

Le monde rural dans la poésie contemporaine *kurmandji* en Turquie

Clémence Scalbert-Yücel



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesrurales/9312>

DOI : [10.4000/etudesrurales.9312](https://doi.org/10.4000/etudesrurales.9312)

ISSN : 1777-537X

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 29 mars 2010

Pagination : 181-196

Référence électronique

Clémence Scalbert-Yücel, « Le monde rural dans la poésie contemporaine *kurmandji* en Turquie », *Études rurales* [En ligne], 186 | 2010, mis en ligne le 11 mars 2013, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesrurales/9312> ; DOI : [10.4000/etudesrurales.9312](https://doi.org/10.4000/etudesrurales.9312)

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

© Tous droits réservés

Le monde rural dans la poésie contemporaine *kurmandji* en Turquie

Clémence Scalbert-Yücel

- 1 LE MONDE RURAL, extrêmement présent dans la littérature orale kurde, a également inspiré les premières créations littéraires du *xx*^e siècle : en effet, le premier roman kurde, écrit par Ereb şemo en 1932, s'intitule *Le berger kurde*. Dans la lignée du réalisme socialiste soviétique, ce roman, au ton à la fois autobiographique et ethnographique, décrit la vie rurale et le développement du communisme dans l'Arménie de l'auteur. De nombreux récits plus ou moins littéraires (autobiographies, fictions, romans et nouvelles) ont été publiés par la suite, dépeignant des villages souvent disparus.
- 2 Le village a disparu car il a été physiquement anéanti, en particulier lors de l'intervention militaire irakienne la plus destructrice (connue sous le nom d'*Anfal*, signifiant « butin »), durant laquelle on estime que 25 villes et 4 500 villages kurdes du nord de l'Irak ont été détruits en 1988 [Pérouse 1997]¹, et lors de la guerre qui, entre 1984 et 1999, a opposé l'armée turque à la guérilla kurde du PKK et a, dans les régions kurdes de Turquie, détruit des milliers de villages, des champs, des vergers, du bétail (voir l'article de Joost Jongerden dans ce numéro). Le village a disparu car il a été, notamment à partir de la seconde moitié du *xx*^e siècle, abandonné par des populations migrantes, l'exode rural ayant été largement renforcé par des destructions de villages qui ont entraîné d'importants mouvements de population, voire des déportations en Irak. Enfin, le village a disparu car il n'a jamais existé en tant que tel : il semble avoir été construit comme métaphore d'un idéal jamais atteint, le Kurdistan n'ayant jamais existé en tant que pays [Scalbert 2002].
- 3 Nous posons l'hypothèse que c'est autour du village – réel et idéal – et de sa disparition que se structure l'expérience traumatique du peuple kurde et que c'est autour de la représentation du village que se cristallise la notion de dépossession de la terre. En cela la disparition du village, ou dépossession, marquerait une rupture essentielle dans la mémoire collective kurde, à la manière de la Nakba chez les Palestiniens [Sfeir 2006].

- 4 Afin de comprendre comment s'organisent les récits de la dépossession dans quantité de créations artistiques contemporaines, nous nous sommes concentrée sur les œuvres de trois poètes, représentants de la langue *kurmandji*² de Turquie, nés entre 1944 et 1956 dans le Kurdistan turc : Rojen Barnas, Berken Bereh et Arjen Arî. Tous trois ont publié dans la revue *Tirêj*³. Rojen Barnas vit désormais en Suède ; Arjen Arî et Berken Bereh vivent toujours au Kurdistan. Rojen Barnas a publié son premier recueil en 1979 en Turquie puis a continué à publier en Suède ; Arjen Arî et Berken Bereh n'ont publié leurs premiers recueils en Turquie qu'au tournant du siècle (en 1999 et 2001), la publication en langue kurde n'étant devenue possible dans ce pays que dans les années 1990. Il s'agit là de la première génération d'auteurs témoins de la mobilisation kurdiste, mobilisation qui réapparaît au cours des années 1960 et 1970. Ces auteurs y ont parfois participé. Il s'agit aussi de la première génération d'auteurs témoins de la guerre des années 1990 et des déplacements massifs qu'elle a entraînés. Leur poésie – comme celle d'autres auteurs après eux – relate souvent la violence de ces événements.
- 5 Bien qu'ayant opté pour cette génération, il nous a semblé nécessaire de présenter les travaux d'un de leurs prédécesseurs, célèbre au Kurdistan, Cheikhmous Hassan, connu sous le nom de plume de Cigerxwîn (1903-1984). L'œuvre de cet homme qui a marqué – et a été marqué par – son époque montre comment la représentation poétique du monde rural s'est transformée en Turquie avec les années de guerre (1980-1990) et avec l'étiollement du socialisme, idéologie dominante au sein des mouvances kurdistes. Renonçant progressivement à une description réaliste et empreinte de socialisme, les poètes contemporains privilégient l'image d'une idylle rurale, disparue du fait de la guerre. L'exil vers la ville a été le lot du peuple kurde dans son ensemble.

La fin de la tentation réaliste

- 6 La place du monde rural dans la poésie de Cigerxwîn est centrale. Ses écrits donnent un aperçu de ce que devait être la vie dans les campagnes kurdes dans la première moitié du XX^e siècle et jusque dans les années 1970 [1992, 1993 et 1995].
- 7 Ses descriptions quasi ethnographiques s'expliquent certainement par sa bonne connaissance d'un monde rural dont il faisait entièrement partie (comme berger, propriétaire de village, marchand de blé), monde qu'il a parcouru (en Turquie, d'où il était originaire, mais aussi en Syrie), notamment lorsqu'il était étudiant en théologie. Son souci du détail s'explique également par sa sympathie pour le monde paysan, par sa vision socialiste et par son engagement dans le parti communiste syrien entre 1949 et 1957. Pour preuve de cet engagement : il a publié en langue kurde deux numéros de la revue *Dengê Cotkar (La voix du laboureur)* alors qu'il était membre du Parti [Cigerxwîn 1995]
- ⁴. Dans ses poèmes et ses marches, il rend hommage aux travailleurs et aux paysans : *karker* (travailleur ou employé), *pale* (travailleur, notamment agricole), *rênçber* (manœuvre, notamment agricole) et *cotkar* (paysan, laboureur). Selon Jordi Tejel Gorgas, Cigerxwîn « se distancie de l'élitisme des nationalistes kurdes formés à Istanbul. Suivant le modèle des fédais arméniens (mi-intellectuels-poètes, mi-combattants), Cigerxwîn et, surtout, Osman Sebri⁵ s'engagent dans la lutte pour l'indépendance kurde, voire dans quelques actions armées. Ces deux écrivains seront par la suite les plus ardents « communistes » et « révolutionnaires » parmi les intellectuels kurdes du Levant » [2007 : 125].

- 8 Deux poèmes de Cigerxwîn, publiés dans son premier recueil (1945⁶), décrivent l'habitat et la vie rurale : « La tente noire » (« Konê reş ») et « La maison des laboureurs » (« Xaniyê cotyara »).
- 9 Le premier, dont le titre évoque les grandes tentes en laine tissée des nomades kurdes, nous renseigne sur les objets servant à la fabrication des produits laitiers, base de l'alimentation, sur les pratiques liées à la confection des aliments et au pastoralisme, et sur l'organisation sociale et les migrations saisonnières.
- 10 Le deuxième, « La maison des laboureurs », présente un type d'implantation rurale sédentaire. Cette maison, composée de quatre murs, est petite et étroite. Elle est en terre avec un toit fait de bois et de paille séchée.
- 11 Le poète énumère les biens des habitants : le couchage, le foyer, les ustensiles de cuisine ou de couture, les outils divers. Utilisant la conjonction « et » ou des virgules, il privilégie, comme l'avait souligné Thomas Bois dès 1945, « une langue simple, commune à tous et comprise par tous », ce qui lui permet de s'ériger en « artiste du peuple » [Tejel Gorgas 2007 : 125]. Son souci semble donc être autant stylistique qu'ethnographique. Mais il est aussi linguistique. Très attaché à sa langue, le poète a d'ailleurs écrit dans le journal *Hawar*, publié dans les années 1930-1940 par des intellectuels kurdes de Turquie exilés en Syrie, journal qui a eu un rôle clé dans le développement de la langue écrite et de la littérature kurdes [Tejel Gorgas 2007]⁷. Par l'accumulation de noms, notamment d'objets, il préserve ce savoir ethnolinguistique à une période où l'assimilation linguistique se fait de plus en plus forte. Un vers de « La maison des laboureurs », par exemple, recourt à quatre mots différents pour désigner quatre types de tamis alimentaires (*moxil*, *bêjing*, *serad*, *gîrbêj*). Ces énumérations ne traduisent toutefois pas l'abondance : de fait, il s'agit là d'un monde de travailleurs modestes, voire pauvres.
- 12 Les derniers vers de ces deux poèmes soulignent le fait que nomades et laboureurs vivent dans le bonheur (*dilxweşî*) et sans trop de peine (*bê keser û bê şîn*). Le réalisme est ainsi tempéré par cette vision idéologique.
- 13 Dans la plupart de ses poèmes toutefois, le monde rural est dépeint bien plus violemment. En effet, tout au long de son œuvre très politique, Cigerxwîn dénonce la misère et l'ignorance dans laquelle les villageois sont tenus par les propriétaires terriens (aghas) et les chefs religieux (cheikhs). « La situation des villageois » (« Halê gûndiyan »)⁸ est exemplaire à cet égard. Sur un ton ironique, ce poème décrit – là encore avec précision – leurs tristes conditions de vie : les maisons sont sales, tout comme le sont le village et ses environs, où hommes et bêtes vivent en étroite proximité. Malgré leur dur labeur, les villageois sont pauvres et affamés : les aghas et les cheikhs pour lesquels ils travaillent sont souvent comparés à des voleurs (*diz*), voire à des assassins ; ils habitent de grandes maisons pleines de serviteurs, surplombant les villages comme des nids d'aigle. Cette classe possédante est au service du « colonisateur » (*koledar*). Le poème « La barbe de l'orge et du blé » (« Sumbilê ceh û genim », 1954) montre d'ailleurs que ceux qui cultivent la terre s'endettent pour acheter le fruit de leur propre travail. L'auteur s'élève contre cette oppression :
- Jusqu'à quand travaillerons-nous
Pour les aghas et les begs
Jusqu'à quand serons-nous les os
Aux pieds des chiens
- 14 Pourtant, le paysan reste simple, généreux et honnête. Dans « La marche des laboureurs » (« Marşa cotkaran », 1973), le poète appelle à abolir les classes possédantes (*beg*, *agha* ou

pacha) et à une réforme agraire qui donnerait naissance à des paysans éduqués et propriétaires de leur village. Dans « Les laboureurs et les champs » (« Cotkar û zevî », 1954), il conte l'histoire de laboureurs exploités et opprimés par des propriétaires terriens qui soudoient autorités, soldats et gendarmes : ces laboureurs se révoltent, deviennent propriétaires de leur village, de leurs terres et des machines agricoles. Les aghas sont chassés vers les villes. Progressivement se met en place une société libre et égalitaire.

- 15 Malgré un certain réalisme, la poésie de Cigerxwîn participe à une idéalisation du monde paysan, qui va de pair avec une violente critique des classes dominantes. Tout en rappelant, sous certains aspects, la littérature soviétique, elle s'en détache néanmoins : elle parle de dépossession et de misère, ce qui a longtemps été impossible dans la littérature soviétique [Nove 1964]. La différence s'explique certainement par le fait que Cigerxwîn ne décrit pas une société socialiste mais prône son avènement.
- 16 Les poètes de la génération suivante produisent, eux aussi, une image idéale du monde rural mais ils se différencient nettement de Cigerxwîn, dont l'œuvre puise dans une idéologie à la fois socialiste et nationaliste, et dont le réalisme porte un projet politique. La description que les poètes plus contemporains font du monde rural est beaucoup plus idéale et idyllique. Quand ils parlent de misère, c'est de celle de la ville uniquement. Quant à la violence qui ébranle et anéantit les campagnes, il ne s'agit plus d'une violence de classe mais d'une violence d'État.

Un monde rural idéalisé

- 17 Très souvent, les récits évoquent le village avec nostalgie. Arjen Arî mentionne même son village d'origine : Çalê. Il le cite dans son poème « Biographie » (« Jînenîgarî », 1999) en début de recueil, puis en note dans son poème intitulé « Çalê et quatre quatrains » (« Çalê û çar çarîn », 1999). Nos trois poètes brossent le tableau d'une idylle agraire associée à un monde perdu, ou d'un pays rêvé et désiré mais inaccessible : le Kurdistan [O'Shea 2004 : 158-162 ; Scalbert 2001, 2002, 2005]. En cela ces images rappellent celles des productions littéraires marquées par le nationalisme ou le soviétisme, que l'on songe à la paysannerie « pittoresque, mais calme et sans outrance » du XIX^e siècle européen [Thiesse 2001 : 194], à celle de « l'univers radieux » des kolkhozes d'une certaine littérature soviétique [Nove 1964], ou encore à celle que véhiculent les différents nationalismes du Moyen-Orient.
- 18 Ce monde rural semble s'ancrer dans un passé immobile, contrairement à celui de Cigerxwîn, qui évoquait les machines agricoles, donc un monde en mouvement. Les activités présentées sont celles qui semblent les moins pénibles et qui sont devenues très symboliques de cette idylle agraire : le pastoralisme. Le travail de la terre, plus fastidieux, n'est presque jamais mentionné. *şivan* (le berger) et *berîvan* (la laitière) sont les deux figures emblématiques de cette poésie. Cigerxwîn, quant à lui, parlait davantage des ouvriers agricoles. Les activités du berger et de la laitière sont propices au recueillement, au chant et à la rencontre amoureuse. Aussi ce monde est-il un monde de joie, agréable par ses sons (flute des bergers, chants des femmes, rires des enfants, pépiement des oiseaux, bourdonnement des abeilles), ses parfums (celui des fleurs, notamment du narcisse – *nergîz* – ou du pain qui cuit sur une plaque de métal – *sel* – ou dans un four de terre – *tenûr*), ses saveurs, ses saisons. Telle est l'atmosphère qui se dégage de la première partie de « L'aventure du noyer » (« Serpêhatiya dara gûzê », 2001) de Berken Bereh⁹ :

Je suis un arbre de haute taille
 Aux branches nombreuses
 Aux larges feuilles nourricières
 Et aux fruits délicieux.
 Dans mon ombre
 Les bergers faisaient paître
 Leurs troupeaux de moutons
 Les femmes travaient
 Les voyageurs se requinquaient
 J'étais couvert de nids d'oiseaux
 De milliers d'abeilles et de fourmis
 Et les hommes
 De mes fruits
 Rassasiaient leurs ventres affamés.
 Les femmes
 Venaient toujours auprès de moi
 Lavaient leur linge et se lavaient
 Le vent qui venait du nord
 Les chants et les berceuses
 Balançaient mes branches et mes feuilles
 Qui berçaient
 Leurs enfants, sans peur.
 J'étais comme la fille d'un prince
 Parmi mes amis
 Et nous vivions sans plainte
 Avec le saule
 Le peuplier
 Les ronces
 Et toutes sortes de buissons.

- 19 Ces métaphores romantiques sont communes aux œuvres des trois poètes. La référence au monde pastoral et nomade est pour ainsi dire constante. Arjen Arî donne, lui, plus de précisions, notamment sur le travail de la terre et ses fruits, qu'il associe étroitement à son pays d'origine. Ces détails viennent renforcer le riche champ lexical lié aux cinq sens. Arjen Arî décrit ainsi les différents types de raisins de sa région dans « Qui possède ces lieux et ce pays ? » (« Kî ye xwediyê van wargeh û vî welatî », 1999) :

C'est le raisin *mixebix*
 Le vigneron habile qui procède à la taille
 Se rassasie de ce goût.
 C'est le *kerkâş*
 Le *gânroj*, le *libquruş*
 Et c'est le *mezronê*¹⁰
 La fierté du vigneron de la montagne
 Un goût de l'histoire de notre labeur.

- 20 Dans « Lettre » (« Name », 1999), il décrit les aliments de la vie rurale. Aliments simples mais si goûteux qu'on en oublie la fatigue : *şorbenîsk* (soupe de lentilles), *hevrêşk* (pain frit dans du beurre), *meyir* (soupe froide à base de blé et de yaourt), *dims* (épais sirop de raisin), *tîlîşewitî* (littéralement « doigts brûlés » : plat de la région d'Omeriyan fait de petits morceaux de pain cuit dans le tenûr, revenu dans du beurre puis recouvert de *dims*) :

J'ai oublié *şorbenîsk*,
Tîlîşewitî, *hevrêşk*, *meyir*.
 Si seulement
 Il y avait une tasse de *dims* devant moi

Là maintenant
 Il pourrait faire ce qu'il veut le soldat,
 Cela n'aurait aucune importance.

- 21 Dans le poème « La nomade » (« Koçerê », 1999), il décrit les herbes sauvages que l'on consomme dans les campagnes du Kurdistan : *kereng* (chardon), *pûng* (menthe sauvage), *çizmak* (sorte d'herbe qui pousse dans les canaux), *tolik* (mauve), etc. Ces différents détails donnent une image du monde rural plus concrète chez ce poète que chez les deux autres. Ces termes, souvent locaux et peu utilisés aujourd'hui dans un monde majoritairement urbain, révèlent peut-être le même souci linguistique que chez Cigerxwîn. Leur usage alimente la nostalgie d'un monde perdu – comme le souligne le premier vers : « J'ai oublié » –, monde remémoré et fantasmé. Maria O'Shea avait déjà noté que ces aliments courants, à base de produits laitiers, de céréales et d'herbes sauvages, étaient considérés comme bien meilleurs que les mets compliqués, et comme très représentatifs du pays kurde [2004 : 158-159]. Dans le deuxième recueil d'Arjen Arî (2001), les aliments et leur saveur servent l'évocation érotique. Ce recueil traite essentiellement de la femme aimée, thème qu'il continuera à explorer avec son poème « Erotika » – alors que son premier recueil traitait davantage de l'amour du pays. Comme dans le poème « Chaque soir » (« Her êvar »), les mets sont utilisés pour décrire le désir et l'amour physique :

Kereng-mast
Qelîsêlk
 Ou pain et oignon
 Et s'il y avait aussi une tasse de *dew*
 Ton *pilav*¹¹ s'est renversé, renversé
 J'ai faim de toi, faim de toi
 Chaque soir j'approche ta chair.

- 22 De manière générale, les aliments propres au monde rural évoquent, comme chez Cigerxwîn, un monde fertile et savoureux, mais simple. Toutefois, chez ces trois poètes, la pauvreté n'est jamais associée à la misère mais au bonheur simple et à l'honnêteté. Berken Bereh, chantant l'amour du pays, écrivait dans « Ou non » (« An na », 2001) :

J'étais paysan, mes pas étaient timides
 Je ne connaissais pas les livres sacrés
 Je ne connaissais que toi
 Amoureux de tes yeux olive
 Durant les vingt-quatre heures du jour
 Je te protégeais en mon cœur
 Et en lieu de pain et d'eau
 Je fumais du tabac *qaçax*¹².

- 23 Dans ce monde paisible, dont témoignent les scènes bucoliques de chant, de danse et d'amour, règne la cohésion sociale. Ainsi Rojen Barnas écrit-il dans « Notre histoire » (« Çiroka me ») :

Nous étions quarante maisons
 Dans le village
 Pères, frères, mères, sœurs
 Oncles, tantes, grands-pères
 Et grands-mères
 Tous comme les anneaux d'une chaîne
 Nous étions ensemble
 Solidement, solidement¹³.

- 24 Cette idée de cohésion se retrouve dans le poème de Berken Bereh intitulé « Nous sommes beaux ensemble » (« Em bi hev re xweşik in », 2003) : maisons, fleuves et montagnes se côtoient. C'est l'ensemble qui fait la beauté.
- 25 Aucun de ces trois poètes ne traite des classes sociales et de l'exploitation sauf, parfois, Rojen Barnas, qui a peut-être été plus impliqué dans les mouvements politiques socialistes et publiait déjà à une époque où le socialisme était encore une idéologie forte en Turquie. Chez Arjen Arî, la figure de l'agha, rattachée au village perdu, est même valorisée, notamment dans deux poèmes où il évoque l'évacuation et la disparition de son propre village. Le château (*qesr*) de l'agha occupe une place importante dans la description qu'il en fait. Dans « Qui possède ces lieux et ce pays ? », il interroge : « Où est passé ton *axatî*¹⁴ ? » Dans un autre poème¹⁵, il implore : « Mes princes, mes aghas, mes fils ! » Dans le poème « Biographie », il indique qu'il est originaire de la région d'Omeriye. Tiré de la tribu « Omeriyan », ce nom fait référence au territoire tribal. La nostalgie de la période féodale marque un changement notable dans la poésie kurde, changement qui s'observe également dans le domaine culturel et qui est en partie lié à la fin de l'ère socialiste, même au sein de mouvements qui se réclamaient de cette idéologie.
- 26 Enfin, le village est toujours associé à l'enfance : c'est le village concret où l'enfance s'est déroulée (chez Arjen Arî en particulier) ; c'est le monde innocent – et perdu – de l'enfance ; c'est aussi le Kurdistan perdu ou inaccessible. Cette image et métaphore du village incarnant l'âge d'or et l'innocence perdue, très présente dans la poésie palestinienne d'après la Nakba [MacKean Parmenter 1994 : 42-47], est peut-être filée plus complètement par Berken Bereh dans « Jaloux » (« Çavnebar », 2003) :

Dans mon enfance
 J'avais des chats qui
 Comme les rêves de mes longues nuits
 Scintillaient de toutes leurs couleurs.
 Dans ma jeunesse
 J'avais des colombes qui
 De leurs ailes
 Volaient vers la liberté.
 À l'âge d'homme
 J'avais un frère de sang
 L'un et l'autre solides comme des rocs
 Nous récoltions des roses
 Parmi les blessures.
 J'avais un village
 Prospère, heureux
 Plus libre que
 Les étoiles de l'été.
 Par un automne humide et fatal
 Une grêle jalouse s'abattit
 Plus de village, plus de chat,
 Plus de colombe
 Même la citadelle du plaisir s'effondra.

La disparition du village

Destruction

- 27 La dépossession est un thème central dans la poésie, et dans la création artistique contemporaine en général. Elle est clairement associée à la destruction et à l'exil. Les termes « *şewitandin* » (incendier), « *talan kirin* » (détruire), « *talan* », « *xopan* » (ruine) et « *vala* » (vidé) sont récurrents et font clairement allusion aux évacuations des années 1990. Ils deviennent synonymes de la destruction du pays kurde, et de son inaccessibilité : si les poètes mentionnent volontiers la destruction des villages, ils ne mentionnent quasiment pas la torture, l'emprisonnement, la mort. La seule violence rapportée est celle qui ruine l'espace physique – le village – comme si celle-ci, d'une part, incarnait à elle seule toute la violence et, d'autre part, représentait la disparition à la fois du pays natal et du pays rêvé¹⁶. C'est peut-être dans le poème « Je n'adore pas la terre » (« *Ne axperest im* », 1999) d'Arjen Arî que ces deux éléments sont le mieux entremêlés : on y retrouve la fermeture des chemins, l'interdiction de se rendre dans les alpages et l'impossibilité de choisir le nom des agneaux¹⁷. Si cette image de la dépossession décrit la situation des campagnes kurdes dans la décennie 1990 – ruinées, minées et transformées en zones interdites –, elle décrit aussi la situation de tout le Kurdistan – abandonné à l'occupant (il parle ici de destructeurs : *talanker*), le pays est (encore) inaccessible, irréalisable.
- 28 Les poèmes opposent souvent la violence des destructions à l'idylle rurale révolue. La violence destructrice surprend les villageois (un matin, une nuit) et rompt brusquement la vie paisible. Des termes tels que « désormais », « une nuit », « hier soir », émaillent cette poésie, qui utilise également le passé et le présent pour signifier l'avant et l'après des destructions. Berken Bereh poursuit ainsi « L'aventure d'un noyer » :
- Une nuit, ah !
 Une nuit de brouillard
 Une nuit pluvieuse
 Ils sont arrivés en cachette
 Les misérables
 Ces ennemis de l'humanité
 Ces Turcs noirs
 Pris de folie
 Ils étaient sans foi et malhonnêtes.
 Pour que ceux qui se battent pour nous
 Les combattants de la liberté
 Ne puissent en tirer profit
 Ils ont accablé de balles
 Ma haute taille tendre et fraîche
 Avec les attaques des avions.
 Je suis tombé de tout mon tronc
 Dans le Tigre
 Il s'est fendu
 Un cri dans la vallée s'est répandu
 Le mont Cudi en a renvoyé l'écho.
- 29 La destruction marque un déracinement, littéral dans « L'aventure du noyer ». L'image de l'arbre, brutalement abattu et soumis aux mouvements du fleuve dans lequel il tombe, exprime en effet l'attachement à la terre et le déracinement [Pirinoli 2005]. La destruction est souvent associée à l'arrivée de l'automne ou de l'hiver : « Je n'ai pas vécu

d'autre saison que l'hiver », écrivait Berken Bereh dans « Ou non ». Le passage à l'hiver, signe d'un nouvel âge, sombre et impur, s'accompagne d'un renversement des perceptions : plus d'odeur, plus de son, plus de lumière. Berken Bereh écrivait :

Ça fait combien d'années
Que je n'ai pas senti un narcisse
Ne me suis pas blotti
Au sein d'une chanson
N'ai pas pris une laitière par l'épaule
Ni chanté un *heyranok*¹⁸.

- 30 Le village détruit est plongé dans l'obscurité (les étoiles ne brillent plus) et dans le silence (les grues et les colombes ne viennent plus, les enfants ne jouent plus, les femmes ne chantent plus). Il n'y a plus d'arbres (on n'entend plus ni le vent dans les feuilles ni les oiseaux dans leurs nids). Plus encore, est rompue l'unité sociale et familiale :

Ainsi dans les ruines du village
Comme une corde pourrie
Nous sommes dispersés¹⁹.

Migration

- 31 La destruction des villages est aussi le début de la migration, le départ pour la ville ou pour l'étranger. Ainsi Berken Bereh conclut-il « L'aventure d'un noyer » :

Maintenant, moi le noyer
Je suis comme mes villageois
Comme l'Ali d'Ayşe
Un migrant
Les yeux pleins de larmes
Avec le Tigre
Vers Bassora.
En chemin j'ai vu
Un vol de grues
D'Andiwar
Il allait vers le mont Cudi.

- 32 Les trois poètes, qu'ils vivent en Europe, comme Rojen Barnas, ou au Kurdistan, comme Arjen Arî et Berken Bereh, se définissent comme « migrants » ou comme « réfugiés ». Dans la poésie et dans les arts ainsi que dans les manuels scolaires, le peuple kurde est représenté comme un peuple en exil [Scalbert 2005 : 98-100]. L'exil, s'il n'est toutefois pas à prendre au sens premier, est pourtant vécu comme tel. Dans son poème « Biographie », Arjen Arî dit qu'il a vu « le visage empoisonné de Diyarbakir » en 1992 et que, depuis, sa vie n'est plus qu'une vie de « réfugié ». Dans « Koçerê », il reprend le terme « réfugié » (*pênaber*) et l'oppose au terme « nomade » (*koçer*). On retrouve également le terme « *koçber* » pour désigner « le migrant », terme qui ne doit pas être confondu avec « *koçer* », la vie nomade étant l'idéal de la vie rurale kurde. Mieux vaut, écrit Arjen Arî, vivre pauvrement avec les nomades, voire être tué, plutôt que d'être réfugié. Berken Bereh évoque souvent le voyage, symbolisé par les grues migratrices (*quling*). Ce voyage ouvre sur des horizons sales et tristes : le chemin mène vers l'enfer, déplore-t-il dans « Ou non ».

La ville ambivalente

- 33 L'opposition entre le « nous » et le « vous » apparaît dans le lieu de l'exil : la ville. Elle est très fortement marquée dans les œuvres de Berken Bereh et d'Arjen Arî. « Nous » (*em*) sommes venus des villages, « oui, nous sommes venus des hautes montagnes », proclame Berken Bereh dans « Les cimes dénudées » (« Çiyayên Serqot », 2003). Ces hautes montagnes s'opposent à l'impureté de « vos » (*we*) villes. Dans « Les chiens ne mangent pas votre chair », Arjen Arî oppose le « je » (*ez*) au « vous » (*we, hûn*). Il parle des « villes étrangères » (*biyan*)²⁰. Les termes utilisés pour décrire « l'autre » sont souvent péjoratifs, voire insultants. « L'autre » est « le destructeur » (*talanker*), « l'attaquant » (*cerdevan*), « le Turc » (Rom), « l'oppresseur » (*radest*) et même « le chien ». Ces termes, dans « Fils de chien » (« Kuçikbavek ») de Berken Bereh et dans « Les chiens ne mangent pas votre chair » d'Arjen Arî, s'appliquent aux soldats qui détruisent les villages, mais « l'autre » est plus spécifiquement le Turc, comme le montrent les poèmes parlant des « Roms » et de leur attitude méprisante.
- 34 L'altérité est associée à la ville, vers laquelle, dans la décennie 1990, ont afflué des millions de déplacés, notamment ruraux. L'image de la ville est, en général, très négative. En cela la poésie kurde rejoint la poésie palestinienne de l'exil, qui associe la ville à la laideur, à la foule, à la corruption. Paysage de déracinement, ou « homelessness », cette poésie attire l'attention sur le lieu des racines : « le home » [MacKean Parmenter 1994 : 60-63]. Berken Bereh parle beaucoup de la ville des migrants : c'est cet auteur qui souligne avec le plus de force le caractère impur de la ville. Dans « Les cimes dénudées », il décrit la ville comme le lieu « des monstres à 40 têtes, un repaire de loups et de renards ».
- 35 L'amour y est artificiel et les bonbons sans goût. Il y règne la saleté ; l'air y est putride (contrairement au vent frais des villages et à l'odeur du pain s'élevant des fours de terre) et assèche les lèvres. En outre, on y subit une véritable cacophonie. L'impureté de la ville n'est pas seulement physique : elle est aussi morale²¹. La ville est décrite comme l'opposé du village perdu (le champ lexical des cinq sens, de la pureté, des sentiments, de la cohésion, etc., y est inversé). Quoique impure, la ville reste tentatrice. Le poète évoque alternativement la ville et la femme aimée, les deux se confondant parfois, comme dans « Une ville sans adresse » (« Bajarek bê navnîşan », 2001).
- 36 La ville est aussi chez Berken Bereh un lieu de labeur et de domination économique²². Dans « Les cimes dénudées », il écrit :
- Le travail manuel, la sueur des corps
Valent moins qu'1 kilo de pommes.
- 37 Nombreux sont ses poèmes consacrés aux petits métiers des villes (porteur, ouvrier, boulanger) et au travail des femmes et des enfants. Le poème « L'enfant et la migration » (« Zarok û koçberî », 2001) parle d'un garçon de 12 ans qui vend des *simits* (petits pains au sésame) dans les rues d'une ville turque sous le regard dur des enfants turcs. En 2003, un jeune poète, Kawa Nemir, écrira « Selpakfiroş »²³, un long poème sur la migration, qu'incarne une enfant vendeuse de mouchoirs en papier.
- 38 Dans « La voisine », Berken Bereh raconte comment les villageois nobles et heureux « finissent » dans les bas-fonds des villes. Fille de boulanger, Berîvan travaille du matin au soir comme couturière. Belle, elle est convoitée par les chefs d'atelier. Ce poème n'est pas

que l'histoire d'une jeune femme kurde confrontée aux dangers de la ville. En effet, Berîvan est la fille de Cembelî, le boulanger du quartier. Ce prénom fait référence à une des fameuses épopées de la littérature orale kurde²⁴ dans laquelle le fils du prince d'Hakkari, Cembelî, tombe au premier regard amoureux de Binefş, femme d'une tribu nomade venue passer l'été dans les alpages. À la fin de l'été, la tribu de Binefş descend dans la région de Karacadağ, près de Diyarbakir, où elle installe ses tentes. Cembelî part à la recherche de Binefş et la retrouve, mariée et enceinte. Pour l'approcher, il renonce à son statut de prince et se fait berger. Dans le poème de Berken Bereh, la fille de Cembelî se nomme Berîvan, prénom kurde tiré du métier de laitière symbolisant l'idylle rurale. Le prince et la laitière émigreront dans la « ville du colon » où ils exerceront de petits métiers. La jeune fille sera menacée dans sa pureté.

- 39 Faisant écho à cette épopée, le poème narre l'histoire du peuple kurde, grand et noble dans les campagnes, déchu en ville.
- 40 La poésie de langue turque, notamment celle d'Ahmet Arif, a eu une grande influence sur les œuvres de nos trois poètes. Né en 1927 à Diyarbakir, ayant grandi dans la région d'Urfa, au sud-est de la Turquie, cet auteur ne publie qu'un seul recueil en 1968. Engagé dans le parti communiste turc, emprisonné à deux reprises, il décrit l'injustice sociale et politique, et les migrations. Il a marqué des générations d'écrivains, socialistes et kurdes surtout. Son recueil fait référence au pays kurde, d'où il est originaire [2008]. Il loue l'honnêteté des travailleurs employés par les riches : les cultivateurs de riz de Karacadağ (région de Diyarbakir), les ramasseurs de coton de la région d'Adana et les ouvriers du tabac d'Istanbul. Il souligne la transformation des tâches et des classes due à l'exode rural :
- 41 Ce n'est plus le fusil qu'il empoigne,
42 Nazif l'Urfali, mais la pelle.
- 43 Nazif, originaire de la ville d'Urfa (sud-est de la Turquie) et ayant lutté contre le « colonialisme » durant la guerre d'indépendance de Turquie, abandonne le noble fusil pour la pelle de l'ouvrier.
- 44 Ahmet Arif notait déjà une forte opposition entre le pays kurde (parfois toute l'Anatolie) et la ville (Istanbul). Ce qui est particulièrement évident dans le vers « Ah ! À qui est le pays qui s'étend depuis Üsküdar ? » (« Üsküardan bu yan lo kimin yurdu ? »)²⁵. La peur, la maladie, la saleté et la perversion étaient déjà présentes dans sa poésie, et le champ lexical qu'il utilise annonce celui de Berken Bereh, de Rojen Barnas et autres poètes de langue kurde. L'unique recueil d'Ahmet Arif a été publié en langue turque. Il est important de rappeler les ressources et possibilités offertes aux poètes. Ahmet Arif a publié son recueil en 1968, en turc. La simple interjection « lo » (en kurde) – d'ailleurs qualifiée d'ethnique par Ahmet Oktay (1991) – fait allusion au pays kurde, comme les formes des verbes conjugués typiques du parler turc de Diyarbakir²⁶, à une époque où écrire en kurde, parler des Kurdes, ainsi que le communisme, est interdit²⁷. Le vocabulaire est moins violent chez Arif, soumis à la censure. Les livres en kurdes, eux, sont beaucoup moins accessibles et ne sont quasiment jamais interdits²⁸.
- 45 Rojen Barnas est particulièrement influencé par le socialisme : comme chez Ahmet Arif, la ville dont il parle est celle des travailleurs. Lorsqu'il publie son premier recueil, si l'exode rural a déjà débuté, la guerre et les destructions de villages n'ont, elles, pas encore eu lieu. La ville qu'il évoque, c'est Diyarbakir. Le poème « Les flotteurs de bois » (« E'zingvaniyên Diyarbekrê ») s'intéresse aux hommes employés sur le Tigre, glacial

l'hiver, et toujours impétueux. Et ce Tigre coule au pied des murailles noires de Diyarbakir. Bien que les flotteurs travaillent jour et nuit avec ardeur, leur survie est subordonnée au bon vouloir de leur patron. Dans ce poème qui décrit l'oppression économique des travailleurs transparait aussi une certaine fascination pour la ville, symbolisée par le fleuve puissant et les hautes murailles noires. Un fleuve indomptable, une ville imprenable. Dès le premier poème de ce recueil, Rojen Barnas raconte la déception d'un migrant qui, venu à Diyarbakir, n'y trouve que désœuvrement, luxure et vie facile, contrairement à l'idée qu'il se faisait de cette ville, que par ailleurs il nomme Amed. Utilisant le nom kurde de Diyarbakir, Amed (les toponymes ayant été turquifiés en grande partie dans les régions kurdes), il fait clairement référence à la subversion et à la lutte (des travailleurs, mais aussi nationale) que symbolise cette ville. Le fameux poème de Rojen Barnas, « J'ai gravé mon nom sur les murailles de Diyarbakir » (« Min navê xwe kola li birçên Diyarbekir »), relate les rébellions kurdes inscrites dans la ville.

- 46 On retrouve cette même fascination pour Diyarbakir dans « Salut » de Berken Bereh : le poète salue le jour nouveau qui se lève sur Amed et annonce des jours meilleurs, après la période noire des années 1980 et 1990. Arjen Arî fait, lui aussi, allusion à Amed et au sang dans lequel baigne la ville. Amed est une ville fière et imprenable, symbole de résistance. Là encore, l'influence d'Ahmet Arif est nette, qui, le premier, dans « Notes depuis la forteresse de Diyarbakir » (« Diyarbakir kalesinden notlar »), avait chanté la ville, ses travailleurs, ses murailles et son fleuve.
- 47 Ambivalente, la ville se décline de différentes manières : elle est un lieu d'oppression économique, un lieu ennemi ; elle est un lieu qui symbolise la révolte kurde (Amed notamment) ; elle est un nouvel espace à apprivoiser. Malgré son ambivalence et malgré la fascination qu'elle provoque, la ville, de manière générale, fait figure de « moderne Babylone sur laquelle pleuvent les anathèmes », comme Paris l'était dans les années 1900 pour les nouveaux émigrés venus de province [Thiesse 1991 : 49].
- 48 La poésie contemporaine de langue *kurmandji* met ainsi en scène une forte dichotomie entre la ville et le monde rural.

Conclusion

- 49 Cette étude de la poésie kurde contemporaine souligne l'importance et la similarité des représentations du monde rural chez l'ensemble des auteurs écrivant notamment dans les années 1990. La poésie de langue kurde ayant un public relativement limité et étant peu sujette à la censure (les censeurs ne maîtrisant pas bien le kurde et se souciant peu d'une langue rarement lue dans le pays) est un lieu d'expression très libre dans lequel le langage peut se faire cru et violent. C'est aussi une poésie dans laquelle les sentiments nationalistes restent des thèmes privilégiés.
- 50 Les auteurs actifs dans les années 1990 sont témoins de la transformation considérable du monde rural du fait de la violence militaire des États, que ce soit en Irak avec l'*Anfal* ou en Turquie avec la lutte contre la guérilla du PKK. Cette violence marque une césure vive et profonde dans les représentations : elle fait passer le peuple kurde de l'idylle rurale à l'enfer des villes.
- 51 En ce sens ces représentations cristallisent l'image de la dépossession de la terre, des migrations, de l'exil. La dépossession semble être construite comme un élément de définition d'une identité kurde transnationale. Cette image produite dans la poésie de

langue *kurmandji* de Turquie devrait donc à terme être comparée aux images qu'offre l'ensemble des produits culturels kurdes en Turquie, mais aussi dans les autres pays. De même, cette image devrait être comparée à celles que propose une nouvelle génération de poètes kurdes qui n'ont jamais connu la vie rurale.

BIBLIOGRAPHIE

- Arî, Arjen** — 1999, *Ramûsan min veşartin li geliyekî*. Istanbul, Avesta. — 2002, *Ev çiya rûspî ne*. Istanbul, Avesta.
- Arif, Ahmet** — 2008 (1968), *Hasretinden Prangalar Eskittim*. Istanbul, Metis.
- Barnas, Rojen** — 2001, *Şîr*. Recueil 1. Stockholm, Nûdem.
- Bereh, Berken** — 2001, *Êş*. Istanbul, Sî. — 2003, *şagirtên Evînê*. Istanbul, Sî.
- Cigerxwîn** — 1992, *şîer. 1 : Diwana Yekan Sewra Azadi*. Istanbul, Deng. — 1993, *şîer. 2 : Diwana Sisêyan Kime ez. Diwana Çaran Ronak*. Istanbul, Deng. — 1995, *Jînenîgariya min*. Stockholm, Apec.
- MacKean Parmenter, Barbara** — 1994, *Giving Voice to Stones. Place and Identity in Palestinian Literature*. Austin, University of Texas Press.
- Nemir, Kawa** — 2003, « Selpakfiroş », in *Selpakfiroş*. Istanbul, Rewşen-name.
- Nove, Alec** — 1964, « Les paysans dans la littérature soviétique poststalinienne », *Cahiers du Monde russe et soviétique* 5 (2) : 145-158.
- O'Shea, Maria** — 1994, « Between the Map and the Reality. Some Fundamental Myths of Kurdish Nationalism », *Peuples méditerranéens* 68-69 : 165-183. — 2004, *Trapped between the Map and the Reality. Geography and Perception of Kurdistan*. Londres, Routledge.
- Pérouse, Jean-François** — 1997, « Les Kurdes de Syrie et d'Irak : dénégation, déplacements et éclatements », *Espace, Population et Société* 1 : 73-84.
- Pirinoli, Christine** — 2005, « Effacer la Palestine pour construire Israël. Transformation du paysage et enracinement des identités nationales », in É. Conte et C. Giordano eds., *Palestine (Études rurales 173-174)* : 67-85.
- Scalbert, Clémence** — 2001, « La diaspora kurde. Territoires d'origine et représentations ». Mémoire de DEA, Marne-la-Vallée. — 2002, « Das kürdische Dorf. Allegorie auf die Herkunft », *Kürdische Studien* 2 : 75-91. — 2005, « Kurdes sans Kurdistan », *Outre-Terre* 12 : 93-104.
- Sfeir, Jihane** — 2006, « Le désastre et l'exode, al-nakba/al-hijra. Imaginaire collectif et souvenir individuel de l'expulsion de 1948 », in N. Picaudou ed., *Territoires palestiniens de mémoire*. Paris, Karthala-IFPO : 37-59.
- Tejel Gorgas, Jordi** — 2006, « Les constructions de l'identité kurde sous l'influence de la "connexion kurdo-française" au Levant (1930-1946) », *European Journal of Turkish Studies* 5. Consultable sur <http://ejts.revues.org/index751.html> — 2007, *Le mouvement kurde en exil. Continuités et discontinuités du nationalisme kurde sous le Mandat français en Syrie et au Liban (1925-1946)*. Bern, Peter Lang.

Thiesse, Anne-Marie — 1991, *Écrire la France. Le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle Époque et la Libération*. Paris, Presses universitaires de France. — 2001 (1999), *La fabrication des identités nationales. Europe, XVIII^e-XX^e siècle*. Paris, Le Seuil (« Points »).

NOTES

1. Voir aussi Middle East Watch, « Génocide en Irak. La campagne *Anfal* contre les Kurdes ». Paris, Karthala, 2003.
2. Le *kurmandji* est une des langues kurdes et est parlé dans l'ensemble du Kurdistan.
3. Éditée par l'Association révolutionnaire, démocratique et culturelle (*Devrimci Demokratik Kültür Derneği* : DDKD), *Tirêj* est la première revue de langue *kurmandji* publiée en Turquie en 1979 (le quatrième et dernier numéro paraît en Suède en 1980). La DDKD était très active dans le domaine culturel dans les années 1970.
4. Dans sa biographie Cigerxwîn explique qu'il se détache du parti communiste – ou qu'il en est détaché – car, du fait de son engagement pour la cause kurde, on le soupçonne de ne pas être communiste. La revue en langue kurde n'est pas non plus très appréciée car prendre parti pour cette cause trahit, aux yeux des socialistes, un certain particularisme [1995 : 290-303].
5. Comme Cigerxwîn, cet auteur (1905-1993) est originaire de Turquie. Réfugié en Syrie, il collabore au mouvement national kurde et au journal *Hawar* en tant que poète [Tejel Gorgas 2007].
6. Nous indiquons ici les dates des premières publications des recueils du poète. Nous nous référons à la réédition de 1992 pour les 1^{er} et 2^e recueils (1945 et 1954 pour les premières éditions), et à celle de 1993 pour les 3^e et 4^e recueils (1973 et 1980 pour les premières éditions).
7. La Turquie ayant fortement réprimé le mouvement national kurde, notamment la révolte du mont Ararat (1927-1931) fomentée par l'organisation Khoybûn, les responsables de ce mouvement s'installent en Syrie alors sous mandat français. La puissance mandataire offre une plus grande liberté d'action aux minorités, notamment kurdes, tout en les poussant à adopter une posture plus culturelle [Tejel Gorgas 2006 et 2007].
8. Publié dans son deuxième recueil, celui de 1954.
9. Les traductions sont de l'auteur. Nous tenons à remercier Arjen Arî, Berken Bereh, Luqman Guldive et Müslüm Yücel pour leur aide précieuse.
10. Le *mixebix* est un raisin précoce qui se récolte en été. Le *mezronê* un raisin d'automne très sucré, qui sert à la confection des raisins secs ou du sirop. Le *kerkûş* est un raisin à la peau épaisse, qui se conserve bien et sert à la confection des raisins secs. « *Gûnroj* » est un mot créé par le poète à partir des mots « *gûn* » ou « *gwîn* » (couleur) et « *roj* » (soleil) : il évoque un raisin couleur de soleil. « *Libquruş* » est également un mot créé par le poète à partir des mots « *lib* » (un, unité) et « *kuruş* » (centime turc) : il renvoie à un raisin dont chaque grain aurait la valeur d'un *kuruş* ; il renvoie aussi la couleur de la pièce de monnaie.
12. « *Qaçax* » signifie littéralement « illégal ». Il s'agit du tabac cultivé dans les régions kurdes et vendu sans passer par l'État.

13. Voir l'édition des poèmes de Rojen Barnas publiée en 2001.
14. « Axatî » signifie « le fait d'être agha ».
15. « Les chiens ne mangent pas votre chair » : « Kutik goştê şima nêweno », 1999.
16. Dans la peinture, le village, tout en s'inspirant souvent du village d'origine, sert de symbole au Kurdistan en tant que pays perdu et en tant qu'idéal [Scalbert 2001 et 2002].
17. Référence à l'interdiction, jusqu'à une date récente, de parler la langue kurde et de donner des prénoms kurdes aux enfants.
18. Chanson chantée essentiellement par les femmes et consacrée aux difficultés amoureuses.
19. Rojen Barnas, « Dans les ruines du village » (« Di kaviî gund de »).
20. Quand Rojen Barnas parle, lui, de *biyanistan* (littéralement : « pays de l'étranger »), il fait référence à l'Europe.
21. Ainsi, l'absence de religiosité permet à Berken Bereh de mettre en évidence l'impureté morale qui règne en ville.
22. L'auteur ne parle du labeur agricole que dans « Les enfants du travailleur agricole » (« Zarokên palê », 2003).
23. Le Selpak est l'équivalent de nos Kleenex. « Selpakfiroş » (littéralement : « vendeur de Selpak ») désigne les enfants que l'on voit partout en Turquie vendre ces mouchoirs en papier.
24. Intitulée « Cembelî, fils du prince d'Hakkari ».
25. Üsküdar est un quartier d'Istanbul sur la rive orientale du Bosphore, qui ouvre sur l'Anatolie. Mais l'interjection « lo », utilisée en langue kurde, ainsi que les vers suivants évoquent le pays kurde.
26. Ainsi, par exemple, « *sevmişem* » est une forme déformée de « *sevmiştim* » (« j'ai aimé ») et caractéristique du turc parlé dans le sud-est de la Turquie.
27. Si le recueil d'Ahmet Arif n'était pas officiellement interdit, l'avoir en sa possession pouvait exposer à une garde à vue ou à un emprisonnement.
28. Là encore, le rapprochement avec les Palestiniens est significatif : pour les écrivains arabes d'Israël se pose le choix de la langue d'écriture eu égard au public auquel ils s'adressent.

RÉSUMÉS

Résumé :

Cet article s'intéresse à la représentation du monde rural dans la poésie contemporaine de langue *kurmandji* en Turquie. L'auteure constate que c'est autour du village – réel et idéal – et de sa disparition que se structure l'expérience traumatique du peuple kurde et que se cristallise la notion de dépossession de la terre. Elle montre que la représentation du monde rural s'est transformée avec les années de guerre (1980-1990) et avec l'étiollement du socialisme, idéologie dominante au sein des mouvances kurdistes. L'idylle rurale est désormais extrêmement présente

dans la création poétique et renvoie, d'une part, à un Kurdistan rêvé et, d'autre part, à un âge d'or révolu et détruit par la guerre. Cette idylle contraste fortement avec l'image de la migration vers la ville impure, lieu de l'altérité.

What vision of rural life does contemporary poetry in the *Kurmandji* language of the Kurds in Turkey present? The traumatic experience of the Kurdish people and their ideas about being dispossessed of their land has crystallized around the "village", both real and ideal, and its disappearance. The vision of the rural world changed during the years of war (1980-1990) as socialism, the dominant ideology of Kurdish movements, waned. The rural idyll, which now serves as a source of creativity in poetry, refers to a dreamed-of Kurdistan and a bygone golden age destroyed by the war. It contrasts starkly with the image of migrations toward impure cities, places of alterity.

INDEX

Keywords : Poetry, Language, Turkey, Dispossession, Rural Idyll, Migrations, Impure City

Mots-clés : poésie, langue , Turquie, dépossession, idylle rurale, migration, ville impure