

Des affects entre guillemets

Mélodisation de la parole chez les Yézidis d'Arménie

ESTELLE AMY DE LA BRETÈQUE

Alagyaz, village yézidi du plateau d'Aparan, Arménie, avril 2007¹.

Assise à la table de sa cuisine, les coudes posés sur la nappe en toile cirée jaunie, Altûn Mîrzoevna discute de tout et de rien avec Cemilê, l'infirmière du village. Coût de la vie, astuces pour maigrir, charme de Poutine, interdits alimentaires, Altûn commente avec entrain et humour. La conversation suit son cours. Le sujet de l'assassinat à Moscou en 1996 de Çeko Xidir, chef de gang yézidi est abordé. Altûn soupire. Mère de trois filles et d'un fils, Altûn fait partie de ces femmes dites « au cœur brûlant » (*dilşewat*), celles qui vivent un chagrin inconsolable, un deuil non accompli. Altûn dit avoir perdu la vie à la mort de son fils, tué en Ukraine. « Depuis que mon fils est mort, je ne chante plus, je dis des paroles sur mon fils », dit-elle. Au village, Altûn est connue pour ses « paroles sur » (*kilamê ser*).

Les Yézidis réservent le mot chant (*stran*) aux répertoires liés à la fête et à la joie. Les répertoires de la peine et de la nostalgie sont qualifiés de *kilamê ser*, littéralement « parole sur... » ou « parole à propos de... »². Il n'est ainsi 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

¹ Le Yézidisme est un système religieux qui a des points communs avec les grandes religions monothéistes ainsi qu'avec les hétérodoxies du Moyen-Orient (Kreyenbroek et Rashow 2005). Il est lié à une organisation sociale particulière fondée sur des groupes sociaux hiérarchisés, endogames et héréditaires que les Yézidis appellent des « castes » (*kasta*, cf Kreyenbroek 1995, Omerxali 2005).

Ce système ainsi que des croyances comme la métempsycose caractérisent les Yézidis par rapport aux populations majoritaires. Les Yézidis sont kurdophones. Ils vivent principalement au nord de l'Irak, en Géorgie et en Arménie.

² Les « paroles sur » sont parfois appelées *dirok*, mot qui recouvre aussi les histoires racontées aux enfants et les récits légendaires.

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 ce qui va être dit par la suite, l'énoncé est alors un moment d'épanchement d'une douleur personnelle. Les « paroles sur » permettraient d'apaiser un cœur brûlant (*dilşewat*). Ces paroles mélodisées sont en effet des énonciations liées à la douleur, à la peine, à la nostalgie : décès d'un proche, situation d'exil.

Cette pratique de mélodisation de la parole de peine dans la conversation courante n'est pas spécifique aux Yézidis de Transcaucasie. Des traditions similaires ont été décrites dans la communauté kurde d'Irak et de Turquie³. Et s'il n'y a que peu d'études sur ce type d'énoncés, on peut penser que des pratiques semblables pourraient exister dans d'autres communautés du Proche et Moyen-Orient. Le but de cet article n'est cependant pas de décrire la spécificité ou non-spécificité des « paroles sur » des Yézidis de Transcaucasie. La question est ici, en prenant un exemple précis, 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 en effet 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 ? Quel est le rapport entre l'usage quotidien de la langue, et la parole mélodisée ? L'analyse de la « parole sur » mélodisée par Altûn Mîrzoevna, dans sa cuisine, au village d'Alagyaz en avril 2007, permettra de donner quelques pistes de réponse jetant une lumière nouvelle sur les rapports entre langage et musique dans l'expression des affects⁴.

Parler vs chanter

Les répertoires des Yézidis sont avant tout vocaux. Ils sont interprétés le plus souvent dans un contexte rituel (mariages, enterrements et fêtes calendaires). Ils peuvent aussi être liés à des circonstances plus intimistes : dans les cuisines, près du poêle, ou dans les pâturages estivaux (*zozan*). Lors de funérailles, il n'est

³ 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.

⁴ Cet article s'appuie principalement sur le travail ethnographique que je mène depuis 2006 dans les villages yézidis du Mont Aragatz en Arménie.

pas rare d'inviter un chanteur et deux joueurs de *duduk* au chevet du défunt⁵. De même, les hommes des castes de religieux énoncent des prières (*qewl* et *beyt*) et des lamentations, contre rémunération, lors des enterrements, mariages et fêtes calendaires. Les pratiques non professionnelles sont souvent celles des femmes : chants responsoriaux dans les mariages ou les fêtes calendaires, mais surtout lamentations, lors des enterrements ou des fêtes de commémoration des défunts.

Deux types de hautbois constituent les principaux instruments : le *duduk* et le *zurna*⁶. 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. Ces instruments 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*). Chacun de ces hautbois est lié 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...*).

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 chantées sur un rythme libre 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*). 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*⁷ et *Xidîrnebi*⁸. *Şabûn* est ainsi associé au *zurna*, au *dohol* et à la danse (*govend*), tandis que *xem* est associé au *duduk*. Dans le *stran*, les paroles comptent peu, le *zurna* n'est

5 Dans tous les cas, il s'agit d'hommes. Le jeu du *zurna* et du *duduk* leur est strictement réservé dans tout le Moyen-Orient (Delaney 1991 : 127). Les chanteurs professionnels sont aussi, à de rares exceptions près, des hommes.

6 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.

7 *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).

8 Célébré autour du 15 février, *Xidîrnebi* 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.

pas porteur de parole. Les chants ont des paroles, mais elles sont, d'une certaine manière, accessoires. Personne n'y prête attention. À l'inverse, dans les *kilamê ser*, le contenu sémantique est au centre de l'attention des auditeurs. Le *duduk* lui-même est dit parler. On peut ainsi établir le tableau suivant :

CHANT (<i>Stran</i>)	PAROLE SUR (<i>Kilamê ser</i>)
Voix ou <i>zurna</i>	Voix ou <i>duduk</i>
Mesuré (<i>takle</i>)	Non mesuré (<i>betakle</i>)
Danse	Écoute
Joie (<i>şabûn</i>)	Peine (<i>xem</i>), nostalgie (<i>derd</i>), exil (<i>xerîb</i>)
Paroles qui comptent peu	Primauté des paroles
Le <i>zurna</i> est dit chanter	Le <i>duduk</i> est dit parler

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 Mazala*). Elles peuvent aussi être énoncées dans les pâturages l'été ou autour du poêle l'hiver. Le poste de télévision, allumé en continu dans la pièce de vie, contribue au programme musical : les chaînes satellites kurdes de Turquie et d'Irak diffusent de nombreux *stran* mais aussi des *kilamê ser*.

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 şîne*), paroles sur le mort (*kilamê ser miriya*), paroles sur le malheur (*kilamê ser derane*), paroles de nostalgie pesante et de douleur profonde (*kilamê ya derda*)... Toutes ces énonciations évoluent dans la même sphère affective.

Les rossignols de Bagdad

Dans la cuisine de son foyer paternel, Altûn discute avec Cemilê, l'infirmière du village venue lui prendre la tension et lui expliquer le fonctionnement du glucomètre. 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. À ce moment, l'énoncé devient mélodisé.

« parole » (*kilam*)

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.



Fig. 1. Altûn Mîrzoevna, Alagyaz, avril 2007. Photo Estelle Amy de la Bretèque.

« parole sur » (*kilamê ser*)

1	Ah, j'ai dit: « si mon fils n'avait pas été tué dans la maudite Ukraine	Ax, mi go bira wêrana Ûkraînê nekuştana lawê min
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 lênexista birê min</i>
4	Si le père de mon Romîk n'avait pas été fusillé »	<i>Bira xwe gullenekira Romîkê bavê min</i>
5	Eman, eman	<i>Eman, eman</i>
6	J'ai dit: « Le destin est traître	<i>Mi go felekê xayînê</i>
7	Il embrasse la mère de jeunes enfants	<i>Daykê xorta dixapînê</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 d'aide	<i>Hewar dîkim, hewar naê</i>
10	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'îzka serê rya</i>
15	Ne deviens pas orphelin ».	<i>Neke hêsîra ber derya</i>
16	Ah j'ai dit: « Sêroj, mon frère	<i>Ay, mi go: Sêroj, birê mino</i>
17	Ne pense pas à la mort maudite »	<i>Wêrana mirînê 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	Ah, 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	Ay li minê, ay li minê, ay li minê	<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 reqasçya, Xwe-dêva eyane, çawa ax ketinê</i>
27	J'ai dit: «Je n'ai ni père, ni mère»	<i>Ay mî 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 qizê 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 hevdu ne</i>
37	<i>Ax li minê, wey li minê</i> , le destin est traître	<i>Ax li minê, wey li minê, felekê xayînê</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 tevîhevkim</i>
40	Je prendrai une cruche au cou fin	<i>Misînekî halê dilê xwera devziravkim</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-kubarkim</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	À l'aide, à l'aide, à l'aide par Dieu.	<i>Hewar, hewar, hewara bi Xwedêye.</i>

« parole » (*kilam*)

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

Altûn jette un coup d'œil 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 discussions quotidiennes. Au détour d'une conversation, quand le sujet est douloureux, l'énoncé peut devenir mélodisé.

Motifs poétiques

Le niveau sémantique et symbolique des « paroles sur » révèle de nombreuses accroches émotionnelles. Ces motifs poétiques sont notamment l'exil (*xerîb*), le sacrifice (*qurban*), les formules de peine telles *wey le mîne* et des métaphores plus ou moins usuelles dans ce genre d'énoncés. Combinées à la mélodisation, dont il sera question ci-dessous, elles caractérisent cette manière d'utiliser le langage qu'est le *kilamê ser*.

*Exil*⁹

Altûn évoque l'exil de son fils Romîk vers l'Ukraine (1) et le destin tragique qu'il a rencontré (4). Depuis la fin de l'URSS, de nombreux Yézidis d'Arménie ont émigré vers la Russie et l'Ukraine. Dans ces terres d'exil, la « mafia » yézidie est connue de tous. Les lignes 27 à 34 font aussi référence à l'exil (*xerîb*)¹⁰. L'exil est un

⁹ Sur l'importance de l'exil dans la communauté yézidie d'Arménie voir Amy de la Bretèque (2008).

¹⁰ *Xerîb* est un mot d'origine arabe (*garib*) qui est présent dans beaucoup de langues du

Moyen-Orient. Il est très présent dans les poésies et chansons. Ce mot est très poétique en arabe classique et contemporain et a alors le sens d'étranger, au sens propre et figuré (étranger dans un →

sentiment particulièrement important pour les Yézidis. Il est à la fois la mort, l'éloignement physique des siens pour une terre étrangère et la perte des piliers du foyer. Les lignes 33 et 34 témoignent du plurisémantisme du mot *xerîb*. Littéral ou métaphorique, le terme renvoie à un état émotionnel particulier : la douleur de la perte. Altûn se dit exilée, de même que son petit-fils Romîk, son fils Şaliko et son frère Seroj. 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).

Dans les « paroles sur », la mort est présentée comme un exil. On parle d'un départ du mort vers un ailleurs : un exil en attendant que l'âme réintègre un corps. *Xerîb* peut aussi faire référence à un exil « originel » d'Anatolie (Antep, Kars, Van) concernant tous les Yézidis¹¹. Le terme peut aussi renvoyer au fait de quitter sa maison, son village, voire l'Arménie. *Xerîb* est encore la situation de l'épouse qui part vivre hors de son lignage et de son foyer paternel lorsqu'elle se marie¹². On notera qu'Altûn dit sa « parole sur » dans son foyer paternel dans lequel elle est en principe une étrangère, d'où les vers 28 à 35. Ils font écho à des discussions conflictuelles qu'Altûn avait à l'époque avec ses belles-soeurs qui occupaient la maison. Le mot *xerîb* peut enfin signifier ce qui est dehors, et donc l'étrange, l'étranger, l'ennemi. Cette fusion ou confusion entre étranger et ennemi en dit long sur l'importance et l'affection que l'on porte envers les siens, sur l'importance de la scission entre « nous » et « les autres ». *Xerîb* exprime ainsi non seulement un rapport à l'espace et à l'autre, mais aussi un sentiment de grande douleur ; une nostalgie profonde exprimée musicalement dans la « parole sur », qu'elle soit énoncée dans la conversation quotidienne, dans les funérailles ou par le jeu du *duduk*¹³. Chacun connaît ainsi au cours de son existence plusieurs situations d'exil.

Sacrifice (qurban)

Dans la « parole sur », le sacrifice de soi est une thématique récurrente. Le terme le plus fréquemment employé est celui de *qurban*, littéralement, le sacrifice

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 (Reig 1983). En kurde, le mot *xerîb* peut être remplacé par *xurbet*, autre mot pour l'exil (en turc : *gurbet*, de la même origine arabe – *garîb* – que *xerîb*). Très usité par les Kurdes de Turquie, les Yézidis d'Arménie emploient plutôt le mot *xerîb*.

¹¹ Les Yézidis d'Arménie, originaires de Gaziantep, ont migré vers le Caucase en deux étapes. Fuyant les persécutions des musulmans, ils se sont dirigés vers le nord-est : d'abord vers Van et Kars, puis,

lors du recul des troupes tsaristes, dans le Caucase. Les vagues d'arrivée au Caucase ont été en 1828-29 et 1915-16.

¹² Lors du mariage, la mère de la mariée dit une « parole sur l'exil » pour sa fille qui quitte le foyer et part vivre avec des étrangers. Ce n'est qu'en donnant naissance à un fils que celle-ci stabilise sa situation dans son nouveau foyer. À propos des lamentations pour la bru, voir Rudenko (1982 : 14).

¹³ Le *duduk* a une importance toute particulière en Arménie : il est un symbole fort de l'« Arménité », symbole d'un passé douloureux commun. Les Yézidis partagent cette souffrance avec les Arméniens.

animal¹⁴. *Qurban* 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. Les femmes, notamment après la quarantaine, affirment très souvent vivre en souffrance, vivre les malheurs des autres.

Altûn n'emploie pas le mot *qurban* dans son énoncé, mais la thématique du don de soi est cependant présente dans les lignes 41, 42 et 43. Altûn y 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.

Formules en onomatopées

Des formules au sémantisme limité ou inexistant, mais évoquant pour tous la douleur et la peine, sont utilisées dans les « paroles sur ». Altûn en emploie aux lignes 24 et 37. L'expression *Ax li mine* (37) signifie littéralement « ax sur 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 li mine* (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 le waê*, *wî de yoyo* ou encore *ax le waê*.

Associées au chagrin, ces formules ont un rôle de déclencheur des émotions¹⁵. Elles évoquent tout un champ de souvenirs et d'images. À ma question sur le sens de ces expressions, Altûn répondit : « Tu dis *wey le minê* en pensant à ton malheur. Moi j'en ai beaucoup [de malheurs], et ils sont tous dans *wey le 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 à une photo de sa mère défunte en habits de fête et aux pâturages estivaux (*zozan*). Chacun illustre intérieurement cette formule de malheur, avec ses propres images, au sens des souvenirs, du vécu...

Pour les Yézidis, le *duduk* aussi dit des « paroles sur ». On l'entend en particulier dire *wey le mine*, comme dans les énoncés verbaux mélodisés... À moins

¹⁴ Mot d'origine arabe présent dans de nombreuses langues de la région. Pour les Yézidis d'Arménie, ce mot est employé à la fois pour le sacrifice des moutons lors de fêtes religieuses et, métaphoriquement, pour le don de soi. Il est parfois aussi traduit par « victime ».

¹⁵ On retrouve des interjections de ce type (évoquant tout un champ d'émotions, de ressenti, et d'images) dans nombre de traditions lamentées.

Des *eleleu*, *aiaî* et *ototoi* de la Grèce antique (Loraux 1999, Svenbro 2004) aux *terirem* de la musique byzantine (Jefferey 1992:109, Conomos 1974: 261-86) en passant par les *laïlailar* 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.



Fig. 2. Fidan, la mère de Cemilê en habits de fête.
Photo Estelle Amy de la Bretèque.

de percevoir à l'inverse les formules comme *wey le mine*, en substituts vocaux du jeu instrumental. En tout cas, les commentaires sur le jeu du *duduk* montrent que, pour dire des « paroles sur », il n'est pas nécessaire de les énoncer verbalement¹⁶.

Figures poétiques

Les métaphores ou 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 ni commentées par l'énonciateur. Elles font partie des références partagées par tous et interprétées par chacun à sa manière.

Mélodiser la parole

La « parole sur » d'Altûn s'insère dans la conversation quotidienne. Le passage de la voix parlée à la voix chantée est progressif. Le début de sa « parole sur » est un parlé rythmé qui, petit à petit, se mélodise sur un ambitus assez réduit.

¹⁶ Le jeu du *duduk* est admiré et les joueurs de *duduk* sont respectés au même titre que les chanteurs. Les propriétés « parlantes » du *duduk* en sont peut-être la cause. À l'inverse, jouer du *zurna* ou du *dohol* n'a rien de très honorable. Si on est mieux payé pour faire danser dans un mariage (grâce à

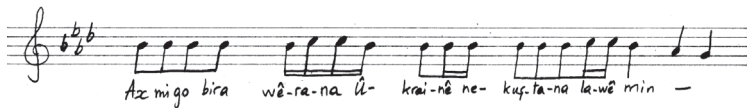
des paiements multiples : organisateur de la fête ainsi que commanditaire de chaque mélodie ou chanson) que pour faire pleurer dans les enterrements, on est par contre plus estimé, plus respecté, dans le deuxième cas...



Fig. 3. Au zozan (pâturages estivaux). Août 2007. Photo Christophe Kebabdjian.

Appelée par les musiciens professionnels yézidis *betakle* (sans rythme), la « parole sur » n'a pas de rythme isochrone. La logique rythmique de chacune des phrases mélodiques n'est pas celle du rythme 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 « paroles sur » relèvent d'une énonciation qui est aisément qualifiable de chant pour des oreilles non-yézidies. La « parole sur » d'Altûn, comme l'ensemble des « paroles sur », est soutenue par le modèle mélodique suivant : un « plateau récitatif » plus ou moins long sur deux ou trois notes, puis, en fin de phrase, une descente sur quelques notes. Ce schéma est répété à chaque phrase à des hauteurs variables, suivant une pente dans l'ensemble descendante. Par exemple, si la première phrase est construite autour d'un *si* :



la deuxième pourra commencer par un *la* :



et la troisième par un *sol* :



Après quoi, l'énonciatrice pourra reprendre sur un *si*, ou même 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. Les « paroles sur » du *duduk* ou des chanteurs professionnels sont construites sur le même modèle, mais sont en général plus ornementées que celle d'Altûn.

Altûn 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*.

Pour comprendre la spécificité des *kilamê ser*, il faut comparer leur courbe mélodique à celle de la parole. 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 s'ajuste au sens des mots en en faisant ressortir des dimensions sémantiques particulières. Or, dans la parole chantée, ce 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. Pourquoi donc mélodiser ces énoncés qui sont chargés d'affects particulièrement intenses ?

Des affects entre guillemets

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 écoutent 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 ». À 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...

En kurde, l'usage du discours rapporté direct est de loin le plus répandu dans la langue orale¹⁷. Mais cette préférence de la langue 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. Dans la « parole sur », 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 dans les 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), construisant 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. Les « paroles sur » sont d'ailleurs parfois appelées *dirok*, mot qui désigne aussi les récits légendaires et les contes. Dans l'ensemble, il est difficile de distinguer au sein des *kilamê ser* ce qui doit être pensé en terme de vrai ou de faux. Les *kilamê ser* sont non seulement le récit de chagrins personnels, mais aussi des paroles nimbées de fantastique.

L'usage quasi constant de formules telles que « J'ai dit : « ... » » ou « Je dis : « ... » » matérialise des guillemets à l'intérieur de la « parole sur » et renforce l'impression de citation, établissant d'emblée une distance entre l'énonciateur et sa propre parole. 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. 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 »¹⁸. Ainsi compris, le discours rapporté est un acte d'extraction d'un énoncé de son

¹⁷ 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.

À propos du développement du discours rapporté indirect dans la littérature kurde voir Aydoğan 2006.

¹⁸ Les majuscules sont de Bakhtine.

contexte qui oblige à juger, peser et évaluer ce dernier – comme il en sera pour l'acte d'insertion. Penser l'énonciation entre guillemets permet à l'énonciateur, le temps de l'élocution, de jouer un rôle différent de celui tenu au quotidien, plaçant par la même occasion sa parole à un autre niveau.

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. Seules les énonciations liées à la peine peuvent recevoir une mise entre guillemets supplémentaire qui est la mélodisation.

Par des procédés énonciatifs spécifiques, ces paroles chargées d'affects particulièrement intenses se distinguent de l'usage quotidien de la langue. Dans un cadre défini par une temporalité spécifique, une omniprésence du discours rapporté et par la mélodisation, l'énoncé est dépersonnalisé et autonomisé. 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.

Références

- ALLISON Christine et Philip G. KREYENBROEK eds
1996 *Kurdish culture and identity*. London : Zed.
- AKIN Salih
2002 « Discours rapporté et hétérogénéité discursive en Kurde ». *Faits de langue* 19 : 71-84.
- AMY DE LA BRETEQUE Estelle
2005 « Femmes mollah et cérémonies de deuil en Azerbaïdjan », *Cahiers de musiques traditionnelles* 18 : 51-66.
- 2008 « Chants pour la maisonnée au chevet du défunt : La communauté et l'exil dans les funérailles des Yézidis d'Arménie », *Frontières* 20/2 : « Musique et Mort ». Montréal : Université du Québec à Montréal : 60-66. <<http://www.frontieres.uqam.ca>>
- 2010 sp. (Avec Melissa Bilal) « The Oror and the Lorî: Armenian and Kurdish Lullabies in present-day Istanbul », in *Remembering the Past in Iranian Cultures*, Wiesbaden : Éditions Harrassowitz-Verlag.
- AYDOGAN Ibrahim
2006 *Temps, subordination et concordance de temps dans le roman kurde*, Thèse de doctorat, Université de Rouen.
- BAKHTINE Mikhaïl
1977 *Le marxisme et la philosophie du langage-Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*. Paris : éditions de Minuit.

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.

DELANEY Carol

- 1991 *The Seed and the Soil: Gender and Cosmology in Turkish Village Society*. Berkeley: University of California Press.

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. Chicago: University of Chicago Press.

JEFFEREY Peter

- 1992 *Re-Envisioning Past Musical Cultures. Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*. Chicago: The University of Chicago Press.

KREYENBROEK Philip G. et Khalil Jindy RASHOW

- 1995 *Yezidism. Its Background, Observances and Textual Traditions*. New York: The Edwin Mellen Press Ltd.
2005 *God and Sheikh Adi are Perfect. Sacred Poems and Religious Narratives from the Yezidi Tradition*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.

OMERXALÎ Xanna

- 2005 *Ezdiyatî (Yézidisme)*. Istanbul: Avesta.

REIG Daniel, dir.

- 1983 *Dictionnaire arabe/français, français/arabe*. Paris: Larousse As-Sabil, collection Saturne.

RIEGEL Martin, Jean-Christophe PELLAT et René RIOUL

- 1994 *Grammaire méthodique du français*. Paris: Puf.

RUDENKO Margarita Borissovna

- 1982 *Курдская обрядовая поэзия (La poésie rituelle kurde)*. Moscou: Nauka.

SPERBER Dan

- 1974 *Le symbolisme en général*. Paris: éditions Hermann, collection Savoir.

SVENBRO Jesper

- 2004 «Le mythe d'Ajax: entre *aietos* et *aiai*», in *Mythe et mythologie dans l'antiquité gréco-romaine* 82: 154-173.

RÉSUMÉ. Dans la communauté yézidie d'Arménie, la dichotomie «parlé vs chanté» est à la base de la pensée musicale. Le «chant» (*stran*) et la «parole sur» (*kilamê ser*) sont des catégories d'expression ayant des caractéristiques émotionnelles spécifiques. En prenant pour exemple un *kilamê ser* énoncé par Altûn Mîrzoevna, cet article analyse l'articulation entre musique, langage et émotions. Mise entre guillemets, la «parole sur» se déploie dans un espace à part, créant un monde dans lequel la véracité et l'intonation de la parole sont en suspens. Le temps de l'énonciation sort du réel: entre passé, présent et futur, il se déploie dans une temporalité beaucoup plus large que la parole ordinaire. L'espace de l'énonciation, par l'étirement des paroles et par l'évocation des souvenirs et des images, est lui aussi beaucoup plus vaste que celui d'une parole simple. Mélodisant ses émotions dans la conversation, Altûn crée un univers suspendu, celui de la peine (*xem*), de la douleur profonde (*derd*) et de l'exil (*xerîb*).