre maison, éteint notre foyer,

Le cœur de nos ennemis s'est réjoui, malveillant,

Ah, pourquoi Valod n'a-t-il pu attendre la fin de l'année, et frère Ali a ravivé notre plaie,

A nouveau le destin traître a secoué la tête et menacé de la main,

Dépêchez-vous, frères, envoyez la mauvaise nouvelle en exil,

Dites aux malheureux Feyzo et Mîşa : venez vite,

Que Lêyla, mariée depuis 7 ans, prenne Tîtal par la main et rentre à la maison paternelle.

La famille de mon père était une famille d'hommes, une famille de lions, ô, Dieu, qui a vu, qui a entendu,

Comment en un an la famille s'est-elle effondrée ainsi ?

*Feleka xayîn, te çima wa kir,*

*Mala me xiravkir, ocaxê me korkir,*

*Dilê dijmina, neyara me şakir,*

*Ax, de çawa Valodê bira sal temam nekir, E'lîê bira birîna me tezekir.*

*Feleka xayîn careke dinê serî h'ejand, ç'eplê xwe me barkir,*

*De go gelî birano, bikin, bilezînin, caveke nebixêrîê xerîbîêra bişînin,*

*De bêjin Feyzo, malxiravo, Mîşa, ocaxkoro, nesekinin werin,*

*Hevt sal Lêyla destê Tîtalê bira bigrin ser mala bavê xweda poşman ve-gerin,*

*Mala bavê min mala mêra bû, mala şêra bû, hewara me navê Xwedê, kê dîtye, kê bînaye,*

*De çawa nava serê salekêda hev belabû.*

## (Instruments)

A l'aide, à l'aide, à l'aide,

A l'aide, à l'aide, à l'aide,

La volonté de Dieu est si lourde,

Voici déjà tant d'années que notre cœur est en souffrance, en deuil et que nos yeux ne se vident pas de larmes.

Que faire, Zîné, mère, le destin fatal nous a abandonné, frère Sebrî continue son service militaire.

A l'aide, anxiété,

Une mauvaise nouvelle est arrivée chez nous au village de Şamiram de la région de Aştarak,

On dit que le frère Sebrî est à l'hôpital, gravement blessé,

Le pauvre et malheureux Keleş,

Prends avec toi docteurs et médecins et cours vers l'hôpital du Haut-Karabagh,

Frère Sebrî est gravement blessé, il souffre de blessures profondes,

Le malheureux avait à peine 18 ans,

Les docteurs et médecins, malgré tous leurs efforts ne peuvent le sauver,

La blessure de notre frère ne peut être soignée.

Dieu, père et mère, soeurs et frères rêvent de voir leur frère Sebrî,

Le destin fatal sépare frères et soeurs, amis et camarades.

Prière, prière, prière.

*Ferman, ferman, fermane,*

*Fermane, waê, waê,*

*Fermana mala Xwedê çiqasî çetine,*

*Eva serê çend salane dilê me girî û şîne, ç'evê me hêsir tim tédane,*

*De em çî bikin, Zîné, daê, feleke xayîne, de çawa me dixapîne, Sebrîê bira kavla-kavil eskerya xwe diqedîne.*

*Hewar, hewar-gazîye,*

*Caveke nebixêrîê mera hatye neh'ya Aştarakê gundê Şamîramê,*

*De wê çawa divêjin, Sebrîê bira nexweşxanêda nexweşe, wê bêth'ale,*

*Keleş, malxiravo, ocaxkoro,*

*Bike, bilezîne, h'ekîm û dox'tira nexweşxana kavla Qerebax'a Ç'yara bigihîne,*

*Sebrîê bira nexweşî, beth'ale, derdê birîna berxwe dinale,*

*Dêrano, e'mrê cihal h'îjdeh sale,*

*H'ekîm, dox'tir dîkin-nakin ç'are nave,*

*Birîna birangê me bêdermane,*

*Hewara navê Xwedê, dîtina Sebrîê bira hesreta dê û bava, xûşk û birane,*

*Feleke xayîne, destê xûşk û bira, heval-hogira hev diqetîne,*

*Fermane, fermane, fermane, heware.*

D'autres lamentations exemplaires rappellent des catastrophes qui ont marqué la communauté. C'est le cas des trois membres du clan (*ber*) des Mantacy et de la famille de Tahar Begê (une famille très connue), qui sont morts dans un accident d'avion en 1996. L'exemple suivant est énon-

cé par Mehemed Gêloyan (Mehmedê Gêlo) et accompagné au *duduk* par Emo Gêloyan (Emoê Gêlo). Cette « parole sur » est vendue sur les marchés d'Erevan, Gyumri et Tbilissi (**doc.87**).

*Wey li minê, wey li minê, wey li minê,  
wey li minê, wey li minê, wey li minê,  
wey li minê, wey li minê,*

*Wey li minê, wey li minê, wey li minê,  
wey li minê, wey li minê, wey li minê,  
wey li minê, wey li minê,*

Lawir dit : « Wezîr, Ando, fils, le vent souffle des pâturages d'Axmîxan »,

Il pleure avec le cœur de votre mère,

Il pleure avec le cœur de votre mère,

Pourquoi ces dernières années soufflet-il si fort,

Il souffle et fait onduler les tentes de Ūskê Sehîd, père de Mehmûd,

Zeytûn dit : « Mehmûd, fils, que ce destin soit maudit »,

Pourquoi en cet été l'envoyé de la mort cherche-t-il sa proie si lâchement,

Il a coupé les racines du foyer de Mehmûd Ūskê,

Ah, il a séparé le père et le fils,

*Wey li minê, wey li minê, wey li minê,  
wey li minê, wey li minê, wey li minê,*

Lawir, mère, que cette mort soit maudite.

*Wey li minê, wey li minê, wey li minê,  
wey li minê, wey li minê, wey li minê, wey li minê,  
wey li minê, wey li minê,*

*Wey li minê, wey li minê, wey li minê,  
wey li minê, wey li minê, wey li minê, wey li minê,  
wey li minê, wey li minê,*

*Lawir dibê Wezîr, Ando, lao, wê baê zozanê Ax'mîx'anê têye,*

*Halê dilê dayka wera dilûbîne,*

*Halê dilê dayka wera dilûbîne.*

*Gelo çima îsal çend sale lêdixê,*

*Çît û perdê reşkonê Ūskê Seh'îd kekê Meh'mûd pêda-pêda dihejîne,*

*Zeytûn divê, Meh'mûd, lao, bira halê kulê têkeve mala vê felekê,*

*Gelo çima vê havînê mêrê felekê mixenetî nêç'îra xwe digerîne,*

*Wê qelandye ûrt'a-ocaxê mala Meh'mûdê Ūskê,*

*Ax, li hev qetandye destê bav û kure,*

*Wey li minê, wey li minê, wey li minê,  
wey li minê, wey li minê, wey li minê, wey li minê,  
wey li minê,*

*Lawir, daê, bira agirê kulê têkeve mala kambaxa vê mirinê.*

(*duduk*)

*Wey li minê, wey li minê, wey li minê,  
wey li minê, wey li minê, wey li minê,  
wey li minê, wey li minê,*

*Wey li minê, wey li minê, wey li minê,  
wey li minê, wey li minê, wey li minê,  
wey li minê, wey li minê,*

Mehmûd dit : « Zeytûn, mère, la maison de ton père ne sera pas détruite »,

*Wey li minê, wey li minê, wey li minê,  
wey li minê, wey li minê, wey li minê, wey li minê,  
wey li minê, wey li minê,*

*Wey li minê, wey li minê, wey li minê,  
wey li minê, wey li minê, wey li minê, wey li minê,  
wey li minê, wey li minê,*

*Meh'mûd divê: Zeytûn, daê, mala bavê lê xirav nebûyê,*

Orphelin, 100 fois orphelin,  
Qu'elle soit le sacrifice de Dieu,

Nous nous prendrions par la main,  
pour aller aux pâturages de Axmixan  
et nous aurions une fois de plus été les  
invités de Ūskê Sehîd,

Zeytûn, mère, pourquoi l'envoyé de la  
mort en cet été a séparé les deux frères  
jumeaux ?

Wezîr dit : Lawir, mère, l'année der-  
nière à la même époque nous étions  
tels des perce- neiges près de la source  
en haut de la montagne,

Nous étions une paire de joyeuses co-  
lombes sur la cime de la montagne,

Mais cette année, le vent du destin  
nous a touchés,

Il a coupé les racines du foyer de  
Mehmûd Ūskê,

Les attributs du mariage sont restés à  
la maison,

*Wey li minê, wey li minê, wey li minê,  
wey li minê, wey li minê, wey li minê,*

Lawir, mère, que cette mort soit mau-  
dite.

*Sêwî halê dilê minra sed car sêwî,*

*Meh'mûd divê: Zeytûn, daê, mala  
bavê lê xirav nebûyê,*

*Meê destê hev bigirta, careke dinê  
zozanê Ax'mix'anê ber derê Ūskê  
Seh'id bivûna mêvandarî,*

*Zeytûn, daê, gelo çima vê havînê  
mêrê olimê hev qetandye destê herdu  
bira, na, welle, birangê hevalcêwî,*

*Wezîr divê: Lawir, daê, emê sala par  
van çaxa nolanî qalç'îç'ekê beroja li  
dor kanya bûn,*

*Emê cot gogerçînê derbaharê li serê  
ç'ya bûn.*

*Îsal pêra baê felekê li me daye,*

*Rakirye ûrt-ocaxê mala Meh'mûdê  
Ūskê,*

*Nîşanîê ze'vatîê mane li malda,*

*Wey li minê, wey li minê, wey li  
minê, wey li minê, wey li minê, wey li  
minê,*

*Lawir, daê, bira agirê kulê têkeve  
mala kambaxa vê mirinê.*

(*duduk*)

*Wey li minê, wey li minê, wey li minê,  
wey li minê, wey li minê, wey li minê,  
wey li minê, wey li minê,*

*Wey li minê, wey li minê, wey li minê,  
wey li minê, wey li minê, wey li minê.*

Zeytûn Emer dit : Mehmûd, mon fils,  
je deviendrai aveugle et je tomberai  
malade de la lèpre,

Zeytûn Emer dit : Mehmûd, mon fils,  
je deviendrai aveugle et je tomberai  
malade de la lèpre,

Avec quelle impertinence les cavaliers

*Wey li minê, wey li minê, wey li  
minê, wey li minê, wey li minê, wey li  
minê, wey li minê, wey li minê,*

*Wey li minê, wey li minê, wey li  
minê, wey li minê, wey li minê, wey li  
minê.*

*Zeytûna E'mer divê: Meh'mûd, lao,  
wezê kore-k'otî bim li vê dinyaê,*

*Zeytûna E'mer divê: Meh'mûd, lao,  
wezê kore-k'otî bim li vê dinyaê,*

*Bextê mira wê syar syar bûne kam-*

montent à cheval, mais le cheval de  
Mehmûd Ūskê n'est pas parmi eux,

*Heylo*, fils, que dois-je faire, voilà  
déjà tant d'années que l'envoyé de la  
mort ne sort pas de la maison,

Mehmûd, mon fils, trois cavaliers de  
la maison de ton père sont montés à  
cheval,

L'avion s'est égaré en route,

L'un d'eux, fils de Hesenê Hamo,  
Ūsivê Hesen, aimé de toute la maison-  
née,

L'autre, chef d'une grande famille  
Ūskê Sehîd, aimé du clan des Manta-  
cy, au caractère de lion,

Mehmûd, mon fils, que la pluie se ré-  
pande sur le lion de la maison de ton  
père,

Que ta mère Zeytûn Emer devienne  
aveugle, malade, et meure.

*baxa kih'êla Ūskê Seh'id pêra naê,*

*Heylo, lao, ezê dikim-nakim mêrê  
olimê isal çend sale mala bavê tera  
naê raê,*

*Meh'mûd, lao, wê sê syarê mala  
bavê te syar bûne,*

*Firinda e'zmana rê şaş kirye, naê  
raê,*

*Yek lawê H'esenê H'amo, Ūsivê  
H'esen, delalîê malê,*

*Yek malxwê mala giran Ūskê Seh'id  
delalîê êla malê mantecya şêrê li de-  
mînê.*

*Meh'mûd, lao, de bira baran şêrê  
mala bavê tede,*

*Dayka te Zeytûna E'mer kore-k'otîbe,  
qe nemîne.*

Ces « paroles sur » exemplaires sont dites particulièrement « tou-  
chantes » par les mots et la musique, mais aussi par l'illustration d'une  
mort exemplaire. Les morts sont rendues exemplaires par la « parole sur »,  
par la performance mélodisée.

La « parole sur la mort » est une parole tragique parlant d'exil, de  
fatalité, de destin noir et maudit. Ces caractéristiques sont celles qui créent  
les héros épiques, processus tout à fait actuel dans la communauté yézidie  
d'Arménie : aujourd'hui encore les « paroles sur la mort » exemplaires  
sont tout à fait susceptibles de devenir des « paroles sur le héros ». Elles  
continuent à rappeler la mort qui leur a donné naissance, mais au fur et à  
mesure qu'elles se diffusent loin, elles deviennent de plus en plus auto-  
nomes et constitutives d'une culture yézidie partagée par tous (au même  
titre que les épopées).

#### 4. Clip funèbre : Çeko Xidir

Assassiné en 1996, à l'âge de 26 ans, Çeko Xidir est un héros important pour les Yézidis d'Arménie. Personnage célèbre du milieu mafieux moscovite, il était issu d'une famille de « bandits professant le code » (*vor v zakon*)<sup>163</sup>.

Çeko n'a pas été assassiné dans un règlement de comptes (pratique fréquente dans ce milieu), mais bien dans la poursuite d'une vendetta familiale. La famille de Çeko est en effet liée à une famille arménienne du milieu criminalo-mafieux par des échanges de meurtres depuis quelques décennies. L'assassinat de Çeko était la réponse à un meurtre commis précédemment par la famille de Çeko pour venger la mort de Kamo (le frère cadet de Çeko).

Les funérailles de Çeko ont été un événement public grandiose. De nombreuses personnalités du monde criminel, tels Ded Hassan<sup>164</sup> et *Pîr Şekiro*<sup>165</sup> (deux célèbres « bandits professant le code » yézidis), ont assisté à l'enterrement de Çeko au cimetière de Zeytun (à Erevan). De nombreux Yézidis et Arméniens de la capitale et des villages de la plaine de l'Ararat se sont aussi déplacés pour l'occasion. La mort de Çeko n'était pas une simple affaire de vendetta, c'était aussi la mort d'un « grand » du monde criminel. Le côté incroyable, grandiose et historique de ces funérailles, avait poussé de nombreuses personnes à assister aux funérailles bien qu'elles n'aient aucun lien de parenté avec Çeko.

Le destin tragique de Çeko fait l'objet de nombreux *kilamê ser* qui décrivent la mort du héros. Assassiné à Moscou, un matin, dans le hall de son immeuble, alors qu'il sortait de chez lui, les derniers moments de la vie

<sup>163</sup> Son frère aîné, Rafo, est un « bandit professant le code » très connu au Caucase du nord et en particulier à Krasnodar (Russie), la ville où il s'est établi.

<sup>164</sup> Ded Hassan est originaire d'Arménie. Il vit en Russie, il est *mirîd* et est aujourd'hui assez âgé.

<sup>165</sup> *Pîr Şekiro* est originaire de Tbilissi, et vit à Tbilissi. Il est très jeune et appartient au groupe des *pîr*.

de Çeko sont tout à fait ordinaires. Ils sont cependant bien souvent racontés sur un ton héroïque.

Le *kilamê ser* suivant, énoncé par Cono Têmûryan (Conoê Têmûr) et accompagné au *duduk* (avec un bourdon au synthétiseur), annonce la poursuite de la vendetta (**doc. 88**).

*Were* mon cher, *hay*, mon cher, *hay*,  
mon cher, *hay*, mon cher,

*Hay*, mon cher, mon cher, tu es un  
héros,

Mon cher, je regarde vers la terre de  
Russie, je vois le printemps, tout est  
en fleurs,

Lavez-vous et faites attention, je vais  
mal, je vais mal partout,

Mon âme a mal et mes blessures me  
font souffrir,

Mon âme a mal et mes blessures me  
font souffrir,

*Ay*, mon âme a mal et mes blessures  
me font souffrir,

Que l'homme sans dignité soit  
maudit,

Comment ce matin là a-t-il pu faire  
preuve d'une telle lâcheté envers  
notre frère,

Il a tiré une balle sur Ç'ekoê Xidir

Mon cher, *hay*, mon cher, *hay*, mon  
cher, *hay*, mon cher, *hay*, mon cher,  
*hay*, mon cher, tu es un héros,

*Hay*, mon cher, ô, mon cher, tu es un  
héros,

*Were delal, hay delal, delal, hay*  
*delal, tu delalî,*

*Hay delal, qurba, tu xweşmêrî,*

*Delal, qurba, wezê e'rdê Ūrisêta dini-*  
*hêrim: bahare, e'rdî şîne,*

*De hûn ravin bala xwe bidnêda,*

*Yalikê cegera minê xirav bûye,*

*Yalê dinê kule û birîne,*

*Ay de yalê dinê kule û birîne,*

*De bira mêrê k'otî waê-xêrê qe*  
*nevîne,*

*De wê çawa vê sivê nemamîê*  
*birangê me dike,*

*E'şîreta mawizerê ser Ç'ekoê Xidirda*  
*direşîne,*

*Were delal, hay delal, delal, hay*  
*delal, tu delalî,*

*Hay delal, qurba, tu xweşmêrî.*

(*duduk*)

Mon cher, j'ai dit: « Tôt le matin, à  
Moscou, il y a eu une querelle,

Mon cher, tôt le matin, à Moscou, il y  
a eu une querelle »

Rafo, frère, lève-toi et regarde,

*Delal, qurba, min go şerekê me*  
*qewimye şeherê Moskvaê kubara*  
*sivêda,*

*Delal, heyran, qalekê me qewimye şe-*  
*herê Moskvaê kubara sivêda,*

*Rafo, bira, de tu rave, bala xwe*

Dieu est témoin, le héros H'esen, père de Nado a fait serment de le venger,	<i>bidêda,</i> <i>De Xwedêva e'yane H'esenê mêrxas kekê Nado sondekê xwerye adekê pêra,</i>
Il a juré de le venger,	<i>Sondekê xwerye adekê pêra.</i>
Ay, de venger à coup sûr Ç'ekoê Xidir,	<i>Ay de tucar-tucar nahêle heyfa Ç'ekoê Xidir,</i>
Il sera vengé, il sera vengé.	<i>Na, welle, bimîne rûbarê vê dinêda,</i>
Mon cher, <i>hay</i> , mon cher, <i>hay</i> , mon cher, <i>hay</i> , mon cher, <i>hay</i> , mon cher,	<i>Were delal, hay delal, delal, hay delal, tu delalî,</i>
<i>Hay</i> , mon cher, tu es un héros,	<i>Hay delal, qurba, tu xweşmêrî.</i>

(duduk)

Mon cher, <i>hay</i> , mon cher, <i>hay</i> , mon cher, <i>hay</i> , mon cher, <i>hay</i> , mon cher,	<i>Were delal, hay delal, delal, hay delal, tu delalî,</i>
<i>Hay</i> , mon cher, tu es un héros,	<i>Hay delal, qurba, tu xweşmêrî,</i>
Mon cher, mon aimé, je regarde les versants de Zeytun (quartier d'Erevan), c'est l'été, un bel été,	<i>Delal, qurba, ez bala xwe didime ser fêza Zêytûnê, havîne, xweş havîne,</i>
Mon cher, mon aimé, je regarde les versants de Zeytun (quartier d'Erevan), c'est l'été, un bel été,	<i>Delal, qurba, ez bala xwe didime ser fêza Zêytûnê, havîne, xweş havîne.</i>
Rafo, frère, tu es le lion de la maison de ton père, apporte le médicament, fais vite,	<i>Rafo, bira, şêrê mala bavê mino, de tu bike, bilezîne,</i>
Ah, le destin nous a trahi, lion de la maison de mon père,	<i>Ax, feleka me xayîne, şêrê mala bavê mino,</i>
Il nous a séparés, séparés de nos frères.	<i>Tu were destê me biratîê hev bi-qetîne,</i>
Ô, mon cher, ô, mon cher, ô, mon cher, ô, mon cher,	<i>Were delal, hay delal, delal, hay delal, tu delalî,</i>

Le nombre de cassettes de « *kilame ya Çeko* » (paroles sur Çeko) que l'on trouve sur les marchés est sûrement lié, entre autres raisons, à l'importance mafieuse de la famille de Çeko. Les meilleurs chanteurs professionnels (*dengbêj* - bardes) ont été commandités pour écrire et mélodiser ces « paroles sur le héros ».

Un clip vidéo, commandité à Alixanê Reşo par la famille de Çeko Xidir, a même été tourné sur la tombe du héros (**doc. 89**). Alixanê Reşo a composé la « parole sur », il l'a enregistrée en studio, accompagné d'un *duduk*, d'un violon et d'un synthétiseur. L'orchestration est assez classique pour un *kilamê ser*, mais la présence du violon et du synthétiseur, en plus du *duduk*, témoigne du caractère singulier que doit avoir cette « parole sur ». Le violon et le synthétiseur sont des instruments connus de tous les Yézidis, il sont omniprésents sur les chaînes satellites kurdes. Il ne sont jamais joués dans les funérailles pour au moins une raison : de l'avis de tous, le *duduk* est plus à même de faire pleurer que le violon et le synthétiseur. Pourquoi donc avoir intégré un violon dans le clip vidéo ?

« Pour un tel événement, il fallait montrer qu'on respecte nos traditions, certes, mais il fallait ajouter quelque chose de plus grandiose...<sup>166</sup> » (Samvel, parent de Çeko)

Le synthétiseur joue un bourdon en accord, plus épais et plus présent que celui du *duduk*. Celui-ci semble plus approprié à Samvel dans le cas de cette mort de héros. Quant au jeu du violon, il se rapproche clairement de celui du *duduk*. Il s'agit d'un *kilamê ser*. La présence du violon ne change pas le type d'expressivité musicale, mais souligne le caractère historique et mémorable de cette mort par l'usage de moyens techniques démesurés (par rapport à l'ordinaire).

En voici les paroles :

*Heylo*, père,

Ç'ekoê Xidir a beaucoup d'ennemis  
malveillants.

Cela fait déjà trois jours et trois nuits  
qu'ils se sont rassemblés dans la maudite  
Moscou,

Ils discutent du meurtre de Ç'ekoê Xi-  
dir, marié depuis 3 ans.

*Hey lo bavo*,

*Neyar, xêrnexazê Ç'ekoê Xidir qere-  
manê e'sîrê gele, gelek hene,*

*De eva sê roje, sê şeve wêrana baja-  
rê Moskvaêda hev civyane,*

*De dikin şêwra kuştina Ç'ekoê Xidir,  
ze'vê sê salane.*

<sup>166</sup> « Для такой случи, нужно было показать, что мы, правда, традицию нашу ценуем, но хотели добавить кое-что более грандиозно... ».

J'ai dit: « Assassin, ô, homme sans foi,  
Ne lève pas ton arme et ne l'utilise  
pas, ô, maudit »

Son feu est si tranchant, tel une épée,  
il est si jeune, il n'a pas guère que 26  
ans.

Mais il a l'ordre de tuer, un ordre  
comme venant de Rostemî Zale,

Malheureux, tu perdras l'usage de tes  
mains, tes jambes fléchiront,

Mais qu'ont-ils concocté contre  
Ç'eko.

*Go mêrkujê, bêxwedêyo,*

*Nevî, nevî berê xwe didî ç'eka, gulle  
û fişekê ser ç'eka bêne ç'are, wey,  
êtîmo,*

*De agirê wî tûjin mînanî şûrê wan  
kewana, ewî xortekî cihale, e'mrê wî  
bîstşes sale,*

*De ewê ya bi Xwedê minanî fermana  
Rostemî Zale,*

*De hêsîro, binihêre, destê te wê şil-  
bin, qudûmê çokê te wê bişkên,*

*De ewê ser Ç'ekora nekevin raê.*

(*duduk*)

Ah, c'était le matin,

C'était un matin morne, venteux et  
pluvieux,

Le meurtrier était déjà à son  
poste/prêt,

Le seigneur Ç'ekoê Xidir à Moscou  
est descendu du dernier étage,

Ah, du dernier étage il est descendu.

Par malheur, ayant laissé ses gardes du  
corps derrière lui, il est descendu seul,

Tel un ours sans peur qui voulait sortir  
se promener,

Et quand H'eso et Samo, les gardes du  
corps du héros Ç'eko sont sortis,

Allons dépêchez-vous, le meurtrier  
s'est caché derrière la porte tremblant  
de peur comme une grande chaudière  
aux 4 mains dans le feu vif.

Ce n'est qu'alors que ce lâche a compris  
qu'avec le mauser d'une main il  
n'en viendra pas à bout,

Appuyant sa deuxième main sur le  
mauser, lâchement, le traître a tiré sur  
notre frère Ç'eko.

La balle du mauser a touché la tempe  
du héros, le traversant de part en part,

*Ax, sive bû,*

*Siveke xusûsan bû, ba û baran bû,*

*Berê ra û tivdîra karûbar bû,*

*Pelewane mêra - Ç'ekoê Xidir - ji  
wêran Moskvaêda ji qatê jorin,*

*Ax, ji qatê jorin berbi qatê jêrin hate  
xarê,*

*K'or'a qedera pişmêri neda pêşîê, ew  
t'ek-t'enê hate jêre,*

*Mînanî h'erç'a bê minet xwest der-  
keve, pêşda here,*

*De wexta H'eso, Samoê pişmêrê  
Ç'ekoê xweşmêr hatine dere,*

*De zûbke, mêrkujê kêrê kilîtê danî  
piş dêrî, mînanî sîtila çarç'emilî ser  
alava gur bike bikelînî,*

*Wî kafîrî nemerde hêja tê derxist pê  
destekî mawizerê nake ç'arê,*

*Destê dinê jêla kire taqet bi nemamî,  
bi xayîntî berda Ç'ekoê bira,*

*De gulla mawizerê cênîka mêrxasra  
daye dere,*

Ah, la balle du mauser a ainsi touché  
la tempe du héros.

Ce héros a laissé derrière lui tout son  
foyer et son clan sans support ni sou-  
tien, tous sont devenus orphelins.

*Ax, de bila mawizerê cênika mêrxas-  
ra daye dere,*

*Vî xweşmêrî temamyâ êl û e'şîra hiş-  
tye bê pişt, bêxwey, na, welle, xweyo  
dîsa stuxare.*

(*duduk*)

*Hey lo, père,*

Regardons le cimetière de Zeytun,

Aux funérailles de Ç'eko il y avait une  
mer de monde,

Dans la grande ville des files s'éten-  
daient telles des caravanes,

Comme si toute l'Arménie était venue  
aux funérailles de notre cher héros et  
souverain.

Toutes les femmes et hommes du clan  
portaient des foulards noirs,

Ah, toutes les femmes et hommes du  
clan portaient des foulards noirs.

Depuis la nuit des temps il n'y avait eu  
pour aucun homme un deuil,

Tel celui d'aujourd'hui aux funérailles  
de Ç'ekoê Xidir, lion sans peur,  
comme Rosteme Zal.

*Hey lo bavo,*

*Emê bala xwe bidne ser fêza Zêytûnê  
qibirstane,*

*Hewarîê Ç'ekoê xweşmêr weke lê-lê  
miştê k'ûçe û meydanê,*

*Bajarê giran kişyane şivêta bazir-  
gane,*

*Tê qey bêjî şîn û mirina xweşmêr û  
pelewanê mey e'zîzda hazire tema-  
mya Hayastanê,*

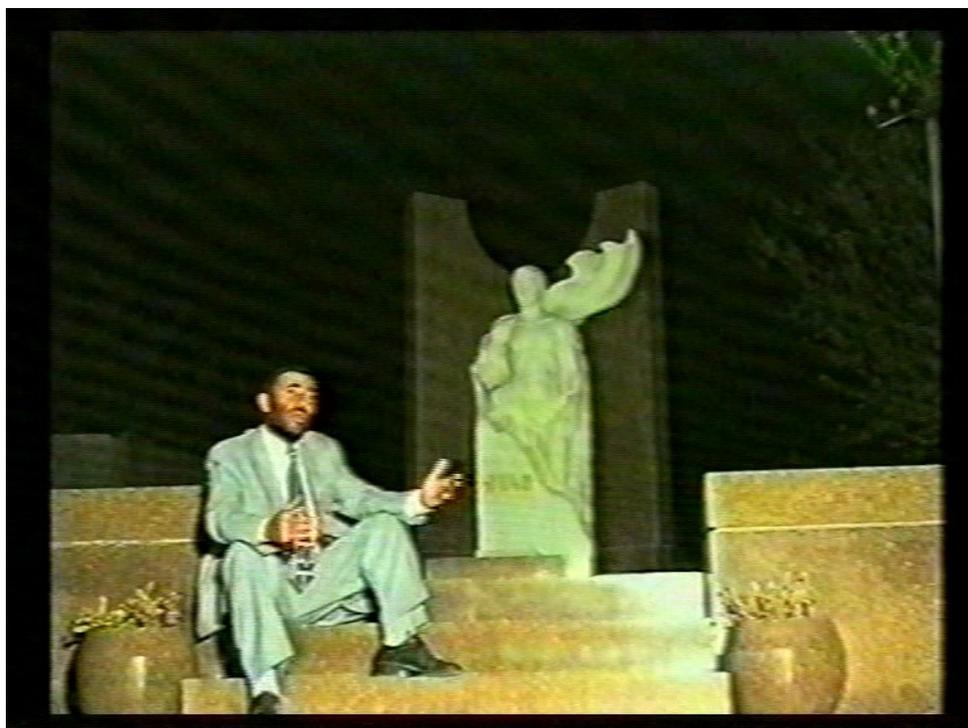
*De jin û mêrê e'şîrê gişka reş girê-  
dane,*

*Ax, de jino, mêrê e'şîrê gişka reş gi-  
rêdane,*

*Dewir-zemanada ser t'u merî nebûye  
û neqewimye*

*De çawa îro hatye kirinê ser Ç'ekoê  
Xidir, şêrê çargurç'ikî notlanî Roste-  
mî Zale.*

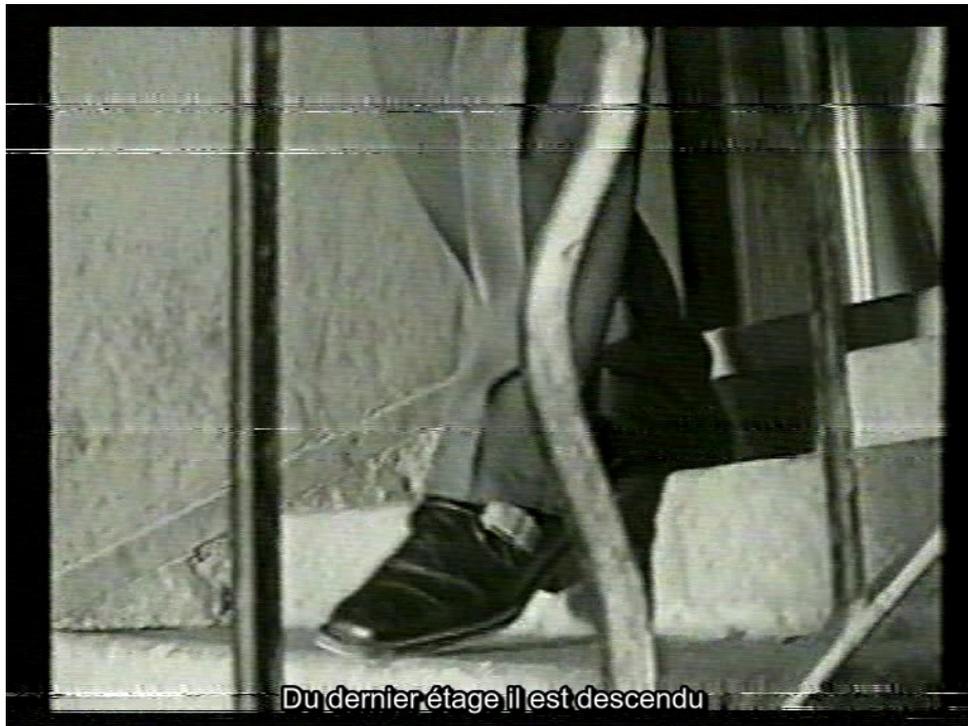
Dans ce *kilamê ser*, les thématiques des « paroles sur le mort » et des « paroles sur le héros » sont mêlées. Le récit du moment du drame est assez détaillé (C'était un matin morne, venteux et pluvieux/ Le meurtrier était déjà à son poste/ Çeko est descendu du dernier étage seul...). La fin du *kilamê ser* est consacrée à la mémoire des funérailles de Çeko, insistant sur le caractère exceptionnel des funérailles (Il y avait une mer de monde / Des files s'étendaient telles des caravanes/ Comme si toute l'Arménie était venue aux funérailles de notre cher héros et souverain / Depuis la nuit des temps il n'y avait eu pour aucun homme un deuil, tel celui d'aujourd'hui aux funérailles de Ç'ekoê Xidir). L'héroïsme et la singularité des événe-



**Illustration 49:** Clip vidéo à la mémoire de Çeko Xidir: Alixan Reşo sur la tombe.

ments sont accentués : Çeko est comparé à un « ours sans peur », un « lion sans peur », et même à Rostamê Zal, héros d'une épopée kurde connue de tous (Djindi 1977). Affirmant la dimension surhumaine de son héros, Alixan Reşo chante « Çeko Xidir aux quatre reins » (*Çekoe xidir çar korçike*). En être extraordinaire, Çeko a obtenu des caractéristiques physiques exceptionnelles, attributs nécessaires à un héros d'envergure.

Les moyens techniques donnés à la vidéo n'ont rien d'extraordinaire. Les prises de vues et le montage sont simples. Les cadrages sont presque exclusivement dirigés vers la pierre tombale de Çeko. Il faut dire qu'elle n'est pas banale! Çeko est représenté taillé dans du marbre blanc, sculpture de plain-pied, de plus de deux mètres de haut : son regard fixe le lointain, il est torse nu, entouré d'un drapé dont les extrémités, « volant au vent », lui dessinent des ailes. Le marbre blanc ainsi que la présence d'ailes évoquent à tous un ange... L'image filmée est donc celle de la tombe, et assis sur celle-ci, ou tout près, Alixanê Reşo, qui mélodise les louanges de



**Illustration 50:** Reconstitution du moment du drame

Çeko. Une grande partie du clip a été tournée de nuit : la scène est éclairée par un lampadaire (ill.49).

A certains moments, les images illustrent les paroles du *kilamê ser*. Le moment du drame est ainsi évoqué par un plan rapproché sur les pieds d'un homme descendant lentement un escalier. Çeko ayant été tué dans le hall de son immeuble, alors qu'il sortait de chez lui, le spectateur qui regarde le clip ne peut s'empêcher de frissonner au regard des pieds du héros se rapprochant de sa mort (ill.50).

Quelques images du mariage de Çeko, le 27 avril 1991 ont aussi été glissées dans le montage vidéo (ill.51). Elles n'illustrent pas de façon explicite les paroles du *kilamê ser*. A l'exception de la statue qui constitue la pierre tombale, ce sont les seules images du visage du défunt. Ce clip, tourné quelques temps après les funérailles, ne pouvait avoir comme focus le visage du défunt (comme c'est le cas des vidéos enregistrées en contexte funéraire). Par ailleurs, la pierre tombale de Çeko est assez originale et ne



**Illustration 51:** Dans le clip funèbre, quelques images du mariage de Çeko ont été insérées



**Illustration 52:** Visite des parents sur la tombe de Çeko

comporte pas la photo ou gravure du défunt qui orne les tombes ordinaires. Sans cadavre, gravure ni photo, le clip aurait eu pour seul visage du défunt le marbre blanc. Les réalisateurs ont trouvé une autre manière d'illustrer le visage du défunt.

Vers la fin du clip, la famille proche du défunt vient, de jour, déposer des fleurs sur la pierre tombale (ill.52).

Ce clip funèbre est peut-être le seul, et il est intéressant que cette exception ait été conçue pour Çeko, un « bandit professant le code » particulièrement bien intégré dans le milieu « *blat* » (*блат*) d'ex-URSS. Cependant, le principe de prise de vues funèbres est courant : les funérailles sont filmées avec des caméras ou avec les téléphones portables. Dans les deux cas (funérailles ou clip à la mémoire de Çeko), c'est le visage du défunt avant tout qui est mis en avant; les proches sont, eux aussi, présents.

# Chapître XI

## Une musique yézidie ?

Les Yézidis sont une petite communauté sans Etat et aux identités multiples au sein même de l'Arménie (la diversité serait encore plus grande si on prenait en compte les Yézidis d'Irak). Dans ce contexte, les *kilamê ser* et les *stran* sont-ils spécifiques aux Yézidis ? Quels sont les points communs entre les répertoires Yézidis et ceux de ses voisins ? Pour situer la musique des Yézidis d'Arménie dans un cadre plus régional, il convient de rappeler quelques caractéristiques identitaires importantes. Ce chapître tentera ensuite de situer les Yézidis musicalement dans leur voisinage musical immédiat, celui des Kurdes (via les chaînes satellites) et celui des Arméniens avec lesquels ils vivent et construisent aujourd'hui la scène musicale *rabiz*.

### 1. Question d'identité

La question de l'identité nationale des Yézidis (au sens d'ethnicité) est complexe et partage la communauté. Les Yézidis ont traditionnellement eu d'autres formes d'autodéfinition : le foyer, le clan, le lieu d'origine, la religion. Au cours des 18<sup>ème</sup> et 19<sup>ème</sup> siècles, les Yézidis étaient appelés par les étrangers à leur communauté « adorateurs du diable ». Ce sobriquet

leur valut un intérêt certain des orientalistes de l'époque (Ainsworth 1841, 1855, 1861, Badger 1852, Layard 1849, Mingana 1916)<sup>167</sup>, ainsi que des persécutions assez systématiques de la part de leurs voisins musulmans (Kurdes, Turcs).

Groupe kurdophone, les Yézidis ont souvent été définis par les observateurs étrangers comme des Kurdes de religion yézidie. Cependant, les Yézidis eux-mêmes, en conflits fréquents avec les musulmans (entre autres Kurdes), refusaient souvent l'appellation « kurde » (Sweetnam 1994:196). Durant la période soviétique, l'athéisme de règle a étouffé les identités religieuses. Le mot « yézidi » s'est effacé au profit du mot « kurde » (dans les recensements, dans les écrits...). C'est la kurdicité des Yézidis qui était mise en avant. Depuis la fin de l'URSS et l'accès à l'indépendance de l'Arménie, les nationalismes se sont cristallisés, et les Yézidis ont eu besoin de redéfinir, dans l'urgence, leur identité. En effet, le conflit armé du Haut-Karabagh (1988-1994), a entraîné le départ de la quasi-totalité des musulmans d'Arménie (Azéris et Kurdes<sup>168</sup>) et une partie des Yézidis ont à nouveau ressenti le besoin, dans cette atmosphère antimusulmane, de s'éloigner du mot « kurde », associé trop fortement aux Kurdes musulmans.

Une première confusion identitaire vient en effet de la présence simultanée en Arménie de Kurdes de confession musulmane. Estimés à 15 000 avant la guerre du Haut-Karabagh, ils ont massivement fui le pays pour l'Azerbaïdjan en 1989-1990. Les récits sont divergents quant à savoir si les Kurdes musulmans ont été expulsés de force ou s'ils ont fui par crainte ou encore parce qu'ils étaient liés à la population azérie (lieux de résidence et mariages mixtes). Leur nombre a été établi par le dernier recensement à 1500 personnes, ils vivent dans le secteur d'Abovian.

---

<sup>167</sup> Sur ces orientalistes, voir Guest (1987) et pour des descriptions des Yézidis antérieures voir Perdrizet (1903).

<sup>168</sup> Les intermariages sont courants entre Azéris et Kurdes musulmans.



**Illustration 53:** Le général Yézidi Jahangir Aga (à gauche) et le général arménien Andranik (à droite).

Durant la guerre au Haut-Karabagh, de nombreux Yézidis ont combattu aux côtés des *Fedayi* arméniens. Certains se sont proposés pour porter les armes, parfois même des femmes. Des aides financières ont aussi été versées par des Yézidis pour la guerre. Les Yézidis d'Arménie se sentent en général plus proches des Arméniens que des Azéris, plus proches des chrétiens que des musulmans. L'amitié arméno-yézidie est ancienne : tous se souviennent du passé douloureux partagé. Les Yézidis ont activement participé aux batailles de Baş-Aparan et Sardarapat en 1918. Deux héros, Andranik (Général Arménien) et Jahangir Agha (Général Yézidi) ont combattu ensemble contre l'armée Ottomane à Sardarapat (**doc. 81**) (ill.53).

Depuis la guerre au Haut-Karabagh, un vent anti-islam s'est propagé dans le pays. Les Yézidis ne sont pas musulmans et, de façon générale, ils partagent avec les Arméniens le souvenir du génocide, dans lequel des Kurdes musulmans ont pris une part active. L'ambiguïté est

cependant qu'en Arménie, le mot Kurde est associé à celui de musulman. L'abandon du terme « kurde » est peut-être lié à la fois au rejet d'un mot associé dans les esprits locaux à l'islam, et à la peur d'être confondu avec les ennemis. C'est ainsi que le « mouvement yézidi » a pris de l'ampleur durant (et après) la guerre au Karabagh. Ce mouvement vise à différencier les Kurdes yézidis des Kurdes musulmans, en considérant les Yézidis comme une nation distincte.

Les Yézidis du Caucase sont ainsi aujourd'hui partagés en deux courants : ceux qui se définissent comme Kurdes de religion yézidie (et de langue kurde), et ceux qui se définissent comme Yézidis (au sens d'un peuple yézidi), de religion yézidie et de langue *ezdikî*<sup>169</sup>. Les Yézidis de la plaine ont plus souvent tendance à se définir comme Yézidis parlant *ezdikî*, tandis que ceux de la région d'Aparan se définissent massivement comme Kurdes. Peut-être est-ce lié à la différence de peuplement des villages : dans la plaine, les villages sont mixtes, Arméniens et Yézidis<sup>170</sup>, tandis que sur le plateau d'Aparan, les villages sont entièrement Yézidis.

Ces questions identitaires sont brûlantes. La responsable du département des minorités nationales et des affaires religieuses du ministère de l'intérieur en Arménie, Hranush Kharatyan, déclare avoir reçu des menaces lorsqu'elle a proposé d'inscrire le kurde-*kurmanji* comme langue parlée par les Yézidis dans les documents officiels destinés à la Charte européenne sur les langues régionales ou minoritaires. Les représentants du « mouvement yézidi » ont insisté pour que leur langue soit intitulée *ezdikî*, bien que reconnaissant, en privé, qu'il s'agit du kurde-*kurmanji*. Les deux langues ont été portées dans le document bien qu'elles soient pour l'heure

---

<sup>169</sup> L'Etat arménien soutient ce courant. Séparer les Kurdes et les Yézidis évite tout risque de revendication territoriale des Kurdes en Arménie en cas de création d'un Kurdistan indépendant plus au sud.

<sup>170</sup> Ces villages comptaient pour la plupart des familles musulmanes (Kurdes et Azéris) avant la guerre du Karabagh.

complètement identiques<sup>171</sup>. Les représentants et sympathisants de ces deux tendances du Yézidisme en Arménie s'accusent mutuellement d'arrière-pensées politiques : les opposants au mouvement yézidi l'accusent d'être financé par les nationalistes arméniens, les défenseurs de la spécificité yézidie accusent leurs contradicteurs d'être financés par le PKK (ill.54). Leur polémique crée une tension dans la communauté qui tend à produire un schisme. Il m'est arrivé, alors que je demandais si je pouvais assister à des funérailles, de devoir répondre à la question suivante: « les Yézidis sont-ils kurdes ? » Le contenu de ma réponse allait être décisif: une « bonne » réponse me permettrait d'assister aux funérailles, une « mauvaise » réponse, me classerait du côté des ennemis, me fermant la porte de ce rituel, et plus largement, de ce lignage.

## 2. La musique du *sputnik*

La culture du clip vidéo est très présente chez les Yézidis. Les télévisions satellites et leurs programmes musicaux ont contribué à penser le musical en lien avec le visuel, que ce soit des photos ou des vidéos. Dans les demeures, les photos des défunts sont présentes au quotidien, accrochées au mur ou posées sur le *stêr*. Des cassettes vidéos, ou, dans les maisons plus aisées (qui sont en général celles qui comprennent le plus d'exilés), des DVD, s'entassent sur la télévision. Les supports visuels (papier, cassettes ou DVD) sont presque les seuls objets non utilitaires des maisons. Ils font partie du patrimoine familial, et sont commentés fièrement lorsque l'occasion se présente. Mais ce sont de loin les clips de la télévision qui sont les plus regardés.

---

<sup>171</sup> Rapport de la commission de recours des réfugiés intitulé « les Kurdes yézidis », cour nationale du droit d'asile, le 15/04/2005.



**Illustration 54:** Une jeune fille du village d'Alagyaz devant le portrait de son frère, martyr du PKK. (Photo Onnik Krikorian).

Toutes les maisons ont une parabole, appelée *sputnik* (спутник), du mot russe. Dans la région d'Aparan, on regarde surtout la chaîne satellite kurde ROJ TV, chaîne pro-PKK (parti politique kurde de Turquie qui a mené une politique de guérilla contre l'Etat turc depuis le début des années 80) émise depuis Bruxelles. Dans la plaine de l'Ararat et la région de Talin, outre ROJ TV, on regarde les chaînes kurdes d'Irak, de même que les chaînes arméniennes et russes. Le mot « regarder » est cependant un peu exagéré. La plu-

part du temps on écoute la télé, on ne la regarde pas. Allumée toute la journée, le volume assez fort, la télévision fait presque fonction de radio.

Les chaînes, telles ROJ TV (Kurdes de Turquie) ou Kurd Sat (Kurdes d'Irak), sont avant tout des chaînes musicales. Venues de l'étranger, elles dispensent un savoir musical à la fois connu et nouveau. Chaque chaîne a en effet un style propre, influencé par la région à laquelle elle se rattache. Les chaînes d'Irak sont le plus souvent en kurde *sorani*, un dialecte que les Yézidis d'Arménie ne comprennent pas. La matière sonore est influencée par Bagdad : usage de violons et autres instruments présents dans la musique irakienne (tel le '*oud*') (**doc. 90**). La chaîne pro-PKK (Roj-TV), émise depuis Bruxelles, s'adresse avant tout aux Kurdes de Turquie. Les chants sont en kurde *kurmanji*, dialecte parlé par les Yézidis du Cau-

case. Les paroles des chants sont ainsi comprises (même si la langue de la télévision est standardisée et donc un peu différente de leur dialecte, et l'emploi de mots turcs assez courant<sup>172</sup>). Les musiques sont, pour la plupart, proches de celles que l'on peut rencontrer chez les Yézidis du Caucase, mais l'instrumentalisation est assez différente : usage systématique du *saz* (luth) qui est devenu « instrument national turc en République Turque » (Cler 2000 :152-159) et que les Kurdes de Turquie revendiquent comme leur appartenant. Cette chaîne est par ailleurs la chaîne d'un parti politique affilié à la guérilla, aussi les chansons diffusées doivent souder le peuple face à l'ennemi. Il s'agit donc de chants héroïques, de lamentations sur la nation kurde, et de louanges au Kurdistan (ainsi qu'à son leader Abdullah Öcalan). Musicalement, ces musiques peuvent reprendre des schémas traditionnels des *stran* et des *kilamê ser* ou être composées récemment sur des modèles occidentaux (Amy de la Bretèque 2004). Pour les Yézidis d'Arménie, certaines musiques de ces chaînes sont clairement identifiables et classables, d'autres sont « étrangères » (tant dans les paroles que dans les mélodies).

Via le *sputnik*, tout l'imaginaire des Kurdes (de Turquie et d'Irak) est présent au quotidien dans les maisons yézidies<sup>173</sup>. Il est présent par les musiques et les paroles des chants, ainsi que par le montage vidéo qui accompagne ces musiques. Les chants sont illustrés par des images de nature verdoyante (herbe verte, fleurs colorées, torrents d'eau limpide, neiges éternelles...), des images de la vie « traditionnelle » présentée de manière romantique (femmes préparant le pain –*lavaş*- dans les fours traditionnels – *ocax/tandûr*-, femmes trayant les moutons au *zozan*, femmes filant la laine, hommes gardant les troupeaux, ou discutant assis autour d'un thé) (**doc.**

<sup>172</sup> La langue utilisée par les Kurdes aujourd'hui en Turquie est parfois une langue qui comprend des éléments de turc, notamment en conséquence de la politique d'assimilation mise en place depuis le début de la République turque (Randal 1999 : 251-291).

<sup>173</sup> Sur les chants kurdes de Turquie et les images qui leur sont associées voir Kanakis (2005) et Amy de la Bretèque (2004).

**91, 92 et 93).** Les thèmes de la nature ont certes toujours été présents (Karapete Xaco, barde né en 1902<sup>174</sup>, chante par exemple des chants sur le *zozan* ou sur la beauté des fleurs au printemps), cependant la connotation des fleurs et du *zozan* en Turquie a depuis le début de la guérilla beaucoup changé : les montagnes font directement référence au maquis et la nature rayonnante est un espoir de survie des proches qui se trouvent à la montagne<sup>175</sup>. Pour les Yézidis d'Arménie, la question se pose de manière un peu différente. S'il y a une forte sympathie pour le PKK (la présence, dans les villages, de guérilleros –tolérés sans passeport par l'Etat arménien-<sup>176</sup> en témoigne) de la part d'une partie des habitants, l'empathie ne va que rarement jusqu'à prendre le maquis. Des jeunes Yézidis de la région de Talin et Aparan ont rejoint les rangs du PKK dans les années 90, mais le mouvement s'est, depuis, nettement ralenti.

Si une partie de la jeunesse s'entraîne à reproduire et à jouer ces mélodies et ces chants au plus proche de ce qui est entendu à la télévision, seuls les partisans du PKK disent préférer cette musique à celle qu'ils entendent dans les fêtes yézidies (mariages au son du *rabiz*). Le choix de cette esthétique est alors lié en partie au moins à un engagement politique.

Les Yézidis d'Arménie tournent eux aussi leurs propres clips qu'ils vendent en compilations DVD sur les marchés des grandes villes d'ex-URSS. Hormis le circuit de vente dans les marchés, ces clips n'ont que très peu de visibilité (même sur internet). Quelques-uns de ces clips ont un jour ou l'autre l'opportunité d'être diffusés sur une chaîne satellite kurde (Roj-TV, Med-TV, Kurd-sat...). Ils n'ont par contre aucune chance de passer

---

<sup>174</sup> A noter : Karapete Xaco (1902-2005), était un Arménien kurdophone. Il est très connu des Kurdes de Turquie et d'Irak, car il a longtemps chanté sur « radyo Erivan », la radio en langue kurde émise depuis Erevan qui était très largement écoutée par les Kurdes de l'extérieur du bloc soviétique. Les bilinguismes ont toujours été très répandus (si ce n'était la norme) au Moyen-Orient et au Caucase.

<sup>175</sup> Dans les villages kurdes de Turquie, tous ont des proches qui ont pris les armes dans les rangs du PKK, tandis que d'autres effectuent leur service militaire dans l'armée turque. Les situations dans lesquelles deux cousines doivent ainsi s'affronter ne sont pas rares (Amy de la Bretèque 2004).

<sup>176</sup> Ils sont particulièrement nombreux dans la région d'Aparan.

sur une chaîne arménienne, si ce n'est durant l'heure de diffusion accordée à chacune des « minorités nationales »<sup>177</sup>. Les chanteurs professionnels yézidis ont d'ailleurs tous, en parallèle, une carrière en arménien (diffusée sur les ondes arméniennes). Les clips yézidis en kurde sont donc destinés, dans leur grande majorité, à un public assez réduit: ils sont vendus sur les marchés de l'ex-URSS. La plupart du temps, il s'agit de chants d'amour, ou de « paroles sur » l'exil ou la nostalgie.

Qu'elles soient au format audio ou vidéo, *stran* ou *kilamê ser*, ces musiques font en général partie d'un style appelé *rabiz*.

### 3. Un idéal *rabiz*

Le mot *rabiz* est formé sur les premières syllabes des mots russes « **rabotniki iskusstva**<sup>178</sup> » (**работники искусства**), littéralement les travailleurs de l'art. Les « Travailleurs de l'Art » étaient une institution soviétique qui avait entre autres objectifs d'intégrer des mélodies populaires dans les nouvelles compositions soviétiques (composées par les membres de l'organisation). Djivan Gasparyan, joueur de *duduk* Arménien mondialement connu, a longtemps été à la tête de cette institution. Aujourd'hui, peu de monde se souvient de cette institution.

Fort peu connu durant la période soviétique, le *rabiz* est devenu très populaire, au cours des années 1990, dans l'Arménie nouvellement indépendante ainsi que dans la diaspora. La plupart des Yézidis et des Arméniens pensent que le *rabiz* est lié à la musique *blat* appelée *blatnie pesni* ou *blatnyak* (*блатные песни, блатняк*). Le *blatnyak* s'est répandu en URSS

<sup>177</sup> Or, depuis la séparation entre le mouvement kurde et le mouvement ezdiki, l'heure a été coupée en deux: chacun des deux courants ne dispose que d'une demie-heure durant laquelle ils s'efforcent la plupart du temps, par des débats sans fin, de prouver leur légitimité. Il n'y a que très rarement des diffusions musicales.

<sup>178</sup> « Rabis » s'est transformé dans la langue courante en *rabiz*. La transformation des consonnes sifflantes en consonnes vibrantes est courante en russe.

en tant que musique du Goulag, c'est à dire la musique des hors-la-loi au sens des brigands et criminels, mais aussi des opposants politiques. Sans être une musique *blat*, le *rabiz* est pensé en lien avec cette dernière, un peu comme un héritier capitaliste de son ancêtre communiste. Aujourd'hui, la musique de *rabiz* est jouée par des musiciens professionnels (parfois les mêmes que ceux qui jouent dans les funérailles) dans des pubs, des clubs, ainsi que dans des fêtes tels les mariages. On la trouve aussi dans les shows télévisés et en vente sous forme de CD ou de DVD sur les marchés.

Le mot *rabiz* peut être décliné de plusieurs manières. Un chanteur de style *rabiz* est un *rabiz* (*rabiz* est alors un substantif). Une musique, une attitude, un objet peuvent aussi être qualifiés de *rabiz*. *Rabiz* est alors un adjectif qualificatif qui, selon la personne et le contexte de l'emploi, peut être très positif ou très négatif. Certains Arméniens francophones du milieu intellectuel d'Erevan<sup>179</sup> m'ont par exemple traduit le mot *rabiz* par « plouc », d'autres encore par « kitch ». Dans d'autres milieux, être *rabiz* c'est être « branché », riche, avoir une belle voiture, de l'argent à dépenser (celui-ci doit être dépensé de manière visible, affichée, provocante parfois) et des relations haut-placées.

Sur la page « *rabiz* » de wikipedia<sup>180</sup>, on peut lire que les attributs indispensables du « style *rabiz* » sont :

« Un vocabulaire d'expressions argotiques propre (ou parfois lié au « *blat* » russe), des habits clinquants de style *mafioznyi* (mafieux), un comportement dirigé par l'affect, une grandeur d'âme, le respect de certains aspects des traditions ainsi qu'un racisme primaire »<sup>181</sup>.

<sup>179</sup> Il va sans dire que le style *rabiz* est très sévèrement critiqué par les milieux intellectuels arméniens.

<sup>180</sup> <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B0%D0%B1%D0%B8%D0%B7>

<sup>181</sup> « В границы стиля *рабиз* входит набор жаргонных выражений, специфических (иногда — *блатных*) понятий, яркой «мафиозной» одежды, эмоционального (благодарного) поведения, сокращение традиции, и примитивный *рацизм* ».

La musique *rabiz* est assez peu présente dans les villages (ou via le petit transistor du magasin du village, lorsqu'il y en a un). Dans les maisons, le *spoutnik* est en général orienté vers les chaînes satellites kurdes de Turquie ou d'Irak. Dans les villes, par contre, le *rabiz* est audible au quotidien, il est même omniprésent dans les rues : des enceintes sont souvent installées devant les magasins sur les trottoirs<sup>182</sup>. Crachant tous les décibels qu'elles peuvent dans les oreilles des passants, elles donnent l'impression de se faire concurrence entre elles, à la manière de ventes à la criée. La musique *rabiz* est aussi un attribut des voitures noires aux vitres fumées. Le dilemme du conducteur est en général de savoir s'il vaut mieux fermer les fenêtres (ce qui permet d'utiliser, en été, la climatisation en jouant à la vedette derrière les vitres fumées), ou s'afficher, le bras appuyé sur la portière, lunettes noires vissées sur le nez. Dans les deux cas, le volume de la musique est au maximum, mais vitres ouvertes, l'effet est encore plus garanti : les vieilles poussent un soupir désespéré, les jeunes filles se retournent, et les adolescents ne peuvent réprimer une moue d'envie.

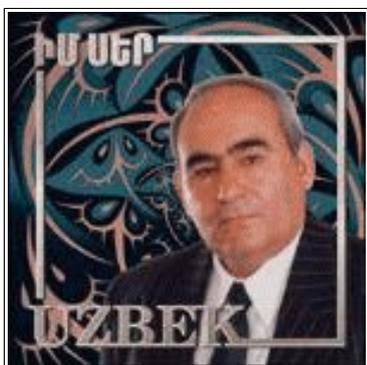
Lié à l'idée d'argent facile, de réussite éclair et de temporalité courte (qui sait de quoi demain sera fait), le style *rabiz* fait rêver une partie de la jeunesse d'Erevan. Les *rabiz* vivent sur l'instant, sans penser au lendemain, dans un mélange « doux-amer » (Demeuldre 2004) : le plaisir d'une musique rythmée, joyeuse et puissante, mêlé bien souvent au goût amer des paroles, à une voix tendue.

Les musiciens de *rabiz* yézidis les plus connus vivent dans les métropoles russes. Ils jouent pour les « *vor v zakon* ». La plupart d'entre eux chante en arménien et en kurde. Certains chantent aussi en géorgien et en russe. Le marché du *rabiz* est en tout cas beaucoup plus important en arménien qu'en kurde, ce qui n'est pas pour gêner les chanteurs de *rabiz* yézidis qui maîtrisent les deux langues.

---

<sup>182</sup> Le *rabiz* est souvent pensé comme envahisseur par les milieux intellectuels de la capitale. Le titre du chapitre du livre de Levon Abrahamian (2005) sur le *rabiz* est en ce sens révélateur : « The sensitive ear of musical identity and the all-devouring R'abiz ».

Même si le *rabiz* est plus souvent joué au synthétiseur qu'au *duduk* ou au *zurna*, on retrouve dans le *rabiz* la dichotomie joie/peine, *stran/kilamê ser*. Le pôle de la joie est plus présent, avec des chants mesurés, dansés, mais les « paroles sur » existent aussi. Elles sont parfois intercalées entre deux couplets d'un chant ou servent d'introduction à ce dernier. Les musiciens professionnels appellent parfois ces parties tristes *mugham*, en référence à un genre musical largement répandu dans le Caucase, aujourd'hui enseigné dans les conservatoires.



**Illustration 55:** Uzbek, chanteur arménien de *rabiz*. Pochette du disque *Im Ser*.

Dans sa chanson *Hishatak* (souvenirs), Uzbek, chanteur arménien de *rabiz*, commence pendant cinq minutes par un blues *rabiz*, puis il passe en *mugham* (ou « paroles sur ») avec une boîte à rythme qui persiste en arrière-fond (**doc. 94**) (ill.55). Ce chant est dédié à la mémoire d'un ami mort qu'il désigne dans le chant par « frère aimé » (*aghper djan*). Au bout de 6 minutes 30, au moment où la chanson devient *kila-*

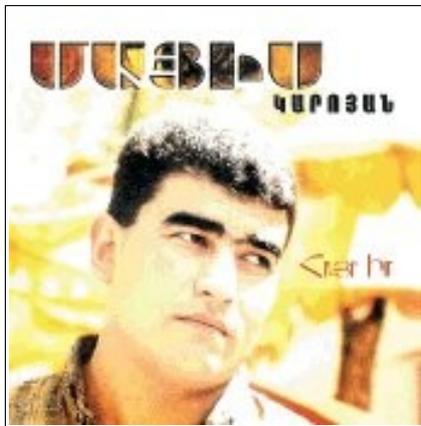
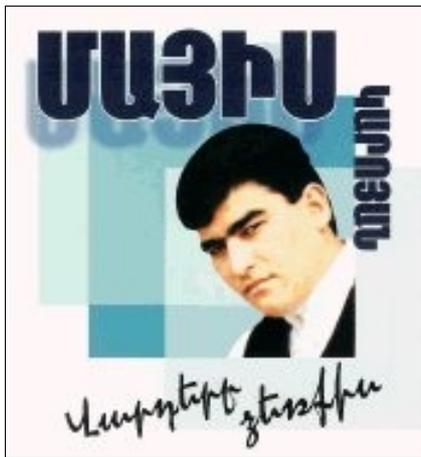
*mê ser*, les paroles sont les suivantes :

Le voeu de mon coeur s'est brisé	<i>Zulumni chap sirtis ighdzy khapanec</i>
Le sort cruel m'a séparé de mon Serik	<i>Dazhan bakhty Serikics bazhanec</i>
Je n'ai pas su ce qui s'est ainsi produit	<i>Es chimaca inchu aydpes katarvec</i>
La mort impitoyable t'a séparé de moi	<i>Angut mahy qez indzanic bazhanec</i>
Le rêve de mon coeur s'est envolé et est parti	<i>Im murazy srtics trav u gnac</i>
Le soleil, la lune... le rossignol doit tout le temps chanter empli de chagrin	<i>Arev lusin .....blbuly misht vshtahar piti ergi</i>
Je ne suis pas rassasié de son visage aussi illuminé qu'un soleil	<i>Chem khstacel nra arev var demqic</i>
Je ne suis pas rassasié de son visage rayonnant et illuminé	<i>Chem kshtacel nra paytsar, var demqic</i>
Dans la tombe sombre il n'y a pas de rêve	<i>Mut gerezmanum angam eraz chka</i>
Pour que je puisse venir avec le rêve	<i>Vor erazov qez mot gam</i>

vers toi

Que la pierre de ma tombe en soit témoin,  
mon frère chéri.

*Gerezmanis qary vka, akhper jan*



**Illustration 56:** Mayis Karoian, chanteur yézidi. Pochette des disques *Gisher Tserek* et *Hayr Im*.

On peut remarquer que dans les compilations *rabiz* de chanteurs yézidis, lorsqu'il y a les deux langues, les chants en kurde sont, avant tout, les chants du type « paroles sur ».

Dans son CD intitulé *Vardere Dzergis*, Mayis Karoian chante toutes les plages en arménien, sauf une, la dernière, *Gisher Tserek*, qui est une « parole sur » (**doc 95**). De même, dans son album, *Hayr Im*, la dernière chanson est en kurde et c'est une « parole sur » intitulée *Lele remn* (**doc. 96**) (ill.56).

Dans le *rabiz*, les frontières entre *stran* et *kilamê ser* sont un peu moins clairement définies que dans les autres répertoires. Les mots de la chanson *Khabar* (Nouvelle) chantée par Mayis Karoian (Album *Vardere Dzergis* 1999) auraient tout d'un *kilamê ser* : le paroles, tragiques, sont en arménien.

Elles évoquent des soldats tués dans la guerre au Haut-Karabagh<sup>183</sup>, mais, musicalement, il s'agit bien d'un *stran*, et il est décrit comme tel par les auditeurs yézidis (**doc. 97**).

<sup>183</sup> On peut noter qu'aucune mention de nom n'est faite. Ce chant n'est pas à la mémoire d'un héros, mais de tous les héros du Karabagh. Chacun peut se reconnaître dans ses paroles.

Hélas, les cheveux ont blanchi	<i>Tjermakel en avagh, mazery tjermak</i>
De douleur, les larmes sont devenues pierres	<i>Vshtits karatsel e, ancunky molor</i>
Sur la route du fils perdu, tous les jours elle attend	<i>Korats vortu tjampin, spasum amen or</i>
Peut-être aura-t-elle une nouvelle du fils disparu	<i>Gutse korats vortuts mi xabar stana</i>
Pour que l'amour souffrant d'une mère puisse se réjouir	<i>Tarapats sery mor mi kich hiana</i>
Nouvelle, nouvelle, ah on n'a pas de nouvelles	<i>Xabar xabar ah, chunenx xabar</i>
Du fils perdu, ah, on n'a pas de nouvelles	<i>Korats vordu masin ah chunenx mi xabar</i>
Mon père devenu aveugle des larmes	<i>Hayrs kuratsel e achki artsunkits</i>
Son cœur est empierré de cette souffrance cruelle	<i>Sirty karatsel e ayd dajan vshtits</i>
Son âme s'est perdu du languissement du fils	<i>Hogin molorvel e vordu karotits.</i>
Mon père devenu aveugle par ses larmes	<i>Mayrs kuratsel e achki artsunkits</i>
Son cœur est empierré de cette souffrance cruelle	<i>Sirty karatsel e ayd dajan vshtits</i>
Son âme s'est perdue dans le languissement du fils.	<i>Hogin molorvel e vordu karotits</i>
Le jeune fils peut-être est mort à la guerre	<i>Djahel vordin krvum gutse vakhtjanvets</i>
Le fil innocent de sa vie s'est coupé	<i>Matagh kyanki telly mi te ktrvets</i>
Languissement, ... il s'est éclipsé	<i>Karot..., mi te xavarets.</i>
Nouvelle, nouvelle, nouvelle, nouvelle ah on n'a pas de nouvelles	<i>Xabar xabar xabar xabar, ah chunenx xabar</i>
Du fils perdu, ah, on n'a pas de nouvelles	<i>Korats vordu masin urax mi xabar</i>
Est-ce possible que le fils courageux soit tombé à la guerre ?	<i>Mi te krvum ynkav vortin kajabar ?</i>

Le *rabiz* peut être *stran* ou *kilamê ser*. Les caractéristiques musicales ne suffisent pas à définir le *rabiz* : les attitudes et les comportements liés à cette musique définissent une éthique *rabiz* constitutive du genre. Cette dernière est transmise à la fois dans les paroles, l'orchestration, les moments de jeu, la mise en scène des clips... Le *rabiz* peut avoir l'appa-

rence de la pop internationale, ou avoir tous les éléments mélodiques et rythmiques des danses traditionnelles, ou encore les caractéristiques des « paroles sur ». Les instruments sont amplifiés, l'orchestration est moderne, occidentale, mais une tradition « ancestrale » est évoquée par l'usage d'instruments comme le *duduk*, le *zurna* ou le *saz*, par les habits traditionnels et par la mise en scène des clips... Par ce mélange orient-occident et moderne-ancien, la musique de *rabiz* se rapproche d'un grand nombre de musiques populaires des Balkans comme le *skyladiko*, le *turbo folk*, l'*arabesk*, les *manele*. (Buchanan 2007, Stoichiță 2010 sp, Stokes 1992)

En Arménie, Yézidis et Arméniens sont acteurs de la scène *rabiz*. Les chanteurs yézidis de la scène *rabiz* sont assez connus et respectés de tous les amateurs de *rabiz*. Dans l'Arménie nouvellement indépendante, le *rabiz* prend parfois une teinte nationale. Entre le *spoutnik* émettant des chaînes kurdes (pour certaines nationalistes) et le marché *rabiz*, les Yézidis sont à la frontière entre deux mondes. L'un et l'autre entretiennent des relations complexes avec le temps et l'espace. Le *rabiz* et la musique du *spoutnik* sont entre tradition et modernité, entre Occident et Orient. Ces deux mondes (celui du *rabiz* et du *spoutnik*) se placent ainsi dans un espace et un temps charnières : entre les Empires d'hier et de demain, entre le monde soviétique et le néo-capitalisme, entre les chrétiens et les musulmans. Dans cet entre-deux, les Yézidis sont en passe de devenir deux nations : les Kurdes-yézidis et les Yézidis, parlant deux langues qu'ils nomment différemment et tournant leur parabole dans deux directions opposées. Les uns se rattachent à une « cause nationale kurde » et s'intègrent dans un mouvement régional plus vaste (la population kurde est estimée à plus de 25 millions, les Yézidis à environ 250 000). Les autres prennent une voie plus communautaire, se définissant comme une nation à part. Si les premiers tournent leurs paraboles vers le sud (via Bruxelles) et se rattachent à une terre perdue appelée Kurdistan, les autres ne se tournent vers

l'Irak qu'en terme de lieu de pèlerinage. Apatrides, ils n'ont pas de terre perdue, et pensent plus en termes de réseau de personnes (les Yézidis face aux ennemis) qu'en termes d'espace.

## Chapître XII

### Conclusion

Dans les pages qui précèdent, nous avons essayé de décrire la manière dont les Yézidis mélodisent la parole dans des contextes rituels ou dans la conversation quotidienne. A la frontière entre musique et langage, ce registre particulier d'utilisation du sonore que les Yézidis d'Arménie nomment « paroles sur » est lié à des sentiments tristes. Le seul terme de *kilamê ser* (parole sur) évoque, pour les Yézidis, la perte, l'absence, la mort, l'exil, le sacrifice et le tragique.

Si dans certaines cultures, l'absence, la perte et la mort entraînent le silence et le mutisme (Ariès 1977; Czechowski et Danziger 1992 ; Thomas 1975, 1985), dans la communauté yézidie d'Arménie, le départ et l'absence sont source d'inspiration poético-musicale. Enoncée en « paroles sur », l'absence, devient présence par la création d'un univers suspendu atemporel et atemporel, dans lequel chacun peut entrer, unissant l'absence à la présence, la mort à la vie.

Je commencerai par résumer quelques idées qui sont apparues dans les pages précédentes en rappelant les caractéristiques importantes de la parole mélodisée, et du champ émotionnel des *kilamê ser*. Puis je tenterai de montrer comment cet usage particulier de la parole, développé autour du sentiment d'exil, agit comme un pivot transformant la mort en vie, l'absence en présence.

## 1. La parole endeuillée

### 1.1. Un régime particulier d'utilisation du sonore

**Pour les Yézidis d'Arménie, la musique ne peut exprimer que la joie. Les sentiments tristes sont de l'ordre de la parole.**

- L'analyse de la dichotomie « chant » / « parole sur » a fait ressortir une expression des émotions via deux modes distincts d'utilisation du sonore. Les musiques de la joie sont appelées « chant » (*stran*), celles de la peine sont appelées « parole sur » (*kilamê ser*). Les *stran* sont des formes relativement fixes, chantées ou dansées en groupe, tandis que les *kilamê ser* sont une expression plus malléables et solitaire.
- Cette dichotomie partage l'ensemble des genres musicaux des Yézidis de Transcaucasie, y compris la musique de style nouveau (*rabiz*). Les émotions opposées que sont la joie et la peine ne peuvent être énoncées dans le même registre d'utilisation du sonore.
- Les répertoires religieux sont séparés en *qewl* et *beyt*. Bien que les Yézidis de Transcaucasie ne parlent pas de *stran*, ni de *kilamê ser* pour les répertoires religieux, les attitudes d'écoute (la gestuelle et les émotions exprimées) des auditeurs ne manquent pas d'évoquer tantôt une solennité froide (pour les *qewl*), tantôt un pathos tragique (pour les *beyt*). Cette opposition émotionnelle entre *qewl* et *beyt* paraît calquée sur celle entre *stran* et *kilamê ser*.

**La « parole sur » est plus valorisée que le « chant » [la musique] dans la communauté yézidie.**

- Les *stran* sont peu commentés, contrairement aux *kilamê ser*.
- Un joueur de *duduk* est beaucoup plus respecté qu'un joueur de *zurna*.
- Si tous peuvent chanter des *stran* ou danser au son du *zurna*, les *kilamê ser* sont l'appanage d'un âge respectable, celui des maîtres et maîtresses du foyer qui ont sous leur toit les fils et les brus. Cette âge est celui du respect et de l'honneur, mais aussi celui de la souffrance. L'accès à la parole est (en particulier pour les femmes) lié au statut de grand-mère et à la vieillesse.

**Les fêtes calendaires ponctuent l'année de rituels de joie (au son de *stran* - voix ou *zurna*) et de rituels de peine (avec énonciation de *kilamê ser* - voix ou *duduk*).**

- L'hiver, encadré par le jour des Yézidis (*roja ezdiyan*) et le nouvel an (*newroz*), est marqué par la joie.
- L'été, encadré par les fêtes des tombeaux (*roja mazala*), est marqué par la peine.

## 1.2. Créer un univers de peine par la parole mélodisée

**Dans les énonciations publiques, et en particulier lors des funérailles, la « parole sur » est structurée selon plusieurs dimensions :**

- Une distribution précise des rôles énonciatifs, entre hommes et femmes, entre religieux et *mirîd* et entre proches et étrangers tout au long du rituel funèbre.

- Un espace sonore et émotionnel construit autour du cadavre. La parole mélodisée se trouve au plus près du défunt durant l'ensemble du rituel funèbre.

Dans cet espace de peine que sont les funérailles, l'attitude des spécialistes (non seulement le trio *duduk* et voix, mais aussi les *şêx* et les *pîr* auxquels des *kilamê ser*, des *qewl* et des *beyt* sont commandés) est en général tout à fait différente de celle du reste de l'assemblée. Si les spécialistes, ne laissent, le plus souvent, pas paraître leurs émotions propres (et ne sont pas obligés de les vivre pour émouvoir), les non-spécialistes, et en particulier les femmes, disent trouver l'inspiration dans leurs souffrances personnelles. Cette distinction entre hommes et femmes est celle de deux paradigmes de diffusion des émotions.

- Les femmes se disent endeuillées, au « cœur brûlant », elles ne cachent pas leurs émotions, elles les montrent, les mettent en scène si nécessaire, cherchant à les partager avec l'auditoire.
- Les hommes spécialistes se posent en « fabricants d'émotion » (Stoichita 2008). Aucun deuil personnel n'est nécessaire pour pouvoir énoncer un *kilamê ser*.
- Dans l'expression de ces émotions via la « parole sur », les femmes parlent de sincérité (*bi namûs*), les hommes de justesse (*rast*).

Si l'attitude adoptée quant aux émotions diffère pour les hommes, les femmes, les spécialistes et les non-spécialistes, les procédés linguistiques et sémantiques utilisés par les uns et les autres sont similaires. De façon caractéristique, les « paroles sur » empruntent fréquemment la forme du discours rapporté. Par ailleurs, elles parcourent la topographie affective de la communauté en évoquant ses lieux marquants.

**Le discours rapporté est omniprésent à l'intérieur de chaque « parole sur » :**

- Dans le cadre du rituel funèbre, chaque énonciation comporte ainsi plusieurs voix : celle de l'énonciatrice, celle du défunt, celles des participantes ou encore celles des absents.
- Cette multiplicité des voix génère des relations intertextuelles (Briggs 1993: 939) et donne aux *kilamê ser* une dimension de réseau. Par l'évocation des présents et des absents, les énonciateurs tissent un réseau de relations. Celui-ci implique à la fois
  - les femmes présentes dans l'assemblée,
  - le cadavre dans son cercueil ouvert,
  - les hommes dehors,
  - les enfants qui sont restés dans les demeures,
  - les exilés vers les métropoles russes
  - et les défunts antérieurs du village.
- Ce réseau, matérialisé par des conversations en partie imaginaires, relie les participants en créant un espace de peine partagé.

**Le réseau de relations tissé par l'énonciation est renforcé par l'usage d'une topographie affective qui suggère, elle aussi, un espace émotionnel de douleur.**

- Les *kilamê ser* évoquent des lieux qui sont, pour tous les auditeurs, associés à des émotions clairement définies.
  - Les lieux d'exil sont omniprésents (Moscou la maudite, l'Ukraine brûlée, la ville étrangère, le pays noir...).
  - A ces terres d'exil s'oppose une nature verdoyante (sources d'eau fraîche...).

- Ces espaces, souvent peu déterminés, font sens pour chacun des auditeurs.
- Les énonciateurs mentionnent parfois également des lieux importants pour le défunt (ou sa famille).

L'énonciation est déplacée tantôt vers une personne différente de l'énonciateur, tantôt vers un lieu autre que celui de l'énonciation.

**A ces procédés sémantiques de déplacement de l'énonciation s'ajoute la mélodisation de la parole, caractérisée par:**

- Une construction en plateaux récitatifs sur une ou deux notes.
- Des syllabes étirées (surtout en fin de phrases). L'énonciation est alors inscrite dans une temporalité beaucoup plus vaste que la parole quotidienne.
- La neutralisation de l'intonation du discours de la parole (considérée comme un des marqueurs de l'émotion).

L'autonomisation de l'intonation par la mélodisation tend vers un détachement (partiel) du sémantisme qui permet la distanciation, la non-identification et l'absence de jugement de vérité.

Combinée aux procédés sémantiques décrits précédemment, la mélodisation de la parole (voix ou *duduk*) déplace l'espace sonore vers un ailleurs plus ou moins défini. Ce jeu de projections dans des points de vue différents, qui peut être rapproché d'une mise entre guillemets, donne une impression de mobilité et tend à créer un espace de peine atopique. Dans la communauté yézidie, cet espace (celui des *kilamê ser*), à partir duquel des émotions peuvent se propager, est fondamental dans l'expression de la douleur.

### 1.3. La douleur de l'absence

**La « parole sur » est toujours liée à un sentiment de perte et d'absence. Ce sentiment se manifeste dans l'évocation de l'exil (*xerîb*).**

Nous avons montré que, selon les situations, *xerîb* est le fait d'être en dehors :

- de la maisonnée,
- du village ou du groupe de villages,
- d'Arménie.

**Le terme *xerîb* est ainsi toujours lié à un déplacement dans l'espace.**

- Le changement de lieu peut d'ailleurs parfois être réduit à quelques dizaines de mètres. C'est notamment le cas du mariage, vécu comme un départ en exil par la mariée, même lorsqu'elle épouse son voisin. Il en est de même du départ pour les pâturages estivaux : correspondant à un changement de lieu et d'activité, il est lui aussi perçu comme un déplacement vers l'exil.
- *Xerîb* peut aussi faire référence à un exil « initial » d'Anatolie (Antep, Kars, Van), un exil communautaire concernant tous les Yézidis.
- Enfin, la mort est elle aussi associée à un exil. Les *kilamê ser* évoquent fréquemment le départ du mort vers un ailleurs : un exil en attendant que l'âme réintègre un corps.

**En plus de sa dimension spatiale, *xerîb* est un prolongement de la relation dans le souvenir.**

- Le sentiment d'exil consiste à chérir et perpétuer des relations disparues, à les nourrir dans l'absence.

- En ce sens, l'exil est une relation multiforme, entre ailleurs et ici, entre la mort et la vie.

Exprimé en parole mélodisée, ce sentiment est défini par la perte, l'absence, le manque, le déchirement. Les maux qui s'y rattachent sont la douleur (*êş*), la souffrance (*êşîn, kul*), le sacrifice (*qurban*), la blessure (*deran*), la nostalgie profonde (*derd*), la mort (*mirin*).

Cette polysémie de l'exil n'est pas spécifique aux Yézidis d'Arménie. La culture de l'exil et de l'absence a été relevée dans de nombreuses études sur les Balkans et le Proche-Orient. Elle se manifeste sous diverses formes, allant de l'absence de justice dans le chiisme (par l'usurpation de la descendance du prophète -Richard 1991, Momen 1985) à l'absence de l'être aimé (dans la poésie touarègue -Casajus 2005-). Dans la communauté yézidie, alors même que l'exil recouvre des réalités très diverses, le sentiment d'exil est toujours associé à la nostalgie profonde (*derd*). Décrite par Jankelevitch (1974:276) comme un « pathos d'exil », la nostalgie est, dans l'ensemble du Proche et du Moyen-Orient, une source d'inspiration poétique centrale.

En partant épouser un homme du village voisin, tenter la chance en Europe de l'Ouest ou faire du business à Moscou, les Yézidis se disent en pays *xerîb* et évoquent des sentiments nostalgiques. Le remède à ce mal est en théorie simple: pour guérir, il n'y a qu'à rentrer chez soi. Ceci est bien sûr impossible lorsque la séparation est due à la mort, mais même lorsque le retour serait en théorie envisageable, force est de constater que les Yézidis en *xerîb* ne cherchent guère à soigner leurs maux (en tentant de rentrer chez eux par exemple). Bien au contraire : la nostalgie profonde pour un espace perdu et un temps révolu est entretenue et fait l'objet d'un goût particulier, celui d'un douloureux plaisir.

Dans cette délectation morose, l'exil, lié à des émotions décuplées (celles de la perte et du sacrifice), conserve la mémoire d'un déplacement,

d'un changement d'état et d'une temporalité irréversibles. Cette mémoire est actualisée par des tombes grandioses et des *kilamê ser* funèbres qui deviennent des « paroles sur » le héros.

## 2. L'absence devient présence

### 2.1. La passion du tragique

La « parole sur » est une parole tragique parlant d'exil, de fatalité, de destin noir et maudit. A ce titre, elle occupe une place particulière dans la création des héros épiques. Aujourd'hui encore, les « paroles sur la mort » exemplaires tendent à devenir, avec le temps, des « paroles sur le héros ». Elles continuent à rappeler la mort qui leur a donné naissance, mais au fur et à mesure qu'elles se diffusent, elles deviennent de plus en plus autonomes et constitutives d'une culture yézidie partagée, au même titre que les épopées.

Les *kilamê ser* deviennent ainsi des objets d'appréciation et de jouissance indépendants de leur contexte initial (funérailles). Dans cette recherche du sentiment tragique en spectateur extérieur, détaché du contexte funèbre, les Yézidis vivent la passion au quotidien: les femmes endurent passivement et jusqu'à leur mort une vie pleine de souffrances (dont elles ne sont pas responsables), tandis que les hommes attendent le jour où le destin et la fatalité comploteront en traîtres leur mort soudaine.

### 2.2. Bien souffrir pour mieux vivre

Dans cet univers tragique, le sacrifice de soi est un acte héroïque. Nous avons montré que le don de soi se vit de manière différente pour les hommes et pour les femmes:

- Arrivées à un certain âge, les femmes se sacrifient pour les autres. Elles vivent au quotidien, dans leur « cœur brûlant » et leur corps blessé, les deuils et les malheurs de la famille.
- Les hommes sont dans cette posture à la fin de leur vie, devenant à leur mort des héros tragiques, des martyrs de la communauté. Plus la mort est précoce et soudaine, plus elle est héroïque.

Le sacrifice est central dans de nombreuses sociétés du Proche et du Moyen-Orient. L'entendement que les Yézidis ont du sacrifice entre dans cette compréhension régionale. Une différence importante est cependant qu'à la différence du chiisme et de certains groupes gnostiques et soufis (Momen 1985, Amir-Moezzi 1994, De Vitray-Meyerrovitch 1977), les Yézidis ne considèrent pas le sacrifice de la vie humaine comme une quête spirituelle. Ils n'associent pas leurs souffrances à celles de personnages religieux, et n'en attendent aucun bénéfice. Détaché de ces motivations évidentes et centrales dans d'autres cultures de la région, le sacrifice *alla yézidi* prend une autre dimension. La sphère émotionnelle qui le caractérise devient plus disponible pour des utilisations ou des évocations purement artistiques ou esthétiques.

Cette thèse s'est intéressée à un mode d'expression du sonore lié à la perte et à l'absence. En assistant aux funérailles, assise sur un banc en bois, serrée contre mes voisins, je me suis souvent demandée pourquoi les Yézidis accordaient tant d'importance à la mort et aux cérémonies funèbres. En Occident, faire le deuil, c'est ranger dans la mémoire, éloigner les morts des vivants, enfin, c'est oublier. Mais, dans la communauté yézidie, le mouvement est inverse: faire le deuil tend à rendre les défunts présents dans les mémoires en créant des figures inoubliables (par les paroles mélodisées qui deviennent paroles de héros, par les photos sur le *stêr*, par les pierres tombales). Contée en parole mélodisée, la vie perdue (la mort)

devient ainsi part intégrante de la culture yézidie. Les « paroles sur » la mort, par leur créativité musicale et poétique, deviennent alors des paroles de vie.



# **Annexes**



## Le yézidisme : cosmologie et croyances



Illustration 57 : Malak Tawus. l'ange-paon

Dieu aurait donné forme à quatre entités : Şemsedin, Fekhredin, Sejadin, Nasirdin (chacun est lié à l'un des quatre éléments). Puis, il aurait créé Şêx Hesên et Şêx Adî. L'ange le plus important, nommé Malak Tawus<sup>184</sup> (littéralement l'ange-paon), est le protecteur des Yézidis. Dieu, après avoir créé l'univers, aurait chargé Malak Tawus de gouverner le monde avec l'aide des six autres anges. Ces derniers peuvent se réincarner périodiquement en figures humaines emblématiques qui apparaissent sur terre pour guider les hommes dans la voie de la religion (Spät 2005 : 32). Şêx Adî, pensé comme le fondateur du yézidisme (12<sup>ème</sup> siècle)<sup>185</sup>, aurait été une réincarnation de Malak Tawus.

<sup>184</sup> L'ange paon peut être désigné par des variantes de cette appellation (Tawsi Melek, Tawisî Melek ou Melek Tawus) ou encore par une autre expression, Cin Teyar ou Cin Teyr, littéralement, « le grand oiseau Djin ». (Sweetnam 1994 :199)

<sup>185</sup> Pour plus de détails, voir Kreyenbroek 1995.

Les Yézidis aiment définir le Yézidisme comme une vieille religion dont les racines « se perdent dans les profondeurs de l'antiquité » (Arakelova 2001:323), ou comme « la plus vieille religion de la terre » (Spät 2005:31). Ils se définissent comme le « peuple de Dieu », créé à l'écart des 72 autres nations. Les Yézidis pensent être les descendants d'Adam mais non d'Eve, et être, en ce sens, différents du reste de l'humanité (Sweetnam 1994 :196). La preuve en est, disent-ils, leur appellation, qui serait une forme contractée de *Ez Xwede dam* (littéralement: « j'ai été créé par Dieu »)<sup>186</sup>. Ceci ne contredirait pas, selon les Yézidis, l'appellation « peuple de l'ange-paon » qui rappelle que ce serait l'ange-paon qui aurait mis la semence d'Adam dans une jarre, en voulant créer un peuple pour lui-même. Malak Tawus aurait ainsi rapporté des quatre coins de la terre, l'eau, le feu, la terre et l'air, et de ces quatre éléments, aurait créé l'âme qu'il a soufflée dans Adam. Il aurait par la suite déposé la semence d'Adam dans une jarre de laquelle serait né Şehid bin Jer (« fils de la jarre »). Miraculeusement conçu, Şehid bin Jer aurait transmis sa sagesse divine à ses descendants, les Yézidis (Spät 2005:31). Les Yézidis seraient ainsi les descendants du fils d'Adam.

L'époque de l'apparition de l'homme sur terre est appelé « Temps de la Création ». Avant se trouve l'éternité (*enzel*), un temps statique. Le monde est alors une perle (dans laquelle seul Dieu est présent) perchée, selon les versions, sur les cornes d'un buffle, ou sur le dos d'un poisson. La perle était un monde idéal, une forme idéale (Kreyenbroek 2005 :25). Les Yézidis croient que la variété des phénomènes que nous percevons dans le monde ésotérique n'est rien de plus qu'une série de réflexion d'une unique réalité « essentielle », qui, d'une certaine manière, ressemble à une réalité du temps avant la Création (Kreyenbroek 2005:21). L'histoire est vue

---

<sup>186</sup> « *Ez Xwede dam* » aurait donné *Êzdf*, graphie kurde pour le mot Yézidi. Les Yézidis appellent aussi leur religion Şarfadin : de şaraf ad-din ou şeref ed-din, le fils de Şêx Hasan, dont on dit qu'il a introduit le clan Jiwane de Sinjar à la foi yézidie (Kreyenbroek 1995: 33-34, 106).

comme un séquence de cycles. Les *qewl* et les *beyt* parlent de « périodes » (*bedîl*) dans lesquelles « la Coupe » vient à un prophète qui a pour tâche de défendre les causes de la religion dans un monde gouverné par la mécréance.

La croyance en la réincarnation, et en la manifestation régulière, sous forme humaine, de personnages divins affecte la pensée du divin certes, mais aussi de l'humain. La réincarnation permet d'expliquer la présence des mêmes personnes à divers moments de l'histoire. Le temps dans la cosmogonie yézidie n'est pas linéaire : l'unité est présente en philigramme en la diversité. C'est à la mort que la transmigration des âmes est possible. Le souffle vital (*nefs*) ou âme d'un humain peut aller dans un autre corps humain, tandis que l'esprit (*ruh*), la raison (*aqil*), les sens (*fikir*) et les bonnes actions (*xêr*) et mauvaises actions (*guneh*) sont présentés à Dieu par les anges. La réincarnation peut être expliquée comme une punition pour de mauvaises actions. En ce cas, la personne est réincarnée sous la forme d'un chien, d'un cochon ou d'une mule, et, après un certain temps, elle sera à nouveau réincarnée dans une forme humaine. Une âme peut se réincarner jusqu'à sept fois. Ensuite, une place lui sera attribuée au paradis ou en enfer. Les Yézidis croient en un paradis dans lequel ne peuvent entrer que les âmes pures. Le travail d'un *şêx* est d'aider, à la mort de son *mirîd*, son âme à passer dans l'autre monde du côté du paradis. A ce moment, le personnage du *şêx* joue un rôle très important : si le *şêx* est faible et présente lui même des signes d'impureté, Dieu n'acceptera pas son aide pour son *mirîd*, par contre s'il est bon, il aura le droit et le pouvoir d'aider son *mirîd*.

Le lieu de pèlerinage des Yézidis est situé au nord de l'Irak, dans la vallée de Laliş. C'est là qu'habite le *mîr*, chef religieux des Yézidis. Eloignés de leur centre religieux (Irak), les Yézidis du Caucase ont vécu leur religion de façon entièrement autonome durant presque un siècle, observant des traditions parfois assez différentes de celles pratiquées aujourd'hui

en Irak. La vie religieuse est avant tout basée sur le respect de règles, devoirs et interdits. A cela s'ajoutent des fêtes calendaires ou liées au cycle de la vie. La vie spirituelle des villages yézidis est ainsi centrée autour de la maison des religieux (dans laquelle se trouve le *stêr*, autel formé d'une pile de matelas et de couvertures), du cimetière, et, éventuellement, d'un lieu de pèlerinage (*ziyaret*) matérialisé par un arbre, une source, ou encore une tombe (réputés pouvoir exaucer des vœux). Dans certains de ces lieux, il est de coutume de dormir. C'est le cas du *stêr* du lignage des *şêx* Cin Teyar réputé soigner des peurs, de la folie, et aider les femmes à tomber enceinte. Spät (2005 :35) note la même pratique pour les Yézidis d'Irak<sup>187</sup>.

Les Yézidis du Caucase croient en la présence d'êtres surnaturels qui vivent avec eux mais dans une autre réalité. Appelés *hurî*, les principaux acteurs sont :

- Le Xûdâne Male est le protecteur du foyer. Il habite dans le *stêr*. Les Xûdâne Male dépendent du *şêx* qui a la responsabilité des *mirîd* qui habitent le foyer. Par exemple, si le *şêx* d'un foyer est Şêxûbekîr, le Xûdâne Male de ce foyer est lui-aussi Şêxûbekîr. L'expression suivante : « si tu pries ton *Xudan*, tu pries ton *Xude* (Dieu) », montre l'amalgame qui est parfois fait entre le Xûdâne Male et Dieu<sup>188</sup>.
- Xatûna Farqa est la protectrice des femmes et des enfants. Les jeunes mariées lui demandent de les aider à tomber enceinte rapidement<sup>189</sup>, les mères la prient de protéger leur nouveau-né. Le jour de Xatûna Farqa est le Mercredi. En

<sup>187</sup> L'auteur précise que ce type de rite curatif existait dans les temples classiques d'Asclépios, Dieu de la médecine, puis dans les églises chrétiennes de la région (Spät 2005 :35).

<sup>188</sup> Ceci dit, le mot *Xûdâne Male* est composé de *Xudan* qui signifie le maître de maison, le propriétaire, le protecteur et de *mal*, le foyer. *Xude*, Dieu est formé sur la même racine que *Xudan*. Le parallèle est donc assez simple.

<sup>189</sup> Quelques mois après les noces, si la bru n'est pas enceinte, des actions sont entreprises par les femmes du foyer: faire boire à la bru des litres de décoction de racines et de plantes séchées ramassées l'été sur certains flans de la montagne (*susandar*, *gevre*, *golfe-kir*) pour libérer son corps des mauvaises énergies. Ce traitement est ponctué de pèlerinages dans des lieux dédiés à *Xatuna Farqa*.

Arménie, les Yézidis accrochent souvent au dessus du *stêr* une image de la vierge Marie, fréquemment confondue avec Xatûna Farqa. Les Yézidis effectuent parfois des pèlerinages dans les églises arméniennes, allumant une bougie pour la vierge.

- Mame Şivan et Gave Zerzan sont les protecteurs du bétail. Mame Şivan protège les animaux qui sont susceptibles d'effectuer la transhumance (moutons, brebis, chèvres). Şivan est d'ailleurs le mot employé pour « berger ». Gave Zerzan est le protecteur du gros bétail (vaches, taureaux). Les bergers demandent ainsi protection à Mame Şivan avant le départ pour la transhumance.

Tous les *hurî* exécutent les ordres de Dieu. Ces personnages sont présents dans la vie de tous les jours. Il est par exemple tout à fait déconseillé de jeter de l'eau sur le sol de la maison sans en avoir d'abord informé le Xûdâne Male par une phrase lui disant de se mettre à l'abris. Par ailleurs, des lieux sont dédiés à ces *hurî*. Il s'agit parfois de tombes, d'un arbre, d'une source, d'un rocher... C'est ainsi avec une demande précise que, la plupart du temps, on visite ces lieux : protéger le bétail affaibli, aider une grossesse difficile...

Les règles et interdits sont nombreux et très respectés, en particulier en ce qui concerne les règles matrimoniales. Comme l'écrit Kreyenbroek (2005 : 6) :

« L'orthopraxie joue un rôle de loin plus important dans la vie religieuse des Yézidis que l'orthodoxie. Connaître sa place (et les droits et devoirs qui en découlent) dans la toile complexe des relations sociales des Yézidis peut être vu comme l'un des devoirs religieux les plus importants. »<sup>190</sup>

<sup>190</sup> « *Orthopraxy plays a far greater role in the religious life of observant Yezidis than orthodoxy. Knowing one's place (and the resulting rights and obligations), in the complex web of Yezidi social relations can be seen as one of the foremost religious duties.* »



## ***Ezdixanê*, une organisation sociale particulière**

Si chaque communauté a ses particularités, les Yézidis apparaissent souvent, aux yeux de leurs voisins (Arméniens, Géorgiens, Azéris, Kurdes musulmans, Russes...), comme un groupe à part, différent, marginal. L'endogamie stricte qui régit la communauté maintient cette frontière entre « nous » et « les étrangers ».

Les Yézidis pensent leur société en trois groupes endogames, héréditaires et définissant les relations entre les individus. On compte deux groupes de religieux (les *pîr* et les *şêx*) et un groupe de profanes (les *mirîd*)<sup>191</sup>. *Mirîd* est un mot d'origine arabe qui se réfère aux disciples d'un homme saint. *Pîr* est un mot kurde qui désigne le vieux (au sens de sage) de la communauté. Quant au mot *şêx*, il a le même sens que *pîr* en arabe et désigne une personne sainte ou un leader spirituel. Chaque individu appartient, par sa naissance, à un des groupes et il est impossible d'en changer au cours de sa vie. Ces trois groupes sont endogames : les Yézidis doivent se marier à l'intérieur de leur groupe. Aucune conversion n'est possible : on naît Yézidi.

Chacun des membres de la communauté, quelle que soit le groupe auquel il appartient, est lié à un *şêx* et à un *pîr*, qu'il appelle « mon *şêx* »

---

<sup>191</sup> Les Yézidis de Transcaucasie ont deux groupes de religieux à la différence des Yézidis d'Irak qui en comptent six.

(*şêxe min*), « mon *pîr* » (*pîre min*)<sup>192</sup>. Les *şêx* et *pîr* désignent de la même manière les *mirîd* auxquels ils sont liés « mes *mirîd* » (*mirîden min*). Les lois d'attribution des *şêx* et des *pîr* aux *mirîd* sont liées aux lignages. Les *şêx* et les *pîr* doivent servir leurs *mirîd* en remplissant certaines obligations rituelles (notamment lors des naissances, mariages et funérailles), en priant pour eux et en les conseillant. En échange, les *mirîd* leur font des dons, lors de divers rituels ou de visites rendues à la maison du *şêx* ou du *pîr*. Ces dons peuvent être du bétail ou de l'argent.

En plus d'un *şêx* et d'un *pîr*, tout Yézidi a un *bira axiretê* (frère de l'autre vie). Cette personne est choisie dans la famille du *şêx* qui dirige le lignage du *mirîd*. Parfois il s'agit simplement du *şêx* à qui appartient le *mirîd*. Le *şêx* remplit alors à la fois le rôle de *şêx* et celui de *bira axiretê*. Le *bira axiretê* sert de conseiller et d'avocat dans la vie terrestre et à l'arrivée dans l'autre monde. C'est ce frère qui, par ses prières pour l'âme du défunt, aidera le passage dans l'autre monde lorsque la personne mourra. Souvent présent dans les funérailles, le *bira axiretê*, s'il est décédé avant son *mirîd*, accueillera le défunt dans l'autre monde. Le *mirîd* a des obligations envers son *bira axiretê* qui se traduisent par des dons (argent, bétail) appelés *xêr*. Lors d'un décès, les habits et le matelas du défunt sont offerts au *şêx*.

*Bira axiretê* est une forme de fraternité assez particulière et non réversible (si A est un frère pour B, B est un disciple pour A). Aussi, si *bira axiretê* est littéralement le « frère de l'autre vie », cette relation est plutôt à appréhender comme un « grand frère de l'autre vie ».

En plus du *bira axiretê*, chaque yézidi peut avoir une *xûşka axiretê* (soeur de l'autre vie) qui peut être choisie dans le groupe des *şêx* comme dans celui des *pîr*. Elle aidera le *bira axiretê*, par ses prières, à faire passer l'âme du défunt dans l'autre monde. La *xûşka axiretê* est choisie selon la volonté du *mirîd* dans le lignage de *şêx* ou celui de *pîr* voulu. Si les hommes yézidis peuvent se contenter d'un *bira axiretê*, les femmes yézi-

<sup>192</sup> Les *şêx* et *pîr* se voient donc eux aussi attribuer un *şêx* et un *pîr*.

dies doivent avoir un *bira axiretê* et une *xûşka axiretê*. Le « frère de l'autre monde » est choisi dans le *ocax* de *şêx* de la famille de leur père, la « sœur de l'autre monde » est choisie dans le lignage de *şêx* ou de *pîr* de la famille de leur mère<sup>193</sup>.

La communauté yézidie (*ezdixâne*) est constituée en lignages patrilinéaires et patrilocaux. Le lignage est désigné par le mot *ocax* qui signifie littéralement foyer. Les lignages sont des groupements locaux : ce sont, en théorie au moins, les personnes vivant sous un même toit (les frères et leurs enfants) et leurs ancêtres (présents dans le *stêr* – autel familial représentant symboliquement le foyer).

Les Yézidis sont également constitués en clans (*ber*). Ces derniers réunissent plusieurs lignages et définissent des règles de solidarité entre lignages. Ils sont de préférence endogames. Chaque clan appartient à un groupe donné : il y a ainsi des clans de *mirîd* (disciples), des clans de religieux (*şêx* et *pîr*).

Dans le cas des religieux, le clan est désigné par le mot *ocax* (et non *ber*), en référence à un foyer premier, un foyer commun, une origine sainte qui sacralise leur statut<sup>194</sup>. Notons donc que, si pour les *mirîd* on différencie bien le lignage (*ocax*), du clan (*ber*), ceci est confondu pour les deux autres groupes (*şêx* et *pîr*) qui se définissent uniquement par le terme *ocax*, que celui-ci fasse référence au lignage ou à une entité plus vaste<sup>195</sup>.

Aujourd'hui, dans les villages yézidis, la vie de la communauté est construite autour du respect de l'endogamie à l'intérieur de la communauté et à l'intérieur de chacun des groupes. Le lignage joue également un rôle

<sup>193</sup> Pour une description précise des rôles des *bira axiretê* et *xuşka axiretê*, voir Pachaeva (1988 : 129).

<sup>194</sup> Ainsi, dans le cas des *şêx*, chaque clan (*ocax*) a pour ancêtre un des sept anges qui siège au « conseil céleste » Omerxalî (2007: 58-60). Pour les *pîr*, le nombre de clans est plus important. Pachaeva (1988 :127) estime le nombre de clans de *pîr* en Transcaucasie à environ 90.

<sup>195</sup> Pour plus de détails concernant la dénomination des religieux, voir Omerxalî (2007:39).

important dans les alliances. Le choix privilégié est le mariage à l'intérieur du même clan ou avec un clan allié. Les mariages sont impossibles entre deux lignages qui sont en vendetta ou entre lignages qui sont liés par des relations de parenté imaginaire (*bira axiretê*- frère de l'autre vie). Les règles de l'alliance sont très strictement observées. Leur non respect entraîne cependant réellement une excommunication de l'individu. Un Yézidi qui se marie avec un non-Yézidi est dit « être sorti de sa religion » (*ji dinê xwe derket*). Le retour n'est plus possible (Cotkar 1988 :56).

## Glossaire

**Aparan** : Ville d'Arménie, chef lieu du district d'Aragatsotn.

**Aragats** : Le mont Aragats se trouve dans le nord-ouest de l'Arménie. Son sommet culmine à 4090 mètres. L'été, une partie des Yézidis y effectue la transhumance (*zozan*).

**Ararat** : Montagne mythique du Proche-Orient. Le sommet de l'Ararat est le lieu où l'arche de Noé se serait échoué. Le mont Ararat est un symbole fort de l'Arménité. Il se trouve en Turquie, mais il est omniprésent dans le paysage arménien de la plaine d'Hoktemberian et d'Armavir, et également très visible depuis la capitale (Erevan).

**Benek**: Amulette (éloigne les mauvais rêves, protège des mauvais sorts, aide à tomber enceinte...).

**Ber** (clan) : Les *ber* réunissent plusieurs lignages.

**Beyt** : Enoncé religieux. Transmis de père en fils, les *beyt* font partie d'un savoir réservé aux *şêx* et aux *pîr*.

**Birao !**: Frère ! (Forme vocative).

**Bira axiretê** : En plus d'un *şêx* et d'un *pîr*, tout Yézidi a un *bira axiretê* (frère de l'autre vie). Cette personne est choisie dans la famille du *şêx* qui dirige le lignage du *mirîd*. Parfois, il s'agit simplement du *şêx* à qui appartient le *mirîd*. Le *şêx* remplit alors à la fois le rôle de *şêx* et celui de *bira*

*axiretê*. Le *bira axiretê* sert de conseiller et d'avocat dans la vie terrestre et à l'arrivée dans l'autre monde. C'est ce frère qui, par ses prières pour l'âme du défunt, aidera le passage dans l'autre monde lorsque la personne mourra. *Bira axiretê* est une forme de fraternité assez particulière et non réversible (si A est un frère pour B, B est un disciple pour A). Aussi, si *bira axiretê* est littéralement le « frère de l'autre vie », cette relation est plutôt à appréhender comme un « grand frère de l'autre vie ». Souvent présent dans les funérailles, le *bira axiretê*, s'il est décédé avant son *mirîd*, accueillera le défunt dans l'autre monde. Le *mirîd* a des obligations envers son *bira axiretê* qui se traduisent par des dons (argent, bétail) appelés *xêr*.

**Buk** : Bru, mariée.

**Buktî** : Règle de conduite que la bru doit suivre après son mariage.

**Çav pis** ou *moriye çava* : Mauvais oeil.

**Dayka Şiro** : Littéralement « la mère de la pluie ». Sa tombe, dans le village de Rya Taze, est un lieu de pèlerinage. On y brûle des bougies pour la réalisation de vœux. Prendre une pierre de sa tombe et la jeter dans l'eau apporte la pluie, la jeter dans le feu arrête la pluie.

**Dilşewat** : Littéralement « au coeur brûlant ». Mot formé de *dil* (le coeur) et *şewit* (brûler). Désigne les femmes endeuillées.

**Dohol** : Tambour sur cadre biface joué en accompagnement du *zurna* (hautbois).

**Dolindank** : Nom des chants d'enfants chantés de porte en porte lors de la fête de *Xidirnebi*.

**Duduk** : Hautbois répandu dans le Caucase, le Proche et Moyen Orient. Il est un des symboles de l'Arménité.

**Erevan** : Capitale de l'Arménie.

**Hurî** : Les Yézidis du Caucase croient en la présence d'êtres surnaturels qui vivent avec eux mais dans une autre réalité. Appelés *hurî*, les principaux acteurs sont : Xûdâne Male, le protecteur du foyer, Xatûna Farqa, la protectrice des femmes et des enfants, Mame Şivan, le protecteur du petit bétail (moutons, brebis, chèvres), et Gave Zerzan, le protecteur du gros bétail (vaches, taureaux).

**Kevanî** : Maîtresse de maison.

**Kolkhoze** : Fermes collectives instituées en Union Soviétique. A l'indépendance de l'Arménie, tous les kolkhozes ont fermé.

**Kurmanji** : Dialecte du kurde (famille des langues iraniennes) parlé en Arménie, dans les régions kurdes de Turquie et dans une partie de la région kurde d'Iraq. Les autres dialectes principaux du kurde sont le *soranî* (parlé en Iran et en Irak), le *zazakî* (parlé en Turquie) et le *goranî* (parlé en Iran).

**Laliş** : Centre religieux des Yézidis situé au nord de l'Irak, Laliş est un lieu de pèlerinage important des Yézidis d'Irak. Durant la période soviétique, les Yézidis de Transcaucasie n'avaient aucunement la possibilité de voyager en Irak. Aujourd'hui, Laliş apparaît sous forme d'images dans les foyers yézidis. Rares sont cependant les Yézidis qui ont effectué un pèlerinage en Irak, ou qui y songent...

**Mafioz** : « Mafieux ». Terme russe employé également en kurde par les Yézidis.

**Mal** : Maison ou maisonnée (au sens des murs qui la constitue et des personnes qui y habitent ou s'y rattachent).

**Malxûê** : Maître de maison.

**Mamê Şivan**: Protecteur du petit bétail (moutons, chèvres...), Mamê Şivan est une créature invisible (*hurî*) pour l'oeil humain.

**Marchroutka** : Mini-bus (du russe *маршрутка*). Les mini-bus ont fait une apparition soudaine et massive dans toute l'ex-URSS. Ils appartiennent à des individus ou à des compagnies et effectuent des trajets fixes (que ce soit à l'intérieur des villes ou en campagne).

**Mirîd** : Mot d'origine arabe qui se réfère aux disciples d'un homme saint. Les *mirîd* sont les Yézidis qui ne sont pas nés dans des familles religieuses (*şêx* et *pîr*).

**Gavane Zarzan** : Protecteur du gros bétail (vaches, boeufs...), Gavane Zarzan est une créature invisible (*hurî*) pour l'œil humain.

**Gund** : Village.

**Heftnan** : Formé sur *heft* (7) et *nan* (pain). Les *heftnan* sont les 7 pains sucrés rituels cuits lors des enterrements. L'un d'entre eux sera enterré avec le défunt, les autres seront distribués.

**Kilamê ser** : Littéralement « parole sur » ou « parole à propos de ». Les *kilamê ser* sont des énoncés tristes liés à l'exil, à la mort, à l'absence. Mélodisés, ils n'ont pas le statut de chant mais de parole. Les *kilamê ser* s'opposent aux *stran*.

**Qewl** : Énoncé religieux. Transmis de père en fils, les *qewl* font partie d'un savoir réservé aux *şêx* et aux *pîr*.

**Qêzî** : Cheveux de saint. Ces reliques appartiennent à des lignages de *pîr* et de *şêx*. Gardés précieusement dans le *stêr* (ou dans une niche au dessus du *stêr*), ces cheveux ne peuvent être vus (et touchés) que certains jours de l'année après avoir effectué un sacrifice animal.

**Qurban** : Littéralement le sacrifice animal. Ce terme est très poétique en *kurmanji*, il est un mot doux des mères pour leurs enfants (*qurbana min* : mon sacrifice)

**Ocax** : Foyer et four. Le *ocax* (*tandur* en arménien) est le four creusé dans le sol des maisons dans lequel est cuit le pain (*lavaş* – pain très fin) et sur lequel sont cuits les plats. Par extension, le mot *ocax* désigne le foyer.

**Pîr** : Mot kurde qui désigne le vieux (au sens de sage) de la communauté. Chacun des membres de la communauté, quel que soit le groupe auquel il appartient, est lié à un *pîr*, qu'il appelle « mon *pîr* » (*pîre min*). Les *pîr* désignent de la même manière les *mirîd* auxquels ils sont liés « mes *mirîd* » (*mirîden min*). Les *pîr* ont eux-mêmes un *pîr*. Les *pîr* sont des guides spirituels. Ils doivent servir leurs *mirîd* en remplissant certaines obligations rituelles (notamment lors des naissances, mariages et funérailles), en priant pour eux et en les conseillant. En échange, les *mirîd* leur font des dons, lors de divers rituels ou de visites rendues à la maison du *pîr*. Ces dons peuvent être du bétail ou de l'argent. Les tâches des *pîr* ne se distinguent pas, dans les faits, de celles des *şêx*. Les obligations des *mirîd* envers leur *pîr* sont les mêmes qu'envers leur *şêx*. Dans les rituels un *şêx* ou un *pîr* peut faire l'affaire. Dans certains rituels (notamment funéraires) la présence des deux est requise.

**Rabiz** : Le mot *rabiz* est formé sur les premières syllabes des mots russes « *rabotniki iskusstva* » (*работники искусства*), littéralement les travailleurs de l'art. Très peu connu durant la période soviétique, le *rabiz* est devenu très populaire dans les années 1990 dans l'Arménie nouvellement indépendante ainsi que dans la diaspora. Elle est l'emblème de la musique du nouveau monde capitaliste. Aujourd'hui, la musique de *rabiz* est jouée par des musiciens professionnels (parfois les mêmes que ceux qui jouent dans les funérailles) dans des pubs et clubs, ainsi que dans des fêtes tels les mariages. On la trouve aussi dans les shows télévisés et en vente sous forme de CD ou DVD sur les marchés. La musique de *rabiz* se rapproche d'un grand nombre de musiques populaires des Balkans comme le *skyladi-*

*ko*, le *turbo folk*, l'*arabesk*, les *manele*. (Buchanan 2007, Stoichiță 2010 sp, Stokes 1992).

***Roja Mazala*** : Jour des tombes, fête des tombeaux. Cette fête calendaire a lieu une à deux fois l'an, lors des équinoxes et solstices d'été.

***Şabûn*** : Joie.

***Sassountsi*** : Arméniens originaires de la région de Sassoun (aujourd'hui dans la région de Batman en Turquie). Les Sassountsi sont nombreux dans la région de Talin.

***Şêx*** : Mot d'origine arabe, désigne une personne sainte ou un leader spirituel. Dans la communauté yézidie, cette aptitude est héréditaire. Ce groupe (comme celui des *pîr* et des *mirîd*) est endogame. Chacun des membres de la communauté, quel que soit le groupe auquel il appartient, est lié à un *şêx* qu'il appelle « mon *şêx* » (*şêxe min*). Les *şêx* désignent de la même manière les *mirîd* auxquels ils sont liés « mes *mirîd* » (*mirîden min*). Les *şêx* ont eux-mêmes un *şêx*. Les *şêx* sont les chefs spirituels de leurs *mirîd*. Ils ont le devoir de les guider spirituellement tout au long de leur vie : ils doivent assister aux fêtes et rituels de ces familles (mariages, décès, fêtes calendaires...), et rendre visite régulièrement à leurs *mirîd*. En échange, les *mirîd* doivent lui faire des dons, la plupart du temps en argent. Le *şêx* joue un rôle important lors de la mort d'un de ses *mirîd*, aidant l'âme (*ruh*) à passer dans l'autre monde.

***Şîn*** : Funérailles. *Kilamê ser şîne* : paroles sur les funérailles.

***Spoutnik*** : Mot russe signifiant satellite. Dans le contexte yézidi d'Arménie, le mot désigne les antennes paraboliques.

***Stran*** : Littéralement « chant ». Forme vocale ou instrumentale (jouée au *zurna*) qui est mesurée, dansée et associée à la joie. Les *stran* s'opposent, dans la typologie locale, aux *kilamê ser*.

**Stêr** : Chaque maison yézidie se doit d'avoir un *stêr*. Généralement installé dans la pièce de vie, disposé à l'est, le *stêr* est une pile de matelas et de couvertures posée sur des pierres ou sur un sommier. Il est recouvert d'un tapis ou d'un drap qui est relevé la nuit. Ouvert du coucher du soleil au lever du soleil, le *stêr* « remplace le soleil en son absence » (*şêx* Edit, Tbilissi). Le *stêr* est très respecté. Il est à la fois une représentation visuelle du foyer et un protecteur des biens du foyer : les Yézidis cachent dans le *stêr* des objets précieux. Certains *stêr*, en particulier ceux des maisons de *şêx* et de *pîr*, sont des lieux de pèlerinage. Dédiés à un *hurî* ou à l'un des sept anges, ces *stêr* ont alors une spécialité : protéger le bétail, soigner des maladies, etc.

**Talin** : Ville, chef lieu du district frontalier avec la Turquie, du même nom.

**Tas** : Bol ou coupelle en métal comportant parfois des ornements. Cet objet sacré évoque, pour les Yézidis d'Arménie, la coupe divine. Les *tas* appartiennent à des familles de *şêx* et de *pîr* et ne peut être sorti du *stêr* qu'après un sacrifice animal. Boire de l'eau de cette coupelle soigne de maux divers (en fonction des *tas*). Les *tas* peuvent aussi aider l'arrivée de la pluie. Dans le village d'Alagyaz, on raconte qu'il y a 20 ans, le chef du sovkhoze est venu voir *şêx* Gno pour qu'il fasse pleuvoir. Ce jour là, le mouton s'est laissé égorgé sans être tenu, sans bouger. Quelques heures après, il pleuvait.

**Vor v zakon** (*Вор в закон*) : Signifie littéralement « bandit professant le code ». Il s'agit d'un ordre criminel lié au système carcéral de la période soviétique.

**Xani** : Maison, ou partie ancienne d'une maison. Le *xani* est la pièce de l'âtre. Par extension, le mot peut désigner l'ensemble de la maison (qui ne comporte bien souvent que la pièce de vie –avec l'âtre- et la pièce des animaux). Jusque dans les années 50, les maisons étaient construites semi-en-

terrées et ne comportaient qu'une petite ouverture sur le toit pour laisser sortir la fumée.

**Xem** : Peine, tristesse.

**Xûdâne male** : Protecteur du foyer, le Xûdâne male habite dans le *stêr* et protège la maison et les membres de la maisonnée. C'est une créature invisible (*hurî*) pour l'oeil humain.

**Xatuna farqa** : Protectrice des femmes et des enfants, c'est à elle que les jeunes filles adressent leurs souhaits d'avoir des enfants. Xatuna farqa est une créature invisible (*hurî*) pour l'oeil humain.

**Xerîb** : Exil. Omniprésent dans les conversations quotidiennes des Yézidis d'Arménie, *xerîb* est lié au sentiment de perte, à l'absence et à la nostalgie profonde.

**Xidirnebi** : Fête calendaire qui a lieu à la mi-février.

**Xûşka axiretê** : En plus du *bira axiretê* (frère de l'autre vie), chaque yézidi peut avoir une *xûşka axiretê* (soeur de l'autre vie) qui peut être choisie parmi les *şêx* ou les *pîr*. Elle aidera le *bira axiretê*, par ses prières, à faire passer l'âme du défunt dans l'autre monde. La *xûşka axiretê* est choisie selon la volonté du *mirîd* dans le lignage de *şêx* ou celui de *pîr* voulu. Si les hommes yézidis peuvent se contenter d'un *bira axiretê*, les femmes yézidies doivent avoir un *bira axiretê* et une *xûşka axiretê*.

**Yézidisme** : Religion pratiquée par les Yézidis. Le yézidisme est une religion non prophétique, sans conversion possible. Les Yézidis croient en un Dieu unique ainsi qu'en 7 anges principaux qui peuvent périodiquement s'incarner dans des personnalités humaines. Ils croient en la métempsychose.

**Zakuski** : Mot russe signifiant « ce que l'on croque en accompagnement d'une boisson ». Peut se traduire par « amuse-gueule ».

**Zava** : Fiancé, marié.

**Ziyaret** : Lieu de pèlerinage (du mot arabe qui veut dire visite).

**Zozan** : Pâturages estivaux. Le *zozan* est situé, dans la plupart des cas, sur les contreforts du mont Aragats (4090 mètres). Les familles de la plaine de l'Ararat quittent leurs villages de mai à septembre avec les troupeaux. Le mot *zozan* a des connotations poétiques.

**Zurna** : Hautbois répandu dans le Caucase, dans tout le Proche et Moyen-Orient et dans une partie des Balkans. Il est joué avec le *dohol* (tambour sur cadre biface).



# Bibliographie

## **Abrahamian Levon**

2006 *Armenian identity in a changing world*, Mazda Publishers.

## **Abu-Lughod Lila**

1986 *Veiled Sentiments : Honor and Poetry in a Beduoin Society*, University of California Press.

1993 « Islam and the Gendered Discourses of Death », in *International Journal of Middle Eastern Studies* 25, pp.187-205.

## **Acikyildiz Birgul**

2006 *Patrimoine des Yezidis: Architecture et "sculptures funéraires" au Kurdistan irakien, en Turquie et en Arménie*, directeur M. Alastair Northedge, Université Paris I (2 tomes).

## **Ainsworth W.F.**

1841 *Travels and researches in Asia Minor, Mesopotamia and Armenia*, London.

1855 « On the Izedis, or Devil Worshippers », *Transactions, of the Syro-Egyptian Society*, pp1-4.

## **Akin Salih**

2002 « Discours rapporté et hétérogénéité discursive en Kurde », in, *Faits de langue* 19:71-84.

## **Alexiou Margaret**

1974 *The ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge University Press.

**Allison Christine**

- 1996 (ed.) *Kurdish culture and identity*, avec Kreyenbroek P.G. (ed.), London :Zed.
- 2001 "Folklore and Fantasy : The Presentation of Women in Kurdish Oral Tradition", in, *Women of a Non-State Nation : The Kurds*, Mazda Publishers Inc., Californie.
- 2001 *The Yezidi Oral Tradition in Iraqi Kurdistan*, London, Curzon Press, 313 p.

**Amir-Moezzi, M. A.**

- 1994 *The Divine Guide in Early Shi'ism: The Sources of Esotericism in Islam*. Translated by David Streight. Albany: State University of New York Press.

**Amy de la Bretèque, Benoît**

- 1998 *L'équilibre et le rayonnement de la voix*, ed.Solal, Paris.
- 2000 *A l'origine du son : le souffle*, ed. Solal, Paris.

**Amy de la Bretèque, Estelle:**

- 2011 (sp) « Le pleur du *duduk* et la danse du *zurna*. Essai de typologie musicale des émotions dans le calendrier rituel Yézidi », in, *Acta Ethnographica Hungarica*, numéro spécial Arménie.
- 2010 (sp) «The *Oror* and the *Lorî*: Armenian and Kurdish lullabies in present-day Istanbul », avec Melissa Bilal, in *Remembering the Past in Iranian Cultures*. Wiesbaden : Editions Harrassowitz Verlag.
- 2010 « Des affects entre guillemets: Mélodisation de la parole chez les Yézidis d'Arménie », in, *Cahiers d'ethnomusicologie* 23, pp 133- 147.
- 2008 « Chants pour la maisonnée au chevet du défunt : la communauté et l'exil dans les funérailles des Yézidis d'Arménie », *Frontières* 20, n°2, PP 60-66. <http://id.erudit.org/iderudit/018336ar>
- 2005 « Femmes mollah et cérémonies de deuil en Azerbaïdjan », in *Cahiers de musiques traditionnelles* 18, Genève.
- 2004 *Lamentations de femmes kurdes déplacées : les chemins de l'identité kurde en Turquie aujourd'hui*. Mémoire de DEA, université Paris VIII.
- 2002 *Molokanes de Transcaucasie: survie d'une identité*. Mémoire de maîtrise, Université Paris VIII.

**Anastasiou Gregorios G.**

2005 *Τα Κρατήματα Στην Ψάλτικη Τέχνη (Les Kratemata dans l'art de la psalmodie)*, ed. Stathis, Athènes.

**Anderson Benedict**

1983 *Imagined Communities. Reflexions on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso Londres et New-York.

**Andresco I.**

1986 ( et Bacou M.) *Mourir à l'ombre des Carpathes*, Paris, Payot.

1990 (sous la dir.) *Chanter la mort*, Cahiers de Littérature Orale N°27, publication Langues'O, Paris.

1990 (et Bacou M.) « Le chant des Aubes: rituel funéraire roumain », in *Chanter la mort*, Cahiers de Littérature Orale N°27, publication Langues'O, Paris.

1993 « Magie et destin ou de l'inconvénient de vivre à deux (Roumanie) », in *Le pouvoir de la femme*, Cahiers de Littérature Orale N° 34, sous la direction de Geneviève Calame-Griaule, publication Langues'O, Paris.

**Anqosî Kerem**

1992 *Заметки об Езидской Религии Курдов (Notes sur la religion yézidie des Kurdes)*, Tbilissi.

2001 *Ayîn û qîrarê dînê êzdîtiyê (Rite et croyance de la religion yézidie)*, Tbilissi.

2006 « О Похоронных обрядах Курдов Езидов Кавказа » (Sur les rituels funéraires des Kurdes-Yézidis du Caucase), *Вопросы курдоведения (Questions de Kurdologie)*, Moscou.

**Arakelova Victoria**

2001 "Healing Practices among the Yezidi Sheikhs of Armenia", in *Asian Folklore Studies*, Volume 60, 319-328.

**Argenti-Pillen, Alexandra:**

2003 *Masking Terror. How Women Contain Violence in Southern Sri Lanka*. Pennsylvania University Press, Ethnography of Political Violence Series.

**Ariès, Philippe.**

1975 *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen-âge à nos jours*, Paris, Seuil.

1977 *L'homme devant la mort*, Paris, Seuil, livre I.

**Aristova T.F.**

1966 *Курды Закавказья : историко-этнографический очерк, (Les Kurdes de Transcaucasie : une approche historico-ethnographique)*, Nauka, Moscou.

**Arrighi-Landini, MJ.**

1995 *Le chant de la mort en Corse*. Thèse d'art et sciences de l'art option ethno-esthétique, Paris I.

**Auerbach, Susan**

1987 « Fron singing to Lamenting : Women's musical Role in a Greek Village », in *Women and Music in a Cross Cultural Perspective*, Ed. Ellen Koskoff, Greenwood Press, New York, 25-45.

**Aydoğan Ibrahim**

2006 *Temps, subordination et concordance de temps dans le roman kurde*, Thèse de doctorat université de Rouen (non publiée).

**Bagder G.P.**

1852 *Nestorians and their Rituals*, 2 vols, London.

**Bakhtadze I.L.**

1888 « Свод материалов по изучению экономического быта государственных крестьян Закавказского края », in, *Кочевники Закавказского края*. (« Corps des matériaux d'étude de la vie économique des chrétiens d'état des districts de Transcaucasie », in *Nomades des districts de Transcaucasie*). T.3, vol.2 Tbilissi.

**Bakhtine Mikhaïl :**

1970 *La poétique de Dostoïevski*, Editions du Seuil, Paris (Ed russe : Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski, Leningrad, 1929).

1977 Le marxisme et la philosophie du langage –Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique (avec V.A. Volochinov), Editions de minuit, Paris (Ed russe : Leningrad 1929).

**Bardanis, Florios G.**

2000 *Στ'Απεράθου όπου η ψυχή τραγουδάει (A Aperanthe, où l'âme chante)*, Naxos, Grèce.

**Basoglu HF.**

1959 *Funeral rites and ceremonies in Islam*, Ankara.

**Battesti A, et Karimi A.**

1979 « Le jardin des martyrs : l'Ashura à Téhéran en 1969 », in *Les hommes et la mort*, présenté par J. Guiart, Le Sycomore, Objets et Mondes, Revue du Musée de l'Homme, Paris.

**Belting Hans**

2004 *Pour une anthropologie des images*, Gallimard, Le temps des images.

**Bennigsen Alexandre**

1960 Les Kurdes et la kurdologie en Union soviétique. In: *Cahiers du monde russe et soviétique*. Vol. 1 N°3. Avril-juin. pp. 513-530.

1985 *Mystics and Commissars, Sufism in the Soviet Union*, London & Berkeley, (coauthored with S. Enders Wimbush)

**Bilge C. N.**

1995 The nature of PKK terrorism in Turkey. *Studies in Conflict and Terrorism* 18 (1): p.17-37.

**Blacking John**

1973 *How musical is man ?*, Seattle, University of Washington Press.

**Black R**

1994 Political refugees or economic migrants ? Kurdish and Assyrian refugees in Greece. *Migration (Berlin, West)* (25): p. 79-109.

**Blackwell Alice Stone**

1896 *Armenian Poems* (Rendered into English Verse), Boston, Roberts Brothers.

**Blau, Joyce**

1980 Les Kurdes. *Pluriel* (30): p. 128-134.

1984 Le mouvement national kurde. *Les temps modernes* 41 (456-457).

1986 Contes kurdes (traduits par), fleuve et flamme, CILF, Paris

**Bloch, Maurice**

1993 « La mort et la conception de la personne », *in*, *Terrain* 20.

**Bois T.**

1946 « L'âme des Kurdes à la lumière de leur folklore », *in*, *Les Cahiers de l'Est*, 5-6, Beyrouth.

1986 « La société kurde », *in* : *Encyclopédie de l'Islam*, tome V, sous la dir. de : C.C. Berg & al. Maisonneuve, Paris (p.472-482).

**Bolle-Zemp, Sylvie**

1997 « Rhétorique et musique : un rituel funéraire svane (Caucase du Sud) », *in*, *Pom pom pom pom*, Musée d'ethnographie Neuchâtel. pp165-182.

**Bonini-Baraldi Filippo**

2009 « All the Pain and Joy of the World in a Single Melody: A Transylvanian Case Study on Musical Emotion », *in*, *Music Perception*, 26-3, pp.257-261.

**Bowers J**

1993 « Women's Music and the Life Cycle », *ILWC Journal*, p. 14-20.

**Boyajian Z.C.**

1916 (illustrations et édition) *Armenian Legends and Poems*, London J.M. Dent and sons LTD; New-York E.P. Dutton and Company.

**Bozarslan Hamit**

- 1992 « Le kémalisme et le problème kurde », in : *Les Kurdes par-delà l'exode* (sous la dir. de Hakim H.), L'Harmattan, Paris.
- 1993 « La question kurde ». *Problèmes politiques et sociaux* (709) : 67 p.  
« Quel islam kurde aujourd'hui ? » *Annales de l'autre islam* 1: p. 121-132.
- 1994 (sous la direction de) « Les Kurdes et les Etats ». *Peuples méditerranéens* (68-69): p. 3-279.
- 1995 « L'immigration kurde. Un espace conflictuel », in *Migrants-Formations* n°101 p.115-19.
- 1997 *La question kurde : Etats et minorités au Moyen-Orient*, Presses de Sciences Po, Paris.

**Brailoiu Constantin**

- 1937 « Les chants du mort », in *Mesures*, Paris, 1937, (reéd. Charlot, Paris, 1947).
- 1979 « Notes sur la plainte funéraire de Dragus » in *Les hommes et la mort*, présenté par J. Guiart, Le Sycomore, Objets et Mondes, Revue du Musée de l'Homme, Paris.

**Briant Pierre**

- 1976 « Brigandage, dissidence et conquête en asie achéménide et hellénistique », in: *Dialogues d'histoire ancienne*. Vol. 2, pp. 163-258.

**Briggs Charles**

- 1992 « 'Since I am woman I will chastize my relatives': Gender, reported speech, and the (re)production of social relations in Warao women's ritual wailing », in, *American Ethnologist* 19:337-361.
- 1993 « Personal sentiments and polyphonic voices in Warao women's ritual wailing », in, *American Anthropologist* 95:929-957.

**Brunbauer U. et Pichler R.**

- 2002 « Mountains as "lieux de mémoire" », *Balkanologie* VI (1-2).

**Buchanan Dona**

2007 (ed) *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene : Music, Image, and Regional Political Discourse*. Europea : Ethnomusicologies and Modernities, N°6, The Scarecrow Press, Inc.

**Bulloch J. Morris H.**

1993 *No friends, but the mountains : the tragic history of the Kurds*. London : Penguin. 257 p.

**Button S. H.**

1994 « Turkey struggles with Kurdish separatism ». *Military Review* 75 (1): p. 70-83.

**Calame-Griaule Geneviève**

1990 « "Prends ta houé, frère". Chant funéraire dogon », in *Chanter la Mort*, Cahiers de Littérature Orale n°27, Inalco.

**Cameron D.**

1988 « Gender, Language and Discourse : A review essay », in *Journal of Women in Culture and Society* 23 (4) : 945-73.

**Caraveli-Chaves Anna**

1980 « Bridge Between Worlds The Greek Women's Lament as Communicative Event », in *Journal of American Folklore*, vol. 93, 368, pp. 129-157.

1986 « The Bitter Wounding : The Lament as a Social Protext in Rural Greece », in *Gender and Power in Rural Greece*, Princeton University Press : 169-195.

**Caron Nelly et Safvate Dariouche**

1997 *Musique d'Iran*, Buchet/Chastel, Collection Les Traditions Musicales de l'Institut International d'Études Comparatives de la Musique.

**Casajus Dominique**

2005 « L'homme qui souffre et l'esprit qui crée », in *L'excellence de la souffrance, Systèmes de pensée en Afrique noire* N°17, Paris.

**Casta F.-J. :**

1979 « Le sentiment religieux des Corses face à la mort (Approches d'ethnologie religieuse) », in *Etudes Corses* 12-13, pp.77-104.

**Celîl, Ordîxan et Celîlê**

1978 *Zargotina K'urda (Folklore kurde)* Ed Nauka, Moscou, 2 tomes.

**Cewarî Nure**

1983 *Странед К'ордайә цьмә'тӱе (Chants populaires kurdes)*, Ed Akademia Nauk, Erevan.

**Chaliand G.**

1980 *Les Kurdes et le Kurdistan : la question nationale kurde au Proche-Orient*, Paris F. Maspero. 247 p. (sous la direction de)

1992 *Le malheur kurde*. Paris : Seuil. 212 p.

**Champault D.**

1979 Le voyage nocturne : Notes sur la mort au Proche-Orient et au Maghreb », in *Les hommes et la mort*, présenté par J. Guiart, Le Sycomore, Objets et Mondes, Revue du Musée de l'Homme, Paris.

**Chpajnikov GA.**

1976 *Религии стран западной Азии (La religion des pays de l'Asie de l'Ouest : de la Turquie à l'Afghanistan)*, Nauka, Moscou.

**Cigerli S.**

1999 *Les Kurdes et leur histoire*, L'Harmattan, Paris.

**Cler Jérôme**

2000 *Musiques de Turquie*, Cité de la musique/Actes Sud, Paris.

**Conomos Dimitri E.**

1974 *Byzantine Trisagia and Cherubika of the fourteenth and fifteenth centuries: a study of late Byzantine liturgical chant*. Thessalonike, Patriarchal Institute for Patristic Studies.

**Cotkar**

1988 *Die Wahre Geschichte der Yesiden*, Hambourg : Kurdistan Verlag.

**Courthiade Marcel**

1996 « La pratique des lamentations des Rom de Tirana », in *Lamentations funéraires*, Publications Langues'O, Paris, pp 101-111.

**Czechowski N et Danziger C.**

1992 *Deuils : vivre, c'est perdre*. Paris, Editions Autrement.

**Daniel Odile.**

1996 « Les lamentations en Albanie », in *Lamentations funéraires*, cahiers balkaniques N°22, sous la direction de Bernard Lory, publication Langues'O, Paris.

**Danforth Loring**

1982 *The death Rituals of Rural Greece*. Princeton University Press.

**Dawod H.**

1991« Matériaux et hypothèses pour une étude de la société traditionnelle kurde ». *La pensée* (281): p. 85-93.

**Delaporte Hélène**

2008 « Des rituels funéraires à la fête patronale : les miriloyia, lamentations vocales et instrumentales de l'Épire », Grèce, in, *Frontières* 20-2, Montréal.

**Derhemi E.**

2003 'New Albanian Immigrants in the Old Albanian Diaspora: Piana degli Albanesi', *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 29(6): 1015-1032.

**De Vitray-Meyerrovitch Eva**

2005 *Rûmî et le Soufisme*, éd. du Seuil, c1977, réédité en 2005, collection Points Sagesses.

**Djalili MR.**

1995 (sous la direction de) *Le Caucase post soviétique : la transition dans le conflit*. Paris, Bruylant-Bruxelles.

**Djindi, Adjie**

1957 *Фолклора Кӧрманицие - Бӧрӧвок (Folklore kurde - recueil)*, Ed Aïpetrat, Erevan.

1977 *Шахед эпоха «Р'остӧме Залӧ » к'ӧрду (Rostame Zal, récit épique kurde)*, ed. Académie des Sciences, Erevan.

**Dimitrijevic-Rufu Dejan**

1996 « Chants pour le passage dans l'autre monde et lamentations », in *Lamentations funéraires*, cahiers balkaniques N°22, sous la direction de Bernard Lory, publication Langues'O, Paris.

**Doubleday Veronica**

1988 *Three women of Herat*. Londres, Jonathan Cape.

**Dupaigne B**

1979 « Le dernier jour des hommes : enterrements de première classe et enterrements de dernière classe en Afghanistan », in *Les hommes et la mort*, présenté par J. Guiart, Le Sycomore, Objets et Mondes, Revue du Musée de l'Homme, Paris.

**During Jean**

1984 *La musique iranienne, Tradition et evolution*. Paris: Recherches sur les Civilisations.

1988a *La Musique traditionnelle de l'Azerbaïdjan et la science des muqams*, Baden Baden et Bouxwiller, Éditions Valentin Koerner, 1988.

1988b *Musique et extase. L'audition mystique dans les traditions de l'Iran* Paris: IFRI Peeters

1991 *The Art of Persian Music*, Washington : Mage Publishers (avec la participation de Z. Mirabdolbaghi et D. Safvat).

**Edmonds C.J.**

1957 *Kurds, Turks and Arabs*, Londres

**Egiazarov S.A.**

1891 « Краткий этнографический очерк курдов Эриванской губернии », in *Записки Кавказского отделения императорского Русского географического общества*. Livre XIII, tome 2, Tbilissi\_

**Eliade M.**

1969 *Le mythe de l'éternel retour : archétype et répétitions*, col. idées, Gallimard.

**Ellis Alexander John.**

1885 « On the Musical Scales of Various Nations », *Journal of the Society of Arts*, n°33, p.485-527.

**Efendieva R.**

2001 *Традиционная погребально-поминальная обрядность азербайджанцев: конец 19ово-начало 20ово века (Rituels funéraires et rituels de commémoration des azerbaïdjanais de la fin du 19<sup>ème</sup> et du début du 20<sup>ème</sup> siècle)*, Bakou.

**Entessar N.**

1989 « The Kurdish mosaic of discord ». *Third World Quarterly* 11 (4): p. 83-100.

1991 « Kurdish identity in the Middle East ». *Current World Leaders* 34 (2) : p. 270-282.

1992 « Conflicts in the Middle East : the Kurdish national question ». *Contemporary Review* 261 (1519): p. 62-71.

1992 *Kurdish ethnonationalism*. Boulder, Colo. : Rienner. VIII-207 p.

**Ertürk Y.**

1995 Rural Women and Modernisation in Southeastern Anatolia, in *Women in Modern Turkish Society : A Reader*, sous la direction de S. Tekeli, 141-52, Zed Books, London.

**Esmaili Hossein**

2004 « Le ta'zie ou le culte des larmes », in, *Sentiments doux-amers dans les musiques du monde*, L'Harmattan.

**Fabian Johanenes**

2002 *Time and the others : how anthropology makes its object*. Columbia University Press, New-York.

**Faeta Francesco**

1993 « La mort en images », in *Terrain* 20.

**Farkhadova S.T.**

1991 *Обрядовая музыка азербайджана: на примере траурных песнопений и свадебных песен (La musique rituelle d'Azerbaïdjan : exemple des chants funéraires et de mariage)*, Bakou.

**Farhat Hormoz**

1990 *The Dastgah Concept in Persian Music*, Cambridge University Press.

**Feld Steven**

1982 *Sound and Sentiment. Birds, weeping, Poetics, and songs in Kaluli Expression*, University of Pennsylvania Press.

**Feld Steven et Fox Aaron A.**

1994 « Music and Language » *Annual Review of Anthropology*, Vol.23 pp. 25-53.

**Fishman Andrea**

2008 « Thrênoi to Moirólógia: Female Voices of Solitude, Resistance, and Solidarity », in *Oral Tradition* 23(2): 267-295.

**Fleury Laurent**

2007 « Maurice Halbwachs. Précurseur d'une sociologie des émotions », in Bruno Péquignot dir., *Maurice Halbwachs : le temps, la mémoire et l'émotion*, L'Harmattan, « Logiques sociales », pp. 61-98. Paru initialement dans une version en langue espagnole : Laurent Fleury, « Una sociologica de las emociones », *Historia Antropologia Y Fuentes Orales*, 32, 3, 2004, pp. 99-122.

**Kasimis C., Papadopoulos A.G. et Zacoboulou E.**

2003. 'Migrants in Rural Greece', *Sociologia Ruralis*, 43(2): 167-184.

**Fliche Benoît**

2004 Compte rendu de colloque « Ghurba/gurbet : variations autour de l'exil, Institut d'études de l'islam et des sociétés du monde musulman (IISMM) et le Centre d'histoire du domaine turc (EHESS), 17 novembre 2003, in *Labyrinthe* N°17.

**Freud S.**

1943 « Deuil et mélancolie », in *Métapsychologie*, Imago publishing & Co, Londres, (ed. Folio essais, Paris, 2002).

**Galal M.**

1937 « Des rites funéraires en Egypte actuelle », *Revue d'Etudes Islamiques*, pp.135-285.

**Galletti M.**

2001 « Western Images of the Women's Role in Kurdish Society », in *Women of a Non-State Nation : The Kurds*, Mazda Publishers Inc., Californie.

**Grigorianz A.**

1978 *Etrange Caucase : récits et coutumes*, Fayard, Paris.

**Guest J.H.**

1987 *Yezidis : a Study in Survival*, London and New York.

1993 *Survival among the Kurds : a history of the Yezidis*, London and New York.

**Gunter M. M.**

1987 « The Kurdish problem in Turkey ». *The Middle East Journal* 42 (3): p. 389-406.

1988 « Kurdish militancy in Turkey : the case of PKK ». *Crossroads* 29: p. 43-59.

1990 « The Kurdish insurgency in Turkey ». *Journal of South Asian and Middle Eastern Studies* 13 (4): p. 57-81.

1990 *Kurds in Turkey : a political dilemma*. Boulder, Colo. : Westview. 151 p.

- 1991 « Turkey and the Kurds : new developments in 1991 ». *Journal of South Asian and Middle Eastern Studies* 15 (2): p. 32-45.
- 1992 « The Gulf war and Turkey : new attitudes towards the Kurds ». *Journal of Asian and African Affairs* 4 (1): p. 60-78.
- 1994 « The changing Kurdish problem in Turkey ». *Conflict Studies* (270): p. 1-29.

### **Hâfez de Chirâz,**

- 2006 *Le Divân*, Introduction, traduction du persan et commentaires par Charles-Henri de Fouchécour. Paris, Verdier poche.

### **Hakim, H.**

- 1991 (éd.) *Les Kurdes par delà l'exode*. Paris : Harmattan. 271p.

### **Halbwachs Maurice**

- 1941 *La topographie légendaire des évangiles en Terre sainte. Etude de mémoire collective*, PUF, coll. « Bibliothèque de sociologie contemporaine », rééd.1971.
- 1972 « L'expression des émotions et la société » [1947], in *Classes sociales et morphologie*, recueil d'articles présentés par Victor Karady, Editions de Minuit, coll. « Le sens commun », pp. 164-173.

### **Hale W.**

- 1992 « Turkey, the Middle East and the Gulf crisis ». *International Affairs (London)* 68 (4):p.679-692.

### **Hansen H.**

- 1960 *Daughter of Allah : Among Muslim Women in Kurdistan*, Allen & Unwin, Londres.
- 1961 *The Kurdish Woman's Life*, Nationalmuseet, Copenhague.

### **Harris G. S.**

- 1977 « Ethnic conflict and the Kurds ». *Annals of the American Academy of Political and Social Science* 433: p. 112-124.

**Hassanpour A.**

- 1992 *Nationalism and Language in Kurdistan, 1918-1985*. Mellen Research University Press, San Fransisco.
- 2001 « The (Re)production of Patriarchy in the Kurdish Language », in, *Women of a Non-State Nation : The Kurds*, Mazda Publishers Inc., Californie.

**Herndon M. (sous la direction de)**

- 1990 *Music, gender and culture*, intercultural music studies I, Florian Noetzel Verlag Wilhelmshaven, Allemagne.

**Herzfeld M.**

- 1985 *The Poetics of Manhood*, Princeton University Press.

**Hill, Jane H.**

- 1990 « Weeping as a Meta-Signal in a Mexicano Woman's Narrative », in *Journal of Folklore Research*, Vol. 27, No. 1/2, Special Issue: Native Latin American Cultures through Their Discourse, pp. 29-49.

**Hobsbawm E**

- 1969 *Bandits* ed. Weidenfeld & Nicolson.

**Hollinger Roland**

- 1999 *Les musiques à bourdons, Vielles à roue et nornemuses* ed.-Ressouvenances.

**Holst-Warhaft Gail**

- 2003 « The female Dervish and Other Shady Ladies of the Rebetika », in, *Music and gender: Perspectives from the Mediterranean*, Ed. by Tullia Magrini, University of Chicago Press.
- 2005 « Remembering the Dead: Laments and Photographs », in, *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*; 25: 152-160.

**Holzlehner Tobias**

2007 « Le paradis des grands bandits : la culture de la mort violente en Extrême-Orient russe », *ethnographiques.org*, Numéro 13 - juin 2007 [en ligne : <http://www.ethnographiques.org/2007/Holzlehner.html> (consulté le [20/08/09])].

**Huntington R et Metcalf P.**

1979 *Celebrations of death : The anthropology of mortuary ritual*, Cambridge University Press.

**Petko Hristov**

2008 « Mobilités du travail (gurbet), stratégies sociales et familiales : Une étude de cas dans les Balkans centraux », *Balkanologie*, Vol. XI, n° 1-2 | décembre, [En ligne], mis en ligne le 31 décembre 2008. URL : <http://balkanologie.revues.org/index912.html>. Consulté le 16 juin 2010.

**Ilkacaran P.**

1997 « Women's Movement(s) in Turkey :A Brief Overview », in, *Women for Women's Rights Reports*, 2. Istanbul.

1999 « Exploring the Context of Sexuality in Eastern Turkey », in *Women Living under Muslim Law*, Dossier 20, 100-3.

**Ivanov A.I.**

1994 « Причитания над колыбелью, записанные в южной России ». (« Lamentations sur le berceau, enregistrées dans le sud de la Russie »), *Живая Старина (Jivaia starina)*, Moscou.

**Izady M. R.**

1992 *The Kurds : a concise handbook*. Washington D.C. : Crane Russak,. XVII-268 p.

**Jamous Raymond**

2003 *Honneur et Baraka: Les structures traditionnelles dans le rif*, ed Maison des Sciences de l'Homme/Cambridge University Press.

**Jankelevitch Vladimir**

1974 *L'Irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 319 p. ;  
1983, 2e éd.

**Jefferey Peter**

1992 *Re-Envisioning Past Musical Cultures. Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*, The University of Chicago Press.

**Kaeppler Adrienne L.**

1993 Poetics and politics of Tongan Laments and Eulogies, in *American Ethnologist*, Vol. 20, No. 3, pp. 474-501.

**Kanakis Yiannis**

2005 « Chanter la nation », in *Outre Terre Revue française de géopolitique* n°10 : La Turquie en Europe, Eress Ed. Paris.

**Kevonian A.**

1995 *Les noces noires de Gulizar* (1<sup>ère</sup> ed 1947). Ed parenthèses, Paris.

**Kerovpyan Aram**

2001 *Manuel de Notation musicale arménienne moderne*, Musica Mediævalis Europæ Orientalis, no 2, Ed. H. Schneider, Tützing, 2001.

**Khashan H. et Harik J. P.**

1992 « The plight of the Kurds ». *Bulletin of Peace Proposals* 23 (2): p. 147-157.

**Khismatouline A.A. et Krioukova V.U.**

1997 *Смерть и похоронный обряд в исламе и зороастризме (La mort et les rituels funéraires dans l'islam et le zoroastrisme)*, Saint Pétersbourg..

**Khoury Nagib**

1993 *Le feu et la cendre: travail de deuil et rites funéraires dans un village libanais*, Paris, L'Harmattan.

**Kurdoev K.K.**

1960 *Dictionnaire kurde-russe*, Akademia nauk, Moscou,.

**Kovalenko A.**

1979 *Le martyre de Husayn dans la poésie populaire d'Iraq*. Thèse éditée par l'auteur, Genève.

**Kozlov V.**

1988 *The peoples of the Soviet Union*, Huntchinson, Londres.

**Kreyenbroek Philipp G.:**

1995 *Yezidism – its background, observances and textual tradition*, Lewiston, New-York.

**Kreyenbroek Philipp. G. et Rashow Khalil Jindy:**

2005 *God and Sheikh Adi are Perfect. Sacred Poems and Religious Narratives from the Yezidi Tradition*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden.

**Kreyenbroek P. G. et Sperl S.**

1991 (éd.) *The Kurds : a contemporary overview*. London : Routledge. XII-250p. (Routledge-SOAS contemporary politics and culture in the Middle East series).

**Kreyenbroek PhilippG. et Allison Christine**

1996 (ed.) *Kurdish culture and identity*. London : Zed.

**Kutschera C.**

1979 *Le mouvement national kurde*. Paris : Flammarion, 393 p.

1990 « Les Kurdes dans la tourmente ». *Les cahiers de l'Orient* (20): p. 135-142.

1993 « Qui sont ces combattants du PKK ? » *Les cahiers de l'Orient* (30): p. 57-68.

**Laizer S. J.**

1991 *Into Kurdistan : frontiers under fire*. London : Zed. 150 p.

**Laborde Denis**

1994. « Des passions de l'âme aux discours de la musique », *Terrain*, n° 22, pp. 79-92.

**Lambert Jean**

1997 *La médecine de l'âme*. Société d'ethnologie, Paris.

**Lavrov LI.**

1982 *Этнография Кавказа (по полевым материалам 1924-1978) (Ethnographie du Caucase (d'après des matériaux de terrain de 1924 à 1978))* Saint Pétersbourg.

**Layard A.H.**

1849 *Nineveh and its remains*, 2 vols, London.

1853 *Discoveries in the Ruins of Nineveh and Babylon*, London.

**Lekkas Demetrios E.**

2004 « Double-Edged Knife : Dualities in contemporary Greek Song and the Genius of Manos Hadjidadis », in *Sentiments doux-amers dans les musiques du monde* (Dir. M.Demeuldre), l'Harmattan, Paris, pp 179-190.

**List G.**

1963 « The boundaries of Speech and Song », *Ethnomusicology*, vol.VII, n°1, p.1-6.

**Lomax Alan**

1967 « Special features of the sung communication ». In *Essays on the Verbal and Visual Arts : Proc.1966 Annu. Spring Meet. Am. Ethnol. Soc.* Ed. J Helm, pp. 109-27. Seattle : University Washington Press.

1977 *Cantometrics : An Approach to the Anthropology of Music*. Berkelay : Univ. Calif. Extension Media Center.

**Loraux Nicole**

1999 *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*. Gallimard.

**Lortat-Jacob Bernard**

1994 *Musiques en fête*, Société d'ethnologie, Hommes et musiques.

**Losonczy Anne-Marie**

1990 « Le deuil de soi. Corps, ombre et mort chez les Négro-colombiens du Choco », in *Chanter la Mort*, Cahiers de Littérature Orale n°27, Inalco.

**Lourenço Edouardo**

2004 « Saudade : délectation morose ? » in, *Sentiments doux-amers dans les musiques du monde*, L'Harmattan.

**Lutz Catherine**

1986 (avec Geoffrey M. White) « The Anthropology of Emotions », in, *Annual Review of Anthropology*, Vol.15, pp.405-436.

**Madyte (de) Chrysanthe (Χρύσανθος ο εκ Μαδύτων)**

1821 *Εισαγωγή εις το θεωρητικόν και πρακτικόν της εκκλησιαστικής μουσικής και Θεωρητικόν μέγα της μουσικής - "Οκτώηχος"*. (*Introduction à la théorie et la pratique de la musique ecclésiastique et Grand manuel de théorie musicale – « Oktoechos »*), ed.Rigny, Paris.

**Markoff Irene**

1993. « Music, Saints and Ritual: Sama' and the Alevis of Turkey », in, *Manifestations of Sainthood in Islam*. ed. Grace Martin Smith and Carl W. Ernst, Istanbul: The Isis Press: 95- 110.

**Mazo Margarita**

1994 « Lament made visible: A study of paramusical elements in Russian Lament », in, Bell Yung and Joseph Lam (eds.) *Themes and Variations..* Harvard College & Chinese University of Honk Kong, pp.164-211.

**McDowall D.**

1991 « The Kurds : an historical perspective ». *Asian Affairs (London)* 22 (3): p. 293-302.

1992 *The Kurds : a nation denied*. London : Minority Rights Publications, X-150 p.

1996 *A modern history of the Kurds*. London : Tauris,. XII-472 p.

**Mesnil M.**

1990 « Revenants et sorciers: entre vie et mort, croyances, rites et récits de Roumanie », in *Chanter la mort*, Cahiers de Littérature Orale N°27, sous la direction de Ioana Andreescu, publication Langues'O, Paris.

**Meyer Leonard B**

1956 *Emotion and Meaning in Music*, The University of Chicago Press.

**Mingana Alphonse**

1916 *Devil worshippers: their beliefs and their Sacred Books*, JRAS, 1916, pp. 505-526

**Mir-Hosseini Z.**

1996 « Faith, Ritual and culture among Ahl-e Haqq », in *Kurdish Culture and Identity*, sous la direction de P.G.Kreyenbroeck et C.Allison, Zed Books, Londres.

**Mojab S.**

2001 (sous la direction de) *Women of a Non-State Nation : The Kurds*, Mazda Publishers, Inc., Californie.

**Momen M.**

1985 *An Introduction to Shi'i Islam: The History and Doctrines of Twelver Shi'ism*. New Haven, Conn.: Yale University Press.

**Mönch-Bucak Y.**

1990 « The Kurdish language in Turkey between repression and resistance ». *Plural societies* 21 (1-2) : p. 75-87.

**Mohen JP.**

1995 *Les rites de l'au-delà*, Paris ed. Odile Jacob.

**Morin Edgar**

1970 *L'homme et la mort*, Paris, Seuil.

**Moullé François**

2008 « L'alimentation en montagne », (dir. Gilles Boëtsch et Annie Hubert) : *Espace populations sociétés*, 2008/1, mis en ligne le

16 juillet 2009, consulté le 16 juin 2010. URL : <http://eps.revues.org/index2469.html>

**Nathan T.**

1988 *Les rituels de deuil. Travail de deuil*, in Nouvelle revue d'ethnopsychiatrie N° 10, La Pensée Sauvage, Paris.

**Nattiez J.J.**

1987 *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgeois.

**Naylor Robin T.**

2002, *Wages of Crime : Black Markets, Illegal Finance, and the Underworld Economy*, Ithaca, Cornell University Press.

**Nicolas Michèle**

1972 *Croyances et pratiques populaires turques concernant les naissances (région de Bergama)*, Publications Orientalistes de France, Paris.

**Nikitine B.**

1956 *Les Kurdes : étude sociologique et historique*, imprimerie nationale, Librairie C. Klincksieck, Paris.

**Nketia Joseph H.**

1963 *Drumming in Akan Communities of Ghana*. Legon-Toronto, University of Ghana/Thomas Nelson.

**Nurray A.**

1975 « The Kurdish struggle ». *Patterns of Prejudice* 9 (4): p. 31-35.

**O'Ballance E.**

1973 *The Kurdish revolt, 1961-1970*. London : Faber and Faber., 196 p.

1995 *The Kurdish struggle, 1920-94*. Basingstoke, McMillan. XXI-251 p.

**Omerxalî Xanna**

2006 « Cejna Xidir Nebî û Xidir Eylas cem êzîdiyên Ermenîstanê »  
(la fête de Xidir Nebî et Xidir Eylas chez les Yézidis d'Arménie), *Ûrkêş* N°1. Gävle, Suède, pp.16-28.

2007 *Ezdiyatî*, Avesta, Istanbul.

**O'Shea M.**

2001 « Medic, Mystic or Magic ? Women's Health Choices in a Kurdish City », in, *Women of a Non-State Nation : The Kurds*, Mazda Publishers Inc., Californie.

**Pais de Brito Joaquim**

2004 « Motifs de tristesse », in, *Sentiments doux-amers dans les musiques du monde*, L'Harmattan.

**Pasqualino Caterina**

1998 *Dire le chant. Les gitans flamenco d'Andalousie*. Ed. Maison des sciences de l'Homme, 294p.

2004 « La souffrance des chanteurs Gitans flamencos (Andalousir, Espagne) », in *Sentiments doux-amers dans les musiques du monde*, L'Harmattan, Paris.

**Pejoska F.**

1993 « L'envers des apparences, miroir des pouvoirs (Macédoine) », in, *Le pouvoir de la femme*, Cahiers de Littérature Orale N° 34, sous la direction de Geneviève Calame-Griaule, publication Langues'O, Paris.

**Perdrizet P.**

1903 « Documents du XVIIème siècle relatifs aux Yézidis », *Bulletin de la Société de Géographie de l'Est*, pp. 297-306, 429-45.

**Péruchon M.**

1997 (sous la direction de) *Rites de vie, rites de mort : les approches rituelles et leurs pouvoirs, une approche transculturelle*. Paris, ed. ESF.

**Perrin H.**

1996 « La Jurt Qara Üi et le deuil chez les Kazakh et les Kirghiz », in *Les Ottomans et la mort : permanences et mutations*, sous la direction de Gilles Veinstein, E.J.Brill.

**Pinault D.**

1992 *The shiites, Rituals and Popular Piety in a Muslim Community*. Londres, IB.Tauris & Co Ltd.

**Pirbarî Dimitri (Pîr Dima)**

(sans date) *Ha Pymu k Istine: Ezidizm (Sur la voie de la Vérité: le Yézidisme)*.

**Popovic Alexandre et Gilles Veinstein**

1996 (dir.). *Les voies d'Allah. Les ordres mystiques dans le monde musulman des origines à aujourd'hui*, Fayard.

**Raffman D.**

1993 *Language, Music and Mind*, Cambridge, London, A Bradford book, the MIT Press.

**Randal JC.**

1999 *After such a knowledge, what forgiveness ? My encounters with Kurdistan*. Westview Press, Colorado.

**Reinhard, Ursula & Kurt**

1969 *Musique de Turquie*, Buchet/Chastel, Collection Les Traditions Musicales de l'Institut International d'Études Comparatives de la Musique.

**Riasanovsky Nicholas V.**

1996 *Histoire de la Russie (Des origines à 1996)*, ed. Robert Lafont.

**Ribeyrol M.**

1979 « Documents recueillis dans des groupes bulgares et macédo-niens (1968-1974) », in *Les hommes et la mort*, présenté par J. Guiart, Le Sycomore, Objets et Mondes, Revue du Musée de l'Homme, Paris.

**Richard Yann**

1991 *L'islam Chii'te : croyances et idéologies*, Fayard.

**Rivoal Isabelle**

2000 *Les maîtres du secret. Ordre mondain et ordre religieux dans la communauté druze en Israël*. Paris, ed. de l'Ehess.

**Rudenko Margarita Borissovna**

1973 « Курдские лирические песни "dilokê xerîbîyê" и их связь с погребальным обрядом » (« Les chansons lyriques kurdes "dilokê xerîbîyê" et leurs liens avec le rituel funèbre »), in *Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока (Mémorial écrit et problèmes d'histoire des cultures des peuples de l'Orient)*, Tome 9, Moscou, 1973, pp.112-115.

1982 *Курдская обрядовая поэзия (La poésie rituelle kurde)*, Nauka, Moscou.

**Sammali J.**

1995 *Etre Kurde, un délit ? Portrait d'un peuple nié*, L'harmattan, Paris.

**Sardar Amarik**

1998 « Курды Армении », in *Национальности Армении* (« Les Kurdes d'Arménie », in, *Nationalités d'Arménie*), Erevan.

2005 *Свадьбу сыграли дважды (La noce a eu lieu deux fois)*, Erevan.

**Savvidou Ioanna**

1996 « Chanter la mort-Renverser l'oubli », in *Lamentations funéraires*, cahiers balkaniques N°22, sous la direction de Bernard Lory, publication Langues'O, Paris.

**Seremetakis Nadia C.**

1990 The Ethics of Antiphony: The Social Construction of Pain, Gender, and Power in the Southern Peloponnese, in, *Ethos—Journal of the Society for Psychological Anthropology*, vol. 18-4.

1991 *The last Word: Women, Death and Divination in Inner Mani*, The University of Chicago Press (USA&Europe).

**Sike (de) Y. et Hutter M.**

- 1979 « Le chant du destin : Quelques aspects de la conception de la mort en Grèce à travers les mirologues », in *Les hommes et la mort*, présenté par J. Guiart, Le Sycomore, Objets et Mondes, Revue du Musée de l'Homme, Paris.

**Sperber Dan**

- 1974 *Le symbolisme en général*, Hermann.

**Stewart Michaël**

- 1993 « Mauvaises morts, prêtres impurs et pouvoir récupérateur du chant. Les rituels mortuaires des Tsiganes de Hongrie », in, *Terrain* 20.

**Stoichiță V.A.**

- 2010 (sp) « The boyar in the helicopter. Parody and irony in Romanian popular music », *Yearbook of the New Europe College*, 2009-2010, Bucarest.
- 2008 *Fabricants d'émotions : Musique et malice dans un village tsigane de Roumanie*, Société d'ethnologie collection Hommes et Musiques.
- 2001 « Béla Bartók : aspects subjectifs de l'imprégnation folklorique », *Analyse musicale*, N°41.

**Stokes Martin**

- 1992 *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey*, Clarendon Press.
- 1994 (sous la direction de) *Ethnicity, Identity and Music : The Musical Construction of Place*, Berg, Oxford/New-York
1996. « Ritual, Identity and the State: An Alevi (Shi'a) Cem Ceremony ». *Nationalism, Minorities and Diasporas: Identities and Rights in the Middle East*. In Kirsten E. Schulze et al. (eds.). 194-196.

**Svakonnyi David**

- 2007 « Ethnic Mobilization in Post-Soviet Georgia: The case of the Yezidi-Kurds », in, *JEMIE*, European Centre for Minority Issues.

**Svenbro Jesper**

2004 « Le mythe d'Ajax : entre aietos et aiai », in *Mythe et mythologie dans l'antiquité gréco-romaine*, vol.82, pp. 154-173.

**Sweetnam Denise L.**

1994 *Kurdish Culture : A Cross-Cultural Guide*, Verlag für Kultur und Wissenschaft, Bonn.

**Ter-Minassian Anahide**

1997 « Histoires croisées » : Diaspora, Arménie, Transcaucasie (1890-1990) ed Parenthèses, Marseille.

**Thomas Louis-Vincent**

1975 *Anthropologie de la mort*, Paris, Payot.

1985 *Rites de mort (pour la paix des vivants)*, Paris, Fayard.

1996 « Les lamentations funèbres en Bulgarie », in *Lamentations funéraires*, cahiers balkaniques N°22, sous la direction de Bernard Lory, publication Langues'O, Paris.

**Tokarev AS.**

1958 *Этнография народов СССР (Ethnographie des peuples d'URSS)*, Moscou.

**Todorov T.**

1978. *Les genres du discours*, Paris, Ed. du Seuil.

**Urban Greg**

2007 Ritual wailing in Amerindian Brazil. *American Anthropologist* 90(2):385-400.

**Tolbert Elizabeth D.**

1990 « Women cry with words: Symbolization of Affect in the Karelian Lament », in, *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 22, pp. 80-105

2001 « The Enigma of Music, the Voice of Reason: "Music," "Language," and Becoming Human », in *New Literary History*, Vol. 32, No. 3, Voice and Human Experience, pp. 451-465.

**Van Bruinessen Martin**

1984 « The Kurds in Turkey ». *MERIP Reports* 14 (2): p. 6-12.

- 1990 « The Kurds in Turkey : further restrictions of human rights ». *Review - International Commission of Jurists* (45): p. 46-52.
- 1992 *Agha, Shaikh and State : the social and political structures of Kurdistan*. London: Zed, 373 p.
- 1993 « Matriarchy in Kurdistan ? Women Rulers in Kurdish History », in *International Journal of Kurdish Studies* 12.

**Van Gennep A.**

- 1969 *Les rites de passage*, Paris 1909, réed. Mouton, Paris-la Haye.

**Veinstein G.**

- 1996 (sous la direction de) *Les Ottomans et la mort, permanences et mutations*, Hollande, E.J.Brill.

**Vega A.**

- 1989 *Mariage et accouchement chez les Kurdes de Turquie, représentations de l'alliance et de l'enfantement des femmes kurdes immigrées de la région parisienne*, mémoire de maîtrise Paris X, 155p.
- 1993 « L'identité ethnique kurde en France », *Journal des anthropologues* n°52.
- 1994 « Tradition et modernité au Kurdistan et en diaspora », in *Peuples méditerranéens*, n°68-69, p.107-142.

**Volkov Vadim**

- 2002, *Violent Entrepreneurs : The Use of Force in the Making of Russian Capitalism*, Ithaca, Cornell University Press.

**Vrinat Marie**

- 1996 « Les lamentations funèbres en Bulgarie », in *Lamentations funéraires*, cahiers balkaniques N°22, sous la direction de Bernard Lory, publication Langues'O, Paris.

**Wedel Heidi**

- 2001 « Kurdish migrant Women in Istanbul : Community and Resources for Local Political Participation of a Marginalized Social Group », in, *Women of a Non-State Nation : The Kurds*, (sous la direction de Mojab S.), Mazda Publishers, Inc., Californie.

**Westermarck E.**

1926 *Ritual and belief in Marocco*, London, MacMilla, 2 tomes.

**Xanthakou M.**

1990 « Discours d'outre-tombe : le langage du miroloï », in *Chanter la mort*, Cahiers de Littérature Orale N°27, sous la direction de Ioana Andreesco, publication Langues'O, Paris.

**Yalçın-Heckmann Laie**

2005 « Remembering the Dead and the Living of the "Kolkhoz" and "Sovkhoz": Past and Present of Gendered Rural Life in Azerbaijan ». *Ab Imperio* 2:425–440.

**Yanık Lerna K**

2006 « 'Nevruz' or 'Newroz'? deconstructing the 'invention' of a contested tradition in contemporary Turkey », in *Middle Eastern Studies*, vol42, issue 2, pp 285-302.

**Zemp Hugo**

2004 « Paroles de balafon », in *L'homme, Musique et anthropologie*, Ehess, Paris

**Ziegler Jean**

1975 *Les vivants et la mort*, Seuil

**Anonyme**

1852 *Armenian Popular Songs* translated into English Venice St Lazarus. Dawkins collection.

**Anonyme**

1904 *Armenian Literature* (Comprising Poetry, Drama, Folk-lore, and Classical Traditions) Translated into English for the first time with a special introduction by Robert Arnot, M.A.