

DEA : « Le monde au temps présent »

Mémoire présenté par Clémence Scalbert

Sous la direction de Michel Korinman et Jean-François Pérouse.

# La diaspora kurde Territoires d'origines et représentations

Volume 1



Juin 2001  
Université de Marne La Vallée

## SOMMAIRE

<i>Introduction</i>	1
<i>Partie 1 : Espaces de l'exil</i>	6
<i>Partie 2 : Du pays natal à un paysage kurde – Mémoires et iconographie nationale</i>	37
<i>Partie 3 : Des territoires improbables</i>	69
<i>Conclusion</i>	90
<i>Sources et bibliographie</i>	93
<i>Table des matières</i>	109



## *INTRODUCTION*

Les Kurdes, depuis un quart de siècle environ, quittent en grand nombre le pays dans lequel ils sont nés. Ils n'y naissent plus. Ce pays est souvent appelé Kurdistan. Le Kurdistan n'a ni frontières ni gouvernement reconnu. N'ayant jamais existé en tant qu'entité politique globale, il n'existe pas de référence pour guider sa délimitation. Ainsi toute définition - délimitation serait partielle et controversée<sup>1</sup>. Ce pays cependant accompagne les Kurdes dans leur chemin d'exil. Là où ces Kurdes s'installent, le pays s'installe aussi, symboliquement, par images. Il s'affiche : les murs de la cité prennent les couleurs nationales. Lorsque Newroz approche, les murs des villes européennes se couvrent de montagnes et de fleurs<sup>2</sup>. Le Kurdistan est placardé dans les associations kurdes : il est carte, il est drapeau, il est montagne et plateau, il est berger et troupeau. Des photos, des peintures, des tapis, des objets divers le contiennent. Le pays s'installe aussi dans les appartements, sur les porte-clefs, les foulards, etc. Il investit l'espace privé.

Chacun à son échelle crée, d'un point de vue extérieur, l'image de son Kurdistan et de son pays, s'approprie cette image. C'est en parcourant ces rues, en pénétrant ces lieux, que sont nées l'idée et l'envie de ce travail. Quel est ce pays qui prend forme hors de lui-même ? Quels sont ses rôles et ses significations ?

Les communautés kurdes en exil n'ont pas de lien affectif positif avec leur Etat d'origine. C'est, à l'inverse, une relation conflictuelle ou distanciée qui s'est développée, à la différence des communautés émigrées ou exilées originaires d'un Etat nation affectivement investi. Dans l'exil, l'origine, pour les Kurdes, est à (re)construire puisque, avant ce même exil, elle leur était refusée, niée. L'origine se construit à des niveaux différents : celui de l'individu et celui du groupe ; les deux étant interdépendants. La création de ces origines fait intervenir plusieurs facteurs : la mémoire personnelle du pays que l'on a quitté, l'influence du groupe auquel on s'identifie en se disant Kurde, la mémoire collective transmise par ce groupe, depuis le pays quitté et depuis les places de l'exil. Les politiques, évidemment, ont pris une grande place

---

<sup>1</sup> O'SHEA : 1994 et 1997 ; PEROUSE : « Le Kurdistan. Quel territoire pour quelle population ? », 1999.

<sup>2</sup> Newroz est le nouvel an kurde. Il a lieu le 21 mars.

dans la création d'images du pays d'origine, d'autant plus s'il existait le désir de donner naissance à un pays (associant Etat, nation et territoire) ou à une région (autonome) reconnue ; ce désir était, alors, affirmé chez les Kurdes. Le rôle joué par les intellectuels et les artistes est important, d'autant plus que le simple fait d'être Kurde et de le dire est, de leur part, un engagement identitaire, culturel, mais aussi politique.

Les artistes, d'une manière générale, se situent à la charnière de la mémoire individuelle et collective. Ils sont empreints de l'histoire et de la culture de leur communauté, la refondent avec une histoire personnelle. Ils la donnent à voir et à penser comme partie de cette culture, comme témoignage du groupe. Leur imagination est source de création artistique. Mais la création dépasse le domaine artistique, car, refermée sur elle-même, elle s'atrophierait. Les artistes sont ainsi des producteurs d'images et de représentations fortes et influentes. C'est à partir de l'analyse de leurs représentations picturales du pays d'origine que j'ai voulu orienter ce travail. Comment les images produites reflètent et alimentent la mémoire d'un territoire ?

Se pose toutefois un problème majeur : celui du public et des destinataires de ces images. La musique et la chanson sont très populaires dans les milieux kurdes et s'intègrent totalement à la vie quotidienne. La littérature écrite occupe une place déjà plus réduite : la langue kurde, de tradition orale, a été violemment interdite au cours du 20<sup>e</sup> siècle, en Turquie spécialement, mais également en Syrie, en Iran, en Irak (plus récemment, avec la fin du mouvement national kurde en 1975), pays dans lesquels l'école se devait d'enseigner la langue nationale (le kurde, en tant que seconde langue nationale de l'Irak pouvait, théoriquement, être enseigné jusqu'en 1975). La langue kurde était donc en perte de terrain, essentiellement sous sa forme écrite : si on la parle à peu près on l'écrit et la lit rarement. La publication est interdite et les écrits ne peuvent se faire connaître, circuler et s'intégrer à la vie du peuple<sup>3</sup>. Les productions cinématographiques connaissent le même sort et sont peu nombreuses : manques de moyens financiers et techniques, interdiction de la langue, et de tout moyen d'expression, etc.

Les « arts kurdes » (terme que je n'emploierai qu'ici) fleurissent alors en exil, et d'abord la littérature qui va de pair avec la lente ré-appropriation de la langue<sup>4</sup>. Les peintres sont également très nombreux et parfois organisés en associations plus ou moins actives. La

---

<sup>3</sup> La situation de la publication a beaucoup varié selon les Etats, les gouvernements et les périodes. En Turquie, l'interdiction de la publication en langue kurde a été levée en 1991.

<sup>4</sup> Cela va également de pair avec l'émergence, dès la fin des années 1970, de maisons d'éditions dont les plus importantes sont en Suède.

peinture est certainement un moyen d'expression récent chez les Kurdes. Leur public kurde paraît encore relativement restreint. Leurs acheteurs sont essentiellement étrangers (acheter suppose des moyens financiers). Quelques expositions, toutefois, sont organisées par les centres culturels kurdes ou, par d'autres, exposant un ou plusieurs peintres, photographes, etc., « kurdes ». La principale chaîne de télévision kurde, émettant de Bruxelles, Medya-TV propose également des programmes sur des peintres kurdes qui, ainsi, élargissent leur public kurde. Les peintres diffusent énormément sur les sites Internet kurdes. La découverte de ces artistes est un des aspects de la redécouverte et de la création de l'identité kurde en exil. C'est un des aspects de la construction de la mémoire. Cette découverte est lente ; la peinture occupe encore une place à part. Mais on peut penser que son influence ira croissante.

Ce mémoire portera sur le travail et la vie de six peintres kurdes en exil, sur leurs rapports aux territoires d'origine et leurs représentations. Je tiens, une fois encore, à soutenir l'importance de l'artiste dans la vie collective et l'impact de ses œuvres sur la mémoire et l'identité du groupe. Cet impact n'est perceptible que sur un temps long. Il serait donc important de poursuivre cette étude auprès de ces gens qui ne sont qualifiés ni d'intellectuels ni d'élites.

Par ailleurs, cette peinture fait la part belle à l'espace, objet de mon étude. Elle met l'accent sur la perception de soi dans l'espace et sur la perception de l'espace d'origine, du point de vue de l'exil. Elle peut se faire politique dans la façon de représenter l'espace et de donner un point de vue sur le monde politique. Représentation iconographique par essence, la peinture peut être étudiée et analysée comme forme de discours.

Le choix des peintres est à la fois le fruit du hasard, de mes découvertes et de mes affinités ainsi que de la proximité physique. Il tient compte, cependant, de l'importance des peintres dans les milieux européens et kurdes. J'ai délibérément choisi de travailler sur une peinture figurative afin de ne pas me risquer à des analyses alambiquées que je ne saurais dominer. Il s'agit, pour l'essentiel, de peintres installés en Europe depuis au minimum dix ans et, généralement, depuis plus. Tous se sont mis à la peinture dès l'enfance et la considèrent comme leur moyen d'expression essentiel. Ils proviennent d'horizons sociaux et géographiques différents. Tous se présentent comme Kurdes. Chacun, à sa manière, exprime l'éloignement à un pays. Les œuvres étudiées ont été produites en Europe, depuis la fin des années 1970 jusqu'à aujourd'hui. L'étude ne peut pas se limiter à ces œuvres. Elle devra faire jouer les comparaisons, utiliser d'autres images du pays, qu'elles soient picturales,

audiovisuelles, littéraires ou politiques, qu'elles soient issues de l'exil, de l'Europe ou du pays d'origine.

Les six artistes sur lesquels s'axe l'analyse sont Riza Topal, Remzi, Bachar, Hajou Bahram, Ghazizadeh et Rebwar.

Riza Topal est certainement le peintre kurde le plus connu en Europe. Fils d'une famille paysanne, il est né à Hülüman, petit village de l'Est de la Turquie en 1934. Il vit depuis 1968 à Munich.

Remzi est né à Kirikhan en 1928, alors sous mandat français. Lorsque la France, en se retirant, lègue le district d'Alexandrette à la Turquie, Kirikhan devient turc. En 1953, il quitte la Turquie, attiré par un Paris qui fait alors rêver les artistes. Aucun motif politique ne l'a poussé à partir. En France, il n'a jamais peint son pays natal.

Bachar est né en 1950 à Ghannamieh dans le Nord-est de la Syrie (el Jezireh). Politiquement engagé en tant que kurde mais surtout dans l'opposition syrienne, il quitte le pays pour la France où il arrive en 1983. Il empruntera un chemin tortueux qui durera plusieurs années. Il passe en Jordanie, Liban, Grèce, Libye, Algérie. Il donne, dans ses tableaux, la part belle à l'espace.

Hajou Bahram naît en 1952 au Kurdistan de Syrie, il fait ses études, entre 1978 et 1984, aux Beaux-Arts de Münster où il vit actuellement.

Ghazizadeh est un Kurde d'Iran. Il est né à Saqqez dans les années 40. Il fait ses études de droits à Téhéran, ce qui l'éloigne, une première fois, de son pays, dit-il. En même temps, il s'inscrit aux Beaux-Arts. Sa peinture, témoin des événements de son pays, lui vaut l'emprisonnement. Il a été beaucoup inspiré par le réalisme socialiste et a longtemps peint sous cette influence. Il vit actuellement à Boulogne (banlieue parisienne).

Rebwar Said est originaire de Suleymaniye, ville du Nord de l'Irak. Il est fils d'enseignants. Il a été le compagnon des peshmergas dans son pays et a connu l'Anfal<sup>5</sup> et les bombardements chimiques irakiens. Après quelques années passées en France, il s'est installé à Londres où il vit aujourd'hui.

---

<sup>5</sup> Peshmerga (littéralement : « celui qui va au devant de la mort ») est le nom donné aux guérillas ou combattants kurdes. L'Anfal est la campagne de destruction planifiée et systématique des zones kurdes entreprise par le gouvernement de Saddam Hussein sur le territoire irakien entre mars 1987 et avril 1988. Elle est caractérisée par un emploi massif des armes chimiques, des pertes humaines et matérielles énormes, des déplacements de population considérables.

Avant toute chose, il est nécessaire, mettre en place quelques définitions de termes employés. Il est nécessaire, également, de situer les peintres et leurs œuvres dans leur environnement : celui de la communauté kurde hors du Kurdistan ou en exil. On aura ainsi planté quelques jalons qui permettront de comprendre les formes possibles de cette communauté et, ainsi, de comprendre le rôle que les peintres et leurs images pourront y jouer.

## ***PARTIE 1***

### ***ESPACES DE L'EXIL***

#### *I. A. Les Kurdes hors du Kurdistan.*

##### *I. A. 1. Définitions*

Il convient, tout d'abord, de définir l'un et l'autre de ces termes, indiscutablement flous. Effectivement, les Kurdes ne sont pas reconnus comme Kurdes, que ce soit en tant que minorité nationale, nation ou peuple, par les Etats dont ils sont « citoyens » (et avec même ici une exception pour la Syrie où les Kurdes se voient refuser la nationalité syrienne et ne sont pas citoyen syrien). L'Occident a redécouvert les Kurdes à la fin des années 1980 et l'opinion s'est sensibilisée en faveur de ces minorités, peuple voire nation. C'est alors essentiellement par une adhésion volontaire à une communauté dite « kurde » que les Kurdes affirmeront leur identité et choisiront d'être kurdes – et c'est ainsi que l'Occident a pu les découvrir aussi. On tiendra donc pour Kurde celui qui se définit ainsi, transcendant les différences inter-kurdes, de langue, de culture, de religion, d'opinion politique, d'origine géographique. Il faut cependant garder en mémoire que l'individu a le choix entre ces différentes allégeances identitaires : l'identité kurde (et l'adhésion à cette identité) n'est donc ni donnée, ni fixe mais mouvante, pouvant varier selon les périodes et circonstances ainsi que selon les 'attributs distinctifs' mis en avant par un individu ou un groupe d'individus.

Référons-nous à la définition de Abdullah Aydin :

*« Comme il n'existe pas de nationalité kurde, symbolisée par un passeport internationalement reconnu, ne peut être considéré comme kurde que celui qui se revendique de facto comme tel et ordonne sa vie individuelle et collective en fonction de cette appartenance affirmée. Être kurde n'est donc pas une évidence ni une donnée (objectivable), c'est un acte de volonté par lequel, dans des contextes*

*très variables, une personne ou un groupe se pose comme distinct, en mobilisant et valorisant différents 'attributs distinctifs' »<sup>6</sup>.*

Etre Kurde, c'est rechercher, affirmer les éléments propres à l'être et au groupe kurde. C'est mettre en valeur sa « kurdicité » (*kurdayetî*). Que signifie ce mot très en vogue ? Tous les éléments que les Kurdes ont faits leurs (« attributs distinctifs ») sont au fondement d'une identité distincte. Ils forment le sentiment d'appartenir à un groupe déterminé, permettent de revendiquer cette appartenance et les particularismes du groupe, la kurdicité. Les particularités du groupe sont en constante transformation et redéfinition. Nous avons dit aussi que les références identitaires sont plurielles. Cependant, on peut dire qu'il existe aussi des permanences au fondement de cette identité ; permanences redécouvertes, créées et appuyées par les nationalismes. La kurdicité c'est une langue (ou des langues), une culture que l'on exploite, que l'on vit en soi et qu'avant tout, on entretient consciemment. La kurdicité est également liée à des projets politiques, censés permettre sa pleine expression.

Le Kurdistan, étymologiquement « pays des Kurdes », n'a jamais existé comme entité territoriale distincte et unifiée. Jamais délimité, il a été l'objet de grandes fluctuations territoriales. Il a cristallisé beaucoup d'angoisse pour certains, beaucoup d'espoir pour d'autres. Il pourra recouvrir une grande variété d'espaces et de valeurs. Et ses définitions et délimitations fluctueront selon les valeurs qui y sont rattachées<sup>7</sup>. Il sera, dans le contexte de ce travail, questionné en tant que territoire. Peut-il être (et de quelles manières) le pays dont les Kurdes, hors du Kurdistan, se disent originaires ?

### *I. A. 2. Les types de migrations*

On peut distinguer plusieurs périodes d'émigration, différenciées par les types de population émigrante et les raisons de ces émigrations.

L'existence d'une communauté kurde (petite classe laborieuse) dans les agglomérations ottomanes est ancienne<sup>8</sup>. De plus, les logiques impériales en Perse et dans l'Empire ottoman usaient des déportations de masse dès le 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles. Ces empires exilaient également

---

<sup>6</sup> AYDIN, 1999/2000 : 41.

<sup>7</sup> Idem.

<sup>8</sup> ALAKON, 1998.

de nombreux princes et notables kurdes, chefs de tribus rebelles, lorsqu'ils devenaient trop dérangeants. Ce n'est qu'avec la fin de l'Empire ottoman et la naissance des Etats-nations que les déportations changèrent d'objectifs, furent programmées, pour une intégration nationale. On peut dire, approximativement, que les Kurdes ont véritablement commencé à quitter la région dite « du Kurdistan » (et à jouer un rôle important hors du Kurdistan) dès la mise en place de ces politiques. Les motifs des migrations étaient fondamentalement politiques. Ce n'est que dans les années 1960 que le facteur économique est devenu considérable.

L'exil concerna d'abord quelques intellectuels, et nationalistes isolés, issus de familles « bourgeoises » ou princières pour la plupart d'entre eux. Ceux-ci, soit dit en passant, s'initiaient aux idées nationales à l'école du nationalisme turc naissant. Les métropoles de l'Empire ottoman, telles Istanbul, Bagdad, Damas ou le Caire, plutôt permissives, leur permettaient d'agir, en exil – et de loin - en faveur de la cause (nationale) kurde.

Ce fut aussi le tour des chefs politiques « rebelles », exilés de force, au début du XX<sup>e</sup> siècle. Ceci s'inscrit dans une tradition impériale, toutefois, un nouvel élément se dessine : l'éveil de la conscience nationale chez ces dirigeants kurdes. Enfin, et surtout, l'exil est celui de la masse. Je me baserai ici sur les écrits de Jean-François Pérouse, mais aussi sur ceux d'ONG telles la FIDH ou Human Rights Watch qui ont travaillé sur les déplacements / déportations de populations<sup>9</sup>. Ces déplacements sont à considérer à des échelles spatiales différentes : nationales, trans ou internationales. Ils sont généralement liés à deux facteurs, allant de pair. D'une part, la volonté des Etats qui, travaillant à leur intégration nationale, s'attachent à unifier leur population, dé-kurdifient la région kurde, et, parallèlement l'arabisent, la turcisent, etc. Dans cet objectif, des politiques, réfléchies, de déplacements, ont été mises en œuvre dès le 19<sup>e</sup> siècle et tout au long du 20<sup>e</sup> siècle<sup>10</sup>. D'autre part, l'opposition entre ces nationalismes et les nationalismes kurdes provoque révoltes, guerres, guérillas ou plus généralement donne naissance à un climat de violences permanent (s'y ajoutent aussi les affrontements militaires inter-kurdes). Les déplacements / migrations en résultant n'auront pas lieu aux mêmes moments et prendront différentes formes selon les états et gouvernements initiateurs et selon les types d'affrontement. En résultent, dans tous les cas, une destruction physique du Kurdistan – territoire d'origine et géographique - et de ses habitats (habitat avant tout rural et dispersé), un départ forcé des populations vers des villes nouvelles ou des

---

<sup>9</sup> Se référer aux travaux de Human Rights Watch / Helsinki, 1994 ; Human Rights Watch / Middle East, 1995 ; PÉROUSE, 1997 ; JONGERDEN, 2001.

<sup>10</sup> On peut citer, parmi d'autres, la loi sur la déportation forcée (Turquie, 1934), la mise en place de la ceinture arabe (Syrie, 1963 et Irak), etc.

périphéries de capitales régionales ou nationales ; ceci conduisant pour une partie de la population aux pays voisins proches et moyen-orientaux mais aussi aux pays européens au sens large du terme et au monde entier en général.

L'émigration kurde s'intensifie dans les années 50-60, et surtout au cours des années 80. Elle est en corrélation directe avec les événements politiques des Etats concernés. Elle connaît une amplification dès lors que cette situation se détériore. Depuis la fin des années 1990, l'immigration kurde connaît une forme nouvelle. C'est une immigration clandestine de masse. Elle concerne essentiellement les Kurdes en provenance de l'est et du sud du Kurdistan (Iran, Irak, Syrie), et une population relativement aisée (médecins, ingénieurs, etc.)<sup>11</sup>. Il s'agit d'émigration volontaire. Une somme d'argent considérable est nécessaire afin de gagner l'Europe, et les conditions économiques dans le région ne s'améliorent pas. Il semble que cette immigration ne puisse avoir lieu sans la complicité de l'Etat turc (mais aussi, peut-être, des politiques kurdes irakiens) ; complicité nécessaire à l'embarquement de milliers de passagers à bord de bateaux ainsi qu'au départ et au voyage même de ces bateaux. Ceci est tout à fait en accord avec la volonté et la mise en application d'une politique de dépeuplement (kurde) du Kurdistan.

### *I. A. 3. Combien de Kurdes ?*

La question de savoir combien de Kurdes se trouvent hors du Kurdistan est, à cette heure, sans réponse. Leur identité kurde taboue dans leurs pays d'origine, leur droits civiques souvent bafoués, ils ne sont pas, là-bas, reconnus et donc enregistrés en tant que Kurdes. Nous ne sommes confrontés qu'à des approximations très variables.

Leur nombre total (à l'intérieur et à l'extérieur du Kurdistan) varie de 18 à 40 millions, selon les méthodes de calculs et leurs initiateurs. Il est très rare de trouver le chiffres de 18 millions, en tout cas dans les sources européennes. Les groupes kurdes modérés ainsi que les chercheurs David Mac Dowall et Mehrad Izady s'accordent sur la moyenne de 29 millions. Un autre chercheur de renom, cependant, Martin van Bruinessen, parle de 50 millions de

---

<sup>11</sup> On se souvient de l'East Sea, échoué sur les côtes varoises le 17 février 2001, alors qu'il transportait près de mille clandestins kurdes, en provenance de Syrie. Le 24 mai 2001, 80 immigrés clandestins sont arrêtés sur les plages de Pouilles (Sud de l'Italie). Ce sont des Albanais et des Kurdes. Le 27 mai 2001, 120 immigrés clandestins sont arrêtés au Sud-est de l'Italie, sur les côtes de Calabre ; quasiment tous sont kurdes. Ce ne sont là que les derniers exemples.

Kurdes (le chiffre sur lequel s'accordent les Kurdes eux-mêmes est, généralement, de 40 millions)<sup>12</sup>. La *Géographie du Kurdistan*<sup>13</sup> donne une évaluation très précise : entre 34,5 et 35 millions de Kurdes, incluant la diaspora (500 000 personnes). Ces chiffres sont donc à prendre avec des pincettes, tout en gardant à l'esprit la multiplicité des allégeances identitaires kurdes pouvant faire basculer un individu d'un groupe vers un autre. Ceci implique l'arbitrarité intrinsèque à la définition de l'identité kurde. Ceci ne doit cependant pas faire oublier que dire qu'il existe 20 millions de Kurdes ou qu'il en existe 40 est un acte politique, finalement de même niveau : les Kurdes sont reconnus comme formant un groupe particulier.

Ces difficultés se retrouvent pour l'évaluation des migrations internes et internationales. Dans les pays d'exil les personnes dites kurdes sont enregistrées en tant que demandeurs d'asile, réfugiés politiques, etc., ressortissant de Turquie, d'Irak, etc. ou ne sont pas enregistrées du tout. Un long travail sur ce sujet fait défaut mais il semble que certaines organisations kurdes en Europe soient en passe de le mettre en œuvre, avec la collaboration de certains chercheurs (d'après une discussion avec le Centre d'Information du Kurdistan, Paris). Omar Sheikmous est un de ces chercheurs qui a commencé ce type de travail. Il estime le nombre de Kurdes à l'étranger à 867 000 (650 000 pour l'Europe dont 350 000 pour l'Allemagne)<sup>14</sup>. Isabelle Rigoni, dans sa thèse de doctorat (2000), évalue le nombre des Kurdes en Europe à 701 000 et quelques centaines (500 000 pour l'Allemagne uniquement). Dans le livre consacré au projet *Colour and Word* de Rebwar, le Dr. Rebwar Fatah (directeur de Kurdish Media) avance le chiffre de 4 millions de Kurdes en diaspora, sans cependant justifier ce chiffre<sup>15</sup>. On pourrait certainement avancer le nombre d'un million. Ceci, toutefois, ne concerne pas le nombre considérable de personnes déplacées (sans franchissement de frontière internationale). Joost Jongerden donne, pour la Turquie seule, le nombre de 3 à 4 millions de personnes déplacées durant la guerre contre le PKK (Parti des Travailleurs du Kurdistan) commencée en 1984 ; ceci d'après les travaux précédents et ceux des associations des droits de l'Homme en Turquie<sup>16</sup>. KON-KURD (Confédération des Associations Kurdes en Europe / branche du PKK) donne pour la même guerre un nombre de déplacés (« personnes ayant fuit leurs

---

<sup>12</sup> Toutes ces données sont tirées de U.V.I. (Directorate of Immigration), Helsinki, 1999 : 135-136.

<sup>13</sup> TIGRIS. A., RAZARÍ. N., GARDAWAN. F., 1996 : 7. Livre de géographie traditionnel initié par trois auteurs Kurdes en Suède.

<sup>14</sup> SHEIKHMOUS, *Kurds in exile*.

<sup>15</sup> THOMSON (sous dir. de), 2000 : 42

<sup>16</sup> 2001 : 1.

En Turquie, la population déplacée serait, numériquement, la seconde mondiale, selon ZUCKER, N.-L., *The international displaced : not quit refugees*, Washington, US Committee for refugees, 2000 ; cité par JONGERDEN, 2001 : 3.

propres terres ») supérieur à 4 millions<sup>17</sup>. Ces fluctuations se retrouvent pour les déplacés au sein de l'Iran, l'Irak, la Syrie<sup>18</sup>.

### *I. B. Organisations des communautés kurdes en exil*

C'est aborder un travail très vaste auquel je ne prétends pas répondre ici si brièvement mais donner quelques éclaircissements, ou plutôt, quelques pistes. L'éparpillement des sources est dû à l'absence d'organe kurde « fédérateur ». Les données, ici, partielles sont à compléter<sup>19</sup>.

S'il existe bien une communauté kurde se reconnaissant et se définissant comme kurde, des identités croisées forment des sous-identités ou identités plurielles, à l'origine des communautés et de leurs organisations : des liens familiaux, géographiques (régionaux, voire locaux), nationaux, confessionnels ou politiques se forment au sein de la communauté dite kurde, la divisant et la dépassant parfois. Ce sont surtout ces liens d'appartenance qui vont organiser les communautés. On ne trouve pas d'organisation vraiment fédératrice des différents mouvements. Le Congrès National du Kurdistan exprime toutefois quelques velléités au sujet d'une réunion « nationale ». KON-KURD, par exemple, se dit fédératrice des associations kurdes en Europe, mais les termes sont trompeurs car elle ne fédère que les associations proches du PKK. Les différentes communautés et leurs organisations représentent toutes les tendances – politiques - du Kurdistan territorialisé et celles propres à l'exil. Ces dernières marquent leur ex-territorialité dans leur appellation même et se situent « en Europe », « aux Etats Unis » ou simplement « abroad ».

L'activisme politique kurde « officiel » commence hors des principaux foyers de peuplement kurde, également foyers des révoltes kurdes des 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles. Si l'exil est signe de répression, cet exil se présente aussi, et cela dès ses débuts, comme le lieu de la permissivité, de la « liberté » et d'une ouverture intellectuelle et politique.

Avec l'essor du nationalisme kurde à la fin du XIX<sup>e</sup>, commence l'exil politique. Ces Kurdes, partis vers les métropoles ottomanes, fondent les premières organisations politiques kurdes en exil et leurs corollaires, journaux et publications : « *Priniing in Kurdish did not however*

---

<sup>17</sup> 1998.

<sup>18</sup> PEROUSE, 1997 ; HRW/ME, 1995 ; BABAKHAN, 1994.

<sup>19</sup> Ouvrages utiles : Berliner Institut für Vergleichende Sozialforschung, 1991 ; mais peut-être erroné ; Directorate of Immigration, Helsinki, 1999.

*begin in Kurdistan. All Kurdish books and periodicals published in Kurdish during the Ottoman period were printed outside Kurdistan in Cairo, Istanbul and Baghdad. [...] Publishing tended to be undertaken by Kurdish nationalists who were mostly living in exile in Istanbul and other larger cities»<sup>20</sup>. Le premier journal kurde, *Kurdistan*, critiquant la politique turque au Kurdistan, créé par la famille Bedir Khan, est publié au Caire en 1898, et sous les pressions des autorités ottomanes, le journal et les hommes prirent le chemin de Genève et de Folkestone (Grande Bretagne). La Kurdish Publishing Society fut fondée en 1918 à Istanbul. En 1908, ces mêmes Kurdes, sous l'influence des Jeunes Turcs, fondent, à Istanbul, les premières organisations politiques, susceptibles de jouer un rôle en politique nationale et internationale : Association pour le développement et le progrès du Kurdistan (*Kurdistan Taali ve Taraki Djemieti*), Association pour la propagation de l'éducation parmi les Kurdes (*Kurde Nechri Maarif Djemieti*), et ouvrent une école kurde à Istanbul. S'ouvrent également, par la suite, des Clubs Kurdes (*Kürt Klupleri*) à Bagdad, et dans les régions kurdes, à Mossoul, Diyarbakir, etc.*

### *I. B. I. Associations et organisations*

Avec l'accroissement du nombre de Kurdes à l'étranger, les organisations en exil se diversifient et jouent des rôles variés, au sein du monde kurde et sur le plan international. Les premières se basèrent d'abord en France et en Grande Bretagne, principaux pays mandataires de l'Empire ottoman démantelé. La Ligue Kurde (famille Bedir Khan), fondée à Paris en 1942, fut la première organisation à jouer un rôle sur le plan international en représentant la cause kurde à la Conférence des Nations Unies à San Francisco en 1945.

A Londres, dans les années 50, les étudiants kurdes d'Irak fondèrent la *Cultural Society of Kurdish Students in Europe*, apparemment liée à l'Allemagne où elle organisa certains de ses congrès. Au moment de la crise du mouvement national kurde en Irak, cette société se divise et l'*Association of the Kurdish Students Abroad* (AKSA) naît en 1976. Une organisation similaire voit le jour aux Etats-Unis : *The Kurdish Students Association in the United States*<sup>21</sup>. Il s'agissait donc d'associations d'intellectuels fortement politisés.

---

<sup>20</sup> HASSANPOUR, 1996 : 52.

Voir aussi HASSANPOUR, 1992.

<sup>21</sup> EDMONDS : 1959.

L'Organisation des Kurdes Révolutionnaires de Turquie en Europe (HEVRA) fut fondée dans un même esprit, proche du PDK (Parti démocratique du Kurdistan – Irak) puis du PKK (Parti des Travailleurs du Kurdistan, Turquie), avec à sa tête Ismet Sheriff Vanly. Sous l'égide de l'UPK (Union Patriotique du Kurdistan – Irak), le Congrès National Kurde vit le jour aux Etats-Unis en 1988. Ces organisations traditionnelles permirent l'installation d'organisations de formes nouvelles dans les années 1980 : le *Kurdish Cultural Centre* (KCC) et le *Kurdish Human Rights Project* (1985) à Londres, toujours actifs ; la *International Verein für Menschenrechte in Kurdistan* (Société Internationale pour les Droits de l'Homme au Kurdistan) à Bonn. Le *Kurdish Human Rights Watch* (1989) a une antenne en Suède et une adresse aux USA. Divers Instituts Kurdes ont été créés à travers l'Europe, dès 1983 à Paris puis à Berlin, Bruxelles, Stockholm et à Washington, ainsi que des organisations à caractère culturel. En effet, la culture du fait de sa non-reconnaissance, interdiction et destruction, est politisée et fait, surtout aujourd'hui, l'objet de revendications politiques. La culture est aussi un prétexte, une vitrine. Le KCC, aujourd'hui ne mène que très peu d'actions culturelles, s'étant tourné vers l'aide aux réfugiés, à l'image d'autres organisations d'entraide (*Kurdish Housing Association, Kurdish Information and Advice Centre*, Londres, etc.) facilitant l'arrivée et l'installation des nouveaux immigrants. Ainsi, le public de ces associations s'élargit à toutes les catégories sociales.

Le PKK est entouré d'une véritable nébuleuse d'associations. Dès les origines, il s'attacha à développer des moyens d'action, d'information et de « recherche » en Europe. C'est dans ce but que fut fondée, en 1982, l'*Eniya Rizgariya Netava Kurdistanê* (ERNK – Union de Libération Nationale du Kurdistan), branche politique du PKK. Ceci n'empêcha pas l'organisation d'entreprendre des activités militaires telles que le recrutement des guérillas, la recherche de financement et d'armement. Les activités d'information (publications, manifestations, missions d'observations, etc.) sont aussi entreprises par Yek-Kom en Allemagne et KON-KURD dans le reste de l'Europe. Les représentations de l'ERNK en Europe sont les Comités du Kurdistan que l'on retrouve un peu partout dans le monde sous diverses appellations : Centres d'Information du Kurdistan, *Kurdish Information Network* au Canada, *American Kurdish Information Network* (AKIN) aux Etats-Unis. A ce dernier s'est lié le *Washington Kurdish Institute*. Feyka (Fédération des associations culturelles des travailleurs de Kurdistan – désormais Confédération) a été fondée, sur l'initiative du PKK à la fin des années 1970. Bien que s'affichant comme une organisation culturelle, elle est avant

tout une des vitrines du parti. Ces organisations sont actives à des échelles différentes : internationale, nationale, régionale et locale, mais travaillent pour l'essentiel en réseaux.

KomKar (Fédération des Associations des Travailleurs du Kurdistan), basée en Allemagne, est une autre organisation kurde influente en Europe : elle regroupe 35 associations membres et environ 40 000 adhérents<sup>22</sup>. Elle est une association syndicale, proche du (T)SKB (*Turkish Kurdistan Socialist Party*) dont était membre Mehdi Zana, ancien maire de Diyarbakir, aujourd'hui en exil, comme Kemal Burkay, leader de l'organisation. KomKar a entretenu des relations fluctuantes avec le PKK (qu'elle a soutenu lors de l'arrestation de son leader Abdullah Öcalan en 1999) mais est plus proche du PDKI (Parti Démocratique du Kurdistan – Iran)<sup>23</sup>.

KomKar comme Feyka sont aujourd'hui actives dans une dizaine de pays européens ainsi qu'aux Etats-Unis et en Australie. Ces associations sont largement financées par la diaspora.

Chacune de ces organisations de taille dispose d'au moins une publication régulière, d'un site Internet (avec des liens plus ou moins nombreux vers les différentes branches de la même organisation ou vers les organisations sœurs), et parfois d'imprimeries ou de radios. Certaines se sont rassemblées en confédérations ou fédérations d'associations ce qui marque une volonté – et un besoin - de se réunir et de travailler ensemble, dans la limite toutefois des compatibilités politiques mais parfois aussi familiales ou personnelles.

### *1. B. 2. Un symbole : le Parlement du Kurdistan en Exil et ses suites*

Ce parlement a été fondé le 15 avril 1995 à La Haye, sur l'initiative du DEP (Parti Démocratique, Turquie, 93-94) et du PKK deux partis politiques « présents » en Turquie généralement et dans ses foyers kurdes (le premier d'abord toléré, dissout en 1994 puis refondé en 1996 sous le nom de Hadep, Parti Démocratique du Peuple, très influent en Turquie ; le second considéré par la Turquie comme organisation terroriste) et en exil. Il siégeait à Bruxelles. Il comportait 65 sièges tenus par des délégués élus, représentants de l'ERNK, du DEP, des organisations de femmes, des organisations religieuses (Union Alévie Kurde, Mouvement Islamique du Kurdistan, l'Association Assyrienne du Kurdistan), des

<sup>22</sup> U.V.I. Directorate of Immigration, Finlande, 2000 : 57.

<sup>23</sup> Le PKK et (T)SKP ont (avaient car des changements d'orientation politique sont en cours) des buts divergents : autonomie ou indépendance du Kurdistan pour le premier, fédéralisme pour le second. De plus le PKK prônait la lutte armée, le (T)SKP encourageait les actions politiques et pacifiques.

corps professionnels, les Kurdes du Caucase, etc. Son président, Yasar Kaya, plaçait la question kurde au même niveau que les questions palestinienne et irlandaise, affirmait l'existence d'une nation kurde, colonisée, d'un Kurdistan occupé et déchiré<sup>24</sup>. Il argue du fait que les Kurdes ne luttent pas pour une autonomie mais pour un système fédéral avec la Turquie. Nous voyons dans sa déclaration que la question kurde est associée au gouvernement turc, donc limitée. Aziz Bawermend précise que c'est parce que la Turquie est membre de l'OTAN que le Parlement met l'accent sur ce pays<sup>25</sup>. Les objectifs, annoncés, du Parlement peuvent se résumer ainsi : faire découvrir à l'Occident la *nation* kurde et sa volonté d'exister en tant que nation, donner une solution à la question kurde en mettant en avant le droit à l'autodétermination des peuples (colonisés) et la responsabilité de l'Ouest dans le découpage et l'occupation du Kurdistan. Par son installation en exil, «*far away from Kurdistan, [its] homeland*», il met l'accent sur l'impossibilité des Kurdes à vivre et s'organiser politiquement sur leur terre. Le terme de Kurdistan est pesé : le Parlement du Kurdistan ne se limite pas qu'aux Kurdes mais émet le désir de s'étendre à tous les peuples et groupes religieux du Kurdistan.

En effet, le Parlement travaillait à la formation d'un Congrès National du Kurdistan (KNC) et d'une assemblée nationale. Il devrait «*embrasser tous les peuples du Kurdistan*»<sup>26</sup>. Le Congrès naît en 1999, le Parlement disparaît. Le nom de ce Congrès inclut les termes de *Nation* et de *Kurdistan* à la fois. Il a effectivement l'ambition de rassembler la nation kurde, que l'on dit parfois désunie, en un même organe ; de placer, grâce à un appareil politique, se rapprochant de ceux des véritables Etats, ladite nation sur un plan d'égalité avec les nations reconnues comme telles. Ismet Cheriff Vanly, président du Congrès en présente les objectifs : «*The KNC [...] was created to incarnate the moral unity of the Kurdish nation, without ignoring, however, the division of Kurdistan between four states ; to bring remedy to desunion or conflicts between Kurdish political parties ; to elaborate norms of solidarity and a concerted strategy for a democratic solution within the existing states, and, at last but not least, to work on the national and international level for the promotion and the ultimate practice by the people of Kurdistan of their right to self-determination*»<sup>27</sup>. Si le Congrès dit

---

<sup>24</sup> KAYA, 1998 : 109 : «*The Kurdish question is of course at the top of the world's agenda. Following peaceful resolution of the Palestinian and northern Ireland conflicts, we can now presume that finding a peaceful solution to the Kurdish question must be the next priority for the international community*». Peut-être a-t-il parlé un peu trop rapidement et avec beaucoup d'optimisme.

<sup>25</sup> BAWERMEND, 1998 : 113-114.

<sup>26</sup> Parlement du Kurdistan en Exil, Fondations de principes, clause 3, article 1 in : [www.kongrakurdistan.com](http://www.kongrakurdistan.com)

<sup>27</sup> VANLY. I. C. (Président du KNC) «*The Kurdistan National Congress. Significance, Nature, Objectives, Strategy*» ; et la Charte du KNC, qui s'engage à soutenir le mouvement de libération nationale kurde in : [www.kongrakurdistan.com](http://www.kongrakurdistan.com)

relativiser le facteur territorial, tout en travaillant, finalement, à l'autodétermination, ce n'était pas le cas du Parlement : « *Furthermore, the establishment of the Kurdistan Parliament serves to put anyone concerned on notice that the Kurdish question is not a question of 'limited local autonomy' for an oppressed minority. Indeed, it is to alert one and all that the Kurds have for millennia lived on their ancestral homeland where they constitute the overwhelming majority of the inhabitants, that they have no intention whatsoever of altering this fact of Kurdish life* »<sup>28</sup>. La terre, et même très explicitement, le Kurdistan, territoire de la nation, revient à de nombreuses reprises dans les discours et écrits du Parlement puis du Congrès. L'existence de ce pays n'est absolument jamais remise en cause mais toujours réaffirmée. Toutefois, ces déclarations ne doivent pas être entendues comme exprimant la volonté générale des Kurdes. On a souvent dit que le Parlement était un organe du PKK, et ses membres en sont indiscutablement très proches<sup>29</sup>. Cependant, le Congrès qui le remplace vise à un élargissement idéologique, aujourd'hui encore embryonnaire. Une vingtaine de partis illustrant les diverses origines idéologiques, géographiques et « ethniques » y sont représentés, y compris l'UPK et son Congrès National (aux USA). Le PDK, entre autres, refuse pour l'instant son existence même.

### *1. B. 3. Naissance de réseaux*

Il faudrait distinguer ici les contacts noués par les populations kurdes en exil, en tant qu'individus et ceux noués par les organisations. On ne fera, ici, qu'évoquer la question, ce point n'étant pas directement l'objet du présent travail.

Des organisations de toutes sortes concernant les Kurdes ou leur étant destinées fleurissent en Turquie où elles sont très actives. Ce sont essentiellement des organisations visant à la protection des droits de l'homme (IHD – Association des droits de l'homme, associations d'avocats), centres culturels kurdes, etc. De plus en plus d'organisations se forment en Turquie pour venir en aide aux migrants (soulignant l'importance du problème), qu'il s'agisse de personnes extérieures à la Turquie ou de citoyens turcs (kurdes, pour l'essentiel). ASAM (*the Migration and Asylum Information Centre of Turkey*), à Ankara et Istanbul ou *the Social and Solidarity Association of Emigrant* (Istanbul) sont parmi les plus importantes. Ces associations travaillent en collaboration avec les associations kurdes en Europe : *the Kurdish*

---

<sup>28</sup> BAWERMEND, 1998 : 112.

<sup>29</sup> KUTSCHERA, 1995.

*Human Rights Project*, par exemple, travaille avec le Hadep, l'IHD, le groupe *Women for Women's Human Rights in Turkey* (WWHR), etc. L'IHD est devenue l'organisation de référence quant aux faits et données concernant les droits de l'homme pour les organisations gouvernementales et non gouvernementales européennes.

Un travail en réseaux de ces organisations en Europe – au sens large du terme – et en tout cas hors d'un Kurdistan bloqué, muselé, démarre petit à petit, même si certaines dissensions sont encore trop fortes et si certaines associations travaillent, délibérément, en solitaire. La multitude de sites Internet et les liens les mettant en relation sur la Toile permettent les contacts entre organisations, par delà les frontières territoriales et à l'extérieur du Kurdistan. La même chose peut être dite de Medya-TV qui émet partout dans le monde. Un public très large et dispersé se rassemble ainsi. *Ozgür Politika*, quotidien proche du PKK, édité en Allemagne, est lu dans toute l'Europe et annonce les manifestations et festivités kurdes à Vienne, Paris, Cologne, etc. Par ailleurs, d'importants rassemblements (essentiellement en Allemagne) permettent aux Kurdes de différents pays européens de nouer des contacts et de se rencontrer physiquement. Il est tout à fait frappant de voir, à Paris, des affiches (le plus souvent en turc ou en allemand, donc d'abord adressées aux Kurdes de Turquie) annonçant certaines manifestations dans les villes allemandes, de les retrouver à Londres et au-delà.

### *I. C. Quelle(s) communauté(s) ?*

Comment nommer les Kurdes déplacés ? Comment nommer ces communautés kurdes et finalement le groupe kurde qui ne vit plus en relation directe et physique avec son territoire ? Le choix d'une certaine terminologie orientera le travail.

#### *I. C. I. Comment nomme-t-on les communautés kurdes hors du Kurdistan ?*

Les termes utilisés pour qualifier ces communautés dans les écrits spécialisés sont relativement variés. Le terme exact pour qualifier une population n'existe pas ; chaque population peut se retrouver dans différents termes. Ce n'est donc pas en quête d'une vérité ou d'une définition unique que l'on s'attache à employer tel ou tel terme. Le terme choisi va orienter l'axe de recherche, ouvrir certaines possibilités. L'emploi d'un terme particulier permettra d'aborder une même population sous des points de vue différents.

Aux commencements des travaux français sur l'immigration, les Kurdes étaient englobés dans les populations immigrées de Turquie, selon un principe national. Les études sur l'immigration « ethnique » ne sont apparues que plus tard. Ainsi, beaucoup de travaux, suivant le principe de nationalité, n'ont pas différencié les populations kurde et turque. Ainsi nous pouvons citer le travail de thèse d'Isabelle Rigoni dont le titre ne différencie pas ces populations (*Migrants de Turquie*). Toutefois, au sein de ce travail, l'auteur a du faire la distinction entre les deux populations.

Hamit Bozarslan, qui a beaucoup travaillé sur les communautés kurdes en France les qualifie de communautés immigrées : « *Le groupe kurde immigré de Turquie* », « *l'immigration kurde* ». Le terme d'immigré est un terme large, englobant toutes les populations venues s'installer dans un pays. C'est en relation avec le pays d'installation que la question sera posée. La question sera également posée en terme de nationalités (la seule identité reconnue étant celle déclinée sur le passeport). Le terme d'immigré est souvent réservé à des populations installées de longue date et de façon stable dans le pays d'immigration. Ce peut être le cas des Maghrébins, Polonais, Espagnols, etc. L'immigration kurde est relativement récente et, pour beaucoup, la situation n'est pas stable – c'est-à-dire que d'autres déplacements, vers le pays d'origine ou différents pays d'immigration, ne sont pas exclus. En outre, l'immigration traditionnelle (au moins pour le cas français) a été motivée par des raisons économiques. Dans les pays d'immigration, les Kurdes se différencieront de ces immigrés traditionnels, par le statut de réfugié politique dont ils pourront faire la demande (même si les motivations économiques de la migration ne sont pas à exclure). Le terme d'« immigré », terme large, englobe forcément les populations kurdes mais ne met pas en évidence, a priori, les particularismes de ces migrations. Le processus identitaire de l'immigré sera, en outre, particulier. A. Sayad, pour *La double absence* s'entretient avec un Algérien né en France. Il lui pose cette question : « *si tu n'es pas français, tu es quoi ? Tu es apatride ?* » Il y répond ainsi : « *Peut-être, mais c'est pire. Car l'apatride, celui qu'on a banni de sa patrie ou celui à qui on a fait disparaître sa patrie, celui là au fond de lui, il sait ce qu'il est, il sait qu'il est ça. Personne ne nous a interdit. Peut-être qu'il y a trop de patries ? Mais peut-être qu'elles ne font plus aucune patrie. Il y a deux patries possibles mais elles sont à l'extérieur* »<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> 1999 : 390.

A l'exemple du travail de thèse de C. Mohseni : *La communauté de réfugiés kurdes irakiens en France*, on voit fréquemment les populations kurdes qualifiées de réfugiés, demandeurs d'asile, etc. - notions de statut juridique, insistant sur les difficultés d'un individu, rencontrées dans le pays qu'il a quitté et dont il est citoyen. On appuie également sur le lieu d'immigration et donc sur les modes d'installation et d'adaptation de la communauté en un lieu. Le terme de communauté est utilisé en France et peut-être plus fortement en Grande Bretagne où les sentiments d'appartenance communautaire sont forts et ostentatoires.

Peut-être que seuls les Kurdes eux-mêmes se qualifient d'exilés. On peut se référer au livre sur les personnalités kurdes en exil de Kaymak (1990) ou *Kurden im Exil*, paru en Allemagne en 1991 ; ce dernier recense les divers groupes, personnalités kurdes en exil ainsi qu'un grand nombre de personnes et d'organismes travaillant sur et avec les Kurdes. Cet ouvrage est un véritable annuaire des Kurdes en exil.

De plus en plus, on emploie le terme de diaspora pour qualifier « la communauté kurde » hors du Kurdistan. Certains travaux génériques sur la diaspora, évoquent la possibilité d'une (future) diaspora kurde. C'est le cas de Robin Cohen dans *Global Diasporas, an Introduction* (1997) ou de Michel Bruneau, concluant ainsi son introduction au livre *Diasporas* (1995 : 20) : « *Peut-on parler d'une diaspora kurde ? Elle apparaîtra vraisemblablement dans les prochaines années* ». Enfin, des travaux relatifs aux communautés kurdes « de l'extérieur » ont été menés autour du concept de diaspora ; l'un en Finlande (et Londres) : *Kurdish diasporas, a comparative study of Kurdish communities*, par Östen Wahlbeck, l'autre en Allemagne : *Thinking the Kurdish diaspora in Germany* par A. Goldak. D'autres travaux sur la diaspora sont en cours à l'Université Libre de Berlin. Isabelle Rigoni qui a travaillé sur les modes de mobilisation des migrants turcs et kurdes s'est interrogée sur l'éventuelle diasporisation de cette (ces) communauté(s). Elle la conçoit comme une « diaspora en devenir » (1998). En France encore, Jean-François Pérouse déplore le fait que les Kurdes ne figurent pas dans l'Atlas des diasporas de Gérard Chaliand<sup>31</sup>.

La différence des termes de recherche utilisés par les Français et les Anglo-Saxons est relativement importante ; ceci reflétant certainement les différentes politiques d'immigration / intégration. L'énoncé suivant peut d'ailleurs illustrer la distinction : « *Even within settled liberal democracies, the old assumption that immigrants would identify with their adopted*

---

<sup>31</sup> PÉROUSE, « La diasporisation kurde en Méditerranée ou la genèse contemporaine d'une diaspora », 1999.

*country in term of political loyalty, culture and language, can no longer be taken for granted. To the immigrants of old are added millions of refugees and exiles whose movements are primarily dictated by circumstances in their home countries rather by a desire to establish a new life [...] The description or self description of such groups as diasporas is now common and may indeed be functional »<sup>32</sup>.*

J'ai été tentée d'utiliser, à mon tour, avec certaines réserves, cette idée de diaspora pour travailler, non sur la communauté kurde en exil, mais sur le Kurdistan, le pays d'origine, et sur les relations qu'elle entretient avec ce pays.

### *I. C. 2. Diaspora*

D'une certaine façon, il s'agit d'un mot sacré en cours de désacralisation et vulgarisation. Cette vulgarisation, si trop extrême, peut lui ôter beaucoup de son contenu, et par-là même de son intérêt. Le terme de « diaspora » était réservé, jusqu'à très récemment, au peuple juif. Dans le dictionnaire Robert de 1970, ce mot figure dans le volume des noms propres sous cette forme : *Diaspora (La)*. On y trouve aussi son étymologie : *du grec, dispersion*. Ce n'est que plus tard que ce terme est devenu un nom commun. La tradition juive se trouve toujours au centre de ce concept. A partir de cette base, s'offre un large éventail de définitions, plus ou moins inclusives. De nombreuses branches de la recherche s'y sont intéressé et ont cherché à la définir et à l'étudier. Face à ce foisonnement, je tenterais d'en présenter les grandes lignes, de les faire miennes et de montrer comment cette notion peut être particulièrement intéressante dans l'optique de ce présent travail. Puis je souhaiterais faire brièvement allusion à l'exil.

La diaspora était un terme « sacré », et en cela elle trouvait son intérêt. C'est pourquoi il faut la distinguer des phénomènes migratoires « simples » dont elle n'est qu'une forme particulière.

---

<sup>32</sup> COHEN, 1995 : introduction, p. X.

### *I. C. 2. a. La diaspora : une construction sociale.*

Nous dirons que la diaspora est, comme toute forme sociale et géographique, une construction, dans le sens que le facteur temps est déterminant dans sa formation même et sa pérennisation. Effectivement, une communauté diasporique ne peut pas voir le jour dès lors que les problèmes de « survie », dirons-nous, n'ont pas été résolus. Petit à petit, ces communautés se structurent grâce à la création d'organisations d'entraide pour les membres de la société, puis d'organisations politiques et culturelles. C'est avec la formation d'une élite intellectuelle et financière que la diaspora se forme : c'est cette élite qui lui fournira les « têtes » et les moyens nécessaires à sa création, action, reproduction. C'est aussi le temps qui permettra la naissance de l'élite. Ainsi, on peut dire qu'il n'y a pas de diasporas « prolétaires » (c'est peut-être un des éléments qui la différencient des migrations). Si l'on considère, en suivant Yves Lacoste<sup>33</sup>, qu'à l'origine de la diaspora, est un départ violent ou contraint (la Nakhba palestinienne peut être considérée comme la cause de la diasporisation des Palestiniens), on entend aussi le départ des populations politisées<sup>34</sup>. Ou des populations qui, par leur situation géographique, leurs activités économiques, religieuses, etc., deviennent un enjeu politique et géopolitique. C'est aussi la mise en place de réseaux, reliant les pôles multiples de la diaspora, qui permettra son existence, sa durabilité et son action.

D'autre part, pour être diaspora, une communauté doit créer sa mémoire, (re)construire son passé collectif, se le remémorer, le conserver et le transmettre. Mémoire de son pays d'origine, des façons dont elle s'en est séparée, de son histoire, de sa langue, de sa culture, de tous ces éléments qui forment une communauté, un peuple, une identité. En cela, elle se différencie véritablement des « communautés migrantes » chez lesquelles la mémoire n'est pas absente mais demeure essentiellement à l'échelle de l'individu. Le temps montrera la capacité (ou l'incapacité) de la communauté à ne pas s'assimiler, par l'accentuation et l'affirmation, dans la société « d'accueil », de ses différences. Gabriel Sheffer écrit à ce sujet : « *Some of the definitions of ethnic diasporas [state] that diasporas are transitory and are destined to disappear through acculturation and assimilation. Such a premise limits the scope of the definition, and the analysis* »<sup>35</sup>. Afin de conserver la spécificité du terme et donc son

---

<sup>33</sup> 1989 : 8 : « *Je crois qu'il faut, au contraire, réserver le terme de diaspora aux phénomènes d'exode massif, à ceux dont les causes ont été au départ, moins la quête de meilleures conditions d'existence qu'une nécessité absolue, sous l'effet de contraintes qui furent surtout de nature politique* ».

<sup>34</sup> Il faut cependant noter que tout phénomène est susceptible de modification : une migration économique peut, après des générations former son élite et développer sa mémoire. Par ailleurs, nombre d'auteurs ont travaillé sur les « trade diasporas », ou les « labour diasporas ». Et bien souvent facteurs politiques et économiques se mêlent.

<sup>35</sup> SHEFFER, 1986 : 8.

intérêt, il convient de ne pas élargir à outrance sa définition. Les membres de la diaspora, même très bien intégrés aux sociétés d'accueil, conservent précieusement cette mémoire. Les idéaux de la communauté et une certaine vision (qui peut être politique) de son futur sont également transmis. Il est très important de noter que c'est volontairement que l'on devient membre d'une diaspora : on décide d'adhérer et de participer à cette communauté. On décide d'entretenir la mémoire collective de la communauté et, très souvent, ce que Robin Cohen appelle « *the unhappiness* » (« *Saudade* » des Portugais), en vue d'une réalisation matérielle ou non de ses idéaux. L'individu décide d'occuper une place dans les réseaux qui construisent et véhiculent la mémoire et les idéaux.

Avec la naissance de la diaspora, on assiste à la naissance d'une nouvelle forme communautaire ou sociale, différente de celle qui existait avant les départs : elle se définit, outre ses traits communs à la société d'origine, par la dispersion (nouvelle forme d'organisation sociale et spatiale), par l'éloignement et aussi par le contact avec non pas un mais des espaces et sociétés particuliers. La diaspora se forme autour de ce que Gabriel Sheffer appellera « *the ethnic solidarity* ». La solidarité peut être également religieuse, nationale, etc. Aussi, je ne me risquerai pas à employer le terme d'ethnie. On peut, avec plus de clarté, parler de peuple ou « *d'un ensemble d'hommes conscients de leur particularités culturelles* », comme le fait Yves Lacoste<sup>36</sup>. Cette solidarité est, indiscutablement, l'élément autour duquel s'articule la diaspora : elle est à la base de l'organisation de toute communauté finalement, à l'origine de son tissu de relations. C'est l'origine d'une relation « triadique »<sup>37</sup> entre la diaspora, le pays hôte et celui d'origine ; et d'une possible intervention ou pression de l'un de ces groupes (ou de deux de ces parties réunies) sur les autres. La solidarité est à la base de ce que certains nommeront le « *lien communautaire* »<sup>38</sup>. Cette solidarité est aussi un moyen de conserver la mémoire et les idéaux. Pour Yves Lacoste, et lui uniquement, le rôle joué par la diaspora tire son importance de son poids numérique par rapport à ceux qui sont restés ou retournés sur le territoire d'origine. Il souhaite ainsi, tout à fait utilement, rendre à l'idée de diaspora, déjà banalisée, son sens particulier, en resserrant sa définition : « *les vraies diasporas se traduisent [...] par la dispersion de la plus grande partie d'un peuple [ou communauté] sur les territoires d'un grand nombre d'Etats plus ou moins dissociés les uns des autres* »<sup>39</sup>. Ceci, cependant, écarte des groupes qui, à mon avis, mériteraient d'être tenus

---

<sup>36</sup> LACOSTE, 1989 : 4.

<sup>37</sup> SHEFFER, 1986.

<sup>38</sup> HOVANESSIAN, 1992.

<sup>39</sup> LACOSTE, 1989 : 4.

pour diasporas, du fait de l'importance d'autres critères : l'impossibilité d'agir ou d'être, dans le territoire d'origine, donne un poids considérable aux communautés qui l'ont quitté ; bien que numériquement inférieures, elles peuvent s'épanouir ; même numériquement réduites, ces communautés peuvent s'organiser de manière diasporique voire se constituer en groupes distincts des communautés d'origine.

Se pose, dans ce contexte, le problème de la centralité politique. Dans quelles mains se trouve le pouvoir ? Dans celles de la diaspora ou celles du territoire d'origine ? Gabriel Sheffer écrit : « *in certain cases it is not entirely clear where or whether there are discrete homeland , or which are the homeland and which are the diaspora ?* »<sup>40</sup>. Ici, il met l'accent sur le poids politique de la diaspora qui peut parfois être plus important que celui du pays d'origine. Il considère alors uniquement les populations qui ont un Etat de référence. La diaspora est étudiée comme nouvel élément permettant de jouer un rôle en relations internationales, comme troisième objet, intermédiaire entre deux Etats. De plus, lorsque, dans ce passage, il parle de la difficile distinction entre homeland et diaspora, ce n'est qu'au plan de l'action politique. La question se posera au niveau spatial.

#### *1. C. 2. b. La diaspora comme le site de la créativité*

L'organisation diasporique découle finalement d'un potentiel énorme fourni par le fait même de l'extériorité et de la dispersion. Ainsi, les lieux d'exil doivent être considérés sous deux angles : c'est l'endroit où l'on est parce qu'on y a été forcé. On ne désirait pas y être et on rêve d'être ailleurs. Cependant, c'est ce lieu (multiple) qui offre la plus grande liberté d'action et la plus grande liberté d'être soi : on peut pratiquer, développer son identité, la reconstruire et la créer. L'histoire, les traditions, les sciences, les affaires, la culture, etc. en sont revigorées – tout en restant, le plus souvent, orientées vers le pays d'origine. La diaspora peut être au fondement du projet politique de la communauté, avant tout quand la communauté n'a pas d'Etat. Le cas de la diaspora juive et du sionisme (bien que particulier) est tout à fait parlant.

---

<sup>40</sup> SHEFFER, 1986 : 10. Il donne l'exemple d'Israël : « *While most Israelis would claim that, by virtues of its independance, sovereignty and politico-military power, Israel should be viewed as the national centre, many Jews in the diaspora argues that, because of Israel's insecure position and cultural mediocrity, the diaspora is in fact the centre* ».

### *1. C. 2. c. La diaspora : quels espaces ?*

Les Kurdes ne se retrouvent que partiellement dans ces premières définitions de la diaspora. Pourtant, par certains critères, il semble que le terme puisse être utilisé et aider à la compréhension de certains phénomènes. C'est, à mon avis, la notion de temps qui fait particulièrement défaut à cette diaspora « en devenir », si on la compare aux « grandes diasporas ». Cependant, la pérennisation, en exil, des spécificités kurdes (langues, origines, activité politique pro-kurde, etc.), la naissance de structures permettant cette pérennisation, des rapports parfois tendus avec les pays d'accueil (manifestations, parfois violentes, interdiction de groupes politiques tels le PKK par l'Allemagne, la France, projet d'interdiction par l'Angleterre, etc.), la différenciation d'avec le groupe immigré turc (avant les années 80, la différenciation était moins marquée, au sein des migrations économiques en provenance de la Turquie), tout cela permet de parler de la diaspora kurde. Une certaine élite (économique et intellectuelle) naît hors du Kurdistan. L'Institut kurde de Paris (sur son site Internet) propose des bourses d'études pour les Kurdes du Kurdistan et de la diaspora afin de former des cadres scientifiques et techniques. En outre, le facteur spatial et la relation à la terre d'origine, à mon avis primordiaux dans la notion de diaspora, sont, au sein des communautés kurdes en exil, très développés.

Etymologiquement, la diaspora se définit par rapport au territoire, et celui d'origine. Dispersée, elle l'est d'abord à partir d'un lieu, vers d'autres lieux. C'est sur la relation de la communauté diasporique à ce lieu d'origine que ce travail s'orientera.

Je voudrais, à l'instar de Gildas Simon, fonder la distinction entre « communautés immigrées » et diasporas sur l'espace<sup>41</sup>. Les migrations simples mettent en évidence deux types d'espaces : celui de départ et celui d'arrivée, à la rigueur les espaces de transit. On parle de « couple migratoire ». L'organisation spatiale de la diaspora ne connaît pas de logique bipolaire. Elle n'a pas de pôle, selon la plupart des auteurs (Michel Bruneau, Emmanuel Ma Mung, etc.). On aura cependant, ici, tendance à dire que la diaspora connaît un certain principe de centralité, qui n'est ni politique, ni territoriale (la diaspora n'est pas physiquement centrée sur un territoire précis). Cette centralité pourrait être exercée par un « espace mental »,

---

<sup>41</sup> SIMON, 1995.

plus ou moins semblable pour chacun des membres de la diaspora. C'est le lieu d'origine qui exercerait cette centralité.

\* Le lieu d'origine – terminologie.

Se pose un problème de dénomination : comment nommer ce lieu / ces lieux « d'origine », car ils apparaissent aussi dans leur pluralité ? Dans les ouvrages anglo-saxons, cette idée est contenue dans le terme général de « *homeland* ». Si l'on trouve d'autres termes, ils ne poseront pas ou peu de problèmes de définitions (« *motherland* », « *fatherland* », etc.). Il existe en allemand le terme de « *Heimat* », en kurde celui de « *welat* » qui se rapprochent de celui de « *pays* », compris à ses différentes échelles. En français, nous ne disposons que de concepts larges : celui de territoire par exemple, qui, dans un sens, pourrait convenir (considéré comme espace construit, approprié et vécu ; qu'importe la façon dont on le vit) ou de mots composés extrêmement variés : « territoire d'origine », « pays d'origine », « pays des ancêtres » ou encore celui de « pays natal » que l'on associe à celui d'Aimé Césaire et que l'on trouve plutôt dans les écrits littéraires. On retrouve tous ces termes chez les Anglo-Saxons. « *Homeland* » (mais aussi « *mother/fatherland* »), ce mot fait sens par lui-même. L'affectivité qu'il contient est présente dans les termes qui le composent : celui de « *land* » (terre) plutôt que « *territory* » (territoire) ; celui de « *home* » que l'on pourrait approximativement traduire en français par « foyer ». C'est la terre à laquelle on appartient et sur laquelle on est chez soi. C'est la terre de notre famille et communauté. C'est la terre dans laquelle on est né et a grandi. Et c'est, en regard de la diaspora, la terre qu'on a quittée. Le terme anglais, « *home* », est bien plus que l'origine. Il est lié à celui de communauté et de sol (le terme, anglais, « *soil* » est parfois rencontré). Nous utiliserons ici pays et territoire d'origine, sans véritable distinction, dans le sens de « *homeland* ».

\* Pays de la diaspora

*« Alors même qu'on pourrait croire qu'il en est autrement, quand les membres d'un groupe sont dispersés à travers l'espace et ne retrouvent rien dans leur nouvel entourage matériel qui leur rappelle la maison et les chambres qu'ils ont quittées, s'ils restent unis à travers l'espace, c'est qu'ils pensent à cette maison et à ces chambres »<sup>42</sup>.*

---

<sup>42</sup> HALBWACHS, 1<sup>o</sup> éd. 1950, 1997 : 195.

Je partirai de l'idée que la diaspora se définit par son territoire d'origine : elle appartient à ce territoire parce qu'elle l'a quitté, paradoxalement. Elle s'est dispersée à partir de ce lieu – qui n'est pas forcément le territoire d'une nation ou d'un Etat. Elle entretient des liens avec ce territoire : liens physiques, réels ou imaginaires. Elle maintient ou fait renaître ce territoire et plus encore, elle le crée et l'imagine : elle en fait des « *Imagined homelands* ». La mémoire joue un rôle primordial dans cette relation au territoire. C'est la mémoire conservée du lieu que l'on a physiquement quitté ; c'est la mémoire qui nous a été transmise depuis une ou plusieurs générations. La transmission est du ressort individuel, familial par exemple, mais aussi communautaire : la diaspora se charge de l'éducation et de l'entretien de cette mémoire chez ses membres – consentants (écoles pour enfants mais aussi adultes, manifestations politiques, culturelles, commémorations, etc.). C'est aussi la mémoire qui a été créée en diaspora et la mémoire propre au groupe diasporique. L'éloignement et sa durée distordent les images de la mémoire. A la mémoire de ce territoire se greffent celle de son histoire, celle de sa culture, etc., forcément spatialisées, « *car il n'est point de mémoire collective qui ne se déroule dans un cadre spatial* »<sup>43</sup>. Et finalement, se développe l'idée que ce territoire, même rêvé, est une nécessité absolue pour l'épanouissement de la communauté qui existe et se renforce, en grande partie, dans l'espoir d'un retour sur cette terre.

Le mythe du retour (sur un territoire idéalisé), son développement et sa transmission sont importants dans la relation entretenue par la diaspora avec son territoire d'origine. Ce territoire ainsi créé, le « *home* », est-il susceptible d'exister réellement ? Il n'existera pas, concrètement, tel qu'on l'a quitté, du simple fait d'en être parti ; il ne peut pas être notre territoire imaginaire. Je pense alors au texte de Lukes : « *Return to a world we have lost* »<sup>44</sup>.

Avec la diaspora, la notion classique de territoire disparaît. Le territoire de la diaspora est un territoire en réseaux dans lequel toute centralité physique est absente. Aussi ce n'est plus un territoire statique. C'est un espace fluctuant et diffus dont le centre abstrait reviendrait au territoire d'origine, seul lieu que la diaspora ne peut physiquement investir. Ce lieu cependant est présent, par le biais de la mémoire et du rêve, dans toutes les places physiques de la diaspora. Le territoire perdu est reconstruit à l'échelle internationale. On ne se situe plus alors dans un lieu précis mais dans une multitude d'équivalents ; ceci dans les espaces privés et individuels mais aussi publics et collectifs. Le territoire d'origine est un des facteurs

---

<sup>43</sup> Id. : 209.

<sup>44</sup> LUKES, 1988.

d'organisation de l'espace de la diaspora. La localisation perd ainsi de son importance puisqu'on vit, en grande partie, dans la dimension de ce territoire rêvé. L'espace physique sur lequel se déploie la diaspora, s'il peut être son territoire, est-il son pays ?

Quel est le pays rêvé ?

Comment est-il construit ? Que représente-t-il ?

Je tiendrai à mettre en valeur l'importance de la relation de la diaspora avec l'espace qu'elle a quitté et, dans le cas des Kurdes, sans Kurdistan, à la création d'un espace mental communautaire.

#### *\* Exil*

Il est important pour ce travail, de ne pas laisser de côté la notion d'exil. Contrairement à la diaspora, il concerne l'individu. C'est la situation de quelqu'un expulsé de sa patrie. C'est l'obligation de séjourner hors d'un lieu, loin d'une personne que l'on regrette. Il s'associe à une perception particulière et est très souvent le moteur d'une création artistique caractéristique. Combien d'écrivains, de peintres, de musiciens ont mis en forme cette situation et les sentiments qu'elle fait naître ?

L'exil est donc un aspect non négligeable de ce travail. Effectivement, si quasiment toutes les personnes dont il est ici question appartiennent à une communauté kurde, y ont participé intensivement, la plupart aussi s'en détache physiquement, élargit les horizons de l'exil, exprime des opinions et sentiments personnels dans leurs travaux profondément personnels – ou universels ?

Il s'agira donc de jeter un pont entre diaspora et exil (comme il faudra le jeter entre mémoire collective et individuelle), deux termes différents mais complémentaires.

Après avoir défini ces quelques notions, il faut préciser comment l'échantillon de peintres kurdes étudiés dans ce travail vivent en exil ou en diaspora. Quels sont leurs lieux de vie ? Quels rôles vont jouer ces lieux concrets dans le souvenir du pays natal et sa représentation picturale ?

## *I. D. Les lieux de l'exil*

Cette partie se base essentiellement sur les interviews réalisées auprès des peintres. C'est pour cela que certains reviendront plus fréquemment que d'autres et seront plus étudiés.

### *I. D. 1. Questions d'intégration*

Nous l'avons dit précédemment, ces peintres vivent hors du Kurdistan depuis très longtemps pour la plupart. C'est un fait important que l'on devra se rappeler tout au long de l'analyse. Tous sont très bien intégrés tout en conservant leur sentiment d'être kurdes, disent-ils. Ils se disent « du Kurdistan de Turquie », « du Kurdistan d'Iran », etc. Seul Hiner Saleem préfère, de loin, une dénomination cardinale du Kurdistan : il est du « sud du Kurdistan », ce qui, toutefois, signifie, mais sans le nommer, le « Kurdistan d'Irak »<sup>45</sup>.

Tous ont fait leur vie ici, en France, en Allemagne ou en Grande Bretagne ; ils y travaillent et sont impliqués dans la vie de leur pays hôte. Sans forcément se sentir français ou allemand, ils sont attachés à ces pays. Ghazizadeh disait : « moi maintenant j'aime la France, j'ai trouvé mon identité, ma culture en France »<sup>46</sup>. Remzi, plus que tout, se sent parisien, « vieux parisien », et ne pourrait plus vivre ailleurs.

Bachar parle de sa vie en France, et, plus largement, de son expérience de l'exil : « Je me trouve toujours là temporairement malgré qu'il y ait des enfants maintenant. Pour moi, je ne suis pas immigré. Un voyageur. Toujours, j'étais comme ça. La première fois, quand j'ai quitté mon village, la maison de ma mère, j'avais 11 ans. Depuis ce jour là, je suis un voyageur. Je suis chez vous, je suis un hôte temporaire mais je m'immisce dans tout : je critique Jospin, je critique Chirac, je critique la droite, la gauche, le parti communiste »<sup>47</sup>. L'engagement politique n'est pas le seul : tous les peintres ont des contacts avec les autres peintres occidentaux, les galeristes, etc. Ils ont dépassé l'appartenance simple à un milieu unique, le milieu kurde.

---

<sup>45</sup> Hiner Saleem est né en 1960 à Akra (Irak). Il a vécu quelques années en Italie avant de s'installer à Paris. A l'origine peintre (on verra quelques-uns de ses tableaux, sous le nom de Hiner) il est désormais cinéaste. Ses deux longs métrages sont *Vive la mariée et la libération du Kurdistan* et *Passeurs de rêves*, réalisés à la fin des années 1990.

<sup>46</sup> Interview avec Ghazizadeh, Boulogne, 15 mars 2001.

Désormais, lorsque nous citerons le même entretien, ce ne sera pas précisé en note. Il en sera de même quant aux interviews avec les autres artistes, exception faite de Remzi, rencontré à deux reprises.

<sup>47</sup> Interview avec Bachar, Argenteuil, 13 février 2001.

Effectivement, dès lors qu'ils sont arrivés, il y a eu rapprochement avec ces milieux kurdes, alors numériquement restreints. Remzi en 1953 est recommandé à Kamuran Bedir Khan<sup>48</sup>, alors professeur de kurde aux Langues Orientales (Paris). Ils se réunissent par la suite avec Kendal Nezan (actuel directeur de l'Institut Kurde de Paris) dans son atelier puis fondent le même Institut qui s'installe rue Lafayette. Aujourd'hui, s'il s'y rend de temps en temps, « *c'est pour rassurer la jeunesse* »<sup>49</sup>, dit-il. Dès son arrivée à Paris, Bachar collabora aux activités de l'Institut naissant. Grâce à son entreprise de graphisme, c'est lui qui s'occupa des photocopies, des publications, etc. C'est plus son engagement politique auprès du Parti Communiste qui l'amena vers l'Institut de Paris : lors de la Fête de l'Humanité à Beyrouth, il apprend la naissance de l'Institut ; lors de celle de Paris, il va « *chercher les Kurdes* » et le voilà tombé sur « *la jungle kurde* », dit-il.

C'est toutefois dès l'enfance que la conscience de l'altérité est née ; en Irak, en Iran, en Turquie comme en Syrie. La surprise, à l'école, a été grande lorsqu'on leur a dit qu'il était interdit de parler kurde. Bachar raconte son expérience : « *A l'école j'ai appris qu'il y a des Arabes, qu'il y a des autres. Avant, chez nous, il y avait des Arabes [on les côtoyait, on les accueillait]. A l'école d'Etat, c'était interdit de parler kurde. Pour nous, c'était étonnant, ça. On ne parle pas politique, là. La langue que je parle avec mon frère, je ne dois pas la parler avec lui dans la classe. Qu'est ce que c'est que ça ? ! Il y a les punitions et les hypocrites. 'Il parle kurde, Il est kurde' [disent-ils au maître], ah ! on est kurde alors* »<sup>50</sup>. Toutes les personnes que j'ai rencontrées m'ont parlé de ces expériences douloureuses mais surtout surprenantes, qui ont fait germer chez eux la kurdicité. Certains comme Bachar, politiquement engagé, ou Ghazizadeh qui peignait les Kurdes, avaient pleinement conscience d'être kurdes et étaient, dans leur pays, actifs dans le sens de cette kurdicité. Pour d'autres, c'est l'exil qui a permis l'affirmation de cette prise de conscience. Là, le groupe diasporique en formation joue un rôle majeur. On arrive dans le milieu kurde non pas parce qu'on est kurde mais du fait de l'existence d'un réseaux de relations et connaissances personnelles : le petit frère de Remzi connaissait la sœur de Bedir Khan ; « *il ne m'a pas loupé, tout de suite il m'a dit de prendre*

---

<sup>48</sup> Bedir Khan (Kamuran) est un des descendants d'une grande famille kurde qui initia des révoltes au Kurdistan au XIX<sup>e</sup> siècle et joua un rôle notable dans l'émergence du nationalisme kurde. Sa famille et lui-même, installés en France, jouèrent un rôle important dans les débuts de l'activisme kurde en exil. Il fut, entre autres, cofondateur de l'Institut Kurde de Paris et travailla au renouveau de la langue kurde.

<sup>49</sup> Interview avec Remzi, Paris, 10 février 2001.

<sup>50</sup> On peut lire également Mahmut Baksi (2000 : 53), écrivain kurde de Turquie, raconter ses premières expériences à l'école : « *Je me trouvais tout à coup à la merci d'un monde totalement étranger, où l'on parlait une langue que je ne comprenais pas. [...] Nous avions tellement peur que nous n'osions même pas parler kurde*

*des cours de kurde* »<sup>51</sup>, dit Remzi. C'est alors que, fréquentant des milieux kurdes et politisés, sa kurdicité prend forme. Remzi dit que c'est à Paris que sa « conscience nationale » s'est éveillée. Il en est de même pour Ghazizadeh qui, en France, rencontra sa culture et s'épanouit en elle : « *j'ai trouvé mon identité, ma culture en France, là-bas, je l'avais perdue à cause du système* ». Toutefois, ce phénomène est certainement bien plus marqué au sein des communautés kurdes laborieuses (mais n'étant pas l'objet précis de ce présent travail, elles n'ont pas été interrogées). De manière générale, elles n'ont pas quitté leur pays parce qu'elles militaient (à la manière des élites politiques, culturelles, etc.) mais simplement parce qu'elles étaient kurdes et que, par ce seul fait, leur vie était difficile ou menacée<sup>52</sup>. En outre, un travail sur « l'apprentissage » de la kurdicité chez les Kurdes émigrés de la seconde génération serait complémentaire et utile. Notons que les regroupements en exil ont très vite lieu dans des milieux plus ou moins politisés (car ce sont des lieux pris en charge par des organisations « culturelles » ou politiques) même si les personnes, en tant qu'individus le sont moins.

Lorsqu'on s'attarde sur des lieux fréquentés actuellement par ces artistes, la majorité ne sont pas des lieux communautaires kurdes. Remzi, arrivé à Paris, dans le quartier latin, fréquente la rue des Beaux-Arts et son école. Il essaye de fréquenter des français pour améliorer sa langue française. Il passait beaucoup de son temps au café Le Sélect (Montparnasse, Paris) : « *Le Sélect, c'était mon bureau ; à partir de six heures, on pouvait me téléphoner là bas* »,<sup>53</sup> dit-il. Ce café est d'ailleurs présent dans ses œuvres (*La Dame du Sélect*, 1959 et 1960, et autres tableaux consacrés à des rencontres et événements du Sélect). Il est d'ailleurs beaucoup plus nostalgique du Montparnasse de cette époque que du pays où il est né. Il vit toujours à Montparnasse.

Le cinéaste Hiner Saleem s'est installé à Paris, rue du Faubourg Poissonnière, en plein cœur du quartier kurde. S'il fréquente certains cafés du quartier, il passe beaucoup de temps dans les cafés très parisiens du quartier Montorgueil, près des Halles.

Les lieux d'exil de Bachar sont encore très différents et marqués par son engagement politique en tant que Syrien : « *Mes rêves, ils se traduisent par les chansons kurdes, en kurde,*

---

*entre nous pendant les récréations car nous savions que les enfants turcs nous dénonceraient et que nous allions recevoir des coups* ».

<sup>51</sup> Interview avec Remzi, Paris, 10 février 2001.

<sup>52</sup> Voir Hiner Saleem, *Passeurs de rêves*. On est là en face d'une représentation des Kurdes par un Kurde, subjective. En France, on voit la dame de l'OFPRA, visiblement habituée aux Kurdes, demander à un demandeur d'asile (qui voudrait se voir attribuer le statut de réfugié politique) s'il connaît l'homme de la photo qu'elle lui montre. C'est Karl Marx, mais il ne le reconnaît pas.

<sup>53</sup> Interview avec Remzi, Paris, 10 février 2001.

et arabes, avec Oum Khalsoum. Je suis multiculturel. Visuellement, je suis kurde ; par l'oreille je suis kurde, arabe, syrien, libanais. J'ai de grands rapports avec la mythologie grecque, persane. Je vis avec eux ». Cette pluri-appartenance qu'il affirme se traduit aussi par les lieux qu'il investit en France. S'il est lié aux milieux kurdes, il fréquente essentiellement les milieux libanais (amis, restaurants) et arabes en général, du fait que le rôle qu'il joue dans l'opposition syrienne passe avant implication dans les questions kurdes. C'est l'Institut du Monde Arabe qu'il fréquente régulièrement, et non l'Institut Kurde. Il parle de son ancien atelier de graphisme comme d'un lieu d'échange entre politique et culture kurde et arabe. Cela se ressent aussi dans sa façon de vivre l'exil, dont nous avons parlé plus haut.

De même, l'influence de l'exil et l'expérience picturale occidentale qu'il permet sont manifestes dans la peinture et les choix artistiques de ces peintres : tous ont été, au moins en partie, influencés par l'Occident et se réclament de ses courants artistiques, ceci dès leurs premières expériences dans leur pays : dans les écoles des Beaux-Arts où certains ont étudié, on ne pouvait pas faire l'impasse sur la peinture occidentale. Remzi arrive en France au moment où l'Ecole de Paris<sup>54</sup> est encore active ; il en sera très influencé, de même que par les Impressionnistes. Il dit aussi apprécier Cézanne et Rembrandt, il voyage alors aux Pays-Bas, à Londres, et à Madrid pour visiter les musées et s'imprègne de la culture picturale occidentale. Son ami et critique, Henri Van Lier, le qualifiera de peintre « interculturel ». Hajou Bahram a été très marqué par l'Expressionnisme allemand, qu'il adapte à sa façon ; Ramzi Ghotbaldin (un peintre irakien qui vit à Paris) s'inspire des Nabis, etc. La manière de travailler de Rebwar est concrètement révélatrice. Il mise beaucoup sur la collaboration avec des artistes du monde entier : ceux qui collaborèrent à ses projets *Colour and Word* (350 poètes de diverses origines), *Pluie d'oiseaux*<sup>55</sup>, ceux avec lesquels il partage son atelier à Londres, etc.

#### *I. D. 2. Symbolisation et rôle des lieux d'exil*

Malgré le rôle actif que ces peintres jouent dans les sociétés européennes et la place qu'ils y ont trouvée, l'exil est un trait caractéristique de leurs vies et de leurs identités. Ils vivent dans un milieu qui n'était pas le leur et qu'ils ont dû apprendre à connaître, s'appropriier.

---

<sup>54</sup> L'Ecole de Paris est propulsée au tournant du siècle par des artistes de toutes nationalités. Et le mouvement s'enracine dans le 14<sup>e</sup> arrondissement de Paris, autour du Dôme, de la Rotonde, etc.

<sup>55</sup> La *Pluie d'oiseaux* est le fruit d'un travail de trois artistes, Rebwar, une Polonaise, Karina Waschko et une Française, Edith Henry, initié en 1993. Ils signeront sous un nom collectif : Edwarina.

En exil, ils ont pu, parfois, renforcer leur identité kurde. Celle-ci leur a permis de poser leur première culture comme différente des cultures dites « d'accueil », qu'ils intègrent toutefois en partie.

Il est très rare que les œuvres analysées (et les autres œuvres kurdes connues) aient pour objet les lieux où l'on est, les lieux d'exil. Uniquement quelques artistes sont préoccupés par ces lieux. Ils les présentent aussi de manières différentes, reflets de leurs différents vécus.

Dans les films d'Hiner Saleem, les lieux d'exil sont très importants. Ils sont les cadres géographiques de ses films. Il s'agit de lieux symbolisés par de belles images qui font rêver : les chanteurs français, la tour Eiffel, la vache qui rit, etc. Ils symbolisent un paradis possible. Ces images entrent en conflit avec la réalité. Le réalisateur dans une interview pour *Libération* parle : « *Les Kurdes quittent l'Enfer, leur pays aimé, ils partent à la recherche d'un paradis imaginaire. Le Paradis, c'est les ateliers merdiques de Vive la mariée, l'Enfer c'est un mirador turc sur le mont Ararat* »<sup>56</sup>.

Le lieu de l'exil concret, c'est aussi et surtout le lieu de vie, l'habitat. Cet habitat apparaît également sous une forme très épurée ou symbolique. Hajou Bahram s'est longtemps consacré à la peinture de tours d'habitations. Il en a peint un grand nombre, dans des espaces vides. Ces tours sont des constructions verticales. Elles sont aussi la forme caractéristique d'un habitat urbain et collectif, d'origine européenne. Dans la vraie vie, Bachar, Ghazizadeh et Rebwar habitent les tours de cités de banlieues parisiennes ou du grand Londres. Ces lieux de résidence vont radicalement s'opposer à l'habitat (rural, individuel et horizontal) représenté dans les toiles, nous le verrons. Les espaces vides, sans place, sont aussi un des traits caractéristiques des œuvres de ces peintres et, particulièrement, Bachar et Bahram. Ils peuvent évoquer la difficulté éprouvée par l'homme de l'exil à se localiser, à donner un sens au lieu. La difficulté aussi à occuper cette place.

Les objets quotidiens, de la maison de Remzi, qui reviennent très souvent dans ses tableaux, semblent construire des repères familiers, un monde intime - intérieur - qui s'opposerait aux tours impersonnelles et grands espaces vides des autres peintres : natures mortes dans lesquelles certains objets qui l'ont accompagné dans ses déplacements et dans sa vie ont une place privilégiée (sucrier blanc, cruche verte, buffet, etc.), scènes d'intérieur (*La porte*

---

<sup>56</sup> « Passeurs de rêves », *Libération*, article mis en ligne sur le site du journal le 03-10-2000.

*ouverte, La porte fermée, Ma prison*<sup>57</sup>, *Coin cuisine*, etc.). Certains verraient dans ce monde intime la construction d'un monde protégé, rassurant dans l'exil.

Ici, il me semble indispensable de se tourner aussi sur la littérature de l'exil. Un de ces textes est particulièrement intéressant. Mahmut Baksi, écrivain kurde originaire de Turquie, très anti-colonialiste et féroce opposé à l'Etat turc qu'il qualifie de « fasciste », il est décédé au début de l'année 2001, après avoir passées de longues années en Suède. Il a beaucoup travaillé sur la langue kurde et écrit pour les enfants. Les ouvrages qui leur sont destinés *Zarokên Ihsan* (« les enfants d'Ihsan »), *Keça kurd Zozan* (« Zozan, une fille kurde ») et *Zozan û Welat* ont été édités en kurde (kurmandji et sorani), suédois, danois et norvégien. Ce sont des histoires d'enfants au Kurdistan et d'enfants kurdes en exil. Ces livres sont illustrés par Durali Bozkir. Pour ces enfants, la seule référence spatiale est le village : « *C'est quoi la Suède ? Un nouveau village ?* » (*Swêd çi ye ? Ev gundê nû ye ?*)<sup>58</sup>. Avec l'arrivée de Welat (utilisé comme prénom, veut dire pays et patrie) en Suède, son village change : le village (*gund*) aux maisons de brique se transforme en une place (*cîh*) aux grandes et hautes maisons de béton, ces mêmes tours. Et ce sont ces tours, ces appartements et la vie en Suède qui amènent les questions et un regard en arrière sur les villages que ces enfants de Turquie ont quittés : « *c'est vrai ici nous avons une maison, en gros nous avons tout ce qu'il faut, mais quand même, le pays est beau, et cher* » (*Rast e, li vir xaniyê me, tamefila me, hasilî her tistên me hene. Lê dîsa welat jî sîrîn e, delal e*)<sup>59</sup>. Les mamans s'ennuient et veulent retourner chez elles. Les illustrations mettent tout à fait en évidence ce processus de retour en pensée vers le pays quitté : juxtaposition des paysages, celui du pays, celui de Suède ; ennui dans les immeubles (immeubles qui, toutefois, étonnent et amusent les enfants) ; bulles de bandes dessinées qui évoquent, à partir d'un lieu où l'on est étranger, l'ancienne et chère maison (planche 1). Par le prénom qu'elle porte, Zozan (qui signifie haut-plateau, estivage) emmène avec elle, dans les grandes villes européennes, ce morceau de pays kurde.

Les tours de Bahram sont également significatives et véhiculent la même idée. Une d'entre elles se dresse en premier plan, noire. Derrière elle, un village, composé de petites maisons de forme simple et essentielle, est éclairé par une lumière blanche contrastant avec la noirceur de

---

<sup>57</sup> *Ma prison* a été peint dans le sud de la France. Remzi s'est dit : « imaginons que je sois en prison, que je ne puisse pas sortir, est ce que je pourrais toujours peindre ? » Il s'est alors enfermé dans le cabanon qu'il habitait et a peint sans sortir une vingtaine de toiles. Il a peint son intérieur. C'est donc véritablement une peinture des choses qui l'entourent, auxquelles il peut se rattacher (interview de l'artiste, 10-02-2001).

<sup>58</sup> BAKSI, 1978 : 8.

<sup>59</sup> Id. : 25.

la tour. Il semble que les deux types d'habitat (situés dans deux types de lieux ou régions, on le suppose) s'opposent. Ils entrent aussi en complémentarité car l'un appelle l'autre (planche 2)<sup>60</sup>.

Mahmut Baksi a réalisé un film (dessin animé) d'après *Keça kurd Zozan* ; dans le même plan, s'y opèrent un changement d'échelle progressif, et en parallèle, un retour sur le pays d'origine. Zozan est dans sa ville de béton suédoise. Cette ville s'élargit à la carte de la Suède, à la carte de l'Europe et la caméra glisse vers l'Est, vers le Kurdistan. Le cadre se resserre sur lui. Alors on se retrouve dans le village que Zozan a quitté.

C'est aussi dans les espaces collectifs de la vie et non seulement des œuvres, qu'en exil, apparaît le pays : les cartes du Kurdistan, les drapeaux<sup>61</sup>, abstractions pures, les photographies des personnages politiques (et celui que l'on retrouve de manière très ostentatoire, Abdullah Öcalan) et des martyrs, les photographies ou peintures du pays. Ainsi, tous les lieux communautaires de la diaspora kurde se font similaires, re-transposant le pays dans des espaces spatialement différenciés, mais qui, finalement, se font semblables et un.

C'est par un retour en arrière, par une mise en opposition que l'on découvre l'importance du pays natal, et de sa beauté, malgré ses aspects négatifs que l'on retrouve, très appuyés, chez Baksi : le gouvernement turc et les militaires sont omniprésents, fascistes, mauvais avec les adultes comme avec les enfants. Baksi distingue donc l'Etat dont il dépend et son village, son doux pays d'origine. Ce regard en arrière, cette prise de recul ( au sens propre ; au sens figuré, elle n'en est pas toujours une, au contraire, elle peut se faire idéalisation) n'est possible que dans l'exil qui donne à voir ce que l'on a « perdu », en comparaison avec ce que l'on a trouvé. Cette distanciation donne naissance à de nombreux sentiments, que l'on pourrait dire propres à l'exil et qui sont récurrents dans les discours, et les œuvres. Dans quelle mesure apprécier ces sentiments ? Car les sentiments sont difficilement appréciables, mesurables. Et il est aussi difficile de différencier ce qui relève du mythe que l'individu se construit (une sorte de culture de l'exil, une image que l'on souhaite donner de soi et de sa proximité sentimentale au pays et à la cause kurde) et de ce qui est profondément ressenti, vécu. Le discours, de toutes façons,

---

<sup>60</sup> De la même manière, Carsten Borck (diploma thesis, chapitre 2, non publiée, d'après un courrier personnel) soulignait que la description de la ville de Berlin, donnée par les Kurdes interrogés, était le plus souvent contrastée par les souvenirs de la vie de village au Kurdistan.

<sup>61</sup> L'utilisation du pluriel est obligatoire. Chaque parti politique possède un drapeau qui lui est propre et qui peut même varier au sein d'un même parti. Il ne s'agit donc pas véritablement du drapeau du Kurdistan. Le drapeau du Kurdistan n'existe pas ; au moins, n'est pas unifié.

(et il est étudié en tant que tel) existe, bien qu'il soit parfois contradictoire, qu'il faille parfois le relativiser, le comparer aux pratiques, elles aussi parfois contradictoires. Les titres sous lesquels les artistes présentent leurs œuvres sont à considérer comme une des formes de ce discours.

Seuls de rares tableaux de Remzi font allusion à son exil, même si, avec un regard de plasticien, on pourrait certainement dire que sa manière de peindre est chargée de ces sentiments d'exil. Deux œuvres de 1970, appelées *Nostalgie* et *Mélancolie*, ainsi que *Solitude* (1959), peuvent s'y rattacher, en regard des œuvres des autres peintres, plus explicites. Cependant, en France, il n'a jamais peint son pays. Il dit ne pas pouvoir peindre ce dont il n'est pas témoin ; il dit que ce serait faux de peindre son pays et le « malheur kurde », de loin, en faisant de l'illustration. Mais, peut-être, est-ce simplement qu'il s'en est détaché ? Lui mis à part, les thèmes de la nostalgie, du sentiment, de la mémoire, des regrets et de l'exil sont récurrents et donnent leurs noms aux tableaux. Ils mettent en évidence les notions de temps et d'espace. La nostalgie est, par définition, l'état de dépérissement et de langueur causé par un obsédant regret du pays natal. Ce mot vient du grec, *nostos*, « retour ». Elle inclut donc tout à la fois les notions temporelles de regret, de mémoire (on se retourne sur son pays natal, en pensée), et la notion d'espace donné par l'éloignement et le retour. Temps et espaces se mêlent. La nostalgie est aussi un état mélancolique, dans lequel on peut se complaire, que l'on cultive précieusement. Victor Hugo écrivait : « *La mélancolie, c'est le bonheur d'être triste* ». Pour les peintres que j'ai interrogés, Remzi faisant exception, la nostalgie, l'éloignement du pays, et la mémoire de ce pays sont de grandes sources d'inspiration.

Ghazizadeh écrit : « *Les œuvres sont réalisées à l'aide de mes sentiments les plus profonds ; les sentiments de nostalgie, du vide aussi causé par l'éloignement de ma mère, frères et sœurs et amis. Mais avant tout, ma principale nostalgie reste celle qui me sépare de mon pays, le Kurdistan* »<sup>62</sup>. Bachar présente ainsi ses sources d'inspiration : « *J'ai fait des peintures au Liban mais, toujours, mes peintures, c'était moi. La géographie de mes peintures, elle s'inspire de la vie humaine et des Kurdes de mon village. Ni Damas, ni Beyrouth n'ont eu d'influence sur mes peintures* ». Rebwar dira : « *my paintings present my feelings, and they come from Kurdistan* »<sup>63</sup>.

Le dernier aspect de cette vie en exil est la conservation de la mémoire du pays et de l'histoire en vue d'une transmission. Pour cela, j'ai souhaité interroger les peintres sur leur relation avec

---

<sup>62</sup> GHAZIZADEH, 1986 : 12.

<sup>63</sup> Interview avec Rebwar, Londres, 1 avril 2001.

leurs enfants. Aucun de ces enfants n'est laissé dans l'ignorance de la kurdicité, mais tous ont commencé leur vie dans les terres de l'exil qui leur sont plus familières<sup>64</sup>. Bachar a dit s'être remis à peindre un jour, en France, pour sa fille, pour qu'elle sache et n'oublie pas. Et il est très étonnant de voir un de ses catalogues, *Les Espaces brûlés*, commençant sur une photographie de sa mère et s'achevant sur une vieille photographie de sa famille, ainsi qu'une de sa fille, peignant. Comme si son œuvre faisait lien. Le fils de Rebwar, de mère et de père kurdes sorans<sup>65</sup>, fait partie des nombreux enfants kurdes, d'origine irakienne, à se rendre, le samedi, dans une école kurde de Londres où il apprend sa langue, son histoire. Chose que son père juge essentielle. Lorsque le jeune couple du film d'Hiner Saleem, *Passeurs de rêves*, quitte son pays et fait ses adieux, un vieil homme leur dit, en kurde : « *Nous sommes un peuple qui avons le choix entre le cercueil et la valise. Mais n'oublie pas que derrière ces montagnes, il y a un pays, et il est à nous* ».

La mémoire se transmet de génération en génération et c'est la condition de la préservation et de l'existence même du groupe et surtout du groupe diasporique qui, physiquement coupé de ses origines, ne doit pas s'en couper mentalement. Mahmut Baksi, dans son travail « d'éducation », à l'attention des enfants, insiste lourdement sur leur rôle à jouer : « *la liberté des kurdes est entre les mains des enfants du Kurdistan* » (*Kurd ê bi destên zarokên Kurdistan AZAD bibin*)<sup>66</sup>. Il y a beaucoup d'enfants dans l'émouvante composition (planche 0) qui se trouve sur le bureau du directeur du KCC. On aime en général à représenter les enfants conscients et vecteur de la kurdicité. La première tâche de ces enfants est d'apprendre la langue, puis l'histoire (une certaine histoire). Pour cela, il y a besoin de passeurs de mémoire.

Le pays de leurs origines, source d'inspiration, va être constamment représenté dans leur peinture, du point de vue de l'exil. Que demeure-t-il loin de lui ? Quel est ce pays ?

---

<sup>64</sup> Notons que, mis à part Juliette, la fille de Remzi, les enfants sont encore jeunes. L'identification au groupe kurde peut venir plus tardivement.

<sup>65</sup> Un des deux principaux dialectes kurdes, essentiellement parlé au sud et à l'est de la région kurde (Iran, Irak).

<sup>66</sup> BAKSI, 1978 : 30.

## **PARTIE 2**

### **DU PAYS NATAL A UN PAYSAGE KURDE**

#### **Mémoires et iconographie nationale**

##### *II. A. Un pays à la taille de l'enfant*

*« Si la mémoire collective tire sa force et sa durée de ce qu'elle a pour support un ensemble d'hommes, ce sont cependant des individus qui se souviennent en tant que membres du groupe. De cette masse de souvenirs communs et qui s'appuient l'un sur l'autre, ce ne sont pas les mêmes qui apparaîtront avec le plus d'intensité à chacun d'eux. Nous dirons volontiers que chaque mémoire individuelle est un point de vue sur la mémoire collective, que ce point de vue change suivant la place que j'y occupe, et que cette place elle-même change suivant les relations que j'entretiens avec d'autres milieux »<sup>67</sup>.*

##### *II. A. 1. Mon village – une idée de limite ?*

Dans le discours des peintres, le premier territoire de référence est un territoire de taille très limitée. Il s'agit effectivement du pays natal, du village dans lequel ils sont nés et où leurs enfances se sont écoulées. La réponse de Rebwar à la question : « *D'où viens tu ?* » est particulièrement significative des réponses généralement données, car brève et explicite : « *de Suleymaniye, du Kurdistan, d'Irak* ». Il fait donc référence, en premier lieu à sa ville natale. Elle est incluse dans cette région, vague, du Kurdistan. Elle est ensuite incluse dans l'Etat dont elle dépend, référence territoriale plus claire. L'origine se décline donc à trois échelles. L'appropriation, au niveau local, est très forte. On dépeint *sa* ville, *son* village. Le possessif est récurrent dans les discours : « *je préfère mon petit village au Kurdistan* » disait Remzi, d'un ton ambigu, comme pour répondre à mes attentes et me faire plaisir. Pourtant ce n'est que très rarement que le petit village de l'enfance est peint ou présenté explicitement comme

---

<sup>67</sup> HALBWACHS, 1<sup>o</sup> éd. 1950, 1997 : 94.

tel : Remzi a peint, lorsqu'il y était, un paysage représentant sa petite ville. Ce paysage est aujourd'hui sur le mur de son atelier. « *Vous voyez, me dit-il, ce petit paysage, je préfère ça à Buffalo [USA, où vit sa sœur]. Ce n'est pas une belle ville, mais pour moi, c'est beau. C'est l'enfance* ». Un des rares titres de tableaux insistant sur l'appartenance est celui de Hiner, *la mia citta sale in cielo*. D'autres indiquent le souvenir de lieux précis, qu'ils ont certainement connus : *Mémoire de Sardenapal*, *Montagne de Sardasht*, etc. (catalogue du KCC, Londres, 1989), ou dans la littérature, le *Parfum d'enfance à Sanate. Un village chrétien au Kurdistan irakien*<sup>68</sup>. De manière générale, les localisations sont des indications qui ne se retrouvent que rarement.

La localisation au Kurdistan, car il n'est pas défini, n'indique pas grand chose, si ce n'est la reconnaissance de ce territoire dont on ne parlait pas encore au temps de l'enfance. Par contre, lorsque l'on précise l'Etat dans lequel se situe le Kurdistan, on localise avec plus de précision, tout en reconnaissant la partition du Kurdistan, voire son découpage, voire son occupation. C'est, particulièrement, Remzi et Bachar qui parlent de ce découpage, ayant vécu, jeunes, à la proximité de la frontière turco-syrienne. Remzi a même connu le pays sans frontière (mandat français) ; Bachar a vu cette frontière séparer sa famille. L'espace de l'enfance, cependant, ne reconnaissait pas les frontières, car le pays s'arrêtait aux environs du village et l'Etat était beaucoup moins centralisé qu'aujourd'hui. « *Ma mère n'était pas originaire de Sanate, mais du village voisin, Harbole, à 30 kilomètres de là. Après la première Guerre Mondiale, on traça les frontières entre l'Irak et la Turquie et la ligne de démarcation repoussa Harbole en territoire ottoman* »<sup>69</sup>. Evidemment, la partition du Kurdistan est un discours récurrent : la première qualification de ce territoire en est sa division. La partition du Kurdistan est représentée sous forme symbolique dans les tableaux : le barbelé, présent, entre autres, chez Bahram, Hiner Saleem ou Ghazizadeh.

Bachar va avancer une autre idée du Kurdistan, en prenant comme référence le village de son grand-père, dans la région de Al Qâmishlî, au nord-est de la Syrie. Il raconte : « [mon grand-père] *c'était un nomade. Il avait des milliers de moutons. Ma tribu, elle a toujours été là, entre les montagnes d'Abd al Aziz et la plaine de Diyarbakir. Cette vie était racontée dans les*

---

<sup>68</sup> YOUSIF, 1993. L'auteur n'est pas Kurde mais Assyro-chaldéen. Il est cependant né au Kurdistan, y a passé son enfance et y a côtoyé les Kurdes. Il vit actuellement en exil où il reste proche du monde kurde. Nous pouvons cependant travailler sur ses textes comme point de vue de l'exil sur le Kurdistan ; point de vue que nous pouvons comparer avec celui des Kurdes.

<sup>69</sup> Id. : 11.

*chansons de ma mère et de ma grand-mère. L'hiver se passait aux montagnes d'Abd al Aziz, au Sahara de la Syrie, le Sham, qui font frontière entre le Kurdistan et l'Arabie. Après les montagnes, il n'y a pas de Kurdes, et avant, il y en a. Dans les montagnes, il y avait des tribus arabes*». Son espace de vie est plus étendu que le seul village. Ce sont les espaces pastoraux. Bien qu'il ne les ait pas connus lui-même, ils font partie de son histoire familiale. Ce territoire est un territoire transfrontalier – entendons par-là frontière internationale. Cependant les frontières entre Kurdistan et Arabie (territoires « ethniques » des Kurdes et des Arabes) existent depuis longtemps. Malgré cette coupure, la mixité dans ces régions était grande : la montagne d'Abd al Aziz était un territoire ethniquement mélangé, front plus que frontière. Les tribus arabes quittaient le désert en été et se réfugiaient dans les régions kurdes du nord. Le nomadisme pastoral des Kurdes et des Arabes contribuait à brouiller la frontière entre Arabie et Kurdistan. Puis, avec la naissance de la Turquie moderne, les chrétiens franchirent la frontière et se réfugièrent en Syrie chez les Kurdes. La cohabitation était facile, m'a-t-on dit. Jusqu'aux politiques d'arabisation en Syrie, par la mise en place d'une « ceinture arabe », au nord-est à partir de 1963.

## *II. A. 2. Ma famille, ma mère, les femmes*

Les personnes interrogées se souviennent très précisément de ces lieux d'origine, c'est-à-dire de leurs villages. S'ils s'en souviennent, ce sera avant toute chose, le village du père ou du grand-père. On ne donne pas, comme origine, le nom du village mais le village de tel ou tel membre de la famille. La famille prend le pas sur la localisation et se présente comme une référence essentielle. Pour Remzi, le village de son oncle est « un village kurde » (la population y est kurde). Il le présente comme un village « typique », un village kurde exemplaire : « chez mon oncle, c'était vraiment la même maison en pierre, à deux niveaux ; des céramiques bleues étaient encastrées à l'extérieur. Il y avait un escalier et un toit en terre-plein. Il y avait des petits murs avec des trous pour mettre les fusils en cas d'attaque »<sup>70</sup>. Dans son enfance, à Kirikhan, Remzi peint son grand-père qu'il n'a pas connu, d'après une vieille photographie. C'est le seul portrait de famille qu'il a conservé. Il parle de ce portrait comme de celui d'un « vrai homme kurde », un vieil homme à la barbe blanche, coiffé d'un foulard. Le village de Bachar est d'abord celui du grand-père, riche nomade ; puis celui du

---

<sup>70</sup> Interview avec Remzi, Paris, 10 février 2001.

père, qui, révolté, va créer un nouveau village. Il le décrit ainsi : « *il a fait un village de deux maisons, la nôtre et celle du copain. Son village, c'était un village de refuge, pour les agriculteurs chassés de leurs terres, les amoureux et les femmes qu'ils avaient enlevés, etc.* ».

Le couple de « *Passeurs de rêves* », en route pour la France, dès sa première halte dans une chambre d'hôtel, sort déjà ses photos de familles et les bijoux laissés par la mère de la jeune fille. Elles ne sont plus que lourds souvenirs. Les lieux existent sous forme de symboles qu'on y attache, la famille est le premier. Cette famille, dont on a été, en quelque sorte, physiquement coupé, va effectivement revenir dans les quelques photographies conservées dans les maisons de l'exil : on y trouve l'école du père de Ghazizadeh, la mère de Bachar, les vacances en famille de Remzi, etc. Le voyage au Kurdistan de Ghazizadeh<sup>71</sup> le mène sur les traces de sa famille : les lieux de son enfance, la maison dans laquelle son père est décédé, la tombe de son père sur les hauteurs de Mahabad, celle de sa mère à Sardasht, etc.

Nous ne dirons pas que les mères sont les membres essentiels de la famille. Elles ne sont pas forcément plus importantes que les hommes, mais leurs images sont plus présentes et prégnantes. L'importance des pères semblent résider dans leur absence, et dans le manque qu'ils ont, certainement, par-là même laissé.

J'aimerais faire un détour par le tableau de Hiner, *Mia madre sul tetto* (planche 3). C'est un village « kurde » - réutilisons le terme ; quelques maisons. Ces maisons paraissent être à l'intérieur d'une autre maison : on y voit de grandes fenêtres en arrière plan ; les couleurs chaudes et les motifs de ce qui serait un ciel évoquent ceux de tapis, principal mobilier ; les motifs des robes aussi. La mère, sur le toit (accompagnée d'une autre femme) écrase la maison, sa robe et son opulente poitrine la masquent et prennent sa place, chaleureusement, oppressivement.

Les femmes qui ont accompagné l'enfance de ces peintres occupent la plus grande place dans leur cœur, leur mémoire et leur inspiration. Ce sont les mères qui ont donné l'affection à leurs enfants, ce sont elles qui ont complètement pris en charge leur éducation. Les hommes étaient pour l'essentiel absents, engagés en politique, révoltés, ou simplement en ville où « *la vie*

---

<sup>71</sup> Pendant l'interview avec l'artiste, le 15 mars 2000, nous avons visionné ce film. Il l'a réalisé lors de son premier retour au Kurdistan, en hiver 2001, après 25 ans d'exil.

*était plus vivante* » (dit Bachar). Le père de Remzi est parti avant sa naissance. L'essentiel de son affection est alors dirigé vers sa mère et sa mère adoptive ; celui de Bachar, toujours absent, disait à ses enfants : « *je n'ai rien appris de mon père, je ne vous laisse rien* ». Seules les mères ont une place dans les tableaux. C'est Jezziah, la mère / ange de Bachar qui, telle une figure de proue, occupe le premier plan des tableaux-pays. C'est, pour Ghazizadeh, la femme agenouillée devant la fenêtre. « *Je pensais qu'elle serait toujours comme ça à m'attendre* », dira t-il. C'est l'idée de la mère que l'on retrouve dans un des projets de Rebwar, sur Halabja : il a décidé d'y inclure le montant d'une fenêtre ; la fenêtre derrière laquelle sa mère, tous les jours, pendant plus de dix ans, attendait le retour de son fils. Tous ces peintres ont exprimé le désir de retourner chez eux afin de rendre, une dernière fois, visite à leur mère, avant que celle ci ne meure. Ou le regret de n'avoir pu le faire. L'attente et la fenêtre qui la symbolise font partie de la figure, imaginée ou réelle, de la mère des exilés. La mère est aussi celle qui donne la langue (kurde) à ces enfants, c'est celle qui raconte les histoires, les mythes. Ce rôle de conteur est aussi joué par les grands-mères, ou les vieilles. La mère est le passeur (planche 4).

Plus que la mère, ce sont toutes les femmes qui ont marqué l'enfant et, à plus long terme, le peintre. Si ce n'est pas explicitement dit, la femme est certainement le sujet le plus exploré, qu'il s'agisse des femmes seules du Montparnasse contemporain qu'a beaucoup peint Remzi, des femmes que Ghazizadeh dit « universelles », auxquelles je trouverai sans grand détour des couleurs iraniennes (le noir des voiles) ou kurdes (les rouges, verts et jaunes des bracelets, ornements et vêtements<sup>72</sup>), ou encore des paysannes de Bachar (planche 5). Je tiens à souligner ici la particularité potentielle de ces remarques du fait qu'aucune artiste femme n'a été rencontrée en vue de la réalisation de ce travail. En outre, je n'ai pas eu l'occasion de travailler sur leurs œuvres.

La femme était aussi très importante dans la vie rurale. L'enfant a grandi dans cet univers féminin. Voilà comment Bachar en parle :

*« Les femmes [les jeunes femmes] elles ne m'ont rien raconté. Les porteuses de pailles, elles me montraient leurs trésors. Les bijoux, les perles kurdes, leurs parfums. C'est le musc, le henné. Leurs reliques, c'est à dire des pièces de tissus. J'étais fasciné par leurs trésors, leurs*

---

<sup>72</sup> Notons que ces couleurs kurdes, étrangement, n'apparaissent que rarement chez ces peintres. On les retrouve un peu chez Topal et plus systématiquement chez d'autres peintres (Abdo Jamal par exemple, Alleimage) que je n'ai pas étudié. Pourtant ces couleurs sont arborées dans tous les milieux kurdes comme éléments de kurdicité.

*parfums, leurs couleurs, leurs corps aussi. C'était pas interdit pour moi. Je connaissais leurs histoires d'amour, leurs chansons d'amour »*<sup>73</sup>.

Ce monde féminin, on le retrouve dans les couleurs chaudes et vives, dans les motifs des tapis que les femmes ont tissés, réutilisés pour la peinture. C'est avec elles que l'on retrouve la légèreté et la gaieté du pays. Les tableaux de Hiner en sont très imprégnés. Bachar dit qu'il vivait « *dans un monde coloré* » (planche 6). Les femmes qui l'ont particulièrement marqué sont les porteuses de pailles, ouvrières des régions agricoles arides. Ces femmes circulaient dans les champs et les rues des villages, portant leurs plus jeunes enfants sur leur dos. On les retrouve, fantômes errants dans les espaces des tableaux, aériennes. Ces femmes ne quittaient pas les villages, restaient aux champs. Elles font partie du pays et sont ancrées dans ces sols secs, beaucoup plus que les hommes. Leur présence est particulièrement forte chez Bachar, et il ne faudrait pas trop élargir aveuglément.

On peut dire que le territoire d'origine fait véritablement figure de « motherland » (*dayîka nishtiman*, en kurde). Il s'agit aussi, peut-être, de représenter le pays sous la forme de la mère nourricière. Souvent, les Kurdes se disent les enfants du Kurdistan (terme féminin en kurde, comme tous les noms de lieux). Et, bien souvent, le Kurdistan est allégoriquement, mais explicitement, représenté par une femme (planche 6).

### *II. A. 3. Le milieu naturel*

L'activité économique kurde, telle qu'elle est restée dans la mémoire des peintres, était essentiellement tournée vers l'agriculture et l'élevage. Les modes de vie s'articulaient autour de ces activités, plus ou moins soumises aux aléas de la nature. Bien que, désormais, les choses changent très vite (étant donné la forte urbanisation des populations kurdes, phénomène que nous avons mentionné), le village demeure le type d'habitat auquel nombre de Kurdes urbanisés et en exil se réfèrent : « dans mon village... », « je veux retourner au village... », etc.<sup>74</sup>

Le village des peintres, après la définition familiale, se définit par l'activité humaine qui s'écoule au rythme de la nature. Ceci se retrouve dans les écrits littéraires précédemment

---

<sup>73</sup> On peut noter que l'essentiel de la poésie lyrique kurde est essentiellement d'inspiration féminine.

<sup>74</sup> Par exemple, d'après les données du Migration and Asylum Information Centre of Turkey, 43 % des émigrants (kurdes) forcés installés à Diyarbakir souhaitent retourner dans leurs villages.

cités, les entretiens avec les peintres, les tableaux. La vie de l'enfance se passait au fil des saisons. « *L'hiver, c'est la neige et l'isolation, les soirées qui rassemblent le village* », dit Bachar. Le printemps se fait alors très important, annonce une vie nouvelle et un été de labeur. Ce qui ressort de l'analyse de ces tableaux et discours, c'est l'importance de la nature qui conditionnait et se fondait dans la vie humaine. Les peintres, effectivement, se disent avoir été très proches des éléments naturels. Les montagnes du Taurus (sud-est de la Turquie, au nord du plateau de Diyarbakir), aux couleurs changeantes, la Voie Lactée, en été, étaient les « amis » de Bachar enfant. Rebwar parle de la même façon des poissons, motifs récurrents de son travail, venus de son enfance : « *When I was a child, my house was by a river, and the river was full of fishes. They are like friends. I'd like to be friend with both the river and the sky* ». On a écrit sur son travail et ses sources : « *Birds and fishes have always been part of Rebwar's life. He grew up in a country where rivers, streams, lakes, mountains, plains and seasons of the year enrich life* »<sup>75</sup>.

Cette nature amie pouvait toutefois devenir violente, et, d'après ce qu'ont dit ces peintres, elle faisait de l'homme un être dépendant du milieu, dépendance trop lourde et douloureuse. Bachar, dans son texte de présentation aux *Espaces brûlés* qualifie son pays de « *désert périlleux* ». Il écrit : « *Non, nous ne fûmes pas enfants. Nous ne vécûmes point [...] Des maîtres. C'est ce que nous étions, alors que la nature était un tyran. Nous fûmes les maîtres de la poussière, des papillons et des champs où rien ne poussait. La nature, elle, fût tyrannique, en hiver comme en été. Ce fût une résonance continue de la douleur. Un perpétuel tintement du vide* ». Ces impressions se trouvent à lire dans sa peinture. Un monde sec et tourmenté, dans lequel les vents tendraient à effacer les formes. Ceci est caractéristique des *Espaces brûlés* dans lesquels l'homme se fond et se perd dans les espaces. Ce sont aussi des espaces sans limites : l'horizon n'est pas fixé et on pourrait aisément, le dépasser, aller au-delà. Mahmut Baksi fait aussi état d'une nature sauvage dont la relative connaissance se transmet de génération en génération<sup>76</sup>. Lors de son « retour au Kurdistan », Ghazizadeh, face aux quantités de neige tombant sur Sardasht, a l'impression d'assister à la fin du monde.

L'éloignement du pays rend nécessaire la ré-appropriation par les peintres des éléments et formes présents dans l'enfance. Rebwar va, une fois son pays quitté, se plonger dans l'étude des tapis et textiles kurdes, de leur motifs (sa mère était professeur de tissage, à Suleymaniye).

<sup>75</sup> FATAH. Rebwar, in : THOMSON (sous dir. de), 2000 : 52.

<sup>76</sup> BAKSI, 2000 : 7.

C'est en exil qu'il éprouve le besoin de se réappropriier ces formes qui l'entouraient alors. En ce temps là, il vivait avec elles inconsciemment ; elles lui étaient familières. Il n'éprouvait aucun besoin de les utiliser.

Le nombre considérable de récits relatifs à l'enfance au pays montre le poids de ces souvenirs. C'est autour de ces souvenirs, des souvenirs des atmosphères des pays quittés que s'articule la création. Ghazizadeh dira que toute son inspiration lui vient de son enfance : « *In Europe, I have discovered sources, but for me, the issue of identity is important. I have an identity, for examples, colours, forms and methodology are coming from a different place, inherited from my childhood. I don't think about them ; they come to me. My motifs are houses, pigeons, women, springs, etc. These are my motifs, the roots of my art. They are in my blood, indivisible from me. Without them, I would not know what to paint* »<sup>77</sup>.

## II. B. Le village

### II. B. 1. Mon village comme expérience indélébile

Le village est l'objet le plus représenté dans les travaux de ces artistes, à l'image d'une société kurde, traditionnellement rurale. La représentation est le fruit de l'expérience de son propre village. Mon village demeure la référence première. Bachar a bien conscience de la spécificité de sa région, spécificité que l'on retrouve dans sa peinture ou plutôt dans les éléments de sa peinture : « *L'inspiration de ma peinture, c'est de là [entre autres] : les paysages du Kurdistan, le Kurdistan syrien, et c'est très différent. Car le Kurdistan de Syrie, il est coincé entre les montagnes du Taurus et le Sahara d'Arabie. Imaginez des collines mélangées de Sahara et de montagnes* ». Cependant, cette délimitation géographique d'une partie du Kurdistan ne coïncide pas avec sa délimitation « nationale ». Le Kurdistan de Syrie, tel qu'il le décrit, pourrait s'élargir, vers le nord, en Turquie, jusqu'à Mardin.

Avec le village pour objet privilégié, leur peinture est essentiellement une peinture de l'extérieur. En effet, les scènes d'intérieur sont quasiment absentes de la représentation des

---

<sup>77</sup> Sultani, Anwar, *Mamostay Kurd*, Issue 30-31, Sweden 1996 (interview avec l'auteur) ; cité dans THOMSON (sous dir. de), 2000 : 50.

espaces. Les scènes d'intérieur vont de pair avec la peinture des femmes, lascives, et souvent vêtues de costumes « kurdes » (selon la description des artistes), chez Hiner ou chez Topal. De par sa taille réduite, le village est toujours un territoire intime. Nous pouvons parfois lire la représentation du village, objet extérieur, comme une peinture d'intérieur, un paysage intime. Ceci, nous l'avons déjà vu chez Hiner. Mais on peut retrouver cette particularité dans les paysages mentaux de Bachar, chez Bahram également. Deux de ces tableaux, *Dorfszene* (« scène de village », planche 7) et *Im Schatten des Dorfes* (« dans l'ombre des villages », planche 8) sont particulièrement intéressants. Le premier présente un village escarpé, instable. Mais cette scène n'est pas une scène d'extérieur : les morceaux de papier peint, les bleus et rouges comme supports, un chat qui dort paisiblement, une tasse à café dans un coin évoquent un milieu intérieur agréable et reposant. L'arrière-plan dans lequel quelques arbres se dessinent sur une ligne d'horizon, laisse entrevoir, par une fenêtre, un paysage lointain. Mais ceci contraste fortement avec la forme du village qui s'effondre et barre le tableau. Un village qui se fissure, à l'image de souvenirs se décomposant et s'estompant ainsi, à l'image aussi de souvenirs plus noirs liés à l'histoire des villages kurdes. Cette « scène de village » est bien étonnante, comparée à celles de Topal, par exemple, beaucoup plus descriptives. L'autre tableau offre des traits similaires au premier. Le village n'apparaît pas comme milieu mais comme vie intérieure de ce corps féminin. Le titre au pluriel permet la généralisation : de voir que dans l'ombre de chaque village un corps dort et que dans chaque corps (âme), vit un village. Il prend la figure de gardien. On pourra y voir également des allusions plus graves.

## *II. B. 2. L'habitat*

Chaque peintre représente l'habitat de manière quelque peu différente. Quelques villes sont figurées : Hiner vient d'Akra, une ville assez importante. Sa ville est souriante, ses couleurs sont gaies. Elle rappelle les images et photographies des villes orientales. Les jardins clos laissent entrevoir les sommets des arbres, parsemant la ville d'îlots sombres (planche 9). La photographie de Sergalou, retravaillée par Rebwar, dépeint une ville sèche, vidée de sa population, comme le fut Sergalou (après les bombardements aux gaz chimiques auxquels le peintre assista), mais les couleurs surajoutées et la fresque disposée sur ses murs lui redonnent vie (planche 11). Le village de Topal paraît tourmenté, sans structure : le relief est confus, les

arbres se penchent dans différentes directions comme si des vents contraires les pliaient (planche 10).

Quelles que soient les origines géographiques et sociales des peintres, l'habitat de référence est toutefois le village. On retrouve ici les villages « kurdes typiques » dont parlaient les peintres. Il s'agit de villages accrochés à flanc de montagne ou de colline et qui donc vont s'étager, épousant les formes du relief (planche 12). La représentation du village et de l'habitat est uniforme : les maisons sont faites de terre et de torchis ; leurs toits plats, faits d'herbes, de bois et de terre mêlés sont à réparer après chaque pluie violente, à nettoyer après chaque chute de neige. Mahmut Baksi explique très bien cela dans *Keça kurd Zozan*. Ghazizadeh parle de son tableau *Le Maquisard part à la guerre* et s'attarde à décrire l'habitat : « A droite, une maison rustique d'une forme verticale, qui est le support de la forme des fermes [...] Les couleurs suggèrent ce qui est fait de torchis dans le village et montrent en même temps le schéma de l'architecture des villages kurdes »<sup>78</sup>. Ainsi, les tableaux, que ce soit volontairement ou non, tendent à représenter un seul type d'habitat : le village et les maisons de terre aux toits plats avec leur arbre. On sait que d'autres formes d'habitat kurde (du Kurdistan) existent. C'est un habitat-type qui est alors présenté. Cet habitat-type s'exprime dans les dessins d'enfants. Il est étonnant de mettre en parallèle les dessins d'enfants kurdes et d'enfants occidentaux : les maisons du village dépeint par les enfants occidentaux (fresque de la *Pluie d'oiseaux*, planche 11) ont des toits pointus, celles qui seront peintes par les enfants kurdes d'Irak ont des toits plats (planche 28). Ces dessins aux formes simples et symboliques sont, par-là même, très significatifs.

Tous les peintres représentent, de manière plus ou moins figurative, le village comme point de référence. Nous avons pu voir que le village est avant tout celui dont on est originaire : il s'agit donc d'un village particulier et défini, *mon* village. Cependant, à force d'épuration, de réflexion, le village se fait abstraction. Il est alors représenté sous la forme d'une unique maison – au toit plat. Cette maison est essentielle. Les toiles de Bahram, du début des années 1990, représentent et illustrent les villages. Ils sont composés de plusieurs maisons, d'arbres mis en perspectives. Le relief entre dans la composition du village et du tableau. Dans les œuvres de la fin des années 90, on peut observer une certaine maturation : les formes se simplifient, le sens se densifie. Un seul bloc rectangulaire se charge de sens dans un espace qui n'est plus physique et concret, dont le relief est marqué par une unique ligne horizontale, l'horizon. Chez Rebwar, la maison est aussi symbolique. Quasiment personnifiée, elle est

---

<sup>78</sup> GHAZIZADEH, 1986 : 43-44.

chaleureuse et porteuse d'amour, donc de repères. C'est en son sein que les couples vivent l'amour – et conçoivent. Il s'échappe parfois des cheminés quelques nuages aux formes amoureuses, comme les cœurs des maisons de Rebwar (Planche 18). Le pays est « homeland ».

Le village ou la maison qui le symbolise porte les origines personnelles et collectives. C'est un point de départ : celui d'où partent les femmes de Bachar et qu'elles regagneront le soir ; celui où l'on naît, celui qui ouvre le chemin (de l'allemand, *Spuren*, trace, titre d'un tableau de Bahram). Ce chemin existe certainement au sens propre, à la manière de ceux que les femmes empruntent, mais aussi au sens figuré : c'est le lieu où commencent les histoires.

Bachar dira : « *Il y a une histoire qui a commencé, il y a 50 ans, dans mon village* ».

### *II. B. 3. Le monde rural*

#### *II. B. 3. a. Les paysans*

Parallèlement au village, l'unique activité économique de l'homme est rurale : les tableaux font état d'un monde paysan et le mettent en scène. Les activités se déroulent toujours à l'extérieur du village dans des cadres plus ou moins figuratifs.

Il s'agit, en premier lieu, du travail aux champs, à la fois pour les hommes et les femmes : le travail s'y fait en couple. Le couple idéal y est représenté. Il ne semble pas correspondre à l'image des familles que les peintres ont donnée. Je pense plus particulièrement ici aux travaux de Topal et de Ghazizadeh qui ébauchent un « hymne » à la paysannerie kurde.

Toujours liée au sol, la paysannerie occupe la place d'honneur dans nombre de représentations nationales (occidentales en tout cas) ; paradoxalement, car la nation se construit justement au sortir de l'économie traditionnelle rurale et avec la fin du monde paysan. Le paysan représenté s'installe contre la modernité, comme passeur de la tradition ; il figure l'intemporalité de la nation. La construction de l'imagerie paysanne va souvent de pair avec la collecte de « folklore »<sup>79</sup>, culture agonisante, n'appartenant bientôt plus qu'au passé.

---

<sup>79</sup> Le folklore est, avant tout, récolté dans le monde rural qui disparaît et emmène avec lui ses traditions.

Effectivement, c'est seulement à partir du 19<sup>o</sup> siècle que les paysages français ou anglais (paysages des peintres) commencent à représenter les mines ou les usines alors que, partout, dans les villes et campagnes, elles sont déjà bien implantées. Le paysan, au contraire, est un sujet prisé. Les paysages du 18<sup>o</sup> et 19<sup>o</sup> construisent une nature ordonnée et rassurante (mais dont on pressent cependant la disparition) ; un éden contre les enfers noirs, brûlants et glaciaux, bien réels.

Dans les représentations de la paysannerie kurde (mais aussi dans celle des villages), aucune trace d'une quelconque « modernité ». Seul Rebwar, dans un de ses dessins, représente un village sur fond de lignes électriques<sup>80</sup>. Machines agricoles, forages pétroliers et barrages hydroélectriques, plus récemment introduits, objets du monde entier et du Kurdistan, n'ont leur place que dans le livre de géographie du Kurdistan (1996) ou dans les ouvrages de Baksi qui s'attache à présenter le pétrole comme une des causes de l'occupation du Kurdistan. Bahram, lorsqu'il peint ses personnages vêtus de costumes et cravates, les insère dans un autre temps, celui d'une modernité, et les éloigne de la référence kurde unique.

Dans les tableaux de Topal (*Bauer am Field*, « Paysan au champ », planche 13) et Ghazizadeh (planche 14), les hommes aux champs sont munis des outils utilisés pour le travail de la terre. Le premier, celui de Topal est muni d'une bêche, le second, ainsi que sa femme, d'une faucille, symbole socialiste et communiste fort (que l'on retrouvait également sur quelques anciens drapeaux du PKK). Mais il travaille sans se séparer de ses armes. Nous distinguerons les deux travaux. Les paysans de Topal sont intemporels. Dépouillés de tout folklore, on ne peut se permettre de les inscrire dans une époque, qui serait alors très vite révolue. Au contraire, ceux de Ghazizadeh, et surtout l'homme, reflètent une époque particulière. Les armes de l'homme peuvent être considérées à la fois comme un élément du costume kurde (les armes ont toujours été portées et affichées : poignards, fusils, cartouchières, etc.) et comme le symbole de la lutte kurde. On ne pourra se référer à cette image comme permanence. Cette image d'un moment, véhiculant ses idéaux propres, pourra très vite être folklorisée et s'empreindre de nostalgie.

La terre cultivée, la famille, la lutte (pour la nation, suppose-t-on) sont les figures essentielles. Ce sont aussi les rôles réservés à l'homme dans les représentations picturales.

---

<sup>80</sup> REBWAR, 1995 : 40, planche 18.

Le rôle de la femme est plus diversifié. Si elles accompagnent et complètent les travaux agricoles des hommes, elles sont plus régulièrement représentées avec le bétail dont elles s'occupent : chèvres et moutons pour l'essentiel, la basse cour dans une moindre mesure. Elles sont responsables de la traite et de la confection du yaourt et du fromage. Elles préparent et cuisent le pain. Tout a lieu à l'extérieur de la maison et du village. La fabrique du beurre dans l'outre de cuir (*mechk*) que dépeint Topal (planche 15) se retrouve dans le film de Mahmut Baksi, *Notre pays le Kurdistan (Welatê me Kurdistan)* ou *Keça kurd Zozan* ; la préparation du pain se retrouve en photographie dans tous les restaurants kurdes qui se respectent, en exil mais aussi en Turquie. Les photographies de bétail (ovin surtout) sont très prisées dans les restaurants et souvent utilisées pour les cartes postales, vendues en exil dans les organisations kurdes et en Turquie dans les régions kurdes mais également à Istanbul ou Ankara – avec parfois l'étiquette « Anatolie Centrale ». Aux femmes et fillettes est réservée la cueillette. La cueillette des mûres que peint Topal était l'occasion d'une fête avec une danse particulière, le « balayage » (*gzîdan*), qui consistait à balayer le sol sous les arbres avant que n'y grimpent les enfants pour les secouer (planche 16). Malgré l'importance des vergers et jardins dans les villages kurdes, ils ne figurent que très peu ou allusivement, l'arbre pouvant les symboliser. Bien évidemment, les femmes s'occupent également des enfants, et elles sont très souvent représentées avec eux.

Aux environs du village, on distingue ainsi trois espaces ruraux, réservés à des activités et personnes distinctes : le champ, le verger, le pâturage. L'arbre est cependant parfois proche de la maison, espace féminin, et intégré au village. L'ensemble de ces peintures constituent les scènes de village, scènes de la vie quotidienne.

### II. B. 3. b. Les fêtes

Le monde rural est également représenté à travers ses festivités et coutumes. Rien n'est véritablement explicite ou précisé quant à la nature de ces festivités. Musiciens et danseurs figurent chez Topal et Ghazizadeh dans des décors extérieurs, qu'il s'agisse de rochers sur lesquels s'assoient les musiciens de Topal ou d'un village pour *La Danse* de Ghazizadeh (planche 15). Ce dernier conçoit son tableau comme l'essence du pays : « *Tout le Kurdistan est dans ce tableau* », dit-il. A ses yeux, le Kurdistan est un village étagé, les champs emblavés ou les prairies fleuries des plaines et plateaux (*zozan*), les montagnes (*çîya*), les

danses, la musique, les couleurs des costumes. Les danses sont mixtes, ce qui peut distinguer les Kurdes des autres peuples musulmans environnants. Effectivement, ce tableau peut être une synthèse d'éléments d'une kurdicité abrégée. Cette kurdicité ne peut être vécue qu'au pays même, du fait de la particularité des lieux et des coutumes qui y sont liées. Elle peut être déroutante, vue de l'exil. Pourtant, c'est effectivement l'image simple et récurrente de la vie au pays qui circule dans les communautés kurdes en exil.

Par ailleurs, les peintres en exil avancent souvent la notion d'une kurdicité dépendante et liée au sol du pays, paradoxalement. Ils ont quitté leur pays et cependant développent leur culture en exil. Ils disent que, pour eux, c'est différent. Bachar me dira « *Le peuple kurde n'a pas perdu sa langue parce qu'il est resté dans son village, dans sa tribu, dans sa famille. Avec la déportation qui a lieu, j'ai peur qu'il la perde. Pour cela, je suis contre l'exode kurde vers l'Europe. Sans terre, sans village, c'est pas possible à mon avis* ». Sans terre, pas de Kurde.

Jaffer Sheyholislami a diffusé une courte nouvelle sur Kurdish Media. Il y est question de la fête de Newroz. Il parle des gestes que les gens, rituellement, pratiquent dans son pays. Ce jour-là, à Londres, voilà ce que ressent l'auteur : « *What a pain to live without this for such a long time. This is good that my mother does not know about this* ». « *Well, you could do the same thing right here. Here, with the nature, in this beautiful park, in the outskirts of London* », lui dit l'autre. Il discute avec cet autre, se demande s'il doit ou non procéder à ce rituel dans ce parc. « *No, it's not the same, [dit-il] the difference is that we are not at home* ». Et un dialogue s'ensuit, l'un se remémorant les beautés du pays natal, l'autre vantant les qualités du pays d'exil. Mais ils ne sont qu'un.

Ce texte met, il me semble, assez bien en évidence l'idée de la nécessaire interaction entre culture et sol que l'on tient à entretenir en exil. Cela n'est pas forcément vérifiable dans les pratiques. Si l'on reprend cet exemple, on voit que Newroz est la fête commune à tous les membres de la diaspora et célébrée par tous. Certes, les pratiques en diaspora ont changé et se sont simplifiées ou adaptées au lieu. Dans le texte est abordée une coutume qui consiste à jeter 13 pierres dans une rivière<sup>81</sup>. Newroz est une fête de la nature et se célèbre dans la nature. La nature en exil, n'est pas forcément celle où l'on aimerait être ; d'autre part, l'urbanisation

---

<sup>81</sup> Dans le texte, nous sommes le 13<sup>e</sup> jour du printemps (13 jour après le nouvel an), et la fête de Newroz se prolonge jusqu'à cette date. Le 13<sup>e</sup> jour, dit-il, est *Sezda Badar*, *Badar* signifie « sortir ». *Sezda*, « treize », est considéré comme un mauvais chiffre et c'est pour cela que les gens sortiraient de chez eux ce jour-là. Les gens ramassent également 13 pierres qu'ils jettent dans une rivière pour conjurer les mauvais sorts. Ceci est tiré du texte même et serait donc à vérifier et à préciser.

modifie les pratiques, qu'il s'agisse des Kurdes à Paris, à Istanbul et même à Diyarbakir. Si les traditions se transforment, ce n'est pour autant qu'elles disparaissent.

De la même manière, les fêtes de mariage sont présentes dans les tableaux de Topal (planche 17). Dans ce tableau, la fête se déroule sur le plateau, avec les montagnes pour arrière-plan. La mariée est à cheval, souvenir des mariages traditionnels. Traditionnellement, en plus de la dot, le père de la future mariée lui fait cadeau d'un cheval ou d'une vache. La fiancée est amenée à cheval de la maison de ses parents à celle du fiancé. Elle ne démontrera pas tant que le père du garçon ne lui aura pas fait cadeau d'une vache ou d'une jument. Alors, on pense au faux mariage célébré en juin 2000 à Londres lors du « Shoreditch and Hoxton Festival » (quartiers du nord-est de la ville), en association avec le centre kurde le plus proche (Halkevi Community Centre). Il est ainsi présenté dans la brochure du festival : « *Not a real wedding, but a magnificent celebration all the same. Featuring around 100 performers in traditional costume with music, dancing, and traditional food* ». La « mariée » se joignait à la « fête » en costume, à dos de cheval, à la manière des mariées du Kurdistan. Aujourd'hui, en exil et même au Kurdistan, les chevaux n'occupent plus la même place et les mariages ont changé de forme.

### *II. B. 3. c. Les bêtes*

Mis à part le bétail, image folklorique, de nombreux animaux sont présents dans la peinture des artistes kurdes ; le cheval y occupe la place privilégiée (planche 17). Remzi et Bahram sont les seuls peintres qui n'ont pas représenté le cheval. Comme dans toutes les sociétés qui connaissent le cheval, le cheval a eu son âge d'or. Comme dans ces sociétés, le cheval est l'animal noble, devant bovins, ânes et mulets. Le cheval est l'animal de l'homme riche. Plus l'homme est riche, plus son cheval (signe ostentatoire de sa richesse) est beau et vigoureux. Ce schéma se retrouve dans les sociétés kurdes. Mahmut Baksi parle de Keymout, le cheval de son grand-père (agha du village) comme d'un « *superbe demi-sang blanc, de loin le plus beau cheval du village* »<sup>82</sup>. La famille d'Eprem Isa Youssif, d'origine plus modeste, ne possède qu'un mulet : « *Un beau jour, mon père se rendit à Mossoul et là, il acquit un mulet grand et robuste. [...] Nous l'appelâmes Ferdo. Dans le village, posséder un mulet, c'était une promotion sociale. Tout le monde n'avait pas les moyens de s'offrir une telle bête dont*

---

<sup>82</sup> BAKSI, 2000 : 9.

*nous étions très fiers* ». Le jour de la mort de Ferdo, chacun fut très triste et l'enfant se demanda « *s'il existait un paradis pour les bêtes, avec des jardins, des sources, de l'herbe tendre et de l'orge* »<sup>83</sup>.

Le cheval va devenir un animal mythique, féérique, à l'image du cheval fantôme de la Cukurova, que les princes désirent et que même les meilleurs chasseurs de la région ne peuvent capturer<sup>84</sup>. Le cheval de Mamê Alan, roi des Kurdes joue un grand rôle dans l'épopée kurde du nom de ce prince. C'est un terrible monstre marin, tiré de l'océan grâce à la force de 1500 jeunes kurdes. Il va devenir le destrier du roi Mam qui réussit à l'amadouer. Il se nomme Bozê Rawan, Fils de la mer. Les vieillards avaient effectivement parlé d'un tel animal : « *Il en existe un [un animal] au fond de la mer qui possède l'apparence d'un cheval [...] Si quelqu'un était favorisé par la chance, il attraperait cette bête qui ressemble à un cheval : son cavalier lui ferait couvrir en quelques heures plusieurs jours de route, sans qu'elle boive d'eau ni ne mange d'orge. On pourrait la chevaucher jour et nuit, sans mettre jamais pied à terre, elle est capable d'aller six mois durant* »<sup>85</sup>.

Le cheval mythique fait, comme celui de la vie bien réelle, partie de l'univers des enfants. Pour Ghazizadeh, c'est le cheval noir des contes que lui disait son père qui a provoqué en lui, « *le désir de le représenter sous forme de dessin au milieu de cette belle nature du Kurdistan* »<sup>86</sup>. Tous donc, invariablement, représentent le cheval dont la symbolique aussi est importante : il est l'animal de l'enfance, il accompagne le peshmerga dans la lutte (on trouve ces images sur les cartes postales par exemple), il est symbole de liberté (*azadî*), d'après les commentaires de Medya-TV pour le reportage sur Ghazizadeh.

Les passages de cavaliers rythment le voyage des amants de *Passeurs de rêves*. Lorsqu'ils sont sur le chemin, à pied ou en train, en réalité ou dans les rêves plus doux, passent ces cavaliers fantômes. Le bruit des sabots grandit puis s'estompe et se perd dans les grands espaces, laissant seuls les amants.

Les animaux sauvages entrent également dans la galerie d'images. Ils sont essentiels dans l'œuvre de Rebwar où ils se fondent aux personnages. Ils sont avant tout pigeons (chez

---

<sup>83</sup> YOUSIF, 1993 : 13 et 15.

<sup>84</sup> YASHAR. K., *Mehmet le mince*. L'auteur, d'origine kurde, commence depuis seulement quelques années à parler de cette origine. Il n'a donc pas écrit ses œuvres les plus anciennes en tant que Kurde. Pourtant, et de manière inconsciente, elles tracent le portrait d'un univers et d'un pays kurde. L'œuvre de Yashar Kemal donne un point de vue sur un univers sans volonté de le dire kurde. En cela, elle est intéressante. On peut donc évoquer son œuvre comme point de comparaison.

<sup>85</sup> *Mamê Alan*, d'après les versions compilées par Roger Lescot. NRF Gallimard, 1999 : 91.

<sup>86</sup> GHAZIZADEH, 1986 : 1.

Ghazizadeh aussi), perdrix, et poissons. L'artiste en parle comme d'animaux filant dans les airs ou les eaux, « libres, ne connaissant pas de frontière, et n'ayant besoin de passeport ». Le pigeon (ou plutôt la colombe) est internationalement connu comme l'oiseau porteur de paix (image judéo-chrétienne). Chez les Kurdes, le pigeon est l'intermédiaire entre les amoureux, porteurs de leurs messages, selon Rebwar Fatah. Un grand nombre de chansons kurdes sont adressées à ces deux oiseaux particulièrement<sup>87</sup>. Selon lui, encore, si un oiseau devait être une « icône » kurde, se serait la perdrix. Cela pour deux raisons : la chasse à la perdrix était pratiquée par le tout venant mais était surtout une activité très prisée par la classe noble. La perdrix, dit-il, est aussi le symbole d'un côté obscur de l'histoire kurde, la trahison (*betrayal*) : le chasseur se sert d'un appelant qui incite les autres perdrix à se rassembler autour de lui ; celui-là peut alors les attraper toutes ensemble. L'auteur compare cette manière de chasser à la façon dont les tribus kurdes loyales au gouvernement central combattaient les tribus rebelles<sup>88</sup>. La perdrix, effectivement devient une icône. On la rencontre assez régulièrement dans les sites Internet kurdes, telle celle qui fait office de logo pour « Kurdistanica », Encyclopédie du Kurdistan en ligne<sup>89</sup>. Poissons (dans les *Paysages marins*) et oiseaux occupent une place assez importante chez Topal également. Le serpent, motif prisé de Rebwar, est aussi un animal très présent dans les contes kurdes. Sur ce passage, se référer aux planches 17 et 18.

Si on devait donner une icône florale, elle serait le narcisse (ou jonquille) ; odorante et courte, comme le sont les plantes de montagne. Ces fleurs figurent sur les devantures des magasins, servent de logos. Les jeunes femmes de Bachar en tiennent un bouquet (planche 6). Rebwar les peint et les chante :

*A l'ombre d'une paire de bottes*

*La tige d'une jonquille*

*Et celle d'un coquelicot*

*Sont courbées*

<sup>87</sup> BOIS, 1946 ; LESCOT, *Textes kurdes*, t. I, Paris, 1940 ; NIKITINE, « Quelques fables kurdes d'animaux », in : *Folklore*, XL, 1929 : 228-244.

<sup>88</sup> In : THOMSON (sous dir. de), 2000 : 52-54.

Thomas Bois (1946), également, rapporte une chanson kurde qui fait allusion à cette manière de chasser. Une jeune femme dont le fiancé est parti à la guerre depuis plus de 7 ans le compare à la perdrix qui sert d'appât et lui chante : « *Montagne élevée et interdite, dont l'accès est encombré de pierres, Ô mon jeune fou ! Tu es la perdrix chanterelle, la perdrix attachée au sommet ! Plût au ciel que je fus un de ces oiseaux migrants, je tournerais sans arrêt au-dessus de Suleymaniye et je pourrais ainsi savoir si mon bien aimé est, oui ou non, bien portant* ».

<sup>89</sup> [kurdweb.humanrights.de/keo/index.html](http://kurdweb.humanrights.de/keo/index.html)

*Sur la plaie ouverte d'un jeune homme,  
Un soleil rouge,  
Une étoile  
Sont étendus<sup>90</sup> ...*

### *II. B. 3. d. Un recueil de folklore ?*

Ces éléments représentés et ici analysés en tant qu'objets isolés constituaient un ensemble formant l'environnement des Kurdes du Kurdistan. Ils étaient déjà, là bas, représentés de manière plus ou moins figurative, comme nous le montrent certains tissages (planche 19)<sup>91</sup>. Aujourd'hui, que demeure-t-il de la matérialité et réalité de ces composants de kurdicité redécouverts, recomposés ?

Certains des éléments représentés font véritablement partie de la vie et pratique « quotidienne » des Kurdes qui se disent Kurdes et affirment cette identité. Newroz est certainement la manifestation de cette kurdicité pratiquée et vécue. Les sens de cette fête, à l'origine religieuse, se sont modifiés. Elle recouvre désormais des intentions et des sens politiques. Elle permet d'afficher son identité kurde. Elle se fait symbole et, à elle seule, peut incarner l'essence de « la question kurde » et rappelle son existence, l'affiche. Elle n'en demeure pas moins une pratique actuelle à part entière.

D'autres objets tels le narcisse, la perdrix, les trois couleurs sont également des symboles de la kurdicité. Ils ne sont plus de simples objets mais des vecteurs de sens. Ils ont été faits icônes nationales auxquelles on peut s'identifier.

Le problème va donc se poser plus véritablement quant aux sens et valeurs de ces images rurales (d'une ruralité qui n'est plus), affichées, revendiquées. Que signifient aujourd'hui, en France ou en Allemagne, les images de troupeaux, les images des mariages traditionnels ? Ces images semblent être coupées d'une certaine réalité kurde, et plus encore, de celle de la diaspora. *La Danse de Ghazizadeh* est assez représentative. On peut effectuer un parallèle entre les éléments qu'elle véhicule et les éléments véhiculés par les images des organisations kurdes ou des restaurants (je pense particulièrement à l'exemplaire peinture murale du restaurant Halkevi de Londres : une scène bucolique dans un Kurdistan supposé vert et

---

<sup>90</sup> REBWAR, 1995 : 39.

<sup>91</sup> Il est à signaler que les tissages présentés ici ont été réalisés relativement récemment, au cours des années 1960. Certains motifs sont cependant plus anciens.

joyeux). Ces images sont également parallèles à celles véhiculées par les centres culturels (ou autres), par le biais des « cours de folklore ». Ces cours font littéralement revivre, chez une certaine minorité, les danses et costumes extrêmement variés (ainsi que les chants et musiques) qui avaient disparu ou tendent à disparaître, et particulièrement au sein de la seconde génération de la diaspora.

On peut donc distinguer ce qui fait partie de la vie et ce qui relève de la mémoire et du souvenir. Selon moi, le folklore serait la « beauté du mort », pour reprendre l'expression de Michel de Certeau, images travaillées que l'on contemple avec nostalgie. Lorsque ces danses, ces chants, ces rites de mariages et autres étaient pratiqués de manière inconsciente, naturelle, au quotidien, on ne parlait pas de folklore. On n'éprouvait pas le besoin d'en parler. Il n'existait pas avant la mort de la culture (ou plutôt, de certaines manifestations de la culture). Le recueil de folklore fixe des objets de culture (en perdition), les rend immuables, alors que la culture, elle, évolue, est changeante. Désormais les danses se dansent en salle de cours et on a besoin d'un maître de danse. On les apprend uniquement lorsque l'on en éprouve le désir et non plus par expérience. Le folklore est fait de plans et d'images discontinues d'un passé que l'on sait révolu, que l'on entretient mais que l'on ne vit pas. Il est une langue morte.

La présence de ces clichés (à la manière de clichés photographiques) dans les lieux de l'exil témoigne cependant de la nécessité qu'éprouvent la collectivité et l'individu de se rappeler cette vie - en images - pour préserver son identité, la construire, ceci permettant de donner sens à son identité présente, de donner corps et de donner de la matière à sa kurdicité. Il peut certainement être perçu comme une collecte d'éléments culturels et traditionnels permettant la formation d'une culture ou identité « nationale ». Identité nationale très souvent basée sur la contemplation d'un passé. Si ces objets sont à l'image d'un paradis perdu, ils ne peuvent certainement pas représenter le futur pays à fonder.

Il a été question ici des images produites par les peintres. Elles ont également été comparées aux images produites et véhiculées par les collectivités. Ainsi, on s'aperçoit de la récurrence de certains clichés. Ce serait exagérer que de dire que ces peintres sont des peintres folkloriques. Il a plutôt été question de certains objets présentés dans les tableaux, d'une certaine manière de les présenter. Le fait de fixer ces éléments de kurdicité en le revendiquant parfois, signifie aussi la crainte de la perte probable (fruit du temps et des événements qui passent et se passent) de la kurdicité même, telle que l'a évoquée Bachar ? Le besoin, donc, de créer des « lieux de mémoire » face à, justement, cette perte de mémoire vive, si ce n'est chez les peintres, chez les gens de l'exil en général et particulièrement les plus jeunes (mais

certainement aussi, sous certains aspects, chez les gens du Kurdistan), se fait ressentir. Ces peintres, dans leur univers d'exil et de « Kurdistan » mêlés, vivent certainement plus que les autres leur mémoire, se nourrissant de souvenirs flous, particuliers, distordus par le temps et l'espace. Car si cette mémoire n'était pas vécue (certains, sûrement, forcent leur mémoire et la mettent au service de la cause kurde), elle n'apparaîtrait pas dans leurs travaux. De plus, les travaux de certains de ces peintres (je pense à Bachar ou Bahram en particulier) vont à l'encontre de ce recueil folklorique. Elargissant leurs horizons, entre expérience personnelle (celle du pays, celle de l'exil) et expérience collective, ils donnent vie et force à leurs œuvres. Elles ne s'arrêtent pas sur des images perdues mais exploitent ces images et les font progresser. De la même manière il est possible et indispensable de faire progresser la kurdicité. Certains de ces peintres prennent part à cette progression.

## *II. C. Construction d'un paysage kurde. Paysages du Kurdistan ?*

Le paysage est un objet géographique subjectif. Soumis au regard d'un observateur, il se rapporte toutefois à des objets concrets. Le paysage est un objet culturel qui naît sous un certain regard. La nature et, d'une manière générale, l'espace géographique, regardés par l'homme et par les sociétés humaines, deviennent paysage. La peinture met en image le regard particulier porté sur l'environnement. Ainsi, le paysage, représentation de l'environnement, représentation esthétique et subjective, forme de discours porteuse de sens, appelle l'analyse.

Le village kurde fait partie intégrante du paysage. Il y occupe la majeure partie. C'est le seul type de construction humaine qui figure dans les tableaux étudiés ici – à l'exception des tours de Bahram. Lorsque celui-ci peint des « paysages » (*Landschaft*), seuls maisons et villages sont représentés. Dans ces paysages, l'homme est absent. En ceci ils se distinguent des « *Dorfszene* ». Le paysage, c'est la nature (et la nature aménagée par l'homme) mise en scène. L'homme, lui, est mis en scène dans les « *Dorfszene* », scènes insistant sur son activité. Ces scènes de village, images d'Epinal, sont les objets les plus fréquents des travaux étudiés. Le paysage, tel qu'il est peint ici, sert avant tout d'environnement à la société. La nature « vierge » est, en fin de compte, peu représentée. Le dictionnaire *Robert* donne la définition du paysage : « *tableau représentant la nature où les figures (d'hommes ou d'animaux) et où*

*les constructions (« fabriques ») ne sont que des accessoires* ». Nous n'aurons pas affaire, ici, à des peintres paysagistes.

C'est toutefois dans la nature que les peintres puisent leur inspiration. C'est aussi la nature qu'ils représentent. Mais il ne s'agit pas de la nature que l'on perçoit directement car on n'est plus en contact avec elle. Il ne s'agit pas de peintres « sur le motif », tels que l'étaient beaucoup de paysagistes, mais de peintres loin de leur motif, sur un motif mental – souvenir. L'inspiration provient des souvenirs des images de cette nature alors perçue. Bachar, nous l'avons vu, regardait cette nature et les éléments naturels qui la composent, il regardait ses variations. Il est attaché aux montagnes, au ciel, aux vents, à la terre. Ce sont eux que l'on peut voir dans sa peinture. Et finalement, c'est le cas aussi pour Rebwar, Topal, Bahram, Ghazizadeh au moins. Ce dernier écrit : « *Les arbres et les plantes sauvages, les champs de blé dorés, les paysages intacts et vierges, les rivières et les cascades qui se jettent du haut des montagnes dans les vallées et qui se transforment en poudre, les oiseaux et les animaux sauvages éveillent toute sorte de sensations et d'émotions chez l'homme [...] J'ai passé mon enfance dans ce pays, vert, si vert qu'on dirait de la pure émeraude* »<sup>92</sup>. Autant chez lui que chez Bachar, dont nous connaissons les paroles, on remarque que c'est par l'acte du regard que naît le paysage. Dans les paroles de Ghazizadeh, on perçoit une certaine confusion, finalement révélatrice, entre ce qu'est la nature, vierge de regard porté sur elle et un paysage. Il parle de « *paysages intacts et vierges* ». Ils ne le sont plus du simple fait que l'homme, et le peintre lui-même, ont porté un regard sur la nature (plutôt que sur le paysage). Ils sont images d'une nature supposée intacte et vierge. Parler de tels paysages suppose l'existence préalable de telles images du paysage auxquelles Ghazizadeh ne peut que se référer. La nature ainsi représentée est faite paysage et l'homme peut alors le regarder et le transformer : ce sont donc sur des paysages préexistants qu'il arrête son regard et qu'il s'émeut. Par ailleurs, la comparaison à l'émeraude met en évidence l'importance du regard et, par lui, de la transformation de l'espace. L'espace n'est plus perçu comme une étendue d'arbres ou d'herbe, objets utiles, susceptibles d'être mis en valeur (utilisés), mais comme un morceau d'émeraude – ce qui le transforme considérablement, l'esthétise. Claude Monet parle de ses nymphéas, paysage horizontal, disposé verticalement autour du spectateur : « *Voici la nature telle que vous ne la voyez pas d'habitude ; ma peinture changera le réel pour vous* ». Alors on ne copie plus mais on forme par un nouveau regard une nouvelle nature perçue. Le paysage

---

<sup>92</sup> GHAZIZADEH, 1986 : 42.

est donc une élaboration mentale humaine porteuse de significations. Les peintres sont influencés par ces constructions et font progresser à leur tour les images. Disons, avec Augustin Berque, que le « génie du lieu » n'existe pas en soi, dans le lieu, mais que les regards, dont celui des artistes, vont le créer.

Il semble important ici de rappeler la subjectivité du regard porté sur la nature et donc du point de vue. Le paysage, tel que nous le connaissons en Occident, est une invention récente. Avant le paysage, par contre, les jardins, images d'une nature maîtrisée, ont toujours eu beaucoup d'importance, dès l'Antiquité, le Moyen Age (cependant hérités du Moyen Orient et de la Mésopotamie antique). Ils mêlaient l'utilitaire, l'esthétique et le symbolisme. En Orient, en général, et particulièrement dans les régions arides (ou désertiques), le jardin a les mêmes fonctions. Sa valeur peut être démultipliée dans un environnement plus difficile. Le jardin est un paysage miniature à échelle humaine. Plus encore, il a l'ambition d'être une image du monde. Ce monde a été ordonné. Le jardin a été complètement modelé par l'homme ; il est en tout point artificiel. Il est fertile, frais, coloré et odorant. Il est enclos. Ces jardins et vergers ont toujours joué un rôle important dans la vie en Orient, dans les pays kurdes et dans leur littérature. Il est lieu de repos (l'eau de la fontaine ou de la source y est fraîche) ou de refuge, lieu de rencontre ou de réflexion.

Mais se pose le problème du regard que les Kurdes posent sur leur environnement « naturel ». Comme en Occident, sous l'influence des Romantiques, y a-t-il eu, chez les Kurdes une contemplation « romantique » (pour la nature elle-même et non plus pour les forces « magiques » qu'elle serait susceptible d'abriter) de ces éléments naturels, non maîtrisés, et d'échelle inhumaine, à l'origine des paysages ? J'avancerai (et ce sera à vérifier) que c'est à travers le regard que l'Occident a porté sur la nature et particulièrement sur le « Kurdistan » qu'un paysage kurde s'est construit sur un modèle occidental. Les voyageurs occidentaux ont contribué à façonner ces images qui, aujourd'hui, sont présentes chez les Kurdes. Le développement du nationalisme en Europe a contribué à la formation du paysage, en tant qu'image de la nation. Il semble que le paysage kurde, naisse chez les Kurdes avec le développement des idées nationales kurdes. Il n'y a pas d'écrits kurdes sur le paysage proprement dit avant le 20<sup>e</sup> siècle. Si les Kurdes n'ont pas lu les récits de voyage occidentaux, les écrivains nationalistes sont toutefois au fait des idées nationales occidentales.

Nombre de récits de voyage (occidentaux), dès le 19<sup>e</sup> siècle, font état de ces paysages « immenses » du Kurdistan (qui auraient même façonné l'être kurde). Thomas Bois intitule un de ses chapitres : « *Le Kurde observe la nature en artiste* »<sup>93</sup>. Mais n'est-ce pas lui qui, plutôt, perçoit le Kurde comme tel, ou lui attribue un regard occidental, qu'il n'a certainement pas, sur son environnement. Car si le Kurde est un artiste, ce n'est évidemment pas un paysagiste français, anglais ou allemand. Ces idées peuvent également rejoindre les images des Kurdes ou, alors, des Afghans, « derniers combattants romantiques », selon un point de vue occidental. Thomas Bois écrit : « *le Kurdistan est un pays pittoresque, aux sites sauvages, où les escalades fatigantes de rochers à pic sont compensées par la vue de couchers de soleils féériques, par la fraîcheurs de cascades gigantesques, par le chant de milliers d'oiseaux qui hantent ses bosquets, par la saveur des fruits de toutes espèces, de ses innombrables jardins* »<sup>94</sup>. Il compare le Kurdistan à la Suisse (mais en moins moderne !) et dit que les Anglais le comparent à l'Ecosse. Une telle image du « Kurdistan » se retrouve dans un nombre impressionnant d'écrits occidentaux (même contemporains) sur ce pays, de quelque nature qu'ils soient. Ce discours se retrouve aussi chez les Kurdes contemporains (20<sup>e</sup> siècle), que ce soit dans la littérature, la peinture ou encore dans les écrits et toutes formes de discours politiques<sup>95</sup>.

Quoi qu'il en soit, cette image du Kurdistan est désormais ancrée dans l'imaginaire kurde (se fait identité), dans celles de certains peintres aussi ; cela du fait des échanges (certainement véhiculés par les Ecoles des Beaux-Arts où la plupart ont étudié et par la vie en exil), de l'importance du regard que porte l'autre sur soi (déjà l'Empire ottoman considérait la montagne et ses habitants comme kurdes) et du développement du nationalisme, nécessitant l'élaboration d'un paysage différencié.

« *The desert swallows my mountains* » écrit Sherco Bêkes lorsqu'il parle de l'arrivée de l'Islam chez les Kurdes<sup>96</sup>. L'image de la montagne, sans équivoque, symbolise le pays kurde.

---

<sup>93</sup> BOIS, 1946.

<sup>94</sup> Id. : 58.

<sup>95</sup> De même, nous pouvons penser à la Fournache, montagne de la Drôme que Remzi a peinte pendant 12 ans. Après avoir vu un documentaire sur le Kurdistan, ses amis lui ont dit : « *Ah oui, on comprend* ». Remzi dit : « *c'est eux qui m'ont fait découvrir ça. Ça ressemble finalement. [...] il y a certainement un lien avec le village de mon oncle à la montagne* » (notons qu'il ne dit pas Kurdistan), d'après les deux interviews avec l'artiste. D'où l'importance du regard extérieur.

<sup>96</sup> 2000 *images 2000 words 2000 years*, 2000.

Comment pourrait-on dire que les artistes étudiés dans ce travail contribuent à la création d'un paysage kurde, assoient cette image et créent le « génie du Kurdistan » ?

## II. C. 1. Des lieux sans place

Il est difficile de parler de production d'un paysage unique. Ceci pour deux raisons. D'une part, le lieu d'origine (village natal à grande échelle) est, nous l'avons vu, un référent obligé. Ces lieux et milieux sont divers, dans la peinture comme dans leur matérialité. D'autre part, l'intention et les sentiments du peintre vont créer des paysages particuliers, appropriés à leurs discours. Si les formes sont différentes, nous pourrions toutefois distinguer deux types de paysage. La production du paysage kurde passe d'abord par la délocalisation des images.

Bien que quelques titres évoquent la peinture du paysage, *Landschaft*, *Espaces brûlés*, *Mémoire des lieux*, etc., les références explicites à un paysage du pays kurde (ou Kurdistan) sont rares. Seul Topal, peignant des scènes de villages, les localise « *au Kurdistan* » (les *Cueilleuses de mûres* par exemple) dans ce qu'il peut avoir d'abstrait et ainsi d'essentiel : « le Kurdistan est ainsi fait » ou « c'est une scène exemplaire de ce que l'on peut voir au Kurdistan », se dira-t-on, face au dessin. Lui-même s'est attaché à peindre un « paysage kurde » (*Kurdische Landschaft*), très simple. En même temps, l'absence de localisation précise (à une grande échelle) des espaces peints permet la généralisation, l'uniformisation. Les paysages de Bahram, les espaces de Bachar et des autres ne sont pas situés. Aucune scène ne s'inscrit dans un lieu précis. Également, aucun d'eux ne fait référence explicite aux milieux naturels ou à l'environnement physique. Ce qui permet de les localiser, ce sont des objets caractéristiques, « typiques » ou folkloriques – que nous avons vus plus haut – et qui ne peuvent qu'être, de ce fait, spatialisés. C'est aussi en connaissant l'origine de ces peintres et les images habituellement produites du Kurdistan que nous pouvons localiser ces espaces et les caractériser. Cet espace est vaguement un espace kurde (on y présente l'habitat kurde, les hommes et leurs activités kurdes, etc.).

Ce qui constitue un paysage kurde unifié est peut être alors les traditions et activités humaines (toujours représentées dans un cadre spatial). D'autre part, c'est par l'absence de localisation à petite échelle que l'on peut faire allusion à un paysage kurde propre.

## II. C. 2. Appropriation des éléments naturels

Un paysage particulier peut être identifié à celui du peuple ou de la nation lorsqu'il est qualifié de « kurde ». On lui donne en tout cas des références identitaires. Cette identification passe aussi par l'appropriation des éléments qui le composent ou, pour le moins, composent l'environnement naturel de ce peuple. Penchons-nous sur le travail de Topal : *Pflanzen vom kurdischen Blut* (« ce que le sang kurde a fait germer »). Y sont présentés quatre dessins intitulés : « Falaise de sang kurde » (*Kurdische Blutfelsen*), « Paysage kurde », « Nuages kurdes » et « Soleil kurde sur les rochers ». La représentation de ces éléments est très simplifiée. Avant l'invention du paysage (occidental), la représentation (picturale) de la nature utilisait des codes. Dans les miniatures ou les « pays » peints en arrière plan de scènes religieuses, de portraits, un rocher signifiait la montagne, un arbre la campagne, deux, la forêt, etc. Peut-on voir, dans ces dessins, l'utilisation d'une codification similaire, s'inspirant des miniatures traditionnelles ? Par ailleurs, ces éléments que l'on retrouve très souvent chez Topal, et le soleil avant tout, rappellent, sans doute possible, la religion des Kurdes, antérieure à l'Islam, le Zoroastrisme. Le soleil, le feu et la lumière représentaient la lumière, le Bien. Toute vie devait être respectée, les arbres et les rochers étaient objets de culte.

L'élément le plus important ici est l'intervention du sang kurde dans la composition des éléments naturels les plus élémentaires. Le sang kurde, à leur source, leur permet d'exister. Entrant dans la composition de la nature, il la « kurdifie ». Le « paysage kurde » de Topal n'est composé que de trois arbres. Fait-il allusion aux jardins de son pays, havre de paix et jardin d'Eden ? La seule signification « objective » que l'on puisse tirer de ce dessin est que les racines de l'arbre absorbent le sang, sont faites de sang. Le peintre met en évidence le rapport sol / sang que peut désirer entretenir une nation ou une volonté nationale. Même si les Kurdes ne sont plus là, ils ont marqué leur milieu en ses points les plus intimes et la légitimité sur ce sol ne peut être contestée. C'est aussi une manière de fusionner avec la nature, culture (issue des pratiques religieuses) de poids chez les Kurdes.

Nous pourrions retrouver des intentions similaires dans le paysage de Rebwar. C'est un paysage abstrait réalisé à la manière d'une carte en coupe décrivant les différentes époques géologiques, les matériaux déposés, accumulés, transformés. Du haut vers le bas, figurent des reliefs montagneux, quelques maisons reconnaissables aux fenêtres, des collines plus douces, un couple enlacé, les visages du couple, en miroir, une chambre. Chaque élément semble constituer une des couches géologiques composant la terre. Le couple est allongé au centre du tableau. Fondu dans le sol, il en fait partie. Les arbres, lignes verticales fortes, prennent racine

derrière les collines. En bas à droite, dans la « chambre », on retrouve des motifs très utilisés dans les tissages kurdes et dans les tableaux de Rebwar, ainsi que les motifs solaires du peintre (planche 20).

Hommes et sol sont mêlés. Les éléments naturels ont une identité kurde. Il s'agit bien de pays kurdes peints dans ces tableaux.

### *II. C. 3. Deux aspects du paysage kurde.*

Nous avons déjà entraperçu les composantes des paysages kurdes. Il a été précisé qu'il pouvait en être dégagé deux types, malgré les diverses origines des peintres et les diverses places représentées. Il s'agit de la montagne avant tout, image d'un pays dur, inaccessible. C'est élément sera facilement associable à l'image de la nation.

#### *II. C. 3. a. La montagne ou comment la nature fait l'éloge de la nation.*

Le premier paysage qui se dégage de ces représentations est un paysage immense, trop grand pour l'homme, majestueux. C'est un paysage vu à la manière occidentale (même s'il n'est pas forcément représenté par des formes picturales classiques) ; paysage d'une nature vierge de toute intervention humaine, sauvage et romantique. Un paysage qui « *éveille toutes sortes de sensations et d'émotions chez l'homme* », pour reprendre les termes de Ghazizadeh. Ce paysage est composé de hautes montagnes, parfois enneigées (Ghazizadeh), parfois désertiques (*Montagne de Sardasht*, KCC, 1989). Ces cimes sont inaccessibles pour l'homme (voir chanson de la perdrix citée en note plus haut). Jamais l'homme n'est représenté dans ces hauteurs. Seul le peshmerga (combattant kurde) y a accès, en fait son refuge. La montagne le protège. Rebwar écrit dans son journal, alors qu'il était peshmerga : « *C'était le matin. La pluie tombait doucement. J'ai amené le cheval au sommet de la montagne. Les fleurs y étaient plus épanouies, l'herbe plus haute* »<sup>97</sup>. Ce qui reste accessible à l'homme du commun, ce sont les parties basses des versants. Ces versants sont alors recouverts d'herbe verte et grasse. Le long de ces versants s'écoulent les torrents violents. Etrangement, ce paysage classique dit du Kurdistan n'est pas celui qui figure le plus chez les peintres. En fait, il n'existe vraiment que

---

<sup>97</sup> REBWAR, 1995 : 22.

chez Ghazizadeh. Chez les autres, les hautes montagnes, figurées sous formes de relief aux traits symboliques, plus que représentatifs, n'apparaissent qu'en arrière-plan. Et chez Ghazizadeh, ce paysage sert essentiellement de décor à la lutte armée des combattants kurdes. Dans un pays immense, ces scènes sont plus marquantes. L'homme semble dérisoire, le combat courageux. Il en est ainsi de trois de ces tableaux. Le premier représente une colonne de combattants kurdes, gravissant les pentes d'une montagne, dans la neige. Ils sont vus de haut et semblent perdus dans cette immensité blanche et hostile mais cependant protectrice du fait même de son hostilité. Cette vision du Kurdistan se retrouve dans le film de l'Iranienne S. Makhmalbaf, *Le tableau noir*. Un pays difficile sans horizon, sans issue possible, qui enferme l'homme (et le peuple). Une vision plus grandiose est celle que présente Ghazizadeh dans un autre tableau, un peu naïf. C'est la mort du martyr, permettant à ces compagnons de continuer la lutte. Dans ce tableau assez ancien, les montagnes qui se dessinent au loin sont fertiles et verdoyantes. Le ciel cependant est d'un gris menaçant. Les fleurs se développent aisément. Il écrit à son propos : « *Il y a un jeune homme qui a embrassé la terre du Kurdistan amoureuxment. Son fusil est à côté de lui, et la plaine est remplie de tulipes rouges, symbole du sang des martyrs* »<sup>98</sup>. Figurent aussi dans ce tableau les barbelés, symbole des frontières divisant le pays (planche 21). Ces images de martyrs ou de combattants, vivants, dans les hautes montagnes sont extrêmement présentes dans l'imagerie véhiculée chez les Kurdes en exil, particulièrement dans les hauts lieux du PKK ou dans ses journaux et magazines tel *Serxwebûn*. L'idée du sang du martyr est largement diffusée, l'image de fleurs rouges y est associée (voir le poème de Rebwar cité plus haut). Des multitudes de poèmes font référence aussi à ce sang des martyrs, très souvent mis en relation avec les hautes montagnes, et la liberté du pays. On peut citer *Les Martyrs* de Kamuran Bedir Khan, écrit en France (et en français), au cours des années 1970 : « *Sur les flancs des montagnes majestueuses, dans le silence, les villages dorment... Dans la crevasse d'un rocher plein d'échos un oiseau chante un chant plaintif et douloureux comme un sanglot ; le vent d'hier a emporté son nid et ses petits...* » etc<sup>99</sup>. Citons un second poème, écrit par Pîremerd<sup>100</sup>, intitulé *Newroz* : « *Des années durant la rose de notre espoir était enchaînée ; la seule rose du printemps était le sang des jeunes. C'était cette couleur qui, du haut horizon kurde apportait la bonne nouvelle de l'aube aux peuples éloignés et proches. Newroz a mis une telle ardeur aux cœurs ; les jeunes allaient vers la mort avec passion. Le voilà le soleil qui se lève du haut col de la patrie ; la couleur de*

<sup>98</sup> GHAZIZADEH, 1986 : 50.

<sup>99</sup> *Le calvaire du Kurdistan, Vers français d'un poète kurde.*

<sup>100</sup> Poète nationaliste kurde (1867-1950) originaire de Suleymaniye (Irak) qui réhabilita la fête de Newroz et lui donna des couleurs nationalistes.

*l'aurore qui brille est le sang du martyr* », etc. Un dernier poème, celui de Faiyiq Bêkes (1905-1948), grand poète kurde, *Gorani weten*<sup>101</sup> : « *Ses montagnes [celles de la patrie] hautes et enneigées symbolisent notre passé [...] Ce lieu est celui des Kurdes, la tanière des lions invincibles* ».

Tous ces poèmes, écrits au 20<sup>e</sup>, sont franchement nationalistes ; eux comme une certaine peinture sont chargés de symboles. Et ceci, encore une fois, permet de montrer la nouveauté du regard porté sur la nature de ce pays. Si les montagnes, et plus largement, un certain type de paysage, deviennent un symbole national, cela n'a pu se faire que relativement récemment et certainement orienté par un nationalisme à l'occidentale<sup>102</sup>. Il est clair que la montagne est associée à la nation kurde, la distinguant des populations environnantes. Elle porte le passé de la nation et est associée au sang de la nation. En outre, ces paysages majestueux sont énormément diffusés par Medya-TV. Trois cimes rouges (un soleil jaune qui se lève derrière elles) sont devenues les logos du Kurdistan Regional Government (KRG) d'Irak du nord. Des montagnes de même allure forment l'insigne du Kurdish Cultural Centre à Londres. Le KRG, dans son site Internet, a une rubrique intitulée « *See Kurdistan* ». Elle se présente ainsi : « *Waterfalls, mountains, rolling green hills...enjoy beautiful images of Kurdistan in this online slideshow* ». Y est présentée une « *Kurdish valley* », typique donc (planche 22). Certains des lieux présentés dans ce site se retrouvent dans la *Géographie du Kurdistan* (ainsi les chutes de Ali Beg). Ce sont les hauts lieux du pays kurde, places localisées et emblèmes.

L'autre image de ces montagnes est celle des pasteurs sur les plateaux, des sommets enneigés en arrière plan (dans le même site, le même livre et de nombreuses cartes postales on retrouve les pâturages devant l'Ararat). Ce livre de géographie présente le Kurdistan en page 10 : « *Le Kurdistan est un pays montagneux. Dans ses montagnes il y a de grands pâturages et plateaux* ». Les images (planches 23-24) font état de ce qui a été dit : plaines, sommet, ici le mont Ararat – effigie - et son berger. Y figure aussi en page 62 une étonnante photographie. Ici, le Kurdistan ne ressemble plus à la Suisse mais est bel et bien la Suisse. Trouve-t-on dans

---

<sup>101</sup> « *Chanson de la patrie* », 1935. Elle fut utilisée comme hymne « national » dans les écoles kurdes d'Irak pendant environ 20 ans.

<sup>102</sup> Dans *Mamê Alan*, principale épopée (nationale) kurde on trouve déjà des évocations du paysage. Il s'agit cependant de la version orale rapportée par Roger Lescot (20<sup>e</sup> siècle) : « *C'était le printemps, la saison de l'orge, de la floraison des grenadiers. Le fleuve était rouge comme le sang des hommes, l'onde était agitée, les vagues s'entrechoquaient et heurtaient le pied des montagnes* ». Il serait judicieux de vérifier si ces paysages sont décrits dans l'œuvre écrite de Ahmedî Khanî (1684) dont il n'existe pas de version traduite. Un extrait traite de la nature, au moment de la fête de Newroz, ceci très allusivement : « *Dans le temps ancien, partout au moment où la terre devenait verte, c'est à dire le jour du Nouvel An, tout le monde sortait de la maison et se dirigeait vers les plaines et les montagnes* ».

les vallées kurdes les poteaux électriques, des terrains démarqués par les barbelés ou des toits en pente ? Les paysages de montagne se retrouvent dans *Passeurs de rêves*, d'Hiner Saleem. Il y a, à la fois, l'hostile montagne enneigée (un titre la présente comme « montagnes du Caucase ») où les hommes s'entravent et meurent, mais aussi les plateaux (montagnes en dernier plan, toujours). L'homme qui disait rêver de France (« *Au diable l'Orient ! Dans 10 jours je dormirai à Paris* ») renonce finalement à son départ qu'il ne cessait de repousser. Il dit, en français : « *La France, c'est trop petit pour moi. J'ai besoin de grands espaces, de neige, de tempête, de vie* » ; puis il s'élançait vers le zozan, le plateau vert, en criant « *Azadî, azadî* » (liberté), rit, titube et embrasse sa terre. La terre où a été tourné le film, n'est pas sa terre, cependant. C'est l'Arménie, autre substitut, équivalent. D'ailleurs, faisant ses adieux la jeune fille se fera dire : « *N'oublie pas que derrière ces montagnes, il y a un pays, et il est à nous* ». Ces mots pourraient très bien sortir de la bouche du réalisateur, tournant à quelques mètres de la frontière le séparant du Kurdistan, en Arménie.

Ces images sont bien moins habituelles chez les peintres pour qui les montagnes restent un cadre sûr mais lointain, particulièrement chez Topal. Pour Rebwar, la montagne se fait petite icône, miniature. Elle est représentée simplement, puis accumulée et mêlée aux autres motifs (planches 18-20). Elle est toutefois bien présente.

Lorsque nous regardions le film de Ghazizadeh, il a dit : « *Regarde cette nature immense que j'ai vue ! Et quand je me trouvais dans cette nature, je me sentais comme un moustique* ».

### II. C. 3. b. *Les collines ou la douceur du pays*

Nous nous attarderons moins longuement sur ce paysage-ci, dans lequel le village, dont nous avons déjà parlé, occupe une large part. Ces paysages-ci sont le cadre de vie de l'homme. Les reliefs sur lesquels ils sont situés sont composés de collines, aux formes maternelles arrondies et douces, contrastant avec les versants abrupts des montagnes. Les couleurs utilisées sont, elles aussi, douces, tout particulièrement chez Bachar.

Bachar peint des paysages – mémoire. Ses lieux, dès *Les espaces brûlés*, et plus encore dans les œuvres postérieures, mettent en évidence les différentes lignes du relief : succession de reliefs collinaires et lignes d'horizon multiples. Le paysage est composé de bandes successives de couleurs différentes et bien séparées les unes des autres par une ligne noire. Ces paysages peuvent nous faire penser à une mémoire ordonnée et à ses différentes strates, plus ou moins profondes, qui la composent. D'autre part, Bachar, dans cette même période,

forme ses paysages de petits carrés de couleurs sur un fond quasiment uni. C'est une multitude de petits objets épars, devant laquelle se plante une figure humaine définie. Ce sont des maisons, des personnages, des animaux ou des formes abstraites. Ceci peut nous faire penser, cette fois, à des traces éparses laissées par une mémoire alors plus désordonnée. Ces images de petits carrés disposés sans logique peuvent faire allusion à une des premières métaphores de la mémoire, imagée par Platon. Il assimilait les souvenirs à des oiseaux de toutes espèces et de toutes couleurs dans un colombier. Les souvenirs - oiseaux ne sont pas immobiles : être vivants, ils sont capables de mouvements et variables. Ils vont et viennent. Cette métaphore de la mémoire va également à la rencontre des travaux de Rebwar dans lesquels les oiseaux (multicolores et souvent en mouvement) se retrouvent systématiquement. Ces oiseaux, lorsqu'ils ne se déplacent pas, se font visages de l'homme. Se présentent alors des pays – mémoire mis en évidence par l'extériorité et le temps passé. Ces paysages - souvenirs sont les paysages de l'exil (planches 4 et 25).

Chez Topal, les paysages sont plus concrets mais restent doux et vivants. Des mouvements de gaieté les font vibrer. Les personnages sont en déplacement, vers le village au sommet de la colline. Les nuages passent lentement dans le ciel et se dessinent en courbes, s'arrondissent. Nous pourrions considérer ses deux dessins, *Orientalische Landschaft* (« Paysage oriental », planche 26) et *Baum mit Vögeln vor einem Dorf* (« Arbre et oiseaux au-dessus d'un village », planche 27), comme l'image du paysage collinaire. C'est-à-dire l'image-type. Si je n'ai jamais rencontré, au cours de cette étude, une image précise du jardin ou du verger (que l'on trouve dans la littérature et concrètement dans les villes et villages), ce peut être chez Topal que cette image s'ébauche. Dans le premier dessin, un arbuste qui peut être une vigne, plante du jardin d'Eden ; dans le second, un grand arbre feuillu, abritant le village, s'offre comme refuge aux oiseaux. Les tapis disposés sur les rochers, leurs motifs qui se retrouvent sur les nuages évoquent aussi le jardin. En effet, le jardin a souvent été dépeint dans les miniatures, la poésie ou les tapis. La structure même des tapis, en croix, peuvent être une allusion à la forme du jardin d'Eden dans lequel les quatre fleuves se rejoignent en son centre. Cette forme structure les jardins islamiques et orientaux. « Paradis » était le nom donné aux jardins de la Perse qui reprenaient cette structure. On lira dans *Goranî weten*, hymne au pays non nommé : « *son eau est l'eau de jouvence, sa terre est une perle* ». L'eau de jouvence est celle du paradis. De plus, le jardin peut être une sorte de tapis, dans sa composition et sa fonction. Les tapis, en outre, étaient disposés dans les jardins, pour le repos.

Les villages, ici, ne sont plus vus d'en bas, mais d'en haut, à partir de ces jardins reculés. Les différentes échelles spatiales se succèdent et sont continues. De la feuille de l'arbre au rocher jusqu'au village, le regard embrasse les différents niveaux. Par la fenêtre du jardin, ou penché au-dessus de ses murs, on embrasserait de la même manière ces différentes échelles. Dans le premier dessin, on retrouve les rochers aigus de la montagne protégeant le village. Encore une fois motifs humains et éléments naturels sont mélangés (dans les nuages), inscrivant ainsi un élément « universel » dans une certaine identité, orientale, selon le titre. Mais cet Orient est aussi kurde.

### *II. C. 3. c. Trouver une unité*

Comment trouver l'unité du pays parmi la diversité des images produites ? Comment tous ces peintres, d'origines géographiques très différentes (désert, montagnes, plateaux, etc.), construisent-ils une certaine image du pays ?

C'est essentiellement à travers la représentation des activités de l'homme que cette unité se crée. Malgré des origines diverses, l'origine revendiquée est l'origine rurale. Ainsi on retrouve dans chacune de leurs œuvres ce milieu rural, essentiellement représenté par l'activité agricole et l'élevage, mais aussi par le village. Ces éléments lient les œuvres et les peintres entre eux, ils unifient l'image du pays. Du milieu rural et d'un monde proche de la nature découlent deux types de paysages ; dépendants de l'altitude, ils sont complémentaires. Le premier est fondamentalement lié à cette vie rurale, mais aussi à l'exil : ce sont des paysages mémoires, liés à ce qui a été quitté (terre, famille, etc.). C'est un paysage intime, doux et arrondi, pouvant rappeler la figure maternelle. La montagne, elle, se fait icône nationale (bien que le village puisse l'être aussi, mais de manière moins spectaculaire). Elle rappelle les difficultés, les luttes, l'histoire. Avant tout la montagne est majestueuse. Elle est destructrice ou protectrice. C'est l'image essentielle du pays des Kurdes ; celle que nous retenons par clichés. C'est l'image qui a été retenue, politiquement, pour décrire le pays des Kurdes, le Kurdistan. Un simple sommet permet désormais de faire allusion à ce pays. Ce pays est reconnu à l'échelle du pays natal, petite région ou à celle du Kurdistan. Ce Kurdistan simplifié est plus difficilement localisable que la grande échelle de la région et pourrait exister

sous l'unique forme de la montagne abstraite, idéale et sans place<sup>103</sup>. Les peintres qui n'exploitent pas ces images tentent peut-être également de sortir de ces clichés nationaux, effigies du Kurdistan.

Ainsi, j'ai souhaité voir ce que signifiait le terme de Kurdistan pour ces peintres, au-delà du paysage kurde créé. Existe-t-il des référents territoriaux dans lesquels ils localisent les images produites ? Pourquoi choisit-on l'un plutôt qu'un autre ?

---

<sup>103</sup> On peut également regarder le dessin, planche 28, réalisé par un enfant kurde irakien. On y retrouve également une synthèse des éléments des pays kurdes, mais d'un autre point de vue, intérieur cette fois-ci. On voit que l'on trouve peu de différences.

### **PARTIE 3**

#### **DES TERRITOIRES IMPROBABLES**

La localisation des espaces, lieux et scènes décrits dans la peinture, se fait de manière assez allusive. Les peintres ne cherchent pas forcément à dire : « Je peins mon pays » ; « voilà mon pays, le Kurdistan ». Pour l'essentiel, ils peignent d'abord, et se disent kurdes si on leur pose la question, ils disent aussi s'inspirer de leur pays. D'autres, comme Topal et Ghazizadeh parfois, ont peint « le Kurdistan » de manière explicite. Le Kurdistan est donc, on le voit dans ces tableaux et ils le disent souvent, le pays de leurs origines. Il y a aussi au Kurdistan des paysages typiques, qu'ils décrivent. Et le Kurdistan devient ces paysages ; celui du village et des collines, celui de la haute montagne. Mais Ghazizadeh, en regardant le film de son voyage au Kurdistan, s'indigne : « *Le Kurdistan, c'est ça, c'est pas celui qu'on montre à la télé* ». Ce Kurdistan, c'est la misère dans laquelle est plongée la population qui ne vit pas mais survit, insiste-t-il ; celui de la télé, des clips de Medya-TV, c'est les paysages fleuris devant lesquels il s'émouvait alors, qui lui faisaient tourner la tête. Il avait oublié cette misère<sup>104</sup>.

Ainsi, plus qu'un lieu, le Kurdistan semble devenir métaphore de la douleur des Kurdes. Il perd ses qualités territoriales et devient abstraction, semble-t-il. Lorsqu'on demande aux peintres ce qu'est le Kurdistan pour eux, ils éprouvent quelque difficulté à répondre.

Remzi répond en parlant du problème de la langue et de la culture, d'un territoire partagé par quatre frontières artificielles. Puis, il parle de son petit village, « *auquel on pense toujours* »<sup>105</sup>, c'est-à-dire immédiatement, en premier lieu. La grande échelle est la plus précise ; cela vaut pour les souvenirs. Lorsque je lui demande de le décrire, le Kurdistan, il dit : « *Oh la la ! Vous m'embarrassez. C'est pourquoi j'aimerais que vous alliez voir un autre Kurde. Pour moi, c'est trop loin, je n'y arrive pas* »<sup>106</sup>. Le Kurdistan ne se définit pas territorialement, si ce n'est par des clichés, en référence à des objets précis, ou à des paysages. Des pôles apparaissent dans cet espace : ce sont les villages natals, les familles, certains

---

<sup>104</sup> De la même manière, on peut lire dans KON-KURD (1998) : « *Villages in ruins, abandoned homes, food embargo... This is the Kurdish reality you don't see...* »

<sup>105</sup> Interview avec Remzi, Paris, 10 février 2001.

<sup>106</sup> Id.

paysages, certains lieux. C'est difficilement que ces pôles se lient l'un à l'autre et forment un tout, une entité territoriale distincte. Aucun de ces artistes, d'ailleurs, n'a fait allusion à une délimitation possible de cet espace, délimitation qui l'unifierait. Ou bien le pôle principal d'une représentation individuelle (mon village) forme le tout, ou bien le tout (le Kurdistan) est considéré dans son abstraction. L'entité territoriale Kurdistan se définit par son inexistence et son morcellement qui a empêché son existence. En outre, le terme de Kurdistan devient synonyme de la question kurde (question éminemment territoriale, notons-le) et dépasse son sens initial, étymologique, c'est-à-dire son sens de pays. Peut-on avancer l'idée d'un pays considéré autrement que par sa localisation et sa spatialisation ?

Lorsque la même question est posée à Bachar, il va d'abord distinguer ses points de vue : celui du peintre et celui du politicien. En tant que peintre, le Kurdistan « *c'est la vie, c'est les jeunes, c'est notre porte, c'est les murs, c'est la terre, c'est la mémoire, c'est l'histoire, c'est tout* ». Puis il va dire : « *mais je n'ai jamais utilisé le mot de Kurdistan, vous voyez, c'est politique. Politiquement, parler du Kurdistan, c'est autre chose [...]. Le Kurdistan de la politique, c'est la cendre, c'est douloureux. C'est toujours cassé, les villages détruits, les gens tués. Et je ne veux pas qu'il s'approche celui là, de là* », dit-il en montrant la pièce où il peint. « *Je ne veux pas emmener l'enfer dans mes tableaux* ». En fait, le terme de Kurdistan a été utilisé auparavant, à plusieurs reprises dans l'interview, lorsqu'il parlait de sa jeunesse, de sa famille et de sa petite région. Le discours spontané use du terme Kurdistan pour parler de son petit pays de l'enfance. Ceci met en évidence la difficile définition de ce terme, Kurdistan. Il faut faire attention à l'utiliser ou à ne pas l'utiliser selon ce dont on souhaite parler. L'ambiguïté est un phénomène récurrent dans les discours. On est partagé entre la beauté et la misère du pays. Ce pays devient alors double et il faudrait deux termes pour en parler. Le Kurdistan, mot tabou et chargé de revendications politiques, ne peut plus être utilisé simplement pour parler du pays natal.

Certains, comme Bachar, refusent à l'enfer l'accès aux tableaux. D'autres sont partagés entre la vision d'un Kurdistan à l'image d'un paradis perdu, et une vision à l'image de l'enfer.

Le Kurdistan, ou plutôt le mot, est, avant toute chose, politique et noir, bien qu'il soit difficile de ne pas l'utiliser lorsqu'on parle de la région, de son enfance, de ses mémoires. Le Kurdistan de l'enfer prend autant d'importance (impact, nombre de représentations, etc.) dans la peinture et dans les représentations que le Kurdistan de l'enfance et des beaux paysages. Il reste tout autant symbole, histoire ou mémoire, plus que localité ou pays. De manière

générale, on verra dans les images de ce Kurdistan la destruction de toutes les images du premier Kurdistan, celui des origines, de la famille, du village et des montagnes. A travers l'élaboration de ces nouvelles images, on le verra se déconstruire, se perdre. S'échapper, même si ce sont les hommes qui fuient. Le pays construit comme un jardin d'Eden originel est défait par les nouvelles images d'un enfer. Mais ces nouvelles images mettent aussi en évidence le fait que le Kurdistan n'a jamais existé comme pays et que son malheur vient de là. Les images d'un jardin Eden sont celles d'un passé lointain mais aussi d'un idéal à trouver ou d'un rêve.

### *III. A. Le Kurdistan ou la question kurde ?*

#### *III. A. I. Un Kurdistan lunaire*

Le Kurdistan peut être un terme abstrait, englobant la totalité de la question kurde. Le Kurdistan est un des buts de la lutte des Kurdes. Il a pu être l'objectif principal, supposant résoudre, par son existence, tous les problèmes et la question kurde dans sa globalité. Le rêve du Kurdistan s'illustre dans les tableaux. Mais dans une minorité. Le rêve du Kurdistan nécessite la lutte des Kurdes pour la création de ce pays, jusqu'alors refusé. Les représentations, cela a été vu chez Ghazizadeh, s'attachent à célébrer les peshmergas. Ils reviendront, à de nombreuses reprises dans les tableaux de Topal. Les dessins de *Freiheitskampf* (« Combat pour l'indépendance », planche 29) illustrent l'homme et la femme combattants. Ils sont armés de fusils qu'ils brandissent, comme le drapeau du Kurdistan (une de ses multiples variantes), orné d'un soleil<sup>107</sup>. Dans le ciel, passent les oiseaux ; oiseaux de paix et de liberté qui, eux aussi, soutiennent les drapeaux. Dans une autre toile, les falaises saignent, les têtes coupées des martyrs reposent sur ces falaises et nous font face. Une chose importante est certainement la présence des femmes et des enfants dans leur bras. Ceci indique qu'elles ont dû partir de chez elles, a priori menacées. Mais aussi que la lutte est celle du peuple tout entier, pas seulement d'une minorité d'hommes. Il semble nécessaire d'inclure

---

<sup>107</sup> De plus, c'est dans ces types de représentations que les trois couleurs kurdes vont fréquemment revenir.

la femme dans la lutte (Une telle image de la femme provient aussi certainement de l'idéologie du peintre – et encore de l'image de la mère patrie) <sup>108</sup>.

Le cadre de ces scènes est important. Il n'y a ici plus aucun paysage, plus de représentation concrète. Quelques rochers ou falaises rappellent les cratères lunaires. Cette atmosphère se retrouve dans beaucoup des tableaux de Topal (voir le tableau à l'ouest, planche 15). On pourrait y voir une image de la haute montagne rocheuse. J'y verrais plutôt une déterritorialisation, si ce n'est du Kurdistan, de la lutte pour ce pays. Le Kurdistan de *Kurdischer Freiheitskampf* (« Combat pour l'indépendance kurde »), est un Kurdistan national, car on y retrouve le drapeau, symbole d'un pays (dans le sens d'Etat au gouvernement propre) ou d'un désir de pays (planche 30). La déterritorialisation semble se faire sciemment chez Topal. Il voit la place de la lutte comme une place surréelle. La lutte des Kurdes (vêtus de costumes kurdes, en armes et brandissant le drapeau) a lieu hors de la Terre, dans un non-lieu. La lutte ne semble être qu'un rêve, relève de l'imaginaire. L'espace est plein de petites planètes et de tourbillons, trous noirs. La Terre, vue de l'extérieur, est perdue dans l'espace. Elle a cependant son Kurdistan, un drapeau y a été planté comme on l'a fait sur la lune. Il est difficile de dire s'il perçoit le Kurdistan comme la lune, rêve de l'homme, inaccessible, car on se perd dans les espaces multiples. Vraisemblablement, le peintre prend du recul par rapport à l'idée de Kurdistan et questionne sa territorialité. Est-il légitime ? Peut-il exister ? N'est-ce pas qu'un rêve inaccessible ? Le combat n'est-il pas vain ? Toutefois, même si la Lune n'a longtemps été qu'un rêve, nul n'ignore que les hommes, dans un accès de folie et de démesure y ont accédé et y ont laissé leur trace.

En outre, malgré le portrait de combattants valeureux (les bras tendus vers le haut soulignent une attitude active et positive), l'habitat troglodyte, les couleurs sombres et le dénuement des hommes et de la terre tracent un portrait ambigu de la société kurde. Obscure, malheureuse, abandonnée, (dés)abusée ?

L'idée d'un Kurdistan lunaire, c'est-à-dire territorialement abstrait, délocalisé et impossible ne se trouve pas uniquement chez cet artiste. Un tableau d'un artiste kurde, Walid Mustafa qui exposa au KCC en 1989, s'intitule *La Lune* (planche 30). La localisation est une fois encore confuse. La lune s'est levée au-dessus de la Terre, semble-t-il ; mais cette terre ressemble aussi à la lune. Quelques traits figurent des reliefs montagneux et plongent dans une sorte d'autel, dans lequel est également planté un drapeau ; celui du Kurdistan ? Le Kurdistan n'a plus de place, relève du domaine du rêve et du fantasme.

---

<sup>108</sup> Voir *Kampf für sozialistisches Kurdistan* (« Combat pour un Kurdistan socialiste »), Topal, où une femme courbée sur les soldats, crache les mêmes mots de « *Sosyalist Kurdistan* ».

### *III. A. 2. La question kurde : prédominance du sol*

Dans quelques tableaux, le Kurdistan qui se présente comme un rêve n'a plus de support matériel et physique. Il est assimilé à la question kurde de manière abstraite. Les paysages sont gommés et laissent la place à des lieux sans lieu et sans nom, irréels. Est-ce pour autant que le problème du sol et de la territorialité du Kurdistan disparaissent, comme on pourrait le croire ?

Il semble que non, tout au contraire. L'ancrage des hommes dans différents espaces (par leurs échelles et leurs natures) a été vu précédemment. Ce sol est représenté comme une mémoire, comme la condition d'existence de l'être kurde. Ce sol très présent n'en demeure pas moins abstrait car il n'est pas spatialement déterminé. Le Kurdistan de la politique, c'est à dire le Kurdistan de la cendre et de la mort, entre dans les tableaux. Plus qu'un terme politique a-territorial, ce Kurdistan a un rapport très concret au territoire, au sol. Car le Kurdistan de la mort, c'est la destruction de ce sol comme support de la vie, de la culture, de la mémoire.

#### *III. A. 2. a. La mort du Kurdistan*

Ce poème, à mes yeux, est l'illustration quasi parfaite de ce que l'on retrouve dans les tableaux des peintres kurdes, et dans l'imagerie kurde en général :

*« A village once stood here embraced by trees,  
Divided by a stream surrounded by hills.  
Almond trees in spring stood red and white,  
Herds of sheep grazed in the nearby valley.  
Merry folks once dwelled in this very place,  
Working hard on land they held in grace.  
In their colourful dresses pretty girls chattered,  
Admired by young lads with heart full of love.  
Old men sat on grass in joy smoking pipes,  
Women gossiped and laughed spinning their wool.  
Children ran around singing innocent songs ;  
The thought of death far, man and nature smiled.  
Today there is silence, no one can be heard ;  
The village in ruins the stream is dead.*

*Only one in thousands is this Kurdish village ;  
Dear God enough misery ; give Kurdistan life <sup>109</sup>».*

Nous retrouvons dans ce texte tous les éléments dépeints précédemment : le village et le jardin frais, le bétail et le dur travail de la terre ; mais aussi le paysage doux de collines et de vallées où une population paisible, gaie et résonante de vie (*chattered, gossiped, laughed, singing*) habitait. L'harmonie est rompue : le village est ruine, la nature (torrents, arbres et bêtes) est morte et la population s'est tue. La phrase « *Give Kurdistan life* » renvoie à la mort de ces milliers de villages. Elle dit aussi que le Kurdistan n'a jamais existé, que son existence est impérieuse. Une nouvelle image du Kurdistan va être récurrente : celle du village détruit. Cette image va se construire comme le contraire absolu des premières représentations.

*\* La fin des villages*

Les ruines sont la nouvelle forme sous laquelle est représenté le village. Ce village occupe la même situation topographique. Il est sur les collines, ou dans les creux, protégé par ces mêmes collines. Mais les collines n'ont pas suffi. On le voit très bien dans les *Dorfszene* de Topal (planche 12). Le paisible village laissera la place à un tas de ruines. Leurs corollaires vont être le feu, la fumée et les cendres. Les couleurs s'y référant sont très utilisées : le rouge et orange du feu, le noir de la calcination, les gris et bleus de la fumée et des vapeurs toxiques. Le paysage de Bahram est à l'image de ces destructions. Il semble qu'une couche de lave se soit déversée le long de la pente, brûle la terre et fige le village. Les arbres qui demeurent debout sont à demi rongés par le feu. Le tableau s'appelle *Dorf in Schwarz* (« village en noir ») ; il porte les couleurs du deuil. Ses paysages se noircissent (planche 31). Dans le tableau de Ramsi ne figurent plus que quelques traces de la maison. Il s'en élève les fumées rousses et le ciel se charge de ces teintes (planche 32). Le tableau de Ramzi Ghotbaldin figure un entremêlement de corps humains et de tentures mis à terre (planche 36). L'habitat, qu'il soit en dur ou non, s'est effondré et disparaît. L'image de ce pays en ruine est véhiculée par les organisations politiques kurdes. Dans le livre *You are responsible for this genocide*, recueil photographique d'atrocités dites commises par le gouvernement turc, la Confédération des associations kurdes en Europe (KON-KURD / PKK, 1998) présente le pays détruit sous

---

<sup>109</sup> *Remembering a Kurdish village*, Shahin B. Shorekli (Australie) ; diffusé par : [www.clark.net/kurd/Zagros](http://www.clark.net/kurd/Zagros)

un angle identique. Chaque idée représentée dans la peinture l'est aussi dans ces photographies (planche 35).

Ces représentations picturales rappellent les destructions opérées dans chacun des pays où se trouvent les Kurdes. Si ces destructions pouvaient être des phénomènes récurrents dans l'histoire des Empires perse et ottoman, elles prennent une ampleur considérable dans la seconde partie du 20<sup>e</sup> siècle. Durant la période de la guerre avec le PKK, 1779 villages et hameaux ainsi que 6153 habitations isolées (*settlements* dans le texte) furent détruits<sup>110</sup>. Des politiques d'arabisation des zones de peuplement kurde commencent dès 1963 en Syrie et en Irak. Cela signifie aussi destruction des villages. Cette politique s'accélère en Irak dès 1975. Dans les années 1977-78, un cordon sanitaire de 18,5 miles de large est créé le long de la frontière irano-irakienne, ceci entraînant d'amples destructions (et départs). Selon le quotidien *al Thawa*, organe du parti Baath, 28 000 familles furent déportées<sup>111</sup>. L'Anfal est bien sûr le point culminant de ces destructions organisées : 2000 à 5000 villages détruits. Aujourd'hui, la plus grande tâche du Gouvernement Régional du Kurdistan est la reconstruction (via le Ministère de la reconstruction).

Avec la disparition des villages, le lieu d'origine, garant de la mémoire, disparaît. Les villages sont les témoins concrets de la présence kurde sur le sol ; c'est aussi pour cela que les gouvernements ont entrepris leur démolition (aujourd'hui, dans les zones kurdes sous contrôle irakien, on détruit les cimetières kurdes comme on a supprimé alors, la toponymie kurde). Avec les destructions des villages, c'est aussi une grande partie du « paysage kurde » qui disparaît en fumée. Il convient de rappeler que ce ne furent pas seulement les villages qui furent victimes des destructions, mais aussi les champs cultivables, les pâturages, les sources, les forêts (par le feu, les mines antipersonnelles, etc.). Ceci a lourdement modifié le paysage mais aussi et surtout les structures agricoles et économiques, ainsi que l'habitat et la donne démographique.

Ces destructions ont pour effet immédiat le départ des populations. La première image qui a été développée est celle de paysans travaillant aux abords des villages ou rentrant calmement dans ces villages. L'autre image qui s'impose présente un mouvement inverse : le départ, figuré par un déplacement du haut vers le bas (*Dorfszene*, Topal, planche 12 ; Rebwar, pour

---

<sup>110</sup> *Turkish Daily News*, 31-05-2000.

<sup>111</sup> *Al Thawa*, 18 septembre 1978, cité par HRW/ME, 1995 : 25.

Halabja, planche 33). Le départ est une fuite conséquente à la destruction de l'habitat. De plus, c'est désormais en bas, dans les creux et recoins que se situent les hommes. Leur position n'est plus verticale mais horizontale. Après la fuite, les hommes sont dépourvus de tout mouvement et couchés. Après les éclats des destructions, il y a le silence évoqué par ces silhouettes assoupies (voir aussi *Im Schatten des Dorfes*, planche 8). Ce sont des silhouettes d'hommes morts également. Les scènes de village qui évoquaient la vie ne sont plus. La mort est désormais présente partout. Si l'on reprend ce que l'on a dit (partie II. B. 1.) quant à ce dernier tableau (et pourrait s'étendre à d'autres), la destruction du corps est la destruction du village via la mémoire du village dont est porteur le corps (âme). Les tableaux prennent une dimension collective.

*\* La fin de la vie*

La mort est avant tout celle des hommes. Elle est figurée par leur immobilité. Cette immobilité est certainement caractéristique des peintures sur Halabja et l'Anfal plus largement, où la mort par les gaz chimiques a véritablement figé les hommes. Pour Bahram, ce sont les corps de femmes aux bouches béantes écartelés sur les villages (*Holocaust*, planche 8), les têtes humaines comme accrochées à des planches sanguinolentes, pareilles à des trophées de guerre. Plus symboliquement encore, la mort est figurée par la tombe (essentiellement chez Bahram). Bahram utilise le symbole chrétien de la mort : la croix du Christ. Employant toujours les mêmes techniques et compositions, il crée de nouveaux paysages désolés. Aux maisons que la ligne d'horizon unit se rattachent désormais les cimetières ou amas de croix, amas de corps morts. L'utilisation de la croix chrétienne rend, pour nous, occidentaux, la lecture facile. Est-ce pour cela que ces croix, qu'on ne trouve pas dans l'Islam (mais qui sont certainement présentes au Kurdistan), ont été utilisées ? Chez Rebwar (*2000 Images 2000 Words 2000 years*), la mort est figurée par les personnages têtes baissées, enfermés sur eux-mêmes, les bras autour du corps ou de la tête. Là, elle peut s'opposer aux figures des femmes enceintes qu'il aime à peindre ; ces figures sont peut-être complémentaires, proposant une alternative à la mort, un rejet de celle-ci.

La femme occupe toujours une grande part de ces représentations du pays. Ce n'est plus la femme aux vêtements colorés, chantant ses amours, mais la veuve en deuil portant son enfant. Nous pouvons aussi nous arrêter sur la carte postale diffusé par le KCC, *Kurdistan* : femmes et enfants laissés seuls pleurent sur la tombe d'un homme, victime de la guerre ou d'un assassinat. Les photographies disposées sur les tombes, celles brandies par les « mères du

Samedi » en Turquie<sup>112</sup> ou par les parentes de disparus en Irak sont de véritables icônes / mémoires. Elles rappellent à chacun posant le regard sur elles les disparitions des hommes. La peinture se fait témoignage, elle aussi, de ces disparitions, à ne jamais oublier, à ne jamais reproduire. Ces milliers de photographies font d'anonymes des martyrs. La peinture fait d'une femme la femme du martyr ou la femme-martyr, à l'image de la mère-patrie toute entière martyre (planches 33 et 34).

La mort est celle des hommes et de la nature tout entière, nous l'avons vu. Les images diffusées par KON-KURD font état de la mort des champs rendant toute activité rurale et toute présence humaine quasiment impossibles (planche 35). La mort de la nature et la mort tout court sont allégoriquement représentées par les oiseaux. Nous avons vu les oiseaux dans les arbres ou portant les drapeaux des peshmergas. Désormais les oiseaux sont en cage (Ramzi Ghotbaldin) ou tombent du ciel. Tout le projet d'Edwarina, *La pluie d'oiseaux* s'articule autour des bombardements chimiques d'une petite ville kurde (Sergalou) en 1987, au début des campagnes de l'Anfal. Il relate la façon dont les oiseaux ont vécu l'événement ce jour-là : « *Ce matin, les oiseaux avaient été informés trop tardivement des bombardements chimiques [...] Depuis plus de mille ans, c'est la première fois qu'ils meurent sans pouvoir regarder le ciel bleu au-dessus des sommets* » (planche 36).

### *III. A. 2. b. L'exode : départ de la terre natale et origine de la diaspora*

La fuite hors des villages est la conséquence immédiate de ces destructions. Jusqu'ici, les départs (dans les tableaux) ne concernaient qu'une seule personne. Mais les peintres vont également peindre l'exil de masse, véritable exode au fondement de la dispersion plus ou moins lointaine des Kurdes et de leur formation en diaspora. Pour le coup, c'est un départ violent et absolument essentiel qui est représenté comme origine de la dispersion.

Nous sommes face à des images de groupes numériquement importants sur les routes neigeuses d'un espace improbable, chez Ghazizadeh. En parlant de ses tableaux il dit : « *c'est la fuite, hors de la terre natale qui saigne* ». Ces fuites, on les retrouve chez Hiner Saleem dans *Passeurs de rêves*, dans la neige encore. La neige gomme, non pas les reliefs mais les

---

<sup>112</sup> Ces femmes, parentes de « disparus », se rassemblent sur les places publiques où elles exhibent les photos de ces proches perdus.

propriétés humaines de l'espace : il n'y a plus de champs, de vergers ou de villages. Dans les deux travaux, il s'agit bien de la terre natale que l'on quitte. Le départ est douloureux pour la population comme pour la terre, intimement liées l'une à l'autre. Topal a également réalisé de nombreuses toiles, intitulées *Exode*. Dans ces toiles, ce n'est pas la marche, le départ à proprement parler, qui est figuré mais l'attente dans les camps. La nature y est familière et ressemble à celle des scènes de villages et de fêtes (planche 37). Il a aussi peint un départ en bateau, moyen de s'exiler vers l'Europe (in : *Pittori curdi*, 1993). Un groupe de femmes, vêtues de blanc est resté à quai et salue le bateau en partance.

L'exode est une donnée importante dans l'histoire des Kurdes et n'est pas forcément contemporain, toutefois, il s'intensifie au 20<sup>e</sup> siècle. Il entre dans la mémoire collective, et certainement plus encore chez ceux dont la vie a été marquée par l'exil. Bachar, lorsqu'il écrit sur Bahram dit que l'exil de Gilgamesh est profondément ancré dans l'inconscient de son peuple. Cet exil est plus véritablement un voyage ou une quête, qui n'aboutira pas. Il n'en demeure pas moins que ce dit exil remonte aux commencements de l'histoire (mythologique) et qu'il l'intègre à la mémoire du peuple kurde. Comme la diaspora juive gardait en mémoire ses exodes successifs, il semble que l'exode kurde va entrer dans l'imaginaire constitutif de la communauté kurde et essentiellement des communautés en exil ou en diaspora. Hourî, installé à Londres, fait de la « photographie allégorique » (cartes postales diffusées par le KCC) : des barbelés et des chaînes sont métaphores de l'oppression, une poignée de terre et une plante qui germe dans les mains d'une enfant vêtue d'une robe aux couleurs kurdes symbolisent le printemps. Ce sont des images depuis longtemps développées comme partie de l'histoire ou de la culture kurde. Il faut noter que la migration, petit à petit est considérée comme une partie intégrante de cette histoire et entre dans les mémoires collectives : Hourî la symbolise grâce aux traces laissées sur le sable lorsque la mer se retire. La mer est aussi symbole : c'est par bateau que l'on s'exile ou que l'on émigre traditionnellement vers des contrées lointaines et étrangères ; elle est une barrière difficilement franchissable. C'est par elle aussi qu'à la fin du 20<sup>e</sup> siècle, les Kurdes se séparent de leur pays. Les images de l'exode entrent aussi dans la tête des enfants et dans leurs dessins<sup>113</sup> comme expérience et trace. C'est désormais avec un grand E que l'on parle de l'Exode<sup>114</sup>.

La conséquence directe de l'exode est la diasporisation. Le terme de diaspora, employé par des chercheurs de plus en plus nombreux, est désormais utilisé par les Kurdes pour qualifier leur communauté dispersée. Aujourd'hui on trouve, dans tous les sites Internet importants,

---

<sup>113</sup> Voir les dessins d'enfants kurdes d'Irak diffusés sur Internet, planche 28.

<sup>114</sup> NEZAN. Kendal, in : *Peintres de l'Anfal*, 1993.

une rubrique *Diaspora*. Son contenu est encore peu développé mais le fait qu'elle existe est, en lui-même, significatif.

D'un coté, nous avons le Kurdistan comme pays rêvé. Il paraît inaccessible, sans espace possible. En même temps, on en parle non comme d'un territoire mais comme du synonyme du « malheur kurde ». Il est déterritorialisé. Cependant, dans les représentations iconographiques, le rapport au territoire (tout au moins au sol) est très fort. Ce ne sont pas des représentations abstraites du malheur mais très matérielles et spatiales. Comme il a été dit plus haut, le village est le territoire intime et intérieur des souvenirs d'enfance. Il est l'origine personnelle. Le village est le symbole d'un monde rural, origine collective. La destruction des villages et de la vie, corollaire du village, est la destruction du sol reconnu comme sien : le territoire de la famille, de l'enfance, des joies et de la culture ; le territoire support d'une mémoire collective et individuelle. Les personnages en mouvement marquaient l'appropriation territoriale et les fluctuations des populations sur le sol. Leurs seuls mouvements, désormais, sont ceux de la fuite. Les exodes signifient le départ hors de cette terre natale et le déracinement qui, comme perte des racines, est aussi perte de soi. Car que peut-on être sans passé si ce n'est un vide ? Ces deux aspects insistent sur la relation au sol. Et si le Kurdistan, comme entité territoriale distincte est une idée faible et peu développée (dans la peinture étudiée), la cause du « malheur kurde » est fondamentalement territoriale.

Le rapport au territoire est ambigu, nous l'avons vu avec le Kurdistan lunaire considéré, par certains Kurdes, comme une utopie. Le Kurdistan est présenté comme la terre natale chérissant ses enfants, les Kurdes. La terre saigne lorsque ses enfants la quittent. Et les Kurdes sont entièrement dévoués à cette terre - mère et sont prêts à la concrétiser politiquement. En même temps, le Kurdistan (territoire ou abstraction ?) est vécu comme un poids, un enfant à porter.

J'ai choisi deux dessins pour l'illustrer (planche 38). Chacun d'eux s'articule autour d'une forme unie qui rappelle la carte du Kurdistan. Dans l'un, le Kurdistan est une charge sous laquelle l'homme ploie mais avance. Cette forme est divisée par des pointillés qui, lignes fines et légères, alourdissent énormément la charge. Dans l'autre, le Kurdistan est une flaque de sang, les hommes cadavériques sont disposés autour de lui, en étoile. Quelques écrits signifiant : « *Le Kurdistan est le sang des Kurdes* », « *Le sang des Kurdes irrigue le Kurdistan* » ou encore « *Kurdistan = Pays du sang* ». On peut y voir un double sens : bien sûr celui des Kurdes qui se tuent pour le pays, mais aussi celui du pays (qui n'existe pas) et qui tue son peuple. Il est assez rare de voir apparaître un semblant de cartographie dans les

œuvres des peintres étudiés ici. Dans les interviews, on n'a jamais fait allusion à une éventuelle délimitation du Kurdistan, renforçant son aspect abstrait et a-territorial.

### *III. A. 3. Commémorations*

C'est plus qu'à une simple illustration des malheurs que travaillent les peintres. Certains des travaux sont issus de la mémoire spontanée, souvenirs de sensations, d'événements vécus ou observés. Toutefois, ces travaux peuvent jouer un rôle de témoignage ; les peintres montrent parfois une forte volonté d'extériorisation, la volonté de donner à voir, de faire connaître et d'empêcher l'oubli. Les travaux des peintres montrent une volonté de recréer ces racines détruites et de rappeler leur destruction, rappeler les causes de « l'Exode ». Ils font connaître, appellent au souvenir. En construisant une mémoire, ils convoquent le devoir de mémoire. Cette mémoire est travaillée au Kurdistan d'Irak, où les moyens nécessaires à son développement existent, comme dans un Etat (exemple des pages web du KRG, des universités de Suleymaniye, Arbil, Dohuk, etc.). Dans les régions kurdes, la télévision, les revues et une presse revigorée permettent l'élaboration de la mémoire. Ceci est nettement marqué en diaspora. Dans cette construction, les artistes, à travers un certain moyen d'expression, jouent un rôle important.

La cas de l'Anfal et d'Halabja, plus précisément, est particulièrement significatif. Le fait d'avoir choisi non pas une longue période mais un événement clef et marquant de cette période est intéressant. Le temps long est abstrait et complexe, l'événement, lui, peut plus facilement faire office de lieu de mémoire.

Il n'est pas un artiste kurde qui ne se soit ému du sort de la ville d'Halabja. Lors de l'Anfal, le 16 mars 1988, elle fut attaquée aux armes chimiques par l'armée irakienne. 5000 personnes trouvèrent la mort, immédiatement. La ville fut plongée dans le silence. Dès lors, la question kurde est apparue sur la scène internationale, médiatique et politique. Les populations kurdes s'indignèrent dans le monde entier. Halabja aujourd'hui est devenue le symbole de la persécution des Kurdes. Dès que l'on parle d'Halabja, on a tendance, dans divers milieux, à parler de génocide. De nombreuses organisations non gouvernementales kurdes et autres voudraient faire reconnaître le génocide du peuple kurde<sup>115</sup> ; pour cela, elles s'appuient sur les

---

<sup>115</sup> KON-KURD ; International Campaign to Indict Iraqi War Criminals (INDICT) par exemple. Human Rights Watch a déjà reconnu l'Anfal comme un génocide, ainsi que le chercheur Martin Van Bruinessen (in :

campagnes de destructions massives, culminant avec Halabja. Si elle est devenue ce symbole, c'est par l'ampleur de l'horreur, mais aussi parce qu'on l'a construite en symbole, lieu de mémoire. Et c'est avec un exhibitionnisme certain que l'on exposa (et expose toujours) les atrocités commises. Si, après une telle horreur, on ne pouvait pas dire ou représenter les camps de concentrations ou la Shoah, le problème ne s'est pas posé ici, au contraire. Après « Halabja », les artistes, en masse, se sont mis à peindre<sup>116</sup>. Remzi, qui ne peignait jamais les événements de son pays a peint pour Halabja un portrait d'après un homme qui se révéla être d'origine arménienne : *L'homme en colère*. Un an après, en 1989, l'Institut Kurde de Paris organise une exposition sur Halabja. Les peintres kurdes qui y participent éditent des cartes postales. Ils signent ce mot sur l'envers : « *I present this small gift as a souvenir so that you would remember this horrendous crime for ever* ». A ce moment, pour l'occasion, les peintres ont monté l'Association des artistes plasticiens kurdes en France (inactive à l'heure actuelle). Cinq ans après Halabja, l'Institut Kurde de Paris organise une exposition commémorative : *Peintres de l'Anfal. Mémoires du Kurdistan* (8 peintres kurdes du Kurdistan d'Irak y prirent part). Dans la présentation du catalogue, Kendal Nezan parle de l'Anfal comme de la « *version irakienne de la Shoah* »<sup>117</sup>. A priori, ces célébrations ont lieu dans toutes les places de la diaspora. Avec la *Pluie d'Oiseaux*, Rebwar s'initie à ce travail de gardien de mémoire. Il écrit : « *Si je ne suis pas comme vous [les oiseaux], une histoire perdue, je vous promets de raconter partout la pluie mortelle des oiseaux du Kurdistan, le frémissement de leurs ailes, pour que l'humanité entende le cri sans voix de mon pays* »<sup>118</sup>. En 1998, Rebwar expose à Londres son travail, *5000 victims 5000 portraits*, en collaboration avec *the Kurdish Association West London*. La plaquette de présentation de l'exposition parle ainsi de son œuvre : « *his work reflected the anniversary of the Halabja massacre, where 5000 people in the town were subjected to chemical genocide [...] This was a historical tragedy for the Kurdish Community etc.* ». Ce projet est réalisé à partir de panneaux de bois récupérés, comme il aime le faire. Il avait auparavant réalisé un travail sur le même thème. Pour ce faire, il a collecté les vêtements qui appartenaient aux victimes de l'Anfal et s'en est servi comme support pour sa peinture. Son œuvre, très portée sur la commémoration, explique bien la nécessité qu'il éprouve de récupérer des objets chargés d'histoire et dotés de mémoire.

---

CHARNY, 1999). Halabja Rescue International est une organisation basée en Grande Bretagne nommée d'après le nom de la ville martyre.

<sup>116</sup> Les planches 32, 33 et 36 n'en sont que des exemples.

<sup>117</sup> On entend également parler d'holocauste.

<sup>118</sup> REBWAR, 1995 : 81.

Aujourd'hui, la moindre organisation kurde ne peut pas passer à côté de l'anniversaire d'Halabja.

Pour célébrer l'an 2000, Rebwar collabore à une « histoire kurde » avec Sherko Bêkes, poète renommé, originaire d'Irak et vivant en Suède. Elle sera diffusée sur Internet via Kurdish Media. Il saisit l'occasion de l'année 2000, anniversaire tant attendu dans le monde entier, pour célébrer le peuple kurde et rappeler les principaux événements de son histoire. Ce projet est sponsorisé par les plus importantes organisations kurdes (organisations kurdes d'Irak et de Turquie réunies, hormis le PKK) de Londres, dont *Kurdish Housing Association*, *Kurdish Women Association*, *Western Kurdistan Association*, *Komkar*, *Kurdistan Refugee Women's Organisation*, *Kurdish Cultural Centre*.

Rebwar reste très intimement lié à son pays et concrétise ce lien par des retours fréquents au Kurdistan irakien autonome. A Suleymaniye, il a le projet de monter un musée. Pour cela, il rassemble des œuvres, fait don des siennes, etc. Ce projet rejoint finalement tout le but de son œuvre qui est la création d'une mémoire d'un groupe et son partage. Les musées, pour sûr, sont destinés à la collection d'une part essentielle de la mémoire collective d'une société ; mémoire qui permet la pérennisation de cette société. S'ils présentent des « collections » d'objets (de quelque nature que ce soit), ils donnent avant toutes choses des valeurs et fonctions à ces objets. Leur plus grande fonction est d'être une mémoire du passé. Ce passé présenté dans les musées (rendu concret, visible) peut alors être approprié par chaque individu comme partie du groupe et par le groupe lui-même. Il n'existe encore qu'un musée kurde aux Etats-Unis. Mais pensons aux bibliothèques, aux nombreuses expositions dans les organisations kurdes en exil, comme une part de ces collections d'objets de mémoire.

La commémoration est utilisée comme lien entre un passé et un présent, comme lien entre les communautés dispersées et celles restées sur le territoire. En diaspora, elle joue un rôle fondamental de coercition. A Paris, le Musée d'art et d'histoire du judaïsme présente dans sa première salle un plan-relief de Jérusalem, réalisé à Odessa, à la fin du 19<sup>e</sup>. On y lit un psaume de l'Ancien Testament : « *Si je t'oublie Jérusalem, que ma droite m'oublie, que ma langue se colle à mon palais, si je ne me souviens pas de toi* ». On y est rapidement rappelé à l'ordre.

### III. B. Mésopotamie : territoire ou mythologie ?

Le Kurdistan est reconnu par les peintres à la fois comme un territoire et comme symbole. Ils hésitent parfois entre deux territoires de référence pour décliner leurs origines. L'un est le Kurdistan, territoire improbable, mot parfois tabou. L'autre est la Mésopotamie, région définie, sans référence étatique et politique. Se dire Mésopotamien, c'est se donner des origines politiquement neutres mais historiquement fortes. Le terme de Mésopotamie était utilisé jusqu'à la fin de l'Empire ottoman et la création des Etats nation qui l'ont remplacé. Il désignait la région géographique au sud du Kurdistan (voir les récits de voyage « au Kurdistan et en Mésopotamie » du 19<sup>e</sup> siècle), les grandes vallées par opposition au pays de montagne. La Grande Bretagne fut chargée du mandat sur la Mésopotamie (futur Irak). Une fois l'Irak créé, le terme de Mésopotamie fut « libre » et dénué de sens politique ou national (mais la Mésopotamie antique entre aussi dans l'imaginaire national irakien, celui des Assyro-Chaldéens). La Mésopotamie, je ne l'ai pas retrouvée dans les discours ou images des peintres originaires du nord du « Kurdistan » (Turquie) ni chez Ghazizadeh (Iran).

#### III. B. 1. Glissement territorial, changement de territoire ?

Hiner Saleem situe sa ville natale d'Akra, où commence *Passeurs de rêves*, en Mésopotamie. D'autres auraient préféré le Kurdistan, surtout pour un film produit par la France. Bachar disait être inspiré par les paysages de son enfance, de son village et du Kurdistan de Syrie. Lorsqu'il lui est demandé de localiser son village à une échelle plus petite (Syrie, Kurdistan, Proche-Orient), il dit, sans temps de réflexion : « *c'était un village mésopotamien, construit sur un ancien, très ancien village* ». Il a écrit quelques pages sur Bahram dans son catalogue ; il le qualifie d'artiste germano-kurde-mésopotamien. Il y écrit sur sa région d'origine : « *J'ai vécu intensément dans les prairies qui ont bercé l'enfance de Bahram. Comme lui, mon regard a caressé les versants du mont Taurus majestueux comme un berger géant. A ses pieds s'étendent de célèbres steppes connues sous le nom de Mésopotamie, elles séparent le Tigre de l'Euphrate. Là où repose Terba Seppieh, le village planté à l'insu du temps par Hajou le premier* »<sup>119</sup>. Bahram lui-même se fait mésopotamien et le Tigre et l'Euphrate déterminent son art : « *Euphrate and Tigris flowing out my eyes, ending up into my feathers'nib, giving me*

---

<sup>119</sup> Note de l'auteur : Terba Seppieh signifie les tombes blanches.

*the immeasurable impetus with which I portray man and country ashore* »<sup>120</sup>. Le bleu profond qu'utilise Bahram rappelle l'eau vitale qu'apportent ces fleuves au désert (planche 39). Encore, dans *Passeurs de rêves*, l'eau des fleuves coule dans le corps de la petite fille Jîyan (« vie »). Sur la route vers la France, son papa regarde les bras et les veines de sa fille et lui dit : « *Tu vois, là c'est un fleuve, le Tigre. Et là, c'est un autre, l'Euphrate. Il y a plein de petites rivières qui partent de tes mains et de tes doigts. Elles passent partout, les veines, comme dans les arbres et les fleurs. Tes veines, elles sont bleues, mais il y coule un beau sang rouge* ». Les fleuves nourriciers alimentent les Kurdes et leur imaginaire.

Le terme de Mésopotamie, issu du grec, signifie « *le pays entre les fleuves* ». Cependant, l'étymologie du terme est restrictive car la région Mésopotamie correspond à une entité géographique allant de pair avec une unité culturelle et civilisationnelle. Selon Georges Roux (1985 : 20), c'est un triangle délimité par les lignes imaginaires reliant Alep, le lac Urmiah et l'embouchure du Shatt al Arab. Elle engloberait donc une bonne partie du Kurdistan géographique syrien (région de el Jezireh au nord des montagnes Abd al Aziz et du Djebel Sinjar), la totalité du Kurdistan irakien et, ça et là, quelques morceaux des Kurdistan de Turquie et d'Iran. La Mésopotamie s'organise cependant autour des grands axes que sont le Tigre et l'Euphrate et s'étend à l'extrême sud de l'Irak actuel, dont le Kurdistan ne peut définitivement pas faire partie.

Les artistes qui se réclament de la Mésopotamie sont effectivement nés dans cette région (el Jezireh, où la présence de cette civilisation antique est fortement marquée par de nombreux tells, pour Bachar et Bahram, Akra sur le versant ouest du Zagros pour Hiner Saleem). Ils sont issus du Kurdistan du sud qui se recoupe sans difficulté avec la Mésopotamie. Ceci serait beaucoup plus difficile pour ceux issus du nord du Kurdistan. Cependant, c'est dans l'ensemble du milieu kurde que l'on voit apparaître ce terme.

Mais avec cette notion de Mésopotamie se substituant à celle de Kurdistan, s'opère un véritable glissement du territoire de référence vers le sud. La région géographique Mésopotamie n'est pas le Kurdistan. Mais la Mésopotamie est, pour l'instant, apolitique. En glissant vers le sud, on ouvre finalement son horizon et on peut échapper à la seule et étouffante kurdicité, sortir enfin de l'image d'un peuple martyr et impuissant.

---

<sup>120</sup> [www.bahram.de](http://www.bahram.de)

### III. B. 2. De lointaines racines

En effet, être mésopotamien, c'est se donner des racines fameuses, en remontant à une des plus anciennes civilisations. C'est se donner des racines, réelles ou imaginaires, propres mais également communes à de nombreux peuples ou communautés de la région (Assyro-Chaldéens, Irakiens, bien qu'Arabes).

Bachar donne sa définition de la Mésopotamie :

*« C'est la vie d'un peuple, de deux peuples, de plusieurs : un qui est monté du Sahara d'Arabie et l'autre qui est descendu des montagnes du Zagros, les Assyriens, les Arabes, les Kurdes. C'est la civilisation de la culture d'agriculture. Tous les peuples de la Mésopotamie ont disparu. Il en reste deux qui se sont alliés par l'Islam, par la terre [entendre Kurdes et Arabes]. Les Ottomans y sont restés pendant 400 ans mais ils n'ont pas pu s'implanter. La Mésopotamie, elle est restée kurde, [certainement] car le peuple kurde était un peuple d'agriculture. Dans les vallées entre le Tigre et l'Euphrate, c'est le peuple kurde ».*

Cette définition donne la primauté au peuple kurde, seul rescapé de la Mésopotamie antique (il ne parle pas des Assyriens par exemple, qu'il a pourtant beaucoup côtoyé pendant son enfance, et les arabes sont venus après). Il dit que le peuple kurde est descendu du Zagros, lieu d'implantation des Mèdes dans l'Antiquité. Les Kurdes, aujourd'hui, témoignent de la culture d'agriculture de la Mésopotamie antique. Ils sont restés proches de leur racines, plongeant dans ces temps prestigieux.

Dans toutes une série de petites aquarelles, réunies dans *Des matins si vifs*, principalement issues de la *Route de Soi* et les *Espaces brûlés*, Bachar rassemble les différents peuples et époques de l'histoire mésopotamienne antique. La *Route de Soi* fait bien sûr allusion à la Route de la Soie. Ce travail met en évidence les mouvements et brassages de population (on y voit pour l'essentiel des groupes en marche, sur les routes). Il y montre que l'on est issu de ces brassages et mouvements, faisant de la région une zone particulièrement riche et vivante. Le terme « *soi* » doit être considéré comme se rapportant à l'individu et au groupe. On trouve, dans cette série, les Sumériens, les Babyloniens, le roi puissant de la fin de la première dynastie de Babylone, Hammourabi, les Romains avec Alexandre, etc. et les Mèdes chez

lesquels les Kurdes trouvent parfois leurs ancêtres. Dans les annales assyriennes, du 9<sup>e</sup> siècle avant notre ère, on mentionne pour la première fois les Mèdes, peuple iranien, dont le pays est situé au sud du lac d'Urmiah, dans le Zagros (Kurdistan d'Iran). Alliés avec Babylone, ils vont conquérir l'Assyrie et, au 6<sup>e</sup> siècle, leur puissant royaume va s'étendre des rives de la Mer Noire jusqu'à l'actuelle moitié occidentale de l'Iran. Ils sont écrasés à la moitié du sixième siècle par les Perses<sup>121</sup>. Mais nous ne disposons que peu d'informations les concernant, eux, comme leur descendants. Apparemment, les Mèdes étaient mazdéens avec Ahura Mazda comme divinité suprême. C'est plus tard que le zoroastrisme et son livre sacré, l'Avesta, virent le jour chez les Perses et furent adoptés par les Kurdes.

Fut également associé aux Mèdes le mythe fondateur du peuple kurde : le mythe de Zohak (*Dehak*, en kurde) et Kawa, déjà relaté dans le *Shahname* (livre des Rois), rédigé autour de l'an mil. Zohak était un terrible despote qui, pour survivre, devait faire tuer deux jeunes hommes par jour. Kawa, un forgeron, attaque le château de Zohak par le fer et le feu (vénéré par les Zoroastriens), un 21 mars (Newroz), et libère la population. Des jeunes hommes sauvés seraient issus les Kurdes. Ceci célébrerait la victoire des Mèdes sur les Assyriens, en 612 avant J.-C. Le calendrier kurde, né au début du 20<sup>e</sup> siècle, se base sur cette date.

Quoi qu'il en soit, ceci a permis aux nationalistes Kurdes, dès le début du 20<sup>e</sup> siècle, de donner une origine à la nation. Le Zoroastrisme a pu différencier le peuple kurde des autres peuples environnants. Cela, alors que l'Islam avait fait disparaître beaucoup des marques de cette religion antérieure et que la plupart des Kurdes s'identifiait à la communauté musulmane.

Beaucoup de poètes kurdes du 20<sup>e</sup> siècle ont parlé des Mèdes comme ancêtres des Kurdes, du zoroastrisme comme religion originelle des Kurdes, découlant du mazdéisme et surtout très différent de l'Islam<sup>122</sup>. Les éléments de la religion zoroastrienne sont utilisés dans la peinture : nous avons parlé des soleils si nombreux de Topal, de la forte présence des arbres, des rochers (auxquels les Zoroastriens vouaient des cultes) chez lui également. Rebwar utilise aussi ces

---

<sup>121</sup> Hérodote écrit à propos des Mèdes : « *L'amour de la liberté les rendit excellents guerriers. Ils combattirent avec succès contre les Assyriens, repoussèrent la servitude et devinrent libres* » (Cité dans : GHIRSHMAN, R., Article « Mèdes » in *Encyclopaedia Universalis*). On pourrait, en lisant ces mots, penser aux écrits contemporains sur les Kurdes ou écrits par eux.

<sup>122</sup> Cigerxwin, grand poète kurde, écrit, en 1973, *Kî me ez ?* (« Qui suis-je ? »). En voici quelques extraits traduits en anglais : « *I want to take it, my Kurdistan, the land of Medes [...] Blacksmith Kawa is my ancestor, the hero who smashed Dehak's head [...] it is said that day is Newroz* ». Plus loin, il écrit : « *I must become a state on the land of Kurdistan. It must stay for me these vineyards and orchards, these mountains and plains, the orchards and greenness filled with happiness and excitement, etc.* ».

motifs solaires. Ils étaient déjà utilisés dans les tissages kurdes. Le récent poème *2000 Images 2000 Words 2000 Years*, de Sherco Bêkes, en collaboration avec Rebwar, fait toujours mention de cette religion :

*« When Zoroaster wrote his laws with fire,  
Mazda beamed souls,  
Ahriman beamed sounds of pain and wound.  
The Meds were the wings of power as they rise to the mountains ».*

On lit également, dans la *Géographie du Kurdistan* (p. 21), qu'historiquement, la terre entre les fleuves est la Mésopotamie ; que cette terre très fertile est le plus vieux berceau de civilisation ; que la Mésopotamie est le foyer des pères et grands-pères des Kurdes. La carte (planche 24) qui illustre le Kurdistan, pays montagneux ainsi que les cours du Tigre et de l'Euphrate (jusqu'à l'embouchure du Shatt al Arab) se situe dans une époque antique puisque sont figurées les anciennes villes mésopotamiennes.

Les organisations kurdes se référant à cet espace géographique et antique sont de plus en plus nombreuses. Certains des centres culturels kurdes de Turquie, faute de pouvoir se dire Kurdes, se sont dits Mésopotamiens, faute de pouvoir parler du Kurdistan, on parlé de la Mésopotamie. Pour le Centre Culturel de Mésopotamie, l'assimilation Kurdistan/Mésopotamie est complète. Son slogan est : « *Every Kurdish home is a Mesopotamian Cultural Centre* »<sup>123</sup>. Mezopotamya TV, télévision kurde, émet du Danemark. Medya-Tv (son nom initial était MED TV, de *Mêdes*), autre télévision kurde, émet de Belgique. Les écrits d'Ephrem Isa Yousif (chrétien d'Orient) sur la Mésopotamie mettent en évidence sa relation avec cette civilisation. Certains journaux ont des sections consacrées à l'archéologie, à la recherches des racines.

---

<sup>123</sup> En ces termes, nous retrouvons le désir du Centre de se constituer en lieu de mémoire (avec ses cours de folklore par exemple) mais aussi de donner aux lieux privés (les maisons) cette connotation de gardien de mémoire. Il donne donc également la responsabilité à la sphère privée, qui doit prendre part à cette conservation. Le centre culturel de Mésopotamie a six branches en Turquie, une en Irak (Hewler – Arbil).

### III. C. Le territoire incarné

Un territoire kurde, qui serait commun à l'ensemble du groupe, et qui véhiculerait des valeurs communes au groupe, est difficilement définissable. En effet, il est multiple, renvoie à différents lieux géographiques (territorialement inscrits) et à différentes valeurs et espaces plus abstraits. Face à ces difficultés, la peinture ici étudiée semble faire de l'espace d'origine une constituante de l'être. Elle inscrit l'espace mental de chaque individu kurde à l'intérieur du « corps ». Et la seule donnée qui demeure sûre et fiable pour l'individu, c'est ce territoire qu'on porte en soi. Ce territoire peut être le lieu de naissance et de l'enfance, les lieux mythiques (Kurdistan et Mésopotamie). On imagine qu'un Kurde, qui n'est pas né au « Kurdistan » mais se dit Kurde et de ce pays, s'est façonné une image tout à fait idéale de *son pays*. Coupé de toute référence spatiale et d'images concrètes, il se construit un pays natal imaginaire. Ici, à bon escient, on peut regarder les pages du site Internet *Dreams of Kurdistan*. Le Kurdistan y est figuré par quelques images fortes : un monument historique, quelques ruines de l'époque mésopotamienne, une cascade, quelques arbres et une jeune fille en costume de paillettes. Le pays natal est un pays de rêverie.

La peinture que nous avons vue ici présente un caractère singulier. Ce sont les hommes qui sont peints avant tout. L'espace kurde, annexe, apparaît comme un espace mental. La peinture n'est pas vraiment figurative. Elle compose des paysages mentaux propres à chacun des personnages des toiles, que ce soit chez Bachar, Bahram, Rebwar et même Topal sous certains aspects. L'homme est au centre des espaces comme si c'était de lui qu'ils émanaient. Les couples enlacés, les femmes enceintes d'un soleil que peint Rebwar sont les seules choses que l'être kurde est encore sûr de pouvoir posséder. Le corps est la seule vérité. On peut voir une très belle image de cette idée dans *Passeurs de rêves*. Le couple amoureux se retrouve à Paris. Leurs espoirs sont déçus et il ne leur reste que quelques traces du pays perdu. Ils n'ont plus qu'eux et leur corps. Ils font l'amour à Paris et sur leurs corps, des images sont projetées. Ce sont des portraits de la famille, des paysages du pays encore distincts. Puis les images deviennent plus abstraites, quelques feuilles d'arbres et quelques couleurs font corps avec leur chair. De manière similaire, lors de performances, Rebwar usait de corps féminins comme écrans pour projeter ses dessins. L'image de la chair et du sang kurde dans lequel coule ce pays (et que le pays fait couler) est récurrente et significative.

L'homme se fait image de la mémoire (ainsi les 2000 images de Rebwar pour son projet ne sont que des visages humains, planche 18). Ces espaces sont mémoire conservée au fond de l'être.

Dire ou peindre le « Kurdistan » permet aux peintres de faire resurgir les moments d'enfance, les parcelles de pays et de se sentir là bas ou d'amener ici le pays. Pour cela aussi, comme pour être en accord avec soi même et avec ses images, avec sa « kurdicité » également, des retours (réels) au pays s'imposent. Deux des peintres que j'ai rencontrés sont retournés dans leur pays puis rentrés, ressourcés, même si le choc fut parfois violent. Bachar aimerait beaucoup retourner dans son pays ou au moins à Mardin, proche de la frontière turco-syrienne pour toucher et sentir à nouveau la terre et l'air. Mais il sait que le pays qu'il trouvera ne sera pas le sien :

*« Après tous ces grands voyages, je dois me reposer dans un coin. C'est pas là bas, au Kurdistan. Je serais déçu si je rentrais parce que ce que je garde, ce n'est pas la vérité. Ma mère, avant de mourir, elle m'a dit : 'ne rentre pas chez nous, tu pourrais plus nous supporter', elle a parlé d'expérience, elle me connaît ».*

Aucun d'entre eux n'est dupe des images qu'il produit. Ils ont très bien conscience que le pays qu'ils construisent est un pays imaginaire. Qu'il n'existe pas. S'ils sont rentrés, physiquement sur ce pays, l'expérience fut en général difficile et déroutante. Ghazizadeh a fait, après 25 ans d'absence, son dernier voyage au Kurdistan. *« J'en avais besoin, j'ai tout regardé »* dit-il, comme s'il fallait, une dernière fois, se nourrir (corps et âme) des impressions du pays.

*« C'était plus la même chose ; c'était comme un rêve pour moi, cette ville, ces gens. C'était une profonde nostalgie. Là où j'ai grandi, je me suis senti étranger, je me sentais vide. Et pourtant mes racines sont là-bas ».*

Tous sont (dans l'absolu ou dans l'utopie) pour l'existence d'un pays kurde, mais, exception faite de Rebwar, aucun ne semble y croire vraiment, aucun n'irait y vivre. Ils ont fait leur vie en exil et le pays dont ils rêvent est un pays imaginaire, ils n'en voient pas la concrétisation.

## **CONCLUSION**

Parler de diaspora pour qualifier une communauté kurde hors du Kurdistan, de plus en plus nombreuse, permet finalement de s'interroger sur la (trans)formation et le développement de son identité et de la kurdicité même, sur un mode extraterritorial. Pourtant, telle qu'elle a été définie, la diaspora, dispersée, s'articule autour de son territoire d'origine. Si l'extériorité physique de la diaspora est indéniable, la mémoire de ce territoire et des façons dont elle s'en est séparée est précieusement conservée et sans cesse imaginée. Eventuellement, la diaspora peut développer un projet de retour sur ce territoire. Projet ou mythe pur, ces idées cependant façonnent le groupe. Physiquement coupée de ses racines, la diaspora est donc à la recherche de ses origines, les construit et les transmet. Ceci n'est souvent pas indépendant de projets politiques. Ses origines constituent une grande part de la mémoire collective et cimentent le groupe social. Cette origine et les mémoires qui la conservent sont inscrites dans un espace.

Du fait de l'ambiguïté entre l'individuel et le collectif que présentent la création artistique et sa perception, du fait également de l'absence de territoire d'origine kurde défini ou objectivement définissable, plusieurs types d'espaces - origines, déclinés à différentes échelles, se dégagent. La première échelle est une grande échelle : celle du village et de la famille, inscrits dans un référent territorial à plus petite échelle, le Kurdistan. Le Kurdistan est, dans les esprits, l'espace majoritairement peuplé de Kurdes. On utilise donc ce terme naturellement pour parler du pays de son enfance. Les discours mettent toutefois en avant sa division. Elle a été opérée par le tracé de frontières internationales auxquelles les discours se réfèrent également. Quatre Kurdistan, au minimum, vont alors se distinguer. C'est la troisième échelle. L'échelle de l'Etat est prise en compte de fait : on en est citoyen. Mais, ce cadre solide qui nie et broie la kurdicité (une kurdicité que l'on revendique toujours, à des niveaux différents) ne sert quasiment pas de référence, au contraire. Les origines alternatives sont à trouver dans les autres cadres proposées, qu'ils soient territoires personnels ou communautaires (village, Kurdistan, Mésopotamie). On se réfère à ces différents cadres territoriaux possibles (plus ou moins clairs et définissables dans les esprits) pour parler de ses origines.

En exil et en diaspora, à partir d'influences plurielles, deux types d'images du pays d'origine sont élaborées. Ces images sont en rapport direct avec le cadre territorial et l'échelle territoriale choisis et nommés. Ces images, vecteurs de sens et de valeurs vont être assimilées à l'un ou à l'autre des cadres territoriaux.

La première image est celle d'un paradis perdu. Ce pays d'origine est celui de la mère qui nous a donné naissance. Ce pays est aussi la mère (patrie). C'est le pays du village natal que les souvenirs nous rappellent. Ces souvenirs sont ceux du peintre mais ils sont également partagés par de nombreux membres du groupe. Finalement, c'est l'essence du village qui est retenue. Il devient le symbole d'une vie rurale perdue (pour une diaspora urbaine) et d'une culture kurde « originelle » qui s'étirole et qu'il faut rattraper ou, au moins, fixer. Cette culture perdue sera fixée par des images folkloriques immuables. Ces images sont celles d'un monde paysan, de ses traditions, de ses joies et de ses peines. Ce sont les racines communes que l'on se donne et qui peuvent servir de bases à une identité.

S'ajoutent à cette première image celles des paysages, érigés en icônes nationales. Car si les paysages contiennent les souvenirs d'enfance, ils sont aussi l'arrière-pays (et parfois même la chair) d'une histoire collective ; ils sont appropriés par la « nation ». Images politiques d'un passé et d'un avenir communs, mais sur quelle terre ? Le folklore et le paysage sont les clichés de l'origine commune. S'ils forment une idée relativement unifiée d'un « pays kurde », ils ne s'inscrivent pas du tout dans un espace kurde concret et défini. D'ailleurs ces lieux, lieux de mémoire, existent essentiellement sous la forme d'images mentales, intérieures. Les images du paysage kurde offrent la particularité d'annoncer l'ambiguïté du terme Kurdistan. Car c'est bien le Kurdistan (et même un certain Kurdistan politique) qui est donné à voir sous les formes simplifiées que sont les montagnes et ses plateaux.

En effet, le regard porté sur le Kurdistan est, au moins, double. S'il est un paradis perdu ou, ce qui revient au même, une utopique terre promise, il est également une terre détruite (à reconstruire donc), une mère blessée (à soigner donc). Mais, plutôt qu'espace, le Kurdistan est une abstraction politique qui permet d'englober l'ensemble de la question kurde. Le fait qu'il soit parfois remplacé par le terme de Mésopotamie relève une fois de plus son caractère impalpable, inaccessible. De ceci, la plupart des peintres en a pleinement conscience. Si, en tant que territoire, le Kurdistan est improbable, la question kurde (ou la question du Kurdistan) est présentée comme une question éminemment territoriale. Il s'agit, en outre, de « dépossession » territoriale. Cette image du Kurdistan appelle une autre forme de mémoire pour la communauté en diaspora : elle met en évidence la destruction de l'origine (alors que le temps d'avant la destruction est rappelé dans les images folkloriques) et rappelle les causes de

la diasporisation. Ces dernières images appellent la communauté à se souvenir et l'éduquent au souvenir. Elles éduquent la communauté à se sentir diaspora.

Le village de l'enfance, le monde rural, la mère patrie, la montagne, le Kurdistan ou la Mésopotamie sont des termes débordants de sens et déterminent l'une des origines possibles. Mais, les pays de l'enfant mis à part, ces brins de pays sont plus réels dans l'imaginaire et les rêveries personnelles ou collectives que dans leur territorialité. La naissance de ces pays fantasmés est peut être à chercher dans l'absence actuelle de projet et rêves politiques d'un territoire. Mais peut-être sont-ils les ébauches d'un renouveau ? Ou mettent-elles en évidence la nécessité de se défaire de ce territoire blessant ?

Le présent travail s'est consacré à l'étude des représentations issues d'une élite qui, bien qu'active et créatrice, reste minoritaire. Une recherche relative à la transmission des images et des représentations, de lieux en lieux et de générations en générations n'a été qu'ébauchée. Il faudrait, pour approfondir, s'arrêter sur les réseaux qu'empruntent ces images, sur les moyens mis en place par les communautés diasporiques pour véhiculer la mémoire collective (précisément ici la mémoire des lieux), et sur l'accueil donné à ces images. Comment sont-elles ou non intégrées et transformées par les membres de la communauté ? Comment ce groupe, qui semble être « une diaspora en devenir » se projette dans l'espace ? Quels rôles y jouent les pays d'origine et, parmi eux, le Kurdistan ? Analyser le poids de ces images permettrait de comprendre l'avenir d'un Kurdistan territoire qui fut, parfois, jadis, un idéal politique. On pourrait alors s'interroger sur le développement d'une kurdicité partagée entre son exterritorialité et son rêve de territoire/pays.

## **SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE**

### **I. Sources**

#### **I. A. Sources imprimées**

##### **I. A. 1. Textes littéraires**

BAKSI. M., *Keça Kurd Zozan*, Rabén & Sjögren, Stockholm, 1979, 32 p.

- *Zarokên Ihsan*, Rabén & Sjögren, Stockholm, 1978, 30 p.

- *Mon enfance au Kurdistan*, coll. Lettres kurdes, L'Harmattan, Paris, 2000, 82p.

BEDIR KHAN. K. A., *Le calvaire du Kurdistan, Vers français d'un poète kurde*, Paris (s. d.)

REBWAR. S., *Des mots et des lignes pour reconstruire une patrie*, coll. Lettres kurdes, L'Harmattan, Paris, 1995, 90 p.

REBWAR. S., BEKAS. S., *2000 Images 2000 Words 2000 Years*, Londres, 2000.

YOUSIF. E. I., *Mésopotamie, Paradis des jours anciens*, L'Harmattan, Paris, 1996, 195 p.

- *Parfums d'enfance à Sanate Un village chrétien au Kurdistan irakien*, coll. Lettres kurdes, L'Harmattan, Paris, 1993, 139 p.

##### **I. A. 2. Catalogues d'exposition et écrits relatifs aux peintres**

*Associazione degli artisti curdi in Italia*, Florence, 23 sept – 1 oct. 1989.

*Bachar, les espaces brulés*, Galerie Guy Crété, Paris, 1993.

*Bachar, Malva, Two Kurdish artists in exile*, Foire de Bologne, 1991.

BAHRAM. H., JÜRGEN. P. K., *Bahram*, Münster, (s. d.)

BAHRAM. H., *Bahram*, (s. d.).

EDWARINA, *La Pluie d'oiseaux*, Association la Pluie d'oiseaux, Lille, 1996.

GHAZIZADEH. N., *Analyse de ma pratique picturale entre l'Orient et l'Occident (à travers ma peinture)*, DEA d'arts plastiques, Paris I, 1986, 61 p.

*Ghotbaldin Ramzi*, 25 septembre–2 novembre 1996, Galerie Callu Mérite, Paris, 4 p.

- 26 février–1 avril 2000, Galerie Callu Mérite, Paris, 4 p.

Kurdish Institute of Australia, *Kurdish Art Exhibition*, Kurdish Institute of Australia, 21 mars–30 avril 1995.

- *Kurdish Art Exhibition*, Kurdish Institute of Australia, 21 mars–15 avril 1997.

Kurdish Cultural Centre, *An exhibition by Kurdish Artists*, Kurdish Cultural Centre, Londres, 17 mars–8 avril 1989.

Institut Kurde de Paris, *Peintres de l'Anfal*, Institut Kurde de Paris, 1993.

Institut Kurde de Paris, Association culturelle Italie-Kurdistan, *Pittori Curdi*, Institut Kurde de Paris, 1993.

REMZI, *Peintures de 1946 à 1971*, Musée de Laon, 18 septembre–15 octobre 1971.

*Riza Topal, Ein kurdischer Maler*, Museum Bochum Kunstsammlung, Allemagne, 19 janvier–24 février 1980.

*Riza Topal, Ein kurdischer Maler*, Museum Bochum Kunstsammlung (coll.), (n. d.).

*Riza Topal Ein Kurdischer Maler Aus drei Farben werden 100 Farben*, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 9 décembre 1989–14 janvier 1990.

THOMSON. J. (sous dir. de), *Colour and Word. Rebwar*, Middlesex University, London, 2000, 80 p.

### **I. A. 3. Autres**

BAWERMEND. A., « The poet and the politician », in : *The International Journal of Kurdish Studies*, vol 12, n°1-2, 1998, pp : 112-116.

Berliner Institut für Vergleichende Sozialforschung (BIVS) éd., *Kurden im Exil : ein Handbuch kurdischer Kultur*, Berlin, 1991.

KAYA. G., « Views from the parliament of Kurdistan in exile : a political solution to the Kurdish question », in : *International Journal of Kurdish Studies*, vol. 12, n°1/2, 1998, pp : 109-111.

KAYMAK. W., *Les éternels exilés. Brèves bibliographies de 93 personnalités kurdes*, Associations des cinéastes kurdes en exil, Paris, 1990.

« Kurdish Manifesto and Provisional Constitution », in : *The international journal of Kurdish Studies*, vol. 11, n° 1-2, 1997, pp : 241-249.

KON-KURD, *You are responsible for this genocide*, KON-KURD, Allemagne, 1998.

MIRAWDELI. K., « Sherco Bekas, History of a nation », in : *Hetaw Issue*, Londres, 20-1 février 1988.

TIGRIS. A., RAZARÎ. N., GARDAWAN. F., *Cografya Kurdistanê*, APEC, Suède, 1993, 95p.

WARNER. R., *Voices from Kurdistan*, Minority Rights Group, Londres, 1991, 20 p.

### ***I. B. Sources orales***

Interview avec Remzi, Paris, 27 janvier et 10 février 2001

Interview avec Bachar al Issa, Argenteuil, 13 février 2001

Interview avec Ghazizadeh, Boulogne, 15 mars 2001

Interview avec Rebwar, Londres, 1 avril 2001

### ***I. C. Sources électroniques***

<http://www.allstatesflag.com>

<http://www.apec.nu>

<http://www.bahram.de>

<http://clark.net/kurd/Zagros>

<http://institutkurde.org>

<http://www.kongrakurdistan.com>

<http://www.krg.com>

<http://www.kurdishmedia.com>

<http://kurdweb.humanrights.de>

<http://logico.freemove.co.uk/RebwarGallery.htm>

<http://www.malper.gooya.com>

<http://members.fortunecity.com>

### ***I. D. Sources audiovisuelles***

BAKSI. M., *Welatê me Kurdistan*, Med bidrag Frau SIDA och Svenska filminstitutet (prod.), Stockholm, 1984, 30'.

- *Keça Kurd Zozan*, CLASON. E., CLASON. J., Télévision suédoise (prod.), Stockholm, 30'.

SALEEM. H., *Passeurs de rêves*, Les films du rivage (prod.), France, 1999, 1h 39.

## ***II. Bibliographie***

### ***II. A. Bibliographie théorique et méthodologique***

#### ***II. A. I. Ouvrages***

ANDERSON. B., *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, La Découverte, Paris 1996.

ANDREAPOULOS. G. J. (sous dir. de), *Genocide, Conceptual and Historical Dimensions*, University of Pennsylvania Press, Philadelphie, 1994.

BARNES. T., et al., *Writing worlds : discourse, text and metaphor in the representation of landscape*, Routledge, Londres, 1992.

BERQUE. A. (sous dir. de), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, coll. Pays/Paysages, Champs Vallon, 1994.

BRAH. A., *Cartography of Diaspora*, Routledge, Londres, 1996.

BRUNEAU. M., *Diasporas, espaces Mode d'emploi*, Reclus, Montpellier, 1995.

CHALIAND. G., RAGEAU. J. P., *Atlas des diasporas*, Editions Odile Jacob, Paris, 1991.

CHARNY. I., *Encyclopedia of Genocide*, ABC Clio, Santa Barbara, USA, 2 vol., 1999.

COHEN. R., *Global Diasporas, an Introduction*, Ucl Press, Londres, 1997.

Comité International de l'ICOM pour la muséologie, « Muséologie et mémoire », Actes du Symposium 19-29 juin 1997, Paris – Grenoble – Annecy, ICOFOM Studies Series, n° 27, 1997.

COSGROVE. D., DANIELS. S., *The iconography of landscape. Essays on the symbolic representation, design and use of post environment*, Cambridge University Press, 1988.

DANIELS. S., *Fields of Vision : landscape imagery and national identity in England and the United States*, Polity, Cambridge, 1993.

DIDI HUBERMAN. G., *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Editions de Minuit, Paris, 2001.

DJERDEM. F., (sous dir. de), *Quelle identité dans l'exil ?*, Actes du Colloque, L'Harmattan, Lyon, 1995.

GELLNER, E., *Nations et Nationalismes*, 1<sup>o</sup> éd. 1983, Payot, Paris, 1989.

GLAUDES. P. (sous dir. de), *La représentation dans la littérature et les arts*, CRIBLES, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2000.

HALBWACHS. M., *La mémoire collective*, 1<sup>o</sup> éd. 1950, Albin Michel, Paris, éd. augmentée 1997.

HOVANESSIAN., *Le lien communautaire. Trois générations d'Arméniens*, Armand Colin, Paris, 1992.

JOLY. M., *Introduction à l'analyse de l'image*, Nathan, Paris, 1993.

PLUYMENE. J., *Les nations romantiques : le 19<sup>o</sup> siècle*, Fayard, Paris, 1979.

POINARD. M., *Les Portugais de l'émigration : une géographie de l'absence*, thèse de doctorat d'état de géographie, Université de Toulouse Le Mirail, 1991.

PREVELAKIS. G. (éd.), *Les réseaux de diasporas*, L'Harmattan, Paris, 1996.

RUSHDIE. S., *Imaginary Homelands. Essays and criticism*, Granta/Penguin, Londres, 1991.

SAID, E., *Orientalism*, 1<sup>o</sup> éd. 1978, Penguin, Harmondsworth, 1991.

SAYAD. A., *La double absence. Des illusions de l'immigré aux souffrances de l'immigré*, coll. Liber, Le Seuil, Paris, 1999.

SCHNAPER. D., *La communauté de citoyen : sur l'idée moderne de nation*, NRF Essais, Gallimard, 1994.

SHEFFER. G., *Modern Diasporas in international politics*, Croom Helm, Londres, 1986.

SIMON. G., *Géodynamiques des migrations internationales dans le monde*, PUF, Paris, 1995.

SMITH. A. D., *National identity*, Penguin, Londres, 1991.

SMOUTS, M. C., *Les nouvelles relations internationales*, Presses Universitaires de Sciences Politiques, Paris, 1998.

THIESSE., A. M., *La création des identités nationales*, L'Univers historique, Seuil, Paris, 1999.

TRIBALAT. M., *Faire France*, La Découverte, Paris, 1995.

TUAN. Y., *Topophilia, a study of environmental perception, attitudes and values*, Prentice Hal Inc., Englewood cliffs, New Jersey, 1974.

TZVETAN. T., *L'homme dépaycé*, Le Seuil, Paris, 1996.

VANSINA. J., *Oral Tradition as History*, James Currey, Londres, 1985.

## **II. A. 2. Articles**

AZRIA. R., « La terre comme projet utopique dans les représentations religieuses et politiques juives ». *Archives de Sciences Sociales des religions*, 1991, vol. 13, n° 75, pp. 55-67.

BADIE. B., SMOUTS, M. C. (sous dir. de) *Cultures et Sociétés*, n° spécial : « l'International sans territoire », L'Harmattan, Été 1996.

BAILLY. A., « Les représentations de la distance et de l'espace : mythes et constructions mentales », in : *Revue d'économie régionale et urbaine*, n°2, 1990, pp : 265-270.

BLUM. A., « Comment décrire les immigrés ? A propos de quelques recherches sur l'immigration. La variable ethnique comme catégorie statistique », in : *Populations*, vol. 53, n° 3, 1998, pp : 569-587.

CACHIN. F., « Le paysage du peintre » in : NORA. P. (sous dir. de), *Les lieux de mémoire*, Gallimard, Paris, t. II, vol. 1, 1984, pp. 435-486.

EZHANI. S., « Our homeland, the text. Our text the homeland : Exile and Homecoming in the modern jewish imagination », in : *Michigan Quaterly Review*, 31 (4), pp : 463-497.

HOVANESSIAN. M., « Les territoires de l'altérité : la diaspora arménienne et le mythe du retour » in : *Espace géographique*, t. XXIII, n°1, 1994, pp : 129-137.

JAYASEKERA. R., « Waiting for the kingdom, nations in cyberspace are not substitute for real thing » in : *Index on Censorship*, vol. 29, n°3, mai/juin 2000, pp : 140-145.

KLEINSCHMAGER. R., « Paysages d'enfance. Annotations subjectives », in : *Hérodote*, n°44, 1° trimestre 1987, pp : 137-140.

LACOSTE. Y., « Editorial : Géopolitique des diasporas », in : *Hérodote*, n° 53, 2° trimestre 1989, pp : 3-12.

LEGRAIN, J.-F., « Palestine. De la terre perdue à la reconquête du territoire », in : *Cultures et Sociétés*, L'Harmattan, Paris, n° spécial, été 1996, pp : 171-221.

LUKES. S., « Return to a world we have lost » in : *New statesman and society*, n° 19, août 1988, pp : 35-36.

MA-MUNG. E., « Non lieu et utopie : la diaspora chinoise et le territoire », in : *Espace Géographique*, n°2, 1994, pp : 106-114.

NORA. P., « Entre mémoire et histoire », in : NORA. P. (sous dir. de), *Les Lieux de mémoire*, t. I, vol. 1, Gallimard, Paris, 1984, introduction.

RETAILLE. D., « Ethnogéographie, naturalisation des formes socio-spatiales », in : CLAVAL. P., SINGARAVELOU. (sous dir. de), *Ethnogéographies*, coll. Géographie et Cultures, L'Harmattan, Paris, 1996, pp : 19-38.

RUGGIE. J., « Territoriality and beyond », in : *International Organization*, n°47, 1993, pp : 133-174.

SAYAD. A., « Le retour, élément constitutif de la condition de l'immigré », in : *Hommes et Migrations*, vol. 10, n° 57, mai-juin 1998, pp : 9-45.

SCHNELL. I., « Les représentations de Tel-Aviv dans l'art sioniste », in : *Géographie et cultures*, n° 36, 2000, pp : 87-105.

SHEFFER. O., « La terre dans l'esthétique romantique » in : *Carnets du Paysage*, automne 2000, pp : 125-136.

WARNER. D., « Voluntary repatriation and the meaning of return home : a critic of liberal mathematics », in : *Journal of refugees studies*, vol. 7, n° 2-3, 1994, pp : 160-174.

## ***II. B. Bibliographie Générale***

ALLISON. Ch., KREYENBROEK. P., *Kurdish Culture and Identity*, Zed Books, Londres, 1996.

BLAKE. G. H., DRYSDALE. A., *The Middle East and North Africa. A political geography*, Oxford University Press, New York, Oxford, 1985.

BOIS. T., *Connaissance des Kurdes*, Khayats, Beyrouth, 1965.

BOZARSLAN. H., *La question kurde*, Presses de Sciences Politiques, Paris, 1997.

CHALIAND. G., *Les Kurdes et le Kurdistan*, Maspéro, Paris, 1981.

Mc. DOWELL. D., *A modern history of the Kurds*, IB Taurus, Londres, New York, 1996.

JMOR. S., *Origine de la question kurde*, coll. Comprendre le Moyen-Orient, L'Harmattan, Paris, 1995.

KUTSCHERA. C., *Le mouvement national kurde*, coll. L'Histoire vivante, Flammarion, Paris, 1979.

KUTSCHERA. C., *Le défi kurde*, Bayard, Paris, 1997.

NIKITINE. B., *Les Kurdes. Etude sociologique et historique*, Editions d'Aujourd'hui, Paris, 1956.

PICARD. E. (sous dir. de), *La question kurde*, Complexe, Bruxelles, 1991.

ROUX. G., *La Mésopotamie*, coll. Points Histoire, Le Seuil, Paris, 1985.

U.V.I. (Directorate of Immigration), *Kurdistan*, Direction of Immigration Publications, Helsinki, 1999.

## ***II. C. Bibliographie spécialisée***

### ***II. C. 1. Ouvrages***

ALAKON. R., *Eski Istanbul'un Kürtleri 1453-1925*, Avesta, Istanbul, 1998.

BABAKHAN. A., *Les Kurdes d'Irak Leur histoire et leur déportation par le régime de Saddam Hussein*, Babakhan Ali, Beyrouth, 1994.

BLAU. J., *Mémoire du Kurdistan*, Findakly, Paris, 1984.

CRIEL. J. M., JAMIL. P., *Costumes et tapis kurdes*, Institut kurde de Bruxelles, Bruxelles, 1995.

EAGLETON. W., *An introduction to Kurdish rugs*, Scorpion Publishing Ltd, Essex, 1988.

GOLDAK, R., *Thinking the Kurdish diaspora in Germany. A critical inquiry*. Department of International Politics, Aberystwyth, 1997.

HASSANPOUR. A., *Nationalism and Language in Kurdistan, 1918-1985*, Mellen Research University Press, San Francisco, 1992.

- *The language factor in national development, the standardization of the Kurdish language 1918-1985*, University of Illinois at Urbana, Champaign, 1989.

HUMAN RIGHTS WATCH / HELSINKI, *Turkey. Forced displacement of ethnic Kurds from southeastern Turkey*, H.R.W./H., vol. 6, n° 12, N.Y., 1994.

HUMAN RIGHTS WATCH/MIDDLE EAST, *Iraq's crime of genocide. The Anfal Campaign against the Kurds*, Yale University Press, New Heaven / London, 1995.

JUND. A., DUMONT, P., de TAPIA. S., *Enjeux de l'immigration turque en Europe : les Turcs en France et en Europe*, L'Harmattan, CIEMI, Paris, 1995.

KUTSHERA. C. (textes choisis et présentés par), *Le Kurdistan, guide littéraire*, Favre, Lausanne, 1998.

MAVRY. V., *Commerces kurdo-turcs dans le quartier de Faubourg Saint-Denis : du politique et de l'économique*, DEA de Sociologie, Université de Toulouse Le Mirail, 1994.

MOSHENI, C., *La communauté de réfugiés Kurdes irakiens en France. Modes de vie et intégration*, Thèse de doctorat, Université Paris 1, 1999.

RIGONI. I., *Mobilisation et recomposition. Migrants de Turquie et réseaux associatifs en France, en Allemagne et en Belgique* (2 tomes), Thèse de doctorat, Paris 8, 2000.

REILLY. R., *Political Identity, protest, power amongst Kurdish refugees in Britain*, MA Thesis, Churchill College, Cambridge, 1991.

O SHEA. M., *Myths, maps and reality ; geography and perception of Kurdistan*, Phd Thesis, SOAS, London, 1997.

WAHLBECK. O., *Kurdish diasporas : a comparative study of Kurdish communities*, Mac Millan Press Limited, Chippenham, 1999.

## **II. C. 2. Articles**

ABDULKARIM. A., « Les Kurdes irakiens en Europe, nouveaux boat people », in : *REMI*, 14 (1), 1998, pp : 263-276.

AYDIN. A., « Que veulent les Kurdes ? », in : *Limes*, n°1, hiver 1999/2000, pp. 41-46.

AYTAR. O., « Rûpelek ji weshangeriya kurdi ya li Swêdê », in : *çira*, vol. 12, Hiver 1998, pp : 51-111.

BOIS. T., « L'âme des Kurdes à la lumière de leur folklore », in : *Cahier de l'Est*, Beyrouth, n°5-6, 1946, 57p.

BOZARSLAN. H., « Etat, religion, politique dans l'immigration », in : *Peuples méditerranéens*, n° 60, juillet-septembre 1992, pp : 115-133.

- « L'immigration kurde, espace conflictuel », in : *Migrants informations*, n° 101, juin 1991, pp : 115-129.

- « Le groupe kurde immigré de Turquie », in : *Hommes et Migrations*, 1987, n° 1212, pp : 24-34.

Van BRUINESSEN. M., « Nationalisme kurde et ethnicités intra-kurde », in : *Peuples méditerranéens*, n°68-69, juillet-décembre 1994, pp : 11-37.

- « The genocide of Kurds », in : CHARNY. I., *The widening circle of genocide*, NY Transaction Book, New Brunswick, 1994, pp : 165-191.

- « Kurdish society, ethnicity, nationalism and refugee problems », in : KREYENBROEK. P., *The Kurds : A contemporary overview*, Routledge, London, 1992, pp : 33-67.

EDMONDS. C. J., « The Kurds and the revolution in Iraq », in : *Middle Eastern Journal*, n°13, 1959, pp : 1-10.

ELMAS. H. B., « Exode rural et migration des Turcs et Kurdes vers l'Europe : immigrés de Turquie », in : *Hommes et Migrations*, 1987, n°1212, pp : 5-13.

HASSANPOUR. A., CHYET. M., « The non education of Kurds. A Kurdish perspective », in : *International review of education*, vol. 42, n° 4, 1996, pp : 367-379.

HASSANPOUR. A., « The creation of Kurdish media culture », in : ALLISON. Ch., KREYENBROEK. P., *Kurdish Culture and Identity*, Zed Books, Londres, 1996, pp : 48-84.

HIGGITT. N., HORNE. L., « Resettlement experiences : refugees from Kurdistan and Vietnam », in : *Canadian Home Economics Journal*, n° 49, 1999, pp : 24-31.

KUTSCHERA. C., « Parliament or Propaganda ? », in : *The Middle East*, London, Juin 1995, n° 246, pp : 11-12.

MINORSKY. V., « Les origines des Kurdes », in : *Actes du XX<sup>e</sup> congrès des orientalistes*, Louvain, 1940, pp : 143-152.

PEROUSE. J. F., « Le Kurdistan, quel territoire pour quelle population ? » in : BONNEMAISON. J., CAMBREZY. L., QUINTY-BOURGEOIS. L. (sous dir. de), *La nation et le territoire*, coll. Géographie et Cultures, L'Harmattan, Paris, 1999, pp : 19-35.

- « La diasporisation kurde en Méditerranée ou la genèse contemporaine d'une diaspora ». in : VALLAT, C., *Les Méditerranées dans le Monde*, Presses de l'Université d'Artois, Amiens, 1999.
- « Comment peut-on être kurde à Istanbul aujourd'hui ? Esquisse d'ethnogéographie urbaine », in : *Mélanges Bonnemaïson*, Laboratoire de Géoculturelle, 1999.
- « Les Kurdes de Syrie et d'Irak : dénégations, déplacements et éclatement », in : *Espace, Populations, Société*, 1997-1, pp : 73-94.

AI RASHEED. M., « The myth of return : Iraqi Arabs and Assyrians refugees in London », in : *Journal of Refugees Studies*, n° 7, 1994, pp : 199-219.

RIGONI. I., « La mobilisation des Kurdes en Europe », in : *Revue Européenne des Migrations Internationales*, vol. 14, n°3, 1998, pp : 203-223.

- « Les migrants de Turquie : réseaux ou diaspora ? », in : *L'homme et la société*, n° 123-124, janvier-juin 1997, pp : 41-57.

O'SHEA. M., « Between the map and the reality. Some fundamental myths of kurdish nationalism », in : *Peuples Méditerranéens*, n° 68-69, juillet-décembre 1994, pp : 165-183.

De TAPIA. S., « Migrations turques en Europe. Définition d'un champs migratoire : circulation et diaspora », in : *CEMOTI*, n°18, juillet-décembre 1994, pp : 232-262.

- « L'exportation des minorités ethniques : l'immigration en Europe, instruments de synthèse turco-islamique en Anatolie ? » in : SANGUIN. L. (sous dir. de), *Actes du colloque d'Aoste*, L'Harmattan, Paris, 1993.

SHEIKHMOUS. O., « The Kurds in exile », in : FUAD. K., IBRAHIM. F., MAHVI. N.(éds.), *Yearbook of the Kurdish Academy*, Kurdish Academy, Ratingen, 1990, pp : 88-114.

WEDEL. H., « Binnenmigration und ethnische Identität : Kurdinnen in tuerkischen Metropolen », in : *Orient*, n°37, 1996, pp : 437-525.

### **II. C. 3. Documents non publiés**

BORCK. C., *Kurden in der Stadt. Stadtneignung und Wohnstandortwahl kurdischer Migrantinnen in Berlin*, 2000.

JONGERDEN. J., « Forced evacuation, deportation and rehabilitation : Kurds and the State in Turkey », papier présenté à la Conférence : *Les déplacements forcés des civils kurdes, hier et aujourd'hui*, Paris, 10 mars 2001.

SAMI. S., *Kamûs 'ul-A' lâm* (Dictionnaire des noms propres), Ed. Mihran Matbaasi, Istanbul. Traduction de l'Ottoman en Turc : BOZARSLAN. E., *Tarihteki ilk Türkçe Ansiklopedide Kürdistan ve Kurtler*, Ed. Deng Yayinlari, Istanbul, 2001. Traduction française non publiée : pp : 45-47.

SHEIKHMOUS. O., « The estimated number of Kurds in Kurdistan and in the Diaspora », disponible au CEIFO, Université de Stockholm, 1994.

SHEIKHMOUS. O., « Kurdish cultural and political activities abroad », papier présenté lors de la « semaine kurde », organisé par Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 17-22 décembre 1989.

SHEIKHMOUS. O., AMMAN. B., TANBERG. O., *The Kurds in exile*, (s.d.).

## TABLE DES MATIERES

<i>Introduction</i>	1
 <i>Première partie : Les espaces de l'exil</i>	 6
I. A. Les Kurdes hors du Kurdistan	6
I. A. 1. Définitions	6
I. A. 2. Les types de migrations	7
I. A. 3. Combien de Kurdes ?	9
I. B. Organisations des communautés kurdes en exil	11
I. B. 1. Associations et organisations	12
I. B. 2. Un symbole : le Parlement du Kurdistan en exil et ses suites	14
I. B. 3. Naissance de réseaux.	16
I. C. Quelle(s) communauté(s) ?	17
I. C. 1. Comment nomme-t-on les communautés kurdes hors du Kurdistan ?	17
I. C. 2. Diaspora	20
I. C. 2. a. La diaspora, une construction sociale	21
I. C. 2. b. La diaspora comme le site de la créativité	23
I. C. 2. c. La diaspora, quels espaces ?	24
I. D. Les lieux de l'exil	28
I. D. 1. Questions d'intégration	28
I. D. 2. Symbolisation et rôle des lieux d'exil	31
 <i>Deuxième partie : Du pays natal à un paysage kurde -</i>	
<i>- Mémoires et iconographie nationale</i>	37
 II. A. Un pays à la taille de l'enfant	 37
II. A. 1. Mon village – une idée de limite	37
II. A. 2. Ma famille, ma mère, les femmes	39
II. A. 3. Le milieu naturel	42
II. B. Le village	44
II. B. 1. Mon village comme expérience indélébile	44
II. B. 2. L'habitat	45
II. B. 3. Le monde rural	47

II. B. 3. a. Les paysans	47
II. B. 3. b. Les fêtes	49
II. B. 3. c. Les bêtes	51
II. B. 3. d. Un recueil de folklore ?	54
II. C. Construction d'un paysage kurde. Paysages du Kurdistan ?	56
II. C. 1. Des lieux sans place	60
II. C. 2. Appropriation des éléments naturels	61
II. C. 3. Deux aspects du paysage kurde	62
II. C. 3. a. La montagne ou comment la nature fait l'éloge de la nation	62
II. C. 3. b. Les collines ou la douceur du pays	65
II. C. 3. c. Trouver une unité	67
<i>Troisième partie : Des territoires improbables</i>	69
III. A. Le Kurdistan ou la question kurde ?	71
III. A. 1. Un Kurdistan lunaire	71
III. A. 2. La question kurde : prédominance du sol	73
III. A. 2. a. La mort du Kurdistan	73
III. A. 2. b. L'exode : départ de la terre natale et origine de la diaspora	77
III. A. 3. Commémorations	80
III. B. Mésopotamie : territoire ou mythologie ?	83
III. B. 1. Glissement territorial, changement de territoire ?	83
III. B. 2. De lointaines racines	85
III. C. Un territoire incarné	88
<i>Conclusion</i>	90
Sources et bibliographie	93



