HAL
open science

L'improvisation poétique chantée à Olympos (Karpathos, Grèce) : dynamiques contemporaines d'un rituel paraliturgique

Mélanie Nittis

▶ **To cite this version:**

Mélanie Nittis. L'improvisation poétique chantée à Olympos (Karpathos, Grèce) : dynamiques contemporaines d'un rituel paraliturgique. Musique, musicologie et arts de la scène. Institut National des Langues et Civilisations Orientales- INALCO PARIS - LANGUES O', 2020. Français. NNT : 2020INAL0014 . tel-03098199

HAL Id: tel-03098199

https://theses.hal.science/tel-03098199

Submitted on 5 Jan 2021

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

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

Institut National des Langues et Civilisations Orientales

École doctorale n°265

Langues, littératures et sociétés du monde

CERLOM EA 4124

THÈSE

présentée par

Mélanie NITTIS

soutenue le 25 septembre 2020
pour obtenir le grade de **Docteur de l'INALCO**
en Arts

L'improvisation poétique chantée à Olympos (Karpathos, Grèce) : dynamiques contemporaines d'un rituel paraliturgique

Thèse dirigée par :

M. Stéphane SAWAS	Professeur des universités, INALCO
M. Jérôme CLER	Maître de conférences HDR, Université Paris-Sorbonne

RAPPORTEURS :

M. Gunnar DE BOEL	Professeur des universités, Université de Gand
Mme Miriam ROVSING OLSEN	Maître de conférences HDR émérite, Université Paris-Ouest Nanterre

---

MEMBRES DU JURY :

M. Jérôme CLER	Maître de conférences HDR, Université Paris-Sorbonne
M. Gunnar DE BOEL	Professeur des universités, Université de Gand
M. Georges GALANÈS	Maître de conférences, INALCO
M. Jean LAMBERT	Maître de conférences HDR, Muséum National d'Histoire Naturelle
Mme Miriam ROVSING OLSEN	Maître de conférences HDR émérite, Université Paris-Ouest Nanterre
M. Stéphane SAWAS	Professeur des universités, INALCO

REMERCIEMENTS

Ce travail de recherches n'aurait jamais pu être mené à son terme sans le soutien de différentes personnes et institutions, à qui j'adresse toute ma gratitude.

Je remercie en premier lieu Jérôme Cler et Stéphane Sawas qui m'ont accordé leur confiance tout au long de ces années, et qui m'ont prodigué leurs précieux conseils, tant dans l'élaboration de mon projet de Doctorat que dans sa réalisation.

Ensuite, j'exprime ma reconnaissance à l'École Doctorale, à l'équipe du CERLOM, ainsi qu'à la section de grec moderne de l'INALCO pour m'avoir apporté des aides dans la réalisation de séjours sur le terrain nécessaires à l'élaboration de mon corpus, et dans l'organisation de manifestations scientifiques. Je n'oublie pas non plus de remercier le service audiovisuel de l'UFR de Musicologie de l'Université de Paris-Sorbonne pour le prêt de matériel lors de mes séjours de terrain en 2014.

J'adresse également mes profonds remerciements à la Maison des Cultures du Monde, et en particulier à Mme Arward Esber, M. Chérif Khaznadar et M. Pierre Bois, qui m'ont permis, d'une part, de participer activement à l'élaboration de concerts avec dix musiciens et chanteurs du village d'Ólympos et, d'autre part, de les inviter ainsi à présenter leur art à Paris pour la première fois.

Ensuite, je remercie infiniment Frédéric Nittis pour son écoute attentive, son aide précieuse et sa relecture minutieuse de ce mémoire. Je remercie aussi tout particulièrement Dominique Bertou et feu Pierre Cheneval pour avoir mis à ma disposition des fichiers vidéo et pour les longues conversations fructueuses que nous avons eues sur Ólympos. J'adresse également mes remerciements à Christina Alexopoulos, Gérard, Lucie et Simon Der Haroutiounian, Georgios Galanès, Anastasia Koliopoulou, Alexandros Lampridis, Monique Nittis et Armelle Plessis pour leur aide ou le précieux soutien qu'ils m'ont apportés.

Enfin, j'exprime mes plus chaleureux remerciements à toute la communauté olympiote, sans qui ce travail de recherches n'aurait jamais pu voir le jour, et en particulier à Kalliopi et Ilias Anastasiadis ; Kostas Antimisiaris ; Maria et Giannis Antimisiaris ; Giannis et Manolis Balaskas ; Archontoula et Kostas Chapsis ; Michalis et Sofia Chatzipapas ; Giannis Chatzivasilis ; papa Giannis Diakogeorgiou ; papa Minas Ernias ; Evgenia, Georgia et Giorgos Fourtinas ; Giorgos Giorgakis ; Giannis Katiniaris ; Marina et Toula Lentaki ; Giorgos et Michalis Michalis ; Giannis et Rigopoula Pavlidis ; Filippas, Manolis et Nikos Filippakis ; Archontoula et Filippas Filippidis ; Nikos Politis ; Giannis et Sophia Prearis ; Marina Protopapa ; Giorgos Tsampanakis ; feu Antonis, Kalliopi et Michalis Zografidis et Ilias Zografidis.

AVERTISSEMENT

En ce qui concerne la transcription de la langue grecque moderne en caractères latins, je me suis appuyée sur la norme ISO 843 (1997), dont je rappelle les principales correspondances ici :

Α, α Ά, ά	A, a Á, á
Αι, αι Αί, αί	Ai, ai (se prononce [é] Aí , aí
Αυ, αυ Αύ, αύ	Av, av – Af, af Áv, áv – Áf, áf
Β, β	V, v
Γ, γ	G, g
Γγ, γγ	Ng, ng
Γκ, γκ	Gk, gk
Γξ, γξ	Nx, nx
Γχ, γχ	Nch, nch
Δ, δ	D, d
Ε, ε Έ, έ	E, e É, é
Ει, ει Εί, εί	Ei, ei (se prononce [i]) Eí, eí
Ευ, ευ Εύ, εύ	Ev, ev – Ef, ef Év, év – Éf, éf
Ζ, ζ	Z, z
Η, η Ή, ή	I, i Í, í
Θ, θ	Th, th
Ι, ι Ί, ί	I, i Í, í
Κ, κ	K, k

Λ, λ	L, l
Μ, μ	M, m
Μπ, μπ	B, b (en début et en fin de mot) Mp, mp (en milieu de mot)
Ν, ν	N, n
Ντ, ντ	Nt, nt
Ξ, ξ	X, x
Ο, ο Ό, ό	O, o Ó, ó
Οι, οι Οί, οί	Oi, oi (se prononce [i]) Oí, oí
Ου, ου Ού, ού	Ou, ou Oú, oú
Π, π	P, p
Ρ, ρ	R, r
Σ, σ (milieu de mot) et ς (fin de mot)	S, s (se prononce toujours [ss])
Τ, τ	T, t
Υ, υ Ύ, ύ	Y, y Ý, ú
Φ, φ	F, f
Χ, χ	Ch, ch
Ψ, ψ	Ps, ps
Ω, ω Ώ, ώ	O, o Ó, ó

J'ajoute que lorsque la voyelle porte un accent en grec, j'ai conservé cet accent, tel que cela est préconisé dans la norme.

Par ailleurs, dans les transcriptions du texte poétique des *mantinádes*, que j'ai réalisées d'oreille, il arrive qu'un doute subsiste ou bien qu'un fragment soit inaudible à cause des conditions d'enregistrement (la personne se trouvait trop loin de la source d'enregistrement dans un vaste espace ; les bruits ambiants – de conversation par exemple – sont trop importants par rapport au volume sonore du chanteur). Lorsque c'est le cas, je mentionne les fragments manquants par […] et les doutes par rapport au mot chanté par des crochets encadrant le texte.

Le corpus complet des *mantinádes* que j'ai utilisées pour réaliser ce travail se trouve dans le volume des annexes qui accompagne ce mémoire. De même, les transcriptions complètes, dont je n'ai cité que des extraits dans le corps du texte, sont placées dans le volume des annexes. Ce volume des annexes comporte aussi la liste des fichiers audios et vidéos qui accompagnent ce travail.

Enfin, je précise que j'ai réalisé toutes les traductions proposées dans ce travail, sauf mention contraire.

INTRODUCTION

Ma rencontre avec l'île de Kárpathos est survenue, curieusement, lors d'un séjour dans l'île voisine, la Crète. Je m'intéressais alors à la musique crétoise, et en particulier à celle jouée par cet instrument appelé la *lýra*. Au fil de mes recherches et de mes rencontres musicales, je découvre l'existence des *mantinádes* crétoises, ces distiques rimés dont on parle tant, non seulement en Crète mais également dans le reste de la Grèce.

Par la suite, j'ai la chance de rencontrer plusieurs musiciens, comme Vangélis Vardákis, violoniste de Crète orientale, ou encore Ross Daly, joueur de *lýra* irlandais d'origine, mais crétois d'adoption. Tous les deux sont unanimes : « si tu t'intéresses aux *mantinádes*, me disent-ils chacun de leur côté sans le savoir, il faut absolument que tu ailles à Kárpathos, et en particulier dans le nord, à Ólympos. »

Ólympos, « un îlot de passé, au cœur du pays byzantin […] où la vie continue presque semblable à ce qu'elle était sous l'empire », peut on lire dans un chapitre du livre sur Byzance sous la plume de Philip Sherrard[1].

Ólympos, « le village des dieux », précise un documentaire de Giánnis Lámprou constituant un des volets de la série sur les joueurs de *lýra* de l'Égée[2].

Ólympos, « là où le temps s'est arrêté », titre l'article de Lína Kapetániou dans le journal Kathimerini[3].

Ólympos, « le lieu des traditions », écrit Dimosthénis Zioúlas dans son article pour la rubrique « Grèce inconnue » du journal MaxMag[4].

---

1 Philip Sherrard, *Byzance*, Paris : Club France Loisirs (avec l'autorisation de Time-Life Books), 1990.

2 Giannis Lamprou, *Έλυμπος. Το χωριό των θεών* [Elympos. Le village des dieux], documentaire musical, série « Λυράρηδες του Αιγαίου » [Les joueurs de lyra de l'Égée], Aegis Film, 2005. URL: https://www.youtube.com/watchv=pWS6A2cJS8Y&list=PL5F679F153276707D&index=13&t=0s.

3 Lina Kapetaniou, « Όλυμπος Καρπάθου. Εδώ που σταμάτησε ο χρόνος » [Olympos de Karpathos. Là où le temps s'est arrêté], dans *Kathimerini*, 23 mars 2018, [en ligne], consulté le 15 avril 2019. URL : http://www.kathimerini.gr/954016/gallery/ta3idia/sthn-ellada/olympos-karpa8oy-edw-poy-stamathse-o-xronos.

4 Dimosthenis Zioulas, « Όλυμπος Καράθου. Ο τόπος των παραδόσεων » [Olympos de Karpathos. Le pays des traditions], dans *MaxMag*, rubrique « Άγνωστη Ελλάδα » [*Grèce inconnue*], 28 mars 2019, [en ligne], consulté le 15 avril 2019. URL : https://www.maxmag.gr/agnosti-ellada/olympos-karpathoy-o-topos-ton-paradoseon/.

Mais qu'en est-il réellement ? Pourquoi autant d'attraits pour ce village isolé, considéré dans toute la Grèce comme un haut lieu des traditions ? Qu'est-ce que les *mantinádes* du village d'Ólympos peuvent-elles bien avoir de si particulier ?

Fig. 000 : Le village d'Ólympos

Mélanie Nittis, août 2014 et avril 2015

Après un premier séjour durant la période de Pâques en 2013, tout cela devient une évidence pour moi : les *mantinádes* font partie, ou presque, du quotidien des habitants de la communauté olympiote, et elles semblent bien constituer une singularité dans l'univers de la poésie orale grecque.

1. Choix du sujet

Les premiers échanges avec les habitants du village me confortent dans l'idée de choisir leur pratique poétique et musicale comme sujet de recherche, et il me faut donc constituer un corpus d'étude.

Cette performance d'improvisation poétique chantée se déroule lors de fêtes populaires appelées *gléntia*. Ces fêtes populaires, qui semblent profanes au premier abord, ont lieu en marge de célébrations religieuses, les *panigýria* (τα πανηγύρια) qui rythment la vie du village. Il s'agit de fêtes communautaires, comme les fêtes patronales ou les grandes fêtes de la religion orthodoxe, ou bien de fêtes privées, comme les fiançailles, les mariages ou les baptêmes. Mon choix s'est porté sur les trois fêtes principales d'Ólympos, à savoir la fête de Pâques (fête mobile) où l'on commémore le décès et la Résurrection du Christ, la fête de la Dormition de la Vierge (15 août) et la fête de la Décollation de saint Jean-Baptiste, aussi appelé saint Jean le Précurseur (29 août), pour plusieurs raisons.

Tout d'abord, il s'agit de fêtes religieuses concernant des saints et des figures de l'orthodoxie importantes pour lesquels, et ce sont les seuls, on célèbre à la fois la conception, la naissance et le décès[5].

Ensuite, chacune de ces fêtes, qu'elle soit célébrée au niveau national comme Pâques ou la Dormition de la Vierge, ou bien au niveau local dans quelques régions de Grèce seulement comme pour la Décollation de saint Jean-Baptiste, présente des particularités locales. En effet, lors de la fête de Pâques, les femmes pleurent à la fois la mort du Christ et la mort de leurs propres défunts depuis la dernière Pâque, tandis que les deux autres fêtes représentent

[5] Pour Jésus-Christ, les dates sont le 25 mars, le 25 décembre et la date mobile de Pâques ; pour la Vierge, les dates sont le 9 décembre, le 8 septembre et le 15 août et pour saint Jean-Baptiste, les dates sont le 23 septembre, le 24 juin et le 29 août.

également des fêtes patronales pour le village d'Ólympos, et durent plus longtemps que dans le reste de la Grèce.

Enfin, comme il s'agit de fêtes essentielles pour le village, et que les deux dernières se situent durant la période estivale, les personnes originaires d'Ólympos qui vivent en émigration reviennent de façon massive au village afin de les célébrer avec ceux qui y habitent durant toute l'année. Le village reprend donc vie, en quelque sorte, lors de la célébration de ces trois fêtes religieuses, et ce phénomène a son importance également dans les performances.

De plus, la régularité de la tenue de ces trois fêtes importantes, qui reviennent de manière récurrente chaque année, facilite leur étude, par rapport à celle des fêtes plus occasionnelles, mais non moins intéressantes, que sont les fêtes privées des mariages ou des baptêmes.

Par ailleurs, cette improvisation poétique chantée, comme de nombreuses coutumes de ce village, a ses racines dans les coutumes byzantines. Cela contribue à développer sa spécificité locale, par rapport aux autres performances d'improvisation poétique chantée que l'on rencontre dans d'autres régions de Grèce, que ce soit dans les îles ou sur le continent, mais aussi à Chypre.

Toutefois, cette spécificité du village d'Ólympos n'existe pas seulement dans le cadre de la poésie chantée, elle s'exprime également à travers l'histoire de l'édification du village d'une part, et d'autre part, avec la mise en place d'un système de fonctionnement social spécifique, voire unique en Grèce.

2. La singularité du village d'Ólympos

2.1. Histoire et origine du village[6]

Le village d'Ólympos se trouve au nord de l'île de Kárpathos, située en mer Égée, entre Kásos (non loin de la Crète) et Rhodes. Elle appartient à l'archipel du Dodécanèse, qui ne fait partie de l'État grec que depuis 1948[7].

Selon la mythologie, Kárpathos est la patrie des Titans, qui y ont vécu jusqu'à leur disparition lors du célèbre combat avec les dieux de l'Olympe. De plus, à Ólympos, beaucoup de villageois aujourd'hui, dont le pope papa-Giánnis, ne manquent pas de rappeler la légende qui explique d'où vient le nom de « Kárpathos ». Celui-ci serait issu du mot « arpátheoi » (Αρπάθεοι), autrement dit « qui ont pris les dieux », car les premiers habitants qui se sont installés dans cette île avaient volé les dieux de l'Olympe et les y avaient emmenés avec eux.

Dans l'Antiquité, cette île était également dénommée « Tetrápolis » (Τετράπολις, « quatre villes »), car elle possédait quatre villes : Posédion au Sud-Ouest (l'actuelle Pigádia), Arkésia au Sud-Est (l'actuelle Arkása), Vrykoús au Nord-Ouest et Palátia (ou Nísyros) sur l'îlot de Saría au Nord, qui sont, elles, inhabitées aujourd'hui.

Au IXe siècle avant J.C., les îles de cet archipel du Dodécanèse subissent l'invasion et la colonisation dorienne, puis en 42 avant J.C., elles sont annexées par l'Empire romain d'Orient. À partir du VIIe siècle après J.C., les flottes arabes et sarrasines commettent des actes de pillages et de destructions dans les îles de la mer Égée. La flotte byzantine essaie de les combattre pour s'en débarrasser, mais ce n'est que vers le Xe siècle qu'elle arrive à assurer une sécurité relative autour de ces îles.

---

6 Les sources que j'ai consultées pour toutes les informations concernant l'histoire du village d'Olympos sont les suivantes : Nikos Makris, *Λαογραφία Ολύμπου Καρπάθου. Θέματα υλικού και κοινωνικού βίου* [Éléments laographiques d'Olympos de Karpathos. Sujets de la vie sociale et matérielle], Rhodes : Centre de Recherches Karpathiotes, 2013 ; Manolis Makris, *Τα παραδοσιακά τραγούδια της Ολύμπου Καρπάθου* [Les chansons traditionnelles d'Olympos de Karpathos], Rhodes : Centre de Recherches Karpathiotes, 2007 ; Georgios Chalkias, *Μούσα Ολύμπου Καρπάθου* [La musique d'Olympos de Karpathos], Athènes : *s. n*, 1980 ; Alexandra Ioannou Stavrakaki, *Κάρπαθος η άγνωστη γειτόνισσα* [Karpathos la voisine inconnue], Athènes : Pitsilos, 1995.

7 Voir les cartes de la Grèce et de Karpathos dans le volume des annexes, p. 3-5.

En 1204, les Croisés prennent Constantinople et les îles de l'Égée, tandis qu'en 1282, ce sont les Gênois qui prennent quelques îles, dont Kárpathos. Cette dernière tombe ensuite entre les mains des chevaliers de l'Ordre de saint Jean de Jérusalem en 1311, avant d'être prise en 1315 par les Vénitiens, et administrée par la grande famille Cornáros. En 1537, comme toutes les îles du Dodécanèse, Kárpathos tombe sous domination ottomane.

En 1912, l'Italie, en guerre contre l'Empire ottoman, récupère l'archipel du Dodécanèse grâce à sa victoire. Durant la Seconde guerre mondiale, les Allemands occupent l'île à partir de 1941, avant d'en être chassés en 1944. Le Traité de Paris du 10 février 1947 cède le Dodécanèse à l'État grec, et l'union (η Ένωσις) est officialisée le 7 mars 1948. Toutefois, le Dodécanèse, d'un point de vue religieux, reste rattaché au Patriarcat Œcuménique de Constantinople.

Même si le Dodécanèse devient italien en 1912, le village d'Ólympos ne connaît l'installation durable des Italiens qu'à partir de 1925. En 1926, ces derniers imposent la langue italienne dans l'enseignement scolaire, et en 1937, ils interdisent l'usage de la langue grecque à l'école et dans l'administration. Entre 1940 et 1944, le village souffre du contrôle de la production alimentaire par les Italiens et du prélèvement que ceux-ci appliquent sur les céréales, l'huile et la viande.

En 1978, il est décidé de commencer des travaux pour l'ouverture d'une route entre le village de Spóa – situé à environ 18 kilomètres au sud d'Ólympos – et celui d'Ólympos, afin de désenclaver ce dernier, mais l'achèvement complet des travaux n'a lieu qu'en 2015... En 1980, le village connaît l'électrification et petit à petit les maisons abandonnent l'usage de la lampe à pétrole.

Depuis la dernière réforme administrative Kallicrátis en 2010, le village d'Ólympos ne constitue plus une municipalité à part entière, mais il est rattaché à la municipalité de Pigádia, chef-lieu de Kárpathos, qui est désormais la seule et unique municipalité de l'île. De même, le Dodécanèse ne correspond plus à une unité administrative (équivalent d'un département), mais est rattaché à une région plus vaste, celle de l'Égée méridionale.

Par ailleurs, selon le dernier recensement de population qui a eu lieu en 2011, le territoire qui correspond à l'ancienne municipalité d'Ólympos compte 556 habitants, lesquels sont

répartis comme suit : Avlóna, 7 habitants ; Diafáni, 228 habitants ; Ólympos, 270 habitants ; Saría, 45 habitants, et Trístomo, 6 habitants. Ces chiffres sont assez étonnants quant à leur importance, dans la mesure où les derniers habitants de Saría et de Trístomo ont quitté ces lieux dans les années 1970, et que le village d'Ólympos ne compte réellement depuis les années 2010 qu'à peine une centaine d'habitants...

Ce village d'Ólympos est issu de l'une de quatre villes antiques de Kárpathos, celle de Vrykoús, qui est appelée localement de nos jours Vrykoúnta. Cette ville ancienne était située au bord de mer, tout comme celle de Palátia sur l'île de Saría, et toutes deux étaient ainsi exposées régulièrement aux pillages des Arabes et des Sarrasins qui sillonnaient la région. Comme la mer n'apportait plus la sécurité, et que les populations ne pouvaient plus continuer à supporter ces attaques répétées, elles ont dû abandonner leur ville et trouver refuge dans les montagnes. Ainsi, vers le VIIe ou VIIIe siècle environ, les familles rescapées de Vrykoús ont construit le village d'Ólympos sur une crête montagneuse, entre deux montagnes, à 310 mètres d'altitude. Toutefois, la période de construction du village n'est pas connue avec exactitude et il subsiste des variations quant à sa datation. Manólis Makrís mentionne ainsi le VIIIe siècle, tandis que d'autres, comme Nikólaos Moutsópoulos, préfèrent donner la date du VIIe siècle, car il a été préservé à Ólympos une chapelle, Ágios Onoúfrios, dont la construction remonterait au VIIe siècle, au vue de la technique de construction employée. D'autres encore, comme Geórgios Chalkiás, pensent que le village a été construit plus tard, vers le IXe siècle, puisque c'est à cette époque que les villes anciennes de Vrykoús et Palátia ont été détruites par les pirates et que les Sarrasins ont pris la Crète voisine en 824.

Le village ainsi créé a donc pris le nom de la montagne voisine, Ólympos, terme qui au masculin signifie tout simplement « montagne ». En revanche, le nom du village est féminin, *i Ólympos* (η Όλυμπος), car il vient de la contraction de *i póli Ólympos* (η πόλη Όλυμπος), autrement dit « la ville Ólympos ». La montagne, quant à elle, a pris par la suite le nom du saint à qui est dédiée la chapelle qui y a été construite à son sommet (718 mètres), c'est-à-dire le Prophète Élie.

De plus, les familles ont construit une enceinte fortifiée et à l'intérieur, un château (Κάστρο, *Kástro*) et une tour (Πύργος, P*ýrgos)*, dont il ne reste plus rien aujourd'hui. Certains quartiers ont gardé le témoignage de l'existence du *Kástro* et de l'enceinte, que l'on franchis-

sait grâce à des portes (Καμάρες, *Kamáres*) : quartier *Óxo Kamára*, « en dehors de la porte » ; *Méssa Kástro*, « dans le château », etc.

Enfin, il me faut ajouter une remarque en ce qui concerne le nom du village. En effet, il existe une autre appellation, *i Élympos* (η Έλυμπος), qui circule dans de nombreux écrits et qui est souvent mentionnée comme un équivalent du terme « Ólympos ». Selon Manólis Makrís, ce terme « Élympos » provient des villages du sud de l'île, où il l'a entendu lui-même. Et il précise que c'est également dans ces villages du sud de l'île que des voyageurs ou archéologues comme Buondelmonti, Ross ou encore Dawkins, l'ont entendu et l'ont employé par la suite dans leurs écrits. Il ajoute que même s'il est arrivé que des femmes olympiotes, lorsqu'elles allaient travailler dans les autres villages, ceux du sud, utilisaient ce terme de « Élympos », c'est qu'elles ne pouvaient pas dire simplement « le village » puisqu'elles se trouvaient dans un autre village que le leur et qu'elles suivaient ainsi la tendance de ces villages du sud pour ne pas se faire remarquer. Il affirme par ailleurs que cet emploi n'a jamais été reconnu par les villageois d'Ólympos comme une appellation courante, et il semblerait même qu'ils n'apprécient pas vraiment cette dénomination, car elle n'est pas chargée d'histoire comme le terme « Ólympos ».

2.2. Organisation sociale et système de parenté

Le village d'Ólympos, longtemps resté isolé du reste de l'île, mais également du reste de l'archipel et de la Grèce, du fait de son accessibilité uniquement par des caïques et par des sentiers, connaît une organisation sociale de sa communauté qui est singulière. Cette organisation sociale, basée sur un principe de filiation par lignage et d'alliances entre les familles, a été étudiée et décrite en détail, d'une part, dans la thèse que Sophie Capetanákis née Dascalópoulos a soutenue à l'EHESS en 1979[8] et, d'autre part, dans l'ouvrage de Bernard Vernier publié en 1991[9], et qui reprend et rassemble cinq articles publiés auparavant dans des revues, mais qui s'appuie également sur les deux mémoires de thèse qu'il a réalisés en 1977 et en 1987.

[8] Sophie Capetanakis-Dascalopoulos, *Parenté et organisation sociale à Elymbos de Karpathos*, Thèse de 3e cycle sous la direction de Paul-Henri Stahl, Paris : EHESS, 1979.

[9] Bernard Vernier, *La genèse sociale des sentiments. Aînés et cadets dans l'île grecque de Karpathos*, Paris : EHESS, 1991.

Je m'appuie donc sur ces travaux pour présenter les grandes lignes de ce système d'organisation sociale. En effet, afin de bien comprendre les enjeux des distiques improvisés au cours des fêtes du village, il est nécessaire de comprendre et de connaître le fonctionnement social de cette communauté, puisque celui-ci a des effets dans tous les domaines, y compris le domaine poétique et musical. Ainsi, la communauté d'Ólympos est basée sur un certain nombre de dichotomies que je ne manquerai pas de mentionner.

Dans un premier temps, il faut savoir que la communauté repose sur la division de ses membres selon des catégories socio-professionnelles, division qui s'opère entre les familles de bergers et les familles d'agriculteurs. Ces dernières ont pris l'avantage à la suite de l'expansion de l'agriculture, au début du XVIIIe siècle, selon Sophie Capetanákis. La classe agricole prédomine donc sur la classe pastorale, mais malgré tout, l'économie locale repose sur un système d'échanges entre ces classes socio-professionnelles. Le principe d'échanges, selon un système de dons et de contre-dons, rend alors possible l'auto-subsistance de ce village enclavé, d'autant que la monnaie ne fait son apparition que très tardivement dans la question des échanges et de leur rémunération. C'est cette prédominance de l'agriculture qui a entraîné l'instauration d'un système social de parenté particulier :

> « Les structures sociales s'articulèrent alors autour d'un système visant la préservation de la propriété foncière, la pérennité de sa fonction stratificatrice et, consécutivement, la prédominance sociale des grands propriétaires terriens, les kanakarei, qui concentrèrent entre leurs mains les pouvoirs politico-religieux[10]. »

Ainsi, pour préserver l'entité que représente la propriété foncière des champs et de la maison, le système qui s'est mis en place marque la séparation entre l'homme et la femme, mais également entre les enfants aînés et les enfants cadets. En effet, chaque parent conserve son patrimoine propre au moment du mariage, et il le transmettra presque intégralement à l'aîné de ses enfants qui sera du même sexe que lui. On assiste ainsi à la création d'une lignée de descendance masculine paternelle et d'une lignée de descendance féminine maternelle.

L'existence de ces deux lignées parallèles est renforcée par le fait que l'aîné des garçons, qui sera désigné sous le vocable de *kanakáris* (ο κανακάρης), devra porter le prénom du grand-père paternel, tandis que l'aînée des filles, désignée quant à elle sous le terme de *kanakária* (η κανακάρια), devra obligatoirement porter le prénom de la grand-mère maternelle.

[10] Sophie Capetanakis-Dascalopoulos, *op. cit.*, p. 6.

Ainsi, de la même manière que la transmission des biens se réalise sur un axe vertical, celle des prénoms se réalise sur le même axe :

> « Chaque ligne de descendance [pour les détenteurs de la terre], tant paternelle que maternelle, est dotée d'un patrimoine foncier ancestral dont la perpétuation accompagne celle de la ligne de descendance à laquelle il est associé[11]. »

Le système repose donc sur deux lignes de descendance qui se présentent sous la forme de deux filiations unilinéaires parallèles et la coexistence de deux patrimoines ancestraux légués à la génération suivante selon la norme coutumière, à savoir que chaque parent transmet son patrimoine à un seul de ses enfants, celui qui reçoit le prénom de leur parent respectif issu de la lignée féminine ou masculine :

> « Seule l'attribution du prénom adéquat à un enfant mâle ou femelle lui confère des droits incontestables sur le patrimoine foncier associé à la ligne de descendance dont ce prénom relève[12]. »

Le choix du prénom occupe donc une place primordiale au sein de la communauté, puisqu'il détermine le processus d'héritage et celui de la succession. Le nouveau-né obtient ainsi un statut social au sein de la communauté, d'autant que les villageois considèrent que l'enfant portant le prénom de son grand-parent ressuscite ce dernier :

> « [E]n attribuant à l'aîné des garçons le prénom de son grand-père paternel et à l'aînée des filles le prénom de sa grand-mère maternelle, les parents remboursaient une dette affective et accomplissaient un devoir sacré : celui de faire *anastassi*, c'est-à-dire de ressusciter les ancêtres (on disait que l'âme de l'ancêtre passait dans le corps de celui qui portait son nom) qui leur avaient transmis l'ensemble de leur patrimoine matériel et symbolique[13]. »

Le patrimoine est donc associé à un sexe, masculin ou féminin, puisque le prénom l'est aussi, et ensemble, ils déterminent une ligne de descendance, soit paternelle, soit maternelle :

> « Le prénom préexiste donc à l'individu qui le porte, et de plus, il est indissociablement lié à la propriété foncière qui incombe à la ligne de descendance que le prénom sert à identifier. […] Il y a donc en réalité trois entités qui se combinent : le prénom, le sexe et la terre (patrimoine foncier). […] Ces trois éléments interdépendants confèrent à la ligne de descendance à laquelle ils sont associés, d'une part, une personnalité sociale, objectivement reconnue comme telle au sein de la

[11] *Ibid.*, p. 45.
[12] *Ibid.*, p. 46.
[13] Bernard Vernier, *op. cit.*, p. 83.

communauté villageoise, et d'autre part, l'assise matérielle qui assurera sa perpétuation[14]. »

En réalité, le parent qui transmet à son enfant, aîné et de même sexe que lui, le patrimoine venant de son propre parent et qui est associé à ce prénom porté par le grand-parent de l'enfant, n'a qu'un rôle subalterne de gestionnaire du patrimoine, en attendant de transmettre celui-ci à l'enfant lors de son mariage. En effet, le patrimoine reçu, par exemple, au moment de son mariage par une femme nommée Kalliópi, de sa mère prénommée Mangafoúla, est un patrimoine qui appartient à la lignée féminine, certes, mais qui est attaché au prénom Mangafoúla. Cette jeune femme Kalliópi s'occupera de ce patrimoine jusqu'à ce qu'elle puisse le transmettre à sa propre fille aînée, qui s'appellera Mangafoúla. Le prénom assure donc bien une fonction sociale, et les petits-enfants se substituent aux grands-parents :

> « Le fils du fils et la fille de la fille succèdent au statut social et matériel des grands-parents dont ils portent le prénom[15]. »

La génération des parents, quant à elle, joue donc le rôle d'intermédiaire nécessaire à cette assimilation :

> « Ce ne sont pas les parents qui assurent la transmission du patrimoine foncier et du statut social, mais ce sont eux qui les "médiatisent", les conduisent à travers leur propre génération à celle de leurs enfants ; ils constituent le pont qui unit les grands-parents aux petits-enfants […][16]. »

Dans ce système successoral, les cadets et les cadettes étaient exclus, et cela se retrouve transposé également sur le plan social :

> « Dans cette communauté villageoise, où le statut personnel des individus dépend directement du droit sur la propriété de la terre, il est manifeste que ceux qui en sont privés […] constituent des éléments non-fonctionnels au sein de la société locale[17]. »

La plupart des cadets ainsi exclus émigraient, tandis que les cadettes entraient généralement au service de leur sœur aînée, constituant ainsi une main d'œuvre peu coûteuse. Dans le cas, bien évidemment, où des parents dépositaires d'un patrimoine n'avaient pas d'enfant du même sexe à qui le transmettre, la communauté a développé des stratégies de contourne-

---

[14] Sophie Capetanakis-Dascalopoulos, *op. cit.*, p. 47-48.
[15] *Ibid.*, p. 49.
[16] *Ibid.*.
[17] *Ibid.*, p. 54.

ment, afin que le patrimoine puisse, finalement, se retrouver entre les mains d'un enfant du bon sexe et portant le même prénom, en général au niveau de la génération suivante[18].

Par rapport à ce système de double lignage qui prime sur le caractère familial, le mariage, arrangé dans presque tous les cas, est vu comme une alliance entre deux lignées de sexe opposé, car il permet la perpétuation de ces lignées. Cette alliance est marquée par le fait que le conjoint survivant n'a aucun droit sur le patrimoine du conjoint décédé, dans le cas de la non existence d'une descendance pour le conjoint défunt.

Par ailleurs, les alliances se réalisent, d'une part, au sein du même groupe social et, d'autre part, à l'intérieur de l'espace villageois, ce qui exclut les mariages avec des personnes issues d'un autre village. De plus, il est important de noter la règle de résidence du nouveau couple : celui-ci s'installe en effet matrilocalement, autrement dit dans la maison maternelle de la jeune épouse, que sa grand-mère maternelle avait légué à sa mère lors de son mariage. Les parents de la mariée quittent alors cette maison transmise, puisque c'est désormais la fille aînée qui va y habiter et assurer la représentation sociale de la ligne féminine. Ces mêmes parents s'installent alors dans une autre maison, soit une maison qu'ils ont acquise, ou bien, le plus souvent, dans la maison du côté du père, qui a été transmise dans la lignée paternelle.

Selon Sophie Capetanákis, la maison maternelle a un statut symbolique, puisqu'elle fournit le cadre où les deux lignées vont se reproduire et se perpétuer[19]. Le mariage constitue ainsi pour l'homme un passage d'un mode de résidence matrilocal à un mode de résidence uxorilocal, alors que pour la femme, il reste le même, puisqu'elle continue d'habiter dans la maison où elle a grandi.

Dans son ouvrage, Bernard Vernier analyse et commente différents éléments qui mettent à mal le système matrimonial du village. En effet, il évoque d'une part la dévalorisation de la terre au profit de l'argent sonnant et trébuchant, notamment pour constituer la dot des filles, à la suite du retour de certains cadets émigrés qui ont fait fortune à l'étranger :

> « Quoi qu'il en soit, les plus traditionnels des cadets et des paysans pauvres ou moyens qui, fortune faite, revinrent de l'émigration lointaine pour se marier au

[18] Je ne développerai pas ici toutes les stratégies existantes, mais je renvoie aux travaux de Sophie Capetanakis-Dascalopoulos pages 56 à 76, et à ceux de Bernard Vernier pages 83 à 102.

[19] Cf. Sophie Capetanakis-Dascalopoulos, *op. cit.*, p. 100.

village, furent, paradoxalement, les fossoyeurs de l'ordre social dominé par les aînés et les canacares[20]. »

Cela entraîne également ce qu'il appelle « l'émancipation des cadettes », puisque celles-ci arrivent à profiter de ces changements pour sortir du célibat et se marier, mais ce n'est pas quelque chose qui se généralise, car toutes n'accèdent pas au mariage. Dans tous les cas, l'argent prend de l'importance et surpasse le fait de posséder des terres, qui n'est accessible qu'aux seuls aînés :

> « Le sort d'un individu apparaissait comme dépendant de sa volonté personnelle et de l'habileté avec laquelle il menait sa vie. L'argent se substituait à la terre comme condition nécessaire et suffisante pour se marier. Or, à la différence de la terre, il pouvait se gagner[21]. »

Toutefois, Bernard Vernier relève quand même le fait que, une fois que les cadets ont réussi à obtenir une certaine fortune, au lieu de changer radicalement le système et de partager équitablement les biens entre tous leurs enfants pour mettre fin à un système inégal, ils ont, au contraire, reproduit le même schéma :

> « Surtout, ils sapèrent le prestige des *canacares* en utilisant leur argent dans la logique traditionnelle. Créateurs de leur propre richesse, ils auraient pu la partager entre tous leurs enfants. En fait, en réinterprétant la tradition, ils dotèrent leur fille aînée et la couvrirent de pièces d'or aux bals et aux panigyries[22]. »

Un dernier élément expliqué par Bernard Vernier est le développement de la valorisation de l'instruction des enfants, qui obtiennent ainsi un meilleur statut social au sein de la communauté :

> « Pour comprendre la nouvelle hiérarchie des privilèges matrimoniaux, il faut savoir que l'instruction est au village l'objet d'une véritable vénération, proportionnelle bien sûr à sa rareté, mais surtout aux atouts qu'elle donne pour échapper à la misère villageoise "sans se salir les mains", ainsi qu'aux handicaps que représente le fait d'en être privé dans une société villageoise qui s'ouvre sur le monde moderne[23]. »

Malgré le fait que Bernard Vernier mentionne l'atteinte portée au système social et qu'il semble considérer que ce dernier est en voie de disparition dans les années 1990, j'ai pu

---

[20] Bernard Vernier, *op. cit.*, p. 157-158.
[21] *Ibid.,* p. 163-164.
[22] *Ibid.,* p. 158.
[23] *Ibid.,* p. 210.

tout de même constater qu'il existe aujourd'hui une survivance de ce système, qui pèse encore sur les mentalités et sur les échanges sociaux du village.

En effet, de nombreux mariages sont toujours des mariages arrangés qui constituent une alliance entre deux lignées, et par ailleurs, certaines cadettes renoncent à l'idée de se marier parce que leur sœur aînée ne l'est pas. De plus, toujours concernant le mariage, de nombreuses mères restent catégoriques et veulent que leur fille aînée épouse un homme du village et non un homme originaire d'un autre village, ou pire encore, originaire d'une autre région de Grèce.

Par ailleurs, le système de transmission du patrimoine, selon une lignée sexuée et en association avec un prénom, perdure encore, puisque ce sont toujours les aînés mâle et femelle de la famille qui héritent, alors même que le droit grec prévoit normalement la répartition équitable de l'héritage[24]. En revanche, en lien avec le développement de la valorisation de l'instruction, les familles compensent, en quelque sorte, l'absence de patrimoine légué pour les cadets et les cadettes par le financement d'études supérieures, qui leur permettra de pouvoir être autonomes et de s'assurer une situation qui leur permettra de se marier.

3. État de la recherche

3.1. Les travaux précurseurs

Les travaux précurseurs qui ont été réalisés à propos du village d'Ólympos, voire de l'île de Kárpathos dans son ensemble, concernent plusieurs domaines. Dans un premier temps, quelques articles et travaux universitaires ont porté sur le domaine sociologique ou anthropologique, et se sont intéressés au fonctionnement social de la communauté d'Ólympos en particulier. Parmi ces travaux figurent notamment les deux ouvrages que j'ai déjà cités, d'une part, la thèse de Sophie Capetanákis-Dascalópoulos soutenue à l'EHESS en 1979 et, d'autre part, le livre de Bernard Vernier publié en 1991. Ces deux ouvrages expliquent en détail la question des lignages et le fonctionnement du système social singulier qui, comme je l'ai mentionné précédemment, persiste encore aujourd'hui. Il me faut également mentionner l'ouvrage de

[24] Article 1813 du code civil.

l'Olympiote Níkos Makrís paru plus récemment, en 2013[25], et dans lequel il développe tous les aspects qui constituent la vie traditionnelle dans le village d'Ólympos. Il parle ainsi de l'architecture, des métiers, des vêtements traditionnels, des occupations féminines et des jeux des enfants, ou bien encore des différentes fêtes liées à la vie. Dans un second temps, les autres travaux existants portent essentiellement sur le domaine artistique, et en particulier musical et poétique.

En ce qui concerne le dialecte local employé dans le village d'Ólympos, il faut mentionner, d'une part, le dictionnaire réalisé par Michaíl Michaïlídis-Nouáros en 1972[26] et, d'autre part, la thèse de Konstantínos Minás qui décrit les variantes, en fonction des villages, du dialecte parlé sur l'île de Kárpathos[27]. Cette thèse a été publiée en 1970 et rééditée en 2002. Konstantínos Minás, par la suite, a également publié un dictionnaire en 2006[28].

Un des premiers ouvrages parus, ayant pour thème la musique d'Ólympos, est celui du néo-helléniste et ethnomusicologue Samuel Baud-Bovy. Dans les années 1930, ce dernier s'est rendu dans la plupart des îles du Dodécanèse, qui appartenaient alors à l'Italie, afin de recueillir des chants et des musiques de danses qu'il a transcrites[29]. Pour chaque île, il explique notamment le nombre de mélodies qu'il a pu relever, ainsi que le type de chants et de danses qu'il a rencontrés. Il établit également une étude détaillée de chaque type de vers qui composent ces chansons, en indiquant notamment leur fréquence et leur origine. Son travail méticuleux est précieux pour tout chercheur, même s'il n'est pas possible d'avoir accès aux enregistrements qu'il a réalisés tout en consultant ses transcriptions, et même si, en particulier par rapport à un air de manière spécifique – le *syrmatikós* – et aux danses d'Ólympos, il s'avère qu'il existe quelques imprécisions[30].

---

[25] Nikos M. Makris, *Λαογραφικά Ολύμπου Καρπάθου. Θέματα υλικού και κοινωνικού βίου* [Éléments laographiques d'Olympos de Karpathos. Sujets de la vie sociale et matérielle], Rhodes : Centre de Recherches Karpathiotes, 2013.

[26] Michaïl Michaïlidis-Nouaros, *Λεξικόν της καρπαθιακής διαλέκτου* [Dictionnaire du dialecte karpathiote], Athènes : *s. n.*, 1972.

[27] Konstantinos Minas, *Τα γλωσσικά ιδιώματα της Καρπάθου* [Les caractéristiques linguistiques de Karpathos], Rhodes : Collectivité Territoriale du Dodécanèse/Syllogos Pankarpathiote de Rhodes, 2e édition, 2002.

[28] Konstantinos Minas, *Λεξικό των ιδιωμάτων της Καρπάθου* [Dictionnaire des idiomes de Karpathos], Athènes : éd. Dardanos, 2006.

[29] Samuel Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων* [Chansons du Dodécanèse], t. 1, Athènes : Sideris, 1935, et *Τραγούδια των Δωδεκανήσων* [Chansons du Dodécanèse], t. 2, Athènes : Sideris, 1938.

[30] Je reviendrai plus en détail sur ce point dans le premier chapitre.

Plus tard, dans les années 1980 et 1990, d'autres travaux ont vu le jour. Il convient de mentionner d'abord l'ouvrage de l'Olympiote Geórgios Chalkiás, paru à Athènes en 1980[31]. Il nous livre un recueil de textes de chansons, classées par type de chant, ainsi que des distiques, mais également une introduction assez riche, dans laquelle il relate en partie l'histoire du village et livre une description de son territoire.

Dans sa thèse soutenue en 1990 à l'Université du Michigan, l'ethnomusicologue Pávlos Kávouras s'est intéressé de manière spécifique à la question du thème de l'émigration, ou plutôt de l'exil, présent dans la poésie chantée et improvisée du village d'Ólympos[32]. Il explique notamment que ce thème de l'exil est prépondérant dans les distiques qui sont improvisés. Cela est sans doute lié à la période à laquelle il a effectué ce travail, à savoir la fin des années 1980, où l'émigration se généralisait et devenait de plus en plus massive au sein de la population du village, et donc, constituait un sujet de discussion. Pour ce travail, Pávlos Kávouras n'a pas enregistré les distiques improvisés et la musique, mais il a directement transcrit le texte poétique au cours de son improvisation, lorsqu'il assistait aux fêtes. Il ne parle donc pratiquement pas des airs spécifiques qui servent pour l'improvisation, et par ailleurs, ce qui est bien dommage pour le lecteur hellénophone, il ne donne généralement que la version des distiques traduite en anglais, vu que sa thèse est rédigée dans cette langue. On dispose donc du sens de ce qui a été improvisé, mais il n'est donc pas possible de se faire une idée du vocabulaire employé ni de la sonorité originelle des vers.

Enfin, le musicologue italien Giuliano D'Angiolini a réalisé, quant à lui, une synthèse de la pratique musicale à Kárpathos[33]. Il a notamment insisté sur l'origine des différents instruments de musique, et a fourni une discussion sur l'accord de la cornemuse *tsampoúna*, avec des mesures très précises des hauteurs de différents instruments. Il parle également beaucoup de l'apport du *laoúto*, et a réalisé quelques transcriptions détaillées d'extraits musicaux tant instrumentaux que vocaux. Par ailleurs, en ce qui concerne les vers poétiques, il s'appuie beaucoup sur les travaux de Samuel Baud-Bovy. Il nous livre également un extrait sonore de fête qu'il a enregistrée lors d'un baptême, et qu'il accompagne d'une transcription du texte poétique. Cependant, Giuliano D'Angiolini ne connaît pas la langue grecque et tous les textes

[31] Georgios A. Chalkias, *Μούσα Ολύμπου Καρπάθου* [Musique d'Olympos de Karpathos], Athènes : *s. n.*, 1980.

[32] Pavlos Kavouras, *Glendi and Xenitia : The Poetics of Exile in Rural Greece (Olymbos, Karpathos)*, thèse de doctorat sous la direction de Stanley Diamond, Université du Michigan, 1990.

[33] Giuliano D'Angiolini, *Un giorno nella gioia l'indomani nel pianto. La musica dell'isola di Karpathos* [Un jour dans la joie, le lendemain dans les pleurs. La musique de l'île de Karpathos], Udine : Nota geos, 2007.

de distiques ou de chansons qu'il nous livre en langue italienne proviennent d'une traduction qu'il a réalisée à partir d'une version française, elle-même résultat d'une traduction qu'il a demandée à un Grec vivant à Paris. De ce fait, j'ai pu noter quelques inexactitudes dans la traduction, en écoutant le chant original. Malgré tout, son ouvrage reste une référence en langue italienne car il constitue, à ma connaissance, le seul ouvrage en langue italienne disponible sur la musique de Kárpathos.

Les autres travaux relatifs à la musique portent essentiellement sur un instrument en particulier. Ainsi, en 1986, Lámpros Liávas a soutenu en France à l'EHESS une thèse portant sur la facture instrumentale de la *lýra* en Crète et dans le Dodécanèse[34]. Plus récemment, et en langue grecque, Iríni Beïná a travaillé pour sa thèse sur la question de la facture instrumentale de la *lýra*, en lien avec la question de l'identité locale, mais uniquement sur l'île de Kárpathos dans son ensemble[35]. Enfin, Geórgios-Periklís I. Schinás a soutenu en 2015 une thèse portant sur la cornemuse *tsampoúna* en mer Égée, et en particulier dans les archipels des Cyclades et du Dodécanèse, mais également en Crète[36]. Lui-même joueur de cornemuse, il explique en détail la fabrication de l'instrument, le répertoire qui lui est associé ainsi que le mode de jeu, et ce, pour chaque région de l'Égée qu'il mentionne île par île en les comparant.

3.2. Objectifs de la présente étude

Dans ce travail de recherches que je réalise sur les distiques improvisés et chantés dans le village d'Ólympos, je me propose d'étudier la performance contemporaine de cette improvisation poétique chantée, dans le cadre des trois fêtes religieuses principales et importantes pour le village, la fête de Pâques, la Dormition de la Vierge et la Décollation de saint Jean-Baptiste. Dans cette étude, je tiens compte de l'interaction de plusieurs domaines : musical, corporel, social – relations au sein de la communauté et avec le monde extérieur à la communauté villageoise –, mais aussi religieux.

---

[34] Lambros Liavas, *La Lira piriforme en Crète et dans le Dodécanèse. Facture, histoire et implications sociales*, thèse de doctorat sous la direction de Marie-Marguerite Pichonnet-Andral, Paris : EHESS, 1986.

[35] Irini Beïna, *Η καρπάθικη λύρα : μια εθνογραφική προσέγγιση στην πολιτισμική οργανολογία. Μουσικά όργανα και πολιτισμική ταυτότητα της Καρπάθου* [La lyre de Karpathos : une approche ethnographique dans l'organologie culturelle. Instruments de musique et identité culturelle de Karpathos], thèse de Doctorat sous la direction de Charalambos Xanthoudakis, Corfou : Université Ionienne, 2011.

[36] Georgios-Periklis I. Schinas, *Η τσαμπούνα του Αιγαίου : οργανολογία, ρεπερτόριο και σύγχρονη αναβίωση* [La cornemuse de l'Égée : organologie, répertoire et renaissance contemporaine/survivance actuelle], thèse de doctorat sous la direction de Lambros Liavas, Athènes : EKPA/Université Capodistrienne, 2015.

Une des particularités de ce travail de recherche est de mettre en avant les liens qui existent entre cette performance d'improvisation poétique chantée, qui est au cœur du *glénti*, et la liturgie orthodoxe en marge de laquelle cette performance se produit. Il s'agira d'aller au-delà de l'opposition apparente entre le caractère sacré de la liturgie et le caractère profane, qui apparaît au premier abord, de ce *glénti*. Pour cela, il me faudra en particulier m'intéresser à tous les éléments qui se produisent au cours de ces fêtes religieuses et qui constituent une singularité du village d'Ólympos, et de les analyser afin de comprendre quelle est leur signification.

Dans un deuxième temps, mon objectif est également de comprendre et de déterminer le rôle de ce *glénti* au sein de la communauté villageoise où la production de distiques chantées et improvisés est un véritable moyen d'expression et d'échanges masculins, puisque seuls les hommes jouent de la musique et chantent lors des performances qui se déroulent dans la sphère publique. Les femmes ne sont présentes que lorsque ces *gléntia* sont accompagnés de danse, c'est-à-dire lorsque les fêtes se déroulent sur la place du village s'il s'agit de fêtes communales, ou bien dans une maison s'il s'agit d'une fête privée. C'est par ailleurs lors de ces fêtes privées que les femmes peuvent éventuellement participer au chant, à condition qu'elles le fassent avec parcimonie. Cependant le *glénti* peut avoir lieu dans un café avec la seule présence masculine, puisque les femmes n'y sont pas admises. Il est alors possible de se demander si le *glénti* sur la place du village et celui dans le café ont la même fonction au sein de la communauté. L'analyse de séquences de *glénti* qui se déroulent dans le café me permettront sans doute de le déterminer.

Par ailleurs, je m'intéresse également à la place qu'occupe le village dans cette communauté, et à l'attachement des émigrés qui reviennent pour célébrer ces différentes fêtes religieuses importantes pour le village, alors qu'ils peuvent pratiquer la musique, la danse et l'improvisation chantée de la même façon que dans leur village d'origine, sur leurs terres d'accueil.

Enfin, la dernière hypothèse de travail est d'arriver à mettre en évidence l'existence de caractéristiques du *glénti* qui l'apparentent à cette pratique d'improvisation poétique chantée en temps mesuré qui est qualifiée de joute poétique ou de débat chanté et qui se rencontrent dans plusieurs autres régions du bassin Méditerranéen.

4. Constitution du corpus

Afin de pouvoir traiter mon sujet de recherches, il a fallu que je constitue moi-même le corpus. En effet, il n'existe aucun enregistrement accessible d'un *glénti* dans son ensemble, étant donné sans doute la durée moyenne de celui-ci, qui est généralement de 4 à 7h en ce qui concerne seulement la partie des distiques improvisés.

Les quelques enregistrements disponibles dans le commerce proposent des *mantinádes* isolées – lorsqu'ils en proposent –, et dans le meilleur des cas, elles ne constituent qu'une mince partie du *glénti*. Par ailleurs, les enregistrements existants ne concernent pas forcément les fêtes qui m'intéressent pour mon travail. Le seul enregistrement qui existe d'une partie de la fête de saint Jean au mois d'août date de 1982. Il est intéressant pour moi, car il me permet de voir s'il existe des différences entre cette période et aujourd'hui.

De ce fait, afin de constituer mon propre corpus, j'ai réalisé des enregistrements audio et vidéo, au cours de séjours sur le terrain, au moment des trois périodes de fêtes qui constituent le sujet de mon travail. J'ai ainsi enregistré et filmé, non sans grande difficulté, l'intégralité de plusieurs *gléntia,* à Pâques en 2014, 2015 et 2019 ; lors de la fête de la Dormition de la Vierge en 2014 et 2016, et pour la fête de saint Jean en 2014. De plus, je me suis servi aussi des enregistrements que j'ai réalisés à Paris lors de la venue d'un groupe de musiciens d'Ólympos, que j'ai pu inviter à se produire en concert en remportant un prix décerné par la Maison des Cultures du Monde.

Toutefois, il n'a pas été évident pour moi de pouvoir enregistrer et filmer. En effet, il est difficile, vu la configuration du *glénti*, de placer plusieurs microphones afin de prendre correctement toutes les voix, sans déranger le rituel qui a lieu, et de ce fait, certaines personnes sont peu audibles, puisqu'elles étaient assises loin du microphone. Un problème similaire survient avec les enregistrements vidéo, car il est extrêmement difficile de se déplacer lors du *glénti* à cause du manque de place, que ce soit dans le café ou sur la place du village. De plus, la présence quotidienne de vent, parfois violent, rend difficile la prise de son en plein air, de même que la présence de certains touristes qui parlent fort durant le *glénti* au lieu d'écouter, surtout dans le café, est dérangeante.

Néanmoins, même si parfois le son des captations que j'ai effectuées n'est pas de la meilleure qualité, j'ai pu exploiter ce que j'avais enregistré, et m'en servir pour les analyses et les démonstrations de mon travail. À l'aide de ces enregistrements, tant sonores que visuels, j'ai réalisé une transcription du texte des distiques improvisés, en mentionnant dans la mesure du possible le nom de la personne qui chante. Le travail de reconnaissance vocale de chaque personne – même si je me suis familiarisée avec le timbre de voix de chacun des chanteurs présents – a été facilité également par l'existence des prises de vue que j'ai faites. Ces dernières m'ont permis par ailleurs de me souvenir de certains éléments du contexte qui sont nécessaires à la bonne compréhension de cette performance. Par la suite, dans le cadre de mon analyse de la performance de ces distiques éphémères, même si j'ai isolé des séquences de *glénti*, l'enregistrement intégral de ces fêtes m'a permis de préserver le contexte dans lequel je peux – et je dois – replacer ces séquences.

Grâce à ces enregistrements, j'ai également établi des transcriptions musicales de certains airs. À propos de ce travail de transcription, je souhaiterais préciser qu'il a été réalisé dans le but de pouvoir montrer le fonctionnement des airs et de la musique olympiote, basée sur la variation et l'improvisation. Cette transcription me permet également de développer la question de la structure formelle et de l'adéquation du vers à la musique. Je tiens par ailleurs à préciser que j'ai pris comme base de transcription les notes qui constituent l'échelle des instruments mélodiques, la *lýra* et la *tsampoúna*, à savoir Sol-La-Si-Do-Ré-Mi, la note La étant considérée comme la Tonique. Il s'agit bien entendu d'une hauteur de note relative, car en réalité, la note de base de la *tsampoúna* oscille généralement entre un Sol dièse et un Si.

Enfin, pour compléter mon travail de recherches, je me suis également appuyée sur quelques documentaires existants, comme celui de Giánnis Chatzivasílis sur le *glénti* à Ólympos[37], et celui de Francesca Bartellini, qui retrace le voyage et la rencontre du musicien olympiote Giánnis Pavlídis avec les musiciens d'un village du Sud de l'Italie, où les habitants parlent un dialecte grec et jouent une musique dont les racines sont similaires à celles du village d'Ólympos[38].

[37] Giannis Chatzivasilis, *Έτσι γλεντίζει η Όλυμπος* [Olympos vit le *glenti* ainsi], Le Pirée : Association des Olympiotes « I Dimitra », 2006.

[38] Francesca Bartellini, *Yannis et les autres*, Co-production Les Films du Village/Mezzo/ERT SA ET1, 2002, version française : Montreuil : Zaradoc Films, 2011.

Par ailleurs, que ce soit lors de la venue du groupe de musiciens à Paris, ou bien lors de mes déplacements dans le village d'Ólympos, j'ai réalisé une série d'entretiens, qui pouvaient prendre parfois la forme d'une discussion informelle. Ces entretiens et discussions avec les Olympiotes m'ont beaucoup aidée dans l'avancée de mon travail.

5. Annonce du plan

Afin de présenter ce travail de recherches, j'ai établi un plan en six chapitres, qui sont répartis de manière égale dans trois parties.

La première porte sur la musique et l'improvisation poétique dans le village d'Ólympos. Dans un premier temps, je développe la question des instruments, avec la description et le rôle joué dans le *glénti* de chacun des trois instruments qui sont essentiels pour le village. J'aborde ensuite le répertoire, à savoir les textes et les mélodies, qui est interprété lors des fêtes. Je m'intéresse d'abord à tous les chants non improvisés, interprétés *a cappella* ou avec accompagnement instrumental, et à la place qu'ils occupent au sein du *glénti*. Puis je parle des airs qui servent de support pour l'improvisation poétique chantée.

Dans un second temps, je m'intéresse essentiellement à l'art de créer les distiques improvisés et chantés. Tout d'abord, j'explique quelles sont les différentes caractéristiques qui constituent cette improvisation poétique, et de ce fait, en quoi celle-ci consiste. Ensuite, je prends en considération le fait que cette improvisation poétique est chantée, et que cela implique d'autres principes, comme par exemple les reprises et les répétitions, et enfin, je parle de la question des thèmes poétiques qui sont développés au cours de cette improvisation poétique chantée.

La deuxième partie de la thèse est consacrée aux trois fêtes sélectionnées comme corpus d'étude et aux relations entre les fêtes religieuses et les *gléntia* qui se déroulent en marge de celles-ci. En premier lieu, je me consacre à la description ethnographique des trois fêtes, à savoir Pâques, la Dormition de la Vierge et la Décollation de saint Jean-Baptiste.

En second lieu, je développe la question du rapport de la communauté au territoire, mais également du rapport qu'elle entretient avec le temps. Tout d'abord, il est question de

spatialisation et des liens qui unissent la communauté à son territoire. Ensuite, je livre une analyse de la procession qui se tient après la fête de Pâques, ainsi que de son rôle au sein de la communauté. Enfin, j'évoque la place des femmes dans la communauté et le rôle qu'elles jouent pour la tenue de ces fêtes essentielles du village.

Enfin, dans la troisième partie, je m'intéresse au rôle et à la fonction, tant culturelle que sociale, de cette forme brève que constitue le distique improvisé et chanté. Tout d'abord, je mentionne les éléments de réception, de diffusion, mais également de conservation d'une culture traditionnelle. En premier lieu, je parle du rôle important que jouent les différentes associations qui ont été créées sur les lieux d'émigration des personnes originaires de la communauté d'Ólympos. Puis, je mentionne le rôle des deux radios qui sont consacrées à la musique de Kárpathos et plus spécifiquement du village d'Ólympos. Enfin, je développe le thème de l'improvisation des femmes et de leur rapport à l'écrit en ce qui concerne la production de distiques.

Puis, dans le dernier chapitre, je me focalise sur la question du *glénti* comme rituel et notamment de la présence de deux formes de *gléntia*, l'un dans le café et sans les femmes ni la danse, et l'autre sur la place du village, avec la participation des femmes pour l'exécution de la danse. Tout d'abord, je me consacre à l'analyse de séquences de *gléntia* dans le café afin de montrer quelle est la fonction du café dans ce rituel. Ensuite, je montre que le *glénti* est un rituel paraliturgique, où la danse joue également un rôle important. Enfin, je me focalise sur la fonction des distiques au sein de cette performance ritualisée, aux accents de joute poétique, dans le village d'Ólympos.

PREMIÈRE PARTIE : LA MUSIQUE ET L'IMPROVISATION POÉTIQUE

Chapitre I : La musique à Ólympos : instruments et répertoire

Les musiques et les chants qui constituent le répertoire musical de la communauté des Olympiotes sont très nombreux. Dans cette étude, je ne parlerai en détail que des musiques et des chants qui sont interprétés durant les trois fêtes religieuses principales du village, Pâques, la Dormition de la Vierge et la Décollation de saint Jean-Baptiste. De ce fait, cela ne concerne qu'une partie de ce large répertoire, puisque je ne développerai pas les chants spécifiques aux fêtes de mariages, les chants réservés à la période du carnaval, les berceuses ou encore les lamentations funèbres.

Le répertoire musical du village est associé à un moment particulier de la fête, que l'on appelle le *glénti*. Ce mot, qui vient du turc *eğlenti*, autrement dit le « divertissement », désigne en Grèce un moment de divertissement entre amis et connaissances avec généralement l'accompagnement de boissons, de chants, de musiques et de danses. À Ólympos, ce *glénti* revêt un caractère beaucoup plus sérieux qu'ailleurs en Grèce, et il est soumis à de nombreuses règles qu'il faut respecter pour son bon déroulement. Le rôle des instruments et la place des différents chants du répertoire font partie de ces éléments que l'on se doit de respecter. Par ailleurs, le *glénti* peut être constitué uniquement de musique instrumentale et de chant, et dans ce cas, il est appelé à Ólympos *kathistó glénti* (το καθιστό γλέντι, « le *glénti* assis »).

Dans un premier temps, je commencerai par la question des instruments qui sont joués à Ólympos et, dans un second temps, j'aborderai le répertoire spécifique interprété lors des *gléntia* qui se déroulent au moment des trois fêtes sélectionnées pour la présente étude.

Il s'agit de voir et de comprendre quelle place occupent ces instruments et ces chants et quelle est la fonction qui leur est attribuée.

I.1 : Les instruments

Dans le village d'Ólympos, les instruments joués par les musiciens aujourd'hui sont au nombre de trois : la *tsampoúna* (η τσαμπούνα), la *lýra* (η λύρα) et le *laoúto* (το λαούτο). À l'exception du *laoúto*, qui est fabriqué essentiellement par des luthiers professionnels, le plus souvent à Athènes ou au Pirée, les deux autres instruments sont encore de fabrication artisanale. Celle-ci est réalisée la plupart du temps par le musicien lui-même.

Cependant, il est possible de constater qu'il existe aujourd'hui des personnes à Ólympos même qui fabriquent également le *laoúto*. Dans son livre consacré notamment aux instruments de musique, le musicien Giánnis Pavlídis précise qu'il s'agit de musiciens jouant de cet instrument et qui sont, généralement, menuisiers de profession. Il cite notamment Manólis Balaskás et Manólis Lentákis :

> « Το λαούτο κατασκευάζεται τώρα τελευταία και στην Όλυμπο όπως και αλλού (Αθήνα, Κρήτη, κλπ) από καλούς ξυλουργούς και είναι στην απόδοση του καλό. Αυτοί που ασχολήθηκαν με τη κατασκευή του λαούτου όπως Μ. Μπαλασκάς και Μ. Λεντάκης που είναι και οργανοπαίχτες και ξυλουργοί και μπορούν να προσέξουν τις λεπτομέρειες που πρέπει ώστε το όργανο να έχει πολύ καλή απόδοση. Επίσης με την κατασκευή λαούτου ασχολήθηκε και ο Μ. Φιλιππάκης (Αρχιτέκτων)[39]. »

> « Le *laoúto* se fabrique aujourd'hui, et de façon récente, également à Ólympos comme cela se fait ailleurs (Athènes, Crète, etc.) par de bons ébénistes et c'est un bon instrument quant à sa facture. Ceux qui s'occupent de la fabrication du *laoúto* comme M. Balaskás et M. Lentákis qui sont à la fois musiciens et ébénistes peuvent faire attention aux détails nécessaires de sorte que l'instrument puisse avoir une très bonne facture. Il y a aussi M. Filippákis (architecte) qui s'occupe de la fabrication du *laoúto*. »

I.1.1. La tsampoúna

La *tsampoúna* est le nom local donné à la cornemuse populaire, tant sur l'île de Kárpathos que dans d'autres îles du Dodécanèse et dans certaines îles des Cyclades. Ce nom est dialectal et il a pour origine le terme italien de *zampogna*, qui lui-même viendrait du latin *symphonia*[40]. Ce dernier est issu du terme grec ancien de *symphonía* (συμφωνία), qui désigne un

[39] Giannis N. Pavlidis, *Τα μουσικά όργανα και οι διασκεδάσεις στην Όλυμπο της Καρπάθου* [Les instruments de musique et les festivités à Olympos de Karpathos], Rhodes : *s.n.*, 2004, p. 59.

[40] Selon l'étymologie donnée par Giorgos Bampiniotis dans son *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας* [Dictionnaire de la langue grecque moderne] (3e éd.), Athènes : Centre de lexicologie EPE, 2008 (1:1998),

« accord de voix ou de sons »[41] et qui peut ainsi renvoyer à un instrument de musique. Il s'agit d'un instrument qui appartient à la classe des aérophones.

Fig. 001 : Giánnis Balaskás jouant de la *tsampoúna*

Nittis Mélanie, avril 2014

La présence de la cornemuse est attestée en Grèce depuis plusieurs siècles et selon certaines sources, elle proviendrait d'Asie :

> « Like so many other instruments, the bagpipe was introduce to Greece from Asia, approximately during the first or second century A.D., according to the reliable and unambiguous evidence given by Suetonious, Dion Chrysostom, et alii. From then on, the presence of the bagpipe in Greece and among the Greeks of the Near East can be traced through many literary and iconographical sources, of which the following are among the most significant: bagpipes of the *tsaboúna* type are to be found in a miniature from a Greek manuscript of the eleveenth century, and the same instrument is mentioned in the writings of the Persian philosopher, Avicenna (Ibn Siná), of the same century[42]. »

p. 1807.

41 Anatole Bailly, *Abrégé du dictionnaire grec-français*, Paris : Hachette, 1967, p. 824.

42 Fivos Anoyanakis, *The Greek Popular Musical Instruments*, Athènes : Banque Nationale de Grèce, 1979, p. 200.

> « Comme de nombreux autres instruments, la cornemuse a été introduite en Grèce en provenance de l'Asie, à peu près durant le 1er ou le 2e siècle ap. J. C., selon la preuve fiable et sans équivoque donnée par Suétone, Dion Chrysostome, et d'autres. Depuis lors, la présence de la cornemuse en Grèce et chez les Grecs du Proche-Orient peut être retrouvée à travers de nombreuses sources iconographiques et littéraires, dont les suivantes sont les plus significatives : des cornemuses du type de la *tsaboúna* ont été trouvées dans une miniature provenant d'un manuscrit grec du onzième siècle, et le même instrument est mentionné dans les écrits du philosophe perse Avicenne (Ibn Siná), de la même époque. »

Il existerait cependant des sources qui mentionneraient l'existence de la cornemuse, ou du moins de son ancêtre, dans l'antiquité, ainsi que le rapporte l'Olympiote Antónios Pavlídis, qui rappelle alors le lien qui existerait avec le dieu Dionysos :

> « Η τσαμπούνα (άσκαυλος) είναι ποιμενικό όργανο και ήρθε στην Ελλάδα τον 1ο με 2ο αιώνα μ.Χ. αν και υπάρχουν μαρτυρίες ότι ο άσκαυλος (η τσαμπούνα) ήταν γνωστός στην αρχαιότητα ως "ασκός του Διονύσου", από δε τον 5ο αιώνα π.Χ. οι Έλληνες χρησιμοποιούσαν αυτό το όργανο (όχι βέβαια στην σημερινή του μορφή) με το όνομα "φυσαλλίς" σε σχήμα κύστης[43]. »

> « La *tsampoúna* (cornemuse) est un instrument pastoral et elle est arrivé en Grèce au Ier ou IIe siècle ap. J. C. même s'il y a des témoignages disant que la cornemuse (la *tsampoúna*) était connue dans l'antiquité comme "outre de Dionysos", tandis que depuis le Ve siècle avant J. C. les Grecs utilisaient cet instrument (pas sous sa forme actuelle bien entendu) sous le nom de "fysallis" avec une forme de vessie. »

Quoi qu'il en soit, cet instrument de plein air est effectivement lié à la vie des bergers, puisqu'il faut une peau de bête pour le fabriquer, et que celle-ci est récupérée au moment où le sacrifice de l'animal a lieu, en général à l'occasion d'une fête patronale ou d'une fête familiale, et en particulier à la période de Pâques qui s'avère être un moment opportun pour obtenir une peau de bonne qualité. En quelque sorte, l'animal ainsi tué est ressuscité au moment où il est transformé en instrument car, à partir de cet instant, il permettra de faire résonner la musique d'Ólympos à travers le village.

Antónis Zografídis[44], excellent musicien et en même temps expert dans la confection de cet instrument, m'a donné quelques explications concernant la fabrication de la *tsampoúna*. La plupart de ces renseignements se retrouvent également dans le livre du musicien Giánnis

---

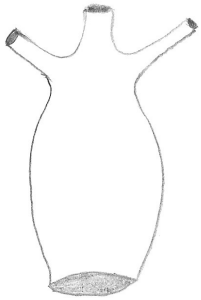
[43] Antonios N. Pavlidis, « Εισαγωγή στη μουσική παράδοση της Ολύμπου Καρπάθου (Introduction à la tradition musicale d'Olympos de Karpathos) » , *Karpathiaka*, t. B, Rhodes : Centre de Recherches Karpathiotes, 2006, p. 218-219.

[44] Antónis Zografídis (Αντώνης Ζωγραφίδης), 1942-2015.

Pavlídis[45], qui décrit brièvement les instruments de son village, mais aussi dans la thèse de Geórgios-Periklís Schinás qui a réalisé une étude comparative des cornemuses des îles de la mer Égée[46].

La *tsampoúna* est fabriquée à l'aide d'une peau de chèvre ou de chevreau. Les musiciens précisent que la peau doit être détachée avec soin de l'animal, pour ne pas la percer, ni laisser trop de graisse dessus. Il faut découper ensuite la partie où se situent les deux pattes arrières, afin de ne garder que l'ouverture du cou, laquelle est toutefois raccourcie, les deux pattes avant et une partie du corps de l'animal.

Fig. 002 : Schéma de la peau découpée



Nittis Mélanie, juin 2019

La peau est tout d'abord mise à tremper dans une solution composée de chaux et d'eau pendant trois à quatre jours. Ce traitement est nécessaire afin de pouvoir retirer tout ce qui était resté sur la partie intérieure de la peau, mais également afin que les poils puissent s'enlever facilement. Une fois que cette solution de chaux et d'eau a nettoyé la peau, celle-ci est rincée dans de l'eau claire. Puis, la peau est retournée afin que la partie où il y avait les poils se retrouve à l'intérieur. Cependant, certains musiciens, qui fabriquent leur *tsampoúna*, ne font plus aujourd'hui tremper la peau dans une solution de chaux, mais, au contraire, préfèrent simplement couper les poils. C'est ce que m'a indiqué notamment le musicien Giórgos Giorgákis lors d'un entretien :

> « Συνήθως μαδάμε τις τρίχες, αφού μείνει μέσα σε ασβέστη με νερό για δυο-τρεις μέρες. Κάποιοι τις κουρεύουν, και εγώ τώρα τελευταία το κάνω αυτό, και όχι στον ασβέστη[47]. »

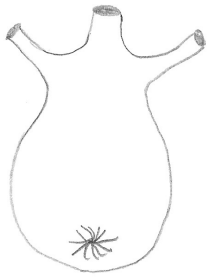
[45] Giannis N. Pavlidis, *op. cit.*, p. 18-31.
[46] Georgios-Periklis Schinas, *op. cit.*, p. 61-112.
[47] Extrait de l'entretien avec Giórgos Giorgákis réalisé en mai 2016.

> « Habituellement, nous retirons les poils, après que la peau soit restée dans un mélange de chaux et d'eau pendant deux-trois jours. Certains coupent les poils, et moi depuis peu je fais cela aussi, et non en utilisant de la chaux. »

En effet, le fait de retirer les poils de la peau peut parfois entraîner la présence de minuscules trous au niveau des pores de la peau, là où il y avait les poils, ce qui est, bien entendu, dommageable pour le futur instrument.

La peau est ensuite mise à tremper dans une solution appelée *stýpsi* (η στύψη) à base d'alun, d'eau, de farine blanche, de gros sel et de lait, pendant quatre jours environ. Puis elle est rincée à l'eau claire et mise à sécher pendant une demi-journée. Une fois la peau ainsi nettoyée, elle est retournée afin de fermer d'abord l'ouverture au niveau des pattes arrière, en cousant celle-ci.

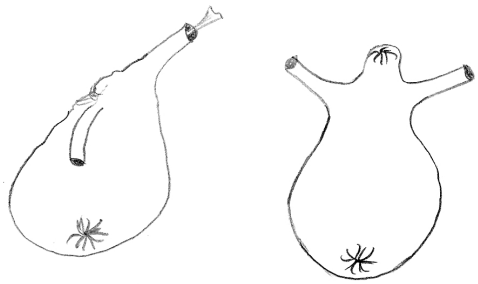
Fig. 003 : Schéma de la fermeture au niveau des pattes arrières



Nittis Mélanie, juin 2019

Après, la peau est de nouveau retournée pour que le côté où se trouvaient les poils soit à l'intérieur. À travers l'ouverture d'une des pattes, on fait passer la partie ouverte au niveau du cou de l'animal, afin de la nouer depuis l'intérieur. Le sac, appelé *askí* (το ασκί), qui forme la réserve d'air, est prêt.

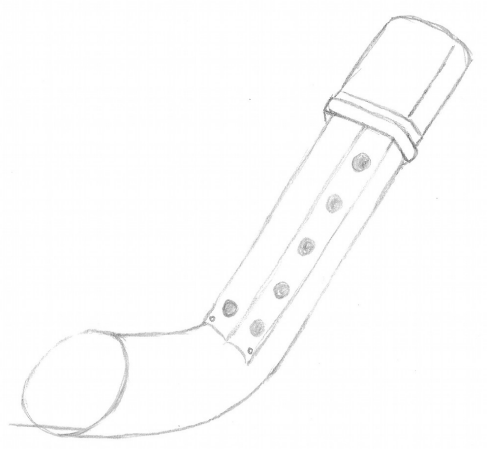
Fig. 004 : Schéma de la fermeture au niveau du cou et schéma du sac prêt



Nittis Mélanie, juin 2019

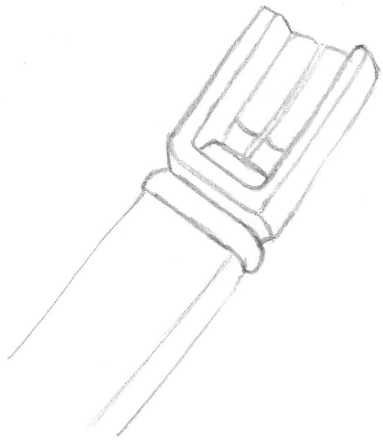
Il faut y ajouter, sur chacune des ouvertures où il y avait les pattes avant, d'un côté le *masoúri* (το μασούρι), autrement dit le tuyau d'insufflation par lequel on remplit d'air le sac et de l'autre côté, le *tsampounokávkalo* (το τσαμπουνοκαύκαλο). Il s'agit d'un morceau de bois bien sec, de préférence du mûrier ou du noyer, que l'on taille en forme de cône sur une extrémité.

Fig. 005a : Schéma du *tsampounokávkalo*



Nittis Mélanie, juin 2019

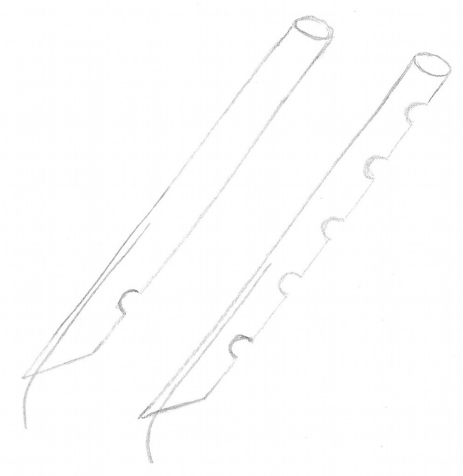
Fig. 005b : Schéma du dos du *tsampounokávkalo* (détail)



Nittis Mélanie, juin 2019

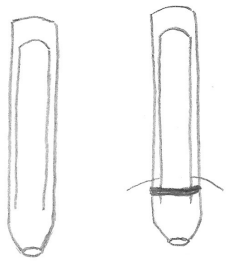
Dans ce morceau de bois que l'on creuse, on installe les deux tuyaux en roseau percés de trous pour y jouer les notes. Ces tuyaux sont maintenus à l'aide de cire. Ils sont appelés *av-loí* (οι αυλοί, « les flûtes ») et sont surmontés d'anches battantes simples, appelées localement *pirpíngia* (τα πιρπίγγια) qui sont nécessaires à la production du son et qui sont fabriquées avec du roseau très sec.

Fig. 006a : Schéma des *avloí* avec le *vroúllo*



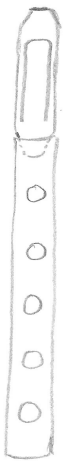
Nittis Mélanie, juin 2019

Fig. 006b : Schéma des *pirpíngia*



Nittis Mélanie, juin 2019

Fig. 006c : Schéma de fixation des *pirpíngia*

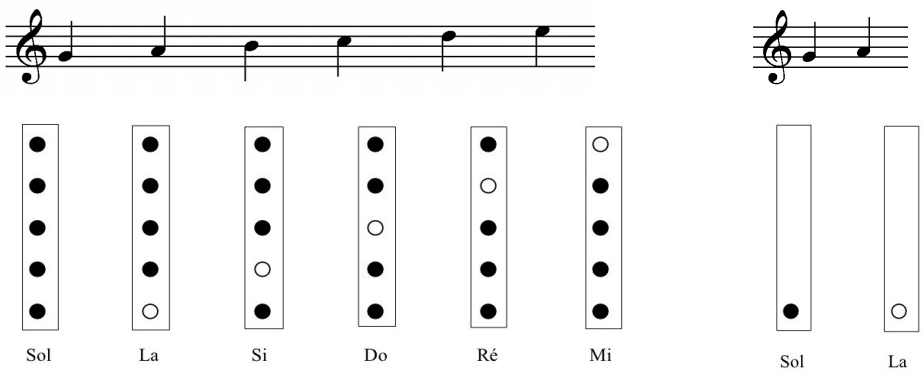


Nittis Mélanie, juin 2019

Chaque tuyau est percé de trous afin d'obtenir les notes et, bien sûr, de la taille et de l'espacement de ces trous dépendra la justesse de l'échelle mélodique de l'instrument. Il est toutefois possible de corriger un peu la hauteur des notes, soit en ajoutant une à deux tiges fines de bois ou de paille appelée *vroúllo* (το βρούλλο), soit en perçant sur le bas du tuyau un petit trou qui pourra être par la suite bouchée avec de la cire si cela s'avère nécessaire.

L'un des tuyaux comporte cinq trous, tandis que l'autre n'en comporte qu'un seul. Le tuyau percé de cinq trous est un tuyau mélodique qui permet d'obtenir six notes, qui correspondent à l'ambitus de l'instrument : Sol, La, Si, Do, Ré et Mi, sachant qu'il s'agit d'une échelle non tempérée. En effet, la note Si est légèrement basse sans toutefois être bémol : de ce fait, l'intervalle La-Si est plus petit qu'un ton tempéré, tandis que l'intervalle Si-Do est plus grand qu'un demi-ton tempéré. Le tuyau à un seul trou, quant à lui, est un tuyau semi-mélodique qui produit les notes Sol et La.

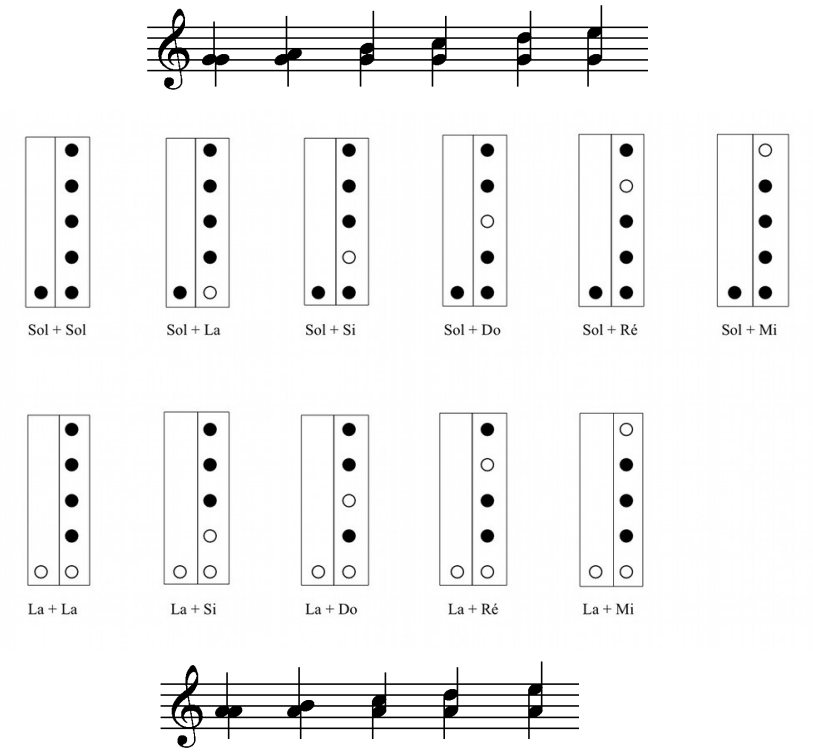
Fig. 007 : Schéma de l'ambitus de chaque tuyau



Nittis Mélanie, juin2019

Étant donné que ce tuyau à un seul trou est obligatoirement joué en même temps que le tuyau mélodique, il produit un bourdon intermittent, puisque par instants, il se retrouve à l'unisson avec le tuyau mélodique, lorsque ce dernier joue un Sol ou un La. Il est possible de s'en rendre compte en regardant le schéma suivant qui donne les doigtés de la *tsampoúna*, sachant que les deux trous du haut sont joués par l'index et le majeur de la main gauche, tandis que les trois trous du bas, ainsi que le seul trou de l'autre tuyau, sont joués par l'index, le majeur et l'annulaire de la main droite.

Fig. 008 : Schéma des doigtés de la *tsampoúna*



Nittis Mélanie, juin 2019

La *tsampoúna* à Ólympos était l'instrument prédominant lors des différentes festivités. Il formait un couple avec la *lýra*, appelé *lyrotsampoúna* (το λυροτσαμπούνα), au sein duquel il était le plus important. Tout comme elle devait s'accorder sur la *tsampoúna*, la *lýra* devait suivre les motifs mélodiques que la cornemuse jouait. De même, les airs qui étaient interprétés appartenaient à des modes mélodiques bien précis, à savoir ceux que la *tsampoúna* pouvait jouer du fait de son ambitus précis[48]. La restriction de jeu liée à l'ambitus a changé par la suite, lorsque la *lýra* a pris plus d'importance que la *tsampoúna*, au moment de l'arrivée du troisième instrument, le *laoúto*, ainsi que le rappelle Antónios Pavlídis :

> « Οι περισσότεροι σκοποί και τραγούδια κατατάσσονται στο διατονικό και εναρμόνιο γένος και λιγότεροι στο χρωματικό. Σ' αυτό ίσως να συνέβαλε το παλαιότερο λαϊκό μας όργανο, η τσαμπούνα, που ήταν το βασικό όργανο των δισκεδάσεων του χωριού μέχρι το 1940 και η οποία παίζει μόνο στη διατονική κλίμακα […]. Μετά το 1940 όμως που η λύρα "αναβαθμίστηκε" από τον αδελφό μου δάσκαλο Κομνηνό Παυλίδη σε πρωτεύον όργανο (από συνοδευτικό της τσαμπούνας που ήταν μέχρι τότε) αξιοποιώντας το λαούτο στα "ακομπανιαμέντα", ανεδείχθηκαν περισσότερο και αποδόθηκαν σωστά και οι σκοποί χρωματικού γένους. Δημιούργησε κατ' αυτό τον τρόπο ο Κομνηνός Παυλίδης "σχολή

[48] Je reviendrai sur cette question des modes vers la fin du chapitre, dans le paragraphe sur les mélodies servant à l'improvisation poétique.

παιξίματος της λύρας" με συνεχιστή τον Γιάννη Παυλίδη και όλοι οι μετέπειτα λυράρηδες μέχρι σήμερα προσπαθούν να μιμηθούν και να φτάσουν στο παίξιμο της λύρας τα δυο αδέλφια Κομνηνό και Γιάννη Παυλίδη[49]. »

« La plupart des airs et des chants appartiennent au genre diatonique et enharmonique, et très peu au genre chromatique. En cela peut être qu'a contribué notre plus ancien instrument de musique populaire, la *tsampoúna*, qui était le principal instrument des divertissements du village jusqu'en 1940, et joue seulement dans l'échelle diatonique […]. Après 1940 cependant, au moment où la *lýra* "a été revalorisée" par mon frère, le maître d'école Komninós Pavlídis, comme instrument principal (d'instrument d'accompagnement de la *tsampoúna* qu'il était jusqu'alors), en valorisant le *laoúto* dans les "accompagnements", les airs du genre chromatique se sont révélés davantage, et ont été restitués justement. De cette façon, Komninós Pavlídis a créé une "école du jeu de la *lýra*", avec comme continuateur Giánnis Pavlídis, et toutes les générations de joueurs de *lýra* jusqu'à aujourd'hui tentent d'imiter et d'atteindre le jeu de *lýra* des deux frères, Komninós et Giánnis Pavlídis. »

I.1.2. La lýra

La *lýra* est un instrument à cordes frottées appartenant à la famille des vièles (luths à archet).

Fig. 009 : Giánnis Tsampouniéris jouant de la *lýra*

Nittis Mélanie, août 2014

[49] Antonios N. Pavlidis, art. cité, p. 214.

Sa présence est attestée dans les régions grecques depuis la période de l'Empire Byzantin, selon des sources persanes qui remontent au dixième siècle :

> « The earliest mention of the name *líra* –referring to a stringed instrument played by means of a bow– can be traced to a report made at the close of the tenth century by the Persian Ibn Khurdadhbih to the Caliph Al-Mutamid, concerning the musical instruments of the Byzantines. In this report, Ibn Kurdadhbih refers to the *líra* among other Byzantine instruments, adding that it is a wooden five-stringed instrument similar to the Arabic *rebab*. From that time on, there are many Byzantine and post-Byzantine iconographic and literary sources attesting to the existence of bowed, stringed instruments in Greece and the Greek world of the Near East; these references include mention of the pear-shaped *líra*[50]. »

> « La plus ancienne mention du nom de *líra* – faisant allusion à un instrument à cordes joué au moyen d'un archet – peut être attribuée à un compte-rendu établi à la fin du dixième siècle par le Perse Ibn Khurdadhbih au Caliphe Al-Mutamid, concernant les instruments de musique des Byzantins. Dans ce compte-rendu, Ibn Khurdadhbih fait référence à la *líra* parmi d'autres instruments byzantins, ajoutant qu'il s'agit d'un instrument en bois à cinq cordes semblable au *rebab* arabe. À partir de ce moment, il y a de nombreuses sources littéraires et iconographiques byzantines et post-byzantines qui attestent de l'existence d'instruments à cordes et à archet en Grèce et dans le monde grec du Proche-Orient ; ces références incluent la mention de la *líra* piriforme. »

L'instrument est monoxyle puisque la caisse, le manche et le chevillier sont taillés dans un seul morceau de bois, et la plupart du temps, du bois de mûrier[51]. Il a une caisse de résonance (το σκάφος, *to skáfos*, « la coque », ou η κουλούμπα, *i kouloúmpa*, « la cavité ») assez plate et qui a la forme d'une demi-poire, d'où son appellation courante d'instrument piriforme. Cette caisse est fermée par l'ajout de la table d'harmonie (το καπάκι, *to kapáki*, « le couvercle »), laquelle est percée de deux ouïes (τα μάτια, *ta mátia*, « les yeux ») en forme de demi-cercle.

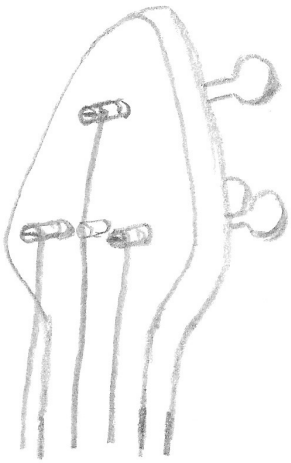
L'instrument possède trois cordes, lesquelles reposent sur un chevalet (ο καβαλάρης, *o kavaláris*, « le cavalier »), et sont attachées, d'une part, sur un cordier (ο χορδοστάτης, *o chordostátis*) et, d'autre part, sur des chevilles (τα στριφτάλια, *ta striftália*) qui sont fixées à l'arrière du chevillier (το κεφάλι, *to kefáli*, « la tête »), placée en haut du manche (η λαβή, *i laví*, « la poignée », ou ο λαιμός, *o laimós*, « le cou »). Ce chevillier a une forme triangulaire

[50] Fivos Anoyanakis, *op. cit.*, p. 274.

[51] La fabrication de l'instrument est expliquée en détail dans la thèse de Irini Beïna, *Η καρπάθικη λύρα : μια εθνογραφική προσέγγιση στην πολιτισμική οργανολογία. Μουσικά όργανα και πολιτισμική ταυτότητα της Καρπάθου* [La lyre de Karpathos : une approche ethnographique dans l'organologie culturelle. Instruments de musique et identité culturelle de Karpathos], Thèse de doctorat, Corfou : Université Ionienne, 2011, chapitre IV, p. 224-346.

et peut être sculpté. Il y a également un sillet (ο πίρος, *o píros*, ou το κουφοστύλι, *to koufostýli*, « la colonne »), disposé sur ce chevillier et qui sert à soutenir la corde médiane dont la cheville se situe en haut du chevillier.

Fig. 010 : Schéma de la fixation des cordes (détail)



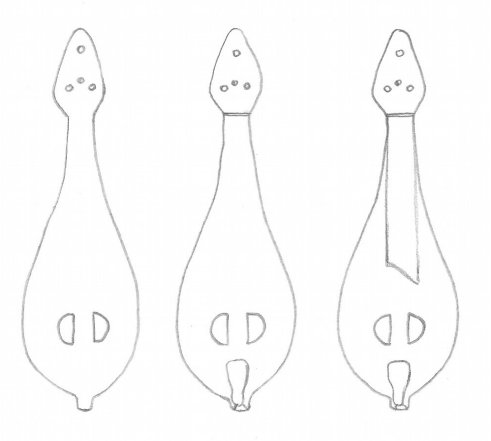
Nittis Mélanie, juin 2019

Contrairement à la *lyra* que l'on rencontre couramment en Crète et qui est fabriquée aujourd'hui par des luthiers professionnels, la *lýra* de Karpathos, et du Dodécanèse en règle générale, n'a connu que quelques changements dans sa facture instrumentale[52]. En effet, la caisse de résonance n'a pas changé de forme et elle est toujours aussi étroite ; l'archet, dont nous parlerons plus loin, n'a pas été remplacé par un archet de violon ; le mode de jeu reste le même et en général, la manière de fixer les cordes également.

On constate essentiellement l'ajout du bouton (το κουμπί, *to koumpí*, « le bouton ») pour attacher le cordier, élément qui a lui-même été ajouté puisque auparavant les cordes étaient directement glissées dans un trou situé au bas de la caisse, sur la partie formant une excroissance laquelle constitue le point d'appui de l'instrument (η μύτη, *i mýti*, « le nez »), et nouées. De nombreux instruments se voient ajouter également une touche (η γλώσσα, *i glóssa*, « la langue », ou η γραβάτα, *i graváta*, « la cravate »), taillée dans un bois très dur, voire dans du plastique, par-dessus le manche afin de le protéger des marques laissées par les ongles du musicien, mais ce n'est toutefois pas une pratique généralisée à Ólympos.

[52] Pour tous les détails concernant les transformations successives de *lyra* en Crète et dans le Dodécanèse, je renvoie à la thèse de Lambros Liavas, *La lira piriforme en Crète et dans le Dodécanèse. Facture, histoire et implications sociales*, Thèse de doctorat, Paris : EHESS, 1986.

Fig. 011 : Schéma de l'évolution de la facture



Nittis Mélanie, juin 2019

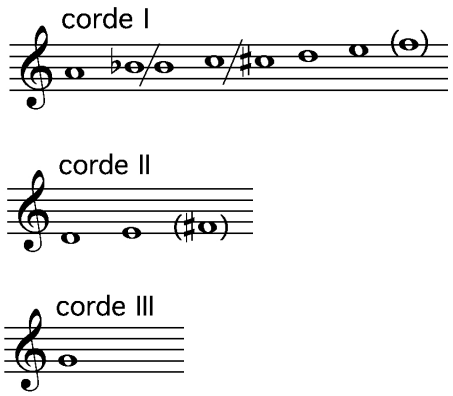
Par ailleurs, la grande majorité des instruments qui sont fabriqués à Ólympos, de façon artisanale bien évidemment, conservent le système de chevilles existant depuis très longtemps, et certaines personnes qui fabriquent la *lýra* ajoutent parfois, en guise de décoration, une volute (ο σαλίγκαρος, *o salíngaros*, « l'escargot », ou ο καλάουρας, *o kaláouras*, « l'escargot ») comme celle du violon, qu'ils placent au-dessus de la tête triangulaire qui porte les chevilles. En revanche, d'autres musiciens changent totalement le système traditionnel d'attache des cordes et utilisent des chevilles de mandoline avec une volute de violon. Enfin, les trois cordes étaient autrefois en boyau, mais pour des raisons pratiques, beaucoup de musiciens les remplacent aujourd'hui par des cordes métalliques, du moins celle du milieu qui repose sur un sillet.

La corde la plus aiguë (I), est accordée en La, mais comme il n'y a bien évidemment pas de diapason, la hauteur réelle de ce La fluctue entre Sol dièse, La, La dièse, Si et Do, tout dépend généralement de la « tonalité » naturelle de la cornemuse, puisque la *lýra* s'accorde sur la note de la cornemuse qui, elle, ne peut pas être accordée. La corde du milieu (II) est accordée sur Ré, une quinte en dessous du La et la troisième corde (III) est accordée en Sol, un ton en dessous du La. Ce système d'accord de l'instrument est dit *alla turca*, c'est-à-dire à l'orientale.

Le principe est que l'instrument se joue toujours en double cordes, créant ainsi une mélodie accompagnée d'un bourdon. La mélodie se joue principalement sur la première corde (I) qui donne les notes La, Si, Do, Ré, Mi, voire Fa dièse, et elle est complétée par la troisième corde (III) qui se joue uniquement à vide pour donner la note Sol. La corde du milieu (II),

quant à elle, sert essentiellement à tenir le bourdon, soit un Ré en corde à vide, soit un Mi. Il est également possible, dans certains cas et afin de jouer d'autres mélodies qui ont un plus grand ambitus que celui d'origine de la *lýra*, calqué sur celui de la *tsampoúna*, de jouer aussi un Fa dièse sur cette corde de Ré. Par ailleurs, la *lýra* peut également jouer des demi-tons et donc des notes altérées, ce qui est impossible pour la *tsampoúna*, laquelle ne peut interpréter certains airs selon leur mode[53].

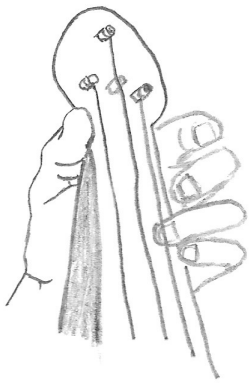
Fig. 012 : Ambitus de la *lýra* pour chaque corde



Nittis Mélanie, juin 2019

Par ailleurs, le mode de jeu de la *lýra* diffère de celui des autres instruments à cordes frottées, comme le violon. En effet, contrairement au violon où l'instrumentiste pose le doigt sur la corde pour jouer la note, avec la *lýra*, il faut poser l'ongle du doigt contre la corde, avec le doigt situé entre les cordes, afin de jouer les notes. D'où la nécessité d'avoir un certain espacement entre les cordes si l'on veut pouvoir jouer des notes sur plus d'une seule corde.

Fig. 013 : Schéma du mode de jeu de la *lýra*



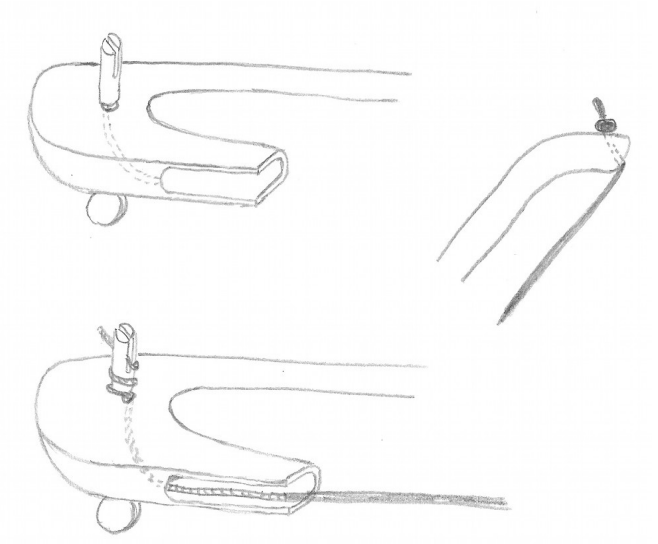
Nittis Mélanie, juin 2019

[53] Je reviendrai plus en détail sur ce point à la fin du chapitre, au paragraphe I.3.

De plus, la tenue de l'instrument est également différente puisque la *lýra* se tient verticalement, posée vers le genou sur la cuisse de l'instrumentiste, lorsque celui-ci est assis. La tête de l'instrument n'est pas appuyée contre le corps de l'instrumentiste, et c'est uniquement la main qui tient l'instrument tout en jouant. Le fait de jouer debout, ce qui est le cas notamment lors des déplacements, est beaucoup plus difficile, car il n'y a pas l'appui sur la cuisse. La plupart du temps, les instrumentistes coincent alors la tête de l'instrument sous leur menton afin de soulager la main qui joue et qui se retrouve de ce fait seule à maintenir l'instrument.

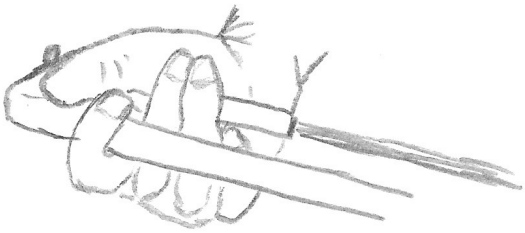
Comme le jeu de l'instrument se pratique toujours en double cordes, l'archet ne peut pas être celui d'un violon, mais il a une forme particulière, d'autant qu'il se tient différemment par rapport à celui d'un violon. En effet, la base de l'archet, le talon, est un morceau de bois assez gros par rapport à celui du violon, et les crins de l'archet, qui se retrouvent inclinés par rapport à la baguette, ne sont pas extrêmement tendus, afin de permettre le jeu sur deux cordes à la fois. La tenue de l'archet ne se fait pas par dessus la baguette, avec la paume de la main vers le sol, mais au contraire, elle se fait par dessous, avec la paume de la main vers le ciel. Le talon est donc plus imposant que sur un archet de violon, car il repose presque entièrement dans la paume de la main et que, entre les crins et le bois, on glisse non pas uniquement le pouce, mais les quatre autres doigts.

Fig. 014 : Schéma du talon et de la pointe de l'archet



Nittis Mélanie, juin 2019

Fig. 015 : Schéma de la tenue de l'archet



Nittis Mélanie, juin 2019

Chaque archet comporte par ailleurs une série de petits grelots (τα κουδούνια, *ta koudo únia*), ainsi que quelques perles représentant l'œil bleu, lequel a pour rôle d'éloigner le mauvais œil. Ces éléments, regroupés par série de cinq ou six, sont fixés sur la baguette de l'archet au moyen d'un fil de fer. Le musicien Michális Zografídis m'a expliqué qu'il avait trente-trois grelots attachés à l'archet de la *lýra*, car le nombre trente-trois correspond à l'âge du Christ à sa mort. Cependant, dans la réalité, la quantité des grelots dépasse rarement le nombre de vingt-cinq, et chaque archet n'en a pas exactement le même nombre. Toutefois, plus les grelots sont nombreux, plus le rôle qu'ils jouent fonctionne bien. En effet, le but de ces petits grelots fixés à la baguette de l'archet est de tinter pour marquer le rythme de la musique insufflé par les coups d'archets que le musicien donne, et par le fait que les changements de coups d'archet sont marqués par un petit coup sec du poignet.

Fig. 016 : Archet de *lýra*

Nittis Mélanie, avril 2014

Ainsi, en particulier avant l'arrivée du *laoúto*, lorsque la *lýra* jouait seule, ou même lorsqu'elle était accompagnée par la *tsampoúna* et que les deux instruments formaient alors le couple que l'on appelle *lyrotsampoúna* (λυροτσαμπούνα), le rythme était marqué par le tintement des grelots, auquel s'ajoute, dans tous les cas, le battement de pied sur le sol. Ces deux

manières simultanées de marquer le rythme musical perdurent encore aujourd'hui, malgré la présence des *laoúta*.

Comme je l'ai déjà précisé, lorsque la *lýra* joue avec la *tsampoúna*, elle doit suivre cette dernière et ses variations, car c'est la cornemuse qui est considérée comme l'instrument premier. Et cette cornemuse est indispensable pour l'exécution de certains airs vocaux ou de danse, je préciserai lesquels plus loin dans le chapitre. En revanche, lorsque la *tsampoúna* ne joue pas, la *lýra* devient alors l'instrument premier, et le *laoúto* doit la suivre puisqu'il assure l'accompagnement.

Cependant, il existe une situation où la *lýra* est l'instrument dominant alors que la *tsampoúna* joue aussi. L'Olympiote Antónios Pavlídis l'évoque en ces termes :

> « Σε μια περίπτωση μόνο έχει την πρωτοβουλία η λύρα και η τσαμπούνα τότε κρατάει το ισοκράτημα στο "ανοιχτά" (Πα) ή στο "πίσω" (Νη) ανάλογα με την μελωδία (δοξαριές) που παίζει η λύρα. Είναι η περίπτωση που ενώ τα όργανα παίζουν "πάνω χορό", ο χορευτής που χορεύει στον "κάβο" ζητάει να του παίξουν "σούστα". Τότε η τσαμπούνα (αφού δεν έχει την ικανότητα να ανταποκριθεί στη μουσική της σούστας) αρκείται να κρατά τα ισοκρατήματα στις δοξαριές της λύρας. Αν βέβαια μερικές δοξαριές (ή μέρος δοξαριάς) μπορεί να το αποδώσει η τσαμπούνα, τότε ξεφεύγει λίγο από το ισοκράτημα, παίζει την ίδια μελωδία (όποια μπορεί) με τη λύρα και επανέρχεται πάλι στο ισοκράτημά της[54]. »

> « Dans un cas seulement la *lýra* a l'initiative et la *tsampoúna* tient alors le bourdon sur la "note principale" (La) ou sur la "note du bas" (Sol) selon la mélodie (motifs) que joue la *lýra*. C'est le cas où alors que les instruments jouent la "danse haute", le danseur qui danse en "tête" demande à ce qu'ils lui jouent une "*soústa"*. Alors la *tsampoúna* (puisqu'elle n'a pas la capacité de répondre à la musique de la *soústa*) commence à tenir les bourdons sur les motifs de la *lýra*. Si bien sûr la *tsampoúna* est en mesure de suivre certains motifs (ou une partie de motif), alors elle s'éloigne un peu du bourdon, elle joue la même mélodie (celle qu'elle peut) avec la *lýra* et elle retourne ensuite à son bourdon. »

Depuis l'introduction du *laoúto* dans l'univers musical d'Ólympos, la *lýra* a donc pris de l'importance et il arrive de plus en plus qu'elle joue sans la *tsampoúna*, mais en revanche avec le *laoúto*, qui assure alors le rôle d'accompagnement.

[54] Antonios N. Pavlidis, art. cité, p. 221-222.

I.1.3. Le laoúto

Le *laoúto* est un instrument à cordes pincées qui appartient à la famille des luths.

Fig. 017 : Fílippas Filippákis jouant du *laoúto*

Nittis Mélanie, octobre 2014

La présence de cet instrument sous sa forme actuelle est attestée en Grèce depuis le XVIIe siècle environ, ainsi que le mentionne Fívos Anogianákis :

> « The present day Greek *laghoúto*, with its large, pear-shaped soundbox and long neck, is a relatively recent variant of the instrument; it was developed around the seventeenth century, probably in the Greek world[55]. »
>
> « L'actuel *laghoúto*[56] grec, avec sa large caisse de résonance en forme de poire et son long manche, est une variante récente de l'instrument ; il a été développé aux alentours du dix-septième siècle, probablement dans le monde grec. »

Toutefois, malgré sa présence depuis bien longtemps dans l'île voisine de la Crète notamment, le *laoúto* n'est apparu dans l'île de Kárpathos que très tardivement. Beaucoup de

[55] Fivos Anoyanakis, *op. cit.*, p. 240.

[56] Je conserve ici l'orthographe employée par Fivos Anoyanakis, qui transcrit le terme grec λαούτο, autre manière de désigner ce luth.

musiciens situent son apparition dans le village d'Ólympos à la période de l'entre-deux guerres, vers les années 1920. Par exemple, le musicien Giánnis Pavlídis explique :

> « Το λαούτο είναι όργανο που κάνει την παρουσία του στην Όλυμπο της Καρπάθου γύρω στο 1927. Το έφερε πρώτος ο Εμμανουήλ Κ. Λιορεΐσης από την Αμερική. Όμως, δεν το γνώριζε καλά το όργανο και δεν απέδιδε στην χρήση του[57]. »

> « Le *laoúto* est un instrument qui fait son apparition à Ólympos de Kárpathos vers 1927 environ. Le premier qui l'a rapporté est Emmanouíl Lioreísis depuis l'Amérique. Mais il ne connaissait pas bien cet instrument et celui-ci n'a pas donné de résultats quant à son usage. »

Il précise toutefois que son usage dans la pratique musicale du village s'est fait plus tardivement, vers 1937, car il fallait d'abord que les musiciens s'approprient l'art de son jeu. Son frère, Antónios Pavlídis, ne rentre pas trop dans les détails et il mentionne simplement l'année approximative d'arrivée du *laoúto*, 1926, et celle où il a commencé à prendre de l'importance, c'est-à-dire après 1940 :

> « Το λαούτο είναι νεότερο όργανο για την Όλυμπο και πρωτοεμφανίζεται στο χωριό περί το 1926. Αξιοποιήθηκε μετά το 1940 και έκτοτε αποτελεί το μονάδικο όργανο αρμονικής και ρυθμικής συνοδείας της λύρας και της τσαμπούνας[58]. »

> « Le *laoúto* est un instrument plus récent pour Ólympos et il est apparu pour la première fois dans le village autour de 1926. Il a été mis en valeur après 1940 et depuis il constitue le seul instrument harmonique et rythmique qui accompagne la *lýra* et la *tsampoúna*. »

Il existe une autre version concernant la provenance de cet instrument. En effet, le musicien Nikólaos Preáris explique que, selon lui, le *laoúto* proviendrait non pas des États-Unis mais de la Crète, île voisine de Kárpathos où de nombreux Olympiotes sont allés travailler, sans toutefois préciser qui l'aurait apporté et à quelle période :

> « Το λαούτο είναι εισαγώμενο όργανο. Το έφερε από την Αμερική ο Εμμανουήλ Κ. Λιορεΐσης το 1927. Αυτό αναφέρει ο αείμνηστος Γιάννης Παυλίδης. Άποψή μου είναι ότι το λαούτο μας ήρθε από την γειτονική Κρήτη[59]. »

---

[57] Giannis N. Pavlidis, *op. cit.*, p 59.

[58] Antonios N. Pavlidis, art. cité, p. 220.

[59] Nikolaos Emm. Prearis, *Μελισμένος λόγος. Τραγούδια και σκοποί της Ολύμπου Καρπάθου σε σημειογραφία ευρωπαϊκής μουσικής* [Parole mise en musique. Chansons et airs d'Olymbos de Karpathos en notation musicale européenne], Athènes : Association des Olympiotes de Karpathos « I Dimitra », 2009, p. 84.

> « L e *laoúto* est un instrument importé. Emmanouíl K. Lioreísis l'a apporté d'Amérique en 1927. C'est ce que mentionne le regretté Giánnis Pavlídis. Mon avis est que notre *laoúto* est venu de l'île voisine, la Crète. »

La version de Nikólaos Preáris peut sembler plus probable que celle de Giánnis Pavlídis puisque la Crète possède cet instrument depuis longtemps, mais dans tous les cas, l'instrument a été introduit par un émigré olympiote et tous les musiciens s'accordent sur le fait que musicalement, le *laoúto* a commencé à être joué pour accompagner la *lýra* et la *tsampoúna* aux environs de 1940.

C'est pour cette raison que le musicien Antónis Zografídis précise que le *laoúto* n'est arrivé qu'en 1940 dans le village et qu'il mentionne qu'en réalité, c'est une autre personne qui l'a introduit à Ólympos, un certain Ioánnis Papoutsákis tou Nikoláou, né en 1905 à Rhodes, car même si Manólis Lioreísis avait rapporté un instrument, il ne savait pas s'en servir :

> « Το λαούτο είναι από το 1940. Ο Παπουτσάκης το έφερε. Το 1940 ήταν το δάσος εδώ, […] και κάνανε συλλογή τότε οι Ιταλοί, ρετσίνες μαζεύανε. Ο Παπουτσάκης ήταν σαν επιστάτης τότε, τον είχαν βάλει οι Ιταλοί. Ναι μεν ο Λιορεΐσης ο Μανώλης είχε φέρει κάποιο λαούτο, αλλά δεν ήξερε να το ταιριάξει ούτε τίποτα. Ο Παπουτσάκης έπαιζε και βιολί. Ήταν ο δάσκαλος ο Παυλίδης, έπαιζε μαντολίνο, πιάνει το λαούτο ο Παπουτσάκης και έτσι ταιριάζεται το λαούτο ξέρω γώ, ο δάσκαλος δεν άργησε να το πιάσει και τσακ… και από 'κεί ήρθε το λαούτο. Πήρε λαούτο ο Νταής και έπαιζε λύρα-λαούτο με τον Παυλίδη, ε και από τότε ήρθε. Είναι καλό ακομπανιαμέντο στα άλλα όργανα. […] Και να κρατάει χρόνο[60]. »
>
> « Le *laoúto* date de 1940. C'est Papoutsákis qui l'a apporté. En 1940 il y avait la forêt ici, […] et les Italiens faisaient une collecte alors, ils ramassaient la résine. Papoutsákis était comme un surveillant alors, les Italiens l'avaient envoyé. Certes Manólis Lioreísis avait apporté un quelconque *laoúto*, mais il ne savait pas l'accorder, ni rien d'autre. Papoutsákis jouait aussi du violon. Il y avait le maître d'école, Pavlídis, qui jouait de la mandoline, Papoutsákis prend le *laoúto* et ainsi il accorde le *laoúto* est-ce que je sais, le maître d'école avait à peine commencé à le prendre et hop… et c'est à partir de ce moment-là que le *laoúto* est arrivé. Daís a pris un *laoúto* et il jouait "*lýra-laoúto"* avec Pavlídis, et depuis ce moment, il est là. C'est un bon accompagnement pour les autres instruments. […] Et il garde le rythme. »

Le *laoúto*, du fait que son manche est plus court que sa caisse de résonance, fait partie de la catégorie des luths dits « à manche court », même s'il est souvent décrit comme un instrument à long manche. En effet, il existe en Grèce des luths qui sont à long manche comme,

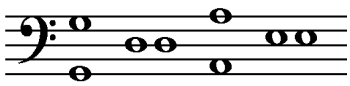
[60] Irini Beïna, *op. cit.*, volume 2 « Annexes », p. 781-782.

par exemple, le *bouzoúki* ou le *tampoúras*, mais le *laoúto* est à manche court, puisque la longueur de son manche, qui ne dépasse pas 35 cm, est plus courte que la taille de la caisse de résonance qui, elle, mesure entre 45 et 50 cm de hauteur[61].

La caisse de résonance volumineuse est piriforme et le dos est bombé. Elle est constituée de fines lamelles de bois collées, les côtes, appelées *doúgies* (οι ντούγιες) en grec. Le bois utilisé pour la caisse est en général du mûrier, alors que la table d'harmonie est faite en pin. Le manche comporte une série de frettes appelées *berdédes* (οι μπερδέδες). Ces frettes sont mobiles. Elles sont constituées de fil de nylon enroulé trois fois autour du manche et nouées sur le dos du manche. Quelques frettes fixes en bois sont placées sur la table d'harmonie dans le prolongement du manche.

L'instrument comporte quatre doubles cordes appelées des chœurs, en grec « le couple » (το ζευγάρι, *to zevgári*). L'accordage se fait par enchaînement de quartes et quintes superposées : Mi-La-Ré-Sol. Les chœurs de Mi (I) et de Ré (III) sont constitués de deux cordes fines et les cordes entre elles sont accordées à l'unisson. Les chœurs de La (II) et de Sol (IV) sont constitués d'une corde fine et d'une corde épaisse, qui est filée, appelée *voulgára* (βουλγάρα). La corde fine est accordée à l'octave supérieure de la corde filée.

Fig. 018 : Accordage du *laoúto*



Nittis Mélanie, juin 2019

Antónios Pavlídis explique que les cordes filées se rencontrent uniquement pour les chœurs II et IV correspondant aux notes La et Sol car elles constituent les notes « tonique » et « sous tonique » de l'échelle mélodique[62]. Il est donc nécessaire, dans l'accompagnement, que ces notes s'entendent plus intensément que les autres. Il ajoute que cela est également à l'origine de la technique de jeu de cet instrument, avec étouffement des cordes :

> « Γι' αυτό και η τεχνική παιξίματος του καρπάθικου λαούτου είναι τέτοια ώστε όταν "παίζει" το 2ο ζευγάρι (τονική) το 4ο ζευγάρι (υποτονική) "σιωπά" με το

[61] Je remercie ici M. le professeur François Picard pour ses explications concernant les appellations des luths « à long manche » et « à manche court », ainsi que la prise en compte des dimensions de l'instrument pour décider de sa juste appellation.

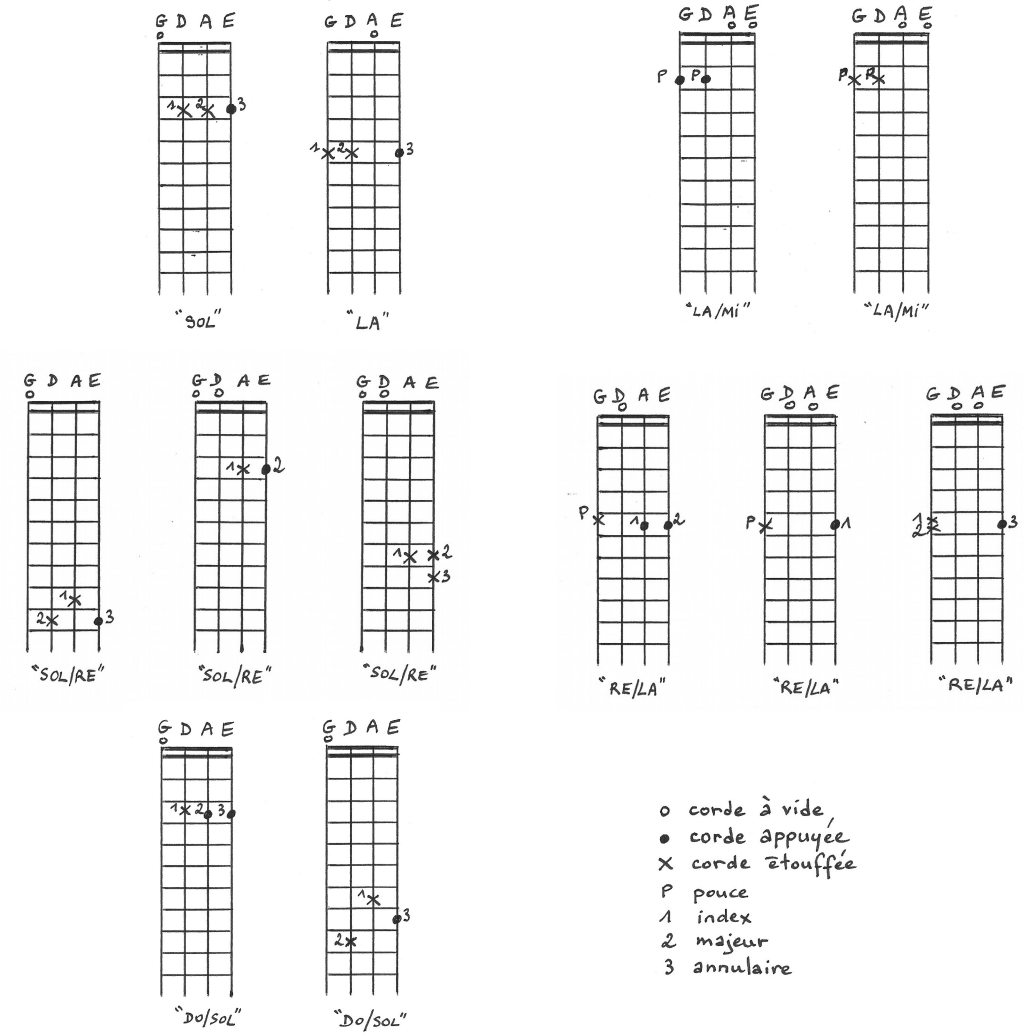
[62] Antonios N. Pavlidis, art. cité, p. 221.

> άγγιγμα του αντίχειρα πάνω σ' αυτό και όταν "παίζει" το 4ο ζευγάρι (υποτονική) τότε το 2ο ζευγάρι (τονική) "σιωπά" με το άγγιγμα του δείκτη πάνω σ' αυτό[63]. »
>
> « C'est aussi la raison pour laquelle la technique de jeu du *laoúto* de Kárpathos est ainsi, à savoir que lorsqu'il "joue" le 2e chœur (tonique), le 4e chœur (sous-tonique) "se tait" avec l'effleurement du pouce sur ce 4e chœur et lorsqu'il "joue" le 4e chœur (sous-tonique), alors le 2e chœur (tonique) "se tait" avec l'effleurement de l'index sur ce 2e chœur. »

Le mode de jeu pour accompagner consiste à frapper toutes les cordes en même temps avec parfois une certaine intensité, pour marquer le rythme. Dans certains cas, le geste est comme ralenti car le musicien égrène les notes de l'accord dans une sorte d'arpège rapide, au lieu de faire sonner toutes les notes en même temps. Ce jeu d'accompagnement du *laoúto* s'effectue à l'aide d'un plectre appelé *pénna* (η πέννα). Le terme désigne en premier lieu la « plume » d'un oiseau car autrefois, le plectre que l'on utilisait était une plume d'oiseau. Aujourd'hui, les musiciens se servent d'un plectre en plastique que l'on nomme également *pénna*. Ce plectre est une sorte de lanière en plastique souple qui est recourbée en deux. Le principe est donc un accompagnement rythmique et un accompagnement harmonique, mais celui-ci consiste principalement à jouer des quintes en guise d'accord, sans que l'on entende la note qui correspond à la tierce de l'accord et qui est celle qui donne à cet accord sa couleur d'accord majeur ou d'accord mineur. Cela provient du fait que les échelles utilisées dans les mélodies sont modales. Les principaux accords d'accompagnements que l'on rencontre sont les suivants :

[63] *Ibid.*.

Fig. 019 : Tablatures des accords du *laoúto*



Nittis Mélanie, juin 2019

Par ailleurs, le jeu mélodique en soliste est inexistant à Ólympos et l'instrument sert essentiellement d'accompagnement pour le couple *lýra-tsampoúna*, contrairement à ce qui se pratique dans d'autres régions de Grèce où l'on rencontre cet instrument. Le musicien Ilías Anastasiádis explique par ailleurs que le *laoúto* que l'on trouve à Ólympos aujourd'hui est différent de celui qui est joué ailleurs en Grèce :

> « Υπάρχουνε τρία είδη λαούτου, δηλαδή είναι το κρητικό που έτσι ακούγεται μόνο στην Κρήτη, το στεριανό και το νησιωτικό, και το καρπάθικο που έχει ιδιομορφία. Έχει ιδιομορφία λόγω της τσαμπούνας. Τα όργανα της Ολύμπου έτσι κουρδίδονται βάση της τσαμπούνας. Ποτέ η τσαμπούνα δε κουρδίζει. Πολύ σπάνια κουρδίζει σε διαπασών. Πάντα είναι κουρδισμένη λόγω της φύσης του οργάνου με Σι, Ντο, λιγότερο σπάνια ας πούμε Λα δίεση. Άρα λοιπόν απ' τη φύση των οργάνων παίζει ας πούμε προαρχικό ρόλο η τσαμπούνα. Και επειδή τα όργανα ακολουθούν το κούρδισμα της τσαμπούνας, σαφώς αλλάζει το κούρδισμα

του λαούτου. Υπάρχει λοιπόν μια ιδιομορφία και στο λαούτο της Καρπάθου που είναι απλώς συνοδευτικό. Δηλαδή στην Κρήτη ας πούμε συναντήσουμε σολιστικό λαούτο όπως και στα νήσια, όπως και στα στεριανά, με διάφορες ηχολογίες που μίμουνται –κάτα κυρίω λόγω ας πούμε στα στεριανά και στα νησιωτικά λαούτα– την κιθάρα σαν συγχορδίες. Εδώ το λαούτο παίζει αποκλειστικά μόνο πέμπτες δηλαδή ένα ισοκράτημα. Δεν παίζει συγχορδίες της κιθάρας ή κάτι διαφορετικό. Παίζει απλή συνοδεία[64]. »

« Il y a trois sortes de *laoúto*, à savoir le crétois qui ne s'entend qu'en Crète, celui de Grèce continentale et insulaire, et enfin le karpathiote qui a une spécificité. Il a une spécificité à cause de la *tsampoúna*. Les instruments d'Ólympos s'accordent ainsi en prenant comme repère la *tsampoúna*. Jamais la *tsampoúna* ne s'accorde. Elle s'accorde très rarement sur le diapason. Elle est toujours accordée en fonction de la nature de l'instrument en Si, en Do, et plus rarement disons en La dièse. Alors donc par la nature des instruments, la *tsampoúna* joue, disons, un rôle prédominant. Et comme les instruments suivent l'accord de la *tsampoúna*, l'accord du *laoúto* change assurément. Il y donc aussi une spécificité du *laoúto* de Kárpathos qui est simplement un instrument d'accompagnement. En effet, en Crète, disons que nous rencontrons un *laoúto* soliste comme dans les îles, comme dans les régions continentales aussi, avec différents sons qui imitent principalement – disons pour les *laoúta* des îles et des régions continentales – la guitare dans les accords. Ici le *laoúto* joue exclusivement des quintes autrement dit des notes tenues. Il ne joue pas les accords de la guitare ou quelque chose d'autre. Il joue un simple accompagnement. »

Le fait que le *laoúto* soit un instrument d'accompagnement, mais aussi que la *lýra* doive suivre la *tsampoúna* lorsque ces trois instruments jouent ensemble, entraîne une disposition particulière des instruments. En effet, ceux-ci ne sont pas disposés l'un à côté de l'autre, mais face à face, formant en quelque sorte un cercle fermé, ce qui leur permet à la fois de voir, de mieux entendre, mais aussi de sentir et de comprendre ce que la *tsampoúna* va jouer, notamment par rapport aux variations qu'elle peut apporter dans la mélodie.

[64] Extrait de l'entretien avec Giórgos Giorgákis, Manólis Balaskás et Ilías Anastasiádis, réalisé par Dominique Bertou et Pierre Cheneval en novembre 2016.

Fig. 020 : Disposition des instrumentistes

Nittis Mélanie, avril 2014

Cette importance de la disposition pour le jeu instrumental est confirmé par les musiciens eux-mêmes. Giórgos Giorgákis explique ainsi :

> « Δεν είμαστε σε γραμμή γιατί σε γραμμή χάνουμε την οπτική και την ακουστική επαφή. Κυκλικά έχουμε πλήρη επαφή. Επίσης η γλώσσα του σώματος παίζει μεγάλο ρόλο όπως π.χ. το χτύπημα του ποδιού. Υπάρχει δόνηση την οποία την αισθάνεται… την αισθανόμαστε όλοι και η κίνηση του σώματος επίσης είναι ένας τρόπος που δείχνουμε των άλλων και το ρυθμό και τη διάθεση και την ένταση[65]. »
>
> « Nous ne sommes pas disposés en ligne, parce qu'en ligne nous perdons le contact visuel et acoustique. En cercle, nous avons un contact total. De plus le langage du corps joue un grand rôle comme, par exemple, le battement du pied. Il y a une vibration qui se ressent... nous la ressentons tous et le mouvement du corps est un moyen de montrer aux autres à la fois le rythme, la disposition mentale et l'intensité. »

Et Manólis Balaskás d'ajouter :

> « Εγώ θέλω να συμπληρώσω ότι τα όργανα που ακολουθούν τη τσαμπούνα, η οποία η τσαμπούνα είναι το πρίμο όργανο που λέμε, οφείλουμε να 'μαστε συγκεντρωμένοι και να παρακολουθούμε τα γυρίσματα […][66]. »
>
> « Moi je veux compléter en disant que les instruments qui suivent la *tsampoúna*, laquelle *tsampoúna* est l'instrument premier comme on dit, nous nous devons d'être réunis et de suivre les variations […]. »

[65] *Ibid..*
[66] *Ibid..*

Ces trois instruments présents à Ólympos, dont le jeu est réservé exclusivement aux hommes, et dont l'apprentissage se fait oralement, sont le support de tout un répertoire de chants et de danses, qu'elles soient chantées ou non. Ces chants et danses sont nécessaires à la tenue des fêtes villageoises.

I.2 Les chants, ou mélodies pour texte poétique non improvisé

En grec, le terme générique pour désigner les textes poétiques chantés est *to tragoúdi* (το τραγούδι), *ta tragoúdia* (τα τραγούδια) au pluriel. Selon les dictionnaires grecs et les scientifiques qui s'intéressent à l'étymologie, ce mot viendrait du terme grec ancien *tragodía* (τραγωδία). Celui-ci désigne littéralement le « chant du bouc, *c'est-à-dire* chant religieux dont on accompagnait le sacrifice d'un bouc aux fêtes de Bacchus »[67] et qui désigne, par la suite, un « chant ou drame héroïque, *particulièrement* [la] tragédie ». Ce mot se traduit indifféremment en français par « chant » ou « chanson ».

La précision *paradosiaká* (παραδοσιακά), qui signifie « traditionnels », est très souvent ajoutée pour qualifier ces chants, que ce soit par les musiciens eux-mêmes ou par les personnes qui écrivent sur ce sujet. Elle sert à désigner le patrimoine des chants populaires anonymes qui se transmet oralement.

De même, l'adjectif « démotique » (δημοτικό, *dimotikó*), qui signifie « populaire », est très souvent ajouté pour qualifier le terme de chanson. Le terme de « démotique » pour qualifier la chanson populaire permet de distinguer les chansons dont on ne connaît pas en général l'auteur et le compositeur, et qui sont la plupart du temps des chants ruraux, des autres chansons populaires qui sont créées depuis le début du XXe siècle. Ces dernières ont un auteur et un compositeur qui ne sont pas anonymes. Elles sont appelées également « chansons populaires » en français, mais le terme grec pour populaire est différent. On parle dans ce cas de *laïká tragoúdia* (τα λαϊκά τραγούδια).

En ce qui concerne les chants populaires qui nous intéressent, à savoir les chants dits démotiques, une des questions qui se pose est celle de la classification. À la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle, de nombreux recueils de chants populaires grecs ont vu le jour, pro-

[67] Anatole Bailly, *op. cit.*, p. 879.

posant une classification permettant de les répertorier. Malgré quelques variantes, quant au nombre de catégories retenues par les différents auteurs, la classification proposée à chaque fois se base essentiellement sur le thème de la chanson, d'autant qu'il n'est que très rarement fait mention de la musique qui les accompagne[68]. On obtient ainsi des catégories telles que « chants akritiques », « chants d'amour », « chants historiques », « chants d'exil », etc.

Cependant, parallèlement à cette classification reposant sur le texte poétique, il existe une autre manière de classer les musiques et chants du répertoire : celle des musiciens eux-mêmes qui jouent cette musique. Ces derniers proposent une classification plus simple en apparence, mais qui fait référence à leur performance musicale. En effet, les musiciens classent les chants par rapport à la fonction qu'ils ont et donc par rapport au moment où ils doivent être interprétés. Ces catégories sont au nombre de trois :

- les chants de route (τραγούδια της στράτας, *tragoúdia tis strátas*, ou τους δρόμους, *tous drómous*), chants interprétés en se déplaçant ;

- les chants de table (τραγούδια της τάβλας, *tragoúdia tis távlas* ; επιτραπέζια τραγούδια, *epitrapézia tragoúdia*, ou καθιστικά τραγούδια, *kathistiká tragoúdia*), chants interprétés assis autour d'une table où il est servi boissons et nourriture ;

- les chants de danse (χορευτικά τραγούδια, *choreftiká tragoúdia*), chants interprétés pendant la danse.

En ce qui concerne le répertoire des chants qui m'intéresse ici, c'est-à-dire ceux qui sont chantés au cours d'un *glénti*, il faut bien sûr tenir compte de la musique et donc distinguer les chants *kathistiká* (assis) des chants *choreftiká* (dansés), mais également prendre en compte la place que le chant occupe de façon spécifique dans le déroulement du *glénti*. Le classement par le thème du texte poétique n'est donc pas vraiment opérant, car ces thèmes poétiques traversent différentes fonctions de ces chants.

Par ailleurs, les chants qui appartiennent au répertoire du village d'Ólympos sont de deux types : les chants dont le texte n'est pas improvisé, et ceux dont le texte est improvisé dans l'instant par le chanteur. Il faut noter également que dans le village d'Ólympos, mais

[68] Parmi les recueils de textes de chansons dont il est établi une classification, se trouvent ceux de Claude Fauriel édités en 1824 et 1825, et celui de Nikolaos Politis, édité en 1914.

aussi sur l'île de Kárpathos dans son ensemble, la distinction est faite au niveau de l'appellation entre les chants à texte non improvisé et les chants à texte improvisé. En effet, les chants dont le texte est plus ou moins fixe sont désignés par le terme *tragoúdia* alors que les chants dont le texte est improvisé sont connus sous le terme de *mantinádes* (οι μαντινάδες), *mantináda* (η μαντινάδα) au singulier. Cette distinction lexicale n'est pas présente dans de nombreuses régions de Grèce, où textes improvisés et non improvisés sont désignés par le terme générique de « chant ». L'Olympiote Manólis Makrís explique que cette distinction est importante pour le village d'Ólympos :

> « Ο πληθυσμός της Ολύμπου διαστέλλει σαφέστατα την έννοια "τραγούδι" από την έννοια "μαντινάδα"[69]. »
>
> « La population d'Olympos distingue très clairement le terme "chant" du terme "*mantináda*". »

Et il précise en quoi consiste cette distinction, en mentionnant le fait que d'autres îles, pourtant voisines, utilisent le même terme pour désigner deux choses différentes :

> « "Τραγούδι" χαρακτηρίζεται το πολύστιχο λαϊκό ποίημα, που έχει δεδομένο κείμενο και έχει διασωθεί από την προφορική παράδοση. Ενώ η "μαντινάδα" (που δεν λέγεται "τραγούδι", όπως άκουσα να λέγεται στη Χάλκη, τη Ρόδο κλπ.) είναι ομοιοκατάληκτο δίστιχο (στιχουργημένο στη μετρική μορφή του ιαμβικού δεκαπεντεσύλλαβου στίχου), πάντα αυτοσχέδιο, που εκφράζει στην κάθε ειδική περίσταση, με τρόπο (σχετικά) ποιητικό, ένα αυτοτελές νόημα. Σπάνια στιχουργούνται νέα τραγούδια, ενώ οι μαντινάδες είναι πάντα στιχουργήματα στιγμιαίας έμπνευσης. Οι εντυπωσιακότερες από τις παλιές μαντινάδες διατηρούνται στη μνήμη του λαού ως υποδείγματα στιχουργικής ικανότητας και ποιητικής έμπνευσης, δεν επιτρέπεται όμως να ξανατραγουδηθούν σε δημόσια διασκέδαση, ούτε κι από τον ίδιο τον στιχουργό τους. Με άλλα λόγια, η μαντινάδα ανήκει –όπως τόνισα ήδη– στην επώνυμη λαϊκή ποίηση, αφού είναι γνωστός τόσο εκείνος που την συνέθεσε όσο και οι ειδικές συνθήκες κάτω από τις οποίες στιχουργήθηκε και τραγουδήθηκε[70]. »
>
> « Le terme "Chant" caractérise le poème long populaire, qui a un texte donné et qui a été sauvegardé par la tradition orale. Tandis que "*mantináda*" (qui ne s'appelle pas "chant", comme je l'ai entendu à Chálki, à Rhodes, etc.) est un distique rimé (versifié dans la forme métrique du vers iambique de quinze syllabes), toujours improvisé, qui exprime dans toute sorte de circonstance, de manière (relativement) poétique, un sens indépendant. Rarement de nouveaux chants sont créés, alors que les *mantinádes* sont toujours des poèmes inspirés dans l'instant. Les plus intéressantes parmi les anciennes *mantinádes* sont conservées dans la mémoire du

[69] Manolis Makris, *Τα παραδοσιακά τραγούδια της Ολύμπου Καρπάθου* [Les chants traditionnels d'Olympos de Karpathos], Rhodes : Centre de Recherches Karpathiotes, 2007, p. 61.

[70] *Ibid.*.

peuple comme exemples de possibilité de versification et d'inspiration poétique, il est cependant interdit de les rechanter lors de divertissements populaires, ni même par son propre créateur. En d'autres termes, la *mantináda* appartient – comme je l'ai déjà dit – à la poésie populaire éponyme, puisque sont connus tant celui qui l'a composée que les conditions spécifiques dans lesquelles elle est versifiée et chantée. »

Ces chants à texte poétique non improvisé, appelés souvent « chants à plusieurs vers » (τα πολύστιχα τραγούδια, *ta polýsticha tragoúdia*), ont pour la plupart des textes poétiques très anciens, datant souvent de la période byzantine. Il s'agit en particulier de tout le répertoire des chants dits akritiques (τα ακριτικά τραγούδια, *ta akritiká tragoúdia*) et dont le texte chanté s'est transmis de génération en génération. Il arrive, bien sûr, que certains vers connaissent différentes variantes, lesquelles sont inhérentes à la transmission orale. Ces chants racontent la vie et les exploits des akrites. Les akrites étaient, dans l'empire byzantin, les gardiens des frontières. Ils disposaient de terres qu'ils cultivaient afin de vivre et ils s'entraînaient en même temps à combattre afin de défendre les portes de l'empire. Certains sont restés célèbres à travers des épopées et des chants, comme Digenís Akrítas, Armoúris, Porphyre, Kalomíris, etc. Il est difficile de savoir si les épopées ont été rédigées en premier et ont été sources d'inspiration pour les chants populaires ou bien si les chants se sont développés parallèlement aux récits épiques, de manière indépendante.

On rencontre également des chants narratifs un peu moins anciens tels que les chants dits historiques (τα ιστορικά τραγούδια, *ta istoriká tragoúdia*) ou les longues ballades appelées *paralogés* (οι παραλογές). Les chants dits historiques se rapportent à des événements tels que des batailles, maritimes ou terrestres, tandis que les chants qui sont désignés sous le terme de *paralogés* se réfèrent plutôt à des légendes, ou des histoires fictives.

Des chants klephtiques (τα κλέφτικα τραγούδια, *ta kleftiká tragoúdia*), originaires de la région d'Épire, et qui relatent des événements liés aux klephtes, sortes de brigands qui ont participé aux insurrections de la guerre d'indépendance ayant conduit à la création de l'État grec en 1831, sont chantés également à Ólympos depuis la fin du XIXe siècle.

Le répertoire des poèmes chantés à Ólympos comporte donc aussi des chants en provenance d'autres régions de Grèce qui y ont été intégrés à différentes périodes. Ils viennent ainsi compléter et enrichir le répertoire local. L'Olympiote Geórgios Chalkiás fournit une explica-

tion à ce phénomène, en rappelant au passage le mythe des Olympiotes qui ont bâti le monde entier :

> « Πώς εξηγείται όμως η παρουσία στο λαογραφικό αυτό θησαυρό, τραγουδιών από την Κρήτη, την Ήπειρο, τη Ρούμελη, το Μωρηά, τη Χίο; Κάποιο μαθητή ρωτά ο δάσκαλος: Ποιός έχτισε το κόσμο; –Οι Ολυμπίτες απαντά ο μαθητής.
> Η πείρα που απόχτησαν χτίζοντας τα χωράφια τους, τους έκαμε χτιστάδες φημισμένους. Όταν ξεκαθάρισε η θάλασσα από τα κακοποιά στοιχεία, τότε ξεθάρρεψαν κι αυτοί και δειλά δειλά στην αρχή ταξίδευαν για να βρουν δουλειά σε κοντινά νησιά, στη Κάσο, στη Σύμη, στη Κάλυμνο κι ύστερα σε πιο μακρινά. […] Πολλοί εργάστηκαν για τη κατασκευή του λιμανιού της Καλαμάτας, άλλοι στη Χίο μετά το μεγάλο σεισμό του νησιού, άλλοι στη διόρυγα της Κορίνθου, άλλοι στα Εφτάνησα, στα Γιάννενα, στη Ρούμελη, στη Θεσσαλονίκη. Ακούοντας σ' όλα αυτά τα μέρη τραγούδια που τους άρεσαν, τα έφερναν μαζί τους στην Όλυμπο. Έτσι δημιουργήθηκε ο λαογραφικός αυτός πλούτος, για τον οποίο εξέφρασαν το θαυμασμό τους πολλοί και δικοί μας και ξένοι […][71]. »

> « Cependant comment s'explique la présence dans ce trésor folklorique de chansons originaires de Crète, d'Épire, de Roumélie[72], du Péloponnèse, de Chios ? Le maître demande à un élève : Qui a créé le monde ? – Les Olympiotes, répond l'élève.
> L'expérience qu'ils ont acquise en construisant leurs champs, a fait d'eux des bâtisseurs réputés. Lorsque la mer s'est trouvée débarrassée de ses mauvais éléments, alors ils se sont risqués eux aussi et timidement au début ils ont voyagé pour trouver du travail dans les îles voisines, à Kásos, à Sými, à Kálymnos et ensuite dans des îles plus lointaines. […] Beaucoup ont travaillé à la fabrication du port de Kalamáta, d'autres à Chíos après le grand séisme sur l'île, d'autres sur le canal de Corinthe, d'autres dans l'Heptanèse, à Giánnina, en Roumélie, à Thessalonique. Écoutant dans tous ces lieux des chansons qui leur plaisaient, ils les ont rapportées avec eux à Ólympos. Ainsi a été créée cette richesse folklorique, pour laquelle beaucoup expriment leur admiration, qu'ils soient originaires de chez nous ou étrangers […]. »

D'autres thèmes sont également représentés dans ces chansons à texte fixe, comme celui de l'amour ou du sentiment amoureux, qui traverse de nombreuses chansons, qu'elles soit akritiques, historiques ou bien klephtiques.

---

[71] Georgios A. Chalkias, *Μούσα Ολύμπου Καρπάθου* [Musique d'Olympos de Karpathos], Athènes : *s. n.*, 1980, p. 24.

[72] La Roumélie désigne la région de la Grèce centrale appelée *Sterea Ellada*, et avant la constitution de l'État grec, elle désignait la région européenne de l'Empire ottoman dans laquelle se trouvait essentiellement la population chrétienne appelée Rum et qui englobe une partie de la Grèce, de l'Albanie, de la Bulgarie et de la Serbie actuelles (Cf. Bampiniotis, *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας* [Dictionnaire de la langue grecque moderne], *op. cit.*, p. 1555).

Ces chants à texte non improvisé se subdivisent en deux catégories : celle des chants chantés uniquement *a cappella* et celle des chants qui sont interprétés avec un accompagnement instrumental.

I.2.1. Les chants à texte non improvisé et interprétés a cappella

Les chants dont l'exécution se fait seulement *a cappella* sont des chants dits « autour de la table » (τα επιτραπέζια τραγούδια, *ta epitrapézia tragoudia*) ou « de table » (τραγούδια της τάβλας, *tragoúdia tis távlas*). Ils se chantent assis autour de la table (d'où une autre de leur appellation : « chants assis », καθιστικά τραγούδια, *kathistiká tragoúdia*), lors du banquet qui ouvre la fête, juste après la célébration de la liturgie dans l'église.

En règle générale, après l'exécution de quelques tropaires byzantins par le pope et tous ceux qui les connaissent, en particulier ceux qui ont le rôle de chantre à l'église, ces chants *a cappella* sont les premiers à être interprétés. Une fois qu'il a terminé de chanter les tropaires, le pope entonne un chant *epitrapézio* ou bien désigne un des hommes de l'assistance pour le faire en levant son verre vers lui et en disant *na s'évro* (να σ' εύρω, littéralement « je te trouve »), dans le sens de « je t'en prie », « je te demande de chanter la chanson ».

Ces chants jouent un rôle important lors du *glénti* car comme toutes les personnes assises autour de la table les connaissent, cela leur permet de chanter tous ensemble et de s'échauffer ainsi la voix. Chacun sera ainsi prêt au moment où viendront les chants improvisés. En même temps, ces chants servent de lien entre la liturgie byzantine, qui vient de se terminer et qui est chantée sans accompagnement instrumental, et les chants profanes qui seront accompagnés d'instruments. En effet, lors des *gléntia* qui s'ouvrent par un banquet, juste après la fin de la liturgie célébrée par le pope, il y a toujours en premier la reprise, en dehors de l'église, d'un tropaire ou d'un hymne qui est interprété par le pope et les chantres, *a cappella* bien sûr. À la fin du chant, toutes les personnes assises autour de la table frappent avec un couvert (fourchette en général) sur le bord de l'assiette ou du verre qu'elles ont devant elles, et qui correspond à la manière d'applaudir en vigueur sous l'Empire byzantin. Le chant qui vient ensuite est donc un de ces chants non religieux, à texte non improvisé et chanté *a cappella*. Il s'agit d'un moment pour prolonger la communion religieuse des participants et pour renforcer la communion ou la cohésion sociale des Olympiotes.

Dans certains cas, il arrive cependant que le *glénti* débute directement avec des chants qui sont accompagnés instrumentalement. Cela survient en général lorsque les *gléntia* se déroulent dans un café ou lorsque la fête ne s'enchaîne pas directement après l'office religieux et qu'il n'y a donc pas de repas servi à toutes les personnes présentes, mais seulement à quelques-unes d'entre elles et donc dans un lieu fermé, en privé.

Par exemple, les différents *gléntia* autour de la fête de Pâques ou de celle de la Dormition de la Vierge, auxquels j'ai assistés, ont débuté directement sur la place du village avec des chants accompagnés instrumentalement. Les chants *a cappella* avaient été interprétés dans la salle communale *Mégaron* au cours du repas qui a été servi pour un nombre restreint de personnes. En revanche, lors de la fête de saint Jean à Vroukoúnta, le banquet a débuté par des hymnes byzantins qui ont été suivis par plusieurs chants *a cappella*, étant donné que le repas se passait sur le lieu où le *glénti* se déroulait ensuite.

La mélodie de ces chants interprétés *a cappella* est assez lente et l'exécution se fait librement puisqu'il n'y a pas de mesure à respecter. En grec, on les appelle aussi ελεύθερα τραγούδια, *elefthera tragoúdia*, « chants libres ». Ils sont composés en vers de quinze syllabes iambiques (ο ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος, *o ïamvikós dekapentasýllavos*) non rimés, avec une césure après la huitième syllabe[73]. Ces chants sont par ailleurs qualifiés de *prosómoia* (προσόμοια), d'après la terminologie byzantine en usage[74], ce qui signifie qu'ils n'ont pas une mélodie qui leur est propre et que plusieurs textes différents peuvent être chantés sur une même mélodie. D'autre part, il ne s'agit pas forcément de textes relevant de la même catégorie thématique. Ainsi, une mélodie peut servir à interpréter un chant akritique héroïque ou bien un chant d'amour. Leur interprétation s'exécute par ailleurs sur un principe responsorial avec l'alternance d'un chanteur soliste et d'un chœur, composé en général de toutes les autres personnes de l'assemblée, qui lui répond.

[73] La terminologie poétique en grec fonctionne de la manière suivante : le vers est nommé en fonction du nombre de syllabes qu'il comporte et par rapport à la place des accents des mots sur les syllabes paires ou impaires. Ainsi, lorsqu'un vers a ses principaux accents sur des syllabes paires, il est dit iambique et lorsque les accents portent sur les syllabes impaires, il est dit trochaïque. Je reviendrai sur les questions de métrique dans le chapitre II.

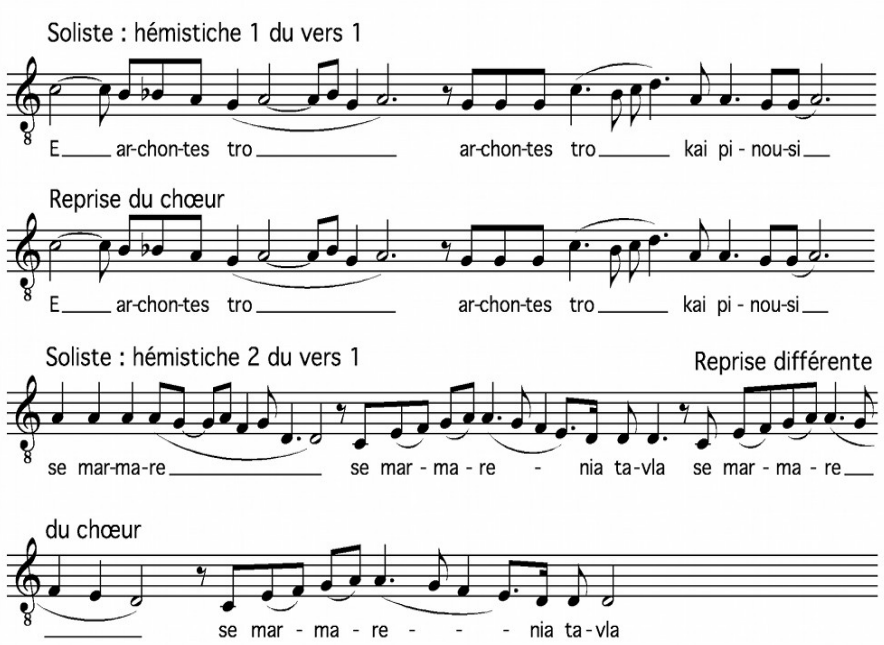
[74] Dans la liturgie byzantine, le terme de *prosómoio (*το προσόμοιον) désigne un tropaire qui n'a pas de mélodie particulière, contrairement à celui qui est appelé *idiómelo* (το ιδιόμελον).

Un des chants akritiques parmi les plus interprétés pour l'ouverture du banquet est celui qui s'intitule *Árchontes tro kai pínousi* (Άρχοντες τρω και πίνουσι, « Des seigneurs mangent et boivent ») :

(1) Άρχοντες τρω και πίνουσι //σε μαρμαρένη τάβλα
Des seigneurs mangent et boivent autour d'une table en marbre
(2) σε μαρμαρένη, σ' αργυρή, //και σε μαλαματένη.
en marbre, en argent et en or.
(3) Κι όλοι τρώσι και πίνουσι, //κι όλοι χαροκοπούσι
Et tous mangent et boivent, et tous s'amusent
(4) κι ο Κωσταντίνος ο μικρός, //ας ελιανοτραούει.
Constantin le jeune se mit à chanter doucement
(5) Τ' Αντρόνικου τ' ανίκητου, //του νιού του παινεμένου :
pour Andronic l'invincible, jeune homme renommé :
(6) – Μαύρος είσαι, μαύρα φορείς, //μαύρο καβαλλικεύεις
–Tu es noir et tout de noir vêtu, tu chevauches ton cheval noir
(7) μαθαίνεις του να περπατεί, //μαθαίνεις του να δρέμει
tu lui apprends à aller au pas, tu lui apprends à galoper
(8) μαθαίνεις του να 'έχεται //τον όχλο του πολέμου
tu lui apprends à affronter le tumulte de la guerre
(9) μαθαίνεις του το πόλεμο, //στεριάς και του πελάου
tu lui apprends à combattre sur la terre ferme et en mer

Le soliste chante le premier hémistiche du premier vers sur une phrase mélodique *a* en deux parties et le chœur répète ce qui vient d'être chanté sur la même phrase mélodique *A*. Puis, le soliste chante le second hémistiche du premier vers sur une phrase mélodique *b*, elle aussi en deux parties. Le chœur, de nouveau, répète ce second hémistiche, mais en utilisant seulement la deuxième partie de la phrase mélodique *b* qu'il chante donc deux fois. Il s'agit en quelque sorte d'une variante *B'* de la phrase mélodique du soliste. Il y a ainsi tout au long du chant ce principe d'alternance qui se reproduit à chaque vers, suivant ce modèle *aAbB'*, où la partie chantée par le chœur est notée en capitales. La forme de ce chant est ainsi strophique et chaque strophe porte sur un vers poétique qui est chanté sur une mélodie en deux parties, deux phrases mélodiques qui fonctionnent comme une formule antécédent-conséquent.

Fig. 021 : Transcription du chant *Árchontes tro kai pínousi*



Nittis Mélanie, janvier 2018

Il est possible de constater également que, très souvent, les chanteurs qui forment le chœur accompagnent le soliste avec un bourdon qu'ils entonnent après le départ du soliste. C'est le cas de la version que j'ai enregistrée en novembre 2015 avec papa-Giánnis Diakogeorgíou au chant soliste, accompagné par les chanteurs Kóstas Antimisiáris, Manólis Balaskás, Michális Zografídis et Níkos Polítis (écoute disque 1 plage 001).

Selon le musicien Giánnis Pavlídis, ce chant serait le plus ancien des chants akritiques qui ait été conservé à Ólympos et peut-être même dans tout le reste de la Grèce[75]. Il est vrai qu'aujourd'hui, il ne reste que quelques lieux en Grèce où des chants akritiques sont encore interprétés lors des fêtes, ce que ne manque pas de relever Manólis Makrís :

> « Είναι αξιοπρόσεκτο το γεγονός ότι στην Όλυμπο της Καρπάθου διασώθηκαν τόσο πολλά και τόσο αυθεντικά ακριτικά τραγούδια. Συναντάμε εδώ εξαιρετικές παραλλαγές για όλα σχεδόν τα θέματα της ακριτικής ποίησης. Κι ακόμη βρίσκουμε τραγούδια μοναδικά, που δεν κατεγράφησαν παραλλαγές των σ' άλλους ελληνικούς τόπους. Δεν υπάρχει καμιά σοβαρή ανθολογία ελληνικών δημοτικών τραγουδιών που να μην περιλαμβάνει και ικανό αριθμό ακριτικών τραγουδιών της Ολύμπου. Απ' όλους τους ελληνικούς τόπους, μόνο η Κύπρος κι

[75] Commentaire de Giannis N. Pavlidis sur le chant « Archontes tro ke pinoussi » dans le disque *Ολυμπίτικα. Τραγούδια της Καρπάθου από τον Γιάννη Παυλίδη* [Olympitika. Chansons de Karpathos par Giannis Pavlidis], Thessalonique : Université de Thessalonique, 2001, plage 3.

ο Πόντος μπορούν να συγκριθούν με την Όλυμπο της Καρπάθου σε σωζόμενο θησαυρό ακριτικών τραγουδιών[76]. »

« Il est remarquable qu'un si grand nombre de chants akritiques authentiques aient été sauvegardés à Ólympos de Kárpathos. Ici nous rencontrons des variantes exceptionnelles pour presque tous les thèmes de la poésie akritique. Et nous trouvons aussi des chansons uniques, dont il n'a pas été recensé de variantes dans d'autres régions de Grèce. Il n'existe aucune anthologie sérieuse de chansons populaires grecques qui ne comporte pas un nombre important de chansons akritiques d'Ólympos. De toutes les régions grecques, seule Chypre et le Pont peuvent être comparés à Ólympos de Kárpathos par rapport au trésor préservé de chansons akritiques. »

Parmi les autres chants interprétés *a cappella* de façon assez courante à Ólympos, figurent également des chants klephtiques qui proviennent de la région d'Épire dans le nord de la Grèce et qui auraient été intégrés au répertoire local durant le XXe siècle. En particulier, celui qui est le plus souvent interprété est le chant intitulé *Tou Kítsou i Mána*, (Του Κίτσου η μάνα, « la mère de Kítsos »). Ce chant relate la mort du klephte nommé Kítsos, qui a été attrapé par les Ottomans et qui va être pendu. Sa mère se rend dans le repère des klephtes qui lui racontent la capture du jeune homme, et elle le pleure, comme il est de coutume. Mais au lieu de plaindre la perte d'un être jeune et vaillant, elle se lamente qu'il ait perdu ses armes et ses vêtements. La voix de son fils s'élève alors pour lui adresser des reproches. À Ólympos, ce texte, qui est par ailleurs chanté à peu près sur la même mélodie que celle que l'on trouve en Épire, est la plupart du temps interprété juste après le chant *Árchontes tro kai pínousi*.

(1) Του Κίτσου η μάνα εκάεται // στην άκρη στο ποτάμι,
La mère de Kítsos est assise au bord de la rivière,
(2) με το ποτάμι εμάλλωνε // και το πετροβολούσε.
elle se querellait avec la rivière et lui jetait des pierres.
(3) –Ποτάμι, για λιγόστεψε, // ποτάμι, στρέψ' οπίσω,
– Rivière, diminue, rivière, retourne en arrière,
(4) για να περάσω αντίπερα, // πέρα στα κλεφτοβούνια,
que je puisse passer de l'autre côté, vers les montagnes des klephtes
(5) που 'χουν οι κλεφτές σύναξη // κι όλ' οι καπεταναίοι.
où tous les klephtes et les capitaines ont trouvé refuge.
(6) Το Κίτσο για να πιάσουσι, // και να τον εκρεμάσου
Pour attraper Kítsos, et pour le pendre
(7) χίλιοι το πάν' από μπροστά // και δυο χιλιάδες πίσω
ils étaient mille devant lui et deux milliers derrière
(8) κι αυτός μέσα στη μέση τω // σα μαραμένο μήλο,
et lui il était au milieu d'eux comme une pomme flétrie,
(9) σα μήλο, σα τριαντάφυλλο, // σα παραπονεμένος.

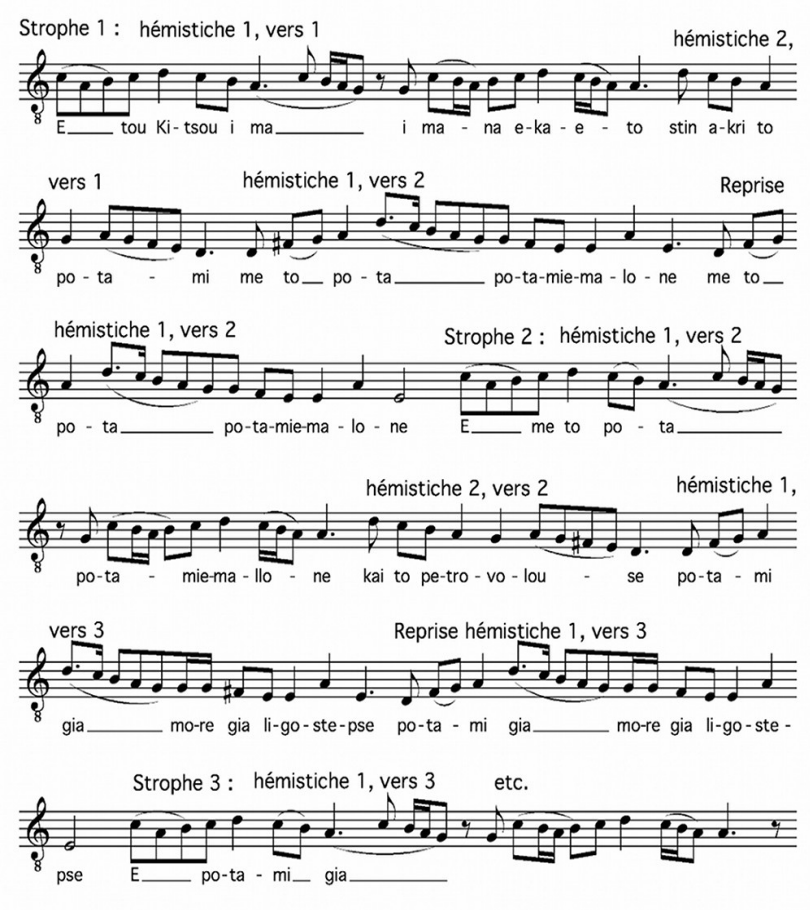
[76] Manolis Makris, *op. cit.*, p. 145.

comme une pomme, comme une rose, comme un malheureux.
(10) Κι η μάνα του πίσω ’κλουθά // κι ας εμοιρολοάτο:
Et sa mère suit, derrière et elle se lamente :
(11) –Κίτσο μου, πού ’ν’ τα ρούχα σου; // Και πού ’ναι τ’άρματά σου;
Mon Kítsos, où sont tes vêtements ? Et où sont tes armes ?
(12) Και πού ’ναι τα σγουρά μαλλιά, // που ’χες στη κεφαλή σου;
Et où sont tes cheveux frisés, que tu avais sur la tête ?
(13) –Μάνα τρελλή, μάνα ζουρλή, // μάνα ξεκουτιασμένη,
– Mère insensée, mère folle, mère gâteuse,
(14) μάνα, δε κλαις τα νιάτα μου // και τη παλληκαριά μου,
mère, tu ne pleures pas ma jeunesse et ma bravoure,
(15) μόνο και κλαις τα ρούχα μου, // και τα ’ρημάρματά μου,
tu pleures seulement mes vêtements, et mes pauvres armes,
(16) Μάνα τρελλή, μάνα ζουρλή.
mère insensée, mère folle.

On retrouve ici le même vers de quinze syllabes non rimé que dans le chant *Árchontes tro kai pínousi*. Le principe d’exécution du chant est également strophique, mais il s’agit ici d’une strophe appelée trihémistichique, parce qu’elle est formée de trois hémistiches : les deux hémistiches du premier vers et le premier hémistiche du deuxième vers. La mélodie se décompose en trois phrases mélodiques, *a*, *b* et *c*. L’hémistiche 1 du vers 1 est chanté sur la phrase *a*, l’hémistiche 2 du vers 1 est chanté sur la phrase *b* et l’hémistiche 1 du vers 2 est chanté sur la phrase *c*, laquelle est par ailleurs reprise avec la répétition de ce même hémistiche du vers 2, en général par le chœur. La même structure se reproduit ainsi pour chaque strophe, et donc le premier hémistiche de chaque vers se retrouve chanté deux fois : une première fois sur la phrase mélodique *c* en fin de strophe, avec sa reprise, et une seconde fois sur la phrase mélodique *a*, en début de strophe suivante :

Strophe 1 : *a* (h1v1)/*b* (h2v1)/*c* (h1v2)/*c* (h1v2)
Strophe 2 : *a* (h1v2)/*b* (h2v2)/*c* (h1v3)/*c* (h1v3)
Strophe 3 : *a* (h1v3)/*b* (h2v3)/*c* (h1v4)/*c* (h1v4) etc.

Fig. 022 : Transcription du chant *Tou Kítsou i Mána*



Nittis Mélanie, mai 2019

Par ailleurs, l'exécution de ce chant se fait sans véritable responsorialité. Il y a bien un chanteur soliste qui prédomine, mais il est très souvent accompagné lorsqu'il chante par d'autres hommes présents, comme on peut l'entendre sur l'enregistrement réalisé en juillet 2015, avec Antónis Oikonómou comme chanteur soliste (écoute disque 1 plage 002).

Il existe ainsi de nombreux chants *a capella* qui peuvent être interprétés au début du *glénti*, mais la plupart du temps, ce sont presque toujours les mêmes qui sont chantés, sachant qu'en général, il est d'usage de chanter un à deux airs *a cappella* lorsque le *glénti* commence.

Parmi les chants à textes poétiques non improvisés se trouvent ensuite ceux qui sont accompagnés par les instruments.

I.2.2. Les chants à texte poétique non improvisé avec accompagnement instrumental

Parmi les chants qui sont accompagnés avec les instruments, on peut distinguer, d'une part, les chants qui sont seulement chantés « assis à table » sans l'exécution de la danse (*epitrapézia tragoúdia* ou *kathistiká tragoúdia*) et, d'autre part, ceux qui peuvent être chantés aussi pendant l'exécution de la danse et que l'on appelle alors τα χορευτικά (*ta choreftiká*). Ces derniers chants sont en général interprétés sur des mélodies de danse.

I.2.2.1. Les chants kathistiká

Parmi les chants non dansés figurent de nombreux chants épars qui ont une mélodie ne servant pas pour d'autres textes. On parle alors de chant *idiómelo* (ιδιόμελο τραγούδι). Une fois encore, il s'agit d'un terme employé dans la terminologie byzantine et qui sert à désigner un tropaire dont la mélodie est particulière, et ne sert pas pour l'exécution de d'autres tropaires. Tous ces chants utilisent une grande variété de vers, qui n'a pas de rapport avec le thème du texte poétique : certains sont en octosyllabes, d'autres en dodécasyllabes, etc.

Ces chants n'occupent pas une place déterminée dans l'ordre canonique du *glénti* où ils peuvent être chantés plus rarement, voire ils peuvent en être absents. Lorsqu'ils sont chantés, c'est en général à un moment où l'on a besoin de relancer la dynamique et l'entrain des chanteurs qui improvisent et d'avoir en quelque sorte un moment de repos. Ils servent alors de transition entre différents moments de la fête. Ils peuvent également prendre le rôle d'échauffement vocal avant les chants improvisés, dans le cas où les chants *a cappella* ne sont pas interprétés, ce qui arrive assez fréquemment, en particulier lors d'un *glénti* qui se déroule dans un café. Dans l'exécution, on rencontre également un principe responsorial d'alternance entre un soliste et un chœur, la plupart du temps, mais la forme strophique qui en découle varie en fonction des chants. En voici quelques exemples, parmi les chants qui reviennent le plus souvent lors des *gléntia*.

Parmi ces chants, on trouve tout d'abord un petit poème qui est composé en vers de quinze syllabes trochaïques, appelé aussi « vers phanariote » (ο φαναριώτικος στίχος), avec

une césure après la huitième syllabe. Ces vers se distinguent du vers iambique de quinze syllabes car ils se caractérisent par leur accent sur la finale, autrement dit la quinzième syllabe. La plupart des autres accents se placent sur des syllabes impaires dans le vers, ce qui fait que le mouvement général du vers est appelé trochaïque.

Ce type de vers est plutôt rare dans les chants et il provient d'Asie mineure, d'où son appellation de « phanariote ». Le Phanar est un quartier de Constantinople qui domine le golfe de la Corne d'or. Après la chute de l'Empire byzantin, c'est dans ce quartier que le Patriarcat orthodoxe s'installera au début du XVIIe siècle, en 1612. Les notables grecs, qui s'y installèrent également, furent appelés les « Phanariotes ». De ce fait, il semblerait que ces chansons ne soient pas des chants populaires « démotiques », qui sont ruraux, mais des chansons populaires « laïques », qui sont citadines. En effet, ces chansons constituaient une partie du répertoire qui était chanté dans les villes de Smyrne et de Constantinople. Elles n'évoquent pas, comme les chansons rurales, les klephtes ou la bravoure, mais développent le thème du sentiment amoureux. Elles sont souvent appelées « chansons sentimentales » (*to aisthimatikó tragoúdi*, το αισθηματικό τραγούδι).

Par ailleurs, la présence de ces chants est elle aussi récente dans le répertoire musical d'Ólympos et daterait vraisemblablement du début du XXe siècle. À ce sujet, et d'une manière similaire à son compatriote Geórgios Chalkiás, Manólis Makrís explique :

> « Οι Ολυμπίτες οικοδόμοι συνήθιζαν πριν το 1912 περίοδο (πριν την κατάκτηση της Δωδεκανήσου από τους Ιταλούς) να πηγαίνουν για δουλειά στη Σμύρνη. (Έφευγαν την άνοιξη και επέστρεφαν το φθινόπωρο [...]). Αυτή η "μαστοράντζα" έφερε κάποια σμυρνέικα τραγούδια στην Όλυμπο, που με τον καιρό ενσωματώθηκαν στην τοπική μουσική και ποιητική παράδοση[77]. »
>
> « Les maçons Olympiotes avait l'habitude, dans la période précédent l'année 1912 (avant la conquête du Dodécanèse par les Italiens), de se rendre à Smyrne pour travailler. (Ils partaient au printemps et rentraient chez eux à l'automne [...]). Cette "main d'œuvre" a rapporté quelques chansons smyrniotes à Ólympos, lesquelles, avec le temps, se sont intégrées à la tradition poétique et musicale locale. »

Parmi ces chants, on trouve par exemple le chant *idiómelo Várka thélo n'armatóso* (Βάρκα θέλω ν' αρματώσω, « Je veux gréer une barque »), dont le court poème se chante sur une mélodie particulière. Ce chant étant plutôt bref, il n'est pas rare que les chanteurs créent une suite en ajoutant des paroles de plusieurs textes poétiques différents, mais tous en vers

[77] *Ibid.*, p. 1075.

trochaïques de quinze syllabes et originaires d'Asie mineure. Tous ces textes courts se rapportent cependant au même thème, celui de l'amour.

Par exemple, dans l'exécution de Giánnis Balaskás et de Michális Zografídis en avril 2014 à Pâques, au texte du chant *idiómelo Várka thélo n' armatóso*, sont ajoutées des paroles du chant *Stou voriá to barkonáki* (Στου βοριά το μπαρκονάκι, « Sur le balcon du nord ») et du chant *Tis trantafilliás ta fýlla* (Της τρανταφυλλιάς τα φύλλα, « Les feuilles du rosier »). Ce dernier n'est pas à proprement parler un seul poème, mais il est constitué de deux vers se présentant sous la forme de distiques tels qu'on les chantaient en Asie mineure (écoute disque 1 plage 003).

(1) Βάρκα θέλω ν' αρματώσω // με σεραντάδυό κουπιά
Je veux gréer une barque avec quarante-deux rames
(2) με σεράντα παλλικάρια // να σε κλέψω μια βραδιά
avec quarante braves pour t'enlever un soir
(3) να σε κλέψω, να σε πάρω // στης Αθήνας τα στενά.
pour t'enlever, pour t'emmener dans les ruelles d'Athènes.
(4) Να σου χτίσω κ' ένα πύργο // μαρμαροπελεκητό
pour te construire une tour taillée en marbre
(5) Να σου πάρω και μια δούλα, // να τη λέου Μαριγώ
pour te donner aussi une servante, qui s'appellera Marigó

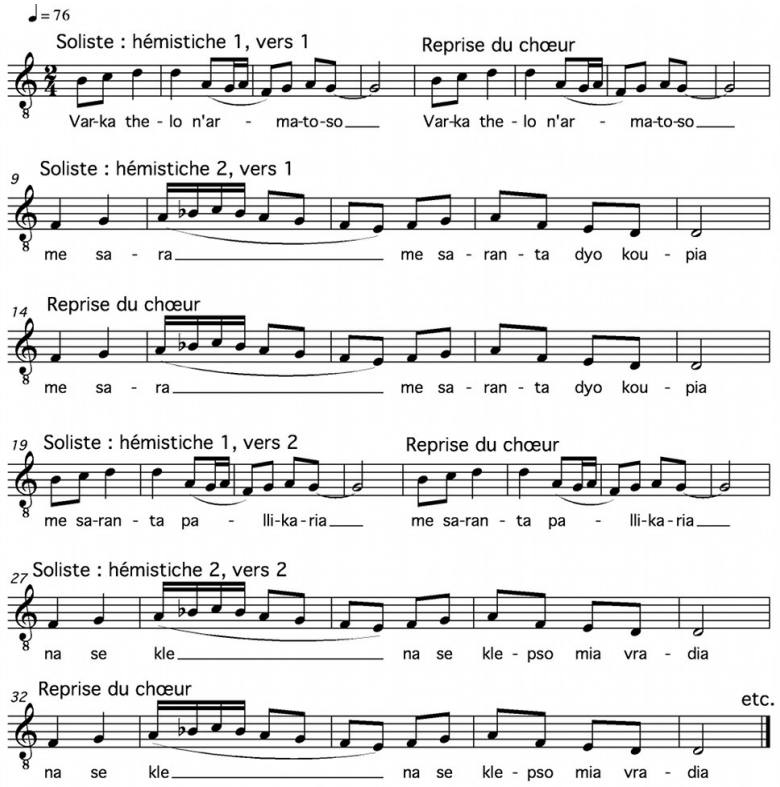
(6) Στου βοριά το μπαρκονάκι // στρώσε μου να κοιμηθώ,
Sur le balcon du nord prépare-moi un lit pour que je dorme
(7) στρώσε στρώμα πουππουλλένιο, // πάπλωμα μεταξιωτό
étends-moi un matelas de plumes, une couverture en soie
(8) βάλε και μαξελλαράκι // τα χεράκια σου τα δυό.
et donne-moi comme petit oreiller tes deux petites mains.
(9) Στην Αγιά Σοφιά στη Πόλη // θε να πάω να μπω κουμπές
À Sainte Sophie dans la Ville je veux aller me faire moine
(10) να 'ρκουτται να προσκυνούσι // Οβριοπούλλες και Ρωμιές.
pour que viennent se prosterner des jeunes juives et des jeunes grecques.

(11) Της τρανταφυλλιάς τα φύλλα, // θα τα κάμω φορεσιά
les feuilles du rosier, j'en ferai des vêtements
(12) να τα βάλω να περάσω // να σου κάψω τη καρδιά.
Je les mettrai pour me promener et te brûler le cœur.

La mélodie de ce chant se compose de deux phrases mélodiques *a* et *b*, qui fonctionnent comme un antécédent et un conséquent. Le texte se chante sur un principe strophique où chaque strophe correspond à un vers. Le premier hémistiche de chaque vers est chanté sur la phrase mélodique *a*, tandis que le second hémistiche du vers est interprété sur la phrase mé-

lodique *b*. À cela s'ajoute un principe de responsorialité, puisque chaque hémistiche chanté par le soliste est aussitôt repris par le chœur. Pour chaque strophe, on obtient donc le schéma suivant : *a* (h1)/*A* (h1)/*b* (h2)/*B* (h2), où *a* et *b* correspondent à ce que chante le soliste, tandis que *A* et *B* correspondent à la reprise faite par le chœur.

Fig. 023 : Transcription du chant *Várka thélo n'armatóso*



Nittis Mélanie, janvier 2018

Il existe également des textes poétiques en vers de quinze syllabes iambiques non rimés, comme pour les chants *epitrapézia* interprétés *a cappella*. La césure se place également après la huitième syllabe et les accents principaux du vers se rencontrent sur des syllabes paires (mouvement iambique).

Voici par exemple le chant intitulé *Miliá mou mes ston egremó* (Μιλιά μου μες' στον εγκρεμό, « Mon pommier dans le ravin »), dont l'enregistrement a été réalisé en juillet 2015 (écoute disque 1 plage 004) :

(1) Μιλιά μου μες' στον εγκρεμό // τα μήλα φουρτωμένη
Mon pommier dans le ravin, chargé de pommes
(2) τα μήλα σου λιμπίζομαι // μα το γκρεμό φοούμαι.
Tes pommes me font envie, mais j'ai peur du ravin.

(3) Σαν το φοάσαι το γκρεμό // έλα το μονοπάτι.
Puisque tu as peur du ravin, passe par le chemin.
(4) Το μονοπάτι μ' ήβγαλε // σ' ένα ερημοκλήσι,
Le chemin m'a conduit à une église déserte
(5) πού δεν ευρίσκετο παπάς // για να το λειτουργήσει.
Où ne se trouvait pas de pope pour y prononcer la messe.
(6) Κι ένα μνήμα παράμνημα, ξεχωριστό 'πό τ' άλλα
Il y avait une tombe, séparée des autres
(7) δε το 'δα και το πάτησα απάνω στο κεφάλι.
je ne l'ai pas vue et je lui ai marché dessus.
(8) –Ποιος είσ' απού μ' επάτησες απάνω στο κεφάλι,
– Qui es-tu pour me marcher dessus ainsi,
(9) απού 'μουν αρκοντόπουλλο, μεάλου ρήγα 'γγόνι.
moi qui était un seigneur, petit-fils d'un grand roi.

Cette chanson nous livre au début une métaphore de la rencontre amoureuse. La jeune femme est un pommier chargé de fruits. Il s'agit d'une métaphore courante dans la poésie grecque parlant d'amour car le terme « pommier » en grec est féminin. Mais cette jeune femme est difficile à approcher, car le pommier se trouve dans un précipice. Ce chant est souvent classé parmi les ballades (*paralogés*), malgré les premiers vers qui évoquent le thème amoureux, car la suite relève plus de la fiction. En effet, le jeune homme se retrouve ensuite dans un cimetière, près d'une église, où il marche par mégarde sur une tombe. La voix du mort s'élève pour protester qu'on ne le laisse pas reposer en paix.

Musicalement, il s'agit d'une chanson *idiómelo* puisqu'elle a une mélodie propre. Le texte se chante par strophe trihémistichique. En effet, le cycle musical se réitère tous les trois hémistiches, autrement dit pour un vers et demi, avec l'insertion de *tsakísmata* (τα τσακίσματα)[78] qui sont particuliers à ce chant : *áïntes moré* (άιντες μωρέ, « allez, hé bien) ou *áïntes kalé* (άιντες καλέ, « allez, mon brave ») et *ma ti Panagiá* (μα τη Παναγιά, « par la Vierge »). Ces *tsakísmata* s'insèrent ainsi dans le texte :

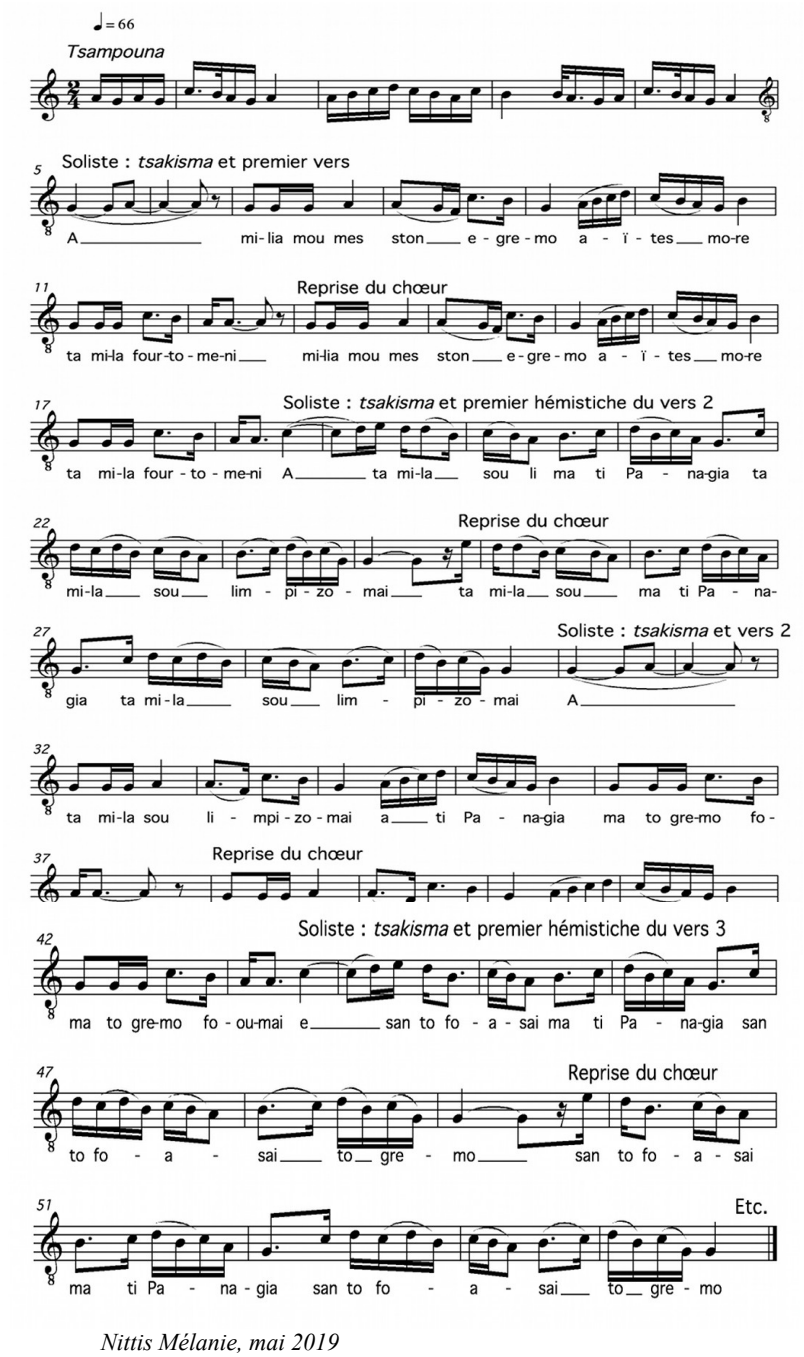
Μηλιά μου μες' τον εγρεμό –**άιντες μωρέ**– τα μήλα φουρτωμένη
Miliá mou mes' ston egremó – ***áïntes moré*** – *ta míla fourtoméni* (hémistiches 1 et 2 du vers 1)
τα μήλα σου –**μα τη Παναγιά**– τα μήλα σου λιμπίζομαι
ta míla sou – ***ma ti Panagiá*** – *ta míla sou limpízomai* (hémistiche 1 du vers 2)

La mélodie se divise en deux phrases mélodiques, *a* et *b*, qui fonctionnent comme un antécédent et un conséquent. La première phrase *a* permet de chanter l'hémistiche 1 du vers 1,

[78] Sorte d'interjections dont je parlerai plus en détail au chapitre II.

le *tsákisma* et l'hémistiche 2 du vers 1. Elle est généralement chantée deux fois, une première fois par un soliste et une deuxième fois par tout le monde. Ensuite, la phrase *b* permet de chanter la première moitié de l'hémistiche 1 du vers 2, le *tsákisma* et l'hémistiche 1 du vers 2 en entier. Cette phrase mélodique chantée pour le troisième hémistiche de la strophe n'est pas reprise.

Fig. 024 : Transcription du chant *Miliá mou mes' ston egremó*



Nittis Mélanie, mai 2019

À part ces vers de quinze syllabes, on rencontre aussi, parmi les vers longs qui sont employés, le vers de douze syllabes, aussi appelé dodécasyllabe (ο δωδεκασύλλαβος στίχος).

Il existe deux types de vers de douze syllabes, d'une part, le dodécasyllabe trochaïque, dont les accents principaux portent sur des syllabes impaires et qui se caractérise par une césure après la cinquième syllabe et d'autre part, le dodécasyllabe iambique, dont les accents principaux se trouvent sur des syllabes paires et qui est caractérisé par une césure après la septième syllabe.

Par exemple, dans le chant qui suit, le texte poétique est en vers trochaïque de douze syllabes, avec une césure après la cinquième syllabe (écoute disque 1 plage 005) :

(1) Κάτω στο γιαλό, // κάτω στο περιγιάλι
Au bord de la mer, au bord du rivage
(2) κόρην αγαπώ, // ξαθή και μαυρομμάτα,
j'aime une fille, blonde aux yeux noirs
(3) δώδεκα χρονώ // κι ο ήλιος δε την είδε
elle a douze ans et le soleil ne l'a jamais vue
(4) μόνο η μάνα της, // Κανέλλα τη φωνάντζει,
seulement sa mère, qui l'appelle Cannelle
(5) Κανελλόριντζα, // και άθθι της κανέλλας,
petite cannelle, et fleur de cannelle
(6) φούντα της μηλιάς, // τα μήλα φουρτωμένη.
brin de pommier, chargé de pommes.
(7) Τα 'κουσα κι εγώ, // πάω να κόψω μήλα.
Je l'ai entendu moi aussi, je vais pour cueillir des pommes.
(8) Μήλα δεν ηυρά, // και το καμόν επήρα
Je n'ai pas trouvé de pommes, et j'ai été pris de chagrin
(9) πέφτω σ' αρρωστειά, // σε κίντυνο μεάλο.
Je tombe malade, dans un état critique
(10) –Φέρτε το γιατρό, // το πόνο μου να γιάνει!
– Faites venir le médecin, qu'il guérisse ma peine !
(11) Έρκετ' ο γιατρός // μμ' αρρώστεια δε μου βρίσκει
Le médecin est venu, mais il ne me trouve pas de maladie
(12) μόνο κι είπε μου, // μόνο κι εγιάγνωσέ μου:
il m'a seulement dit, il m'a seulement diagnostiqué :
(13) –Κόρην αγαπάς!
tu aimes une fille !

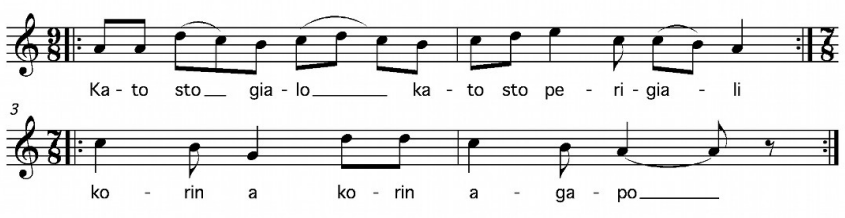
Ce chant, qui est très connu également dans d'autres îles grecques et qui a été vraisemblablement importé dans le répertoire d'Ólympos, a pour thème l'amour impossible qui rend malade : une belle jeune fille que sa mère tient enfermée à l'abri des regards et des jeunes

hommes, et qui pourtant fait tourner la tête à un jeune homme qui en devient malade d'amour. La métaphore employée avec la présence de l'arbre fruitier chargé de fruits pour désigner la jeune fille est très fréquemment utilisée dans les chants traditionnels populaires, comme on l'a déjà vu précédemment. Cet emploi est facilité par le fait que dans la langue grecque, les noms d'arbres fruitiers sont féminins, contrairement à la langue française.

La césure poétique du vers est renforcée ici par la mise en musique. En effet, nous sommes en présence d'un système qui fonctionne également par strophe trihémistichique, c'est-à-dire que chaque retour de la mélodie s'effectue au bout d'un vers et demi. C'est pour cette raison que le dernier vers du chant est incomplet et ne comporte que le premier hémistiche de cinq syllabes, qui fait écho au premier pentasyllabe, qui, lui, n'a été chanté que sur une seule mélodie. À cela s'ajoute la responsorialité dans l'exécution.

Concrètement, le soliste chante le premier vers sur la partie *a* de la mélodie et le chœur répète ce premier vers sur la même phrase mélodique *A*. Puis le soliste enchaîne avec le premier hémistiche du deuxième vers sur la partie *b* de la mélodie, avec de nouveau une reprise par le chœur sur la même phrase mélodique *B*. Ce système *aAbB* se reproduit ensuite pour chaque vers, ce qui fait que le premier hémistiche de chaque vers, correspondant au pentasyllabe, est chanté quatre fois, sur deux phrases mélodiques différentes (*bBaA*).

Fig. 025 : Transcription du chant *Káto sto gialó*



Nittis Mélanie, janvier 2018

La particularité de cette mélodie est d'être en rythme impair, à 9/8 pour la phrase mélodique *a* et à 7/8 pour la phrase mélodique *b*, alors que tout le répertoire d'Ólympos est en rythme binaire (2/4 ou 4/4). Ceci semble venir confirmer l'hypothèse que ce chant n'est pas originaire de Kárpathos mais qu'il a été importé et intégré par la suite au répertoire local. Il n'a pas de place particulière dans le déroulement du *glénti*, et il est souvent chanté lors de rencontres informelles entre les hommes.

Un des rares chants *idiómelo* en vers de douze syllabes iambiques que l'on compte au répertoire musical non dansé d'Ólympos est *Tis Souriás to Kástro* (Της Σουριάς το Κάστρο, « Le château de Souriá »). En effet, ce type de vers, caractérisé par une césure après la septième syllabe se rencontre essentiellement dans des chants de la danse *zervós* que j'étudierai plus loin.

Le texte poétique date de l'époque byzantine et remonte vraisemblablement au IXe siècle. Il appartient donc au cycle des chansons akritiques. Le texte évoque le siège d'un château qui résista durant douze années aux attaques des Ottomans. Finalement, la ruse d'un jeune Ottoman, qui se fit passer pour une jeune femme chrétienne enceinte, leur a permis de prendre ce château. Cette histoire, sous de nombreuses variantes textuelles, se retrouvent dans différentes régions de Grèce où il est chanté sur des mélodies différentes. Le nom du château diffère aussi : tantôt il s'agit de Souriá, tantôt de Oriá ou encore de Mouriá. Sa localisation géographique varie tout autant. Certains le situent en Thessalie, d'autres sur l'île de Kýthnos dans les Cyclades (entre Kéa et Sérifos), d'autres encore en Cappadoce.

Selon Manólis Makrís[79], le texte poétique aurait été importé à Ólympos à la fin du XIXe siècle ou au début du XXe siècle, depuis l'Asie mineure ou d'autres îles de l'Égée. Il justifie cette hypothèse par le fait qu'il n'apparaît pas dans les plus anciens recueils de chansons d'Ólympos. Il aurait été dans un premier temps chanté sur une mélodie de danse *zervós* avant d'avoir sa mélodie propre. Quoi qu'il en soit, c'est à Ólympos que les chanteurs auraient ajouté tous les *tsakísmata*, en vers de sept et huit syllabes, qui transforment le texte poétique originel. Ces vers ajoutés, dont la plupart reprennent le texte de l'hémistiche de cinq syllabes, fonctionnent comme un refrain, qui s'intercale entre chaque couplet formé d'un seul vers (écoute disque 1 plage 006) :

(1) Σαν της Σουριάς το Κάστρο // Κάστρο δεν ειδά.
De château comme celui de Souriá jamais je n'en avais vu.

Κάστρο, Κάστρο, Καστριανή,	*château, château, petit château,*
και ψιλομελαχρινή.	*et petite brunette.*

(2)Έχ' ατσαλλένες πόρτες // κι αργυρά κλειδιά.
Il a des portes en acier, et des clefs en argent.

κι αργυ, κι αργυρά κλειδιά,	*et des clefs en argent,*
φράγκα μου με τα ρεπαντιά.	*ma franque avec tes éventails.*

(3) Τούρκοι το πολεμούσαν // χρόνους δώδεκα.
Les Turcs l'ont assiégé pendant douze années.

[79] Manolis Makris, *op. cit.*, p. 165.

χρόνους μήνες δεκατρείς,	*treize mois et années,*
το νου μου σύ τόνε κρατείς.	*tu occupes mon esprit.*

(4) Κι ένα μικρό τουρκάκι // Ρωμιός γίνεται.
Et un jeune turc se transforme en grec.

Ρωμιός, Ρωμιός γίνεται,	*Grec, Grec, il devient,*
γυναικεία ντύνεται.	*en femme il s'habille.*

(5) Εις το μπαρμπέρη πάει και // μπερμπερίζεται.
Chez le barbier il se rend et se fait couper la barbe.

μπε και μπερμπερίζεται	*il se fait couper la barbe,*
και δεν εγνωρίζεται.	*et il est méconnaissable.*

(6) Με μιαν οκά μπαμπάκι // εγκαστρώνετο
Avec une oque de coton il tombe enceinte.

εγκα, εγκαστρώνετο,	*il tombe enceinte,*
και δεν εφανερώνετο.	*et il n'est pas démasqué.*

(7) Και στης Σουριάς το κάστρο // πάει και χτυπά.
Et au château de Souriá il se rend et frappe à la porte.

πάει, πάει και χτυπά,	*il se rend et frappe à la porte,*
βρύση μου με τα κρυά νερά.	*ma fontaine d'eau froide.*

(8) Ανοίξετε της ξένης // και της ορφανής
Ouvrez à l'étrangère et à l'orpheline.

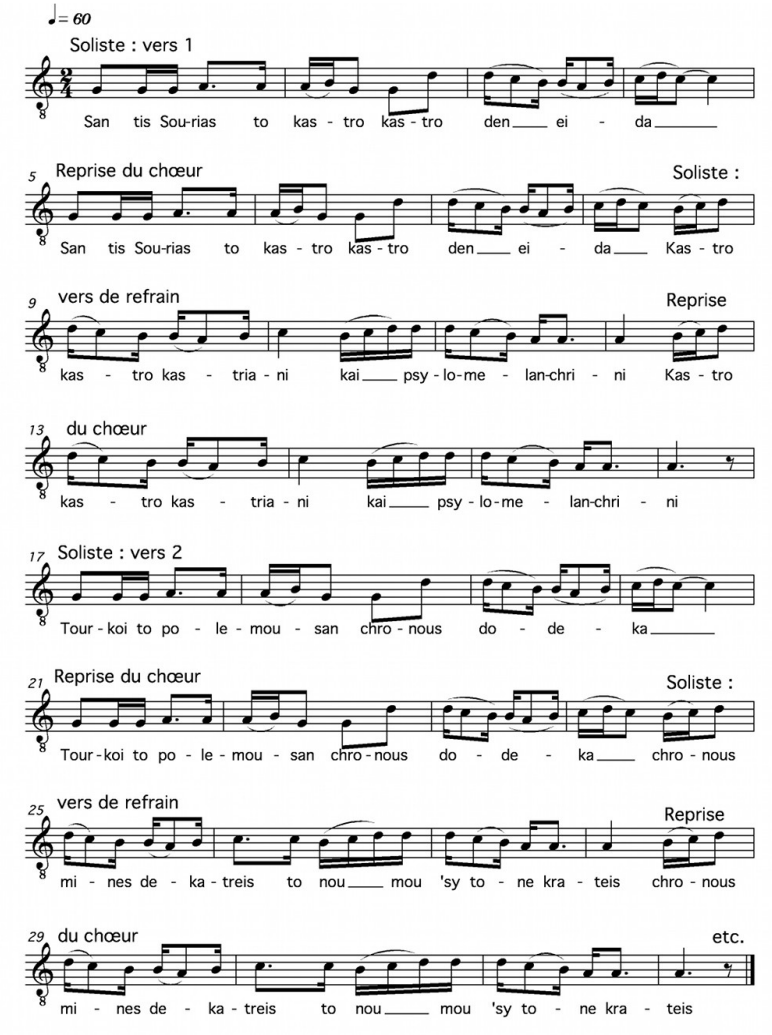
και τη, και της ορφανής,	*et à l'orpheline,*
της ψιλομελαχρινής.	*la petite brunette.*

(9) Και στ' άνοιγμα της πόρτας // χίλιοι μπήκασι.
Et à l'ouverture de la porte, mille sont entrés.

χίλιοι, χίλιοι μπήκασι,	*mille, mille sont entrés,*
και δυο χιλιάδες βγήκασι.	*et deux mille sont sortis.*

Chaque vers correspondant à un couplet se chante sur une phrase mélodique *a*, une première fois par un soliste et une deuxième fois par tout le monde. Les deux vers du refrain se chantent, quant à eux, sur une phrase mélodique *b*, laquelle est également chantée deux fois, une fois par le soliste et une fois par le chœur. Par ailleurs, chacune de ces phrases mélodiques se divise en deux parties : sur la première partie de la phrase mélodique *a*, on chante l'hémistiche de sept syllabes du vers et sur la seconde partie de cette même phrase mélodique *a*, on chante l'hémistiche de cinq syllabes, tandis que chacune des parties de la phrase mélodique *b* sert à chanter un des deux vers du refrain. La transcription qui suit a été faite à partir de l'exécution de ce chant par Níkos Chapsís au chant, accompagné par Giánnis Balaskás à la *lýra*, en avril 2015 à Pâques :

Fig. 026 : Transcription du chant *Tis Souriás to Kástro*



Nittis Mélanie, janvier 2018

Un autre chant *idiómelo* sur le thème de l'amour est celui intitulé *I papaopoúlla* (Η παπαοπούλλα, « la fille du pope »). Le texte, écrit en octosyllabes iambiques, est plutôt audacieux car il raconte la relation extra conjugale de la fille du pope qui, en principe, se doit de respecter toutes les vertus, comme sa mère.

Voici la version qui a été interprétée par Michális Zografídis au chant et à la *lýra*, avec Giánnis Balaskás comme second soliste, accompagné par Giórgos Zografídis au *laoúto*, en avril 2014 dans un café de la place principale du village (écoute disque 1 plage 007) :

(1) –Παπαοπούλλα του παπά,	– Fille du pope,
(2) ποιος σ' τα 'χτισε τα φρύδια αυτά	qui t'as façonné ces sourcils
(3) κι είναι πολύ καμαρωτά;	qui sont très arqués ?
(4) –Παπάς και διάκος τα 'χτισε	– Pope et diacre les ont façonnés

(5) κι άγγελος τα ντζωγράφισε!	et un ange les a dessinés !
(6) –Παπαοπούλλα του παπά,	– Fille du pope,
(7) απού ’χεις άντρα φανερά	qui a un mari officiellement
(8) κι έχεις και φίλο στα κρυφά,	et aussi un bon ami en cachette
(9) ποιον αγαπάς καλλίτερα,	qui aimes-tu le plus,
(10) τον άντρα γιά το φίλο σου;	ton mari ou ton bon ami ?
(11) –Τον άντρα μ’ αγαπώ καλά	– Mon mari je l’aime bien
(12) το φίλο μου καλλίτερα,	mon bon ami beaucoup plus
(13) κι άντρας μ’ ας γίνει μάρμαρο	que mon mari devienne marbre
(14) κι ο φίλος μου τραντάφυλλο,	et mon bon ami rose
(15) για να πατώ το μάρμαρο	pour que je foule le marbre
(16) να κόβγω το τραντάφυλλο!	afin de cueillir la rose !
(17) –Παπαοπούλλα μου μικρή,	– Ma petite fille du pope,
(18) ποιο δέντρο βγάλλει το φιλί;	de quel arbre provient le baiser ?
(19) –Το βγάλλ’ η νύχτα κι η αυγή	– il provient de la nuit et de l’aube
(20) και η δική σ’ υπομονή!	et de ta propre patience !

Manólis Makrís, dans son recueil des chants traditionnels d’Ólympos, écrit d’ailleurs à propos de ce texte un tant soit peu osé :

> « Γίνεται, όμως, τελικά γοητευτικό με τις περίτεχνες παρομοιώσεις και τις τολμηρές μεταφορές (για τον άγγελο που “χτίζει” τα καμαρωτά της φρύδια, για τον φίλο που γίνεται τριαντάφυλλο, το οποίο η ερωτευμένη θα δρέψει πατώντας το μάρμαρο –τον σύζυγο, για τη νύχτα και την αυγή που μαζί με τη σιωπηλή υπομονή του εραστή θα γεννήσουν το περιπόθητο φιλί κλπ.), που δίνουν στο τραγούδι μια σπάνια ποιητική αξία[80]. »

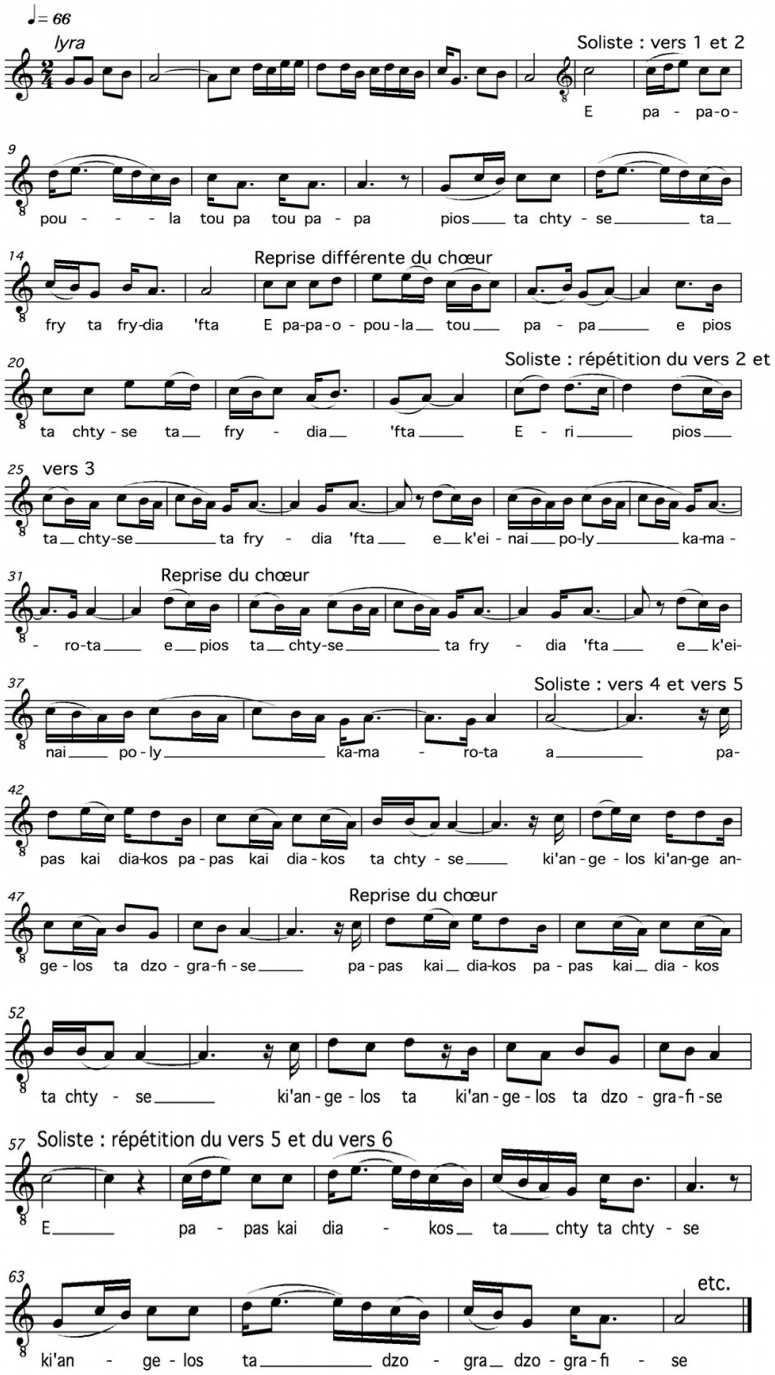
> « Cependant, il finit par devenir charmant avec ses comparaisons faites avec talent et ses métaphores osées (l’ange qui “façonne” ses sourcils arqués, l’ami qui devient une rose, que l’amoureuse va cueillir en foulant le marbre – son mari, la nuit et l’aube qui avec la patience silencieuse de l’amant donnent naissance au baiser tant désiré etc.), qui donnent à la chanson une rare valeur poétique. »

Une fois encore, nous sommes en présence d’un chant responsorial. Le chanteur soliste chante les deux premiers vers octosyllabes sur une même phrase mélodique *a* chacun. En principe, le chœur reprend ces deux vers sur la même phrase mélodique *A*, ce qui n’est pas le cas dans la version que j’ai enregistrée, où le chœur assure une reprise différente. Le chanteur soliste continue en reprenant le deuxième vers sur la phrase mélodique *b*, auquel il ajoute le troisième vers, sur cette même phrase mélodique *b*. Le chœur répète encore une fois ce qui vient d’être chanté par le soliste sur la même phrase mélodique *B*. Puis le soliste chante de nouveau le troisième vers, mais sur une troisième phrase mélodique *c* et il ajoute sur cette

[80] *Ibid.*, p. 1053.

même phrase mélodique *c* le quatrième vers, et encore une fois, le chœur reprend ce qui vient d'être chanté sur cette phrase mélodique *c*.

Fig. 027 : Transcription du chant *I papaopoúlla*



Nittis Mélanie, mai 2019

On obtient donc un principe strophique, avec des strophes basées sur quatre vers du texte poétique, et dont deux vers sont répétés, ainsi qu'une alternance des trois phrases mélo-

diques et une répétition par le chœur qui s'effectue après chaque phrase, selon le schéma suivant :

Strophe 1 : vers 1, phrase mélodique *a* + vers 2, phrase mélodique *a* par le soliste, reprise par le chœur,
vers 2, phrase mélodique *b* + vers 3, phrase mélodique *b* par le soliste, reprise par le chœur,
vers 3, phrase mélodique *c* + vers 4, phrase mélodique *c* par le soliste, reprise par le chœur

Strophe 2 : vers 4, phrase mélodique *a* + vers 5, phrase mélodique *a* par le soliste, reprise par le chœur,
vers 5, phrase mélodique *b* + vers 6, phrase mélodique *b* par le soliste, reprise par le chœur,
vers 6, phrase mélodique *c* + vers 7, phrase mélodique *c* par le soliste, reprise par le chœur

Ainsi, chaque vers du texte poétique – à l'exception du premier vers – se retrouve chanté deux fois sur une phrase mélodique différente : une fois sur la phrase *a*, et une fois sur la phrase *b* ; ou bien une fois sur la phrase *b* et une fois sur la phrase *c* ; ou bien encore une fois sur la phrase *c* et une fois sur la phrase *a*.

Dans cette interprétation, comme le principe de tuilage des vers se reproduit tout au long de la chanson, le chanteur aurait dû, sur la phrase mélodique *c*, chanter de nouveau le troisième vers en l'accompagnant du quatrième vers. Or, sans doute par inadvertance, il passe directement au quatrième vers qu'il chante avec le cinquième vers. Cependant, pour rétablir l'équilibre de l'alternance des vers de la chanson avec les différentes phrases mélodiques, il répète de nouveau ces vers 4 et 5, cette fois sur la phrase mélodique *a*, tel que cela aurait dû se produire normalement. Il continue ensuite le principe de tuilage des vers avec la récurrence des phrases, en chantant les vers 5 et 6 sur la phrase *b*, puis les vers 6 et 7 sur la phrase *c*, et ainsi de suite jusqu'à la fin. On assiste également à un changement de soliste en cours de l'exécution du chant, ce qui permet une variation de timbre par rapport à la mélodie qui se reproduit de manière identique pour chaque strophe du texte. Nous pouvons enfin remarquer que les deux phrases mélodiques *b* et *c* se terminent par une sorte de signature musicale caractéristique sur deux notes qui sont la « sous-tonique » et la « tonique ».

Il arrive également que certains chants mélangent, de manière assez fréquente, des octosyllabes iambiques et des heptasyllabes iambiques.

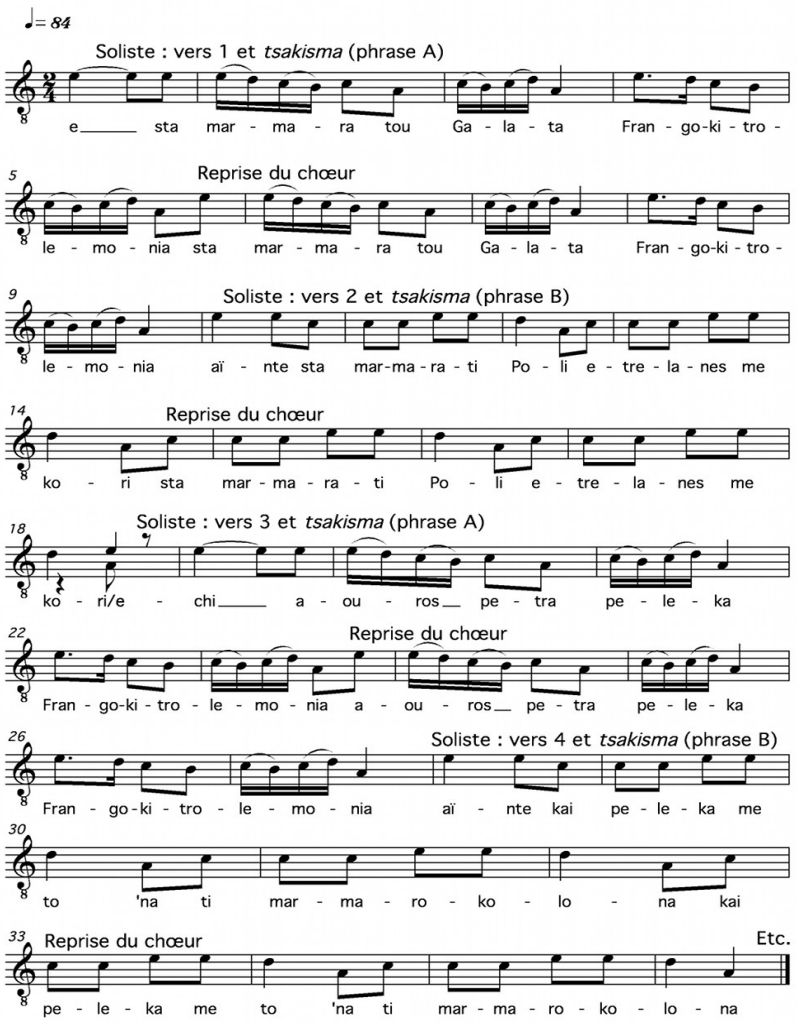
C'est le cas du chant *idiómelo* intitulé *Sta mármara tou Galatá* (Στα μάρμαρα του Γαλατά, « Dans les carrières de marbre de Galatá »). Toutefois, ce chant présente également après chaque vers un vers heptasyllabe ou octosyllabe qui est chanté comme un *tsákisma* (το τσάκισμα, « sorte d'interjection »), c'est-à-dire comme un ajout de texte, plus ou moins long, qui peut être sans signification et qui permet d'ajuster le vers par rapport à la mélodie. Dans ce chant, ces *tsakísmata* peuvent être perçus comme une sorte de ritournelle, ou de refrain, dans la mesure où certains vers reviennent plusieurs fois (écoute disque 1 plage 008) :

α(1) Στα μάρμαρα του Γαλατά (8)	Dans les carrières de marbre de Galatá
–φρανγκοκιτρολεμονιά (7)	*– cédratier*
β(2) στα μάρμαρα στηπ Πόλη (7)	dans les carrières de Constantinople
–ετρέλλανές με, κόρη (7)	*– tu m'as rendu fou, jeune fille*
α(3) άουρος πέτρα πελεκά (8)	un jeune homme taille des pierres
–φρανγκοκιτρολεμονιά (7)	*– cédratier*
β(4) και πελεκά με το 'να (7)	et il taille avec une seule main
–τημ μαρμαροκολόνα (7)	*– la colonne de marbre*
α(5) Κόρη ξαθθή τον ερωτά (8)	une jeune fille blonde lui demande
–φρανγκοκιτρολεμονιά (7)	*– cédratier*
β(6) κόρη ξαθθή του λέει: (7)	une jeune fille blonde lui dit :
– και κάεται και κλαίει (7)	*– elle se met à pleurer*
α(7) –Άουρε πού 'ν' το χέρι σου (8)	– jeune homme où est ton autre main
–Χριστέ και να 'μουτ ταίρι σου (8)	*– par le Christ si j'étais ta femme*
β(8) και πελεκάς με το 'να; (7)	que tu ne tailles qu'avec une seule main ?
–τημ μαρμαροκολόνα (7)	*– la colonne de marbre*
α(9) –Εννι' άπαντρες εφίλησα (8)	– J'ai embrassé neuf femmes non mariées
–εφίλησα κι ετσίμπησα (8)	*– j'ai embrassé et j'ai pincé*
β(10) και δέκα παντρεμένες (7)	et dix femmes mariées
–λιγνές και χαδεμένες (7)	*– minces et câlines*
α(11) και δεκαπέντε καλογριές (8)	et quinze nonnes
–ώσα τις κιτρολεμονιές (8)	*– comme des cédratiers*
(12) κι εκόψαμ μου τη χέρα (7)	et on m'a coupé la main
–άσπρη μου περιστέρα (7)	*– ma blanche colombe*
(13) Ας σε φιλήσω σκιά κι εσέ (8)	Que je t'embrasse toi aussi
–ζουμπούλι μου και μενεξέ (8)	*– ma jacinthe et ma violette*
(14) άς κόψου και την άλλη (7)	même si l'on doit me couper l'autre main
–πέρδικα με τα κάλλη (7)	*– perdrix avec ta beauté*

Encore une fois avec ce chant, nous avons un principe de répétition au point de vue musical. Le premier vers se chante sur une phrase mélodique *a*, de même que le *tsákisma* qui le suit mais avec une légère variation. Le deuxième vers se chante sur une phrase mélodique *b*, de même que le *tsákisma* qui vient ensuite. On obtient ainsi un schéma mélodique qui donne : *aa'bb* (et parfois *b'*), et qui se répète tout au long du chant en découpant mélodique-

ment le texte en strophes. L'exécution de ce chant peut se faire de manière responsoriale avec le chœur qui répète ce que vient d'énoncer le soliste. C'est le cas dans la version que je propose et qui a été enregistrée en novembre 2015. Le schéma strophique devient donc *aa'AA'bbBB*. Toutefois, il est également possible de rencontrer cette chanson sans les reprises du chœur, qui répond à un soliste, avec simplement un meneur qui lance le chant et qui est accompagné ensuite de quiconque souhaite le chanter. Dans ce cas, la partie qui correspond à la reprise du chœur est jouée instrumentalement.

Fig. 028 : Transcription du chant *Sta mármara tou Galatá*



Nittis Mélanie, juin 2019

Par ailleurs, si nous retirons les vers heptasyllabes ou octosyllabes qui sont ajoutés au texte initial et notés ici en italique, nous pourrions également analyser le texte poétique comme une suite de vers de quinze syllabes avec une césure après la huitième syllabe, plutôt que de le décrire comme une alternance de vers octosyllabes et de vers heptasyllabes. Nous

pouvons nous demander si les chanteurs, avec l'ajout de *tsakísmata* à l'intérieur du texte poétique lors de l'interprétation chantée, ont fini par ne plus ressentir le chant comme une suite de vers de quinze syllabes.

Selon Giórgos Ioánnou, cité par Manólis Makrís dans son livre sur les chants traditionnels d'Ólympos, ce chant daterait de l'époque byzantine car l'histoire qui y est contée évoque le droit byzantin dans lequel certains actes étaient punis par l'amputation d'une partie du corps :

> « Το τραγούδι πρέπει να είναι βυζαντινής εποχής. Η βυζαντινή δικαιοσύνη ήταν αμείλικτη απέναντι σε παρόμοια παραπτώματα, ιδίως όταν αυτά είχαν διαπραχθεί από ανθρώπους λαϊκής καταγωγής[81]. »

> « Le chant doit être de l'époque byzantine. La justice byzantine était implacable face à des infractions similaires, surtout lorsqu'elles étaient commises par des hommes d'origine populaire. »

Ce chant est classé parmi les chants avec accompagnement musical mais non dansé car aujourd'hui il est toujours interprété *kathistiká*, c'est-à-dire assis. Or, plusieurs sources indiquent qu'auparavant ce chant s'accompagnait de danse. De nombreux musiciens expliquent de nos jours qu'il s'agit d'un des airs de la danse appelée *gonatistós* (ο γονατιστός), qui aurait une mélodie particulière, mais qu'il n'est pas dansé. Je pourrais voir ici une explication possible sur le fait que ce chant soit considéré comme un enchaînement de vers octosyllabes et heptasyllabes, et non plus comme un texte en vers de quinze syllabes. En effet, il serait rattaché musicalement à la danse du *gonatistós* sur laquelle il est possible de chanter des textes poétiques qui sont écrits généralement en vers de huit syllabes avec quelquefois des vers de sept syllabes.

D'autres musiciens fournissent une autre explication : il s'agirait d'un air de danse qui a disparu aujourd'hui et qui s'appelle *angaliastós* (ο αγκαλιαστός). C'est notamment le point de vue de Michális Protopsáltis, que rapporte Álkis Ráftis dans son ouvrage *Danse, culture et société*[82] :

> « Υπήρχαν και άλλοι χοροί τραγουδιστοί, που τώρα πια είναι ξεχασμένοι, όπως ο Βλάχος (με το τραγούδι "Στ' άνοιγμα τη πόρτας…"), ο Αγκαλιαστός ("Στα

[81] *Ibid.*, p. 717.

[82] Alkis Raftis, *Χορός, Πολιτισμός και Κοινωνία* [Danse, Culture et Société], Athènes : Théâtre des danses grecques "Dora Stratou", 1992, p. 100.

μάρμαρα του Γαλατά…”), και ο Συρτής (“Θα πιάσω τ’ αρματάτσι μου…”), τους οποίους αναφέρει ο Μιχαήλ Πρωτοψάλτης. »

« Il y avait d’autres danses chantées, qui aujourd’hui sont oubliées, comme la danse *Vláchos* (avec la chanson “Dans l’entrebâillement de la porte…”), la danse *Angaliastós* (“Dans les carrières de marbre de Galatá…”), et la danse *Syrtís* (“Je prendrai mes armes…”), que mentionne Michaïl Protopsáltis. »

La confusion pourrait avoir deux raisons :

– d’une part, la danse *angaliastós* n’est plus dansée aujourd’hui et du coup, peu de personnes s’en souviennent d’autant que la musique qui la caractérise n’est plus jouée ou du moins, n’est plus jouée en tant que musique de la danse *angaliastós* ;

– d’autre part, d’un point de vue musical, il serait possible de danser les pas de la danse *gonatistós* sur ce type de chants, même si cela n’est pas réalisé.

Cette hypothèse se trouve validée par le point de vue du musicien Giórgos Giorgákis qui m’a dit :

« Σύμφωνα με καταγραφές, ανήκει στην κατηγορία του “Αγκαλιστού” που δεν ξέρω αν είναι χορός ή απλώς σκοπός. Υπάρχει ένα βιβλίο που το αναφέρει και ο συγγραφέας ζει εδώ Αθήνα. Συνηθίζεται να τραγουδιέται σαν “ιδιόμελο”, σε γλέντι χωρίς χορό, αν και μουσικά, μπορεί να χορευτεί και σαν γονατιστός[83]. »

« Selon des sources écrites, il [ce chant] appartient à la catégorie de l’“*angaliastós*” dont je ne sais pas si c’est une danse ou simplement un air. Il y a un livre qui en parle et l’auteur vit ici à Athènes. Il a l’habitude d’être chanté comme “*idiómelo*”, dans des fêtes sans la danse, même si musicalement il peut être dansé aussi comme un *gonatistós*. »

Selon certains informateurs, il s’agirait également d’un chant qui aurait été importé et intégré au répertoire musical d’Ólympos. C’est également le cas d’un autre chant intitulé *Saránta méres meletó* (Σαράντα μέρες μελετώ, « Depuis quarante jours j’envisage ») et qui est interprété sans accompagnement de danse aujourd’hui. De la même façon, il semblerait cependant qu’il s’agissait aussi d’une danse *angaliastós* pour certains, alors que d’autres musiciens le rangent parmi les chants de la danse *gonatistós*, sans doute pour les mêmes raisons.

[83] Extrait de l’entretien avec Giórgos Giorgákis réalisé en mai 2016.

À travers tous ces chants, il a été possible de voir que les chants *a cappella* assurent donc le lien entre la liturgie byzantine avec ses psaumes et les chants non religieux. Les chants qui sont interprétés avec accompagnement musical, quant à eux, sont pour la plupart des chants isolés et *idiómela*, et j'ai pu constater que plusieurs d'entre eux ont été intégrés au répertoire local plus ou moins tardivement. Malgré tout, tous ces chants à textes longs s'exécutent généralement de la même manière, sur un mode responsorial entre un soliste et un chœur, principe qu'Antónios Pavlídis qualifie de « moyen d'expression dorien », en référence à l'origine dorienne de Kárpathos :

> « [Τα πολύστιχα τραγούδια] ακολουθούν τον "δωρικό" τρόπο έκφρασης, δηλαδή αρχίζει ένας, συνήθως ο πιο καλλίφωνος και επαναλαμβάνουν οι άλλοι την ίδια μελωδία[84]. »
>
> « [Les chansons longues] suivent le mode d'expression "dorien", c'est-à-dire un homme commence, souvent celui qui a la plus belle voix et les autres répètent la même mélodie. »

Par ailleurs, ces chants accompagnés peuvent être interprétés à différents moments de la fête. Dans un premier temps, ils sont chantés au début de la fête, avant que ne commencent la danse et les chants improvisés, et permettent de préparer l'ambiance de la fête et la disposition mentale des participants. Ils tiennent en quelque sorte le rôle d'échauffement vocal. Dans un second temps, les chants avec accompagnement instrumental assurent une autre fonction. Au cours de la fête, lors de la longue période d'improvisation, il arrive que les musiciens sentent qu'il faille relancer l'attention et la disponibilité de chacun. Ils se mettent donc à jouer un de ces chants auquel les chanteurs présents vont participer, ce qui stimulera leur énergie et leurs sensations.

I.2.2.2. Les chants syrmatiká

Parmi le répertoire de chants à texte non improvisé, les chants *syrmatiká* (τα συρματικά) constituent un élément fondamental pour le *glénti* à Ólympos. En effet, au cours du *glénti*, ces chants sont interprétés juste après les chants *a cappella*, et ils précèdent le moment de l'improvisation des distiques. Il arrive cependant que le *glénti* commence directement avec ces chants *syrmatiká*, et non avec des chants de table interprétés *a cappella*. Ceci arrive fréquemment, par exemple lors d'un *glénti* qui se déroule dans un café. En revanche, lorsque

[84] Antonios N. Pavlidis, art. cité, p. 216.

le *glénti* fait suite à une célébration religieuse, les chants *syrmatiká* sont interprétés après les chants de table *a cappella*. Mais pour les musiciens, dans chacun de ces deux cas, le *syrmatikó* est le premier chant qui ouvre le *glénti*, étant donné que le *glénti* en lui-même correspond à la fête avec chants et instruments. C'est ce qu'exprime notamment le musicien Giánnis Pavlídis :

> « Το συρματικό τραγούδι είναι η εισαγωγή στο γλέντι. Είναι δηλαδή μια προθέρμανση της παρέας για την όλη διασκέδαση που θα ακολουθήσει αφού το συρματικό τραγούδι είναι γνωστό σε όλους[85]. »

> « Le chant *syrmatikó* est l'introduction au *glénti*. C'est-à-dire qu'il est un échauffement du groupe pour tout le divertissement qui va suivre puisque le *syrmatikó* est connu de tous. »

On pourrait dire alors que la partie des chants *a cappella* relève plus globalement de la *panigýri*, la « fête patronale » ou de la fête religieuse, lesquelles se composent donc d'une partie religieuse avec la liturgie et d'une autre partie, paraliturgique, avec le *glénti*.

Le terme de *syrmatikó* (συρματικό) désigne la mélodie sur laquelle sont chantés des textes narratifs très longs qui datent de la période byzantine ou ottomane. La plupart du temps, ces chants ont pour thème les akrites, ces gardiens des frontières de l'Empire byzantin, dont ils relatent les aventures, ou bien le sentiment amoureux.

Ce mot viendrait du terme *sýrma* (το σύρμα) qui est employé pour désigner le « rythme » par Claude Ptolémée[86], plus connu sous le nom de Ptolémée d'Égypte. Cette explication est donnée notamment par le musicien Nikólaos Preáris[87], lequel fait référence à Stávros Stavrianós qui explique cela à propos du chant antique appelé péan :

> « Υπήρχε μεγάλη ποικιλία από παιάνες, για τον γάμο, για τους θεούς, πολεμικοί, κ.α. Η μελωδία σ'αυτά τα τραγούδια, τα οποία είχαν μεγάλη διάρκεια, δεν ήταν μία, αλλά υπήρχαν εναλλαγές ώστε να μην υπάρχει μονοτονία στη μουσική, και κατέληγαν συνήθως με μία ορχηστική (χορευτική) μελωδία. Αυτή την εναλλαγή των μελωδιών την ονομάζει ο Πτολεμαίος της Αιγύπτου "Σύρμα"[88]. »

---

85 Giannis N. Pavlidis, *Τα μουσικά όργανα...* [Les instruments de musique...], *op. cit.*, p. 69.

86 Claude Ptolémée est né vers 90 ou 100 après J.C. en Égypte et mort vers 170 après J.C. en Égypte. Mathématicien, astrologue et géographe qui a vécu à Alexandrie, il a écrit un traité en trois livres sur la musique, qui s'intitule *Les Harmoniques*.

87 Nikolaos E. Prearis, *op. cit.*, p. 122.

88 Stavros Stavrianos, « Η επιβίωση των αρχαίων Μουσικών Εθίμων στην Κάρπαθο » [La survivance des anciennes coutumes musicales à Karpathos], *Ελληνική Αγωγή*, n°72, Athènes, mis en ligne le 30 septembre 2008, consulté le 25 septembre 2015. URL : http://www.12830.gr/forum/laografia/h-epibiwsh-twn-arxaiwn-moysikwn-ethimwn-sthn-karpatho/msg30781/?

> « Il existe une grande variété de péans, pour le mariage, pour les dieux, pour la guerre, et d'autres encore. La mélodie dans ces chants, lesquels ont une longue durée, n'était pas unique, mais il y avait des changements afin qu'il n'y ait pas de monotonie dans la musique, et ils se terminaient souvent avec une mélodie orchestique (de danse). Ce changement des mélodies, Ptolémée d'Égypte l'appelle "*sýrma*". »

Lors d'un entretien, le musicien Giórgos Giorgákis m'a donné son interprétation personnelle sur l'origine de ce terme :

> « Μια δική μου ερμηνεία είναι ότι ο όρος "Συρματικός" προέρχεται από το ότι είναι το τραγούδι που σύρνει το μουσικό μέρος μια γιορτής (σύρνω, σέρνω, τραβάω, οδηγώ, βρίσκομαι μπροστά, ηγούμαι). Ο Συρματικός λοιπόν ξεκινάει, μπαίνει μπροστά, στις περισσότερες μουσικές διασκεδάσεις[89]. »

> « Ma propre interprétation est que le terme "*syrmatikós*" vient du fait qu'il s'agit de la chanson qui amène la partie musicale d'une fête (tirer, traîner, tirer, conduire, se trouver en tête, diriger). Le *syrmatikós* débute donc, il entre en premier dans la plupart des festivités musicales. »

D'un point de vue musical, il s'agit d'une mélodie spécifique qui se divise en trois parties, lesquelles sont marquées par des changements de rythme (*sýrma*), de tempo et de phrase mélodique. La première partie est de rythme 6/8 et de tempo relativement lent. La seconde partie est marquée par le changement de rythme : de 6/8, le chant et la musique passent à 2/4, avec une accélération du tempo. La troisième partie est toujours en 2/4, mais elle se caractérise par une nette accélération du tempo, ce qui permet ensuite d'enchaîner avec un autre chant ou une musique de danse, en guise de transition instrumentale, avant de revenir aux airs qui servent de support à l'improvisation poétique.

Le passage de transition entre la fin du *syrmatikó* et ce qui suit, en général une mélodie de danse rapide, comme dans le cas du péan, est appelé *vórta* (η βόρτα). Ce terme est équivalent à celui de *vólta* (βόλτα) du grec moderne standard. Il vient de l'italien *volta*, qui lui-même est issu du latin *volvere*, ce qui signifie « tourner » (*stréfo*, στρέφω, en grec). À Ólympos, il sert à désigner tous les interludes musicaux de rythme rapide qui s'intercalent entre deux phrases mélodiques ou entre deux mélodies, comme une sorte d'entracte. Ces *vórtes* (βόρτες, pluriel de *vórta*) jouent ainsi le rôle de transitions musicales – autrement dit des

PHPSESSID=090d6b3ecaf2cc2b35ae2385212f12fc#msg30781.

[89] Extrait de l'entretien avec Giórgos Giorgákis réalisé en mai 2016.

ponts – qui sont nécessaires et importantes dans le répertoire du *glénti* à Ólympos, car la musique y est jouée de manière ininterrompue.

Dans le cas du chant *syrmatikó*, la raison de ces changements de rythme, ainsi que la présence d'une *vórta*, peuvent s'expliquer de manière fort simple, et tous les musiciens s'accordent là-dessus : le texte de ces chants est particulièrement long et il faut éviter d'ennuyer l'auditeur, de la même manière que les changements étaient nécessaires dans le péan afin d'éviter toute monotonie.

Cependant, il me faut préciser ici que chacune des phrases mélodiques particulières, marquées aussi par les changements de rythme, et qui forment l'ensemble musical sur lequel sont interprétés les chants *syrmatiká*, ne sont pas à proprement parler un ensemble mélodique unique pour l'interprétation de différents textes poétiques. En effet, il existe pour les musiciens une possibilité de varier ces phrases mélodiques de différentes manières. La musique n'est pas fixe, mais relève de l'improvisation sur une trame mélodique transmise. Chaque musicien et en particulier le joueur de *tsampoúna*, étant donné qu'il est instrument principal pour ce type de chant, apporte ainsi son interprétation musicale personnelle du chant. La présence de l'improvisation musicale dans ce type de chant est remarquée par Manólis Makrís, lorsqu'il mentionne qu'il existe une transcription musicale du *syrmatikó*, d'une part, par Samuel Baud-Bovy et, d'autre part, par Simon Karas :

> « Όμως, πιστεύω ότι μια ή δυο καταγραφές δεν είναι αρκετές για να διασώσουν μια παραδοσιακή μελωδία στο σύνολό της, αφού ο συρματικός, ο γονατιστός, ο ζερβός κλπ. δεν είναι μια αυστηρά καθορισμένη μελωδία (όπως τα έντεχνα τραγούδια), αλλά ένα ολόκληρο μουσικό "θέμα" που έχει περισσότερες από μια μουσικές παραλλαγές, κατά τον ίδιο τρόπο που ένα τραγούδι έχει περισσότερες ποιητικές παραλλαγές[90]. »

> « Cependant, je pense qu'une ou deux transcriptions ne sont pas suffisantes pour sauvegarder une mélodie traditionnelle dans son ensemble, puisque le *syrmatikós*, l e *gonatistós*, le *zervós* etc. ne sont pas une mélodie strictement déterminée (comme les chansons savantes), mais tout un "thème" musical qui possède plus d'une seule variation musicale, de la même façon qu'un chant possède plusieurs variantes poétiques. »

En ce qui concerne les paroles, les textes poétiques du *syrmatikó* sont en vers iambiques de quinze syllabes non rimés, comme pour les chants de table interprétés *a cappella*.

[90] Manolis Makris, *op. cit.*, p. 63.

Ils s'exécutent selon un même schéma formel, avec cependant la possibilité de faire durer plus ou moins chacune des parties du chant.

Celui-ci commence par l'exécution d'une phrase mélodique par les trois instruments, *tsampoúna*, *lýra* et *laoúto*. En effet, il faut souligner ici que le chant *syrmatikó* n'est pas envisageable sans l'accompagnement de la *tsampoúna* qui tient le rôle d'instrument principal. Il est donc très rare, voire exceptionnel, que le chant *syrmatikó* soit interprété avec pour seul accompagnement musical celui de la *lýra* et du *laoúto*.

Cette introduction n'a pas de durée fixe, et les instruments jouent seuls en attendant que le chanteur soliste débute le chant. Ensuite, ils continuent de jouer pour accompagner le chant, ce qui permet d'avoir des intermèdes instrumentaux, lesquels évitent tout silence lorsque le chanteur fait une pause. En général, le soliste est une personne d'un certain âge qui est reconnue comme quelqu'un ayant une bonne connaissance du répertoire, et une expérience dans la participation aux *gléntia*. Par ailleurs, ce sera normalement ce même chanteur qui improvisera par la suite le premier texte poétique sous forme de distique. Cette coutume est implicite, mais toutefois, elle ne manque pas d'être rappelée si cela est nécessaire ou pour taquiner la personne. Ainsi, en avril 2015, Giánnis Balaskás a chanté :

« Εσύ 'πες το συρματικό να πεις και μαντινάες
[...] »

« Toi tu as chanté le *syrmatikó* tu dois aussi chanter des *mantinádes*
[...] »

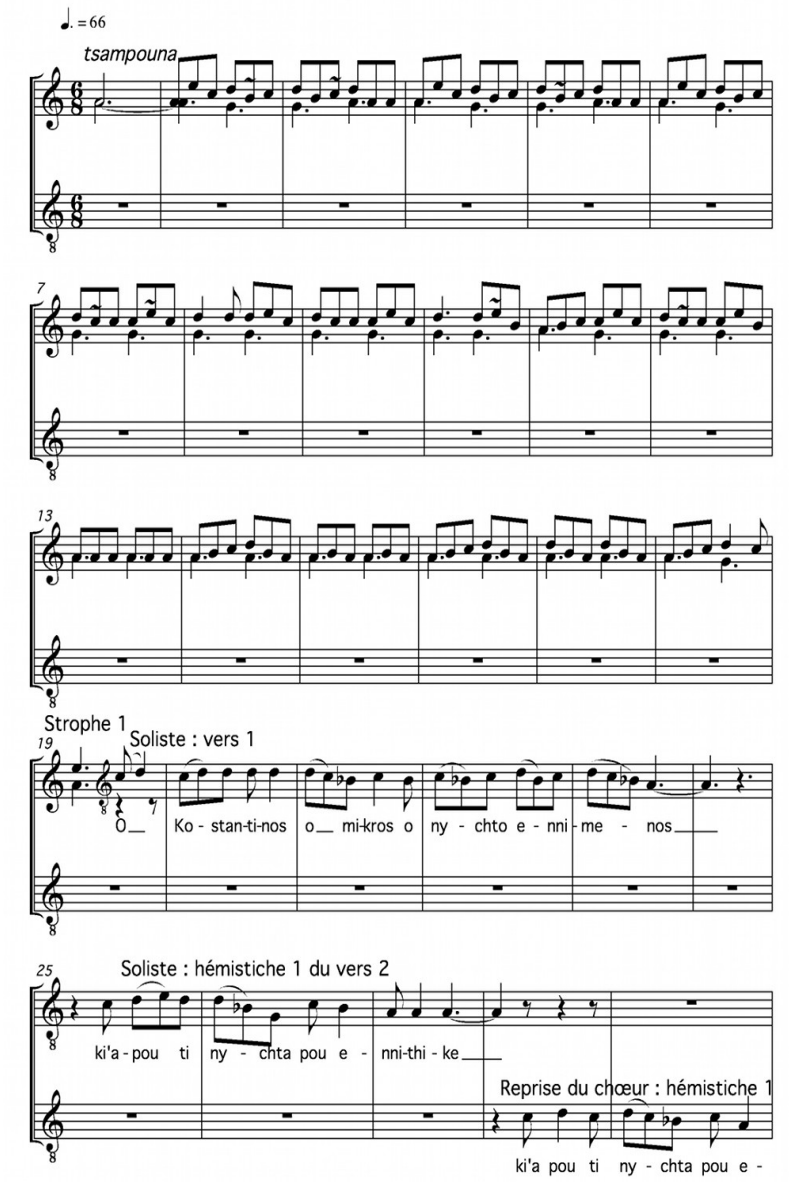
La personne qui a chanté le *syrmatikó* et qui doit chanter le premier distique annoncera ainsi en même temps le premier des thèmes qui sera développé pour l'improvisation[91].

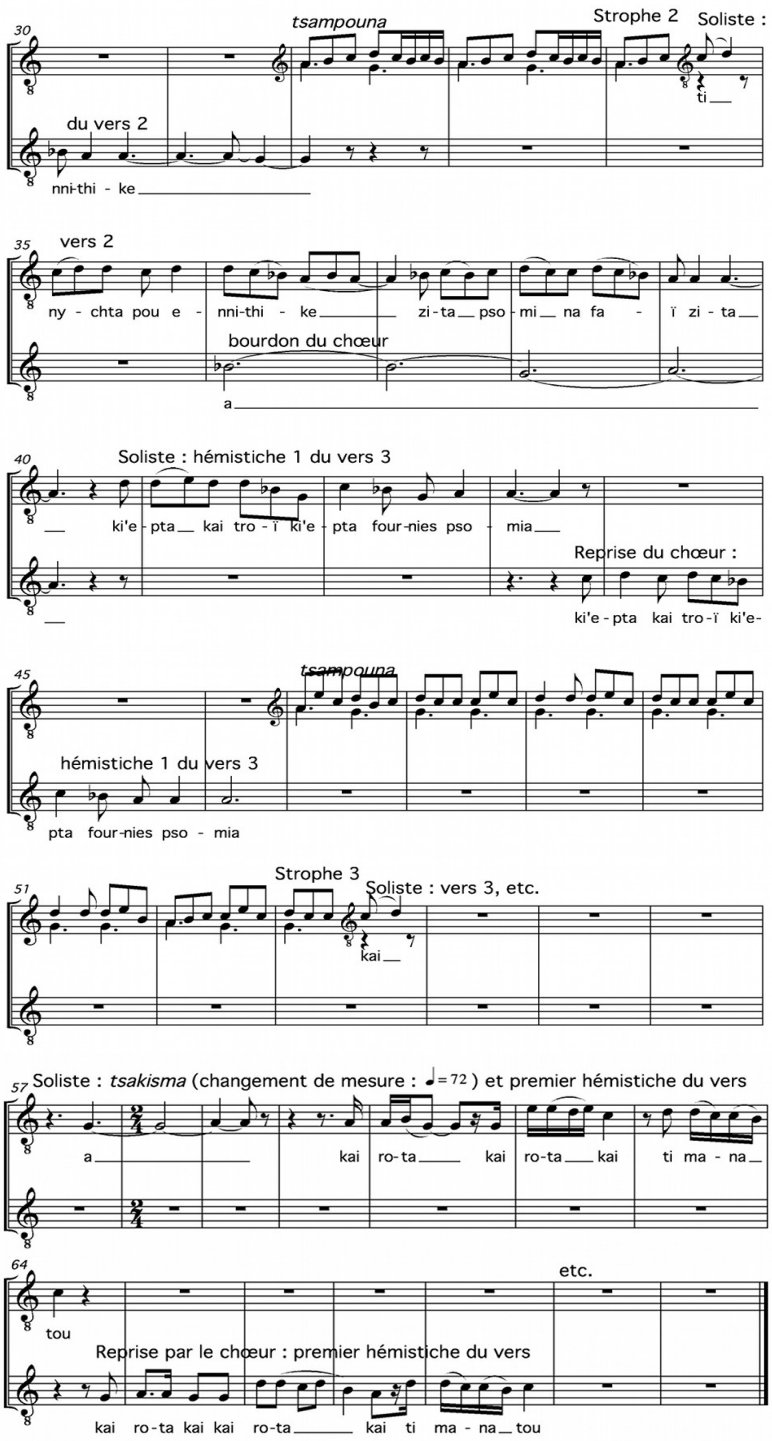
Dans le *syrmatikó*, l'exécution mélodique se réalise par strophe trihémistichique. Le chanteur interprète sur une phrase mélodique *a* le premier vers en entier et, sur une phrase mélodique *a'*, plus courte que la phrase *a*, le premier hémistiche du deuxième vers. Sur ces mêmes phrases mélodiques, il chantera ensuite le deuxième vers en entier et le premier hémistiche du troisième vers, et ainsi de suite. Cette correspondance du texte avec la musique par strophes de trois hémistiches fonctionne pour la première partie du chant *syrmatikó*, celle qui est en rythme 6/8. Dans cette partie est également présent le principe de responsorialité. Le

[91] En ce qui concerne les thèmes développés dans l'improvisation poétique, voir le chapitre II.

chœur ne reprend toutefois que le dernier hémistiche chanté par le soliste, à savoir celui interprété sur la phrase mélodique *a'*.

Fig. 029 : Transcription du chant *syrmatikó*





Nittis Mélanie, juin 2019

Dans la deuxième partie où le rythme passe à 2/4, la strophe est constituée d'un seul vers. Le chanteur soliste chante, sur une phrase mélodique *b*, le premier hémistiche du vers, qui est aussitôt répété par le chœur. Puis le soliste chante le vers en entier et le chœur reprend uniquement le second hémistiche du vers. Cette partie est assez brève car l'accélération du

tempo annonçant la troisième partie arrive peu de temps après. Il serait presque possible de considérer cette partie comme une transition entre la première partie en 6/8 et la troisième partie en 2/4 rapide.

Dans cette troisième partie rapide en rythme 2/4, le soliste chante le premier hémistiche d'un vers sur la phrase mélodique *c*, puis le chœur reprend. Le soliste chante ensuite le vers en entier, mais le chœur ne reprend que le second hémistiche, comme dans la partie précédente. La strophe ne comporte plus qu'un seul vers, comme dans la deuxième partie. Ainsi, en même temps que le changement de tempo entre les trois parties, la strophe se réduit en passant d'un vers et demi à un seul vers.

Il faut toutefois noter qu'il est possible d'avoir un deuxième, voire un troisième chanteur soliste, qui prennent alors le relais du premier chanteur. Cela permet également une variation, non pas dans le rythme cette fois, mais dans le timbre de la voix. En même temps, le premier chanteur soliste peut ainsi se reposer vocalement et, en passant le relais à un autre chanteur, il marque l'aspect social et communicatif.

Voici, par exemple, le chant qui s'intitule *O Konstantínos o mikrós* (Ο Κωνσταντίνος ο μικρός, « Constantin le jeune » ; écoute disque 1 plage 009) :

(1) Ο Κωσταντίνος ο μικρός ο νυχτογεννημένος
Constantin le jeune est né pendant la nuit
(2) την νύχτα που γεννήθηκε, ντζητά ψωμί να φάει
la nuit où il est né, il réclame du pain à manger
(3) και τρώει εφτά φουρνιές ψωμιά κι εφτά σικλάκια γάλα
il mange sept fournées de pain et sept seaux de lait
(4) τρώει κι εννιά λαφόπουλλα και τω λαφιώ τη μάνα
il mange aussi neuf faons et leur mère
(5) και πάλ' ήκλαι' κι εβρέχετο πώς ήτο πεινασμένος.
et il pleure encore parce qu'il est affamé.
(6) Ερώτα και τη μάνα του γιατί φορούσε μαύρα.
Il demande aussi à sa mère pourquoi elle porte le noir.
(7) –Υγιέ μου, το πατέρα σου Σαρακιανοί το πήρα,
– Mon fils, ton père a été enlevé par les Sarrasins,
(8) Σαρακιανοί το πήρασι, στη φυλακή τον έχου.
les Sarrasins l'ont pris et ils le détiennent en prison.
(9) –Δώσε μου, μάνα, την ευχή, να πάω να το φέρω.
– Donne-moi, mère, ta bénédiction, que j'aille le chercher
(10) –Υγιέ μου γιάντα τη να δώ', είσαι μικρός ακόμα
– Mon fils pourquoi je la donnerai, tu es encore jeune

(11) –Δώσε μου, μάνα, την ευχή, δως’ τη απ’ τη καρδιά σου,
– Donne-moi, mère, ta bénédiction, donne-la avec ton cœur
(12) να φέρω ’γώ το κύρη μου να μείν’ αργά κοντά σου!
que j’aille chercher mon père pour qu’il demeure près de toi !
(13) –Θωρείς αυτή τη κάμαρη, στη μέσω καμαρούλλα
– Tu vois cette chambre, dans la petite chambre du milieu
(14) κι εί’ του κυρού σου τ’ άρματα κι έπηε να τα πάρεις
se trouvent les armes de ton père, va les prendre
(15) Πριχού τα ντζώσει ντζώννουται, πριχού τα παίντζει παίντζου.
Avant qu’il ne les prenne, elles sont dans ses mains
(16) Πάρε υγιέ μου τ’ άρματα, πάρε και την ευχή μου
mon fils prends les armes et reçois aussi ma bénédiction
(17) –Θωρείς το μαύρο ποταμό, που φαίνετ’ από πέρα
– Tu vois le fleuve noir, qui apparaît au loin
(18) ρίξε κοντάρι δυνατό για να περάσεις πέρα.
Jette ta lance très fort pour passer de l’autre côté.
(19) Στο δρόμον απού ’γιάαιννε, στο δρόμον απού πάει
sur la route où il cheminait, sur la route où il allait
(20) Σαρακιανός του πάντηξε κι ο Κωσταντής φοήθη.
Un Sarrasin l’attendait et Constantin prit peur.
(21) Απάνω στις κουτάλες του τρα ’νεμομύλια ελέθα
sur ses épaules tournaient trois moulins à vent
(22) κι απάνω στις δαχτύλους του τρ' αντρόυνα κοιμούττο.
Et sur ses doigts trois couples dormaient.
(23) Στέκει και γιαλοΐντζεται πώς να το χαιρετήσει:
Il s’arrête et se demande comment le saluer :
(24) –Να τον ειπώ Σαρακιανό, φοούμαι μη με φάει,
Si je l’appelle Sarrasin, je crains qu’il ne me mange,
(25) να τον ειπώ αφέντη μου, πάλι ντροπή ’ική μου.
si je l’appelle Seigneur, c’est encore une honte pour moi.
(26) Ας τον ειπώ Σαρακιανό κι ό,τι κι αν θέλ’ ας κάμει!
Je l’appellerai donc Sarrasin et qu’il fasse ce qu’il veut !
(27) –Ώρα καλή, Σαρακιανέ! –Καλώς το παλλικάρι!
– Bonjour Sarrasin ! – Bienvenue, mon brave !
(28) Πού ’σου κι απού θεν έρκεσαι και σε ποιο δρόμο πάεις;
Qui es-tu, d’où viens-tu et où te rends-tu ?
(29) –Αφέντης μού ’ναι φυλακή και πάω να τον εβγάλω.
– Mon père est en prison et je vais le chercher.
(30) –Αφέντης σού ’ναι φυλακή κι ο γιος μ’ είναι πορτιάρης
– Ton père est en prison et mon fils est le gardien
(31) και βίω σου την άδεια να πάεις να το πάρεις!
je te donne l’autorisation pour que tu puisses aller le chercher !

Cependant, il est très rare que tout ce texte, ou ses variantes, soit interprété en entier. Chaque chanteur soliste décide, à chaque performance, à quel moment il changera de tempo et, de ce fait, combien de vers il chantera. Dans la version de l’interprétation de ce texte que

j'ai enregistré en novembre 2016, avec papa-Giánnis Diakogeorgíou comme soliste, la première partie en rythme 6/8 comporte les vers 1 à 5, ainsi que le premier hémistiche du vers 6. La partie en rythme à 2/4 commence donc sur le vers 6, avec la reprise par le soliste du premier hémistiche. Ce changement de rythme est annoncé par le soliste qui se met à chanter un *tsákisma* sur la voyelle « a », et sur lequel il insiste. De la même façon, l'accélération de tempo, pour passer à la troisième partie en 2/4 plus rapide, se fait par un appel à l'aide d'un *tsákisma* sur la voyelle « e », avant la reprise du premier hémistiche du vers 9 qui marque le début de la troisième partie. Dans cette version, le chant est assez court finalement, car il s'arrête après l'interprétation du vers 12.

Il s'agit selon toute vraisemblance de chants de famille, c'est-à-dire des chants que l'on se transmettait entre hommes au sein d'une même famille et que l'on ne chantait du coup jamais en entier lors d'une fête afin de ne pas dévoiler la totalité du texte. Il s'agissait de conserver secrètement « la » version familiale. Manólis Makrís nous précise que quelqu'un qui connaissait un chant rare ne voulait pas, la plupart du temps, que les autres puissent l'apprendre. Il se souvient ainsi du cas de Giánnis M. Michaïlídis :

> « Είναι ευνόητο ότι κάθε καλός τραγουδιστής ήθελε να γνωρίζει κάτι το σχετικά σπάνιο, για να εντυπωσιάσει. Πολλώ μάλλον που, καθώς τραγουδάει ένα συρματικό ή γονατιστό κλπ., έχει δικαίωμα από το έθιμο οποισδήποτε άλλος από τους συνδιασκεδάζοντες να συνεχίσει το τραγούδι. Αν, λοιπόν, ήθελε ν' αποφύγει ένα τέτοιο ενδεχόμενο, έπρεπε το τραγούδι που θα έλεγε να μην το γνώριζε άλλος. Κι όσοι γνώριζαν σπάνια τραγούδια δεν ήθελαν συνήθως να τα μάθουν κι άλλοι. Θυμάμαι την χαρακτηριστική περίπτωση του αείμνηστου Γιάννη Μ. Μιχαηλίδη […], ο οποίος όταν έπεφτε στην αντίληψή του ότι κάποιος από τους παρευρισκόμενους κατέγραψε το τραγούδι που έλεγε, το σταματούσε αμέσως ή συνέχιζε με κάποιο άλλο τραγούδι πασίγνωστο[92] .»
>
> « Il va de soi que tout bon chanteur voulait connaître quelque chose de particulièrement rare, pour faire impression. À plus forte raison que, lorsqu'il chante un *syrmatikó* ou un *gonatistó*, etc., n'importe lequel des participants a le droit selon la coutume de poursuivre le chant. Donc, si quelqu'un veut échapper à une telle éventualité, il faut que personne ne connaisse le chant qu'il va chanter. Et ceux qui connaissaient des chants rares ne voulaient pas habituellement que d'autres les apprennent. Je me souviens du cas spécifique de l'inoubliable Giánnis M. Michaïlídis […], qui, lorsqu'il remarquait qu'une personne parmi les présents enregistrait le chant qu'il interprétait, l'arrêtait tout de suite ou continuait avec un autre chant connu de tous. »

[92] Manolis Makris, *op. cit.*, p. 57.

De la même façon, Giórgios Chalkiás relate aussi l'histoire d'un jeune homme, telle qu'il la tient des anciens du village. Un certain Konstantís de Mastrolió, afin de montrer son talent, voulait apprendre une belle chanson, qu'il pourrait chanter sur la place du village pour le *glénti*. Il espérait dépasser les autres par son talent et faire impression. La chanson qu'il souhaitait apprendre, seul un vieil homme la connaissait. Cet homme vivait à Saría, l'îlot situé au nord de Kárpathos et que l'on ne peut rejoindre que par barque ou bateau. Un jour, le jeune homme se met en route avec son fusil et en chemin, comme il ne voulait pas arriver les mains vides, il tue quelques perdrix. Le soir, une fois qu'il eut mangé et bu en compagnie du vieil homme, il expliqua la raison de sa visite. Le vieil homme lui a alors appris la chanson[93]. Tout comme Giórgios Chalkiás, Manólis Makrís explique justement :

> « Η άμιλλα αυτή μεταξύ των τραγουδιστών, για το ποιος θα γνωρίζει κάτι το σπάνιο, το μοναδικό, ευνόησε αφάνταστα τη διάδοση και διάσωση των τραγουδιών[94]. »
>
> « Cette émulation entre les chanteurs, qui les pousse à être celui qui connaîtra quelque de rare, d'unique, a favorisé de manière incroyable la transmission et la conservation des chansons. »

Théoriquement, compte tenu du rythme et du tempo de la mélodie dans la première partie, les chants interprétés sur la mélodie du *syrmatikó* pourraient être accompagnés par la danse basse, appelée *káto chorós* (ο κάτω χορός), ou encore danse lente, le *sianós* (ο σιανός), terme dialectal pour *siganós*, dont je parlerai longuement plus loin. Cependant, il est très rare que le *syrmatikó* soit accompagné de danse car en réalité, ce type de chant est interprété au début du *glénti*, à un moment où la danse n'a pas encore commencé. Le musicien Giórgos Giorgákis m'a même précisé :

> « Όχι όμως και να χορεύεται, αν και μουσικά δύναται. Δεν μου έχει τύχει ποτέ να υπάρχει χορός σε τραγούδι του Συρματικού[95]. »
>
> « Mais il ne se danse pas non plus, même si musicalement c'est possible. Je n'ai jamais eu l'occasion de voir le chant du *syrmatikó* accompagné de danse. »

C'est sans doute cet élément qui a entraîné la confusion que l'ethnomusicologue Samuel Baud-Bovy fait lorsqu'il écrit :

---

[93] Cette histoire est racontée dans Giorgios A. Chalkias, *Μούσα Ολύμπου Καρπάθου* [Musique d'Olympos de Karpathos], *op. cit.*, p 23.
[94] Manolis Makris, *op. cit.*, p 59.
[95] Extrait de l'entretien avec Giórgos Giorgákis réalisé en mai 2016.

> « Ο *Συρματικός* […] είναι ο κύριος, ο επίσημος χορός στην Όλυμπο. Αρχίζει πολύ αργά, με τα βήματα του Κάτω χορού, ύστερα αλλάζει ο ρυθμός (από 6/8 γίνεται 2/4) τα βήματα δεν αλλάζουν, μα χορεύονται όχι πια συρτά παρά με *γονατές*, με απότομες κλίσεις των γονάτων, και στη φάση αυτή ο χορός λέγεται *γονατιστός*. Ύστερα γίνεται πιο γρήγορος ο ρυθμός και χορεύουν τον πάνω χορό, που έχει σχεδόν τα ίδια βήματα που έχει κι ο κρητικός *πηδηχτός* […][96]. »

> « Le *Syrmatikós* […] est la principale danse officielle à Ólympos. Elle commence très lentement, avec les pas de la "danse basse", ensuite le rythme change (de 6/8 il devient 2/4) ; les pas ne changent pas, mais ils se dansent non plus "en traînant" mais avec les "genoux", avec des inflexions brusques des genoux, et dans cette phase-là, la danse s'appelle *gonatistós*. Ensuite le rythme s'accélère et ils dansent la "danse haute", qui a presque les mêmes pas que le *pidichtós* crétois […]. »

En effet, au niveau musical, le chant *syrmatikó* se divise en trois parties qui correspondent, tant au niveau du rythme qu'au niveau du tempo, à ce que l'on rencontre musicalement dans les trois danses les plus importantes d'Ólympos, à savoir le *káto chorós*, le *gonatistós* et le *páno chorós*. De plus, il s'avère qu'au cours d'un *glénti*, ces trois danses s'enchaînent comme une suite, puisque la musique est ininterrompue. Cependant, cet enchaînement des trois danses au cours du *glénti* n'a jamais porté le nom de *syrmatikó*, comme les musiciens ont pu me le confirmer :

> « Το έχω ξανασυναντήσει το γραπτό αυτό του Μποντ-Μποβι κάπου και μου προκαλεί απορία. Δεν έχω κάποια τέτοια αναφορά ή εμπειρία. "Συρματικός" λέγεται ο σκοπός του τραγουδιού, και "Συρματικό" το τραγούδι με τους στίχους του[97]. »

> « J'ai déjà rencontré cet écrit de Baud-Bovy quelque part et il me laisse perplexe. Je n'ai aucune référence ou expérience semblables. On appelle "*Syrmatikós*" l'air de la chanson, et "*Syrmatikó*" le chant avec ses vers. »

Ce type de chant occupe donc une place primordiale dans le déroulement d'une fête à Ólympos. Toujours présent en début de *glénti*, il fonctionne un peu comme un marqueur spécifique de la communauté, qui peut s'enorgueillir d'avoir su conserver, par la transmission orale, des chants aussi longs. Il joue aussi un rôle social car il permet de voir qui sera le meneur de la fête, et donc celui qui lancera l'improvisation poétique.

Il existe également un autre air qui est appelé localement *palió syrmatikó* (παλιό συρματικό, « *syrmatikó* ancien »). Cette mélodie sert à chanter des longs textes en vers de

[96] Samuel Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δοδεκανήσων* [Chansons du Dodécanèse], t. 2, Athènes : Sideris, 1938, p. 327.

[97] Extrait de l'entretien avec Giórgos Giorgákis réalisé en novembre 2017.

quinze syllabes, selon une même structure en trois parties, mais qui n'a aucun rapport avec l'air du *syrmatikó* en tant que mélodie. Certains considèrent qu'il s'agit tout simplement d'une mélodie qui servait autrefois à chanter, sans accompagnement instrumental, des textes en vers de quinze syllabes, comme ceux qui sont chantés sur la mélodie du *syrmatikó*, mais qu'elle n'est plus interprétée aujourd'hui :

> « Εκτός από τον συρματικό, όπως ακούεται σήμερα, υπάρχει κι ο λεγόμενος "παλιός συρματικός", στον οποίον τραγουδούσαν –καθώς λένε– παλαιότερα, χωρίς όργανα, τα ίδια τραγούδια. Σήμερα ο παλιός συρματικός δεν τραγουδιέται πια. Αλλά κι όσες φορές τον άκουσα παλαιότερα, τον τραγουδούσαν σπανιότατα, κι όχι στην αρχή του γλεντιού, όπως τον γνωστό μας συρματικό, αλλά ως επιτραπέζιο ιδιόμελο τραγούδι[98]. »
>
> « À part le *syrmatikós*, tel qu'on l'entend aujourd'hui, il y a aussi celui qu'on appelle "*syrmatikós* ancien", sur lequel on chantait – ainsi qu'on le dit – autrefois, sans instruments, les mêmes chants. Aujourd'hui le *syrmatikó* ancien ne se chante plus. Mais quelque que soit le nombre de fois où je l'ai entendu autrefois, il était très rarement chanté, et non pas au début du *glénti*, comme notre *syrmatikó* bien connu, mais comme un chant de table ayant sa propre mélodie. »

Cette mélodie n'a donc aucun rapport avec celle du chant *syrmatikó*, mais il semblerait que cette appellation provienne du fait que les mêmes textes poétiques, qui sont chantés sur la mélodie du *syrmatikó*, peuvent être également chantés sur celle-ci, puisqu'ils sont en vers de quinze syllabes, ce que suppose Manólis Makrís :

> « Δεν έχει σχέση με το συρματικό ως μελωδία. Υποθέτω ότι το είπαν "παλιό συρματικό" επειδή μπορούσαν να τραγουδηθούν σ' αυτόν τα ίδια τραγούδια που τραγουδιούνται με το σκοπό του συρματικού (ιαμβικοί δεκαπεντασύλλαβοι)[99]. »
>
> « Il n'a aucun lien avec le *syrmatikós* en tant que mélodie. Je suppose qu'il a été appelé "ancien *syrmatikós*" parce qu'on pouvait chanter sur cet air les mêmes chants qui se chantaient sur l'air du *syrmatikós* (vers iambiques de quinze syllabes). »

Le musicien Giánnis Pavlídis le mentionne également comme une mélodie pour des chants de table, et il précise que les textes qui l'accompagnent sont soit narratifs, soit lyriques :

> « Είναι σκοπός επιτραπέζιος στο οποίο μπορούν να τραγουδηθούν τα τραγούδια του πολιτικού δεκαπεντασύλλαβου αφηγηματικά και λυρικά[100]. »

---

[98] Manolis Makris, *op. cit.*, p. 64.
[99] *Ibid.*.

« C'est un air de table sur lequel on peut chanter les chants narratifs et lyriques en vers *politique* de quinze syllabes. »

En revanche, il est étonnant de voir Manólis Makrís préciser que cette mélodie n'est plus chantée, car j'ai eu l'occasion de l'entendre plusieurs fois, avec des textes différents. Toutefois, il n'était pas interprété *a cappella*, mais avec l'accompagnement de la *lýra* et du *laoúto*. Voici par exemple, le chant *Eklépsan oi Sarakinoí* (Εκλέψαν οι Σαρακηνοί, « Les Sarrasins ont enlevé »), interprété à la *lýra* et au chant par Giánnis Balaskás en avril 2014, lors de la fête de Pâques (écoute disque 1 plage 010) :

(1) Εκλέψαν οι Σαρακηνοί δυο Καρπαθιές κοπέλλες,
Les Sarrasins ont enlevé deux jeunes filles de Kárpathos,
(2) τη μια τη λέου Μαριγώ την άλλη Κατερίνα.
l'une s'appelle Marigó, l'autre Katerína.
(3) Κι η μια την άλλην ερωτά κι η μια της άλλης λέει:
Et l'une demande à l'autre et l'une dit à l'autre :
(4) –ταν έχεις αξαέρφισσα και κλαις κι αναστενάζεις,
– qu'est-ce que tu as cousine à pleurer et à soupirer,
(5) μήπως τα ρούχα σε βαρού μήπως κι η κολλαΐνα;
est-ce que ce sont tes vêtements qui te pèsent ou ton collier de pièces ?
(6) –μήε βαρού τα ρούχα μου μήε κι η κολλαΐνα,
– ce ne sont ni mes vêtements qui me pèsent ni mon collier de pièces,
(7) μα με βαραίνει το μωρό απού 'φηκα στη κούνια.
mais c'est le bébé que j'ai laissé dans le berceau.
(8) κούνια και κουνά το παιί, κούνια και κούνησέ το,
berceau berce l'enfant, berceau berce-le,
(9) κι εσού καλή ειτόνισσα πήαινε ύντζασέ το.
et toi bonne voisine va lui donner le sein.
(10) Κι αν μεαλώσει το παιί κι α' σου υρέψει μάνα,
Et si l'enfant grandit et qu'il cherche sa mère,
(11) πες του πως την επήρασι σκλάβα στην Αλεξάντρια,
dis-lui qu'ils l'ont prise comme esclave à Alexandrie,
(12) κι αν μεαλώσει το παιί κι α' σου υρέψει κύρη
et si l'enfant grandit et qu'il cherche son père,
(13) πες του πως τον επήρασι σκλάβο εις το Μισίρι
dis-lui qu'ils l'ont pris comme esclave en Égypte.
(1) Εκλέψαν οι Σαρακηνοί.
Les Sarrasins ont enlevé.

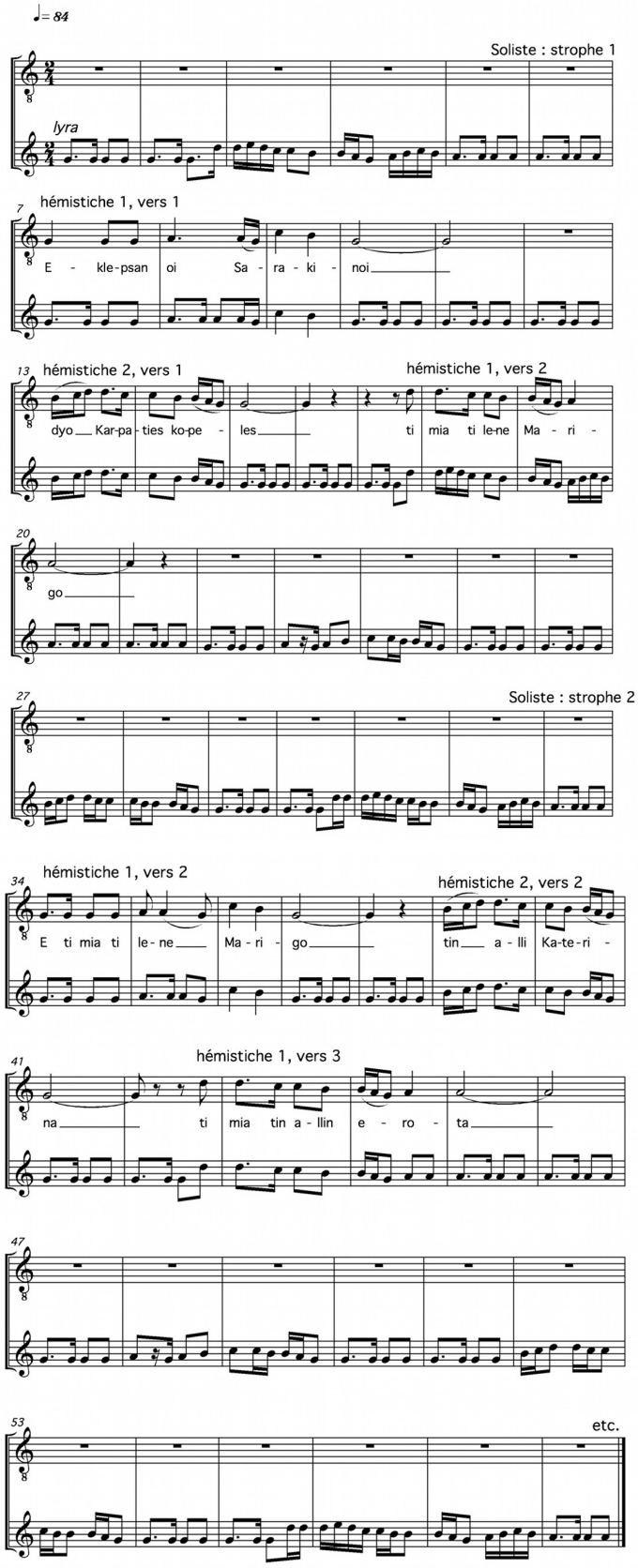
Ce chant narratif est un chant historique qui évoque la période où les pirates sarrasins faisaient prisonniers des habitants de Kárpathos et les vendaient ensuite comme esclaves dans des contrées lointaines. Dans la version chantée ici à Ólympos, la jeune fille esclave se la-

[100] Giannis N. Pavlidis, *Ολυμπίτικα. Τραγούδια της Ολύμπου Καρπάθου* [Olympitika. Chants d'Olympos de Karpathos], *op. cit.*, plage 7.

mente d'avoir laissé au pays un bébé. Elle demande, à distance, à la voisine de le bercer et de l'élever, et si jamais il lui demande où se trouvent ses parents, de lui expliquer la vérité.

Cette mélodie permet d'interpréter de la même façon différents textes, sur un modèle de strophe trihémistichique. En effet, chaque strophe comporte trois hémistiches qui sont chantés chacun sur une des phrases mélodiques qui compose l'air. Ainsi, l'hémistiche 1 du vers 1 est chanté sur la phrase *a*, l'hémistiche 2 du vers 1 sur la phrase *b*, et l'hémistiche 1 du vers 2 sur la phrase *c*. La strophe suivante reprend au début du vers 2, ce qui fait que l'hémistiche 1 de chaque vers est chanté une fois sur la phrase mélodique *a* et une fois sur la phrase mélodique *c*, et ce même pour le premier vers, puisque, à la fin du chant, le chanteur reprend l'hémistiche 1 du vers 1 afin que sa strophe soit complète. Dans cette version de Giánnis Balaskás au chant et à l'instrument, il n'y a pas de reprise par le chœur après chaque strophe de trois hémistiches, mais en revanche, la reprise s'effectue par la *lýra* qui joue ces trois phrases mélodiques.

Fig. 030 : Transcription du chant *Eklépsan oi Sarakinoí*



Nittis Mélanie, janvier 2018

I.2.2.3. Les chants choreftiká

Il existe ensuite toute une catégorie de chants que l'on appelle de manière générique *choreftiká* (τα χορευτικά, « chants à danser »), c'est-à-dire qu'il s'agit de chants que l'on interprète pendant la danse et donc sur des mélodies de danse. Toutefois, il arrive que ces chants soient interprétés sans accompagnement de danse, notamment lors des *kathistá gléntia* dans les cafés. Malgré tout, chacun sait sur quelle mélodie de danse est interprété le chant. Ces chants sont dits *prosómoio* (προσόμοιο), puisque comme pour le tropaire qui porte ce nom là, la mélodie d'un des chants sert pour l'interprétation de textes différents.

Par habitude, les musiciens les classent en fonction de la danse qu'ils peuvent accompagner, alors que dans les recueils de chants, le classement s'effectue généralement selon le thème évoqué dans le texte (chant historique, chant d'amour, etc). La plupart du temps, par ailleurs, il n'est pas indiqué dans le recueil sur quelle mélodie est chanté le texte poétique. Je me souviens ainsi d'une après-midi à Ólympos, où je me trouvais dans le café de feu Antónis Zografídis. Il me montrait le recueil de chants du village d'Ólympos, publié par Manólis Makrís. Dans ce recueil, Manólis Makrís livre tous les textes poétiques qu'il a pu collecter, avec de nombreuses variantes, mais il établit son classement en fonction du thème du texte. Antónis Zografídis tournait les pages du livre et s'arrêtait de temps à autre sur un chant. Il me disait alors : « Tu vois, cette chanson, c'est un *gonatistós*. Mais l'auteur ne le dit pas… » (« Για δες, αυτό το τραγούδι είναι γονατιστός. Αλλά ο συγγραφέας δε το λέει… »). Et il se mettait alors à fredonner la chanson pour me montrer sur quelle mélodie le texte se chante.

On le voit bien ici, avec cet exemple, le décalage qui existe entre la personne qui établit la collecte des textes poétiques, dans un but de sauvegarde d'un patrimoine qui risque de disparaître, et le musicien qui associe la musique à ce texte poétique et qui déplore que le chercheur ne fasse pas mention de la musique. Ces recueils de collectes de textes poétiques de chansons ne sont donc finalement pas à destination des musiciens, car ils ne peuvent pas leur servir s'ils ne connaissent pas déjà la mélodie sur laquelle le texte poétique se chante.

Il y a d'abord les chants sur la danse *gonatistós* (ο γονατιστός). Les textes poétiques qui se chantent sur les mélodies de cette danse sont en général composés en vers octosyllabes et/ou en vers heptasyllabes. Ces mélodies sont en rythme binaire à 2/4, et d'un tempo relativement rapide. Il s'agit d'une danse assez brève dans sa durée, et qui permet de faire le lien

entre la danse lente et la danse rapide au cours du *glénti*[101]. Instrumentalement, la mélodie connaît de nombreuses variations en fonction de l'ornementation et du style de chaque musicien. Les quelques mélodies qui existent servent à chanter un grand nombre de textes poétiques, qui pour la plupart sont des textes sur le thème de l'amour.

Voici par exemple le chant *Agapás mor' agapás* (Αγαπάς μωρ' αγαπάς, « Tu aimes, eh bien, tu aimes ») qui se chante sur l'air du *gonatistós*. Comme le texte est assez court, les musiciens et les chanteurs ont pour habitude de l'enchaîner avec un autre texte poétique, également sur le thème de l'amour, et qui s'intitule *I várka tis agápis* (Η βάρκα της αγάπης, « la barque de l'amour »). C'est le cas dans la version que j'ai enregistrée lors de la fête de Pâques en 2014, avec pour chanteurs solistes Michális Zografídis, puis Giánnis Balaskás (écoute disque 1 plage 011) :

(1) Αγαπάς μωρ' αγαπάς	Tu aimes, eh bien, tu aimes
(2) πού 'ναι τ' άσπρα που βαστάς	où sont les écus que tu possèdes
(3) κι απού θέλει ν' αγαπήσει	car celui qui veut aimer
(4) πρέπει να χασομερήσει	il doit musarder
(5) πρέπει κι άσπρα να ξογιάσει	il doit aussi dépenser ses sous
(6) και να μη τα λοαριάσει	et ne pas les compter
(7) αγαπάς με θέλεις με	tu m'aimes, tu me désires
(8) στείλε βάρκα κι έπαρ' με	envoie une barque pour me prendre
(9) βάρκα σου νά 'χει κουπιά	que ta barque ait des rames
(10) παλληκάρια γιαλεκτά	des jeunes hommes choisis
(11) πάρε με στη Καλαμάτα	emmène-moi à Kalamáta
(12)'κεί πού 'ναι τα μαύρα μάτια	là où sont les yeux noirs
(13) πάρε με στο Γαλατά	emmène-moi à Galatá
(14) στου Ραφτάκη τον οντά	dans l'échoppe du tailleur
(15) πάρε με και στη Βοσκίτσα	emmène-moi aussi à Voskítsa
(16)'κεί πού τά 'μορφα κορίτσια	où se trouvent les belles filles
(17) πάρε με κι εδώ κι αλλού	emmène-moi ici et là
(18) εις στη Πόλη και παντού	à Constantinople et partout

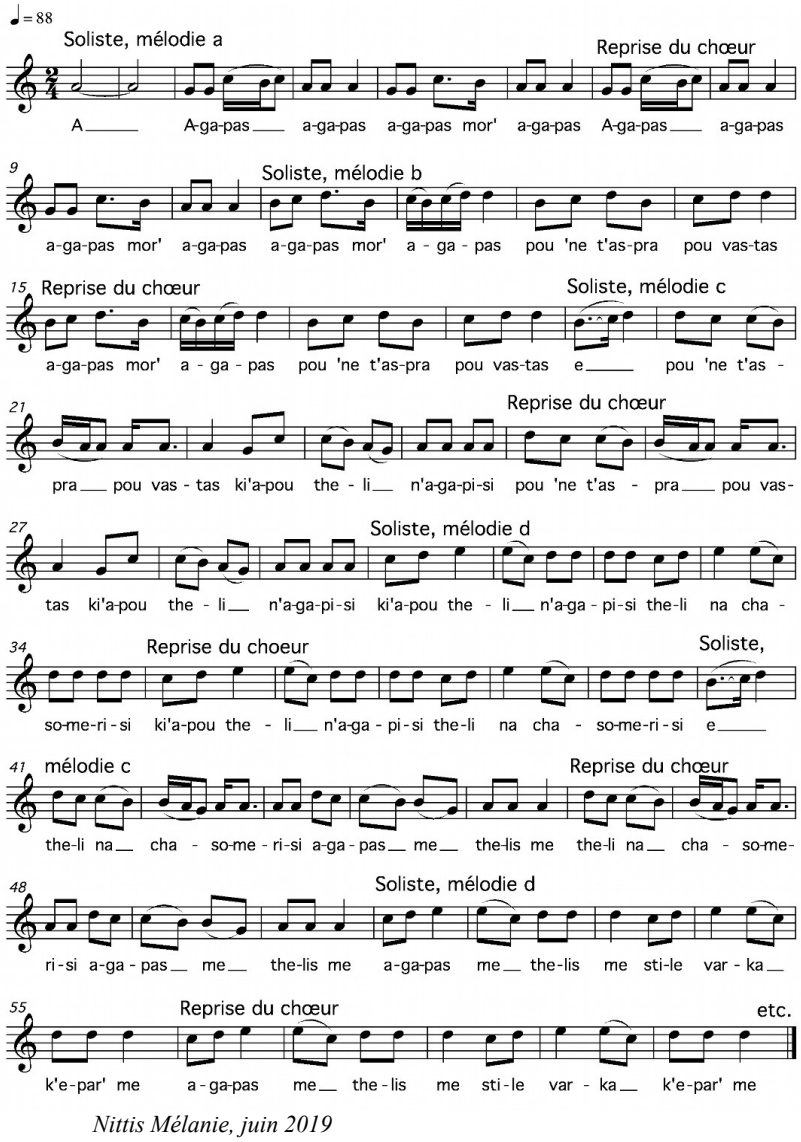
Il s'agit encore une fois d'un chant responsorial avec l'énoncé par un soliste qui est repris ensuite par le chœur. Le texte est chanté de manière strophique à l'aide de différentes phrases mélodiques, ou plus exactement de différents motifs mélodiques qui sont répétés. Ces motifs sont plus courts et généralement constitués de 2 mesures à 2/4. Dans ce procédé, on retrouve le principe même des mélodies de la danse *gonatistós*, puisque cette dernière se pré-

[101] Je reviendrai en détail sur la question de la danse dans le chapitre VI.

sente sous la forme d'une suite composée de plusieurs petits motifs répétés et qui s'enchaînent les uns aux autres.

Chaque strophe est composée de deux vers chantés sur le même motif, mais avec la reprise du dernier vers énoncé, ce qui crée une sorte de tuilage dans le texte. En effet, le soliste énonce d'abord le premier vers sur un motif *a*, avec des répétitions car il chante « agapás – agapás – agapás mor' agapás », et le chœur reprend. Après cette sorte d'introduction, commence le principe strophique avec le tuilage des vers. D'abord, le vers 1 et le vers 2 sont chantés sur un motif mélodique *b*, par le soliste puis par le chœur. Ensuite, le vers 2 et le vers 3 sont interprétés sur le motif mélodique *c*, lequel est introduit par une mesure de transition, et toujours avec la réponse du chœur au soliste. Puis, sur le même mode responsorial, les vers 3 et 4 sont chantés sur le motif mélodique *d*. Ensuite, dans cette version, le soliste chante les vers 4 et 7, de nouveau sur le motif *c*, et toujours avec une reprise par le chœur. Les vers suivants sont chantés essentiellement sur une alternance des motifs *c* et *d*, et vers la fin du chant, les vers sont chantés sur des variantes des motifs *a* et *c*.

Fig. 0131 : Transcription du chant *Agapás mor' agapás*



Nittis Mélanie, juin 2019

Même s'il s'agit d'un chant interprété sur une mélodie de danse, il n'est pas toujours accompagné de cette danse. En effet, dans les fêtes qui se déroulent dans un café, et donc sans danse, ce type de chant est souvent joué pour mobiliser les chanteurs et pour relancer leur disponibilité mentale, leur présence et leur énergie. Il est également un moment de partage agréable.

Ensuite, il y a les chants sur la danse *zervós* (ο ζερβός), et dont les textes poétiques sont généralement en vers de 13 syllabes, avec une césure après la septième syllabe, mais on rencontre aussi parfois le vers de 12 syllabes et celui de 11 syllabes.

Cette danse n'est pas exécutée dans tous les *gléntia* à Ólympos. En effet, elle est réservée principalement au *glénti* qui se déroule dans le cadre d'un mariage. Dans ce cas, elle prend la place du *syrmatikó* en début de fête, juste après l'exécution des tropaires et des chants de table interprétés *a cappella*, et précède donc le moment de l'improvisation poétique. Toutefois, la danse *zervós* peut être exécutée à la fin des autres *gléntia*, mais cela arrive très rarement. Contrairement à toutes les autres danses que l'on rencontre à Ólympos, elle est la seule danse à aller dans un sens senestrogyre, de la droite vers la gauche, autrement dit à tourner dans le sens des aiguilles d'une montre. Le déplacement du cercle de danse s'effectue donc vers la gauche et c'est la raison pour laquelle la danse s'appelle *zervós*. En effet, le mot *zervós* signifie tout simplement, en dialecte, *aristerá* (αριστερά), autrement dit « gauche ». Musicalement, la danse se divise en deux parties : l'une est lente, tandis que l'autre est rapide. Comme pour le chant *syrmatikó* que cette danse remplace dans les fêtes de mariage, la présence de la *tsampoúna* est essentielle dans l'exécution musicale.

Les thèmes représentés dans les chants sur la danse *zervós* sont divers : chants akritiques, chants historiques ou encore d'amour. Par exemple, parmi ceux qui sont souvent interprétés, le chant intitulé *Tou Lámprou Katsóni* (Του Λάμπρου Κατσώνη) est un chant dit historique, qui relate une bataille navale, celle qui a eu lieu au large d'Ándros en mai 1790.

Le protagoniste de la chanson, Lámpros Katsónis, est né en 1752 à Livádia et mort en 1804 en Crimée. Il a été colonel dans l'armée navale impériale russe où il est, au début, sous les ordres d'Alexis Orloff pendant les guerres russo-turques. Il a participé aux insurrections des Grecs contre les Ottomans et est considéré comme un héros de la révolution grecque. Il a ensuite dirigé sa propre flotte et lutté en mer Égée contre les Ottomans. Il a vaincu l'armée ottomane à Kárpathos en août 1788. En 1790, lors de la bataille d'Ándros, il est vaincu par la flotte ottomane et perd de nombreux bateaux. C'est ce dernier épisode qui est relaté dans le texte du chant qui suit. Selon Manólis Makrís, il semblerait que la version chantée à Ólympos, parmi tous les chants populaires qui mentionnent Lámpros Katsónis, soit la seule à faire référence avec précision à cette bataille d'Ándros. Toutefois, il suppose que, au départ, le texte

chanté à Ólympos racontait la bataille qui s'est déroulée au large de Kárpathos en 1788, et que, par la suite, le texte aurait été transformé pour mentionner la bataille d'Ándros, qui, elle, n'a pas été victorieuse :

> « Στην Όλυμπο σώθηκε και το ηρωικό τραγούδι του Λάμπρου, μοναδικό, απ' όσο γνωρίζω, σ' ολόκληρο τον ελληνικό χώρο. Το πιθανότερο είναι το τραγούδι ν' αναφερόταν αρχικά στη ναυμαχία που έγινε στην Κάρπαθο (31.8.1788), της οποίας οι Ολυμπίτες είχαν άμεση αντίληψη, μια και τα γεγονότα διαδραματίστηκαν στον τόπο τους, και στη συνέχεια να προσαρμόστηκε στα γεγονότα της γνωστότερης ναυμαχίας της Άνδρου (17.5.1790)[102]. »

> « À Ólympos a été préservé le chant héroïque de Lámpros, et il est le seul, de ce que j'en sais, sur tout le territoire grec. Le plus probable est que le chant se référait au début à la bataille qui a eu lieu à Kárpathos (31.8.1788), dont les Olympiotes ont eu une perception immédiate, du moment que les événements se sont déroulés dans leur région, et le chant a fait référence, par la suite, aux événements de la très célèbre bataille d'Ándros (17.5.1790). »

Quoi qu'il en soit, il existe donc une trace de l'histoire de cette bataille dans le répertoire des chants d'Olympos (écoute disque 1 plage 012) :

(1) Σουφράνο από την Άντρο, σταβέντ' από τη Τζια
Entre l'île d'Ándros et celle de Kéa,
(2) εβρέθησαν ο Λάμπρος κι ο Καπετά πασιάς.
Lámpros et le capitaine Pachá se sont rencontrés.
(3) Τρεις μέρες πολεμούσαν όλο με τη φωτιά
Ils ont combattu pendant trois jours durant avec rage
(4) πάνω στις τρεις ημέρες επιάσα τα σπαθιά.
Pendant trois jours les coups ont plu.
(5) 'πό το πολλύ κανόνι κι από το ταραμό
À cause des coups de canon et de la secousse
(6) του Λάμπρου το καράβιν εκάλαρε νερό.
le bateau de Lámpros a pris l'eau.
(7) 'πό το πολλύ κανόνι κι από τη ταραχή
Avec tous ces coups de canon et ce tumulte
(8) επέφτασι τα βόλια σα χιόνι, σα βροχή.
les balles sont tombées comme de la neige ou de la pluie.
(9) –Μάινα, σκύλλε Λάμπρο, τις παντέρες σου
– Arrête, chien de Lámpros, tes signaux flottants
(10) να μη σε πιάσω σκλάβο με τους λεβέντες σου!
sinon je te fais esclave avec tes hommes !

Comme pour de nombreux chants interprétés à Ólympos, l'exécution du chant est responsoriale, avec l'alternance entre un soliste et un chœur. Le texte est découpé en strophes de

[102] Manolis Makris, *op. cit.*, p. 833-834.

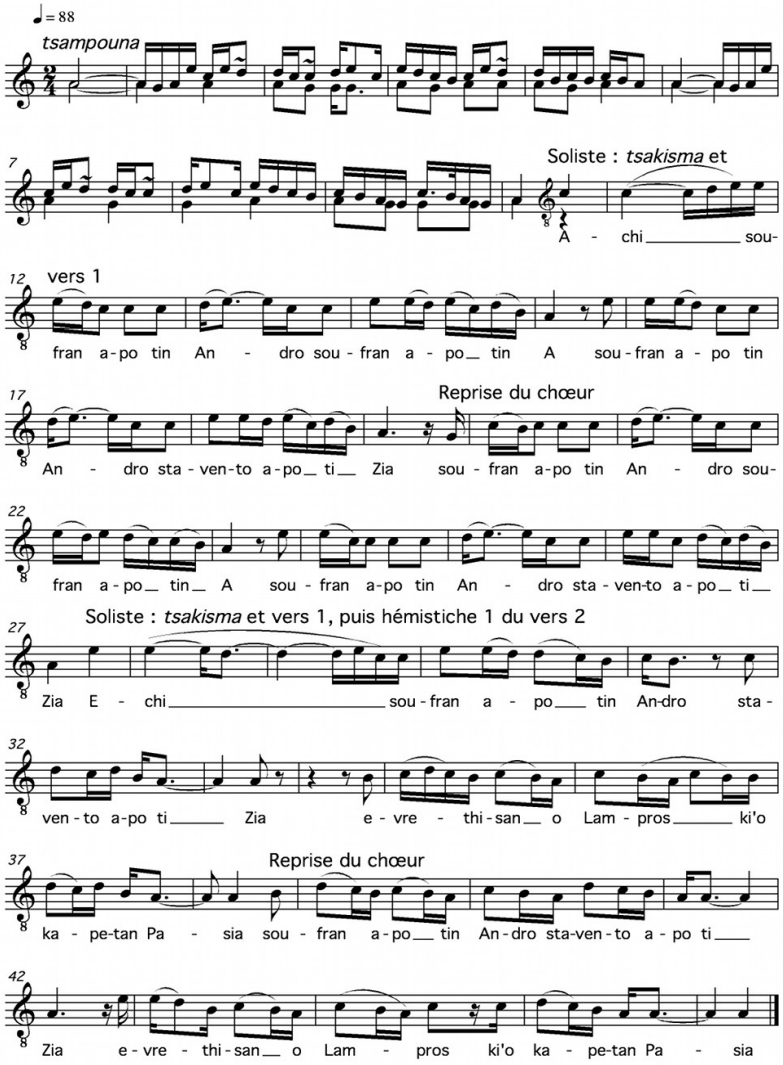
deux vers, avec un tuilage puisque chaque strophe reprend le dernier vers chanté et en ajoute un autre. Concrètement, pour la première strophe, le soliste chante d'abord le vers 1 deux fois sur une phrase mélodique *a*, et le chœur répète ce qu'il a chanté. Puis le soliste chante le vers 1 et le vers 2 sur une phrase mélodique *b*, et de nouveau le chœur reprend. Ensuite, pour la deuxième strophe, le soliste chante d'abord sur la phrase mélodique *a* le vers 2 et le vers 3, avec une reprise du chœur ; puis il chante sur la phrase mélodique *b* le vers 3 et le vers 4, avec de nouveau une reprise du chœur. Les strophes s'enchaînent donc selon le schéma suivant :

Strophe 1 : vers 1, deux fois, sur la phrase mélodique *a*
reprise du chœur
vers 1 et vers 2, sur la phrase mélodique *b*
reprise du chœur

Strophe 2 : vers 2 et vers 3, sur la phrase mélodique *a*
reprise du chœur
vers 3 et vers 4, sur la phrase mélodique *b*
reprise du chœur

Strophe 3 : vers 4 et vers 5, sur la phrase mélodique *a*
reprise du chœur
vers 5 et vers 6, sur la phrase mélodique *b*
reprise du chœur, etc.

Fig. 032 : Transcription du chant *zervós*



Nittis Mélanie, juin 2019

Au cours de l'exécution du *zervós*, il est fréquent que les instrumentistes, et en particulier la *tsampoúna* qui interprète la mélodie, se mettent à jouer un passage instrumental rapide, appelé *vórta*, comme le passage de transition que l'on rencontre dans le chant *syrmatikó*. Cette transition rapide permet de varier musicalement l'exécution de ce chant long, qui ne comporte pas plusieurs parties comme le chant *syrmatikó*, mais elle permet aussi au chanteur soliste de se reposer un peu, car l'interprétation de ce chant avec la *tsampoúna* qui accompagne requiert une grande tension vocale. Dans certains cas, cette transition permet aussi de donner éventuellement l'opportunité de changer de chanteur soliste. Dans la version que j'ai enregistrée en novembre 2016, le chanteur soliste, Kóstas Antimisiáris, fait une pause après avoir chanté le sixième vers. Après l'interlude rapide de la *tsampoúna*, le soliste se remet à

chanter sur le tempo du début, en reprenant les vers 5 et 6 avant de continuer sur le principe strophique que j'ai énoncé plus haut.

Enfin, il y a les chants sur la danse *kalamatianós*, qui ont été importés très récemment dans le répertoire musical d'Ólympos. En effet, ces danses n'étaient pas exécutées autrefois, et elles ne sont pas mentionnées dans les premiers recueils de chants d'Ólympos, comme celui de Geórgios Chalkiás[103] publié en 1930, ou celui de Michaíl Michaïlidis-Nouáros[104] édité en 1928. Dans le recueil de Manólis Makris[105], qui date de 2007, la danse *kalamatianós* est évoquée, mais il ne donne aucun texte de chant pour cette danse.

La danse s'exécute avec les pas connus sur tout le territoire grec, en se tenant par les mains, bras écartés. Il s'agit d'une danse à 7/8, découpée en 2+2+3, qui est souvent de tempo rapide. À Ólympos, la danse *kalamatianós* s'exécute à la fin du *glénti*, en général à l'aube, une fois que le déroulement canonique du *glénti* avec le répertoire local est achevé. À ce moment-là, il ne reste en général que les plus jeunes qui dansent, et qui chantent également. Ce type de danse, qui a été intégré au répertoire local, a quand même son rôle à jouer aujourd'hui. En effet, il apparaît que cette danse, où la position croisée des mains et celle, serrée, des corps des danseurs, se relâche, puisqu'ils ne se tiennent plus que par les mains en une sorte de farandole, est un moment de repos et de délassement, qui survient après toutes ces heures où ils ont dansé la danse rapide. Même dans le chant, la voix se libère et il arrive que les chanteurs se trompent dans les paroles ou bien reprennent de nouveau des vers qu'ils ont déjà chantés, sans que cela ne pose problème.

La plupart du temps, afin de faire durer le moment de la danse *kalamatianós*, les musiciens et les chanteurs ont pour habitude d'enchaîner différents chants qui n'ont pas la même mélodie, en créant ainsi une suite. Voici, par exemple, une partie de la suite chantée en avril 2015 par Níkos Chapsís, Andréas Chirákis, Manólis Zoúloufos, Fílippas Filippákis, Ilías Lentís, Kóstas Lentís et Giánnis Balaskás, qui jouait également de la *lyra* : *I agápi sou m'arései* (Η αγάπη σου μ' αρέσει, « Ton amour me plaît »), *Samiótisa* (« Jeune fille de Samos »),

[103] Georgios Chalkias, *op. cit.*.
[104] Michaïl Michaïlidis-Nouaros, *Δημοτικά τραγούδια Καρπάθου* [Chansons populaires de Karpathos], Athènes : *s. n.*, 1928.
[105] Manolis Makris, *op. cit.*, p. 67.

Mou paríggeile t'aïdóni (Μου παρήγγειλε τ'αηδόνι, « Le rossignol m'a demandé »), *Sigá, kalé mou, sigá amaxá tin ámaxa* (Σιγά καλέ μου σιγά αμαξά την άμαξα, « Doucement mon brave, doucement cocher avec la voiture » ; écoute disque 1 plage 013) :

Η αγάπη σου μ' αρέσει κι η καρδιά μου ας πονέσει.
Ton amour me plaît même si mon cœur souffre.
Έλα να 'μαστε τα δυο μας να περνούμε τον καιρό μας.
Viens que nous soyons tous les deux, que nous passions du bon temps.
Σ' αγαπώ και υποφέρω και ίντα θα γενώ δεν ξέρω.
Je t'aime et je souffre et ce que je vais devenir, je ne sais pas.
Έλα, να 'σαι, να 'μαι, να 'σαι, να σου στρώνω να κοιμάσαι.
Viens, qu'on soit toi et moi, je te ferai un lit pour que tu dormes.
[…]
Σαμιώτισσα, Σαμιώτισσα, πότε θα πας στη Σάμο
Jeune fille de Samos, quand viendras-tu à Samos ?
Ρόδα θα ρίξω στο γιαλό, για να 'ρθω να σε πάρω
Je mettrai un gouvernail à la mer, pour venir te chercher
Σαμιώτισσα, ο έρωτας δε θέλει παρακάλια
Jeune fille de Samos, l'amour ne se fait pas prier
έχει κι άλλου πορτοκαλιές που κάνουν πορτοκάλια
il y a ailleurs des orangers qui donnent des oranges
Και με τη βάρκα που θα πας, χρυσά πανιά θα βάλω
Et dans la barque où tu viendras, je mettrai des voiles dorées
μαλαματένια τα κουπιά, για να 'ρθω να σε πάρω
des rames en or pour venir te chercher
Και με τα μαύρα σ' αγαπώ, και με τα λερωμένα
Avec les vêtements noirs, et avec les vêtements salis
και με τα ρούχα της δουλειάς, τρελαίνομαι για σένα
et avec les vêtements de travail, je suis fou de toi
Σαμιώτισσα με τις ελιές και με τα μαύρα μάτια,
Jeune fille de Samos avec tes grains de beauté et tes yeux noirs,
μου 'κανες τη καρδούλα μου σαράντα δυο κομμάτια
tu a brisé mon cœur en quarante-deux morceaux

Μου παρήγγειλε τ' αηδόνι με το πετροχελιδόνι
Le rossignol avec le martinet m'a commandé
Να του πλέξω τη φωλιά του με τα χρυσοπούπουλά του
de lui fabriquer son nid avec ses plumes dorées

Σιγά καλέ μου σιγά αμαξά την άμαξα
Doucement mon brave doucement cocher avec la voiture
σιγά αμαξά την άμαξα
doucement cocher avec la voiture
γιατ' είναι μέσα η βλάμισσα
parce qu'il y a une amie à l'intérieur
Σιγά καλέ μου σιγά, και σιγά και ταπεινά
Doucement mon brave doucement et humblement

σιγά, σιγά και ταπεινά
doucement et humblement
να μη πάρουν τ' άρματα φωτιά […]
que les chevaux ne s'emballent pas […]

Il est possible de remarquer également que le texte poétique de ces chansons est plus léger, et qu'il concerne essentiellement le thème de l'amour. Concernant la durée de ces suites de danse qui sont créées à chaque fois, l'interprétation, par exemple, de ces quatre chants différents a duré environ une dizaine de minutes, sachant que la durée totale de cette suite de *kalamatianós*, dont je n'ai donné qu'un extrait, a duré à peu près vingt-cinq minutes.

Chacun peut, à tout moment, qu'il soit l'instrumentiste en train de jouer ou bien un des chanteurs présents, proposer une autre chanson à ajouter à la suite, en fonction de ce qui lui revient en mémoire. Lorsque l'initiative est prise par l'instrumentiste, en l'occurrence le joueur de *lýra* puisque la *tsampoúna* ne joue pas le *kalamatianós*, il lui suffit de jouer un passage de transition qui lui permet d'enchaîner avec une autre mélodie. Le chanteur, lui, au moment où il a envie que l'on chante un autre texte, entonne alors d'une voix forte les paroles d'un autre chant et le joueur de *lýra* s'adapte en le suivant aussitôt.

Finalement, même avec des chants dont le texte n'est pas improvisé, il existe une part d'improvisation, puisque l'on ne sait jamais à l'avance quels chants vont être interprétés pour former la suite, et que l'on ne sait pas non plus combien de temps cette suite de danse va durer.

Le répertoire d'Ólympos, outre tous ces chants à longs textes non improvisés et interprétés soit *a cappella*, soit avec un accompagnement instrumental, comporte aussi des airs joués instrumentalement et qui servent de support à l'improvisation poétique.

Fig. 33 : Tableau récapitulatif des différents types de chants

Chants *a cappella*	Chants avec accompagnement instrumental					
epitrapezia (de table) ou *kathistika* (assis)	*epitrapezia* (de table) ou *kathistika* (assis)		tantôt *epitrapezia* (de table) et tantôt *choreftika* (dansés)	*Choreftika* (dansés)		
exécution libre	rythme binaire		rythme binaire	rythme binaire		rythme impair
	syrmatikos	chants divers	*skopos*	*gonatistos*	*zervos*	*kalamatianos*
-chants narratifs, ballades -chants historiques (klephtiques, akritiques) -chants d'amour	-chants narratifs, ballades -chants historiques (klephtiques, akritiques) -chants d'amour	sur la même mélodie ou à mélodie unique -chants d'amour -chants satiriques	airs pour l'improvisation poétique chantée	-chants d'amour -chants satiriques	-chants narratifs, ballades -chants historiques (klephtiques, akritiques) -chants d'amour	chants importés d'autres îles -chants d'amour

Nittis Mélanie, juin 2019

I.3. Les airs pour support d'improvisation poétique

Il existe à Ólympos des mélodies particulières sur lesquelles le chanteur improvise le texte poétique dans l'instant, pour créer ce qu'on appelle des *mantinádes*. De manière générique, ces mélodies sont appelées *skopós* (ο σκοπός) au singulier et *skopoí* (οι σκοποί) au pluriel, ce qui signifie littéralement « air ». Compte tenu de la fonction de ces airs, qui servent de support pour l'improvisation poétique chantée, il est possible de proposer en français le terme de « timbre » pour qualifier ces mélodies. Dans ce cas, le « timbre » est défini comme « tout air, vocal ou instrumental, préexistant aux paroles qui s'y joignent pour faire morceau de chant ou former une chanson[106]. »

Par ailleurs, il faut mentionner qu'à Ólympos, le terme de *skopós*, « air », est réservé aux seules mélodies qui servent de support pour l'improvisation poétique chantée, tandis que les autres mélodies, celles des chants à texte non improvisé, sont appelées simplement *melodía* (μελωδία, « mélodie »), et les motifs mélodiques, plus brefs, qui composent les musiques instrumentales de danse sont désignés quant à eux sous le terme de *piavlá* (πιαυλά), terme dérivé du nom local donné au tuyau mélodique de la *tsampoúna*. Cette terminologie

[106] Définition de Patrice Coirault citée par Denis Laborde, *La Mémoire et l'instant. Les improvisations chantées du bertsulari basque*, Bayonne : Éditions Elkar, 2005, p. 26.

spécifique rejoint également la distinction qui est faite entre chant (*tragoúdi*) et distique (*mantináda*) à Ólympos, ainsi que je l'ai expliqué dans l'introduction du I.2, et qui concerne l'improvisation.

Cette improvisation se fait dans un certain contexte et, de ce fait, l'utilisation de ces airs servant à improviser dépend de ce contexte.

I.3.1. Le contexte de l'improvisation

Cette improvisation poétique chantée survient lors des fêtes où elle est indispensable. Il existe différents types de fêtes à Ólympos au cours desquelles il est obligatoire d'improviser en chantant. En effet, il y a d'une part les fêtes privées, comme celles qui ont lieu entre un groupe d'amis ou bien pour fêter le nom de baptême, et les fêtes de famille concernant le cycle de la vie, dont font partie les baptêmes, les fiançailles ou les mariages. Ces fêtes ont un caractère privé dans le sens où toute la communauté n'y participe pas, mais seulement les personnes qui ont été invitées pour l'occasion. Et d'autre part, il y a les fêtes communautaires où tout le monde peut participer, comme les fêtes patronales ou *panigýria*, qui permettent de célébrer le saint Patron d'un village, ou bien les fêtes religieuses, nationales comme Pâques ou le 15 août, ou les fêtes religieuses locales qui célèbrent différents saints.

Outre le caractère privé ou public de la fête, il faut tenir compte du fait qu'elle soit réservée aux seuls hommes, ou bien que les femmes puissent y participer, ce qui est le cas lorsqu'il s'agit d'une fête dansée, et ensuite, il faut considérer le lieu où la fête se déroule, à savoir d'une part, la place du village ou la salle communale et, d'autre part, le café ou une maison particulière. Enfin, il peut s'agir d'une fête au caractère impromptu et qui est donc improvisée en quelque sorte, ou bien d'une fête qui est programmée à l'avance dans le calendrier.

Tous ces éléments se conjuguent donc pour donner naissance à différentes sortes de fêtes, mais il y a toutefois des invariants. Par exemple, une fête où participent à la fois les hommes et les femmes ne pourra pas avoir lieu dans un café, lieu réservé aux hommes, et sera presque toujours accompagnée de danse. Par ailleurs, il s'agit de fêtes programmées à l'avance, qu'elle soit fête privée de mariage ou de baptême, ou bien fête religieuse annuelle

liée au calendrier comme celle de la Vierge ou Pâques. Le tableau suivant permet de voir quelles sont les possibilités existantes :

Fig. 034 : Tableau des différents types de fêtes

	fêtes entre amis	fêtes privées de famille (cycle de la vie)	fêtes communautaires (religieuses, patronales)
masculin	X		
mixte		X	X
café	X		
place			X
maison		X	
fête formelle (programmée)		X	X
fête informelle (imprévue)	X		

Nittis Mélanie, juillet 2019

À travers ce tableau, il est possible de constater que les fêtes formelles, c'est-à-dire prévues à l'avance, sont toujours mixtes, et qu'elles peuvent être soit privées (mariage ou baptême), soit publiques (fêtes patronales ou fêtes religieuses), alors que les fêtes informelles sont toujours masculines et qu'elles se déroulent la plupart du temps dans un café.

Par ailleurs, toute situation peut donner naissance à un *glénti*, du moment que les hommes présents, qui forment un groupe d'amis, en ont l'envie, car cette forme brève est le premier moyen d'expression utilisé, notamment pour marquer le plaisir d'être ensemble et de passer du bon temps, mais de manière ritualisée. Le musicien Giórgos Giorgákis m'expliquait que :

> « Η μαντινάδα είναι το πρώτο πράγμα που σκέφτεται κανείς όταν βρίσκεται σε ευαίσθητη στιγμή, χαρά, λύπη, ενθουσιασμό, βουβό θυμό, περίγελο, κοροϊδία ή αστεϊσμό κάποιου γεγονότος, κατάστασης, ή ατόμου[107]. »
>
> « La *mantináda* est la première chose à laquelle on pense lorsque l'on se retrouve dans un moment sensible, de joie, de tristesse, d'enthousiasme, de colère muette, de risée, de moquerie ou de drôlerie d'un fait, d'une situation ou d'une personne. »

[107] Extrait de l'entretien avec Giórgos Giorgákis réalisé en juin 2016.

Il existe donc de nombreuses situations où le contexte est propice à l'improvisation, et ce, même s'ils ne sont pas dans leur village. En effet, j'ai eu l'occasion, lorsque j'ai accueilli à Paris une dizaine de musiciens qui venaient présenter leur musique au public parisien, de voir combien il leur était à la fois facile et indispensable de jouer et de chanter lorsqu'ils en ressentaient l'envie ou le besoin. Il y a eu ainsi des moments musicaux dans les rues ou sur des places, ce qui leur rappelait leur village, mais également dans le métro où ils se plaisaient à partager une ambiance festive avec les usagers parisiens.

D'ailleurs, certains musiciens ou chanteurs d'Ólympos expliquent qu'ils ont des airs réservés pour certaines occasions spécifiques, en fonction des sentiments que l'on veut exprimer, comme par exemple Antónios Pavlídis :

> « Έχουμε διάφορες κατηγορίες σκοπών στην Όλυμπο οι οποίοι τραγουδιούνται (από τους γνωρίζοντες τους κανόνες του γλεντιού και της διασκέδασης) ανάλογα με την περίπτωση. Στη χαρά τραγουδιούνται "χαρμόσυνοι" σκοποί (συνήθως διατονικού και εναρμόνιου γένους) ενώ σε θέματα "λυπητερά" της ξενιτιάς ή ανθρώπων πεθαμένων, τραγουδιούνται "πένθιμοι" σκοποί (συνήθως χρωματικού γένους). Όταν η παρέα των γλεντιστάδων φεύγει από κάποιο σπίτι και πάει κάπου αλλού, οι τραγουδιστάδες τραγουδάνε μαντινάδες με ένα από τους τέσσαρες "φευγάτους" σκοπούς που έχουμε και όταν γίνεται "πατινάδα" (πάντα τη νύχτα) μέσα στα σοκάκια του χωριού, τότε (περνώντας έξω από το σπίτι φίλου, συγγενή ή αγαπητικιάς) τραγουδάνε με το "σκοπό της νύχτας" μαντινάδες για να στείλουν χαιρετίσματα στον ξενιτεμένο φίλο ή συγγενή τους, για να καλωσορίσουν αυτόν που πρόσφατα ήρθε από την ξενιτιά ή για να στείλουν την αγάπη τους στην εκλεκτή της καρδιάς τους[108]. »
>
> « Nous avons à Ólympos plusieurs catégories différentes d'airs, qui se chantent (d'après les règles connus du *glénti* et des divertissements) selon la circonstance. Dans les moments de joie on chante des airs "joyeux" (souvent dans le mode diatonique et enharmonique) alors que dans les thèmes "tristes" de l'exil ou des hommes morts, on chante des airs "de deuil" (souvent dans le mode chromatique). Lorsque le groupe de ceux qui participent au *glénti* quitte une maison pour aller ailleurs, les chanteurs chantent alors des *mantinádes* sur l'un des quatre airs "de départ" que nous avons et lorsqu'il y a une "promenade" (toujours la nuit) dans les ruelles du village, alors (en passant devant la maison d'un ami, d'un parent ou d'une bien-aimée) ils chantent des *mantinádes* sur l'"air de la nuit" pour envoyer des salutations à l'ami qui a émigré ou à des parents, pour saluer celui qui est revenu récemment de l'étranger ou pour adresser son amour à l'élue de leur cœur. »

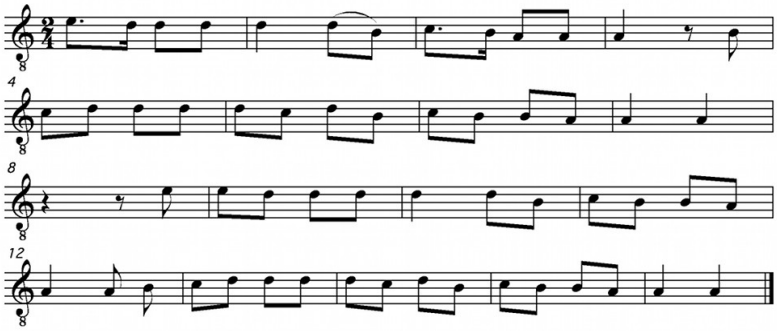
D'autre part, les textes poétiques improvisés lors de ces fêtes sont chantés généralement de manière *kathistá*, surtout lorsqu'il s'agit d'une fête qui se déroule dans un café et sans

[108] Antonios N. Pavlidis, art. cité, p. 216-217.

accompagnement de danse, mais ils peuvent s'accompagner de danse et être ainsi *choreftiká*. Ainsi, lors d'un *glénti* pour une fête patronale où il y aura une partie dansée, les distiques commencent à être improvisé *kathistá*, puis à un moment donné, ils deviennent *choreftiká*, à partir du moment où la danse commence. Il s'agit dans ce cas de la danse lente appelée *káto chorós* (ο κάτω χορός), c'est-à-dire « danse basse », ou encore *sianós* (ο σιανός), prononciation dialectale de l'adjectif *siganós* (σιγανός), lequel signifie simplement « lent »[109].

De manière générale en Grèce, l'improvisation poétique chantée s'exécute sur des mélodies de tempo lent. Cependant, il existe quelques exceptions et notamment, à Ólympos. Il n'est pas rare, en effet, que des chanteurs improvisent sur la musique de la danse rapide appelée *páno chorós* (ο πάνω χορός), autrement dit « danse haute »[110]. Dans ce cas, il existe un air spécifique qui sert à l'improvisation et le processus diffère par rapport au schéma de l'improvisation sur tempo lent[111] (pour entendre l'air, il faut écouter la plage 074 du disque 1).

Fig. 035 : Air spécifique pour l'improvisation sur la danse rapide



Nittis Mélanie, mai 2019

L'improvisation poétique se pratique donc dans un contexte et un cadre très précis, mais qui peut revêtir une grande variété de nuances. Les airs présents dans le répertoire sont la base de cette improvisation, et ils présentent différentes caractéristiques.

I.3.2. Les airs

Il existerait à Ólympos environ soixante-dix airs différents sur lesquels il est possible d'improviser, mais seulement une quarantaine d'entre eux seraient utilisés aujourd'hui. Plu-

[109] Pour les détails concernant l'exécution de cette danse, je renvoie au chapitre VI.
[110] Pour les détails concernant l'exécution de cette danse, je renvoie au chapitre VI.
[111] J'y reviendrai par la suite dans le chapitre II.

sieurs sources écrites mentionnent ce chiffre. Par exemple, l'ethnomusicologue Samuel Baud-Bovy écrit à ce sujet :

> « Οι Ολυμπίτες φημίζονται για τους χορούς και τα τραγούδια τους. Οι ίδιοι καυκιούνται πως έχουν παραπάνω από 60 σκοπούς δικούς τους[112]. »
>
> « Les Olympiotes sont réputés pour leurs danses et leurs chants. Eux-mêmes se vantent d'avoir plus de soixante airs spécifiques à leur village. »

Par ailleurs, plusieurs personnes, que j'ai interrogées à ce sujet, m'ont en effet confirmé l'existence d'un nombre d'airs aussi important. Parmi elles, le pope, papa-Giánnis Diakogeorgíou[113], m'a expliqué que ce nombre de soixante-dix était important et, en même temps, symbolique pour le village. En effet, il m'a précisé que, d'une part, le village d'Ólympos a été créé par soixante-dix familles, qui ont chacune un siège réservé à l'église et, d'autre part, le village comptait soixante-dix moulins à vent pour la production du blé, puisque chaque famille importante avait son moulin. Il a ajouté également qu'il y a eu soixante-dix morts dans le séisme qui a détruit une partie du village en 1848 et enfin, il existe soixante-dix airs pour l'improvisation poétique chantée. La mention de ce nombre soixante-dix apparaît également dans le livre de Geórgios Chalkiás qui écrit :

> « Εντύπωση μας προξενεί η επανάληψη του αριθμού 70: Εβδομήντα οικογένειες γλύτωσαν από τη Βρουκούντα, εβδομήντα νομάτοι χτίσαν την εκκλησία του Χωριού, εβδομήντα ήταν οι σκοτωμένοι από το σεισμό, εβδομήντα και οι σκοποί που τραγουδούσαν[114]. »
>
> « La répétition du nombre 70 nous fait impression : Soixante-dix familles ont été sauvées à Vroukoúnta, soixante-dix personnes ont construit l'église du Village, soixante-dix étaient le nombre des morts du séisme, soixante-dix est aussi le nombre d'airs qui se chantaient. »

De ce fait, qu'il s'agisse d'une simple coïncidence ou bien d'une légende, il est possible de retenir simplement l'idée d'une quantité importante de mélodies.

Il est également important de noter que lors d'une fête au cours de laquelle les hommes improviseront leur distique poétique en chantant sur ces airs, il ne sera donner à entendre qu'un certain nombre de ces airs, qui varie en fonction des musiciens, mais surtout des chan-

[112] Samuel Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων* [Chansons du Dodécanèse], t. 2, *op. cit.*, p. 225.
[113] Au cours d'une discussion que j'ai eue avec lui en avril 2014.
[114] Georgios A. Chalkias, *op. cit.*, p. 21.

teurs présents, car ces derniers ne connaissent pas tous les airs existants et par ailleurs, chacun a ses airs de prédilection. Dans un article, Stávros Stavrianós précise ainsi :

> « Στην Κάρπαθο υπήρχαν πάνω από 70 ή 100 διαφορετικοί σκοποί, αλλά τώρα, με τον καιρό, σε ένα γλέντι αν ακουστούν πάνω από δέκα είναι επιτυχία[115]. »
>
> « À Kárpathos il y avait plus de 70 ou 100 airs différents, mais maintenant, avec le temps, si au cours d'une fête on entend plus de dix airs différents c'est un succès. »

Il est vrai que, au cours des différents *gléntia* auxquels j'ai pu assister, le nombre d'airs différents entendus n'est pas si élevé que cela, puisque plusieurs personnes improvisent sur le même air au cours de la soirée. De plus, après l'enchaînement avec un ou deux autres airs différents, il arrive que l'on revienne souvent à l'un des airs déjà entendus au début. En revanche, il m'est arrivé d'entendre, lors de *gléntia* à la période de Pâques en 2015, des airs que je n'avais jamais entendus auparavant, et qui étaient chantés par des personnes que je voyais participer pour la première fois.

Par ailleurs, j'ai pu constater, dans plusieurs écrits locaux sur la musique ou à travers différents entretiens avec des musiciens, que certains airs portent un nom spécifique alors que d'autres n'ont pas d'appellation particulière.

Lorsqu'il en porte un, le nom donné à un *skopós* peut avoir diverses origines. L'air peut ainsi être qualifié par le moment spécifique où il est chanté généralement. Par exemple, le *skopós tou fevgoú* (ο σκοπός του φευγού), littéralement « air de celui qui part », sert essentiellement à improviser lorsque une personne s'en va, notamment lorsqu'elle émigre. La coutume veut que dans ce cas, on accompagne la personne jusqu'au port où elle doit prendre le bateau, et le long du chemin qu'il faut parcourir entre le village et le port, on improvise donc sur cet air-là. Mais il arrive qu'il soit également interprété pour évoquer, de manière métaphorique, un autre départ, celui d'une personne qui est décédée et donc qui est partie pour l'autre monde, l'Hadès.

Sur cet air, par exemple, durant la fête de Pâques en avril 2015, le jeune Manólis Zoúloufos a improvisé un distique en hommage à Antónis Zografídis, ce grand joueur de *tsampoúna* qui venait de mourir deux mois plus tôt (écoute disque 1 plage 125) :

[115] Stavros Stavrianos, art. cité, [En ligne].

« Όμορφη ήτον η βραδιά ’πόψε στου Φιλιππίδη
Μα την αφιερώσαμε όλοι στο Ζωγραφίδη »

« La soirée a été belle ce soir chez Filippídis[116]
Mais nous l’avons tous dédiée à Zografídis »

Dans de très nombreux cas, le *skopós* porte tout simplement le nom du *tsákisma* (το τσάκισμα) qui est chanté avec le distique. Le *tsákisma*, au pluriel *tsakísmata*, est une sorte d’interjection, dont la taille varie d’un seul mot souvent intraduisible, par exemple *áchi* (άχι), à une expression entière, comme *dyo mou mátia dyo* (δυο μου μάτια δυο, « mes deux yeux »), et qui accompagne l’improvisation du chanteur[117]. Il existe ainsi le *skopós Kyrá mou Panagiá* (ο σκοπός Κυρά μου Παναγιά, air « ma Sainte Vierge »), sur lequel le jeune Fílippas Filippákis a chanté ces vers en avril 2014, durant la fête de Pâques (écoute disque 1 plage 066) :

« Ε Κυρά μου Παναγιά
Πέντε φορές ’ποσχέθηκες πως θεννα μας κεράσεις
Ε Κυρά μου Παναγιά
Μα το μπαλάκι φαίνεται πως σε μέ’ να πετάξεις »

« Éh ma sainte Vierge
Cinq fois tu as promis que tu allais nous offrir à boire
Éh ma sainte Vierge
Mais il semble que tu me renvoies la balle »

Le *skopós* peut porter également le nom de la personne soit qui l’affectionnait tout particulièrement et le préférait aux autres pour chanter, soit qui excellait dans l’interprétation de cet air. On rencontre, par exemple, le *skopós de Konstandárou* (ο σκοπός του Κωνσταντάρου), le *skopós de Nikolís* (ο σκοπός του Νικολή), ou bien encore le *skopós de Filippís* (ο σκοπός του Φιλιππή), ainsi que me l’a expliqué le musicien Giórgos Giorgákis.

Le *skopós* peut aussi avoir le nom du lieu géographique d’où il est originaire : par exemple *othitikós skopós* (ο οθιτικός σκοπός), l’air d’Óthos (village à quelques kilomètres au sud d’Ólympos), ou bien ou encore des sentiments qu’il éveille (par exemple *to páthos* (το πάθος, la passion).

[116] Nom de celui qui tient le café.
[117] Concernant le rôle de ces interjections dans l’improvisation poétique, je renvoie au chapitre suivant.

Toutefois, j'ai pu remarquer que la plupart des airs employés à Ólympos n'ont pas de noms spécifiques même s'ils sont très nombreux. Le musicien Giórgos Giorgákis m'a expliqué pourquoi, selon lui :

> « Ο λόγος που δεν χρησιμοποιούμε τα ονόματα είναι ο τρόπος που γλεντάμε. Δηλαδή, ο λυριστής ακούει κάθε φορά με ποια νότα θα ξεκινήσει ο τραγουδιστής και πού κατευθύνεται μουσικά τη στιγμή που ξεκινάει να τραγουδιέται ο σκοπός χωρίς καμία προσυννενόηση[118]. »
>
> « La raison pour laquelle nous n'utilisons pas de noms est due à la manière dont nous faisons la fête. C'est-à-dire que le joueur de *lýra* entend à chaque fois sur quelle note le chanteur va commencer et où l'on se dirige musicalement au moment où l'air commence à être chanté sans aucune entente préalable. »

Il ajoute par ailleurs que la pratique est différente dans le sud de l'île :

> « Στα κάτω χωριά, […] πολλοί παραγγέλνουν στον λυριστή το σκοπό που θέλουν να παίξει πριν τραγουδήσουν[119]. »
>
> « Dans les villages du sud de l'île, […] beaucoup de personnes commandent auprès du joueur de *lýra* l'air sur lequel ils désirent chanter. »

Ainsi, à Ólympos, le chanteur peut décider de se mettre à chanter sur un air différent de celui que le musicien est en train de jouer, quelque soit la raison – il s'agit d'un air qu'il ne connaît pas, ou bien il ne se sent pas d'improviser sur cet air-là car ce n'est pas son air préféré par exemple – sans que cela pose problème, car le musicien le suit instantanément, dès qu'il a compris de quel air il s'agissait. Il y a donc une part d'imprévu et d'improvisation également sur l'air qui va être chanté, d'autant que cela permet de varier musicalement les heures d'improvisation. Il n'est donc pas utile de nommer les airs puisque l'on ne les joue pas à la demande.

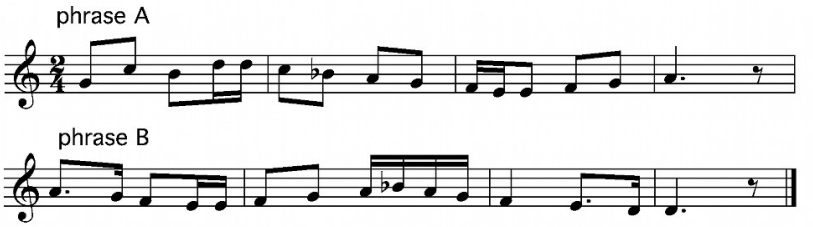
Chaque air est composé de différentes phrases mélodiques. Ces phrases mélodiques présentes dans les *skopoí* sont appelées localement γυρίσματα (*gyrísmata*), autrement dit « ritournelles » en langage musical, et ce mot employé en grec provient du verbe *gyrízo* (γυρίζω) qui signifie « tourner ». Ce nom vient du fait que chaque nouvelle phrase mélodique qui constitue la mélodie apporte un changement ou une variation par rapport à la phrase mélo-

[118] Extrait de l'entretien avec Giórgos Giorgákis réalisé en novembre 2015.
[119] *Ibid.*.

dique qui précède, au moment où elle est interprétée. Les airs sont en rythme binaire et ils comportent généralement une à trois phrases mélodiques de quatre mesures à rythme 2/4[120] chacune, mais il existe malgré tout une grande liberté dans la composition formelle obtenue lorsqu'un *skopós* est interprété. En effet, une phrase mélodique, qu'elle soit chantée ou jouée instrumentalement, peut être répétée autant de fois que cela est nécessaire, soit que l'instrumentiste attende que quelque chanteur prenne la parole, soit que le chanteur décide de répéter une fois de plus ce qu'il vient de chanter. Les phrases mélodiques forment donc un cycle musical qui se réitère.

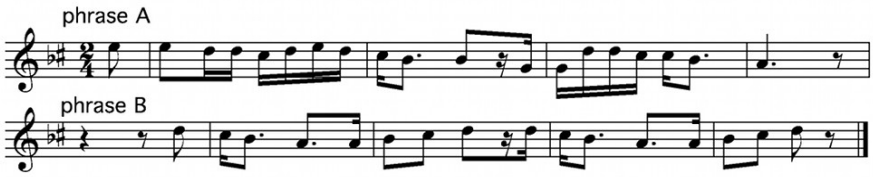
De façon générale, chaque air est constitué d'une à trois phrases mélodiques, mais les plus courants restent les airs qui comportent deux phrases mélodiques. Ces deux phrases mélodiques peuvent être bien distinctes, comme par exemple dans l'air *dyo mou mátia dyo* (σκοπός δυο μου μάτια δυο), ou encore l'air *to chaïdeméno mou* (το χαϊδεμένο μου), où l'on constate la présence d'une phrase mélodique A de quatre mesures et d'une phrase mélodique B, de quatre mesures également :

Fig. 036 : Phrases mélodiques dans l'air *dyo mou mátia dyo*



Nittis Mélanie, janvier 2016

Fig. 037 : Phrases mélodiques dans l'air *to chaïdeméno mou*



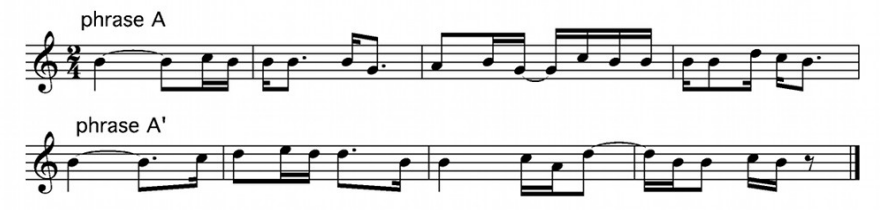
Nittis Mélanie, janvier 2016

Dans certains cas, les deux phrases mélodiques peuvent être apparentées et fonctionnent alors comme une variante l'une de l'autre. C'est le cas par exemple de l'air suivant,

[120] Il est d'usage de transcrire les mélodies – lorsque cela arrive – en rythme 2/4.

qui n'a pas de nom spécifique, et qui est constitué d'une phrase mélodique A et d'une phrase mélodique A' :

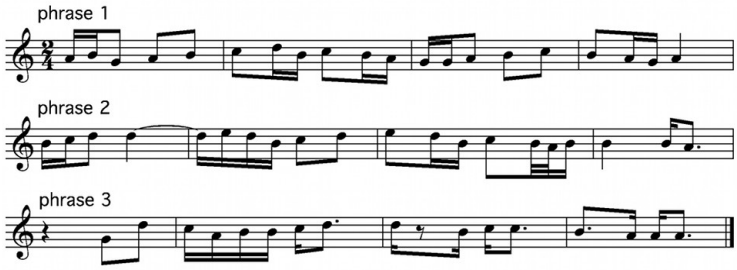
Fig. 038 : Phrases mélodiques dans un air sans nom spécifique



Nittis Mélanie, janvier 2016

Dans les airs composés de trois phrases mélodiques, celles-ci peuvent également présenter des ressemblances, comme dans l'exemple suivant, où les trois phrases mélodiques ont essentiellement une fin similaire, même si l'on peut considérer pour le début des phrases qu'il s'agit de variantes autour des notes principales. Il faut noter que la première phrase mélodique fonctionne seule et est répétée deux fois afin de conserver un caractère binaire, du fait de la présence de trois phrases mélodiques. Les phrases 2 et 3, quant à elles, fonctionnent ensemble et s'enchaînent l'une à l'autre, avec un silence (à la voix) caractéristique d'une mesure entre elles :

Fig. 039 : Phrases mélodiques dans un autre air sans nom spécifique



Nittis Mélanie, janvier 2016

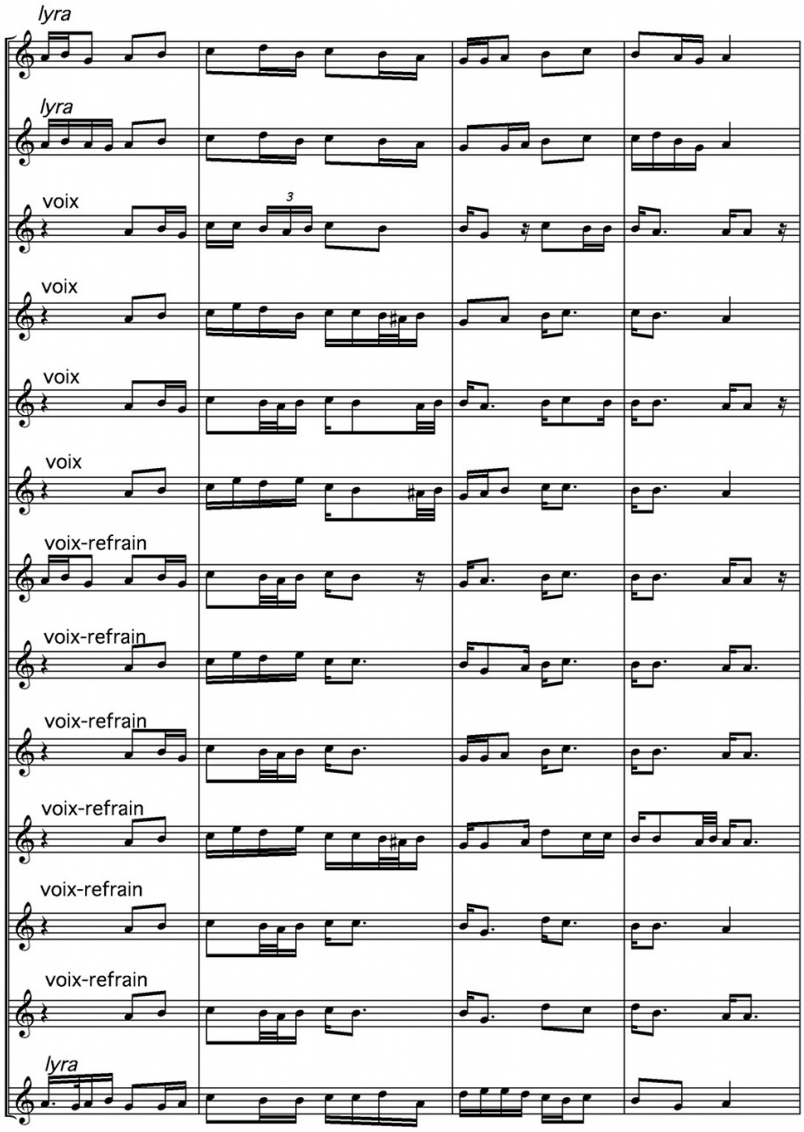
Par ailleurs, il faut noter que l'on rencontre très souvent quelques mesures – en règle générale, de une à deux mesures à 2/4 – qui servent de transition mélodique entre deux airs différents, voire au milieu d'un même *skopós*.

Ce principe de reprise indéfinie de plusieurs airs, que l'on enchaîne pour former une suite, et de transition mélodique, est entièrement lié au fait que la musique est jouée de façon ininterrompue pendant des heures entières. Les instruments, présents pour être au service de la

voix du chanteur qu'ils accompagnent, ont pour rôle non seulement de suivre note à note ce que chante chaque personne, mais également d'assurer le tapis sonore et continu sur lequel les voix, qui sont alors l'instrument premier, vont se faire entendre.

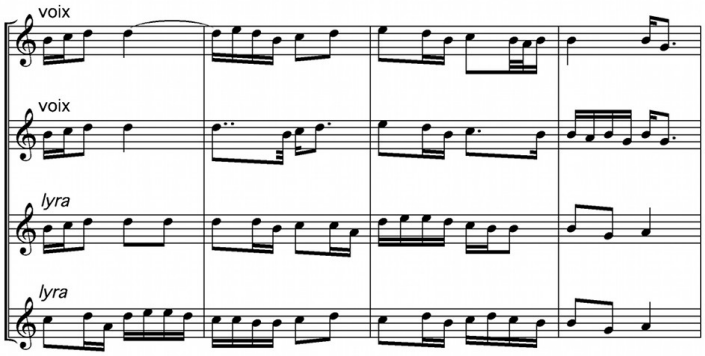
En règle générale, chaque phrase mélodique est chantée et/ou jouée avec de nombreuses micro-variations à chaque itération, ce qui permet d'éviter notamment la monotonie. Chaque instrumentiste ou chanteur apporte ainsi sa touche personnelle à l'exécution d'un *skopós* à l'aide de petits motifs mélodiques de variation que l'on appelle localement *doxariés* (δοξαριές). Même si le terme *doxariés* désigne plus généralement les coups d'archet de l'instrumentiste, ici, en tant que « figures » solistiques improvisées, ces motifs sont présents tant dans l'interprétation instrumentale que l'interprétation vocale des airs. En guise d'exemple, je donne ici sous forme de présentation paradigmatique les différentes variations créées, soit vocalement soit instrumentalement, pour chacune des trois phrases mélodiques de cet air sans nom spécifique, le second dont j'ai parlé plus haut :

Fig. 040 : Variations relevées pour la première phrase mélodique



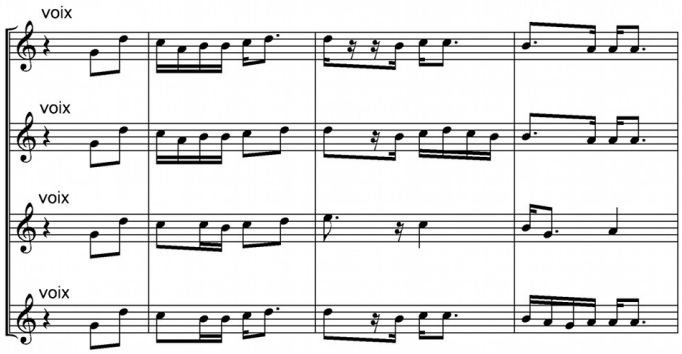
Nittis Mélanie, janvier 2016

Fig. 041 : Variations relevées pour la deuxième phrase mélodique



Nittis Mélanie, janvier 2016

Fig. 042 : Variations relevées pour la troisième phrase mélodique



Nittis Mélanie, janvier 2016

Ces airs sont également sujets à des micro-variations en fonction de la personne qui chante ou qui joue, puisque chacun aura ses propres variantes, mais aussi en fonction de la disposition de cette même personne, qui ne proposera pas forcément la même version à chaque fois. En effet, le chanteur ou l'instrumentiste n'interprètera pas un air de la même façon selon les sentiments qu'il ressent, sa disposition mentale ou bien encore la présence et la participation d'amis plus ou moins proches. Cela est lié aussi au principe même de la musique traditionnelle qui se transmet oralement et qui repose sur la mémoire, ainsi que l'explique Giórgos Giorgákis :

> « Στην παραδοσιακή ή λαϊκή μουσική ο κάθε οργανοπαίχτης αναπόφευκτα αφήνει το προσωπικό του στίγμα, έτσι είναι από τη φύση επειδή παίζει μέσα από τη μνήμη ή γνώση του. Έτσι, αν ακούω τον ίδιο σκοπό παιγμένο από 10 λυριστάδες, ο κάθε ένας θα παίζει με το δικό του τρόπο, με διαφορετικό ύφος. Όπως ο καθένας άνθρωπος έχει τη μοναδικότητά του σε όλες τις άλλες πλευρές της ζωής, το ίδιο ισχύει και με το μουσικό όργανο. Περαιτέρω, ο ίδιος οργανοπαίχτης μπορεί να παίζει με διαφορετικό ύφος ανάλογα με τη στιγμή και τη δική του σωματική ή ψυχική κατάσταση. Παίζουμε διαφορετικά ανάλογα με το μυαλό, τη καρδιά, τα αισθήματα, τη ζωντανιά, τη κόπωση, το κλίμα, τη θερμοκρασία, τη παρέα μας και το κέφι της, το όργανο, κλπ[121]. »

> « Dans la musique traditionnelle ou populaire, chaque instrumentiste laisse inévitablement sa marque personnelle, c'est naturel puisqu'il joue selon sa mémoire ou sa connaissance. Ainsi, si j'entends le même air joué par 10 joueurs de *lýra*, chacun va jouer à sa manière, avec un style différent. Tout comme chaque être humain a sa singularité dans tous les autres domaines de la vie, la même chose est valable avec l'instrument de musique. Ultérieurement, le même instrumentiste peut jouer avec un style différent selon le moment et sa propre disposition mentale et corporelle. Nous jouons différemment en fonction de l'esprit, du cœur, des sentiments, de l'entrain, de la fatigue, du climat, de la température, de notre groupe d'amis et de sa disposition, de l'instrument, etc. »

[121] Extrait de l'entretien avec Giórgos Giorgákis réalisé en juin 2016.

Chaque chanteur ou instrumentiste interprète donc un air à sa manière, qu'il est possible de reconnaître, et Antónios Pavlídis ajoute même que les instrumentistes cherchent à imiter la voix du chanteur lorsqu'ils jouent :

> « Κάθε τραγουδιστής διαμορφώνει τους σκοπούς κατά το κέφι του, προσπαθώντας να "στολίσει" κάθε σκοπό πιο όμορφα από τους άλλους γλεντιστάδες για να εντυπωσιάσει. Άλλωστε η εκτέλεση ενός σκοπού από ένα τραγουδιστή είναι ξεχωριστή και δεν ταυτίζεται με την εκτέλεση κανενός άλλου, όπως είναι μοναδικά και τα δαχτυλικά αποτυπώματα για κάθε άνθρωπο.
> Ο οργανοπαίχτης όταν ερμηνεύει, μιμείται τη φωνή του τραγουδιστή ή πλέκει διαφορτικές φωνές γύρω από τη βασική φωνητική μελωδική γραμμή προσπαθώντας να την πλουτίσει και να την καλλωπίσει ανάλογα με τις καλλιτεχνικές και δεξιοτεχνικές του ικανότητες οι οποίες καθιερώνουν τον οργανοπαίχτη σε "χαρισματικό" ή όχι[122]. »

> « Chaque chanteur arrange les airs selon sa disposition du moment, en essayant de "décorer" chaque air plus joliment que les autres chanteurs pour faire impression. D'ailleurs, l'exécution d'un air par un chanteur est distincte et elle n'est pas identique à celle d'un autre chanteur, comme sont uniques les empreintes digitales de chaque homme.
> L'instrumentiste, lorsqu'il interprète les airs, imite la voix du chanteur ou développe différentes voix sur la mélodie de base chantée, en essayant de l'enrichir et de l'embellir selon ses possibilités techniques et artistiques, lesquelles établissent ou non le "charisme" de l'instrumentiste. »

Il se peut que l'instrumentiste imite la voix du chanteur en jouant, ou bien qu'il joue ce que lui-même chanterait, étant donné qu'il est extrêmement rare de rencontrer un instrumentiste qui ne soit pas chanteur. En revanche, j'ai pu constater qu'un chanteur qui était également musicien, et en particulier joueur de *tsampoúna*, avait tendance à chanter les airs avec plus d'ornementations que les chanteurs qui ne jouent pas d'un instrument, un peu comme si le fait de jouer d'un instrument, et d'avoir l'habitude de varier et d'orner les mélodies que l'on joue, donnait une plus grande aisance dans l'ornementation du chant.

Les échelles utilisées dans les airs sont issues des modes de la musique religieuse byzantine[123]. Celle-ci fonctionne avec huit modes, quatre modes principaux (ο κύριος ήχος, *o kýrios íchos*, « mode principal »), souvent appelés modes authentes en français, et quatre modes plagaux (ο πλάγιος ήχος, *o plágios íchos*, « mode plagal ») qui leur correspondent, lesquels se

[122] Antonios N. Pavlidis, art. cité, p. 214-215.

[123] Pour de plus amples détails concernant les modes byzantins, je renvoie à l'ouvrage de Dimitri Giannelos, *La musique byzantine. Le chant ecclésiastique grec, sa notation et sa pratique actuelle*, Paris : L'Harmattan, 1996, ainsi qu'à celui de Zacharias Paschalides, *Abrégé de théorie et de pratique de la musique byzantine ecclésiastique*, traduit du grec par Andréa Atlanti en 2004, et disponible en ligne à l'URL suivante: http://graeca.mrezha.net/upload/MontrealPsaltiki/GKM_Paedagogical/Paschalides_07bis.pdf.

répartissent en trois genres : diatonique (premier et quatrième modes authentes et plagaux), chromatique (deuxième mode authente et plagal) et enharmonique (troisième mode authente et plagal). Il faut ajouter que l'octave est divisée en 72 parties égales, appelées *mória* (τα μόρια, que l'on traduira ici par « unités ») qui servent à définir les différents intervalles. Les échelles qui découlent de ces modes sont composées avec une série d'intervalles dont les principaux – et ceux qui nous intéressent essentiellement – sont le ton majeur (12 unités, grand ton de l'échelle naturelle), le ton mineur (10 unités, petit ton de l'échelle naturelle), le ton minime (8 unités, demi-ton de l'échelle naturelle), le demi-ton (6 unités, proche du demi-ton de l'échelle tempérée) et des tons augmentés (de 14, 16, 18 ou 20 unités). Les différentes échelles de ces modes sont constituées sur la base de tétracordes, lesquels contiennent toujours 30 unités, et de pentacordes, lesquels ont 42 unités, qui se succèdent en ayant une note commune, ou bien en étant séparés par un ton disjonctif. Il faut ajouter que la première et la dernière note du tétracorde sont stables et que seules les notes situées à l'intérieur de ce tétracorde peuvent être altérées au cours de l'exécution.

C'est donc également ce principe que l'on retrouve dans les différents *skopoí* qui servent pour l'improvisation musicale, à la différence que l'échelle utilisée est souvent d'un ambitus plus restreint que dans la musique religieuse, car il tient de façon générale dans une sixte, laquelle correspond aux notes que les instruments sont capables de produire. Cela est valable spécifiquement pour la cornemuse *tsampoúna*, qui ne peut jouer que six notes du fait de sa facture et, dans une moindre mesure, de la vièle *lýra*. Cette dernière, comme je l'ai expliqué au début de ce chapitre, a connu quelques transformations minimes dans sa facture instrumentale, ce qui permet à l'instrumentiste d'augmenter son ambitus de jeu de quelques notes graves.

Plusieurs musiciens olympiotes, qui ont une connaissance plus ou moins approfondie de la liturgie byzantine et de ses modes, affirment que les modes utilisés dans les *skopoí* sont très proches, voire identiques dans certains cas, des modes byzantins. Par exemple, lors d'une discussion informelle que j'ai eu avec le pope papa-Giánnis alors qu'il me faisait visiter l'église pour m'expliquer son histoire, il m'a précisé que pour lui, les modes utilisés dans les *skopoí* des *mantinádes* étaient vraiment très proches des modes byzantins avec lesquels il est en contact permanent lors de la liturgie. Un autre Olympiote, Antónios Pavlídis, a une opinion

similaire à celle du pope et, dans son article, il explique que la plupart des modes employés correspondent à des modes byzantins :

> « Οι περισσότεροι σκοποί της Ολύμπου και πολλά τραγούδια της από απόψεως μουσικής κατατάσσονται στον πρώτο ήχο της βυζαντινής μουσικής, που ανήκει στο διατονικό γένος και ο οποίος παλιά ονομάζετο "Δώριος" αφού αυτός ήταν ο μουσικός τρόπος έκφρασης των Δωριέων, πράγμα που επιβεβαιώνει την δωρική καταγωγή των κατοίκων της Ολύμπου. Ο δώριος τρόπος μουσικής έκφρασης είναι λιτός, μεγαλόπρεπος και ανδροπρεπής και αυτό δικαιολογεί το γεγονός ότι στο Ολυμπίτικο τραγούδι συμμετέχουν μόνο άνδρες και σπανιότατα γυναίκες […][124]. »

> « La plupart des airs et de nombreuses chansons d'Ólympos, d'un point de vue musical, appartiennent au premier mode de la musique byzantine, qui fait partie du genre diatonique et qui autrefois était appelé "dorien" puisqu'il était le mode d'expression musical des Doriens, élément qui confirme l'origine dorienne des habitants d'Ólympos. Le mode d'expression musical dorien est sobre, majestueux et viril et cela justifie le fait que dans le chant olympiote seulement les hommes participent et très rarement les femmes […]. »

Dans cette citation, Antónios Pavlídis justifie même le fait que les femmes ne participent qu'exceptionnellement au chant lors des *gléntia*, en expliquant que le principal mode employé correspond à ce mode ancien appelé dorien, lequel a un caractère viril qui ne convient donc pas aux femmes.

Parmi les modes de la musique byzantine utilisés dans les airs servant de support à l'improvisation poétique, on rencontre fréquemment le Ier et le IVe modes diatoniques, ainsi que, dans une moindre mesure, le IIIe mode enharmonique, et plus rarement, le IIe mode chromatique. De manière plus précise, il est possible de dire que les airs joués et chantés à Olympos utilisent certaines échelles qui existent pour ces différents modes. Ces échelles peuvent utiliser les mêmes notes et les mêmes agencements de tétracordes et pentacordes, mais ce qui importe pour chaque échelle, ce sont les notes importantes, et elles ne sont pas toujours identiques en fonction des modes. Parmi ces notes importantes figurent la note fondamentale (ou tonique) qui correspond toujours à la note finale, mais pas nécessairement à la première note de l'échelle ; les notes de repos provisoires – qui correspondraient aux différents types de cadences de l'harmonie classique (parfaites, imparfaites ou demi-cadence, rompues, plagales) ; et les sons dominants, autrement dit, les notes sur lesquelles s'appuie la mélodie – que l'on pourrait voir comme les degrés importants de l'échelle.

[124] Antonios N. Pavlidis, art. cité, p. 213.

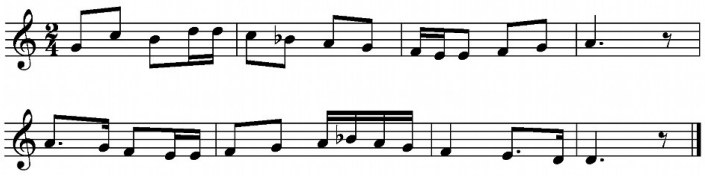
Par exemple, plusieurs airs utilisent une des échelles possibles du Ier mode authente diatonique. C'est le cas de l'air *dyo mou mátia dyo* (σκοπός δυο μου μάτια δυο) qui utilise l'échelle suivante, basée sur la succession de deux tétracordes séparés par un ton disjonctif :

Fig. 043 : Échelle du premier mode authente

Nittis Mélanie, juin 2016

La note fondamentale et finale est le Ré, et les sons dominants sont les notes Ré, Fa, Sol et La. Dans l'utilisation de cette échelle, il arrive fréquemment que la note Si soit abaissée par attraction vers la note La et devienne donc Sib, lorsque l'on a des formules mélodiques descendantes ou bien lorsque la mélodie monte jusqu'au Si et redescend ensuite, et c'est ce qui se passe dans ce *skopós* :

Fig. 044 : Air *dyo mou mátia dyo* dans le premier mode authente

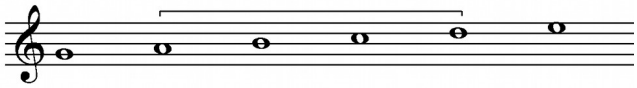


Nittis Mélanie, juin 2016

Par ailleurs, il faut préciser que lorsque la mélodie évolue dans le tétracorde aigu, ce qui est le cas pour la première phrase mélodique de cet air, la note La devient généralement la note fondamentale. Enfin, en ce qui concerne cet air en particulier, il se situe dans une échelle grave, en dehors de l'ambitus canonique de la *tsampoúna*, laquelle ne peut donc pas l'interpréter, d'autant que par rapport à la plupart des airs qui ont pour fondamentale la note La, celui-ci a le Ré pour fondamentale.

En revanche, certains airs utilisent une échelle dérivée de ce premier mode authente, celle du mode appelé *tetráphonos*, car il évolue essentiellement dans le tétracorde aigu de ce premier mode authente, à savoir La-Si-Do-Ré. Sa note fondamentale et finale est le La, et la mélodie qui se chante dans cette échelle ne descend pas plus bas que le Sol qui précède le La. Par exemple, dans l'air dont j'ai présenté plus haut les différentes variantes mélodiques (voir p. 124-125), l'échelle employée est la suivante :

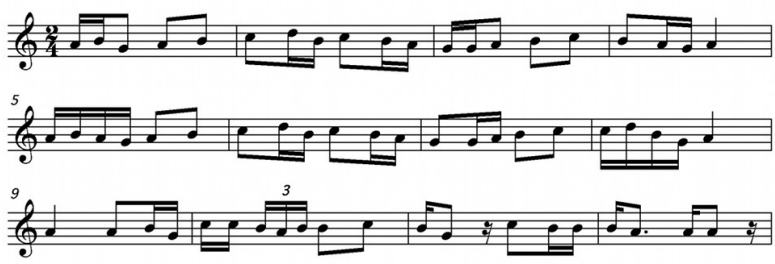
Fig. 045 : Échelle du premier mode *tetráphonos*



Nittis Mélanie, juin 2016

La note fondamentale et finale est donc le La, tandis que les sons dominants sont les notes La, Sol, Do et Ré :

Fig. 046 : Air sans nom spécifique dans le premier mode *tetráphonos*



Nittis Mélanie, juin 2016

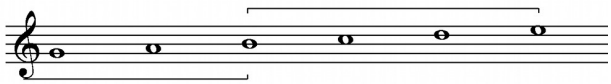
D'autres airs utilisent le mode *varýs* diatonique, un mode dérivé du IIIe mode authente enharmonique et qui utilise une échelle issue du IVe mode diatonique :

Fig. 047 : Échelle du mode *varýs* diatonique

Nittis Mélanie, juin 2016

Cette échelle se caractérise par son développement vers le grave, d'où son nom de *varýs*, et elle se compose de la superposition d'un tétracorde et d'un pentacorde. Dans les exemples d'air que j'ai relevés et qui utilisent ce mode, j'ai pu constater que les phrases mélodiques se développaient dans le haut du mode, avec le déplacement dans l'aigu du tétracorde grave. L'échelle utilisée est donc plus restreinte, même avec l'ajout de notes dans l'aigu, car l'air n'utilise pas toutes les notes du pentacorde :

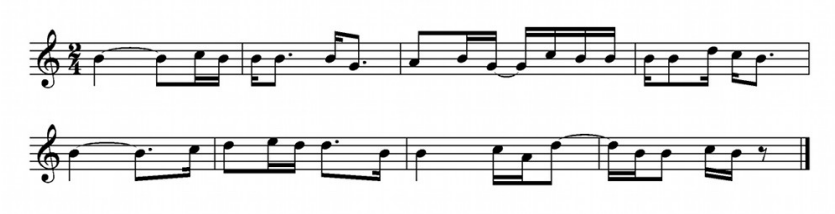
Fig. 048 : Échelle du mode *varýs* diatonique utilisée à Ólympos



Nittis Mélanie, juin 2016

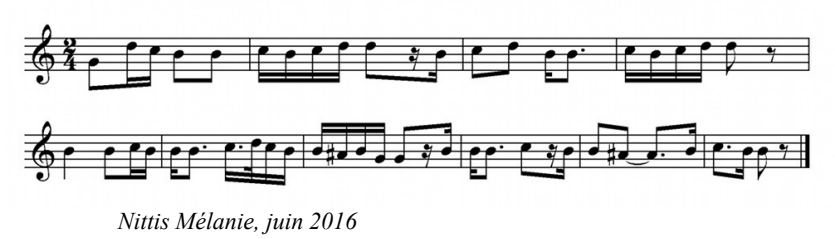
Les airs qui utilisent cette échelle particulière ont comme note fondamentale et finale le Si, et comme sons dominants les notes Si, Ré et Sol. Il arrive souvent que la note La soit attirée par la note Si et qu'elle se retrouve alors diésée. Voici, par exemple, les phrases mélodiques qui composent deux airs différents et qui utilisent cette échelle modale :

Fig. 049 : Premier air sans nom spécifique dans le mode *varýs* diatonique



Nittis Mélanie, juin 2016

Fig. 050 : Second air sans nom spécifique dans le mode *varýs* diatonique



Nittis Mélanie, juin 2016

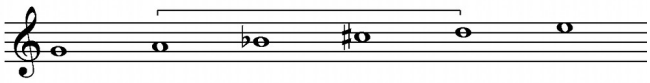
Par ailleurs, il faut noter ici que les airs joués sur une des échelles du IIe mode chromatique ne sont pas interprétables par la *tsampoúna*, car celle-ci ne peut pas jouer le ton augmenté qui est caractéristique de ce mode. En effet, la *tsampoúna* ne peut jouer que les notes naturelles suivantes Sol-La-Si (entre un Si et un Sib de l'échelle tempérée)-Do-Ré-Mi, alors que l'échelle de ce mode, employée à Ólympos, est l'une de celles du IIe mode plagal qui est Sol-La-Sib-Do#-Ré-Mi, avec le tétracorde de base La-Ré et l'intervalle de ton augmenté Sib-Do#, qui correspond dans la musique byzantine à 20 divisions, sachant que l'intervalle Do#-Ré correspond à 4 divisions et qu'il est plus petit que l'intervalle La-Sib, qui est de 6 divisions :

Fig. 051 : Échelle du deuxième mode chromatique

Nittis Mélanie, juin 2016

Un des airs joués dans ce mode-là est, par exemple, l'air *to chaïdeméno mou*, qui se développe sur une échelle un peu moins étendue, puisqu'elle reste dans l'ambitus de sixte, même si la *tsampoúna* ne joue pas ces airs-là :

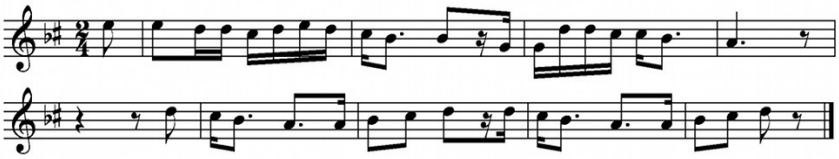
Fig. 052 : Échelle du deuxième mode chromatique employée à Ólympos



Nittis Mélanie, juin 2016

Dans l'échelle de ce mode, la note fondamentale (ou tonique) et la note finale sont identiques, à savoir la note Ré, tandis que la note La fonctionne comme un repos provisoire et les sons dominants sont La, Ré et Sol :

Fig. 053 : Air *to chaïdeméno mou* dans le deuxième mode chromatique



Nittis Mélanie, juin 2016

Tous ces airs servent donc de manière spécifique pour l'improvisation poétique chantée de distiques que l'on appelle à Ólympos *mantinádes* (οι μαντινάδες) au pluriel et *mantináda* (η μαντινάδα) au singulier.

Cette improvisation occupe par ailleurs une très grande place proportionnellement à l'exécution des chants à texte non improvisé. En effet, au cours d'un *glénti* où les hommes chantent en s'accompagnant instrumentalement, il y aura quelques chants à texte non improvisé qui seront exécutés, parmi le grand nombre qui constitue le répertoire d'Ólympos, essentiellement au début et à la fin de la fête, alors que l'improvisation poétique occupera la part la plus importante de la fête, tant en quantité de *mantinádes* improvisées qu'en durée. Et malgré le peu de présence des chants à textes non improvisés, ces derniers ont été préservés dans la tradition orale du village, car ils jouent aussi un rôle important au sein du *glénti*. Manólis Makrís évoque la répartition des chants au cours du *glénti* en ces termes :

> « Η Όλυμπος διέξωσε (τουλάχιστον μέχρι και πριν από λίγες δεκαετίες) το μέγα πλήθος των τραγουδιών της, παρά το γεγονός ότι το μη επώνυμο μέρος της παραδοσιακής διασκέδασης (το τραγούδι της τάβλας, ο συρματικός, ο γονατιστός κλπ.) δεν αποτελεί ούτε το 2%, θα έλεγα, του συνόλου των όσων παίζονται από τα μουσικά όργανα και τραγουδιούνται ή χορεύονται[125]. »

> « Ólympos a sauvegardé (au moins jusqu'à il y a quelques années) la majeure partie de ses chants, malgré le fait que la partie du divertissement traditionnel consacrée aux chants (le chant de table, le *syrmatikós*, le *gonatistós*, etc.) ne constitue même pas 2%, je dirais, de l'ensemble des chants qui sont joués par les instruments de musique et qui sont chantés ou dansés. »

À travers l'explication que nous fournit Manólis Makrís dans cette citation, il est possible également d'éclairer une remarque que l'ethnomusicologue Samuel Baud-Bovy faisait dans les années 1930. Ce dernier écrivait ainsi, à propos des chansons longues et des ballades :

> « Leur place est prise par le distique rimé, improvisé, qui est dans ces îles le seul genre poétique réellement vivant, c'est-à-dire productif[126]. »

En réalité, dans ces régions-là, la chanson longue n'a pas disparu et elle n'est pas remplacée totalement par le distique improvisé. Elle continue d'être transmise et chantée lors des fêtes ; simplement, elle représente une moindre part dans la durée de la fête où l'impression qui reste, à la fin, est que le distique est omniprésent.

Cette improvisation des *mantinádes* est tout un art dont il faut connaître les principes et les caractéristiques afin de le pratiquer, mais aussi de le comprendre.

---

[125] Manolis Makris, *op. cit.*, p. 56.

[126] Samuel Baud-Bovy, *La chanson populaire grecque du Dodécanèse*, t. 1, « Les textes », Paris : Les Belles Lettres, 1936, p. 19.

Chapitre II : L'art de créer les *mantinádes*

Le terme *mantináda* vient du vénitien *mattinata* qui désigne les poèmes chantés au petit matin sous les fenêtres de sa bien-aimée. Ce terme vénitien signifie donc littéralement « aubade » en français. Cette appellation de *mantináda* pour désigner ce type de texte poétique chanté ne se rencontre pas uniquement à Kárpathos. En effet, ce terme est présent également dans d'autres îles du Dodécanèse, ainsi que dans l'île de Crète. L'emprunt au vénitien remonte à l'époque où Venise dominait toutes ces îles, entre le début du XIIIe et le milieu du XVIIe siècles.

Cependant, à Chypre et dans d'autres régions de Grèce, qui connaissent également une pratique traditionnelle d'improvisation poétique chantée, celle-ci porte un autre nom. Par exemple, à Chypre, les distiques improvisés prennent le nom de *tsiattistá* (τα τσιαττιστά), ce qui signifie « vers assortis » puisque le mot est dérivé du verbe *tsiattízo* (τσιαττίζω) qui a le sens de « assortir ». De la même manière, à Naxos, le terme local pour désigner les distiques improvisés – dans cette île, ils sont en vers de huit syllabes – est le terme *kotsákia* (τα κοτσάκια) qui signifie également « vers assortis ». Dans le nord de la Grèce, en Épire, les distiques improvisés prennent le nom de *chavázia* (τα χαβάζια) lorsqu'il s'agit des vers chantés à l'aube à la fin des fêtes. Ce terme vient du mot *chavás* (ο χαβάς), lui-même issu de la langue turque et qui signifie tout simplement « mélodie, air ». Sinon, toujours en Épire, les distiques improvisés sont appelés *stichoplákia* (τα στιχοπλάκια), c'est-à-dire « vers tressés », et ils ont la plupart du temps un contenu amoureux, ainsi que me l'a expliqué Aléxandros Lamprídis, un Épirote qui se rend régulièrement à Ólympos dans le but de réaliser un documentaire.

En revanche, même si le distique improvisé et chanté est présent dans plusieurs régions de Grèce et à Chypre, il prend une dimension particulière dans l'île de Kárpathos où l'obligation de l'improvisation des vers est toujours fortement ancrée dans la pratique, et reste une des conditions primordiales que chacun se doit de respecter. De plus, à Ólympos, l'improvisation poétique chantée des *mantinádes* est un passage obligé pour tout homme, qui se doit de pouvoir et de savoir en improviser lors d'une fête, puisqu'il s'agit d'un élément essentiel que tout le monde attend. C'est ce que Manólis Makrís rappelle dans son ouvrage sur les chants du village d'Ólympos :

« Εξήγησα ήδη ότι το μέγιστο μέρος της διασκέδασης καλύπτουν οι μαντινάδες. Μέσα απ' αυτές έχει την ευκαιρία ο τραγουδιστής να εκφράσει με τρόπο σαφή, σύντομο και "ποιητικό" κάθε σκέψη του και κάθε συναίσθημα. Η θεσμοθετημένη από τα έθιμα υποχρέωση όλων να "τραγουδήσουν" (που σημαίνει: να στιχουργήσουν για την απόλυτα ειδική περίπτωση τη μαντινάδα και να την τραγουδήσουν σ' έναν από τους πολλούς παραδοσιακούς σκοπούς) στα πλαίσια μιας σοβαρότατης διαδικασίας, με το παρευρισκόμενο κοινό ν' αποτελεί αυστηρό κριτή, η προσπάθεια ανάδειξης των καλών στιχοπλόκων (και κατά δεύτερο λόγο των καλλίφωνων), δημιουργούν ένα κλίμα, που δεν μπορούν ασφαλώς να το σηκώσουν τα γνωστά πολύστιχα τραγούδια, των οποίων η λειτουργική αξία περιέρχεται πια σε δεύτερη μοίρα. Γι' αυτό δεν υπάρχουν στην Όλυμπο πολύστιχα τραγούδια, που το κείμενό τους να είναι στιχουργημένο ειδικά για τους γάμους, τα βαφτίσια, τις ονομαστικές εορτές κλπ. (με εξαίρεση τα θρησευτικά τραγούδια και τα κάλαντα). Για όλες αυτές τις ειδικές περιπτώσεις υπάρχει η μαντινάδα. Οι μαντινάδες αποτελούν ένα τεράστιον κεφάλαιο της λαϊκής ποίησης της Ολύμπου, το σημαντικότερο από λειτουργική άποψη […][127]. »

« J'ai déjà expliqué que les *mantinádes* couvrent la plus grande partie de la fête. À travers elles, le chanteur a l'occasion d'exprimer de manière réfléchie, immédiate et "poétique" chacune de ses pensées et chacun de ses sentiments. L'obligation quasi institutionnalisée dans les coutumes que tous "chantent" (ce qui signifie : qu'ils créent une *mantináda* pour n'importe quelle sorte de situation et qu'ils la chantent sur un des nombreux airs traditionnels) dans le cadre d'un divertissement des plus sérieux, avec les personnes présentes qui constituent un juge sévère, ainsi que la tentative de montrer les meilleurs versificateurs (et dans une seconde mesure ceux qui ont une belle voix), créent un climat que ne peuvent pas arriver à tenir de manière sûre les longues chansons connues, dont la valeur fonctionnelle passe au second plan. C'est la raison pour laquelle, à Ólympos, il n'y a pas de chansons longues dont le texte soit composé spécifiquement pour les mariages, les baptêmes, les fêtes du patronyme, etc. (à l'exception des chants religieux et des *kálanta*). Pour toutes ces situations spécifiques, il existe la *mantináda*. Les *mantinádes* constituent un immense chapitre de la poésie populaire d'Ólympos, le plus important selon un point de vue fonctionnel […]. »

Ainsi, les distiques improvisés constituent la part la plus importante et la plus significative du répertoire musical et poétique d'Ólympos, puisqu'on les rencontre dans toutes les circonstances. Par ailleurs, les éléments qui caractérisent les *mantinádes* sont nombreux, mais ils sont tous nécessaires en même temps, afin de pouvoir créer ces miniatures.

II.1 : Les caractéristiques des mantinádes

Afin d'être pleinement réussies, les *mantinádes* répondent à toute une série de règles lors de leur création, mais ces règles demeurent implicites, même si chacun se doit de les

[127] Manolis Makris, *op. cit.*, p. 62.

connaître et de les respecter. Les caractéristiques sont liées à la langue employée, au type de vers improvisé et à la forme spécifique de la *mantináda* qui est un distique assonancé. Par ailleurs, la question de l'improvisation poétique, lorsqu'elle est chantée, répond à d'autres règles formelles qui prolongent chaque distique en incluant des répétitions. De plus, il ne faut pas oublier la question essentielle des thèmes poétiques qui sont développés au cours de la performance.

II.1.1. La langue

Comme dans la plupart des régions de Grèce où l'on peut rencontrer cette pratique, les vers sont improvisés en dialecte local et non en grec démotique standard (ou grec moderne), lequel est parlé à travers toute la Grèce et enseigné à l'école. La langue dialectale parlée à Ólympos, comme d'autres dialectes, présente ainsi des particularités phonétiques, morphologiques, syntaxiques et lexicales. Ces différences locales rendent la compréhension de la langue plus difficile pour quelqu'un qui ne les connaît pas. Dans chaque région, la langue dialectale joue un rôle de marqueur identitaire et en même temps, montre l'attachement profond à un lieu. Ces particularités affectent essentiellement trois aspects de la langue : la phonétique, la morphologie et le lexique, dont je vais à présent donner quelques exemples[128].

D'un point de vue phonétique, on rencontre fréquemment la chute des consonnes « *v* » (β), « *d* » (δ) et « *g* » (γ) entre deux voyelles. Par exemple, on trouve ainsi le terme de « *to paiḯ* » (το παιί) pour « *to paidí* » (το παιδί, l'enfant), ou bien « *to traoúï* » (το τραούι) au lieu de « *to tragoúdi* » (το τραγούδι, la chanson), ou encore « *foásai* » (φοάσαι) à la place de « *fovásai* » (φοβάσαι, tu as peur).

D'autre part, on rencontre très souvent également un « *n* » ajouté à la fin d'un mot et qui s'intercale ainsi entre deux mots, afin d'éviter le hiatus entre les deux voyelles. On trouve, par exemple, « *kórin agapó* » (κόρην αγαπώ, j'aime une jeune fille) pour pallier la rencontre entre les sons « i » et « a » dans « *kóri agapó* ».

[128] Pour plus de détails, je renvoie à l'ouvrage de Konstantinos Minas, *Τα γλωσσικά ιδιώματα της Καρπάθου* [Les caractéristiques linguistiques de Karpathos], Rhodes : Collectivité Préfectorale du Dodécanèse/Syllogos Pankarpathiote de Rhodes, 2e édition, 2002.

De plus, j'ai pu constater l'absence de sonorisation qui existe en grec moderne standard lorsque la consonne « n » (ν) rencontre un « p » (π), un « t » (τ), ou un « k » (κ). Ainsi, on ne dira pas « ston dópo » (στον τόπο) avec une sonorisation du « t » en « d », mais on entendra « sto tópo » (στο τόπο), ce qui s'écrira la plupart du temps « stot tópo » (στοτ τόπο), avec une transformation du « n » final qui devient comme la consonne suivante.

Au niveau de la morphologie, on rencontre à Ólympos des terminaisons verbales différentes de celles du grec moderne standard. On a ainsi une terminaison en -*ome* (-ομε) au lieu de -*oume* (-ουμε) à la première personne du pluriel, que ce soit dans les formes du futur ou du subjonctif présent, comme dans *na giortásome* (να γιορτάσομε) pour *na giortásoume* (να γιορτάσουμε, que nous célébrions), ou bien *na glentísome* (να γλεντίσομε) à la place de *na glentísoume* (να γλεντίσουμε, que nous fassions la fête).

On rencontre également dans la conjugaison, à la troisième personne du pluriel, une terminaison en -*oúsi* (-ούσι) au lieu de -*oún* (-ούν), à la fois pour les formes du futur ou du subjonctif présent des verbes médio-passifs, comme, par exemple, avec *na pantreftoúsi* (να παντρευτούσι) au lieu de *na pantreftoún* (να παντρευτούν, qu'ils se marient). De la même façon, cette même terminaison en -*ousi* (-ουσι), qui se distingue toutefois de la précédente par le fait qu'elle ne porte pas l'accent tonique, se rencontre également au lieu de -*oun* (-ουν), mais cette fois pour les formes du futur ou du subjonctif présent de la troisième personne du pluriel des verbes actifs. Par exemple, nous trouverons des formes telles que *pínousi* (πίνουσι) pour *pínoun* (πίνουν, ils boivent).

En ce qui concerne l'aoriste, on rencontre la terminaison en -*asi* (-ασι) pour la troisième personne du pluriel, au lieu de la terminaison en -*an* (-αν), comme avec la forme *epomeínasi* (επομείνασι) pour *epómeinan* (επόμειναν, ils sont restés).

De plus, on peut constater que l'augment, caractéristique de ce temps, est présent à toutes les personnes, même lorsqu'il n'est pas nécessaire, mais également à des temps où d'ordinaire, il disparaît. En effet, en grec, dans la conjugaison des verbes actifs au temps de l'imparfait et du passé simple (aoriste), on a un déplacement de l'accent tonique qui se retrouve sur l'antépénultième syllabe. On dit donc, par exemple, *diávasa* (διάβασα, j'ai lu) pour

le verbe lire (*diavázo* – διαβάζω). Certains verbes qui ne se composent que de deux syllabes prennent alors un augment, c'est-à-dire une voyelle qui est ajoutée au début du mot afin de porter l'accent tonique nécessaire. C'est le cas par exemple du verbe *káno* (κάνω, je fais), qui devient *ékana* (έκανα, j'ai fait). Cet augment disparaît au cours de la conjugaison, lorsqu'il n'est plus nécessaire, ce qui est le cas pour les première et deuxième personne du pluriel. On dit alors *káname* (κάναμε, nous avons fait) et *kánate* (κάνατε, vous avez fait). Dans le cas du dialecte employé à Ólympos, comme dans les dialectes de d'autres régions grecques, l'augment persiste même pour ces personnes du pluriel. Par exemple, on dit *eperásame* (επεράσαμε, nous avons passé) au lieu de dire *perásame* (περάσαμε).

Sur le plan lexical, enfin, il existe un vocabulaire particulier qui présente, dans certains cas, des similitudes avec celui du dialecte crétois de l'île voisine. Parmi ce vocabulaire spécifique, j'ai pu rencontrer, dans les chants et les *mantinádes* que j'ai enregistrées, le terme *ta ouniá* (τα ουνιά) pour désigner « les montagnes » (*ta vouná* – τα βουνά en grec standard), *thoró* (θωρώ) pour *vlépo* (βλέπω, voir), *cholió* (χολιώ) pour *stenochorioúmai* (στενοχωριούμαι, s'en faire), *aneméno* (ανεμένω) pour *periméno* (περιμένω, attendre), *amónno* (αμώννω) pour *orkízomai* (ορκίζομαι, jurer/prêter serment). Toutefois, certains de ces mots ne sont pas spécifiques au dialecte employé à Ólympos, mais se retrouvent également dans d'autres dialectes, voire, dans certains cas, dans l'usage d'un langage poétique. Par ailleurs, de nombreux mots viennent, d'une part, de la langue turque, comme par exemple *to midérin* (το μιντέριν, le canapé) du turc « minder », *o ondás* (ο οντάς) du turc « oda » pour *to domátio* (το δωμάτιο, la pièce/la chambre) et d'autre part, de la langue italienne, ainsi qu'il est fréquent dans les dialectes des îles qui ont connu une domination vénitienne ou italienne. Je peux citer en exemple le verbe *agantáro* (αγαντάρω, « supporter, tenir bon ») qui vient de l'italien « agguantare », ou encore le terme *vórta* (βόρτα, « ritournelle musicale rapide, promenade, tour ») qui est issu de l'italien « volta », emprunt présent par ailleurs en grec standard sous la forme de *vólta* (η βόλτα).

Par ailleurs, il est très fréquent de rencontrer localement des mots qui subissent un déplacement d'accent par rapport au terme employé dans la langue grecque standard, et dont

l'usage se fait en parallèle avec le mot standard, en fonction du besoin au cours de l'improvisation des vers. Par exemple, c'est le cas de la grande majorité des prénoms masculins en usage dans le village, dont il est extrêmement fréquent de trouver la forme locale à la place de la forme standard. On emploie ainsi *o Filippís* (ο Φιλιππής) pour *o Fílippas* (ο Φίλιππας) ; *o Kostís* (ο Κωστής) pour *o Kóstas* (ο Κώστας) ; *o Orgís* (ο Ωργής) pour *o Giórgos* (ο Γιώργος) ; *o Michalís* (ο Μιχαλής) pour *o Michális* (ο Μιχάλης) ; *o Nikolís* (ο Νικολής) pour *o Níkos* (ο Νίκος) ; ou encore *o Manolís* (ο Μανωλής) pour *o Manólis* (ο Μανώλης). De plus, on rencontre fréquemment, dans les distiques improvisés, les noms de famille pour désigner les personnes, plutôt que les prénoms, phénomène qui est courant dans d'autres régions de Grèce.

Par ailleurs, la langue poétique locale conserve néanmoins des phénomènes qui ne sont pas dialectaux, comme celui de la synizèse qui est une caractéristique de la langue grecque en général. Les poètes font un usage indifférent de termes et de leur variante populaire, en fonction du besoin de l'accentuation des syllabes. Par exemple, pour désigner la Vierge, à côté de *i Panagía* (η Παναγία) – mot de quatre syllabes avec accent sur la pénultième –, les Olympiotes utilisent aussi la forme populaire *i Panagiá* (η Παναγιά) – terme qui ne compte plus que trois syllabes et qui est accentué sur la finale – ; ou bien, pour le mot « santé », au lieu d'utiliser le terme *i ygeía* (η υγεία) – mot de trois syllabes avec accent sur la pénultième –, ils emploient la forme populaire de *i ygeiá* (η υγειά) ou encore *i geiá* (η γειά) – lequel terme est un monosyllabe accentué.

Enfin, il est très courant de rencontrer des élisions, qui sont également une caractéristique de la langue grecque en général. Ces élisions portent sur des noms ou des verbes, ce qui permet, dans le langage poétique des distiques improvisés, de pouvoir jouer sur le nombre de syllabes du vers, tout en restituant l'aspect du langage parler du quotidien. Ainsi, il n'est pas rare de trouver, par exemple, *'nai* ('ναι) pour *eínai* (είναι, il est ou ils sont), *to 'cho* (το 'χω) pour *to écho* (το έχω, je l'ai), ou encore *efían'* (εφύαν') pour *fígane* (φύγανε, ils sont partis).

II.1.2. Le mètre poétique des mantinádes : vers et assonance

À Kárpathos, les vers qui sont improvisés sont des vers iambiques de quinze syllabes, appelés *iamvikós decapentasýllavos stíchos* (ο ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος στίχος) en grec.

Nous trouvons aussi fréquemment ce vers sous la dénomination de vers politique, *politikós stíchos* (ο πολιτικός στίχος). En ce qui concerne la signification précise de cet adjectif, les scientifiques ne sont pas tous d'accord sur ce point et il existe principalement deux versions. La première est que le terme « politikós » signifie tout simplement « qui vient de la Póli (η Πόλη), la Ville, autrement dit Constantinople », où la présence de ce vers est attestée depuis longtemps. C'est ce qu'explique, par exemple, Denis Kohler lorsqu'il mentionne que ce vers est une des principales caractéristiques de la chanson populaire :

> « Quelles sont les caractéristiques fondamentales de la chanson folklorique ? Elle repose sur le vers de quinze syllabes (8/7), dit "vers politique" – parce qu'originaire de Constantinople, la "Polis" – et qui sera le vers-roi de la poésie populaire grecque. Le plus proche du rythme même de la sensibilité grecque, il sera repris à la chanson folklorique par des poètes aussi importants que Solomos, Palamas, Sikelianos et Séféris, ayant ainsi connu une longévité de près de neuf siècles, à partir du moment capital où le rythme poétique grec de prosodique devint accentuel[129]. »

La seconde version, quant à elle, voit dans l'usage de ce terme *politikós* un équivalent à l'adjectif *dimotikós*, c'est-à-dire « populaire », et dans le sens de « quelque chose du quotidien », et vraisemblablement par opposition à des vers utilisés dans une poésie plus érudite. C'est ainsi que Mario Vitti explique que certains auteurs utilisent « le vers "politique" pour dire les choses de la vie ». Il prend l'exemple d'un écrivain byzantin érudit, Michaḯl Glýkas (mort en 1204), et précise en parlant du célèbre poème qu'il a composé en vers politiques :

> « Il a très vraisemblablement utilisé la langue vulgaire de volonté délibérée, pleinement conscient du mépris que les écrivains instruits, atticistes, vouaient à la langue du peuple. Même la nouvelle métrique populaire, fondée sur l'accentuation des syllabes, était objet de risée, car elle était considérée comme basse et plébéienne, barbare pour tout dire, en regard de la seule et unique métrique digne des personnes cultivées : la métrique antique fondée sur la durée des syllabes. Ce mépris des gens instruits perce sous le qualificatif attribué à la versification accentuée du peuple : de même que le grec parlé par le peuple était qualifié de "vulgaire", de même le vers dont il se sert sera appelé "πολιτικός", "politique", c'est-à-dire public, dans le sens où on l'emploie pour parler des courtisanes, la fille "publique" étant elle aussi appelée "πολιτική". Et pourtant, le vers accentué, "politique" par excellence, de quinze syllabes, coupé par une césure (8+7 syllabes), coïncidait avec le vers utilisé quelquefois dans ses hymnes par le grand poète religieux du VIIe siècle, Romanos le Mélode. Telle était du moins l'opinion répandue au début de notre siècle. Mais des auteurs du XIXe siècle, comme A. R. Rangávis,

[129] Denis Kohler, *La littérature grecque moderne*, Paris : Puf, coll. « Que sais-je ? », 1985, p. 12.

assuraient que la métrique du vers "politique" correspondait à certains vers de la métrique classique[130]. »

Dans un article issu de sa communication aux rencontres organisées par le département de linguistique de l'université de Thessalonique, Charálambos Symeonídes[131] établit la liste des études existantes sur ce sujet et qui se classent en deux catégories : celle des auteurs pour qui cet adjectif correspond à *astikós* (αστικός), c'est-à-dire « civil », ou *koinós* (κοινός), autrement dit « commun, public », lesquels sont les plus nombreux, et celle qui regroupe les auteurs qui soutiennent que ce terme de *politikós* (πολιτικός) est équivalent à *polítikos* (πολίτικος), c'est-à-dire « originaire de Constantinople ». Il explique :

> « Οι ερμηνείες που δόθηκαν στη λέξη "πολιτικός" του πολιτικού στίχου […] μπορούν να ενταχθούν στις εξής γενικές κατηγορίες. 1: Πολιτικός=αστικός, κοινός. Η κατηγορία αυτή περιλαμβάνει τους περισσότερους ερευνητές. Ήδη ο Henrichsen στα 1839 δέχεται ότι η λέξη "πολιτικός" σημαίνει "αστικός, κοινός, καθημερινός, δημοφιλής" σε αντίθεση με το "έντεχνος, ποιητικός" τέτοιοι τονικοί στίχοι ονομάστηκαν πολιτικοί, "quasi civiles et populares", γιατί είχαν περισσότερη ομοιότητα με τον πεζό λόγο. […] 2: πολιτικός=νεοελληνικό πολίτικος, δηλαδή της Κωνσταντινούπολης. Τη γνώμη αυτή τη διατυπώνει ο Goar, που στα σχόλια στο Κωδινό, *De officiis* […], λέγει ότι οι πολιτικοί στίχοι ονομάζονται έτσι, γιατί έχουν ως πατρίδα τους την Πόλη[132]. »

> « Les traductions qui ont été données au mot "politikós" du vers politique […] peuvent être regroupées dans les catégories suivantes. 1 : Πολιτικός=civil, commun. Cette catégorie comporte la majorité des chercheurs. Déjà Henrichsen en 1839 affirme que le mot "politikós" signifie "civil, commun, quotidien, populaire" par opposition avec "savant, poétique" ; de tels vers accentués s'appelaient politiques, "presque civils et populaires", parce qu'ils avaient une plus grande ressemblance avec la prose. […] 2 : πολιτικός=le moderne πολίτικος,, c'est-à-dire de Constantinople. Ce point de vue est soutenu par Goar qui, dans les commentaires du Codino, *De officiis* […], dit que les vers politiques s'appellent ainsi, parce qu'ils ont pour patrie la Ville. »

De nombreux érudits byzantins utilisaient donc ce terme de manière péjorative et c'est pour cette raison qu'Ilías P. Voutierídis préfère ne pas utiliser cette appellation de « politikós » pour le vers de quinze syllabes :

---

130 Mario Vitti, *Histoire de la littérature grecque moderne*, Paris/Athènes : Hatier/Kaufmann, 1989, p. 18.

131 Charalambos P. Symeonides, « Η ερμηνεία της ονομασίας "πολιτικός στίχος" » [La signification de l'appellation "vers politique"], dans *Μελέτες για την ελληνική γλώσσα* [Études pour la langue grecque], Actes de la 2e rencontre annuelle du Département de Linguistique de la Faculté de Philosophie de l'Université Aristote de Thessalonique du 4 au 6 mai 1981, Thessalonique : Frères Kyriakidis, 1982, p. 229-243.

132 *Ibid.*, p. 232-234.

> « Από τους Έλληνες ο Η. Βουτιερίδης προτιμά την ονομασία δεκαπεντασύλλαβος, γιατί υποθέτει ότι το όνομα "πολιτικός" (=λαϊκός, κοινός) το χρησιμοποίησαν οι βυζαντινοί για να αποτρέψουν τη χρήση του υπέρ άλλων τονικών μέτρων[133]. »

> « Parmi les Grecs, I. Voutierídis préfère l'appellation de vers de quinze syllabes, parce qu'il suppose que le nom "politique" (=populaire, commun) était employé par les Byzantins pour dissuader de s'en servir en faveur des autres vers accentués. »

Tout comme la signification du terme "politikós" divise les théoriciens bien des siècles plus tard, cette question de la considération ou non de ce vers, qui tient compte non plus de la longueur des syllabes comme dans l'Antiquité mais de l'accent tonique des syllabes, divisaient les Byzantins eux-mêmes :

> « But tonic metrical structure was known in Byzantine poetry no earlier than the tenth century, the date to which the first experiments with fifteen-syllabe, so-called political line have been ascribed. Like the vernacular idiom, political verse was ambiguously received in literary circles. Purists refused to acknowledge it as a legitimate meter, regarding it as suitable, with a simplified vocabulary, only for a didactic function. Members of the Comnenian aristocraty, in contrast, evidently found the fifteen-syllabe verse quite attractive. Tzetzes complained that his noble customers expected his poem to be write in political verse[134]. »

> « Mais la structure métrique accentuée n'était pas connue dans la poésie byzantine avant le 10e siècle, l'époque où les premières expérimentations avec le vers de quinze syllabes, appelé aussi vers politique, ont été recensées. Tout comme le langage vernaculaire, le vers politique a été reçu de manière ambiguë dans les cercles littéraires. Les puristes refusaient de le reconnaître comme un mètre légitime, le considérant comme utile, avec un vocabulaire simplifié, seulement pour des fonctions didactiques. Par opposition, des membres de l'aristocratie des Comnène, trouvaient réellement le vers de quinze syllabes très intéressant. Tzetzes s'est plaint que ses auditeurs nobles s'attendaient à ce que ses poèmes soient écrits en vers politique. »

Par ailleurs, outre cette dénomination de « vers politique » qui pose question, l'origine même de ce vers de quinze syllabes est un sujet de discussions. Ainsi, Charálambos Symeonídes mentionne qu'il existe principalement trois écoles différentes, quant à l'explication de l'origine du vers[135]. La première pense que ce vers de quinze syllabes est issu d'un mètre antique, soit le tétramètre trochaïque, soit le tétramètre iambique, soit le trimètre iambique.

---

[133] *Ibid.*, p. 233.

[134] Aleksander Petrovitch Kazhdan et Ann Wharton Epstein, *Change in Byzantine Culture in the Eleventh and Twelfth Century*, Bekerley/Los Angeles/Londres : University of California Press, 1985, p. 85.

[135] Voir Charalambos Symeonides, art. cité, p. 230-232.

C'est la thèse soutenue par des chercheurs tels que Rudolph Johannes Frederik Henrichsen, Karl Krumbacher ou encore Stílpon Kyriakídis. Ils s'appuient sur le fait qu'un érudit du XIIe siècle, Eustáthios Thessaloníkis le mentionnait déjà dans l'un de ses écrits[136]. La deuxième est persuadée que ce vers de quinze syllabes a pour origine le vers latin trochaïque connu sous le nom de *versus quadratus*. Cette thèse est soutenue principalement par Michael J. Jeffreys dans l'un de ses articles[137]. Enfin, la dernière école défend l'idée que ce vers de quinze syllabes a pour origine le vers de huit syllabes. C'est ainsi que Samuel Baud-Bovy, à travers une analyse détaillée, en arrive à la conclusion que les vers de quinze syllabes sont formés sur la composition de deux octosyllabes, l'un qui est acatalecte et l'autre qui est catalectique :

> « À la base de tous ces vers se trouve un *octosyllabe*, le vers qui […] est le plus naturel au Français, au Grec aussi, semble-t-il. Les heptasyllabes ne sont que des octosyllabes catalectiques, et nos « grands vers » sont faits du balancement de deux octosyllabes, l'un acatalecte, l'autre catalectique[138]. »

Línos Polítis pense de la même manière que la base du vers de quinze syllabes est le vers iambique de huit syllabes.

Quoi qu'il en soit, il n'en reste pas moins que l'appellation « iambique » donnée à ce vers de quinze syllabes semble inappropriée puisque les mètres antiques comme l'iambe, le trochée, le dactyle, etc. sont des dénominations réservées pour qualifier les mètres composés de pieds et non de syllabes, puisque chaque pied comporte deux à trois syllabes, et que cette terminologie devrait être réservée aux alternances de syllabes brèves ou longues dans le vers antique. Toutefois, Benoît de Cornulier précise que cette métrique quantitative peut influencer la métrique accentuelle qui est basée, elle, sur la distinction entre des syllabes accentuées et des syllabes non accentuées :

> « La métrique dite *quantitative* de la littérature latine ou grecque ancienne distingue les syllabes ou voyelles selon ce qu'on appelle leur "durée" ou "quantité" : "longues" ou "brèves". […] La *métrique accentuelle* peut ressembler à la quantitative, les syllabes principales y étant des syllabes phonologiquement accentuées […][139]. »

---

[136] Eustathios Thessalonikis, *Παρεκβολαί εις την Ομήρου Ιλιάδα* [Commentaires sur l'*Iliade* d'Homère], édition établie par Johann Gottfried Stallbaum, t. 1, Leipzig : Weigel, 1827.

[137] Michael J. Jeffreys, « The Nature and the Origins of the Political Verse », dans *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 28, 1974, p. 142-195.

[138] Samuel Baud-Bovy, *La chanson populaire grecque du Dodécanèse*, t. 1, *op. cit.*, p. 83.

[139] Benoît de Cornulier, *Art Poëtique. Notions et problèmes de métrique*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, coll. « IUFM », 1995, p. 112.

Dans le cas des vers poétiques basés sur la syllabisation et relevant de la métrique accentuelle, comme le vers de quinze syllabes, le terme de « iambique » caractérise plutôt le rythme du vers. Autrement dit, un vers qui porte des accents toniques sur des syllabes paires sera considéré comme iambique, tandis qu'un vers qui a des accents toniques sur des syllabes impaires sera nommé « trochaïque ». C'est ce qu'explique Peter Mackridge, qui mentionne la différence entre les vers antiques et modernes, et qui prône une entente sur la définition des termes que l'on emploie, différente selon qu'elle concerne le vers antique ou le vers moderne :

> « Το ότι υπάρχει βασική διαφορά μεταξύ αρχαίων και νέων μέτρων δε σημαίνει ότι πρέπει οπωσδήποτε να πετάξουμε στην θάλασσα την καθιερωμένη και πολύ χρήσιμη κλασική ορολογία ("ιαμβικός", "τροχαϊκός", κτλ.), αρκεί να συνεννοηθούμε για το πραγματικό της νόημα προκειμένου για τη νεοελληνική μετρική –αρκεί δηλαδή να συμφωνήσουμε ότι "ιαμβικός στίχος" δε σημαίνει "στίχος αποτελούμενος από ιαμβικούς πόδες, στον οποίο η πρώτη συλλαβή είναι βραχεία και η δεύτερη μακρά", ούτε "στον οποίο τονίζεται κάθε ζυγή συλλαβή", αλλά, αντίθετα, "στίχος όπου ο τελικός τόνος πρέπει να πέφτει σε ζυγή συλλαβή, και όπου οι άλλοι τόνοι έχουν την τάση να αποφεύγουν τις μονές συλλαβές"[140]. »

> « Le fait qu'il existe une différence de base entre les mètres anciens et les modernes ne signifie pas qu'il faille à tout prix jeter à la mer la terminologie classique établie et très employée ("iambique", "trochaïque", etc.), il suffit de s'entendre sur sa signification effective pour la métrique néo-hellénique – c'est-à-dire qu'il suffit de se mettre d'accord que "vers iambique" ne signifie pas "vers composé de pieds iambiques, dans lequel la première syllabe est brève et la seconde est longue", ni "vers dans lequel chaque syllabe paire est accentuée", mais, au contraire, "vers où le dernier accent doit tomber sur une syllabe paire, et où les autres accents ont tendance à éviter les syllabes impaires". »

Malgré toutes les discussions sur l'origine de ce vers, ainsi que sur son appellation, il n'en demeure pas moins qu'il est de loin le vers le plus populaire et le plus fréquent dans la poésie grecque. Il s'agit d'un vers caractérisé par l'isométrie, puisque que le nombre de syllabes est toujours de quinze, et il répond à un certain nombre de règles.

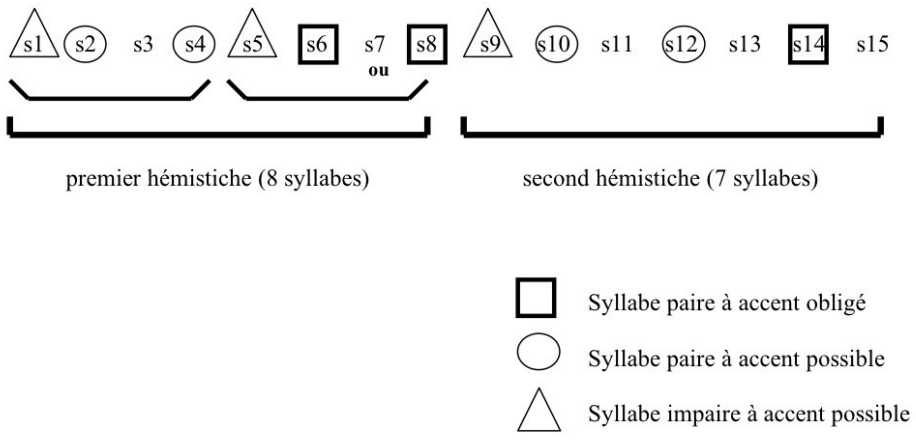
Tout d'abord, en tant que vers long et donc composé, il est marqué par une césure qui est placée après la huitième syllabe, ce qui donne deux hémistiches inégaux de huit et sept syllabes, notés schématiquement 8+7.

[140] Peter Mackridge, « Περί Μετρικής και Μετρικολογίας. Ένα γράμμα προς τον Massimo Peri [Autour de la métrique et des discours sur la métrique. Une lettre à Massimo Peri] », dans *Mantatoforos*, n°32, 1990, p. 8.

Ensuite, ce vers présente une alternance de syllabes accentuées et de syllabes non accentuées. Comme le rythme est iambique, les accents affectent essentiellement les syllabes paires. Par ailleurs, il faut noter que pour le vers de quinze syllabes, il y a deux accents obligatoires. Le premier est placé sur la quatorzième syllabe du vers, c'est-à-dire sur la sixième syllabe du second hémistiche, lequel est un « heptasyllabe ». Le second accent obligé se place soit sur la sixième syllabe, soit sur la huitième syllabe du vers, c'est-à-dire qu'il s'agit de l'accent obligatoire du premier hémistiche. Par ailleurs, le premier hémistiche ne doit pas déborder sur le second, et la césure marque ainsi l'autonomie syllabique des deux hémistiches. Les autres accents possibles que l'on peut rencontrer sont placés principalement sur des syllabes paires, ce qui donne ce rythme dit iambique, même si certains accents sur des syllabes impaires sont autorisés. En effet, il peut y avoir un accent sur les premières syllabes de chaque hémistiche, autrement dit sur la première syllabe et la neuvième syllabe du vers. Il est également possible de rencontrer un accent sur la cinquième syllabe du vers, dans le cas où le premier hémistiche de huit syllabes peut être scindé en deux (4+4).

Voici un schéma qui synthétise les différentes possibilités d'accentuation du vers de quinze syllabes :

Fig. 054 : Schéma d'accentuation du vers de quinze syllabes



Nittis Mélanie, janvier 2014

Si je prends, par exemple, les deux vers suivants qui ont été improvisés par Minás Lentís durant la période de célébration de la fête de Pâques, en avril 2015, on peut noter que

pour chaque vers, les syllabes accentuées sont des syllabes paires, et que les accents obligés tombent sur la sixième syllabe et sur la quatorzième :

Η /χά/ρις /της /Α/νά/στα/σης // στου /κα/θε/νός /το /σπί/τι
*I /chá/ris /tis /A/**ná**/sta/sis // stou /ka/the/nós /to /**spí**/ti*
1 2 3 4 5 **6** 7 8 // 9 10 11 12 13 **14** 15
Que la grâce de la Résurrection // soit dans la maison de chacun

και /να /ε/πο/φα/νέ/ψο/με // και /τη(λ) /Λα/μπρή /τη(τ) /Τρί/τη
*kai /na /e/po/fa/**né**/pso/me // kai /ti(l) /La/mprí /ti(t) /**Trí**/ti*
1 2 3 4 5 **6** 7 8 // 9 10 11 12 13 **14** 15
et que nous célébrions // aussi le Mardi Lumineux

Cependant, une telle régularité dans l'accentuation n'est pas toujours le cas et il arrive très souvent que les deux vers du distique ne comportent pas exactement la même accentuation. C'est le cas, par exemple, dans le distique suivant, chanté par Giánnis Antimisiáris à la fin du mois d'août 2014 :

Το /Μπα/λα/σκά /βο/ή/θα /το // που /'ρχε/ται /κά/θε /χρό/νο
*To /Ba/la/ská /vo/**í**/tha /to // pou /'rche/tai/ ká/the /**chró**/no*
1 2 3 4 5 **6** 7 8 // 9 10 11 12 13 **14** 15
Protège Balaskás // qui vient chaque année

Και /διώ/χνε α/πό /τη /νιό/τη /του // κά/θε /κα/κό /και /πό/νο
*Kai /dió/chne a/pó /ti /**nió**/ti /tou // ká/the /ka/kó /kai /**pó**/no*
1 2 3 4 5 **6** 7 8 // 9 10 11 12 13 **14** 15
Et éloigne de sa jeunesse // tout malheur et toute peine

Les deux vers n'ont pas une accentuation symétrique, puisque le premier vers a des accents sur la quatrième, la sixième, la douzième et la quatorzième syllabe, tandis que le second vers a, en plus des mêmes accents que le premier vers, des accents supplémentaires sur la deuxième et la neuvième syllabe. Il est possible toutefois de supposer que le premier vers comporte également un accent sur la neuvième syllabe, si l'on considère que le monosyllabe *pou* prend l'accent de la voyelle élidée du mot suivant, le « é » de *érchetai*.

Finalement, dans le vers de quinze syllabes, le seul accent obligatoire qui soit fixe est celui qui est placé sur la quatorzième syllabe, si bien que, métriquement parlant, il s'agit pour certains théoriciens, comme Benoît de Cornulier, d'un vers de quatorze syllabes à terminaison féminine. Dans son livre publié en 1936, Samuel Baud-Bovy évoquait déjà cette possibilité sans toutefois mentionner des noms de théoriciens qui défendent cette version :

> « Il se compose de quinze syllabes dont l'avant-dernière est toujours accentuée. Certains théoriciens pourraient donc le définir comme un vers de quatorze syllabes à terminaison féminine[141]. »

Toutefois, si la question des terminaisons féminines et masculines est pertinente pour la langue française, en particulier par rapport à la question du « e » muet, elle ne l'est pas autant pour la langue grecque où toutes les syllabes sont prononcées, même si celles qui sont marquées le plus sont celles qui portent l'accent tonique. Dans le cas des vers grecs populaires, et donc de ce vers de quinze syllabes, toutes les syllabes comptent métriquement et c'est de cette façon d'ailleurs que l'appellation des vers est pratiquée dans la poésie néo-hellénique, même si ensuite le vers est caractérisé par la tendance à porter des accents toniques sur des syllabes paires ou sur des syllabes impaires.

À la suite de recherches et de réflexions récentes, certains théoriciens[142] expliquent que, en réalité, il existe deux systèmes différents qui constituent la métrique néo-hellénique, basée sur les accents toniques et le nombre de syllabes qui donnent leur nom au vers : le système populaire (το δημοτικό σύστημα, *to dimotikó sýstima*) et le système savant (το έντεχνο σύστημα, *to éntechno sýstima*).

Le système populaire est considéré comme un système syllabico-tonique car l'élément le plus important constitue le nombre fixe de syllabes composant le vers, et l'accent tonique obligé du vers n'est pas fixe mais peut occuper deux places de manière indistincte : il est placé soit sur l'avant-avant-dernière syllabe et le vers est dit « proparoxyton », soit sur la dernière syllabe et dans ce cas, il est dit « oxyton ». Dans ce système populaire, l'accent ne peut jamais se trouver sur l'avant-dernière syllabe, c'est-à-dire que le vers ne peut pas être « paroxyton ». Par exemple, un vers, dit iambique, de huit syllabes aura son accent final soit sur la sixième syllabe – vers noté [6.2] –, soit sur la huitième syllabe – vers noté [8.0] –.

Le système savant, quant à lui, est considéré comme tonico-syllabique car la place de l'accent final est toujours fixe et tombe au même endroit pour chaque vers. Par exemple, un

---

[141] Samuel Baud-Bovy, *La chanson populaire grecque du Dodécanèse*, t. 1, *op. cit.*, p. 39.

[142] Voir entre autres Massimo Peri, « Απάντηση στον Peter Mackridge » [Réponse à Peter Mackridge], dans *Mantatoforos*, n°32, 1990, p. 13-21 ; Euripidis Garantoudis, « Στο μεταίχμιο ανάμεσα στα δύο συστήματα μέτρησης των νεοελληνικών στίχων » [À propos de la démarcation entre deux systèmes de métrique des vers néohelléniques], dans *Mantatoforos*, n°32, 1990, p. 26-34 ; et Aphroditi Athanasopoulou, « Μετρικά ζητήματα στη φαναριώτικη ποίηση » [Questions de métrique dans la poésie phanariote], dans *Nea Estia*, vol. 177, n°1866, 2015, p. 716-752.

vers, dit iambique, de sept syllabes aura un accent fixe sur la sixième syllabe, et le vers sera noté [6.1]. En revanche, et en cela le fonctionnement est le même que dans la métrique italienne, le nombre de syllabes n'est pas forcément toujours de sept, pour un vers heptasyllabe. En effet, il est possible de rencontrer des vers de six syllabes, ou de huit syllabes, qui seront considérés dans ce système comme des vers de sept syllabes, puisque la place de leur accent final sera toujours sur la sixième syllabe, et les vers seront notés respectivement [6.0] et [6.2]. Les syllabes qui sont placées après l'accent tonique ne comptent pas pour la détermination du type de vers.

Cependant, comme le fait justement remarquer Aphrodíti Athanasopoúlou[143], la distinction de ces deux systèmes n'est valable et pertinente que dans le cas des vers simples, autrement dit ceux qui ne comportent pas de césures obligatoires, comme les vers de quatre, cinq, six, sept, huit ou neuf syllabes. En effet, dans le cas des vers composés, qui sont marqués par une césure, le rattachement à l'un ou à l'autre système ainsi décrit pose problème. Par exemple, dans le cas du vers iambique de quinze syllabes, on se rend compte, d'après ces descriptions, que le premier hémistiche de huit syllabes relève du système populaire (nombre fixe de syllabes et accent obligé au choix sur la sixième ou sur la huitième syllabe, c'est-à-dire vers proparoxyton ou vers oxyton), tandis que le second hémistiche de sept syllabes relève plutôt du système savant (accent obligé placé uniquement sur la sixième syllabe, c'est-à-dire vers paroxyton), même si cet hémistiche comporte toujours le même nombre de syllabes.

En réalité, les chercheurs ne peuvent affirmer l'appartenance à un système précis pour ce type de vers composés, car en règle générale, on ne mélange pas les deux systèmes. C'est la raison pour laquelle Olesia Fedina avance une proposition par rapport à ce problème. Elle explique :

> « […] Θεωρώ ότι η πρόταση για την αναγνώριση δύο συστημάτων μέτρησης των νεοελληνικών στίχων πρέπει να αναδιατυπωθεί ως εξής: Στη νεοελληνική μετρική υπάρχουν δύο συστήματα μέτρησης και κατάταξης των στίχων. Το ένα βασίζεται στην ισοσυλλαβία των ισοδύναμων στίχων, οι οποίοι μπορούν να είναι είτε οξύτονοι ή προπαροξύτονοι (οι δύο τελευταίοι ξεχωριστά ή σε συνδυασμό), ενώ το άλλο ως βασικό έχει το παροξύτονο στίχο, δεν υπολογίζει την τελευταία συλλαβή του προπαροξύτονου στίχου και αναπληρώνει τη συλλαβή που λείπει στην περίπτωση του οξύτονου στίχου[144]. »

[143] Aphroditi Athanasopoulou, « Επισημείωση στο άρθρο για τη Μετρική » [Notice sur l'article concernant la Métrique], dans *Mikrofilologika*, vol. 22, 2007, p. 57.

> « […] Je pense que la proposition pour la reconnaissance de deux systèmes métriques des vers néo-helléniques doit être reformulée comme suit : Dans la métrique néo-hellénique il y a deux systèmes de métrique et de classement des vers. L'un se base sur l'isosyllabisme de vers équivalents, lesquels peuvent être soit oxytons ou proparoxytons (les deux dernières syllabes séparées ou en combinaison), alors que l'autre a comme base le vers paroxyton, il ne compte pas la dernière syllabe du vers proparoxyton et il supplée la syllabe qui manque dans le cas du vers oxyton. »

Elle précise aussi, que contrairement à ce que dit Evripídis Garantoúdis, Línos Polítis n'emploie pas les termes de « populaire » et « savant » pour désigner ces deux systèmes, mais parle de « technique du vers populaire » et « technique du vers savant ». Elle ajoute également :

> « Η εφαρμογή αυτών των όρων στο σύνολο της νεοελληνικής ποίησης επιφέρει εσφαλμένους συνειρμούς και σύγχυση. Βασιζόμενη στη σειρά της ισορικής εμφάνισης των δύο συστημάτων προτείνω πιο ουδετέρους όρους –"παραδοσιακό" και "νεότερο"–, οι οποίοι δεν κάνουν διάκριση ανάμεσα στην ποίηση δημοτικής προέλευσης και την προσωπική ποίηση, καθώς αυτή η διάκριση […] δεν υπάρχει. Σε κάποια ιστορική στιγμή στην ελληνική ποίηση και συγκεκριμένα στον χώρο της επώνυμης και όχι της δημοτικής ποίησης (κάτι που είναι λογικό, καθώς οι αλλαγές πιο εύκολα γίνονται σε ατομικό παρά σε συλλογικό επίπεδο) εισάγεται ένα διαφορετικό σύστημα μέτρησης των στίχων, το οποίο από τη στιγμή της εμφάνισής του συνυπάρχει με το παραδοσιακό. Εκτός αυτού, η προτεινόμενη θεώρηση της νεοελληνικής μετρικής αίρει τα προβλήματα που προκύπτουν από την εφαρμογή του "έντεχνου" και του "δημοτικού" συστήματος, όπως η συνύπαρξη στον ίδιο στίχο (τον δεκαπεντασύλλαβο λ.χ.) ημιστιχίων που ανήκουν σε δύο διαφορετικά συστήματα ή η μη ενεργοποίηση του "έντεχνου" συστήματος σε ποιήματα γραμμένα αποκλειστικά σε παροξύτονους στίχους[145]. »

> « L'application de ces termes à l'ensemble de la poésie néo-hellénique entraîne des associations inexactes et de la confusion. En me basant sur l'ordre de l'apparition historique des deux systèmes, je propose des termes plus adaptés – "traditionnel" et "moderne" – qui ne font pas de distinction entre la poésie de provenance populaire et la poésie personnelle, d'autant que cette distinction […] n'existe pas. À un moment donné dans la poésie grecque, et précisément dans le domaine de la poésie savante et non dans la poésie populaire (chose qui est logique, comme les changements viennent plus facilement au niveau individuel que collectif) est introduit un système de métrique des vers différent, lequel à partir du moment de son apparition coexiste avec le système traditionnel. En dehors de cela, la théorie proposée pour la métrique néo-hellénique lèvent les problèmes qui proviennent de l'application du système "savant" et du système "populaire", comme la coexistence dans le même vers (le vers de quinze syllabes par exemple) d'hémistiches

[144] Olesia Fedina, « Δύο σηστήματα μέτρησης και κατάταξης των νεοελληνικών στίχων – Μερικές παρατηρήσεις και προτάσεις » [Deux systèmes de métrique et de classement des vers néo-helléniques – Quelques remarques et propositions], dans *Kondyloforos*, vol. 11, 2012, p. 19-20.

[145] *Ibid.*, p. 21.

qui appartiennent à deux systèmes différents ou la non activation du système “savant” dans des poèmes écrits uniquement avec des vers paroxytons. »

Néanmoins, dans le cadre de l’improvisation pratiquée à Ólympos, je peux constater que le vers de quinze syllabes, dans la forme orale employée, présente des caractéristiques immuables :

- le vers comporte toujours quinze syllabes (isosyllabie) ;
- il y a toujours deux hémistiches, l’un de huit syllabes, l’autre de sept syllabes ;
- ces deux hémistiches sont toujours séparés nettement par une césure (il n’y a pas de récupération de syllabes d’un hémistiche à l’autre ou d’enjambement) ;
- les accents portent principalement sur des syllabes paires, à l’exception des accents possibles sur les premières syllabes de chaque hémistiche ;
- il y a un accent obligé dans chaque hémistiche, soit sur la sixième soit sur la huitième syllabe pour le premier hémistiche, et sur la sixième syllabe pour le second ;
- les formes [6.2] et [8.0] sont utilisées indifféremment dans le premier hémistiche – et souvent on rencontre les deux dans un même distique – et elles sont équivalentes musicalement car la même mélodie sert à chanter les deux variantes. On rencontre toujours un temps fort musical sur la huitième syllabe, même si l’accent final est placé sur la sixième : dans ce cas, il y a un second accent et le temps fort musical fonctionne comme un contre accent métrique, lequel fait écho aux accents d’enclise que l’on rencontre dans la langue grecque.

Par exemple, dans les deux distiques cités précédemment, les vers sont tous de forme [6.2] // [6.1], mais le distique suivant comporte un vers [6.2] // [6.1] et un vers [8.0] // [6.1] :

Η / Ό/λυ/μπος / ε/γάν/τα/ρε // κι α/ναπ/νέ/ει /α/κό/μα
I / Ó/lym/pos / e/gán/ta/re // ki a/nap/né/ï /a/kó/ma
Ólympos a tenu bon et elle respire encore

ά/λλοι /ε/φύ/αν’ /στα /μα/κριά // κι ά/λλοι /στο /μαύ/ρο /χώ/μα
á/lloi / e/fí/an’ / sta / ma/kriá // ki á/lloi / sto / má/vro /chó/ma
certains sont partis très loin et d’autres dans la terre noire

Par ailleurs, les accents toniques qui donnent leur rythme à ce vers de quinze syllabes sont renforcés par la mise en musique. En effet, musicalement, les temps forts coïncident généralement avec des syllabes paires et tout particulièrement avec les deux accents obligés du vers. Si je prends, par exemple, le distique suivant, les accents sont placés, pour les premiers hémistiches de chaque vers, sur les syllabes 2 (*gó*), 4 (*po*) et 6 (*Á*) d'une part et, d'autre part, sur les syllabes 1 (*mó*), 4 (*gí*) et 8 (*rá*) (écoute disque 2 plage 118) :

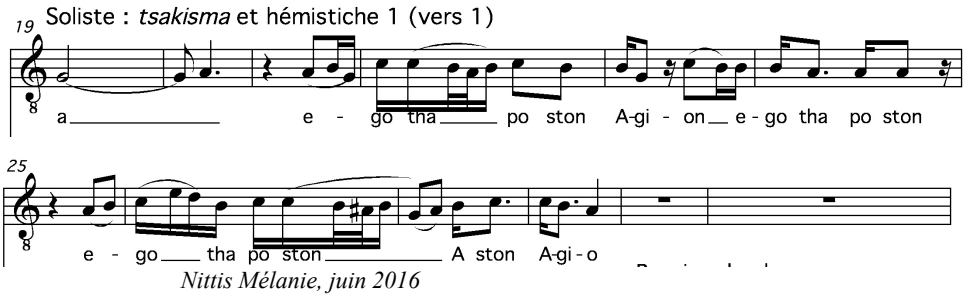
Εγώ θα πω στον Άγιο που χρόνια με γνωρίζει
Egó tha po ston Ágio pou chrónia me gnorízi
Moi je vais dire au Saint qui me connaît depuis des années

μόνον υγεία και χαρά στο κόσμο να σκορπίζει
mónon ygía kai chará sto kósmo na skorpízi
qu'il répande dans le monde seulement la santé et la joie

Du point de vue de l'interprétation musicale, ces syllabes tombent sur des temps forts, en particulier pour celles qui ont l'accent obligé, à savoir la sixième ou la huitième et la quatorzième. Cela nécessite, de la part du chanteur, de varier le rythme et la mélodie afin que les correspondances se fassent bien, tant lors des reprises par le soliste du premier hémistiche d'un vers une nouvelle fois que pour le second vers. En effet, en particulier si le premier accent obligé ne tombe pas sur la même syllabe pour chacun des deux vers, le soliste est contraint d'adapter la musique au texte.

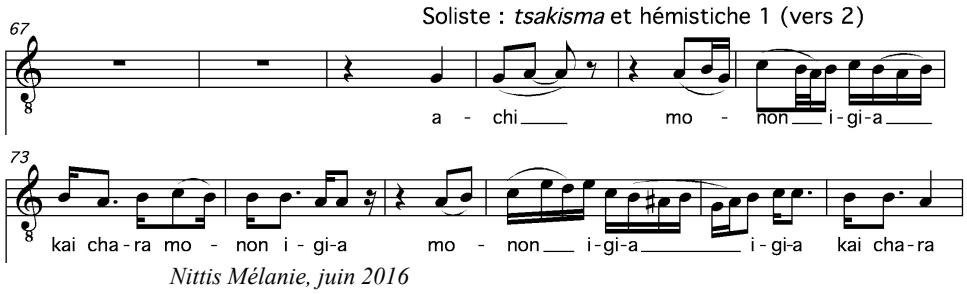
De même, lorsqu'il fait la reprise d'un même hémistiche sur la deuxième partie de la phrase mélodique, il adapte le texte à la musique et ne réalise pas forcément les mêmes répétitions, ni les césures au même endroit. Par exemple, il est possible de constater qu'à la répétition du premier hémistiche du premier vers à partir de la mesure 25, le chanteur fait une césure sur la sixième syllabe (*Á*) à la mesure 27 et reprend ensuite les quatre dernières syllabes du vers (*ston Ágio*), de manière à ce que la syllabe accentuée (*Á*) tombe sur le temps fort de la mesure 28 :

Fig. 055 : Adaptation à la musique du premier hémistiche du premier vers



Pour le second vers, en revanche, à la répétition à partir de la mesure 75, le chanteur fait la césure après la cinquième syllabe – un temps faible – qu'il fait durer par enjambement entre les mesures 76 et 77, puis il reprend les six dernières syllabes aux mesures 77 et 78. La syllabe accentuée (*gí*) tombe sur le deuxième temps de la mesure 77, de même que la dernière syllabe accentuée de l'hémistiche, c'est-à-dire la huitième (*rá*), coïncide avec le deuxième temps de la mesure 78. En principe, ces temps sont considérés comme plus faibles musicalement, sauf qu'à Ólympos, les chanteurs et musiciens marquent rythmiquement la pulsation, c'est-à-dire la noire. De ce fait, même ces deuxièmes temps d'une mesure à 2/4 sont accentués :

Fig. 056 : Adaptation à la musique du premier hémistiche du second vers



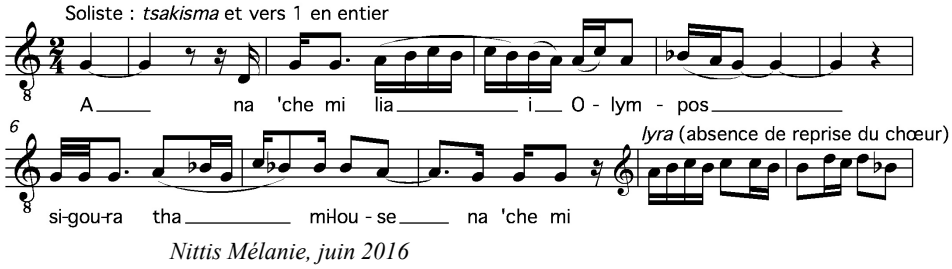
Dans certains cas, les modifications apportées par le chanteur sont réalisées – de manière assez naturelle – afin de faire coïncider une syllabe impaire accentuée avec le temps fort musical, et notamment lorsque les deux vers présentent des différences d'accentuation. C'est le cas, par exemple, pour le distique suivant, où le second hémistiche du premier vers a un accent nettement marqué sur la première syllabe (*sí*), alors que dans le premier hémistiche du même vers, l'accent n'est pas vraiment marqué puisqu'il y a une élision de la voyelle accentuée « é » dans le verbe *éche* (écoute disque 1 plage 106) :

« Να ’χε μηλιάν η Όλυμπος σίγουρα θα μιλήσει
Na ’che milián i Ólympos sígoura tha milísi
Si Ólympos avait la parole, sûrement elle parlerait

τους μερακλήες τους παλιούς να μας εδιηγούσε
tous meraklíes tous palioús na mas ediigoúse
pour nous raconter les anciens *meraklíes* »

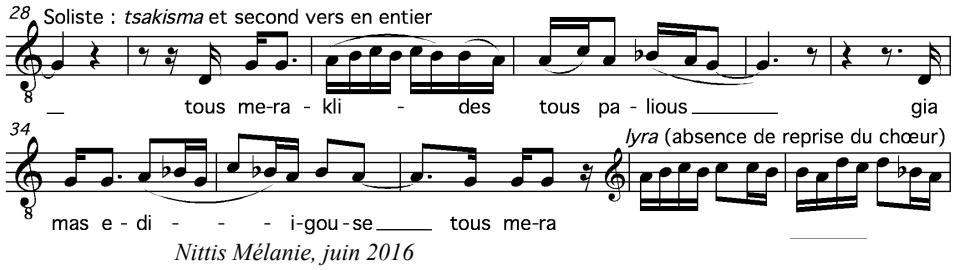
Dans ce premier vers, où les deux hémistiches sont interprétés sur un air fonctionnant en deux phrases mélodiques A et A’, le chanteur modifie le rythme au moment de chanter le second hémistiche et il supprime la levée, afin que la syllabe accentuée du mot *sígoura* tombe sur le temps fort de la mesure 6 :

Fig. 057 : Adaptation à la musique du premier vers



En revanche, on constate que pour le second vers du distique, le chanteur conserve le rythme habituel avec la levée au moment où il chante le second hémistiche (mesures 33-34), car il n’y a pas, cette fois-ci, d’accent qui tombe sur une syllabe impaire :

Fig. 058 : Adaptation à la musique du second vers



En ce qui concerne les rapports texte et musique, je reviendrai sur cette question un peu plus loin, dans le paragraphe concernant l’organisation formelle des distiques.

Par rapport à ces *mantinádes*, qui se présentent donc sous la forme de distiques, Samuel Baud-Bovy indique que la plupart du temps, les deux vers du distique sont indépen-

dants. Or, dans les distiques que j'ai enregistrés, ce n'est pas vraiment le cas, car les deux vers se complètent souvent pour donner la signification globale du distique. En revanche, il est possible de dire que chaque distique est autonome, c'est-à-dire qu'il fait sens à lui tout seul. Cependant, dans la pratique, chaque distique improvisé, même s'il a du sens en tant que vers isolés, doit être considéré par rapport au reste, et prend tout son sens par rapport aux autres distiques qui ont été chantés avant ou qui seront chantés ensuite. En effet, tout distique improvisé vient s'ajouter au précédent, et ainsi de suite. On obtient de ce fait une suite de distiques qui font sens les uns par rapport aux autres, et qui constituent ainsi une trame narrative autour d'un thème. Dans certains cas, il s'agit d'une réponse à un autre distique qui vient d'être chanté, tout comme une personne répond à une autre au cours de la conversation, ou encore, il peut s'agir de l'énonciation d'un autre point de vue sur un sujet donné, ou d'une réflexion personnelle.

La dernière particularité de ces vers, contrairement à ceux que l'on trouve dans les chants anciens à texte long, est la présence d'une rime, ou plus exactement d'une rime vocalique ou assonance, entre les deux vers qui forment le distique. La présence de la rime dans un certain type de poésie grecque s'explique par l'influence de la poésie vénitienne qui s'est installée dans le cadre de la poésie improvisée, et donc des formes brèves, durant la période de la domination vénitienne des îles de la Crète et du Dodécanèse. En effet, la poésie grecque, comme on a pu le voir dans les différents types de chansons non improvisées, ne comporte pas, comme caractéristique, la présence de la rime vocalique ou de l'assonance.

Dans plusieurs de ses écrits, Benoît de Cornulier en donne la définition suivante :

> « **assonance** ou **rime vocalique**. Un poème est rimé en *rimes vocaliques* ou *assonances* si ses vers présentent des équivalences de formes catatoniques impliquant systématiquement les voyelles, mais pas forcément les consonnes (librement équivalentes ou différentes). L'assonance implique donc une équivalence de forme vocalique catatonique. Par opposition, dans un système à *rime intégrale* (classique), les consonnes catatoniques sont elles aussi systématiquement équivalentes[146]. »

Cette rime vocalique ou assonance est appelée *i omoiokatalixía* (η ομοιοκαταληξία) en grec, ce qui signifie littéralement « la même terminaison » ou « une terminaison semblable ». Il s'agit du terme générique qui sert à désigner, en métrique, ce que l'on appelle communé-

[146] Benoît de Cornulier, *Notions d'analyse métrique* [Glossaire de mise à jour de la version publiée dans *De la métrique à l'interprétation. Essais sur Rimbaud*, Paris : Classiques Garnier, 2009], Nantes : Laboratoire de Linguistique, 2010, p. 2.

ment « rime », et ce terme correspond au grec ancien *homéotéleute*. On rencontre également le terme de *ríma* (η ρίμα) qui est parfois utilisé pour désigner la rime, et qui au pluriel, *rímes* (οι ρίμες) désigne des poèmes. Il existe d'ailleurs d'autres mots de vocabulaire dérivés de ce terme : le verbe *rimáro* (ριμάρω), « faire rimer, faire des rimes » ; le nom *rimadóros* (ο ριμαδόρος), « rimeur, rimailleur ou versificateur » et celui de *rimáda* (η ριμάδα), qui désigne « un poème rimé ou une chanson ».

Seul le terme de rime est employé la plupart du temps par les chercheurs étrangers ou par les traducteurs pour désigner cette *omoiokatalixía*, alors que le terme d'assonance, ou encore de rime vocalique, serait plus approprié. En effet, la définition donnée par Benoît de Cornulier correspond bien à la pratique présente dans ces distiques, à savoir que ce qui doit être identique est la dernière voyelle accentuée, ainsi que la voyelle catatonique qui suit. En revanche, la consonne qui peut se trouver entre ces deux voyelles peut être identique ou non. En effet, la rime vocalique ou assonance présente dans les distiques porte à chaque fois sur deux syllabes : elle englobe la voyelle de la quatorzième syllabe et la quinzième syllabe dans son entier. Dans un même temps, cette rime vocalique ne porte pas uniquement sur le principe d'assonance de la terminaison du vers, mais elle englobe également la question de l'accent tonique qui est fondamentale. En effet, chacun de ces deux vers de quinze syllabes est obligatoirement accentué sur l'avant-dernière syllabe, autrement dit la quatorzième syllabe.

Dans le cas du distique que nous avons cité précédemment en exemple, nous avons la rime en « í-ti » avec les mots *spíti* et *Tríti*. Dans les deux distiques suivants que je prends pour exemple et qui ont été chantés également durant la fête de Pâques en 2014 par Giánnis Katiniáris et Vasílis Kanákis, il y a d'une part, une rime en « tí-a » avec les mots *plateía* et *amartía* et, d'autre part, une assonance en « ó-ou » avec les mots *chrónou* et *anthrópou*. Dans ce dernier exemple, la consonance est renforcée par la lettre « r » dans la syllabe qui porte l'accent :

Κάθετε να γλεντίσομε //σε τούτη τη πλατεία
Káthete na glentísome //se toúti ti plateía
Asseyez-vous que nous festoyions sur cette place

να μη χαθεί το έθιμο //γιατί 'ναιν αμαρτία
na mi chatheí to éthimo //giatí 'nain amartía
que la coutume ne disparaisse pas car c'est un péché

χαροπαλεύγει η Όλυμπος //στο πέρασμα του χρόνου
charopalévgei i Ólympos //sto pérasma tou chrónou
Olympos lutte contre la mort tandis que le temps s'écoule

και ξεματώνει η καρδιά //του μερακλή ανθρώπου
kai xematónei i kardiá //tou meraklí anthrópou
et le cœur de l'homme *meraklís* souffre

Ce dernier exemple nous montre bien que le plus important, dans cette terminaison à l'identique, est bien la voyelle de l'avant-dernière syllabe ainsi que la voyelle de la dernière syllabe. En effet, même s'il est de loin préférable que cette rime soit complète avec le principe de la dernière syllabe identique, consonne comprise, ainsi que de l'avant-dernière voyelle identique, il est possible de rencontrer une consonne qui diffère d'un vers à l'autre. Dans cet exemple, le chanteur fait ainsi « rimer » les terminaisons « rónou » et « ropou ».

Toutes ces caractéristiques, qui constituent des règles implicites pour la création des *mantinádes*, se trouvent réunies au moment où le chanteur improvise et font partie des critères de jugement d'une bonne *mantináda*, dans le cadre de l'improvisation poétique.

II.1.3. L'improvisation poétique

Un autre aspect des *mantinádes* qu'il est intéressant de relever et de discuter est l'improvisation du texte poétique. En effet, par le fait qu'ils sont improvisés, les distiques se distinguent des autres chansons populaires dont le texte, qui peut admettre des variantes, se transmet tel quel depuis sa création. Cependant, qu'est-ce que l'on entend par improvisation poétique ?

Selon les dictionnaires, l'improvisation est « l'action, l'art d'improviser », c'est-à-dire de « composer sur le champ et sans préparation[147] ». Plus précisément, le terme « improviser » est historiquement défini ainsi :

> « improviser : un emprunt à l'italien *improvvisare* (dérivé de *improvviso* « qui arrive de manière imprévue », lui-même emprunté au latin *improvisus*). Le verbe, reprenant le sens de l'italien, signifie dans son premier emploi « chanter ou composer sans préparation[148]. »

[147] Définitions du dictionnaire *Le Petit Robert*, Paris : Le Robert, 2013, p. 1293.
[148] *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, t. 2, Paris : Le Robert, 1998, p. 1800.

Dans le *Dictionnaire de la musique*, Jacques Viret explique ceci :

> « Le propre de l'improvisation est d'englober en un acte unique et spontané création et exécution[149]. »

Le fait qu'il s'agisse d'une action immédiate, « sur le champ », rejoint l'idée de la performance, notamment dans l'acception de Paul Zumthor. Ce dernier définit ainsi la performance :

> « une action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant[150]. »

Toutefois, dans la pratique, on s'aperçoit que la coïncidence du temps de la création et de celui de l'exécution n'existe pas mais qu'en réalité, il survient un décalage. En effet, Maria Manca explique :

> « Si improviser en poésie c'est chanter des vers composés au moment de la performance (…), l'élaboration de ces vers commence bien avant et se conclut dans l'instant qui précède l'énonciation, c'est-à-dire dans un certain délai – aussi bref soit-il –[151]. »

Ainsi, il n'est pas rare du tout, si l'on sait être attentif, de pouvoir observer les hommes qui réfléchissent à ce qu'ils pourraient chanter. Certains lèvent les yeux au ciel, d'autres se tiennent la tête ou se caressent le menton, certains fument tandis que d'autres prennent une gorgée d'alcool.

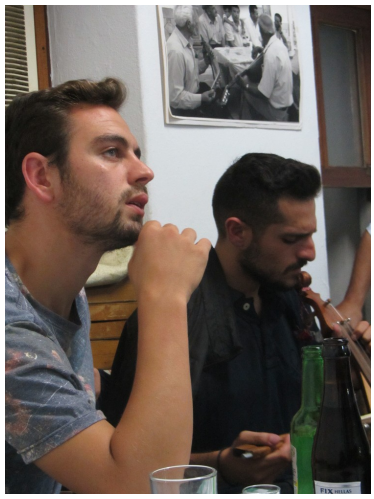
---

149 *Dictionnaire de la musique Science de la musique*, sous la direction de Marc Honegger, t. 1, Paris : Bordas, 1976, p. 483.

150 Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris : Seuil, 1983, p. 32.

151 Maria Manca, *La poésie pour répondre au hasard. Une approche anthropologique des joutes poétiques de Sardaigne*, Paris : CNRS, 2009, p. 123.

Fig. 059 : Kóstas Antimisiáris, Fílippas Filippákis et Giórgos Giorgákis réfléchissant à l'improvisation, dans une attitude méditative d'écoute



Nittis Mélanie, août 2014, août 2014 et avril 2019

Il en va de même pour la qualification de « sans préparation » qui pose problème, car on se rend compte que l'improvisation n'est pas une totale liberté. En effet, elle est soumise à des contraintes sociales, rythmiques, linguistiques, dans n'importe quel domaine, que ce soit le jazz ou les musiques dites traditionnelles. À ce sujet, Denis Laborde précise : « En réalité, tout improvisateur se prépare à improviser[152]. » Et il ajoute : « L'improvisation n'est jamais totale : le texte, produit sur le champ, l'est en vertu de normes culturelles, voire de règles pré-établies[153]. »

[152] Denis Laborde, *La mémoire et l'instant. Les improvisations chantées du bertsulari basque*, Bayonne : Éditions Elkar, 2005, p. 26.
[153] Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 226.

Même si « l'improvisation poétique consiste surtout dans l'aisance verbale qui fait spontanément coïncider les besoins sémantiques et les structures rythmiques[154] », le fait qu'elle soit chantée implique d'autres compétences. En effet, le respect du type de vers (celui de quinze syllabes), de la structure formelle (le distique), ainsi que de la rime vocalique ou de l'assonance et de la langue (le dialecte), s'accompagnent de la mélodie sur laquelle on improvise. Je reviendrai plus en détail sur l'impact de ces mélodies dans l'improvisation dans le sous-chapitre suivant. Toutefois, on se rend bien compte que ces mélodies, qui sont mémorisées par les chanteurs, servent d'appui à la production de vers.

La mémoire joue donc un rôle important puisqu'elle permet au chanteur d'avoir à l'esprit des schémas formels qui sont une aide à l'improvisation, et qui constituent ce que Marie-Hortense Lacroix appelle un « canevas »[155]. L'improvisation comporte donc des automatismes, lesquels seraient renforcés par la présence de ce que l'on pourrait appeler un vocabulaire poétique d'improvisation. En effet, selon l'ethnomusicologue Samuel Baud-Bovy, il existe des modèles de mots que l'on fait souvent rimer entre eux, ce qu'il appelle des « rimes-clichés[156] », comme *tópo-anthrópo* (τόπο-ανθρώπω, lieu-hommes), ou encore des expressions qui marchent par paire, ou tout simplement des « hémistiches passe-partout[157] ».

Cette réflexion de Samuel Baud-Bovy n'est pas sans rappeler les travaux du philologue américain Milman Parry sur l'emploi des épithètes chez Homère dans les années 1930. En effet, ce dernier y démontre l'existence d'un véritable système des épithètes qu'il qualifie de formules. Celles-ci permettent à l'aède de compléter une partie des vers qu'il compose au moment où les improvise devant son public. Par la suite, Milman Parry, aidé de son assistant Albert Lord, a étudié la tradition des bardes serbo-croates qui « se laissent guider par des schémas formulaires profondément intériorisés[158]. »

Toutefois, il est possible de se demander dans quelle mesure cette réflexion de Samuel Baud-Bovy, qui a séjourné dans les années 1935 à Kárpathos, peut encore s'appliquer aujour-

---

[154] Anne Souriau, entrée « Improvisation », dans Souriau Étienne (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : PUF, coll. « Quadrige », 1999, p. 874.

[155] Voir Marie-Hortense Lacroix, « Un éclairage hypothétique sur certaines formes vocales traditionnelles : l'improvisation poétique en temps mesuré », dans *Cahiers de musiques traditionnelles*, n°17, Genève : Ateliers d'ethnomusicologie, 2005, p. 114-115.

[156] Samuel Baud-Bovy, *La chanson populaire grecque du Dodécanèse,* t. 1, *op. cit.*, p. 341.

[157] *Ibid*.

[158] Dominique Casajus, « Retour sur le dossier H », dans Ursula Baumgardt et Jean Derive (dir.), *Paroles nomades : écrits d'ethnolinguistique africaine en hommage à Christiane Seydou*, Paris : Kathala, 2005, p. 47.

d'hui à Ólympos, si elle s'y est jamais appliquée. En effet, en notant de manière systématique les rimes et assonances de chaque distique que j'ai enregistré, je m'aperçois qu'il n'existe que très peu de « rimes clichées » telles que Samuel Baud-Bovy les a définies. Mis à part une rime *tópo-anthrópo*, je constate une bien plus grande variété de rimes ou d'assonances qui ne reviennent jamais à l'identique. Il est vrai que les exemples de distiques sur lesquels se base Samuel Baud-Bovy ont été enregistrés et notés non pas seulement à Kárpathos, mais aussi dans d'autres îles du Dodécanèse, et en studio à Athènes, avec des émigrés originaires de ces îles. De plus, il a surtout noté des distiques improvisés à l'occasion de mariages – d'où le fait qu'il se soit trouvé en présence du thème de l'amour de manière récurrente – ou bien dans des situations que je qualifierais de « non spontanées », comme les enregistrements en studio à Athènes, qui entraînent sans doute une restriction des thèmes. En effet, l'enregistrement est destiné dans ce cas à la diffusion sous forme de disque et, comme en Crète, les musiciens privilégient à ce moment-là les distiques sur le thème de l'amour. Il faut noter ici que le thème de l'amour est propice au développement et à l'utilisation de « rimes-clichés ». C'est ce que m'a expliqué le musicien Giórgos Giorgákis, au moment où il me disait que chaque distique improvisé est unique et qu'il n'est pas possible de chanter deux fois la même chose :

> « Κάποιες μαντινάδες μπορεί να περιέχουν πολλές κοινές λέξεις ή ομοιοκαταληξίες, αυτό δεν μπορεί να αποφευχθεί, κυρίως σε κοινότυπες περιπτώσεις, όπως γάμους, ονομαστικές εορτές, βαπτίσεις, κλπ. όπου το αρχικό, τονίζω αρχικό, θέμα είναι κοινό και στερεότυπο. Όταν τα θέματα βαθύνουν, προχωρήσουν και γίνονται πιο εξειδικευμένα και εξατομικευμένα, δεν είναι δυνατόν να ειπωθεί προετοιμασμένη ή προειπωμένη μαντινάδα. Θα είναι εκτός πραγματικότητας σε μικρό ή μεγαλύτερο βαθμό. Κανείς σωστός γλεντιστής δεν μπαίνει καν στη διαδικασία ή κόπο να απομνημονεύσει μαντινάδες[159]. »

> « Il est possible que quelques *mantinádes* contiennent plusieurs rimes ou mots ordinaires, cela ne peut pas être évité, en particulier dans des situations banales, comme des mariages, des fêtes pour le patronyme, des baptêmes, etc. où le thème initial, je souligne initial, est ordinaire et stéréotypé. Lorsque les thèmes deviennent plus profonds, ils se succèdent et ils deviennent plus spécialisés et personnalisés, il n'est pas possible de dire une *mantináda* préparée à l'avance ou déjà chantée. Cela sera hors de la réalité à petite ou à plus grande échelle. Quelqu'un qui sait festoyer justement n'entre même pas dans le processus ou dans l'effort d'apprendre par cœur des *mantinádes*. »

Le contexte de l'improvisation est aussi un élément dont il faut tenir compte et dans le cas où la situation est propice à la spontanéité de l'improvisation, il n'y aura pas besoin pour

[159] Extrait de l'entretien avec Giorgos Giorgakis réalisé en novembre 2017.

les chanteurs de recourir à des rimes-clichés ou à des expressions communes. J'ai eu l'occasion de le constater lors de la venue à Paris d'un groupe de musiciens Olympiotes qui, pour la grande majorité d'entre eux, n'avaient jamais auparavant joué dans un contexte de concert. Au cours de la préparation du concert, et en particulier des répétitions afin de pouvoir maîtriser le temps imparti pour le concert – élément tout à fait nouveau pour eux étant donné que dans leur village ils jouent des heures durant sans avoir l'obligation de s'arrêter – les chanteurs avaient prévu à l'avance des *mantinádes* qu'ils pourraient éventuellement chanter, au cas où ils n'auraient pas suffisamment d'inspiration au cours du concert. Il s'est avéré toutefois qu'au cours du concert, certains ont trouvé l'inspiration et ils n'ont pas tous utilisé les *mantinádes* qu'ils avaient préparées. En revanche, lorsque l'on s'est retrouvés dans le métro, dans la rue ou encore dans un restaurant et qu'ils avaient avec eux leurs instruments, les musiciens et les chanteurs n'ont eu aucune difficulté à se mettre à improviser, car ils ont agi de manière spontanée en sortant d'un seul coup leurs instruments et en se mettant à chanter, afin d'exprimer leur joie de se retrouver dans cette belle ville où ils venaient pour la première fois.

L'improvisation est donc liée à l'instant, et c'est exactement la définition qu'en donne Frédéric Rzewski :

> « On pourrait définir l'improvisation comme l'art d'interpréter le moment. Chaque moment est unique, et peut être vécu pour soi, libre de toute association objective ou subjective[160]. »

Cependant, il est possible de noter que la rime et l'assonance se trouvent facilitées, dans certains cas, par l'emploi de verbes conjugués à la fin du vers. En effet, les terminaisons verbales sont identiques à la même personne pour de nombreux verbes. Par exemple, *ypognorízo* (υπογνωρίζω, je reconnais) rime avec *thymízo* (θυμίζω, j'évoque), ou bien *krinóme* (κρινόμε, nous reconnaissons) rime avec *glentóme* (γλεντόμε, nous festoyons). Le même principe se produit avec les pronoms possessifs, qui sont des enclitiques dans la langue grecque. Ainsi, *ta paidiá mou* (τα παιδιά μου, mes enfants) rime avec *ta vímatá mou* (τα βήματά μου, mes pas), ou encore *ta paidiá sou* (τα παιδιά σου, tes enfants) rime avec *i kardiá sou* (η καρδιά σου, ton cœur).

[160] Frédéric Rzewski, « Interpreting the Moment. On Improvisation and the Art of Forgetting », dans *Nonsequiturs, Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*, Cologne : MusikTexte, 2007, p. 106, définition citée et traduite par Matthieu Saladin dans « Le temps improvisé : une mémoire de l'ici et maintenant » , *Musicologies nouvelles*, opus 4 « Les temps de la musique – thèmes agrégation 2018 », Lyon : Ludivine, 2017, p. 101.

Dans tous les cas, un des éléments fondamentaux de l'improvisation poétique à Ólympos est que l'on ne peut jamais rechanter quelque chose déjà chanté, et donc, il est impossible d'apprendre par cœur des distiques que l'on pourrait ressortir au cours d'une fête. Chaque *glénti* est unique, ne serait-ce que parce que les hommes présents ne sont jamais les mêmes et que l'on ne peut pas prévoir à l'avance quels seront les thèmes développés. Tous les Olympiotes sont formels par rapport au caractère unique des *mantinádes*, et Giórgos Giorgákis m'a expliqué qu'il était rarissime que le fait se produise, d'autant que chacun gardait en mémoire ce qui avait été chanté :

> « Παλιότερα που δεν υπήρχαν μαγνητόφωνα και κινητά τηλέφωνα ο κόσμος απομνημόνευε πολλές μαντινάδες και τραγούδια. Δια μνήμης και προφορικής παράδοσης φτάσανε και τα εκατοντάδες τραγούδια σήμερα στα χέρια μας. Πολλές γυναίκες ακόμα και σήμερα μπορούν να διηγηθούν όλη τη σειρά των μαντινάδων που τραγουδήθηκαν σ' ένα γλέντι. Πρώτον γιατί πρόσεχαν όλα όσα συμβαίνουν στο γλέντι μιας γιορτής, με απόλυτη ησυχία και προσήλωση, δεύτερον γιατί η μνήμη του κόσμου ήταν αναπτυγμένη αφού δεν υπήρχε τρόπος να καταγράφει κάτι, είτε με ήχο, είτε σε χαρτί (οι περισσότεροι ήταν αγράμματοι). Ήξερε, συνεπώς, ο κόσμος αν ειπώθηκε μια μαντινάδα στο παρελθόν ή όχι[161]. »

> « Autrefois où il n'y avait pas de magnétophone et de téléphones mobiles, les gens apprenaient par cœur de nombreuses *mantinádes* et chansons. À travers la mémoire et la tradition orale, plus d'une centaine de chansons sont parvenues jusqu'à nous aujourd'hui. De nombreuses femmes encore aujourd'hui peuvent raconter toute la suite des *mantinádes* qui ont été chantées au cours d'un *glénti*. D'abord parce qu'elles faisaient attention à tout ce qui survient dans le *glénti* d'une fête, avec tranquillité et dévotion, ensuite parce que la mémoire des gens était cultivée puisqu'il n'y avait pas d'autre moyen pour enregistrer quelque chose, soit avec le son, soit sur le papier (la plupart des gens étaient analphabètes). Les gens savaient, en conséquence, si une *mantináda* avait déjà été chantée dans le passé ou non. »

Finalement, les différentes possibilités d'accentuation des vers du distique, telles que je les ai présentées plus haut, permettent également une adaptation aisée à la mélodie chantée qui sert de support à chacun des vers. De plus, le rythme du vers de quinze syllabes vient de façon naturelle à chaque chanteur qui n'a pas besoin de compter les syllabes, comme si ce rythme était ancré dans le corps de celui qui chante. Une remarque de Samuel Baud-Bovy vient confirmer cette hypothèse. Il écrit :

> « Je n'ai jamais rencontré de chanteur qui eût remarqué de combien de syllabes se compose un vers. Bien mieux, lorsqu'ils entendent un vers faux, les auditeurs en

[161] Extrait de l'entretien avec Giorgos Giorgakis réalisé en novembre 2017.

perçoivent aussitôt l'incorrection, mais ils sont incapables d'en discerner les causes, de dire si elle est due à une césure mal placée, à un défaut ou à un excès dans le nombre des syllabes. Ils se contentent de constater que "les paroles ne s'accordent pas" (δεν ταιριάζει το τραγούδι)[162]. »

L'improvisation poétique est donc une sorte d'exercice de style, pratiqué dans différentes régions du monde, et qui met en jeu une préparation mentale. La production « dans l'instant » – les habitants d'Ólympos parlent de *mantinádes tis stigmís* (μαντινάδες της στιγμής, « distique de l'instant ») – s'accompagne toujours du chant, puisque la création du texte poétique se fait aussi grâce au support d'une mélodie.

Cependant, même si, comme je l'ai déjà expliqué, l'improvisation chantée est un passage obligé pour tout homme du village d'Ólympos, cela ne signifie pas que tous doivent savoir chanter correctement, ni avoir une « belle » voix ou une voix puissante. En effet, ce qui est le plus important dans l'association texte poétique-chant, c'est de savoir créer un texte poétique intéressant, qui sorte de l'ordinaire, tout en respectant le thème et les caractéristiques du distique. Manólis Makrís l'explique en ces termes :

« Στην Όλυμπο όφειλαν όλοι, κατά τις αυστηρές απαιτήσεις της παράδοσης, να γνωρίζουν να τραγουδούν. Και "τραγουδιστής" εδώ νοείται, υπενθυμίζουμε, πρώτιστα ο ποιητής. Το "τραγούδι" ήταν αναφαίρετο δικαίωμα όσο κι αναπόφευκτη υποχρέωση όλων των ενηλίκων ανδρών και δεν υπάρχουν μέχρι σήμερα επαγγελματίες τραγουδιστές, ενώ μόνο κατά τις τελευταίες δεκαετίες ανεφύησαν οι επαγγελματίες οργανοπαίκτες. Καλλίφωνοι και μη, καλοί στιχοπλόκοι και μη, δεν είχαν άλλον τρόπο να εκφραστούν λ.χ. σ' ένα γάμο παρά "τραγουδώντας". Υπήρχε στα παλαιότερα χρόνια κι εξακολουθεί να υπάρχει ακόμη σε σημαντικό βαθμό στην Όλυμπο ένας ολόκληρος λαός που από τη μια είναι φορέας και δημιουργός μιας ζωντανής και εναργούς περιστατικής ποίησης, κι από την άλλη διατηρεί την ικανότητα να κρίνει και να ελέγχει τα όσα ακούονται. […] Το ότι στην Όλυμπο οι οργανοπαίκτες είναι περισσότεροι και το δικαίωμα στο τραγούδι ανήκει σε όλους, συντηρεί τα παραδοσιακά τραγούδια και –κυρίως– εμποδίζει την ασυδοσία του ενός και μοναδικού οργανοπαίκτη και τραγουδιστή[163]. »

« À Ólympos, tous se doivent, selon les strictes exigences de la tradition, de savoir chanter. Et ici, le terme "chanteur" se conçoit, nous le rappelons, tout d'abord dans le sens de poète. Le "chant" était un droit inaliénable autant qu'une obligation incontournable pour tous les hommes adultes, et il n'y a pas, jusqu'à aujourd'hui de chanteurs professionnels tandis que, depuis une dizaine d'années seulement, sont apparus des instrumentistes professionnels. Qu'ils aient une belle voix ou non, qu'ils soient de bons versificateurs ou non, ils n'avaient pas d'autre ma-

[162] Samuel Baud-Bovy, *La chanson populaire grecque du Dodécanèse,* t. 1, *op. cit.*, p. 340.
[163] Manolis Makris, *op. cit.*, p. 57.

nière de s'exprimer, par exemple dans un mariage, qu'"en chantant". Il y avait autrefois et il continue d'y avoir encore dans une grande mesure à Ólympos un peuple entier qui d'un côté est porteur et créateur d'une poésie vivante et clairement liée aux circonstances, et d'un autre côté, qui conserve la possibilité de juger et de contrôler tout ce qu'il entend. […] À Ólympos, le fait que les instrumentistes soient plus nombreux et que le droit de chanter appartienne à tous conserve les chants traditionnels et – essentiellement – empêche l'immunité d'un seul et unique instrumentiste et chanteur. »

Lors de *gléntia* à Ólympos, j'ai pu ainsi constater que quelqu'un qui n'a pas une voix puissante peut improviser sans problème, du moment que ce qu'il chante a un intérêt poétique, d'autant que les instrumentistes doivent suivre le chanteur et dans ce cas, ils doivent jouer moins fort. De même, quelqu'un qui n'arrive pas à chanter les airs d'une façon correcte, ou bien qui ne chante pratiquement pas mais déclame presque sa *mantináda*, ne sera pas montré du doigt par les locaux, à partir du moment où le texte poétique apporte quelque chose.

Cette idée de l'importance de la signification de ce que l'on chante est également ce que pense le jeune Níkos Polítis, qui m'a dit que le sens était plus important que le nombre de fois où l'on intervient au cours d'un *glénti* :

« Σημασία κατά τη γνώμη μου δεν έχει πόσες φορές τραγουδά κάποιος αλλά τι λέει… ειδικά αν είναι νέος[164]! »

« Selon moi, l'importance ne réside pas dans le nombre de fois où quelqu'un chante mais dans ce qu'il dit… surtout s'il s'agit d'un jeune ! »

La teneur du propos est donc des plus significatives, et constitue un des éléments essentiels de l'improvisation poétique. Celle-ci est considérée également comme un art de la métaphore et des images poétiques, car le propos qui est énoncé doit être elliptique, puisqu'il s'adresse à des initiés. Afin de comprendre toutes les nuances énoncées dans un distique, il faut connaître les personnes présentes, tant dans leur vie privée que professionnelle, mais il faut également connaître les événements relatifs au village, ainsi que le contexte dans lequel le distique est improvisé. En effet, les hommes sont interpellés par leur prénom, par leur nom de famille, ou par le lien de parenté ou d'alliance qui les unit à la personne qui improvise ; il est fait évocation de leur métier, des quartiers du village où ils habitent, de leur ascendance et descendance, etc. Antónis Zografídis disait d'ailleurs que la justesse du propos est un critère de reconnaissance d'une bonne *mantináda* :

[164] Extrait de l'entretien avec Nikos Politis réalisé en juin 2016.

« Η μαντινάδα η καλή πρέπει να είναι εύστοχη. »
« Une bonne *mantináda* doit être dite à propos. »

Toutefois, cette improvisation poétique n'est pas un art qui s'apprend véritablement. En effet, c'est surtout par imprégnation, en assistant régulièrement, dès son plus jeune âge, aux *gléntia* où l'on entend chanter d'excellents improvisateurs, que l'on peut développer ses propres capacités. J'ai eu l'occasion de voir ainsi un père de famille qui se trouvait dans un café pour un *glénti*, accompagné par deux de ses enfants. Ces derniers écoutaient attentivement et n'hésitaient pas à chanter au moment des reprises du chœur.

Cependant, tout le monde n'a pas les mêmes dispositions au départ, et Níkos Polítis est intransigeant sur ce point :

> « Η τέχνη του αυτοσχεδιασμού δεν είναι κάτι που μαθαίνεται… ούτε κάτι που διδάσκεται. Ή το έχεις ή δε το έχεις.[…] Έμφυτη είναι η τέχνη του αυτοσχεδιασμού… χάρισμα αλλά που θα πρέπει για να διατηρηθεί να εξασκείται[165]! »

> « L'art de l'improvisation n'est pas quelque chose qui s'apprend… ni même qui s'enseigne. Soit tu l'as soit tu ne l'as pas.[…] L'art de l'improvisation est inné… c'est un don, mais qu'il faut exercer pour le conserver ! »

Un autre musicien Olympiote, Giórgos Giorgákis, m'a expliqué qu'être improvisateur est un talent, mais que ce talent peut s'exercer de manière plus ou moins efficace, car l'inspiration du poète chanteur dépend de nombreux éléments, sur lesquels je reviendrai plus loin. Il dit :

> « Κάποιοι έχουν παραπάνω ταλέντο από κάποιους άλλους, και στην ευκολία που μπορεί να συνθέτουν τις μαντινάδες αλλά και στην ποιότητα και το βάθος του ποιητικού λόγου. Φυσικά, αυτό διαφέρει από στιγμή σε στιγμή, όπως και με το παίξιμο οργάνου. Είναι θέμα ψυχικής, νοητικής, ή φυσικής κατάστασης του ατόμου ή της ομάδας. Άλλοτε μπορεί να μην καταφέρω να πω ή τραγουδήσω ούτε μια μαντινάδα κι άλλοτε να μη μπορεί να με σταματήσει ούτε ο Μιχάλης Ζωγραφίδη! Η έμπνευση είναι περίεργη και ιδιαίτερη αρετή[166]. »

> « Certains ont plus de talent que d'autres, dans la facilité de pouvoir composer des *mantinádes*, mais aussi dans la qualité et la profondeur de la parole poétique. Naturellement, cela change d'instant en instant, comme dans le jeu d'un instrument. Il est question de la disposition psychique, émotive, ou physique de la personne ou du groupe. Parfois il se peut que je n'arrive même pas à dire ou chanter une

[165] *Ibid.*.
[166] Extrait de l'entretien avec Giorgos Giorgakis réalisé en juin 2016.

mantináda et parfois il est possible que Michális Zografídis[167] lui-même ne puisse pas m'arrêter ! L'inspiration est une vertu étrange et unique. »

Par ailleurs, le support mélodique des airs pour l'improvisation, lequel facilite sans doute la production instantanée des distiques, entraîne d'autres contraintes. D'une part, dans le schéma formel qui se met en place en fonction de l'air chanté et, d'autre part, dans l'adéquation des vers à la musique, puisque l'on se retrouve dans un temps mesuré, lequel facilite l'improvisation :

> « […] le contexte continûment musicalisé et mesuré de la chanson fonctionnelle impose que l'improvisation se fasse dans un temps donné et sans hésitation. Il faut donc entourer le vers d'une structure "temporisante" qui rendra plus aisée et plus sûre son improvisation[168]. »

II.2. Les principes de l'improvisation chantée

Une autre particularité de cette poésie improvisée est donc d'être chantée par un des hommes qui participent à la fête. Les musiciens jouent différents airs, qu'ils enchaînent sans s'arrêter, afin que les distiques puissent être créés. Par ailleurs, ces musiciens doivent s'adapter à chaque instant à l'air que se met à interpréter un chanteur pour improviser son distique. En effet, l'instrumentiste ne sait pas sur quel air l'homme qui prend la parole va chanter et il doit donc avoir une grande capacité d'adaptation afin d'arriver à saisir le plus rapidement possible de quel air il s'agit. Je rappellerai ici les propos de Giórgos Giorgákis à ce sujet :

> « Ο λυριστής ακούει κάθε φορά με ποια νότα θα ξεκινήσει ο τραγουδιστής και πού κατευθύνεται μουσικά τη στιγμή που ξεκινάει να τραγουδιέται ο σκοπός χωρίς καμία προσυννενόηση[169]. »

> « Le joueur de *lýra* écoute à chaque fois sur quelle note le chanteur va commencer et où il se dirige musicalement au moment où le *skopós* commence à être chanté sans aucune entente préalable. »

Dans un premier temps, on peut constater que presque chaque distique débute de façon systématique par un *tsákisma* qui est chanté, et qui précède l'intervention du chanteur soliste qui improvise.

---

[167] Michalis Zografidis est un chanteur reconnu pour son inspiration et sa capacité à improviser de nombreux distiques au cours d'une soirée.
[168] Marie-Hortense Lacroix, art. cité, p. 107.
[169] Extrait de l'entretien avec Giorgos Giorgakis réalisé en juin 2016.

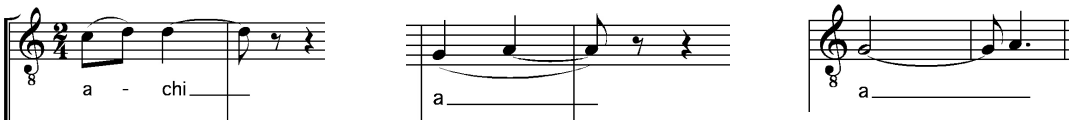
II.2.1. Le rôle du tsákisma

Le *tsákisma* (το τσάκισμα) – au pluriel *tsakísmata* (τα τσακίσματα) – est une sorte d'interjection composée d'un mot ou bien d'une expression, qui peut prendre la forme d'un vers entier et, dans ce cas, il s'agit essentiellement d'un vers de huit syllabes. En grec, ce mot signifie « brisure, cassure », ou encore, dans le domaine musical, « refrain, ritournelle » ou « modulation ».

Dans les *mantinádes*, il existe en réalité trois types de *tsakísmata* que l'on peut différencier de par le rôle qu'ils jouent dans l'improvisation du distique. En effet, on rencontre des *tsakísmata* en début d'improvisation avant le distique lui-même et avant chaque prise de parole du soliste, ou bien à l'intérieur même du vers improvisé et, enfin, entre les deux vers improvisés du distique.

Tout d'abord, le *tsákisma* qui est chanté en début de vers prend toujours la forme d'un seul mot, souvent intraduisible car il peut être une exclamation, telle que *áchi* (άχι) ou *échi* (έχι), ou bien *áïntes* (άϊντες). Ainsi, dès que le chanteur prend la parole, il commence par une interjection qui est la plupart du temps sur le rythme de l'iambe antique brève-longue, ou dans certains cas sur le rythme du trochée antique longue-brève, ou bien encore sur une longue note tenue. En règle générale, cette énonciation du *tsákisma* initial de deux syllabes se fait sur l'enchaînement des notes sous-tonique et tonique du mode utilisé.

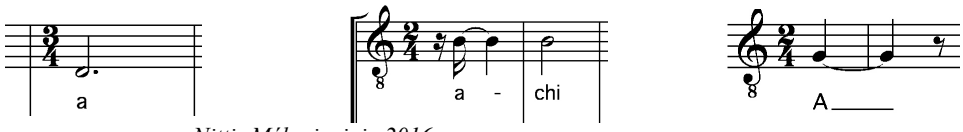
Fig. 060 : Exemples de *tsákisma* chanté sur deux notes



Nittis Mélanie, juin 2016

Dans d'autres cas, le *tsákisma* est énoncé sur une seule note qui correspond à une note importante du mode.

Fig. 061 : Exemples de *tsákisma* chanté sur une note



Nittis Mélanie, juin 2016

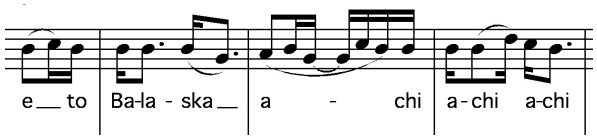
Selon moi, ce *tsákisma* ainsi chanté occupe une fonction phatique : il permet selon toute vraisemblance au chanteur d'annoncer son intention de chanter, afin qu'on lui laisse la parole et que les musiciens diminuent l'intensité sonore si cela est nécessaire. En effet, il n'existe pas d'autre moyen d'indiquer quelle personne va s'exprimer sur le flot musical car les prises de parole chantée ne sont pas prédéfinies à l'avance. Celui qui a envie de chanter prend la parole et l'on ne peut pas savoir lequel des participants va s'exprimer ensuite. Chacun se trouve ainsi dans la même position que le musicien qui ne sait pas qui va prendre la parole et qui doit observer tout en jouant afin d'arriver à anticiper.

Cette hypothèse est renforcée par le fait que, plusieurs fois, au cours de différentes fêtes sur la place du village lors de mes séjours à Ólympos, j'ai entendu mais également vu deux chanteurs lancer en même temps le *tsákisma* de prise de parole. Ces deux chanteurs se sont alors regardés pendant que la musique continuait, et finalement l'un d'eux a fait signe à l'autre qu'il lui laissait la place pour chanter. Le *tsákisma* apparaît donc lui aussi comme un code social puisqu'il permet d'annoncer que l'on va prendre la parole.

Dans ce cas de figure, on rejoint la signification de « brisure, cassure » du terme *tsákisma*, puisqu'il s'agit de briser le silence vocal et en quelque sorte d'interrompre le flot musical de l'instrument, même si celui-ci continue à jouer durant le chant. De la même manière, il n'est pas rare de rencontrer de nouveau un *tsákisma* à chaque début d'intervention du soliste au cours de son improvisation, en particulier à chaque moment où le soliste prend la parole après les reprises du chœur ou les intermèdes de la *lýra*.

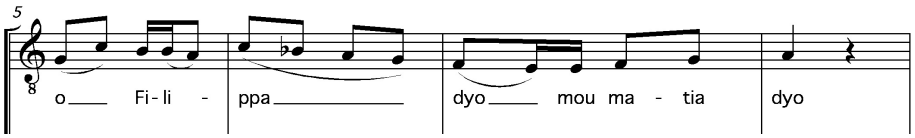
Ensuite, on rencontre des *tsakísmata* à l'intérieur d'un vers, intercalés entre des mots du premier hémistiche d'un vers. Dans ce cas, il peut s'agir soit d'un seul mot qui est répété plusieurs fois, comme *áchi-áchi*-a*áhi-áchi* (άχι-άχι-άχι-άχι), soit d'une expression qui forme à elle seule un bref vers, comme *to chaïdeméno mou* (το χαϊδεμένο μου) ou *dyo mou mátia dyo* (δυο μου μάτια δυο).

Fig. 062 : Exemple de *tsákisma* court à l'intérieur d'un vers



Nittis Mélanie, juin 2016

Fig. 063 : Exemple de *tsákisma* long à l'intérieur d'un vers

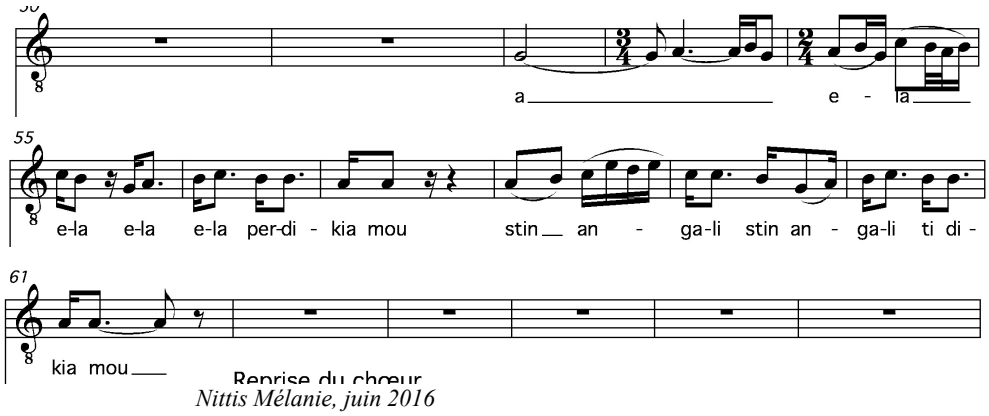


Nittis Mélanie, juin 2016

Ainsi employé au sein de l'improvisation de l'hémistiche d'un vers, le *tsákisma* permet d'ajuster le texte poétique à la mélodie chantée et de faire durer l'attente de la fin de l'énoncé de l'hémistiche**.**

Enfin, le dernier type de *tsákisma*, que l'on peut rencontrer entre les deux vers improvisés d'un distique, fonctionne comme un refrain entre les deux vers. Dans ce cas, il s'agit le plus souvent de deux vers de huit syllabes que tout le monde connaît car ils sont, en général, extraits de chansons connues. On trouve par exemple : « μαύρα μάτια στο ποτήρι // και δυο μπλε στο παραθύρι » (*mávra mátia sto potíri // kai dyo ble sto parathýri*, « yeux noirs dans le verre // et deux bleus à la fenêtre »), ou encore « έλα έλα πέρδικιά μου // στην αγκάλη τη δικιά μου » (*éla éla pérdikiá mou // stin angáli ti dikiá mou*, « viens viens ma perdrix // dans mes bras »).

Fig. 064 : Exemple de *tsákisma* refrain entre deux vers



Nittis Mélanie, juin 2016

Le terme *tsákisma* est donc ici employé dans son autre acception, celle de « refrain, ritournelle ». Ce refrain permet, d'une part de donner un peu plus de temps au chanteur pour penser – tout en chantant – à la suite de son improvisation et, d'autre part, de relancer un peu l'entrain des autres participants, car, comme tout le monde connaît ces refrains, il arrive que d'autres hommes chantent en même temps que le soliste. De façon générale, le chanteur ajoute également un autre refrain à la fin de l'improvisation de son distique, mais il arrive que celui-ci soit omis, surtout si un autre homme prend la parole et enchaîne avec un autre distique.

Cependant, le distique est rarement improvisé d'une seule traite car il doit s'adapter à la mélodie sur laquelle il est chanté, générant ainsi des césures et des répétitions de la part du soliste.

II.2.2. Césures et répétitions : organisation formelle et responsorialité

À Ólympos, et dans l'île de Kárpathos en général, l'improvisation chantée sur les *skopoí* se fait hémistiche par hémistiche. C'est notamment le cas pour les distiques qui sont improvisés sur les *skopoí* de tempo plutôt lent, sur lesquels on peut danser le *káto chorós* ou « danse lente ». Les vers subissent donc de nombreuses coupures, et surtout des répétitions en fonction de la mélodie sur laquelle ils sont improvisés. Ces coupures et ces répétitions permettent notamment de caler le texte sur la musique, puisque la même musique sert à des distiques poétiques différents, dont les vers ne seront pas nécessairement accentués au même endroit, mais aussi à structurer le cadre de l'improvisation.

Là encore, il existe des règles implicites à respecter. En effet, le mouvement iambique du mètre implique un arrêt sur une syllabe paire du vers. En revanche, la reprise d'une partie du vers, ou du vers dans son entier, s'effectue toujours sur une syllabe impaire. On peut constater alors, dans la pratique, que la reprise se fait souvent sur l'initiale du vers ou de l'hémistiche, mais elle peut également se faire sur la troisième ou la onzième syllabe du vers.

Si je reprends, par exemple, le distique improvisé par Giánnis Katiniáris lors de la fête de Pâques en 2015, je peux constater que pour chaque vers, il coupe le premier hémistiche au

bout de la quatrième syllabe, avant de chanter l'hémistiche en entier à partir de la première syllabe (écoute disque 1 plage 234) :

Ká-the-te na
Ká-the-te na glen-tí-so-me

Puis, après la reprise de ce qu'il vient de chanter par les hommes présents, il reprend le premier hémistiche en entier, et il complète son vers de quinze syllabes avec le second hémistiche, sans aucune césure cette fois-ci :

Ká-the-te na glen-tí-so-me
Se toú-ti ti pla-teí-a

Ce procédé se répète de la même manière pour le second vers du distique :

Na mi cha-theí
Na mi cha-theí to é-thi-mo

Puis, après la reprise par les autres hommes, le second vers est chanté en entier :

Na mi cha-theí to é-th-imo
gia-tí 'nain a-mar-tí-a

L'exemple suivant a été chanté par Minás Lentís le même jour, lors de la fête de Pâques en 2015. La césure faite par le soliste se situe après la sixième syllabe cette fois-ci, mais avec le même procédé de reprise au début de l'hémistiche (écoute disque 1 plage 161) :

I Cha-rís tis A-ná-
I Cha-rís tis A-ná-sta-sis

Comme dans l'exemple précédent, on assiste à une reprise par tous les hommes et ensuite le soliste reprend son premier hémistiche sans césure et complète son vers :

I Cha-rís tis A-ná-sta-sis
stou ka-the-nós to spí-ti

Là encore, ce même procédé se réitère pour le second vers du distique :

Kai na a-po-fa-né-
Kai na a-po-fa-né-pso-me

Kai na a-po-fa-né-pso-me
kai ti Lam-prí ti Trí-ti

Cependant, on peut constater que l'on n'a pas toujours ce système pour chaque distique improvisé. En effet, les coupes et répétitions de tout ou partie d'un vers sont liées à la mélodie sur laquelle le chanteur improvise. Chaque mélodie possède ainsi ses propres contraintes de césures et de répétitions, qui ne sont pas uniques, et qui s'appliquent nécessairement pour adapter le texte poétique à la musique.

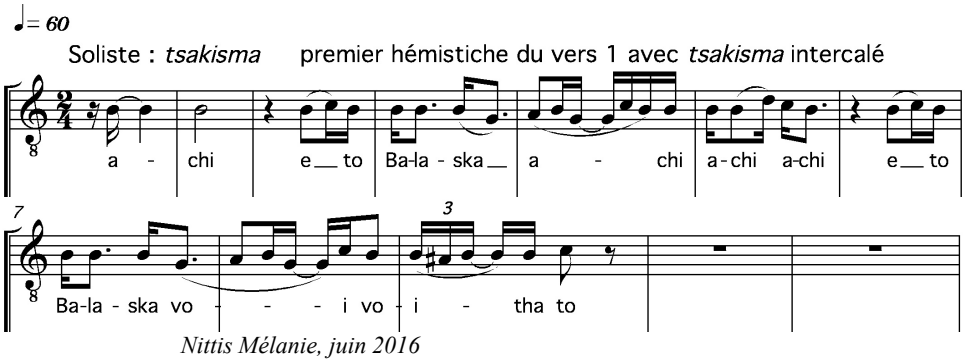
Par exemple, si je prends ce distique improvisé par Giánnis Antimisiáris pendant la fête de la Décollation de saint Jean Baptiste, à la fin du mois d'août 2014 (écoute disque 2 plage 114) :

Το Μπαλασκά βοήθα το // που 'ρχεται κάθε χρόνο
To Balaská voïtha to // pou 'rchetai káthe chróno
Protège Balaskás // qui vient chaque année

Και διώχνε από τη νιότη του // κάθε κακό και πόνο
Kai dióchne apó ti nióti tou // káthe kakó kai póno
Et éloigne de sa jeunesse // tout malheur et toute peine

Pour le premier vers, on constate que le chanteur improvise le début de son premier hémistiche en faisant une césure après la quatrième syllabe : « *to Ba-la-ská* » (mesure 3). Après avoir chanté un *tsákisma* (mesures 4 et 5), il reprend de nouveau son hémistiche sur la première syllabe, et cette fois, il marque une césure après la sixième syllabe : « *to Ba-la-ská voḯ* », puis il enchaîne aussitôt en reprenant, non pas du début, cette fois-ci, mais sur la cinquième syllabe « vo », afin de terminer l'hémistiche « *to Balaská voïtha to* » (mesures 6 à 9). Cette fois-ci, on a deux césures marquées lors du chant du premier hémistiche, mais qui respectent les règles implicites.

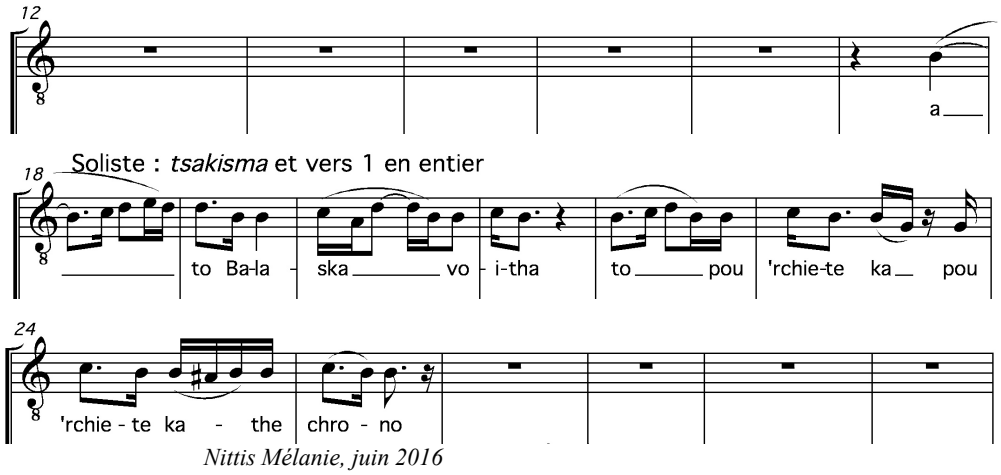
Fig. 065 : Césures et répétitions du premier hémistiche du premier vers



Ensuite, le chanteur reprend son premier hémistiche, mais cette fois il fait une césure après la septième syllabe (mesures 19 à 21). La huitième syllabe est entendue au début du motif mélodique sur lequel il chante le second hémistiche **(**mesure 22). Cette césure semble aller à l'encontre des principes de coupe du vers de rythme iambique, mais cela peut s'expliquer par le fait que ce soit la mélodie qui induise une césure impaire. En effet, poétiquement parlant, le second hémistiche est toujours chanté en étant lié au premier hémistiche, ce que permet la plupart des mélodies.

Or, dans cette mélodie chantée par Giánnis Antimisiáris, la deuxième phrase mélodique est marquée elle-même par un temps de silence d'une demi-mesure (deuxième temps de la mesure 21) entre ses deux motifs (antécédent et conséquent). La huitième syllabe, dans un principe d'enjambement poético-mélodique, sert donc pour la vocalise qui précède l'énoncé du second hémistiche (mesure 23 avec levée dans la mesure précédente) au même titre que la voyelle « a » sur laquelle le chanteur vocalise au début de cette seconde phrase mélodique (mesures 17-18).

Fig. 066 : Césures et répétitions dans le premier vers

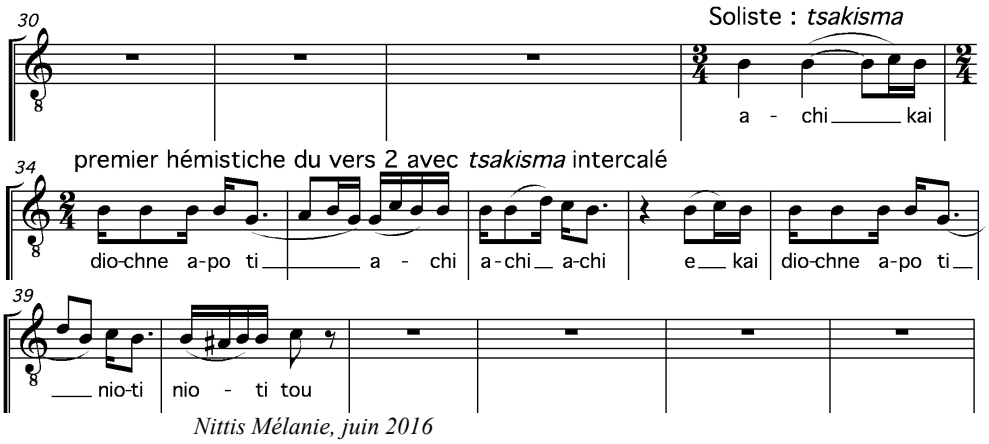


Toutefois, malgré le fait que la mélodie chantée reste quasiment identique pour le second vers du distique qui est improvisé, les césures, contrairement à ce que l'on pourrait penser, ne se font pas de manière systématique au même endroit dans le vers. Il en va de même pour l'adéquation des notes de la mélodie avec les syllabes du vers.

En effet, dans notre exemple, le chanteur va réaliser, pour le second vers, une césure sur la cinquième syllabe du premier hémistiche : *kai dió-chne a-pó ti* et en même temps, la

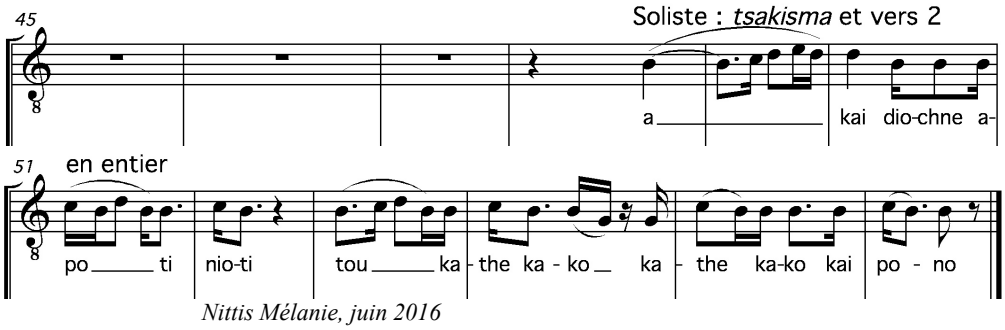
vocalise de la mesure 4 qui se fait sur le « a » du *tsákisma* « áchi », va être entendue sur la dernière syllabe chantée de l'hémistiche, le « ti » (mesures 34-35).

Fig. 067 : Césures et répétitions du premier hémistiche du second vers



Pour le reste du vers, nous retrouvons le même procédé de césure sur la septième syllabe du premier hémistiche, avec une liaison, assurée par la huitième syllabe, entre les deux hémistiches.

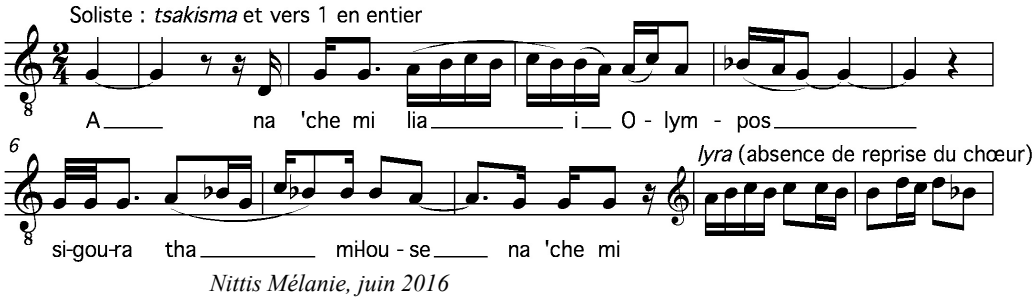
Fig. 068 : Césures et répétitions dans le second vers



À travers ces quelques exemples, il est alors possible de se rendre compte que ce principe de césure sur une syllabe paire en ce qui concerne la métrique n'est pas toujours respecté car il est associé à la mélodie et dans ce cas-là, c'est le principe musical qui prime et donc, les vers se plient à la structure de chaque *skopós*.

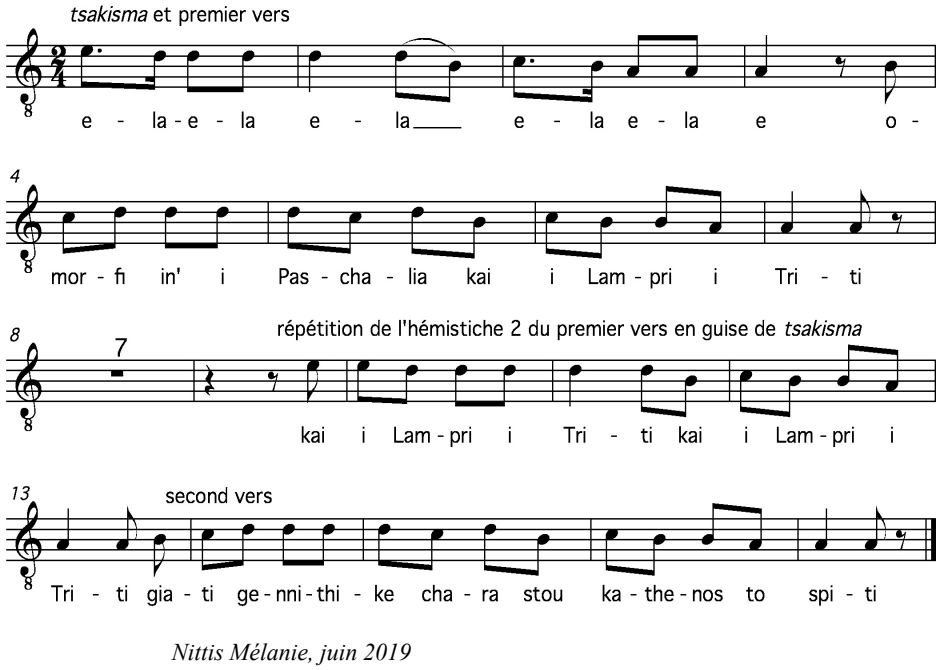
Par rapport au principe d'improvisation du vers hémistiche par hémistiche, il est possible de noter toutefois une exception parmi les airs lents sur lesquels les hommes improvisent. Il s'agit d'un *skopós* sur lequel le soliste improvise son vers en entier, et doit donc prévoir le premier vers dans son ensemble avant de se mettre à chanter.

Fig. 069 : Improvisation par vers entier



Une autre exception peut être notée à ce principe d'improvisation des vers hémistiche par hémistiche. Il s'agit de l'improvisation qui se fait durant le *páno chorós*, la danse rapide. Dans ce cas-là, il existe un seul air permettant d'improviser son distique et l'improvisation se réalise vers par vers. La *mantináda* prend alors le nom de *tsakistí mantináda* (τσακιστή μαντινάδα, littéralement « *mantináda* brisée ») afin de traduire le caractère vif et entraînant de ce distique improvisé, lequel est toujours lancé par un *tsákisma* sur le mot *Éla* (Ἔλα, « viens ») répété cinq fois.

Fig. 070 : Improvisation par vers entier sur l'air rapide



Dans ce cas-là, il peut arriver que le soliste chante une deuxième fois ce premier vers en entier pour se donner un peu de temps, d'autant qu'il n'y a pas de répétition par la chœur dans les *mantinádes* chantées sur l'air rapide. Toutefois, en règle générale, il se contente de

répéter le second hémistiche deux fois sur la phrase mélodique qui a servi à chanter le vers entier, avant de se lancer dans l'improvisation de son second vers, lequel ne sera pas répété.

Par ailleurs, outre les césures et les répétitions qui sont assurées par le chanteur soliste d'une part, on rencontre dans cette forme brève un autre type de répétition : il s'agit de la reprise faite par le chœur, puisqu'au cours de l'improvisation d'un chanteur soliste, la participation des autres chanteurs sous forme de chœur est un élément indispensable à cette pratique.

En effet, le chanteur soliste improvise en découpant les vers de son distique par hémistiche et, entre ces deux morceaux de vers ainsi improvisé, les autres chanteurs répondent au soliste selon un mode responsorial, en répétant ce qui vient d'être énoncé. De manière générale, on peut constater que la reprise est identique, autrement dit que l'hémistiche est repris avec les mêmes césures, la même mélodie et la même répartition des syllabes sur la mélodie que ce que le chanteur soliste vient d'improviser. Toutefois, dans la pratique, à travers l'écoute attentive et la transcription, il est possible de se rendre compte que de légères différences apparaissent, notamment dans la variation de la mélodie, mais également avec des légers décalages qui surviennent entre tous les hommes formant le chœur car ils n'attaquent pas les phrases en même temps et que certains découpent le vers un peu différemment.

Si l'on prend, par exemple, cette autre *mantináda* chantée par Giánnis Antimisiáris en août 2014 (écoute disque 2 plage 127) :

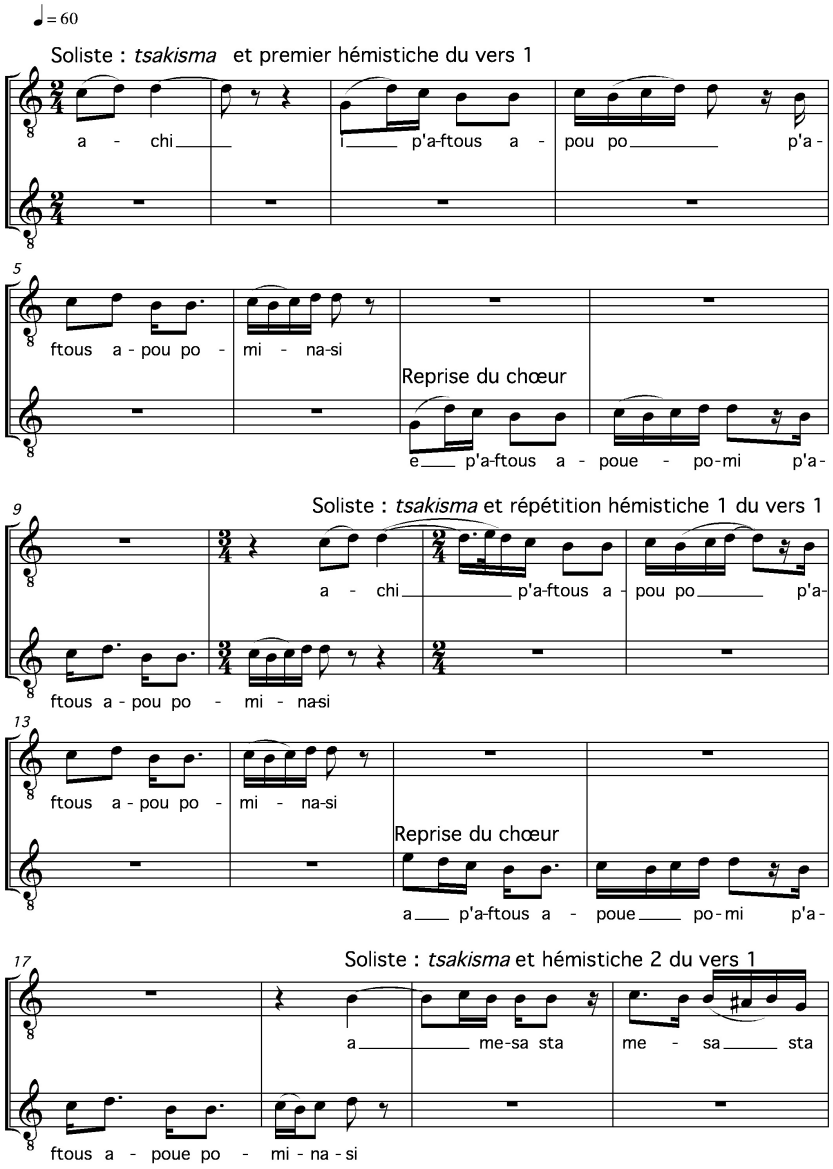
'Π' αυτούς απού 'πομείνασι μέσα στα γερατειά μας
'P' aftoús apoú 'pomeínasi mésa sta gerateiá mas
Parmi tous ceux qui sont restés dans notre vieillesse

Εσύ 'σαι ο μοναδικός απού γλεντάς κοντά μας
Esý 'sai o monadikós apoú glentás kontá mas
Tu es le seul qui festoie à côté de nous

À travers la transcription que j'ai réalisée, on peut s'apercevoir que le chœur répète la même mélodie aux mesures 5 à 10, mais qu'il ne reprend pas exactement le même texte ni la même césure. En effet, le chœur chante *'p' aftoús apoú epomeí* (avec une liaison entre le « ou » de *apoú* et le « e » de *epomeínasi* et, de ce fait, il rajoute la voyelle initiale du verbe conjugué

epomeínasi (« ils sont restés »), alors que le soliste ne la chantait pas. D'autre part, la césure de ce premier hémistiche est faite sur la sixième syllabe « mi » (mesure 8), alors que le chanteur soliste avait coupé son hémistiche sur la cinquième syllabe « po » (mesure 4).

Fig. 071 : Exemple de reprise différente du premier hémistiche par le chœur

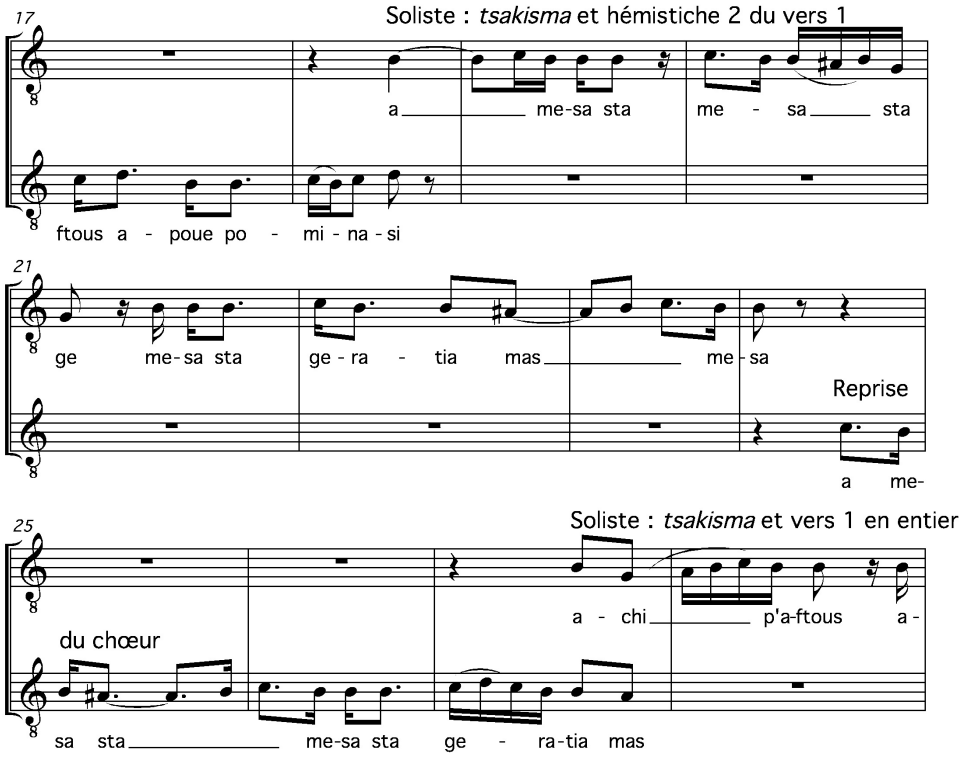


Nittis Mélanie, juin 2016

De plus, la reprise du second hémistiche du premier vers par le chœur, aux mesures 25 à 27 avec la levée de la mesure 24, ne suit pas ce que le chanteur soliste a énoncé aux mesures 19 à 24, notamment en ce qui concerne la mélodie. En effet, la première partie de la mélodie n'est pas reprise et la réponse du chœur commence sur la deuxième partie de cette mélodie

avec une fin différente. La reprise du chœur se trouve ainsi écourtée par rapport à la version initiale (trois mesures et demie au lieu de six mesures).

Fig. 072 : Exemple de reprise différente du second hémistiche par le chœur



Nittis Mélanie, juin 2016

Ces reprises du chœur après chaque énoncé du soliste sont toujours assurées par rapport à la temporalité et lorsque le chœur ne prend pas la peine de faire les reprises, ou bien assure des reprises tardives, il est remplacé par la *lýra* qui joue de manière continue puisqu'elle accompagne le soliste dans l'exécution de l'air et qu'elle assure également les ritournelles instrumentales entre les airs ou lors des silences du chanteur. En réalité, ces reprises ont une fonction bien précise. Outre le fait de marquer la participation collective à l'improvisation d'un individu, ces reprises permettent de laisser du temps au chanteur pour penser la suite de son improvisation.

Il s'agit donc de temps de préparation qui dure quelques mesures et dans certains cas, il est possible de constater que le soliste, au moment où il est censé répéter de nouveau le premier hémistiche d'un vers pour y ajouter le second, change ce premier hémistiche qu'il avait improvisé, sans doute parce que cela ne fonctionnait pas de manière satisfaisante avec ce qu'il voulait créer par la suite pour compléter son propos. C'est ainsi que j'ai pu constater, par

exemple, que Michális Zografídis lors de la fête de Pâques en 2014, a commencé à chanter son premier vers par ces mots *stamáta ti stigmí* (σταμάτα τη στιγμή, « arrête l'instant »), qu'il a aussitôt changé, avec la répétition pour ajuster le texte à la musique, en chantant *stamáta tes tis michanés* (σταμάτα τες τις μηχανές, « arrêtes-les, les caméras »), sans doute car la première version ne comportait pas les huit syllabes nécessaires au premier hémistiche. Toujours durant la fête de Pâques, mais en 2015 cette fois-ci, un homme a commencé à chanter *chrónia pollá* (χρόνια πολλά, « bonne fête »), puis il a dit *óchi* (όχι, « non ») et il a repris en chantant *Xristós Anésti éfchomai* (Χριστός Ανέστη εύχομαι, « je souhaite "Christ est ressuscité"), et dans ce cas, encore une fois, on peut constater que le début de la première version, à laquelle il voulait ajouter le verbe *éfchomai*, n'aurait pas eu les huit syllabes du premier hémistiche.

Dans certains cas, il se peut que ce soit la reprise que le soliste chante qui soit différente, non pas parce que la première version ne fonctionnait pas, mais parce que cette nouvelle version apporte une autre nuance de sens, et ainsi, par le jeu de reprises non identiques, on arrive à enrichir son propos en gardant un seul distique. C'est ce que fait Manólis Zoúloufos durant la fête de Pâques 2015 lorsqu'il chante son premier vers. En effet, la première fois, il dit :

Πολλούς είπα να φέρουσι λίγο για να τους δούμε
J'ai demandé qu'ils en amènent plusieurs pour que nous les voyions un peu

Et lors de sa reprise de soliste, il change ce vers et il chante :

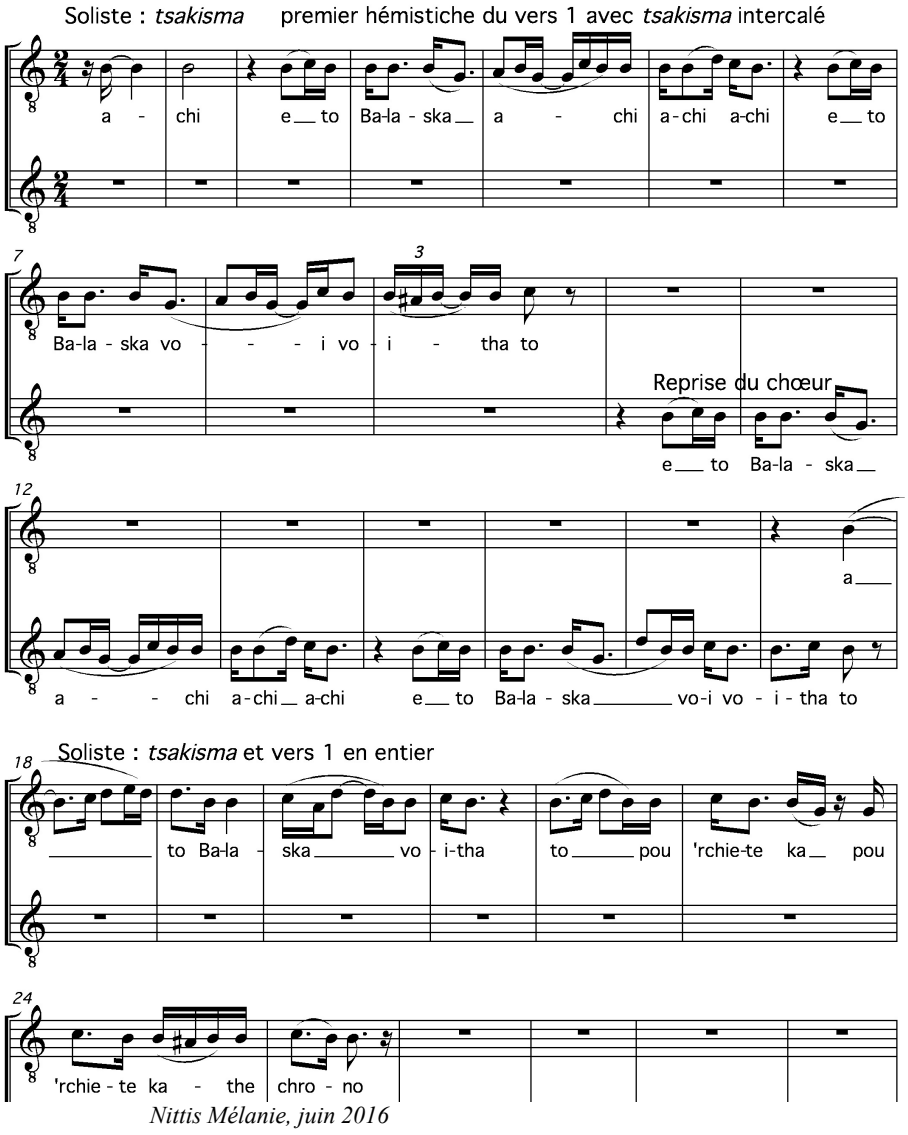
Πολλούς είπα να φέρουσι λίγο για να μας δούνε
J'ai demandé qu'ils en amènent plusieurs pour qu'ils nous voient un peu

Mis à part ces quelques exceptions de transformation du distique par le soliste, comment fonctionne ce principe de temps de préparation ? Si l'on prend, par exemple, le distique suivant (écoute disque 2 plage 114) :

Το Μπαλασκά βοήθα το // που 'ρχεται κάθε χρόνο
To Balaská voïtha to // pou 'rchetai káthe chróno
Protège Balaskás qui vient chaque année

Και διώχνε από τη νιότη του // κάθε κακό και πόνο
Kai dióchne apó ti nióti tou // káthe kakó kai póno
et éloigne de sa jeunesse tout malheur et toute peine

Fig. 073 : Exemple de temps de préparation pour le second hémistiche



Nittis Mélanie, juin 2016

Avec l'exemple du premier vers de ce distique, on se rend compte que le soliste énonce son premier hémistiche en 8 mesures (mesure 2 à 9), puis qu'il dispose de 8 mesures de préparation avec la reprise du chœur (mesure 10 à 17), avant de reprendre la parole à la mesure 17, en commençant par chanter un *tsákisma*, puis en répétant son premier hémistiche, avant de compléter son vers. On pourrait presque penser que le chanteur soliste bénéficie ainsi d'un temps allongé de préparation qui s'étend sur quatre mesures et demie (mesures 17 à 21).

La présence de ce temps de préparation, aménagé par le dispositif formel responsorial, est confirmé par deux éléments : d'une part, comme je l'ai dit, il arrive que le chanteur modifie le premier hémistiche qu'il vient d'improviser, au moment où il se remet à chanter après la

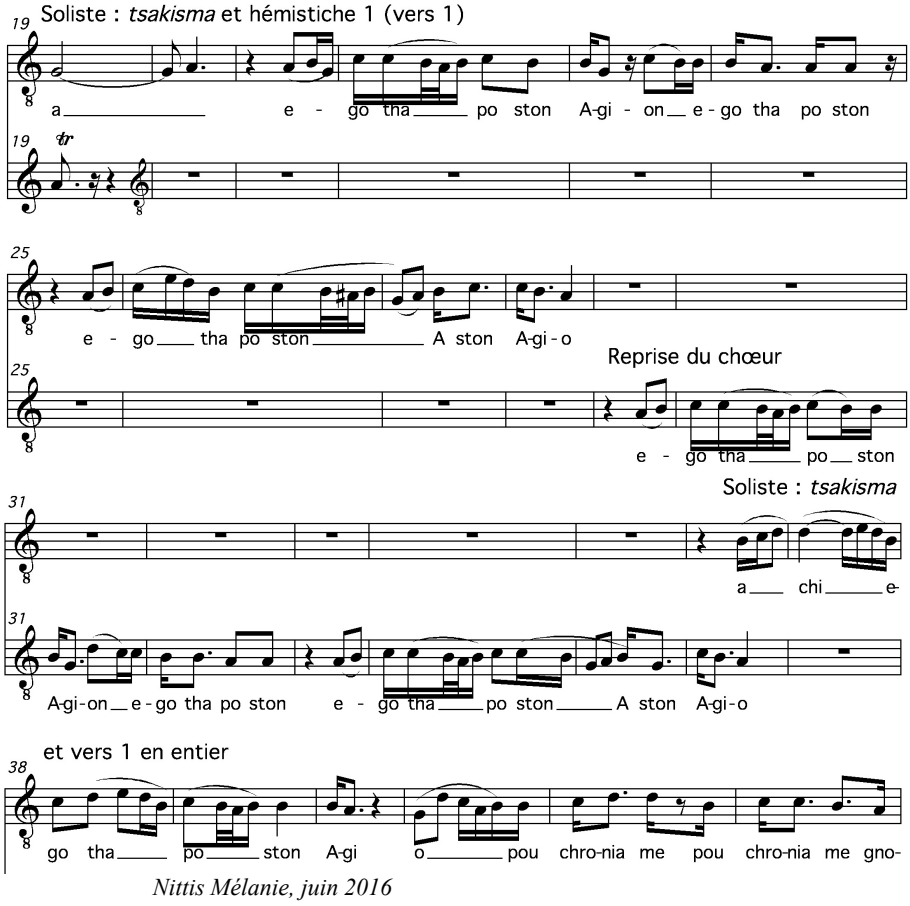
reprise du chœur et, d'autre part, il n'y a jamais de reprise du chœur à la fin, lorsque le soliste vient de chanter son second vers en entier, puisqu'il n'a plus besoin de temps de préparation.

Dans certains cas, en fonction de l'air qui est chanté, le temps de préparation se trouve allongé de manière significative par la présence d'un refrain qui s'intercale entre les deux vers improvisés, autrement dit entre la reprise du premier vers par le chœur et l'improvisation du second vers. Cela permet également de faire durer le distique plus longtemps. C'est le cas notamment avec l'air sur lequel a été chanté le distique suivant (écoute disque 2 plage 118) :

Εγώ θα πω στον Άγιο που χρόνια με γνωρίζει
Egó tha po ston Ágio pou chrónia me gnorízi
Moi je vais dire au Saint qui me connaît depuis des années

μόνον υγεία και χαρά στο κόσμο να σκορπίζει
mónon ygía kai chará sto kósmo na skorpízi
qu'il répande dans le monde seulement la santé et la joie

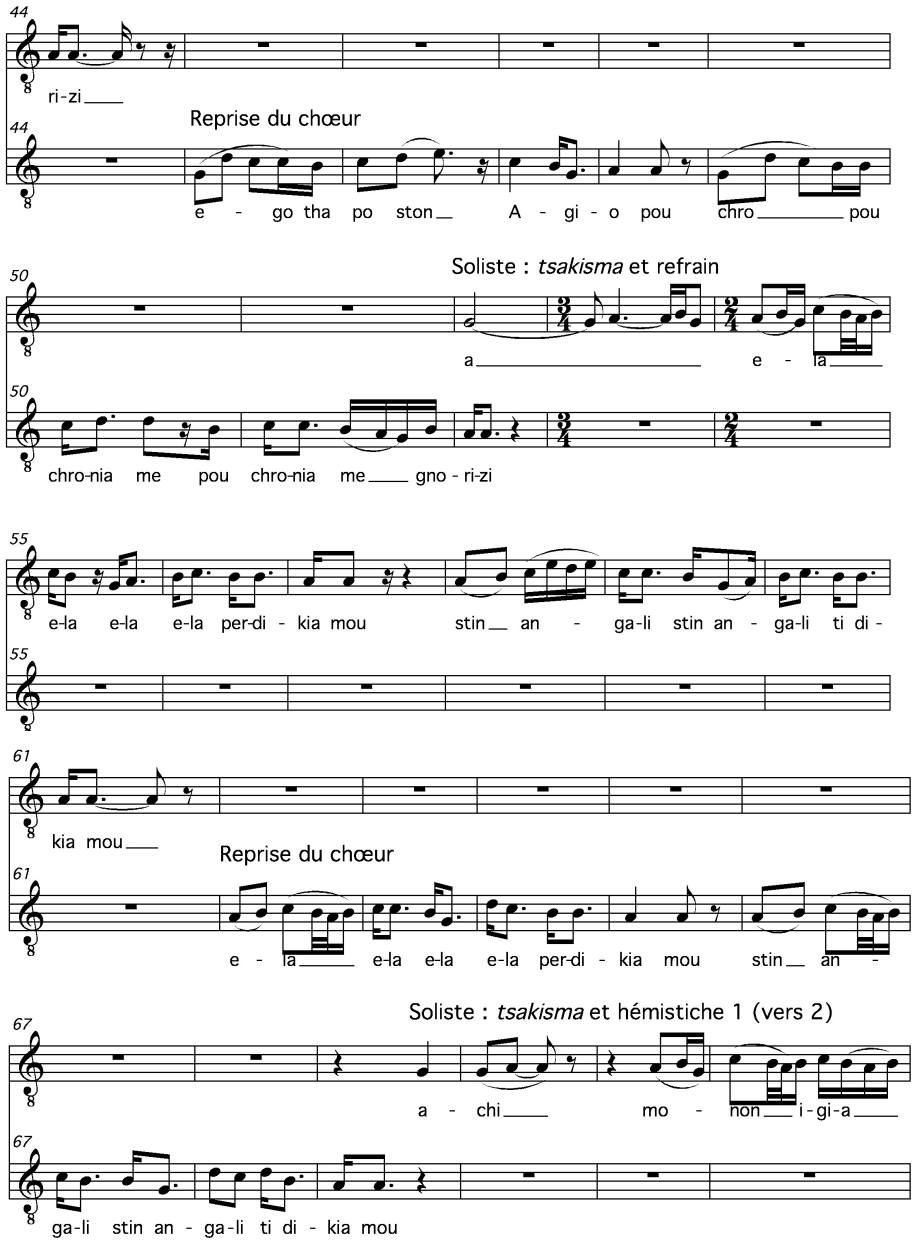
Fig. 074 : Autre exemple de temps de préparation pour le second hémistiche



Nittis Mélanie, juin 2016

Dans cet exemple, le soliste énonce son premier hémistiche sur une durée de sept mesures et demie. Puis la reprise du chœur dure 8 mesures (mesures 29 à 36), durant lesquelles le soliste peut penser à la suite de son vers. Une fois que le soliste a improvisé pour compléter son vers, il a un temps de préparation pour le vers suivant qui se trouve allongé car, outre la reprise du chœur sur 7 mesures (mesures 45 à 52), il y a également le refrain qui donne un délai supplémentaire. En effet, le refrain est énoncé en 9 mesures par le soliste (mesures 53 à 61), et il est repris par le chœur en 8 mesures (mesures 62 à 69).

Fig. 075 : Exemple de temps de préparation allongé par le refrain



Nittis Mélanie, juin 2016

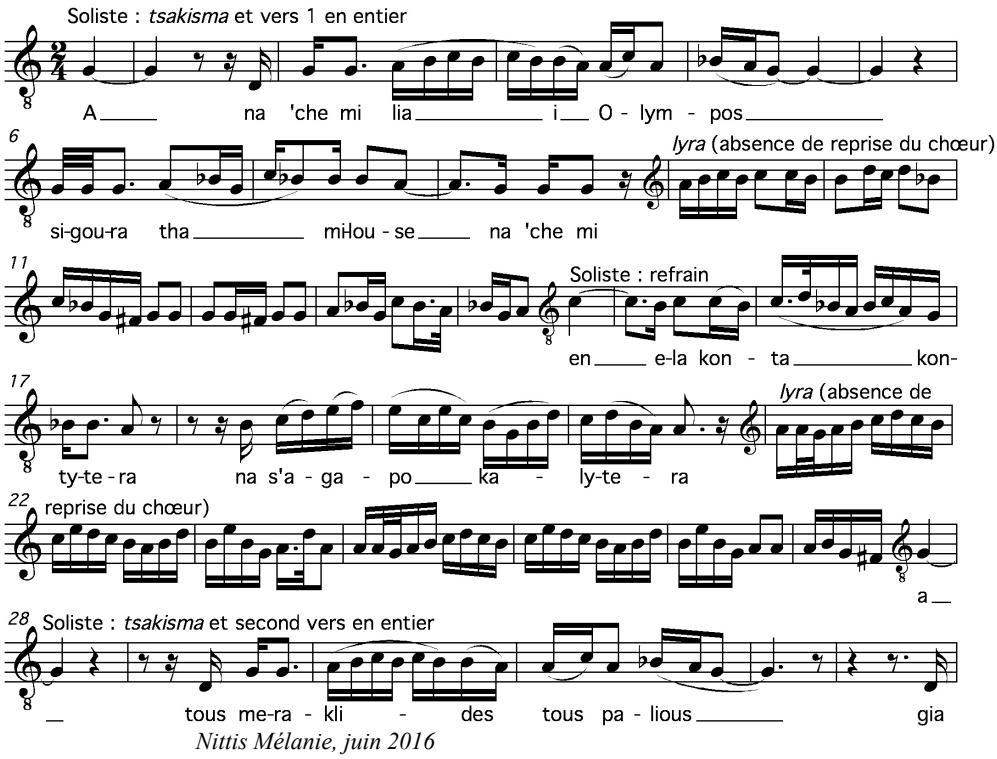
Ainsi que je l'ai déjà mentionné dans le paragraphe concernant les *tsakísmata*, ces refrains sont en vers de huit syllabes et ne sont pas improvisés. Ils sont issus de textes poétiques de chansons diverses et sont donc connus de la grande majorité des Olympiotes. Il n'est donc pas rare, au moment où le soliste chante le refrain, qu'il soit accompagné par les autres hommes.

Dans le cas du *skopós* où le chanteur improvise le vers en entier et non pas hémistiche par hémistiche, la présence du refrain est nécessaire pour faire durer, d'une part, le temps de la *mantináda* et, d'autre part, de prolonger le temps de préparation du chanteur pour son second vers, étant donné qu'il doit le chanter en entier. Par exemple, avec le distique chanté par Andréas Chirákis en avril 2015, on est dans ce cas de figure (écoute disque 1 plage 106) :

Να 'χε μηλιάν η Όλυμπος σίγουρα θα μιλήσει
Na 'che milián i Ólympos sígoura tha milísi
Si Ólympos avait la parole, sûrement elle parlerait

τους μερακλήες τους παλιούς να μας εδιηγούσε
tous meraklíes tous palioús na mas ediigoúse
pour nous raconter les anciens *meraklíes*

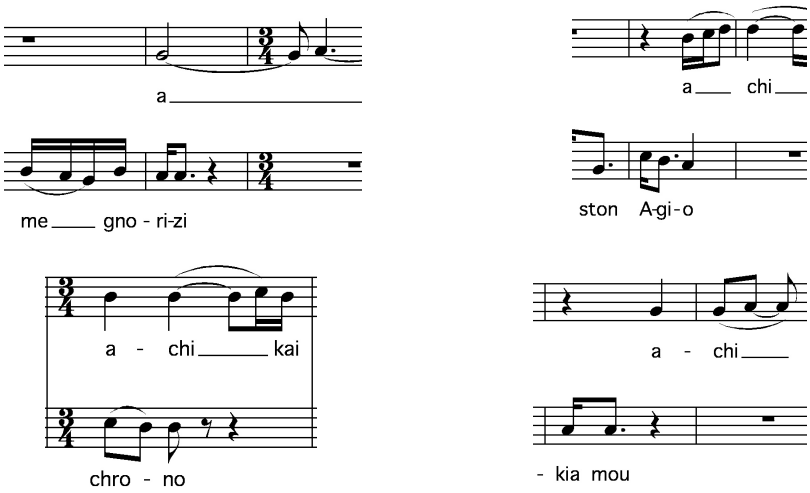
Fig. 076 : Exemple de temps de préparation dans l'improvisation par vers entier



Après avoir énoncé son premier vers (mesures 1 à 8), le soliste a un temps de préparation qui comporte les six mesures (mesures 9 à 14) jouées à la *lýra* – lesquelles remplacent l'absence de reprise du chœur – ainsi que les six mesures du refrain (mesures 15 à 20) qu'il chante et les sept mesures jouées encore une fois par l'instrumentiste (mesures 21 à 27), soit un total de dix-neuf mesures qui permettent de penser la suite du distique.

Par ailleurs, on peut constater que chaque prise de parole du soliste après le chœur se réalise avec un principe de tuilage. La plupart du temps, la superposition se fait sur une demi-mesure voire sur une mesure complète – autrement dit un à deux temps –, et elle est marquée par la présence d'un *tsákisma* lancé par le soliste, qui entérine la fonction de prise de parole jouée par cette interjection. Cette superposition peut également être un peu plus longue, ou bien ne pas exister, cela restant assez rare.

Fig. 077 : Exemples de tuilage entre le soliste et le chœur



Nittis Mélanie, juin 2016

On peut également constater, à l'écoute de ces distiques improvisés, d'une part, que la reprise du chœur n'est pas toujours synchronisée et, d'autre part, que tous les hommes qui forment le chœur ne chantent pas forcément exactement la même chose. Ce dernier point peut s'expliquer par le fait que chaque personne ne chantera pas exactement de la même manière une même mélodie, parce qu'elle peut introduire de légères variations dans le rythme, dans les notes, ainsi que dans le découpage du vers par rapport à la mélodie. Il s'ensuit une sorte de flottement dans ce principe de reprise responsoriale, lequel n'est absolument pas dérangeant par rapport à cette pratique. En effet, ce qui est important est d'assurer une reprise afin de montrer que l'on est impliqué dans la fête, en étant présent et attentif. Dans certains cas, l'ab-

sence de reprise par le chœur peut traduire certains aspects et avoir plusieurs significations : soit les hommes ne sont pas présents mentalement et font autre chose – dans certains cas, ils répondent à un appel sur leur téléphone portable ou envoient un message écrit –, soit ils ne sont pas suffisamment investis car ils ne sont pas assez bien disposés, soit ils sont profondément touchés et bouleversés par ce qui vient d'être chanté, ou encore ils peuvent marquer le fait qu'ils désapprouvent ce qui vient d'être chanté.

L'individuel et le collectif se rejoignent ici, car si un chanteur improvise seul son distique, il a besoin de l'ambiance et de la présence des autres personnes susceptibles d'improviser à leur tour. On rejoint donc ici la réflexion menée par Jean Düring lorsqu'il évoque comment peut se percevoir l'improvisation :

> « L'improvisation se présente comme la manifestation d'une individualité dans un contexte collectif : il s'agit d'un apport créatif ou perçu comme tel par rapport à un donné musical, acte qui suppose une implication et une contribution personnelles et pose la question de la relation entre l'individu et le groupe[170]. »

Cette présentation de l'improvisation rejoint tout à fait ce que reflètent les *mantinádes*, à savoir la création poétique chantée dans un certain contexte où la présence d'un « collectif » est nécessaire, ne serait-ce que pour avoir la possibilité d'obtenir une réponse, ainsi que le mentionne le musicien Michális Michalís :

> « Είναι η τέχνη να μπορέσεις να προσδιορίσεις αυτό που έχεις να πεις σε ένα στίχο μέσα. Να δώσεις την ευκαιρία και στον επόμενο να σου απαντήσει[171]. »
>
> « C'est une technique pour pouvoir condenser ce que tu as à dire dans un seul vers. Et de donner l'occasion à la personne suivante de te répondre. »

Michális Michalís évoque ainsi un autre élément récurrent dans le principe de l'improvisation poétique chantée en temps mesuré qui est l'alternance des chanteurs et donc la non monopolisation de la parole. Cela est rendu possible par la présence d'un groupe d'hommes qui ont potentiellement la possibilité d'exprimer leur individualité au sein du groupe :

> « Comme dans tant d'autres domaines qu'elle régit, l'improvisation est ici une œuvre de tissage, une construction collective qui naît et s'édifie de la rencontre et du dialogue entre plusieurs imaginations individuelles[172]. »

---

[170] Jean Düring, « Le jeu des relations sociales : éléments d'une problématique », dans Bernard Lortat-Jacob (dir.), *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris : SELAF, 1987, p. 17.
[171] Irini Beïna, *op. cit.*, vol. 2 « Annexes », p. 757.
[172] Marie-Hortense Lacroix, art. cité, p. 93-96.

Cette question de la présence d'un groupe d'hommes fait partie de ce que l'on pourrait appeler des adjuvants à l'improvisation poétique chantée.

II.2.3. Les adjuvants à l'improvisation : paréa, alcool et kéfi

L'improvisation poétique chantée à Ólympos, ainsi que je l'ai mentionnée dans le chapitre I, est toujours accompagnée par les instruments. Les musiciens, en particulier le joueur de *lýra*, sont indispensables pour accompagner les chanteurs. Il arrive que la *tsampoúna* accompagne les chanteurs au moment de l'improvisation, mais cela est assez rare, en particulier lorsqu'il s'agit des *skopoí* lents joués en début de *glénti*. En effet, la puissance sonore de la *tsampoúna* peut l'obliger à s'arrêter lorsque quelqu'un chante, s'il s'avère que le chanteur n'a pas une voix assez puissante pour passer par-dessus le son de la cornemuse et être entendu. En revanche, lorsqu'un chanteur se met à improviser sur le *skopós* de la danse rapide *páno chorós*, la *tsampoúna* est toujours présente puisque c'est elle qui est l'instrument premier au cours de cette danse. Par ailleurs, le *laoúto* est toujours présent pour accompagner la *lýra* dans le *glénti* et donc *a fortiori* les chanteurs. Il existe toutefois quelques exceptions qui peuvent se produire, et où la *lýra* seule accompagne les chanteurs, mais cela survient uniquement lorsque le *glénti* a lieu dans un café.

La présence des musiciens est indispensable car la musique se joue en continu pour soutenir le chant des improvisateurs, et éviter les silences qui peuvent survenir entre deux improvisations, notamment lorsque celles-ci ne s'enchaînent pas, mais également pour stimuler les chanteurs, et les inciter à chanter. En effet, le musicien se doit d'être attentif à ce qui se passe autour de lui. Il doit anticiper les prises de paroles, et éventuellement, jouer un air apprécié tout particulièrement par une personne afin de l'inciter à chanter et de l'aider à improviser. Il doit également être à l'écoute de chaque chanteur afin de pouvoir l'accompagner instrumentalement d'une manière qui permettra la mise en valeur des propos du chanteur.

Par ailleurs, le groupe formé par les musiciens et les chanteurs présents, que l'on appelle *paréa* en grec (η παρέα), est bien plus qu'une simple « bande de copains ». Les musiciens ont l'habitude de jouer ensemble et connaissent plus ou moins le jeu des autres. Certains forment même des « couples » que l'on appelle localement *báso* (το μπάσο). Les chanteurs constituant la *paréa* se connaissent bien et s'apprécient, qu'ils fassent partie de la même fa-

mille – à un degré de parenté plus ou moins éloigné – ou non. Ils ont vécu des choses en commun, et partagent le plaisir d'être ensemble en chantant et en jouant de la musique.

Au sein de cette *paréa*, il y a généralement la présence d'un ou plusieurs *meraklídes* (οι μερακλήδες, au singulier *meraklís*, ο μερακλής). Ce terme, qui vient du turc *meraklı*, prend le sens en grec de « fin connaisseur », « qui apprécie les bonnes choses ». À Ólympos, le sens de ce mot est encore plus précis que dans le reste de la Grèce. En effet, il désigne celui qui apprécie le *glénti* et qui en est un fin connaisseur, mais en même temps, le *meraklís* connaît les codes sous-jacents de l'improvisation et du *glénti*, il sait donner de l'entrain et animer le *glénti* par sa participation, tout en faisant partager sa disposition et ses émotions, ainsi que les *mantinádes* qu'il improvise avec une grande habileté et une grande justesse, du fait de son expérience. Le *meraklís* est également quelqu'un qui est un bon danseur. Pour être reconnu comme *meraklís* par la communauté, il faut donc posséder diverses qualités qui s'expriment au cours du *glénti*, dont il faut maîtriser les règles implicites, et qui permettent de le faire vivre par le partage de son expérience et de ses émotions. Les meilleurs d'entre aux sont même appelés *protomeraklís* (ο πρωτομερακλής), autrement dit « premier *meraklís* », ce qui est un honneur suprême. De plus, un jeune Olympiote, Níkos Polítis, m'a expliqué que pour pouvoir devenir un *meraklís*, un jeune se doit aussi d'avoir tout d'abord du respect pour les anciens, afin de pouvoir être admis au sein d'une *paréa* et de participer :

> « Ο σεβασμός των μικρότερων προς τους μεγαλύτερους είναι η βάση της εγκαθίδρυσης ενός νέου μερακλή. Αυτό τον κάνει σεβαστό και αποδεκτό στη παρέα! Η απόδοσή του βέβαια είναι σημαντικό θέμα όπως η γνώση του εθιμοτυπικού των γλεντιών μας[173]! »

> « Le respect des plus jeunes pour les plus âgés est la base de l'établissement d'un nouveau *meraklís*. Cela lui permet d'être respecté et accepté au sein de la *paréa* ! Sa performance bien sûr est un sujet important tout comme la connaissance du protocole de nos *gléntia* ! »

Par ailleurs, qu'il soit simple chanteur ou bien également musicien, le *meraklís* sait faire venir le *kéfi* (το κέφι) et l'entretenir au cours du *glénti*. Le *kéfi* est donc un autre élément indispensable à la pleine réussite de la tenue d'un *glénti*. Ce terme, qui vient de la langue arabe *keyf*, à travers la langue turque *keyif*, signifie littéralement « gaieté » (ευθυμία, *efthymía*) et désigne, dans toute la Grèce, une « bonne ou joyeuse disposition » (καλή ή χαρούμενη διάθεση, *kalí í charouméni diáthesi*), ou bien une « disposition ou une envie pour quelque

[173] Extrait de l'entretien avec Nikos Politis réalisé en juin 2016.

chose » (διάθεση, όρεξη για κάτι, *diáthesi, órexi gia káti*)[174]. On parle d'ailleurs très souvent du fait de « faire monter le *kéfi* » (ανάβω το κέφι, *anávo to kéfi*), et dans l'île de Kárpathos, on utilise couramment le verbe *kefízo* (κεφίζω). À Kárpathos, le mot *kéfi* désigne une « disposition mentale » (ψυχική διάθεση, *psychikí diáthesi*) et *kefízo* (κεφίζω) signifie « être dans une bonne disposition » (αποκτώ καλή διάθεση, *apoktó kalí diáthesi*).

Ce *kéfi*, nécessaire pour le *glénti* à Ólympos, prend un sens plus fort que dans le reste de la Grèce. Ainsi que le souligne Anna Caraveli, il est un élément indispensable pour la réalisation d'un bon *glénti*, selon les critères esthétiques olympiotes, et il renvoie à cette idée d'expérience que le *meraklís* doit avoir :

> « For the guests in Olymbos and Baltimore, the success of the *glendi* depends exclusively on the existence of *kefi* (*Horis kefi, glendi den yinetai*; without kefi, a glendi cannot be created). The term *kefi* is used in the rest of Greece to describe a festive and carefree mood; in the context of Olymbos' world, *kefi* refers to a heightened form of experience which manifests itself in disciplined, formalized behavior[175]. »

> « Pour les participants à Ólympos et à Baltimore, la réussite d'un *glenti* dépend exclusivement de l'existence du *kéfi* (Χωρίς κέφι, γλέντι δεν γίνεται ; sans *kéfi*, un *glenti* ne peut pas avoir lieu). Le terme *kéfi* est employé dans le reste de la Grèce pour décrire un climat festif et de liberté ; dans le contexte de l'univers d'Ólympos, *kéfi* renvoie à une forme élevée d'expérience qui se manifeste elle-même dans un comportement discipliné et formalisé. »

Pour définir ce qu'est le *kefi* à Ólympos, Pavlos Kavouras a posé la question à un vieil Olympiote qui lui a répondu ceci :

> « *Kefi* is *orexi* (literally, appetite; mood or interest). *Kefismenos* is he who displays his *orexi*, his enthusiasm. For example, someone says: "In my wedding so and so was in a great mood (*ekane megali orexi*), showed great enthusiasm, had a great *kefi* in relation to this marriage." *Kefi* is joy and cheerfulness[176]. »

> « Le *kéfi* c'est l'*órexi* (littéralement, appétit ; humeur ou intérêt). *Kefisménos* est celui qui partage son *órexi*, son enthousiasme. Par exemple, quelqu'un dit : "À mon mariage untel était dans une bonne humeur (*Έκανε μεγάλη όρεξη*), il a montré un grand enthousiasme, il avait un bon *kéfi* en lien avec ce mariage." Le *kéfi*, c'est la joie et la bonne humeur. »

---

[174] *Λεξικό της κοινής νεοελληνικής* (Dictionnaire de la langue grecque moderne), Thessalonique : Institut des Études Néohelléniques, 1998, p. 711.

[175] Anna Caraveli, *Scattered in Foreign Lands. A Greek Village in Baltimore*, Baltimore : The Baltimore Museum of Art, 1985, p. 23.

[176] Pavlos Kavouras, *Glendi and Xenitia : The Poetics of Exile in Rural Greece (Olymbos Karpathos)*, thèse de doctorat sous la direction de Stanley Diamond, Université du Michigan, 1990, p. 214.

Toutefois, il ne faut pas oublier non plus que le *kéfi* n'est pas simplement de la gaieté, mais il est également de la tristesse et de la nostalgie. Le *kéfi* est une émotion qui se traduit souvent par des pleurs et des soupirs. D'ailleurs, pour les Olympiotes, il est nécessaire que les pleurs soient présents au cours d'un *glénti* afin que celui-ci soit pleinement réussi. Anna Caraveli l'explique ainsi, en citant une expression locale :

> « […] weeping is expected of a true state of *kefi*: "The successful *glendi* is judged by [the amount] of weeping" (*To kalo glendi metrietai apo to klama*)[177]. »

> « […] pleurer est attendu comme un véritable état du *kéfi* : "Un *glénti* réussi est jugé par la quantité de pleurs" (*το καλό γλέντι μετριέται από το κλάμα*). »

Le *kéfi* est donc à la fois un état de joie et de tristesse, qui entraîne un partage des émotions et, de ce point de vue, il s'agit ainsi d'une expérience qui est à la fois personnelle, mais aussi commune, puisqu'elle est partagée. Il est nécessaire que tous les hommes présents puissent ressentir ce *kéfi*, et lorsqu'il est absent, on essaie de mettre tout en œuvre pour le faire surgir. Par exemple, lors du *glénti* à Vroukoúnta en août 2014, un des hommes présents, Níkos Orfanídis, originaire du village d'Apéri, ne semblait pas être dans une bonne disposition ce soir-là. Il s'avère que cet homme, qui a ouvert une pharmacie à Ólympos, était préoccupé par la maladie de sa belle-mère. Un autre homme présent a alors chanté une *mantináda* où il intercède auprès du saint afin qu'il lui apporte son *kéfi* qu'il a laissé dans son village (écoute disque 2 plage 096) :

> « Ο Ορφανίδης ήφηκε το κέφι του στ' Απέρι
> παρακαλώ τον Άγιο μαζί του να το φέρει »

> « Orfanídis a laissé son *kéfi* à Apéri
> je prie le Saint de l'apporter avec lui »

Ce contexte collectif nécessaire provient de la présence de la *paréa*, et les hommes sont bien conscients du fait qu'il faut la connaître pour pouvoir ressentir la montée de ce *kéfi*, et arriver à trouver l'inspiration pour chanter. Lors de la fête du Mardi Lumineux à Pâques en 2014, un homme l'a exprimé à travers une *mantináda* qu'il a chantée (écoute disque 1 plage 084) :

> « Ψάχνω να βρω το κέφι μου κι εγώ να τραουδήσω
> και τη καλή παρέα σου θέλω να τη γνωρίσω »

[177] Anna Caraveli, « The Symbolic Village. Community Born in Performance », dans *Journal of American Folklore*, vol. 98, n°389, 1985, p. 263.

> « Je cherche à trouver mon *kéfi* afin de chanter moi aussi
> et ta bonne compagnie, je veux faire sa connaissance »

Par ailleurs, comme l'a expliqué un *meraklís* originaire du village de Spóa à Pávlos Kávouras, plusieurs éléments permettent l'émergence du *kéfi* au cours du *glénti* :

> « The emergence of *kefi* depends on many factors. One of them is drinking. Another factor is the *parea*, the company of the *glendi* participants. It all depends on the history of the relationships among the glendi-participants. For example, if I am on good terms with another person his presence in the *glendi* will delight me, helping me to attain *kefi* quickly[178]. »

> « L'émergence du *kéfi* dépend de nombreux facteurs. L'un d'eux est la boisson. Un autre facteur est la *paréa*, la compagnie des participants au *glénti*. Il dépend entièrement de l'histoire des relations entre les participants au *glénti*. Par exemple, si je suis en bons termes avec une autre personne, sa présence au *glénti* me réjouira, m'aidant à atteindre le *kéfi* rapidement. »

La *paréa* de musiciens et chanteurs présents, ainsi que je l'ai déjà mentionné au début, est donc bien nécessaire pour l'émergence de ce *kéfi*, mais il faut qu'elle s'accompagne aussi de la prise de boisson alcoolisée. En effet, l'alcool permet aux participants de trouver un état physique et psychique qui permet de faire émerger le *kéfi*, mais également de stimuler l'inspiration et l'improvisation chantée. Certains chanteurs, comme Níkos Polítis, m'ont expliqué également que l'alcool leur permettait, en début de *glénti*, de s'éclaircir la voix et de la « chauffer ». L'alcool qui est consommé est un alcool fort, soit une eau-de-vie locale appelée *rakí* (η ρακή), soit du whisky, lequel a fait son apparition plus tardivement dans le village, apporté par les émigrés depuis les États-Unis. En général, lorsque le *glénti* a lieu sur la place du village, les hommes âgés préfèrent boire du whisky, tandis que les plus jeunes boivent plutôt du *raki*.

L'alcool joue un rôle d'adjuvant à cette improvisation chantée, dans la mesure où la prise de boisson alcoolisée se fait avec parcimonie et que l'état d'ivresse légère qui en découle est contrôlé. En effet, chaque homme qui boit doit avoir une certaine discipline et ne pas se retrouver dans un état d'ivresse qui l'entraînerait à avoir des gestes ou des propos déplacés, autrement dit une attitude non tolérée dans le fonctionnement social de la communauté. Les hommes boivent ainsi de petites quantités, qui s'échelonnent au cours des heures que dure le *glénti*. De plus, un état d'ivresse profonde ferait retomber le *kéfi* des participants et le *glénti*

[178] Pavlos Kavouras, *op. cit.*, p. 214.

serait obligé de s'interrompre. Il n'y a donc jamais de *glénti* sans alcool, et son absence au moment où les musiciens et les chanteurs se retrouvent, quelle que soit la circonstance, est incongrue, et ils ne manqueraient pas de le faire remarquer. C'est ce qui s'est passé par exemple lors de la venue à Paris d'un groupe de musiciens afin de donner deux concerts. En effet, au cours d'une rencontre organisée à l'INALCO dans le cadre du cycle « Paroles de créateurs », la *paréa* des chanteurs et musiciens s'est vue proposer de l'eau comme boisson. Au moment où ils se sont lancés dans l'improvisation de distiques, un des chanteurs, Kóstas Antimisiáris, a relevé cette anomalie de manière presque métaphorique, en indiquant que malgré le fait qu'ils boivent l'eau des sources d'Ólympos, ils sont tout de même des *meraklídes* :

> « Θωρείτε τη την Όλυμπο με τις πηγές της κρύες
> απ' το νερό τους πίνουμε είμαστε μερακλήες »
>
> « Regardez-la Ólympos avec ses sources fraîches
> nous buvons de leur eau nous sommes des *meraklíes* »

Et un peu plus tard, après des distiques mentionnant la beauté de Paris qu'ils ont beaucoup appréciée, ainsi que l'honneur qui leur a été fait de venir y jouer, un des musiciens, Michális Zografídis, a de nouveau fait écho à l'absence d'alcool pour les inspirer :

> « Είχαμε όρεξη πολλή μα χάλασε λιγάκι
> αντίς ρακή μας φέρετε να πίνομε νεράκι »
>
> « Nous avions une grande envie mais elle s'est un peu cassée
> au lieu de raki vous nous avez donné à boire de l'eau »

L'alcool est ainsi considéré comme un élément indispensable au cours d'un *glénti* pour les participants, mais également pour tous ceux qui veulent en comprendre les subtilités, car pour eux, il faut ressentir l'état dans lequel ils se trouvent au cours du *glénti* pour le comprendre. C'est la raison pour laquelle un habitant d'Ólympos, Vasílis Kanákis, m'a dit un jour que si je voulais comprendre leur *glénti*, je devais boire et trinquer avec eux ! Pávlos Kávouras rapporte des propos similaires de la part d'un vieil Olympiote qui lui donnait la définition suivante du *glénti* :

> « To understand our *glendi*, you must sing, dance, and drink as an Olymbitian. The only way to do this is by stepping in the world of *glendi*, by becoming a part of it. If you dissociate yourself from *glendi* and make it a matter of study you will

be completely misled by your thoughts about it; in doing so, you will not feel what *glendi* is really so. *Glendi* is a circulation of emotions[179]. »

« Pour comprendre notre *glénti*, tu dois chanter, danser, et boire comme un Olympiote. La seule manière de le faire est d'entrer dans le monde du *glénti*, en en faisant partie. Si tu te dissocies toi-même du *glénti* et que tu en fais un objet d'étude, tu seras complètement trompé par la conception que tu t'en fais ; en faisant cela, tu ne sentiras pas vraiment ce qu'est réellement le *glénti*. Le *glénti* est une circulation d'émotions. »

Pour moi, il est vrai que le fait de vivre de l'intérieur le *glénti* permet de mieux le comprendre et d'en ressentir les émotions. Ainsi, j'ai appris les pas des différentes danses qui le composent et j'ai eu l'occasion de danser avec des Olympiotes ; de la même manière, j'ai eu la possibilité de chanter avec certains Olympiotes, que ce soit des chants à texte fixe ou les reprises de *mantinádes*, au cours de *gléntia*. La connaissance des airs et des pas de danse, associée au fait que je reste avec eux durant toute la durée du *glénti*, en trinquant avec eux et en partageant les émotions qu'ils ressentent, m'ont permis de saisir vraiment les enjeux de ces moments qui sont sacrés pour eux.

À travers ces différents éléments que j'ai développés, je viens donc d'expliquer comment les distiques sont improvisés par les chanteurs et quelle structure formelle et musicale est ainsi produite, avec le principe des répétitions du soliste et des reprises du chœur. Je vais maintenant m'intéresser au contenu du texte poétique improvisé, lequel est variable en fonction de la présence ou de l'absence des hommes, mais également des circonstances et des événements liés à la vie de la communauté olympiote.

II.3. Les thèmes de la poésie improvisée

Contrairement à ce que l'on rencontre dans les autres régions de Grèce où l'improvisation de distiques est pratiquée, à Kárpathos et plus particulièrement à Ólympos, le thème du texte poétique ne se limite pas à l'évocation du sentiment amoureux. En effet, au cours de mes différents séjours, j'ai pu constater que les thèmes des vers improvisés sont très variés. En

[179] *Ibid.*, p. 204.

fait, il s'avère que n'importe quel sujet ou événement peut être propice à la création de *mantinádes*.

Ainsi, parmi les distiques que j'ai enregistrés au cours des différents *gléntia* auxquels j'ai assisté, j'ai pu relever au moins une dizaine de thèmes, sachant que nombre d'entre eux peuvent se recouper, mais ils sont tous liés à la communauté olympiote et à son mode de fonctionnement social.

II.3.1. La situation du village dans l'île de Kárpathos

Un des premiers thèmes que je peux citer est lié à la vie politique de l'île. En effet, en avril 2014, l'île de Kárpathos était en pleine période électorale pour le renouvellement de la fonction de maire pour la commune de Kárpathos, étant donné que depuis la dernière réforme administrative, l'île entière constitue une seule et unique commune, malgré le nombre de villages qui s'y trouvent. Le maire sortant, M. Michális Chaniótis, était venu à Ólympos le jour du *Lamprí Tríti*, afin de participer aux festivités et notamment au *glénti*. Sa présence, bien entendu, a été remarquée, d'autant qu'il est originaire du village. Plusieurs personnes se sont alors adressées à lui et le sujet des élections a été évoqué dans les distiques improvisés.

Par exemple, Vasílis Balaskás s'adresse au maire sortant, dont il a remarqué la présence, pour lui souhaiter le convenu « Christós Anésti » (écoute disque 1 plage 081) :

« "Χριστός Ανέστη", Δήμαρχε, μ' όλη τη συντροφιά σου
εύχομαι να επληρωθού όλα τα όνειρά σου »

« "Christ est ressuscité", M. le maire, avec toute ta compagnie
je souhaite que se réalisent tous tes rêves »

Michális Chaniótis, en tant que maire sortant qui fait campagne, mais également car il s'agit de son village, a offert à boire à tous les hommes présents, musiciens comme chanteurs. Vassílis Balaskás le remercie pour ce geste en chantant, avant de lui souhaiter la victoire aux élections, cette fois-ci en parlant, et en lui disant *kalí epitychía* (καλή επιτυχία, « bonne chance » ; écoute disque 1 plage 092) :

« Εις την υγειά σου Δήμαρχε θε να σου πω και πάλι
που όλους μας εκέρασες 'πό της καρδιάς τα βάθη »

« À ta santé, M. le maire, je veux te le dire encore
car tu nous as tous offert à boire du fond du cœur »

Puis, Vasílis Balaskás reprend ensuite cette idée de victoire en chantant les vers suivants (écoute disque 1 plage 093) :

« Ώριμος είναιν ο λαός σαν πάει με στη κάλπη
Κι εύχομαι το καλύτερο τη Κάρπαθο να βγάλει »

« Le peuple est mûr pour se rendre aux urnes
Et je souhaite le meilleur pour Kárpathos »

Avec ce thème concernant les élections, on a pu voir que le village d'Ólympos entretient des relations avec le reste de l'île, puisque tous les villages de l'île sont liés de façon administrative. Cependant, à part ces relations administratives concernant la gestion de l'île dans son ensemble, certaines relations d'Ólympos sont accentuées avec des villages en particulier. C'est le cas du village de Spóa, situé à une vingtaine de kilomètres au sud-est du village d'Ólympos, mais toujours dans le nord de l'île. Il est donc assez fréquent que des habitants de Spóa viennent participer à certaines fêtes patronales d'Ólympos, comme celle de Vroukoúnta ou encore aux fêtes de certains jours particuliers comme celle du *Lamprí Tríti*, le mardi qui suit la Résurrection, étant donné que ce jour-là et donc au même moment, il n'y a pas de célébrations dans leur village. Les hommes de Spóa qui viennent à Ólympos, quelquefois accompagnés de leur famille, sont des amis de certains Olympiotes et sont donc bien connus de la communauté en règle générale.

Même s'ils n'appartiennent pas à la communauté d'Ólympos, ils sont autorisés à participer à l'improvisation des distiques, art qu'ils connaissent, puisque tous les villages de Kárpathos le pratiquent. C'est ainsi, par exemple, qu'en août 2014, l'Olympiote Giánnis Antimisiáris lance la possibilité pour ces hommes de Spóa de participer, en leur souhaitant la bienvenue, et en demandant au saint de bonnes choses pour eux également (écoute disque 2 plage 136) :

« Εγώ εσάς απού 'ρθατε θε να καλωσορίζω
να 'στε καλά στη χάρη Του να σας ξαναγλεντίσω »

« À vous qui êtes venus, moi je veux souhaiter la bienvenue
portez vous bien par Sa grâce que je puisse de nouveau festoyer avec vous »

Minás Lentís, un autre Olympiote, poursuit en ajoutant que les villageois de Spóa les apprécient depuis longtemps, et sous-entend sans doute que c'est une des raisons pour lesquelles ils viennent (écoute disque 2 plage 137) :

« Από παλιά μας αγαπού και τη γιορτή τιμούσι
και να δίνει ο Άγιος ό,τι κι αν Του ζητούσι »

« Depuis longtemps ils nous aiment et ils respectent la fête
et que le Saint leur donne tout ce qu'ils ont pu lui demander »

C'est à ce moment-là que Giánnis Antimisiáris reprend la parole pour évoquer les liens qui unissent ces deux villages de Kárpathos (écoute disque 2 plage 138) :

« Τα Σπόα και η Όλυμπος έχουν κοινά στοιχεία
κι ας βοηθά ο Άγιος να 'χούσι την υγεία »

« Spóa et Ólympos ont des points communs
et que le Saint les aide à avoir la santé »

Un jeune homme, venu de Spóa avec son père, prend alors la parole, puisque, indirectement, ils sont invités à le faire et à participer (écoute disque 2 plage 139) :

« Οικία εί' τα πρόσωπα κι όμορφο εί' το μέρος
κι υποδοχή σας ήλιος και στη καρδιά μας θέρος »

« Les visages sont familiers et le lieu est magnifique
votre accueil est un soleil et un été dans notre cœur »

Le jeune homme justifie ainsi les raisons de leur venue à Ólympos : ils y connaissent des personnes qu'ils viennent voir, et ils apprécient, outre le village lui-même, l'accueil qu'on leur réserve.

Un autre homme de Spóa, plus âgé que ce jeune homme, ajoutera même un peu plus tard combien les deux villages sont liés par la pratique de la poésie chantée (écoute disque 2 plage 144) :

« Την Όλυμπο την αγαπώ και τους Ελυμπίτες
γιατί ταιριάζουσι πολύ με μας τους Εσποΐτες »

« Ólympos je l'aime, ainsi que les Elympiotes
parce qu'ils s'entendent bien avec nous, les habitants de Spóa »

À ce compliment sur les talents de poètes des habitants d'Ólympos, Giánnis Antimisiáris répond en demandant au Saint d'apporter protection également pour la famille de cet homme en particulier (écoute disque 2 plage 145) :

« Την Όλυμπο την αγαπάς και κάθε Ολυμπίτη
κι ας βοηθά ο Άγιος το εϊκό σου σπίτι »

« Ólympos tu l'aimes, ainsi que chaque Olympiote
que le Saint apporte protection à ta propre maison »

On peut constater au passage que Giánnis Antimisiáris reprend directement les termes employés par l'homme de Spóa, à savoir « j'aime Ólympos et ses habitants », à la seule différence du mot servant à désigner les habitants. En effet, l'homme de Spóa, comme dans la plupart des autres villages de Kárpathos, désigne les habitants d'Ólympos sous le nom de « Elympiotes » alors que dans le village d'Ólympos, eux-mêmes se qualifient de « Olympiotes ».

Il semblerait que le village avec lequel Ólympos entretient le plus de relations soit celui de Spóa, mais néanmoins, un autre village, celui d'Apéri – situé à peu près au centre de l'île, vers la côte est, et à une trentaine de kilomètres environ d'Ólympos – est mentionné de manière sous-jacente lors de fêtes où sont présentes des personnes originaires de ce village, à condition toutefois qu'il y ait une raison.

Par exemple, en août 2014 à Vroukoúnta, les Olympiotes improvisent en présence de quelques hommes originaires de ce village, et ils ne cessent de mentionner l'amitié qui les unit à ces personnes, ainsi que la reconnaissance qu'ils éprouvent envers elles. L'une des personnes originaires d'Apéri, Manólis Panagiótou, lequel est médecin, explique la raison de sa venue pour participer à cette fête (écoute disque 2 plage 075) :

« Υπόσχεση την έκανα, ήρθα να τη τηρήσω
εις της Βρουκούντας το ναό πάλι να προσκυνήσω »

« J'ai fait une promesse, je suis venu pour la respecter
dans la chapelle de Vroukoúnta, je me prosternerai encore »

Outre ce médecin, parmi les personnes originaires d'Apéri, se trouvent également le père et le fils Orfanídis – ce dernier étant le beau-frère du médecin –, qui ont installé une

pharmacie récemment dans le village d'Ólympos. Ils rendent ainsi un immense service aux habitants du village, service reconnu par Minás Lentís (écoute disque 2 plage 089) :

« Τον Ορφανίδη έχομε ένα μεγάλο θάρρος
απού 'ρθε και λιγόστεψε προβλήματα και βάρος »

« Avec Orfanídis nous avons un grand courage
puisqu'il est venu et qu'il a diminué nos problèmes et leur poids »

Les habitants d'Ólympos sont donc reconnaissants à ce pharmacien venu d'Apéri, et Giánnis Antimisiáris ajoute que si ces hommes venant d'Apéri s'intéressent ainsi à leur village, c'est tout simplement parce qu'ils aiment ce village et qu'ils le considèrent comme une seconde « patrie » (écoute disque 2 plage 088) :

« Ετήμησε την Όλυμπο μαζί με τον υγιό του
γιατί θωρεί την Όλυμπο για δεύτερο χωριό του »

« Il a respecté Ólympos avec son fils
parce qu'il voit Ólympos comme son second village »

De façon évidente, ce village d'Ólympos constitue un thème récurrent d'improvisation pour ses habitants, qui y sont très attachés. Le village est ainsi évoqué de différentes façons. Par exemple, l'amour et l'attachement que le chanteur éprouve pour son village est exprimé par Giánnis Balaskás également pendant la journée du *Lamprí Trití* à Pâques (écoute disque 1 plage 078) :

« Κάμνω τό το καθήκο μου κι έρχομαι κάθε χρόνο
και ν' αγαπώ την Όλυμπο εγώ το ξεύρω μόνο »

« Je fais mon devoir et je viens chaque année
moi je sais seulement que j'aime Ólympos »

Le distique peut également évoquer le temps qui passe et qui menace chaque jour le village de disparition. C'est ce qu'exprime Vasílis Kanákis dans ces vers (écoute disque 1 plage 085) :

« Χαροπαλεύγει η Όλυμπος στο πέρασμα του χρόνου
και ξεματώνει η καρδιά του μερακλή ανθρώπου »

« Ólympos lutte contre la mort pendant que le temps s'écoule
et le cœur de l'homme *meraklís* souffre »

De plus, les Olympiotes sont fiers de leur village et ils tiennent à ce que sa valeur soit reconnue et affirmée même au-delà de leur communauté. Minás Lentís y fait allusion dans une *mantináda* qu'il improvise le lundi de Pâques en 2015 (écoute disque 1 plage 149) :

« Γεια σου Κονόμο Νικολή να γράψεις στα βιβλία
ότι κρατά η Όλυμπος ακόμα τα πρωτεία »

« Salut Oikonómos Nikolís, que tu écrives dans les livres
qu'Ólympos conserve encore la première place »

En s'adressant ainsi à son compatriote Nikólaos Oikonómos, Minás Lentís désire que l'on sache tous que le village existe toujours et qu'il reste attaché à ses traditions.

II.3.2. Les us et coutumes du village d'Ólympos

Les coutumes évoquées sont celles que les habitants pratiquent dans le village, et, en particulier, celles qui sont liées aux célébrations religieuses et à la performance du *glénti*.

Le musicien Giánnis Katiniáris exprime ainsi, en pleurant, sa crainte de voir les coutumes disparaître (écoute disque 1 plage 234) :

« Κάθετε να γλεντίσομε σε τούτη τη πλατεία
να μη χαθεί το έθιμο γιατί 'ναιν αμαρτία »

« Asseyez-vous que nous festoyions sur cette place
que la coutume ne disparaisse pas car c'est un péché »

Cette crainte de voir disparaître la coutume est également évoquée par un autre musicien, Michális Zografídis, qui exprime le souhait qu'elle perdure (écoute disque 1 plage 067) :

« Εδώ 'ναιν η παράδοση ποτέ δε θα πεθάνει
η ιστορία τό 'γραψε με γαλανό μελάνι »

« Ici est la tradition, elle ne mourra jamais
l'histoire l'a écrit à l'encre bleue »

Certaines *mantinádes* expriment plutôt l'espoir et l'improbabilité que les coutumes disparaissent. Giánnis Katiniáris, qui craignait leur disparition, exprime un autre point de vue auparavant, lorsqu'il chante (écoute disque 1 plage 127) :

« Πιστεύω πως δε θα χαθού ποτέ τα έθιμά μας
και γίνεται παράδοση εις τα παιόγγονιά μας »

« Je crois qu'elles ne disparaîtront jamais, nos coutumes
et cela devient une tradition pour nos enfants et petits-enfants »

Et le lendemain, jour du *Lamprí Trití*, il est encore inspiré par cette question de l'importance des coutumes pour le village et ses habitants (écoute disque 1 plage 235) :

« Είναι παλιά παράδοση κι όλοι μας τη χρωστούμε
τα έθιμα του τόπου μας ψηλά να τα βαστούμε »

« C'est une tradition ancienne et tous, nous lui devons
de placer haut les coutumes de notre village »

Le lien quasi filial qui existe entre les Olympiotes et leurs coutumes est sans aucun doute ce qui permet de les faire vivre, puisque comme ils leur sont redevables de ce qu'elles font d'eux, ils se doivent de les pratiquer. Cette idée est exprimée dans le distique suivant qu'un homme a chanté à Pâques en 2015 (écoute disque 1 plage 140) :

« Όμορφα εί' τα έθιμα κι όλοι τα αγαπούμε
γι' αυτό θα πρέπει όλοι μας μαντινά τραγουδούμε »

« Les coutumes sont belles et tous, nous les aimons
c'est pourquoi il faut que chacun de nous chante une *mantináda* »

En lien avec cette évocation des coutumes et de la tradition, le thème de la nostalgie est également présent. Cette nostalgie exprimée est souvent celle du temps passé qui, par définition, ne reviendra pas. Je peux donner en exemple le distique que Minás Lentís a chanté à la fin du mois d'août 2014 (écoute disque 2 plage 117) :

« Όμορφη είναιν η βραδιά αμέσα πάει καμένη
που δε ξαναγυρίζουσι οι χρόνοι περασμένοι »

« La soirée est belle mais aussitôt elle est finie
les années passées ne reviennent pas »

D'une manière similaire, Giánnis Balaskás semble regretter les années passées lorsqu'il évoque les changements dus au destin (écoute disque 2 plage 125) :

« Πάρα πολλά εμάθαμε 'πό τη γλυκιά σου τη λύρα
μ' ελάξασιν οι εποχές του τόπου μας τη Μοίρα »

« Nous avons beaucoup appris de ta douce *lýra*
mais les temps ont changé le destin de notre contrée »

Certains regrettent donc les années passées et ne semblent pas forcément apprécier les changements qui surviennent dans le village, surtout lorsque ces derniers affectent les coutumes auxquelles ils sont tant attachés. Le souvenir du passé est omniprésent dans l'esprit des Olympiotes et quelques-uns ne manquent pas de rappeler que chaque *glénti* se déroule toujours sous l'évocation des précédents *gléntia* qui se sont tenus lors des mêmes occasions. Cela a été improvisé par exemple par Minás Lentís, qui habite à Ólympos tout au long de l'année, et qui fait donc partie de ceux qui ne manque jamais de participer à un *glénti* (écoute disque 1 plage 194) :

« Η Τρίτη μέρα σήμερο είναιν απού γλεντίζου
στο καφενέ του Φιλιππή και τα παλιά θυμίζου »

« Aujourd'hui c'est le mardi de Pâques que l'on célèbre
dans le café de Filippís et on évoque le passé »

Un autre thème qui pousse à ressentir de la nostalgie est celui de l'exil. Comme je l'ai exposé dans l'introduction, nombreuses sont les personnes originaires du village qui vivent en émigration. Cette situation d'éloignement du village, vécue comme une souffrance, revient de façon récurrente dans l'improvisation. Lors de la fête de saint Jean le Précurseur, à la fin du mois d'août, une personne a évoqué cet exil (écoute disque 2 plage 160) :

« Ποιος θα μου πει μια μαντινά για να με συγκινήσει
που μένω εις τη ξενητιά πίσω να με γυρίσει »

« Qui va me chanter une *mantináda* afin de m'émouvoir
moi qui vis à l'étranger, pour qu'elle me fasse revenir »

Cet exil est considéré comme un élément négatif car il éloigne du village la plupart de ses habitants. En 2015, Minás Lentís, la veille du mardi de Pâques, maudit l'exil dans son improvisation car cette année-là, peu d'expatriés ont pu revenir au village célébrer Pâques du fait de la non circulation du ferry en raison du mauvais temps (écoute disque 1 plage 148) :

« Ηβγαίνει Μεάλο Βδομά και η Λαμπρή προτεύγει
κι ανάθεμα τη ξενιτιά που όλους τους γυρεύει »

« La Grande Semaine est arrivée et Pâques assure sa protection
maudit soit l'exil qui les éloigne tous »

La peine et la douleur de la personne exilée est également exprimée à travers les distiques improvisés. Giánnis Balaskás rappelle ainsi que tous, un jour ou l'autre, ont connu ce sentiment de douleur de l'exilé (écoute disque 1 plage 178) :

« Όλοι τον εγνωρίσαμε της ξενιτιάς το πόνο
μα 'γώ σε περιχαίρομαι πού 'ρχεσαι κάθε χρόνο »

« Nous l'avons tous connue, la douleur de l'exil
mais moi je me réjouis beaucoup que tu reviennes chaque année »

De ce fait, le retour au village est vu comme une consolation et un moyen de se ressourcer, ce qu'exprime par exemple un des hommes présents dans le café le mardi après Pâques en 2015 (écoute disque 1 plage 190) :

« Σαν έρχομαι στην Όλυμπο εδώ στη γειτονιά μου
του Φίλιππα ο καφενές είν' η παρηγοριά μου »

« Lorsque je viens à Ólympos, ici dans mon quartier
le café de Fílippas est ma consolation »

Par ailleurs, la personne exilée a toujours le regard tourné vers ce qui se passe dans son village d'origine. Un simple *glénti* dans un café d'Ólympos voit son importance et son intérêt décuplé pour l'exilé qui n'y assiste pas, ainsi que l'a chanté Giórgos Paragiós à Pâques en 2015 (écoute disque 1 plage 169) :

« Αυτό εδώ που γίνεται μέσα στο καφενείο
σαν βρίσκεσαι στη ξενιτιά το βλέπεις μεγαλείο »

« Ce qui se produit ici à l'intérieur du café
lorsque tu es en exil tu le considères comme une splendeur»

L'exil, de même que la nostalgie, s'accompagne souvent d'un autre thème qui est celui de l'évocation des morts, en premier lieu car l'exil est souvent comparé à la mort. Ainsi, lors d'un *glénti*, l'absence des personnes décédées est ressentie et elle est sans cesse évoquée. Il n'est pas rare de nommer telle ou telle personne avec qui l'on a participé à un *glénti* à la même période de l'année et dans le même lieu. Par exemple, à quelqu'un qui demande à une

autre personne quand son père va revenir pour faire la fête avec lui, alors qu'il est mort, le musicien Giánnis Antimisiáris chante ceci (écoute disque 2 plage 133) :

« Κανένας δεν εγύρησε ποτέ από τον Άδη
μα μου αρέσει να γλεντώ τον Άγιον ένα βράδυ »

« Personne n'est jamais revenu de l'Hadès
mais cela me plaît de célébrer le Saint un soir »

Et il obtient alors ce distique en réponse, de la part de l'homme auquel il s'est adressé (écoute disque 2 plage 135) :

« Γνωρίζω δε γυρίζουσι οι φίλοι μου 'π' τον Άδη
γιατί δεν έχει ήλιο κι είναι μόνο σκοτάδι »

« Je sais que mes amis ne peuvent pas revenir de l'Hadès
parce qu'il n'y a pas de soleil et qu'il fait tout le temps sombre »

Par ailleurs, il n'est pas rare que le départ de l'exilé soit comparé au départ de celui qui est mort. C'est ce qu'exprime Giánnis Balaskás au moment de la fête de Pâques en 2015, en improvisant cette *mantináda* le jour où se tenait la commémoration des trois mois du décès de Antónis Zografídis, excellent joueur de *tsampoúna* (écoute disque 1 plage 110) :

« Η Όλυμπος εγάνταρε αναπνέει ακόμα
άλλοι έφυα εις τα μακριά κι άλλοι στο μαύρο χώμα »

« Ólympos a tenu bon, elle respire encore
certains sont partis très loin et d'autres dans la terre noire »

Plusieurs fois également, l'évocation des morts se fait par le rappel de leurs qualités musicales, dont certains descendants de la lignée ont hérité. Les distiques sont donc aussi le moyen de reconnaître les qualités musicales d'un chanteur, ainsi que son appartenance à une lignée masculine, reconnue comme sachant faire la fête.

Cette thématique de l'héritage musical est notamment exprimé par Michális Zografídis qui s'adresse à Níkos Polítis en avril 2014 (écoute disque 1 plage 030) :

« Πως είσαι πρωτομερακλής τό 'χεις 'πό τη γενιά σου
και να 'σαι υπερήφανος για τη γενέτειρά σου »

« Le fait d'être un premier *meraklís*, tu le tiens de ta lignée
et tu peux être fier de ta ville natale »

Au cours de la même soirée, ce chanteur s'adresse également à un autre jeune, Kóstas Chatzipapás en évoquant, à l'aide de deux distiques, sa lignée et notamment ses deux grands-pères, qui sont reconnus comme de bons musiciens (écoute disque 1 plage 059 et 060) :

« Έχεις βαριά κληρονομιά 'πό μια μεριά κι απ' άλλη
κι ήτανεν ο Χατζηπαπάς από γενιά μεγάλη »

« Tu as un lourd héritage d'un côté comme de l'autre
Chatzipapás était aussi d'une grande lignée »

« Πάρε κι από του Μπαλασκά και φύλαξέ το Κώστα
και κράτα εις το τόπο μας του μερακλή τα πόστα »

« Prends aussi des qualités chez Balaskás et garde-les Kóstas
et conserve dans notre village les postures du *meraklís* »

Par ailleurs, j'ai pu constater également que les distiques pouvaient être adressés à une autre personne par le biais d'intercessions auprès des saints.

II.3.3. Les intercessions des saints et les échanges entre villageois

Au cours de chacune de fêtes qui a lieu en l'honneur d'un saint, un des thèmes les plus récurrents est celui des intercessions que l'on adresse à ce saint, afin de lui demander grâce, assistance et protection, tant pour le village que pour les personnes à qui l'on parle.

Dans l'exemple cité plus haut dans le chapitre, Giánnis Antimisiáris intercède auprès de saint Jean-Baptiste, afin qu'il protège Giánnis Balaskás (écoute disque 2 plage 114) :

« Το Μπαλασκά βοήθα το που 'ρχεται κάθε χρόνο
και διώχνε από τη νιότη του κάθε κακό και πόνο »

« Protège Balaskás qui vient chaque année
et éloigne de sa jeunesse tout malheur et toute peine »

Ces intercessions peuvent être destinées à une personne en particulier dont on cite le nom, mais également de manière générale à l'ensemble des pèlerins, ou bien des habitants du

village, ou encore du monde entier. Giánnis Antimisiáris se permet d'intercéder en ce sens auprès de saint Jean-Baptiste, puisqu'il se rend à son pèlerinage depuis de nombreuses années (écoute disque 2 plage 118) :

« Εγώ θα πω στον Άγιο που χρόνια με γνωρίζει
μόνον υγεία και χαρά στο κόσμο να σκορπίζει »

« Moi je vais dire au Saint qui me connaît depuis des années
qu'il répande dans le monde seulement la santé et la joie »

De la même manière, ce musicien a intercédé auprès de la Vierge pour tout le village le 15 août de la même année (écoute disque 2 plage 022) :

« Όμορφ' είναιν η πείρα σας κι όλοι μας τη τιμούμε
βοήθησέ το, Παναγιά, και πάλι να βρεθούμε »

« Votre expérience est belle et nous l'honorons tous
apporte ta protection, Sainte Vierge, que nous nous retrouvions encore »

Durant la période de Pâques, les intercessions sont présentes également. Cette fois, les habitants s'adressent directement au Christ pour lui demander protection, comme un homme l'a chanté en ces termes (écoute disque 1 plage 134) :

« Χριστός Ανέστη εύχομαι σε όλη τη παρέα
να βοηθάει ο Χριστός του χρόνου με υγεία »

« Je souhaite "Christ est Ressuscité" à toute la compagnie
que le Christ apporte protection, à l'année prochaine en bonne santé »

Ou bien encore, il est possible d'invoquer la Grâce de la Résurrection qui, elle aussi, a le pouvoir d'apporter protection, santé et bonheur aux fidèles qui en font la demande. C'est à Elle que Minás Lentís demande protection pour tous les habitants du village (écoute disque 1 plage 135) :

« Η χάρη της Ανάστασης όλους να καμαρώνει
και μες τα σπίτια ολονών μόνο χαρά ν' απλώνει »

« Que la grâce de la Résurrection profite à tous
et dans les maisons de tous qu'elle répande seulement de la joie »

Les intercessions auprès des saints sont donc fréquentes et même obligatoires lorsqu'il s'agit de la célébration du saint en question, mais les habitants de la communauté peuvent également s'adresser à d'autres personnes, qu'elles fassent partie de la communauté ou d'un autre village. Dans ce cas, les propos que l'on adresse directement à une personne se font soit en la nommant, soit en la regardant. Ce thème peut rejoindre le précédent dans les moments où l'on intercède auprès du saint pour la personne. Mais il y a également de très nombreux moments où l'on s'adresse à quelqu'un de la communauté afin de lui demander quelque chose, ou de commenter un événement qui le concerne.

C'est ainsi qu'au moment du 15 août, le musicien Michális Zografídis, tout en jouant, s'adresse à un autre villageois qui a offert des bouteilles d'alcool pour les participants, à l'occasion des fiançailles de son fils qui avaient eu lieu peu de temps auparavant (écoute disque 2 plage 029) :

« Εμένα δεν μου δώσασι από το κέρασμά σου
μ' ας είναι καλορρίζικα κουμπάρο τα παιδιά σου »

« À moi on ne m'a pas servi un verre de ta tournée
mais que tes enfants, mon cher, soient heureux »

Dans ce cas précis, on peut constater qu'il s'agit d'un reproche que le musicien adresse à cet homme, puisqu'il a visiblement été oublié au moment de la tournée, ce qui en principe n'arrive jamais.

Dans d'autres cas, qui sont tout de même nettement plus fréquents, les hommes s'adressent à une personne en particulier, afin de la remercier. Cela est très souvent le cas des musiciens qui sont en train de jouer pour accompagner l'improvisation, et grâce à qui le *glénti* peut avoir lieu et les *mantinádes* être chantées. Je renvoie ici au paragraphe II.2.4 où j'ai déjà cité plusieurs *mantinádes* de remerciements à destination des musiciens.

Cependant, il n'est pas rare de voir aussi des personnes, autres que les musiciens, être remerciées. Par exemple, lorsque quelqu'un offre à boire à tous les participants en payant une ou deux bouteilles de whisky ou d'eau-de-vie, il est d'usage de le remercier, comme ici, le jour du *Lamprí Trití*, Manólis Diakogiórgis qui a fait apporter par le cafetier des bouteilles (écoute disque 1 plage 231, 232 et 233 ; début de la vidéo 1) :

« Το κέρασμά σου ήστειλες εις το πλατύ να πιούμε
Του Διακογιώργη Μανωλή και σου ευχαριστούμε » (Γιάννης Κατινιάρης)

« La tournée que tu as offerte, nous la boirons sur la place
Diakogiórgis Manolís et nous te remercions » (Giánnis Katiniáris)

« Το κόνισμα που θρόνιασες να ’ναι βοήθειά σου
κι ευχαριστούμε Μανωλή και για το κέρασμά σου » (Βασίλης Μιχαλής)

«L’icône que tu as remise en place, qu’elle t’apporte protection
et nous te remercions Manolís pour ta tournée » (Vasílis Michalís)

« Ευχαριστούμε σου πολύ γι’ αυτό το κέρασμά σου
και το Χριστό που θρόνιασες παντοτινά κοντά σου » (Γιάννης Μπαλασκάς)

« Nous te remercions beaucoup pour cette tournée
et que le Christ dont tu as replacé l’icône soit toujours près de toi » (Giánnis Balaskás)

Très souvent, comme on peut le voir ici, les remerciements s’accompagnent de souhaits protecteurs et, en même temps, font écho aux événements forts de la journée, comme le fait de remettre en place les icônes sur l’iconostase, après la procession.

Il est d’usage de remercier également des personnes qui ont joué un rôle important pour le village, même si elles ne sont pas originaires d’Ólympos. Par exemple, lors du *glénti* de Vroukoúnta en août 2014, de nombreuses *mantinádes* ont été chantées en l’honneur de Manólis Panagiótou, un médecin originaire d’Apéri mais qui vit aux États-Unis, et ce pour deux raisons. D’une part, en tant que médecin, il a donné des consultations gratuites pour les habitants d’Ólympos, à l’occasion de sa venue depuis les États-Unis et, d’autre part, il a payé presque la totalité des frais pour l’organisation du *glénti* auquel il est en train de participer (écoute disque 2 plages 077 et 079) :

« Όλους μας υποχρέωσες μ’ αυτή τη δώρεά σου
προστάτης να ’ν’ ο Άγιος σε ’σύ και στα παιδιά σου » (άγνωστος τραγουδιστής)

« Tu nous as tous obligés avec ton cadeau
que le Saint soit protecteur pour toi et tes enfants » (chanteur inconnu)

« Άνθρωπε υπερηφανέ και πρώτε μες’ τους πρώτους
σκλαβώνεις τούς τους χωριανούς με τους γλυκούς σου τρόπους » (Γιάννης Αντιμισιάρης)

« Homme éminent et premier parmi les premiers
tu conquiers les villageois avec tes douces manières » (Giánnis Antimisiáris)

Ainsi, la plupart du temps, lorsque quelqu'un s'adresse en distiques à quelqu'un d'autre, il s'agit toujours soit d'une personne de la communauté, soit d'une personne amie de la communauté et qui connaît les hommes présents en train de chanter, comme c'est le cas pour les hommes venant d'autres villages de Kárpathos tels que Spóa ou Apéri.

Il est extrêmement rare, et par ailleurs cela n'est absolument pas bien perçu, qu'un chanteur se mette à improviser pour des personnes connues de lui seul ou presque, alors qu'il se trouve avec d'autres membres de la communauté qui eux ne les connaissent pas. En effet, j'ai eu l'occasion d'assister à une scène de ce genre, durant la période de Pâques 2014. Lors d'un *glénti* dans un café, un des musiciens et chanteurs qui jouait alors de la *lýra*, Michális Zografídis, était assis à côté d'un jeune couple originaire d'Épire. Ce couple était venu passer les fêtes de Pâques à Ólympos, et Michális, qui avait sympathisé avec eux, les avait invités à venir l'écouter au café. À un moment donné, il s'est mis à improviser pour eux en les montrant d'un geste majestueux de l'archet, alors que les autres hommes de la communauté, présents dans le café, ne les connaissaient pas (écoute disque 1 plages 031, 033 et 036) :

« Και δυο παιδιά εγνώρισα τα λόγια σου τα μέτρα
απού πατούν στην Όλυμπο την αγιασμένη πέτρα »

« J'ai fait la connaissance de deux jeunes gens, tes paroles sont mesurées
qui foulent la pierre bénite d'Ólympos »

« Είναιν από την Ήπειρο που παίζουν τα κλαρίνα
χαρίτι της Ανάστασης στην Όλυμπο ξωμείνα »

« Ils sont originaires d'Épire où l'on joue de la clarinette
par la grâce de la Résurrection à Ólympos ils sont restés »

« Εις το Χαλάντρι θε να'ρθω για σένα Αμαλία
μέσα από τα κινητά θα πιάσομε φιλία »

« À Chalántri je veux aller, pour toi Amalía
grâce aux téléphones portables nous nouerons une amitié »

Sur le moment, personne n'a protesté en lui faisant des reproches, ou lui a dit que son comportement était déplacé, peut-être parce qu'il y avait beaucoup de jeunes gens dans le café, dont ses fils. Cependant, quelques jours plus tard, un autre musicien et chanteur qui était présent aussi ce soir-là, Giánnis Balaskás, m'a confié, lors d'une discussion amicale que nous avions ensemble, que cela n'était pas une bonne chose. Il a condamné ce comportement en me disant que Michális chantait souvent – trop à son goût – des *mantinádes* à destination d'inconnus ou d'étrangers, et que cela allait à l'encontre de leurs coutumes. Il a ajouté que lui, mais d'autres membres de la communauté également, n'appréciaient pas cette attitude qui, quelque part, met en péril leurs coutumes. Il est vrai que dans ce cas, le chanteur qui improvise pour des personnes étrangères à la communauté, et qui ne sont pas connues des autres Olympiotes, en vient à monopoliser la parole puisque lui seul est en mesure de s'adresser à ces personnes étrangères.

Chanter pour des personnes n'appartenant pas à la communauté est possible, mais à certaines conditions et dans des circonstances particulières. Ainsi, lorsque Michális Zografídis s'adresse en *mantinádes* à Aléxandros Lamprídis, un Grec également originaire d'Épire, mais qui est bien connu dans tout le village puisqu'il y vient depuis de nombreuses années afin de tourner des rushs en vue de réaliser un documentaire, la réaction n'est pas la même, et certains participent même également puisqu'ils le connaissent. Certes, cela a lieu également dans un café et non sur la place du village, mais la circonstance le permet. En effet, lors d'un *glénti* dans un café à Pâques 2014, Michális Zografídis était en train de jouer de la *lýra*, tandis qu'Aléxandros le filmait en gros plan avec sa caméra. Michális s'est mis à lui chanter des distiques (écoute disque 1 plages 018 et 019) :

« Σταμάτα τες τις μηχανές μην εύρω το μπελά μου
Αλέξανδρε δε το θωρείς δεν είμαι στα καλά μου »

« Arrêtes-les les caméras que je ne m'attire pas des ennuis
Aléxandros tu ne le vois donc pas, je ne suis pas dans un bon jour »

« Εσύ με ξέρεις πιο πολύ από το καθαένα
και χαίρεσαι σαν τα γλεντώ τα μάτια βουρκωμένα »

« Toi tu me connais plus que tout autre
et tu apprécies quand je festoie avec les yeux emplis de larmes »

C'était en quelque sorte une façon de lui dire qu'il était encore bouleversé par la mort de sa mère, survenue presque un an auparavant, juste après la précédente fête de Pâques, et que de ce fait, il ne serait certainement pas à son avantage sur les prises de vue puisqu'il n'avait pas son entrain habituel.

Les différents thèmes sur lesquels les hommes improvisent sont certes variés, mais cela ne signifie pas pour autant que l'on peut passer d'un thème à l'autre facilement ou même très souvent. En effet, lorsqu'un thème est lancé, il faut avoir épuisé le sujet avant de passer à un autre, autrement dit que chaque homme présent qui a envie de s'exprimer ait pu chanter toutes les *mantinádes* qu'il désirait. Cela est confirmé par les propos de bien des Olympiotes comme Giórgos I. Zografídis, qui m'a expliqué que si quelqu'un changeait trop tôt le thème chanté et que quelqu'un d'autre revenait à ce premier thème car il avait encore quelque chose à exprimer, la personne qui aura changé de thème se sentira mal par rapport aux autres, car elle sera montrée comme quelqu'un qui ne sait pas respecter les règles. Le musicien Giánnis Pavlídis, quant à lui, l'écrit en ces termes :

> « Η αλλαγή θέματος γίνεται αφού εξαντληθεί κάθε θέμα[180]. »
> « Le changement de thème survient lorsque chaque thème est épuisé. »

Il ajoute même une précision concernant la manière d'annoncer le changement de thème afin que chacun des participants puisse se préparer mentalement à une nouvelle phase d'improvisation :

> « Ο μερακλής που θα αναλάβει να αλλάξει το θέμα θα πρέπει κάθε στροφή της μαντινάδας του (αυτή που θα αλλάξει το θέμα) να την επαναλαμβάνει δυο φορές, ώστε να δώσει ο χρόνος στους άλλους μερακλήδες να ετοιμάσουν μαντινάδες για το καινούργιο θέμα, γιατί όλες τις μαντινάδες που λέγονται στο Ολυμπίτικο γλέντι είναι κατασκευάσματα εκείνης της στιγμής και όχι προετοιμασμένες ή στερεότυπες[181]. »
>
> « Le *meraklís* qui va changer le thème doit reprendre deux fois chaque vers de son distique (celui qui change le thème), afin de donner du temps aux autres *meraklídes* de préparer des distiques pour le nouveau thème, car tous les distiques qui se chantent dans le *glénti* d'Ólympos sont créées dans l'instant même et ne sont pas préparées à l'avance ou stéréotypées. »

[180] Giannis N. Pavlidis, *Τα μουσικά όργανα...* [Les instruments de musique], *op. cit.*, p. 69.
[181] *Ibid.*, p. 70.

Par ailleurs, n'importe quel homme ne peut pas décider le changement du thème au cours du *glénti*. En effet, il y a toujours la présence d'un homme qui est, de façon implicite, désigné comme meneur de la soirée et qui dirige, en quelque sorte, un peu comme un chef d'orchestre. En règle générale, il s'agit souvent du plus âgé des participants et/ou de quelqu'un qui est reconnu pour être un bon *glentistís*, autrement dit un bon participant au *glénti*, et qui maîtrise très bien les règles implicites du *glénti*. Cette personne est donc considérée comme un *meraklís*, distinction que tout le monde n'arrive pas à obtenir, ainsi que je l'ai mentionné un peu plus haut dans le chapitre. Il peut s'agir d'un instrumentiste – lequel doit obligatoirement être chanteur également – ou alors de quelqu'un qui est uniquement chanteur. Lors d'une conversation avec le cordonnier et musicien Giánnis Preáris, j'ai eu la confirmation de cet aspect :

> « Στη μουσική έχει ένας ηγέτης, ένας οδηγός, που συνήθως είναι ο μεγαλύτερος. Μόνο αυτός μπορεί και πρέπει να αλλάξει το θέμα όταν ακούει και νιώθει ότι έχει ένα κενό μετά την ανταλλαγή μαντινάδων. Δηλαδή όταν κανένας δεν έχει τίποτα να πει για το συζητούμενο θέμα και αφού πρέπει οπωσδήποτε να αποφεύουμε τα κενά, πρέπει να αλλάξουμε θέμα[182]. »

> « Dans la musique il y a un meneur, un guide, qui souvent est le plus âgé. Lui seul a le droit et le devoir de changer de thème lorsqu'il se rend compte qu'il y a un vide après l'échange de distiques. C'est-à-dire que lorsque personne n'a plus rien à dire sur le thème qui est en train d'être chanté et comme il faut à tout prix éviter les vides, il faut changer de thème. »

À travers cette règle tacite, les villageois montrent ainsi, en quelque sorte, une marque de respect envers les anciennes générations, que les hommes qui les représentent soient simples chanteurs ou bien également instrumentistes.

Il faut noter que, lors d'un *glénti*, une personne qui se mettrait à improviser, par erreur ou par inadvertance, en sortant du thème qui est en train d'être chanté, serait aussitôt remise sur le droit chemin. Sa maladresse lui sera reprochée de manière plus ou moins vive, et mettra en avant le fait qu'elle s'est montrée incapable de respecter les règles implicites de l'improvisation poétique et qui sont primordiales. Toutefois, ce genre de situation est relativement rare, d'autant qu'il met à mal la qualité première requise pour un Olympiote, à savoir la connaissance et la maîtrise des distiques improvisés et des règles du *glénti*.

[182] Extrait de l'entretien avec Giannis Prearis le 25 octobre 2014.

Cependant, j'ai eu l'occasion d'assister à ce type de scène tout à fait par hasard, lors d'un *glénti* qui s'est déroulé en août 2014. À un moment donné, lors de ce *glénti* du 30 août qui se déroule à Avlóna, le sujet qui a été abordé était les fiançailles d'une jeune femme du village, Anezoúla Chirákis, fille de Giánnis Chirákis – issu d'une grande famille de chanteurs de *mantinádes* lors des *gléntia* –, et de Morfía Katiniári, elle-même fille de Giannis Katiniáris, excellent musicien. Il s'avère qu'à ce moment-là, Giánnis Katiniáris, grand-père donc de la jeune fiancée, était en train de jouer de la *lýra* pour accompagner et soutenir l'improvisation de *mantinádes*. Ce sujet de fiançailles a été abordé car le repas qui a été servi ce soir-là aux hommes participant au troisième *glénti* se tenant en l'honneur de saint Jean-Baptiste était offert par les parents de la jeune fiancée. Cela est annoncé à travers certaines *mantinádes* qui font toutefois également le lien avec la raison première du *glénti* de ce soir-là, autrement dit la commémoration de saint Jean-Baptiste (écoute disque 2 plages 146 et 148) :

« Να σε φυλάει ο Άγιος εξάερφε Κανάκη
μα το τραπέζιν ήστρωσε τ' εγγόνι του Χηράκη » (Μηνάς Λεντής)

« Que le Saint te protège cousin Kanákis
mais la tablée a été dressée par la petite fille de Chirákis » (Minás Lentís)

« Η νύφη του μας σέρβιρε με όλη τη καρδιά της
κι ο Άγιος της εύχομαι να 'ναι βοήθειά της » (άγνωστος τραγουδιστής)

« Sa bru nous a servi en y mettant tout son cœur
je lui souhaite que le Saint lui apporte protection » (chanteur inconnu)

Par ailleurs, les fiançailles en elles-mêmes sont évoquées à demi-mot, à travers la mention du couple qui a été ainsi formé, ou par l'emploi d'une expression populaire (écoute disque 2 plages 149 et 153) :

« Έλα λιγάκι πιο κοντά, Γιάννη να σε ούμε (à la reprise il dit : Χηράκη να σε ούμε)
στ' αντρόγυνον απού 'φτιαξες όλοι να σου φχηθούμε » (Γιώργος Πρωτόπαπας)

« Viens plus près, Giánnis que l'on te voit (à la reprise il dit : Chirákis que l'on te voit)
pour le couple que tu as formé que tous nous te formulions des vœux » (Giórgos Protópapas)

« Κι εγώ θα δώσω μιαν ευχή στο Γιάννη το Χηράκη
γιατί θωρώ ο τεντζερής ήβρε καλό καπάκι » (Νίκος Ορφανίδης)

« Moi aussi je veux exprimer un vœu à Giánnis Chirákis
car je vois qu'ils se sont bien trouvés (litt. "qui se ressemble s'assemble") » (Níkos Orfanídis)

De nombreuses autres *mantinádes* chantées utilisent des formules consacrées en Grèce à l'occasion des fiançailles ou du mariage, comme *na eínai i óra kalí* (να είναι η ώρα καλή), littéralement « que l'heure soit bonne », autrement dit « tous mes vœux », ou encore *as eínai kalorrízikoi* (ας είναι καλορρίζικοι), c'est-à-dire « qu'ils soient heureux » (écoute disque 2 plages 151 et 152) :

« Όμορφο το τραπέζι του όσα και τη καρδιά του
που να 'ναιν η ώρα καλή να πω στη κοπελιά του » (Γιάννης Μπαλασκάς)

« Sa tablée est belle ainsi que son cœur
j'adresse à sa fille tous mes vœux de bonheur » (Giánnis Balaskás)

« Ας είναι καλορρίζικοι κουμπάρο μου Χηράκη (à la reprise il dit : ας είναι η ώρα καλή κουμπάρο μου Χηράκη)
και σύ στην εγγονούλα σου κουμπάρο Κατινιάρη» (?)

« Qu'ils soient heureux, mon vieux Chirákis (à la reprise il dit : tous mes vœux de mariage, mon vieux Chirakis)
et toi pour ta petite fille, mon vieux Katiniáris » (chanteur inconnu)

D'autre part, comme c'est le grand-père de la jeune fiancée, Giánnis Katiniáris, qui est en train de jouer de la *lýra*, certains ne manquent pas de le féliciter également pour son talent de musicien, ce qui permet de montrer l'importance symbolique de cette famille (écoute disque 2 plages 154, 155 et 158) :

« Ανάθεμα τη λύρα σου τη νύχτα κάνει μέρα
ας είχα νιάτα να γλεντώ μαζί σου κάθε μέρα » (Γιώργος Κανάκης)

« Maudite soit ta *lýra*, elle transforme la nuit en jour
si seulement j'avais la jeunesse pour festoyer avec toi chaque jour » (Giórgos Kanákis)

« Όμορφα παίζει τους σκοπούς μα δεν το συγκινούσι
λες και δεν είν' ο ίδιος σ' αυτούς που το θωρούσι» (Γιάννης Αντιμισιάρης)

« Il joue magnifiquement les airs mais ils ne l'émeuvent pas
comme si ce n'est pas lui parmi ceux qui le voient » (Giánnis Antimisiáris)

« Ώρα καλή στην εγγονή θα πω του Κατινιάρη
στο βετεράνο μερακλή με το γλυκό δοξάρι » (Αντώνης Κωστάκης)

« J'adresse tous mes vœux à la petite fille de Katiniáris
au *meraklís* vétéran avec son doux archet » (Antónis Kostákis)

Le *glénti* se déroule donc autour du thème des fiançailles avec force souhaits de bonheur et félicitations en tous genres, lorsqu'un homme dont je ne connais pas le nom exprime le fait qu'il est touché en entendant Giánnis Katiniáris jouer, et ajoute ainsi sa pierre à l'édifice des compliments qui circulent (écoute disque 2 plage 159) :

« Η λύρα σου με συγκινεί και θε να τραγουδήσω
το πόνο που 'χω στη καρδιά 'πόψε να λησμονήσω »

« Ta *lýra* m'émeut et je vais chanter
pour oublier la peine que j'ai dans le cœur ce soir »

C'est alors qu'un autre homme, qui écoute tous ces échanges depuis le début, debout derrière certains hommes assis autour de la table, prend la parole et chante cette *mantináda* (écoute disque 2 plage 160) :

« Ποιος θα μου πει μια μαντινά για να με συγκινήσει
που μένω εις τη ξενιτιά πίσω να με γυρίσει »

« Qui va me chanter une *mantináda* afin de m'émouvoir
moi qui vis à l'étranger, pour qu'elle me fasse revenir »

Or, il n'est absolument pas d'usage de demander expressément que quelqu'un improvise pour soi, et il semble donc que cet homme commette une erreur. Il est possible de supposer que c'est sans doute parce qu'il vit à l'étranger et qu'il ne participe pas souvent à un *glénti*. Malgré tout, il est censé connaître les règles et savoir qu'il faut les respecter s'il ne veut pas s'exposer à être considéré comme un médiocre *glentistís*. De manière ironique, Giánnis Antimisiáris – musicien, chanteur et maçon qui vit toute l'année à Ólympos – lui répond (écoute disque 2 plage 161) :

« Πες μας ποιος είσαι αρχικά να συνεννοηθούμε
μ' ευχαριστούμε σου αρχικά απού 'ρθες να βρεθούμε »

« Dis-nous qui tu es d'abord pour que nous nous entendions
mais nous te remercions avant tout puisque tu es venu nous trouver »

L'ironie de cette réponse, puisqu'il lui demande qui il est alors que les Olympiotes se connaissent tous *a priori*, même s'ils vivent à l'étranger, est tempérée par le fait qu'il ajoute un remerciement pour sa venue. Quoi qu'il en soit, l'homme ne tient pas compte de l'ironie du propos, et il répond, comme si Giánnis Antimisiáris ne le connaissait pas réellement (écoute disque 2 plage 162) :

« Απ' τη Χηράκη τη γενιά κι από του Χαροκόπου
κι έχω και τα αισθήματα του μερακλή ανθρώπου »

« Je descends de la lignée de Chirákis et de celle de Charokópos
et j'ai aussi les sentiments de l'homme *meraklís* »

Cependant, comme ces propos sortent du sujet sur lequel les hommes étaient en train d'échanger en chantant, Minás Lentís prend le parti de les ignorer en n'y répondant pas et il improvise en reprenant le thème de départ, comme s'il n'y avait pas eu de diversion thématique (écoute disque 2 plage 163) :

« Τη λύρα σου την εκτιμώ κι από το άτομό σου
κι όλοι μας ευτυθήκαμε εμείς τον εγγονιό σου »

« Ta *lýra* je l'estime et aussi ta personne
et nous tous nous avons formulé des vœux pour ta petite fille »

Giánnis Balaskás, *meraklís* reconnu au sein de la communauté olympiote et qui est alors en train de jouer du *laoúto*, se permet alors de répondre lui aussi à l'homme qui vit en émigration, et qui voulait que quelqu'un lui chante une *mantináda* (écoute disque 2 plage 164) :

« Κι εγώ 'καμα στη ξενιτιά και ξεύρω το καημό σου
σκέπη να γίνει ο Άγιος πάνω στο άτομό σου »

« Moi aussi j'ai vécu à l'étranger et je connais ta peine
que le Saint devienne une protection sur ta personne »

À cet instant précis, Minás Lentís ne semble pas apprécier que l'on s'éloigne encore une fois du thème principal alors qu'il l'avait ramené dans la conversation et, de ce fait, que la coutume ne soit pas respectée. Il chante alors, d'une voix légèrement agacée, pour protester contre le fait d'outrepasser les règles (écoute disque 2 plage 165) :

« Τους αγαπάτε τους σκοπούς, τα έθιμα κρατάτε
δεν είστε εις το θέμα μας και [...] λοξοδρομάτε »

« Vous aimez les airs, respectez les coutumes
vous n'êtes pas dans notre thème et [...] vous déviez »

De plus, au cours de l'improvisation de son distique, j'ai entendu Minás Lentís répondre *de me noiázei* (δε με νοιάζει) – « ça m'est égal » – à Níkos Orfanídis, lequel lui avait fait remarqué tout bas qu'il ne pouvait pas s'en prendre ainsi à Giánnis Balaskás. Cette réaction montre bien l'agacement que peut provoquer le non respect des règles implicites du *glénti* que tout Olympiote se doit de connaître.

Un autre homme, Kóstas Chapsís, semble d'accord avec cette *mantináda*, car il ajoute (écoute disque 2 plage 166) :

« Ξεχάσαμε τον Άγιο κάτι γι' αυτόν να πούμε
και του καιρού όλοι καλά πάλι να ξαναρθούμε »

« Nous avons oublié le Saint, nous devons dire quelque chose pour lui
et que nous soyons tous en bonne santé l'année prochaine pour nous retrouver »

L'improvisation des distiques est donc un art poétique lié au moment de la performance et au village dans lequel elle se pratique. Cette improvisation se développe selon toute une série de règles non écrites, mais profondément ancrées dans la conscience des Olympiotes. Ces derniers l'apprennent surtout par imprégnation lors des *gléntia* du village auxquels ils assistent depuis leur plus tendre enfance, même si les prédispositions de chacun jouent également un rôle.

Après avoir ainsi expliqué les principes de cet art de la parole improvisée, je vais maintenant revenir sur le contexte dans lequel il se déploie. Il est nécessaire de décrire comment se déroulent les trois fêtes religieuses principales pour le village d'Ólympos, afin de mieux comprendre par la suite les enjeux de cette improvisation poétique chantée.

DEUXIÈME PARTIE : UN VILLAGE EN FÊTE AU RYTHME DE LA LITURGIE

Chapitre III : Les différentes fêtes du corpus

III.1 : La Pâque orthodoxe (fête mobile)

La Pâque orthodoxe est une fête nationale en Grèce. Il s'agit, à travers tout le pays, de la plus importante des fêtes orthodoxes célébrées. Elle commémore la mort et la résurrection de Jésus Christ. Elle constitue en outre l'apothéose du cycle pascal. Cette fête est mobile, et de plus, les orthodoxes continuent d'utiliser le calendrier julien pour calculer à quelle date aura lieu chaque année cette célébration de Pâques. De ce fait, elle peut avoir lieu dans une période qui s'étend entre le début du mois d'avril et le début du mois de mai. De même, toutes les célébrations qui sont associées à Pâques, comme le Carnaval, le Carême et la Pentecôte, sont également mobiles, puisqu'elles dépendent aussi du calendrier julien.

Le cycle pascal est une longue période qui commence en réalité dix semaines avant le dimanche de Pâques, avec ce que l'on appelle le pré-Carême, ou Petit-Carême, durant lequel a lieu le Carnaval, *oi apokriés* (οι αποκριές) ou *i apókreos* (η απόκρεως), terme formé de *apó*, « au loin de, à l'écart de » et de *kréas*, « viande », c'est-à-dire littéralement *apécho to kréas* (απέχω από το κρέας), « s'abstenir de viande ». Il semble que ce terme soit l'équivalent des mots latins *carne vale* ou italien *carnevale* :

> « […] le plus souvent on s'accorde pour reconnaître le radical *carne* : la "viande", la "chair" des animaux que l'on mange. L'autre moitié du mot pourrait être la salutation latine toujours vivante dans la langue italienne *vale !* qui signifie "Porte-toi bien !", "Adieu !", ou "Au revoir !". Ainsi *carnevale* (*carne vale !*) serait l'adieu à l'alimentation carnée, à la bonne chère, avant les privations alimentaires – ou autres – du carême[183]. »

Le nom se rapporterait ainsi au fait de s'abstenir de manger de la viande, comme pendant la période du carême, alors que justement, durant le carnaval, la consommation de viande est permise et même, de rigueur :

[183] Michel Feuillet, *Le carnaval*, Paris : Les Éditions du Cerf, 1991, p. 9-10.

> « […] le mot définit […] la fête d'une manière négative, ou plus précisément dialectique, c'est-à-dire en suggérant ce qu'elle est positivement par rapport au refus que représente le carême[184]. »

Cette étymologie est très populaire, mais elle est cependant contestée par certains scientifiques. Michel Feuillet explique qu'il existe une autre étymologie qui est « certainement plus conforme à la réalité historique » :

> « L'italien *carnevale*, d'origine latine, serait composé du nom *carnem* et du verbe *levare*. *Carnem levare* signifie "ôter, enlever la viande". […] Cette explication est corroborée par la présence attestée au XIe et XIIe siècles de mots comme *carnelevarium* et *carnelevale*[185]. »

Cependant, on voit bien que même cette étymologie, qui semble plus probable que la première, a dans le fond la même signification : l'idée que le jeûne du carême approche et qu'il va falloir s'abstenir de ce type d'aliment.

D'autre part, selon le *Dictionnaire historique de la langue française*, ce terme pourrait avoir évolué quant à sa signification :

> « […] le sens premier du mot a donc pu être "entrée en carême" (cf. *carême-prenant*), puis "veille de l'entrée en carême", caractérisée par des ripailles, licences et divertissements (comme pour le mardi gras). L'accent étant mis sur ces réjouissances rituelles, il a reçu par métonymie le sens de "fête donnée lors de cette période" (1549)[186]. »

Toutefois, on peut également noter qu'en Grèce, durant la troisième et dernière semaine de cette période de carnaval qui précède le « Dimanche gras », la consommation de viande n'est plus permise. Seuls sont autorisés durant cette semaine avant le carême, parmi les aliments gras, le fromage et les produits laitiers, l'huile, le poisson et les œufs. Cette pratique pourrait être mise en lien avec le terme grec employé pour « carnaval » et qui signifie littéralement « s'abstenir de viande », puisque plus on s'approche du début du Carême, plus les restrictions alimentaires sont présentes. Par ailleurs, cette période de Carnaval en Grèce est perçue comme une préparation au Carême et elle est, comme je l'ai mentionnée plus haut, également appelée « pré-Carême » ou « Petit-Carême ».

---

[184] *Ibid.*, p. 10.
[185] *Ibid.*, p. 11.
[186] *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, t. 1, Paris : Le Robert, 1998, p. 632.

Le pré-Carême, et de ce fait la période du carnaval, dure trois semaines et précède le grand Carême de Pâques (*i Megáli Tesarakostí*, η Μεγάλη Τεσσαρακοστή, ou *Sarakostí*, Σαρακοστή). Il s'agit tout simplement d'une préparation mentale et physique au jeûne qui va suivre.

III.1.1. Le pré-Carême

Cette période débute le dimanche du Publicain et du Pharisien (*i Kyriakí tou Telóni kai tou Farisaíou*, η Κυριακή του Τελώνη και Φαρισαίου), avec une parabole qui incite les Chrétiens à être humbles comme le publicain (subalterne juif au service des riches juifs et qui veille à collecter les impôts directement des mains des citoyens) et non orgueilleux comme le pharisien (juif vivant dans la stricte observance de la Loi écrite et de la tradition orale). La semaine qui s'ouvre ainsi est appelée « semaine libre » (*i eléftheri evdomáda*, η ελεύθερη εβδομάδα) car il n'y a aucune restriction alimentaire à respecter, même le mercredi et le vendredi, qui sont d'ordinaire des jours de jeûne pour la religion orthodoxe. Elle est également appelée « semaine proclamée » (*i profoní evdomáda*, η προφωνή εβδομάδα), car autrefois il s'agissait de la semaine où l'on annonçait que la période du carnaval commençait.

La deuxième semaine débute par le dimanche du Fils Prodigue (*i Kyriakí tou Asótou*, η Κυριακή του Ασώτου), où il est enseigné et rappelé la valeur du repentir ainsi que la grandeur du pardon, à travers cette autre parabole. Cette semaine est nommée « semaine de la viande » (*i kreatiní evdomáda*, η κρεατινή εβδομάδα) parce qu'il s'agit de la dernière semaine où la consommation de la viande est autorisée. Les fidèles orthodoxes peuvent donc encore manger ce qu'ils souhaitent durant cette semaine, à l'exception, cette fois-ci, du mercredi et du vendredi. Le jeudi, appelé *Tsiknopémpti* (η Τσικνοπέμπτη), est réservé à la consommation de viande grillée. Un autre jour, le samedi, nommé « samedi des Âmes » (*Psychosávvato*, Ψυχοσάββατο, ou *Sávvato ton Psychón*, Σάββατο των Ψυχών) est réservé à la mémoire des défunts. Les Grecs se rendent au cimetière en apportant les *kóllyva* (τα κόλλυβα), du blé cuit sucré mélangé à des raisins secs et des grains de grenade et préparé par les femmes. Cela rappelle aussi les cérémonies de commémoration, le service mémoriel (*ta mnimósyna*, τα μνημόσυνα) que l'on assure pour les défunts. Au cours de ces « samedis des Âmes », on psalmodie une partie de la liturgie qui est réservée à la commémoration des morts, et donc aux offices funéraires. Il s'agit donc d'un office abrégé, puisqu'il ne comporte que les parties finales

du service mémoriel, et on l'appelle *i lití* (η Λιτή, de λιτός, ,*litós* « sobre »). Cependant, il est collectif, puisqu'il est réalisé à destination de tous les défunts.

Le dimanche qui débute la troisième et dernière semaine de pré-Carême s'appelle « dimanche du Carnaval » (*i Kyriakí tis Apókreo*, η Κυριακή της Απόκρεω) ou « dimanche du Jugement Dernier » (*i Kyriakí tis Deftéras Parousïías*, η Κυριακή της Δευτέρας Παρουσίας). Il s'agit du dernier jour où l'on peut consommer de la viande et en même temps, c'est le premier jour qui ouvre les festivités du Carnaval proprement dit. Celles-ci dureront toute la semaine que l'on nomme « semaine du fromage » (*i tyriní evdomáda*, η τυρινή εβδομάδα) et qui évoque la tyrophagie. En effet, durant cette semaine, on peut manger sans restriction les produits laitiers, les œufs et le poisson, produits qui seront proscrits par la suite durant le Carême.

À Ólympos, ce dimanche donne lieu également à des festivités. Un groupe d'hommes, que l'on appelle localement les *kamoúzeles* (οι καμούζελες), s'habillent pour une partie en femmes, avec le costume local féminin, emprunté pour l'occasion à la lignée féminine de la famille, et pour l'autre partie en hommes, avec l'ancien costume local, composé d'un pantalon bouffant appelé *vráka* (η βράκα), d'une chemise, d'un gilet bleu marine, et d'une coiffe rouge qui est un *fez*. D'autres hommes sont habillés en *évzones*, et portent, à la place de la *vráka*, une fustanelle blanche. Tous ces hommes portent des masques et donc il n'est, *a priori*, pas possible de savoir que ces femmes sont en réalité des hommes, ni même, quelle personne se cache sous le masque. Ce groupe masculin est également accompagné par d'autres personnages : celui du couple de petits vieux, qui se chamaillent et essaient de faire rire les autres, et celui du médecin chargé de soigner le petit vieux, lequel n'arrête pas de tomber, ou bien la petite vieille, qui a été battue par son mari. Cette joyeuse troupe déambule dans les ruelles au son des instruments qui accompagnent les distiques improvisés sur une mélodie réservée au carnaval, et que l'on appelle *kamouzeliáriko*, c'est-à-dire « du carnaval ». Ils se rendent dans certaines maisons pour chanter et danser, puis souvent se retrouvent sur la petite place du *Sellaï* (το Σελλάι), en contrebas de la place principale du village qui se situe devant l'église.

Cette période de pré-Carême s'achève donc le lendemain de cette « semaine du fromage », le dimanche gras, appelé « dimanche de la *Tyrophagie* » (*i Kyriakí tis Tyrofágou*, η Κυριακή της Τυροφάγου) ou bien « dimanche du Pardon » (*i Kyriakí tis Sygchoríseos*, η Κυριακή της Συγχωρήσεως), car il se rapporte à l'expulsion d'Adam et Ève du Paradis. Sur le

plan temporel, on est alors la veille du Lundi Pur (*i Kathará Deftéra*, η Καθαρά Δευτέρα) qui marque le début du grand Carême de Pâques, lequel dure six semaines (quarante jours).

À Ólympos, ce dimanche également, tout comme le lendemain, le Lundi Pur, on assiste à des festivités comme celles qui ont eu lieu le dimanche précédent, c'est-à-dire le dimanche de Carnaval. Les hommes se déguisent de la même façon, et l'air du carnaval retentit pour accompagner l'improvisation poétique chantée, qui est suivie par un moment de danse. Il s'agit là de marquer aussi le fait que les chants et danses ne seront pas autorisés dans la période de Carême qui va suivre.

Fig. 078 : Tableau récapitulatif du pré-Carême

Semaine 1 : *semaine libre*	Semaine 2 : *semaine de la viande*	Semaine 3 : *semaine du fromage*	
dimanche du Publicain et du Pharisien	dimanche du Fils Prodigue	dimanche du Jugement dernier ou du Carnaval	dimanche du Pardon ou de la *Tyrophagie* (dimanche gras)
lundi	lundi	lundi	
mardi	mardi	mardi	
mercredi	mercredi	mercredi	
jeudi	jeudi de la viande grillée (*Tsiknopempti*)	jeudi	
vendredi	vendredi	vendredi	
samedi	samedi des Âmes (*Psychosavvato*)	samedi	
Pas de restriction alimentaire, même le mercredi et le vendredi	Dernière semaine où la viande est autorisée ; restriction alimentaire le mercredi et le vendredi.	Viande interdite ; seuls les produits laitiers, les œufs et le poisson sont mangés sans restriction.	

Nittis Mélanie, février 2016

III.1.2. Le Carême

Ces trois semaines ont donc permis aux fidèles orthodoxes de se préparer pour la période qui va suivre. En effet, durant le Grand Carême, un jeûne est observé par la plupart des fidèles et notamment les habitants d'Ólympos. Pour observer correctement ce jeûne, ni huile

ni vin ne sont autorisés, à l'exception des samedis et des dimanches de chaque semaine. De même, les fêtes avec musique, chant et danse sont interdits, tout comme les mariages.

La première semaine de ce Grand Carême est appelée « semaine Pure » (*i Katharí evdomáda*, η Καθαρή εβδομάδα) et commence donc avec le Lundi Pur (*i Kathará Deftéra*, η Καθαρά Δευτέρα). Cette référence à la purification tient son origine dans la Pessah juive, qui considère cette période de l'année comme une période importante de purification.

Le premier samedi du Carême, qui se situe durant cette semaine pure, est également appelé « samedi des Âmes », puisqu'il s'agit d'un autre samedi de commémoration des défunts durant cette période. De même, les troisième et quatrième samedis de cette période de Carême seront consacrés à la commémoration des défunts, et donc, ils seront appelés aussi « samedi des Âmes ». Tout comme cela avait été le cas durant la période de pré-Carême, une partie de la liturgie du souvenir des morts sera psalmodiée.

La deuxième semaine débute avec la célébration, le dimanche, du « Triomphe de l'Orthodoxie » (*o Thríamvos tis Orthodoxías*, ο Θρίαμβος της Ορθοδοξίας). Depuis 843, l'Église orthodoxe célèbre la victoire de l'orthodoxie sur l'iconoclasme, autrement dit sur l'interdiction de la vénération des icônes du Christ, de la Vierge et des Saints, qui avait été instaurée en 730. Pour l'Église orthodoxe, cette interdiction est une hérésie et elle a donc instauré un jour de commémoration du rétablissement de l'adoration des icônes au sein de l'église pour marquer sa satisfaction.

La troisième semaine s'ouvre le dimanche suivant**,** qui est appelé « dimanche de saint Grégoire Palamás » (*i Kyriakí Agíou Grigiríou Palamá*, η Κυριακή Αγίου Γρηγορίου Παλαμά), car on commémore le souvenir de saint Grégoire de Palamas (*i mnímí tou Agíou Grigoríou Palamá,* η μνήμη του Αγίου Γρηρορίου του Παλαμά). Grégoire Palamás (1296-1359) a été prêtre au Mont Athos. Il défend l'idée des moines hésychastes selon laquelle « Dieu s'est fait homme pour que l'homme puisse devenir Dieu[187] », et donc qu'il faut chercher, grâce à la prière et à la méditation, à rétablir l'homme tel que Dieu l'a créé, c'est-à-dire à son image. Lorsque sa doctrine sera reconnue par l'église, Grégoire Palamás deviendra archevêque de Thessalonique. Il sera canonisé après sa mort, en 1368, et depuis cette date où il est devenu saint, l'église orthodoxe le commémore en ce deuxième dimanche de Carême.

[187] Parole attribuée à l'évêque Athanase d'Alexandrie (vers 296/298-373), un des pères de l'Église orthodoxe.

L'église rappelle ainsi qu'il existe une possibilité pour l'homme d'entrer en communion avec Dieu.

La quatrième semaine, qui marque la mi-carême, commence le dimanche de la vénération de la Sainte Croix (*i Proskýnisi tou Stavroú*, η Προσκύνηση του Σταυρού). Ce jour-là, une croix est disposée dans l'église et se dresse afin, d'une part, de rappeler les paroles du Christ : « Qui ne prend pas sa croix et ne suit pas derrière moi n'est pas digne de moi[188] » et, d'autre part, d'encourager les fidèles qui respectent le Carême. En effet, la croix montre à la fois que nous sommes à la mi-Carême et que le but de cette fête, à savoir la commémoration de la crucifixion et de la résurrection du Christ, n'est plus très loin.

Le dimanche qui ouvre la cinquième semaine est consacré à la mémoire de saint Jean de Climaque (*o Ágios Ioánnis tis Klímakos*, ο Άγιος Ιωάννης της Κλίμακος) ou encore de « l'Échelle ». Moine syrien des VIe et VIIe siècles (579-649), saint Jean a reçu le surnom de Climaque en raison de son précieux traité intitulé l'*Échelle sainte* ou l'*Échelle du paradis* (*klímax*, κλίμαξ, signifie « échelle » en grec), qu'il composa pour la formation des moines. Il y décrit l'itinéraire spirituel à la manière d'une montée vers Dieu, à travers trente degrés, comme sur une échelle. On commémore donc le souvenir de ce saint qui a rédigé cet ouvrage fondamental pour l'église orthodoxe, afin notamment de rappeler aux fidèles que la spiritualité est essentielle pour accéder à Dieu et de les encourager dans la persévérance de leurs efforts spirituels, puisque « […] celui qui aura tenu bon jusqu'au bout, celui-là sera sauvé[189]. »

Le samedi de cette cinquième semaine est consacré à la mère de Dieu. On l'appelle « samedi de la Mère de Dieu » (*Sávvato tis Theotóko*, Σάββατο της Θεοτόκο) ou encore « samedi de l'*Akáthiste* » (*Sávvato tou Akáthistou*, Σάββατο του Ακάθιστου), car on y chante l'hymne consacré à Marie. Celui-ci porte le nom de « Hymne *Akáthiste* de la Vierge » (*o Akáthistos Ýmnos tis Panagiás*, ο Ακάθιστος Ύμνος της Παναγιάς) car les fidèles se tiennent debout pendant son interprétation (*akáthistos* signifie « non assis » en grec). Il a été composé en 628 et est chanté durant l'*órthros* (ο όρθρος), c'est-à-dire pendant l'office du matin.

Enfin, le dimanche qui débute la sixième et dernière semaine du grand Carême commémore sainte Marie l'Égyptienne (*i Agía María tin Aigyptía*, η Αγία Μαρία την Αιγυπτία),

[188] « Évangile selon saint Matthieu », 10 : 38, dans *La Bible de Jérusalem*, traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris : Éditions du Cerf, 1998, p. 1665-1666.
[189] « Évangile selon saint Matthieu », 24 :13, *op. cit.*, p. 1688.

une prostituée pénitente qui s'est repentie vers la fin de sa vie. La vie de Marie l'Égyptienne a été évoquée et rappelée durant les offices des jours précédents, et la commémoration de cette sainte en ce dimanche qui suit, vient en guise de conclusion. Il est rappelé lors de l'office que, tout comme pour Marie l'Égyptienne, il n'est jamais trop tard pour se repentir. En effet, toutes les personnes qui viennent en pénitents sont accueillies par le Christ, même si ces personnes se repentent seulement vers la fin de leur vie.

Cette semaine s'achève, non pas le samedi comme les autres, mais le vendredi soir avec la fin du jeûne du Carême. Cette longue période de Carême, qui inclut également le pré-Carême, ainsi que la Semaine Sainte qui va suivre, est appelée Triode de Carême. Le Triode, plus exactement le « Triode pénitentiel » (*to katanyktikó Triódio*, το κατανυκτικό Τριώδιο), est le nom du livre qui rassemble toutes les hymnes que l'on chante pour les célébrations, depuis le dimanche du Pharisien et du Publicain jusqu'au samedi de Pâques. Ce nom provient du fait que les hymnes chantées durant cette période ne contiennent que trois chants (*treis odés*, τρεις ωδές) au lieu de neuf habituellement. Ces hymnes datent du IXe siècle et ont été rédigés par les moines du monastère du Stoudion à Constantinople, en particulier par saint Théodore Studite.

Fig. 079 : Tableau récapitulatif du Carême

Semaine 1 ou semaine Pure	Semaine 2	Semaine 3	Semaine 4	Semaine 5	Semaine 6
	dimanche du triomphe de l'Orthodoxie	dimanche de saint Grégoire Palamas ou des Reliques	dimanche de la Sainte Croix (mi-Carême)	dimanche de saint Jean Climaque	dimanche de sainte Marie l'Égyptienne
Lundi Pur	lundi	lundi	lundi	lundi	lundi
mardi	mardi	mardi	mardi	mardi	mardi
mercredi	mercredi	mercredi	mercredi	mercredi	mercredi
jeudi	jeudi	jeudi	jeudi	jeudi	jeudi
vendredi	vendredi	vendredi	vendredi	vendredi	vendredi
samedi des Âmes	samedi	samedi des Âmes	samedi des Âmes	samedi	
Observation du jeûne prescrit par l'Église ; ni huile ni vin sauf les samedis et les dimanches. Les mariages et les fêtes sont proscrits.					

Nittis Mélanie, février 2016

Deux jours de transition permettent alors d'annoncer la semaine Sainte qui va suivre et qui est consacrée à la Passion du Christ : il s'agit du samedi de Lazare et du dimanche des Palmes. Par ailleurs, durant cette semaine Sainte, un jeûne sera également respecté, avec des jours d'abstinence complète et ces deux jours permettent de s'y préparer, tout en faisant le lien entre le jeûne du Carême et celui de la semaine Sainte.

Le samedi de cette même semaine est donc consacré à saint Lazare (*to Sávvato tou Lazárou*, το Σάββατο του Λαζάρου). Cette journée est marquée par le rappel de l'action du Christ, qui a rendu la vie à Lazare. La résurrection de Lazare est une annonciation, voire une anticipation de la résurrection du Christ et c'est la raison pour laquelle elle est commémorée un samedi, de la même façon que la résurrection du Christ est célébrée un samedi. Cela apparaît dans le tropaire final (*to apolytíkion*, το απολυτίκιον) interprété ce jour à l'église, et qui dit :

> « Την κοινήν Ανάστασιν, προ του σου Πάθους πιστούμενος, εκ νεκρών ήγειρας τον Λάζαρον Χριστέ ο Θεός. Όθεν και ημείς ως οι Παίδες, τα της νίκης σύμβολα φέροντες, σοι τω Νικητή του θανάτου βοώμεν: Ωσαννά εν τοις υψίστοις, ευλογημένος ο ερχόμενος, εν ονόματι Κυρίου. »
>
> « Confirmant la Résurrection commune, avant Ta Passion, Christ Dieu, Tu as relevé Lazare d'entre les morts. Et nous aussi, comme les enfants, portant les symboles de la victoire, nous Te disons à toi, le Vainqueur de la mort : Hosanna au plus haut des Cieux, béni soit Celui qui vient au nom du Seigneur. »

Par ailleurs, ce samedi marque la fin officielle du grand Carême, depuis la veille, ainsi que la préparation à l'entrée dans la semaine Sainte, où un jeûne sera respecté également. Le Père Lev Gillet, sous son nom de plume « un moine de l'Église d'Orient », explique le caractère spécifique de ce samedi lorsqu'il écrit :

> « Le samedi de Lazare occupe une place très spéciale dans le calendrier liturgique. Il est en dehors des quarante jours de pénitence du Carême ; il est aussi en dehors des jours douloureux de la Semaine Sainte, – ceux inclus entre le lundi et le vendredi. Avec le dimanche des Rameaux, il forme un court prélude joyeux aux jours douloureux. Un lien topographique l'unit au dimanche des Rameaux : Béthanie est le lieu de la résurrection de Lazare et aussi le point de départ de l'entrée de Jésus à Jérusalem[190]. »

[190] Un moine de l'Église d'Orient, *L'An de Grâce du Seigneur : un commentaire de l'année liturgique byzantine*, Paris : Cerf, 1998, passage consultable en ligne https://www.pagesorthodoxes.net/fetes/rameaux1.htm.

Le lendemain de la commémoration de la résurrection de Lazare est célébrée l'entrée triomphale du Christ dans Jérusalem : il s'agit du dimanche des Palmes (*i Kyriakí ton Vaïon*, η Κυριακή των Βαΐων), qui est couramment appelé « dimanche des Rameaux » dans les églises d'occident. Comme la veille, ce dimanche est marqué par la joie, et constitue aussi une pause entre la pénitence du Carême et la douleur de la semaine Sainte.

Un autre élément montrant que cette période du Carême est considérée, par le rite orthodoxe, comme un moment d'allégresse malgré le fait que l'on se souvienne de la mort violente du Christ, est la présence de l'*Alléluia* qui est chanté presque lors de tous les offices. En effet, contrairement à l'église catholique qui cesse d'interpréter les *Alléluias* durant cette période afin de marquer la pénitence, au contraire, dans le rite byzantin, on assiste à une prolifération de l'interprétation de ce chant. Pour l'église orthodoxe, le carême doit être également un moment joyeux.

III.1.3. La semaine Sainte ou grande Semaine

En Grèce également, la célébration de la fête de Pâques correspond plus exactement à la « semaine Sainte » (*i Agía Evdomáda*, η Αγία Εβδομάδα). Celle-ci est également appelée « grande Semaine » (*i Megáli Evdomáda*, η Μεγάλη Εβδομάδα) ou bien « semaine de la Passion » (*i Evdomáda ton Pathón*, η Εβδομάδα των Παθών), car on y retrace l'histoire de la passion et des souffrances du Christ. Elle peut prendre également le nom de « semaine de l'Abstinence » (*i Evdomáda Xirofagías*, η Εβδομάδα Ξηροφαγίας) puisqu'un jeûne strict y est respecté, avec des jours d'abstinence. À Ólympos, les habitants ont coutume de parler de « grande Semaine » et, de ce fait, je privilégierai cette appellation.

En réalité, pour les Grecs, cette fête débute le samedi qui précède la « grande Semaine », autrement dit le samedi de Lazare. Ce jour-là, comme je l'ai indiqué plus haut, est consacré au souvenir de Jésus qui a ressuscité Lazare. À Ólympos, les enfants se rendent de maison en maison, où ils sont reçus par les femmes, pour y lire le récit du miracle accompli par Jésus. Ils se déplacent en tenant entre leurs mains l'icône de saint Lazare. Le fait que cette veille de la grande Semaine soit considérée comme faisant partie de la fête proprement dite de Pâques est sans doute lié au caractère particulier qui la singularise. En effet, comme l'indique très justement le Père Lev Gillet dans la citation mentionnée plus haut, il s'agit d'un jour de

transition entre le grand Carême et la grande Semaine. De plus, comme il préfigure la Résurrection du Christ qui aura lieu à la fin de la grande Semaine, il apporte de la joie, joie qui se poursuit le jour suivant.

En effet, le lendemain, le dimanche des Palmes (*i Kyriakí ton Vaïon*, η Κυριακή των Βαΐων), on commémore donc l'entrée triomphale du Christ dans Jérusalem. Les femmes, accompagnées de leurs enfants, se rendent à l'église avec des rameaux d'oliviers qu'elles font bénir par le pope. C'est le début de l'« office de l'Époux » (*i akolouthía tou Nymfíou*, η ακολουθία του Νυμφίου) qui dure pendant trois jours. L'Époux est le nom donné à Jésus dans ces offices de la semaine de la Passion car celle-ci est considérée comme le mariage du Christ avec son épouse, l'Église.

Le grand Lundi (*i Megáli Deftéra*, η Μεγάλη Δευτέρα) est consacré à la mémoire de Joseph le Bel, fils de Jacob (*o Iosíf tou Pagkálou*, ο Ιωσήφ του Παγκάλου). Parmi les tropaires chantés ce jour, durant l'*órthros* de l'« office de l'Époux », on trouve notamment « Voici que survient l'Époux » (*Idoú o Nymfíos*, Ιδού ο Νυμφίος) et « Je vois Ta chambre nuptiale » (*Ton nymfóna Sou vlépo*, Τον νυμφώνα Σου βλέπω). Ces deux tropaires invitent les fidèles à rester éveillés et vigilants, en attendant la Résurrection, et à revêtir leur âme convenablement en vue du repas céleste auquel ils sont conviés :

> « Ιδού ο Νυμφίος έρχεται εν τω μέσω της νυκτός, και μακάριος ο δόλος, ον ευρήσει γρηγορούντα. Ανάξιος δε πάλιν ον ευρήσει ραθυμούντα. Βλέπε ουν, ψυχή μου, μη τω ύπνω κατενεχθείς, ίνα μη τω θανάτω παραδοθείς και της βασιλείας έξω κλεισθείς. Αλλά ανάνηψον κράζουσα: Άγιος, Άγιος, Άγιος ει ο Θεός ημών, δια της Θεοτόκου ελέησον ημάς. »
>
> « Voici que survient l'Époux au milieu de la nuit. Heureux le serviteur qu'il trouvera éveillé. Malheureux celui qu'il trouvera indolent. Vois donc, ô mon âme, ne te laisse pas vaincre par le sommeil, à la mort tu seras livrée et hors du Royaume tu serais rejetée. Mais dégrise-toi et dis : Saint, Saint, Saint Tu es, ô Dieu, par la Mère de Dieu, aie pitié de nous. »
>
> « Τον νυμφώνα Σου βλέπω, Σώτηρ μου, κεκοσμημένον, και ένδυμα ουκ έχω, ίνα εισέλθω εν αυτώ. Λάμπρυνόν μου την στολήν της ψυχής, Φωτοδότα, και σώσον με. »
>
> « Je vois Ta chambre nuptiale, ô mon Sauveur, toute garnie et je n'ai pas d'habit pour y entrer. Fais donc briller le vêtement de mon âme, ô Donneur de Lumière et sauve-moi. »

Le grand Mardi est consacré à la parabole des dix Vierges (*i paravolí ton Déka Parthénon*, η παραβολή των Δέκα Παρθένων). En plus de l'*órthros* de l'« office de l'Époux » qui est exécuté le matin, on chante aussi ce jour, mais cette fois-ci le soir, un tropaire particulier, qui a été composé par la nonne Kasiáni de Constantinople : « Seigneur, une femme aux nombreux péchés » (*Kýrïe, i en pollaís amartḯais peripesoúsa gyní*, Κύριε, η εν πολλαίς αμαρτίαις περιπεσούσα γυνή). Ce tropaire, qui parle de la femme pécheresse qui a approché le Christ, annonce l'événement auquel est consacré le mercredi Saint.

À Ólympos, le grand Mardi, ainsi que le lendemain, commencent également à affluer les émigrés qui reviennent au village pour célébrer la Pâque orthodoxe. Ils arrivent essentiellement depuis les îles voisines, la Crète et Rhodes, ainsi que du Pirée. Le moyen de transport qu'ils privilégient est généralement le ferry, qui leur permet de transporter de nombreuses affaires, ainsi que leur voiture**.** Ce moyen de transport leur permet aussi, du moins les jours où il n'y a pas de restrictions liées à la religion orthodoxe, de jouer de la musique durant la traversée, car les Olympiotes disposent alors de plus de temps que s'ils prenaient l'avion. Il est vrai que cela est sans doute plus fréquent au moment de la période de l'été, mais néanmoins, le ferry représente déjà un lieu de transition, qui permet de faire le lien entre le lieu d'émigration et le village. Par ailleurs, détail non négligeable lorsque l'on connaît la géographie des lieux, le ferry permet d'accoster également au nord de l'île, à une dizaine de kilomètres d'Ólympos, contrairement à l'avion qui dépose les passagers uniquement au sud, à environ 45 kilomètres d'Ólympos, distance qui nécessite entre une heure et demie et deux heures de route. En revanche, ceux qui vivent aux États-Unis ne viennent que très rarement pour Pâques.

Une certaine effervescence commence alors à se faire sentir dans le village qui s'anime ; en effet, les Olympiotes qui habitent le village à l'année se réjouissent du retour de leurs parents ou voisins. Il leur faut se préparer pour la célébration de Pâques et en même temps, accueillir les quelques touristes, grecs ou étrangers, qui viennent assister à cette fête.

Le grand Mercredi évoque donc la mémoire de la femme pécheresse (*i amartolís gynaíka*, η αμαρτωλής γυναίκα) qui a enduit d'huile aromatique (*to mýro*, το μύρο) les pieds du Christ. Le matin sont chantées les « vêpres des Saints Dons Présanctifiés » (*Esperinós ton Proïgiasménon Timḯon Dorón*, Εσπερινός των Προηγιασμένων Τιμίων Δώρων), tandis que l'après-midi est réservé au mystère de l'Onction (*to Mystírio tou Efchelaíou*, το Μυστήριο του

Ευχελαίου), avec la cérémonie du lavement des pieds (*i teletí tou Niptíros*, η τελετή του Νιπτήρος). On assiste notamment à l'interprétation du *kontákio* (το κοντάκιο), c'est-à-dire un court tropaire qui explique brièvement le caractère de la fête que l'on célèbre dans l'office du jour, intitulé « Lorsque les illustres disciples » (*Óte oi éndoxoi mathitaí*, Ότε οι ένδοξοι μαθηταί).

Il faut savoir qu'à partir de ce grand Mercredi, il y a comme une précipitation des liturgies et un chamboulement dans l'ordre logique. En effet, la liturgie du soir, autrement dit les vêpres, sera psalmodiée le matin et, de ce fait, le soir, on assistera à la réalisation des mâtines du lendemain, appelées *órthros* en grec. Chaque célébration se trouve ainsi avancée de quelques heures, mais, de ce fait, respecte le fait que pour l'Église orthodoxe, la journée liturgique commence à la tombée du jour, autrement la veille au soir. Il semblerait que cela se fasse pour des raisons pratiques.

Lors de ces trois premiers jours de la grande Semaine, un seul repas par jour est autorisé avec l'abstinence de certains aliments comme la viande, bien sûr.

Le grand Jeudi évoque bien sûr la Cène mystique (*to Mystikó Deípno*, το Μυστικό Δείπνο). Le matin, le pope se rend dans l'église et il recouvre l'iconostase de voiles noirs qui symbolisent le deuil que l'on doit porter en souvenir de la mort du Christ. Ensuite, il célèbre la sainte liturgie du Grand Basile (*i theía leitourgía tou Megálou Vasileíou*, η θεία λειτουργία του Μεγάλου Βασιλείου).

Ce matin-là également, dans les grands fours familiaux disséminés dans les quartiers du village, les femmes cuisent les pains qui serviront d'offrande pour les cérémonies du vendredi et du samedi matin. En effet, le vendredi est un jour de deuil et de ce fait, il n'est pas possible de préparer le pain ce jour-là. Les femmes préparent aussi les *kouloúria* (τα κουλούρια), sorte de brioches tressées et teignent des œufs durs en rouge, avec de la pelure d'oignon, couleur qui rappelle le sang du Christ. Elles en placeront certains dans des *kouloúria*, qu'on appelle alors localement *poúles* (οι πούλες), et garderont les autres pour les offrir le samedi.

L'après-midi, les femmes se rendent également dans les cours, les jardins et les champs pour aller cueillir des fleurs de toutes sortes (géranium, roses, œillets, violettes, etc.)

et de différentes couleurs (blanches, rouges, jaunes, roses, etc.), qu'elles assembleront en petits bouquets avec du fil rouge et blanc. Aujourd'hui, certaines fleurs sont également achetées chez un fleuriste, comme des lys ou des chrysanthèmes. Ces petits bouquets, qu'elles apporteront à l'église le lendemain matin, serviront pour la décoration du tombeau du Christ.

Pendant ce temps, les hommes procèdent au sacrifice (*to kourmpáni*, το κουρμπάνι) des chevreaux qui serviront au repas pascal du dimanche midi, repas qui sera préparé le samedi. Ce rituel du sacrifice est effectué le jeudi, puisque le vendredi Saint est un jour de deuil, et que l'on ne peut pas tuer les bêtes ce jour-là. Je n'ai pas assisté personnellement à cette cérémonie du sacrifice. Les habitants d'Ólympos, lorsqu'ils en parlent, évoquent les relations particulières qui les unissent à leurs bêtes du troupeau. Ils expliquent donc que l'acte de tuer la bête est précédé d'une bénédiction et que l'égorgement se pratique dans un certain respect de l'animal. Cela n'est pas sans rappeler les sacrifices anciens, mais surtout le sacrifice hébraïque[191]. Par ailleurs, il y a une réutilisation des peaux des animaux sacrifiés puisque certaines serviront pour la confection de la *tsampoúna*, la cornemuse locale.

Le soir, le pope célèbre l'« office de la sainte et immaculée Passion » (*i akolouthḯa ton Agḯon kai Achránton Pathón*, η ακολουθία των Αγίων και Αχράντων Παθών), également appelé « office des douze Évangiles » (*i akolouthḯa ton Dódeka Evaggelḯon*, η ακολουθία των Δώδεκα Ευαγγελίων). En effet, cet office contient douze extraits qui proviennent des quatre Évangiles. Au cours de cette liturgie, le dernier repas du Christ avec les douze apôtres est rappelé avec douze cierges bruns disposés devant l'iconostase. Ces cierges seront allumés un à un, entre chaque extrait des évangiles que le pope psalmodie. La crucifixion du Christ est également évoquée avec le tropaire « aujourd'hui il est suspendu sur le bois » (*Símeron kremátai epí xýlou*, Σήμερον κρεμάται επί ξύλου). Celui-ci est chanté tandis que sur une croix, où se trouve une représentation du Christ, sont disposés trois cierges allumés ainsi qu'une couronne d'épines. À la fin de l'office, qui dure environ trois heures, chaque fidèle, d'abord les hommes puis les femmes, passe devant la croix en déposant un baiser au Christ et s'en va. Ce jour-là également, un seul repas est autorisé, mais il ne doit pas être consommé non plus ni d'huile ni de vin.

[191] Pour plus de détails concernant le sacrifice en Grèce moderne, je renvoie à la contribution de Stella Georgoudi, « L'égorgement sanctifié en Grèce moderne : les « kourbania » des saints », dans Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant (dir.), *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1979, p. 271-307.

Le grand Vendredi commémore la sainte Passion (*ta Agía Páthi*, τα Άγια Πάθη) et la crucifixion du Christ (*i Stávrosi tou Christoú*, η Σταύρωση του Χριστού). Ce jour-là, un jeûne strict est observé – aucun repas n'est autorisé – et il est interdit de se servir d'objets coupants ou tranchants, ni même de marteau et de clous. Par ailleurs, tout comme la veille, il est également interdit de pratiquer la musique. Les hommes ne peuvent donc pas se retrouver pour jouer des instruments et chanter, la seule musique autorisée étant les tropaires chantés dans l'église lors des offices.

Le matin, pendant que le pope exécute l'« office des grandes Heures » (*i akolouthía ton Megálon Orón*, η ακολουθία των Μεγάλων Ωρών) dans l'église en présence des hommes, les femmes s'affairent sur le parvis de l'église. Elles apportent dans de grands paniers en osier les petits bouquets de fleurs qu'elles ont confectionnés la veille, afin de décorer l'Épitaphios (*o Epitáfios*, ο Επιτάφιος), autrement dit le Tombeau du Christ. Ce grand catafalque en bois est perforé de nombreux trous, dans lesquels des femmes glissent les petits bouquets, sous le regard attentif des autres femmes et des jeunes ou petites filles.

Fig. 080a : Femmes fleurissant l'Épitaphios

Nittis Mélanie, avril 2015

Les femmes décorent également trois croix, qui seront placées au sommet de ce tombeau. À Ólympos, une fois toutes les fleurs disposées, les femmes ajoutent des couronnes de fleurs avec les photographies de leurs récents défunts, autrement dit toutes les personnes qui sont décédées depuis la dernière Pâque.

Fig. 080b : Préparation de l'Épitaphios avec les photos des défunts

Nittis Mélanie, avril 2015

En effet, ce Vendredi saint, les femmes commémorent certes la mort du Christ, mais elles se souviennent également de leurs propres morts auxquels elles rendent hommage. Elles s'identifient en quelque sorte à la Très Sainte Vierge, puisque, comme Elle, elles vivent dans la douleur de la perte d'êtres chers. À travers la peine, la tristesse et le chagrin que les femmes d'Ólympos expriment, elles matérialisent l'affliction de la Mère du Christ.

Lorsque l'Épitaphios est prêt, quatre hommes viennent le chercher pour le transporter à l'intérieur de l'église, où le pope va pouvoir célébrer les « vêpres de la descente de la Croix » (*to Esperinó tis Apokathílosis*, το Εσπερινό της Αποκαθήλωσης). Certaines femmes restent dehors sur le parvis de l'église, lieu qui leur était réservé autrefois, tandis que d'autres vont suivre la suite de l'office à l'intérieur de l'église, dans laquelle elles entrent par la petite porte du fond qui leur est réservée.

L'Épitaphios est ainsi disposé devant l'iconostase, près de la croix sur laquelle est fixée la représentation du Christ avec la couronne d'épines. Le pope descend de la croix cette représentation et la dispose dans une étoffe blanche. Puis, une Bible en main et en tenant ce drap avec l'aide d'un chantre, il fait plusieurs fois le tour de l'Épitaphios dans un sens dextrogyre. Enfin, il dépose à l'intérieur de l'Épitaphios la représentation du Christ. La célébration se termine avec la distribution des pains offerts par les familles de fidèles. Chacun se signe devant l'Épitaphios, et embrasse la représentation du Christ placée dedans.

Les hommes quittent l'église et laissent alors la place aux femmes. Celles-ci s'approchent de l'Épitaphios qu'elles ont décoré, et accrochent sur leurs couronnes de fleurs, à côté des photographies de leurs défunts, des feuilles de papier sur lesquelles elles ont écrit, pour leurs morts, des « mirologues » (*ta moirológia*, τα μοιρολόγια), c'est-à-dire des lamentations funèbres.

Fig. 081 : Lamentations accrochées sur l'Épitaphios

Nittis Mélanie, avril 2015

Commence alors leur rituel de lamentation. L'une après l'autre, chaque femme qui a un mort à honorer s'approche de l'Épitaphios et commence à se lamenter en enlevant son foulard, en s'arrachant les cheveux, en se frappant le torse, en poussant des cris et en pleurant. L'état de chacune de ces femmes se transmet même à celles qui n'ont pas de mort à honorer de manière spécifique, mais qui sont présentes pour soutenir des parentes, des amies ou des voisines et qui, parfois, sont obligées d'essayer de calmer celles qui se lamentent.

En effet, l'émotion ressentie par la femme qui se lamente en pleurant est également exprimée et elle se communique par empathie aux autres femmes présentes. C'est un moment très poignant et les émotions exprimées sont profondément saisissantes. Il m'a toujours été très difficile d'assister à cette cérémonie rituelle sans pleurer moi-même, comme la plupart

des femmes présentes. À chaque fois, je me sentais profondément touchée par la douleur ressentie et exprimée par ces femmes. Il est vrai que dans certains cas, je connaissais les personnes défuntes pour lesquelles les Olympiotes se lamentaient. Cependant, je ne pouvais pas m'empêcher, tout comme les autres femmes présentes, de penser aussi à mes propres défunts. C'était un peu comme si ces femmes, que je connais bien pour la plupart, me prêtaient leur voix pour faire sortir ma propre douleur.

Il s'agit vraisemblablement d'une forme de catharsis qui fonctionne ici dans le milieu féminin, et en premier lieu pour les Olympiotes, même si cette catharsis peut également s'étendre à toute femme extérieure à la communauté olympiote, du moment que celle-ci est apte et disposée à ressentir les émotions de ces femmes et à partager leur douleur. Celle-ci se transmet par un principe d'empathie, de la même façon que je l'ai expliqué précédemment pour le *kéfi*, cet état à la fois physique et mental, qui se partage, et qui est nécessaire au bon déroulement du *glénti*.

Ce rituel de lamentations funèbres est une pratique très courante dans toute la Grèce au moment du décès d'une personne. En revanche, il semble que le fait de le pratiquer le vendredi Saint pour commémorer, non pas le Christ, mais les défunts du village, soit une pratique spécifique au village d'Ólympos. Plusieurs habitants du village, parmi lesquels figurent Giánnis Preáris, Giórgos Tsampanákis et Papa-Giánnis Diakogeorgíou, que j'ai interrogés à ce propos, m'ont affirmé que ce rituel était propre à Ólympos.

Une fois leur cérémoniel achevé, les femmes prennent un petit encensoir où elles font brûler de l'encens, et font le tour de l'Épitaphios pour le bénir. Puis, elles se mettent à genoux et passent trois fois sous ce tombeau du Christ pour s'attirer la protection de Jésus, tout en lui montrant leur soumission, avant de quitter l'église.

Dans l'après-midi, les femmes, les jeunes filles et les petites filles retournent dans l'église où elles se rassemblent près de l'Épitaphios. Là, pour rappeler la douleur de la Vierge Marie qui a perdu son fils, elles chantent la « Lamentation de la Vierge » (*to Moirolóï tis Panagiás*, το Μοιρολόι της Παναγιάς)[192]. Ainsi, la cérémonie rituelle du midi était destinée aux défunts du village, tandis que cette cérémonie de l'après-midi, qui se déroule de manière beaucoup plus sereine, est destinée au Christ. Les femmes prêtent leur voix à l'expression de

[192] Je reviendrai plus en détail sur ce rituel dans le chapitre suivant.

douleur de la Vierge dont elles font résonner la lamentation au sein de l'église, remplie de leur seule présence.

Le vendredi soir, le pope célèbre l'« *órthros* du Grand Samedi » (*o órthros tou Megálou Savvátou*, ο όρθρος του Μεγάλου Σαββάτου), c'est-à-dire les Matines du samedi Saint, ainsi que l'« office de l'Épitaphios » (*i akolouthía tou Epitafíou*, η ακολουθία του Επιταφίου). Durant cet office, le tombeau du Christ est recouvert d'un voile blanc. À trois reprises, des jeunes femmes et les enfants chantent les tropaires qui s'intercalent entre les versets du psaume. Il s'agit de chants funèbres relatifs à la mort du Christ, et qui appartiennent à cet office du matin du Grand Samedi. On les appelle *ta engómia* (*ta Engomia*, τα Εγκώμια). La première station est « La vie a été mise au tombeau, ô Christ, et les armées des Anges, dans la stupeur, glorifient ta condescendance. » (*I zoí en táfo katetéthis, Christé, kai Aggélon stratiaí exeplíttonto, sykatávasin doxásousai tin Sín*, Η ζωή εν τάφω κατετέθης, Χριστέ, και Αγγέλων στρατιαί εξεπλήττοντο, συκατάβασιν δοξάζουσαι την Σήν), la deuxième est « Il est digne de Te magnifier Source de vie, tu as étendu les mains sur la Croix et brisé la puissance de l'ennemi. » (*Axión ésti, megalýnein Se ton Zoodótin, ton en to Stavró tas cheíras ekteínanta kai syntrípsanta to krátos tou echthroú*, Αξιόν έστι, μεγαλύνειν Σε τον Ζωοδότην, τον εν τω Σταυρώ τας χείρας εκτείναντα και συντρίψαντα το κράτος του εχθρού), et la troisième est « Toutes les générations offrent une hymne à Ton Tombeau, mon Christ. » (*Ai geneaí pásai, ýmnon ti Tafí Sou, prosférousi Christé mou*, Αι γενεαί πάσαι, ύμνον τη Ταφή Σου, προσφέρουσι Χριστέ μου)[193].

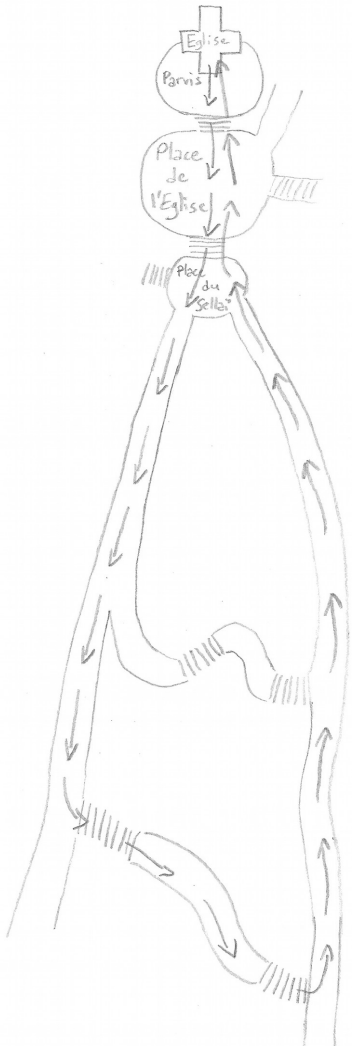
La participation chantée des femmes dans l'église est un élément remarquable, alors que l'on sait que seuls les hommes sont autorisés à être chantres et de ce fait à chanter durant la liturgie. Le fait que ce soit des femmes qui chantent ces trois tropaires, à ce moment précis de la liturgie, peut s'expliquer simplement par la nature même de ces chants. En effet, ces trois stations sont des chants funèbres rappelant la mort du Christ, et en Grèce, comme dans d'autres régions, tout ce qui est lié à la mort, relève du domaine des femmes. Les lamentations, qu'elles soient chantées ou non, en font partie et sont donc réservées aux femmes.

À la fin de cet office, le pope sort de l'église, suivi par les chantres et quelques hommes. Certains portent la grande croix sur laquelle est fixée la couronne d'épines, tandis

[193] La transcription des trois mélodies de ces chants se trouve dans le volume des annexes, p. 93.

que d'autres transportent l'Épitaphios jusque sur le parvis de l'église. Pendant que le pope chante en compagnie des chantres les premières strophes des trois stations rappelant la mort du Christ, mentionnées plus haut, les autres hommes, puis les femmes sortent à leur tour de l'église, et chacun passe sous l'Épitaphios, lequel est porté par quatre hommes. Ce passage sous le sépulcre du Christ permet à chaque fidèle, d'une part, de recevoir protection au cours de l'année à venir, par l'intermédiaire de la Grâce du Christ et, d'autre part, de Lui signifier sa soumission et sa reconnaissance. Lorsque tout le monde est sorti de l'église et est passé sous le tombeau, le temps arrive alors de démarrer la procession de l'Épitaphios (*i periforá tou Epitafíou*, η περιφορά του Επιταφίου) à travers les ruelles du village, au son des premières strophes des lamentations funèbres pour le Christ, qui résonnent dans le silence des ruelles, où seul le souffle du vent peut également entrer en scène.

Fig. 082 : Schéma de la procession du Vendredi saint



Nittis Mélanie, juin 2019

Cette procession ne suit jamais le même chemin chaque année. En effet, elle se rend dans chacune des maisons qui a un mort à honorer cette année-là. À chaque maison où il s'arrête, le pope reçoit un billet glissé subrepticement dans sa main, afin qu'il prononce une bénédiction pour le défunt de la famille. Une fois que toutes les maisons concernées ont été visitées, la procession retourne à l'intérieur de l'église et le pope termine son office, aux environs de minuit.

Il règne alors une certaine effervescence dans l'église. Le pope commence à retirer les voiles noirs de l'iconostase, en vue des célébrations du lendemain, tandis que les fleurs sont enlevées du catafalque représentant le Tombeau du Christ. Chacun récupère quelques petits bouquets, qui doivent impérativement être donnés par une tierce personne, afin de conserver toutes leurs facultés de protection. En effet, ces petits bouquets qui proviennent du tombeau du Christ sont réputés avoir des vertus protectrices durant l'année à venir, pour les personnes qui les conservent chez elles, en ayant pris soin de les faire sécher.

Le grand Samedi (*to Megálo Savváto*, το Μεγάλο Σάββατο) est consacré à la sépulture du Christ (*i Tafí tou Christoú*, η Ταφή του Χριστού), ainsi qu'à la descente aux Enfers (*i Eis Ádou Káthodos*, η Εις Άδου Κάθοδος) et à la Résurrection du Christ (*i Anástasi tou Christoú*, η Ανάσταση του Χριστού).

Le matin, le pope célèbre les Vêpres de la Résurrection (*o esperinós tis Anástasis*, ο εσπερινός της Ανάστασης) qui sont aussi appelées couramment « Première Résurrection » (*i Próti Anástasi*, η Πρώτη Ανάσταση). À cette occasion, le pope et les chantres chantent notamment le tropaire « Dieu a ressuscité » (*Anásta o Theós*, Ανάστα ο Θεός).

Le midi, l'arrivée de la Sainte Flamme (*to Ágio Fos*, το Άγιο Φως), qui provient directement de Jérusalem, est attendue par le pope. Elle est escortée par un représentant officiel de la mairie (un élu) et par un représentant de l'ordre, un officier de police.

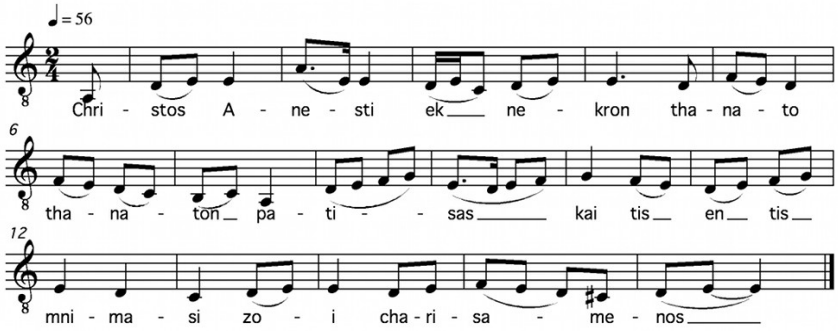
Dans l'après-midi, les femmes confectionnent de nouveau du pain, recouvert de sésame et décoré de clous de girofle, qui sera donné en offrande lors de la liturgie du samedi soir, mais également lors de celle du lendemain. Pendant que le pain cuit dans les fours familiaux dispersés dans le village, les femmes préparent le *oftó* (το οφτό), autrement dit le plat de Pâques qui sera mangé le dimanche midi en famille. Il s'agit d'un plat de chevreau farci avec

du riz qu'on aura pris soin de parfumer avec des oignons, de la tomate, des herbes aromatiques de printemps (menthe, persil, aneth et *máratho*, c'est-à-dire un fenouil sauvage) et des abats. Une fois la farce insérée dans la panse de l'animal, celle-ci est cousue avec du fil blanc. Les bêtes ainsi farcies seront placées dans les fours familiaux qui ont chauffé pour la cuisson du pain et elles y resteront toute la nuit, en cuisant doucement grâce aux braises qui diffuseront leur chaleur.

Le soir, on assiste à la célébration de l'office de la Résurrection du Seigneur (*i Teletí tis Anastáseos*, η Τελετή της Αναστάσεως). Durant cette liturgie, le pope et les chantres entonnent des chants de l'office de Pâques, qui datent du VIIIe siècle et qui sont attribués à saint Jean Damascène. Ils chantent notamment le tropaire « Venez et prenez la lumière » (*Défte lávete fos*, Δεύτε λάβετε φως), mais surtout le « Christ est ressuscité » (*Christós Anésti*, Χριστός Ανέστη ; écoute disque 1 plage 014) :

> « Χριστός Ανέστη εκ νεκρών, θανάτω θάνατον πατήσας, και τοις εν τοις μνήμασιν, ζωήν χαρισάμενος »
>
> « Christ est ressuscité d'entre les morts, par la mort, il a vaincu la mort, à ceux qui sont dans les tombeaux, il a donné la vie »

Fig. 083 : Transcription du tropaire de la Résurrection



Nittis Mélanie, mai 2019

Cette strophe revêt une importance particulière à partir de ce jour, et pour tous ceux qui vont suivre. Elle sera chantée de nombreuses fois au cours de la soirée et reprise par les fidèles qui assistent à la célébration. Celle-ci dure au moins trois bonnes heures ; j'ai pu d'ailleurs constater que la plupart des fidèles ont pour habitude de ne pas se rendre à l'église dès le début de la cérémonie : ils arrivent petit à petit, en général une à deux heure après le dé-

but de la célébration, en tenant leur cierge de couleur, appelé *lampáda* (η λαμπάδα), qui est le plupart du temps orné de décorations diverses.

Les femmes et les filles viennent dans leur costume traditionnel. Les femmes portent ainsi, par-dessus un petit pantalon blanc en coton, une longue chemise blanche, sur laquelle vient s'ajouter le *kaváï* (το καβάι), une sorte de grand manteau long sans boutons, de couleur noire ou bleue marine, retenu par une ceinture (*i zóni*, η ζώνη) et accompagné par un tablier (*i podiá*, η ποδιά). Le tablier des femmes âgées est de couleur bleue marine tandis que les jeunes femmes, voire les filles, qui portent ce costume ont un tablier de couleur vive. Sur la tête, couvrant intégralement leurs cheveux longs et rassemblés en une natte, les femmes portent un grand foulard noir ou bleu marine, le *mantíli* (το μαντίλι), sobre pour les femmes d'un certain âge, et décoré pour les autres avec des breloques brillantes et des perles de verroterie. Pour compléter ce costume quotidien pour la plupart d'entre elles, elles chaussent une paire de bottes locales, souvent de couleur rouge, les *stivánia* (τα στιβάνια).

Fig. 084 : Costume traditionnel des femmes

Nittis Mélanie, avril 2019

Les jeunes filles, quant à elles, sont revêtues majoritairement d'un autre costume, réservé aux plus jeunes, ainsi qu'à la jeune fille le jour de son mariage et la première année qui

suit ledit mariage. Ce costume s'appelle *sakkofoústano* (το σακκοφούστανο). Il est composé d'un petit pantalon blanc en coton, sur lequel les jeunes filles portent une jupe (*i foústa*, η φούστα), ainsi qu'un haut (*o sákkos*, ο σάκκος) de couleur assortie à la jupe, le tout tenu par une ceinture, et agrémenté par un tablier. Les couleurs de ces tissus, qui sont une sorte de lamé brillant, sont assez vives : bleue, orange, jaune, rose, rouge, vert, et le blanc réservé la plupart du temps pour la jeune mariée. Elles portent également un grand foulard décoré sur leurs cheveux nattés, foulard qui est de couleur blanche pour marquer le fait qu'il s'agit de jeunes filles à marier. Pour accompagner ce costume, les jeunes filles ne portent pas les bottes, mais de petites mules en bois de couleur noire, appelées *pantófles* (οι παντόφλες), qu'elles accompagnent avec de grandes chaussettes de couleur vive, les *káltses* (οι κάλτσες). Les femmes et les jeunes filles prennent soin d'entrer dans l'église par la petite porte située à l'arrière de l'église, et qui leur est réservée.

Fig. 085 : Costume des jeunes filles

Nittis Mélanie, avril 2015

Les hommes, eux, sont habillés en complet veston avec des chemises aux couleurs plus ou moins vives. Certains arrivent même très tardivement, peu avant minuit. En effet, la célébration doit s'achever aux environs de minuit, heure à laquelle on plonge l'église dans le noir

afin de distribuer ensuite la flamme Sainte pour se réjouir de la résurrection du Christ. Le pope allume un cierge à la flamme sainte et il donne le signal de la distribution de la Lumière Sainte, en psalmodiant :

> « Δεύτε λάβετε φως εκ του ανεσπέρου Φωτός και δοξάσατε Χριστόν τον αναστάντα εκ νεκρών »
>
> « Venez et prenez la lumière à la Lumière sans déclin et glorifiez le Christ ressuscité d'entre les morts»

À ce moment-là, le pope, accompagné par un enfant de chœur qui porte une bannière, se rend en différents points de l'église en chantant le tropaire *Christós Anésti ek nekrón*. Il se rend en premier dans la partie réservée aux femmes, afin de leur apporter la nouvelle de la Résurrection. Puis, il retourne auprès des hommes et, enfin, il se rend près de l'iconostase.

De partout fusent les souhaits et acclamations de joie *Christós Anésti* (Χριστός Ανέστη!, « Christ est ressuscité ! ») auquel répond le *Alithós Anésti* (Αληθώς Ανέστη!, « Il est vraiment ressuscité ! ») que les fidèles échangent. Puis chaque homme et ensuite chaque femme quitte l'église en ayant soin de passer devant le pope dont il baise la main. Chaque fidèle ne manque pas non plus de donner un baiser à chacune des deux icônes qui sont tenues par le pope et un chantre. Pendant ce temps, de nombreux jeunes, dont certains n'ont même pas attendu la fin de la liturgie au grand mécontentement du pope et des chantres, font exploser des feux d'artifices sur le parvis de l'église et dans les ruelles du village. Ils les lancent un peu au hasard sur la place, puis dans les ruelles, sans tenir compte la plupart du temps du danger auquel ils s'exposent au moment où ils allument les fusées.

Les familles retournent ensuite chez elles en emportant la flamme sacrée avec laquelle elles traceront une croix sur le plafond à l'entrée de leur maison. Chacun s'efforce de conserver cette flamme le plus longtemps possible, puisqu'elle est protectrice. Les familles partagent alors le seul repas autorisé de la journée, accompagné de vin.

Cependant, il n'est pas rare que les hommes choisissent de se retrouver dans l'un des cafés du village avec leurs instruments, afin de célébrer, avec force chansons, improvisations et boissons alcoolisées, la joie de la Résurrection, et de lui demander protection. C'est ce que fait Giánnis Balaskás, en avril 2014, lorsqu'il ouvre les festivités en improvisant (écoute disque 1 plage 017) :

« Χρόνια πολλά, μα και καλά με το “Χριστός Ανέστη”
το θέλω κάθε άτομο όλα καλά να πέψει »

« De nombreuses années, mais qu’elles soient bonnes avec le “Christ est Ressuscité”
je le désire que chaque personne se porte bien »

Ainsi, jusque tard dans la nuit, et même jusqu’au petit matin, le café résonne de musique, de chant, de rires et de larmes. Le fait que les hommes se retrouvent pour prolonger la joie de la résurrection dépend de plusieurs facteurs. Il faut bien sûr qu’ils en aient l’envie et qu’ils puissent avoir avec eux des personnes avec lesquelles ils ont envie de chanter et de jouer de la musique.

Mais certains événements, indépendants de leur volonté, peuvent venir empêcher ces retrouvailles musicales après plusieurs jours d’interdit. Ainsi, par exemple, en avril 2015, il n’y a pas eu de fête dans un café après la liturgie de la Résurrection. Quelles peuvent être les raisons de cette absence de festivité musicale, alors que cela est grandement attendu ? La principale est que trois mois auparavant, un des meilleurs musiciens du village, le joueur de *tsampoúna* Antónis Zografídis, est décédé. De ce fait, tous les hommes de sa famille qui sont musiciens, pour marquer leur deuil, ne jouent pas de musique ni ne chantent. Ils ne participent donc pas aux fêtes dans les cafés ou sur la place du village pendant au moins deux années. D’autres musiciens, qui ne font pas partie directement de la famille du défunt, mais qui étaient très proches de lui par les liens d’amitié qui les unissaient, ont également porté le deuil et n’ont pas voulu participer au *glénti*.

Certes, cela ne concernait pas tous les musiciens du village, mais il s’avère qu’un dernier élément est venu s’ajouter pour renforcer la pénurie de musiciens. Cette année-là, le ferry qui transporte les Olympiotes émigrés n’a pas pu circuler pendant une semaine à cause du mauvais temps. De ce fait, peu de personnes originaires d’Ólympos ont pu venir depuis Le Pirée, Rhodes ou la Crète, accentuant le sentiment de solitude et de désolation du village, déjà fortement affecté par la perte d’un musicien hors pair. Cela a bien évidemment donné lieu à l’improvisation de distiques commentant cet aspect, et exprimant le ressenti des personnes qui vivent à l’année dans le village. C’est le cas de Minás Lentís qui a notamment chanté ce distique (écoute disque 1 plage 148) :

« Ηβγαίνει Μεάλο Βδομά και η Λαμπρή προτεύγει
κι ανάθεμα τη ξενιτιά που όλους τους γυρεύει »

« La Grande Semaine est arrivée et Pâques assure sa protection
et maudit soit l'exil qui les éloigne tous »

La Grande Semaine, qui clôt ainsi les célébrations pour la Pâque orthodoxe, s'achève pour laisser place à une semaine marquée par la joie de la Résurrection et qui est appelée couramment dans l'orthodoxie « Semaine du Renouvellement » (*i Evdomáda tou Diakainisímou*, η Εβδομάδα του Διακαινησίμου), ou bien « Semaine Lumineuse » ou encore « Semaine Blanche » (*i Lamprí Evdomáda*, η Λαμπρή Εβδομάδα). Cette semaine Lumineuse, puisque c'est ainsi que les Olympiotes l'appellent, occupe une place très importante à Ólympos, car le village poursuit la Pâque avec une célébration qui est sans doute la plus importante pour les villageois durant cette période, celle du mardi Lumineux.

Fig. 086 : Tableau récapitulatif de la semaine Sainte

Samedi de Lazare		Résurrection de Lazare	« procession » des enfants
dimanche des Rameaux	Soir : vêpres de l'office de l'Époux	Entrée triomphale de Jésus à Jérusalem	
Lundi saint ou Grand Lundi	Matin : *orthros* de l'office de l'Époux	Mémoire de Joseph, fils de Jacob	
Mardi saint ou Grand Mardi	Matin : *orthros* de l'office de l'Époux Soir : tropaire de Kassiani	Parabole des dix Vierges	Les émigrés commencent à arriver au village.
Mercredi saint ou Grand Mercredi	Matin : vêpres du Grand Mercredi (liturgie des Saints Dons Présanctifiés) Soir : *orthros* du Grand Jeudi (mystère de l'onction et lavement des pieds)	Mémoire de la femme pécheresse et de l'onction des pieds du Christ	
Jeudi saint ou Grand Jeudi	Matin : vêpres et liturgie de saint Basile du Grand Jeudi (Cène mystique) Soir : *orthros* du Grand Vendredi (lecture des douze Évangiles)	La Sainte Cène et les douze apôtres	Les femmes cuisent le Pain et les *koulouria*. Elles teignent les œufs en rouge. Elles cueillent les fleurs.
Vendredi saint ou Grand Vendredi	Matin/midi : office des Grandes Heures et vêpres de la descente de la Croix du Grand Vendredi Soir : *orthros* de l'office de l'*Épitaphios* du Grand Samedi (lamentation auprès du Tombeau) et procession de l'*Épitaphios*	La Sainte Passion et la Crucifixion du Christ	Le matin, les femmes décorent l'*Épitaphios* Le midi, lamentations des femmes. L'après-midi, les femmes chantent la *Lamentation de la Vierge*.
Samedi saint ou Grand Samedi	Matin : vêpres de la Résurrection et liturgie de saint Basile du Grand Samedi Midi : arrivée de la Sainte Flamme Soir : célébration de la Résurrection	Mise au Tombeau du Christ et descente aux enfers	Après la célébration de la Résurrection, des pétards et feux d'artifice sont lancés, en général par des jeunes. Les hommes peuvent se retrouver au café pour jouer de la musique et chanter.
Musique et chants interdits durant cette semaine, jusqu'à la célébration de la Résurrection ; jeûne très strict.			

Nittis Mélanie, février 2016

III.1.4. La Semaine Lumineuse

Le dimanche de Pâques (*i Kyriakí tou Páscha*, η Κυριακή του Πάσχα) est souvent appelée « seconde Résurrection », car on ne manque pas de rappeler durant cette journée que le Christ est ressuscité. En fin de matinée, le plat pascal traditionnel, *to oftó* (το οφτό), qui a cuit doucement pendant la nuit, est partagé de manière conviviale au sein de chaque famille qui marque ainsi la joie de la Résurrection du Christ. La seule raison pour laquelle une famille ne préparerait pas ce plat en vue du repas pascal est le deuil. En effet, une famille en deuil respecte un jeûne et notamment ne mange pas de viande, même s'il s'agit du plat pascal, puisque ce dernier marque, comme je l'ai déjà dit, la joie de la résurrection, qui est donc contraire au respect du deuil.

Après ce repas familial, les fidèles se rendent à l'église pour la célébration des Vêpres de l'Amour (*o esperinós tis Agápis*, ο εσπερινός της Αγάπης). Au cours de cette liturgie, l'Évangile (*to Evangélio*, το Ευαγγέλιο) est lu et psalmodié dans différentes langues. Pour l'occasion, des hommes, qui en temps ordinaire ne participent pas en tant que chantres, vont psalmodier cette fois-ci du fait qu'ils connaissent telle ou telle langue dans laquelle l'Évangile est lu. Dans le village d'Ólympos, l'habitude est de dire l'Évangile en grec bien sûr, mais aussi en anglais, en italien et en roumain, puisque certains habitants maîtrisent ces langues. Au gré des années et en fonction de la capacité des habitants, d'autres langues peuvent être ajoutées. Même s'ils possèdent le texte dans chaque langue, translittéré en grec en fonction de la prononciation de la langue d'origine, il n'est pas évident d'en donner la lecture de manière convaincante et c'est pour cette raison qu'ils se limitent à la lecture dans des langues qui sont connues par certains habitants.

Parfois, quelques événements impromptus surviennent, comme, par exemple, en 2015. Le dimanche midi de cette année, je partageai le repas de midi avec une famille en deuil qui m'avait invitée. Tandis que la femme, Sofía, s'excusait de ne pas me servir le plat pascal traditionnel, son mari, Giánnis, lequel est assistant du pope, me demandait si j'accepterai de lire l'Évangile en français durant la célébration qui allait avoir lieu à l'église juste après. Un peu impressionnée, et sachant qu'il n'est pas possible d'avoir des femmes chantres à l'église, j'hésitai un peu. Malgré tout, je ne pouvais pas refuser une telle demande, qui montrait la confiance que la communauté m'accordait et qui m'honorait. J'acceptai donc et c'est ainsi

que j'ai participé à la lecture de l'Évangile. J'ai ainsi pu assister à la liturgie depuis la partie réservée aux chantres et non là où je me trouve d'ordinaire, c'est-à-dire dans le fond de l'église, où se situe la partie réservée aux femmes. Ce moment a été riche en émotions, émotion personnelle due à la demande qui m'avait été faite, mais également émotion collective partagée et ressentie lors de la lecture de l'Évangile, entre le texte en roumain et celui en italien.

Dans la soirée, les hommes ont également l'habitude de se retrouver au café, comme le samedi soir, pour passer une partie de la nuit à échanger en musique. Il est encore évoqué, dans l'échange de *mantinádes*, la joie de la Résurrection et l'intercession pour demander sa protection. Par exemple, je peux citer Giánnis Katiniáris en avril 2015, qui s'adresse à Giánnis Balaskás, lequel est en train de jouer de la *lýra* depuis le début de la soirée (écoute disque 1 plage 132) :

« Η χάρη της Ανάστασης να 'ναι βοήθειά σου
να δίνει πάντα δύναμη Γιάννη στα δάχτυλά σου »

« Que la grâce de la Résurrection t'apporte protection
qu'elle donne toujours de la force, Giánnis, à tes doigts. »

Giánnis Balaskás lui répond alors, toujours en jouant de la *lýra* (écoute disque 1 plage 133) :

« Κι εγώ σε περιχαίρομαι με τη διάθεσή σου
και του Χριστού η Ανάστασις παντοντινά κοντά σου »

« Moi aussi je me réjouis de ta bonne disposition
que la Résurrection du Christ soit toujours près de toi. »

Un autre Olympiote, présent ce soir-là, ajoute à la suite de cet échange (écoute disque 1 plage 134) :

« "Χριστός Ανέστη" εύχομαι σε όλη τη παρέα
να βοηθάει ο Χριστός του χρόνου με υγεία »

« Je souhaite "Christ est Ressuscité" à toute la compagnie
que le Christ apporte protection, à l'année prochaine en bonne santé »

Quelquefois, des circonstances, telles que j'ai évoquées plus haut, font que l'on évoque beaucoup plus le passé. Ainsi, en avril 2015, les jeunes gens et les hommes se sont retrouvés dans un café, non pas situé sur la place comme à leur habitude, car trop près du café de feu Antónis Zografídis, mais dans une ruelle un peu plus loin, et ils ont évoqué le passé en dédiant la soirée au défunt en guise de commémoration. Le jeune Manólis Zoúloufos a ainsi chanté (écoute disque 1 plage 125) :

« Όμορφη ήτον η βραδιά πόψε στου Φιλιππίδη
μα την αφιερώσαμε όλοι στο Ζωγραφίδη »

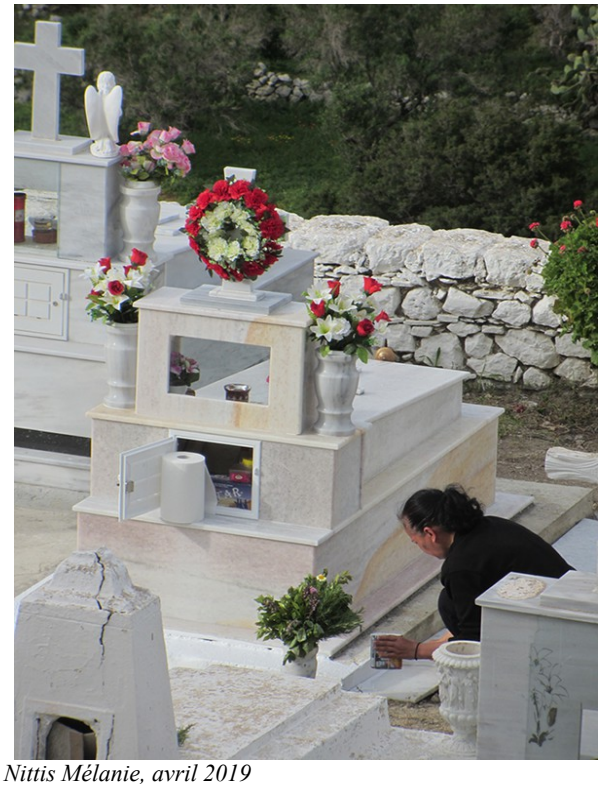
« La soirée était belle aujourd'hui chez Filippídis
mais nous l'avons tous dédiée à Zografídis »

Le Lundi Lumineux, les familles prennent le temps de repeindre à la chaux l'église du cimetière, qui porte le nom de saint Jean le Théologien, ainsi que les rebords des tombes. La plupart du temps, ce sont les femmes qui s'en chargent, en particulier pour les tombes, qu'elles prennent le soin de fleurir.

Fig. 087a : Nettoyage du cimetière

Nittis Mélanie, avril 2015

Fig. 087b : Préparation des tombes



Nittis Mélanie, avril 2019

Après ce nettoyage dans le cimetière, les femmes se chargent de préparer des feuilletés salés aux légumes (*i lachanópites*, οι λαχανόπιτες), ou bien sucrés au fromage (*i toúrtes*, οι τούρτες), du fromage frais, et certaines se rendent à la capitale de l'île pour acheter des chocolats enveloppés, des petits biscuits et des boissons. De cette façon, les femmes préparent les offrandes que leurs familles feront le lendemain dans le cimetière. Les hommes, quant à eux, se retrouvent le soir dans un café pour leur deuxième ou troisième soirée depuis la célébration de la Résurrection.

Le Mardi Lumineux est donc le jour le plus important de la semaine. De bonne heure le matin, vers huit heures environ, les hommes et les jeunes garçons sont attendus à l'église principale du village, lieu d'où part une procession qui représente environ quatre à cinq kilomètres. Celle-ci comporte en tête quatre bannières portées par de jeunes hommes, parfois adolescents : le drapeau grec, une représentation de la Vierge à l'enfant, une représentation de la Dormition de la Vierge et une représentation de la Résurrection du Christ. Puis suivent quatre hommes portant chacun une icône. Les icônes sont celles de saint Jean-Baptiste le Précurseur, le Christ Pantocrator, la Vierge *Odigítria* et saint Jean l'Évangéliste (ou le Théologien). Il est intéressant de noter que les trois premières icônes correspondent aux trois fêtes principales cé-

lébrées dans le village (la Décollation de saint Jean-Baptiste, la Résurrection du Christ avec la fête de Pâques et la Dormition de la Vierge), tandis que la dernière icône, celle de saint Jean l'Évangéliste, fait écho au cimetière du village dont l'église qui s'y trouve est consacrée à saint Jean l'Évangéliste.

Fig. 088a : Départ de la procession depuis la place de l'église

Nittis Mélanie, avril 2014

Fig. 088b : Procession à travers le village

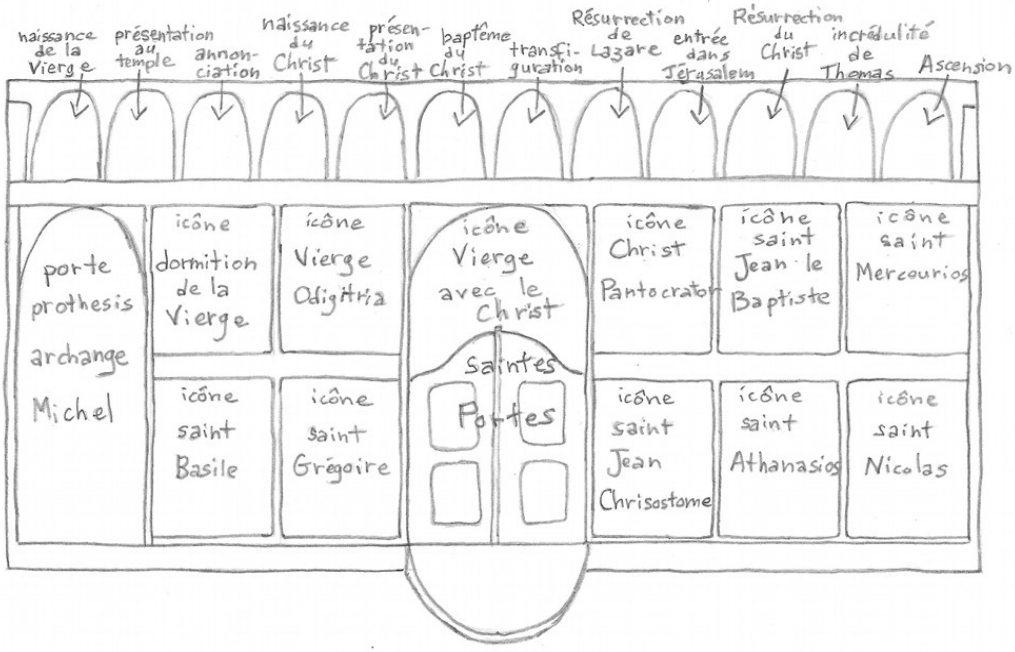
Nittis Mélanie, avril 2014

Ces icônes, à l'exception de celle de saint Jean l'Évangéliste, ont été sorties de leur socle, qui se trouve sur l'iconostase, afin de sortir de l'église et d'aller bénir le village au cours de la procession. Les habitants d'Ólympos disent que « les icônes passent la porte » (*oi eikónes xeportízoun*, οι εικόνες ξεπορτίζουν) et ils précisent que c'est parce qu'elles « bénissent le lieu » (*oi eikónes evlogoún to tópo*, οι εικόνες ευλογούν το τόπο).

Fig. 089a : Iconostase de l'église d'Ólympos

Nittis Mélanie, avril 2014

Fig. 089b : Schéma de l'iconostase de l'église d'Ólympos



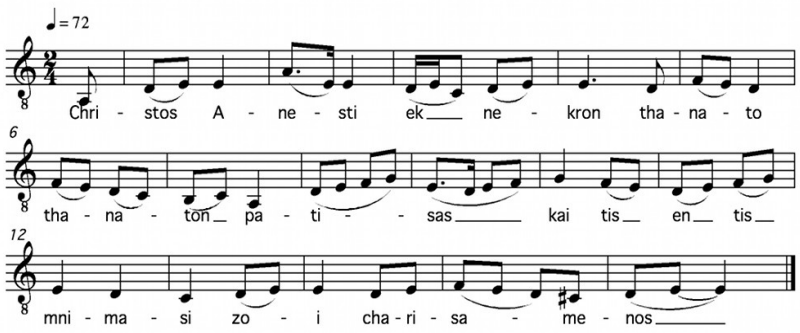
Nittis Mélanie, juin 2019

Chaque icône a été pour l'occasion revêtue, sur sa partie basse, d'un foulard aux couleurs locales avec une petite bourse dans laquelle les villageois pourront déposer leurs offrandes pécuniaires.

Le départ de cette procession avec les hommes ne peut se faire que lorsque ceux qui ont été désignés pour porter bannières et icônes sont présents. Il n'est pas rare de voir ainsi le pope faire les cent pas sur le parvis de l'église, en attendant qu'ils soient tous arrivés. En 2014, le pope s'impatientait car l'heure tournait et un des hommes, chargé de porter une icône, n'était toujours pas arrivé. Certains murmuraient qu'il avait dû faire la fête trop tardivement au café la veille au soir, et qu'il n'avait pas dû se réveiller. Quoi qu'il en soit, et cela est plutôt rare dans un village où les « étrangers » ne sont en principe pas autorisés à participer activement et de façon directe aux festivités, le pope a accepté qu'un jeune homme grec orthodoxe, mais originaire d'une autre région, remplace l'Olympiote manquant et porte l'icône restante. L'épouse de ce jeune homme m'a alors confié qu'il en était très fier et honoré et qu'il n'oublierait jamais ce jour durant son existence.

À la suite des porteurs de bannières et des porteurs d'icônes, vient le pope, en habit de fête blanc et vert, et suivi des chantres. Tout en marchant, ils chantent la strophe extraite du tropaire pascal qui est interprété lors de la messe de la Résurrection célébrée le samedi soir, le fameux *Christós Anésti*, mais dans un tempo plus rapide que lors de la liturgie (écoute disque 1 plage 015) :

Fig. 090 : Transcription du tropaire chanté pendant la procession



Nittis Mélanie, mai 2019

La procession sillonne ainsi les ruelles du village en direction du cimetière, en marquant des stations à chaque chapelle privée rencontrée en chemin, à savoir *Ágios Vasílios* (Άγιος Βασίλειος), *Agía Varvára* (Αγία Βαρβάρα) et *Ágios Nikólaos* (Άγιος Νικόλαος). À

chaque station, les hommes portant les icônes les déposent le long du mur de la chapelle, tandis que les jeunes qui portent les bannières s'immobilisent à côté. Puis, le pope prononce une bénédiction, son livre de prières à la main. Une fois qu'il a terminé, les hommes reprennent les icônes et la procession se remet en route au son de la strophe *Christós Anésti*.

Fig. 091 : Pope lisant les prières au cours d'une station

Nittis Mélanie, avril 2015

Au fur et à mesure, des hommes se joignent à la procession, qui s'étire le long des ruelles étroites du village, où résonne le tropaire *Christós Anésti*. Des villageoises regardent passer la procession en ayant pris soin d'allumer de l'encens. Elles le font brûler dans le petit encensoir familial, qu'elles tiennent à la main ou qu'elles posent sur le rebord de la fenêtre. Pour le moment, aucune d'entre elles ne prend part à la procession. En effet, la plupart des femmes, puisqu'elles sont détentrices du droit de s'occuper des morts et donc préposées aux rites funéraires, se rendent directement au cimetière où elles apportent les offrandes dans des grands paniers qu'elles posent sur les tombes. C'est là qu'elles attendent le pope et la procession, en vue de la première des stations les plus importantes.

La première des trois plus importantes stations est donc celle qui se fait au cimetière. Une fois encore, les icônes sont déposées le long d'un muret et cette fois, les bannières sont également placées le long d'un mur. Le pope commence par lire des prières qui sont des souhaits pour la fertilité de la terre, pour des récoltes prospères et pour une pluie abondante. Ce moment constitue le rappel d'un rite païen ancien et qui est lié à la célébration des divinités chtoniennes au moment de la renaissance du printemps. La résurrection du Christ est mise en parallèle avec la résurrection des semences, lesquelles deviennent plantes, et la résurrection possible pour les défunts présents dans le cimetière. Pour les Grecs, en effet, la fertilité du sol est liée à la mort, et renvoie à l'histoire de Coré Perséphone.

Fig. 092 : Le pope lit les noms au cours d'une bénédiction dans le cimetière

Nittis Mélanie, avril 2015

Ensuite, le pope va de tombe en tombe où les familles qui ont un défunt à honorer l'attendent. Une femme de la famille lui glisse un petit papier, où sont inscrits les noms des défunts à bénir, lequel est accompagné d'un billet. Le pope prononce la bénédiction puis il chante de nouveau avec les chantres le tropaire *Christós Anésti* (Χριστός Ανέστη). Il passe ensuite à la tombe suivante, tandis que la famille distribue des offrandes diverses préparées ou achetées la veille par les femmes (boissons, fromage, feuilletés aux légumes ou au fromage, chocolat, etc) qui permettent de partager un repas avec les morts.

La plupart des femmes et des jeunes filles ont apporté avec elles un sac en tissu local, voire un sac en plastique qui dénote avec leur tenue de fête colorée pour les jeunes filles et la tenue traditionnelle pour les femmes – la même tenue qu'elles portaient lors de la liturgie de la Résurrection le samedi soir. La présence de ce sac a cependant une raison pratique : il s'agit de pouvoir stocker et transporter facilement, durant le reste de la procession, les diverses offrandes qui sont distribuées et qui pourront être grignotées au fur et à mesure, pendant le trajet de la procession.

Une fois que toutes les tombes préparées ont été visitées, la procession se remet en marche à travers la montagne pour se rendre à la source. Cette fois, les femmes qui étaient présentes au cimetière suivent la procession, à l'exception toutefois de quelques vieilles femmes, qui se rendront ensuite directement à l'église. En chemin, on s'arrête de nouveau auprès des chapelles privées rencontrées – *Ágios Panormítis* (Άγιος Πανορμίτης), *Ágios Eustáthios* (Άγιος Ευστάθιος) et *Agïa Moní* (Αγία Μονή) –, afin que le pope puisse prononcer également une bénédiction.

La deuxième station importante s'effectue près de la source, appelée *Eleïmonítria* (Ελεημονήτρια). Les bannières sont toujours tenues par les jeunes gens tandis que les icônes sont disposées le long d'un muret qui fait face à la source. Le pope prononce alors de nouveau une bénédiction. L'eau de la source ainsi bénite devrait toujours couler en abondance : elle permettra d'abreuver les hommes et les animaux, mais aussi d'arroser les cultures nécessaires à la vie du village. Une fois la source bénie, chacun va y boire et en profite aussi pour y remplir une bouteille. Pendant ce temps, le pope asperge les icônes d'eau, qu'il vient de bénir, à l'aide de feuilles de basilic et ce, afin de les bénir. Pour les orthodoxes, il est en effet nécessaire de purifier l'image divine pour que sa puissance sacrée puisse être renouvelée. En général, dans le reste de la Grèce, les icônes sont regroupées sur la place du village où le pope vient les purifier par sa bénédiction. La bénédiction et la purification des icônes au cours d'une procession est donc une pratique assez rare en Grèce aujourd'hui. Elle rappelle cependant les processions qui avaient lieu chaque année à Constantinople :

> « Tout comme les anciens Grecs, les Byzantins se montraient friands de démonstrations publiques, particulièrement des défilés et des processions. Les cortèges impériaux, qui traversaient la ville pour l'intronisation d'un nouveau basileus, pour célébrer un triomphe sur les ennemis, ou encore pour aller en pèlerinage à un sanctuaire un jour de fête importante, offraient à la foule l'occasion de spectacles

> qui lui plaisaient. Même dans ce dernier cas, on ne peut pas dire qu'il s'agissait de processions purement religieuses. […] C'est ainsi que le mardi de Pâques, l'empereur et sa suite se rendaient à l'église des saints Serge et Bacchus au quartier d'Hormisdas, tandis que le patriarche allait avec la procession à l'église de la Théotocos des Blachernes […][194]. »

La plupart du temps, les processions qui avaient lieu à Constantinople avec le port des icônes servaient à assurer la protection de la ville, puisque celles-ci ont une force protectrice renouvelée lors de leur purification. Cette pratique de la purification fait écho également à la fête juive de Pessah, où il est nécessaire de retrouver un état de pureté en nettoyant toute trace de levain. Par ailleurs, la notion de purification, dans la fête juive de Pâque, est présente dès la mention de la première Pâque, dans les écrits de l'Évangile selon saint Jean. D'autre part, la fête de Pessah tire aussi sa signification dans une source agraire :

> « Célébration du printemps située autour de l'équinoxe, elle marquait dans l'Antiquité le début de la moisson de l'orge[195]. »

Cette deuxième station prenant fin, la procession se remet en route à travers les sentiers, dans le but de retourner sur la place de l'église, par l'autre côté du village. Les chapelles rencontrées en chemin – *Ágios Panteleïmonas* (Άγιος Παντελεήμονας) et *Agïa Trïáda* (Αγία Τριάδα) – seront bien sûr encore l'occasion de faire une halte et de prononcer une bénédiction.

À l'arrivée sur la place de l'église, *to Platý* (το Πλατύ), les cloches sonnent tandis que les icônes sont placées sur un mur pour y être exposées. Les femmes, quant à elles, s'installent sur le parvis de l'église pour permettre aux jeunes filles de s'exposer elles aussi, tout comme le sont les icônes. Les jeunes filles sont vêtues de leurs costumes colorés et portent leur *kollaïna* (η κολλαΐνα), un sorte de collier, qui ressemble à un plastron, et qui est formé avec toutes les pièces d'or que la famille possède. Il constitue un élément de la dot, et il est transmis par les femmes, comme je l'ai mentionné dans l'introduction. Par cette exposition des jeunes filles, on marque ainsi la fin de la période où les mariages ne sont pas autorisés. Il n'est pas besoin d'annoncer verbalement qu'il est de nouveau permis de célébrer des mariages car la présentation des jeunes filles tient lieu d'annonce.

---

[194] Raymond JANIN, « Les processions religieuses à Byzance », dans *Revue des études byzantines*, t. 24, 1966, p. 69.

[195] Hélène HADAS-LEBEL, *Le judaïsme : pratiques, fêtes et symboles*, Paris : Presses de la Renaissance, 2011, p. 150.

Fig. 093 : Exposition des jeunes filles sur la place

Nittis Mélanie, avril 2014

Tandis que le pope continue de chanter avec les chantres, chaque homme, puis chaque femme, va passer devant les icônes en déposant une offrande et en les embrassant, puis devant le pope pour recevoir la communion. Ensuite, nous assistons à une mise aux enchères : celle du droit de rentrer les icônes dans l'église et de les replacer sur leur socle. C'est ce que les habitants d'Ólympos appellent le *thróniasma* (το θρόνιασμα), ce qui signifie littéralement « fait de remettre sur le trône ». Ce droit à les remettre sur leur socle est ouvert pour les icônes de la Vierge *Odigítria*, du Christ Pantocrator et de saint Jean-Baptiste. Pour l'icône de saint Jean l'Évangéliste, laquelle ne fait pas partie de l'iconostase de l'église principale d'Ólympos, c'est le droit de l'emporter pour une année chez soi afin de s'assurer protection et bonheur qui est mis aux enchères.

Le pope se tient donc sur la place de l'église, non loin des icônes exposées, et il attend qu'un des chantres annonce à haute voix les enchères des villageois. Lorsque les enchères s'arrêtent, le chantre annonce les résultats en donnant, pour chaque icône, le nom de la personne ou de la famille qui remporte le droit de la remettre en place ou de l'emporter chez elle, et le montant qu'elle a promis pour cela. Les sommes que l'église obtient de cette façon peuvent aller de 50 euros à 1000 euros ou plus. On entend des murmures et des félicitations, puis une ou deux personnes de la famille ayant remporté l'enchère prend l'icône concernée et la transporte à l'intérieur de l'église, où elle sera remise sur l'iconostase avec l'aide des

chantres, tandis que la famille qui a remporté le droit d'avoir chez elle l'icône de saint Jean l'Évangéliste l'emmène. Il est important d'arriver à réaliser le *thróniasma*, car cela permet d'apporter protection à la famille, ainsi que du prestige au sein de la communauté.

Fig. 094 : Annonces lors des enchères

Nittis Mélanie, avril 2015

Fig. 095 : Le *thróniasma*

Nittis Mélanie, avril 2015

Les hommes et les femmes se séparent ensuite. En général, les femmes s'installent dans le fond de l'église pour manger et retournent ensuite chez elles pour attendre le moment où la danse commencera. Les hommes s'installent soit dans un café, soit sur la petite place devant la place de l'église et, autour d'une table où ils ont boisson et mezzés, ils débutent le

glénti avec leurs instruments. Musique instrumentale, chants et improvisations se succèdent sans interruption. Lorsque le soleil se couche, s'ils étaient dans un café, les hommes s'installent sur la place de l'église tout en continuant à jouer, ou bien se rendent dans la salle des fêtes, le *Mégaron*. Ils sont rejoints par les femmes qui s'installent autour d'eux, sur des chaises pliantes qu'elles apportent. La danse pourra alors commencer, lorsque les hommes jugeront que c'est le moment, tandis qu'ils poursuivent leur improvisation de distiques. La danse sur laquelle l'improvisation chantée continue est la danse lente *káto chorós*, comme je l'ai mentionné dans la première partie[196].

Parmi les distiques improvisés, la Résurrection est bien évidemment mentionnée, mais il apparaît aussi l'évocation du nom de ce jour où les Olympiotes font la fête, autrement dit le *Lamprí Tríti*. Minás Lentís, par exemple, chante en 2014 (écoute disque 1 plage 074) :

« Όμορφη είν' η Πασχαλιά και η Λαμπρή η Τρίτη
γιατί γεννήθηκε χαρά στου καθενός το σπίτι »

« Pâques est une belle fête et le Mardi Lumineux aussi
car de la joie naît dans la maison de chacun »

En 2015, il parle encore du *Lamprí Tríti*, mais en d'autres termes (écoute disque 1 plage 161) :

« Η χάρις της Ανάστασης στου καθενός το σπίτι
και να αποφανέψομε και τη Λαμπρή τη Τρίτη »

« Que la grâce de la Résurrection soit dans la maison de chacun
et que nous célébrions aussi le Mardi Lumineux »

De son côté, en 2014, Giánnis Balaskás, tout en jouant de la *lýra*, évoque plutôt une partie de cette journée (écoute disque 1 plage 075) :

« Εκάμα το το έθιμο με τα κονίσματά μας
και θέλω κι η Ανάσταση να 'ναι βοήθειά μας »

« Je l'ai suivie la coutume avec nos icônes
et je souhaite que la Résurrection nous apporte protection »

[196] Je reviendrai plus en détail sur les trois danses principales d'Olympos dans le sixième chapitre où j'en donne une description.

En 2015, dans le café, c'est directement la fameuse mise aux enchères du droit à rentrer l'icône qui est mentionnée dans les improvisations. Vasílis Michális s'adresse ainsi au père d'une famille qui a remporté une des enchères, en lui disant (écoute disque 1 plage 197) :

« Βοήθεια το εικόνισμα που θρόνιασε(ν) ο γιός σου
Σκιοφύλακα πάνω σου και μες το σπιτικό σου »

« Que la protection de l'icône que ton fils a remise en place
Skiofýlakas, soit sur toi et sur ton foyer »

Sur le même air, Minás Lentís ajoute (écoute disque 1 plage 198) :

« Κι αυτοί απού θρονιάσασι να 'ναι βοήθειά τω
κι η χάρις της Ανάστασις να δίνει την υγειά τω »

« Que ceux qui ont remis les icônes en place obtiennent protection
et que la grâce de la Résurrection leur donne la santé »

Lorsque l'improvisation prend fin, la musique ne s'interrompt pas pour autant. En effet, on arrive à un moment charnière dans la soirée, où la danse *gonatistós* est annoncée par la *tsampoúna* qui se remet à jouer. Un chant accompagne très souvent cette danse intermédiaire, qui laisse place très rapidement à la danse rapide tant attendue, le *páno chorós*. Celle-ci dure en général jusqu'au lever du jour, afin de permettre à chaque homme qui danse d'exécuter des figures en tête de la danse et de faire danser ainsi plusieurs filles.

Fig. 096 : Tableau récapitulatif de la semaine Lumineuse

dimanche de Pâques	Début d'après-midi : vêpres de l'Amour ; lecture de l'Évangile en plusieurs langues		Le soir, les hommes peuvent se retrouver dans un café pour jouer de la musique et chanter.	
lundi Lumineux			Le soir, les hommes peuvent se retrouver dans un café pour jouer de la musique et chanter.	Préparatifs en vue de la journée du mardi : les femmes nettoient et repeignent les tombes au cimetière. Elles préparent des fromages, des feuilletés au fromage et le pain.
mardi Lumineux		Matin : procession des icônes à travers le village ; bénédiction des morts au cimetière ; bénédiction de la source ; purification des icônes Midi : mise aux enchères du droit à rentrer les icônes.	Après-midi : les hommes se retrouvent pour commencer la fête	Soir : les femmes rejoignent les hommes pour le reste de la fête (danse)
mercredi Lumineux				
jeudi Lumineux				
vendredi Lumineux		On célèbre la Vierge *Zoodochos pigi*		
samedi Lumineux		Les émigrés commencent à repartir.		

Nittis Mélanie, février 2016

III.2. Dormition de la Vierge (15 août)

La Dormition de la Vierge (*i Koímisi Theotókou*, η Κοίμηση Θεοτόκου), célébrée le 15 août, est une fête nationale en Grèce. Il s'agit de la deuxième fête orthodoxe la plus importante en Grèce, après la Pâque. Elle figure également comme la fête mariale la plus importante parmi celles qui sont consacrées à la Vierge durant l'année liturgique. Elle commémore la mort de la Vierge Marie, Mère du Christ, ainsi que sa mise au tombeau, puis sa résurrection et son assomption pour rejoindre son fils. C'est probablement pour cette raison que les Grecs appellent aussi cette fête de la Dormition de la Vierge « la Pâque de l'été » (το Πάσχα του καλοκαιριού, *to Páscha tou kalokairioú*). En effet, il y a un parallèle entre la mort et la résurrection du Christ, célébrées à Pâques, et la mort et la résurrection de la Vierge, célébrées le 15 août. De la même façon que la tombe du Christ est retrouvée vide, le lendemain de sa mise au tombeau, lorsque saint Thomas arrive trois jours après la mise au tombeau de la Vierge,

celle-ci n'est plus dans sa sépulture. La Vierge, comme le Christ, a ressuscité. La seule différence réside dans le fait que la mort du Christ a été violente alors que celle de la Vierge est naturelle. La date du 15 août pour célébrer cette Dormition a été fixée par l'empereur romain d'Orient Maurice (539-602), vraisemblablement pour consacrer l'Église de la *Panagiá*, autrement de la Très Sainte, qui se trouve à l'emplacement de la tombe de la Vierge à Gethsémani.

Pour cette fête importante, comme pour celle de Pâques, un jeûne est observé. Le Carême pour la fête de la Mère de Dieu dure quatorze jours et il commence au début du mois d'août. Il s'agit du même type de jeûne que celui qui est prescrit durant le Grand Carême, autrement dit, avec l'abstinence de produits gras (produits laitiers, poisson, viande, œufs, huile) et de vin. L'huile est cependant autorisée les dimanches, et il existe une seule journée où le jeûne est allégé : il s'agit du 6 août, qui correspond au jour de la Transfiguration du Christ (*i Metamórfosi tou Sotíra*, η Μεταμόρφωση του Σωτήρα), fête célébrée à Ólympos dans la petite chapelle appelée *Éxo Christoú* (Έξω Χριστού). Ce jour-là, poisson, vin et huile sont autorisés à être consommés. Le jour de la fête proprement dit, c'est-à-dire le 15 août, tous les aliments sont autorisés à la consommation, sauf si ce jour tombe un mercredi ou un vendredi, puisqu'il s'agit de jours de jeûne dans le rite orthodoxe en souvenir de la trahison de Judas et de la mort du Christ. En ce cas, seul le poisson est autorisé.

Pour cette fête, les émigrés sont de retour au village où, chaque année, ils viennent passer un mois environ de vacances. Ils arrivent pour la plupart fin juillet ou début août et repartent durant les premiers jours de septembre. Cette fois-ci, contrairement à la période de Pâques où ils sont très peu nombreux, les émigrés venus des États-Unis sont pratiquement tous présents. Presque toutes les maisons sont habitées et le village est donc très vivant, d'autant qu'il s'agit également d'une période très propice au tourisme. On compte ainsi de nombreux Grecs qui sont venus de différentes régions afin de célébrer le 15 août. En effet, il est assez courant, surtout pendant une période de vacances, que les Grecs profitent de la tenue d'une fête nationale pour aller découvrir d'autres villages que le leur.

Par ailleurs, pour les habitants d'Ólympos, le 15 août revêt une double signification. En effet, il s'agit, d'une part, de la célébration de la fête nationale de la Dormition de la Vierge, et d'autre part, de la commémoration de la fête patronale du village, car l'église principale du village porte le nom de Dormition de la Vierge. La Vierge Marie se retrouve donc

être la sainte patronne du village et, à ce titre, elle est chargée de le protéger. Cette double commémoration à Ólympos se retrouve dans le fait que les Olympiotes célèbrent, en quelque sorte, deux fois la Mère de Dieu : une première fois le 15 août, fête à laquelle sont présents les Olympiotes, mais aussi les touristes grecs et étrangers, en général très nombreux, et une seconde fois le 16 août, où la présence des étrangers à la communauté est beaucoup moins importante. En effet, les Olympiotes ne dévoilent pas à tout le monde le fait que le 16 août, ils vont aussi faire la fête pour célébrer la sainte patronne de leur village.

III.2.1. Le 15 août

Les préparatifs pour cette célébration du 15 août ont commencé dès le début du mois d'août, avec notamment l'observation du carême de la Dormition, mais également avec la tenue régulière des offices de supplication adressés à la Vierge, que l'on appelle couramment « Paraclèses » (*oi Paraklíseis*, οι Παρακλήσεις). Il existe deux « Paraclèses » de la Vierge : le Petit Canon de supplication (*o Mikrós Paraklitikós Kanón eis tin Yperagḯan Theotokón*, o Μικρός Παρακλητικός Κανών εις την Υπεραγίαν Θεοτοκόν), composé par le moine Théosthéricte au IXe siècle, et le Grand Canon de supplication (*o Mégas Paraklitikós Kanón eis tin Yperagḯan Theotokón*, o Μέγας Παρακλητικός Κανών εις την Υπεραγίαν Θεοτοκόν), composé par l'empereur byzantin Théodore Ier Lascaris (vers 1174-1221) au XIIIe siècle. Ces deux canons sont chantés alternativement tous les soirs, entre le 1er et le 14 août, à l'exception de la veille des dimanche de la Transfiguration et de la Dormition. Si le 1er août tombe un jour entre le lundi et le vendredi, on commence par chanter la Petite Paraclèse en premier, et s'il tombe un samedi ou un dimanche, on commence alors par chanter la Grande Paraclèse. Au cours de ces canons, il s'agit de demander protection à la Mère de Dieu.

La veille, le 14 août, les femmes préparent les pains qui serviront d'offrande le lendemain, et elles les font cuire dans les fours familiaux disséminés à travers le village. Devant l'église, sur la place, des guirlandes décoratives et festives ont été accrochées. Elles sont faites avec une alternance de drapeaux grecs bleus et blancs, et des petits fanions triangulaires, de couleur rouge, blanche, verte avec une croix, jaune avec la représentation de l'aigle bicéphale, symbole de l'orthodoxie ou encore bleue avec une croix blanche.

Le soir, le pope et les chantres assurent les Vêpres de la Dormition à l'église. Ces Vêpres constituent en réalité le début des célébrations du 15 août, puisque la journée liturgique byzantine commence au coucher du soleil, c'est-à-dire la veille au soir. C'est durant cet office que l'évocation de la mort de la Mère de Dieu est évoquée, au moment de la lecture d'un psaume :

> « Ω του παραδόξου θαύματος! Η πηγή της ζωής, εν μνημείω τίθεται, και κλίμαξ προς ουρανόν, ο τάφος γίνεται. Ευφραίνου Γεθσημανή, της Θεοτόκου το άγιον τέμενος. »
>
> « Étrange merveille ! La source de Vie est déposée au tombeau et sa tombe devient l'échelle du ciel. Réjouis-toi Gethsémani, temple sacré de la Mère de Dieu. »

Ce passage n'évoque pas seulement la mort de la Vierge, qui est mise au tombeau, mais également le fait qu'elle a rejoint le Royaume des Cieux par la suite. Ce passage indique ainsi, à travers le cas de la Vierge, que toute personne qui vient à mourir dans la croyance du Christ peut être conduite au Ciel puisque sa tombe marque le lien entre le terrestre et le céleste. Cependant, ce qui se produit pour la Vierge représente une exception, car ce n'est pas seulement son âme qui monte au Ciel. Le père Lev Gillet explique ainsi :

> « Quoique la fête du 15 août ne porte pas, dans le calendrier liturgique byzantin, le nom de l'Assomption (comme c'est le cas dans l'Église latine), nos textes expriment la croyance en l'assomption corporelle de Marie. Selon cette croyance, le corps de Marie n'a pas connu la corruption qui suit la mort ; il n'est pas resté dans le tombeau ; Marie ressuscitée a été transportée au ciel par les anges[197]. »

Le 15 août, de bonne heure le matin, on entend la cellule rythmique des cloches qui retentit sur deux hauteurs différentes, afin d'appeler les fidèles pour la célébration de la Dormition. Petit à petit, des femmes arrivent en portant sur la tête ou dans les mains un grand panier en osier dans lequel repose, sur des branches de basilic, le pain qui sert d'offrande pour la liturgie. À l'intérieur de l'église, le pain est déposé sur la table prévue à cet effet, tandis que les branches de basilic sont jetées sur le parvis de l'église qui se retrouve bientôt jonché de verdure. Beaucoup de familles apportent un pain en offrande pour la Vierge, et on se retrouve bientôt en présence d'une, voire de deux colonnes de pains.

La liturgie commence et l'église s'emplit peu à peu. Les femmes olympiotes sont toujours vêtues de leur costume traditionnel tandis que les jeunes filles portent leur costume de

[197] Un moine de l'Église d'Orient, *op. cit.*, [en ligne].

fête coloré. Il s'agit des mêmes costumes dont j'ai fait la description plus haut. Les hommes, quant à eux, même s'ils ne portent plus le costume traditionnel, se sont mis sur leur trente-et-un, et arborent des chemises colorées, souvent accompagnées d'un costume.

La célébration de la Dormition de la Vierge n'est pas un jour de tristesse mais plutôt un jour de joie. En effet, il ne s'agit pas, d'une part, d'une véritable mort qui sépare la Vierge du monde de la terre et des fidèles, mais plutôt d'un « sommeil de la mort » qui survient, car la Mère de Dieu ne mérite pas de mourir puisqu'elle représente la vie. Tout comme elle est restée vierge après avoir enfanté, elle reste également en vie après sa mort, ce dont les fidèles se réjouissent. Au cours de la liturgie, cela est exprimé à travers ces mots :

> « Νεκίνηνται της φύσεως οι όροι, εν σοι Παρθένε άχραντε, παρθενεύει γαρ τόκος, και ζωήν προμνηστεύεται θάνατος. Η μετά τόκον Παρθένος, και μετά θάνατον ζώσα, σώζοις αεί, Θεοτόκε, την κληρονομίαν σου. »
>
> « La nature et ses lois sont dépassés par ton mystère, Sainte Vierge, tu restes vierge en ton enfantement et ta mort est le prélude qui annonce la vie. Toujours vierge après l'enfantement et vivante encore après la mort, garde pour toujours sous ta protection ton héritage, ô Mère de Dieu. »

D'autre part, la Vierge elle-même, alors qu'elle se trouvait hébergée chez Jean l'Évangéliste, une fois que son fils a été mis au tombeau, a reçu la visite d'un ange lui annonçant sa mort prochaine, et elle s'en est réjouie : elle allait enfin pouvoir rejoindre son fils.

Par ailleurs, on peut noter que le tropaire final *apolytíkion*, chanté pendant la liturgie pour la Dormition, mentionne aussi cette question de la vie qui est associée à la Mère de Dieu, puisque c'est elle qui a été choisie pour donner la vie à Jésus :

> « Εν τη Γεννήσει την παρθενίαν εφύλαξας, εν τη Κοιμήσει τον κόσμον ου κατέλιπες Θεοτόκε. Μετέστης προς την ζωήν, Μήτηρ υπάρχουσα της ζωής, και ταις πρεσβείαις ταις σαις λυτρουμένη, εκ θανάτου τας ψυχάς ημών. »
>
> « Dans la maternité Tu as gardé ta virginité, dans la Dormition Tu n'as pas quitté le monde, Mère de Dieu. Tu es passée à la vie, toi qui est la Mère de la vie, et par tes prières, sauve nos âmes de la mort. »

De même, la mort de la Vierge, ainsi que son lien avec la vie, apparaît également mentionnée dans l'office du 15 août, et notamment dans le *kontákion*[198] chanté ce jour :

[198] Il s'agit d'un court tropaire qui résume la fête du jour.

> « Την εν πρεσβείαις ακοίμητον Θεοτόκον, και προστασίαις αμετάθετον ελπίδα, τάφος και νέκρωσις ουκ εκράτησεν, ως γαρ ζωής Μητέρα, προς την ζωήν μετέστησεν, ο μήτραν οική σας αειπάρθενον. »
>
> « La Mère de Dieu qui jamais ne se lasse d'intercéder pour nous, qui est notre espérance et notre protection, le tombeau et la mort furent impuissants à la saisir, car Elle est la Mère de la Vie, Elle a été transférée à la Vie par Celui qui demeure en son sein virginal. »

C'est ce que constate également Olivier Clément, dans son livre sur la religion orthodoxe, lorsqu'il précise :

> « Que la grâce de la Pentecôte ait permis à la personne humaine qui avait prêté sa nature au Verbe de passer tout entière à la Vie et de réaliser ainsi, à la tête de la communion des saints, le but pour lequel fut créé le monde, […] tout cela est seulement suggéré, avec infiniment de délicatesse et de discrétion, mais avec une inébranlable certitude, dans l'office de la Dormition de la Vierge qui se présente comme une fête de la Vie : "Tu es passée à la Vie, toi qui est la mère de la Vie" (*Apolytíkion* de la fête)[199]. »

Il est intéressant de noter, par ailleurs, que le terme employé dans la liturgie pour parler de la résurrection de la Vierge n'est pas le même que celui utilisé pour le Christ. On parle en effet de *metástasi* (η μετάσταση) pour la Vierge et *d'anástasi* (η ανάσταση) pour le Christ. La différence réside dans le fait que le Christ s'est élevé lui-même dans le ciel pour réaliser son ascension, alors que la Vierge a été élevée grâce à Dieu, par le biais d'une assomption.

Lorsque la liturgie s'achève, après que le pope a réalisé la bénédiction des pains d'offrande, il sort de l'église, accompagné par les chantres, et va se poster sur la place de l'église, à côté d'une table sur laquelle se trouvent de l'alcool, du raisin et des *loukoumádes* (οι λουκουμάδες), petits beignets que l'on mange en les trempant dans du miel liquide. Près de cette table est disposé une sorte de cadre en bois dans lequel l'icône de la Vierge, qui a été sortie de l'iconostase, vient prendre place. Il s'agit de l'icône appelée *Odigítria* (η Οδηγήτρια), autrement dit, « celle qui conduit », ou « celle qui montre le chemin ». Cette icône représente la Vierge qui tient, assis sur son bras gauche, l'enfant Jésus. Ce dernier tend sa main droite dans un signe de bénédiction, et il tient un rouleau de papier dans sa main gauche. L'icône de la Vierge *Odigítria*, qui se trouve dans l'église d'Ólympos, est presque entièrement recouverte d'argent. Cette couverture en repoussé, qui ne laisse apparaître que le vi-

[199] Olivier Clément, *L'Église orthodoxe*, Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? », huitième édition, 2013 (1961), p. 79-80.

sage des personnages, orne en général les icônes qui sont reconnues pour avoir accompli un miracle. Le fidèle pour lequel l'icône a réalisé un miracle, en signe de reconnaissance et de soumission, offre souvent la couverture en métal.

Tandis que le pope et les chantres chantent en continu le tropaire pour la Vierge, toutes les personnes ayant assisté à l'office défilent devant cette icône, les hommes en premier et les femmes ensuite. Chacun dépose une offrande pécuniaire dans un petit panier destiné à cet effet, puis se signe devant l'icône et l'embrasse, avant de prendre un peu de nourriture et un petit verre d'alcool. En tout début d'après-midi, une fois ce cérémoniel achevé, l'icône de la Vierge est replacée sur l'iconostase à l'intérieur de l'église.

Ensuite, un repas est offert pour la communauté des Olympiotes. Ce repas, composé d'un plat de viande accompagné de pommes de terre, a été préparé dans la matinée. Il est servi à l'intérieur du *Mégaron*, une grande salle servant de salle de fêtes pour l'église. Cette salle se situe non loin de l'église principale, en contrebas de deux chapelles privées. C'est donc là que se déroulent en général certains repas offerts par l'église, ainsi que certains *gléntia*, lorsque le temps ne permet pas qu'ils se déroulent dehors, voire certaines fêtes à l'occasion de fiançailles, mariage ou baptême. Comme tout le monde ne peut pas entrer en même temps pour manger, vu que les tables disposées pour le repas prennent de la place, il y a en général plusieurs services. Quelquefois, certaines personnes non issues de la communauté sont invitées à partager ce repas. C'est ainsi que j'ai pu avoir l'honneur de partager ce repas, lors du dernier service, en compagnie de certaines personnes que je connais, dont le pope, et d'assister ainsi au commencement des festivités. En effet, avant de commencer le repas, tout le monde se lève, et le pope prononce une bénédiction. Puis chacun s'assoit pour manger, et de nombreuses discussions s'élèvent durant le repas. Vers la fin de celui-ci, quelques anciens entonnent un chant de table *a cappella*, le fameux *Árchontes tro*, dont j'ai parlé dans le premier chapitre. D'autres chants suivent pour clore le repas de manière agréable, mais toujours sans accompagnement instrumental.

Un peu plus tard dans l'après-midi, vers 4 ou 5 heures, des hommes se retrouvent, soit dans cette salle du *Mégaron* qui a été préparée avec une seule table au milieu, soit sur la place du village, devant l'église, où une table a été installée avec des bancs. Les instruments, *lýra*, *tsampoúna* et *laoúto* sont présents et la musique commence à retentir : c'est le début du *glénti*.

Comme à chaque fois lors d'un *glénti*, des chants non improvisés ouvrent les festivités pour installer l'ambiance, puis les distiques font leur apparition. Les hommes affluent petit à petit, et parmi les distiques, nombreux sont ceux qui évoquent la Sainte Vierge. De la même façon qu'au moment de la fête de Pâques pour la question de la résurrection et du Mardi Lumineux, il s'agit d'un thème qu'il est obligatoire de décliner lors du *glénti*. Ainsi, comme au cours des différents offices religieux qui ont été entendus ces derniers jours, les hommes s'adressent à la Mère de Dieu afin qu'elle intercède en leur faveur. En tant que sainte patronne du village, ils lui demandent également protection pour Ólympos.

Par exemple, en 2014, Manólis Balaskás s'adresse à la Vierge pour lui parler de sa fête (écoute disque 2 plage 001) :

« Όμορφη είναιν η βραδιά που κάμε στη γιορτή Σου
θέλω να βλέπεις το Παπά και την επιτροπή Σου »

« Elle est belle la soirée que nous faisons pour Ta fête
je souhaite que tu vois le Pope et Ton comité »

Un autre homme prénommé Díno ajoute un peu plus tard (écoute disque 2 plage 007) :

« Αφορμή 'ναιν η Χάρη Σου απόψε στο πλατύ Σου
να Σου τιμήσου παίζουσι όμορφα στη γιορτή Σου »

« Ta Grâce est une occasion ce soir sur Ta place
pour T'honorer ils jouent joliment lors de Ta fête »

Un des doyens de la fête, le nonagénaire Giórgos Kanákis, s'adresse aussi à la Vierge, mais pour lui demander assistance (écoute disque 2 plage 008) :

« Κάθε χρόνια σε προσκυνώ και μη με βγάλεις ψεύτη
σαν και μένα να βοηθάς το κάθε επισκέφτη »

« Chaque année je me prosterne devant toi et ne me démens pas
comme tu le fais pour moi, protège chaque visiteur »

Un vieux monsieur commente, quant à lui, la présence des émigrés (écoute disque 2 plage 009) :

« Ήρταν κι εφέτη, Παναγιά, ο κόσμος στη γιορτή Σου
και θα χαρεί και το χωριό μαζί και το πλατύ Σου »

« Il est venu cette année, ô Vierge, du monde à Ta fête
et le village se réjouit ainsi que Ta place »

La présence nombreuse des personnes originaires du village est une joie pour tous, et Giánnis Antimisiáris souhaiterait que la Vierge puisse renouveler une telle situation (écoute disque 2 plage 022) :

« Όμορφη ’ναιν η πειρά σας κι όλοι μας τη τιμούμε
βοήθησέ το Παναγιά και πάλι να βρεθούμε »

« Votre expérience est belle et nous l’honorons tous
apporte ta protection, Sainte Vierge, que nous nous retrouvions encore »

Le jeune homme Díno, qui ne vit pas à l’année dans le village, intercède auprès de la Vierge indirectement, en s’adressant à ceux qui vivent continuellement au village (écoute disque 2 plage 027) :

« Η Παναγιά να βοηθά και να ’ναι στο πλευρό σας
του τόπου μας τα έθιμα είναι το φυλαχτό σας »

« Que la Vierge vous apporte protection et qu’elle soit à vos côtés
les coutumes de chez nous sont votre amulette »

Et justement, la coutume veut que le *glénti* se poursuive, afin que les hommes présents puissent échanger leurs distiques autour de différents thèmes qu’ils développeront durant une bonne partie de la nuit. Pendant qu’ils improvisent en sirotant un verre d’alcool, et seulement lorsque le jour commence à décliner, les femmes viennent rejoindre les hommes sur la place. Elles attendent sagement, tout en écoutant et commentant entre elles ce qui se dit, le moment où les hommes donneront le signal pour la danse. Quelques hommes se lèvent et commencent les pas lents du *káto chorós*, dont l’exécution s’accorde parfaitement au tempo des mélodies sur lesquelles ils sont en train d’improviser. Les jeunes filles sont alors envoyées dans le cercle de danse par les femmes de leur famille. Comme à l’accoutumée, lorsque les hommes ont exprimé tout ce qu’ils avaient à dire, la *tsampoúna* attaque l’air de la danse *gonatistós*, sur laquelle est alors interprété un chant non improvisé. Brève transition permettant de relever le tempo, la danse *gonatistós* cède ensuite la place à l’apothéose de la fête, la danse rapide *páno chorós*. Lorsque les danseurs ont suffisamment dansé, en général au petit matin, le *glénti* prend fin peu à peu et la place est désertée.

III.2.2. Le 16 août (particulier à Ólympos)

Le 16 août, il n'y a pas d'office religieux particulier en l'honneur de la Vierge, comme pour le 15 août. Les festivités commencent donc directement par la tenue du *glénti*. En fin d'après-midi, des hommes s'installent sur la place de l'église, ou bien sur celle du *Selláï* en contrebas, mais dans tous les cas, non loin de l'église, puisque celle-ci surplombe ces deux places. Ainsi, en 2016, c'est sur cette petite place du *Selláï*, bordée par deux cafés, que le *glénti* a eu lieu, alors qu'en 2014, ce dernier s'est tenu sur la place de l'église.
Quoi qu'il en soit, le cérémoniel reste le même à chaque fois. Une table est installée au centre de la place, avec des bancs tout autour, afin que les hommes puissent prendre place. La musique commence alors, et après quelques chants à texte non improvisés, l'improvisation des distiques débute.

Ce jour-là également, il est d'usage de s'adresser à la Vierge afin de lui demander protection, tout en évoquant sa Grâce, puisqu'il s'agit d'un passage obligé, étant donné qu'il s'agit de sa fête. C'est ainsi que Manólis Balaskás, par exemple, intercède auprès de la Vierge (écoute disque 2 plage 030) :

« Να βοηθάει η Παναγιά και ξένους και δικούς μας
μα θέλω όμως πιο πολύ όλους τους χωριανούς μας »

« Que la Vierge apporte protection aux étrangers et aux nôtres
mais je le veux plus encore à tous ceux de notre village »

Un autre villageois, Níkos Nikoláou, en guise de remerciement pour la tournée offerte par un jeune de retour au village, lui souhaite également d'être protégé par la Vierge (écoute disque 2 plage 034) :

« Στάθη απού μας κέρασες θα πιούμε στην υγειά σου
η δύναμη της Παναγιάς πάντοτε 'ναι κοντά σου »

« Státhis, puisque tu nous as offert à boire, nous boirons à ta santé
que la force de la Vierge soit toujours près de toi »

Le jeune Státhis répond alors un peu plus tard (écoute disque 2 plage 040) :

«Εμπόδια(ν) εβρέθησα στον δρόμο σαν ερχόμου
μα μ' έφερεν η χάρη Της απόψε στο χωριό μου »

« J'ai rencontré des obstacles en chemin alors que je venais
mais Sa grâce m'a permis de revenir ce soir dans mon village »

Le respectable Giórgos Kanákis, qui je le rappelle a 90 ans, évoque aussi le fait qu'il s'agit du deuxième soir de fête pour célébrer la Vierge (écoute disque 2 plage 064) :

« Δεύτερη μέρα σήμερο γιατί 'ναιν η γιορτή Σου
ντόποιοι και ξενοχωριανοί απόψε στην αυλή Σου »

« Aujourd'hui est le deuxième jour puisque c'est Ta fête
des gens d'Ólympos et des autres villages sont ce soir dans Ta cour »

Tout comme lors de la fête de Pâques, certains ne manquent pas de rappeler que beaucoup vivent en exil loin du village et que ces fêtes religieuses importantes sont l'occasion pour eux de revenir. Un vieux monsieur exprime cela, avec un brin de nostalgie, et en même temps d'espoir (écoute disque 2 plage 065) :

« Πάλι κι εφέτ' η Παναγιά όλους τους έχει φέρει
να τους φυλάει ν' άρτουσι και τ' άλλο καλοκαίρι »

« Cette année encore la Vierge les a tous fait venir
qu'elle les protège pour qu'ils reviennent aussi l'été prochain »

Puis, à un moment donné, comme dans tous les *gléntia*, quelques hommes se lèvent et commencent à danser, signifiant ainsi aux jeunes filles, et aux femmes qui les accompagnent, que la danse est ouverte. Petit à petit, les jeunes filles entrent dans la danse lente, laquelle dure aussi longtemps que les hommes ont encore l'envie d'échanger leurs distiques improvisés.

Lorsque les hommes ont épuisé leurs thèmes d'improvisation pour la soirée, le joueur de *tsampoúna* lance le signal de la transition, en commençant à jouer et à accélérer légèrement le tempo. La danse *gonatistós*, accompagnée d'un chant, marque ainsi le passage à la danse rapide *páno chorós* qui suit. Cette dernière peut durer jusqu'au petit matin, autrement dit tant que tous les hommes de la ronde ne sont pas passés en tête pour exécuter leurs figures, et pour faire danser toutes les demoiselles qui se trouvent à leurs côtés.

III.3. Décollation de saint Jean-Baptiste (29 août)

La commémoration de la mort de saint Jean-Baptiste par décapitation est une fête célébrée à travers toute la Grèce, le 29 août, avec l'observance d'un jeûne. Jean-Baptiste, fils de Zacharie et d'Elisabeth, est un prophète. Il est appelé Précurseur, en grec « Prodrome » (*o Pródromos*, ο Πρόδρομος), car il a annoncé le premier la venue de Jésus, qu'il a baptisé par la suite.

Le récit de sa mort, événement survenu selon toute vraisemblance avant la mort du Christ, est rappelé dans les Évangiles selon saint Marc et selon saint Matthieu. Jean-Baptiste prônait le respect de la loi divine et c'est la raison pour laquelle il condamnait le mariage d'Hérode Antipas avec Hérodiade, car elle était la femme de son propre frère. Celle-ci arrive à faire arrêter et emprisonner Jean-Baptiste. Hérode s'oppose à sa mise à mort, voulue par Hérodiade. Mais celle-ci parviendra à réaliser ses projets funestes. En effet, un jour où Hérode organise une fête pour sa naissance, Salomé, la fille d'Hérodiade, danse pour divertir les convives. Hérode est tellement enchanté, qu'il propose à la jeune fille d'exécuter n'importe quelle requête de sa part. Mais Salomé demande conseil à sa mère, et Hérodiade lui dit de réclamer la tête de Jean-Baptiste sur un plateau. Et c'est ainsi qu'Hérode a dû se résoudre à faire décapiter Jean-Baptiste, lequel mourut en martyr.

Pour le village d'Ólympos, cette fête prend une signification très importante. En effet, il s'agit d'un pèlerinage sur le site de l'ancien village, qui s'appelait Vroukoúnta (η Βρουκούντα). Ainsi que je l'ai mentionné dans l'introduction, ce village était à l'origine une des quatre « villes » principales de l'île de Kárpathos. Les ascendants des Olympiotes qui y vivaient ont dû abandonner le village, dont il ne reste que des ruines aujourd'hui, à cause des incursions de pirates. Le village, étant situé en bord de mer, était une proie facile pour les assaillants. Ses habitants, ou du moins les quelques soixante-dix familles qui avaient survécu, décidèrent de se réfugier dans la montagne, et de construire un village inaccessible, entouré de remparts. C'est ainsi qu'au VIIe siècle environ, le village d'Ólympos voit le jour, et emprunte son nom à la montagne près de laquelle il est construit. Ce pèlerinage annuel permet ainsi de célébrer, en quelque sorte, la fête patronale de l'ancien village de Vroukoúnta, puisque l'église qui s'y trouve s'appelle église de saint Jean le Précurseur, et que celle-ci, selon toute vraisemblance, servait comme lieu de culte à l'époque de l'ancienne Vrykoús :

« Το υπόγειο σπήλαιο είναι σίγουρα προγενέστερος χώρος λατρείας της αρχαίας πόλης της Βρυκούντας, τα λείψανα της οποίας είναι διάσπαρτα σε όλη την περιοχή όπου γίνεται το πανηγύρι[200]. »

« La grotte souterraine est sûrement un lieu antérieur de culte de l'ancienne ville de Vrykoús, dont les ruines sont éparpillées sur toute l'étendue où se déroule la fête. »

Il est cependant difficile de connaître avec exactitude depuis quelle époque le saint était célébré dans cette grotte, puisque son existence en tant que lieu de culte a été découverte plus tardivement. En effet, l'Olympiote Giórgos Tsampanákis explique :

« Οι τοπικές αφηγήσεις αναφέρουν πως κάποια εποχή οι βοσκοί, που ξώμεναν στις γυρώ από τη Βρουκούντα περιοχές, έβλεπαν για πολλά βράδυα να βγαίνει το λαμπύρισμα μιας φλόγας από το στόμιο του σπηλαίου. Έτσι οδηγήθηκαν στον εντοπισμό της εικόνας της αποτομής της τίμιας κεφαλής του Αγίου Ιωάννου του Προδρόμου που βρισκόταν εκεί. Οι ευσεβείς πιστοί την περιμάζεψαν και την τοποθέτησαν στην κεντρική εκκλησία της Ολύμπου. Η εικόνα όμως χανόταν και ξαναβρισκόταν μέσα στο σπήλαιο που είχε πρωτοεντοπιστεί. Έτσι χτίστηκε αρχικά στον Νεπποριό –στην περιοχή όπου συνήθως στήνεται σήμερα το υπαίθριο καφενείο του πανηγυριού– "θολάρι", μονόκλιτη δηλαδή μικρή βασιλική, για να στεγάσει την εικόνα του Αγίου Ιωάννου. Όμως και μετά την εκεί τοποθέτησή της, η εικόνα του αποκεφαλισμού, χανόταν και εν συνεχεία εντοπιζόταν και πάλι μέσα στη σπηλιά. Το γεγονός επαναλήφθηκε και μάλιστα πολλές φορές έτσι που τελικά πείστηκε τόσο ο επίτροπος όσο και οι χωριανοί πως ο Άγιος είχε διαλέξει "θαυματουργικώ τω τρόπω" σαν τόπο της λατρείας του το συγκεκριμένο χώρο[201]. »

« Les récits locaux rapportent qu'à une certaine époque, des bergers, qui passaient la nuit aux alentours de la région de Vroukoúnta, ont vu, plusieurs soirs de suite, la lueur d'une flamme qui sortait de l'ouverture de la grotte. Ainsi, ils ont été conduits à la localisation de l'icône de la décollation de l'honorable tête de saint Jean le Précurseur, laquelle se trouvait là. Les pieux fidèles la recueillirent et la placèrent dans l'église principale d'Ólympos. Cependant l'icône disparaissait puis était retrouvée à l'intérieur de la grotte où elle avait été découverte la première fois. Ainsi, il a été édifié dans un premier temps, à Nepporio – vers l'endroit où habituellement se tient aujourd'hui le café de plein air de la fête – "un *tholári*", c'est-à-dire une petite basilique à nef unique, pour abriter l'icône de saint Jean. Même après avoir été placée là, cette icône de la décollation disparaissait puis était de nouveau retrouvée à l'intérieur de la grotte. Cet événement se reproduisit plusieurs fois si bien qu'à la fin, tant le marguillier que les villageois ont été per-

[200] Maria Michalaki-Kollia, « Φωτογραφίζοντας την Κάρπαθο : 1973-1976. Μια εικονική περιήγηση-χρονικό στην αρχαία και σύγχρονη ιστορία της. » [Photographier Karpathos : 1973-1976. Une chronique-voyage en images à travers son histoire ancienne et moderne], dans *Karpathiaka*, t. A, Rhodes : Centre de Recherches Karpathiotes, 2003, p. 358.

[201] Giorgos Tsampanakis, livret du disque *Το Πανύρι τ'Άη Αννίου του Βρουκουντίτη* [La fête de saint Jean le Vroukountitis], Le Pirée : Association des Olympiotes de Karpathos « I Dimitra », 2005, p. 15-16.

suadés que le Saint avait choisi, “de façon miraculeuse”, comme lieu de son culte, ce lieu précis. »

À travers ces récits, on voit bien l’importance que cette grotte a pu prendre, en tant que lieu « élu » par le saint pour y honorer son nom et son icône. Ce type de miracle se retrouve dans plusieurs endroits différents en Grèce, et même si, à l’origine, le lieu où l’icône est découverte n’est pas un lieu de culte avéré, c’est la plupart du temps à cet endroit même où il faut construire une église pour y conserver l’icône. Dans ce genre de situations miraculeuses, l’intensité de la ferveur que l’on voue au saint dont on a retrouvé l’icône est d’autant plus grande.

Par ailleurs, nombreux sont ceux qui font ce pèlerinage, et pas uniquement des personnes originaires d’Ólympos, mais également des personnes venant des autres villages de Kárpathos. En effet, pour les Olympiotes, saint Jean de Vroukoúnta (*o Áïs Ánnis o Vroukountítis*, ο Άης Άννης ο Βρουκουντίτης) est considéré comme un saint thaumaturge, qui accomplit des miracles. Ainsi, son eau bénite peut guérir les maladies dermatologiques grâce à son application sur les parties du corps qui sont malades, mais également, elle peut soigner les pathologies ophtalmiques de la même manière.

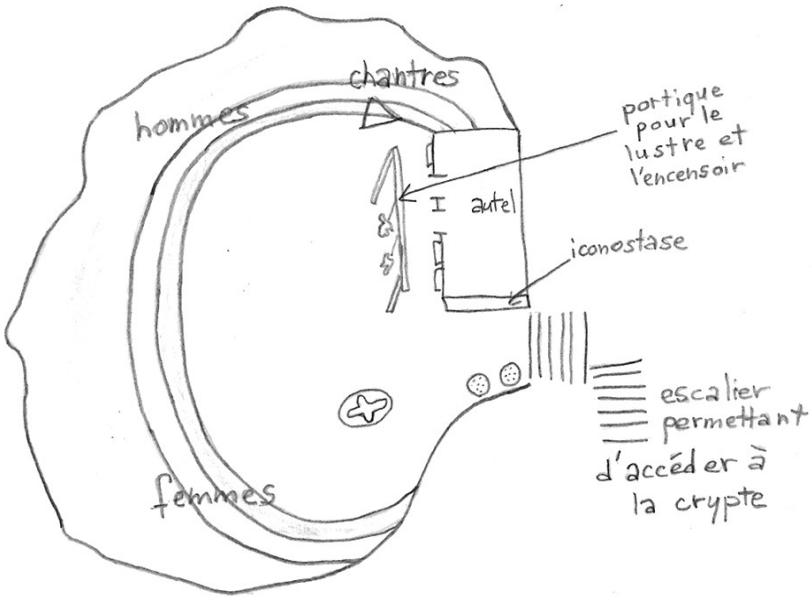
L’église qui lui est consacrée à Vroukoúnta a donc la particularité d’être à l’intérieur d’une grotte, à laquelle on accède par un escalier un peu raide de quelques marches. Selon Giórgos Tsampanákis, cet escalier a été ajouté vers la fin du XIXe siècle, au moment où l’ouverture de la grotte a été agrandie pour en faciliter l’entrée, grâce aux dons d’un Olympiote, Michális Matromanólis[202]. Il précise qu’en 1936, des travaux de reconstruction de l’iconostase, déjà présent au moment où l’icône a été découverte, et de l’escalier ont eu lieu grâce au travail notamment du maître d’œuvre olympiote Antónis Fanarákis. À la même époque, le tailleur de pierre Giánnis Balaskás a confectionné la grande vasque destinée à contenir l’eau bénite, et qui se trouve à l’intérieur de la grotte[203].

[202] *Ibid.*, p. 19.
[203] *Ibid.*, p. 20.

Fig. 097a : Intérieur de l'église-crypte

Nittis Mélanie, août 2014

Fig. 097b : Schéma de l'église-crypte



Nittis Mélanie, juin 2019

C'est également à cette même période, pour des raisons de sécurité envers les fidèles pèlerins, que les deux gouffres qui se situaient à l'intérieur de la grotte ont été bouchés, et qu'un bâtiment servant de remise pour les cuisiniers a été édifié[204]. Presque dix ans plus tard, en 1947, une sorte d'abri a été installé au-dessus du lieu réservé à la danse, *to chorostási* (το χοροστάσι), afin de protéger du soleil les participants à la fête. Cet abri a été remplacé en 1996 par une construction en bois de type pergola. Dans les années 2000, enfin, la remise des cuisiniers a été déplacée pour des raisons de stabilité de la crypte et, dans le même temps, un bâtiment avec toilettes et douches a été édifié[205].

Le site de Vroukoúnta, où se trouve l'église dédiée à saint Jean le Précurseur et les quelques vestiges de l'ancien village, se situe au nord du village d'Ólympos. Il est à environ 3 ou 4 heures de marche depuis Ólympos, grâce à un sentier de presque 9 kilomètres, devenu chemin de randonnée. Ce sentier sillonne à travers la montagne et les champs, et passe par Avlóna, une sorte de plateau dans la montagne, situé entre le village d'Ólympos et celui de Diafáni qui s'est développé autour du port. C'est à cet endroit que les familles d'agriculteurs possèdent la plupart de leurs champs, ceux qui ont la plus grande surface, puisqu'ils ne sont pas situés en terrasse. Ce sentier était le seul moyen de circulation, lorsque la route n'existait pas encore entre Ólympos, Avlóna et Diafáni, et qu'aucune voiture ne circulait.

Autrefois, la veille de la fête, c'est-à-dire le 28 août, tout le monde faisait le trajet à pied et les affaires que l'on apportait étaient transportées à dos d'âne. On emportait toujours de l'eau, de la nourriture, les pains pour l'offrande à l'église, ainsi que des matelas et couvertures, puisque l'on passe la nuit sur place, à la belle étoile. Chacun apporte son costume pour la fête, ainsi que des vêtements de rechange. Le 29 août dans l'après-midi, sur le chemin du retour, qui se faisait tout en musique et en chants, les Olympiotes faisaient une halte à Avlóna, où presque chaque famille possède une petite maison, destinée à l'habitation à la période de la moisson et des travaux dans les champs. Là, les Olympiotes en profitaient pour jouer de la musique, chanter et danser de nouveau, puis ils passaient le reste de la nuit, voire la journée à Avlóna pour se reposer. Le lendemain, le 30 août, un *glénti* se tenait de nouveau vers la fin de l'après-midi, et ce n'était que le 31 août que les Olympiotes retournaient dans le village d'Ólympos. C'est la raison pour laquelle, même si beaucoup retournent dormir à Ólympos au

[204] *Ibid.*, p. 21.
[205] *Ibid.*, p. 22.

lieu de demeurer à Avlóna, la fête de la commémoration de la décollation de saint Jean-Baptiste dure trois jours pour la communauté d'Ólympos.

Aujourd'hui, peu de personnes font tout le trajet à pied depuis Ólympos. Depuis la création de la route en 1970, certains font le trajet entre Ólympos et Avlóna en voiture, puis ils laissent leur véhicule à Avlóna et font le reste du trajet à pied, puisque cela n'est pas possible autrement. Beaucoup d'autres villageois privilégient le trajet en bateau depuis le port de Diafáni, situé à une dizaine de kilomètres d'Ólympos.

Fig. 098 : Trajet à pied vers Vroukoúnta

Nittis Mélanie, août 2014

Chacune des trois journées consacrées à la mémoire de saint Jean possède ses spécificités, que je vais détailler maintenant.

III.3.1. Le 28 août (η παραμονή, i paramoní « la vigile »)

Pour la célébration de cette fête, les préparatifs commencent bien avant la veille de la fête le 28 août, et en général dès la fin de la fête du 15 août, puisqu'il faut que chaque famille annonce ce qu'elle va offrir et apporter pour la fête. Il faut, en effet, que l'église obtienne suffisamment de nourriture et de boissons pour le repas qui va être partagé, après l'office liturgique. Il faut également obtenir suffisamment d'assiettes, de verres et de couverts en plastique qui serviront pour le repas. Par ailleurs, il faut aussi prévoir, à l'avance, qui se chargera de se

rendre sur place quelques jours avant pour nettoyer et préparer le lieu du pèlerinage, et qui se chargera de se rendre plus tôt à Vroukoúnta afin de préparer le repas.

Les premières personnes à arriver sur le site de Vroukoúnta, en général un à deux jours avant la veille de la fête, sont les cuisiniers et cuisinières qui se sont portés volontaires pour la préparation du repas. Il leur faut d'abord sacrifier les chèvres et moutons qui ont été offerts par les familles, afin de faire cuire ensuite, dès la matinée du 28 août, la viande dans de grands chaudrons. Ils ont à leur disposition le bâtiment en pierre servant de remise qui a été construit sur le lieu. Une grande dalle a été également installée, sur laquelle les chaudrons sont disposés. Au-dessus, sur une armature en bois prévue à cet effet, des sortes de canisses ont été placées, afin de protéger les cuisiniers des rayons du soleil. Ce plat de viande sera servi le soir, avec un accompagnement de pommes de terre ou bien de pâtes.

Dans l'après-midi, au moment où le soleil commence à être un peu moins chaud, les personnes qui font le trajet à pied depuis Avlóna se mettent en route. Certaines portent peu d'affaires car elles les ont confiées à d'autres qui viendront en bateau. D'autres Olympiotes font le trajet en compagnie de leur âne. Ce dernier, décoré sur la tête de pompons colorés, est chargé de transporter matelas et autres affaires nécessaires pour la fête. Certaines femmes qui font le trajet à pied transportent, sur la tête, leur pain qui servira d'offrande.

Une fois arrivées sur place, que ce soit par bateau ou à pied, les familles s'installent. Il faut en effet trouver un endroit, le meilleur possible, où l'on pourra étaler son matelas pour passer la nuit, même si parfois on ne dort pas, et avoir également une bonne vue sur le lieu du *chorostási*. Les emplacements plutôt plats, sans trop de cailloux et non loin du lieu où se déroulera le *glénti*, sont donc les plus recherchés, mais ils ne sont pas très nombreux. La présence d'un arbre est souvent recherchée également. Ce dernier permet de se protéger des rayons du soleil, et en même temps, il sert à accrocher ses affaires.

Fig. 099 : Installation à Vroukoúnta

Nittis Mélanie, août 2014

En début de soirée, lorsque le soleil commence à décliner sur la mer, le pope fait résonner la cloche pour appeler à l'office du soir. Chacun entre dans l'église, dépose une offrande pécuniaire et place un cierge, après s'être signé devant l'icône du saint. Les femmes ont également apporté des branches de basilic. La crypte n'est pas très grande, mais comme dans l'église de la Dormition de la Vierge à Ólympos, les hommes et les femmes ont leur emplacement réservé. Lorsque l'on entre dans la grotte et que l'on se trouve du côté de l'iconostase, les chantres se placent complètement à droite. À côté d'eux s'installent ensuite les hommes, tandis que les femmes restent à gauche, du côté où se trouve l'entrée.

Au cours de l'office des vêpres, le pope et les chantres rappellent le déroulement des faits à travers des psaumes, lesquels condamnent l'agissement d'Hérode. Puis, ils entonnent le tropaire de la décollation de saint Jean, lequel dit en substance :

> « Μνήμη δικαίου μετ'εγκωμίων· σοι δε αρκέσει η μαρτυρία του Κυρίου Πρόδρομε· ανεδείχθης γαρ όντως και Προφητών σεβασμιώτερος, ότι και εν ρείθροις βαπτίσαι κατηξιώθης τον κηρυττόμενον. Όθεν της αληθείας υπεραθλήσας, χαίρων ευηγγελίσω και τοις εν άδη, Θεόν φανερωθέντα εν σαρκί, τον αίροντα την αμαρτίαν του κόσμου, και παρέχοντα ημίν το μέγα έλεος. »
>
> « Le souvenir du juste s'accompagne d'éloges ; mais à toi, ô Précurseur, le témoignage du Seigneur te suffit ; tu as été proclamé le plus grand des prophètes, car tu as été jugé digne de baptiser dans les eaux celui qui était annoncé. Ayant combattu pour la vérité, tu as apporté avec joie, même à ceux qui étaient dans les enfers, la

nouvelle du Dieu manifesté dans la chair, lui qui enlève le péché du monde et nous apporte la grande miséricorde. »

À la fin de l'office, chaque fidèle sort de la crypte où se situe l'église et tout le monde se retrouve en haut, au-dessus de la crypte, non loin du clocher. Là, sur une table disposée à cet effet, le pain béni lors de la liturgie est coupé, puis distribué, en même temps que des *loukoumádes* et un verre d'alcool.

Puis, les hommes s'installent ensemble autour des tables qui ont été disposées pour le repas commun, tandis que les femmes se placent un peu à l'écart. Une fois que les hommes ont été servis, tout le monde se lève et le pope prononce alors une bénédiction. Le repas peut alors commencer. À un moment donné, quelqu'un parmi les hommes les plus âgés du groupe, et en même temps reconnu comme un *meraklís* hors pair, entonne un chant de table *a cappella*, marquant ainsi officiellement le début du *glénti*. Aux vers du chant interprétés par le soliste, toute l'assemblée des hommes répond en répétant ce qu'il vient de chanter. À la fin de chaque chant *a cappella*, chacun se saisit de sa fourchette et tapote sur le bord de son assiette ou de son verre. Les musiciens se préparent, et commencent ensuite à faire entendre la mélodie du chant *syrmatikó*, le premier chant avec accompagnement instrumental que l'on entend lors d'un *glénti*. Ensuite, les musiciens enchaînent avec les *skopoí*, afin que les échanges de distiques improvisés et chantés puissent avoir lieu. Différents thèmes sont abordés, en fonction des personnes présentes et des situations du moment, mais il existe, comme dans les autres fêtes dont j'ai déjà parlé, un passage obligé. En effet, il faut absolument que les hommes improvisent des distiques en l'honneur de saint Jean-Baptiste le Précurseur, puisqu'ils sont réunis pour commémorer sa décollation.

Giánnis Antimisiáris explique ainsi l'intérêt que l'on peut avoir à honorer saint Jean-Baptiste (écoute disque 2 plage 083) :

« Ο Άγιος δίνει δύναμη σ' όσους το προσκηνούσι
να 'ναι καλά με τη κυρά πάλι να ξαναρτούσι »

« Le Saint donne de la force à ceux qui viennent en pèlerinage
qu'il[206] soit en bonne santé et sa femme aussi, qu'ils reviennent encore »

[206] Ce pronom « il » se rapporte à Manolis Panagiotou, un des participants de la fête.

Un peu plus tôt, Manólis Panagiótou, dont Giánnis Antimisiáris vient de parler, a expliqué pour sa part la raison de sa venue cette année-là (écoute disque 2 plage 075) :

« Υπόσχεση την έκανα ήρθα να τη τηρήσω
εις της Βρουκούντας το ναό πάλι να προσκυνήσω »

« J'ai fait une promesse, je suis venu pour la respecter
dans la chapelle de Vroukoúnta, que je me prosterne encore »

Quelqu'un remercie ensuite ce même Manólis Panagiótou, qui est un médecin originaire du village d'Apéri et qui, pour la fête de cette année-là, a réalisé toutes les dépenses pour le repas (écoute disque 2 plage 074) :

« Μπράβο γιατρέ περήφανε μ' αυτή τη δωρεά σου
σκέπη να είν' η χάρη Του στην οικογένειά σου »

« Bravo noble médecin avec ton cadeau
que Sa grâce soit protectrice envers ta famille »

Níkos Orfanídis s'adresse quant à lui directement au saint pour lui demander protection, pour tous les pèlerins (écoute disque 2 plage 097) :

« Όσοι σε προσκυνήσασι πόψε μικροί μεγάλοι
βοήθησέ τους Άγιε να ξαναρθούνε πάλι »

« Ceux qui se sont prosternés devant toi ce soir, petits et grands
apporte-leur ta protection, Saint, pour qu'ils reviennent encore »

On n'oublie pas non plus d'évoquer les vertus prophylactiques du saint et de son eau bénite. Giánnis Antimisiáris conseille ainsi à Níkos Orfanídis, dont la belle-mère est souffrante, de repartir avec un peu d'eau bénite à son intention (écoute disque 2 plage 102) :

« Πάρε νερό 'πό το σταυρό απού 'ναιν αγιασμένο
και βοηθάει το χριστιανό και κάθε πονεμένο »

« Prends de l'eau dans la croix[207] puisqu'elle est bénite
et qu'elle aide le chrétien et chaque personne souffrante »

Minás Lentís ajoute alors (écoute disque 2 plage 103) :

[207] Le bénitier de cette église est en forme de croix.

« Ο Άγιος εί' θαυματουργός και θα τη βοηθήσει
και θα 'ρθεί οικογενειακώς για να το προσκυνήσει »

« Le Saint est thaumaturge et Il va lui venir en aide
et elle viendra en famille pour se prosterner devant Lui »

Sur ces échanges improvisés, un moment donné, quelques hommes donneront le signal pour que la danse lente commence, appelant ainsi par leur geste, les jeunes filles à venir participer enfin au *glénti*, sous le regard attentif de leur mère, tante ou grand-mère.

Une fois que les hommes ont suffisamment échangé de distiques grâce à leurs improvisations, il survient alors une accélération du tempo et la *tsampoúna* marque alors le début de la transition en jouant la mélodie de la danse *gonatistós*. En 2014, Michális Zografídis assurait le jeu de la *lýra* depuis un moment pendant les improvisations lorsqu'il a senti qu'il était temps de dynamiser la soirée en marquant le changement de danse. Il a ainsi accéléré légèrement le tempo, et tandis qu'il glissait vers l'air du *gonatistós*, Giánnis Antimisiáris préparait sa *tsampoúna*. Et juste avant de se mettre à jouer, Giánnis Antimisiáris a lancé les premiers vers chantés du chant *agapás mor' agapás*, et tandis que l'assemblée reprenait en chœur, il s'est mis à jouer. Par la suite, c'est le musicien Manólis Balaskás qui a assuré la relève du chant en tant que soliste.

Une fois le chant terminé, la musique glisse assez rapidement vers la danse rapide *páno chorós*, moment tant attendu des danseurs et qui durera toute la nuit dans le meilleur des cas.

III.3.2. Le 29 août

Le matin, sur les coups de sept heures environ, la cloche sonnée par le pope appelle à la célébration de l'office du jour pour la commémoration de la décollation du saint. Il arrive parfois, si le *glénti* a duré toute la nuit, que cet appel de cloche vienne interrompre un échange de *mantinádes* qui a repris, après la danse rapide, afin de permettre aux danseurs de se reposer. Au cours de cet office est chanté le *kontákion* de la fête, qui, en tant qu'abrégé de la fête du jour, résume la raison de la commémoration du saint :

« Η του Προδρόμου ένδοξος αποτομή, οικονομία γέγονέ τις θεϊκή, ίνα και τοις εν Άδη του Σωτήρος κηρύξη την έλευσιν. Θρηνείτω ουν Ηρωδιάς, άνομον φόνον αιτήσασα, ου νόμον γαρ τον του θεού, ου ζώντα αιώνα ηγάπησεν, αλλά επίπλαστον πρόσκαιρον. »

« L'illustre décollation du Précurseur fut un acte dans l'œuvre du salut, puisqu'aux Enfers il annonça la venue du Sauveur. Qu'Hérodiade gémisse à présent, qui réclama ce meurtre impie, car ce n'est pas la loi de Dieu ni la vie éternelle qu'elle aima, mais les illusions qui ne durent qu'un moment. »

Vers la fin de l'office, le tropaire *apolytíkion*, déjà chanté la veille durant les vêpres, est repris. De nouveau, le pain béni est partagé et les pèlerins se préparent pour le repas du midi. Étant donné que le 29 août est un jour de jeûne obligatoire, afin de marquer le respect de la décollation de saint Jean-Baptiste, le repas partagé par les familles sera composé exclusivement de riz avec des pois chiches. Il n'est pas rare ensuite que l'on assiste de nouveau à un *glénti*, qui sera néanmoins plus court que la veille quant à sa durée. Puis les familles se préparent et quittent le site de Vroukoúnta, pour se rendre à Avlóna.

C'est donc à Avlóna, en début de soirée, lorsque le soleil a décliné à l'horizon, que se tient encore une fois un *glénti*. Comme il n'y a pas d'office religieux ce soir-là, ni de repas à partager en commun, ce *glénti* commence en général avec le chant *syrmatikó* accompagné d'instruments, voire, dans certains cas, directement avec des distiques improvisés.

Giánnis Antimisiáris rappelle ainsi le caractère protecteur du saint, pour lequel on n'hésite pas à passer une nuit entière à faire la fête pour l'honorer (écoute disque 2 plage 112) :

« Προσέχει μας ο Άγιος, γι' αυτό και το τιμούμε
εις τη Βρουκούντα μια βραδιά στο χρόνο ξενυχθούμε »

« Le saint nous protège et c'est pour cela aussi que nous l'honorons
à Vroukoúnta une soirée dans l'année nous passons une nuit blanche »

Níkos Polítis pense aussi à ceux qui sont loin de l'île et il souhaite que le saint les protège aussi, même s'ils n'ont pas pu être présents (écoute disque 2 plage 113) :

« Κι εγώ θέλαν η χάρη Του μακριά να ταξιδέψει
και τους ξενητεμένους μας σ' όλους να προστατεύει »

« Moi aussi je souhaiterais que Sa grâce voyage loin
et que nos exilés, il les protège tous »

L'absence de plusieurs personnes qui vivent à l'étranger est toujours ressentie avec douleur et nostalgie. Et souvent, comme le fait Giánnis Katiniáris, on demande au saint qu'il les fasse venir (écoute disque 2 plage 115) :

« Ντόπιους και ξενοχωριανούς, Άγιε μου έβλεπέ τους
κι αυτοί μας λείπουσι σύντομα έφερέ τους »

« Les personnes de chez nous et celles des autres villages, mon Saint, regarde-les
et ceux qui nous manquent fais-les venir »

Parfois, il s'agit simplement de demander protection pour les pèlerins qui sont venus, afin qu'ils puissent toujours le faire, car faute de participants, le *glénti* ne peut avoir lieu. Minás Lentís chante ainsi (écoute disque 2 plage 116) :

« Να βοηθάεις Άγιε κάθε προσκυνητή σου
και κάθε χρόνο φέρνε τους για να 'ναι στη γιορτή σου »

« Apporte protection, Saint, à chacun de tes pèlerins
et chaque année fais-les venir pour qu'ils soient présents à ta fête »

Mais les intercessions auprès du saint ne sont pas réalisées à la seule destination des Olympiotes, de leurs amis et familles ou de ceux qui sont venus faire le pèlerinage. Les Olympiotes, même si certains n'ont jamais quitté leur île, ont une pensée également pour le monde, tel Giánnis Antimisiáris, qui chante (écoute disque 2 plage 118) :

« Εγώ θα πω στον Άγιο που χρόνια με γνωρίζει
μόνον υγεία και χαρά στο κόσμο να σκορπίζει »

« Moi je vais dire au Saint qui me connaît depuis des années
qu'il répande dans le monde seulement la santé et la joie »

Comme lors des autres *glénti*, la danse lente débute à un moment donné, tandis que les improvisations continuent. Quelques heures plus tard, la *tsampoúna* entrera en scène, marquant ainsi le tournant dans la fête et le passage à la danse rapide, après une transition avec un chant *gonatistós*, lequel est dansé également. Certaines années, il arrive que ce premier *glénti* à Avlóna ne dure pas toute la nuit, et cela dépend essentiellement du nombre de personnes présentes pour danser, puisque les musiciens se doivent de garder leur entrain si les danseurs souhaitent poursuivre la soirée.

III.3.3. Le 30 août

Le lendemain de la première soirée passée à Avlóna, chacun se repose un peu afin d'être de nouveau en pleine forme pour le soir. En effet, de la même façon qu'un *glénti* s'est tenu le 29 août à Avlóna, il y a aussi une fête, sans office religieux, le 30 août à Avlóna. Celle-ci commence en début de soirée et se déroule de la même façon que la veille. La seule différence que l'on peut noter, outre le fait que tous les participants ne sont pas forcément les mêmes que la veille, c'est que les thèmes développés dans l'improvisation de distiques ne sont plus vraiment les mêmes. En effet, les soirées passées à Avlóna sont également l'occasion de pouvoir commenter la fête qui s'est déroulée à Vroukoúnta. Giánnis Antimisiáris ne manque pas de le faire, tout en évoquant aussi la question de l'exil (écoute disque 2 plage 131) :

« Όμορφη ήτο πάντοτε, Άγιε μου, η γιορτή σου
βοήθα τω να ξαναρθούν οι ξένοι οι δικοί σου »

« Comme toujours, mon Saint, ta fête était belle
apporte-leur ta protection pour qu'ils reviennent, tes étrangers »

Minás Lentís mentionne également le caractère exceptionnel de la fête organisée en l'honneur du saint (écoute disque 2 plage 134) :

« Ξεχωριστή 'ναιν η γιορτή πάντα στον Άη Γιάννη
Να μας χαρίζει την υγειά κι όποιος πονεί να γιάνει »

« La fête est toujours exceptionnelle pour saint Jean
qu'il nous offre la santé et que quiconque souffre soit guéri »

Un jeune homme du village voisin de Spóa, qui est venu, lui aussi, à ce pèlerinage pour honorer le saint, évoque plutôt l'accès difficile au lieu (écoute disque 2 plage 141) :

« Άγιε πού 'σαι δύσκολος μόνο στη πρόσβασή σου
και χάριζε την εύνοια κάθε προσκυνητή σου »

« Saint, toi qui est difficile seulement dans ton approche
offre tes faveurs à chacun de tes pèlerins »

Et Giánnis Antimisiáris ne manque pas d'ajouter une précision, tout en intercédant en faveur de ce jeune homme (écoute disque 2 plage 142) :

« Δύσκολος είν' ο Άγιος μ' έχει μεγάλη χάρη
κι ας βοηθά τη νιότη σου του Γιώργου παλληκάρη »

« Le Saint est difficile, mais il a une immense grâce
qu'il protège ta jeunesse, vaillant fils de Giórgos »

L'été est également la période où d'autres réjouissances peuvent avoir lieu, comme des mariages. Cette même année, un mariage avait justement été célébré dans le courant du mois d'août et, ce soir-là à Avlóna, les familles respectives des mariés étaient présentes. L'une d'entre elles avait préparé un repas, afin de l'offrir à tous les participants au *glénti* de la soirée. Giánnis Antimisiáris profite donc des distiques pour exprimer ses remerciements, et en même temps, souhaiter les vœux consacrés en cas de mariage (écoute disque 2 plage 150) :

« Αποφανεύγεις τη γιορτή με τα μαζιρικά σου
και να 'ν' η ώρα η καλή Γιάννη στη κοπελιά σου »

« Tu honores la fête avec tes riches mets festifs
et tous mes vœux de mariage, Giánnis, pour ta fille »

L'improvisation de distiques se poursuit tant que l'inspiration et l'envie d'échanger en chantant sont présentes. La danse lente, comme à son habitude, débute toujours lorsque les distiques sont chantés, et c'est à ce moment-là que les jeunes filles éveillent toute leur attention, sous l'œil protecteur des femmes de la famille, qui commentent la fête en même temps. Les musiciens savent, comme toujours, à quel moment il est nécessaire que la *tsampoúna* se mette à jouer la musique de la danse *gonatistós*, tandis que les hommes se détendent en chantant à pleine voix un des chants interprété sur cette danse. La soirée se terminera sur l'exécution de la danse rapide, laquelle, ainsi que je l'ai déjà expliqué, dure tant qu'il se trouve des danseurs pour danser.

Cette seconde soirée à Avlóna, étape intermédiaire entre Ólympos et Vroukoúnta, marque ainsi la fin des festivités qui sont consacrées à la mémoire de la décollation de saint Jean-Baptiste le Précurseur.

Chapitre IV : Entre céleste et terrestre, le rapport au temps et à l'espace

IV.1. La spatialisation

Dans les trois fêtes d'Ólympos que je viens de décrire, comme dans de nombreuses fêtes ou rites, la question de l'élément spatial est primordiale. Cette spatialité se présente sous différents aspects. En effet, il est possible de s'interroger, dans un premier temps, sur le fait que le village d'Ólympos reste le lieu de prédilection pour assister à la célébration de ces fêtes, alors que certaines d'entre elles sont célébrées également ailleurs et notamment dans les lieux d'émigration de la communauté olympiote. Dans un second temps, la spatialité s'exprime dans la disposition qui est observée lors des *gléntia*, quel que soit le lieu où ils se déroulent, et ce dispositif presque scénique renvoie au village lui-même.

IV.1.1. Un village propice à la mobilité

Depuis très longtemps, le village d'Ólympos constitue une terre d'émigration, essentiellement pour les hommes. Cependant, il n'existe pas qu'un seul type d'émigration, mais plusieurs, qui sont directement liés aux différentes raisons qui incitent, voire qui obligent les hommes à émigrer et à quitter leur village d'origine de manière définitive ou non.

La première émigration dont on peut parler est une émigration qui s'inscrit dans la durée. Cette émigration est due essentiellement au système de parenté particulier qui est appliqué dans le village et qui fait partie intégrante du droit coutumier. Cette émigration concerne de ce fait exclusivement les jeunes hommes qui sont des cadets de familles, et qui se trouvent, pour la plupart, dans l'obligation d'émigrer. En effet, ainsi que je l'ai expliqué dans l'introduction, le système de parenté en vigueur à Ólympos se base sur une distinction entre les lignées masculines et féminines, et le patrimoine ancestral d'une lignée se transmet uniquement au sein de cette lignée. Les hommes transmettent donc le patrimoine reçu de leur père à leur descendance masculine, tandis que les femmes transmettent celui qui provient de leur mère, à leur descendance féminine.

Ce principe de transmission en lignée s'accompagne également d'un autre phénomène encore plus restrictif. Car ce sont, en effet, uniquement les aînés des enfants de chaque sexe qui recevront le patrimoine de leurs parents, au moment de leur mariage. De ce fait, seuls les aînés garçons et filles des familles étaient autorisés à se marier, avec d'autres aînés bien évidemment. Les filles cadettes ne représentaient en soi aucun problème, puisqu'elles entraient généralement au service de leur sœur aînée, afin de cultiver les champs hérités et d'accomplir un certain nombre de travaux domestiques. Elles constituent ainsi une main d'œuvre peu coûteuse et intéressante. Cependant, elles pouvaient être envoyées ailleurs pour travailler et rapporter ainsi des denrées alimentaires ou de l'argent :

> « Dans les familles qui possédaient peu de terres, les parents ou les aînés envoyaient les cadettes travailler comme ouvrières agricoles chez les parents plus aisés. On les envoyait aussi travailler comme domestiques dans les villages (Aperi, Pigadia…) ou les îles proches (Symi, Xalki)[208]. »

La situation des cadets était plus délicate car ce sont les femmes qui travaillent principalement dans les champs. Il fallait donc qu'ils apprennent un métier et qu'ils trouvent du travail, mais en dehors du village. Seuls quelques-uns des fils cadets étaient autorisés à demeurer au village pour le bon fonctionnement de la communauté, selon le métier qu'ils connaissaient – maçon, menuisier, forgeron, etc. – tandis que les autres étaient contraints d'émigrer. Ils trouvaient du travail essentiellement en tant que maçon, marin ou encore ouvrier agricole. La seule chance pour les cadets et les cadettes d'échapper à une émigration forcée était, pour les hommes, d'avoir des talents de musicien et pour les femmes, d'être belle, ainsi que le rappelle Liliane de Toledo :

> « Seuls ceux doués de qualités exceptionnelles (beauté pour les filles, talents de musicien ou de danseur pour les garçons) pouvaient espérer échapper à la règle[209]. »

Les destinations de ces cadets de famille étaient assez variées. Certains d'entre eux n'allaient pas trop loin et trouvaient du travail dans les îles voisines de Kásos, de la Crète ou encore de Rhodes. Certains partaient également travailler en Asie mineure, durant la période où celle-ci faisait partie de l'Empire ottoman. D'autres cadets partaient pour des destinations plus lointaines, comme en Égypte, au Maroc ou au Soudan, et ces destinations ont été privilé-

[208] Bernard Vernier, *op. cit.*, p. 60-61.
[209] Liliane de Toledo, *D'Olympos à Baltimore. De la Grèce ancienne au Nouveau Monde : le périple d'une communauté*, Schaffhausen : Éditions Stemmle, 1991, p. 96.

giées au moment où l'on assistait à l'augmentation des impôts ottomans, puis à la prise du Dodécanèse par les Italiens en 1912 et, par la suite, une autre destination a été les États-Unis. En effet, Bernard Vernier rapporte que les changements de destination d'émigration des habitants de l'île ont un lien avec la dégradation de la situation fiscale et politique :

> « C'est au tournant du siècle en tout cas, dans un contexte d'intégration de l'île dans l'économie monétaire et de forte expansion démographique commune à tout le Dodécanèse, que certains villageois commencent à délaisser les circuits habituels pour se faire embaucher comme main-d'œuvre à l'étranger, sur les chantiers de construction de routes, de ponts ou de chemins de fer. Ce passage d'une émigration vers les îles proches ou la côte turque, à une émigration vers l'Égypte, mais aussi la Perse, le Maroc, les États-Unis, et parfois même la Chine, s'accélère en 1912, avec l'occupation italienne qui ferme les frontières turques aux migrants saisonniers […][210]. »

À côté de cette émigration définitive, qui s'inscrit dans la durée, et qui concerne un échantillon particulier de la population d'Ólympos, il y a également une émigration saisonnière, qui dure seulement quelques mois, mais qui est récurrente. Cette émigration concerne potentiellement tous les hommes, en particulier les pères de famille, qui partaient travailler afin de gagner de l'argent, durant une période s'étendant de mars à octobre environ. Les destinations de ces travailleurs saisonniers étaient essentiellement les îles voisines, ainsi que l'Asie mineure – jusqu'en 1912, bien sûr –, qui avaient notamment besoin de main d'œuvre agricole.

L'argent que les hommes gagnaient en travaillant ainsi ne servait pas pour les dépenses de la vie quotidienne puisque le village – lequel vivait en autarcie – fonctionnait grâce à un système d'échanges, tant de services que de denrées alimentaires. Il n'y avait donc pas de nécessité que l'argent y circule, mais celui que les hommes obtenaient servait à acheter des objets – comme par exemple des assiettes décorées – qui venaient augmenter le patrimoine, ou encore des pièces d'or qui étaient ajoutées à la *kolláïna*, le précieux collier de la lignée féminine que les jeunes filles aînées de famille riches reçoivent en dot et portent avec leur costume, notamment les jours de fête. Par la suite, l'argent gagné ainsi a servi également à l'achat d'appartement à Pigádia, le chef-lieu de l'île, ou au Pirée.

Vers les années 1950 apparaît un troisième phénomène d'émigration, qui concerne même les fils aînés des familles car « c'était le seul moyen pour eux de ne pas se laisser dis-

[210] Bernard Vernier, *op. cit.*, p. 156-157.

tancer socialement[211] ». En effet, autour de cette période, certains cadets de famille, qui s'étaient enrichis en travaillant à l'étranger, décident de revenir au village et chamboulent quelque peu l'ordre social qui y règne. De fait, grâce à leur argent qu'ils font valoir face à la valeur des terres, ils arrivent socialement à se faire une place au sein de la communauté, et ils peuvent notamment épouser des filles aînées de famille dont la terre ancestrale se trouvait dévaluée. De nombreux hommes, surtout parmi les aînés, ont été influencés et ont alors décidé d'émigrer eux aussi, dans l'intention de faire fortune. La plupart sont ainsi partis pour les États-Unis ou le Canada, tandis que certains tentaient leur chance en Australie. Même des hommes qui avaient déjà fondé une famille à Ólympos ont quitté le village pour aller s'installer à l'étranger. Dans un premier temps, ils laissaient leurs épouses au village, de même que leurs enfants s'ils en avaient, tout comme ce qui se pratiquait durant les migrations saisonnières. Par la suite, les hommes ont commencé petit à petit à faire venir leurs épouses et leurs enfants. Aujourd'hui, la plus grande partie des Olympiotes émigrés se trouvent aux États-Unis, comme le précise un Olympiote :

> « I have to say that maybe fifty per cent of the people who come from Olympos are naturalized American citizens. And we have a considerable number of new people, children, born in the United States. So the American citizenship is very common in the village today[212]. »

> « Je dois dire que probablement cinquante pour cent des personnes originaires d'Olympos sont naturalisées citoyens américains. Et nous avons un nombre considérable de nouvelles personnes, des enfants, qui sont nés aux États-Unis. Donc la nationalité américaine est quelque chose de très commun dans le village aujourd'hui. »

Appartenant à une terre de mobilité, propice à l'émigration, il n'est de ce fait pas étonnant qu'il s'agisse d'un thème très récurrent dans l'improvisation des distiques chantés. Je rappelle ici qu'il existe même un des airs servant pour l'improvisation poétique chantée qui mentionne, dans l'appellation qu'on lui donne, la notion de migration. Il s'agit du *skopós tou fevgoú* (σκοπός του φευγού), autrement dit « air de celui qui s'en va ». Il sert de manière spécifique à l'improvisation de distiques au moment où les villageois accompagnent en marchant, et en musique, celui qui va quitter le village.

---

[211] *Ibid.*, p. 162.

[212] Propos extrait du documentaire *Giannis et les autres* de Francesca Bartellini, Co-édition Les films du village/Mezzo/ET1, 2002.

Dans les distiques qui ont pour thème l'émigration, on exprime facilement la douleur du départ, la nostalgie du village, la lassitude de vivre en émigration ou encore les regrets et la peine de voir le village se dépeupler. Ainsi, par exemple, Michális Zografídis évoque cette lassitude de l'émigration et du long trajet en mer, en avril 2014 (écoute disque 1 plage 091) :

« Κουράστηκες στη ξενιτιά περιουσία ανάξια
και σκάφη εις τις θάλασσες μεσ' στη κακιά μονάξια »

« Tu es las, en exil, de la richesse dépourvue d'intérêt
et des bateaux sur la mer dans une infâme solitude »

En avril 2015, Giánnis Balaskás se désole, lui, du dépeuplement du village qui s'accentue avec l'émigration (écoute disque 1 plage 101) :

« Εγώ χολιώ που η Όλυμπος επόμεινε μονάχη
τις το περίμενε ποτέ τέτοια κατάντια νά 'χει »

« Moi je me désole qu'Ólympos soit restée toute seule
qui pourrait s'attendre qu'elle soit dans une situation aussi affligeante »

Le jeune Andréas Chirákis, touché lui aussi par le propos de Giánnis, lui répond en disant (écoute disque 1 plage 102) :

« Δεν το περίμενε κανείς η Όλυμπος να σβήσει
αφού δεν έρχεται κανείς μόνιμα για να ζήσει »

« Personne ne s'attendait à ce qu'Ólympos s'éteigne
puisque personne ne vient pour y vivre durablement »

Giórgos Fourtínas, qui est revenu depuis plusieurs années d'une émigration aux États-Unis où il ne supportait plus de vivre, ajoute une *mantináda* comme pour donner une explication à cette désertification du village (écoute disque 1 plage 103) :

« Φαίνεται είναι δύσκολο του τόπου το σεφέρι
οι χωριανοί διαλέξασι της ξενιτιάς τα μέρη »

« Il semble qu'il est difficile le voyage qui mène au village
les villageois ont choisi [de rester dans] les lieux de l'exil »

Dans le fond, cette question de la migration se retrouve à une autre échelle également, à l'intérieur même du village, et l'on pourrait sans doute parler plus justement de mobilité

dans ce cas. En effet, les hommes qui se marient sont contraints, par le respect du droit coutumier local en vigueur dans le village, à une mobilité interne, dans le sens où ce sont les hommes qui quittent le domicile parental pour aller vivre dans la maison de la jeune femme qu'ils épousent. Cette mobilité masculine s'inscrit bien évidemment dans la durée, puisque le couple demeurera dans cette maison jusqu'à ce que leur fille aînée se marie, et hérite de la maison qu'elle occupera à son tour avec son époux.

Il est possible de prendre en compte une autre mobilité interne au village, et qui concerne tant les hommes que les femmes. Il s'agit d'une mobilité de travail journalière, voire d'une durée de trois ou quatre jours, surtout à certaines périodes. Ainsi, les habitants de la communauté se déplacent vers la localité d'Avlóna, ou sur l'îlot de Saría, pour la culture des champs de céréales ou des oliviers, se rendent à Diafáni pour partir en mer pêcher, ou bien encore vont dans les collines et montagnes environnantes, mais qui font partie du territoire d'Ólympos, pour l'élevage des bêtes ou encore la production de miel.

Même si la mobilité, et surtout la migration qui entraînent les habitants d'Ólympos loin de leur village, sont profondément ancrée dans l'histoire et la vie du village, les émigrés restent particulièrement attachés au territoire qui les a vus naître. Par ailleurs, même les enfants des émigrés, qui sont nés et grandissent à l'étranger, montrent un attachement similaire pour le village, attachement qui leur est transmis, même de façon indirecte, autrement dit grâce à l'imprégnation, par leurs parents.

En quoi consiste donc cet attachement, et comment se manifeste-t-il ?

IV.1.2. Le retour des émigrés et l'attachement au village

Dans un premier temps, il est possible de constater que l'attachement des personnes issues de la communauté d'Ólympos à leur village d'origine passe par la reproduction des coutumes dont ils sont fiers, ainsi que des habitudes de vie à l'étranger, autant que possible. En effet, quelle que soit la destination de l'émigration – Rhodes, Le Pirée ou encore Baltimore dans l'état du Maryland aux États-Unis – les personnes appartenant à la communauté d'Ólympos se regroupent en général dans un même quartier de la ville et reconstituent en quelque

sorte, par le regroupement de leurs nouvelles habitations, une situation de « village », comme le précise une femme originaire d'Ólympos :

> « In Astoria, in New York, in Baltimore, they have a small village there. And they dance like here and they do everything like in Olympos[213]. »
>
> « À Astoria, à New York, à Baltimore, ils ont un petit village là-bas. Et ils dansent comme ici et ils font tout comme à Ólympos. »

Ce phénomène est bien évidemment très courant au sein des groupes de population qui émigrent, et qui se rassemblent autour de traditions qu'ils avaient dans leur contrée d'origine. Denys Cuche donne l'exemple des paysans portugais immigrés en région parisienne qui ont un « très fort attachement aux traditions originelles », et pour commenter le fait qu'ils font venir des légumes cultivés au Portugal afin de cuisiner les plats traditionnels, il ajoute :

> « On reconnaît là un symbole fort d'attachement à la terre nourricière originelle, caractéristique des sociétés paysannes. De telles pratiques ne suffisent pas, cependant, à assurer la continuité culturelle. Les pratiques traditionnelles se trouvent, progressivement, de plus en plus décontextualisées ; elles perdent le caractère fonctionnel qu'elles avaient dans l'ensemble culturel initial. […] Toutefois, ces pratiques ne sont pas insignifiantes. Elles manifestent la volonté de conserver un lien avec ceux qui sont restés au village, au pays. Elles entendent apporter la preuve d'une fidélité à ceux de là-bas […][214]. »

Ce phénomène d'envoi de denrées alimentaires en provenance du village d'origine fonctionne également pour les Olympiotes, qui n'hésitent pas à faire transporter par ferry des artichauts, des chèvres ou encore des petits pains secs qui se conservent très longtemps.

Par ailleurs, les femmes – qui, à Ólympos, sont toujours vêtues avec le costume traditionnel, non pas pour donner une image folklorique, ni seulement au moment des fêtes du village, mais au quotidien, même pour les travaux dans les champs, puisqu'il s'agit de leur vêtement de tous les jours – persistent, à l'étranger, à porter ces vêtements et coiffes traditionnels. Même à Baltimore, les femmes conduisent leur voiture ou bien vont faire leurs courses en costume, élément qui valorise la femme Olympiote.

Il faut souligner toutefois qu'aujourd'hui les plus jeunes générations s'éloignent de cette tradition et ne porte plus le costume que pour certaines occasions et festivités. Cela est

---

[213] *Ibid.*.

[214] Denys Cuche, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris : La découverte, coll. « Grands Repères », 4e édition, 2010 (1996), p. 137.

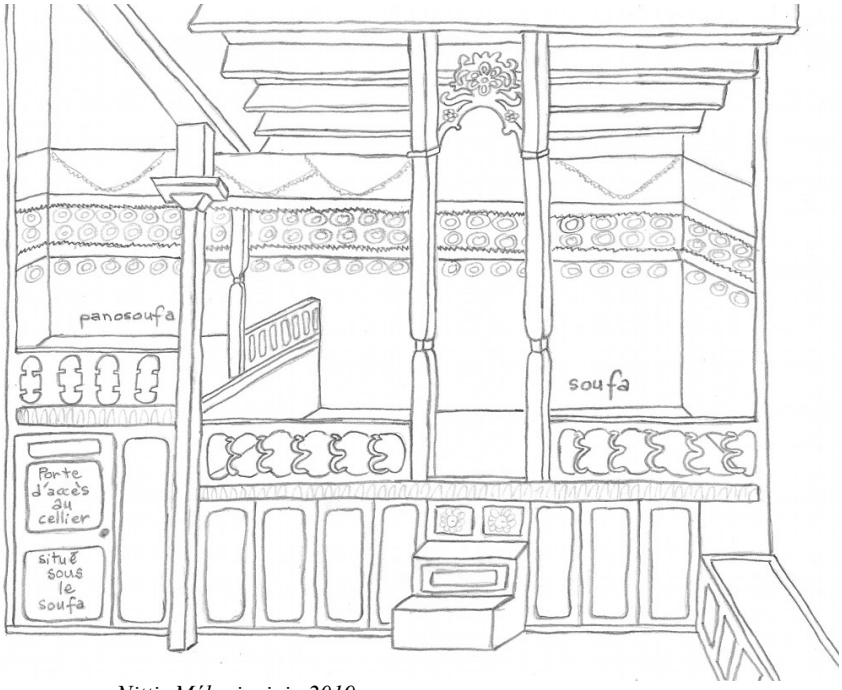
également une réalité dans le village d'origine Ólympos, où les plus jeunes générations ne portent plus le vêtement traditionnel au quotidien. Cela concerne en particulier les jeunes femmes qui font des études, ou celles qui ont trouvé un emploi et qui travaillent grâce aux études qu'elles ont faites, ou encore des jeunes femmes qui tiennent une taverne au moment de la période touristique.

En revanche, de nombreuses femmes continuent à cuisiner les plats qui se préparent à Ólympos, et en particulier les pâtes artisanales ou encore le pain. Ce dernier n'est cependant pas aussi goûteux que celui du village, car à l'étranger, il est confectionné avec de la farine industrielle. C'est d'ailleurs un détail qui, semble-t-il, a décidé une personne originaire d'Ólympos à retourner définitivement dans son village. Níkos Filippákis raconte ainsi, qu'outre la vie stressante qu'il menait aux États-Unis en tant que gérant d'une boutique de restauration rapide, il lui manquait par-dessus tout le bon goût du pain que sa mère fabriquait avec la farine du village lorsqu'ils y étaient, alors qu'aux États-Unis, elle n'avait pas la possibilité d'en avoir. Il est donc retourné au village avec sa mère, veuve, et il s'est marié à Ólympos, peu de temps après son arrivée. Il est l'un des tenanciers de café du village, où il vit avec sa famille loin de l'agitation stressante d'une grande ville.

De la même manière, les Olympiotes montrent le caractère symbolique que la maison olympiote occupe au sein de leur communauté en recréant l'univers privé olympiote dans les maisons des lieux d'émigration[215]. En effet, la maison olympiote est caractérisée par la présence d'un *soufás* (ο σουφάς), qui est à la fois l'endroit où dort toute la famille, mais aussi qui constitue un lieu de stockage des denrées alimentaires.

[215] Au sujet de ce caractère symbolique de la maison olympiote, je renvoie à l'article de Renée Hirschon, « Bourdieu in Olympos : The Symbolic Character of the Karpathiko House », dans *Κάρπαθος και λαογραφία. Πρακτικά Γ' Διεθνούς Συνεδρίου Καρπαθιακής Λαογραφίας (Κάρπαθος, 21-26 Μαρτίου 2006)* [Karpathos et Folklore. Actes du 3e Congrès International sur le Folklore Karpathiote (Karpathos, 21-26 mars 2006)], Athènes : Académie d'Athènes, 2008, p. 565-579.

Fig. 100 : Schéma de l'intérieur d'une maison avec le *soufás*



Nittis Mélanie, juin 2019

Ce *soufás*, véritable ouvrage d'art en bois sculpté, n'est pas présent dans les maisons à l'étranger, mais en revanche, toute la décoration intérieure, laquelle comporte des photographies, des assiettes décoratives, des tissus brodés ou encore l'icône protectrice familiale, côtoie le mobilier moderne et la télévision. Ainsi, à Baltimore par exemple, de l'extérieur, rien ne laisse à penser qu'il s'agisse d'une maison olympiote, mais dès qu'on franchit le seuil, il est évident que les personnes qui y habitent sont originaires d'Ólympos :

> « Olymbos' home interiors make important statements about the identity of their residents as well as the way they want others to perceive them. […] In Baltimore's Highlandtown, while signs of Greek and Greek-American culture are evident in storefront, streets, and front porches, the distinctive Olymbos presence cannot be delected in public spaces, outside homes. Yet, once inside an Olymbos household, its statements of Olymbos identity and aesthetics are immediately apparent to an Olymbitis or to one familiar with Olymbos' culture, distinguishing it from other Greek-American or ethnic Baltimore homes. Individual objects, but mainly their aesthetic arrangement and the meaning their owners attach to them, encapsulate the experience of Olymbites in Baltimore and mark tangibly their existence in the City[216]. »

> « Les intérieurs des maisons olympiotes font passer d'importants messages par rapport à l'identité de leurs résidents, tout autant que sur la manière dont ils ont envie que les autres les perçoivent. […] Dans le quartier de Highlandtown à Balti-

[216] Anna Caraveli, *Scattered in foreign lands : a Greek village in Baltimore*, *op. cit.*, p. 20.

more, bien que des signes de la culture grecque et greco-américaine soient évidents sur les devantures des magasins, dans les rues, et les porches, une présence olympiote distincte ne peut pas être décelée dans les espaces publics, à l'extérieur des maisons. Cependant, une fois à l'intérieur d'une propriété olympiote, les marques de l'identité et de l'esthétique olympiote sont immédiatement apparentes pour un Olympiote ou pour quelqu'un qui est familier avec la culture olympiote, la distinguant des autres maisons greco-américaines ou typiques de Baltimore. Des objets individuels, mais surtout leur disposition esthétique et la signification que leurs propriétaires leur attachent, résument l'expérience des Olympiotes à Baltimore et marquent manifestement leur existence dans la Ville. »

Outre les habitudes vestimentaires, culinaires et de décoration intérieure que les Olympiotes ont emmenées avec eux à l'étranger, il leur arrive très souvent de célébrer des mariages ou des baptêmes à la manière traditionnelle, comme s'ils étaient au village. La pratique de la musique est donc également présente à l'étranger et le *glénti* se réalise de la même façon qu'au village, autant que cela est possible. Cependant, il n'est pas rare de voir des habitudes urbaines, étrangères à leurs traditions, s'insérer dans leurs coutumes villageoises.

Ainsi, à Baltimore, aux États-Unis, certains réalisent même deux mariages l'un après l'autre, ou plutôt un mariage en trois temps, avec la cérémonie religieuse puis deux fêtes séparées : la première à l'occidentale – avec comme caractéristique la traditionnelle robe blanche de la mariée – et à laquelle assistent en général tous les amis et connaissances américains ou greco-américains, mais non originaires de Kárpathos, et la seconde fête à la manière traditionnelle – avec le costume traditionnel ainsi que les musiques, les chants et les danses qui entrent dans le répertoire du mariage – et à laquelle participent principalement les personnes originaires d'Ólympos ou de Kárpathos. La photographe Liliane de Toledo évoque ce mariage en plusieurs parties, dont elle a eu l'occasion de réaliser de belles photographies :

« Les fêtes se sont aussi transformées avec l'adjonction des habitudes urbaines dans le rituel villageois. Ce mélange est très frappant dans la célébration des mariages qui, à Baltimore, comporte plusieurs étapes. Tout d'abord une cérémonie à l'église orthodoxe où la mariée est habillée en blanc, suivie de festivités à l'américaine dans un restaurant connu, avec banquet, énorme gâteau, animation et orchestre à la mode. Bien après minuit, les invités n'appartenant pas à la communauté d'Olympos rentrent chez eux. C'est alors que la mariée, sa "cumbara" (la jeune fille qui est son témoin) et les femmes de sa parenté vont revêtir les costumes d'Olympos. Pendant ce temps, les convives et les musiciens s'installent dans le local du club olympiote où un nouveau repas comprenant tous les mets typiques leur est servi. Le "glendi" commence avec l'échange de "mantinades" pour se terminer, tard le lendemain, avec la danse de Karpathos. Cette deuxième partie

de la noce, qui est une fête à part entière, se déroule selon le protocole ancestral[217]. »

Anna Caraveli fait le même constat lorsqu'elle raconte succinctement le déroulement du mariage de Pópi Sofílla, fille d'un grand *meraklís* et sœur d'un excellent joueur de *lýra*, qui a eu lieu en 1980 à Baltimore, et auquel elle a assisté :

> « The marriage was arranged, as are traditional Karpathiot marriages, and the groom was from Olymbos. The three part festivities began with a church ceremony where the bride was dressed in white (as opposed to the embroidered dresses worn by brides in Olymbos), an organ accompanied the priest (an instrument foreign to the Byzantine musical tradition), and the bride and groom were flanked by attendants in the American fashion. The wedding ceremony, in short, was dominated by elements of an American Protestant ceremony through it took place in an Orthodox church. Following the ceremony, a reception was held at the Holiday Inn. An American-style banquet was set out while a Greek-American band played a melange of popular tunes. […] The guests included Karpathiots from Olymbos and other island villages (the latter usually absent from Olymbos-style *glendia*), others Greeks, and some Americans. […] At 3:00 a.m. these festivities ended, and most of the guests went home. At this point, the Olymbos community gathered at the Olymbos clubhouse where preparations for an entirely new wedding celebration were evident as if the first one hand not taken place. One of the clearest signs of this was the serving of a complete second dinner (though a banquet had been served at the Holiday Inn) consisted only of regional dishes usually served at wedding *glendia*. Change of costume from Western to Karpathiot (on the part of several women), realignment of social roles, with the *meraklides* occupying positions of honor, and the establishment of a new social hierarchy (indicated in part by the seating arrangement), and finally a different mode of communication –in stylized sung couplets– were the signs of identity switch[218]. »
>
> « Le mariage était arrangé, comme le sont les mariages traditionnels karpathiotes, et le marié était originaire d'Ólympos. Les festivités en trois parties ont débuté par une cérémonie religieuse où la mariée était habillée en blanc (à l'opposé des robes brodées portées par les mariées à Ólympos), un orgue accompagnait le prêtre (un instrument étranger à la tradition musicale byzantine), et la mariée et le marié étaient accompagnés de témoins dans le style américain. La cérémonie de mariage, en bref, était dominée par des éléments d'une cérémonie protestante américaine alors qu'elle avait lieu telle qu'elle se déroule dans une église orthodoxe. Après la cérémonie, une réception a été tenue à la salle des fêtes de l'hôtel Holiday Inn. Un repas à la manière américaine a été servi, pendant qu'un orchestre gréco-américain jouait un mélange d'airs populaires. […] Les invités comprenaient des Karpathiotes d'Ólympos mais aussi d'autres villages (ces derniers sont généralement absents des *gléntia* dans le style d'Ólympos), d'autres Grecs et quelques Américains. […] À trois heures du matin ces festivités prirent fin, et la plupart des invités rentrèrent chez eux. À ce moment, la communauté d'Ólympos

[217] Liliane de Toledo, *op. cit.*, p. 101.
[218] Anna Caraveli, *Scattered in foreign lands : a Greek village in Baltimore*, *op. cit.*, p. 26-27.

s'est réunie au club olympiote, où des préparatifs pour une cérémonie de mariage entièrement nouvelle furent réalisés, comme si la première n'avait pas eu lieu. Un des signes les plus clairs de cela a été le service d'un second repas complet (bien qu'un repas ait déjà été servi à la salle de l'hôtel Holiday Inn), lequel consistait seulement en des plats traditionnels généralement servis pour les *gléntia* de mariage. Un changement des costumes occidentaux pour des costumes karpathiotes (pour la plupart des femmes), une réorganisation des rôles sociaux, avec les *meraklídes* occupant des positions d'honneur, et l'établissement d'une nouvelle hiérarchie sociale (indiquée en partie par l'arrangement des sièges), et finalement un mode différent de communication – dans des distiques chantés stylisés – étaient le signe d'un changement d'identité. »

Dans un autre document où elle évoque le même mariage, Anna Caraveli explique les raisons pour lesquelles les parents de la mariée ont tenu à réaliser un tel mariage, mêlant les traditions pendant la cérémonie religieuse, puis les séparant dans les deux fêtes qui ont suivi :

« Asked why he couldn't just have a Karpathiot wedding celebration, Mr. Sofilla responded that his social life and work involved him with the larger Greek and American communities and that he had incurred obligations he should reciprocate[219]. »

« Interrogé sur les raisons pour lesquelles il ne pouvait pas seulement organiser une cérémonie de mariage karpathiote traditionnelle, M. Sofíllas a répondu que sa vie sociale et son travail le mettaient en relation avec une grande partie des communautés grecques et américaines, et qu'il avait de ce fait contracté des faveurs qu'il devait retourner. »

En réalité, même si les personnes originaires d'Ólympos ont quitté physiquement le village, leur cœur et leur esprit y sont restés, en ce sens qu'ils se tournent toujours vers lui et qu'ils y pensent presque au quotidien. Ils font également tout ce qu'ils peuvent pour ne pas l'oublier, ni oublier les particularités dialectales de la langue, les coutumes et la musique, laquelle accompagne la plupart de ces coutumes. Il existe ainsi une relation très étroite qui est instaurée et qui se tisse entre les émigrés et leur village d'origine. Certes, cela est vrai parce que les émigrés ont forcément laissé quelqu'un de leur famille au village, mais également parce que leur amour pour leur *tópos* (ο τόπος) les habitent entièrement. Cela est clairement affirmé par les Olympiotes, et notamment ceux de Baltimore :

« Σαν Ολυμπίτες όπου κι αν βρισκόμαστε έχουμε βαθιά ριζωμένη της αγάπης μας για τον τόπο μας[220]. »

[219] Anna Caraveli, « Communities Born in Song », dans Tina Bucuvalas (dir.), *Greek Music in America*, Jackson : University Press of Mississipi, 2019, p. 210.

[220] *Voyage from Olymbos. 50 years in Baltimore/Οδοιπορικό από την Όλυμπο. 50 χρόνια στην Βαλτιμόρη*, Baltimore : Association des Olympiotes de Baltimore, 2003, p. 5.

« En tant qu'Olympiotes, où que nous nous trouvions, nous avons ancré profondément notre amour pour notre contrée. »

Le *tópos* est un concept qui est présent dans l'imaginaire grec depuis très longtemps, et qui se retrouve dans de nombreux chants populaires. Ce terme désigne tout à la fois le lieu, la patrie, le pays, la contrée ou encore le village, auxquels on est particulièrement attaché puisqu'il représente une identité. C'est en quelque sorte le lieu qui nous a vu naître et auquel on fait référence lorsque l'on veut évoquer ses origines. C'est cet attachement au *tópos* qui crée la nostalgie et le *kaïmós* (ο καημός, « la peine, le regret »), en particulier lorsqu'on est éloigné de son *tópos*. De plus, la passion que l'on éprouve pour son *tópos* est souvent ressentie comme celle que l'on peut accorder à une personne. Les métaphores qui s'y rattachent le montrent bien, comme ces propos[221] dans lesquels des Olympiotes expliquent ce que représente leur village pour eux :

« Η Όλυμπος για μένα είναι ένα κομμάτι της ζωής μου. Είναι η μισή καρδιά μου. Για να μη πω "όλη η καρδιά μου", θα πω "η μισή" για να μην υπερβάλλουμε, και άλλη μισή θα είναι η γυναίκα μου μάλλον. » (Μανώλης Σοφίλλας)

« Ólympos pour moi, c'est un morceau de ma vie. C'est la moitié de mon cœur. Pour ne pas dire "mon cœur entier", je dirai "la moitié" afin de ne pas exagérer, et l'autre moitié ce serait plutôt ma femme. » (Manólis Sofíllas)

« Η Όλυμπος για μένα είναι η ζωή μου όλη. » (Γιάννης Πρεάρης)

« Ólympos pour moi, c'est toute ma vie. » (Giánnis Preáris)

« Η ζωή μου είναι η Όλυμπος. Δεν θα την αλλάζω με τίποτα. Πήγα Αμερική, πήγα Ευρώπη, όλη την Ελλάδα τριγύρισα. Σαν την Όλυμπο δε μου αρέσει πουθενά. » (Μιχάλης Ζωγραφίδης)

« Ma vie, c'est Ólympos. Je ne la changerai pour rien d'autre. Je suis allé en Amérique, je suis allé en Europe, j'ai parcouru toute la Grèce. Nulle part ailleurs ne me plaît autant qu'Ólympos. » (Michális Zografídis)

À travers ces différents propos d'Olympiotes, il est possible de se rendre compte que ce village d'Ólympos a une importance capitale pour eux : le village est synonyme de leur vie et ils le portent dans leurs cœurs, où qu'ils se trouvent.

[221] Ces propos sont extraits du documentaire *Giannis et les autres* de Francesca Bartellini, o*p. cit.*.

Cet amour du *tópos* poussent ainsi les émigrés à revenir régulièrement à Ólympos, à manifester et à rappeler ainsi leur attachement au village, comme s'ils avaient une dette envers lui. Cela apparaît également à travers les *mantinádes* que les hommes improvisent lors du *glénti*. En avril 2014, par exemple, Vasílis Balaskás, qui vit à Ólympos et un de ses frères, Gián nis, qui, lui, vit à Rhodes, ont échangé sur cette thématique pendant que Giánnis jouait de la *lýra* (écoute disque 1 plages 075, 076, 077 et 078) :

« Έκαμα το το έθιμο με τα κονίσματά μας
και θέλω κι η Ανάστασις να 'ναι βοήθειά μας » (Γιάννης Μπαλασκάς)

« Je l'ai suivie la coutume avec nos icônes
et je souhaite que la Résurrection nous apporte protection » (Giánnis Balaskás)

« Κάμνεις το το καθήκο σου κι έρχεσαι κάθε χρόνο
παρακαλώ τη Παναγιά καλά να σ' έχει μόνο » (Βασίλης Μπαλασκάς)

« Tu le fais ton devoir et tu viens chaque année
je prie la Vierge qu'elle te garde en bonne santé » (Vasílis Balaskás)

« Όμορφα επεράσαμε και θε να τα θυμούμαι
χρόνια πολλά μα και καλά στους χωριανούς να πούμε » (Γιάννης Μπαλασκάς)

« Nous avons passé un bon moment et je souhaite m'en souvenir
de nombreuses années mais bonnes aussi, nous pouvons souhaiter aux villageois » (Gián nis Balaskás)

« Κάμνω το το καθήκο μου κι έρχομαι κάθε χρόνο
κι αν αγαπάω την Όλυμπο εγώ το ξεύρω μόνο » (Γιάννης Μπαλασκάς)

« Je le fais mon devoir et je viens chaque année
moi je sais seulement que j'aime Ólympos » (Giánnis Balaskás)

Au moment où Giánnis chante ce dernier distique, il ne peut s'empêcher de pleurer doucement, comme pour exprimer sa douleur de vivre éloigné du village, et dans un geste majestueux, mais sans cesser de jouer, il essuie avec la volute décorative de son instrument, les quelques larmes qui coulent sur ses joues. Il est possible de noter que cette idée de dette à honorer envers le village est présente dans ces distiques à travers la question du « devoir » : venir à Ólympos pour y pratiquer les coutumes est considéré comme une obligation – certes agréable – à laquelle les Olympiotes se soumettent pour montrer combien ils sont redevables au village de pouvoir y appartenir.

Ce retour des émigrés, ponctuel mais récurrent, a lieu essentiellement durant l'été, en particulier au mois d'août, et dans une moindre mesure – puisque, dans ce cas précis, il concerne surtout ceux qui habitent à Rhodes ou au Pirée – à la période de la fête de Pâques. Ce retour est l'occasion, certes, de passer des vacances agréables en famille et de revoir parents, grands-parents, oncles, tantes ou cousins, mais également de participer aux trois fêtes principales du village que sont Pâques, la Dormition de la Vierge et la décollation de saint Jean-Baptiste, comme je l'ai déjà mentionné dans l'introduction. Très souvent, ce retour aux sources prend une résonance particulière, pour certains émigrés qui ne sont pas revenus depuis plusieurs années. Maria Nicolaïdis-Karanikólas a bien ressentie cette émotion singulière lors de sa venue pour les fêtes de Pâques après une longue absence :

> « Yet this Easter was to be especially happy for me, because it was my first back home since my husband and I left for the United States ten years before[222]. »

> « Pourtant cette fête de Pâques devait être particulièrement heureuse pour moi, parce que je revenais pour la première fois depuis que mon mari et moi étions partis pour les États-Unis dix ans auparavant. »

Évoquant la coutume des œufs teints en rouge et que l'on entrechoque en espérant avoir choisi celui qui résistera et ne se fendra pas pour pouvoir avoir de la chance, elle ajoute :

> « As for me, I could not wish for more than to be with my family again at Easter time[223]. »

> « En ce qui me concerne, je ne pouvais rien demander de plus que d'être de nouveau avec ma famille au moment de Pâques. »

Par ailleurs, durant l'été, il y a d'autres fêtes patronales[224], certes de moindre envergure, mais auxquelles les émigrés peuvent participer, ainsi que des fiançailles, des mariages ou encore des baptêmes selon les années, et qui sont essentiellement organisés à cette période afin qu'un grand nombre de personnes puissent y participer.

L'attachement au village passe ainsi par l'attachement aux coutumes, mais également par celui porté à la musique. En effet, certains reviennent de façon spécifique dans le village

---

[222] Maria Nicolaïdis-Karanikolas, « Eternal Easter in a Greek Village », *The National Geographic Magazine*, Vol. 164, n°6, 1983, p. 771. Cet article est également disponible en ligne à l'adresse suivante : https://web.archive.org/web/20071012092124/http://www.olymbos.org/publications/easter/.

[223] *Ibid.*, p. 776.

[224] Le 20 juillet, on célèbre le Prophète Élie sur la montagne qui surplombe Ólympos et le 27 juillet, on célèbre saint Panteleïmon sur l'île de Saría.

d'Ólympos pour se fiancer, se marier ou faire baptiser leur enfant, alors qu'ils ont la possibilité de la faire en suivant la manière traditionnelle, même en dehors du village. Ils ont ainsi la possibilité de s'assurer la participation d'excellents musiciens et en particulier de ceux jouant de la *tsampoúna*, instrument indispensable à la fête de mariage notamment. Il semble également que le village lui-même donne une autre symbolique à l'union sacrée, et que la bénédiction du pope d'Ólympos ait une plus grande valeur que celle du pope de l'étranger. De même, les hommes ont emporté des instruments à l'étranger et ils peuvent facilement se retrouver pour un *glénti* où ils improvisent des *mantinádes*, ou bien pour un *glénti* qui accompagne les célébrations religieuses.

Selon toute vraisemblance, donc, participer aux festivités du village d'appartenance avec les habitants qui y vivent à l'année revêt une importance capitale. Le fait de célébrer un mariage ou un baptême à Ólympos, alors que l'on vit à l'étranger, permet que ceux qui vivent dans le village y participent, surtout en ce qui concerne la famille proche ou éloignée et les amis, ou bien tout simplement, pour ceux qui ne sont pas invités notamment, que la cérémonie a eu lieu. Il est primordial de « se montrer » à la communauté, et de montrer que l'émigré n'a pas oublié les coutumes et qu'il est toujours digne de cette communauté. Il existe ainsi une reconnaissance sous-jacente de l'appartenance à la communauté villageoise.

L'éloignement des émigrés crée également une attente de pouvoir revenir, revoir les habitants permanents du village, et passer un bon moment en participant au *glénti* :

> « Επίσης, ο χώρος του Πλατύου συνδέεται με κυρίως ευχάριστες και κεφάτες αναμνήσεις που όλοι έχουμε εκεί, το ότι περιβαλλόμαστε με συγγενικά μας άτομα, ανθρώπους αγαπημένους, κάποιους από αυτούς που συναντάμε μετά από πολλά χρόνια και μόνο εκεί, και ότι όλοι έρχονται για να περάσουν όμορφα, κι είναι κεφάτοι μόνο γι' αυτόν το λόγο[225]. »
>
> « De plus, le lieu de la Place est associé principalement à des souvenirs joyeux et heureux que nous avons tous ici, puisque nous y côtoyons nos proches parents, des gens que nous aimons, certains que nous rencontrons après de nombreuses années et seulement ici, et puisque tous viennent pour passer un bon moment, et qu'ils sont joyeux seulement pour cette raison. »

De la même façon, jouer de la musique et chanter des *mantinádes* lors des festivités qui ont lieu à Ólympos n'a pas la même saveur, ni la même valeur que ce que l'on peut faire à

[225] Extrait de l'entretien avec Giorgos Giorgakis du 20 novembre 2017.

l'étranger, notamment parce que ceux de la communauté qui vivent à l'année à Ólympos ne le voient pas et ne l'entendent pas. Giórgos Giorgákis m'expliquait ainsi :

> « Τη δύναμη της μουσικής, που πολλοί δεν έχουν τη πολυτέλεια να νοιώσουν ζωντανά και ποιοτικά εκεί όπου ζουν, λόγω μη διαθεσιμότητας ή δύσκολου προγράμματος εργασίας, μόνο εκεί μπορούν να την απολαύσουν και να τη γευτούν[226]. »
>
> « La force de la musique, que beaucoup n'ont pas le luxe de ressentir sur le vif et avec qualité là où ils vivent, en raison de sa non disponibilité ou de l'emploi du temps difficile du travail, seulement ici [à Ólympos] ils peuvent en jouir et la savourer. »

La signification symbolique du retour des émigrés olympiotes dans leur village d'origine afin de participer à une fête se retrouve également dans d'autres villages de Kárpathos, où les fêtes patronales sont sans doute moins nombreuses qu'à Ólympos, mais sont tout aussi importantes, puisqu'elles rassemblent beaucoup de monde, et jouent un rôle important. En prenant pour exemple la fête patronale de la Vierge *Vrysianí* (η Παναγιά η Βρυσιανή, Vierge de la fontaine à trois sources), qui se déroule chaque année dans le village de Mesochóri, Irini Beïná explique que chaque catégorie de personnes présentes – autrement dit les locaux, les émigrés, les personnes venues des villages voisins ou des îles voisines, et même les touristes – trouvent un intérêt particulier à y participer d'autant qu'il est reconnu à cette Vierge des qualités thaumaturges. Pourtant, ce sont les émigrés de retour au village qui éprouvent la plus forte charge émotionnelle, et pour qui la valeur symbolique de leur présence est la plus importante :

> « Το πανηγύρι έχει συμβολική σημασία για τους ντόπιους καθώς τις ημέρες εκείνες δέχονται και τους μετανάστες που έρχονται να γιορτάσουν όλοι μαζί τη χάρη της Παναγίας. […] Το Πανηγύρι για κάθε μια κοινωνική ομάδα που παρευρίσκεται και συμμετέχει με το δικό της τρόπο έχει διαφορετική σημασία. Για τις νέες είναι ευκαιρία να προβληθούν μέσα από το ευφάνταστο ντύσιμο, τα ακριβά στολίδια και το χορό. Για τους ντόπιους αποτελεί μια καθιερωμένη πρακτική με συμβολικό χαρακτήρα που εξασφαλίζει τη συνέχεια των παραδοσιακών πρακτικών που καθορίζουν την τοπική ταυτότητα. Για τους γείτονες προσκυνητές συνιστά αφορμή αναβίωσης μιας τελετουργικής διαδικασίας που ξεκινά από την αναχώρηση από το γειτονικό νησί, την Κάσο, με σκοπό τον εορτασμό της Παναγίας που εξελίσσεται σε μια διαδραστική ανταλλαγή πολιτισμικών στοιχείων. Για τους τουρίστες το πανηγύρι συμβολίζει την "παραδοσιακή" γιορτή μιας κοινότητας που χαρακτηρίζεται από τρία εμφανή σύμβολα: τα τοπικά όργανα, το χορό και το χαρακτηριστικό φαγητό. Για τους μετανάστες το πανηγύρι ενέχει μεγάλη συναισθηματική φόρτιση γιατί είναι η στιγμή που περιμένουν με αγωνία για να βιώσουν και πάλι το αίσθημα του

[226] *Ibid.*.

"ανήκειν" στην κοινότητα καταγωγής. Οι συγκινητικές μαντινάδες, ο χορός, η μουσική, τα τοπικά εδέσματα, ο οικείος χώρος, όλα μαζί λειτουργούν συμβολικά για το μετανάστη που αναζητά την ψυχική ανατροφοδότηση προτού αναχωρήσει και πάλι για την ξενιτιά[227]. »

« La fête patronale a une signification symbolique pour les locaux comme ces jours-là ils accueillent aussi les émigrés qui viennent pour célébrer tous ensemble la grâce de la Vierge. […] La fête patronale a une signification différente pour chaque groupe social qui est présent et qui participe à sa manière. Pour les jeunes filles, c'est l'occasion de se montrer à travers l'habillement imaginatif, les bijoux chers et la danse. Pour les locaux, elle constitue une pratique rituelle avec un caractère symbolique qui assure la perpétuation des pratiques traditionnelles qui déterminent l'identité locale. Pour les pèlerins venus en voisins, elle est l'occasion de la renaissance d'un processus rituel qui commence avec le départ depuis l'île voisine, Kásos, avec pour but la célébration de la Vierge qui finit par devenir un échange efficace d'éléments culturels. Pour les touristes, la fête patronale symbolise la fête "traditionnelle" d'une communauté qui se caractérise par trois symboles visibles : les instruments de musique locaux, la danse et la nourriture caractéristique. Pour les émigrés, la fête patronale comporte une grande charge émotionnelle car c'est le moment qu'ils attendent avec impatience pour vivre encore une fois le sentiment de l'"appartenance" à la communauté d'origine. Les *mantinádes* émouvantes, la danse, la musique, les mets locaux, l'espace familier, tous ces éléments réunis fonctionnent symboliquement pour l'émigré qui recherche un réapprovisionnement psychique avant de repartir à l'étranger. »

Le territoire géographique d'Ólympos revêt donc une importance particulière pour les Olympiotes, puisqu'il correspond au territoire musical du village. Cette importance se retrouve également dans la disposition adoptée lors du *glénti*.

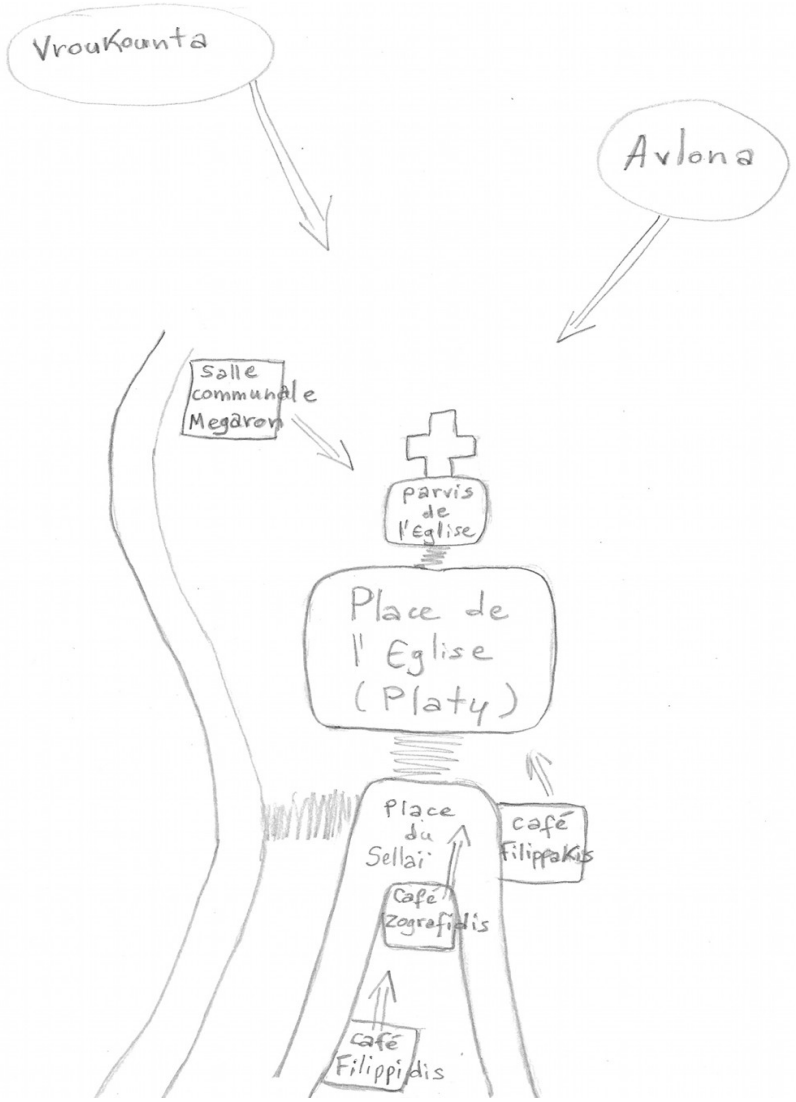
IV.1.3. Le dispositif de la fête comme reflet de la position du village

La question de la spatialisation dans le domaine festif du *glénti* revêt également une grande importance. En effet, même si l'on s'en tient aux seuls lieux où le *glénti* se déroule dans le cadre des trois fêtes principales du village que j'ai sélectionnées comme corpus de cette étude[228], on se rend compte que les lieux possibles pour accueillir le *glénti* sont rattachés à la place centrale du village, celle située devant l'église, et même gravitent autour d'elle, même si ces lieux se trouvent géographiquement éloignés.

[227] Irini Beïna, *op. cit.*, p. 194-195.

[228] D'autres lieux de *glenti* existent en effet et accueillent d'autres fêtes patronales : l'île de Saria, pour les fêtes de saint Zacharie et de saint Panteleïmon ; Tristomo, pour la fête de saint Nicolas **;** Diafani, pour la fête à Vananta ou dans ses cafés ; le lieu-dit saint Minas avec son église pour célébrer le saint du même nom ou bien des mariages ou baptêmes ; ainsi que les nombreuses maisons dans lesquelles se déroulent les festivités de mariage ou de baptême.

Fig. 101 : Schéma des lieux de *glénti* à Ólympos qui convergent vers la place



Nittis Mélanie, juin 2019

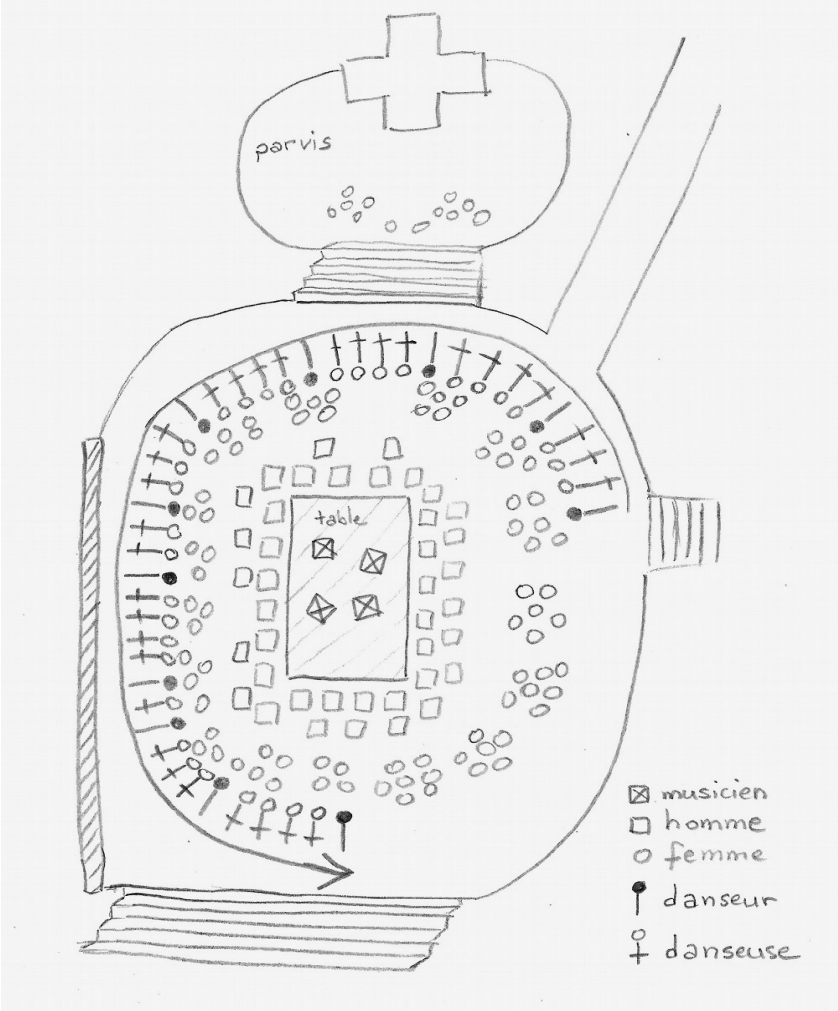
Si l'on observe le schéma qui indique les différents lieux possibles ou obligatoires où le *glénti* se déroule, on s'aperçoit, dans un premier temps, que tous ceux qui sont situés dans le village même d'Ólympos, sont très proches de cette place centrale où se trouve l'église, alors qu'il existe, par exemple, d'autres cafés ou tavernes, situés plus loin de cette place centrale et dans lesquels il n'y a jamais eu, du moins à ma connaissance, de *glénti* qui s'y soit déroulé, comme si, à partir du moment où l'on se trouve à Ólympos, il fallait absolument être proche de l'église et de sa place.

Les deux autres lieux qui se situent en dehors du centre même du village, à savoir Vroukoúnta et Avlóna, sont rattachés au village malgré tout, de façon symbolique. En effet,

ainsi que je l'ai mentionné dans l'introduction, Vroukoúnta est tout simplement le site où se situait le village habité par les fondateurs d'Ólympos. Cet endroit est donc profondément rattaché à Ólympos. Par ailleurs, le chemin qui permet de relier, à pied, Vroukoúnta à Ólympos, passe par Avlóna, qui constitue le principal espace agricole du village. En effet, c'est ici que se trouve les plus grandes surfaces de terre cultivables qui ne sont pas en terrasse et, de plus, Avlóna se situe à mi-chemin environ entre Vroukoúnta et Ólympos. Ce lieu est donc lui aussi rattaché à Ólympos.

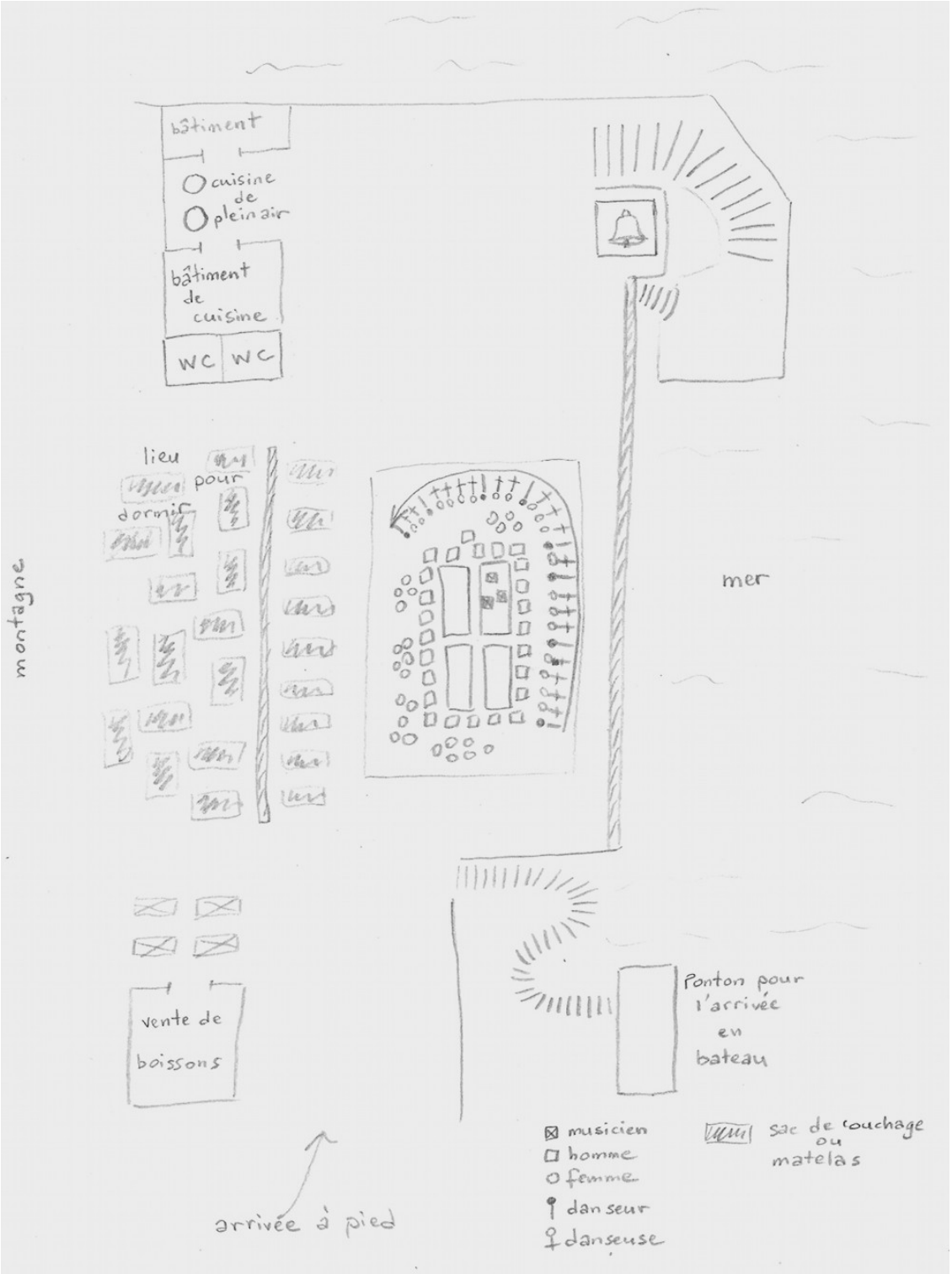
Si l'on considère maintenant le dispositif même des participants au *glénti*, dans quelque lieu que ce soit, on se rend compte alors que l'on retrouve toujours une disposition spatiale identique.

Fig. 102 : Schéma de disposition du *glénti* sur la place d'Ólympos



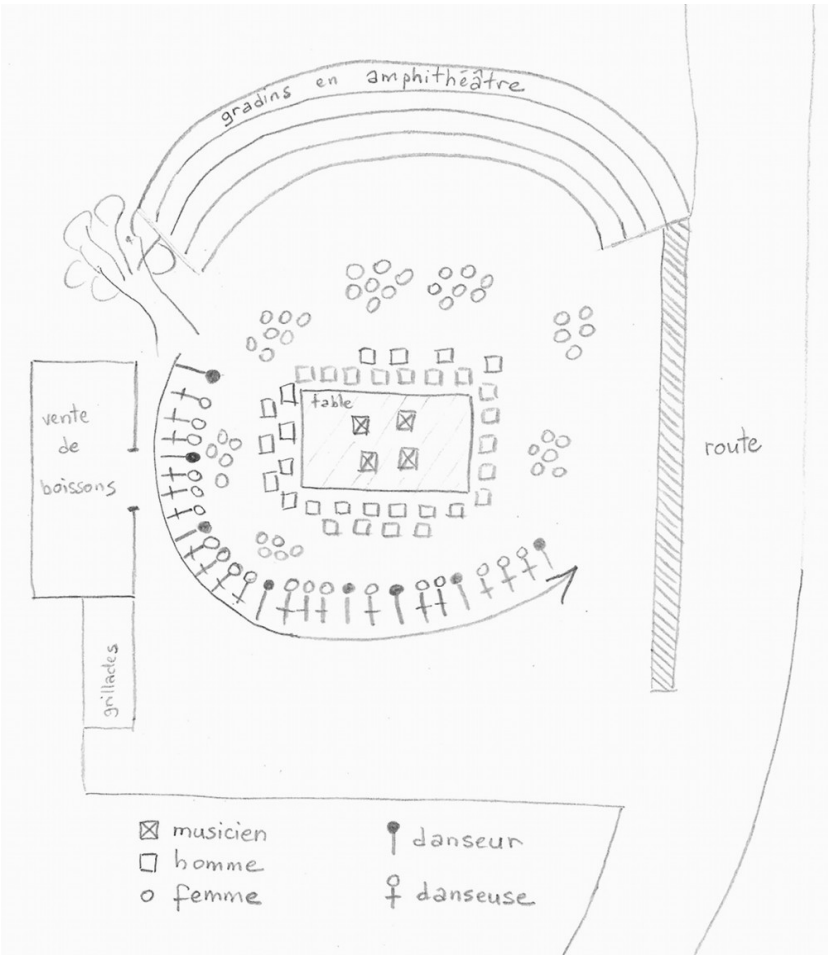
Nittis Mélanie, juin 2019

Fig. 103 : Schéma de disposition du *glénti* à Vroukoúnta



Nittis Mélanie, juin 2019

Fig. 104 : Schéma de disposition du *glénti* à Avlóna



Nittis Mélanie, juin 2019

L'élément principal est constitué par le groupe des trois ou quatre instrumentistes – une *tsampoúna*, une *lýra* et un à deux *laoúta* – qui se trouvent au centre du dispositif. En début de la fête, les musiciens sont généralement placés à un angle de la table et par la suite, particulièrement à partir du moment où la danse a commencé, ils sont placés directement sur la table, en plein centre. Car les musiciens ne sont jamais disposés en rang, comme ceux qui jouent sur une scène face à un public pour un concert, mais ils forment un cercle fermé en se faisant face les uns aux autres, afin de pouvoir entrer en communion et en communication. Cette disposition entre les musiciens est primordiale et elle est nécessaire à la bonne exécution de la musique. Tout cela est directement lié à la manière de jouer cette musique dont l'improvisation est l'un des traits majeurs. Giórgos Giorgákis, musicien qui joue des trois instruments, l'explique en ces termes, en prenant pour exemple le moment où il joue de la *tsampoúna* qui, je le rappelle, devient alors l'instrument premier que les autres instruments – *lýra* et *laoúto* – doivent suivre :

« Βαθίζομαι εγώ πάρα πολύ στα άλλα δυο όργανα να το βγάλομε σωστά, να το βγάλουμε με σωστό ρυθμό. Επίσης η λύρα που είναι απέναντι από τη τσαμπούνα παίζει το ρόλο… παίζει και ακουστικό και οπτικό ρόλο. Δηλαδή εγώ ακούω το ό,τι παίζω έχοντας τη λύρα απέναντί μου. Ο ήχος χτυπάει στη λύρα και ξανάρθει στ' αυτιά μου καλύτερα. […] Έτσι έχουμε μία άμεση επαφή. Δεν είμαστε σε γραμμή γιατί σε γραμμή χάνουμε την οπτική και την ακουστική έπαφη. Κυκλικά έχουμε πλήρη επαφή[229]. »

« Moi je prends beaucoup appui sur les deux autres instruments afin que nous jouions de façon juste, que nous jouions avec le bon rythme. De plus la *lýra* qui est en face de la *tsampoúna* joue un rôle… joue un rôle à la fois acoustique et visuel. C'est-à-dire que moi j'écoute ce que je joue en ayant la *lýra* en face de moi. Le son frappe sur la *lýra* et revient ainsi encore mieux à mes oreilles. […] Ainsi nous avons un contact direct. Nous ne sommes pas disposés en ligne parce qu'en ligne nous perdons le contact visuel et acoustique. En cercle nous avons un plein contact. »

Autour de ces musiciens, et également disposés autour de la table, assis sur des bancs, se trouvent les hommes qui sont tous des chanteurs potentiels. Ainsi, ils sont disposés au plus près des instrumentistes afin, d'une part, qu'ils entendent bien les airs sur lesquels ils peuvent improviser et, d'autre part, qu'ils soient bien entendus par les musiciens lorsqu'ils se mettent à chanter, puisque le chanteur est l'élément le plus important et que les musiciens doivent le suivre lorsqu'ils l'accompagnent. En effet, lorsqu'un homme se met à chanter, il passe au premier plan et les instruments doivent absolument faire en sorte que tout le monde puisse l'entendre. Comme je l'ai déjà mentionné au chapitre II, ce qui est le plus important, c'est le contenu du texte poétique chanté et le respect des règles de création du distique. Ces éléments priment sur la qualité vocale de la voix du chanteur et les instrumentistes sont obligés de suivre le chanteur, voire de jouer moins fort si ce dernier n'a qu'un filet de voix.

Ensuite, par petits groupes disséminés autour du cercle des hommes ainsi formé autour de la table, mais qui sont néanmoins disposées également en cercle, se trouvent les femmes. Dans ces petits groupes, les femmes sont de tous âges, incluant différentes générations, avec la grand-mère, la mère, les jeunes filles non mariées et les petites filles. Elles sont généralement assises sur de petits tabourets pliants ou sur des chaises en plastique qu'elles apportent avec elles. Les plus jeunes, qui ont été accompagnées par leur mère ou leur grand-mère, attendent de pouvoir aller danser. Les femmes qui ne dansent pas, autrement dit les mères,

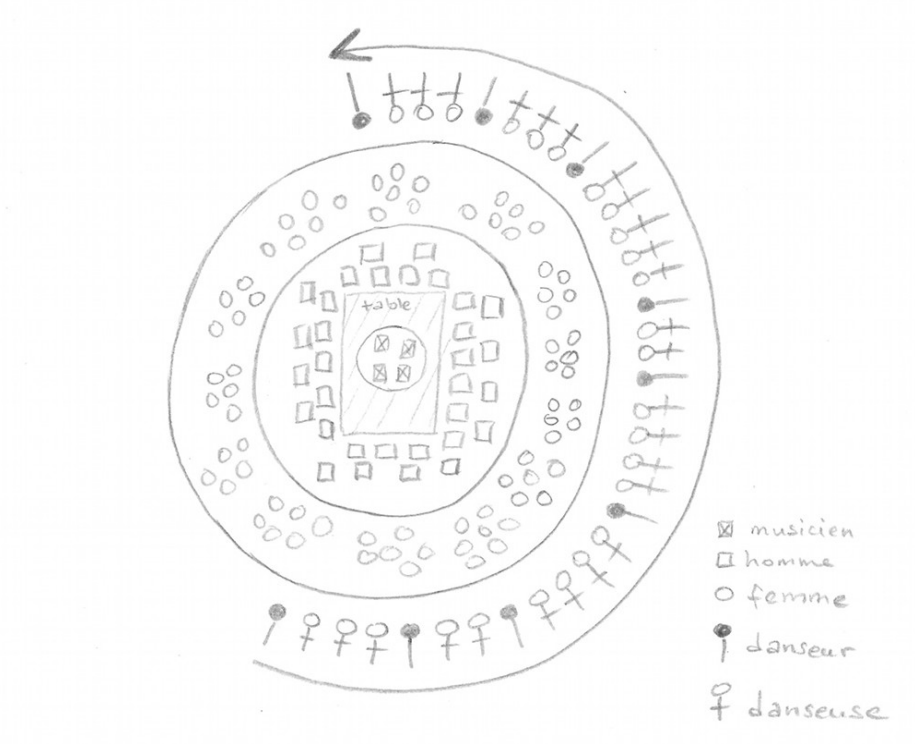
[229] Extrait d'un entretien filmé réalisé à Ivry sur Seine par Dominique Bertou et Pierre Cheneval en novembre 2016.

tantes ou grand-mères qui chaperonnent les filles, observent, discutent et commentent ce qu'elles voient et ce qu'elles entendent.

Enfin, le dernier cercle qui complète la scène est celui des danseurs et des danseuses. Cette fois-ci, il ne s'agit pas d'un cercle fermé, mais d'un cercle ouvert qui tourne dans le sens dextrogyre autour des autres cercles formés par les musiciens, les hommes et les femmes. Lorsqu'il y a trop de danseurs dans le cercle et qu'ils n'arrivent pas à tenir tous en une seule ligne à cause de la petitesse de l'espace – comme par exemple la place principale devant l'église ou la place du *Sellái* en contrebas de celle de l'église –, le cercle ouvert des danseurs forme alors une spirale, qui s'enroule telle la coquille d'un escargot ou une constellation céleste.

Finalement, on constate ainsi que le dispositif de la fête est formé de plusieurs cercles concentriques qui convergent vers le centre, là où se situent les musiciens, surtout lorsque ces derniers sont placés au centre de la table. Cette spatialisation lors du *glénti* d'Ólympos est en quelque sorte le reflet de la place qu'occupe le village d'Ólympos au sein de la communauté dispersée dans le monde. En effet, le village d'Ólympos constitue un noyau central vers lequel convergent tous les autres lieux de vie des Olympiotes – Rhodes, Le Pirée, Baltimore, etc – qui gravitent autour de cet atome vers lequel ils sont attirés, tels les satellites d'une étoile ou d'une planète.

Fig. 105 : Schéma de la disposition spatiale du *glénti*



Nittis Mélanie, juin 2019

La photographe suisse Liliane de Toledo, qui a réalisé de magnifiques clichés en noir et blanc dans les années 1970 à Ólympos, mais également à Baltimore, exprime cette idée de façon similaire :

> « Les communautés qui se sont formées en Grèce autant qu'à l'étranger, ont calqué leur mode de vie sur celui du village. Aucune, pas même celle de Baltimore qui compte à ce jour plus d'habitants que le village, n'a enlevé à Olympos son rôle de référence. Au contraire, plus le groupe est dispersé, plus le village représente son centre de gravité. Une sorte de cordon ombilical relie Olympos à ses ressortissants qui reviennent périodiquement à la source de leur culture pour faire valider leur réussite, et célébrer les événements familiaux importants[230]. »

Ólympos représente ainsi le village-mère, vers lequel tout le monde communautaire est attiré, et qui entretient des relations profondes avec les autres lieux de vie des personnes appartenant à la communauté. Ces relations correspondent au « cordon ombilical » dont parle Liliane de Toledo et qui renforce l'image de « mère » du village. Ce village est « le » lieu de rassemblement des membres de la communauté, lesquels sont éparpillés dans le monde, ainsi que le précise Antónis Pavlídis :

[230] Liliane de Toledo, *op. cit.*, p. 98.

« Ήτανε μια ανάγκη, πρέπει να έχει ένα μέρος όπου να συγκεντρώνονται όλοι οι Ολυμπίτες και έτσι να υπάρχει μια συνέχεια και μία επικοινωνία μεταξύ τους[231]. »

« C'était un besoin, il faut avoir un endroit où tous les Olympiotes peuvent se rencontrer et ainsi, qu'il y ait une suite et un contact entre eux. »

Par ailleurs, il n'est pas anodin de relever ici que les villageois eux-mêmes parlent de leur village Ólympos en lui donnant le qualificatif de « mère », *i mána* (η μάνα). Il est vrai que le fait que le nom même du village soit féminin en grec facilite le rapprochement entre le personnage de la mère et celui du village, qui apparaît vraiment comme l'élément le plus important aux yeux de la communauté. Par exemple, Giánnis Balaskás a chanté cette *mantináda* en avril 2015 (écoute disque 1 plage 253) :

« Τη Μάνα μας την Όλυμπο πολύ την αγαπούμε
Να 'στε και του καιρού καλά και πάλι να βρεθούμε »

« Notre mère Ólympos nous l'aimons beaucoup
Soyez en bonne santé l'an prochain et retrouvons-nous de nouveau »

De la même manière, à la différence qu'il ne s'agit pas d'une *mantináda*, Giánnis Chatzivasílis a donné pour titre, à un petit documentaire qu'il a tourné en hommage au village et à la femme olympiote, *I Mána Ólympos* (Η Μάνα Όλυμπος), la « Mère Ólympos » !

Il apparaît ainsi, que réaffirmer perpétuellement son attachement à « la mère patrie » permet assurément de consolider la cohésion villageoise d'une communauté pourtant dispersée dans le monde. Et inversement, l'existence même de ce village permet à sa communauté, même dispersée dans le monde, de pouvoir improviser en chantant. Car pour les Olympiotes, cette manière de faire la fête tout en exprimant différents sentiments est intrinsèquement liée à leur identité et au territoire en lui-même, puisque le village, ainsi que tout ce qui s'y rattache, servent de thème pour inspirer les improvisations poétiques.

Cette question de l'importance de la spatialisation, ainsi que de la notion de territoire, n'apparaît pas uniquement dans le dispositif de la fête. En effet, il est également présent, de façon importante, dans certaines des fêtes qui ont lieu à Ólympos, et notamment lors de la fête de Pâques, en particulier au cours de la procession qui a lieu dans la journée du mardi après la

[231] Ces propos sont extraits du documentaire *Giannis et les autres* de Francesca Bartellini, o*p. cit.*.

célébration de la liturgie de la Résurrection, et où la musique est également associée au territoire.

IV.2. Le mardi après Pâques

La journée du mardi qui suit la célébration de la Résurrection de Pâques, autrement dit le *Mardi Lumineux*, est finalement la journée la plus importante de la fête de Pâques dans son ensemble. Elle constitue en quelque sorte l'apothéose de la fête, et elle est très attendue. En ce qui concerne le détail de ce qui se déroule durant cette journée, je renvoie au chapitre précédent où j'ai établi une description ethnographique des différentes fêtes du corpus.
Dans un premier temps, je vais m'intéresser à cette question de spatialité et de territoire et, donc, je vais me focaliser sur la procession qui ouvre la journée.

IV.2.1. Circumambulation et paraliturgie de la procession

Cette procession, qui se réalise avec quatre des icônes présentes dans l'église d'Ólympos, a un statut particulier dans l'île par rapport à la religion orthodoxe. En effet, elle ne fait pas partie des festivités de Pâques telles qu'elles se célèbrent dans toute la Grèce, que ce soit dans les régions placées sous l'archevêché d'Athènes ou celles qui sont encore rattachées au patriarcat de Constantinople. Il s'agit donc d'un élément qui vient s'ajouter à la liturgie de Pâques. La plupart des habitants d'Ólympos, comme le cordonnier Giánnis Preáris, m'ont affirmé qu'il s'agissait d'un événement unique à Ólympos et qu'il ne se retrouvait nulle part ailleurs en Grèce. Cela montre leur fierté de pratiquer cette procession et, en même temps, l'importance que cela revêt pour eux.

Sans remettre en cause les propos de ces Olympiotes, j'ai pu toutefois constater, au gré de quelques recherches afin de savoir d'où pouvait provenir cette pratique, qu'il existe des processions similaires dans plusieurs îles du Dodécanèse, mais aussi des Cyclades. Ainsi, pour le Dodécanèse par exemple, il est attesté à Patmos que le mardi après Pâques, appelé localement « Nouveau mardi », se déroule une procession avec des icônes à travers l'espace villageois, de même que sur l'île de Nísyros où au moment de la fête de Pâques, on assiste à plu-

sieurs processions d'icônes, qui circulent d'un village à l'autre de l'île[232]. Dans les Cyclades, une procession de l'icône de la Vierge a lieu également le dimanche de Pâques dans les îles de Páros et de Folegándros. On retrouve même une trace de ce type de coutume dans les communautés grecques de l'étranger, et en particulier celle de Carghèse en Corse, où on assiste à une procession de l'icône de la Vierge le lundi de Pâques.

On peut néanmoins affirmer que les Olympiotes, sans le savoir, ont raison sur un point : c'est que chacune de ces célébrations est unique, en ce sens que celles-ci ne sont jamais identiques et varient selon les lieux. Par exemple, les icônes choisies pour la procession, de même que le trajet effectué, ainsi que le jour et la durée de la procession sont autant d'éléments qui diffèrent selon les îles.

D'autre part, il est possible de noter que la plupart de ces processions particulières se déroulent dans des îles qui dépendent, au niveau de la religion orthodoxe, du patriarcat œcuménique de Constantinople et non de l'archevêché d'Athènes. Cette constatation n'est pas sans rappeler que du temps de l'Empire byzantin, il était fréquent que des processions soient organisées à travers la ville, où elles avaient un rôle important, ainsi que l'écrit Albrecht Berger :

> « Imperial and ecclesiastical processions in Byzantine Constantinople played an important role in the public life of their time[233]. »
>
> « Les processions impériales et religieuses à Constantinople du temps de l'Empire byzantin jouaient un rôle important dans la vie publique de cette époque. »

Ce dernier ajoute, un peu plus loin, que la raison pour laquelle les processions occupaient une place de choix, était qu'elles palliaient l'absence de constitution et qu'elles permettaient donc de réunir les sujets de l'empereur :

> « Imperial ceremonies were of extreme importance for the Roman and Byzantine state ideology, since they functionned, in a certain sense, as a substitute for an inexistent constitution[234]. »

---

[232] Pour plus de précisions, se reporter au livre de Katerina Seraïdari, *Le culte des icônes en Grèce*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, coll. « Les Anthropologiques », 2005, p. 184.

[233] Albrecht Berger, « Imperial and Ecclesiastical Processions in Constantinople », dans Nevra Necipoglu (dir.), *Byzantine Constantinople : Monuments, Topography and Everyday Life*, Leiden-Boston-Köln : Brill, coll. « The Medieval Mediterranean », vol. 33, 2001, p. 73.

[234] *Ibid.*, p. 77.

> « Les cérémonies impériales étaient d'une extrême importance pour l'idéologie de l'Empire romain et byzantin, puisqu'elles fonctionnaient, dans un certain sens, comme un substitut à une constitution inexistante. »

Ce propos est confirmé par ce qu'écrit Raymond Janin à propos des différentes processions qui se déroulaient à Constantinople :

> « Les cortèges impériaux, qui traversaient la ville pour l'intronisation d'un nouveau basileus, pour célébrer un triomphe sur les ennemis, ou encore pour aller en pèlerinage à un sanctuaire un jour de fête importante, offraient à la foule l'occasion de spectacles qui lui plaisaient. Même dans ce dernier cas, on ne peut pas dire qu'il s'agissait de processions purement religieuses. Soit à l'aller, soit au retour, soit pendant les deux trajets, le cortège officiel s'arrêtait en des points déterminés par le protocole, et les diverses factions acclamaient l'empereur[235]. »

Il distingue en quelque sorte deux types de processions différentes. Celles qui étaient organisées pour montrer la grandeur de l'empereur et qui pouvaient être, dans certains cas, associées à des fêtes religieuses, et celles qui étaient uniquement à caractère religieux et auxquelles ne participait pas l'empereur :

> « Il ne s'agissait donc point de processions religieuses, mais de manifestations du culte impérial que Byzance avait hérité de Rome. Disons également que le programme des visites de la cour aux sanctuaires ne cadrait pas nécessairement avec celui des processions ecclésiastiques bien que ce fût le cas le plus ordinaire. C'est ainsi que le mardi de Pâques, l'empereur et sa suite se rendaient à l'église des saints Serge et Bacchus au quartier d'Hormisdas, tandis que le patriarche allait avec la procession à l'église de la Théotocos des Blachernes, et que le 29 août, l'empereur fêtait au monastère du Prodrome de Stoudios la Décollation de saint Jean-Baptiste dont le chef y était conservé, tandis que la procession allait de Sainte-Sophie à l'église du saint dans le quartier τα Σφωρακίου[236]. »

Il est donc ainsi possible d'envisager, avec la tenue de ces processions dans les îles du Dodécanèse, une perpétuation de rites dont la pratique est attestée à Constantinople, à l'époque de l'Empire byzantin, d'autant que la plupart des Olympiotes s'accordent à dire que leurs traditions viennent de l'époque byzantine où leurs ancêtres les pratiquaient :

> « We celebrate Easter in Olymbos, the Greek village where I was born, just as they did in the time of the Byzantines. I have heard this said ever since I was a little girl. The procession that takes place on a Tuesday after Easter is one of our ol-

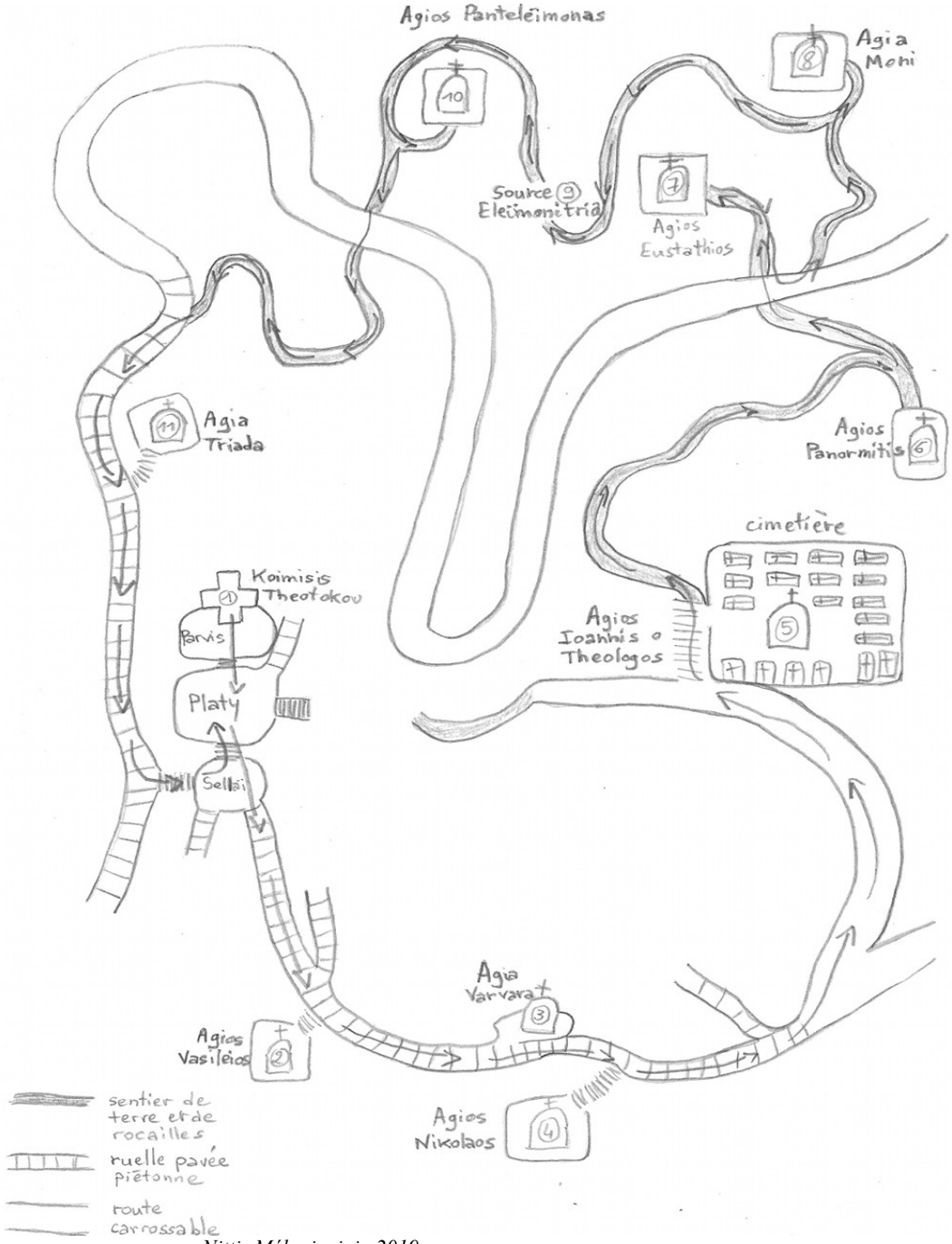
[235] Raymond Janin, « Les processions religieuses à Byzance », dans *Revue des études byzantines*, t. 24, 1966, p. 69.
[236] *Ibid.*.

> der traditions. […] Many old Easter customs are still followed just as they were many centuries ago by my Byzantine ancestors[237]. »
>
> « Nous célébrons Pâques à Ólympos, le village grec où je suis née, de la même façon qu'à l'époque des Byzantins. J'ai toujours entendu ce propos depuis que j'étais petite. La procession qui a lieu le mardi après Pâques est une de nos plus anciennes traditions. […] De nombreuses coutumes anciennes de Pâques sont perpétuées exactement comme elles étaient pratiquées plusieurs siècles auparavant par mes ancêtres byzantins. »

Cette procession, ainsi que je l'ai décrite au chapitre précédent, est circulaire : elle part du parvis de l'église pour revenir ensuite sur ce même parvis, après avoir décrit un immense cercle à travers le village d'Ólympos, ou plutôt à l'intérieur d'une partie du territoire d'Ólympos. En effet, le village d'Ólympos s'étend bien au-delà des simples délimitations de groupements de maisons. Il s'étend sur un territoire plus vaste, lequel englobe certes les jardins en contrebas, mais également les montagnes environnantes, ainsi que le hameau d'Avlóna, la localité de Diafáni avec son port, et même certains lieux qui ne sont plus habités aujourd'hui comme Vroukoúnta, Trístomo, ou encore l'îlot de Sarḯa. Toute cette étendue de territoire appartient à Ólympos, et lorsque l'on parle, en règle générale, d'Ólympos, on comprend à la fois le village en lui-même, ainsi que tout ce qui s'étend autour.

[237] Maria Nicolaïdis-Karanikolas, art. cité, p. 768.

Fig. 106 : Schéma de la procession du Mardi Lumineux



Nittis Mélanie, juin 2019

Si l'on regarde le schéma montrant sommairement le parcours de cette procession à travers le territoire d'Ólympos, on constate qu'elle emprunte, depuis la place de l'église, la ruelle principale qui débouche à l'entrée du village, là où les voitures sont obligées de stationner. Puis, elle descend vers le cimetière où elle restera assez longtemps. Une fois qu'elle quitte le cimetière, la procession, dont le nombre de personnes s'est augmenté des femmes

présentes au cimetière, se rend ensuite, à travers des collines, des champs et des jardins potagers, à la source *Eleïmonítria* qui se trouve au point le plus bas. Une autre halte importante, mais cependant beaucoup moins longue, après celle du cimetière, a lieu près de cette source. À ce moment-là, la procession est environ à la moitié du parcours total et donc du cercle décrit. Puis la procession repart et ferme le cercle en revenant sur la place de l'église, autrement dit le lieu d'où elle est partie, mais par un autre chemin.

Cette circumambulation, qui suit exactement le même parcours chaque année, n'est pas sans rappeler celles qui se pratiquent à l'intérieur de l'église, lors de certaines célébrations liturgiques. Le déplacement se fait toujours dans le même sens – le sens dextrogyre –, qui est également le même que celui que les danseurs reproduisent dans le cercle ouvert de la danse.

Cette procession peut être considérée comme un élément paraliturgique, selon la définition qu'en donne l'ethnomusicologue François Picard : « L'anthropologie religieuse nomme "paraliturgique" cet espace de passage du liturgique au profane[238]. » De ce point de vue, cette procession associe tout à la fois des éléments religieux, qui font partie de la liturgie orthodoxe, et d'autres éléments qui n'en font pas partie, mais qui relève de ce que l'on appelle communément le profane, au sens de *pro fanum*, c'est-à-dire « devant le temple », et qui, en tout cas, se déroulent en dehors de l'enceinte sacrée[239].

En effet, dans un premier temps, la procession est réalisée avec des icônes, puisque le pope et les fidèles les emmènent jusqu'à la source afin de les purifier, une fois que l'eau de la source aura reçu la bénédiction divine. Cette pratique est courante en Grèce : il faut en effet régulièrement purifier les icônes afin de leur redonner de la vigueur et renforcer ainsi leur pouvoir d'action et de protection. Cependant, ici, il ne s'agit pas de n'importe quelles icônes. Parmi celles qui font le trajet processionnel se trouvent en effet une icône de la Vierge,

[238] François Picard, « Remarques sur le temps musical chinois », dans *Musicologies Nouvelles*, opus 4 « Les temps de la musique – thèmes agrégation 2018 », Lyon : Ludivine, 2017, p. 40.

[239] Dans son séminaire d'anthropologie religieuse à la Sorbonne, François Picard revient sur l'usage de cette catégorie plutôt méconnue : « Plutôt que d'opposer ou simplement distinguer toujours et en tous lieux savant et populaire, ou même religieux et profane, catégories inopérantes, insuffisantes ou anachroniques, il est bien plus efficace d'examiner comment les débats, les controverses, les pratiques, les discours, l'usage des langues, des objets, des timbres, des instruments, tentent de délimiter les espaces du liturgique et du profane ; universellement à disposition, mais pas toujours utilisée, et encore moins souvent nommée, existe la catégorie intermédiaire que nous appelons "paraliturgique" (ou "para-liturgique"), qui occupe l'espace du parvis du temple, le temps hors calendrier ou des rituels quotidiens des dévotions, des pratiques pieuses ; le lieu et le temps également des fêtes, des processions. », site du SEEM, URL : http://seem.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/paraliturgique_de_finition.pdf.

puisque l'église du village est dédiée à la Vierge d'une part et qu'il s'agit, d'autre part, d'une sainte importante dans la religion du fait qu'elle soit la mère du Christ ; une icône du Christ dont on célèbre la Résurrection à cette période ; une icône de saint Jean-Baptiste, qui a certes baptisé le Christ, mais dont le village commémore aussi la décollation ; et enfin une icône de saint Jean l'Évangéliste (ou le Théologien), saint auquel est dédiée l'église qui se situe dans la cimetière d'Ólympos. Ensuite, ces icônes sont ramenées dans l'église où elles reprennent leur place sur l'iconostase à l'exception de l'une d'entre elles, celle qui représente saint Jean l'Évangéliste, qui ne fait pas partie de l'iconostase de cette église principale.

Cependant, à Ólympos, on assiste à une étonnante pratique, qui mêlerait à la fois le profane et le sacré, puisque le droit de rentrer les icônes et de les remettre sur leur socle – pratique qui est appelée le *thróniasma* (το θρόνιασμα) – pour trois d'entre elles, ainsi que le droit d'emporter chez soi la quatrième icône pour protéger sa famille durant l'année – celle de saint Jean l'Évangéliste – est mis aux enchères ! Autrefois réservée aux seuls aînés de famille, cette mise aux enchères a vu ses règles se modifier car là où le paiement se faisait en nature auparavant, l'intérêt grandissant pour l'argent qui commençait à circuler dans le village a transformé le don en nature en don monétaire, et tout le monde s'est mis à y participer, en particulier les émigrés :

> « Quand les dons étaient encore en nature, seuls les aînés participaient aux enchères et les *canacares* mettaient leur point d'honneur à les emporter. Après guerre quand, avec l'afflux de monnaie au village, l'Église trouva intérêt à les remplacer par des dons en argent, les émigrés prirent l'avantage sur les *canacares*. Ils y trouvèrent l'occasion d'améliorer leur position sur le marché matrimonial et de cumuler les avantages économiques et symboliques. Certains émigrés qui comptaient revenir prochainement demandèrent même à des amis de participer aux enchères en leur nom pour s'attirer un surplus de prestige en faisant semblant de dédaigner les profits symboliques dont ils auraient pu bénéficier s'ils avaient été présents. Exhiber leur richesse à distance entrait aussi dans une stratégie qui visait à préserver l'avenir en incitant les parents des filles qu'ils convoitaient à ne pas les marier avant leur retour[240]. »

Cette mise aux enchères ne semble pas être une pratique spécifique au village d'Ólympos puisque Katerína Seraïdári rapporte que dans le village de Límni sur l'île d'Eubée on assiste au mois de septembre à la mise aux enchères du droit à porter l'icône patronale en procession à la chapelle de sainte Anne :

[240] Bernard Vernier, *op. cit.*, p. 160-161.

> « Aujourd'hui, les hommes ne se disputent plus pour accéder à l'icône. La violence physique est remplacée par la rivalité mesurée et monétaire des "enchères" que les popes président. Celui qui offre la plus grande somme monte sur l'estrade, baise la main des popes puis l'icône, et devient ainsi son "porteur" officiel[241]. »

Comme elle explique que cette mise aux enchères a été instaurée pour mettre fin aux violences entre les hommes qui se disputaient le droit de porter cette icône, on peut alors se demander si la mise aux enchères qui existe à Ólympos a été instaurée pour les mêmes raisons…

Ensuite, le pope, les chantres, ainsi que les hommes qui participent à la procession, entonnent inlassablement, pendant les déplacements, le tropaire de la Résurrection :

> « Χριστός Ανέστη εκ νεκρών, θανάτω θάνατον πατήσας, και τοις εν τοις μνήμασιν, ζωήν χαρισάμενος »
>
> « Christ est ressuscité d'entre les morts, par la mort, il a vaincu la mort, à ceux qui sont dans les tombeaux, il a donné la vie ».

Il s'agit là de la seule mélodie qui accompagne la procession d'un bout à l'autre, et celle-ci est extraite de la liturgie. La citation musicale d'un extrait particulier de la liturgie, qui n'est pas réservé à cet usage, mais qui est spécifique à la liturgie de la Résurrection, permet de faire le lien entre cette procession, qui se déroule en-dehors de l'église et qui est marquée par de nombreux éléments profanes, et la religion orthodoxe. En même temps, il faut remarquer que la version du tropaire chantée au cours de la procession paraliturgique se réalise dans un tempo plus rapide que celui dans lequel le tropaire est chanté lors de la liturgie (c.f. Transcriptions pages 238 et 250). Ce simple changement de tempo permet de marquer le temps paraliturgique qui est plus rapide que celui de la liturgie mais plus lent que celui de la sphère profane. En effet, ainsi que l'indique François Picard :

> « [L]'anthropologie religieuse nomme "paraliturgique" cet espace de passage du liturgique au profane ; l'étude de la transmission et de la variation en musique montre que cet espace doit aussi être caractérisé par une vitesse, plus rapide que celle propre à l'espace liturgique, plus lente que celle propre à l'espace profane[242]. »

[241] Katerina Seraïdari, *op. cit.*, p. 202.
[242] François Picard, « Remarques sur le temps musical chinois », art. cité, p. 40.

De la même manière dans le cimetière, après chaque bénédiction prononcée sur une tombe, ce tropaire est entonné et rappelle ainsi aux morts que la Résurrection du Christ a été de nouveau célébrée. À ce sujet, le pope papa-Giánnis a coutume de dire :

> « Είναι μια μεταλαμπάδευση του "Χριστός Ανέστη" για να ακουστεί και στους νεκρούς. »
>
> « Il s'agit d'une transmission du flambeau de "Christ est ressuscité" pour que les morts l'entendent aussi. »

C'est en ce sens qu'il s'agit bel et bien d'un événement paraliturgique qui se tient durant la période de Pâques.

Par ailleurs, à chaque fois que la procession s'arrête, la plupart du temps près d'une chapelle privée appartenant à une des familles du village, c'est pour que le pope puisse prononcer une bénédiction et des vœux. Ces chapelles privées constituent elles-mêmes, dans le fond, des éléments paraliturgiques, puisqu'il s'agit, certes, d'un édifice religieux dédié à un saint particulier, mais cet édifice a été construit par une famille afin de montrer à la communauté son importance et de s'assurer du prestige social**.** Elles permettaient également aux familles importantes d'enterrer leurs morts puisque avant 1910, il n'y avait pas de cimetière communal : ces chapelles servaient alors de sépulture[243]. C'est aussi la raison pour laquelle le pope prononce des prières de souvenirs pour les morts qui avaient été enterrés dans ces chapelles. Celles-ci font partie du territoire du village, où elles sont disséminées, et en les bénissant, le pope assure protection à la fois à la famille qui possède la chapelle, mais également au territoire dans lequel elles se trouvent.

Ces éléments religieux, issus de la liturgie, s'accompagnent d'autres moments de bénédiction ou plutôt de vœux, qui proviennent directement d'anciens rites païens pratiqués à cette période de l'année. Celle-ci correspond au renouveau de la terre et à la fécondité, et elle est liée à la célébration des divinités chtoniennes. En effet, au moment où la procession s'arrête dans le cimetière, avant de commencer les bénédictions des morts sur chaque tombe, le pope prononce des vœux pour que les semences soient bien fécondées, que la terre soit fertile, que les récoltes soient prospères et que les animaux se reproduisent et assurent un bon troupeau. En même temps, le pope demande aussi que le village reçoive suffisamment d'eau grâce à la

[243] Cette pratique sera interdite par l'Église en 1922, et les propriétaires de chapelles furent obligés d'enterrer leurs morts au cimetière communal.

pluie afin que les cultures puissent être arrosées, le bétail abreuvé et que les hommes eux-mêmes ne manquent pas d'eau.

Autrement dit, à travers tous ces vœux exprimés par le pope et les invocations à la pluie, on s'assure tout ce qui est nécessaire à la survie du village, et on protège la terre de la colère divine. Il est possible de faire un parallèle avec le rôle que jouent les circumambulations dans de nombreuses fêtes religieuses, où elles sont considérées comme des rites pour faire venir la pluie, ainsi que le rappelle Raymond Janin dans l'évocation d'une fête juive :

> « Comme l'ont indiqué les historiens des religions il semblerait qu'à l'origine la circumambulation fut un rite de pluie. Elle s'insère, donc, dans le thème général des rites de magie sympathique de la fête de *Sukkôt*, tels que la confection des cabanes, l'agitation des branchages et les libations, dont la finalité n'est pas de célébrer la récolte, comme on l'a souvent défendu, mais d'inaugurer la saison pluviale. Cette association est d'ailleurs confirmée par les textes liturgiques qui accompagnent encore de nos jours ce rite et dont le thème principal est l'évocation de la pluie[244]. »

Par ailleurs, ce trajet circulaire de la procession avec les icônes est hautement symbolique. En effet, cette circumambulation à travers l'espace du village permet de réaffirmer quelles sont les limites du territoire d'Ólympos, d'autant que la procession passe par différents endroits essentiels qui constituent le village, comme l'église et sa place, la ruelle principale, le cimetière, les chapelles privées, les jardins potagers, les collines ou encore les sources. En réalité, il se produit exactement la même chose lorsque les villageois se déplacent à pied, mais également en bateau, pour se rendre à Vroukoúnta ou à Sarína, afin de célébrer des fêtes patronales importantes pour le village, comme celle de la décollation de saint Jean-Baptiste ou encore celle de saint Panteleímonas. Le géographe Guy Di Méo considère qu'il existe bien un rapport entre les fêtes célébrées et le territoire, qui passe notamment par le biais de processions :

> « Les processions et les cortèges de ces fêtes sacralisent le territoire. Ils affichent d'une certaine façon son inviolabilité. Ils légitiment son appropriation collective. […] La fête patronale définit une entité géographique par rapport à d'autres. Elle resserre aussi d'autres liens, ceux des familles et des lignages en particulier[245]. »

[244] Paul B. Fenton, « Le symbolisme du rite de la circumambulation dans le judaïsme et dans l'islam [étude comparative] », dans *Revue de l'histoire des religions*, t. 213, n°2, 1996, p. 164-165.
[245] Guy Di Méo, « Le sens géographique des fêtes », dans *Annales de géographie*, t. 110, n°622, 2001, p. 628.

Ces processions, qui font la plupart du temps un tour symbolique du village au sens restreint ou au sens large, permettent de réaffirmer les limites de ce territoire et son importance. Ils permettent aux habitants de montrer jusqu'où s'étendent les limites de leur territoire, même si celui-ci n'est plus habité à certains endroits comme autrefois.

Enfin, je voudrais ajouter que cette procession paraliturgique, notamment parce qu'elle s'accompagne de la sortie des icônes, est pour les villageois une manière de demander, en particulier aux différents saints qui sont ainsi « promenés », la protection de ce territoire sur lequel se situe le village et à travers lequel se déroule la procession. Je ne peux que rappeler ici que les habitants d'Ólympos disent qu'à l'occasion de cette procession du mardi Lumineux, « les icônes passent la porte » (*oi eikónes xeportízoun*, οι εικόνες ξεπορτίζουν) et que, plus encore, ils précisent que c'est parce qu'elles « bénissent le lieu » (*oi eikónes evlogoún to tópo*, οι εικόνες ευλογούν το τόπο).

Le parallèle peut être établi encore une fois avec les processions d'icônes qui avaient lieu notamment le long des remparts de la ville de Constantinople, à l'époque byzantine, et qui avaient pour but de s'assurer la protection du territoire, en particulier contre des invasions. C'est ce que rappelle un des habitants du village :

> « We went around the village the icons. We believe that this has a root from the Byzantine Empire. […] It's the same roots that the icons went around actually the Castle of Constantinoupoli in order to protect the Empire. The same thing actually we are doing now in Olympos. We take the icons around the village to actually to protect the village[246]. »
>
> « Nous avons transporté autour du village les icônes. Nous croyons que cela a sa source dans l'Empire byzantin. […] Ce sont les mêmes sources que quand les icônes étaient transportées autour de la forteresse de Constantinople pour protéger l'Empire. C'est vraiment la même chose que nous faisons maintenant à Ólympos. Nous transportons les icônes autour du village pour protéger le village. »

Cela n'est pas sans rappeler non plus les astydromies de la Grèce antique dont le rôle était de constituer un encerclement magique permettant d'assurer la protection de la ville contre les ennemis extérieurs. De plus, la manière de réaliser cette procession, c'est-à-dire grâce à un principe de circumambulation, renforce cette idée de protection puisque, ainsi que l'explique Paul Fenton :

[246] Propos extrait du documentaire *Giannis et les autres* de Francesca Bartellini, o*p. cit.*.

> « Exécutée le plus souvent autour d'un pôle central – représentation terrestre de la demeure céleste ou de l'*axis mundi* – la circumambulation imite la rotation du soleil ou des sphères célestes et émule le flux et le mouvement du domaine physique en contraste avec la stabilité et l'immuabilité de la "maison de Dieu". En exposant l'individu à tous les angles de la déité, de telles cérémonies, qui s'apparentent aussi à la description des "cercles magiques", ont habituellement un but protectif ou destructif, tantôt afin de prévenir le mal, tantôt afin de le conjurer[247]. »

Quoiqu'il en soit, il s'agit d'une coutume qui revêt une grande importance à Ólympos et qui alimente les sujets des *mantinádes* improvisées, où l'on n'hésite pas à rappeler que la coutume a bien été honorée et qu'on a participé à la procession, comme dans ce distique improvisé par Giánnis Balaskás en 2014, que j'ai citée plus haut dans ce chapitre, au §1.2 (écoute disque 1 plage 075) :

> « Έκαμα το το έθιμο με τα κονίσματά μας
> και θέλω κι η Ανάστασις να 'ναι βοήθειά μας » (Γιάννης Μπαλασκάς)

> « Je l'ai suivie, la coutume, avec nos icônes
> et je souhaite que la Résurrection nous apporte protection » (Giánnis Balaskás)

Cependant, cette journée se déroule en deux parties, puisque juste après la procession et la mise aux enchères, on assiste à la tenue d'un *glénti*, avec tout d'abord l'improvisation poétique chantée des hommes puis l'ouverture de la danse qui durera jusqu'au petit matin. L'association d'un *glénti* à la procession lui apporte également un autre éclairage, qu'il convient de développer maintenant.

IV.2.2. Un double rituel : les liens entre les vivants et les morts

Reconsidérer l'apport de cette procession à la lumière des festivités du *glénti* permet de se rendre compte qu'elle revêt également une autre signification, laquelle vient s'ajouter à la dimension de réaffirmation des limites du territoire et de sa protection, qui passe aussi par les rituels de pluie.

Il s'avère que cette procession permet, chaque année, d'établir des liens entre le monde d'en bas (*o káto kósmos*, ο κάτω κόσμος) et le monde d'en haut, autrement dit entre les morts et les vivants. En effet, une des stations les plus importantes, voire la station la plus importante, mais aussi la plus longue, de cette procession est celle qui se déroule dans le cimetière

[247] Paul B. Fenton, art. cité, p. 162-163.

communal. Ce dernier, je le rappelle, a fait l'objet d'une attention particulière puisqu'il a été nettoyé et préparé la veille en vue de cette journée du mardi. Lors de cette station, les habitants d'Ólympos viennent porter à leurs morts la nouvelle de la Résurrection du Christ, à travers ce tropaire, issu de la liturgie de la Résurrection, qui est chanté sans cesse, après chaque bénédiction prononcée sur une tombe. En même temps, cette station est une véritable commémoration des morts, en particulier pour ceux qui sont décédés depuis la dernière fête de Pâques, mais également pour tous ceux pour lesquels les familles souhaitent que le pope prononce une bénédiction du souvenir, afin que leur vie dans l'au-delà – le monde d'en bas ou monde des morts – se déroule paisiblement.

Chaque famille, et plus spécifiquement les femmes, attend que le pope vienne sur la tombe de leurs morts pour prononcer des prières, prières pour lesquelles elle lui offre un billet de 5, 10 voire 20 €, glissé dans le papier contenant la liste des noms à bénir. Une fois que le pope a terminé, et qu'il passe à une autre tombe, la famille se consacre aux offrandes de nourritures à toutes les personnes présentes dans le cimetière, afin de partager collectivement ce moment qui oscille entre la joie de la Résurrection et la peine du deuil.

Il est possible de rapprocher cette bénédiction des morts avec les vœux prononcés pour la fertilité des semences et la prospérité des récoltes, lesquels sont énoncés également dans le cimetière. La résurrection du Christ est ainsi mise en parallèle avec la résurrection des semences qui deviennent des plantes, et la résurrection possible pour les défunts présents dans le cimetière. De plus, pour les Grecs la fertilité du sol est liée à la mort et, en quelque sorte, faire prononcer des bénédictions pour les morts qui reposent dans le cimetière, après avoir prié pour la fertilité de la terre et la venue de la pluie, reviendrait à demander aux morts de veiller à cette fertilité afin que les vivants puissent en profiter et arrivent à subsister.

Par ailleurs, cette commémoration des morts durant une partie de la procession du mardi après Pâques fait directement écho à la coutume du vendredi Saint. Je rappellerai ici, en effet, que les femmes ajoutent à l'Épitaphios du Christ, qu'elles décorent de fleurs, la photographie de leurs propres morts, ainsi que des lamentations funèbres qu'elles leur destinent. Ce même vendredi Saint, elles procèdent également à un rituel de lamentation sur leurs morts, autour de l'Épitaphios, puisqu'elles commémorent et pleurent tout autant la mort du Christ que la mort de leurs proches.

Cette procession du Mardi Lumineux renforce donc les liens entre les vivants et les morts, et finalement, il est possible de la considérer comme un événement réalisé à destination des morts, pour eux, même si certaines prières, comme celles pour la pluie ou pour la protection du village, semblent avant tout destinées aux vivants.

En revanche, si cette première partie du rituel de cette journée, que constitue la procession avec les icônes, est assurée pour commémorer les morts, la seconde partie, laquelle est constituée par le *glénti* qui enchaîne, avec musique instrumentale, improvisation et danse, est destinée, elle, aux vivants. Une fois que le devoir des habitants d'Ólympos est accompli, ils peuvent alors penser à eux et se retrouver pour le *glénti*. Cette idée de « devoir » revient à travers les *mantinádes* qui sont chantées, comme celle improvisée par Vasílis Balaskás à destination de son frère (écoute disque 1 plage 076) :

« Κάμνεις το το καθήκο σου κι έρχεσαι κάθε χρόνο
παρακαλώ τη Παναγιά καλά να σ' έχει μόνο » (Βασίλης Μπαλασκάς)

« Tu le fais ton devoir et tu viens chaque année
je prie la Vierge qu'elle te garde en bonne santé » (Vasílis Balaskás)

Après la procession, il est désormais possible pour les habitants d'Ólympos de festoyer et de se réjouir, car ils ont demandé la protection du village, la prospérité des cultures, la venue de la pluie, et qu'ils sont également sous la protection des morts.

Lors du *glénti* du *Lamprí Tríti* en avril 2015, un des habitants du village, Vasílis Kanákis, a exprimé, dans une *mantináda* improvisée, le fait que cette journée particulière qui se déroule à Ólympos après Pâques, a une double signification (écoute disque 1 plage 179) :

« Η μέρα η σημερινή διπλή 'χει σημασία
στους ζώντες είναιν η χαρά και στους νεκρούς λατρεία »

« Le jour d'aujourd'hui a une double signification
pour les vivants c'est la fête et pour les morts un culte »

On peut noter ici l'ambivalence du mot χαρά (*chará*) qui signifie « la joie », mais qui peut également prendre le sens de « fête » (*i giortí*, η γιορτή) dans la langue dialectale locale. En employant ce terme dans le sens de « fête », Vasílis Kanákis désigne tout simplement le *glénti*.

Par ailleurs, il est également possible de constater, avec cette *mantináda*, que les habitants d'Ólympos sont bien conscients de l'enjeu et de l'importance du rituel de ce Mardi Lumineux. Il est vrai, sans doute, que l'occasion se prêtait à ce moment-là à évoquer à la fois les morts et les vivants, puisque toute cette fête de Pâques en 2015 était profondément marquée par la perte récente de l'excellent joueur de *tsampoúna* Antónis Zografídis.

Le partage entre les sentiments de joie et de tristesse, que j'ai déjà évoqués au paragraphe précédent, à propos de la station dans le cimetière lors de la procession du matin, est présent de la même façon durant le *glénti* qui se déroule dès l'après-midi. Au cours de la fête, en fonction de ce dont ils parlent dans leur *mantinádes*, les hommes oscillent entre ces moments de joie et ceux de peine, mais malgré tout, ils participent à la fête qui doit se dérouler coûte que coûte, et honorent ainsi les coutumes de leur village. En avril 2015, lors de cette même fête de Pâques, Minás Lentís a improvisé une *mantináda* qui traduit cette dualité de sentiments (écoute disque 1 plage 204) :

« Να κάμομε το έθιμο χαρούμενοι θλιμμένοι
κι όλοι θε ν' αποκάψομε κανείς μας δε 'πομαίνει »

« Observons la coutume que nous soyons joyeux ou affligés
et tous que nous lui fassions honneur, aucun de nous ne s'y dérobe »

Cependant, durant cette seconde partie du rituel, voire pendant ce second rituel, les habitants n'oublient pas pour autant ce qu'ils viennent de vivre le matin. L'échange de *mantinádes* lors du *glénti* permet de maintenir le lien entre les différents événements de la journée, en les prenant pour sujet d'improvisation, et en commentant, en quelque sorte, le passé très proche. Ainsi, en avril 2015, les hommes d'Ólympos sont notamment revenus sur la question de la mise aux enchères du droit à remettre à leur place les icônes qui ont servi pour la procession, et que certains d'entre eux ont eu le privilège de porter à travers le village. L'échange suivant en témoigne (écoute disque 1 plages 196, 197, 198, 199, 200 et 201) :

« Σκιοφύλακα που θρόνιασες νά 'ναι βοήθειά σου
χαίρου την οικογένεια και τη καλή καρδιά σου » (Βασίλης Κανάκης)

« Skiofýlakas toi qui as replacé une icône, que cela t'apporte protection
profite de ta famille et de ton bon cœur » (Vasílis Kanákis)

« Βοήθεια το εικόνισμα που θρόνιασεν ο γιός σου
Σκιοφύλακα επάνω σου και μες το σπιτικό σου » (Βασίλης Μιχαλής)

« Que la protection de l'icône que ton fils a remise en place
Skiofýlakas, soit sur toi et sur ton foyer » (Vasílis Michalís)

« Κι αυτοί απού θρονιάσασι νά 'ναι βοήθειά τω
κι η χάρις της Ανάστασης να δίνει την υγειά τω » (Μηνάς Λεντής)

« Que ceux qui ont remis les icônes en place obtiennent protection
et que la grâce de la Résurrection leur donne la santé » (Minás Lentís)

« Εσύ θρονιάσεις Παναγιά ομοίως και Αγίου
βοήθεια στο σπίτι σου ομοίως εις του γίου » (Βασίλης Κανάκης)

« Toi tu remets en place la Vierge, de même que le saint
protection sur ta maison de même que sur ton fils » (Vasílis Kanákis)

« Μπράβο εις το Σκιοφύλακα και στην Ευαγγελία
πού 'βαλαν τα κονίσματα μέσα στη Παναγία » (Μηνάς Λεντής)

« Bravo à Skiofýlakas et à Evangelía
qui ont replacé les icônes dans l'église de la Vierge » (Minás Lentís)

« Κονόμο και Σκιοφύλακα νά 'ναι βοήθειά σας
νά 'ναι τα εικονίσματα κι αυτό το θρόνιασμά σας » (Βασίλης Μιχαλής)

« Oikonómos et Skiofýlakas que vous ayez protection
pour les icônes que vous avez remises en place » (Vasílis Michalís)

Ce rite particulier du Mardi Lumineux, qui associe les morts et les vivants en maintenant ainsi les liens qui unissent les deux mondes présents dans l'imaginaire grec (le monde d'en haut et le monde d'en bas), marque en quelque sorte le retour à la vie après avoir commémoré les défunts. Durant toute cette journée, de même que lors de chaque célébration ou fête, deux figures jouent un rôle important, le pope d'une part, et, d'autre part, la femme.

IV.2.3. Le rôle du pope et des femmes

À travers les différents éléments que je viens d'évoquer et d'analyser, il est possible de constater que le pope représente une figure paraliturgique par excellence. En tant que représentant de l'Église orthodoxe, il assure, bien entendu, toutes les célébrations religieuses qui se

déroulent au sein des différentes églises honorées. Toutefois, il prend activement part à des célébrations typiquement paraliturgiques, qui se déroulent en dehors de l'espace sacré de l'église. Par exemple, lors de la procession du Mardi Lumineux, le pope dirige la procession au cours de laquelle il marche en tête ; il prononce les bénédictions et les prières pour le rite de la pluie ; il chante inlassablement le tropaire de la Résurrection, accompagné par quelques chantres et par les pèlerins ; il assure le ravivement de la force des icônes en les aspergeant avec l'eau de la source qu'il vient de bénir ; il supervise la mise aux enchères – dont les gains reviendront à la caisse de l'église –, ainsi que le *thróniasma*, au moment où les personnes ayant remporté la mise rentrent les icônes dans l'église afin qu'elles reprennent leur place sur l'iconostase.

Par ailleurs, de façon générale, il assure le lien entre la liturgie orthodoxe, dont il est le principal représentant, et la fête « profane », au sens de *pro fanum* « devant l'édifice religieux », à laquelle il participe ardemment. En effet, c'est le pope qui chante les tropaires du jour en début de *glénti*, accompagné par les chantres, marquant ainsi l'ouverture de la fête populaire après la liturgie, dans les cas où le *glénti* fait suite à une célébration religieuse, comme pour la fête de la Dormition de la Vierge le 15 août ou celle de la Décollation de saint Jean-Baptiste le 29 août. Il s'avère également que très souvent, le pope est le premier chanteur à interpréter les chants de table *a cappella*, qui sont les premiers chants non religieux entonnés lors de la fête. Ces chants, comme par exemple le *Árchontes tro* dont j'ai parlé au premier chapitre (§I.2.1), interprétés selon un principe de responsorialité où le chœur répète plus ou moins ce que vient de dire le soliste, s'accompagnent d'une coutume héritée de l'époque byzantine : à la fin de chaque chant, les personnes attablées martèlent un de leurs couverts contre leur assiette ou leur verre, en guise d'applaudissements.

Il arrive toutefois que le pope ne puisse pas participer au *glénti*, pour les mêmes raisons que les autres hommes, à savoir qu'ils portent le deuil. Ainsi, en 2014 au moment de la fête de Pâques, le pope d'Ólympos papa-Giánnis n'a pas pris part au *glénti* qui se tenait sur la place de l'église, car il portait le deuil d'un de ses cousins qu'il avait enterré à Rhodes quelques jours auparavant, mais il a observé de loin, du seuil de la porte de l'église, le bon déroulement de la fête pendant quelque temps.

Être une figure emblématique qui assure le lien entre l'espace religieux et le non religieux est en quelque sorte facilité pour le pope qui occupe au même titre que les autres Olympiotes une place sociale dans la communauté, d'autant que le pope est marié et que très souvent, il assure une charge de famille. C'est le cas de papa-Giánnis Diakogeorgíou qui a élevé des enfants, et qui cultive aussi la terre. Tout cela est renforcé par le fait que papa-Giánnis est devenu pope tardivement, à 50 ans, et qu'il gagnait sa vie auparavant en tant que maçon. Il maîtrise donc les rites de la liturgie orthodoxe, mais il connaît également parfaitement les règles du *glénti*, d'autant qu'il est un excellent danseur et un grand improvisateur de *mantinádes*.

Quant à lui, le pope papa-Minás Ernías, qui officie à l'église de Diafáni mais également lors des fêtes patronales qui se déroulent sur l'île de Saría, est fils de berger et apiculteur. Après avoir terminé l'école religieuse de Patmos où il a été ordonné prêtre, il est parti en Allemagne pour travailler comme ouvrier dans des usines. Il n'a pas supporté la vie bruyante des villes et il est rentré au village, en reprenant sa vocation de pope. Il s'est également remis à cultiver son potager et à produire du miel.

Faisant souvent figure d'autorité, la présence du pope rassure en quelque sorte la communauté dont la vie se déroule au rythme des célébrations religieuses. Dans ce contexte-là, la femme du pope joue aussi un rôle important car elle se doit, plus que tout autre femme encore, de savoir se tenir en toute occasion, ce que peu de jeunes femmes sont prêtes à accepter depuis quelques années, ainsi que le rapporte Bernard Vernier :

> « [A]vec l'évolution des mœurs les jeunes filles sont de plus en plus réticentes à accepter le rôle de femme de prêtre avec tout ce que cela implique de travail de représentation, d'auto-discipline et de sacrifices quotidiens pour des bénéfices économiques et symboliques de plus en plus incertains[248]. »

Même si elle n'est pas *papadiá*, autrement dit femme de pope, la femme olympiote est aussi une figure importante qui relève de la paraliturgie tout autant que celle du pope. En effet, il faut noter que cette procession du Mardi lumineux ne pourrait avoir lieu sans leur soutien et leur travail précieux. De manière générale, toute liturgie donnée au sein de l'église nécessite, d'une façon ou d'une autre, l'intervention des femmes qui œuvrent dans l'ombre la plupart du temps, puisqu'il s'agit souvent de préparatifs.

[248] Bernard Vernier, *op. cit.*, p. 213.

En effet, il faut mentionner, dans un premier temps, la préparation du pain qui servira d'offrande pendant les liturgies, et qui est réalisée avec des secrets que seules les femmes connaissent. Maurice Soutif explique que cela est ancré dans la communauté, comme en témoignent certains dictons :

> « Après des heures de pétrissage à la maison et force patenôtres, le pain est cuit dans un four chauffé au bois. Seules les femmes peuvent se consacrer à cette tâche, dit la sagesse populaire, car elles connaissent les prières[249]. » ;

> « "Elles seules peuvent faire le pain, disent les hommes, parce qu'elles sont propres et sages"[250]. »

Les femmes assument donc des rituels lors de la fabrication du pain, dont les popes eux-mêmes, selon ce qu'ils en auraient dit à Maurice Soutif, n'auraient pas connaissance :

> « "Le 14 septembre, au pèlerinage de Saint-Stavros, raconte le jeune Kostas, ma grand-mère prélève un flacon d'eau bénite. Elle en humecte la première farine, qu'elle laisse fermenter au vent et dit une prière. Dieu, croit-elle, fait alors lever la pâte et ce levain donnera le pain de toute l'année." En fait, c'est peut-être le vent qui sème le levain. Les popes, eux, me disent tout ignorer de ces gestes magiques accomplis dans leur dos[251]. »

La veille de cette procession du Mardi Lumineux, les femmes jouent un rôle important dans tous les préparatifs qui sont nécessaires au bon déroulement de la procession. Elles se rendent ainsi dans le cimetière afin de préparer le lieu pour la station du lendemain. Elles nettoient les tombes et parfois les repeignent à la chaux, et vérifient que les *kantília*, les petites mèches à huile qui sont placées à l'intérieur d'une sorte de vitrine fixée sur la tombe, se consument correctement. De la même façon, mais cette fois-ci chez elles, ce qui fait qu'en général, on ne s'en rend compte que le lendemain, elles préparent les offrandes alimentaires qu'elles offriront une fois que le pope aura prononcé les prières sur leurs tombes. En fonction de leur appartenance à des familles de bergers ou d'agriculteurs, elles préparent du fromage frais appelé *manoúlin* (το μανούλιν) qui sera distribué en portions, des *lachanópites* (λαχανόπιτες, feuilletés aux épinards et aux herbes) ou des *toúrtes* (τούρτες, feuilletés au fromage légèrement sucrés). Les femmes établissent aussi, sur un morceau de papier qu'elles plieront en quatre, la liste des noms que le pope devra bénir au moment de sa prière sur la tombe.

---

[249] Maurice Soutif, « La femme, la terre, le pain et le ciel », *Géo*, n°168, février 1993, p. 45.
[250] *Ibid.*, p. 46.
[251] *Ibid.*, p. 44-46.

Ainsi, de même que le pope par ses fonctions religieuses qu'il assume au sein de la communauté, les femmes sont associées à la mort, mais également au cycle de la vie, et tout cela les rattachent au temps, dans le cadre de la vie sociale de la communauté.

IV.3. Les femmes et la profondeur du temps

La question de la temporalité est un élément récurrent dans le fonctionnement et dans l'imaginaire du village. Aussi étrange que cela puisse paraître, lorsque l'on séjourne à Ólympos, on a l'impression que le temps s'écoule autrement. La vie, comme dans de nombreux villages grecs ruraux, évolue au rythme des saisons et des tâches quotidiennes qui y sont liées. Ce temps cyclique est lui-même mis en relation avec le temps liturgique qui suit son propre calendrier. L'explication que Juliet Du Boulay donne de la perception du temps pour les villageois grecs en général s'applique bien pour les Olympiotes :

> « Time, then, was measured by the villagers not as an empty space into which a given quantity of mechanical production could be fitted, but in terms of seasonal phases or cycles in which at each period a multiplicity of conditions needed to synchronise in order to favour varying kinds of activity and inactivity. One of the clearest of these temporal cycles –one which lay at the basis of mountain villagers' material existence and into which all the spirituals cycles used to lock– was the agricultural year, for it was this which set the basic rhythms according to which the villagers produced and consumed their daily bread[252]. »

> « Le temps, alors, était mesuré par les villageois non pas comme un espace vide dans lequel une quantité donnée de la production mécanique pouvait être aménagée, mais en termes de phases ou cycles saisonniers dans lesquels, à chaque période, une multitude de conditions devaient être synchronisées afin de favoriser différentes sortes d'activité et d'inactivité. L'un des plus évidents de ces cycles temporels – un qui se situe à la base de l'existence matérielle des villageois de montagne, et dans lequel tous les cycles spirituels étaient utilisés – était l'année agricole, car c'est lui qui a déterminé les rythmes de base selon lesquels les villageois produisaient et consommaient leur pain quotidien. »

La femme, peut-être bien plus que l'homme dans cette communauté olympiote puisque c'est elle qui travaille dans les champs, s'inscrit dans cette temporalité spécifique, et se retrouve érigée en gardienne du temps et des traditions, ne serait-ce que par son rôle de transmission et de perpétuation des coutumes à travers les générations, d'autant que certaines

[252] Juliet Du Boulay, « Time and Society in Rural Greece », dans *Les amis et les autres. Mélanges en l'honneur de John Peristiany / Brothers and others. Essays in Honour of John Peristiany*, Athènes : Centre National de Recherches Sociales (EKKE), 1995, p. 148.

tâches lui sont confiées depuis des millénaires, comme celle de s'occuper de tout ce qui touche à la mort.

IV.3.1. La commémoration des défunts

Comme on vient de le voir au paragraphe précédent, les femmes ont un rôle prépondérant dans ce qui concerne les défunts pour la procession du mardi après Pâques, mais cela se retrouve également à d'autres moments. En effet, dans toute la Grèce, les femmes se voient attribuer la charge de tout ce qui touche au mortuaire : ce sont elles qui pleurent les morts, qui chantent les *moirológia* (τα μοιρολόγια), « mirologues » ou lamentations funèbres, qui cuisinent le *kóllyva* (τα κόλλυβα), ce mélange de blé cuit avec du sucre, des grains de grenade et des raisins secs que l'on a coutume d'offrir au moment des cérémonies d'enterrement ou de commémoration des défunts, pour faire honneur aux morts.

Le village d'Ólympos ne fait pas exception et ce sont les femmes qui s'occupent de tout ce qui relève du cycle de la mort. Toutefois, il est possible de noter une exception à cette règle générale, puisqu'en principe, dans le village d'Ólympos, c'est l'aîné des enfants, mâle ou femelle, lequel a reçu le patrimoine de son père ou de sa mère en héritage, qui doit pleurer le parent décédé, afin de s'acquitter de la dette qu'il a envers lui :

> « Que chacun des parents soit particulièrement pleuré par l'enfant de sa lignée ne doit pas étonner dans une société qui fait obligation à l'aîné de payer l'enterrement de celui dont il a hérité et d'accomplir lui-même ou de veiller à l'accomplissement de tous les rites mortuaires nécessaires au repos de l'âme du défunt à son entrée au Paradis. Il faut disposer la main droite du mort au-dessus de sa main gauche et les entourer toutes les deux d'un fil rouge, tourner sa tête vers l'Orient et poser dessus un œuf de Pâques ; payer les *mnimonevma*, ces cérémonies religieuses organisées en mémoire des défunts le troisième jour après le décès, puis le sixième et le neuvième jour, ensuite les troisième, sixième, neuvième et douzième mois et enfin trois ans après ; offrir à chaque fois la *koliva* (nourriture à base de blé) et les *koulouria* (petits gâteaux) aux amis, parents et voisins ; mettre dans la tombe de la nourriture (*loukoumia* et biscuits) et faire déposer aussi des habits (parfois des lunettes) dans la tombe du mort suivant pour qu'il les apporte au premier mort, celui de sa propre famille ; accrocher une cruche pleine d'eau au mur extérieur de la maison afin que l'âme du mort, qui est censée revenir dans ses endroits familiers, puisse venir y boire ; alimenter en huile une petite lampe (*candili*) posée sur la tombe et qui doit brûler pendant les quarante premiers jours, puis à certaines fêtes[253]. »

[253] Bernard Vernier, *op. cit.*, p. 255-256.

Lorsque le défunt est un homme et que, dans ce cas, il revient à son fils aîné de s'occuper des rites mortuaires, il est possible de se demander dans quelle mesure celui-ci s'en chargeait. En effet, étant donné qu'en principe, seules les femmes connaissent la recette du *kóllyva*, par exemple, est-ce que l'homme ne demande pas simplement à une femme de sa famille – son épouse, ou encore une sœur, ou une tante – de le confectionner pour lui ? Il remplira ainsi son devoir puisque ce sera lui qui aura décidé sa préparation et qui le distribuera ou le fera distribuer. C'est en tout cas en ce sens que je comprends l'expression de Bernard Vernier « ou de veiller à l'accomplissement de tous les rites mortuaires », d'autant qu'il ajoute par la suite qu'en cas d'absence de l'homme, il chargeait souvent sa femme d'accomplir ces rites :

> « L'émigration de nombreux villageois a obligé certains cadets à remplacer les aînés absents. Mais les aînés peuvent aussi se faire remplacer par leur conjoint. C'est ainsi que les quatre miroloïa de belles filles pour leur beau-père ont tous été composés par des femmes de fils aîné […][254]. »

Mis à part ces cas particuliers de composition de lamentations funèbres par des hommes, alors qu'il s'agit généralement d'un élément réservé aux femmes, mais qui ici est induit par le système singulier de fonctionnement social du village, il existe au moment de la fête de Pâque deux rituels de lamentations qui sont exclusivement accomplis par les femmes d'Ólympos. Ces deux rituels se tiennent le jour du Vendredi saint, l'un en fin de matinée après la décoration de l'Épitaphios et l'autre dans l'après-midi. Ces deux rituels ont lieu à l'intérieur même de l'église où la représentation du tombeau du Christ a été installée, et plus encore, ils se passent autour de cet Épitaphios.

Pour la société olympiote, les femmes devant faire preuve de retenue et ne devant pas exprimer ouvertement et publiquement leurs sentiments, ces rituels avec les lamentations funèbres se font dans l'intimité. En effet, pour le premier rituel de lamentations, les femmes attendent sur le parvis, là où elles ont décoré de fleurs l'Épitaphios, que les hommes aient quitté l'église où le pope vient d'officier et où les hommes viennent d'installer cette représentation du Tombeau du Christ, pour y entrer à leur tour. Elles se regroupent alors devant l'Épitaphios, en faisant face à l'iconostase, et restent immobiles, le visage inexpressif mais fermé, devant les photographies de leurs morts, qu'elles ont accrochées sur le catafalque, en même temps que des feuilles où elles ont écrit les lamentations. Elles attendent que la femme qui commencera les pleurs rituels se lance, car elles savent toutes de laquelle il s'agit. Chaque femme qui

[254] *Ibid.*, p. 256.

voudra prendre part activement au rituel s'avancer plus près de l'Épitaphios et tout en se frappant la poitrine, en s'arrachant le foulard qu'elle a sur la tête et en se tirant les cheveux tout en poussant des cris et en pleurant, elle se lamentera jusqu'à entrer en transe. Chaque femme qui se lamente ainsi communique par empathie aux autres femmes présentes ce qu'elle ressent, et toutes pleurent, même en silence. Il n'est pas rare que certaines viennent attraper par les épaules et entourer celle qui se lamente, afin de la faire revenir à un état d'apaisement, notamment lorsque la crise prend trop d'ampleur. Ensuite, avant de quitter l'église, les femmes feront le tour de l'Épitaphios avec un encensoir afin d'asperger le Tombeau du Christ avec la fumée de l'encens qui se consume, puis elles passeront, à genoux, trois fois sous l'Épitaphios, en tournant, encore une fois, dans le sens dextrogyre, autrement dit, faces au soleil.

Aucun homme n'assiste donc à cette scène, qui relève du domaine privé de la femme, tout comme les femmes n'assistent pas aux *gléntia* qui se déroulent dans les cafés avec les hommes. Cependant, ces dernières années, il n'est pas rare que des touristes curieux, hommes et femmes, restent dans l'église après la liturgie ou bien y reviennent lorsqu'ils entendent les lamentations. Je ne sais pas comment ces femmes ressentent l'intrusion d'une présence masculine au moment d'un rituel réservé aux seules femmes, mais elles ne font jamais de remarques. Il est vrai que, la plupart du temps, les touristes restent silencieux, respectant ainsi le côté sacré du moment. Toutefois, il arrive de plus en plus souvent que des touristes filment la scène pour son caractère « folklorique » et intriguant, ce qui ne manque pas de me faire ressentir une certaine gêne, tant le décalage entre ce qui se déroule et le fait de filmer la scène a un aspect impudique. Je n'ai, pour ma part, jamais pu filmer ce moment-là, pourtant intéressant d'un point de vue anthropologique, tellement je suis bouleversée à chaque fois que j'y assiste, vivant l'instant en ressentant les sentiments exprimés par ces femmes. Comme dans beaucoup de domaines liés à la vie olympiote, l'important pour les membres de la communauté est avant tout de sentir ou ressentir les instants vécus. Lorsqu'ils parlent ou qu'ils chantent, les Olympiotes utilisent d'ailleurs très souvent le verbe *niótho* (νοιώθω), qui signifie à la fois « sentir, ressentir », mais aussi « comprendre, saisir », et pour eux, on ne peut comprendre leurs coutumes que si on les ressent et qu'on les vit :

> « Ο μουσικολόγος Samuel Baud-Bovy που επισκέφθηκε το χωριό μας στο διάστημα 1935-1938 σημειώνει στο βιβλίο του ότι "για να χαρεί και να καταλάβει κάποιος τα τραγούδια της Ολύμπου, πρέπει να τα ζήσει". Γι' αυτό είναι δύσκολο στον κάθε επίσκεπτη του χωριού μας (αν και έχει τη μουσική μόρφωση) να ασχοληθεί μ' αυτά. Του λείπει η βαθιά γνώση και η ψυχική συμμετοχή στο γλέντι

μας που ορθώς το χαρακτηρίζουν πολλοί "ιεροτελεστία" εν αντιθέσει μ' εμάς που μεγαλώσαμε μέσα σ' αυτά έχοντας πάντα γεμάτα τ' αυτιά μας από την υπέροχη μουσική του τόπου μας[255]. »

« Le musicologue Samuel Baud-Bovy qui s'est rendu dans notre village dans la période 1935-1938 note dans son livre que "pour que quelqu'un et comprenne les chansons d'Ólympos, il doit les vivre". C'est pour cela qu'il est difficile pour chaque visiteur de notre village (même s'il a une culture musicale) de s'occuper de cela. Il lui manque la connaissance profonde et la participation psychique à notre *glénti* que beaucoup caractérisent correctement de "rituel", contrairement à nous qui avons grandi dans tout cela en ayant toujours nos oreilles remplies de la superbe musique de notre contrée. »

Il n'est donc absolument pas évident pour un étranger de comprendre l'enjeu que représentent leurs coutumes pour eux, et ils sont toujours admiratifs de rencontrer des personnes qui les ressentent. C'est la raison pour laquelle le musicien Ilías Anastasiádis m'a fait un grand honneur en novembre 2016 lorsqu'il m'a chanté cette *mantináda* où l'on retrouve ce jeu entre comprendre et ressentir :

« Σπάνια ξένος θα βρεθεί την Όλυμπο να νιώθει
αξίζεις την αγάπη μας ακόμα κι άλλη τόση »

« Rarement il s'est trouvé un étranger qui comprenne Ólympos
tu mérites notre amour et bien plus encore »

Cependant, même si les femmes ne disent pas publiquement qu'elles sont gênées ou dérangées par le fait que certains puissent filmer ces moments d'intimité, sans doute en lien avec le fait qu'elles se doivent d'avoir de la retenue dans la sphère publique, elles peuvent le faire au moment où elles se retrouvent dans une sphère privée, et notamment chez elles, en commentant ce qu'elles ont vu et ressenti. C'est ainsi, par exemple, qu'en avril 2015, j'ai assisté à une telle scène. Juste après le rituel de lamentations du vendredi Saint, j'avais été invitée à déjeuner chez Marína et Kalliópi Zografídis, respectivement fille et veuve du défunt joueur de *tsampoúna* Antónis Zografídis, en compagnie d'Aléxandros Lamprídis, un Épirote amoureux du village dans lequel il vient régulièrement afin de tourner des rushs en vue de réaliser un documentaire sur le village. Cette famille était donc en deuil puisque Antónis Zografídis était décédé deux mois plus tôt, en février. Il figurait donc parmi les morts représentés sur l'Épitaphe, et sa fille Marína, en particulier, avait pris part au rituel de lamentations un peu avant. Il s'avère qu'Aléxandros avait assisté dans l'église à ce rituel réservé aux femmes, et

[255] Antonios N. Pavlidis, art. cité, p. 210.

qu'il avait filmé la scène. Au cours du repas, où nous avons bien entendu passé notre temps à évoquer Antónis à travers moult anecdotes et souvenirs, Marína s'est adressée soudainement à Aléxandros. Elle lui a dit qu'elle avait remarqué sa présence lors du rituel, ainsi que le fait qu'il avait filmé la scène. Elle lui a alors demandé de ne pas utiliser les images qu'il avait tournées de ce rituel du Vendredi saint, ni même le son, car elle y avait participé pour commémorer le décès de son père, et qu'elle ne voulait pas que d'autres personnes puissent voir ce moment-là. Après tout, comme l'indique l'ethnomusicologue Jean Lambert dans son article, « Ceux qui n'étaient pas là ne pourront jamais comprendre…[256] ». Elle a par ailleurs été très formelle à ce sujet et a donc fait promettre à Aléxandros de respecter sa volonté.

Le second rituel réservé aux femmes a donc lieu dans l'après-midi. Celles-ci, accompagnées de leurs filles et petites-filles, se rendent à l'intérieur de l'église et s'installent en cercle autour de l'Épitaphios. Puis elles se mettent à chanter la *lamentation de la Vierge* (το Μοιρολόι της Παναγιάς) toutes ensemble, certaines ayant à la main un papier où les paroles sont inscrites. Il s'agit d'un chant que les femmes interprètent au moment de la fête de Pâques, dans plusieurs régions de Grèce, avec, bien entendu, des variantes mélodiques et textuelles. Voici un extrait de ce chant, tel que les femmes d'Ólympos le chantent[257] (écoute disque 1 plage 015) :

Σήμερο μαύρος ουρανός σήμερο μαύρη μέρα
  Aujourd'hui le ciel est noir, aujourd'hui c'est un jour noir
σήμερον εσταυρώσανε τω πάντω βασιλέα
  aujourd'hui ils ont crucifié le roi de l'univers
τότε εκείνο το καιρό συμβούλιον εκάμα
  alors en ce temps-là ils ont organisé une assemblée
αρχιερείς και γραμματείς με το λαόν αντάμα
  les archiprêtres et les scribes se sont retrouvés avec le peuple
για να συλλάβου το Χριστό και να Το θανατώσσου
  pour arrêter le Christ et Le tuer
πάνω σε ξύλινο σταυρό διά να το καρφώσου
  pour le clouer sur une croix en bois
οι δόλιοι αρχιερείς κι οι γραμματείς οι πρώτοι
  les archiprêtres fourbes et les premiers scribes
συμβούλιον εποίησα να εύρωσι προδότη
  ont organisé une assemblée pour trouver un traître
αι σκέψεις τω κι οι λογισμοί δεν απομείνα φρούδα.

[256] Jean Lambert, « "Ceux qui n'étaient pas là ne pourront jamais comprendre…" Une ethnomusicologie sans magnétophone ? », dans *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°8, « Terrains », Genève : ADEM/Ateliers d'ethnomusicologie, 1995, p. 85-104.

[257] Le texte complet se trouve dans le volume des annexes, p. 67.

leurs pensées et les préoccupations ne restèrent pas veines.
[...]
Όλη η φύσις το Θρηνεί κι ο κόσμος το λυπάται,
Toute la nature le lamente et le monde le plaint
η γη από το φόβο της όλη συνεκλονείτο,
la terre était toute bouleversée par sa peur,
η θάλασσα εβούρκωσε θολή και μαύρην ήτο.
la mer a grondé et elle était noire et trouble.
Και οι νεκροί σηκώθησαν βγήκαν απ' τα μνημεία
Et les morts se sont levés, ils sont sortis de leurs tombeaux
κι εφανίσθησα πολλοί στη πόλη την αργία.
Et beaucoup d'entre eux sont apparus dans la ville.
Τότε ο εκατόνταρχος παρά πολύ φοβήθη
Alors le centurion a eu très peur
και είπεν αληθώς Θεού υιός Χριστό γεννήθη.
Et il a dit en vérité le Christ est bien le fils de Dieu.
Η μήτηρ σου δε βλέπουσα την άδικο σφαγή Σου
Ta mère en regardant Ton sacrifice injuste
ήλθεν έως τον γολγοθά να κλαύση τη ταφή σου
elle s'est rendue sur le Golgotha pour pleurer sur ta tombe
Πώς να το κλάψω έλεγε σήμερο τον υιό μου;
Comment pleurer mon fils aujourd'hui ?, disait-elle
Το φως που δίδει τη ζωή στα πέρατα του κόσμου;
la lumière qui donne la vie aux frontières du monde ?
Έλεγε και κατάντησε σαν δένδρο μαραμένο
Elle parlait et elle est devenue comme un arbre flétri
πώς ημπορώ μοναχογιό να βλέπω σταυρωμένο;
comment puis-je te voir crucifié, mon fils unique ?
Τα σπλάχνα μου σπαράσσονται συχνά κτυπά η καρδιά μου
Mes entrailles se déchirent souvent mon cœur bat
και τη σφαγή σου πώς βαστού τα μάτια τα δικά μου.
et ton sacrifice, comment mes yeux le supportent-ils ?
Ω γλυκυτάτη μ' άνοιξις, τέκνο γλυκύτατό μου,
Ô mon doux printemps, mon doux enfant,
το θάνατο σου πώς βαστά το φως των οφθαλμώ μου;
ta mort, comment la lumière de mes yeux peut-elle la supporter ?

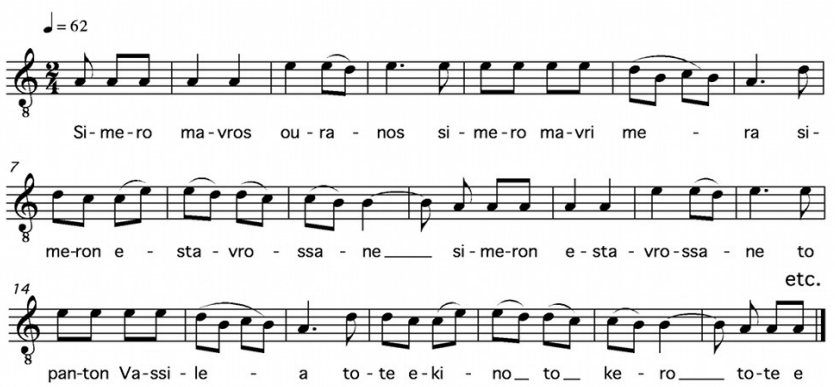
La mélodie est assez simple et fonctionne en strophes trihémistichiques : le premier hémistiche du vers 1 est chanté sur la partie A de la mélodie, caractéristique par l'élan donné par le saut de quinte faisant suite à la répétition d'une même note ; le second hémistiche du vers 1 est chanté sur la partie B de la mélodie qui commence par une tenue de cette note de quinte avant de redescendre sur la première note de la mélodie ; enfin, le premier hémistiche du vers 2 est chanté sur la partie C de la mélodie qui a pour caractéristique de s'arrêter sur la note qui est la sous-tonique de la mélodie. Le même enchaînement des parties de la mélodie est repris

ensuite, mais au lieu de poursuivre avec le second hémistiche du vers 2, c'est le premier hémistiche de ce vers qui est repris sur la partie A de la mélodie. On a donc une structure faite ainsi :

H1v1(A)/H2v1(B)/H1v2(C)
H1v2(A)/H2v2(B)/H1v3(C) et ainsi de suite pour chaque vers.

De ce fait, on peut constater que chaque vers est chanté entier sur les parties A et B de la mélodie tandis que la partie C de la mélodie sert en quelque sorte de transition par tuilage, puisque seul le premier hémistiche de chaque vers est interprété sur cette partie.

Fig. 107 : Transcription de la *Lamentation de la Vierge*



Nittis Mélanie, mai 2018

Katerína Seraïdári, qui raconte que les femmes de l'île de Níssyros chantent la lamentation de la Vierge seules dans l'église, à l'occasion de la Dormition de la Vierge – et non de la fête de Pâques comme à Ólympos – ajoute une note concernant l'exécution de ce chant féminin :

> « Au début, ce cantique dit que quiconque le chante ou l'écoute peut gagner le paradis et entendre la messe céleste qui est servie par les anges et dans laquelle les apôtres chantent ; cette messe évoque l'image du Jugement Dernier. Ensuite, le chant adopte un ton subjectif et utilise le "je" pour demander la clémence divine lors du Jugement Dernier. Les femmes qui chantent la lamentation semblent ainsi demander l'indulgence pour leurs propres péchés. Selon K. Sakellaridis ["Το Νισύρικο δημοτικό τραγούδι (La chanson populaire de Nissyros)", dans *Nissyriaka*, Vol. 2, 1965, p. 105], le titre qui a été attribué à ce cantique lors de ses publications ("lamentation de la Vierge") ne correspond pas du tout à son contenu : il n'y a aucune référence à la Vierge, et ressemble plus à une prière à l'Archange Gabriel[258]. »

[258] Katerina Seraïdari, *op. cit.*, note de bas de page 164, p. 161.

Cette remarque permet de voir qu'en effet, tous les chants appelés « lamentation de la Vierge » ne sont pas réellement une lamentation et n'évoquent pas la Vierge, ce qui n'est cependant pas le cas de celui qui est chanté à Ólympos. En effet, le texte ne débute absolument pas de la manière dont le décrit Katerína Seraïdári (« quiconque le chante ou l'écoute peut gagner le paradis »), mais par l'évocation de la noirceur du jour puisque le Christ est mort (Σήμερο μαύρος ουρανός σήμερο μαύρη μέρα / σήμερον εσταυρώσανε τω πάντω βασιλέα, « Aujourd'hui le ciel est noir, aujourd'hui c'est un jour noir / aujourd'hui ils ont crucifié le roi de l'univers »). Par ailleurs, il est nettement fait mention de la Vierge qui pleure la mort de son fils (Η μήτηρ σου δε βλέπουσα την άδικο σφαγή Σου / ήλθεν έως τον γολγοθά να κλαύση τη ταφή σου / Πώς να το κλάψω έλεγε σήμερο τον Υιό μου; « Ta mère en regardant Ton sacrifice injuste / elle s'est rendue sur le Golgotha pour pleurer sur ta tombe / Comment pleurer mon fils aujourd'hui ?, disait-elle »). Il est sans doute fort probable que lorsque ce chant est interprété au moment de la fête de Pâques, il soit réellement une lamentation de la Vierge, alors que lorsqu'il est interprété en d'autres occasions, comme pour la Dormition de la Vierge à Nísyros, le texte n'ait rien à voir avec la Vierge, et l'on peut supposer que l'erreur faite, au moment de la publication du texte, soit liée au fait que la mélodie sur laquelle il est chanté soit la même que celle sur laquelle on interprète la « lamentation de la Vierge » dans cette île.

Les femmes sont donc rattachées à la mort, d'une part, du fait qu'elles soient associées à la mémoire des défunts et, d'autre part, par le biais des coutumes funéraires qu'elles transmettent à leurs filles et petites-filles, lesquelles les accompagnent dans leur accomplissement. La transmission aux plus jeunes se fait donc essentiellement par imprégnation et par la reproduction des gestes qu'elles voient.

IV.3.2. La transmission du patrimoine et des traditions

La femme olympiote voyage donc dans le domaine de la mort, comme on vient de le voir, mais aussi dans celui de la vie qu'elles transmettent, puisqu'elles donnent naissance aux enfants dont elles s'occupent. Ce sont elles, en effet, qui bercent les bébés, et qui sont chargées de l'éducation des enfants à travers différents apprentissages, et en particulier auprès des filles. Toutes les activités qui font d'une femme une bonne maîtresse de maison sont ainsi en-

seignées aux petites filles. Ces dernières apprennent à tisser, à coudre et à broder, éléments essentiels puisqu'elles doivent savoir créer les costumes traditionnels qu'elles portent, mais également divers objets utiles pour la maison comme des sacs, des draps, des couvertures, etc. Elles apprennent également à cuisiner, et en particulier à fabriquer les différents types de pâtes alimentaires (les *makaroúnes*, οι μακαρούνες, et les *chylopítes*, οι χυλοπίτες) à base de farine et d'eau, mais surtout le pain, essentiel dans l'alimentation olympiote. Les petites filles apprennent aussi à danser auprès de leurs mères qui leur enseignent les pas au sein du foyer familial afin qu'elles sachent tenir leur rang lors de la danse sur la place du village. Tout cela est surtout réalisé à destination des filles aînées, puisque ce sont elles qui se marieront et qui devront savoir tenir et gérer un foyer.

C'est en effet principalement la mère, secondée des grands-mères et des tantes qui se charge d'enseigner la danse à sa fille. Elle peut ainsi soit tenir sa fille à sa gauche et exécuter les pas de danse en l'entraînant, soit danser devant elle, et celle-ci doit essayer de la suivre en l'imitant. Comme elle n'a pas d'accompagnement instrumental lors de ces séances d'apprentissage, la femme imite la *lýra* ou la *tsampoúna* en chantonnant et marque le rythme en frappant dans ses mains. En revanche, les femmes n'apprenaient pas à danser aux garçons qui devaient se débrouiller seuls, un peu comme les filles cadettes qui voulaient apprendre à danser, en observant les autres exécuter la danse, et notamment lors des *gléntia* où ils assistaient, puis en s'entraînant entre eux. Ainsi que le rapportent Marigoúla Kritsióti et Álkis Ráftis, les garçons se devaient d'être autodidactes en ce qui concerne l'apprentissage des pas de danse :

> « Λένε ότι ήταν κάτι σαν ντροπή να διδάσκεις χορό στα αγόρια, αφού μπορούσαν να τα καταφέρουν μόνα τους. "*Σιγά μην ήτο να μας γείξου' το χορό. Ο ένας με τον άλλο τον εμαθαίναμε*", λέει ένας ηλικιωμένος. Τα άφηναν, επομένως, χωρίς καθοδήγηση. […] Στην περίπτωση της τέχνης του χορού, λοιπόν, τα αγόρια καλούνται να επωμισθούν το βάρος της αυτοδιδαχής, ώστε να ασκηθούν ελεύθερα αναπτύσσοντας πρωτοβουλίες και παράλληλα ν' αναπτύξουν την υπευθυνότητα που πρέπει να διαθέτουν αργότερα ως επίσημοι χορευτές[259]. »
>
> « On dit que c'est en quelque sorte une honte d'enseigner la danse aux garçons, puisqu'ils peuvent y arriver tous seuls. "*Il n'était pas question de nous montrer la danse. Nous l'apprenions entre nous*", raconte un homme âgé. On les laissait, par conséquent, sans indications. […] Dans le cas de l'art de la danse, donc, les garçons étaient appelés à assumer le poids de l'autodidaxie, de sorte qu'ils s'entraînent librement en développant des initiatives, et parallèlement, ils développent

[259] Marigoula Kritsioti et Alkis Raftis, *O χορός στον πολιτισμό της Καρπάθου* [La danse dans la culture de Karpathos], Athènes : Théâtre des danses grecques "Dora Stratou", 2003, p. 126.

la responsabilité dont ils doivent disposer plus tard en tant que danseurs confirmés. »

La femme joue également un rôle très important dans la transmission de la musique même si celle-ci est réservée en grande partie aux hommes. En effet, il s'avère que l'apprentissage de la musique et de la danse à Ólympos est facilité par l'imprégnation du rythme et de la musique à travers les mouvements du corps que les femmes, en particulier, instaurent dans une relation de jeu entre l'enfant et la grande personne, et ce dès la naissance. Marigoúla Kritsióti et Álkis Ráftis expliquent ainsi différents jeux enfantins qui permettent d'imprimer au corps les mouvements induits par la musique et par la danse :

> « Τα πρώτα μηνύματα μουσικής και ρυθμικής κίνησης οι μεγάλοι τα μεταδίδουν στα παιδιά από τη βρεφική ηλικία. Η πλέον ευχάριστη απασχόληση που επινοούν γι' αυτά είναι ένα μουσικοκινητικό παιχνίδι, με συνοδεία τα διάφορα ταχταρίσματα που τους τραγουδούν. […] Άλλοτε τους μεταδίδουν τη μουσική και το ρυθμό κανακίζοντάς τα είτε με δοσμένα πολύστιχα *κανάκια*, παινέματα δηλαδή, είτε με αυτοσχέδια. Τα αυτοσχέδια κανάκια αποτελούνται από μαντινάδες-νανουρίσματα που τα τραγουδούν σε γρήγορο ρυθμό. Συνηθίζουν, επίσης, να τραγουδούν απλή χορευτική μουσική επαναλαμβάνοντας διάφορες συλλαβές, όπως "*ντι-τιρ-λι-τι*, *ντα-τιρ-λι-τι*". Ενώ τις προσφέρουν μελωδικά, τις τονίζουν κατά τα γνωστά τους μουσικά μετρά. Καθώς τώρα οι κινήσεις κι οι μετακινήσεις του παιδιού εξαρτώνται κατά πολύ από τους μεγάλους, αυτοί προσπαθούν, παράλληλα με τα παραπάνω τραγουδήματα, να του μεταδίδουν με το σώμα τους τη ρυθμική κίνηση. Πότε κρατούν το μωρό στην αγκαλιά και χορεύουν οι ίδιοι ή εκτελούν απλώς τα ρυθμικά λυγίσματα των γονάτων που χαρακτηρίζουν τους καρπάθικους χορούς. Άλλοτε, ενώ κάθονται, το καθίζουν στα γόνατα με πρόσωπο προς το δικό τους ή το κρατούν όρθιο υποβαστάζοντας τον κορμό. Από αυτή τη θέση, τραγουδώντας, ανεβοκατεβάζουν τις φτέρνες τους στο μουσικό ρυθμό[260]. »
>
> « Les premiers messages de musique et de mouvements rythmiques, les grands les transmettent aux enfants dès l'âge de la petite enfance. La plus plaisante occupation qu'ils inventent pour cela est un jeu musical de motricité, avec l'accompagnement des différentes comptines qu'ils leur chantent. […] Tantôt ils leur transmettent la musique et le rythme en les cajolant, soit avec des cajoleries composées de nombreux vers fixes, c'est-à-dire des compliments, soit avec des cajoleries improvisées. Les cajoleries improvisées sont constituées de distiques-berceuses qu'ils chantent sur un rythme rapide. Ils ont l'habitude, également, de chanter une simple musique de danse en répétant différentes syllabes, comme "*nti-tir-li-ti, nta-tir-li-ti*". Tandis qu'ils les prononcent mélodiquement, ils les accentuent selon les mètres musicaux qu'ils connaissent. Comme à présent les mouvements et les déplacements de l'enfant dépendent beaucoup des plus âgés, ceux-ci essaient, parallèlement aux chansonnettes précédemment citées, de leur transmettre avec leur corps le mouvement rythmique. Tantôt ils portent le bébé dans leurs bras et ils dansent eux-mêmes ou bien ils exécutent simplement les flexions rythmiques des

[260] *Ibid.*, p. 119-120.

genoux qui caractérisent les danses karpathiotes. Tantôt, alors qu'ils sont assis, ils assoient le bébé sur leurs genoux avec son visage contre le leur ou ils le tiennent debout en soutenant son corps. Dans cette position, en chantant, ils montent et descendent leurs talons au rythme de la musique. »

Par ailleurs, cette imprégnation par le jeu s'accompagne d'une sorte de mise en condition puisque depuis leur naissance ou presque, les enfants assistent aux *gléntia*, toujours grâce à la femme. En effet, j'ai eu la possibilité de voir une grand-mère qui portait sur le dos un bébé à l'aide d'une couverture, alors qu'elle assistait à un *glénti*, et qui berçait le nouveau-né en se balançant au rythme de la musique.

Fig. 108 : Femme berçant un bébé durant le *glénti*

Nittis Mélanie, août 2016

Les cadettes, quant à elles, apprennent surtout les travaux dans les champs, autrement dit à labourer, semer, récolter, et la culture des légumes dans les potagers, ou encore, pour les familles de bergers, à garder les troupeaux, à traire les bêtes et à fabriquer du fromage. Ce sont donc elles qui, en quelque sorte, assurent la survie du village à travers l'exploitation des terres des familles d'agriculteurs, qui est renforcée par un système d'échanges avec les familles de bergers. Dans ces travaux des champs, les femmes ne sont que très rarement aidées par les hommes comme, par exemple, au moment de la moisson, qui se fait à la main avec une faucille. C'est un peu comme si les femmes devaient gérer toutes seules les terres qui appar-

tiennent à leur lignée, puisque ce sont elles qui détiennent le plus de terres, et alors que les hommes travaillaient aussi comme ouvriers agricoles mais dans les îles voisines ou en Asie mineure. Aujourd'hui encore, les rares terres qui sont encore cultivées le sont essentiellement par des femmes, même s'il semble malgré tout que les hommes les aident beaucoup plus qu'auparavant.

En lien avec le fait que les femmes sont chargées de s'occuper des enfants et donc, entre autres, de leur raconter aussi des histoires ou des contes, les femmes jouent également un rôle de mémoire pour le village, puisqu'elles connaissent de nombreuses histoires qu'elles transmettent tout en les racontant. Certaines de ces histoires sont tout simplement issues des légendes populaires ou des récits historiques que les hommes chantent lorsqu'ils interprètent de longs chants à texte non improvisé. Les femmes qui les écoutent les mémorisent alors et s'en servent comme conte à narrer à leurs enfants ou petits-enfants. Et c'est ainsi qu'elles arrivent à conserver des textes qu'il arrive aux hommes d'oublier :

> « Τα μεγάλα πολύστιχα τραγούδια εσυνηθίζετο όχι μόνο να τραγουδιούνται, αλλά και να απαγγέλλονται ως έμμετρα παραμύθια για τα παιδιά, ιδίως από ηλικιωμένες γυναίκες σε οικογενειακές συντροφιές […]. Οι γυναίκες δεν συμμετείχαν τραγουδώντας στις διασκεδάσεις, αλλά συμμετείχαν οπωσδήποτε ακούγοντας προσεκτικά κι απομνημονεύοντας τα –ευμνημόνευτα άλλωστε, λόγω του μέτρου– λεγόμενα, τραγούδια και μαντινάδες. Έτσι στα παλαιότερα χρόνια οι γυναίκες γνώριζαν πολλά τραγούδια, όπως γνώριζαν ξόρκια, παροιμίες, προσευχές, αινίγματα κλπ. Και δεν είναι σπάνιες οι περιπτώσεις που ονομαστοί τραγουδιστές διδάχθηκαν, όπως μου είπαν, τα κείμενα των τραγουδιών από γυναίκες. Η παράλληλη αυτή χρήση των κειμένων ως παραμυθιών ευνόησε φυσικά τη διάδοσή τους, ιδίως των μεγάλων πολύστιχων, που το εύρος τους δεν επέτρεπε να τραγουδηθούν ολόκληρα στις παραδοσιακές διασκεδάσεις[261]. »
>
> « Les chansons longues étaient d'habitude non seulement chantées, mais aussi récitées comme des contes versifiés pour les enfants, en particulier par des femmes âgées qui vivaient dans les familles […]. Les femmes ne participaient pas en chantant pendant les réjouissances, mais elles participaient quoi qu'il en soit en écoutant attentivement et en mémorisant ce qui était chanté – facilement mémorisable d'ailleurs, en raison de la versification –, les chansons et *mantinádes*. Ainsi, autrefois, les femmes connaissaient de nombreuses chansons, comme elles connaissaient des exorcismes, proverbes, prières, devinettes, etc. Et ils ne sont pas rares les cas où notamment des chanteurs de renom ont appris, ainsi qu'ils me l'ont rapporté, les textes des chansons auprès des femmes. Cet emploi parallèle des textes comme contes a naturellement favorisé leur diffusion, en particulier ceux des chansons à vers nombreux, dont la longueur ne les autorisait pas à être chantés en entier lors des fêtes traditionnelles. »

[261] Manolis Makris, *op. cit.*, p. 59-60.

Les femmes sont donc associées à la gestion des relations privées et internes à la famille, mais elles entretiennent aussi des relations sociales, en particulier avec les autres femmes. Il existe ainsi une forme d'entraide féminine pour la plupart des travaux domestiques qu'elles réalisent ensemble, comme les séances de couture ou de broderie, ou la préparation du pain, ou encore les travaux dans les champs. Cette entraide est néanmoins présente tant qu'elle n'empiète pas sur les intérêts du lignage et de la famille de chacune d'entre elles. Ce sont également les femmes qui gèrent la plupart du temps les relations sociales entre les familles, relations qui restent du domaine privé. Elles sont par ailleurs très souvent des entremetteuses pour les mariages, qui sont la plupart du temps arrangés.

De plus, contrairement aux hommes qui ont abandonné depuis longtemps le costume traditionnel pour des vêtements européens, la plupart des femmes restent fidèles au costume traditionnel qui est ainsi mis en valeur. Selon Bernard Vernier, il semblerait que le maintien du costume féminin se fasse avant tout pour des raisons stratégiques, afin de conserver une place de choix dans le marché matrimonial :

> « Comme la multiplication des rumeurs, le paradoxe que constitue le maintien intégral de pratiques vestimentaires traditionnelles dans un village dont les hommes sont en contact avec les sociétés industrielles les plus avancées, ne peut se comprendre que si l'on y voit un nouvel effet de la concurrence exacerbée qui règne sur le marché matrimonial. Si l'enfermement des femmes à l'intérieur du village, à l'écart du tourisme et des principales voies de circulation entre les îles grecques, contribue à protéger le *kavaï* féminin contre les modèles vestimentaires extérieurs, c'est en analysant son maintien comme faisant partie des contre-stratégies utilisées par les familles pour se mettre à l'abri des stratégies de dévalorisation qu'on peut le mieux en rendre compte. S'habiller à l'européenne serait montrer clairement qu'on cherche à se marier et qu'on est obligée de recourir à ce subterfuge pour trouver un mari. En définitive, ce serait avouer qu'on est en difficulté sur le marché matrimonial et participer à sa propre dévalorisation. Surtout dans une situation où chacun surveille constamment son voisin et s'en méfie, toute entorse aux traditions est immédiatement utilisée par ceux qui y voient leur intérêt, ce qui tend à interdire tout changement, du moins en ce qui concerne les signes les plus visibles de l'attachement aux anciennes valeurs[262]. »

De ce fait, continuer à porter le vêtement traditionnel dans la vie quotidienne est une marque de son attachement aux valeurs traditionnelles, que les femmes tiennent à manifester. Par ailleurs, même avec le désenclavement du village depuis quelques années et le développement du tourisme, des générations de femmes, mères et grands-mères, continuent de porter

[262] Bernard Vernier, *op. cit.*, p. 188-189.

leur costume quotidiennement. On pourrait y voir là une sorte de résistance culturelle face à l'uniformisation vestimentaire que le monde extérieur au village apporte.

Un autre aspect du maintien de la tradition et de la transmission apparaît au sein de la lignée féminine. En effet, en application du système de transmission des biens, établi par le droit coutumier local, une femme conserve le patrimoine de sa mère jusqu'à sa transmission effective à sa fille, laquelle aura reçu comme prénom celui de sa grand-mère maternelle, autrement dit celle qui lui a transmis le patrimoine par l'intermédiaire de sa mère, c'est-à-dire sa propre fille. Il s'agit d'un cycle temporel au cours duquel un patrimoine est associé à une lignée, mais également à un prénom. Ce principe est valable aussi pour les hommes au sein de la lignée masculine, mais cela est sans doute moins visible car, au moment du mariage, l'homme va habiter chez sa femme. D'ailleurs, il est dit couramment à Ólympos que le mari est un étranger dans sa maison. On constate en effet qu'une place plus importante est ainsi accordée par le système aux femmes, car elles sont considérées comme un élément stable, tandis que les hommes s'absentaient régulièrement pour aller travailler. De ce fait, toute la gestion du quotidien reposait sur les femmes, qui sont qualifiées par Bernard Vernier de « gardiennes du village » :

> « Dans cette société obsédée par le problème de la survie des lignées, l'uxorilocalité est peut-être à la fois l'effet et la cause de la prédominance des lignées féminines, tout au moins durant la période où la femme est jeune et a toute sa valeur en tant que force de reproduction pour les deux lignées concernées. Sans vouloir rendre compte de ce système de parenté, on peut quand même noter qu'il se trouve en affinité avec certaines caractéristiques de l'économie locale et avec sa division du travail. Dans un contexte économique (rareté des terres cultivables) qui condamne une partie des villageois, y compris les aînés, s'ils ne sont pas *canacares*, à travailler selon les saisons hors de leur île, c'étaient les hommes qui émigraient. Les femmes étaient retenues au village par leur fonction de reproduction (procréation et éducation des enfants), comme semble d'ailleurs le démontrer a contrario l'émigration saisonnière d'une partie des cadettes célibataires. Les femmes, par ailleurs toujours beaucoup plus nombreuses que les hommes du fait de l'émigration définitive des cadets exhérédés, demeuraient ainsi, pendant de longs mois, avec les quelques hommes *canacares*, les seules gardiennes du village[263]. »

Toutefois, ces arguments qui permettent d'expliquer la présence de l'uxorilocalité et de la présence d'un matriarcat ou simplement de l'importance accordée à la femme dans la société grecque, fortement marquée par le patriarcat et la prédominance des hommes, ne sont

[263] *Ibid.*, p. 146-147.

pas uniquement valables à Ólympos, ou même sur la seule île de Kárpathos. En effet, il existe d'autres lieux où cette tendance est la règle, et en particulier plusieurs îles du Dodécanèse. Evthýmios Papataxiárchis, en se basant sur l'étude de l'île de Lésbos, explique pour quelles raisons l'on a tendance, de façon générale, à désigner la femme comme un élément statique et l'homme comme un élément mobile :

> « My main argument is that the synchronic portrayal of women as the static, "structural" side of the cultural system, and men as the mobile, "anti-structural" one, can be analyzed in terms of local demographic history. Indeed, the systematic repetition in consecutive phases of a situation that also includes what Brettell[264] described as the "men who migrate, women who wait" is linked to the existence of female solidarities based on domestic kinship side by side with male ones based on coffee shop commensality. […] There are two main explications of this demographic pattern on kinship. First in a cultural context that promotes settlement and postulates the household as a status symbol, women come closer to the ideal of sedentary life. Men's mobility is accomodated of another set of values that informs life in the coffee shop and celebrates their nomadic nature. Women fill the vacuum that out-going men leave behind through household administration, representation and mediation principally in relation to other women and with minimal male interference. […] Second, male mobility may disturb the demographic balance between men and women, and especially those of marriageable age. Men may become scarce in the marriage market and women may have to compete hard to secure an available groom[265]. »

> « Mon principal argument est que le portrait synchronique des femmes comme le côté statique, "structurel" du système culturel, et des hommes comme le côté mobile, "anti-structurel", peut être analysé en termes d'histoire démographique locale. En fait, la répétition systématique dans des périodes consécutives d'une situation qui inclut ce que Brettell a décrit comme "les hommes qui émigrent, les femmes qui attendent" est liée à l'existence de solidarités féminines basées sur la parenté domestique face à des solidarités masculines basées sur la camaraderie de café. […] Il y a deux explications principales à ce motif démographique sur la parenté. Premièrement, dans un contexte culturel qui promeut l'installation et considère le foyer comme une marque de prestige social, les femmes sont les plus proches de l'idéal de sédentarité. La mobilité des hommes relève d'un autre ensemble de valeurs, qui régit la vie dans les cafés et célèbre leur nature nomade. Les femmes remplissent le vide que les hommes partis laissent derrière eux avec la tenue du foyer, la représentation et la médiation principalement en relation avec les autres femmes et avec une interférence masculine minimale. […] Deuxièmement, la mobilité masculine pourrait perturber l'équilibre démographique entre hommes et femmes, et spécialement ceux en âge de se marier. Les hommes pour-

[264] Papataxiarchis renvoie ici à l'ouvrage de Brettell, *Men Who Migrate, Women Who Wait : Population and History in a Portuguese Parish*, Princeton : Princeton University Press, 1987.

[265] Efthymios Papataxiarchis, « Male Mobility and Matrifocality in the Aegean Basin », dans *Les Amis et les Autres. Mélanges en l'honneur de John Peristiany*, Athènes : EKKE, 1995, p. 234-235.

raient se raréfier sur le marché du mariage, et les femmes avoir à se battre dur pour s'assurer un fiancé. »

Toutefois, les hommes occupant la sphère publique sont plus « visibles » que les femmes dont le travail peut ne pas être reconnu à sa juste valeur, alors qu'elles jouent un rôle primordial au sein de la communauté :

> « À Karpathos, les hommes monopolisent les postes d'autorité et de représentation relatifs à la gestion des intérêts collectifs villageois, que ceux-ci soient festifs, politiques, économiques ou religieux. Les règles de préséance leur attribuent une place privilégiée dans la plupart des situations publiques[266]. »

C'est sans doute la raison pour laquelle le village a vu la création récente d'une association entièrement dédiée à la femme d'Ólympos, l'Association culturelle et de développement "la Femme d'Ólympos" (*o Politistikós kai Anaptyxiakós Sýllogos "i Gynaíka tis Olympoú"*, ο Πολιτιστικός και Αναπτυξιακός Σύλλογος "η Γυναίκα της Ολύμπου"). Celle-ci a été créée en juillet 2011, et a pour objectif la préservation de la tradition du village, dont elle veut faire connaître les particularités.

Même si cette association ne comporte que des membres de sexe féminin, elle s'est dotée d'un président de sexe masculin, en la personne de Giánnis Chatzivasílis, sans doute pour ne pas créer de rivalités entre elles, mais également parce qu'il œuvre pour la reconnaissance de l'importance du rôle des femmes. En effet, Giánnis Chatzivasílis reconnaît peut-être plus que tout autre homme ce que le village d'Ólympos doit à la femme, et il l'exprime souvent avec beaucoup de poésie. C'est ce qui l'a amené à réaliser en 2005 un documentaire sur la femme d'Ólympos, où il rend hommage, sur la pochette, à sa propre mère par ces mots :

«Μητέρα…	Mère…
Σ' ευχαριστώ που μ' έφερες	Je te remercie de m'avoir fait venir
σ' ετούτο τον όμορφο κόσμο!	dans ce beau monde !
Που με κουβάλησες στο σεντόνι	De m'avoir transporté dans le drap
απάνω στα άγρια βουνά της Ολύμπου	en haut des montagnes sauvages d'Ólympos
Κι επάλεψες μαζί τους	Et tu luttais contre elles
για να μου δώσεις το γάλα σου.	pour me donner ton lait.
Όταν αρρώστησα ήσουν στο πλάι μου.	Quand j'étais malade tu étais près de moi
Με την αυστηρότητά σου	Avec ta rigueur
μου έδειξες τον καλό το δρόμο.	tu m'as montré le bon chemin.
Με την αγάπη σου	Avec ton amour
μ' έμαθες να 'μαι δίκαιος.	tu m'a appris à être juste.
Με τη στοργή σου	Avec ta tendresse

[266] Bernard Vernier, *op. cit.*, p. 103.

να συμπονώ τους συνανθρώπους μου.	à compatir aux peines de mes semblables
Με τα δάκρυά σου,	Avec tes larmes,
να εκτιμώ τη ζωή και τις δυσκολίες της.	à honorer la vie et ses difficultés.
Με το βλέμμα σου μ' έμαθες	Avec ton regard tu m'as appris
ν' αγαπώ χωρίς διακρίσεις.	à aimer sans distinction.
Μάνα! συγχώρα με	Mère ! Pardonnes-moi
αν άθελά μου σε πίκρανα.	si sans le vouloir je t'ai affligée.
Προσπαθώ να σε κάνω ευτυχισμένη…	J'essaie de te rendre heureuse…
γιατί όταν γελάς είσαι πολύ όμορφη!!!»	car lorsque tu ris tu es très belle !!! »

Le président, donc, explique ainsi quelles sont les raisons de la création de l'association et ce qu'elle espère :

> « "Η Γυναίκα της Ολύμπου" προσπαθεί να συμβάλει στη διάσωση και τη συνέχιση της ζωής της Ολύμπου, τιμώντας την κιβωτό της ζωής, τη γυναίκα. Τώρα που όλο και λιγοστεύουν οι εναπομείνασσες Ολυμπίτισσες, ο Σύλλογος προβάλλει την επιτακτική ανάγκη θέσπισης κινήτρων από την Πολιτεία και τους αρμόδιους φορείς για τη διάσωση της λαϊκής παράδοσης της Ολύμπου. Η παράδοση της Ολύμπου αξίζει και πρέπει να διασωθεί ως διακεκριμένο έμβλημα της ζώσας λαϊκής παράδοσης. Κι η ανάγκη της διάσωσης είναι δραματικά επίκαιρη για να μην απομείνει από την παράδοση μια στείρα φολκλορική της αναπαράσταση ή κάποιες νοσταλγικές αποτυπώσεις της. Η διάσωση της τοπικής παράδοσης συναρτάται πρώτα από όλα από τη διάσωση της τοπικής κοινωνίας και ο ρόλος της γυναίκας σε αυτό είναι αναντικατάστατος και καθοριστικός[267]. »

> « "La Femme d'Ólympos" essaie de contribuer à la préservation et à la perpétuation de la vie d'Ólympos, en honorant la dépositaire de la vie, la femme. Actuellement, alors que le nombre d'Olympiotes qui demeurent diminue, l'Association met en avant le besoin impérieux de l'ordonnance de moyens de la part de l'État et des organismes opportuns pour la préservation de la tradition populaire d'Ólympos. La tradition d'Ólympos a de la valeur et il faut qu'elle soit préservée comme un emblème distingué de la tradition populaire vivante. Et la nécessité de la préserver est dramatiquement actuelle afin qu'il ne reste pas de cette tradition qu'une représentation folklorique stérile ou bien quelques images nostalgiques. La préservation de la tradition locale dépend avant tout de la préservation de la société locale et le rôle de la femme est en cela irremplaçable et déterminant. »

La première manifestation organisée par cette association s'est déroulée sur la Place d'Ólympos, le 27 août 2011, avec notamment une conférence – intitulée « La femme d'Ólympos dans la communauté d'hier et d'aujourd'hui » (*I gynaíka tis Olýmpou stin koinonía tou chthés kai tou símera*, Η γυναίκα της Ολύμπου στην κοινωνία του χθές και του σήμερα) – dont le texte peut être lu comme un plaidoyer en l'honneur de la femme, par l'une de ses

[267] Extrait du texte d'annonce de la première manifestation de l'association, écrit par Giánnis Chatzivasílis, et publié le 25 août 2011, notamment dans le journal *Cyclades voices*, consultable en ligne : https://www.cycladesvoice.gr/?aid=7679.

membres actives, Sofía Kanáki-Protópapa. Cette dernière indique que cette soirée a lieu « pour honorer les femmes qui portent encore notre costume traditionnel » (*pros timín ton gynaikón pou foroúne akómi tin paradosiakí mas stolí*, προς τιμήν των γυναικών που φορούνε ακόμη την παραδοσιακή μας στολή[268]).

La création d'une association dédiée aux femmes est donc inédite à Ólympos, mais ce n'est pas la seule association qui existe. En effet, de nombreuses associations ont vu le jour depuis l'époque où les Olympiotes ont commencé à émigrer durablement vers des contrées plus ou moins lointaines. Ces associations ne sont pas dédiées uniquement aux femmes, mais ces dernières y jouent un rôle important, tout comme au sein de la communauté du village.

L'existence de ces associations n'est pas anodine, et il y a des répercutions sur la vie du village lui-même, grâce aux initiatives qu'elles prennent.

[268] Extrait d'un article du journal *I foni tis Olympou*, n° 343, octobre-novembre-décembre 2011, page 9.

TROISIÈME PARTIE : DIMENSION CULTURELLE ET SOCIALE D'UNE FORME BRÈVE ORALE

Chapitre V : Réception, diffusion et préservation d'une culture

V.1 : Le rôle des associations

La création d'associations entretient un lien direct avec l'émigration qui est devenue très importante et qui a dépeuplé la plupart des villages de l'île de Kárpathos. En effet, sur chaque terre d'exil, le regroupement des émigrés grecs par leur lieu d'origine a entraîné la création d'associations ou d'amicales, appelées généralement en grec *sýllogos* (σύλλογος) ou *adelfótita* (αδελφότητα). Certaines associations regroupent les émigrés originaires de plusieurs villages de la même île, comme c'est le cas pour celle de Kárpathos, tandis que d'autres associations ne sont constituées que d'émigrés provenant du même village, comme l'on fait les personnes venant d'Ólympos.

Ainsi, aux États-Unis[269], en Australie[270], mais également au Pirée[271] et à Rhodes[272], des associations ont été créées par la réunion d'émigrés originaires de différents villages de Kárpathos. La création d'associations d'un village de l'île en particulier ou de l'île entière de Kárpathos, comme cela se pratique également dans toute la Grèce, est lié avant tout au souhait de ne pas perdre son identité locale, souvent plus importante que l'identité nationale. Ainsi, les habitants de Kárpathos sont karpathiotes avant d'être grecs, tout comme les habitants de la Crète sont crétois avant d'être grecs… On retrouve derrière cela la question de l'amour et de l'attachement porté au *tópos*, autrement dit à sa contrée. Les émigrés originaires de Kárpathos

[269] Par exemple, (Pan-)Karpathian Educational Progressive Association of America (KEPA), créée en 1928 à Pittsburg ; Karpathian Federation (Καρπαθιακή Ομοσπονδία, *Karpathiaki Omospondia*) créée en 1969.
[270] Karpathian Progressive Association of Australia, créée en 1959 à Canberra.
[271] Σύλλογος Απανταχού Καρπαθίων (*Syllogos Apantachou Karpathion*), créée en 1895.
[272] Παγκαρπαθιακός Σύλλογος Ρόδου *(Pankarpathiakos Syllogos Rodou*), créée en 1951.

sont particulièrement désireux de ne pas oublier leurs coutumes dont ils sont fiers et qui font, selon eux, qu'ils se distinguent du reste de la Grèce :

> « Όμως πάνω από όλα ο σύλλογος λειτουργούσε και λειτουργεί ακόμα και σήμερα σαν κομβικό σημείο αναφοράς και αναστοχασμού. Να μην χαθούν, να μην χάσουν την πορεία τους, να μην αποξενωθούν στην ξένη χώρα, να μην ξεχαστούν και να μην ξεχάσουν την ταυτότητά τους, τον τόπο τους, την παράδοση, τα ήθη και τα έθιμα που τους ξεχωρίζουν από τους υπόλοιπους Έλληνες […][273]. »

> « Cependant, par-dessus tout, l'association fonctionnait et fonctionne encore aujourd'hui comme un point nodal de repère et de réflexion. Qu'ils ne se perdent pas, qu'ils ne perdent pas leur chemin, qu'ils ne s'isolent pas en terre étrangère, qu'ils ne s'oublient pas et qu'ils n'oublient pas leur identité, leur contrée, la tradition, les us et les coutumes qui les distinguent du reste des Grecs […]. »

Par ailleurs, il y a eu en 1980 la création d'une grande association de Kárpathos qui a rassemblé presque toutes les associations existantes qui concernaient un village en particulier, sans toutefois que ces associations ne perdent de leur importance. Il s'agit de la « Fondation Pan-karpathiote » (*to Pankarpathiakó Ídryma*, το Παγκαρπαθιακό Ίδρυμα, ou Karpathian Foundation) créée dans le New Jersey, à l'initiative de la « Fédération des Karpathiotes ». En 1992, cette « Fondation Pan-Karpathiote » a créé un nouveau centre culturel, « la Maison de Kárpathos » (*to Karpáthiko Spíti*, το Καρπάθικο Σπίτι), qui accueille de nombreuses manifestations organisées par les différentes associations. Lorsqu'elle cite les raisons de la création de cette fondation, Irini Beïná précise que tout cela est bien sûr lié au fait que les personnes originaires de Kárpathos considèrent que leur identité est unique :

> « Οι Καρπάθιοι θεωρούν ξένους τους μη Καρπάθιους, είτε αυτοί είναι Αμερικανοί είτε Έλληνες από άλλη περιοχή της χώρας. Αναγνωρίζουν την ταυτότητά τους ως μοναδική και επιθυμούν να τη διατηρήσουν έτσι, αναλλοίωτη και μακριά από "ξένες" επιρροές[274]. »

> « Les Karpathiotes considèrent comme étrangers ceux qui ne sont pas de Kárpathos, que ceux-ci soient Américains ou Grecs provenant d'une autre région de Grèce. Ils reconnaissent leur identité comme unique et désirent la préserver ainsi, immuable et loin des influences "étrangères". »

Cependant, je me limiterai dans cette étude aux associations qui regroupent uniquement des Olympiotes, et qui ont vu le jour dans les trois principaux lieux d'émigration, à savoir Le Pirée, Rhodes et Baltimore.

[273] Irini Beïna, *op. cit.*, p. 124.
[274] *Ibid.*, p. 125.

Je me dois de rappeler ici que le concept de migration, ou d'exil – *i xenitiá* (η ξενιτιά) – comme les Grecs l'appellent, présente une particularité dans la pensée des Grecs. En effet, toute personne qui quitte le village où elle est née est considérée comme émigrée, même si elle va s'installer dans une autre région de Grèce. C'est la raison pour laquelle les Olympiotes considèrent qu'ils sont des émigrés lorsqu'ils vivent au Pirée ou à Rhodes.

À travers la présentation de ces trois associations d'Olympiotes, que je mentionnerai dans l'ordre de leur création, j'expliquerai pour quelles raisons elles ont été créées, quel est le but qu'elles poursuivent et quelles sont leurs activités.

V.1.1. Le Pirée

L'association qui est basée au Pirée a pour nom « la Confrérie des Olympiotes de Kárpathos dans le monde "i Dímitra" » (*i Adelfótita ton Apantachoú Olympitón Karpáthou "i Dímitra"*, η Αδελφότητα των Απανταχού Ολυμπιτών Καρπάθου "η Δήμητρα"). Elle a été créée en 1948 par des habitants du Pirée qui étaient originaires du village d'Ólympos. Une dizaine d'années après sa création, en 1959, l'association a pu construire un bâtiment pour l'accueillir, grâce à des dons de la part de ses membres. L'association ne cesse de s'agrandir et de prendre de l'importance, puisqu'elle compte aujourd'hui trois bâtiments qui lui appartiennent, dont deux sont des centres culturels, l'un est basé à Kallípoli et l'autre à Keratsíni.

Fig. 109 : Logo de l'association du Pirée

Association "I Dimitra"

Cette association, comme toutes celles qui existent en Grèce, a pu bénéficier des progrès technologiques et de communications qui se sont développés dans le monde. Ainsi, elle possède un site internet (www.e-dimitra.gr) où elle diffuse toutes ses informations, une adresse électronique qui leur permet de répondre aux éventuelles questions ou bien de rece-

voir des informations à diffuser ou des suggestions, ainsi qu'un compte Facebook (https://www.facebook.com/dimitra.olymbos/).

Les objectifs de l'association, tels qu'ils sont mentionnés dans les documents officiels de la création, sont rappelés brièvement sur la page du site internet, qui renvoie par ailleurs aux statuts complets de l'association, disponibles sous format PDF[275]. Ceux-ci décrivent ainsi ses objectifs :

> « –Η ανάπτυξη της αλληλλεγγύης ανάμεσα στα μέλη της και η διατήρηση και σύσφιγξη των δεσμών με όσους κατοικούν στην Κοινότητα Ολύμπου Καρπάθου και με όλα τα τοπικά σωματεία και οργανώσεις της χώρας και του εξωτερικού που επιδιώκουν παράλληλους σκοπούς με αυτή.
>
> –Η συνεργασία με το Κοινοτικό Συμβούλιο της γενέτειρας Ολύμπου Καρπάθου, για επίλυση των προβλημάτων της, την εκτέλεση κοινωφελών και εξωραϊστικών έργων και γενικά την αξιοποίηση των πλουτοπαραγωγικών της πηγών.
>
> –Η διατήρηση της πολιτιστικής κληρονομιάς της γενέτειρας Ολύμπου Καρπάθου, και η διαφύλαξη και προβολή του λαογραφικού πλούτου αυτής.
>
> –Η ενίσχυση με κάθε μέσο των νέων που κατάγονται από την Όλυμπο Καρπάθου για την πνευματική τους ανάπτυξη, την επιστημονική και επαγγελματική τους πρόοδο καθώς και την σωματική τους άθληση.
>
> –Η βοήθεια σε αναξιοπαθούντες Ολυμπίτες.
>
> –Η ενίσχυση των σχολείων και εκκλησιαστικών και κοινοτικών ή άλλων κοινωφελών ιδρυμάτων της γενέτειρας ή και των παροικιών του λεκανοπεδίου Αττικής για την ανύψωση του μορφωτικού επιπέδου των συγχωριανών μας και την διατήρηση των παραδοσιακών στοιχείων του χωριού μας[276]. »
>
> « – Le développement de la solidarité entre tous ses membres ainsi que la conservation et le resserrement des liens avec ceux qui habitent la communauté d'Ólympos de Kárpathos et avec toutes les associations locales et organisations du pays et de l'étranger qui poursuivent des objectifs parallèles à l'association.
>
> – La collaboration avec le Conseil Municipal du village natal d'Ólympos de Kárpathos pour la résolution de ses problèmes et la réalisation de travaux d'utilité publique et d'embellissement et plus généralement la valorisation de ses sources de richesse.

[275] Lien vers les statuts complets à l'adresse suivante : http://e-dimitra.gr/wp-content/uploads/2014/03/online_katastatiko_dimitra.pdf.

[276] Extrait des statuts de l'associations, disponibles à l'adresse suivante : http://e-dimitra.gr/wp-content/uploads/2014/03/online_katastatiko_dimitra.pdf.

– La conservation de l'héritage culturel du village natal Ólympos de Kárpathos, ainsi que la préservation et la promotion de sa richesse laographique.

– L'aide par tout moyen aux jeunes qui sont originaires d'Ólympos de Kárpathos pour leur développement intellectuel, leur progression scientifique et professionnelle ainsi que leurs activités sportives.

– L'aide aux Olympiotes dans le besoin.

– L'aide aux écoles, églises et fondations municipales ou d'intérêt public du village natal ou encore aux résidents du bassin attique pour l'élévation du niveau culturel de nos compatriotes et la conservation des éléments traditionnels de notre village. »

On constate donc que cette association n'est pas créée uniquement afin de proposer des activités culturelles, musicales ou festives aux émigrés vivant au Pirée, mais que l'association veut également entretenir les relations entre toutes les personnes originaires d'Ólympos, où qu'elles se trouvent, et qu'elle souhaite aussi s'impliquer dans les décisions et les financements de projets qui concernent la vie et le développement d'Ólympos.

Par ailleurs, l'association s'est dotée d'un journal qu'elle a créé en 1965. D'abord bimensuel puis tri-mensuel, le journal s'intitule « La voix d'Ólympos » (*i Foní tis Olýmpou*, η Φωνή της Ολύμπου). Il connaît une diffusion en format papier qui est adressé à ceux qui s'abonnent, et depuis quelques années, il existe également une version au format électronique, diffusée sur le site de l'association[277].

Ce journal comporte de nombreux articles, regroupés souvent dans différentes rubriques, et qui mentionnent des événements en lien avec le village d'Ólympos. Il peut s'agir de manifestations organisées à Ólympos ou au Pirée, qu'elles soient sportives, musicales, religieuses, festives, etc. On trouve également toutes les informations concernant la vie quotidienne du village comme la restauration d'un bâtiment, la réfection des routes, l'amélioration de la gestion des déchets, ou encore le nettoyage des plages ou des différents sites (Sarΐa, Vroukoúnta, etc). Enfin, comme de nombreux journaux locaux, plusieurs pages sont dédiées aux rubriques de la vie sociale – les naissances, les baptêmes, les fiançailles, les mariages et les décès – et aux petites annonces sous forme de publicité pour des hôtels, des restaurants, des artisans comme les plombiers, les charpentiers, etc. Cependant, toutes les informations contenues dans ce journal ne sont pas uniquement contemporaines. En effet se trouve égale-

[277] Site www.e-dimitra.gr, rubrique « Η Φωνή της Ολύμπου ».

ment une rubrique intitulée « Pour que nos jeunes apprennent » (*Gia na mathaínoun oi néoi mas*, Για να μαθαίνουν οι νέοι μας), dans laquelle des « anciens » racontent des histoires ou des anecdotes concernant le village et qui se sont déroulées même bien avant la création du journal. Ils mettent ainsi par écrit des souvenirs concernant la vie du village autrefois, que les jeunes n'ont pas pu connaître.

L'association *I Dímitra* assure également un travail d'archivage du patrimoine local d'Ólympos, en publiant des livres, des disques ou encore des DVD qui sont réalisés par des Olympiotes et qui, bien entendu, concernent le village. Ainsi, elle a édité en 2005 des enregistrements qui ont été réalisés par l'Olympiote Kostís N. Daís en 1982, au moment de la fête de la Décollation de saint Jean-Baptiste, ou encore d'autres réalisés par le musicien Giánnis Pavlídis dans les années 1940. L'association a assuré également en 2002 la publication de la thèse de Konstantínos Minás sur les dialectes de Kárpathos. Toutes les publications financées par l'association sont disponibles à la vente sur son site, ainsi que certaines publications provenant d'autres associations, et dont elle assure la diffusion, comme, par exemple, les documentaires réalisés par Giánnis Chatzivasílis. Elles sont destinées avant tout à tous ceux qui sont originaires du village, mais sont également disponibles pour tous ceux qui s'intéressent à ce village.

Enfin, cette association organise durant toute l'année, à destination des jeunes Olympiotes qui vivent au Pirée, et donc loin de leur village, des leçons de musique et de danse qui ont lieu chaque semaine. Ainsi, tous les samedis à 18h30 se tiennent les leçons d'apprentissage des instruments de musique, dans le centre culturel de Kallípolis, tandis que chaque dimanche à 18h ont lieu les leçons de chant et de danse, qui se déroulent dans le centre culturel de Amfiáli. L'association permet ainsi de pallier le fait que ces jeunes gens ne peuvent pas vivre en immersion dans la culture de leur village, d'autant qu'elle organise régulièrement des rencontres festives pour célébrer les moments importants pour le village :

- on assiste à la tenue des *kálanda* au moment des fêtes de Noël, lorsqu'un groupe de chanteurs et de musiciens se rend dans les maisons pour interpréter ces chants de réjouissance et de vœux pour le 25 décembre (naissance du Christ), le 1er janvier (nouvelle année et fête de saint Basile) et le 6 janvier (baptême du Christ) ;

- l'association organise le grand pique-nique qui marque le premier jour du Carême ;

- elle prévoit également le défilé pour les différentes commémorations comme la fête nationale du 28 octobre ou celle de la libération du Dodécanèse.

Cette liste des manifestations organisées par l'association du Pirée n'est pas exhaustive, mais elle montre bien l'intérêt et l'importance qui sont accordés au fait de maintenir les coutumes du village, même si l'on demeure loin de lui, et notamment celles liées aux fêtes religieuses. Les jeunes Olympiotes ont ainsi l'occasion de se retrouver régulièrement et les plus âgés peuvent leur transmettre ce qui caractérise l'identité de leur village.

Les jeunes Olympiotes se retrouvent donc impliqués eux aussi dans les activités culturelles et la préservation des coutumes de leur village d'origine. Ils expriment autant que leurs aînés leur attachement au village ainsi qu'à ses us et coutumes, et leur investissement entraîne en 1988 la création d'une branche de l'association *I Dímitra* qui regroupe uniquement les jeunes qui vivent au Pirée. Il s'agit du « Groupe des Jeunes Olympiotes de Kárpathos "I Dímitra" » *(o Ómilos Néon Olympitón Karpáthou "I Dímitra",* ο Όμιλος Νέων Ολυμπιτών Καρπάθου "η Δήμητρα"). Ce groupe est hébergé par le centre culturel de Kallípolis où ils se retrouvent, ainsi que par le site internet de l'association *I Dímitra,* en revanche il possède son propre compte sur Facebook (https://www.facebook.com/neolaiaolympoy). Sur la page qui leur est dédiée sur le site de l'association, le « Groupe des Jeunes Olympiotes » explique quel est leur objectif :

> « Στόχος του Ομίλου Νέων είναι η συσπείρωση όλης της νεολαίας της Ολύμπου καθώς και η προβολή και διατήρηση των εθίμων του χωριού μας[278]. »
>
> « Le but du Groupe de Jeunes est le rassemblement de toute la jeunesse d'Ólympos ainsi que la promotion et la conservation des coutumes de notre village. »

Les objectifs sont sensiblement les mêmes que celle de l'association dont ce groupe fait partie, mais il est intéressant de noter que les jeunes gens sont sensibilisés à cet intérêt principal qui est la préservation des coutumes, et en même temps ils sont responsabilisés puisqu'ils se rassemblent et proposent des idées de manifestations. Ce sont notamment les jeunes gens de ce groupe qui participent à différents festivals de musique et de danse organisés en Grèce, qui défilent dans les rues au moment des commémorations importantes pour leur pays,

[278] Site www.e-dimitra.gr, rubrique « τμήμα νεολαίας ».

comme la Fête Nationale du 25 mars ou de leur île, comme la fête pour le rattachement du Dodécanèse à l'État grec.

V.1.2. Baltimore

L'association basée à Baltimore dans l'État du Maryland a vu le jour en 1952. Elle s'appelle « Olympian Brotherhood of America "i Anagénnisi" » autrement dit « Association des Olympiotes d'Amérique "la Renaissance" » (*Sýllogos Olympitón Karpáthou Valtimóris Amerikís "i Anagénnisi"*, Σύλλογος Ολυμπιτών Καρπάθου Βαλτιμόρης Αμερικής "η Αναγέννηση"). Très souvent lorsqu'elle est mentionnée en grec, l'association voit le nom du village de Diafáni ajouté à celui d'Ólympos, puisque ce village n'est, en quelque sorte, qu'une extension du village principal d'Ólympos. Elle possède également un compte Facebook (https://www.facebook.com/olympianbrotherhood/) qui lui permet de transmettre de nombreuses informations. Par ailleurs, sur son site internet (www.olympianbrotherhoodofamerica.com), l'association déclare :

> « We were established to preserve the traditions of Olympos in America. »
>
> « Nous nous sommes constitués pour préserver les traditions d'Ólympos en Amérique. »

À l'époque où les Olympiotes arrivaient de façon plus massive en tant qu'émigrés aux États-Unis, le principe du *melting pot* tendait à assimiler les différentes nationalités qui étaient représentées sur le sol américain. Dans ce contexte, les personnes venues d'Ólympos ont ressenti le besoin de créer une association qui leur permettrait de préserver leur identité, associée à toutes les coutumes qui les singularisent :

> « Οι Ολυμπίτες αυτής της περιόδου, με μεγάλη διορατικότητα, είδαν την ανάγκη ύπαρξης ενός φορέα ο οποίος να μπορεί να αντισταθεί σ' αυτό το φαινόμενο ώστε να διατηρηθούν τα ήθη και τα έθιμά μας. Ταυτόχρονα ο φορέας αυτός θα μπορούσε να στηρίξει τους νέους μετανάστες που έφθασαν αλλά και να αποτελέσει βασική οργάνωση που σκοπό θα είχε την βελτίωση της ποιότητας ζωής τόσο στην Βαλτιμόρη της Αμερικής αλλά κυρίως στα χωριά της Βορείου Καρπάθου, στην Όλυμπο και Διαφάνι[279]. »

[279] *Voyage from Olympos. 50 years in Baltimore/Οδοιπορικό από την Όλυμπο. 50 χρόνια στην Βαλτιμόρη*, album souvenir de la commémoration du cinquantenaire de la création de l'association, Baltimore : Olympian Brotherhood of America, 2003, p. 20.

> « Les Olympiotes de cette époque, avec une grande clairvoyance, ont vu le besoin de l'existence d'un organisme qui pourra lutter contre ce phénomène en conservant nos us et coutumes. En même temps cet organisme pourrait soutenir les nouveaux émigrés qui arriveraient mais il constituerait également une organisation de base dont le but serait l'amélioration de la qualité de vie tant à Baltimore aux États-Unis que principalement dans les villages du nord de Kárpathos, Ólympos et Diafáni. »

Malgré l'existence depuis 1928 du KEPA, le « Pankarpathiakos syllogos » (l'Association pan-karpathiote), les Olympiotes ont préféré créer, en 1952, leur propre association qui ne regrouperait que les personnes originaires de leur village, car ils pensaient qu'ils arriveraient mieux ainsi à protéger leurs coutumes et à représenter leurs intérêts :

> « Οι Ολυμπίτες της εποχής πίστευαν ότι θα εκπροσωπούνταν τα συμφέροντά της Βορείου Καρπάθου καλύτερα με τη δημιουργία ξεχωριστού οργάνου[280]. »

> « Les Olympiotes de l'époque pensaient qu'ils représenteraient bien mieux les intérêts du nord de Kárpathos avec la création d'une organisation séparée. »

Au départ, l'association n'avait pas de local spécifique pour que ses membres puissent se retrouver. Les rencontres avaient lieu dans les maisons particulières ou bien dans les entreprises dirigées par certains de leurs compatriotes. L'association a pu fonctionner ainsi tant que le nombre de membres demeurait raisonnable, mais avec l'augmentation du nombre d'Olympiotes à Baltimore, le *sýllogos* a décidé en 1970 d'acheter un bâtiment ou bien un terrain et de faire construire un bâtiment. Faute de moyens financiers, elle a lancé un appel aux dons. L'association des Karpathiotes de New York leur a versé 1000 dollars, tandis que deux compatriotes se sont portés garants auprès de la banque, afin que l'association des Olympiotes puisse réaliser un prêt. Ainsi, en 1971, un bâtiment est acheté pour accueillir les réunions et activités de l'association. Devenu trop petit par la suite, ce bâtiment est vendu en 1976 et un nouveau bâtiment est acheté, celui qui abrite encore l'association aujourd'hui.

Une fois créée, l'association a cherché petit à petit à faire connaître leur communauté ainsi que leurs traditions aux autres Grecs présents aux États-Unis, mais surtout aux Américains, en participant dans un premier temps à des festivals :

> « Οι Ολυμπίτες άρχισαν να παίρνουν μέρος στα διάφορα φεστιβάλ της Βαλτιμόρης και του City Fair κοντά στο λιμάνι της Βαλτιμόρης στο Inner Harbor. Είχαν έτσι την ευκαιρία να προβάλλουν τα ήθη και τα έθιμά τους στους

[280] *Ibid.*, p. 20.

κατοίκους της Βαλτιμόρης. Πρωτοπόροι λοιπόν οι Ολυμπίτες στην δημιουργία της εθνικής παράδοσης και των φεστιβάλ[281]. »

« Les Olympiotes commencèrent à prendre part aux différents festivals de Baltimore et de City Fair près du port de Baltimore à Inner Harbor. Ils ont eu ainsi l'opportunité de promouvoir leurs us et coutumes aux habitants de Baltimore. Les Olympiotes sont donc des pionniers dans la promotion de la tradition nationale et des festivals. »

Ainsi, petit à petit, la communauté des Olympiotes de Baltimore se fait connaître, en particulier à travers ses présentations de musique et de danse, et ne tarde pas à être invitée à participer à d'autres festivals. L'invitation la plus importante que la communauté reçoit à l'époque est celle de la Smithsonian Institution qui lui demande de participer en 1972, puis en 1974, à l'American Folklife Festival. Celui-ci dure cinq jours à Washington et il est organisé dans le cadre des activités du Smithsonian Center for Folklife and Cultural Heritage. À cette occasion, les deux principaux organisateurs, les ethnographes Martin Kœning et Ethel Raim, se sont rendus dans le village d'Ólympos pour le découvrir et ont fait venir des musiciens depuis le village afin de participer au festival, comme Antónis Zografidis, Geórgios Preáris, Geór gios Kanákis, Vasílis Chalkiás ou papa-Giánnis Diakogeorgíou. À cette occasion, les femmes ont confectionné des produits locaux dont la vente lors du festival a permis à l'association de gagner de l'argent. La participation des Olympiotes, grâce à l'implication de leur association de Baltimore, à l'un des plus grands festivals ethnographiques a permis de développer l'intérêt pour leurs pratiques traditionnelles et le désir de se rendre dans le village pour le découvrir :

« Με τις δραστηριότητές του ο Σύλλογος και τα μέλη του έφεραν την Όλυμπο στην καρδιά της πρωτεύουσας των ΗΠΑ, την Ουάσινγκτον. Τα φεστιβάλ αυτά έδωσαν την αναγνώρηση και την μεγαλοπρέπεια που αξίζει στην άγονη Όλυμπο και το Διαφάνι. Έκαναν τα χωριά μας γνωστά στην Αμερική αλλά και στον κόσμο μέσα από το μεγαλύτερο λαογραφικό ίδρυμα του κόσμου, το Smithsonian. Ακόμη και σήμερα, άνθρωποι ψάχνουν και θέλουν να επισκεφθούν την Όλυμπο λόγω αυτής της σημαντικής εκδήλωσης[282]. »

« Avec ses activités l'association et ses membres ont emmené Ólympos au cœur de la capitale des États-Unis, Washington. Ces festivals ont donné la reconnaissance et la grandeur que méritent l'aride Ólympos et Diafáni. Ils ont rendu nos villages connus en Amérique mais aussi dans le monde à travers le plus grand institut ethnographique du monde, le Smithsonian. Encore aujourd'hui, des hommes

[281] *Ibid.*, p. 23.
[282] *Ibid.*, p. 25.

cherchent à visiter et veulent venir à Ólympos grâce à cette manifestation importante. »

Cependant, l'association des Olympiotes de Baltimore ne cherche pas uniquement à faire connaître et reconnaître ses traditions dans la ville et le pays où ses membres habitent, mais elle tient tout particulièrement à ce que ces traditions soient transmises aux générations suivantes, celles qui naissent sur le sol américain. Ainsi, cette association est une occasion pour les jeunes, d'une part, de se retrouver et, d'autre part, de participer aux différentes activités, mais, avant tout, d'apprendre en particulier les chants et les danses qui se pratiquent au village. C'est dans ce but que ses membres mettent en place des leçons à destination des plus jeunes afin de leur enseigner les chants, les danses et l'improvisation qui permettent de prendre part à un *glénti* et d'être pleinement un Olympiote. Pour certains, les leçons suivies au sein de l'association sont l'unique moyen d'être en contact avec les traditions musicales du village et de les apprendre :

> « Όταν ξεκίνησαν τα μαθήματα αυτά, πολλές δεκάδες Ολυμπιτάκια διδάχθηκαν από το Σύλλογο τις πρώτες νότες τραγουδιού και τα πρώτα βήματα χορού. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι για ορισμένα απ' αυτά τα παιδιά, αυτός ήταν ο μοναδικός τρόπος επαφής τους με την Ολυμπίτικη κουλτούρα καθώς δεν είχαν την ευκαιρία να ταξιδέψουν και να επισκεφθούν την Κάρπαθο[283]. »

> « Lorsque ces leçons ont commencé, l'association a enseigné à plusieurs dizaines de jeunes Olympiotes les premières notes de chanson et les premiers pas de danse. Il ne faut pas oublier que pour la plupart de ces enfants, cela était leur seul moyen de contact avec la culture olympiote puisqu'ils n'avaient pas la possibilité de voyager et de se rendre à Kárpathos. »

L'association de Baltimore, tout comme celle du Pirée et de Rhodes, joue donc un rôle important dans ce domaine, puisqu'elle renforce le lien avec le village d'origine auquel sont attachés les parents, les grands-parents, voire les arrière-grands-parents, en permettant à des générations qui n'ont pas connu la vie au village de faire partie malgré tout de la communauté. Dans cette transmission, tout comme au village, la femme joue un rôle primordial, car c'est elle qui élève les enfants dans le respect de la culture olympiote :

> « Οι Ολυμπίτισσες μητέρες είναι αυτές που φέρνουν την Όλυμπο στο κάθε σπίτι. Αν και τα παιδιά τους γεννιούνται στην Αμερική, μεγαλώνουν και γαλουχούνται με τις παραδόσεις και την κουλτούρα της Ολύμπου. Έχουμε πολλά παραδείγματα

[283] *Ibid.*, p. 26.

παιδιών γεννημένων και μεγαλωμένων στην ξενιτιά που γίνονται προασπιστές του παραδοσιακού γλεντιού και της πατροπαράδοτης μουσικής[284]. »

« Ce sont elles, les mères olympiotes, qui apportent Ólympos dans chaque maison. Même si les enfants naissent en Amérique, ils grandissent et sont nourris avec les traditions et la culture d'Ólympos. Nous avons de nombreux exemples d'enfants nés et élevés à l'étranger qui deviennent défenseurs du *glénti* traditionnel et de la musique traditionnelle. »

Par ailleurs, les actions de ce *sýllogos* ne sont pas uniquement destinées aux Olympiotes qui habitent à Baltimore, mais certaines sont réalisées directement pour le village lui-même. C'est ainsi que les membres du *sýllogos*, les yeux et le cœur toujours dirigés vers leur village, viennent également en aide à ceux qui y restent, afin d'améliorer leurs conditions de vie. Les émigrés olympiotes de Baltimore n'ont d'ailleurs pas attendu d'être regroupés en association pour venir en aide au village, mais le fait d'avoir une structure officielle a favorisé et facilité leurs actions par la suite.

La première action que les futurs membres de l'association ont décidé pour aider leur village, lors de discussions qu'ils avaient en se retrouvant au café, dans leur quartier de Baltimore, a été de remédier au fait que l'église de la Dormition de la Vierge à Ólympos ne possédait pas de clocher, et ils ont décidé alors d'envoyer de l'argent pour permettre sa construction. Grâce à cet argent envoyé par les Olympiotes de Baltimore, un clocher a été érigé en 1938 par Antónios Fanarákis, avec une plaque mentionnant que sa construction avait pu être réalisée grâce aux dons des Olympiotes d'Amérique. Bien des années plus tard, ce clocher a malheureusement été détruit et il a donc fallu par la suite en construire un autre.

Une autre grande action décidée et financée entre autres par l'association après sa création a été la construction d'une salle communale à Ólympos, celle qu'ils appellent le *Mégaron*. Il s'agissait de créer un lieu où pourraient se tenir des manifestations culturelles, ainsi que des fêtes de mariages ou de baptêmes, qui ne se déroulaient jusqu'à ce moment-là que dans les maisons particulières, ou même encore les *gléntia* du village entier, lorsque le temps est mauvais et qu'il n'est pas possible, ou qu'il est moins agréable, que la fête se tienne dehors sur la place principale. On peut lire ainsi dans le livre de la commémoration du cinquantenaire de l'existence de l'association :

[284] *Ibid.*, p. 36.

« Εστάλησαν τον Απρίλιο του 1963 χίλια δολάρια με πρόταση την ανέγερση του Κοινοτικού Μεγάρου. Η απάντηση της κοινότητας Ολύμπου τότε ήταν ιδιαίτερα ενθουσιώδης, και με την ενεργοποίηση πολλών Ολυμπιτών στην Όλυμπο, στη Βαλτιμόρη, στη Νέα Υόρκη, στην Αθήνα και αλλού, μπόρεσαν τελικά να συγκεντρωθούν όλα τα απαιτούμενα κονδύλια για την αποπεράτωση του εργού αυτού. Τελικά στις αρχές της δεκαετίας του 1970 ολοκληρώθηκε το Κοινοτικό Μέγαρο, το οποίο χρησιμοποιεί ως πολιτιστικό κέντρο στην Όλυμπο μέχρι τις μέρες μας[285]. »

« Ils ont envoyé en avril 1963 mille dollars avec la proposition de l'édification de la salle communale. La réponse de la commune d'Ólympos fut alors particulièrement enthousiaste, et avec l'activation de nombreux Olympiotes à Ólympos, à Baltimore, à New York, à Athènes et ailleurs, ils ont pu finalement réunir toutes les sommes nécessaires pour l'achèvement de ces travaux. Enfin, au début des années 1970 la salle communale a été terminée, salle qui sert comme centre culturel à Ólympos jusqu'à aujourd'hui encore. »

Dans le fond, en découvrant les conditions de vie aux États-Unis, les Olympiotes émigrés ont pris conscience des besoins que pouvait avoir leur village et ils ont essayé, dans la mesure du possible, d'y remédier, afin d'aider à l'amélioration de la vie de leur communauté au village. Ils ont notamment acheté des fournitures scolaires à destination des enfants scolarisés à l'école d'Ólympos, ainsi qu'un appareil de projection de films qu'ils ont offert à l'école, afin que les élèves puissent visionner des documentaires, et enrichissent de cette façon l'enseignement qui leur était donné. Plus tard, dans les années 1980, l'association de Baltimore a participé financièrement à l'achat d'un autobus qui permettait de transporter les élèves de l'école entre Ólympos et Diafáni, afin que ceux-ci ne fasse pas le trajet à pied.

De la même manière, elle a envoyé régulièrement de l'argent à Ólympos, dans le but de créer un centre médical, et de remédier ainsi à l'absence d'infrastructures dans le village qui ne compte aucun médecin, même à l'heure actuelle. C'est un sujet qui revient souvent dans les conversations, car l'absence de prise en charge médicale sur place peut, dans certains cas, entraîner des complications, voire la mort. Les femmes s'inquiètent souvent de l'imprudence des enfants et répètent qu'il faut faire attention, puisqu'il n'y a pas de médecin. Bien sûr, lorsqu'une urgence se présente, le malade ou le blessé peut être évacué par hélicoptère et emmené dans les hôpitaux des îles voisines, en Crète ou à Rhodes. Mais il faut attendre la venue de l'hélicoptère et dans certains cas, faute de mauvais temps, il ne peut pas venir. Finalement, grâce à l'argent investi par les Olympiotes de Baltimore, un centre médical a pu être

[285] *Ibid.*, p. 21.

créé à Ólympos avec du matériel médical, une ambulance et même un logement neuf pour le médecin. Seulement le centre médical n'a jamais été ouvert et n'a donc jamais servi puisque aucun médecin n'est venu s'y installer.

Souvent, dans le financement de leurs actions envers le village d'origine, l'association des Olympiotes de Baltimore est secondée par celle des Olympiotes qui vivent à New York. En effet, les Olympiotes qui y sont installés ont créé une association en 1964, autrement dit une dizaine d'années après celle de Baltimore, « la Confrérie des Olympiotes de Kárpathos à New York "I Zoodóchos Pígi[286] de Diafáni" » (*i Adelfótis Olympitón Karpáthou Néas Yórkis "I Zoodóchos Pígi Diafaníou"*, η Αδελφότης Ολυμπιτών Καρπάθου Νέας Υόρκης "Η Ζωοδόχος Πήγη Διαφανίου"). Toutefois, à ses débuts, l'association portait le nom de "Próodos" (Πρόοδος, « le Progrès »), ainsi que le mentionne une publication éditée en 1967[287], à l'occasion du « 3rd Annual Entertainment and Dance » où il est écrit « Adelfótis Olympitón Karpáthou New York Próodos ». Il existe peu de documents relatifs à cette association et à ses différentes activités, d'autant qu'elle n'a pas créé de site internet ni de compte sur les réseaux sociaux. Il s'agit d'une association qui comporte très probablement moins de membres que celle de Baltimore, car les Olympiotes émigrés à New York sont moins nombreux que ceux de Baltimore. Toutefois, ses préoccupations et ses intérêts sont les mêmes que l'association de Baltimore : transmettre et préserver les us et coutumes d'Ólympos, aider les Olympiotes émigrés mais également les personnes qui sont restées au village. C'est ainsi, par exemple, que l'association des Olympiotes de New York a également envoyé de l'argent pour la construction du *Mégaron*, la salle communale.

V.1.3. Rhodes

L'association de Rhodes, « Confrérie des Olympiotes de Rhodes "i Vrykoús" (*Adelfótita Olympitón Ródou "i Vrykoús"*, Αδελφότητα Ολυμπιτών Ρόδου "η Βρυκούς"), a été créée sous l'impulsion de l'avocat Níkos Farmakídis, en 1972. À cette époque-là, comme il est rappelé sur la page de son site internet (www.vrykous.gr), il y avait environ une quarantaine de familles venues d'Ólympos qui vivaient à Rhodes. Certaines faisaient sans doute partie de

[286] Nom signifiant « la source qui donne la vie ». Il s'agit d'un épithète que l'on donne à la Vierge, et par ailleurs, il s'agit du nom qui a été donné à l'église principale du village de Diafáni.

[287] Mis en ligne le 30 août 2012 par Giórgos Giorgákis et consultable à l'adresse suivante : https://issuu.com/olymbitis/docs/3rd_annual_entertainment_and_dance_proodos_new_yor.

l'association Pan-Karpathiote de Rhodes qui avait vu le jour en 1951, mais la volonté de se retrouver au sein d'une association consacrée uniquement au village d'Ólympos s'est avérée nécessaire au vue de l'augmentation du nombre de familles originaires d'Ólympos. L'association a rapidement fait l'acquisition d'un bâtiment qui constitue encore aujourd'hui son centre culturel et, grâce à des dons d'Olympiotes, elle a fait construire sa propre église dédiée à l'Archange Michaḯl.

Fig. 110 : Logo de l'association de Rhodes

Association "I Vrykous"

Dans un livret contenant les statuts de l'association[288], on trouve en particulier les objectifs poursuivis :

> « 1. Η δημιουργία σχέσεων φιλίας, αλληλεγγύης και συνεργασίας μεταξύ των μελών και η εξύψωση του βιοτικού και πολιτιστικού επιπέδου των.
>
> 2. Η παροχή κάθε δυνατής βοήθειας, ηθικής και υλικής, προς μέλη της Αδελφότητας, που έχουν ανάγκη, καθώς και σε αναξιοπαθούντες συμπατριώτες.
>
> 3. Η συνεργασία με τους φορείς της Ολύμπου και των Ολυμπιτών της διασποράς για την από κοινού μελέτη, προβολή και προώθηση της επίλυσης των προβλημάτων της Ολύμπου Καρπάθου.
>
> 4. Η διατήρηση και ανάδειξη της πλούσιας λαϊκής παράδοσης της Ολύμπου, η καταγραφή και προβολή της ιστορικής και πολιτιστικής της κληρονομιάς κι η μεταλαμπάδευση στους νέους της παροικίας των αξιών του λαϊκού πολιτισμού της.
>
> 5. Η λειτουργία Πολιτιστικού Κέντρου στο ιδιόκτητο κτήριο της Αδελφότητας με τα παρακάτω τμήματα :
>
> -Τμήμα εκμάθησης παραδοσιακών χορών
> -Τμήμα εκμάθησης παραδοσιακών οργάνων (λύρας, τσαμπούνας και λαούτου)
> -Τμήμα εκμάθησης κεντημάτων παραδοσιακής λαϊκής τέχνης

[288] *Καταστατικό* publié en 2000 par l'association « I Vrykous » de Rhodes.

-Τμήμα υφαντικής παραδοσιακής λαϊκής τέχνης
-Τμήμα εκμάθησης κοπής και ραφής παραδοσιακών ενδυμασιών ανδρικών και γυναικείων
-Τμήμα αγγειοπλαστικής και ζωγραφικής πιάτων και αγγείων σύμφωνα με την παραδοσιακή λαϊκή τέχνη.

6. Η Αδελφότητα δύναται να αναλαμβάνει αυτόνομες ή και αυτοτελείς δράσεις, δραστηριότητες και πρωτοβουλίες για το γενικό καλό της Αδελφότητας και της Κοινότητας Ολύμπου, δυναμένη να συνεργάζεται με τους αρμόδιους φορείς για την υλοποίησή των.

7. Η Αδελφότητα δύναται να αναλάβει πρωτοβουλία για την ανέγρερση ορθόδοξου Ιερού Ναού στους χώρους της Αδελφότητας και την λειτουργία κατηχητικού σχολείου. »

« 1. La création de liens d'amitié, de solidarité et de collaboration entre les membres et l'élévation de leur niveau de vie et leur niveau culturel.

2. La mise à disposition de toute aide possible, matérielle et morale, envers les membres de l'Association qui en ont besoin, ainsi que pour les compatriotes indigents.

3. La collaboration avec les organismes d'Ólympos et des Olympiotes de la diaspora pour l'étude d'un commun accord, la mise en avant et l'avancement de la résolution des problèmes d'Ólympos de Kárpathos.

4. La conservation et la mise en valeur de la riche tradition populaire d'Ólympos, l'archivage et la promotion de son héritage historique et culturel et la transmission du flambeau aux jeunes de la communauté des valeurs de sa culture populaire.

5. Le fonctionnement du Centre Culturel dans le bâtiment privé de l'Association avec les sections suivantes :

- Section d'enseignement des danses traditionnelles
- Section d'enseignement des instruments traditionnels (*lýra*, *tsampoúna* et *laoúto*)
- Section d'enseignement des broderies de l'art populaire traditionnel
- Section de l'art du tissage populaire traditionnel
- Section d'enseignement de coupe et de confection des vêtements traditionnels masculins et féminins
- Section de céramique et de peinture des assiettes et des vases selon l'art populaire traditionnel.

6. L'association peut entreprendre des actions autonomes et/ou indépendantes, des activités et des initiatives pour le bien commun de l'association et de la communauté d'Ólympos, pouvant collaborer avec les organismes compétents pour leur réalisation.

7. L'association peut prendre l'initiative pour la construction d'une église orthodoxe sur les terres de l'association et pour le fonctionnement d'une école de catéchisme. »

À travers la lecture de ces éléments, il est possible de se rendre compte qu'ils sont similaires à ceux de l'association *I Dímitra* du Pirée, puisqu'ils proposent aussi la solidarité et l'aide entre toutes les personnes originaires d'Ólympos, ainsi que la participation aux différents projets concernant le village. En revanche, ils sont sans doute un peu plus complets, car ils mentionnent l'organisation et le fonctionnement du centre culturel de l'association en détaillant les enseignements qui y sont assurés et qui sont plus complets que ceux de l'association *I Dímitra* du Pirée, laquelle assure essentiellement des leçons de musique et de danse. Enfin, l'association *I Vrykoús* de Rhodes se donne la possibilité, dans ses statuts, de pouvoir construire sa propre église, ce qui a été réalisé.

Cette association, tout comme celle du Pirée, édite un journal local qu'elle a appelé « Ólympos » (Όλυμπος). Il s'agit d'un journal bimestriel qui permet de mettre en avant le respect des objectifs que l'association s'est donnés, et de relater toutes les actions de l'association, ainsi que les nouvelles concernant le village d'Ólympos. Contrairement à « la Voix d'Ólympos », ce journal, édité jusqu'en 2008, n'est pas disponible en version électronique car les numéros publiés n'ont pas fait l'objet d'une numérisation. En revanche, après onze années d'interruption, l'association *I Vrykoús* a décidé de reprendre la publication du journal en 2019, mais uniquement sous format électronique, disponible sur leur site www.vrykous.gr. La nouvelle formule du journal comporte une vingtaine de pages et la publication paraît tous les trois mois.

Par ailleurs, de la même manière que l'association *I Dímitra* du Pirée, celle de Rhodes organise différentes manifestations dans la salle qu'elle a achetée, ainsi que des leçons de musique et de danse à destination des jeunes, qui ont lieu tous les dimanches après-midi. De nombreuses photographies et vidéos sont disponibles sur la page du site internet de l'association, au sein de petits articles qui relatent les différentes manifestations qui ont eu lieu, comme le partage de la traditionnelle *Vasilópita* (η Βασιλόπιτα) – sorte de brioche pour commémorer saint Basile – le premier janvier, les expositions de photographies, les présentations d'ouvrages publiés concernant Ólympos, etc.

De plus, l'association des Olympiotes de Rhodes, avec le soutien du Centre de Recherches Karpathiotes, assure la publication d'ouvrages en lien avec le village, ou encore de disques sur la musique d'Ólympos.

Tous ces jeunes gens qui suivent ainsi régulièrement des leçons au cours de l'année, qu'ils soient en Amérique, au Pirée ou à Rhodes, ne se retrouvent pas pour autant sans pratique durant l'été, alors qu'ils se rendent en vacances dans le village de leur famille, Ólympos. En effet, il faut mentionner la création en 1983 d'un *sýllogos* installé à Diafáni, « l'Association Culturelle et d'Embellissement de Diafáni de Kárpathos "la Renaissance" » (*Politistikós-Exoraïstikós Sýllogos Diafaníou Karpáthou "i Anagénnisi"*, Πολιτιστικός-Εξωραϊστικός Σύλλογος Διαφανίου Καρπάθου "η Αναγέννηση"). Cette association ne dispose pas de site internet, mais elle a en revanche un compte Facebook sur lequel elle a écrit en 2017[289] :

> « Σήμερα 34 χρόνια μετά ο Σύλλογος παραμένει ακόμα ζωντανός αν και υπάρχουν πολλές δυσκολίες. Έχει παράξει έργο αρκετά σημαντικό στον τόπο μας και ευελπιστεί να συνεχίσει ακόμη πιο δυνατά αν και οι δυνάμεις τώρα πια είναι λίγες. »
>
> « Aujourd'hui, 34 ans après, l'association demeure encore vivante même s'il existe de nombreuses difficultés. Elle a produit un travail assez important dans notre contrée et elle espère continuer encore plus fortement même si les moyens sont aujourd'hui réduits. »

Cette association propose entre autres depuis sa création des leçons qui ont lieu essentiellement l'été, lorsque de nombreux jeunes gens sont présents pour les vacances. Les cours sont assurés principalement par le musicien Manólis Balaskás, qui s'investit beaucoup dans la transmission du patrimoine musical aux jeunes générations :

> « Για τα μαθήματα, όπως είδατε, μαζεύονται τα παιδιά μια φορά τη βδομάδα, κάθε Σάββατο, και το βραδάκι που είναι… δεν κάνει ζέστη τώρα το καλοκαίρι, και κάνω μαθήματα εδώ στην υπαίθρο. Το χειμώνα, και όταν είναι ο καιρός πιο ψυχρός, θα κάνουμε στο υπόγειο της εκκλησίας. Τα παιδιά μαζεύονται δημοτικού, γυμνασίου γιατί τα μεγάλα, όταν είναι πολύ μεγάλα, ντρέπονται νά 'ρχονται να μαθαίνουνε… Είναι μεγάλα. Όμως τα παιδιά του δημοτικού και πιο μικρά, κι από νήπειο ακόμα, έρχονται και μαθαίνουν μέχρι του γυμνασίου τα παιδιά. Όπως είδατε […] όλα μαθαίνουν το λίγο-λίγο, σιγά-σιγά. Μαθαίνουν και τραγούδι και όργανα να παίζουνε γιατί θέλομε να παραδώσουμε τα ήθη και τα έθιμά μας στις νέες γενιές. Να μάθουν να τραγουδάνε, να συνεχιστεί η κουλτούρα

[289] https://www.facebook.com/Πολιτιστικός-Εξωραϊστικός-Διαφανίου-Η-Αναγέννηση-375150686265264/

μας και γενικά τα έθιμά μας. Να τα μαθαίνουν τα παιδιά και να παραδώσουν στη σειρά τους στους επομένους. Πιστεύω ότι κάνουμε καλή δουλειά… Έτσι θέλω να πιστεύω. Και είμαστε και ένα από τα χωριά όλου του νησιού που κρατάμε τα έθιμα κάπως παραπάνω από τα υπόλοιπα χωριά, και τη παράδοση γενικά. Τα πανηγύρια, τους χορούς, το τραγούδι, τα όργανα και οργανοπαίχτες αρκετούς έχουμε, και βγαίνουν από 'δώ, απ' τα παιδιά που βλέπετε και χορεύουν και παίζουνε τα Σάββατα. […] Αυτό είναι πάρα πολλά χρόνια. Μπορώ να σου πω ότι είναι πάρα πολλά από τριάντα χρόνια. Ασχολούμαι με τα παιδιά μέσω του Συλλόγου σ' αυτά τα πράγματα, να μαθαίνουν όργανα, τραγούδι, χορό, και όλα αυτά[290]. »

« Pour les leçons, comme vous l'avez vu, les enfants se rassemblent une fois par semaine, chaque samedi, et en début de soirée qui est… il ne fait pas chaud à ce moment-là l'été, et je donne les leçons ici en plein air. L'hiver, et lorsque le temps est plus froid, nous donnons les leçons dans le sous-sol de l'église. Se rassemblent les enfants du primaire, du collège parce que les grands, lorsqu'ils sont très grands, sont gênés de venir pour apprendre… Ils sont grands. Cependant les enfants du primaire et les plus petits, même ceux de maternelle, viennent et apprennent jusqu'au collège. Comme vous l'avez vu […] ils apprennent tous peu à peu, petit à petit. Ils apprennent et le chant et à jouer des instruments parce que nous voulons transmettre nos us et coutumes aux jeunes générations. Qu'ils apprennent à chanter, qu'ils perpétuent notre culture et plus généralement nos coutumes. Que les enfants les apprennent et qu'à leur tour ils les transmettent aux générations suivantes. Je pense que nous faisons un bon travail… C'est ce que je veux penser. Et nous sommes un des villages de l'île qui garde d'une certaine façon le plus les coutumes par rapport aux autres villages, et la tradition généralement. Nous avons les fêtes patronales, les danses, le chant, les instruments et suffisamment de musiciens, et ils viennent d'ici, des enfants que vous voyez qui dansent et qui jouent les samedis. […] C'est comme ça depuis de nombreuses années. Je peux te dire que cela fait plus de trente ans. Je m'occupe des enfants à travers l'association pour ces choses-là, l'apprentissage des instruments, du chant, de la danse, et de tout cela. »

À travers ces propos, on peut voir que les intérêts des associations restent identiques, même dans celles qui se développent au cœur même du village d'Ólympos, à savoir la transmission d'un patrimoine dont on est fier et qui constitue la moelle épinière de ce village. D'une certaine manière, les Olympiotes trouvent le moyen de compenser les changements de la vie locale qui font que les enfants ne baignent plus quotidiennement dans la tradition et ne pourraient pas la transmettre à leur tour si on ne la leur enseignait pas.

Ainsi, dans l'esprit des émigrés, et en particulier pour ceux des États-Unis qui ne peuvent pas retourner aussi souvent à Ólympos que ceux vivant à Rhodes ou au Pirée, les associations communautaires ont été un refuge culturel dont ils avaient besoin afin de maintenir

[290] Extrait de l'entretien avec Manólis Balaskás réalisé par Dominique Bertou à Diafáni en août 2014.

le lien avec le village d'origine, mais aussi afin de conserver leurs us et coutumes et de les transmettre aux générations suivantes, puisqu'elles constituent une partie de leur identité :

> « Στην ξένη πατρίδα που ήρθαν, δοκιμαζόταν καθημερινά η εθνική και τοπική τους ταυτότητα. Αναζητούσαν κοινωνικό και πολιτιστικό καταφύγιο που τους προσέφερε ο Σύλλογος. Μέσα από τις πολιτιστικές εκδηλώσεις του Συλλόγου μπορούσαν να αναβιώσουν γνώριμα ήθη και έθιμα πάνω στα οποία είχαν μεγαλώσει αλλά και το σημαντικότερο, να τα διατηρήσουν και να τα γνωρίσουν στα παιδιά τους[291]. »

> « Dans le pays étranger où ils sont allés, chaque jour leur identité nationale et locale a été éprouvée. Ils étaient à la recherche d'un refuge social et culturel que l'association leur a apporté. Au sein des manifestations culturelles de l'association ils pouvaient renouer avec les us et coutumes connues parmi lesquelles ils avaient grandi mais le plus important, ils pouvaient les conserver et les faire connaître à leurs enfants. »

Le fait d'avoir préservé leurs traditions et de les avoir transmises aux générations suivantes constitue par ailleurs une fierté pour les Olympiotes, en particulier ceux qui vivent à Baltimore, car ce sont eux qui se trouvent le plus éloignés du village d'origine :

> « Όπως κάθε Ολυμπίτης, έτσι και οι ξενιτεμένοι Ολυμπίτες της Αμερικής ήθελαν να διασφαλίσουν και να διαιωνίσουν την παράδοση αυτή για τις επόμενες γενιές και τα κατάφεραν. Πενήντα χρόνια μετά τα παιδιά, τα εγγόνια, ακόμα και τα δισέγγονια τους είναι γαλουχημένα με τα Ολυμπίτικα ιδανικά, ήθη και έθιμα[292]. »

> « Comme tout Olympiote, les Olympiotes émigrés d'Amérique ont voulu ainsi préserver et perpétuer cette tradition pour les générations suivantes et ils ont réussi. Cinquante ans plus tard leurs enfants, leurs petits-enfants, et même leurs arrière-petits-enfants sont nourris avec les idéaux, les us et les coutumes olympiotes. »

Selon certains Karpathiotes, comme par exemple Antónis Papoutsákis, un musicien né dans le village d'Óthos mais habitant dans celui de Voláda, les émigrés sont souvent ceux qui préservent le mieux les coutumes parmi les membres de la communauté :

> « Οι σύλλογοι στην Αμερική και στο εξωτερικό κρατάνε τα ήθη και τα έθιμα περισσότερο από εδώ. Εκεί μαθαίνουν τα παιδιά να χορεύουν σωστά και στα σχολεία φροντίζουν να παίρνουν δασκάλους που ξέρουν τα ήθη και τα έθιμα του τόπου. Περισσότερη προσοχή δίνουν εκεί από ό,τι εμείς εδώ. Ο Καρπάθιος όπου και να πάει δεν ξεχνάει ότι είναι Καρπάθιος. Στηρίζεται πάνω στα ήθη και έθιμα του τόπου και μαθαίνει και τα παιδιά του. Έχει Ολυμπίτη που είναι στην Αμερική χρόνια, το παιδί του έχει γεννηθεί στην Αμερική και μιλάει τα Ολυμπίτικα

[291] *Voyage fom Olympos…*, *op. cit.*, p. 22.
[292] *Ibid.*,p. 11.

καλύτερα από Ολυμπίτη ή Οθίτη. […] Κάνανε γλέντια, κόψιμο βασιλόπιτας, χοροεσπερίδες, κάνανε συνάξεις, συνεδριάσεις, μαζεύεται ο κόσμος. Έχει μια τάξη σ' αυτά τα πράγματα ο κόσμος του εξωτερικού[293]. »

« Les associations en Amérique et à l'étranger conservent bien plus les us et coutumes qu'ici. Là-bas les enfants apprennent à danser de manière correcte et dans les écoles ils veillent à prendre des enseignants qui connaissent les us et coutumes locales. Ils font beaucoup plus attention là-bas que ce que nous faisons ici. Le Karpathiote où qu'il aille n'oublie pas qu'il est Karpathiote. Il s'appuie sur les us et coutumes locales et il les apprend aussi à ses enfants. Il y a un Olympiote qui est en Amérique depuis des années, son enfant est né en Amérique et il parle le dialecte olympiote mieux qu'un habitant d'Ólympos ou de Óthos. […] Ils font des fêtes, le partage de la *Vasilópita*, des soirées dansantes, ils organisent des rencontres, des réunions, les gens se rassemblent. Les gens de l'étranger ont de la constance dans toutes ces choses. »

Pourtant, d'autres leur reprochent d'être à l'origine des altérations qui surviennent dans la pratique des coutumes. En effet, et c'est sans doute lié au fait qu'ils investissent beaucoup dans leur village d'origine, les Olympiotes des États-Unis exercent une influence sur ceux qui sont restés au village. Ce sont eux qui sont notamment à l'origine de changements dans les pratiques traditionnelles. Par exemple, il est possible de rappeler ici que le *laoúto*, instrument devenu indispensable aujourd'hui dans la pratique musicale du village, a été apporté d'Amérique par un émigré. Par ailleurs, les femmes olympiotes de Baltimore ont généralisé l'emploi de tissus lamés brillants qu'elles trouvent là-bas pour la confection des robes de fête des jeunes filles, les *sakofoústana*. Même le développement du tourisme à Ólympos, avec la création d'hébergements, de restaurants et de magasins de souvenirs où les femmes vendent les produits locaux aux visiteurs, provient de l'influence des Olympiotes de Baltimore. Ces derniers y voient un moyen d'améliorer le niveau de vie des membres de la communauté qui vivent encore au village, et d'arriver à maintenir le nombre d'habitants du village.

Certes, le développement du tourisme local a été facilité par l'installation de l'aéroport dans le sud de l'île, par la création du port de Diafáni et par la réalisation d'une route asphaltée qui a permis de désenclaver Ólympos. Mais l'afflux, toujours plus important, de touristes dans le village induit également des aménagements quant à la tenue des fêtes locales. En effet, les personnes qui tiennent un restaurant, par exemple, ne peuvent pas prendre part aux festivités, même lorsqu'elles se déroulent tard le soir, puisqu'elles doivent assurer le service. Par ailleurs, de plus en plus de personnes assistent au *glénti* et il arrive que certaines dérangent,

[293] Irini Beïna, *op. cit.*, p. 826.

même sans le vouloir, le bon déroulement de la fête, par exemple en voulant s'asseoir avec les hommes qui chantent, ou bien en se plaçant trop près du cercle de danse sur la place du village, ou encore en s'invitant au repas servi, par exemple à Vroukoúnta, en pensant qu'il est offert, alors que chaque famille y a contribué.

Cela peut entraîner des différents entre les membres de la communauté et, en même temps, un certain malaise. En effet, chaque année pour la fête de Vroukoúnta, certains Olympiotes qui possèdent un bateau organisent une excursion avec des touristes afin qu'ils voient une partie de la fête, jusqu'au moment où les danseurs exécutent la danse rapide, avant de les ramener à Diafáni, en général avant minuit. Or, il peut arriver que l'improvisation poétique dure plus longtemps que ce que le propriétaire du bateau avait prévu et qu'il se retrouve embêté car il avait promis aux touristes qu'ils verraient la danse avant qu'ils ne repartent. En 2014, par exemple, le capitaine du bateau a demandé aux hommes qui étaient en train de chanter de se dépêcher et de commencer à danser car il ne lui restait plus beaucoup de temps avant qu'il ne doive reconduire les touristes. Il va sans dire qu'il y a eu une dispute et que le capitaine s'est fait remettre à sa place : il lui a été dit notamment qu'il s'agissait de leur fête et non d'un spectacle pour les touristes.

Par ailleurs, certains se sentent gênés au sein de la communauté d'être ainsi observés alors qu'il ne s'agit pas d'un spectacle, comme par exemple Michális Michalís :

> « Στο πανηγύρι της Βρουκούντας, επειδή έχει γίνει ευρύτερα γνωστό, παρευρίσκονται πάρα πολλοί που για μένα δεν θα 'πρεπε να 'ναι εκεί. […] Κάθε ενόχληση σε αποσπά, σε βγάζει απ' τη σκέψη σου. Έπειτα, αρχίζει να γίνεται λίγο ψεύτικο. […] Εάν πάλι έχει καλή πάστα και οι προθέσεις του είναι η μελέτη να τον βοηθήσουμε. Αλλά στοιχειωδώς δεν έχεις υποχρέωση να μας ρωτήσεις αν μπορείς να πάρεις τη μάπα μου; Κάποια στιγμή ας πούμε να αρχίσει η διαδικασία αυτή και να βλέπεις 50 καμέρες και μικρόφωνα και κέρατα να σε… Εκείνη την ώρα τρελάθηκα όταν έβλεπα αυτό το σκηνικό. Θυμάμαι και το στίχο που είπα τότε:
>
> "τιμώμε και τους ζωντανούς και τους αποθαμένους
> α λλά θαρρώ που γίναμε θέαμα για τους ξένους"
>
> Κατάλαβες; Αρχίζεις και γίνεσαι μαϊμού[294].»
>
> « À la fête patronale de Vroukoúnta, du fait qu'elle soit devenue plus largement connue, se retrouvent de nombreuses personnes qui pour moi ne devraient pas être

[294] *Ibid.*, p. 759.

ici. […] Chaque dérangement te détourne, te fait sortir de ta pensée. Ensuite, elle commence à devenir un peu artificielle. […] Si encore cette personne est une bonne pâte et que ses intentions sont de réaliser une étude, alors on peut l'aider. Mais de façon élémentaire n'as-tu pas l'obligation de nous demander si tu peux prendre ma bobine (en photo) ? À un moment, disons lorsque ce processus commence et que tu vois 50 caméras et microphones, bon sang, qui te… À cet instant je suis devenu fou lorsque j'ai vu cette scène. Je me souviens même du vers que j'ai dit alors :

"nous respectons et les vivants et les absents
mais je vois que nous sommes devenus un spectacle pour les étrangers"

Tu comprends ? Tu commences à devenir une bête de foire. »

Pour certains, ce n'est pas le tourisme en soi qui pose vraiment problème, mais le fait que les touristes ne respectent pas suffisamment la vie du village et en particulier le fonctionnement des fêtes qui ne sont pas organisées pour les touristes mais pour la communauté, et à des fins précises. Dans le fond, si les touristes comprenaient mieux quels étaient les enjeux de ces fêtes et l'importance qu'elles revêtent pour les Olympiotes, il se pourrait qu'il n'y ait aucun problème. C'est cet aspect du respect que le musicien Giánnis Antimisiáris évoque dans ces propos :

« Στη Βρουκούντα γίνεται ενοχλητικό φερ' ειπείν, υπάρχει ένα γλέντι, πρέπει να το σεβαστείς. Υπάρχουν κάποιοι άντρες που γλεντάνε. Και μπορεί να 'ρθούνε εκεί πέρα ξένοι οι οποίοι δεν έχουν καμιά σχέση με το αντικείμενο και να μπούνε στη μέση και να κάνουνε μεγάλη ζημιά. Μπορεί να 'ρθει να κάτσει δίπλα σου για να ακούει αλλά δεν ξέρει ότι εσένα σου κάνει κάποια ζημιά. Μπορείς να ακούσεις, μπορείς να δεις αλλά από απόσταση. Τώρα με τον τουρισμό αυτό αλλοιώνεται, χαλάει. Όσο και περνάν τα χρόνια είναι και χειρότερο. Φερ' ειπείν χορεύουνε χορό Ολυμπίτικο. Οι κοπέλες με παραδοσιακές στολές. Αν θα πάει μέσα ένας Γερμανός, μια Ολλανδέζα για παράδειγμα είναι κακό αυτό. Όλα αυτά είναι αλλοίωση[295]. »

« À Vroukoúnta cela devient gênant, par exemple, il y a une fête, il faut que tu la respectes. Il y a quelques hommes qui festoient. Et il se peut que des étrangers viennent ici, ils n'ont aucun rapport avec le sujet et ils viennent en plein milieu et causent un grand préjudice. Il peut venir s'asseoir près de toi pour écouter, mais il ne sait pas qu'il te cause à toi un grand préjudice. Tu peux écouter, tu peux regarder mais à distance. Maintenant avec le tourisme, cela s'altère, ça se perd. Et plus les années passent plus cela empire. Par exemple on danse une danse olympiote. Les jeunes filles avec leurs costumes traditionnels. Si par exemple un Allemand ou une Hollandaise s'immiscent dans la danse, cela n'est pas bien du tout. Tout cela est une altération. »

[295] *Ibid.*, p. 764-765.

Cette question du tourisme et de son développement à Ólympos représente un véritable dilemme pour les habitants du village, qui sont d'ailleurs partagés à ce sujet. D'une part, le tourisme se présente comme une opportunité de gagner un peu d'argent afin d'améliorer les conditions de vie et de faire vivre le village qui se remplit ainsi durant une partie de l'année, et en même temps de montrer avec fierté les us et coutumes locales que les Olympiotes ont su préserver et, d'autre part, le tourisme apparaît comme un danger qui met en péril les traditions du village, d'autant que les habitants se doivent d'être accueillants avec les étrangers s'ils veulent qu'ils continuent à venir, et ils ne peuvent donc pas trop leur faire remarquer que, par moment, leurs agissements sont trop intrusifs et irrespectueux.

Toutefois, il n'en demeure pas moins que ces différentes associations locales d'Olympiotes constituent un vecteur de mémoire et de transmission d'une culture et d'une identité, qui doivent par la force des choses s'adapter, d'une manière ou d'une autre, aux bouleversements des habitudes de vie locale.

En ce qui concerne le domaine musical, les associations sont aidées dans leur travail de mémoire et de transmission par des radios locales, qui permettent notamment la diffusion de la musique.

V.2. La radio et la diffusion

La diffusion de la musique olympiote, et plus généralement karpathiote, surtout à destination des émigrés, passe notamment par la constitution de documents audio – cassettes, puis CD –, lesquels sont souvent offerts aux membres de la communauté lors d'occasions spécifiques comme la nouvelle année, ou encore disponibles à la vente sur le site des associations, comme celle du Pirée. Mais les enregistrements de fêtes rendus possibles grâce à l'utilisation des nouvelles technologies ne sont pas les seuls moyens de rester en contact, pour les émigrés, avec la musique et de ce fait les coutumes du village. En effet, la création de radios locales joue le même rôle, et renforce même les relations sociales, car les émissions radiophoniques en direct permettent de mettre en relation les Olympiotes où qu'ils se trouvent.

V.2.1. « Radio Ólympos »

La première radio consacrée au village d'Ólympos est créée en 1988. Elle s'appelle Radio Ólympos (Ράδιο Όλυμπος). Son logo est assez simple : il représente l'île de Kárpathos entourée d'un casque audio et du nom de la radio.

Fig. 111 : Logo de Radio Ólympos

Radio Olympos

Le nom du village « Ólympos » est mis en valeur par le fait qu'il figure avant le mot de « radio » et qu'il épouse la courbe du casque audio, comme si l'on voulait mettre en avant que cette radio était avant tout consacrée au village d'Ólympos plus qu'à l'île de Kárpathos dans son ensemble. La fréquence est elle aussi mentionnée sur ce logo. En effet, cette radio est hébergée localement sur la fréquence 100.2 FM et est également disponible à l'écoute sur internet, où elle est hébergée par le site E-Radio.gr, à l'adresse suivante : www.e-radio.gr/Radio-Olympos-Karpathos-i1836/live.

Il existe un spot radiophonique qui présente cette radio et qui a été diffusé sur les ondes au moment de sa création. Voici ce qu'on pouvait entendre alors :

> « Ράδιο Όλυμπος 100.2 FM στέρεο… Η ελληνική παράδοση είναι ένας θησαυρός που δε πρέπει να χαθεί. Το Ράδιο Όλυμπος, σεβόμενο τις ρίζες, μεταφέρει μέσα από τα προγράμματά του το πλούσιο αυτό θησαυρό… Το Ράδιο Όλυμπος με σεβασμό στις ρίζες του λαού μας έχει αφιερώσει το μεγαλύτερο μέρος του προγράμματός του στην ελληνική παράδοση…[296] »
>
> « Radio Ólympos 100.2 FM stéréo… La tradition grecque est un trésor qui ne doit pas se perdre. Radio Ólympos, respectant les racines, transmet à travers ses programmes ce riche trésor… Radio Ólympos avec le respect des racines de notre peuple consacre la plus grande partie de son programme à la tradition grecque… »

[296] Spot radiophonique disponible sur le CD *ΡΑΔΙΟ ΟΛΥΜΠΟΣ 100.2 Ζωντανές ηχογραφήσεις από αυθεντικά γλέντια* [Radio Olympos 100.2 Enregistrements sur le vif lors de fêtes authentiques], Heraklion : Cretaphone, KRET 1445, *s. d.*.

Par ailleurs, cette radio possède son propre site internet (www.radioolympos.gr), sur lequel on trouve notamment des informations concernant la création de cette radio, mais également le village d'Ólympos.

Quelle est la raison de la création de cette radio à Kárpathos ? Son créateur, et par ailleurs celui qui s'en occupe encore aujourd'hui, Giánnis Preáris, m'a expliqué pourquoi :

> « Το Ραδιόφωνο αυτό φτιάχτηκε από το 1988. Ξεκίνησε πρώτη φορά από νέα παιδιά που είπαμε ότι μπορούμε να φτιάξουμε ένα ραδιόφωνο γιατί ακούγαμε μόνο τουρκικούς σταθμούς. Έτσι έγινε λοιπόν και το πρώτο ραδιόφωνο[297]. »

> « Cette Radio a été créée en 1988. Elle a commencé la première fois grâce à des jeunes gens, nous nous sommes dit que nous pouvions créer une radio car nous entendions seulement des stations turques. Donc c'est ainsi qu'est apparue la première radio. »

On le voit bien, la raison est à la fois simple et en même temps symbolique. Il est vrai, en effet, que les îles du Dodécanèse, très proches géographiquement de la Turquie, captent très facilement les stations de radio turques, de même que par endroits, il est facile d'entendre la radio crétoise. Donc lorsque l'on est sur la route pour se rendre d'un village à l'autre, par exemple, ou bien lorsque l'on est chez soi et que l'on veut écouter la radio, on écoute avant tout celle que l'on arrive à capter facilement. Le souhait de créer une radio locale à Kárpathos revêt un caractère symbolique et en même temps idéologique. En effet, cette radio permet de diffuser sur toute l'île, mais également sur les îles voisines, des programmes où l'on entend de la musique traditionnelle grecque et où l'on parle des coutumes pratiquées dans les villages. Ainsi, la radio grecque fait concurrence aux radios turques. En même temps, les programmes de cette radio de Kárpathos sont, très certainement, entendus également en Turquie.

Par ailleurs, la radio possède également aujourd'hui une page Facebook (https://el-gr.-facebook.com/radioolympos100.2/). Sur cette page, de nombreuses informations sont postées à destination de la communauté olympiote dans son ensemble, qu'elle se trouve sur l'île, en Grèce ou à l'étranger. On trouve ainsi les horaires du ferry *Prévélis*, l'unique bateau qui assure la liaison entre l'île de Kárpathos, l'île de Rhodes, la Crète, Kásos et Le Pirée ; le bulletin météorologique ; l'annonce d'événements dans le village ou à l'extérieur, mais toujours en lien avec le village ; des photographies ainsi que des vidéos concernant des événements qui se sont produits à Ólympos ou même en dehors, mais qui sont en lien avec ce village.

[297] Extrait de l'entretien avec Giánnis Preáris réalisé en avril 2018.

Cependant, toute la journée n'est pas consacrée à la musique d'Ólympos sur cette fréquence, et lorsqu'il n'y a pas les émissions consacrées spécifiquement à Ólympos, la radio diffuse des chansons grecques « urbaines », qu'on appelle de façon générique les *laïká* (τα λαϊκά), et des publicités. En effet, Giánnis Preáris, un des créateurs de cette radio et qui gère les émissions depuis ce moment-là, est bénévole. Il ne peut donc pas assurer des émissions toute la journée : Giánnis Preáris ne vit pas du métier d'animateur radio, mais il est le cordonnier du village. Il s'agit d'un métier de famille, puisque son père et son grand-père l'exerçaient. Il a d'ailleurs appris le métier avec son père et a par la suite repris le « commerce » familial.

Dans la journée, Giánnis travaille sans relâche à la confection des *stivánia* (τα στιβάνια), les bottes locales que la plupart des femmes portent toujours au quotidien avec leur costume, d'autant qu'elles sont bien pratiques pour se déplacer sur les terrains escarpés ou pour les travaux dans les champs, ou encore des *pantófles* (οι παντόφλες), les petites mules que les jeunes filles portent souvent avec leur costume au moment des fêtes où elles participent à la danse. Tout en travaillant, il écoute la radio ou bien des cassettes et des disques de musique traditionnelle du village.

Fig. 112 : Giánnis Preáris confectionnant des *stivánia*

Nittis Mélanie, octobre 2014

Une fois que cette journée de travail bien remplie s'achève, Giánnis ne quitte pas pour autant son atelier de fabrication, lequel est également devenu un magasin, où il peut vendre différents produits issus du travail du cuir, pour les touristes en particulier. En effet, il se prépare pour l'émission quotidienne qu'il diffuse chaque soir, de 21h à minuit[298].

Il installe derrière lui, sur le mur, un grand tissu épais sur lequel est imprimé, comme un motif, le logo de la radio, ainsi que le nom, la fréquence et l'adresse du site. Puis il se met à sa table, enfile son casque audio et se prépare, à l'aide de tout son matériel, à commencer son émission… Celle-ci débute toujours de la même façon, avec le rappel du nom et de la fréquence de la radio, suivi par des salutations :

> « Ράδιο Όλυμπος εκατό κόμμα δύο… Εδώ είμαστε για όλους εσάς όπου κι αν βρίσκεστε… είσε είστε εδώ στο νησί μας είτε είστε στο εξωτερικό… Τη καλησπέρα μας σας στέλνουμε και την αγάπη μας παν' από όλα… Και βέβαια τα μυνήματά σας έρχονται εδώ… Ξέρω ότι είναι μέσα αγάπη και νοσταλγία για το τόπο μας… »

> « Radio Ólympos 100.2… Nous sommes ici pour vous tous où que vous vous trouviez… que vous soyez ici sur notre île ou que vous soyez à l'étranger… Nous vous envoyons notre bonsoir et notre amour avant tout… Et bien sûr vos messages arrivent ici… Je sais qu'ils sont remplis d'amour et de nostalgie pour notre contrée… »

Ces mots résonnent à l'antenne et annoncent à tous les Olympiotes exilés dans le monde entier qu'ils peuvent téléphoner pour passer leur message ou leur demande de diffusion de tel ou tel morceau, ou de tel ou tel extrait d'un *glénti* que Giánnis conserve précieusement dans ses archives pour ses émissions de radio.

En effet, le principe de cette émission, destinée aux Olympiotes qui vivent à Kárpathos, bien sûr, mais surtout en dehors de l'île, est de recevoir des messages téléphoniques ou par email, à travers lesquels les Olympiotes correspondent. Ils peuvent ainsi demander à écouter un morceau en particulier ou simplement transmettre des salutations. C'est la raison pour laquelle Giánnis Preáris rappelle régulièrement le numéro de téléphone de la radio, pour inciter les personnes à appeler. Il lui arrive aussi de dédier ou d'offrir un chant à écouter pour une personne qui a appelé ou envoyé un message simplement pour le remercier pour son émission, ou bien pour dire combien le village leur manque. C'est un de ces moments qu'on retrouve dans le film inédit de Dominique Bertou :

[298] Heure grecque, cela correspond à un horaire de 20h à 23h en heure française.

« Επίσης θα ’θελα στη Θεοδοσία που μας πήρε λίγο πριν να της χαρίσω ένα τραγούδι και να της ευχαριστήσω που είναι μαζί μας…

Προσέξετε τα έθιμα παιδιά να μη χαθούσι
Κι ας μαθούσι οι νέοι μας να τα διατηρούσι »

« Je voudrais aussi, pour Theodosía qui nous a appelés un peu avant, lui offrir un chant et la remercier d’être avec nous…

Faites attention aux coutumes, les amis, qu’elles ne disparaissent pas
Et que nos jeunes apprennent à les faire perdurer »

Dans certains cas, le contact avec les Olympiotes émigrés peut également être établi à travers un autre moyen de communication par internet : *skype*. Il est alors possible de diffuser également les images filmées au cours d’un *glénti*, à l’intention de ceux qui n’y étaient pas, procédé qui n’est d’ordinaire pas possible à la radio. Un exemple de ce procédé est présent dans ce même documentaire inédit de Dominique Bertou : un Olympiote vivant aux États-Unis, Ilías, est en ligne, via *skype*, avec Giánnis Preáris qui anime son émission de radio. Giánnis diffuse à son intention un extrait d’un *glénti* qui s’est déroulé à Saría. La réaction de l’émigré est immédiate : il est profondément touché par ce qu’il voit et entend, beaucoup plus que quelqu’un qui a vécu ce moment-là, car cet extrait lui rappelle qu’il vit loin de son village qu’il affectionne tant. En même temps, il est heureux de pouvoir visionner des fêtes auxquelles il n’a pas assisté car cela lui permet de garder un lien avec son village.

Cette technologie moderne leur permet ainsi de réaliser des choses assez incroyables et qui n’auraient pas été réalisables autrement. Elle permet de rapprocher en un instant les émigrés de leur village d’origine et des personnes de la communauté qui y vivent encore. Giánnis Preáris m’a ainsi raconté que grâce à *Skype*, il leur a été possible de participer à un *glénti* assez original, puisque tous ceux qui y participaient ne se trouvaient pas les uns à côté des autres, dans un même lieu, mais à des kilomètres de distance. Le joueur de *lýra* se trouvait à Rhodes, le joueur de *laoúto* à Rhodes également et les chanteurs à Athènes et en Amérique :

« Πραγματικά δημιούργησε ένα γλέντι να παίζει η λύρα, τα όργανα στη Ρόδο, μέσω του διαδυχτίου να συνενώσουμε με το σκάιπ και να παίζει η λύρα στη Ρόδο, να τραγουδάνε στην Αμερική, να τραγουδάει ο άλλος, ν’ ακούσει από κεί τη λύρα και να τραγουδάει. Συμμετέχει δηλαδή σ’ αυτό το γλέντι που γινότανε στη Ρόδο από την Αθήνα, οι άλλοι να συμμετέχουν κι αυτοί και να κάνουμε μια παρέα παγκόσμια, ένα παγκόσμιο, μπορώ να πω, γλέντι μέσω του διαδυχτίου, το οποίο

ήτανε… όταν τελείωσε αυτό το πρόγραμμα πήρε τρεις η ώρα το πρωί. Ξεκίνησε στις εννιά το βράδυ και τελείωσε στις τρεις το πρωί[299]. »

« Concrètement il s'est tenu une fête où la *lýra* et les instruments jouaient à Rhodes, à travers le réseau internet nous avons participé avec « Skype » et la *lýra* jouait à Rhodes, ils chantaient en Amérique, l'autre chantait, il entendait la *lýra* depuis là-bas et il chantait. L'un participe donc depuis Athènes à cette fête qui avait lieu à Rhodes, les autres participaient aussi et nous formions une *paréa* mondiale, je pourrais dire une fête mondiale à travers Internet, fête qui était… quand ce programme s'est terminé il était trois heures du matin. Il a commencé à neuf heures du soir et il s'est terminé à trois heures du matin. »

Une telle prouesse technologique leur a permis de passer un bon moment ensemble. Il faut noter toutefois que ce type d'événement se produit assez rarement car, d'une part, il n'est pas évident que toutes ces personnes soient disponibles au même moment à des kilomètres de distance et, d'autre part, cette « fête » improvisée n'a pas la même saveur et la même force que lorsque les Olympiotes se retrouvent physiquement au même endroit pour jouer ensemble. Toutefois, cela permet de maintenir des liens musicaux et communautaires entre des personnes qui vivent éloignées les unes des autres et qui n'ont pas toujours la possibilité de se retrouver à Ólympos pour jouer ensemble.

Du fait que Giánnis Preáris s'occupe bénévolement de la préparation et de la diffusion de ces émissions de radio, il arrive qu'il ne soit pas forcément disponible tous les soirs. Dans ce cas-là, afin de ne pas priver ses auditeurs de l'émission qu'ils attendent avec impatience, Giánnis pré-enregistre des émissions qu'il peut ensuite diffuser à distance grâce à l'usage de l'ordinateur et de la connexion Internet :

« Θα 'θέλα να πω όταν κάποια στιγμή δε θα μπορώ να είμαι εδώ στην… στο ραδιόφωνο έχουμε τη τεχνολογία, μας δίνει έτσι τη δυνατότητα να καταγράψουμε ένα πρόγραμμα, να το έχουμε δηλαδή… κατεγραμμένο πριν, προετοιμασμένο για μια εκπομπή, η οποία δεν θα μπορούμε να τη κάνουμε εδώ ζωντανά, αλλά θα είναι μία εκπομπή, η οποία θα είναι ηχογραφημένη, μαγνητοσκοπημένη, η οποία θα μεταδοθεί στις ώρες που εμείς δεν θα είμαστε εδώ, αλλά σε πραγματικό χρόνο να ακούγεται αυτή η εκπομπή. Για παράδειγμα, αν έχουμε… μια γιορτή και όπως αύριο ας πούμε όπου θα μπορεί να είμαι στο Μεσοχώρι, αυτή είναι εκπομπή που την έχω ετοιμάσει την οποία θα την βάλουμε στην ώρα που θα… Εγώ θα κάνω το πρόγραμμα αυτό κανονικά και δεν θα τους αφήσουμε τους συμπατριώτες μας αλλά και τους… και το ακροατήριό μας έτσι με αυτό το κενό. Έτσι μας δίνεται λοιπόν η ευκαιρία να έχουμε τις προετοιμασμένες εκπομπές […] τις οποίες μεταδίδουμε στις ώρες που εμείς δε θα είμαστε εδώ πέρα[300]. »

[299] Extrait de l'entretien avec Giánnis Preáris réalisé en octobre 2014.

> « Je voudrais dire que lorsqu'il m'arrive de ne pas pouvoir être ici à la radio nous avons la technologie, elle nous donne ainsi la possibilité d'enregistrer un programme, c'est-à-dire de l'avoir enregistré avant, préparé pour une émission que nous ne pourrons pas faire ici en direct, mais ce sera une émission qui sera enregistrée, mais enregistrée sur le vif et qui sera diffusée aux heures où nous ne pourrons pas être ici, mais cette émission sera entendue en temps réel. Par exemple, si j'ai… une fête et comme par exemple demain où il se peut que je me trouve à Mesochóri, ça c'est une émission que j'ai préparée et que nous mettrons demain à l'heure où… Moi je fais ce programme régulièrement et je ne peux pas les laisser nos compatriotes mais aussi… notre auditoire ainsi avec ce vide. Comme ça on a donc l'occasion d'avoir des émissions préparées […] que nous diffuserons aux heures où nous nous ne serons pas ici. »

Lors d'une discussion que j'ai eue avec lui, Giánnis Preáris m'a expliqué qu'il lui était facile désormais de préparer des émissions à l'avance et de les diffuser alors qu'il était absent, et que cela était bien pratique pour la gestion de la radio. Par exemple, il a utilisé ce système lorsqu'il est venu à Paris avec un groupe de musiciens afin de présenter en concert la pratique musicale de leur village.

Malgré tout, on peut noter que le développement de la communication rapide au travers du système internet a profondément changé les relations entre les personnes de la communauté. Dans le documentaire inédit de Dominique Bertou, Kalliópi, qui est devenue boulangère pour les touristes, expliquait ainsi à son neveu, Giórgos Michalís, qui vit en Allemagne, qu'il leur est possible aujourd'hui d'avoir des nouvelles de la famille rapidement, grâce aux adresses email, aux pages Facebook et autres systèmes de communication existant sur internet, alors qu'autrefois, il était très difficile d'avoir des nouvelles de ceux qui étaient partis à l'étranger. En effet, les courriers postaux mettaient du temps à arriver et les liaisons téléphoniques étaient compliquées. Ainsi, il fallait souvent se donner rendez-vous, en tenant compte du décalage horaire, et la liaison pouvait être coupée sans que l'on ait eu le temps de prendre des nouvelles et d'en donner.

Un autre avantage de cette communication rapide, via internet et les réseaux sociaux, est la possibilité d'envoyer des photographies et des vidéos très facilement afin de montrer comment s'est passé telle ou telle fête. Très souvent même, au cours de la soirée où se déroule le *glénti* sur la place du village ou dans un café, un Olympiote téléphone à quelqu'un de sa famille qui n'a pas pu être présent et lui fait écouter ce qui est en train de se passer. J'ai assisté à

[300] Extrait d'un entretien avec Giánnis Preáris, au moment où il préparait une émission radiophonique, réalisé en août 2012 par Dominique Bertou et Pierre Cheneval.

une telle scène en avril 2015, au moment de la fête de Pâques, durant le *glénti* qui avait débuté dans le café de Fílippas Filippídis, le jour du Mardi Lumineux. Giórgos Paragiós a chanté, et juste après, un autre homme présent dans le café a téléphoné à un Olympiote qui n'avait pas pu venir et lui a répété la *mantináda* qui venait juste d'être chantée, et alors que la fête se poursuivait (écoute disque 1 plage 181) :

> « Πώς ήθελα σαν έρχομαι κανένας να μη λείπει
> και όλοι να γιορτάζομε και τη Λαμπρή τη Τρίτη »
>
> « Combien je souhaitais alors que je viens que personne ne soit absent
> et que tous nous célébrions aussi le Mardi lumineux »

Quoiqu'il en soit, cette radio Ólympos joue un rôle très important dans la vie des émigrés, car elle leur permet de garder un lien direct avec leur village. En même temps, ce lien passe par l'intermédiaire d'une tierce personne, en l'occurrence Giánnis Preáris, et permet également, par le fait que les appels et les commentaires se produisent en direct à la radio, de faire savoir au reste de la communauté qui écoute l'émission, qu'ils demeurent attachés à leur village dont ils sont fiers et dont ils ont la nostalgie.

Giánnis Preáris est conscient de l'importance de son émission par rapport aux relations humaines qu'il faut maintenir entre des personnes éloignées et en même temps, par rapport au fait qu'il faut préserver et continuer à transmettre des traditions musicales qui font partie du fondement même de leur communauté :

> « Το ραδιόφωνό μας είναι ένα ραδιόφωνο καθαρά της παράδοσης και του πολιτισμού της Καρπάθου γενικά και βέβαια και της Ολύμπου. […] Η Όλυμπος έχει κρατήσει αυτές τις παραδόσεις μέχρι και σήμερα. […] Είναι ένα μέσο το οποίο το έχουν αγκαλιάσει με μεγάλη θέρμη πολλοί συμπατριώτες μας στο εξωτερικό αλλά και εδώ του νησιού μας. Και πιστεύω ότι είναι ένα ραδιόφωνο το οποίο αναδείχνει και τις παραδόσεις μας, αναδείχνει και το τραγούδι μας, τις μαντινάδες. […] Δίνουμε τη χαρά λοιπόν στους συμπατριώτες μας απ' όπου κι αν μας ακούνε και να έχουνε αυτό το γλέντι που το στερούνται μέσα στο σπίτι τους, στην δουλειά τους όπου και, αυτή την ώρα που σας μιλάμε, μας ακούνε, μας βλέπουνε και όντως είναι τα συναισθήματα των μηνυμάτων τους. […] Θά 'θελα να τους πω ότι δε θα μείνουμε έτσι, θα δώσουμε ακόμα περισσότερα πράγματα από βίντεο που έχουμε παλιότερα και το έχουμε μαζέψει, αλλά και το αρχείο σε ήχο το κάνουμε ψηφιακά και το μεταδίδουμε καθημερινά σε όλους τους συμπατριώτες μας έτσι για να ξέρουνε… να θυμούνται παλιότεροι και να μαθαίνουνε τα νεότερα παιδιά το πολιτισμό μας, το τραγούδι, τη μαντινάδα μας. Τα τραγούδια αυτά που έχουν μεγάλη αξία και όντως να τα συνεχίσουμε, και να

πάει ακόμα η Όλυμπος λίγο πάρα πέρα σ' αυτούς τους δύσκολους καιρούς που περνάμε… να κρατήσουμε όλη αυτή τη παράδοσή μας ζωντανή[301]. »

« Notre radio est clairement une radio de la tradition et de la culture de Kárpathos en général et bien sûr d'Ólympos. […] Ólympos a conservé ces traditions jusqu'à aujourd'hui. […] La radio est un medium que beaucoup de nos compatriotes ont accueilli avec une grande ferveur à l'étranger mais également ici dans notre île. Je pense aussi que c'est une radio qui met en valeur nos traditions et notre chant, les *mantinádes.* […] Cela apporte de la joie à nos compatriotes quel que soit l'endroit d'où ils nous écoutent et leur permet d'entendre cette fête qu'ils suivent chez eux, ou à leur travail d'où, à l'heure où je vous parle, ils nous écoutent, ils nous voient et effectivement leurs messages sont remplis de sentiments. […] Je voudrais leur dire que nous n'allons pas en rester là, nous donnerons encore plus de choses avec des vidéos anciennes que nous avons collectées, mais aussi avec les archives de son que nous numérisons et que nous diffusons quotidiennement à tous nos compatriotes pour qu'ils sachent… que les anciens se rappellent et que les jeunes enfants apprennent notre culture, notre chant, notre *mantináda*. Ces chants qui ont une grande valeur et qu'effectivement nous devons perpétuer, et qu'Ólympos aille encore plus loin en ces temps difficiles que nous traversons… que nous conservions toute cette tradition vivante. »

Giánnis Preáris, à travers tous les enregistrements de *gléntia* qu'il réalise afin d'avoir des archives à diffuser durant ses émissions, s'inscrit ainsi dans la conservation d'un patrimoine dont la mémoire est mise à mal par l'éloignement des habitants d'Ólympos. En même temps, Giánnis ne se contente pas d'enregistrer des *gléntia* dans le village, mais il contribue à la sauvegarde pérenne d'anciens enregistrements disponibles sur cassettes audio. En effet, durant ses heures de travail à son atelier où il fabrique les bottes traditionnelles, Giánnis place les cassettes audio dans un appareil et tout en les écoutant, il les transforme en fichiers MP3, fichiers qu'il peut ensuite ajouter dans ses archives sur l'ordinateur et qu'il peut alors diffuser au cours d'une émission.

V.2.2. « Radiotsámbouno »

La seconde radio qui existe a vu le jour plus récemment. En effet, elle est née en 2014, le jour de la fête de saint Nicolas, c'est-à-dire le 6 décembre. Il s'agit de *Radiotsámbouno* (Ραδιοτσάμπουνο), qui est également disponible à l'écoute à travers internet, à l'adresse suivante : http://www.e-radio.gr/RadioTsambouno-Internet-Radio-i2222/live.

[301] Extrait de l'entretien avec Giánnis Preáris réalisé par Dominique Bertou et Pierre Cheneval en août 2012.

Il est également possible de l'écouter sur son site propre, où est indiqué à chaque instant le nom du morceau que l'on entend, quels sont les interprètes et d'où provient l'extrait (enregistrement sur disque ou lors d'un *glénti*), à l'adresse suivante : https://radiotsambouno.-radiojar.com/.

Fig. 113 : Logo de *Radiotsámbouno*

Association "I Dimitra"

Tout comme *Radio Ólympos*, cette radio possède également sa propre page Facebook (http://www.facebook.com/radiotsambouno), sur laquelle elle relaie de nombreuses informations concernant Ólympos, comme, par exemple, l'annonce de la reprise des leçons estivales de musique et de danse à Diafáni, grâce à l'investissement et à la disponibilité de Manólis Balaskás.

Cette radio a été créée à l'initiative de « l'Association des Olympiotes de Kárpathos "I Dímitra" » du Pirée. Les raisons de sa création sont expliquées sur le site de cette association[302] :

> « Αποτελεί πρωτοβουλία της Αδελφότητας Ολυμπιτών Καρπάθου "Η Δημήτρα" με σκοπό να προάγει τη μουσική μας, 24 ώρες το 24ωρο από όλα τα μέρη… του πλανήτη, για κάθε φίλο, Καρπάθιο και Ολυμπίτη.
>
> Μουσικές και άλλες αξιόλογες ηχογραφήσεις κυρίως σχετιζόμενες με την Όλυμπο, αλλά και από όλη τη Κάρπαθο, όπως και αρκετά από τη γείτονα, αδελφή, και φίλη μας Κάσο.
>
> Όποτε θελήσετε να ακούσετε τα όργανα, τους σκοπούς, και τα γλέντια μας, θα τα βρείτε εδώ, χωρίς διακοπές και περισπασμούς. Ασταμάτητα και μόνον. »
>
> « Elle constitue une initiative de l'Association des Olympiotes de Kárpathos "I Dímitra" dans le but de promouvoir notre musique, 24h sur 24 dans tous les endroits… de la planète, pour chaque ami, chaque Karpathiote et chaque Olympiote.

[302] www.e-dimitra.gr.

Des musiques et autres enregistrements de valeur principalement en lien avec Ólympos mais également venant de toute l'île de Kárpathos, ainsi que de notre voisine, sœur et amie Kásos.

Lorsque vous voudrez entendre les instruments, les airs, et nos fêtes, vous les trouverez ici, sans interruption et distractions. En continu et uniquement de la musique. »

Le principe est donc, d'une part, de permettre aux émigrés Olympiotes d'entendre quand ils le souhaitent la musique de leur village et, d'autre part, de promouvoir et de mettre en valeur la musique olympiote auprès d'un public étranger à travers le monde. Par ailleurs, il est également rappelé, dès que cette radio est citée sur une page qui en fait la promotion, qu'il s'agit d'une radio avec de la musique en continu, ce qui donne la liberté de pouvoir l'écouter lorsque l'on est disponible ou que l'on en a envie :

« Μουσικό κανάλι "ραδιοτσάμπουνο" 24 ώρες καρπαθιακή μουσική, αδιάκοπα. »

« Chaîne musicale "radiotsámpouno" 24 heures de musique de Kárpathos, sans interruption. »

D'autre part, il est précisé aussi que cette radio constitue « la voix d'Ólympos » (*i laliá tis Olýmpou*, η λαλιά της Ολύμπου), ce qui n'est pas sans rappeler le nom du journal édité par cette association, autrement dit « la voix d'Ólympos » (*i Foní tis Olýmpou*, η Φωνή της Ολύμπου), à la différence que l'un rapporte la parole écrite tandis que l'autre, la parole orale soit à travers le chant soit à travers la musique instrumentale. Cette distinction s'inscrit également dans le choix du terme grec pour désigner la « voix » de la radio. En effet, l'association a choisi le terme *laliá*, signifiant à la fois « voix » et « parole », qui est dérivé du verbe *laló* (λαλώ), lequel se traduit par « parler », « chanter » ou bien « gazouiller ».

J'ai eu la chance de pouvoir discuter de la création de cette nouvelle radio dédiée à Ólympos et à Kárpathos avec l'un des membres actifs de cette association du Pirée, Giórgos Giorgákis, qui en est le secrétaire. Il m'a ainsi expliqué qu'il archivait, en vue de la diffusion sur cette radio, tous les enregistrements disponibles qu'il avait à ce jour. Il s'agissait alors d'un travail de grande envergure, car certains enregistrements n'étaient disponibles que sur des cassettes qu'il fallait alors numériser. Dans le cadre du développement de cette radio, Giórgos Giorgákis a donc entrepris un travail de collecte des enregistrements existants, qu'ils soient publiés ou qu'ils proviennent d'archives personnelles. Ce travail de patrimonialisation

est en lien direct avec l'intérêt qu'il porte à tous les écrits existants sur Kárpathos en général et sur Ólympos en particulier, et ce, dans tous les domaines possibles.

Ce travail réalisé par Giórgos Giorgákis pour la radio créée par l'association *I Dímitra* du Pirée, est complémentaire de celui que Giánnis Preáris a entrepris dans le village lui-même. En effet, Giánnis Preáris vit à l'année dans le village et il peut assister à toutes les fêtes qui s'y déroulent, et au cours desquelles il peut enregistrer lui-même la musique. Et la plupart du temps, il diffuse essentiellement des chants et des *mantinádes* qui ont été, certes, enregistrés, mais qui ne sont pas publiés. Giórgos Giorgákis n'est pas souvent dans le village du fait de son métier – il est pilote de ligne pour la compagnie Aegean – et il agit avant tout dans le cadre associatif des émigrés du Pirée, où l'association est soucieuse de réunir tous les travaux qui existent concernant Kárpathos en général et Ólympos en particulier, que ce soit des écrits littéraires ou scientifiques, ou bien encore des documentaires ou de la musique.

Il me disait que le principe de cette radio était de diffuser sans interruption de la musique de Kárpathos en général, et d'Ólympos en particulier, car à ce jour, la seule radio qui diffuse ce type de musique, autrement dit « Radio Ólympos », n'est pas disponible en continu, puisqu'il n'y a qu'une émission en soirée consacrée à la musique de l'île de Kárpathos. Il me disait également qu'il était à la recherche de tout enregistrement qui pouvait être disponible, qu'il s'agisse d'un disque réalisé par ses compatriotes, ou bien d'enregistrements issus d'archives personnelles d'Olympiotes voire d'étrangers.

Il est vrai qu'il est tout à fait agréable, lorsque l'on a envie d'écouter la musique d'Ólympos alors que l'on n'a pas la chance de s'y trouver pour l'entendre « en vrai », d'aller sur le site internet de la radio, à n'importe quelle heure du jour ou de la nuit. Il est possible d'y découvrir des enregistrements intéressants, et lorsqu'ils sont anciens, de pouvoir entendre quels airs étaient chantés et quels thèmes étaient développés, en comparaison avec ceux que l'on entend aujourd'hui.

Cette radio ne diffuse pas simplement les enregistrements ou disques concernant la pratique musicale des hommes, mais il s'intéresse également à la pratique des femmes. Il est

notamment possible d'entendre sur cette radio des chants interprétés par des femmes et qui ont été enregistrés par l'association de Rhodes afin de leur rendre hommage[303].

V.3. Les femmes et la médiation de l'écrit

Lorsque l'on parle de l'improvisation de distiques à Ólympos, on pense aussitôt aux *mantinádes* que les hommes chantent lors des *gléntia*, que ce soit dans les cafés ou sur la place du village, puisque ce sont eux que l'on voit toujours participer. Pourtant, les femmes connaissent également les airs pour chanter les distiques et elles savent improviser des *mantinádes*, tout comme elles écrivent des distiques pour leurs lamentations funèbres. Quelle est donc la part de l'écrit et celle de l'oralité dans l'improvisation des femmes, et à quelles occasions chantent-elles des *mantinádes* ?

V.3.1. L'improvisation des femmes

Les femmes ne sont pas présentes dans les cafés, ce qui exclut de fait leur participation aux fêtes qui s'y déroulent. En revanche, elles sont présentes lors des fêtes qui se déroulent sur la place du village, mais elles n'y participent pas, alors qu'elles savent généralement improviser tout autant que les hommes, car il s'agit de fêtes publiques. Cependant, il peut arriver, assez rarement toutefois, qu'elles prennent part à l'improvisation lors d'une fête publique. En effet, leur intervention peut être tolérée, en particulier lorsque la fête se déroule au cours d'une manifestation qui les concernent particulièrement, mais à partir du moment où elles le font en respectant les codes de l'improvisation locale :

> « Υπάρχουν και περιπτώσεις όπου κάποιες γυναίκες χαίρουν κάποιας αναγνώρισης, και εφόσον έρθει (τραγουδηθεί) το θέμα τους ή πολύ κοντινό σε αυτές, μπορούν να τραγουδήσουν σε πιο ανοικτές εκδηλώσεις χωρίς να αισθάνονται "εκτεθιμένες γλεντζούδες" και χωρίς ο κόσμος να το θεωρεί αυτό άσχημο[304]. »

> « Il y a des cas où quelques femmes jouissent de quelque reconnaissance, et lorsque vient (c'est-à-dire est chanté) leur thème ou un thème très proche d'elles, elles peuvent chanter lors de réjouissances moins privées sans qu'elles se sentent des "fêtardes" et sans que quiconque ne le considère comme déplacé. »

[303] *Με τ' άρωμα της νοσταλγίας* [Avec le parfum de la nostalgie], Rhodes : Association des Olympiotes de Rhodes "I Vrykous", 2009.

[304] Extrait de l'entretien avec Giórgos Giorgákis réalisé le 9 juin 2016.

Pour ma part, je dois dire que je n'ai jamais eu l'occasion d'assister à l'improvisation d'une femme lors d'une fête qui se déroulait sur la place du village. En revanche, les femmes peuvent participer et chanter des *mantinádes* lorsqu'il s'agit d'une fête privée, par exemple à l'occasion d'un mariage ou d'un baptême, laquelle fête se déroule soit dans une maison particulière, soit dans la salle commune du *Mégaron*, mais uniquement avec les personnes qui ont été invitées pour fêter l'événement. Elles peuvent donc participer, mais cela ne signifie pas qu'elles le font forcément, d'autant que pour les Olympiotes, la participation des femmes dans de telles occasions doit se faire de manière très modérée, en particulier par rapport à la pratique que l'on rencontre dans d'autres villages de Kárpathos.

Si lors du baptême où j'ai été invitée, et qui se déroulait à Olympos, je n'ai pas eu l'occasion d'entendre une femme improviser une *mantináda*, en revanche, j'ai pu entendre des femmes chanter des distiques lors d'un mariage auquel j'assistais et qui se déroulait à Mesochóri, village situé sur la côte ouest de l'île, à peu près au centre de l'île. Il s'agissait du mariage de deux jeunes gens qui vivaient aux États-Unis, mais qui étaient originaires de Mesochóri, et qui avaient décidé de faire un mariage traditionnel dans leur village d'origine, en invitant tous les habitants à la fête. Les musiciens présents au cours de la fête pour assurer l'accompagnement musical du mariage venaient d'Ólympos : Giánnis Katiniáris à la *lýra* et Giánnis Antimisiáris à la *tsampoúna*. Au cours du mariage, de nombreuses femmes ont pris la parole et ont chanté des *mantinádes*, le plus souvent en tenant une petite feuille de papier qui sert d'aide-mémoire, la *fylláda* (η φυλλάδα), sur laquelle elles avaient écrit leurs distiques.

Quelques jours plus tard, alors que je me trouvais à Ólympos, j'ai rencontré Giánnis Katiniáris, le joueur de *lýra* qui avait joué lors du mariage et nous avons échangé quelques mots. Au cours de la conversation, il m'a dit qu'il m'avait vue au mariage à Mesochóri et m'a demandé comment j'avais trouvé la célébration. Je lui ai expliqué que c'était la première fois que j'assistais à un mariage traditionnel et que j'avais découvert comment cela se passait, tout en appréciant la soirée. Lorsque je lui ai demandé si la célébration d'un mariage traditionnel se déroulait de la même manière à Ólympos, il m'a dit qu'à peu de choses près, oui, cela se déroulait de la même manière, mais il a ajouté qu'il n'avait pas vraiment aimé jouer pour le mariage de Mesochóri, car trop de femmes avaient participé et chanté !

Il est possible de comprendre alors que, pour les hommes d'Ólympos, du moins certains d'entre eux, le *glénti* est réservé aux seuls hommes et que l'intervention des femmes ne doit être que ponctuelle, voire inexistante. Cependant, il est possible également que Giánnis Katiniáris soit agacé par la pratique des « villages d'en bas » (*ta káto choriá*, τα κάτω χωριά), par opposition aux « villages d'en haut » (*ta páno choriá*, τα πάνω χωριά), autrement dit Ólympos, Diafáni et Spóa : dans les « villages d'en bas », les femmes ont cette habitude d'écrire à l'avance de nombreux distiques en vue de leur intervention lors des fêtes, alors que l'essence même des distiques est l'improvisation. Et il n'est pas le seul à se plaindre de cette pratique et à la déplorer car, malheureusement, elle détruit toute spontanéité. Il se trouve d'autres musiciens, comme Michális Zografídis, qui pensent que ce n'est pas une bonne chose, d'autant que la pratique des femmes finit par influencer certains hommes qui font la même chose :

> « Οι γυναίκες φέρνουν τις μαντινάδες […] και τραγουδούν με τη φυλλάδα εκεί πέρα. Στα κάτω χωριά. Εμείς στην Όλυμπο αυτά τα πράγματα δεν γίνονται. Αυτές τις μαντινάδες δεν τις φτιάχνουνε εκείνη την ώρα όπως εμείς ότι μας κατέβει εκείνη την ώρα. Αυτές τις μελετάνε και τις γράφουνε […], και λένε αυτές τις μαντινάδες θα πούμε και κάθονται και τις γράφουνε. Έχει μερικές γυναίκες μαντιναδόροι […]. Και πάνε λοιπόν και βρίσκουν αυτούς, τους τις γράφουνε και τις έχουνε σίγουρες, μη τους φύγει καμιά!! Είναι τώρα γλέντι αυτό να βγάζεις μια κόλλα και να κάθεσαι εκεί μπροστά να την κρατάς[305]; »

> « Les femmes apportent les *mantinádes* […] et chantent avec leur papier devant elles. Dans les villages d'en bas. Chez nous à Ólympos ces choses-là n'arrivent pas. Ces *mantinádes*, elles ne les créent pas dans l'instant comme nous lorsqu'elles nous viennent dans l'instant. Ces *mantinádes*, elles les préparent et les écrivent […], et elles disent on va chanter ces *mantinádes* et elles s'assoient pour les écrire. Il y a quelques femmes qui sont des créatrices de *mantinádes*. […] Et donc des hommes vont les voir, elles leur écrivent des *mantinádes* et ils les tiennent prêtes, afin de n'en manquer aucune !! C'est un *glénti* ça que d'apporter une feuille et de s'asseoir là en la tenant devant soi ? »

À Ólympos, les femmes qui chantent lors des fêtes sont donc rares, alors qu'elles sont nombreuses à savoir le faire, car elles ont l'habitude de chanter chez elles, mais également d'improviser puisqu'elles le font généralement avec les berceuses qu'elles chantent aux enfants. Manólis Balaskás explique qu'il y deux raisons principales pour lesquelles les femmes ne participent que rarement au *glénti*. Certaines n'osent pas tandis que d'autres ne veulent pas enfreindre la domination masculine qui considère que le *glénti* est une affaire d'hommes :

[305] Irini Beïna, *op. cit.*, p. 808.

« […] Στο χωριό μας ειδικά – μιλάω πάντα για την Όλυμπο – ελάχιστες ήταν οι γυναίκες που τραγουδούσαν, ελάχιστες. Δηλαδή μετρημένες στα δάχτυλα. […] Άλλες ντρεπόντουσαν, άλλες… η ανδροκρατία. Όλες τραγουδούσαν στα σπίτια τους ή στο βουνό άμα ήταν, αλλά δημόσια ήταν ανδροκρατούμενη κατάσταση. Όμως πολλές το σπάγαν αυτό όπως η μάνα μου η συχωρεμένη. Η μάνα μου τραγουδούσε. […] Γιατί τα κατάφερνε και στη φωνή και στο σκοπό και στη σύνθεση, κατάλαβες; Δηλαδή δεν φοβότανε ότι δεν θα πάει καλά στο σκοπό ή να χάσει την ματινάδα που λέμε και να επηρεαστεί, ήταν κοτσανάτη. […] Πολλές φορές τραγουδούσε ο πατέρας μου και τον διέκοπτε. Έχω και βίντεο να στο δείξω. Διέκοπτε τον πατέρα μου πολλές φορές και τσακωνόντουσαν, λέει *σταμάτα εσύ, εγώ θα…* και μπροστά στον κόσμο, στο γλέντι. Εντάξει, αυτές ήταν εξαιρέσεις. Είχαμε και άλλες γυναίκες που τραγουδούσαν πάρα πολύ ωραία. Φωνή ωραία, σύνθεση ωραία[306]. »

« […] Dans notre village spécialement – je parle toujours pour Ólympos – les femmes qui chantaient étaient peu nombreuses. C'est-à-dire qu'on les compte sur les doigts de la main. […] Certaines n'osaient pas, d'autres… la domination masculine. Toutes chantaient dans leurs maisons ou dans la montagne quand elles y étaient, mais publiquement c'est une situation de domination masculine. Cependant beaucoup brisaient cela comme ma pauvre mère. Ma mère chantait. […] Parce qu'elle se débrouillait et avec la voix, et avec l'air et avec la composition, tu comprends ? C'est-à-dire qu'elle n'avait pas peur que ça ne marche pas avec l'air ou qu'elle rate la *mantináda* comme on dit et que cela se ressente, elle avait du cran. […] Plusieurs fois mon père était en train de chanter et elle lui coupait la parole. J'ai des vidéos qui le montre. Elle coupait mon père plusieurs fois et ils se chamaillaient, elle disait *arrête-toi, moi je vais…* et devant tout le monde, pendant le *glénti*. D'accord, tout ça, c'est des exceptions. On avait aussi d'autres femmes qui chantaient vraiment très bien. Une belle voix, et une belle composition. »

Et comme l'indique Manólis Balaskás, seules quelques femmes ayant un fort caractère, mais également une aisance dans l'improvisation de distiques, pouvaient oser participer, à l'image de sa mère qui n'hésitait pas à interrompre son père afin de chanter.

Toutefois, la domination masculine dans le *glénti* ne signifie pas que lors de certaines fêtes, des femmes concernées ne puissent être autorisées à participer. En regardant la vidéo du mariage traditionnel de Andréas Agápios et María Giorgáki, qui s'est déroulé à Diafáni le 9 juillet 2017, j'ai pu constater la participation, même très modérée, des femmes[307]. En effet, avant que le marié ne soit accompagné à l'église, se tient un *glénti* dans la maison de sa famille. Les hommes invités échangent de nombreuses *mantinádes* pour souhaiter du bonheur au jeune garçon et pour féliciter sa famille, et notamment son père. Parmi les femmes pré-

[306] *Ibid.*, p. 473-474.
[307] Vidéo réalisée et mise en ligne par Giánnis Chatzivasílis, disponible à l'adresse suivante : https://www.youtube.com/watch?v=gwP7NqDArrs.

sentes, mais qui se tiennent à l'écart, à l'entrée de la pièce et debout alors que les hommes sont assis, se trouvent sa mère, sa sœur et sa tante maternelle. Un des hommes présent, Michális Michalís, s'est levé et se tient près de la sœur d'Andréas, Evangelía Agápiou, et il chante[308] :

« Η πιο μικρή σου αερφή θέλει να βρει το θάρρος
να σου ευχηθεί "Ώρα καλή" μη το 'χει αύριο βάρος »

« Ta plus jeune sœur veut trouver le courage
de te souhaiter "Bon mariage" afin que ça ne lui pèse pas demain »

Puis il entonne l'air « Kyrá mou Panagiá » en la regardant pour l'inviter à chanter et pour que les musiciens jouent cet air-là. La jeune fille prend alors la parole avec hésitation et chante doucement, émue :

« Ανδρέα μου παντρεύεσαι να 'σαι στερεωμένος
θυσία θε να γίνομαι να 'σαι ευτυχισμένος »

« Mon Andréas tu te maries que tu sois consolidé
je voudrais me sacrifier pour que tu sois heureux »

Peu après, Michális Michalís reprend la parole et il chante[309] :

« Τραουιστά η μάνα του δεν δίνει την ευχή της
μα πάντα θα 'ναι η μάνα του κι αυτό θα 'ν' το παιδί της »

« Sa mère ne donne pas sa bénédiction en chantant
mais elle sera toujours sa mère et lui son fils »

À ce moment-là, on pourrait s'attendre à ce que la mère du jeune Andréas, Sofía Agápiou née Roupáki, se mette à chanter ses vœux, comme sa fille l'avait fait juste avant. Or, elle ne chante pas comme l'indique ce distique, mais elle prête sa voix, en quelque sorte, à Michális Michalís, qui chante pour elle en pleurant, mais comme si c'était elle qui chantait :

« Η πόρτα θα 'ναι ανοιχτή το σπίτι στη καρδιά μου
και η χαρά σου πάντοτε να 'ν' δυο φορές χαρά μου »

« La porte sera ouverte la maison dans mon cœur
et ta joie sera toujours deux fois la mienne »

[308] Sur la vidéo mise en ligne à 27'36.
[309] Sur la vidéo mise en ligne à 31'44.

Concernant cette *mantináda*, je peux seulement supposer que le musicien et chanteur Michális Michalís, sachant que la mère du jeune homme n'est pas à l'aise dans l'improvisation, a pris la liberté de chanter pour elle afin que la tradition soit respectée, ou bien encore, il se peut que ce soit la mère elle-même qui lui ait demandé de chanter pour elle. Un peu plus tard, la seule autre femme à chanter pour souhaiter ses vœux à Andréas est sa tante, María Kanáki née Roupáki, qui lui dit avec beaucoup d'émotion[310] :

> « Έδωσα μια υπόσχεση Ανδρέα στη γιαγιά σου
> για να σταθώ το πό(δ)ι της απόψε στη χαρά σου »

> « J'ai fait une promesse, Andréas, à ta grand-mère
> pour me trouver à sa place ce soir à ta fête »

Contrairement à la pratique répandue dans les « villages d'en bas », les femmes d'Ólympos n'écrivent donc pas à l'avance leurs distiques sur une petite feuille de papier qu'elles tiennent à la main au moment de chanter. Elles improvisent de la même manière que les hommes, même si dans le cas des mariages ou des baptêmes, le contenu de distiques improvisés peut sembler répétitif puisqu'il est d'usage d'employer les expressions consacrées dans pareille situation.

Par ailleurs, cet exemple lors d'un mariage nous montre bien que les femmes d'Ólympos peuvent également chanter des *mantinádes* au cours de *gléntia* privés, mais qu'elles le font avec modération, soit parce qu'elles sont invitées à le faire, soit parce qu'elles sont capables de le faire correctement et que de ce fait, personne ne leur reprochera. C'est ce que l'expliquait Giórgos Giorgákis dans les propos que j'ai cités un peu plus haut (page 385), mais c'est aussi ce qu'un autre musicien, Giánnis Antimisiáris, explique, à propos de la participation des femmes :

> « Έχει γυναίκες που τραγουδάνε. Φερ' ειπείν όταν παντρεύεις την κόρη σου και ξέρεις γιατί να μην τραγουδήσεις; Την ώρα του κεράσματος, την ώρα που παίρνεις την κόρη ή το γιο από το σπίτι στην εκκλησία και εκεί πρέπει να τραγουδήσεις, στο γλέντι δηλαδή στο σπίτι. Διότι πριν πας το αντρόγυνο στην εκκλησία γίνεται γλέντι στο σπίτι. Πάει παρέα με όργανα […]. Παλιά είχαμε γυναίκες που μπαίναν και στο γλέντι (των αντρών) και λέγανε μαντινάδες. Όχι στο καφενείο, δεν πηγαίνανε οι γυναίκες. […] Έχουμε τώρα εδώ την κόρη του Αντρέα του Χηράκη, η Καλλιόπη που τραγουδάει πολύ καλά. Έχουμε γυναίκες που μπορεί να πουν μιαν ωραία μαντινάδα στο γλέντι. Στο πανηγύρι για να μπει γυναίκα πρέπει να την προκαλέσεις. Δηλαδή να της πω εγώ μια μαντινάδα ξέρω

[310] Sur la vidéo mise en ligne à 40'03.

γώ. Όταν γιορτάζει ένα της παιδί μπορεί να σου πει μια-δυο μαντινάδες. Σπανίζουν βέβαια, όχι ότι είναι πολλές οι περιπτώσεις[311]. »

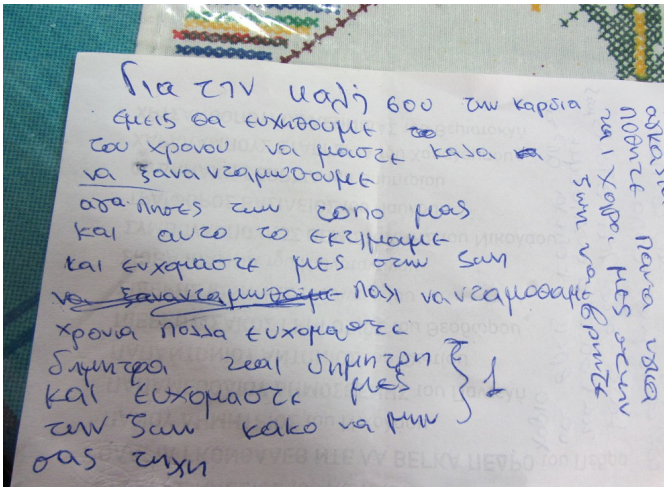
« Il y a des femmes qui chantent. Par exemple lorsque tu maries ta fille et que tu sais chanter, pourquoi ne le ferais-tu pas ? Au moment du vin d'honneur, au moment où tu accompagnes ta fille ou ton fils de la maison à l'église, là il faut que tu chantes, c'est-à-dire au moment du *glénti* dans la maison. Parce que avant que le couple n'aille à l'église, il y a un *glénti* dans la maison. Il y a un groupe d'amis qui vient avec les instruments […]. Autrefois on avait des femmes qui intervenaient aussi durant le *glénti* (des hommes) et qui chantaient des *mantinádes*. Mais pas dans le café, les femmes n'y allaient pas. […] Aujourd'hui ici nous avons la fille d'Andréas Chirákis, Kalliópi, qui chante très bien[312]. Nous avons des femmes qui sont capables de dire une très belle *mantináda* au cours du *glénti*. Lors d'une fête patronale, pour qu'une femme intervienne, il faut que tu l'y invites. C'est-à-dire que je lui dise par exemple une *mantináda*. Lorsqu'un de ses enfants a sa fête, elle peut te chanter deux-trois *mantinádes*. Bien sûr les occasions sont rares. »

Toutefois, même si les femmes d'Ólympos n'écrivent pas à l'avance les distiques qu'elles chanteront pour certaines occasions qui sont prévues à l'avance, elles sont malgré tout influencées par l'écrit, ou du moins elles se servent de l'écrit, dans certains cas, comme d'une médiation dans leur improvisation. Lors du jour de la Saint-Dimitri, le 26 octobre 2014, un des enseignants du collège et lycée d'Ólympos, Dimítris Aléstas, a organisé une fête à laquelle j'ai été conviée, ainsi que des habitants d'Ólympos, et tous les autres enseignants. Une des enseignantes présentes s'appelait Dímitra et avait donc sa fête également ce jour-là. L'Olympiote Marína Lentáki, profitant de la présence des musiciens invités, mais aussi parce qu'elle est l'une des rares Olympiotes présente à la fête, décide de se lancer dans le chant de *mantinádes* pour souhaiter une bonne fête à Dimítris, mais aussi à Dímitra. Comme pour se donner du courage, au lieu de garder en mémoire son improvisation au fur et à mesure qu'elle lui vient à l'esprit, comme le font d'ordinaire les hommes, elle l'écrit aussitôt sur un petit bout de papier, juste avant de chanter chaque vers.

[311] Irini Beïna, *op. cit.*, p. 765-766.

[312] Il est possible d'avoir un exemple de *mantinades* chantées par Kalliópi Chirákis lors du mariage d'un de ses frères, qui est évoqué dans le livre d'Anna Caraveli, *Scattered in foreign land : a Greek village in Baltimore*, *op. cit.*, p. 34-37.

Fig. 114 : Papier de Marína Lentáki avec ses *mantinádes*



Nittis Mélanie, octobre 2014

Ses deux premiers distiques sont pour les deux professeurs, Dimítris et Dímitra, alors que les deux derniers sont uniquement adressés à Dimítris, qui est à l'initiative de cette fête :

« Χρόνια πολλά ευχόμαστε Δήμητρα και Δημήτρη
και ευχόμαστε μες την ζωή κακό να μην σας τύχει »

« Nous souhaitons bonne fête à Dímitra et Dimítris
et nous souhaitons que dans la vie il ne vous arrive aucun malheur »

« Μες στην δική σας αγκαλιά να βρείτε ότι ποθείτε
πάντα υγεία και χαρά μες στην ζωή να βρείτε »

« Que dans votre cœur vous trouviez ce que vous désirez
que dans la vie vous trouviez toujours santé et joie »

« Για την καλή σου την καρδιά εμείς θα ευχηθούμε
του χρόνου να 'μαστε καλά να ξαναντάμωθούμε »

« Pour ton cœur qui est bon nous prononçons des vœux
que nous ayons la santé l'an prochain pour nous retrouver »

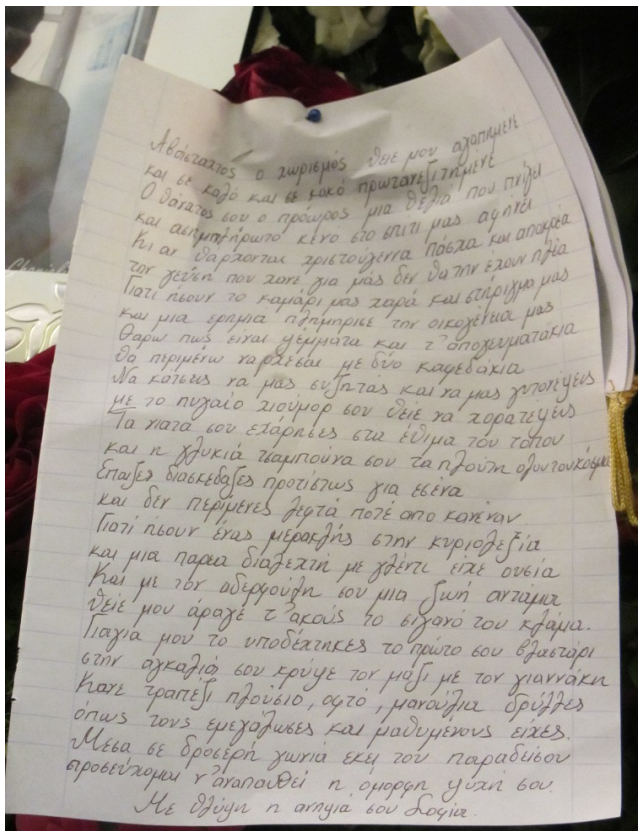
« Αγάπησες τον τόπο μας και αυτό το εκτιμούμε
και ευχόμαστε μες στην ζωή πάλι ν' ανταμωθούμε »

« Tu t'es pris d'amour pour notre contrée et cela nous l'estimons
et nous souhaitons que dans la vie nous nous retrouvions »

Ne participant que très rarement à l'improvisation de distiques lors des *gléntia*, il est tout à fait naturel que les femmes puissent se sentir moins à l'aise que les hommes dans la production orale de distiques. Dans le cas de Marína Lentáki, il semble évident que le passage furtif par l'écrit, entre le moment de la production dans l'esprit et l'instant où le vers est chanté, est un moyen de se rassurer et d'assurer sa performance.

Il est vrai que la plupart du temps, le support de l'improvisation des femmes est celui de l'écrit, notamment lorsqu'elles produisent les lamentations funèbres qu'elles accrochent sur l'Épitaphios.

Fig. 115 : Feuillet de lamentations



Αθάνατος ο χωρισμός θυε μου αγαπημένε
και σε καλό και σε κακό πρωταντιμετώπε
Ο θάνατος σου ο πρόωρος μια θλίψη πολύ μεγάλη
και αιωνοπρόωρο κενό στο σπίτι μας αφήνει
Κι αν θαρρούσαν χριστούγεννα πόσα και αποκριά
τον γέρεν' πον χωρί για μας δεν θα την έχουν πλιά
Γιατί πέσουν το καμάρι μας χαρά και ανάγκη μας
και μια ερημιά πλάμπρικε τον οικογένεια μας
Θαρώ πως είναι γέμματα και τ' αποχεγματάκια
Θα περμένω χαρέεβαι με δύο καθεβάκια
Να κάνεις τα μας συντρίς και τα μας γιατιγένς
με το πυχαίο χιούμορ σου θείε τα χοραγιγένς
Τα κιάτα σου εστάρκιες στη έθιμα τόν τόπου
και η γλυκιά χαμπούνα σου τα πλούσι αμυγδαλωτά
Ετάγες διαβεβαίες προτίστως για εσένα
και δεν περμένες λεφτά ποτέ απο κανένα
Γιατί πέσουν ένας μεροκλής στην κυριοδεξία
και μια παρέα διαφεχτή με χέρι είχε ουσία
Και με τον αδεφφούλη σου μια χωή αντάμα
θείε μου άραχε τ' αρχαίς το βιχάνο του κλάμα.
Παχία μου το υποδέχτηκες το πρώτο σου βλαστάρι
στην αγκαλιά σου κρύγε τον μέσι με τον χιαννάκη
Κάνε τραπέζι πλούσιο, αφτό, μανούλα δρύλλες
οπως τους εμεχάλωνες και μαθυμένους είχες.
Μέσα σε δροσερή χωρία εκεί τον παραδείσου
αροβεύτομι ν' ανάπαυθεί η ομορφη ψυχή σου.
Με θλίψη η αντιγιά σου Δοφία.

Nittis Mélanie, avril 2015

V.3.2. Le support écrit : une double utilisation

Autrefois, seule la mémoire permettait aux femmes de se souvenir et de conserver des *mantinádes* entendues alors qu'elles étaient improvisées par les hommes lors des *gléntia* auxquels les femmes étaient présentes, ainsi qu'en témoignent certains musiciens comme, par exemple, Michális Michalís :

« Οι γυναίκες ακόμα και στην εποχή της γιαγιάς μου ήταν παρούσες, ήταν εκεί με όλες τις αισθήσεις τους. Δεν ηπήρχαν μαγνητόφωνα και ακούς σήμερα ας πούμε το τι είπα εγώ πριν 30 χρόνια να έχει καταγραφεί στη μνήμη της γυναίκας αυτής. Ήταν εκεί παρούσα και άκουγε τα πάντα[313]. »

« Les femmes même à l'époque de ma grand-mère étaient présentes, elles étaient là avec tous leurs sens. Il n'y avait pas de magnétophone mais aujourd'hui on peut entendre par exemple ce que moi j'ai chanté il y a 30 ans et qui a été enregistré dans la mémoire de cette femme. Elle était là, présente et elle entendait tout. »

Aujourd'hui, même si les femmes continuent d'assister silencieusement, mais avec une grande attention, aux *gléntia* et qu'elles sont toujours capables de retenir les *mantinádes* improvisés, le support écrit prend de plus en plus de place dans l'univers du distique, mais également dans l'improvisation des femmes.

L'écriture joue alors un double rôle dans le rapport que les femmes ont à l'improvisation et aux distiques. D'une part, elle permet aux femmes de consigner dans des cahiers les *mantinádes* qu'elles ont retenues et mémorisées, leur permettant ainsi de développer des archives écrites dont la fonction principale est la préservation d'un patrimoine dans la durée, et même lorsque les personnes qui sont des « archives vivantes » auront disparu. Ainsi, j'ai appris par exemple que Sofía Fourtína ou Ánna Zografídi transcrivaient ainsi des *mantinádes* afin de les conserver.

D'autre part, l'écriture permet la communication sociale entre les membres d'une communauté qui sont dispersés dans le monde et en même temps, de montrer publiquement aux émigrés que les obligations sociales sont respectées. Ce phénomène a commencé avec la création du journal « La Voix d'Ólympos » en 1965 : on assiste ainsi au développement de la publication écrite de distiques, à la rubrique des carnets mondains, que ce soit pour envoyer des félicitations à l'occasion de mariages ou de baptêmes ou bien pour marquer son affliction à l'occasion du décès d'une personne plus ou moins proche. Dans ce cas-là, ces distiques, qui sont des lamentations, ne sont pas ceux que les femmes inscrivent sur l'Épitaphios, lesquels ne sont généralement pas publiés.

La pratique des femmes d'envoyer au journal leurs distiques exerce une influence sur les hommes qui se mettent à publier de plus en plus de distiques dans le journal, non pas seulement envers un membre de la famille comme il arrivait qu'ils le fassent, mais aussi pour

[313] Irini Beïna, *op. cit.*, p. 758.

déplorer la mort d'un de leurs amis. C'est ainsi, par exemple, que Manólis Lamprídis publie des distiques dans « la Voix d'Ólympos » à la mémoire de son ami musicien Giánnis Pavlídis :

« Αετό μ' Αηδονιού φωνή σε είχε πλάσει η φύση και το Σελλάϊ διάλεξε φωλιά για να σου χτίσει.	« Aigle à la voix de rossignol la nature t'a créé et tu as choisi le quartier du *Selláï* pour y construire ton nid.
'Πό 'κεί ταξίδευε η φωνή στον κόσμο απ' άκρη σ' άκρη ένα φτερούγισμα χαράς στης ξενιτειάς το δάκρυ.	Depuis cet endroit ta voix a voyagé dans le monde d'un bout à l'autre un battement d'aile de joie dans la larme de l'exil.
Κι αν για ταξίδι μακρινό άπλωσες τα φτερά σου, ήχος της λύρας κι η φωνή θα βγαίνει απ' τη φωλιά σου.	Même si pour un voyage lointain tu as étendu tes ailes le son de ta *lýra* et ta voix sortira de ton nid.
Γιάννη κι αν έφυγες μακριά κι η θλίψη αν μας δέρνει, το άκουσμα της λύρας σου κοντά μας θα σε φέρνει.	Giánnis même si tu es parti loin et que la peine nous frappe, le son de ta *lýra* va te faire venir près de nous.
Σ' όλα τα γλέντια ζούσαμε Γιάννη τη δύναμή σου, γιατί τη λύρα έπαιξες πάντα με τη ψυχή σου.	Dans tous les *gléntia* nous vivions, Giánnis, ton énergie parce que tu as toujours joué de la *lýra* avec ton âme.
Για μας ποτέ δεν έφυγες τα χρόνια κι αν περνάνε, γιατί θα συνεχίζουμε μαζί σου να γλεντάμε.	Pour nous tu n'es jamais parti même si les années passent parce que nous continuerons de festoyer avec toi.
Μέλι Αυλώνας τρύγησα χίλια κεριά να πλάσω σ' όλου του κόσμου τις καρδιές το φως σου να περάσω[314]. »	J'ai récolté le miel à Avlóna pour fabriquer mille bougies dans tous les cœurs du monde je vais faire passer ta lumière. »

Les hommes, dans ce type de distiques écrits pour déplorer la mort d'un ami, voire d'un parent masculin, invoquent généralement les qualités musicales de la personne, ainsi que les moments de *gléntia* passés ensemble, et qui ne se reproduiront plus. Souvent, il s'agit d'un des membres de la *paréa* avec laquelle ils aimaient se retrouver au café ou participer à la fête

[314] Journal *Η Φωνή της Ολύμπου*, n°323, octobre-novembre-décembre 2006-janvier 2007, p. 21.

patronale sur la place du village. Les femmes, elles, parlent beaucoup plus des sentiments qu'elles ressentent et des relations affectives qu'elles entretenaient avec le mort, que ce soit un homme ou une femme. Voici, par exemple, un extrait des distiques que Kalliópi Chióti a publiés en souvenir de son mari Giánnis Chiótis, dans le même journal[315] :

« Πώς να την κάμω την αρχή και πώς να ξεκινήσω
απού 'φυγες και δεν μπορώ Γιάννη να σου μιλήσω;

« Comment puis-je débuter et comment puis-je commencer
puisque tu es parti et que je ne peux pas, Giánnis, te parler ?

Έφυγες και με άφησες μονάχη μου και κλαίω
κι όπου βρεθώ κι όπου σταθώ τον πόνο μου το λέω

Tu es parti et tu m'as laissée toute seule et je pleure
où que je me trouve et où que je me tienne, ma douleur je la dis

Τι να την κάμω τη ζωή αφού 'χασα εσένα
και μπαίνω εις το σπίτι μας και δεν θωρώ κανένα

Qu'est-ce que je vais faire dans la vie puisque je t'ai perdu
je rentre dans notre maison et je ne vois personne

[…]

Το σπίτι μας ερήμωσε έφυγε η χαρά μου
που σε χρειαζόμουνα πολύ εις τα γεράματά μου

Notre maison s'est dépeuplée ma joie est partie
j'avais tellement besoin de toi dans ma vieillesse

Δεν θα ξεχάσω τη ζωή που έζησα μ' ΕΣΕΝΑ
γιατί εκαλοπέρασα και δώ και εις τα ξένα

Je n'oublierai pas la vie que j'ai vécue avec TOI
parce que j'ai eu une belle vie ici comme à l'étranger

Στον ουρανό που βρίσκεσαι στην γη 'ναν' η ματιά σου
να βλέπεις την αγάπη μου που θα 'ναι συντροφιά σου! »

Dans le ciel où tu te trouves, que sur terre se porte ton regard
puisses-tu voir mon amour qui te tiendra compagnie ! »

[315] *Ibid.*

De façon plus récente, depuis que les enfants, filles ou garçons, sont envoyés en dehors du village pour poursuivre des études afin d'être diplômés et de trouver un bon travail, la rubrique du journal local a vu se développer des *mantinádes* de félicitations pour la réussite des études. Tant les parents que les grands-parents, les frères et sœurs ou même les oncles et tantes publient des distiques pour faire connaître la réussite aux études. Et de la même manière que les distiques de félicitations pour les baptêmes ou les mariages, ces distiques jouent un rôle important dans ce que Bernard Vernier appelle le « capital symbolique » :

> « Dans une société où le capital symbolique détenu par chacun dépend étroitement de celui que possèdent les autres membres sa parentèle, l'honneur que confère le diplôme retombe sur les parents immédiats et, de proche en proche, sur les plus éloignés[316]. »

Cette nouveauté dans l'instauration quasi systématique de financer des études, en particulier à destination des enfants cadets afin de compenser le fait qu'ils n'héritent pas, mais également pour des aînés, a été en quelque sorte intégrée au fonctionnement de la communauté, alors qu'elle représentait un élément de bouleversement du système. Les membres de la communauté tirent finalement profit de ce changement qui leur permet de renouveler leur prestige et celui de leur famille au sens large. Le principe de don et de contre-don, qui est la base du fonctionnement social de cette communauté, continue ici à être mis en œuvre. En effet, pour le financement des études qu'ils assument, les parents reçoivent comme un contre-don le diplôme de leur enfant, et ils y répondent avec les distiques de félicitations.

Les exemples sont nombreux dans le journal « La Voix d'Ólympos », écrits tant par le père et la mère, que par des grands-parents, des oncles et tantes, des cousins. En consultant, par exemple, le n°346 de juillet-août-septembre 2012, on peut lire en page 11 la liste de tous les jeunes qui sont félicités pour leur entrée à l'université ou dans une grande école, ou bien encore pour l'obtention de leur diplôme. Cette liste est suivie par les remerciements en provenance des familles, soit par un court paragraphe en prose, soit par une série de distiques en vers. Parmi les jeunes gens ainsi félicités se trouve le jeune Thanásis Karathanásis dont je parlerai au chapitre VI par rapport à sa participation lors d'un *glénti*. Voici les distiques que sa mère lui adresse pour le féliciter de l'obtention de son diplôme du C.S.I (CUNY) en Speech Pathology et son entrée pour les études doctorales au Brooklyn College :

[316] Bernard Vernier, *op. cit.*, p. 223.

« –Μες της Ολύμπου τη Φωνή, θα γράψω τη χαρά μου,
πήραν καλά διπλώματα, τα δύο τα παιδιά μου.

« – Dans “la Voix d’Ólympos”, je vais écrire ma joie,
ils ont obtenu de bons diplômes, mes deux enfants.

–Λειτούργημα εδιάλεξες να κάνεις, στη ζωή σου,
πάντα να βοηθάς παιδιά, με όλη την ψυχή σου.

– Tu as choisi l’emploi que tu feras, dans ta vie,
que tu aides toujours des enfants, avec toute ton âme.

–Ταιριάζει το επάγγελμα εις την καλή καρδιά σου,
εις τις ευαισθησίες σου, και στην ευγενειά σου.

– Ce métier convient à ton cœur qui est bon,
à ta sensibilité, et à ta gentillesse.

–Γρήγορα εις τα χέρια σου, το διδακτορικό σου,
μας έκανες περήφανους, για τον προορισμό σου.

– Que tu obtiennes rapidement ton doctorat,
tu nous as rendus fiers, avec ton parcours.

–Με της γιαγιάς σου την ευχή, πάρε και τη δική μου,
γιατί αυτή σ’ ανέθρεψε, από μικρό παιδί μου.

– Avec la bénédiction de ta grand-mère, reçois aussi la mienne
parce qu’elle t’a élevé depuis tout petit, mon enfant.

–Επήρες τις καλές αρχές, και από όπου κι αν περάσεις,
οι πόρτες είναι ανοιχτές, όλες για σένα Στάθη.

– Tu as bien commencé, et quelque que soit ce que tu traverses,
les portes sont ouvertes, toutes pour toi Státhis.

–Μοιάζεις με Καστελλοριζιό, φαίνεσαι Σακελλάρης,
αυτές οι δυο καλές γενιές, πάνω σου φυλαχτάρι.

– Tu ressembles à un Kastelloriziós, tu sembles être un Sakelláris,
ces deux grandes lignées te protègent.

–Αυτές τις δυο καλές γενιές, ψηλά να ανεβάσεις
και όπου και να είναι τα καλά, στα χέρια σου να πιάσεις.

– Ces deux grandes lignées, tu vas les élever très haut
et où que se trouvent les bonnes choses, tu les prendras dans tes mains.

–Στην Όλυμπο να παντρευτείς, αυτό επιθυμούμε,
να σε λαλήσουν στο Πλατύ, όλοι σε να χαρούμε.

– Que tu te maries à Ólympos, cela nous le souhaitons,
qu'ils te conduisent en chantant à l'église sur la Place, tous nous nous réjouirons.

–Να πάρεις κόρη όμορφη, με ατομική αξία,
και θε να πρέπει δίπλα σου, μέσα εις τα γραφεία.

– Que tu prennes une belle fille, avec une valeur particulière,
et il faudra qu'elle soit près de toi, dans les bureaux.

–Αγάπη πάντα στη ζωή, μόνο αυτό ζηλεύω
και πάντα να την έχετε, γι' αυτό 'ναι που παλεύω. »

– Toujours de l'amour dans la vie, j'envie ça seulement,
et que tu en aies toujours, c'est pour cela que je me bats. »

Comme souvent, la personne qui écrit évoque la filiation en nommant les deux lignées dont est issu l'enfant, lequel reçoit en général de ces lignées, tout ce qu'il y a de bon. Ici, la mère exprime également le vœu le plus cher à tous les parents d'Ólympos, à savoir que leur enfant épouse une personne qui est originaire du même village. D'autre part, la mère de Státhis mentionne aussi les sacrifices qu'elle réalise afin que son fils ait la meilleure vie possible et ne manque jamais d'amour et d'affection.

Ces distiques sont en général très élogieux et ont même une certaine tendance à l'emphase. Chaque jeune est en effet considéré par sa famille comme le meilleur, ainsi que le montrent ces extraits :

« και το σχολείο τέλειωσες έχοντας πρώτη θέση[317] »
« et tu as terminé ta scolarité en ayant la première place »

« ήσουνα πάντα άριστη[318] »
« tu étais toujours la meilleure »

[317] Journal *Η Φωνή της Ολύμπου*, n°346, juillet-août-septembre 2012, p. 12.
[318] *Ibid*.

« από τους πρώτους ήσουνα Βασίλη στο σχολείο[319] »
« tu étais parmi les premiers à l'école Vasílis »

« άριστος και υπόδειγμα ήσουνα στο σχολείο[320] »
« tu étais le meilleur et un exemple à l'école »

« όλα τα χρόνια Άριστος και Πρώτος μες τους Πρώτους[321] »
« tous les ans le Meilleur et le Premier parmi les Premiers »

La lecture de ces distiques de félicitations doit se faire en ayant toujours en mémoire le fait qu'il s'agit de vers qui ont une fonction importante au sein de cette communauté, puisque, outre le fait qu'ils rappellent sans cesse les liens familiaux, c'est ainsi que l'on s'acquitte de sa dette de reconnaissance et qu'en même temps, on place la personne à qui l'on s'adresse dans une situation d'obligation envers soi :

> « Dans tous les cas, les échanges de félicitations ou de poèmes renforcent les liens de parenté, dont la solidité est menacée par l'extrême dispersion géographique, et maintiennent ainsi en état de bon fonctionnement un des principaux réseaux d'entraide auquel chacun peut un jour avoir besoin de recourir. Dans une société qui attache une importance considérable à la famille, la glorification publique des parents, de même que le rappel de l'aide qui leur a été fournie, tendent à augmenter le capital symbolique propre à la louange, par l'exhibition d'une preuve tangible de la solidarité familiale. Enfin l'éloge et, plus encore, le rappel de l'aide ont pour fonction d'obliger leur destinataire, qu'il s'agisse du diplômé lui-même ou de ses parents les plus proches. C'est en tenant compte de cette fonction qu'on peut comprendre pour une part le caractère emphatique des poèmes. La louange oblige d'autant plus qu'elle est publique, mais aussi qu'elle est plus forte[322]. »

En agissant ainsi, la communauté montre qu'elle valide à son tour le diplôme obtenu à l'étranger, et ce dernier, comme l'explique Bernard Vernier, se voit accordé une plus grande importance par la communauté olympiote qu'il n'en a en réalité en dehors du village :

> « Par le seul fait d'envoyer au journal des poèmes (forme culturelle canonique de la louange), tout à la fois ils démontrent l'importance qu'ils attachent à la société villageoise et contribuent à la préservation de sa culture, de son identité et de son intégration. Ce faisant, ils participent à la reproduction d'un marché séparé qui donne aux diplômés plus de valeur sociale qu'ils n'en ont sur le marché extérieur et sur lequel les diplômés et leur famille peuvent réaliser, si l'on peut dire, de super-bénéfices[323]. »

---

[319] *Ibid.*
[320] *Ibid.*
[321] *Ibid.*
[322] Bernard Vernier, *op. cit.*, p. 224-225.
[323] *Ibid.*, p. 233-234.

Tout cela est rendu possible par le fait que la communauté toute entière considère que les distiques de félicitations pour les diplômes font partie du bon fonctionnement du système, au même titre que ceux écrits pour les mariages, les baptêmes ou les décès, et qu'elle joue le jeu, en quelque sorte, en se prêtant à la composition et à la lecture de ces distiques, notamment parce qu'il y a un intérêt réel pour la communauté dans son ensemble :

> « Pourtant, l'efficacité des poèmes ne serait pas aussi grande si les lecteurs du journal n'étaient amenés, par leurs intérêts mêmes, à communier dans la louange avec les poètes. Tout ce qui va dans le sens du maintien de la culture et de l'intégration villageoise (journal, associations diverses, poèmes, etc.) – et c'est vrai pour n'importe quel groupe dominé (classes, nations, etc.) – contribue à la survie d'un marché dont l'autonomie relative fait que même les plus démunis au regard des critères dominants y ont plus de valeur que sur le marché extérieur. […] Et c'est d'ailleurs dans cette coïncidence des intérêts, visible dans toute situation semblable, entre ceux qui, sous le rapport de la loi dominante de la valeur, sont dominants et dominés, qu'il faut chercher un des secrets les mieux gardés de la survie d'une société dont les membres sont, comme ici, dispersés à travers le monde entier. Si l'intégration villageoise avec tout ce qui y concourt (journal, culture, etc.) profite surtout à ceux qui sont dominants, elle apporte aussi aux dominés tous les bénéfices attachés au maintien des rapports sociaux enchantés qui n'existent plus à l'extérieur, entre ceux que séparent des positions différentes dans les rapports de classe internationaux[324]. »

D'une façon similaire, le distique devient un moyen de communication privilégié entre les Olympiotes lorsqu'ils utilisent les nouvelles technologies et les nouveaux médias à leur disposition : courrier électronique, forum de discussion Viber… Giórgos Giorgákis précise que cela est lié au fait que le distique occupe une place primordiale dans la vie d'un Olympiote, où qu'il se trouve :

> « Οι μαντινάδες είναι μέρος της ζωής μας, και μουσικά (ακοή), και προφορικά, αλλά και γραπτά. Μαθαίνουμε ακούγοντας μουσική από γλέντια και κασέτες (αφότου ήρθαν τα ηλεκτρονικά μέσα), με την ακοή από παρακολούθηση και συγκάθισμα σε ένα γλέντι, με αφήγηση καταστάσεων σε παρέες, με ανάγνωση από κοινωνικά γραπτά, π.χ. όταν γράφω στην εφημερίδα για να συγχαρώ κάποιον ή να συλληφθώ κάποιον, τότε αυτά γράφονται από κάποιους και διαβάζονται από πολλούς (βλ. Φωνή της Ολύμπου). Επίσης, μπορεί σε γιορτές ή άλλες αφορμές να γράφουμε ο ένας στον άλλο μηνύματα με μαντινάδες. Αυτό μπορεί να γίνει και ομαδικά πλέον σε μορφή chat σε ένα γκρουπ στο Viber, όπου συζητούμε με μαντινάδες για κάποιο θέμα, μόνο που δεν είμαστε απέναντι στο τραπέζι ο ένας με τον άλλο, και δεν γίνεται με μουσική[325]. »

[324] *Ibid.*, p. 234-235.
[325] Extrait de l'entretien avec Giórgos Giorgákis du 2 mai 2016.

« Les *mantinádes* sont une partie de notre vie, tant musicales (audition), que orales, mais aussi écrites. Nous apprenons en écoutant la musique dans les *gléntia* et sur des cassettes (puisque sont arrivés les moyens électroniques), avec l'audition venant de l'observation et du fait d'être assis ensemble lors d'un *glénti*, avec le récit de moments au sein de groupes d'amis, avec la lecture de textes écrits, par exemple lorsque j'écris dans le journal pour féliciter quelqu'un ou exprimer des condoléances, alors tout cela est écrit par certains et lu par de nombreuses personnes (voir "la Voix d'Ólympos"). De plus, il est possible que pour des fêtes ou d'autres occasions on s'écrive des messages en *mantinádes*. Cela peut aussi arriver collectivement sous forme de "chat" dans un groupe sur "Viber", où nous discutons en *mantinádes* sur un sujet, la seule différence est que nous ne sommes pas assis autour de la table face à face, et que cela ne se fait pas en musique. »

Effectivement, j'ai pu constater à maintes reprises, à travers les échanges que j'entretiens avec des habitants d'Ólympos au moyen d'Internet, que certains Olympiotes répondaient de manière très naturelle à des messages électroniques en composant des distiques. C'est le cas notamment de Níkos Polítis, qui ne manque pas de m'adresser ses messages sous forme de *mantinádes*. Par exemple, lorsque je lui adresse mes vœux pour la nouvelle année, il me répond ainsi :

« Εύχομαι Το Δεκαεννιά	« Je souhaite que 2019
Όμορφα Να Κυλήσει	S'écoule agréablement
Και Τις Επιθυμίες Σας	Et que vos désirs
Να Πραγματοποιήσει!!!!	Se réalisent !!!!
Δε Με Ξεχάνεις Μελανή	Tu ne m'oublies pas Mélanie
Πάντοτε Με Θυμάσαι	Tu te souviens toujours de moi
Και Θέλω Εκεί Στη Ξενιτιά	Et je souhaite que là-bas en exil
Με Την Υγεία Σου Να' Σαι!!!!	Tu sois toujours en bonne santé !!!!
[…]	
Δεν Έχει Σα Την Όλυμπο	Il n'existe rien comme Ólympos
Πιστεύω Το Γνωρίζεις	Je pense que tu le sais
Και Στο Πανεπιστήμιο	Et à l'université
Κοίτα Να Τη Φουμίζεις!!!![326] »	Arrange-toi pour la célébrer !!!! »

De la même manière, pour me remercier de lui avoir envoyé des photographies que j'avais prises lors de son séjour à Paris avec le groupe de musiciens d'Ólympos, Níkos Polítis m'écrit :

[326] Message électronique reçu le 31 décembre 2018.

« Ως εκτιμάς το τόπο μου κι εγώ σε εκτιμάω και το καλό σου φέρσιμο ποτέ δε το ξεχνάω!!!!	« Autant que tu estimes mon village moi je t'estime et ton aimable comportement jamais je ne l'oublierai !!!!
Όμορφο και το δώρο σου με τις φωτογραφίες που με αποθανάτισες δίπλα στους μερακλήες!!!!	Ton cadeau aussi est magnifique avec les photographies où tu m'as immortalisé à côté des *meraklídes* !!!!
Θα περιμένω το καιρό γλήορα να κυλήσει για να ξανανταμώσωμε φίλη μου στο Παρίσι!!!![327] »	J'attendrai que le temps s'écoule rapidement pour que nous nous retrouvions mon amie à Paris !!!! »

Je reproduis ici fidèlement la disposition sous laquelle Níkos m'a envoyé ses *mantinádes* écrites, à savoir que le distique est présenté sous la forme d'un quatrain où chaque ligne correspond à un hémistiche. Cette disposition peut sembler curieuse pour transcrire des distiques, cependant, j'ai pu constater que lorsque les hommes écrivent leurs *mantinádes*, ils procèdent toujours ainsi, sous la forme d'un quatrain d'hémistiches. Cela provient sans doute du fait que lorsqu'ils improvisent leurs distiques, les Olympiotes le font hémistiche par hémistiche et non vers par vers.

De ce fait, la préservation de l'oralité par l'écrit, qui se développe de plus en plus, remplace peu à peu la seule mémoire de l'homme, et permet également la conservation à plus long terme d'exemples de distiques. La patrimonialisation semble devenue nécessaire pour les Olympiotes afin de préserver une tradition qu'ils sentent menacée, d'autant que la transmission du patrimoine, en particulier musical, est important pour eux. Comme on a pu le voir avec l'exemple de la radio locale gérée par Giánnis Preáris, qui constitue sans arrêt des archives sonores à diffuser à la radio, cette transmission passe notamment par l'enregistrement même si celui-ci constitue un paradoxe dans l'univers olympiote. En effet, certains musiciens n'apprécient pas d'être enregistrés, en particulier lorsqu'il s'agit de personnes étrangères à la communauté, mais parfois aussi lorsqu'il s'agit des leurs, tandis que d'autres enregistrent eux-mêmes le plus possible de fêtes afin de les faire réentendre, là encore que ce soit uniquement au sein de la communauté éparpillée dans le monde, ou bien pour que les étrangers en profitent également. À ce sujet, le musicien Giánnis Antimisiáris explique :

[327] Message électronique reçu le 31 janvier 2016.

« Εδώ κάποτε ήρθεν ένας Ιταλός με τη γυναίκα του και πολλοί Έλληνες από κανάλια και πολλοί ιδιώτες που τα πουλάνε. […] Έρχεται ο Ιταλός, να επανέλθω, όταν εγώ ήμουν στη Βρουκούντα και έπαιζα δυο ώρες τσαμπούνα και ξαφνικά μια στιγμή πάω να γυρίσω έτσι, καλώδια, πάω έτσι, καλώδια, κοιτάω πάνω, είχε ένα αυτό με μαλλί και κρεμόταν στο κεφάλι μου… Τραβάω λοιπόν μια κλοτσιά από 'δώ, μια κλοτσιά από 'κεί, φύγαν αυτά. Αυτός από ότι ακούω έχει κάνει πολύ χρήμα. Καθηγητής μουσικής στην Ιταλία και τα 'χει πουλήσει όλα αυτά[328]. »

« Ici une fois il est venu un Italien avec sa femme et beaucoup de Grecs de chaînes et beaucoup de particuliers qui les vendaient. […] L'Italien est venu, je poursuis, alors que j'étais à Vroukoúnta et que je jouais depuis deux heures de la *tsampoúna* et soudain à un moment donné je vais pour me tourner ainsi, des câbles, je vais comme ça, des câbles, je regarde en l'air, il y en avait un avec une protection et il pendait au-dessus de ma tête… Je donne donc un coup de pied par-ci, un coup de pied par-là, plus de câbles. Cet Italien, j'ai entendu dire qu'il a fait beaucoup d'argent. Il était professeur de musique en Italie et il a vendu tout ça. »

Ce paradoxe de l'enregistrement où certains refusent d'être enregistrés alors que d'autres réalisent eux-mêmes des enregistrements n'est pas sans rappeler le paradoxe que mentionne Jean Lambert et auquel il s'est confronté lorsqu'il a voulu enregistrer des pratiques musicales au Yémen, à Sanaa[329]. Il explique notamment :

« Le magnétophone joue ici un rôle important, polarisant à la fois un engouement bien normal pour une technologie nouvelle (on le trouve dans toutes les maisons), et une résistance à l'utilisation d'un intermédiaire qui sépare si violemment le producteur de musique de son auditeur[330]. »

Et l'un des musiciens qui refusait farouchement d'être enregistré, 'Alî Mansûr, lui disait afin de justifier son refus :

« Ce qui fait la beauté de mon art n'apparaîtra jamais sur cette bande magnétique. Ceux qui n'étaient pas là au moment où cette musique a été jouée ne pourront jamais comprendre quels sentiments y étaient communiqués[331]. »

Et Jean Lambert d'ajouter :

« Pour 'Alî, ce qui fait la bonne musique n'est pas une simple matière sonore, que l'on pourrait isoler par une astuce technique quelconque, ni le texte poétique, que l'on peut transcrire sous forme manuscrite, mais la communication émotionnelle à laquelle le chant donne lieu[332]. »

---

[328] Irini Beïna, *op. cit.*, p. 766.
[329] Voir Jean Lambert, « « Ceux qui n'étaient pas là ne pourront jamais comprendre… » Une ethnomusicologie sans magnétophone ? », art. cité, p. 85-104.
[330] *Ibid.*, p. 89.
[331] *Ibid.*, p. 90.
[332] *Ibid.*.

Dans un certain sens, on est très proche de la pratique musicale d'Ólympos qui passe avant tout par les échanges sociaux et le partage des émotions entre les personnes présentes qui participent au *glénti*. De ce fait, même un très bon enregistrement ne permettra jamais de rendre l'ambiance émotionnelle d'un moment festif à Ólympos, pour celui qui n'y a pas assisté. J'ai ainsi toujours l'impression, lorsque j'entends, ou même que je vois, des extraits de fêtes auxquelles je n'étais pas présente, que j'ai manqué quelque chose, même si ceux qui y étaient me disent que la fête s'est bien passée… Il me manque en effet le ressenti des émotions qui circulent sur le moment, à l'instant même où les hommes improvisent les *mantinádes*. Ce n'est pas sans raison que celles-ci sont considérées à Ólympos comme des créations de l'instant…

On oscille donc ainsi entre enregistrements privés, parfois de mauvaise qualité, qui constituent des souvenirs pour les émigrés, et des enregistrements en vue de produire des disques dont on pourra assurer la vente aux touristes. Cette multiplication d'enregistrements réalisés en particulier par les émigrés, et favorisés aujourd'hui par des appareils de plus en plus sophistiqués, est critiquée dès les années 1990 par la photographe Liliane de Toledo qui écrit :

> « Pour les émigrés, Olympos reste un lieu mythique, où ils viennent chercher l'illusion d'arrêter le temps en se replongeant dans l'âge d'or de leurs souvenirs d'enfance. Tout en souhaitant figer le village dans son état d'autrefois, ils sont les principaux agents du changement qui s'opère. Ce changement, ils ne veulent pas le voir, pas plus, d'ailleurs, que la réalité quotidienne d'Olympos : manque d'eau, amoncellement des ordures, constructions anarchiques, absence d'infrastructures médicales, intrigues électorales et luttes de pouvoir. En quittant Karpathos, les émigrés veulent emporter, gravées dans leur mémoire autant que sur des cassettes vidéo, les images d'un village exemplaire auquel ils ont attribué la fonction de les réunir et non celle de les opposer. Porte ouverte sur un ailleurs idéal, ces souvenirs de musique, de fraternité et de lumière, sont un palliatif aux difficultés de leur situation d'exilé. Que la fête et l'entente ne durent que le temps de l'été, c'est surtout les résidents permanents qui en sont conscients. Et, même à eux, le tourbillon des vacances estivales offre une illusion d'harmonie retrouvée[333]. »

Cette constatation est sans doute un peu exagérée car les émigrés, à travers les actions mises en œuvre par les associations, essaient de remédier aux différents problèmes que rencontre leur village, et ils sont conscients, du moins certains, du fait qu'on leur reproche les changements survenus dans la tradition :

[333] Liliane de Toledo, *op. cit.*, p. 102-103.

> « Πολλοί πιστεύουν ότι οι εισαγωγές στοιχείων από το εξωτερικό οδήγησαν στην πολιτιστική αλλαγή της κοινωνίας της Ολύμπου και απιρρίπτουν ευθύνες στους Ολυμπίτες μετανάστες για την αλλοίωση της παράδοσής μας. Είναι όμως ευθύνη όλων μας να περιφρορούμε εκείνα τα στοιχεία της παράδοσής μας, τα οποία θεωρούμε ιερά και ότι πρέπει να μένουν αναλλοίωτα[334]. »

> « Beaucoup pensent que l'introduction d'éléments venus de l'extérieur ont conduit au changement culturel de la communauté d'Ólympos et rejettent sur les Olympiotes émigrés la responsabilité de l'altération de notre tradition. Cependant c'est la responsabilité de nous tous de sauvegarder les éléments de notre tradition, que nous considérons comme sacrés et qui doivent demeurer inaltérés. »

Cette question de l'altération des traditions et de la sauvegarde des patrimoines est quelque chose de récurrent dans les villages qui sont attachés à leurs coutumes et qui voudraient ne pas les voir disparaître. En même temps, avec la découverte du monde qui l'entoure et la rencontre avec d'autres pratiques, une tradition ne peut demeurer vivante qu'au prix de changements, même infimes soient-ils. Car une tradition qui ne s'adapterait pas, de manière intelligente et sans perdre son identité, au monde qui l'entoure et qui fait pression sur elle, serait alors figée.

Le plus important pour Ólympos est de transmettre aux jeunes générations l'amour de leur village et de ses pratiques, dont fait partie la musique qui se trouve être un vecteur de l'identité territoriale. Les nouvelles technologies qui sont disponibles aujourd'hui permettent notamment aux jeunes d'enregistrer le jeu des plus anciens musiciens, et de les réécouter afin d'apprendre les subtilités musicales dont il faut s'imprégner. Si les jeunes gens souhaitent jouer les airs d'Ólympos, ils doivent apprendre à le faire correctement, ainsi que le dit le musicien Giánnis Pavlídis, et c'est comme cela que la tradition pourra continuer à vivre :

> « Πρώτα απ' όλα εμείς παίζουμε μουσική της Ολύμπου Καρπάθου, η οποία έχει μια συγκεκριμένη χροιά. Δεν είναι… ας πούμε δε μπορούμε να την ανακατέψομε ούτε με τα κρητικά ούτε με τα νησιώτικα. Έχει μια συγκεκριμένη ταυτότητα. Και να πρέπει αυτή τη ταυτότητα να τη διατηρήσομε. Βεβαίως η μουσική δεν έχει όρια και δεν έχει πατρίδα αλλά εμείς αυτή τη μουσική που παίζομε εδώ θα πρέπει να τη διαφυλάξομε σαν κόρη οφθαλμού. Μπορεί να παίζομε κρητικά, κι εγώ παίζω κασιώτικα και παίζω και ροδίτικα και παίζω και ό,τι θέλεις παίζω διότι ο μουσικός παίζει ό,τι θέλει να παίζει αλλά άμα παίζομε καρπάθικα, πρέπει να τα παίζομε σωστά. Τέλος. Να μαθαίνουμε δηλαδή να τα παίζομε σωστά[335]. »

---

[334] *Voyage from Olympos…*, *op. cit.*, p. 34.
[335] Extrait du documentaire de Francesca Bartellini, *op. cit.*.

> « Avant toute chose, nous, nous jouons la musique d'Ólympos de Kárpathos, laquelle a une sonorité précise. Elle n'est pas… disons que nous ne pouvons pas la confondre ni avec la musique crétoise, ni avec celle des îles. Elle a une identité précise. Et il faut que cette identité nous la conservions. Bien sûr la musique n'a pas de frontières et elle n'a pas de patrie, mais nous, cette musique que nous jouons ici, il faut que nous la gardions comme la prunelle de nos yeux. Nous pouvons jouer de la musique crétoise, et moi je joue de la musique de Kásos, je joue de la musique de Rhodes et je joue tout ce que je veux parce que le musicien joue ce qu'il a envie de jouer mais si nous jouons de la musique de Kárpathos, il faut que nous la jouions correctement. C'est tout. C'est-à-dire que nous devons apprendre à la jouer correctement. »

Ces mots de Giánnis Pavlídis résonnent aux oreilles des jeunes gens qui se sont rassemblés dans le café autour de lui afin de bénéficier de ses conseils et de son apprentissage, sous le regard attentif des autres « anciens » qui sont présents dans le café.

À Ólympos, le café, en tant que lieu de rassemblement réservé aux hommes, mais aussi parce qu'il s'y déroule des *gléntia* plus ou moins spontanés, occupe une place prépondérante dans la vie communautaire du village. Je vais donc m'attacher maintenant à montrer quel est le rôle joué par ce lieu au sein du village d'Ólympos, et quelles différences il peut exister entre les *gléntia* qui se déroulent dans le café ou sur la place du village, avant d'étudier la fonction de ces distiques chantés et improvisés.

Chapitre VI : Un ou des rite(s) ? Du café à la place du village

Les *gléntia* qui constituent mon corpus sont donc des fêtes communautaires, autrement dit publiques. Cependant, elles se divisent en deux catégories. D'une part, il y a celles qui se déroulent dans le café avec la présence seule des hommes, et qui ont un caractère impromptu (elles sont appelées, je le rappelle, *kathistó glénti*, « fête assise ») et, d'autre part, celles qui sont programmées à l'avance et qui se tiennent sur la place du village, avec la participation des femmes et donc la présence de la danse.

Du fait de l'existence de deux types de *gléntia*, le *kathistó glénti* et le *glénti* (avec la danse), il est possible de se demander si ces deux versions d'une performance similaire ont la même fonction au sein de la communauté. Existe-t-il réellement deux rituels différents, ou bien est-ce simplement deux versions du même rituel ?

VI.1. Le rôle du café dans le glénti

Le café (*to kafeneío*, το καφενείο) est appelé localement *kafenés* (ο καφενές) par les habitants d'Ólympos. Ce lieu, où les femmes ne se rendent jamais – à moins d'être l'épouse d'un tenancier de café et de l'aider dans son travail –, occupe une place très importante dans la vie sociale des hommes. Il s'agit, en effet, d'un lieu de rencontre masculin où la vie sociale bat son plein. C'est le lieu où l'on se retrouve pour regarder à la télévision le match de football, ou encore un DVD avec un documentaire concernant le village. C'est aussi le lieu de discussions et d'échanges autour de sujets importants, et notamment la musique. Mais quel rôle joue plus précisément ce lieu, réservé aux hommes, pour la communauté olympiote ?

VI.1.1. Un lieu de préparation et d'échanges

Le premier élément qui mérite d'être souligné est le fait que dans le café, se déroulent de nombreux *gléntia*, que l'on appelle alors communément *kathistó glénti* (το καθιστό γλέντι), autrement dit la « fête assise », puisqu'elle n'est pas accompagnée de danse et que l'on reste donc assis pendant toute sa durée. Ólympos compte essentiellement trois cafés où

les hommes se retrouvent et qui sont situés non loin les uns des autres : le café de Níkos Filippákis et celui d'Antónis Zografidis qui donnent sur la place du *Selláï*, en contrebas de la place principale de l'église, et celui de Fílippas Filippídis, qui se situe dans une ruelle adjacente à cette placette[336]. Lors de ces différents *kathistá gléntia*, les jeunes, tout autant que les anciens, participent en improvisant des distiques, alors qu'ils le font plus rarement lorsque le *glénti* se déroule publiquement sur la place du village. Ces *gléntia* ont-ils de ce fait le même statut que ceux qui se tiennent sur la place du village ? C'est ce que je me propose de voir maintenant, à travers les distiques improvisés lors de *kathistá gléntia* dans un café.

Voici un moment, que l'on pourrait qualifier de séquence, où les enchaînements de *mantinádes*, ainsi que les gestes développés, et les regards échangés permettent de comprendre une des fonctions du *kafeneío*, pour les habitants d'Ólympos. Ce *glénti* s'est déroulé à Pâques en avril 2014, dans la nuit du samedi au dimanche, juste après la célébration de la liturgie de la Résurrection, dans le café de Níkos Filippákis. Après environ une trentaine de minutes d'improvisation poétique chantée, où Michális Zografídis a chanté à lui seul la moitié des vingt-deux distiques échangés, ce même Michális, qui est train de jouer de la *lýra*, reprend la parole en demandant de manière indirecte à ses fils de se mettre à chanter (écoute disque 1 plage 037) :

« Τώρα θ' αφήσω τη σειρά να πάρουν τα παιδιά μου
γιατί κι οι δυο ακολουθούν πιστά τα βήματά μου »

« Maintenant je laisse la place à mes enfants pour qu'ils la prennent
parce que tous les deux suivent fidèlement mes pas »

Il faut noter qu'entre les deux vers du distique qu'il improvise, Michális regarde le plus jeune de ses deux fils, Andréas, avec insistance pour lui faire comprendre qu'il faut qu'il improvise à son tour.

Puis, le jeune Níkos Polítis, à qui Michális, plus tôt dans la soirée, avait souhaité la bienvenue à Ólympos pour passer les fêtes, prend la parole et chante alors, en intercalant un *tsákisma* entre ses deux vers (écoute disque 1 plage 038) :

« Εγώ νεμένω τη σειρά να πάρουν τα παιδιά σου
Βάρκα μου μπογιατισμένη

[336] Je renvoie ici au schéma du chapitre IV, en page 303.

κολυμπίτες φουρτωμένη
Και σύ και απ' την αξία τους χαίρεται η καρδιά σου »

« Moi j'attends que tes enfants prennent la place
Ma barque peinte
et remplie de nageurs
Et toi, grâce à leur valeur, ton cœur se réjouit »

Avant de chanter le second vers de ce distique, Níkos se lève, pendant que le fils de Michális, Andréas, incline la tête en avant pour regarder son téléphone posé devant lui sur la table du café. Et au moment où Níkos commence son second vers, Michális attrape une bouteille de bière vide qu'il jette par terre où elle se brise avec fracas, surprenant Níkos qui retarde un peu la reprise de son hémistiche, et la clôture de son distique avec la fin de son vers.

Ce genre de manifestation, à la fois spontanée et théâtrale, permet à Michális d'exprimer les émotions qu'il ressent sur le moment, et qui sont sans doute plurielles. Il est à la fois ému par ce que le jeune Níkos dit sur ses enfants (« et toi, grâce à leur valeur ») et en même temps, il attend avec impatience que son fils prenne la parole pour lui faire honneur. Par ailleurs, vers le début de cette soirée, Michális a exprimé le fait qu'il n'était pas dans un de ses bons jours à travers une *mantináda*, sans en préciser la raison, puisque cela n'est pas utile (écoute disque 1 plage 018) :

« Σταμάτα τες τις μηχανές μην εύρω το μπελά μου
Αλέξανδρε δε το θωρείς δεν είμαι στα καλά μου »

« Arrêtes-les les caméras que je ne m'attire pas des ennuis
Aléxandros, tu ne le vois donc pas, je ne suis pas dans un bon jour »

En effet, chaque personne présente ce soir-là, dans le café, sait que Michális a perdu sa mère peu de temps après la précédente fête de Pâques. Presque une année après, il est ému par cette disparition que cette nouvelle fête de Pâques vient lui rappeler, puisqu'il est de coutume de commémorer les morts de l'année lors de cette fête.

Plein d'entrain et d'inspiration, Níkos enchaîne presque aussitôt avec un autre distique, à l'intérieur et à la fin duquel il chante encore un *tsákisma* (écoute disque 1 plage 039) :

« Τους αγαπάω και τους δυο και δεν τους ξεχωρίζω
Μαύρα μάτια στο ποτήρι
και δυο μπλε στο παραθύρι

Και καταγράφω τις στιγμές μαζί τους θα γλεντίζω
Έλα έλα θα σου λέω
μη με τυραννείς και κλαίω »

« Je les aime tous les deux et je ne fais pas de distinction entre eux
Des yeux noirs dans le verre
et deux yeux bleus à la fenêtre
Et je répertorie les moments où avec eux je vais faire la fête
Allons, allons, je te le dis
ne me fais pas souffrir car je pleure »

Pour marquer l'enthousiasme ambiant, et prolonger en quelque sort l'idée de « faire la fête » mentionnée par Níkos, Michális accélère le tempo et se met à jouer un air rapide de la danse *páno chorós*, pendant environ deux minutes, puis il reprend le jeu d'un *skopós*. Il se remet alors à improviser, en s'adressant cette fois-ci à Fílippas Filippákis, le fils du tenancier du café et également un ami de ses propres fils (écoute disque 1 plage 040) :

« Πέντε φορές στο καφενέ παιί μου θα κεράσω
αν τραουήσεις Φιλιππή θα μπορώ ξεκουράσω »

« Cinq fois dans le café, mon petit, j'offrirai à boire
si tu chantes, Filippís, je pourrais me reposer »

Michális, en chantant ces derniers mots, regarde alors en direction de Fílippas, lequel se trouve derrière le comptoir du bar. Michális lui fait un clin d'œil en guise d'encouragement, comme pour lui dire « tu peux le faire, vas-y ». Fílippas commence alors à chanter, d'une voix un peu mal assurée, le *tsákisma* de son air préféré, *Kyrá mou Panagiá* (Κυρά μου Παναγιά, « ma Sainte Vierge »). Cependant, il le chante trop bas par rapport à l'intonation donnée par la *lýra*, mais Michális rejoue ce passage à l'instrument en insistant pour donner de l'assurance à Fílippas. Ce dernier reprend alors son *tsákisma*, cette fois-ci à la bonne hauteur, et tandis que Michális l'accompagne à la *lýra*, et il poursuit avec son distique (écoute disque 1 plage 041) :

« Ε Κυρά μου Παναγιά
κι εμένα φίλοι μου καλοί είναι και το γνωρίζου
Ε μαραίνεις με
και χαίρομαι αφάνταστα ωσά θε να γλεντίζου »

« Hé ma Sainte Vierge
pour moi, ils sont de très bons amis et ils le savent

Hé tu me consumes
et je me réjouis de façon inimaginable comme ils vont festoyer »

Un autre homme, Antónis Nikoláou s'adresse alors à son cousin Níkos Filippákis, le tenancier du café et donc le père de Fílippas (écoute disque 1 plage 042) :

« Níko μου να το χαίρεσαι το πρώτο σου λεβέντη
που είναι σαν το αετό και στο δικό σου χέρι »

« Mon cher Níkos, réjouis toi de ton premier garçon
qui est comme l'aigle dans ta propre main »

À travers ces paroles, Antónis Nikoláou complimente Níkos Filippákis d'avoir un fils sachant improviser des distiques, et dont il peut être fier, d'autant qu'il s'agit de son fils aîné, et donc de celui qui porte le prénom de son propre père.

Ensuite, Giánnis Balaskás, tout en souriant, revient à la promesse faite par Michális Zografídis d'offrir à boire à tous dans le café (écoute disque 1 plage 043) :

« Κέρασε ξανακέρασε και πάλι κέρασέ μας
για τη χαρά σου, τοξοτή, αφού γλεντού μετέμας »

« Offre à boire de nouveau, offre à boire et paye-nous encore un verre
pour exprimer ta joie, instrumentiste, car ils festoient avec nous »

Michális Zografídis reprend alors à la parole, et s'adressant à Fílippas, il commente de manière amusée ce que vient de dire Giánnis Balaskás (écoute disque 1 plage 044) :

« Και το πιοτό να του κερνάς δε φθάνει [όσο δώσει]
μα χάρηκα που υπερετείς Φίλιππα εις τη πρώτη » (il pleure en même temps)

« Et que tu lui offres la boisson, [ce qu'il a servi] ne suffit pas
mais je me réjouis que tu fasses le service Fílippas en première place »

Dans ce distique qui vient d'être chanté, on voit nettement le passage d'un sentiment à un autre et l'émotion qui envahit d'un seul coup le chanteur : pour son premier vers, Michális a un ton plutôt enjoué et il s'amuse, raillant Giánnis Balaskás, alors que pour son second vers, Michális se met à pleurer et sa voix devient moins sonore et plus hésitante, reflétant son état émotionnel. Malgré ses larmes qui perlent à ses yeux, Michális continue à jouer les airs, et il improvise même un nouveau distique, tout en pleurant (écoute disque 1 plage 045) :

« Είσαι με τον Ανδρέα μου ξέρω πολύ δεμένος
και πώς σαν εχωρίσετε ήτανε πληγωμένος »

« Tu es, avec mon Andréas, je le sais, très lié
et combien quand vous vous séparez il est affligé »

À peine vient-il de terminer son distique, les larmes aux yeux, que Michális, à ce moment précis, s'énerve tout en continuant à jouer, car les plus jeunes sont accaparés par l'écran de télévision du café qui est allumé. De ce fait, ils ne participent pas vraiment car ils ne sont pas présents, et ils ne s'investissent pas puisqu'ils n'ont pas l'esprit à la fête. Michális demande à Níkos Filippákis d'éteindre la télévision : « Éteins-la, cette chose ! Éteins-la, ces jours-ci, éteins-la ! » (*Kleís' to píso na to prágma ! Kleís' ti, s' aftés tis méres, kleís' ti !*, Κλείσ' το πίσω να το πράγμα! Κλείσ' τη, σ' αυτές τις μέρες, κλείσ' τη!) Et ensuite, il regarde son fils Andréas, qui n'a toujours pas chanté malgré sa demande.

Peu de temps après, Michális reprend son improvisation, avec toujours en tête l'idée d'arriver à ce que son fils Andréas chante, et il s'adresse à Fílippas en reprenant les termes de « bons amis » que ce dernier avait employés (écoute disque 1 plage 046) :

« Λες είναι οι φίλοι καλοί όταν θα ξεχωρίσου
πάντοτε με τα δάκρυα πίνουσι και γλεντίζου »

« On dit que ce sont de bons amis lorsqu'ils se démarquent
toujours avec des larmes, ils boivent et ils font la fête »

Joignant le geste à la parole, Michális cesse de jouer de la *lýra*, tandis que le *laoúto* continue d'assurer la musique, afin de trinquer. Puis il s'adresse directement à son fils Andréas en réitérant sa demande (écoute disque 1 plage 047) :

« Δική σου είναιν η σειρά και μη καθυστερήσεις
του φίλου σου του Φίλιππα τώρα να τραγουδήσεις »

« C'est à ton tour à présent et ne tarde pas
pour ton ami Fílippas tu vas chanter maintenant »

Survient un long moment où Michális joue, tout en regardant son fils qui, lui, détourne la tête et évite de croiser le regard de son père. L'attente de l'improvisation d'Andréas se fait sentir cruellement, et personne d'autre n'ose prendre la parole. Toute personne présente dans le café sent bien à ce moment-là qu'Andréas se doit de chanter pour honorer son ami Fílippas,

lequel lui a dédié un distique auparavant. Mais au lieu de chanter, il fait la moue en regardant son voisin de table, Níkos Polítis, comme pour lui dire « je ne sais pas quoi chanter ! ». L'atmosphère est plutôt tendue. Michális, qui peut se le permettre puisqu'il s'agit de son fils, décide alors d'improviser de nouveau à destination d'Andréas. Il dit ainsi de manière ironique (écoute disque 1 plage 048) :

« Να το κουράσεις το μυαλό σκέψου και ξανά σκέψου
στο Φιλιππή πολλές ευχές να ξαναεπιστρέψου »

« Remue-toi un peu la cervelle, réfléchis et réfléchis encore
pour Filippís retournes-lui plein de vœux »

Pendant l'énonciation du premier vers, Giórgos, l'autre fils de Michális et donc le frère d'Andreas, ainsi que le jeune Kóstas Lentís et le jeune Aléxandros, ne peuvent s'empêcher de rire, avant même que Michális ait terminé son distique. Puis, une fois qu'il commence son second vers, on assiste cette fois-ci à une réaction de Fílippas, qui dit : « non, pas à moi ! » (*óchi gia ména*, όχι για μένα!). Mais Andréas ne prend toujours pas la parole alors qu'il aurait dû, puisqu'il y a été invité, et même de façon pressante, plusieurs fois. C'est son ami Fílippas qui se lance dans l'improvisation, en introduisant de nouveau le *tsákisma* de son air favori « ma Sainte Vierge » (*Kyrá mou Panagiá*, Κυρά μου Παναγιά), tandis que Michális lance un reproche à son fils. Andréas semble se réveiller alors et réagit de manière assez puérile. En effet, juste après que Fílippas a chanté « ma Sainte Vierge », Andréas fait en quelque sorte le pitre, puisqu'il exécute le signe de croix en souriant bêtement, et comme pour s'excuser de ne pas prendre lui-même la parole alors qu'il devrait, il dit « je ne peux pas » (*de boró*, δε μπορώ) à son voisin, Níkos Polítis, qui l'avait regardé comme pour lui dire qu'il faudrait qu'il fasse un effort. La musique instrumentale continue, mais Fílippas s'arrête de chanter. Michális réagit tout en jouant : pour marquer sa désapprobation et son mécontentement, ainsi que pour l'inciter à prendre la parole, il dit simplement « Andréas » avec un petit signe de tête. Mais Andréas garde le silence et c'est Fílippas qui se remet alors à chanter (écoute disque 1 plage 049) :

« Ε Κυρά μου Παναγιά
ας έχει τις ρίζες της…
hé ma Sainte Vierge
Elle peut bien avoir ses racines… »

Lorsque les autres reprennent ce qu'il vient de chanter pour assurer la responsorialité, Fílippas se remet à chanter avec eux avec un geste de la main, et il modifie son hémistiche. Puis il reprend son improvisation, à partir de cette autre version du premier hémistiche. Comme l'expression « tis rízes tis » (ses racines) est présente également dans le vers complet qu'il chante finalement, on peut penser que Fílippas s'est rendu compte que ce qu'il pensait chanter ne va pas fonctionner correctement, et il préfère modifier son hémistiche.

« ας έχει η φιλία μας τις ρίζες της κομμένες
Ε Κυρά μου Παναγιά
κι όλες τις αναμνήσεις μας είναι τραγουδισμένες »

« Notre amitié peut bien avoir ses racines qui s'affaiblissent
hé ma Sainte Vierge
tous nos souvenirs ont été chantés »

C'est après cette *mantináda* chantée par son ami Fílippas, qu'Andréas se lance enfin dans l'improvisation tant attendue, sur le même air que Fílippas, mais avec un autre *tsákisma* (écoute disque 1 plage 050) :

« Σ' αμάν αμάν
εκόλλησε μου το μυαλό δε ξέρω τι να λέω
σ' αμάν αμάν
και να γελάσω Φίλιππα μα μήτε και να κλαίω »

« *Amán*, *amán*
mon esprit est bloqué je ne sais pas quoi dire
Amán, *amán*
je ne peux pas rire Fílippas ni pleurer non plus »

Dès l'improvisation du premier vers d'Andréas, on entend quelques rires qui fusent tant ce qu'il chante est une évidence. Andréas semble pourtant avoir retrouvé l'inspiration car il enchaîne aussitôt avec un autre distique (écoute disque 1 plage 051) :

« Σ' αμάν αμάν
στη Κάρπαθο σε φέρανε για να υπηρετήσεις… »

« *Amán*, *amán*
ils t'ont amené à Kárpathos pour que tu fasses le service… »

À ce moment-là, une fois que les autres ont chanté la reprise, Andréas aurait dû poursuivre son distique et improviser son second vers. Mais il semble que l'inspiration lui fasse de

nouveau défaut, car il fait la moue et ne poursuit pas. Du coup, son père, tout en jouant, cherche à relancer son fils. Il répète à nouveau le premier vers qu'Andréas a chanté, afin de lui donner du temps et de le re-motiver, car il faut à tout prix qu'il termine son distique. Cela semble porter ses fruits et fonctionner, car Andréas se remet à chanter :

« Σ' αμάν αμάν
μ' απόψε είσ' στο καφενέ… »

« *Amán*, *amán*
mais ce soir tu es dans le café… »

Après la reprise de cet hémistiche, Andréas, une fois encore, s'arrête et ne conclut pas. De la même manière qu'auparavant, son père vole à son secours et répète une seconde fois la reprise de l'hémistiche, pour lui donner encore du temps et lui permettre de trouver comment achever son distique. Laborieusement, Andréas finit par se remettre à chanter, en reprenant l'hémistiche qu'il a déjà improvisé, et il termine enfin son distique :

« μ' απόψε είσ' στο καφενέ μαζί μας να γλεντίσεις »
« mais ce soir tu es dans le café avec nous tu vas festoyer »

Ce passage nous montre bien que si un homme prend la parole en chantant, il se doit de terminer son distique s'il ne veut pas être considéré comme un piètre improvisateur. Le respect des codes implicites de la *mantináda* est omniprésent, quelle que soit leur nature, et une réputation se forge là-dessus. Giánnis Pavlídis explique ainsi qu'un distique imparfait peut avoir des conséquences sociales importantes :

> « Είναι υποτιμητικό στον Ολυμπίτη τραγουδιστή να πει ξεταιριασμένη μαντινάδα και όσοι είχαν την ατυχία να πουν τέτοια μαντινάδα έμειναν στην ιστορία του χωριού ως παραδείγματα προς αποφυγή[337]. »
>
> « Il est dévalorisant pour le chanteur olympiote de chanter une *mantináda* mal ajustée et ceux qui ont eu la malchance de chanter une telle *mantináda* sont restés dans l'histoire du village comme des exemples à éviter. »

Michális, qui de ce fait est sans doute soulagé que son fils ait enfin réussi à improviser son distique, continue toujours à jouer des airs à la *lýra*. Il est, quant à lui, très inspiré, car il se remet à chanter, en s'adressant à Fílippas (écoute disque 1 plage 052) :

[337] Giannis N. Pavlidis, *Τα μουσικά όργανα...* [Les instruments de musique...], *op. cit.*, p. 69-70.

« Δε βλέπω το πατέρα σου τώρα να συγκινείται
μόνον εσείς στο καφενέ να συμπαρασταθείτε »

« Je ne vois pas ton père maintenant être ému
seuls vous tous dans le café apportez votre soutien »

Michális change alors d'air et se met à chanter un autre distique, en faisant l'éloge de Fílippas (écoute disque 1 plage 053) :

« Ο Φίλιππας είναι καλός ηπάρε από το τόπο
γιατί κι αυτός κληρονομιά των ηκαλών ανθρώπω »

« Fílippas est un bon garçon, il tient du village
il a lui aussi un héritage venant de grands hommes »

Antónis Nikoláou, le cousin du père de Fílippas, intervient de nouveau pour dire combien il apprécie que les plus jeunes participent de la sorte à la fête en chantant (écoute disque 1 plage 054) :

« Εγώ περίσσια χαίρομαι αυτή τη νεολαία
απού γλεντάει όμορφα πολύ 'πε το ωραία »

« Moi je me réjouis infiniment de cette jeunesse
qui festoie joliment et qui a très bien parlé »

Dans la jeunesse évoquée par Antónis Nikoláou se trouvent également les fils de Michális Zografidis. Ce dernier reprend la parole, et profite du distique d'Antónis, pour revenir à son idée première, à savoir que ses enfants savent chanter également, puisqu'ils suivent son exemple. Il s'adresse à Fílippas en ces termes (écoute disque 1 plage 055) :

« Και εις τους ιδικούς φρουρούς θ'αφήσω τη σειρά μου
ας τραουδήσουσι κι οι δυο Φίλιππα τα παιδιά μου »

« Et à mes propres gardiens je laisse ma place
qu'ils chantent tous les deux, Fílippas, mes enfants »

Michális, qui a réussi à faire improviser son fils cadet, Andréas, aimerait bien maintenant que son fils aîné en fasse de même. La *mantináda* qu'il vient de chanter à Fílippas, s'adresse en réalité à son fils aîné. Cela est confirmé par le fait que juste après avoir chanté, Michális se tourne vers son fils aîné, Giórgos, et il lui dit « Allez ! » *(Páme !,* Πάμε!). Giórgos a compris le message et il se met à improviser (écoute disque 1 plage 056) :

« Γνωρίζω σε από μικρό κρατάμε τη φιλία
κάλη αποπεράτωση στη στρατιωτική θητεία »

« Je te connais depuis l'enfance, nous gardons notre amitié
bon achèvement du service militaire »

Michális, visiblement ému par ce que vient de chanter son fils, s'adresse de nouveau à Fílippas, comme pour appuyer les propos de Giórgos (écoute disque 1 plage 057) :

« Ω Φιλιππή, σε αγαπού τα δυο μου παλληκάρια
και το κερί 'ς ανάστασης κάμετε φιλαχτάρια »

« Ô Filippís, ils t'aiment, mes deux gaillards
et que du cierge de la résurrection, vous fassiez une amulette »

À travers toute cette séquence notamment, il est possible de voir et de comprendre que le café joue un rôle très important pour les jeunes gens. En effet, il est le lieu privilégié d'un rite de passage pour le jeune homme, lequel est invité par les anciens, ou du moins par les improvisateurs confirmés, à se lancer lui-même dans l'improvisation. Savoir improviser les distiques correctement est en effet nécessaire, afin de pouvoir valider son appartenance à la communauté, lors des *gléntia* qui se déroulent sur la place du village. Car ces *gléntia* ont lieu en présence de la communauté dans son ensemble, et notamment des femmes qui sont les premières à juger de la valeur des chanteurs au vu de ce qu'ils improvisent. Or, comme les femmes ne sont pas admises dans le café, il est alors possible de s'y entraîner. L'exercice s'acquiert en prenant des risques, en se trompant – comme le montre l'exemple de Fílippas Filippákis – et en se reprenant. En même temps, pour les hommes qui sont passés maîtres dans cet art de l'improvisation, le *glénti* dans le café permet de s'entraîner, comme s'il s'agissait d'une répétition, afin de pouvoir montrer toutes ses capacités lors des fêtes publiques, puisqu'il en va de sa réputation.

Finalement, c'est un peu la même chose qui se passe pour les jeunes gens qui sont instrumentistes. Ils ne peuvent pas jouer publiquement, lors des *gléntia* importants avec tout le village, s'ils n'ont pas été autorisés à le faire, même de façon implicite, par les musiciens expérimentés. Il faut d'abord avoir été reconnu apte à jouer pour y être autorisé. Certes, cela est plus simple pour ceux qui ne jouent que du *laoúto*, mais s'avère un peu plus compliqué lorsqu'il s'agit de la *lýra* ou de la *tsampoúna*. Le café est également un lieu, pour les jeunes ins-

trumentistes, qui permet de s'entraîner, mais également de montrer ce que l'on est capable de faire.

Le café est donc aussi le lieu où des leçons de musique sont données à travers les conseils des anciens envers les plus jeunes, qui font ou qui consolident ainsi leur apprentissage musical. Giánnis Balaskás fait partie de ces excellents musiciens qui ont un sens de la pédagogie très développé, et qui prêtent attention aux plus jeunes afin qu'ils puissent apprendre correctement. En avril 2015, par exemple, dans le café de Fílippas Filippídis où il se trouvait avec des jeunes gens, il a ainsi donné des conseils à l'un d'entre eux qui jouait de la *tsampoúna*. Je me souviens qu'il lui a montré comment réaliser un certain type de jeu avec des trémolos, nécessaires dans l'exécution des morceaux. Après avoir écouté le jeune homme à la *tsampoúna*, tout en jouant lui-même de la *lyra*, Giánnis Balaskás lui a dit :

> « Τα ξέρεις ότι τα ημιτόνια της τσαμπούνας πρέπει να είναι πολύ πάγια ίντα τα παίξεις. Δε βγαίνουν εύκολα. Καθόλου. Υπάρχει παραφωνία. Θέλει… τρεμούλια θέλει, αλλά χωρίς όμως να τα βγάλεις. […] Θέλει πιέσεις. Θέλει τρεμούλιασμα για να μην αλλού βγάλεις. »

> « Tu sais que les demi-tons de la *tsampoúna* doivent être très stables lorsque tu les joues. Ils ne viennent pas facilement. Pas du tout. Il y a de la dissonance. Il faut… il faut des trémolos, mais sans cependant les jouer de travers. […] La cornemuse demande des pressions. Elle demande des trémolos pour que tu n'ailles pas ailleurs. »

Le jeune homme a essayé, et puis il a aussi enregistré le jeu de Giánnis Balaskás, afin de pouvoir réécouter chez lui, car l'important dans la transmission de cette musique, c'est le développement de l'oreille. Et le lendemain, lors du *glénti* sur la place du village, ce jeune homme a été autorisé à jouer pour la première dans une fête publique. Certes, il n'y avait personne d'autre pour remplacer Giánnis Balaskás à la *tsampoúna*, alors que lui-même voulait prendre la relève de Giánnis Katiniáris à la *lýra*, mais surtout, Giánnis Balaskás l'avait entendu jouer dans le café et il savait qu'il en était capable. Il lui a donc fait confiance, en lui prêtant qui plus est son propre instrument, à la plus grande joie et fierté du jeune homme, lequel a dit par la suite qu'il n'oublierait jamais cette soirée.

Au cours des *gléntia* dans le café, où se côtoient au moins trois générations différentes qui échangent entre elles, il est important pour les plus âgés de rappeler leur filiation musicale aux plus jeunes. Le lignage masculin est ainsi réaffirmé, et les hommes les plus confirmés

montrent aux jeunes gens qu'ils sont les héritiers de musiciens confirmés ou exceptionnels. Ils sont donc capables, puisqu'ils ont cela dans le sang, de participer de manière appropriée. Plus encore, ils doivent participer en se montrant dignes de l'héritage reçu, autrement dit en étant aussi bons, voire meilleurs, que leurs aînés. La plupart de ces jeunes ont ainsi une pression assez importante qui leur pèse sur les épaules, puisqu'ils doivent être dignes d'appartenir à une grande lignée musicale. Par exemple, en avril 2014, dans le café de Níkos Filippákis, Michális Zografídis souhaite la bienvenue au jeune Níkos Polítis, qui demeure durant l'année au Pirée. Il ne tarit pas d'éloges sur lui (écoute disque 1 plage 020) :

« Πολίτη καλώς όρισες λεβέντη μερακλή μου
και χαίρομαι σαν τα γλεντάς στην Όλυμπο μαζί μου »

« Polítis, sois le bienvenu, mon grand gaillard *meraklís*
et je me réjouis que tu fasses la fête à Ólympos avec moi »

Mais quelques distiques plus tard, c'est Giánnis Balaskás qui, le premier, évoque l'appartenance de Níkos Polítis à une grande famille (écoute disque 1 plage 026) :

« Έχεις παλιό γονίδιο κι έχεις περίσσια χάρη
και θέλω κι η Ανάσταση πάνω σου και μαρκάρει »

« Tu as un gène ancien et tu as une grâce infinie
je souhaite aussi que la Résurrection laisse sa marque sur toi »

Par la suite, Michális Zografídis revient à cette question de la famille à laquelle Níkos Polítis peut être fier d'appartenir (écoute disque 1 plage 030) :

« Πως είσαι πρωτομερακλής το 'χεις 'πό τη γενιά σου
και να 'σαι υπερήφανος για τη γενέτειρά σου »

« Le fait d'être un *meraklís* hors pair, tu le tiens de ta lignée
et tu peux être fier aussi de ta ville natale »

Ces distiques, de même que tous les autres qui ont été improvisés en l'honneur de Níkos Polítis, montrent combien il est apprécié. D'une part, il est issu d'une lignée reconnue dans la sphère musicale et, d'autre part, il est apprécié pour sa capacité à participer à un *glénti* tout en sachant respecter à la fois les règles implicites du *glénti* et les anciens qui y participent. En effet, au cours d'une conversation avec lui, Níkos m'a expliqué combien cela était important pour lui :

« Για να παραμείνει και να είναι αποδεκτός, ένας νέος θα πρέπει να είναι και αποδοτικός και να μη ξεφεύγει ποτέ από το εκάστοτε θέμα της παρέας αλλά και να αποδίδει πάντα το σεβασμό που αναλογεί στους μεγαλύτερους[338]. »

« Pour rester et être admis, un jeune doit être également efficace et ne doit jamais s'éloigner de chaque thème de la *paréa*, mais aussi il doit toujours accorder le respect qui revient aux plus âgés. »

Il arrive aussi que les lignées masculines soient mentionnées de façon plus précise à destination d'un plus jeune, afin de lui expliquer qu'il est digne de participer à un *glénti* et qu'il se doit d'essayer de maintenir cette réputation familiale et masculine. Au cours de cette même soirée, Michális Zografídis s'adresse ainsi à un autre jeune, Kóstas Chatzipapás, à travers différentes *mantinádes* que voici (écoute disque 1 plages 058, 059, 060 et 061) :

« Στου Μπαλασκά τον ανηψιό θέλω να τραγουδήσω
"καλός πολίτης" εύχομαι σαν θα το συναντήσω »

« Pour le neveu de Balaskás, je veux chanter
je souhaite "bon retour à la vie civile" lorsque je le rencontre »

« Έχεις βαριά κληρονομιά 'πό μια μεριά κι απ' άλλη
κι ήτανεν ο Χατζηπαπάς από γενιά μεγάλη »

« Tu as un lourd héritage d'un côté comme de l'autre
et Chatzipapás était aussi d'une grande lignée »

« Πάρε κι από του Μπαλασκά και φύλαξέ το Κώστα
και κράτα εις το τόπο μας του μερακλή τα πόστα »

« Prends aussi des qualités chez Balaskás et garde tout cela Kóstas
et conserve dans notre village les postures du *meraklís* »

« Το Κώστα του Χατζηπαπά του Μπαλασκά το 'γγόνι
πως θέλω η Ανάσταση πάνω του να σταυρώνει »

« Au Kóstas de Chatzipapás, au petit-fils de Balaskás
je souhaite que la Résurrection fasse le signe de croix sur lui »

Durant la fête de Pâques en 2015, au cours de la soirée qui s'est déroulée dans le café de Fílippas Filippídis, à un moment donné, les hommes les plus âgés ont félicité les plus jeunes en leur disant « bravo ». L'un d'eux, Giórgos Fourtínas, a ajouté :

[338] Extrait de l'entretien avec Níkos Polítis le 4 juin 2016.

« Γι’ αυτό έκατσα εγώ εδώ πέρα. Δεν είχα όρεξη έτσι, αλλά... Εγώ γι’ αυτό έκατσα για να σας ακούσω. »

« C’est pour cela que je suis resté ici. Je n’en avais pas vraiment envie, mais... Moi je suis resté pour cela, pour vous écouter. »

Le jeune Manólis Zoúloufos, pour répondre aux félicitations des plus âgés, prend la parole et précise :

« Ο ένας συμπληρώνει τον άλλο. Αν δεν είμασταν παρέα δεν θα ’ρχόμασταν εδώ. »

« L’un complète l’autre. Si nous n’étions pas une *paréa*, nous ne viendrions pas ici. »

Un peu plus tard, un vieux monsieur (dont je n’ai pas le nom), prend la parole pour féliciter les participants au chant et à la musique :

« Μπράβο σας και συγχαρητήρια και... Τι να σας πω... »

« Bravo à vous et félicitations et... Qu’est-ce que je peux vous dire... »

Giánnis Balaskás, un homme d’une cinquantaine d’années qui a joué de la *lýra* à la demande des jeunes gens cette soirée-là, ajoute :

« Μπράβο στα παιδιά, ναι. »

« Bravo aux jeunes, oui. »

Mais le jeune Manólis Zoúloufos proteste :

« Όχι, στο λυράρη πρώτο. »

« Non, bravo au joueur de *lýra* d’abord. »

Et le jeune Níkos Chapsís ajoute :

« Πρώτα βάλε στο Μπαλασκά ένα βραβείο, και μετά στους υπόλοιπους. »

« En premier, félicite Balaskás, et ensuite les autres. »

Modestement, car la soirée n’aurait pas pu avoir lieu sans lui, Giánnis Balaskás reste formel et déclare donc :

« Στα παιδιά πρώτα. »

« Aux jeunes d'abord. »

Ce à quoi Manólis Zoúloufos répond simplement, de manière laconique :

« Λάθος. »

« Erreur. »

Toutefois, il semble que l'interaction entre les jeunes et les anciens soit récente, et qu'elle ait été assimilée comme un élément faisant partie de la tradition. En effet, lors de la discussion qui s'est déroulée dans le café de Filippídis en cette soirée du mois d'avril 2015, un vieil homme – dont je n'ai pas connaissance du nom – et Giánnis Balaskás ont évoqué ces relations intergénérationnelles lors du *glénti*. Le vieil homme s'est souvenu qu'autrefois les jeunes gens ne se mêlaient pas aux aînés lors de *gléntia* dans le café, et même, qu'il était mal vu, par exemple, pour un ancien de prendre part au *glénti* d'une *paréa* de jeunes gens, et que les jeunes gens ne venaient pas dans le café où les anciens festoyaient. À la question de Manólis Zoúloufos « mais alors les jeunes ne faisaient jamais de *glénti* ? », Giánnis Balaskás explique que chaque groupe avait son café attitré, et que les jeunes gens comme les plus vieux se retrouvaient entre eux pour faire un *glénti*, mais pas au même endroit. Ainsi, le vieux monsieur relate donc cette soirée dont il se souvient et où un homme âgé, un *meraklís*, a participé au *glénti* des jeunes gens, car comme il dit, « Vous le savez bien, un *meraklís* ne peut pas s'en empêcher. » (« *Xéreis, o meraklís de kratiétai.* », « Ξέρεις, ο μερακλής δε κρατιέται. »). Et il ajoute :

> « Πέρασαν τα παιδιά πάρα πολύ ωραία. Περάσαμε όλοι. Το πρωί έγινε συζήτηση στα καφενεία ότι οι γέροι ας πούμε έκαναν παρέα με τους νεαρούς. Αυτό για μένα ήτανε λάθος. […] Εμείς οι μεγάλοι φταίμε σε πολλά πράγματα. »
>
> « Les jeunes ont passé une très belle soirée. Tous nous avons passé un bon moment. Le matin il y a eu une discussion dans le café au sujet du fait que les vieux, disons, avaient formé une *paréa* avec les jeunes. Cette discussion, selon moi, c'était une erreur. […] Nous les hommes âgés nous nous trompons pour beaucoup de choses. »

Giánnis Balaskás commente :

> « Άλλες οι νοοτροπίες και συγκυρίες τότε. Πού να μπει στου Φιλιππή το καφενέ η νεολαία; Δεν υπήρχε περίπτωση. […] Η νεολαία είχε το δικό της καφενέ. »

> « Il y avait alors d'autres mentalités et d'autres conjonctures. Comment la jeunesse aurait pu à cette époque entrer dans le café de Filippís ? C'était hors de question. […] La jeunesse avait son propre café. »

Tout cela laisse à supposer que les bouleversements de la vie du village ont contribué aux échanges intergénérationnels au sein du café. En effet, lorsque le village n'était pas encore dépeuplé de sa population partie en émigration, la communauté n'avait pas le sentiment que ses coutumes étaient menacées puisque les jeunes en étaient imprégnés au quotidien. Cependant, le départ d'une très grande partie de la communauté, associée à d'autres facteurs également, a entraîné une fragilité et cette crainte de voir disparaître les coutumes. Il est donc devenu primordial que les hommes d'âge mûr s'intéressent aux plus jeunes et leur transmettent leur savoir. Giánnis Balaskás l'exprime en ces termes :

> « Εάν εμείς οι μεγαλύτεροι, κι εγώ που είμαι πιο πολύ κοντά στην ηλικία τω, εάν εμείς δεν τους παροτρύνομε, αλίμονό μας. Αλίμονο μας. »

> « Si nous, les plus âgés, et moi qui suis plus proche d'eux en âge, si nous, nous ne les poussons pas, c'est tant pis pour nous. Tant pis pour nous. »

Ainsi, tous ces échanges intergénérationnels sont rendus possible grâce à la présence du café, lequel s'avère être non seulement un lieu où les jeunes peuvent se préparer en vue d'accomplir leur rite de passage, mais aussi un personnage, complice des moindres secrets et événements qui lui sont confiés.

VI.1.2. Un membre de la communauté

Un autre élément qui montre également l'importance du café est le fait qu'il soit personnifié. En effet, les hommes en parlent comme s'il s'agissait de l'un des leurs, qui, de la même façon que les anciens et les jeunes, se désole de ce qu'il voit et notamment du fait que le village se désertifie. Le café apparaît ainsi comme un témoin immortel et en même temps, intemporel, puisqu'il a assisté à tous les *gléntia* qui se sont déroulés en son sein.

Par ailleurs, toutes les photographies qui y sont présentes rappellent aux hommes, qui sont en train de festoyer, ce qu'il a connu lui-même. Et de la même façon, les chaises qui s'y trouvent ne manquent pas de rappeler à chacun quelles étaient les places privilégiées de certains hommes aujourd'hui disparus et dont on regrette l'absence, notamment parce qu'ils étaient d'excellents participants lors des fêtes et qu'ils maîtrisaient l'art musical d'Ólympos.

C'est ce qu'a exprimé Manólis Zoúloufos avec une grande sensibilité et une émotion intense, lors de la soirée dans le café de Fílippas Filippídis en avril 2015, en disant notamment que même les chaises du café témoignent du temps qui passe. Ainsi, en avril 2015, les hommes se sont retrouvés, le dimanche de Pâques, dans le café de Fílippas Filippídis qui se trouve dans une ruelle, non loin de la place du *Selláï*, où se situent deux autres cafés dans lesquels les *gléntia* se tiennent habituellement, et de la place de l'église. La soirée a commencé, après quelques chants non improvisés, par un échange de *mantinádes* se rapportant au fait que le village d'Ólympos est en train de disparaître. C'est le jeune Andréas Chirákis qui annonce ainsi (écoute disque 1 plage 094) :

« Θέλομε δε το θέλομε η Όλυμπος θα λήξει
γιατί δε πρόκειται κανείς οπίσω να γυρίσει »

« Que nous le voulions ou non, Ólympos va s'éteindre
parce qu'il n'est question pour personne de revenir ici »

Il s'ensuit alors un échange de distiques sur cette question, échange qui cherche à donner des facteurs d'explication de ce phénomène que tous, ici présents, craignent, autrement dit la disparition de leur village, et avec elle, la disparition de leurs coutumes et de leur identité. Est mis en cause notamment le fait que beaucoup ne viennent pas vivre dans le village et que donc, leurs maisons restent vides la plupart du temps, mais aussi le fait que plusieurs des villageois qui vivent ailleurs ne reviennent pas régulièrement pour célébrer les fêtes du village. Un autre facteur mis en cause est la crise économique qui est également responsable à leurs yeux de la désertification du village. C'est alors qu'intervient le passage évoquant la personnification du café. C'est le jeune Fílippas Filippákis qui improvise ainsi, sur un air avec la présence de *tsákisma* après chaque vers du distique, air sur lequel Andréas Chirákis avait chanté auparavant (écoute disque 1 plage 105) :

« Να 'χε μιλιά ο καφενές σήμερο να μιλήσει
στα όρη είμαι και θωρώ
το κόσμο το προσωρινό
Απού θωρεί την Όλυμπο όλο και πάει να σβήσει
αμοργιανό μου πέραμα
έχε καλό ξημέρωμα »

« Si le café avait la parole aujourd'hui il parlerait
je suis sur les montagnes et je le vois
le monde temporel

lui qui voit Ólympos en train de disparaître
mon bateau à voiles d'Amorgos
que tu aies un beau lever de soleil »

Sur le même air, son ami, le jeune Andréas Chirákis, reprend son modèle de personnification, mais cette fois-ci, il l'applique au village lui-même (écoute disque 1 plage 106) :

« Να 'χε μιλιά η Όλυμπος σίγουρα θα μιλούσε
έλα κοντά κοντύτερα
να σ' αγαπώ καλύτερα
τους μερακλήδες τους παλιούς να μας εδιηγούσε
γιαλό γιαλό Γιαλούσαινα
[…] Μαλούσαινα »

« Si Ólympos avait la parole, sûrement elle parlerait
viens plus près encore plus près
que je puisse mieux t'aimer
pour nous raconter les anciens *meraklís*
sur le rivage femme de Gialos
[…] femme de Malos »

Le village devient ici, comme le café, un témoin de ce qui se passe et peut remonter à travers les âges, pour rendre compte aux ascendants de ce qui se passe aujourd'hui. Fílippas Filippákis, bien inspiré ce soir-là, enchaîne aussitôt avec un distique qui reprend la personnification du café (écoute disque 1 plage 107) :

« Να 'χε μιλιά ο καφενές μα κι οι φωτογραφίες
Χαλκίτικο μου πέραμα
έχε καλό ξημέρωμα
που χάνονται και σβήνουσι τα ήθη κι οι αξίες
ρίξε μια πέτρα κι άλλη μια
[…] »

« Si le café avait la parole mais aussi les photographies
Mon bateau à voiles de Chalkis
que tu aies un beau lever de soleil
ils diraient que les coutumes et les valeurs se perdent et s'éteignent
Jette une pierre et encore une autre
[…] »

Le café est donc bien perçu comme un homme semblable aux Olympiotes, qui est témoin de tout ce qui se passe et de ce que devient le village. Il se fait en quelque sorte le porte-parole des Olympiotes qui se désolent, tout comme lui, de la disparition des coutumes et

de la lente agonie du village qui finira par disparaître suite à son abandon. Par ailleurs, le café, tel un être humain, n'est pas insensible au passage du temps qui le marque. Qui, parmi les présents ce soir-là, peut, mieux que le cafetier lui-même, évoquer cette altération ? On ne peut que ressentir de l'émotion lorsque Fílippas Filippídis parle de son café (écoute disque 1 plages 113 et 114) :

« Ο καφενές μου άλλαξε όψη και είν' αλήθεια
γιατί ήταν οι απόγονοι ανθρώπω απού φύαν »

« Mon café a changé de visage et c'est vrai
car c'était les descendants des hommes qui sont partis »

« Πολλά συγχαρητήρια για όλους αξίζου
κρατήσετε την Όλυμπο να σας υπολογίζου »

« Beaucoup de félicitations pour tous sont méritées
conservez Ólympos, ils vous prendront en considération »

Comme toujours, l'évocation du café entraîne un retour vers le passé et les souvenirs se pressent dans les mémoires, ravivés par les nombreuses photographies qui recouvrent les murs, renforçant ainsi le rôle de témoin oculaire du café. Mais il ne faut pas tomber dans le pathos, et il faut gérer l'afflux d'émotions. Giánnis Balaskás apporte un distique en réponse à ceux que vient de chanter le cafetier (écoute disque 1 plage 115) :

« Φίλιππα εκείνα τα παλιά οπίσω δε γυρίζου
μα μη να τα ψιλαχολιάς πολλά να μας θυμίζου »

« Fílippas ces choses anciennes ne reviennent pas
mais ne t'en fais pas autant, beaucoup nous reviennent en mémoire »

Fílippas Filippídis répond alors à Giánnis Balaskás, montrant par ses propos qu'il sait également reconnaître la valeur de ceux qui se retrouvent aujourd'hui dans son café (écoute disque 1 plage 116) :

« Οι απογόνοι εί' καλοί Γιάννη μου και το βλέπω
κι όποτε βρω την αφορμή περίσσια τα προσέχω »

« Les descendants sont des gens bien, mon cher Giánnis, et je le vois
et lorsque j'en trouve l'occasion, je prête infiniment attention à eux »

Cependant, la soirée est profondément marquée par l'hommage que tous veulent rendre à Antónis Zografídis, le joueur de *tsampoúna* décédé deux mois auparavant. Pour le moment, son nom n'est pas apparu dans les *mantinádes* expressément, mais Giánnis Balaskás l'a expliqué un peu plus tôt. En effet, juste après les improvisations qui personnifient le café, il y a eu une interruption de la musique. Les personnes présentes ont trinqué, et Giánnis Balaskás a expliqué pour quelles raisons il avait accepté de venir jouer de la *lýra* à la demande des jeunes gens ce soir-là :

> « Τα παιδιά με, δηλαδή, με παίζου στα δάχτυλά τους με τη καλή έννοια. […] Παρόλο ότι με χάλασε πολύ ο Αντώνης, αλλά για το χατήρι τους, αποδέχτηκα. Εεε απόψε είναι το μνημόσυνο. Ο Αντώνης ήτανε σταθμός όσο και όλοι οι καθεστώτες μας και ο Φίλιππας, ήτανε σταθμός για όλους μας στην Όλυμπο. Εεε μας πείραξε πάρα πολύ όλους σίγουρα, και πιο πολύ εμείς που παίζουμε με τα έθιμά μας. Εεε για χάρη τω παιδιώ, βέβαια δε θα θέλα απόψε, αλλά για χάρη τω παιδιώ υποσχέθηκα να παίξουμε και τα λοιπά. Όχι όμως κοντά στο άλλο καφενείο, δε γινότανε. Εεε και τους υποσχέθηκα λοιπόν θα παίζαμε απόψε και να γλεντίσουμε ΑΛΛΆ για μένα, και το είπα νωρίτερα, είναι μνημόσυνο του Αντώνη απόψε. »
>
> « Les jeunes, comment dire, font de moi ce qu'ils veulent, au bon sens du terme. […] La perte d'Antónis m'a beaucoup affecté, mais pour leur faire plaisir, j'ai accepté. Hmm, ce soir c'est la commémoration des trois mois de son décès. Antónis était une référence comme tous ceux qui sont encore là et comme Fílippas, il était une référence pour nous tous à Ólympos. Hmm, ça nous a tous beaucoup affectés, et encore plus nous qui jouions avec nos coutumes. Hmm, donc pour faire plaisir aux jeunes, en principe je ne voulais jouer ce soir, mais pour leur faire plaisir, j'ai promis que nous jouions, etc. Cependant, pas près de l'autre café, ce n'était pas possible. Et je leur ai donc promis que nous allions jouer ce soir et que nous festoierions MAIS pour moi, et je l'ai dit auparavant, c'est la commémoration d'Antónis ce soir. »

En réalité, les jeunes gens avaient besoin d'exprimer ce qu'ils ressentaient en chantant, et avaient donc décidé de se retrouver au café. Simplement, il ne se trouvait parmi eux personne pour jouer de la *lýra*, et sans *lýra*, pas de *glénti* possible. Ils se sont donc adressés à un « ancien » pour lui demander de venir jouer, alors même que ce jour est celui de la commémoration des deux mois du décès d'Antónis. Giánnis Balaskás, malgré son chagrin, a fait preuve d'une grande finesse de compréhension vis-à-vis de ces jeunes gens et a compris qu'il était nécessaire pour eux de réaliser un *glénti* dans le café, mais un *glénti* particulier puisqu'il était lui-même une commémoration du décès d'Antónis.

L'émotion et l'hommage sont donc latents, et deux jeunes gens, Manólis Zoúloufos et Andréas Chirákis, se livrent alors à un dialogue en distiques, évoquant leur douleur face à la mort et se souvenant de leurs ancêtres en pleurant. C'est Manólis Zoúloufos qui commence la discussion en s'adressant à ses propres morts (écoute disque 1 plage 118) :

« Πατέρα, παππού, θείε μου, ελάτε που γλεντούμε
στο καφενέ απόκλειστο, γέροι μου να σας δούμε »

« Mon père, mon grand-père, mon oncle, venez comme nous faisons la fête
dans le café isolé, mes anciens, que nous puissions vous voir »

Andréas Chirákis enchaîne en faisant le lien avec le mort auquel il pense, autrement dit le grand-père dont il porte le nom, et qui était un fameux *meraklís* (écoute disque 1 plage 119) :

« Πες τους να φέρουσι κι το, το παππού το Χηράκη
για να το δω και να με δει, ω Μανολή, λιγάκι »

« Dis-leur qu'ils l'amènent aussi, le grand-père Chirákis
pour que je le vois et qu'il me voit un peu, ô Manólis »

Et Manólis poursuit en le rassurant (écoute disque 1 plage 120) :

« Πολλούς είπα να φέρουσι λίγο για να μας δούνε
να ευχηθούν από καρδιάς, θε να τους θυμηθούμε »

« J'ai demandé qu'ils en amènent plusieurs pour qu'ils nous voient un peu
qu'ils se réjouissent du fond du cœur, je veux qu'on se souvienne d'eux »

Après ce distique qu'il vient de chanter, c'est Andréas Chirákis qui reprend la parole et qui clôt l'échange avec Manólis Zoúloufos, en chantant deux distiques (écoute disque 1 plages 121 et 122) :

« Θέλω πολύ το μα γλεντώ, ω Μανολή, ν' αρτούσι
να τα 'ζουσι στη συντροφιά μαζί μας να γλεντούσι »

« Je le souhaite vraiment mais je festoie, ô Manólis, pour qu'ils viennent
qu'ils vivent ces moments en compagnie et qu'avec nous ils festoient »

« Από ψηλά τους μας θωρού, σίγουρα καμαρώνου
να 'χεις χαρά που σ' άκουσι ωσά μας ανταμώνου »

« De là-haut ils nous regardent, sûrement ils sont fiers
que tu aies la joie qu'ils t'écoutent comme ils nous rencontrent »

Le souhait des jeunes gens de voir revenir leurs ancêtres, qui représentent beaucoup pour eux, notamment au niveau musical, est renforcé par le fait que le café est en quelque sorte un ami commun. Il est donc possible, lorsque l'on est dans le café, d'exprimer de tels désirs, qui montrent aussi l'importance des relations entre les différentes générations masculines et en particulier entre les petits-fils et les grands-pères. En effet, les jeunes gens apprennent très souvent avec leur grand-père, qui les emmène avec eux lorsqu'ils se rendent à la fête, afin qu'ils soient imprégnés de cet art de l'improvisation. Níkos Polítis, par exemple, ne tarit pas d'éloges pour son grand-père à qui il doit beaucoup :

> « Εγώ πώς πρωτομυήθηκα στα γλέντια… από μικρή ηλικία έχοντας την τυχή να συναντήσω το παππού! Ο μοναδικός μου δάσκαλος ήταν αυτός! Πρωτομερακλής του χωριού με βαθιά γνώση της παράδοσης μας, γνώστης πολλών τραγουδιών και υπέροχος άνθρωπος φυσικά! Αποστήθιζα τα πάντα όσα μου έλεγε… πάνω σε αυτά κινήθηκα, κινούμαι και θα κινούμαι όσο ζω! Οι ορμήνιες του είναι για μένα ευαγγέλιο[339]! »

> « Comment j'ai été initié moi aux *gléntia*… depuis mon plus jeune âge, en ayant la chance de rencontrer mon grand-père ! Mon unique maître, c'était lui ! Premier *meraklís* du village avec une connaissance approfondie de notre tradition, connaisseur de nombreuses chansons et naturellement un homme formidable ! J'ai appris par cœur tout ce qu'il me disait… et là-dessus j'ai évolué, j'évolue et j'évoluerai tant que je vivrai ! Ses conseils sont pour moi un évangile ! »

Dans tous les cas, la transmission musicale est assurée essentiellement par un homme de la famille, et la plupart du temps, c'est souvent le grand-père qui s'en charge en emmenant son petit-fils avec lui. Mais les enfants peuvent également accompagner leur père au café et ils commencent par chanter les reprises en même temps que les hommes qui forment le chœur.

L'expression de ce que représente le *kafeneío* pour les générations masculines est également apparente chez les plus âgés. J'ai pu le constater au cours d'un échange qui s'est déroulé dans le café, et qui présente des éléments particulièrement intéressants à plus d'un titre. En effet, il s'agit cette fois, non pas d'un *glénti* de préparation, mais directement du *glénti* qui fait suite à la procession du Mardi Lumineux. En général, ce *glénti*, avant de se situer sur la place du village devant l'église, afin que la danse puisse avoir lieu, débute dans un des cafés

[339] *Ibid.*.

proches de cette place, et les jeunes gens, s'ils sont présents, assurent essentiellement un accompagnement musical en jouant du *laoúto* – il est très rare, en effet, qu'ils prennent part à la discussion en distiques improvisés dans ces moments-là. En avril 2015, par exemple, les hommes se sont donc retrouvés dans le café de Fílippas Filippídis pour débuter le *glénti* du *Lamprí Tríti*. Ils improvisent sur la question de la présence ou de l'absence de certains hommes pour célébrer ce Mardi Lumineux et respecter ainsi la coutume, que certains ne manqueraient pour rien au monde, lorsque Vasílis Michalís introduit la figure du café dans la discussion (écoute disque 1 plage 182) :

« Στου Φίλιππα το καφενέ τα βάρη μου εφέτη
τα 'χα πως τα γλεντίζαμε με το "Χριστός Ανέστη" »

« Dans le café de Fílippas mes fardeaux cette année
je les ai alors que nous festoyons avec le "Christ est ressuscité" »

Il poursuit son improvisation en chantant un autre distique, tout en laissant sa tristesse s'exprimer à travers les larmes qu'il verse pendant qu'il chante (écoute disque 1 plage 183) :

« Να 'ναι κι ο Φίλιππας καλά μαζί και το Κουλλιό μας
γιατί 'ναι κι η απαντοχή θάρρος του καθενός μας »

« Que Fílippas se porte bien ainsi que notre Archontoúla
parce que l'espoir est aussi le courage de chacun de nous »

Un autre homme, Vasílis Kanákis, explique combien ce café est important pour lui en disant simplement qu'il y vient tous les matins pour boire son café, et qu'il espère donc toujours trouver la porte ouverte (écoute disque 1 plage 184) :

« Το πρωϊνό μου το καφέ πάντα εδώ το πίνω
τη πόρτα θέλω άνοιχτη σαν έρχομαι να βρίσκω »

« Mon café du matin je le bois toujours ici
j'espère trouver la porte ouverte lorsque j'arrive »

Un de leurs amis, Giórgos Paragiós, souhaite que les propriétaires de ce café restent en bonne santé, mais surtout, il inscrit le café dans la temporalité en faisant allusion à l'histoire qui s'écrit au fur et à mesure que le temps passe (écoute disque 1 plage 185) :

« Παράβανταν ο καφενές να έχει ιστορία
ο Φιλιππής και το Κουλλιό να 'χουσι την υγεία »

« De son côté que le café ait une histoire
que Fílippis et Archontoúla aient la santé »

Giánnis Balaskás ajoute alors (écoute disque 1 plage 186) :

« Η λίνια που πομείνεται σ' όλους μας είν' το θάρρος
του Φιλιππίδη ο καφενές [άφτει σαν] να 'ναι θάρρος »

« La ligne qui subsiste est le courage pour nous tous
le café de Filippídis [s'enlumine comme] il est un courage »

Minás Lentís poursuit cette idée de personnification du café en évoquant le fait qu'il soit marqué par les épreuves de la vie que les hommes ont à subir (écoute disque 1 plage 187) :

« Του Φίλιππα το καφενέ γράφου το τα δεινία
κι είναι λιθάρι ριζιμιό κάθε γιορτή κι αργεία »

« Le café de Fílippas les malheurs le marquent
chaque fête et jour férié est une pierre enracinée »

Vasílis Michalís, en pleurant encore une fois, évoque quant à lui le moment de tristesse où le café a dû fermer car la femme du cafetier était malade (écoute disque 1 plage 188) :

« Ώσαν ερρώστησες Κουλλιό και είχατε κλειώσει
ήλεα πως η Όλυμπος [έτυχε] και δε λειώσει »

« Lorsque tu es tombée malade Archontoúla et que vous avez fermé
je disais qu'Ólympos [a eu de la chance] et elle ne se consume pas »

Par ailleurs, de la même manière que Manólis Zoúloufos évoquait dans une discussion le fait que les chaises se souvenaient des personnes qui avaient participé à un *glénti* dans ce café, Vasílis Kanákis mentionne que le café est un pilier de la tradition, tout comme les femmes, en ce sens qu'il est un témoin qui conserve en son sein les *mantinádes* qui s'y sont chantées (écoute disque 1 plage 189) :

« Τούτα τα πετροτούβαλα να το διαμαρτυρούσα
πόσοι άνθρωποι πέρασαν σαν σήμερα γλεντούσα »

« Toutes ces briques en pierre en témoignent
combien d'hommes sont passés ici, comme aujourd'hui ils ont festoyé »

Mais le café n'est pas seulement un témoin qui est une mémoire pour les coutumes, il est également un membre à part entière de la communauté, et il est considéré comme un ami qui sait apporter de la consolation lorsque l'on en a besoin. C'est ce qu'exprime un autre homme présent dans le café, et qui dit en pleurant (écoute disque 1 plage 190) :

« Σαν έρχομαι στην Όλυμπο εδώ στη γειτονιά μου
του Φίλιππα ο καφενές είν' η παρηγοριά μου »

« Lorsque je viens à Ólympos ici dans mon quartier
le café de Fílippas est ma consolation »

Il poursuit avec un distique qui évoque nettement l'expression « profite du moment présent » (écoute disque 1 plage 191) :

« Γλεντίστε τα χαρείτε τα αυτά που έχουν μείνει
γιατί του χρόνου φίλοι μου ποιος ξέρει τι θα γίνει »

« Fêtez et réjouissez-vous de ce tout ce qui est resté
parce que l'an prochain mes amis qui peut savoir ce qui va arriver »

Minás Lentís est touché par ces propos disant qu'on ne peut pas savoir ce qui se passera dans l'avenir, et il exprime ses craintes (écoute disque 1 plage 192) :

« Εγώ λυπούμαι και χολιώ και πιάνει με φοβία
απού κραεί του συντροφιά κάθε φωτογραφία »

« Moi je me désole et je m'inquiète, et la peur me saisit
puisque chaque photographie lui conserve une compagnie »

Un peu plus tard, ce même Minás Lentís commente ce qu'ils sont en train de faire, en expliquant que le passé leur revient en mémoire alors qu'ils célèbrent le Mardi Lumineux (écoute disque 1 plage 194) :

« Η Τρίτη μέρα σήμερο είναιν απού γλεντίζου
Συνήθως στη κυνομαλλιά
κάνει η πέρδικα φωλιά
Στο καφενέ του Φιλιππή και τα παλιά θυμίζου
Μα την Αγιά ν' αποφανεί
απού 'ναι κάτω χωριανή »

« Aujourd'hui c'est le Mardi de Pâques que l'on célèbre
Habituellement dans la sauge
la perdrix fait son nid

Dans le café de Filippís et on évoque le passé
Mais elle honore la Sainte
car elle est villageoise d'en bas »

Giórgos Kanákis, le doyen de la fête, se met alors à chanter en pleurant au milieu de son second vers (écoute disque 1 plage 202) :

« Χρωστούμε και στο καφενέ πολλές υποχρεώσεις
αμέσα πάμε στο Πλατύ Φίλιππα να με νιώθεις »

« Nous sommes redevables, au café aussi, de nombreuses obligations
allons tout de suite sur la Place, Fílippas, tu me comprends »

Le café joue ainsi le rôle d'un ami fidèle qui console et soutient les hommes. Il peut être présent dans les bons moments bien sûr, mais c'est surtout lorsque la nostalgie, la douleur et la tristesse s'emparent des hommes que le café tient pleinement sa fonction d'ami à qui l'on peut confier ses peines. En même temps, par son caractère immuable et le fait qu'il soit toujours présent, le café est un élément stable qui rassure. Il traverse le temps comme s'il était immortel, et assure le lien entre les différentes générations masculines, mais également le lien entre les vivants et les morts, puisqu'en son sein, on peut se permettre d'évoquer les morts et même, de leur parler et de les pleurer.

Tout comme les femmes, le café est un pilier de la tradition olympiote et il contribue au maintien des coutumes. De la même façon que les femmes conservent précieusement des traces écrites de distiques improvisés lors de *gléntia*, le café constitue un patrimoine iconographique de tous les instants dont il a été le témoin, mais également l'acteur, à travers toutes les photographies encadrées qui recouvrent les murs. Ces images font partie de la mémoire du village et quiconque vient au café ne peut les manquer. Certains hommes se rappellent bien à quelles occasions ces clichés ont été pris : avec une grande précision, ils expliquent à quelle date le *glénti* a eu lieu, pour quelle occasion ils s'étaient retrouvés, qui était présent, etc. Ils savent dire aussi si la soirée avait été réussie, et comme il y a forcément au moins une personne présente sur les photographies qui a disparu depuis, la mort de cette personne est alors évoquée.

Ainsi, le café garde en mémoire tous ces instants, certes par les photographies, mais également par la disposition de ses chaises et tables qui gardent aussi le souvenir que telle ou

telle personne était assise ici ou là, et même, on pourrait dire que le café conserve un souvenir acoustique de ce qui a été joué et chanté. Les hommes présents ne peuvent donc que souhaiter que le patron du café soit en bonne santé, afin que le café puisse continuer à rester ouvert et à jouer son rôle de confident et d'ami, ainsi que l'ont chanté Vasílis Michalís, Giórgos Paragiós et Vasílis Kanákis, dans les *mantinádes* que j'ai citées plus haut.

Tout cela fait également écho, en ce mois d'avril 2015, à la douleur de la disparition d'Antónis Zografídis deux mois auparavant, et à la désolation de voir la porte de son café fermée, et qui arbore un ruban noir en signe de deuil. Il y a eu, par la suite, de nombreuses discussions autour de la vie de ce café. La question était de savoir si Kalliópi, la femme d'Antónis, dont la présence discrète dans le café aux côtés de son mari lui permettait de l'aider à servir, devait-elle rouvrir ou non ce lieu, une fois que la période de deuil écoulée le permettrait ? Marína, la fille cadette d'Antónis et de Kalliópi, qui vit au village, le souhaitait, notamment pour que sa mère ne reste pas enfermée chez elle toute la journée. D'autres personnes, extérieures au village mais qui le connaissent bien, étaient du même avis, mais peut-être pour d'autres raisons. Par exemple, Aléxandros Lamprídis, un amoureux du village dont j'ai fait la connaissance là-bas lors d'un *glénti* qu'il filmait, et qui connaissait très bien Antónis, m'expliquait que, pour lui, il fallait que le café ouvre de nouveau, lorsque Kalliópi en aurait la force. Il pense également que ce café constitue un lieu de mémoire, à la fois d'Antónis mais aussi du village, et que sa fermeture définitive marquerait un pas de plus vers la disparition du village et de sa vie communautaire.

Kalliópi, secondée par sa fille, a fini par céder aux demandes qui lui étaient faites, et a de nouveau ouvert le café. Je suis souvent allé lui rendre visite pour discuter avec elle. Elle m'a expliqué qu'elle ne voulait pas, au fond d'elle-même, la réouverture du lieu. Tout comme les hommes qui viennent dans les cafés, ce lieu lui rappelle à chaque instant son mari disparu, avec lequel elle passait beaucoup de temps dans le café. Ce dernier a bien sûr ses murs recouverts de photographies où l'on voit son mari. Cependant, même si la porte du café est de nouveau ouverte, il manquera toujours la présence d'Antónis et quelque part, une page est en quelque sorte tournée, puisque Kalliópi ne veut pas qu'un *glénti* puisse y avoir lieu de nouveau, car elle n'aurait pas la force de le supporter.

Dans le village d'Ólympos, le café est donc un lieu hautement symbolique. Lieu de rassemblement des hommes qui s'y sentent chez eux – je rappelle ici que les hommes n'habitent pas dans leur maison mais dans celle de leur femme –, il permet également, aujourd'hui, d'entretenir des échanges entre les générations masculines et de transmettre ainsi les traditions musicales. Il s'agit d'un lieu personnifié, qui est considéré comme un membre à part entière de la communauté, au sein de laquelle il a un rôle de confident, d'ami protecteur et compatissant. De par son intemporalité, il est le garant de la transmission du patrimoine. Par ailleurs, le café peut être également, comme je l'ai évoqué, le lieu d'introduction du *glénti* qui se déroule sur la place du village.

VI.2. La musique et la danse : le glénti sur la place du village

À la différence de celui qui ne se déroule que dans le café, le *glénti* qui a lieu sur la place du village comporte un autre élément essentiel à son bon fonctionnement, la danse. Celle-ci s'insère toutefois au sein d'un ensemble musical, et constitue ainsi la seconde partie d'un rite qui débute par la partie vocale de la musique, et donc essentiellement, l'improvisation de *mantinádes*.

VI.2.1. Un rite paraliturgique

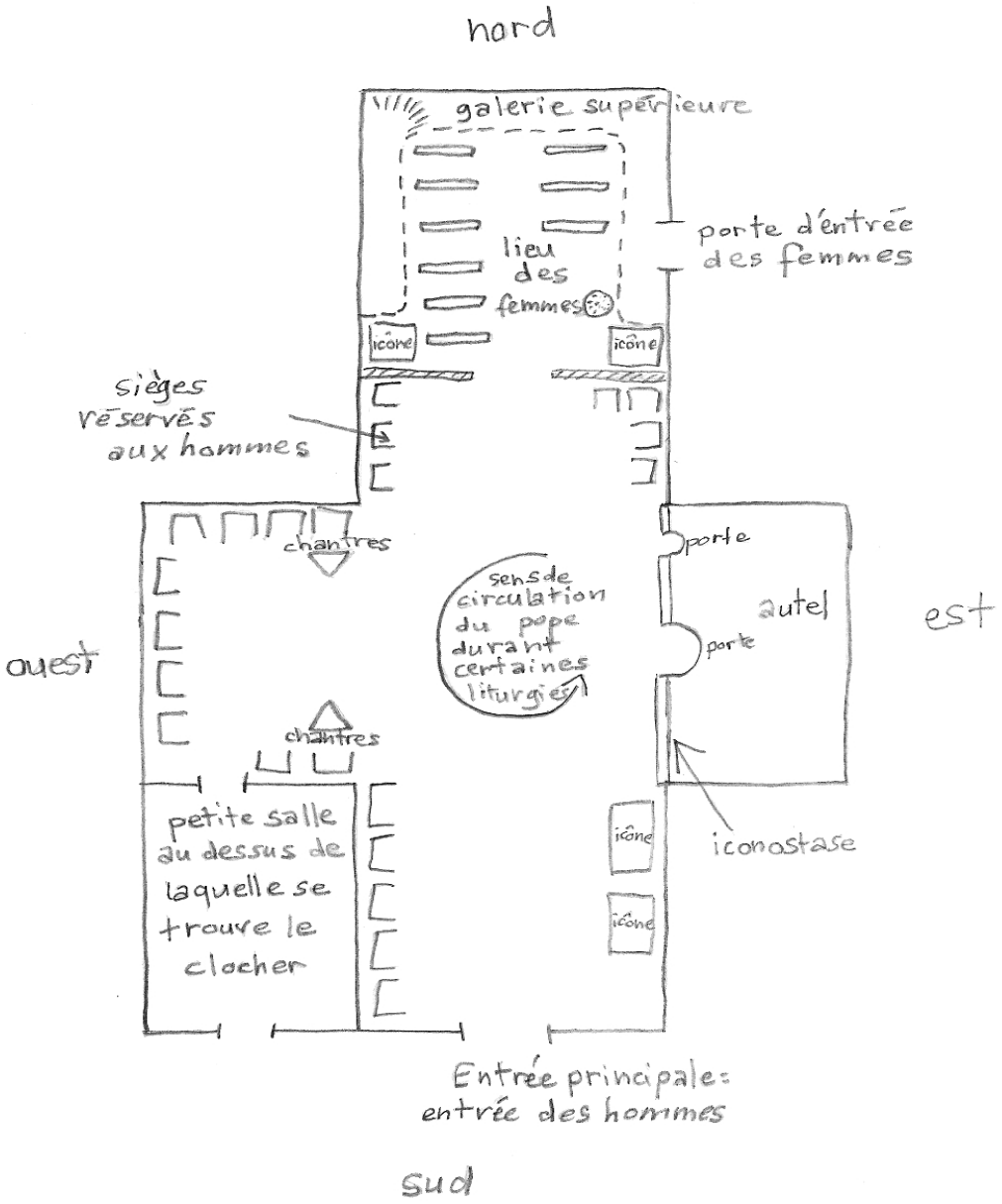
Chaque *glénti* « officiel » qui a lieu principalement sur la place du village concerne la communauté olympiote dans son ensemble, et non plus seulement les hommes comme dans le café. Il s'agit d'un rite paraliturgique par excellence, qui prend place en marge d'une célébration religieuse et qui se déroule sur la place de l'église, *pro fanum*, c'est-à-dire devant le temple. D'ailleurs, le passage de la célébration religieuse au *glénti* s'effectue souvent par la reprise d'un tropaire de la liturgie du jour, en dehors de l'église puisqu'il est chanté autour de la table disposée sur la place par le pope et les chantres qui marquent ainsi l'ouverture du *glénti*.

Ce dernier a un déroulement très codifié ; même si les règles qui doivent être respectées ne sont pas écrites, mais ancrées au sein de la communauté. Ainsi, chaque *glénti* débute, dans un premier temps, avec des chants dont le texte est plus ou moins fixe et qui sont interprétés *a cappella*, surtout dans les cas où le *glénti* s'accompagne d'un repas partagé par la

communauté, et qui se tient entre la célébration de la liturgie et le début des chants. Ensuite, les instruments entrent en scène, et vient l'interprétation d'un chant *syrmatikó*, dont le texte très long est chanté par un soliste, avec des reprises du chœur. En règle générale, l'homme qui tient le rôle de soliste est le plus ancien parmi les participants qui soient reconnus comme des véritables *meraklídes*. Puis commence le moment réservé aux échanges de *mantinádes* improvisées. Pendant tout ce temps-là, les femmes ne sont pas présentes ou bien, dans le cas des fêtes se déroulant dans d'autres lieux que le village (comme à Vroukoúnta ou à Saría), elles se tiennent à l'écart, attendant le début de la danse, dernière partie du *glénti*, afin de pouvoir participer elles aussi.

On assiste ainsi à une véritable ritualisation des relations entre hommes et femmes, avec une répartition des rôles et de la localisation durant le *glénti*. On constate en effet, dans les différentes dispositions des personnes lors des fêtes, une séparation des sexes, à l'image de celle qui est pratiquée au sein de l'église d'Ólympos, où les femmes ont une partie réservée dans le fond de l'église, et à laquelle elles accèdent, non pas par la porte principale comme les hommes, mais par une petite porte située à l'arrière de l'église.

Fig. 116 : Schéma de l'intérieur de l'église



Nittis Mélanie, juin 2019

Dans la disposition du *glénti*, telle que je l'ai montrée dans les schémas du chapitre IV (§IV.1.3), les hommes sont autour de la table et des musiciens, tandis que les femmes, non présentes au début, puisque les hommes et les femmes se rendent séparément à la fête, s'installent par petits groupes autour des hommes, peu de temps avant que la danse ne commence. Cette disposition en cercles concentriques est renforcée par un dernier cercle, ouvert celui-ci, qui est formé par les danseurs et danseuses. Ce dernier cercle ouvert est le lieu de rencontre et de côtoiement des hommes et des femmes.

La seule participation active des femmes lors de ces *gléntia* est la danse, et encore, uniquement pour les petites filles et les jeunes filles qui ne sont pas encore mariées. Les autres femmes, autrement dit les mères et les grands-mères, sont présentes pour accompagner leurs filles ou petites filles et les chaperonner tout en les surveillant. Mais je reviendrai par la suite sur le rôle joué par la danse au sein de cette communauté. Contrairement aux hommes, la gent féminine ne prend pas la parole, autrement dit ne chante pas, durant les *gléntia*. Cette fonction est réservée aux hommes, même s'il peut arriver, de façon exceptionnelle, qu'une femme prenne la parole, ainsi que me l'a expliqué Giórgos Giorgákis, en particulier lorsqu'il s'agit d'une circonstance qui les concernent particulièrement[340].

Les hommes sont donc les seuls à participer à l'improvisation en public mais également à accompagner leur chant par la consommation de boisson alcoolisée. Il semblerait, de ce fait, que la conception d'une telle fête soit très ancienne, et les Olympiotes ne manquent pas de mentionner que leurs coutumes sont byzantines, notamment à travers des *mantinádes* qui ont été enregistrées sur un disque :

> « Έχει έθιμα βυζαντινά που μέχρι τώρα 'κμάζου
> κι όσοι περάσου και τα δου στέκου και τα θαυμάζου »

> « Elle a des coutumes byzantines qui jusqu'à aujourd'hui sont florissantes
> et tous ceux qui passent et les voient restent et les admirent »

Un des premiers chercheurs à mentionner l'ancienneté de ce type de réjouissances est l'ethnomusicologue Samuel Baud-Bovy, qui voit dans ces fêtes avec improvisation de distiques un lien très fort avec les *scolies* des banquets antiques :

> « Ce qui caractérise la création du distique, c'est donc qu'elle a lieu le plus souvent en société. Et ainsi les distiques sont restés ce que devaient être les *scolies* de l'antiquité ; et le γλέντι est le pendant exact du συμπόσιον. Par ce mot de γλέντι, de divertissement, les gens du peuple entendent une réunion entre amis, autour d'une table chargée de verres, de vin, et de quelques *mézés*, poissons ou foie frits, olives, bouchées de pain et de fromage. Comme les hôtes d'Agathon, les convives ne boivent pas, au γλέντι, pour étancher leur soif, mais bien plutôt pour stimuler leur esprit, pour faire monter à leurs lèvres les chansons improvisées. Au lieu de la joueuse de flûte, c'est le joueur de lyra ou de cornemuse que l'on mande, et les chansons, dès lors, de s'échanger[341]. »

[340] Je renvoie ici à l'extrait de l'entretien avec Giórgos Giorgákis que j'ai cité au chapitre V, p. 385.
[341] Samuel Baud-Bovy, *La chanson populaire grecque du Dodécanèse*, t. 1, *op. cit.*, p. 336-337.

Ce terme de *scolie*, en grec ancien *skólion* (το σκόλιον), est employé pour désigner une « chanson de table que chaque convive chantait tour à tour en tenant une branche de myrte, qu'il passait ensuite à son voisin[342] ». Le mot, qui vient du terme *skólios* signifiant « tortueux, oblique », désigne littéralement une « chanson qui circule en zig-zag ». En fait, la chanson, que l'un des convives entonnait, devait être poursuivie par la personne à qui ce convive passait la myrte et qui était ainsi désignée, sans que l'on puisse prévoir qu'il allait s'agir d'elle. Il y a, donc, une certaine ressemblance avec les distiques, puisque plusieurs personnes chantent l'une après l'autre sans qu'aucun ordre ne soit établi à l'avance. Il ne s'agit pas d'une seule chanson, mais comme chaque distique doit répondre au précédent, on obtient en quelque sorte une chanson d'une immense longueur, composée de strophes en forme de distiques. En revanche, dans ces *scolies*, on ne sait pas s'il s'agissait de chant dont le texte était improvisé, ou simplement mémorisé.

Samuel Baud-Bovy compare donc le *glénti* qui se produit dans les villages de Karpathos au *symposium* antique, de la même manière que Stávros Stavrianós établit une comparaison point par point entre le *symposium* et le *glénti* de Kárpathos, comparaison dont voici les principaux éléments[343] :

Συμπόσιο *symposium*	Καρπαθικό γλέντι *glénti* de Kárpathos
Συμμετοχή μόνο από άνδρες participation des hommes seulement	Συμμετοχή μόνο από άνδρες participation des hommes seulement
Αγάπη για τη μουσική και τον χορό amour de la musique et de la danse	Αγάπη για τη μουσική και τον χορό amour de la musique et de la danse
Γνώση των μελοδιών connaissance des mélodies	Γνώση των σκοπών connaissance des airs
Γνώση κάποιου μουσικού οργάνου connaissance de quelque instrument	Γνώση κάποιου μουσικού οργάνου connaissance de quelque instrument
Δειπνοκλήτορας – συμποσιάρχης – αοιδός chef de banquet – chef du s*ymposium* – aède	Δειπνοκλήτορας – συρματολόγος – μουσικός chef de banquet – chanteur de *mantinádes* – musicien

[342] Anatole Bailly, *Dictionnaire de grec ancien*, Paris : Hachette, p. 793.
[343] Stavros Stavrianos, art. cité, [En ligne].

Θυσία ζώων σε Εορτές Θεών με συνοδεία μουσικής sacrifice d'animaux dans les fêtes pour les Dieux avec accompagnement musical	Θυσία ζώων σε Εορτές Αγίων με συνοδεία μουσικής sacrifice d'animaux dans les fêtes pour les Saints avec accompagnement musical
Στόλισμα των ζώων ornement des animaux	Στόλισμα των ζώων ornement des animaux
Άσκαυλος – λύρες – πανδούρες cornemuses – lyres – *pandoúras*	Τσαμπούνα – λύρα με δοξάρι – λαούτα *tsampoúna – lýra – laoúto*
Πρώτο όργανο η φωνή instrument premier, la voix	Πρώτο όργανο η φωνή instrument premier, la voix
Έλεγχος της δόσης του κρασιού contrôle de la dose de vin	Έλεγχος της δόσης του κρασιού contrôle de la dose de vin
Κράτημα του ρυθμού με το χτύπημα του ποδιού maintien du rythme avec battement du pied	Κράτημα του ρυθμού με το χτύπημα του ποδιού maintien du rythme avec battement du pied
Έναρξη με ένα παιάνα début avec un péan	Έναρξη με Συρματικό début avec un *syrmatikó*
Αργός – μεσαίος – γρήγορος – ορχηστρικός ρυθμός rythme lent – moyen – rapide – de danse	Αργός – μεσαίος – γρήγορος – ορχηστρικός ρυθμός rythme lent – moyen – rapide – de danse
Παραμονή στο θέμα του πρώτου τραγουδιστή maintien dans le thème du premier chanteur	Παραμονή στο θέμα του πρώτου τραγουδιστή maintien dans le thème du premier chanteur
Κριτική στην αλλαγή του θέματος critique dans le changement de thème	Κριτική στην αλλαγή του θέματος critique dans le changement de thème
Προτίμηση στον αυτοσχεδιασμό préférence pour l'improvisation	Προτίμηση στον αυτοσχεδιασμό της μαντινάδας (απαραίτητα) préférence pour l'improvisation du distique (impérativement)
Τραγούδι με το χέρι στην βάση του λαιμού chant avec la main sur la base du cou	Τραγούδι με το χέρι στην βάση του λαιμού chant avec la main sur la base du cou
Στήσιμο χορού tenue de la danse	Στήσιμο χορού tenue de la danse

À travers cette comparaison, la parenté entre le *glénti* et le *symposium* semble bien établie, tant les éléments identiques sont nombreux. Dans les deux cas, on est en présence d'une

fête pour laquelle on sacrifie des animaux en l'honneur d'un dieu ou d'un saint. Il s'agit par ailleurs d'une fête au cours de laquelle on assiste à l'interprétation de chants improvisés et accompagnés d'instruments, où seuls les hommes participent, et où il est de mise de boire de l'alcool. Il faut préciser qu'en grec ancien, le mot *sympósion* (το συμπόσιον) tire son origine du verbe *sympíno* (συμπίνω), composé de *sýn* (σύν), « ensemble », et de *pín o* (πίνω), « boire ». La signification première est donc « boire ensemble », et lors du *symposium*, les hommes partagent comme boisson le vin, mais un vin coupé avec de l'eau pour atténuer ses effets néfastes, dans un moment de convivialité communautaire :

> « […] Dans l'opération du mélange les proportions, variables, ne sont jamais laissées au hasard. L'instrument essentiel pour ce faire est le cratère, grand récipient que l'on voit souvent posé au sol parmi les convives, dans le cadre d'un *symposion*. Ce terme, souvent traduit par "banquet", désigne en fait le moment où l'on boit ensemble ; on ne mange pas pendant le *symposion* puisqu'il a lieu, le plus souvent, après le repas proprement dit. C'est une institution sociale qui réunit les hommes adultes, citoyens, et où, entre eux, ils boivent, chantent la poésie lyrique, jouent de la musique et échangent des propos variés. Un fragment de chanson à boire nous en indique l'esprit et presque le programme, répétant à l'envi le préverbe *sun-* (avec), terme essentiel du *symposion* où se marque l'idée de convivialité, de communauté :
>
> "Bois avec moi, joue avec moi, aime avec moi, porte avec moi une couronne,
> avec moi, quand je suis fou, sois fous et sage avec moi quand je le suis"[344]. »

François Lissarague rappelle ici que le symposium se déroule en réalité après le repas, et qu'il consiste surtout dans le fait de boire avec modération et en compagnie d'autres hommes afin d'accompagner les chants et la musique, ce qui est également le cas du *glénti* où les hommes boivent à petites gorgées et trinquent régulièrement en entrechoquant leurs verres, tout en improvisant leurs distiques.

Par ailleurs, le *glénti*, comme je l'ai dit, comporte ses règles implicites auxquelles on ne déroge pas, et l'un des musiciens ou des chanteurs est considéré comme le « meneur » de la soirée. Une fois encore, le parallèle avec les festivités antiques est troublant :

> « Au *symposion* on peut ainsi passer de la sagesse à la folie ; le choix reste ouvert. On se donne à chaque fois des règles, sous l'autorité d'un chef de banquet, un symposiarque, auquel les convives doivent obéir. On détermine les thèmes musicaux, ou le sujet de la conversation […]. On fixe également le nombre de cratères que l'on consommera, et les proportions du mélange, qui peuvent varier de trois

[344] François Lissarague, *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*, Paris : Adam Biro, 1987, p. 11.

mesures d'eau pour une de vin à cinq pour trois, ou à trois pour deux, suivant la force souhaitée[345]. »

La seule différence que l'on pourrait noter est que dans le *symposium*, les règles semblent changer à chaque fois puisqu'elles sont redonnées au début des festivités par le « meneur » de la soirée, alors que dans le *glénti*, les règles sont toujours les mêmes, même si chaque *glénti* sera différent, puisque les thèmes qui seront chantés dépendront avant tout des personnes présentes ce jour-là, et que le « meneur » de la soirée n'est pas toujours le même. D'autre part, François Lissarague poursuit en expliquant le caractère de rituel du *symposium* :

> « Le *symposion* est un rituel social, au sens large, en ce qu'il est constitué d'une série d'actes fortement codifiés et programmés à l'avance dans leur déroulement. Mais, plus strictement, il comporte un aspect rituel, proprement religieux, dans la consécration aux dieux d'une part du vin consommé, ce que le Grec appelle "libation". La libation est une offrande liquide, faite à un ou plusieurs dieux. […] Dans le cadre du *symposion*, la libation constitue l'acte préliminaire à la consommation d'un cratère de vin mélangé[346]. »

Le *symposium* antique est donc certes un rituel social, tout comme le *glénti*, mais il est également un rite paraliturgique au même titre que le *glénti*, puisqu'il associe le religieux à travers les offrandes faites aux dieux. Une fois encore, le parallèle avec la pratique établie dans le *glénti* peut être réalisé. En effet, il y a un autre code sous-jacent qu'il me faut évoquer ici. Il s'agit du passage obligé, dans chaque *glénti* sur la place du village, et qui se déroule en marge d'une célébration religieuse, qui consiste à improviser obligatoirement des distiques rappelant la fête religieuse célébrée, grâce à laquelle la communauté est réunie, mais aussi qui donne aux hommes l'occasion de chanter. On a ainsi, de façon systématique, une série de distiques improvisés qui évoquent, de différentes manières, la Résurrection du Christ, la Vierge Marie, dont on commémore la dormition, ou encore saint Jean le Précurseur, dont on commémore la décollation. Lors de la fête de Pâques, par exemple, et en particulier le jour du Mardi Lumineux, les Olympiotes ne cessent d'évoquer la grâce de la Résurrection, comme Minás Lentís en avril 2015 (écoute disque 1 plage 161) :

> « Η χάρις της Ανάστασης στου καθενός το σπίτι
> και ν' αποφανέψομε και τη Λαμπρή την Τρίτη »

> « Que la grâce de la Résurrection soit dans la maison de chacun
> et que nous honorions aussi le Mardi Lumineux »

[345] *Ibid.*, p. 12.
[346] *Ibid.*, p. 30-31.

Vasílis Michalís rebondit alors, quelques minutes plus tard, sur les propos de Minás Lentís en chantant ce distique (écoute disque 1 plage 162) :

« Θα σου το πάρω το σκοπό κι ας είναι και δικό σου
η χάρη της Ανάστασης να έχει βοηθό σου »

« Je vais le reprendre ton air même si c'est le tien
que la grâce de la Résurrection t'apporte protection »

Dans son improvisation, il joue par ailleurs avec le mot *skopós* qui peut avoir les significations de « air » dans le domaine de la musique, et de « but, intention ». En effet, Vasílis Michalís chante sur le même air que Minás Lentís, et l'on peut donc comprendre ainsi le premier vers, « je chante sur le même air que tu viens de choisir », mais il est également possible de considérer que ce qu'il « emprunte » à Minás Lentís est son intention de prononcer un vœu, celui que « la grâce de la Résurrection vienne protéger les Olympiotes ».

Pour la fête de la décollation de saint Jean-Baptiste, les hommes ne manquent pas non plus d'évoquer les raisons pour lesquelles ils commémorent ce saint, et combien sa fête est importante pour eux :

« Προσέχει μας ο Άγιος γι' αυτό και Το τιμούμε
εις τη Βρουκούντα μια βραδιά το χρόνο ξενυχθούμε » (Γιάννης Αντιμισιάρης, 29 août 2014)

« Le Saint nous protège c'est pourquoi nous l'honorons aussi
à Vroukoúnta une soirée dans l'année nous passons une nuit blanche » (Giánnis Antimisiáris, 29 août 2014 ; écoute disque 2 plage 112)

« Ξεχωριστή 'ναιν η γιορτή πάντα στον Άη Γιάννη
να μας χαρίζει την υγειά κι όποιος πονεί να γιάνει » (Μηνάς Λεντής, 30 août 2014)

« La fête est toujours exceptionnelle pour saint Jean
qu'il nous accorde la grâce d'avoir la santé et que quiconque souffre soit guéri » (Minás Lentís, 30 août 2014 ; écoute disque 2 plage 134)

De plus, non seulement lors de la fête d'un saint, il faut chanter en son honneur et faire ainsi le lien avec la célébration religieuse qui précède, mais il est nécessaire également de lui demander protection, santé et bienveillance, non pas pour soi-même, mais pour les autres. On intercède toujours auprès du saint, dont on ne manque pas de rappeler les qualités. Ces intercessions se font soit directement en s'adressant au saint, soit de manière indirecte en expli-

quant comment le saint agit. Par exemple, pour saint Jean-Baptiste, qui est considéré comme un guérisseur, les Olympiotes évoquent cet aspect, en demandant au saint thaumaturge de donner des forces à ceux qui sont venus l'honorer, et de les maintenir en bonne santé :

> « Να βοηθάει ο Άγιος όλοι να ξαναρτούσι
> θέλω περίσσια το γιατρό που όλοιν αγαπούσι » (Μηνάς Λεντής, 28 août 2014)

> « Que le Saint les aide tous à revenir
> je le souhaite particulièrement pour le médecin que nous aimons tous » (Minás Lentís, 28 août 2014 ; écoute disque 2 plage 080)

> « Ο Άγιος δίνει δύναμη σ' όσους το προσκυνούσι
> να' ναι καλά με τη κυρά πάλι να ξαναρτούσι » (Γιάννης Αντιμισιάρης, 28 août 2014)

> « Le Saint donne de la force à ceux qui viennent en pèlerinage
> qu'il[347] soit en bonne santé et sa femme aussi, qu'ils reviennent encore » (Giánnis Antimisiáris, 28 août 2014 ; écoute disque 2 plage 083)

> « Όσοι σε προσκυνίσασι πόψε μικροί μεγάλοι
> βοήθησέ τους Άγιε να ξαναρθούνε πάλι » (Νίκος Ορφανίδης, 28 août 2014)

> « Ceux qui se sont prosternés devant toi ce soir, petits et grands
> apporte-leur ta protection, Saint, pour qu'ils reviennent encore » (Níkos Orfanídis, 28 août 2014 ; écoute disque 2 plage 097)

> « Να βοηθάεις Άγιε κάθε προσκηνητή Σου
> και κάθε χρόνο φέρνε τους για να 'ναι στη γιορτή Σου » (Μηνάς Λεντής, 29 août 2014)

> « Apporte protection, Saint, à chacun de Tes pèlerins
> et chaque année fais-les venir pour qu'ils assistent à Ta fête » (Minás Lentís, 29 août 2014 ; écoute disque 2 plage 116)

Parfois, le nom de la personne pour laquelle on intercède auprès du Saint est nommée de manière explicite, mais ce sont généralement les mêmes demandes qui sont faites :

> « Θέλω και σέν' ο Άγιος, Γιάννη, να σε προσέχει
> και ν' αραδιάζει πάνω σου όσα καλά κατέχει » (Νίκος Πολίτης στον Γιάννη Μπαλασκά, 29 août 2014)

> « Je souhaite que, toi aussi Giánnis, le Saint te protège
> et qu'il répande sur toi toutes les bontés qu'il possède » (Níkos Polítis à Giánnis Balaskás, 29 août 2014 ; écoute disque 2 plage 111)

[347] Ce pronom « il » renvoie à Manólis Panagiótou, le médecin originaire d'Apéri et qui a payé la plus grande partie des frais de la fête de saint Jean-Baptiste cette année-là, en août 2014.

« Το Μπαλασκά βοήθα το που ’ρχεται κάθε χρόνο
και διώχνε από τη νιότη του κάθε κακό και πόνο » (Γιάννης Αντιμισιάρης, 29 août 2014)

« Protège Balaskás qui vient chaque année
et éloigne de sa jeunesse tout malheur et toute peine » (Giánnis Antimisiáris, 29 août 2014 ; écoute disque 2 plage 114)

Les dons de guérisseur de saint Jean-Baptiste, ainsi que les vertus de l'eau bénite en provenance de la crypte où se trouve l'église qui lui est dédiée, sont également mentionnés à travers certaines *mantinádes*, où des hommes suggèrent à d'autres d'emporter de l'eau bénite afin de hâter la guérison d'un de leurs proches qui est malade :

« Πάρε νερό ’πό το Σταυρό απού ’ναιν αγιασμένο
κι βοηθάει το Χριστιανό και κάθε πονεμένο » (Γιάννης Αντιμισιάρης, 28 août 2014)

« Prends de l'eau dans la Croix[348] puisqu'elle est bénite
et qu'elle aide le Chrétien et chaque personne souffrante » (Giánnis Antimisiáris, 28 août 2014 ; écoute disque 2 plage 102)

« Ο Άγιος εί’ θαυματουργός και θα τη βοηθήσει
και θα ’ρθει οικογενειακώς για να Το προσκυνήσει » (Μηνάς Λεντής στον Νίκο Ορφανίδη, 28 août 2014)

« Le Saint est thaumaturge et Il va lui venir en aide
et elle viendra en famille pour se prosterner devant Lui[349] » (Minás Lentís à Níkos Orfanídis, 28 août 2014 ; écoute disque 2 plage 103)

« Να πάρεις στο πατέρα σου αγιάσμα ’πό τον Άγιο
που να του δίνει Μανωλή δύναμη και κουράγιο » (Μιχάλης Ζωγραφίδης στον Μανώλης Νιότης, 28 août 2014)

« Prends pour ton père de l'eau bénite par le Saint
qui lui donnera, Manólis, force et courage » (Michális Zografídis à Manólis Niotis, 28 août 2014 ; écoute disque 2 plage 104)

La Sainte Vierge est également reconnue comme apportant la santé aux villageois et la protection du village dont elle est la sainte patronne, puisque l'église principale du village porte son nom, et évoque en particulier sa Dormition. C'est la raison pour laquelle, là encore, lors des *gléntia* qui lui sont destinés et qui se déroulent le 15 et le 16 août, les intercessions auprès de la Vierge sont nombreuses. Voici par exemple deux *mantinádes* chantées le 15 août

[348] Le bénitier placé dans cette église-crypte est en forme de croix.
[349] Minás Lentís s'adresse à Níkos Orfanídis dont la belle-mère n'est pas venue car elle est malade.

2014 où il est demandé à la Vierge de faire en sorte que les hommes puissent de nouveau se retrouver l'année suivante, mais aussi, pour l'une d'entre elles, que la Vierge guérisse la peine de chacun :

> « Φέρνε τους Παναγία μου αν θέλεις κάθε χρόνο
> και γιάτρευγε αν ημπορείς του καθενός το πόνο » (άγνωστος τραγουδιστής)

> « Fais-les venir ma Sainte Vierge, si tu le veux chaque année
> et guéris si tu le peux la peine de chacun » (chanteur inconnu ; écoute disque 2 plage 011)

> « Όμορφη είναιν η πείρα σας κι όλοι μας τη τιμούμε
> βοήθησέ το Παναγιά και πάλι να βρεθούμε » (Γιάννης Αντιμισιάρης)

> « Votre expérience est belle et nous l'honorons tous
> apporte ta protection, Sainte Vierge, que nous nous retrouvions encore » (Giánnis Antimisiáris ; écoute disque 2 plage 022)

Durant la période de Pâques, c'est la Résurrection du Christ, *i Anástasi* (η Ανάσταση) qui est longuement évoquée, mais surtout qui est appelée pour apporter la santé et la protection pour chaque habitant de la communauté. Les deux distiques suivants, chantés le jour du Mardi Lumineux lors de la fête de Pâques en 2015, en témoignent :

> « Η χάρη της Ανάστασης για συντροφό σου να 'χεις
> φίλε μου Γιώργο του καιρού και πάλι να ξανάρτεις » (Βασίλης Κανάκης)

> « La grâce de la Résurrection que tu l'aies pour compagne
> mon ami Giórgos et que l'année prochaine encore tu reviennes » (Vasílis Kanákis ; écoute disque 1 plage 173)

> « Κι αυτοί απού θρονιάσασι να 'ναι βοήθειά τω
> κι η χάρις της Ανάστασης να δίνει την υγειά τω » (Μηνάς Λεντής)

> « Que ceux qui ont remis les icônes en place obtiennent protection
> et que la grâce de la Résurrection leur donne la santé » (Minás Lentís ; écoute disque 1 plage 198)

Par ailleurs, cette performance d'improvisation de la communauté, qui a lieu dans la communauté et à destination de la communauté, est un rituel que l'on attend chaque année. Le lien avec le temps qui passe est de ce fait fortement présent. En effet, dans le moment présent, les hommes improvisent des distiques « de l'instant », qui sont éphémères et donc pas destinés *a priori* à se prolonger, où ils mentionnent à la fois le temps présent, mais également le

temps passé – avec l'évocation des morts, des fêtes qui ont eu lieu autrefois – et le temps futur – celui dans lequel on se retrouvera pour célébrer de nouveau cette même fête, à condition d'être en bonne santé. La mémoire joue un rôle important dans cette temporalité, puisque c'est elle qui permet de retenir et de se souvenir des autres *gléntia* qui ont eu lieu, des personnes qui y ont participé ou encore des distiques qui y ont été chantés et qui ne doivent pas être chantés de nouveau. Tout comme le café, chaque lieu de performance garde en lui, dans sa propre mémoire, toutes les autres fêtes qui s'y sont déroulées, et il les fait ainsi ressurgir à chaque fois. L'influence de ce temps du passé et son incidence sur le temps présent est un véritable concept philosophique. L'explication que Jan Patočka en donne correspond tout à fait à ce qui se produit à Ólympos :

> « Le présent que l'homme tient et qui se présente en apparence comme solide est en réalité inconsistant – non pas en raison de sa caducité (parce qu'il serait insuffisamment présent), mais précisément parce qu'il est au pouvoir d'un événement qui a déjà eu lieu et que rien ne pourra défaire. Cette prédominance du passé constitue la source et le mobile interne de la conscience de la faute qui pénètre la vie humaine de part en part. La faute n'est pas telle défaillance concrète, survenue dans telle situation concrète. Au contraire, la défaillance comme telle n'est rien de plus que l'occasion dont la dimension du passé profite pour se manifester et affirmer son ascendant sur nous[350]. »

Ainsi, cette performance rituelle est renouvelée chaque année, à peu près aux mêmes dates, et la communauté attend avec impatience sa tenue, ce qui est mentionné très souvent par l'expression « et à l'année prochaine » (*kai tou chrónou*, και του χρόνου). Il est donc nécessaire que la santé des villageois soit préservée afin qu'ils puissent participer au *glénti* l'année suivante, et cela est également un élément qui revient dans bon nombre de distiques d'intercession. Par exemple, dans les distiques que j'ai cités précédemment, les hommes demandent régulièrement au Saint de leur accorder la santé afin qu'ils puissent revenir l'année suivante.

À travers toutes ces intercessions et ces évocations des saints, de leurs vertus et de leur capacité à apporter une protection, le lien est ainsi établi entre la liturgie du jour qui commémore un saint en particulier et la fête au cours de laquelle les hommes chantent et la communauté se retrouve ensuite pour danser. Le *glénti* apparaît donc comme un rite paraliturgique, mais aussi comme un rituel social, où la danse joue un rôle important.

[350] Jan Patočka, *L'art et le temps*, Paris : P.O.L, 1990, p. 36-37.

VI.2.2. Le rôle de la danse

La danse joue un rôle éminemment social au sein de la communauté, tout en respectant, à l'instar de la musique ou du système de parenté, un certain nombre de règles implicites. En effet, la danse est avant tout un moment de rencontre entre les filles et les garçons au sein d'une société marquée par la séparation des sexes, et en même temps, elle constitue une sorte de « marché matrimonial » pour les mariages arrangés, puisque c'est notamment pendant la danse que les familles recherchent un bon parti. Cela entraîne donc, d'une part, la seule présence des jeunes filles en âge de se marier au sein même du cercle de danse et, d'autre part, la participation à la danse des filles aînées uniquement. Bernard Vernier explique ainsi que les cadettes ne pouvaient éventuellement prétendre à se rendre à la danse que si la sœur aînée était mariée, mais aussi si ses parents avaient comme intention de la marier elle aussi, ce qui était rarement le cas :

> « Parmi les règles qui enfermaient les cadettes dans leur vie de travail, l'interdiction d'aller au bal avant que l'aînée ne soit mariée était la mieux faite pour limiter leurs chances de se marier et pour augmenter celles de l'aînée. Non seulement parce qu'on savait que les filles présentes étaient les seules que les parents avaient l'intention de céder, mais aussi parce que l'exclusion des cadettes, en restreignant artificiellement l'offre des femmes, contribuait à augmenter leur rareté relative pour les hommes présents[351]. »

La danse est donc fortement marquée par le système social en vigueur dans le village, et les règles qui s'y établissent contribuent au bon fonctionnement communautaire. De plus, la danse est également le lieu où les jeunes filles font l'apprentissage de la vie sociale et de la manière de se comporter publiquement. C'est la raison pour laquelle Bernard Vernier précise que les cadettes ne pouvaient pas acquérir ces valeurs sociales puisqu'elles ne fréquentaient pas les lieux de danse :

> « [D]ès leur plus jeune âge, les aînées trouvaient dans les bals, les fêtes du village et les nombreuses invitations aux mariages et aux baptêmes, d'où étaient exclues les cadettes, autant d'occasions de s'exercer aux techniques du corps et aux techniques de sociabilité propres à les valoriser, tandis que leurs sœurs cadettes, qui avaient soudainement accès au bal lorsque l'aînée était mariée, n'avaient pas eu – au même degré en tout cas – la possibilité de les acquérir[352]. »

[351] Bernard Vernier, *op. cit.*, p. 70.
[352] *Ibid.*.

L'instauration d'une sorte de code de la danse, non écrit mais bien ancré, au même titre que le système de parenté institué par le droit coutumier, permet de maintenir l'équilibre de la communauté et, de ce fait, d'assurer une bonne application du système social. Autrefois, tout cela se reflétait également dans le fait qu'il se déroulait en même temps dans le village deux fêtes où l'on se rendait pour danser. Ce principe de deux danses simultanées a disparu, mais Bernard Vernier en explique bien l'intérêt :

> « On peut trouver un reflet de ces lois objectives du fonctionnement du marché matrimonial dans l'existence de deux types de bals qui s'opposaient globalement selon l'honneur qu'ils conféraient à leurs participants et, plus précisément, selon l'appartenance sociale de ceux-ci et, pour les garçons, selon leur âge. Les vieux et les hommes mariés, à l'exception de ceux qui avaient perdu la considération du village, allaient au bal le plus valorisé et valorisant ; y allaient également les garçons célibataires de bonne famille à partir de 17 ou 18 ans, ou même un peu plus tôt si, leur père étant mort, on les considérait comme successeurs. Les filles de bonne famille y participaient dès qu'elles savaient marcher. À l'autre bal on trouvait les filles de paysans pauvres et de bergers dès l'âge de 3 ou 4 ans, les garçons de bonne famille qui n'avaient pas encore l'âge requis pour accéder au grand bal et les garçons célibataires de familles de paysans pauvres et de bergers. Les mères, quant à elles, accompagnaient leurs filles[353]. »

Toutefois, il est possible de constater que ces règles implicites et assez strictes se sont atténuées aujourd'hui, en lien avec les changements instaurés dans l'application du système social, lequel s'est en quelque sorte adouci. En effet, depuis environ une trentaine d'années, toutes les filles peuvent participer à la danse, qu'elles soient filles aînées ou cadettes, et qu'elles soient issues de familles riches ou pauvres. Ce changement a été intégré à la tradition, notamment par l'appui des émigrés revenus au village en ayant fait fortune, lesquels ont également lancé la « mode » d'avoir une *kollaïna*, le collier de pièces d'or représentant la dot de la jeune fille aînée de famille riche, même si l'on est une fille cadette ou une fille de famille pauvre :

> « Des jeunes filles issues de familles qui n'ont pas le droit au titre de "kanakarei", ainsi que certaines cadettes, possèdent maintenant des "kollaïnes" nouvellement constituées, et donc, dépourvues du prestige attaché à celles des aînées. […] Pour les émigrés récemment enrichis, présenter leurs filles avec des "kollaïnes" est une manière de signaler à la communauté l'importance des biens acquis, tout en assimilant celles qui les portent aux "kanakaries"[354]. »

[353] *Ibid.*, p. 48.
[354] Liliane de Toledo, *op. cit.*, p. 98.

Par ailleurs, tout comme dans la vie sociale, ou même dans le *glénti*, les relations entre les hommes et les femmes sont ritualisées dans la danse. En effet, les hommes et les femmes, d'une part, se rendent séparément à la danse, d'autant que les hommes sont la plupart du temps déjà installés pour chanter les *mantinádes* et, d'autre part, la possibilité de participer à la danse n'est absolument pas la même s'il l'on est un homme ou une femme. Quel que soit leur âge, et même s'ils sont mariés, les hommes pourront toute leur vie participer à la danse. En revanche, dès qu'elle est mariée et qu'elle a des enfants, a fortiori des filles qui sont en âge de se marier, une femme ne participe plus à la danse, ou très rarement, lorsqu'elle est invitée à le faire par son mari dans certaines occasions. Comme le dit l'expression populaire locale, « une femme mariée doit tenir sa place » (*I pantreméni prépei na vastá ti thési tis*, Η παντρεμένη πρέπει να βαστά τη θέση της). Elle laisse la place à sa fille, et n'a plus besoin de se montrer socialement au sein du cercle de danse puisqu'elle a déjà trouvé son parti, ainsi qu'en témoignent les propos recueillis par Marigoúla Kritsióti et Álkis Ráftis :

> « Κάνει να χορεύγει η κόρη μου τσαι να χορεύγω τσαι γώ »
>
> « Il vaut mieux que ma fille danse plutôt que moi » ;
>
> « Τώρα είναι η σειρά της κόρης, εμείς επαντρεύτημε, εγέσαμε τη τσεφαλή μας[355] »
>
> « Maintenant c'est au tour de la jeune fille, nous on est mariées, on est casées »

De plus, en lien avec ces questions matrimoniales de l'époque – jusque dans les années 1980-1990 – et toujours dans le cadre de la ritualisation des relations, il existe des stratégies pour les hommes, mais également pour les femmes, afin de se placer dans le cercle de danse. Contrairement aux jeunes filles qui vont se placer là où leurs mères le décident, les hommes choisissent la place qu'ils vont occuper lorsqu'ils s'insèrent dans la danse. Le choix de la place dans le cercle de danse n'est pas anodin et revêt toute une signification : on décidait en fonction de l'intérêt porté à une fille ou un garçon en tant que futur conjoint, tout en respectant la hiérarchie sociale, et en faisant en sorte que les intentions soient comprises indirectement et non pas présentées ouvertement, même si chacun pouvait comprendre ce qu'il en était :

> « Le pouvoir de décision revenait aux mères qui attendaient ce moment pour ne pas compromettre ouvertement leurs filles et pour mieux cacher leurs stratégies.

[355] Marigoula Kritsioti et Alkis Raftis, *op. cit.*, p. 142.

> En les envoyant se placer entre un parent ou un homme marié et le garçon qu'elles voulaient pour leurs filles, elles pouvaient ainsi créer une situation ambiguë, laissant planer un doute sur leurs intentions véritables, et évitaient par la même occasion de se mettre en position explicite, donc infériorisante, de demande. Mais elles n'envoyaient jamais leurs filles près d'un garçon qui n'était pas de leur rang. La place choisie avait toujours un sens objectif, elle était l'objet d'une lecture immédiate de la part des personnes présentes. De cette façon on pouvait, selon les cas, se faire honneur, se dévaloriser et faire honneur ou affront à ses voisins. Or, quand la différence de rang était trop grande, le danseur pouvait quitter ostensiblement sa place, ridiculisant ainsi la fille et sa famille, en faisant éclater leur prétention. Il avait d'ailleurs d'autant plus intérêt à le faire qu'en agissant autrement il contribuait à sa propre dévalorisation. Inversement d'ailleurs, les garçons, qui pouvaient changer plus facilement changer de place à l'intérieur du cercle, étaient à l'occasion dédaignés par leurs voisines qui quittaient la danse pour revenir s'asseoir auprès de leurs mères[356]. »

Ces enjeux matrimoniaux se sont certes bien estompés, mais n'ont pas non plus complètement disparus. En effet, ce sont toujours les mères qui indiquent à leurs filles où se placer dans la danse, avec cette expression : « Vas ici et insère-toi » (*Pígaine ekeí kai piáse*, Πήγαινε εκεί και πιάσε). De plus, accompagner sa fille au *glénti* afin qu'elle danse et dans le but qu'elle soit présentée comme un bon parti demeure quand même aujourd'hui. J'ai eu l'occasion de m'en apercevoir lors d'une conversation avec María Antimisiári, chez laquelle j'avais été invitée à dîner en avril 2015. Cette dernière, très attachée aux coutumes de son village, déplorait que sa fille n'ait pas pu aller danser pendant plusieurs années à cause des deuils successifs de la famille et que, de ce fait, elle n'avait pas pu montrer aux familles ayant un homme en âge de se marier quelles étaient les qualités et les richesses de sa fille, laquelle n'est toujours pas mariée.

Il s'avère néanmoins que toutes ces petites transformations, survenues dans le fonctionnement de la danse au sein de la communauté villageoise, ont entraîné un changement dans le but poursuivi par celle-ci. En effet, on ne va plus vraiment danser afin de trouver un parti, mais beaucoup plus afin de montrer que l'on appartient bien à la communauté et notamment parce que l'on sait danser. L'appartenance à la communauté olympiote se manifeste donc aussi par le fait que l'on sache ou non danser, d'autant que selon Álkis Ráftis, « la danse est très difficile à exécuter par ceux qui ne sont pas du village, à cause de ce balancement irrégulier que tout le cercle exécute comme un seul corps[357]. »

---

[356] Bernard Vernier, *op. cit.*, p. 49-50.

[357] Alkis Raftis, « Système social et système de danse. La ronde à Karpathos », *2e Congrès international sur la recherche en danse*, Paris : Université de Paris-Sorbonne, 1986 [En ligne]. URL : http://alkis.raftis.org/wp-

La danse conserve donc un rôle social par excellence puisqu'elle permet de renforcer la cohésion de la communauté, mais elle peut être considérée plus comme un rite d'agrégation à la communauté, d'autant que les *gléntia* avec danse ont surtout lieu lorsque les émigrés reviennent, et en particulier durant l'été. Cela a eu aussi d'autres conséquences sur le plan temporel. En effet, Giórgos Giorgákis m'a expliqué que la danse n'avait pas lieu, autrefois, durant la nuit, ne serait-ce que parce qu'il n'y avait pas d'électricité dans le village jusque dans les années 1980. De plus, les personnes qui participaient à la fête n'étaient pas en vacances comme la plupart des Olympiotes aujourd'hui – surtout les émigrés qui reviennent – mais habitaient le village et y travaillaient, notamment dans les champs, et ils ne pouvaient donc pas se permettre de veiller toute la nuit :

> « Ο χορός ξεκινούσε νωρίς, μέρα-μεσημέρι που λέμε. Κατευθείαν μετά από τη λειτουργία, εάν ήταν θρησκευτικό πανηγύρι. Τότε δεν υπήρχε επαρκής τεχνητός φωτισμός για να συντηρεί κατάλληλα ένα νυχτερινό χορό. Και οι άνθρωποι, την επόμενη, έπρεπε να πάνε στις αγροτοκτηνοτροφικές τους εργασίες, δεν ήταν σε διακοπές όπως σήμερα οι περισσότεροι στην Όλυμπο το καλοκαίρι. Κι υπήρχε πληθυασμιακά πολύς κόσμος για να χορέψει, οπότε έπρεπε να υπάρχει πολύς χρόνος διαθέσιμος στον ορίζοντα. Πολλές φορές χρειάζεται πολύς χρόνος για να σηκωθεί ο χορός, λόγω των θεμάτων που αναπτύσσονται, άρα δημιουργείται ανυπομονησία από τους χορευτές[358]. »
>
> « La danse commençait tôt, en plein jour. Tout de suite après la liturgie, s'il s'agissait d'une fête religieuse. Il n'y avait pas alors d'éclairage suffisant pour réaliser convenablement une danse nocturne. Et les gens, le lendemain, devaient s'occuper de leurs activités agricoles, ils n'étaient pas en vacances comme la plupart des personnes aujourd'hui, l'été à Ólympos. Et il y avait de nombreuses personnes à faire danser, donc il fallait avoir beaucoup de temps disponible devant soi. Plusieurs fois, beaucoup de temps était nécessaire avant que la danse ne commence, en raison des thèmes qui étaient développés, alors cela créait une impatience chez les danseurs. »

En revanche, la danse reste un lieu où l'on va pour voir et pour être vu, même si cela n'est plus forcément pour les mêmes raisons. Car les femmes qui ne dansent pas passent leur temps à observer, et parlent de ce qu'elles voient. Elles font ainsi des commentaires sur les broderies faites sur les vêtements traditionnels portées par les jeunes filles, sur les colliers de pièces et les richesses supposées de la famille, et sur la beauté de ces jeunes filles. Elles commentent aussi la manière de danser et de se comporter, et émettent des critiques sur les capacités des hommes dans la danse et dans le chant. Il est donc nécessaire d'adopter un juste com-

content/uploads/2018/07/Syst%C3%A8me-social-et-syst%C3%A8me-de-danse_-La-ronde-%C3%A0-Karpathos.pdf.

[358] Extrait de l'entretien avec Giórgos Giorgákis du 20 novembre 2017.

portement qui respecte le cadre de la communauté, car chacun met en jeu sa réputation mais également celle de sa famille et de sa lignée :

> « [Σ]το μοναδικό κύκλο οι κανακάρηδες, εκτός του ότι ξεχωρίζουν από τις ακριβότερες ενδυμασίες, τα κοσμήματα και την άνεση στη συμπεριφορά, τείνουν να καταλαμβάνουν γειτονικές θέσεις. Έτσι ο χορός, αν και δε σχεδιάζεται με διαστρωματικές προδιαγραφές, απεικονίζει τις κοινωνικές αποστάσεις.
> Στο χορό οι οικογένειες και ευρύτερα οι γενιές υπογραμμίζουν το μέγεθος και το κοινωνικό βάρος τους. […] Οι συμπεριφορές ερμηνεύουν την πρόθεση των προσώπων να επιδείξουν την αξία της οικογένειας και της γενιάς τους. Με το να τηρούν, στην αλυσίδα του χορού, επιβεβλημένα καθήκοντα προς συγγενείς, επιβεβαιώνουν τη συνοχή των συγγενικών δεσμών, αλλά και τη θέση που έχουν μεμονωμένα και ομαδικά στην κοινωνική ιεραρχία. Αντίθετα τυχόν παραμερισμός των καθηκόντων αυτών υποβαθμίζει τη γενιά[359]. »

> « Dans l'unique cercle de danse, les aînés des enfants [*kanakárides*], en dehors du fait qu'ils se distinguent par leurs riches vêtements, leurs bijoux et leur aisance dans le comportement, tendent à occuper des places voisines. Ainsi, même si elle ne se planifie pas avec des normes stratifiées, la danse reflète les distances sociales.
> Dans la danse, les familles et plus largement les lignées soulignent leur dimension et leur poids social. […] Les comportements expliquent l'intention des personnes de montrer la valeur de leur famille et de leur lignée. Avec le fait qu'elles conservent, dans la chaîne de danse, les attributions imposées envers leurs parents, ces personnes confirment la cohérence des liens parentaux, mais aussi la place qu'elles occupent isolément et collectivement dans la hiérarchie sociale. Inversement, une éventuelle mise à l'écart de ces attributions dévalorise la lignée. »

Lors de ces différentes fêtes, en quoi consiste la danse ?

Durant le *glénti*, le bal se compose d'une suite de trois danses qui s'enchaînent sans interruption. Cette suite est formée de la danse lente appelée « danse basse » (*káto chorós*, κάτω χορός), ou « danse lente » (*sianós*, σιανός), puis de la danse moyenne nommée « danse avec les genoux » (*gonatistós*, γονατιστός), et enfin, apothéose de la fête et moment le plus attendu par les participants, la danse rapide appelée « danse haute » (*páno chorós*, πάνω χορός). Cet enchaînement est toujours le même lors d'une fête patronale, et il est possible de considérer la danse lente comme un échauffement – sa durée varie entre 1h et 3h –, la danse *gonatistós* comme une danse intermédiaire qui assure la transition entre le rythme lent et le rythme rapide – sa durée est de 20 minutes environ – et, enfin, la danse rapide est LA danse par excellence, celle qui constitue l'apothéose de la fête et qui dure entre 6h et 10h minimum.

[359] Marigoula Kritsioti et Alkis Raftis, *op. cit.*, p. 101.

Pendant toute la durée de la danse lente, les hommes poursuivent l'improvisation des *mantinádes* qu'ils ont commencée plusieurs heures auparavant. La danse *gonatistós*, où le rythme s'accélère, est marquée par l'entrée obligatoire de la *tsampoúna*, laquelle continuera à jouer durant toute la danse rapide. Cette danse *gonatistós* s'accompagne toujours du chant d'un ou deux textes spécifiques à cette musique de danse. Enfin, la danse rapide est annoncée par une transition instrumentale caractéristique, appelée *vórta* (η βόρτα), et qui fonctionne comme un véritable signal à destination des danseurs. Pendant l'exécution de la danse haute, la partie instrumentale prend le dessus sur la partie vocale. Il n'y a en effet pas de chant, en règle générale, mis à part quelques *mantinádes* que des chanteurs audacieux lancent sur l'air spécifique dont j'ai parlé au chapitre I (§3.2).

Les danseurs, comme dans la plupart des danses exécutées à Ólympos, se tiennent par les mains en croisant leurs bras : chaque danseur tient ses bras écartés avec les mains à hauteur de la taille, et tient la main, non pas du danseur juste à côté de lui, mais celle du danseur suivant. Le bras droit d'un danseur se positionne sous le bras gauche du danseur voisin situé à sa droite. C'est ainsi que les bras se retrouvent croisés sous la poitrine des danseurs et danseuses voisins. On rencontre toujours un danseur homme en tête de la danse, et un autre à la fin du cercle ouvert car les hommes doivent « protéger » les femmes et de plus, ils sont les seuls à effectuer les figures réservées au danseur de tête.

Fig. 117 : Position des mains pendant la danse

Nittis Mélanie, avril 2014

Par ailleurs, il y a toujours des femmes intercalées entre chaque homme, puisque deux hommes ne peuvent pas se retrouver l'un à côté de l'autre. Le seul moment où il est possible pour les hommes de ne pas avoir de femmes intercalées entre eux est l'instant où commence la danse car ce sont les hommes qui donnent le signal de l'ouverture de la danse en commençant à danser uniquement entre eux. Puis petit à petit, les jeunes filles viennent s'insérer dans la chaîne des danseurs jusqu'à ce que les hommes se retrouvent séparés. Le nombre de femmes présentes entre deux hommes varie, et il peut facilement y avoir jusqu'à une dizaine de femmes à la droite d'un danseur.

Fig. 118 : Les hommes ouvrent la danse

Nittis Mélanie, août 2014

Chaque élément dans la danse porte un nom bien précis[360] :

- le cercle de danse est appelé *'ýros* (ο 'ύρος, « cercle, ronde ») ;

- le danseur de tête est appelé *kávos* (ο κάβος, « le cap »), *omprós meréa* (η ομπρός μερέα, « partie de l'avant ») ou *omprós vánta* (η ομπρός βάντα, « partie de l'avant ») ;

- celui qui termine la chaîne des danseurs est nommé *temóni* (το τεμόνι, « le timon »), *píso vánta* (η πίσω βάντα, « partie de l'arrière ») ou *píso meréa* (η πίσω μερέα, « partie de l'arrière) ;

- les danseuses et le danseur juste après le *kávos* sont appelés *apó mésa choreftís* (ο από μέσα χορευτής , « le danseur de l'intérieur ») et *apó mésa choréftria* (η από μέσα χορεύτρια, « danseuse de l'intérieur ») ;

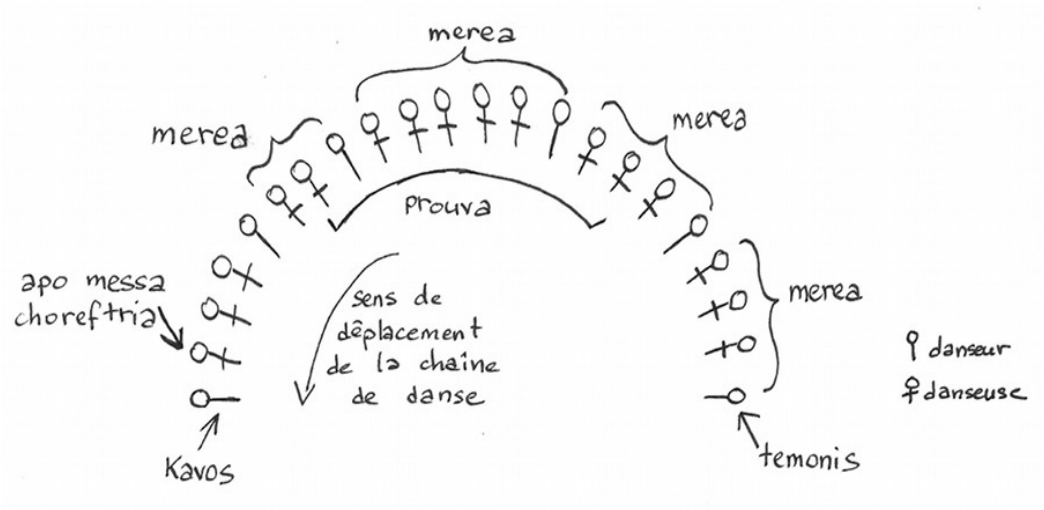
- l'« emplacement » ou la « situation » (η τοποθεσία, *i topothesía*) se dit *i meréa* (η μερέα) ou *i meriá* (η μεριά). Cette « part » comporte un homme et toutes les danseuses qui sont placées à sa droite, jusqu'au prochain danseur. Seul le danseur de tête *kávos* n'a pas de *meréa* puisqu'il n'a aucune femme à sa droite ;

- le centre de la chaîne, constitué par une partie des danseurs et danseuses et qui sont donc voisins (une dizaine environ), s'appelle *proúva* (η προύβα), terme signifiant *i geitoniá* (η γειτονιά) à Ólympos, autrement dit « le voisinage, le quartier » ;

- Les figures que le danseur de tête exécutent lors de la danse rapide se nomment *tsalímia* ou *tsalémia* (τα τσαλίμια ή τσαλέμια, « les mouvements, les pas de danse »).

[360] *Ibid.*, p. 237 à 241.

Fig. 119 : Schéma des différentes parties du cercle de danse

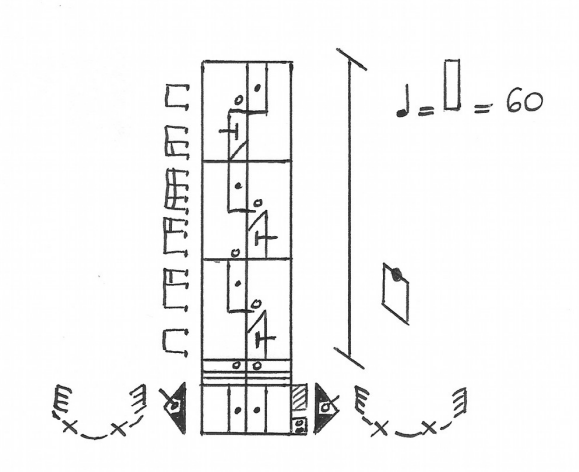


Nittis Mélanie, juin 2019, d'après Kritisoti et Raftis, p. 238

Au cours de ces trois danses, les danseurs maintiennent leur corps bien droit, et seuls les pieds et les genoux bougent, imprimant au corps entier un mouvement collectif, puisque la chaîne des danseurs constitue un seul élément qui se déplace au rythme instauré par les mouvements presque identiques que chaque danseur exécute. De ce fait, lors de la danse lente, si l'on ne regarde que le haut du corps des danseurs, on a l'impression que leur mouvement est décalé par rapport au rythme de la musique, alors que les pas tombent sur les temps de la pulsation. On constate une solennité qui est renforcée par le fait qu'il est extrêmement rare de voir un danseur ou une danseuse sourire.

Chacune des danses s'effectue sur les mêmes pas de base, deux pas vers la droite et un pas vers la gauche, ce qui imprime un sens de circulation dextrogyre à la chaîne, mais avec des variantes au niveau du tempo et de la manière de les exécuter. Dans la danse basse, les pas sont effectués lentement. Chaque déplacement de pied s'effectue à plat, et au rythme d'un déplacement de pied pour une pulsation autrement dit pour une noire de la mesure à deux temps. Le pied droit fait un pas à droite ; il est rejoint par le pied gauche qui ferme ; le pied droit fait de nouveau un pas à droite ; il est encore une fois rejoint par le pied gauche qui se referme ; puis le pied gauche fait un pas vers la gauche ; et enfin, il est rejoint par le pied droit qui se referme. L'ensemble des pas s'effectue donc sur trois mesures à deux temps.

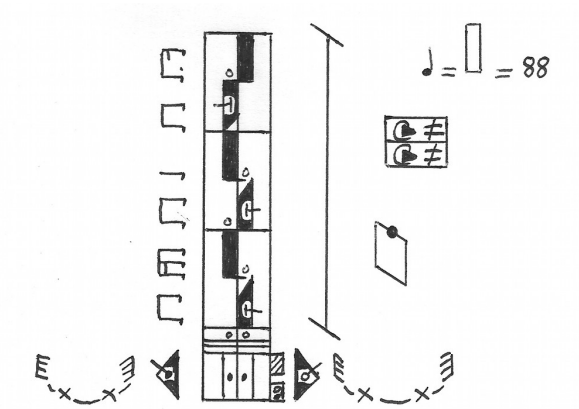
Fig. 120 : Schéma en notation Laban de la danse basse



Nittis Mélanie, juin 2019

Dans la danse *gonatistós*, on retrouve exactement le même déplacement de pieds que dans la danse basse, mais cette fois-ci avec une flexion des genoux qui accompagne les pas – d'où le nom donné à la danse – et sur un tempo plus rapide.

Fig. 121 : Schéma en notation Laban de la danse *gonatistós*



Nittis Mélanie, juin 2019

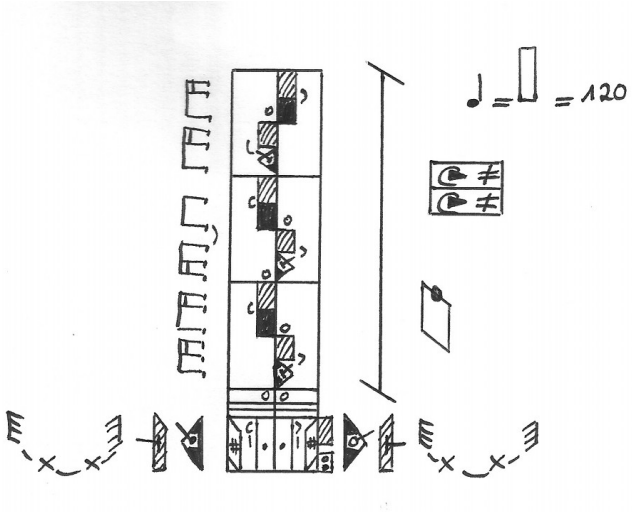
En ce qui concerne la danse haute, les pas de base restent les mêmes que pour les deux précédentes danses – à savoir deux pas à droite et un pas à gauche –, à la différence que cette fois-ci, les pas s'effectuent beaucoup plus rapidement, d'autant que la musique a nettement accéléré au niveau du tempo. Par ailleurs, ils sont réalisés avec un jeu de flexion de genoux complexe qui accompagne la flexion des pieds, lesquels ne touchent presque pas le sol au niveau du talon. De plus, les pas sont beaucoup plus petits. En effet, ces derniers sont presque imperceptibles et sont exécutés *epitópou* (επιτόπου, « sur place »). À ce sujet, Toúla Lentáki

me racontait que lorsque les mères apprennent les pas de la danse à leurs filles, elles placent un carreau de carrelage au sol, et expliquent aux filles qu'ils faut qu'elles exécutent les pas de base sur la seule surface de ce carreau. Les pas sont toujours exécutés pendant la durée de trois mesures à deux temps, mais la pulsation de base pour la danse haute est deux fois plus rapide que dans la danse basse. Par ailleurs, ces pas sont enrichis par des retenues et de petits mouvements de ressort, serrés et verticaux, qui sont visibles au niveau du corps. Les Olympiotes disent même localement que :

> « Το σώμα χορεύγει μοναχό του, όχι τα πόδια », ou bien « Τα πόδια βαστού το σώμα κι αυτό χορεύγει[361] »
>
> « Le corps danse tout seul, et non les pieds », ou bien « Les pieds portent le corps et celui-ci danse »

Les mouvements de flexion des genoux qui accompagnent la danse se font tantôt sur le genou gauche, tantôt sur le genou droit, et contrairement à ce que l'on pourrait croire, chaque flexion ne se fait pas parallèlement au pas exécuté par le pied, mais juste avant ou juste après.

Fig. 122 : Schéma en notation Laban de la danse rapide



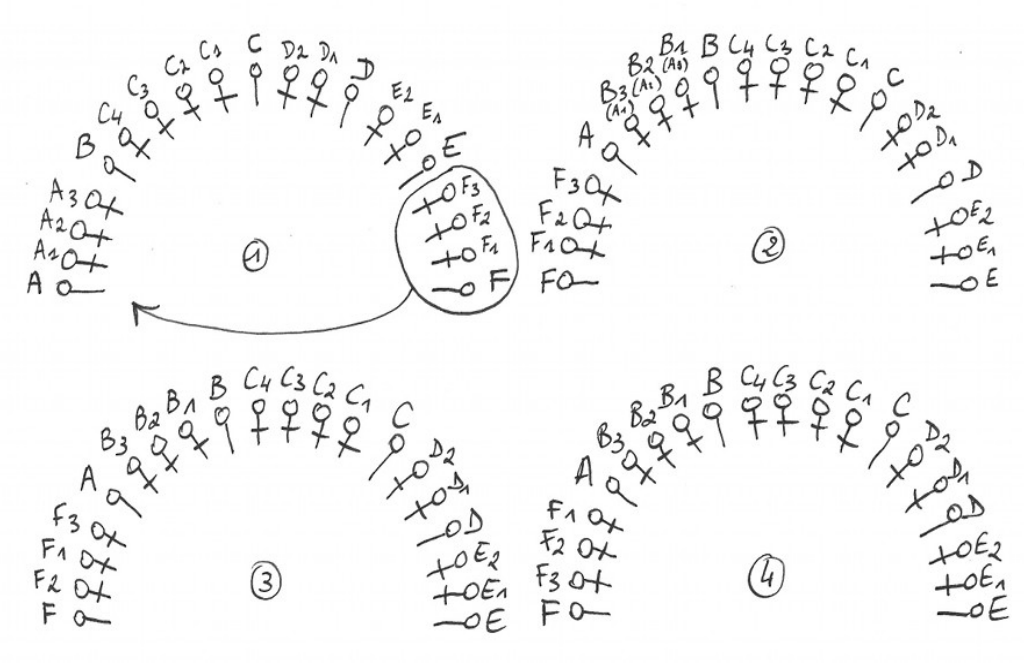
Nittis Mélanie, juin 2019

C'est alors le moment, pour le danseur de tête, de montrer ses prouesses en réalisant des figures tandis que les jeunes filles, qui sont placées entre lui et le danseur suivant dans le cercle, se relaient pour danser à ses côtés. Ensuite, c'est le dernier danseur, situé en bout de chaîne, qui viendra se placer en tête de danse, en emmenant avec lui toutes les filles qui se trouvaient entre lui et l'avant-dernier danseur, c'est-à-dire toutes les filles de sa *meréa*, sa

[361] *Ibid.*, p. 375.

« part » de danse. Cette danse rapide va donc durer tant que tous les hommes présents dans le cercle de danse n'auront pas exécuté leurs figures, et fait danser chaque fille de sa *meréa*.

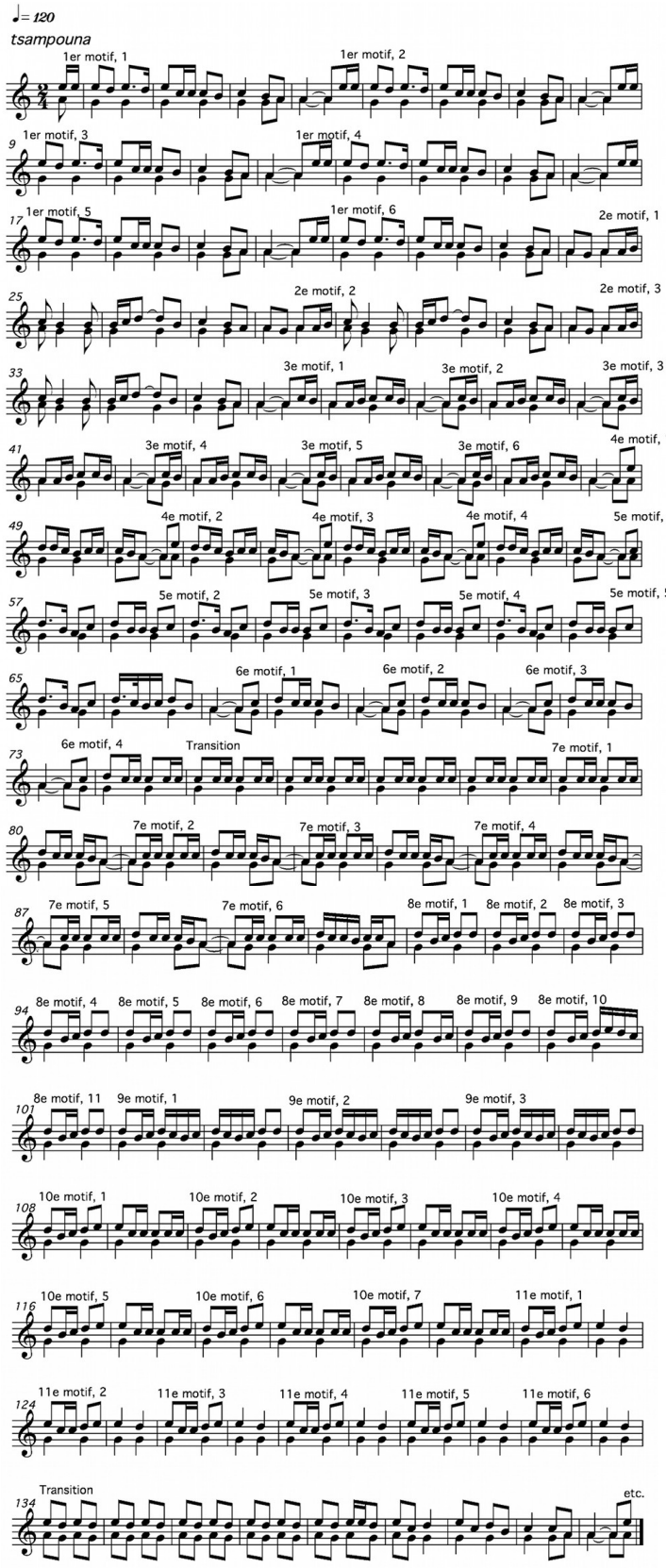
Fig. 123 : Schéma explicatif du changement dans le cercle de danse



Nittis Mélanie, juin 2019, d'après Kritisoti et Raftis, p. 245à 247

Lors de cette danse, où les danseurs se tiennent plus resserrés les uns contre les autres, les mains se trouvant alors à la hauteur des épaules et non plus de la taille, afin de marquer d'un même élan les mouvements de ressort vers le ciel, il n'est pas rare que les danseurs atteignent un état second, que l'on pourrait qualifier d'extase ou de transe. Toutefois, à la différence de certaines transes où les personnes ne se souviennent plus par la suite de ce qu'elles ont fait, qu'elles aient été possédées ou non, les Olympiotes ne sont pas atteints d'amnésie lorsqu'ils retrouvent leur état « normal ». On se retrouve, certes, avec un changement d'état, mais celui-ci se caractérise surtout par une circulation d'énergie au sein de la chaîne des danseurs, avec un dépassement de soi et une stimulation collective. Il est vrai que la musique n'est pas étrangère à cet état. Le *páno chorós* se compose en effet de petits motifs mélodiques que les musiciens répètent plusieurs fois et qu'ils enchaînent sous forme de suite, comme le montre la transcription suivante d'un extrait de danse *páno chorós* (écoute disque 1 plage 016).

Fig. 124 : Transcription d’un extrait de danse rapide



Nittis Mélanie, mai 2019

De plus, la sonorité de la *tsampoúna* a également quelque chose d'envoûtant, tout comme l'*aulos* jouait un rôle dans l'Antiquité pour accompagner la transe dionysiaque. La répétition incessante des mêmes pas pendant des heures durant est un autre élément dont il faut aussi tenir compte, d'autant que les pieds exécutent les mouvements sans s'en rendre compte puisque dans la pensée collective olympiote, c'est le corps qui danse.

Cette danse haute tant attendue entraîne donc un changement d'état chez les danseurs qui y prennent part, et qui fait qu'ils ne ressentent pas la fatigue au fil des heures. Une jeune femme, Marína Lentáki, m'a expliqué qu'il lui est souvent arrivé de ne plus sentir ses jambes, et qu'alors que ses pieds continuaient à effectuer les pas, entraînés par une dynamique de groupe, elle s'était sentie comme transportée. Giórgos Giorgákis m'a indiqué que ce changement d'état était aussi lié au fait d'une attente impatiente du moment où la « danse haute » allait commencer, et que cette attente engendrait une métamorphose psychique des danseurs, qui se ressent aussi au niveau corporel :

> « Ο χορός πολλές φορές αργεί να σηκωθεί και η προσμονή δυναμώνει στο μυαλό και το σώμα των χορευτών. Με ανυπομονησία περιμένουν λοιπόν να ξεσπάσουν και να ξεμουδιάσουν από το αργό βήμα του κάτω χορού και να δείξουν τις ικανότητές τους. Γι' αυτό πιστεύω πως φαίνονται ως άλλοι άνθρωποι όταν αλλάξει κι ο ρυθμός και έρχεται η ζωντάνια. Προσωπικά δεν είμαι από αυτούς που ζέφουν το χορό, λόγω του ότι συνήθως παίζω όργανο, εκτός κι αν υπάρχουν άλλοι οργανοπαίκτες να καλύψουν το κομμάτι αυτό. Όμως όταν χορεύω στο Πλατύ, νιώθω κι εγώ άλλος άνθρωπος. Λόγω της δύναμης που τόσα χρόνια έχει μαζευτεί κάτω από τις πλάκες του, και μεταδίδεται σε εμάς τις παρούσες γενιές. Όλοι οι προηγούμενοι από εμάς, πολλοί δικοί μας άνθρωποι αγαπημένοι και φίλοι, κάποιοι που δεν υπάρχουν πια μαζί μας, έχουν αφήσει κάτι από τη ψυχή τους εκεί. Κατά ένα τρόπο, τέτοιες στιγμές συνδεόμαστε ψυχικά ξανά μαζί τους[362]. »
>
> « Plusieurs fois la danse tarde à commencer et l'attente dynamise l'esprit et le corps des danseurs. Avec impatience ils attendent donc d'éclater et de se dégourdir du pas lent de la danse basse et de montrer leurs capacités. C'est pourquoi je pense qu'ils paraissent comme des autres hommes lorsque le rythme change et que la vivacité arrive. Personnellement je ne fais pas partie de ceux qui ouvrent la danse, pour la raison que souvent je joue de l'instrument, à moins qu'il n'y ait d'autres musiciens qui soient capables d'exécuter ce morceau-là. Cependant lorsque je danse sur la Place, je sens moi aussi que je suis un autre homme. En raison de l'énergie qui depuis tant d'années s'est concentrée sous ses dalles, et qui se transmet à nous, les générations présentes. Tous ceux qui nous ont précédés, de nombreux amis olympiotes que nous aimions, certains qui ne sont plus parmi

[362] Extrait de l'entretien avec Giórgos Giorgákis du 20 novembre 2017.

nous, y ont laissé quelque chose de leur esprit. En quelque sorte, en de tels instants nous entrons de nouveau en contact avec eux par l'esprit. »

En me livrant son impression personnelle lorsqu'il lui arrive de danser sur la place du village, Giórgos Giorgákis évoque un autre point essentiel : la Place de l'église restitue tous les instants qui s'y sont déroulés et qu'elle a conservés, et surtout, elle permet de communiquer avec les âmes des morts dont elle a gardé la mémoire intacte.

Ainsi, au même titre que le café, la Place du village est personnalisée et représente un témoin intemporel de ce qu'il s'y passe. Tout comme le café, elle permet d'entrer en relation avec les morts par le simple fait qu'elle rappelle sans cesse les précédentes fêtes qui s'y sont déroulées, ainsi que les personnes qui y ont participé et qui ont disparu depuis.

Par ailleurs, ainsi que le mentionne Álkis Ráftis dans un article où il compare le fonctionnement du système social de la communauté olympiote avec le fonctionnement du système de la danse, où tout est codifié de façon implicite, il est possible d'affirmer que « la danse du village est la mise en scène de la vie du village[363]. » La danse reflète donc l'organisation sociale du village et de sa communauté, mais elle n'est pas la seule. En effet, les distiques improvisés peuvent être également considérés comme la mise en scène de la vie du village, ce que je vais développer maintenant en analysant la fonction de ces distiques.

VI.3. La fonction des distiques

On a pu voir jusqu'à présent que ces distiques appelés *mantinádes* occupent une place très importante dans la vie de la communauté, et en particulier des hommes, qui les improvisent avec adresse lors des *gléntia*. En effet, outre le fait qu'ils constituent la plus grande partie du répertoire chanté au cours d'une fête, les distiques servent pour des occasions très diverses et de nombreux thèmes y sont développés. Ainsi que je l'ai déjà expliqué, tout événement, ou toute situation, peut servir d'élément d'inspiration pour l'improvisation, car la *mantináda* est directement liée à la manière de s'exprimer de la communauté olympiote. Giórgos Giorgákis le mentionne en ces termes :

[363] Alkis Raftis, « Système social et système de danse. La ronde à Karpathos », art. cité [En ligne].

> « Η μαντινάδα είναι το πρώτο πράγμα που σκέφτεται κανείς όταν βρίσκεται σε ευαίσθητη στιγμή, χαρά, λύπη, ενθουσιασμό, βουβό θυμό, περίγελο, κοροϊδία ή αστεϊσμό κάποιου γεγονότος, κατάστασης, ή ατόμου[364]. »

> « La *mantináda* est la première chose à laquelle pense quelqu'un lorsqu'il se trouve dans un moment sensible, de joie, de tristesse, d'enthousiasme, de colère muette, de moquerie, de plaisanterie ou de drôlerie de quelque fait, situation ou personne. »

Cette forme brève du distique obéit par ailleurs à de nombreuses règles plus ou moins strictes, mais en tout cas contraignantes, que chacun se doit de respecter pour la création poétique[365]. La *mantináda* est donc omniprésente dans la communauté d'Ólympos, qu'elle vive au sein du village lui-même, ou bien à l'étranger, mais pour quelles raisons ? En d'autres termes, quelle est donc finalement la fonction occupée par ces distiques improvisés lors de diverses performances ?

VI.3.1. Une performance ritualisée

Le terme de performance provient de la langue anglaise qui « parle de *performing arts* pour désigner les arts d'exécution (musique, théâtre, danse…)[366] », et il a été « employé d'abord au sens de "spectacle, représentation", et surtout pour le théâtre. Par la suite, il s'est étendu à une manifestation artistique[367]. » Deborah Kapchan propose dans son article intitulé « Performance » une définition assez détaillée de ce terme :

> « Performances are aesthetic practices –patterns of behavior, ways of speaking, manners of bodily comportment– whose repetitions situate actors in time and space, structuring individual and group identities. Insofar as performances are based upon repetitions, whether lines learned, gestures imitated, or discourses reiterated, they are the generic means of tradition making. Indeed, performance genres play an essential (and often essentializing) role in the mediation and creation of social communities, whether organized around bonds of nationalism, ethnicity, class status or gender. Yet performances provide an intricate counterpoint to the unconscious practices of everyday life insofar as they are stylistically larked expressions of otherness, lifting the level of habitual behavior and entering an alternate, often ritualized or ludic, interpretive "frame" wherein different rules apply […]. Performances, as such, are characterized by a higher than usual degree of re-

[364] Extrait de l'entretien avec Giórgos Giorgákis le 9 juin 2016.
[365] Je renvoie ici au chapitre II où j'ai expliqué en détail ces éléments.
[366] Daniel Charles et Anne Souriau, entrée « *Performance* », dans Étienne Souriau (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : PUF, coll. « Quadrige », 1990, p. 1122-1123.
[367] Entrée *Performance*, dans *Dictionnaire historique de la langue française*, t. 2, sous la direction d'Alain Rey, Paris : Le Robert, 1998, p. 2662.

flexivity, whether calling attention to the rules of their own enactment (metapragmatics) or talking about the performance event (metadiscourse)[368]. »

« Les performances sont des pratiques esthétiques – des modèles de comportement, des manières de parler, ou de se comporter au niveau du corps – dont les répétitions situent les acteurs dans le temps et dans l'espace, structurant des identités individuelles et collectives. Dans la mesure où les performances sont basées sur des répétitions, qu'il s'agisse de lignes apprises, de gestuelles imitées, ou de discours réitérés, elles sont les moyens génériques de la fabrication de la tradition. En effet, les genres de la performance jouent un rôle essentiel (et souvent essentialisant) dans la médiation et la création des communautés sociales, qu'elles soient organisées autour de liens de nationalisme, d'ethnicité, de statut social ou de genre. Pourtant les performances fournissent un contrepoint complexe aux pratiques inconscientes de la vie quotidienne dans la mesure où elles sont sur le plan stylistique des expressions de l'altérité, relevant le niveau de comportement habituel et entrant dans un "cadre" interprétatif alternatif, souvent ritualisé ou ludique, où s'appliquent différentes règles […]. Les performances, en tant que telles, sont caractérisées par un degré de réflexivité plus élevé que d'ordinaire, qu'elles attirent l'attention sur les règles de leur création (métapragmatique) ou qu'elles parlent de la performance en train de se faire (métadiscours). »

La performance, en tant que prestation artistique, met souvent en jeu différents aspects tels que le corps – qui s'exprime afin de transmettre un message –, le temps – lequel est souvent éphémère, surtout lorsque l'improvisation est présente – et la spatialité, qui tient compte des espaces où elle se déroule. Ces divers éléments sont réunis au sein même du *glénti* olympiote, que l'on peut donc considérer comme une performance à part entière, d'autant qu'il joue un rôle important dans la communauté sociale, et qu'il fournit des éléments de réflexion sur ses règles et sur sa constitution. Par ailleurs, cette performance au cours de laquelle les hommes improvisent les distiques est ritualisée à plus d'un titre.

Dans un premier temps, je mentionnerai les relations sociales au sein de cette communauté, qui se trouvent ritualisées dans le *glénti*. En effet, ce *glénti* ne peut avoir lieu que si un certain nombre d'éléments y sont présents, et notamment la participation des musiciens qui accompagnent le chant et la danse. Sans eux, le *glénti* ne pourrait avoir lieu, comme le mentionne ce distique chanté par Vasílis Michalís en avril 2015 (écoute disque 1 plage 239) :

« Τα όργανα στην Όλυμπο δε πρέπει να πεφτίζου
κι όποτε έχομε γιορτή να παίζου να γλεντίζου »

[368] Deborah A. Kapchan, « Performance », dans *The Journal of American Folklore*, vol. 108, n°430, American Folklore Society, 1995, p. 479.

« Les instruments à Ólympos ne doivent pas disparaître
et lorsque nous avons une fête ils doivent jouer et festoyer »

De ce fait, de nombreuses *mantinádes* leur sont adressées pour les remercier de leur présence et de leur investissement. On les remercie en chantant, et non en parlant, en plus du fait de leur lancer un billet lorsqu'ils permettent à un homme de faire danser « ses femmes » ou bien lorsqu'ils accompagnent un homme alors qu'il chante. Il faut noter toutefois que cette pratique de donner de l'argent aux musiciens est récente. Elle a été initiée par ceux qui revenaient d'émigration en ayant fait fortune et qui voulaient montrer qu'ils possédaient des biens. Depuis, la tradition a assimilé cette pratique, qui est monnaie courante aujourd'hui, comme si elle avait toujours appartenu aux coutumes traditionnelles.

Les exemples sont particulièrement abondants au moment de la fête de Pâques en avril 2015, puisqu'il se trouvait alors peu de musiciens disponibles pour jouer[369]. Ainsi, de nombreuses *mantinádes* ont été chantées à l'attention de Giánnis Balaskás, joueur de *lýra*, mais également de *tsampoúna* et de *laoúto* :

« Το έθιμον εκάνατε με του Χριστού τη χάρη
πολλά συγχαρητήρια απόψε στο λυράρη » (Γιώργος Φουρτήνας)

« Vous avez fait la coutume avec la grâce du Christ
toutes nos félicitations ce soir pour le joueur de *lýra* » (Giórgos Fourtínas ; écoute disque 1 plage 124)

ou bien

« Ήρθες για το χατήρι μας κι εμείς για το δικό σου
κι η χάρη της Ανάστασης να πάντα βοηθά σου » (Μανώλης Ζούλουφος)

« Tu es venu pour notre plaisir et nous pour le tien
et que la Grâce de la Résurrection t'apporte toujours protection » (Manólis Zoúloufos, écoute disque 1 plage 138)

ou encore

« Η χάρη της Ανάστασης να 'ναι βοήθειά σου
να δίνει πάντα δύναμη, Γιάννη, στα δάχτυλά σου » (Γιάννης Κατινιάρης)

[369] Comme je l'ai déjà mentionné, plusieurs musiciens étaient en deuil suite au décès d'Antónis Zografídis, et d'autres n'avaient pas pu venir depuis Rhodes ou Le Pirée du fait de la non circulation du ferry en raison du mauvais temps.

« Que la grâce de la Résurrection t'apporte protection
qu'elle donne toujours de la force, Giánnis, à tes doigts » (Giánnis Katiniáris, écoute disque 1 plage 132)

À cette *mantináda* de Giánnis Katiniáris, musicien lui aussi, Giánnis Balaskás répond de cette manière (écoute disque 1 plage 133) :

« Κι εγώ σε περιχαίρομαι με τη διάθεσή σου
και του Χριστού η Ανάσταση παντονινά κοντά σου »

« Moi aussi je me réjouis de ta bonne disposition
que la Résurrection du Christ soit toujours près de toi »

Le lendemain, jour du Mardi Lumineux, après quelques heures de *mantinádes* échangées, c'est d'abord l'autre musicien, Giánnis Katiniáris, qui fait l'objet de félicitations, alors qu'il est en train de jouer :

« Τη λύρα σου 'πό το πρωί εκράεις τη μαζί σου
για να γλεντήσεις τη γιορτή μ' όλη την όρεξή σου » (Βασίλης Μιχαλής)

« Ta *lýra* depuis ce matin, tu la gardes avec toi
pour que tu célèbres la fête avec toute ton envie » (Vasílis Michalís ; écoute disque 1 plage 238)

« Τα βάρη πέφτου σήμερα πάνω σου Κατινιάρη
τη μια με τη τσαμπούνα σου την άλλη το δοξάρι » (Βασίλης Κανάκης)

« Les responsabilités t'incombent aujourd'hui Katiniáris
d'un côté avec ta *tsampoúna* et de l'autre avec ta *lýra* » (Vasílis Kanákis ; écoute disque 1 plage 240)

« Εγώ 'θελα 'πό το πρωί, Γιάννη, να σε συγχάρω
που πάεις με τη λύρα σου ενάντια στο χάρο » (Βασίλης Μιχαλής)

« Moi je voulais depuis ce matin, Giánnis, te féliciter
car avec ta *lýra* tu vas contre la mort » (Vasílis Michalís ; écoute disque 1 plage 241)

« Πενήντα χρόνια προσφοράς και κάτι παραπάνω
χανάλλισε τα νιάτα του στο τόπο μας απάνω » (Γιάννης Μπαλασκάς)

« Cinquante années d'offrande et bien plus encore
il a offert sa jeunesse sur notre village » (Giánnis Balaskás ; écoute disque 1 plage 242)

« Και με τη προθυμία σου και με τα δάχτυλά σου
αποφανεύγεις τις γιορτές και κάμνεις τα καλά σου » (Γιώργος Παραγιός)

« Avec ta disposition et avec tes doigts
tu rends honneur aux fêtes et tu fais de ton mieux » (Giórgos Paragiós ; écoute disque 1 plage 243)

« Στα έθιμα του τόπου μας έχει κι αυτός συμβάλει
μπροστάρης εις τη λύρα του ποιος εί' που αμφιβάλλει » (Μηνάς Λεντής)

« Aux coutumes de notre village, il a contribué lui aussi
pionnier avec sa *lýra*, qui peut en douter » (Minás Lentís ; écoute disque 1 plage 244)

« Όπου σε βρω, όπου σε δω κι όπου σε συναντήσω
στο χώρο που γλεντίσαμε μαζί σου θα γλεντίσω » (άγνωστος τραγουδιστής)

« Où que je te trouve, où que je te vois et où que je te rencontre
à l'endroit où nous avons fait la fête, avec toi je vais festoyer » (chanteur inconnu ; écoute disque 1 plage 245)

Dans ces *mantinádes* qui s'enchaînent, les éloges envers Giánnis Katiniáris – âgé alors de 69 ans – sont diverses, mais elles font toutes allusion à ses qualités musicales de *meraklís* reconnu. Certains constatent, dans un contexte de pénurie de musiciens liée aux deuils et aux retours impossibles à cause du mauvais temps, que la responsabilité d'assurer la bonne tenue du *glénti* lui revient une fois encore – il est plus âgé que l'autre musicien Giánnis Balaskás, lequel n'a que 56 ans, et donc c'est à lui que revient la charge de « meneur » de la soirée –, tandis que d'autres mentionnent ses qualités de musicien, car depuis plus de cinquante ans, il apporte sa contribution aux coutumes locales grâce à sa participation active lors des *gléntia*. Giánnis Katiniáris répond, de manière indirecte, à toutes ces *mantinádes* en expliquant pour quelles raisons il se réjouit lors d'un tel *glénti* (écoute disque 1 plage 246) :

« Πώς καμαρώνω σαν ερθού άνθρωποι από τα ξένα
κι ανοίξουσι τα σπίτια τους που τα 'χουν κλειωμένα »

« Combien je me réjouis lorsque reviennent ceux qui sont à l'étranger
et qu'ils ouvrent leurs maisons qu'ils avaient fermées »

Toutefois, le musicien Giánnis Balaskás n'est pas oublié non plus en ce jour du Mardi Lumineux et, comme la veille dans le café, il a droit de nouveau à des *mantinádes* élogieuses :

« Ο ερχομός του Μπαλασκά παντότε ξεχωρίζει
έρχεται με τα όργανα και τις γιορτές γλεντίζει » (Βασίλης Μιχαλής)

« La venue de Balaskás se distingue tout le temps
il vient avec ses instruments et il participe aux fêtes » (Vasílis Michalís ; écoute disque 1 plage 248)

« Όργανο με καλή καρδιά αυτός θα θυσιάζει
πάντα σε δύσκολες στιγμές όλους διασκεδάζει » (Βασίλης Κανάκης)

« Instrument au grand cœur, il se sacrifie
toujours dans les moments difficiles, il divertit tout le monde » (Vasílis Kanákis ; écoute disque 1 plage 249)

« Η δεξιοτεχνία σου και η καλή καρδιά σου
κεφίζει, Γιάννη Μπαλασκά, όποιος γλεντά κοντά σου » (Βασίλης Μιχαλής)

« Ta dextérité ainsi que ton grand cœur
apporte la gaieté, Giánnis Balaskás, à quiconque festoie près de toi » (Vasílis Michalís ; écoute disque 1 plage 250)

« Μ' αρέσει η προθυμία σου και η καλή καρδιά σου
εύχομαι τα καλύτερα στην οικογένειά σου » (άγνωστος τραγουδιστής)

« J'apprécie ton empressement et ton grand cœur
je souhaite le meilleur à ta famille » (chanteur inconnu ; écoute disque 1 plage 251)

« Μου συγγενεύγει ο Μπαλασκάς 'πό μια μεριά κι απ' άλλη
να 'ναι καλά και του καιρού και να ξανάρθει πάλι » (Γιώργος Παραγιός)

« Balaskás est un parent d'un côté comme de l'autre
qu'il se porte bien l'an prochain et qu'il revienne de nouveau » (Giórgos Paragiós ; écoute disque 1 plage 252)

Au cours de ce nouvel échange de distiques, les qualités musicales de Giánnis Balaskás sont mises en avant, ainsi que sa sensibilité qui lui permet de savoir gérer les situations les plus délicates. Vasílis Kanákis fait ainsi allusion, dans sa *mantináda*, à la mort récente d'Antónis Zografídis qui a entraîné une ambiance pesante en cette période festive, et à la remarquable façon dont Giánnis Balaskás y fait face, et se rend disponible pour permettre à ceux qui ont besoin de s'exprimer en chantant de le faire. Vasílis Michalís, quant à lui, évoque le fait que Giánnis Balaskás, qui ne vit pas à Ólympos à l'année, mais à Rhodes, ne manque pas de venir régulièrement pour les fêtes importantes et de participer admirablement au *glénti*. Gián

nis Balaskás, en réponse à ces élogieuses *mantinádes*, prend la parole à son tour. Très modestement, il explique qu'il n'est pas le seul à aimer le village, et donc à participer activement au *glénti*, et il remercie les autres hommes en leur souhaitant d'avoir une bonne santé (écoute disque 1 plage 253) :

« Τη μάνα μας την Όλυμπο πολύ την αγαπούμε
να 'στε και του καιρού καλά και πάλι να βρεθούμε »

« Notre mère Ólympos nous l'aimons beaucoup
soyez en bonne santé l'an prochain et retrouvons-nous de nouveau »

Un peu après, Vasílis Kanákis reprend la parole pour féliciter encore une fois Giánnis Balaskás (écoute disque 1 plage 257) :

« Μπράβο ξαέρφε Μπαλασκά, πολύ σε εκτιμούμε
σκλαβώνεις με το κέφι σου σήμερα και γλεντούμε »

« Bravo cousin Balaskás, nous t'estimons beaucoup
tu nous conquiers avec ta bonne disposition aujourd'hui et nous festoyons »

Un jeune homme – dont je ne connais pas le nom –, assis à côté de Giánnis Balaskás, renchérit en prenant la parole pour la première fois de la soirée. Il le complimente, avant de remplacer le jeune Kóstas Lentís au *laoúto* (écoute disque 1 plage 259) :

« Κι εγώ δυο λόγια θε να πω και τη δική μου γνώμη
εσ' είσαι η συνέχεια, Γιάννη μου, του Αντώνη »

« Moi aussi je veux dire deux mots et donner mon avis
toi, tu es la continuité, mon cher Giánnis, d'Antónis »

Seule *mantináda* que ce jeune homme chantera de toute la soirée, mais qui est très éloquente. En effet, dire à Giánnis Balaskás qu'il est musicalement le digne successeur du regretté Antónis Zografídis est sans doute le plus beau des compliments que l'on puisse lui faire.

Les hommes remercient donc en chantant les musiciens qui sont venus avec leurs instruments et qui permettent ainsi la tenue du *glénti*. Mais les instrumentistes ne sont pas les seuls éléments indispensables à la fête. Il faut également que soient présents suffisamment d'hommes pour participer au *glénti*, en formant cette fameuse *paréa* dont j'ai parlé au chapitre II : sans chanteurs pour créer des *mantinádes*, les instrumentistes ne peuvent pas assurer plei-

nement le *glénti*. Ainsi, lorsque des hommes se sont assis assez loin de la tablée où se trouvent quelques chanteurs et des musiciens, il n'est pas rare qu'on les appelle pour les inviter à se joindre au petit groupe, afin qu'il soit possible de bien festoyer. Simplement, là encore, l'interpellation de ces hommes pour qu'ils se joignent au *glénti* se réalise en *mantinádes*. C'est ce que fait Giánnis Katiniáris en août 2014 lorsqu'il chante, en s'adressant personnellement au jeune Níkos Polítis (écoute disque 2 plage 105) :

« Εγώ σε ξεύρω μερακλή κι ωραίον Ολυμπίτη
γιατί και κάεσαι μακριά, φίλε Νίκο Πολίτη ; »

« Moi je te sais *meraklís* et bel Olympiote
pourquoi restes-tu assis loin, mon ami Níkos Polítis ? »

Et il ajoute, à l'intention de tous ceux qui sont assis au loin (écoute disque 2 plage 106) :

« Έλατε να γλεντίσομε την ηβραδιά τα ήθη
γιατί ο χρόνος που γυρνά [...] »

« Venez que nous festoyons ce soir les coutumes
parce que le temps qui passe [...] »

Giánnis Balaskás, seul autre chanteur présent à ce moment-là en plus des trois instrumentistes – la *lýra* jouée par son frère aîné Manólis Balaskás et deux *laoúta* –, poursuit la même idée que Giánnis Katiniáris. Il appelle lui aussi d'autres hommes présents un peu plus loin (écoute disque 2 plage 107) :

« Αντιμισιάρη και Λεντή, μαζί και Νικολάου
επίκετε μας μοναχούς στη μέση αυτού του κάμπου »

« Antimisiáris et Lentís, avec Nikoláou aussi
vous nous laissez tous seuls au beau milieu de ce champ »

L'appel par le chant de ces *mantinádes* s'avère efficace, puisque trois des hommes ainsi interpellés – Níkos Polítis, Giánnis Antimisiáris et Minás Lentís – viennent s'asseoir avec eux autour de la table, avant même que Giánnis Balaskás n'entonne le second vers de son distique.

À travers les distiques, il est également possible d'exprimer ce que l'on attend d'une personne, et notamment sa participation en chantant une *mantináda*. Par exemple, le quatrième des hommes interpellés dans la *mantináda* de Giánnis Balaskás, qui se nomme Níkos Nikoláou, n'est pas venu se joindre à eux et est resté à l'écart. Un peu plus tard, Giánnis Balaskás, qui a remplacé son frère à la *lýra*, comme Giánnis Antimisiáris, se lancent dans l'improvisation d'une succession de distiques à destination de Níkos Nikoláou pour lui demander de chanter et donc de participer avec eux au *glénti*. Il faut savoir que Níkos Nikoláou est également un bon instrumentiste – il joue en particulier de la *lýra* – et qu'il est lui aussi issu d'une grande lignée de musiciens et d'excellents participants au *glénti*. Voici donc ce qu'ils lui chantent :

« Στο Νικολάου θε να πω που το γλεντίζω χρόνια
να βοηθάς τη νιότη του Άγιε παιδιά κι εγγόνια » (Γιάννης Αντιμισιάρης)

« À Nikoláou je veux dire que je le célèbre depuis longtemps
protège sa jeunesse, Saint, et ses enfants et petits enfants » (Giánnis Antimisiáris ; écoute disque 2 plage 120)

« Κι εγώ τον αγαπώ πολύ, Γιάννη, και θα το ξέρει
παρακαλώ τον Άγιο ό,τι ποθεί να φέρει » (Γιάννης Μπαλασκάς)

« Moi aussi je l'aime beaucoup, Giánnis, et il le sait
je prie le Saint d'apporter tout ce qu'il désire » (Giánnis Balaskás ; écoute disque 2 plage 121)

« Μες στους ανθρώπους που εκτιμώ σ' έχω ξεχωρισμένο
βοήθα το να το θωρώ, Άγιε, καμαρωμένο » (Γιάννης Αντιμισιάρης)

« Parmi les personnes que j'estime, je te distingue
protège-le, Saint, que je le vois fier » (Giánnis Antimisiáris ; écoute disque 2 plage 122)

« Σκέπη να γίνει ο Άγιος σ' αυτό και τα παιδιά του
και του καιρού χαρούμενος και νά 'χει την υγειά του » (Γιάννης Μπαλασκάς)

« Que le Saint soit protecteur pour lui et pour ses enfants
qu'il soit heureux l'an prochain et qu'il ait la santé » (Giánnis Balaskás ; écoute disque 2 plage 123)

« Κόσμο πολύ εγλέντισες τα χρόνια που περάσα
μη τα θυμάσαι Ασηλή που άλλα μας εφτάσα » (Γιάννης Αντιμισιάρης)

« Tu as diverti beaucoup de monde ces années passées
ne t'en souviens pas, Vasílis, que d'autres années nous ont rattrapés » (Giánnis Antimisiáris ; écoute disque 2 plage 124)

« Πάρα πολλά εμάθαμε 'πό τη γλυκιά σου λύρα
μ' ελάξασιν οι εποχές του τόπου μας τη μοίρα » (Γιάννης Μπαλασκάς)

« Nous avons beaucoup appris de ta douce *lýra*
mais les temps ont changé le destin de notre contrée » (Giánnis Balaskás ; écoute disque 2 plage 125)

« Το Νικολή του Φιλιππή κανείς δε το ξεχάνει
κι ο Άσιλης όσα γλεντά κανένας δε το φθάνει » (άγνωστος τραγουδιστής)

« Le Nikolís de Filippís personne ne l'oublie
et Vasílis lorsqu'il festoie personne ne l'égale » (chanteur inconnu ; écoute disque 2 plage 126)

« Π' αυτούς απού 'πομείνασι μέσα στα γερατειά μας
εσύ 'σαι ο μονάδικος απού γλεντά κοντά μας » (Γιάννης Αντιμισιάρης)

« Parmi tous ceux qui sont restés dans notre vieillesse
tu es le seul qui festoie à côté de nous » (Giánnis Antimisiáris ; écoute disque 2 plage 127)

« Πάρα πολύ θα τό 'θελα ν' ακούσω τη φωνή σου
που να 'ν' η χάρις του Αγιού παντοτινά μαζί σου » (άγνωστος τραγουδιστής)

« Je voudrais vraiment bien entendre ta voix
que la grâce du Saint soit toujours avec toi » (chanteur inconnu ; écoute disque 2 plage 128)

Les hommes qui chantent commencent par intercéder auprès du Saint en sa faveur, afin qu'il reste toujours en bonne santé. C'est une manière de le remercier de sa présence et du fait qu'il a souvent joué de la *lýra* pour animer les *gléntia*. Avec les compliments qu'il lui adressent, les hommes évoquent aussi sa parenté et notamment son père qui était également un bon musicien. Tout cela leur permet d'en arriver à une demande directement exprimée de chanter, avec le « je voudrais vraiment bien entendre ta voix ». Mais malgré cette demande qui lui est ainsi faite de chanter une *mantináda*, Níkos Nikoláou ne prendra pas la parole ce soir-là.

Et pourtant, en général, lorsqu'il est demandé à quelqu'un de chanter, la personne doit en principe accéder à la requête afin de maintenir la cohésion sociale. Si elle ne le fait pas, elle s'expose à des reproches qui sont chantés publiquement, au milieu de la communauté, et donc tout le monde se trouve informé. Il m'est arrivé d'assister à ce type de situation, où la personne à qui il est demandé de chanter se retrouve dans une situation inconfortable, puisqu'elle ne le fait pas et que cela lui est reproché. Au cours du *glénti* du 16 août 2014, pour la seconde soirée dédiée à la Dormition de la Vierge, il y a eu, en effet, deux moments de cette sorte. Le premier se déroule autour de la personne du jeune Státhis Karathanásis, qui vient de retourner à la vie civile après avoir effectué son service militaire, et après avoir obtenu par ailleurs un diplôme universitaire à l'étranger. Pour fêter l'occasion, il a offert à boire à tous les hommes présents lors de ce *glénti*, et de ce fait, ces deniers commencent par le remercier pour cette attention :

> « Στάθη αφού μας κέρασες θα πιούμε στην υγειά σου
> η δύναμη της Παναγιάς πάντοτε 'ναι κοντά σου » (Νίκος Νικολάου)
>
> « Státhis puisque tu nous as offert à boire, nous boirons à ta santé
> que la force de la Vierge soit toujours près de toi » (Níkos Nikoláou ; écoute disque 2 plage 034)
>
> « Χρόνια πολλά κουμπάρε μου χαίρου και τη Μαρία
> και η χάρη της Παναγιάς να δίνει ευτυχία » (Μηνάς Λεντής)
>
> « Bonne fête mon parrain profite aussi de Maria
> et que la grâce de la Vierge donne du bonheur » (Minás Lentís ; écoute disque 2 plage 035)
>
> « Βοήθειά σου να [και βγου] 'πό του στρατού τα βάρη
> με το καλό ν'απολυθείς καλό μου παλληκάρι » (Μανώλης Μπαλασκάς)
>
> « Que tu sois aidé à [sortir] des charges du service militaire
> que tu reviennes doucement à la vie civile mon bon *pallikare* » (Manólis Balaskás ; écoute disque 2 plage 036)
>
> [...]
>
> « Η θέση σου διευκόλυνε Στάθη εχθές το βράυ
> κι εγώ σε νέμω ήρεμα Πλάτυ και σε Σελλάι » (Μανώλης Μπαλασκάς)

« Ta situation s'est facilitée Státhis hier au soir
et moi je t'attends tranquillement sur la Place et le *Selláï* » (Manólis Balaskás ; écoute disque 2 plage 038)

« Πολλές φορές η μοίρα μας κάνει και κάποια λάθη
μα τώρα θα διορθωθού [στην αερφή του θα 'ρθει] » (Μανώλης Φιλιππάκης)

« Souvent notre destinée fait des erreurs
mais maintenant elles vont s'arranger [il va aller chez sa sœur] » (Manólis Filippákis ; écoute disque 2 plage 039)

Le jeune Státhis, un peu ému, répond alors à cette série de *mantinádes* qui lui sont destinées, et il se met à pleurer au moment de chanter son second vers (écoute disque 2 plage 040) :

« Εμπόδιαν εβρέθησα στο δρόμο σαν ερχόμου
μα μ' έφερεν η χάρη Της απόψε στο χωριό μου »

« J'ai rencontré des obstacles en chemin alors que je venais
mais Sa grâce m'a permis de revenir ce soir dans mon village »

La conversation sur ce sujet ne s'arrête pas ici, et d'autres hommes – jeunes ou moins jeunes – prennent la parole, touchés par l'émotion de Státhis, à laquelle ils répondent en chantant de nouveau pour essayer de l'apaiser :

« Εγώ 'φχομαι τ' εμπόδια Στάθη να ξεπεράσεις
κι από καιρού να 'σαι καλά Στάθη να μας κεράσεις » (Νίκος Πολίτης)

« Moi je te souhaite Státhis de surmonter les obstacles
que tu aies toujours la santé Státhis pour nous offrir un verre » (Níkos Polítis ; écoute disque 2 plage 041)

« Με τη σειρά μου θα σου πω Στάθη καλός πολίτης
απού 'σαι λεβεντόπαιδο και βέρος Ολυμπίτης » (Κώστας Κωστάκης)

« À mon tour je te dis Státhis "bon retour à la vie civile"
puisque tu es un brave jeune homme et un véritable Olympiote » (Kóstas Kostákis ; écoute disque 2 plage 042)

« Θυμήσου Στάθη τα παλιά σαν σ' εποχαιρετούσα
να τελειώσεις τις σπουδές [για νήπια τα ζητούσα] » (Μιχάλης Ζωγραφίδης)

« Souviens-toi Státhis du passé lorsqu'on te disait au-revoir
que tu termines tes études [pour les jeunes enfants qui le réclament] » (Michális Zografídis ; écoute disque 2 plage 043)

« Το δίπλωμα π' απέκτησες στης ξενιτιάς τα βάρη
να είναι καλορρίζικο Καραθανάση Στάθη » (Νίκος Νικολάου)

« Le diplôme que tu as obtenu dans les affres de l'exil
qu'il te porte chance Karathanásis Státhis » (Níkos Nikoláou ; écoute disque 2 plage 044)

« Καλόν απολυτήριο καλό μου παλληκάρη
και να 'χεις πάντα φυλαχτό στης Παναγιάς τη χάρη » (Γιάννης Κατινιάρης)

« Une bonne attestation des services accomplis mon cher *pallikare*
et que tu sois toujours protégé par la grâce de la Vierge » (Giánnis Katiniáris ; écoute disque 2 plage 045)

« Καλόν απολυτήριο στα χέρια σου να πιάσεις
και ό,τι κι αν επέρασες τότε θα τα ξεχάσεις » (Μιχάλης Ζωγραφίδης)

« Que tu obtiennes une bonne attestation des services accomplis
et quoi qu'il t'arrive alors tu les oublieras » (Michális Zografídis ; écoute disque 2 plage 046)

« Ήκασε Στάθη ο στράτος σαν λύρα με δοξάρι
και να 'ναι και στο σπίτι σου της Παναγιάς η χάρη » (Μηνάς Λεντής)

« Tu as fait ton service militaire, Stathis, comme une *lýra* avec son archet
et que la grâce de la Vierge soit aussi dans ta maison » (Minás Lentís ; écoute disque 2 plage 047)

« Τώρα δε κάνουσι στρατό κι όλοι καλοπερνούσι
μόνο τ' απολυτήριο το πάρουν και να ζούσι » (Μανώλης Μπαλασκάς)

« Maintenant ils ne font plus le service militaire, et tous ils passent du bon temps
ils obtiennent juste l'attestation des services accomplis pour vivre » (Manólis Balaskás ; écoute disque 2 plage 048)

[...]

« Και μένα φίλος μου καλός είσαι και το γνωρίζεις
κι όλου του κόσμου τα καλά Στάθη μου τα αξίζεις » (Φίλιππας Φιλιππάκης)

« Pour moi tu es un bon ami et tu le sais
et tu vaux le meilleur du monde Státhis » (Fílippas Filippákis ; écoute disque 2 plage 049)

À ce moment-là, tous les regards sont tournés vers le jeune Státhis, car on attend avec un peu d'impatience qu'il reprenne la parole et qu'il réponde aux *mantinádes* qui viennent d'être chantées pour lui. Or Státhis fait la moue, puis il sourit et, un peu gêné, il montre sa tête avec son doigt comme pour dire qu'il faut que l'inspiration vienne. Comme pour lui venir en aide, et pour relancer un peu la disposition mentale des chanteurs – notamment de Státhis –, Michális Zografídis, qui est en train de jouer de la *lyra* et qui donc dirige en quelque sorte le *glénti* pour le moment, se met à enchaîner instrumentalement avec un air rapide pendant une à deux minutes, puis il revient au jeu d'un *skopós*. Níkos Nikoláou prend alors la parole et change de thème en souhaitant la bienvenue à un dénommé Giánnis, qui vient d'un autre village (écoute disque 2 plage 050) :

« Θα πω το καλώς όρισες εγώ στο φίλο Γιάννη
απού 'σαιν από τις Πυλές στης Παναγιάς τη χάρη »

« Moi, je vais souhaiter la bienvenue à mon ami Giánnis
tu es de Pýles, que tu reçoives la Grâce de la Vierge »

Cependant, le changement de thème n'est pas du goût de tout le monde, puisque Státhis n'a pas répondu aux *mantinádes* qui lui étaient adressées, et Minás Lentís, fervent défenseur des coutumes et de leur respect, reprend la parole pour exprimer son mécontentement (écoute disque 2 plage 051) :

« Απάντηση δεν ήδωσε μου πιάνε το πιοτό του
εσύ 'ναιν ίσως τη σειρά στο τόπο το δικό σου »

« Il n'a pas donné de réponse, sa boisson me reproche
c'est à ton tour de chanter dans ta propre contrée »

Personne ne conteste cette *mantináda* de protestation puisque, en effet, il aurait fallu que Stláthis reprenne la parole et chante une nouvelle fois. Mais comme il ne le fait toujours pas, et sans doute, il se sent très mal à l'aise, un autre Olympiote, Manólis Filippákis, prend la parole pour souhaiter lui aussi la bienvenue à un de ses amis qui habite le village de Spóa, revenant ainsi au thème de l'accueil des hommes d'un autre village lancé auparavant par Níkos Nikoláou (écoute disque 2 plage 052) :

« Όλη τη μέρα σήμερο τα χέρια μου με τρώα
που θα ’ρχετον ο Διάκολιος ο φίλος ’πό τα Σπόα »

« Toute la journée aujourd’hui je me suis impatienté
parce que Diákolios allait venir, mon ami de Spóa »

Cet homme qui vient de Spóa répond alors à Manólis Filippákis en lui expliquant la raison de sa venue à Ólympos pour la fête du 16 août, autrement dit pour le second *glénti* de célébration de la Vierge. Cela constitue le départ de ce second moment où un homme ne prend pas la parole au cours du *glénti* alors qu’il le devrait, ainsi que je vais le montrer. Cet homme chante donc (écoute disque 2 plage 053) :

« Ήρθα για το χατήρι σας απόψε στο χωριό σου
και να ’φχηθώ από κοντά Μανώλη εις το γιό σου »

« Je suis venu pour votre plaisir, ce soir dans ton village
et aussi pour souhaiter de près, Manólis, des vœux à ton fils »

Et il continue dans sa lancée, visiblement inspiré, en enchaînant une deuxième *mantináda* (écoute disque 2 plage 054) :

« Η Παναγιά να βοηθά και να ’χει την υγεία
και στην Αγγλία σου ’φχόμαι να πάρεις τα πρωτεία »

« Que la Vierge lui apporte protection et qu’il ait la santé
et en Angleterre je lui souhaite d’obtenir les honneurs »

Il me faut indiquer, ici, que ce jeune homme dont il est question, qui se prénomme Gián nis et qui est le fils de Manólis Filippákis, a grandi et vit en Angleterre, là où sa mère est installée. Cette dernière n’est ni grecque, ni originaire d’Ólympos. Ce jeune Giánnis est un chanteur de rock connu dans le milieu. Il est le leader du groupe *Foals*, qu’il a créé avec des amis anglo-saxons. Il donne donc régulièrement des concerts à travers le monde avec son groupe et produit des disques, mais chaque été, il ne manque pas de revenir dans le village paternel dont il aime la musique, la danse et les coutumes auxquelles il participe. À Ólympos, il retrouve aussi ses amis de la communauté, dont certains vivent toute l’année dans le village. La connaissance de ces quelques éléments de la vie personnelle de ce jeune homme est nécessaire afin de mieux saisir les nuances et la teneur de l’échange dialogué qui s’ensuit juste après, autour de ce jeune homme :

« Ο Γιάννης είναιν άριστος όπου κι αν τραγουδήσει
κι ακούεται η φήμη του σ' Ανατολή και Δύση » (Μιχάλης Ζωγραφίδης που παίζει λύρα)

« Giánnis est le meilleur où qu'il chante
et on entend sa renommée en orient et en occident » (Michális Zografídis qui joue de la *lýra* ; écoute disque 2 plage 055)

« Είναιν αλήθεια λυριστή όπου κι αν τραγουδήσει
μα πρέπει και η Όλυμπος γι' αυτό να το τιμήσει » (Γιάννης Διάκολιος από τα Σπόα)

« C'est vrai, joueur de *lýra*, où qu'il chante
mais il faut aussi qu'Ólympos l'honore pour cela » (Giánnis Diákolios de Spóa ; écoute disque 2 plage 056)

« Ο Φιλιππάκης ο Ανής δε χρειάζεται βραβεία
γιατί όλοι το γνωρίζουσι στα τέσσερα σημεία » (Μηνάς Λεντής)

« Giánnis Filippákis n'a pas besoin de prix
parce que tous le connaissent aux quatre coins du monde » (Minás Lentís ; écoute disque 2 plage 057)

« Το μηλό κάτ' απ' τη μηλιά λέουσι πάντα πέφτει
κι ο γιος εις το πατέρα του μοιάζει σαν το καθρέφτι » (Ντίνος)

« On dit que les chats ne font pas des chiens
et le fils ressemble à son père comme un miroir » (Dínos ; écoute disque 2 plage 058)

Certains hommes font donc ainsi l'éloge de ce jeune Giánnis en tant que chanteur, et expliquent qu'il tient de son père, Manólis, lequel chante bien sûr lors des *gléntia*, mais qui joue également de la *lýra*. Malgré tout, d'autres hommes d'Ólympos, même s'ils ne nient pas le fait qu'il soit un bon chanteur de rock lorsqu'il interprète en anglais les chansons de son groupe, voudraient néanmoins l'entendre chanter des *mantinádes* sur les airs du village, afin de pouvoir apprécier sa participation au *glénti* :

« Ακούμε τα πώς τραουεί με [...] ακόμη
στους εϊκούς μας τους σκοπούς και θε να βγάλω γνώμη » (Μανώλης Μπαλασκάς)

« On entend comment il chante avec […] encore
dans nos propres airs je veux me faire une opinion » (Manólis Balaskás ; écoute disque 2 plage 059)

« Όλη την επικράτεια την έχει γυρισμένη
μ' ακόμα τη φωνούλα του δεν έχω ακουσμένη » (Γιάννης Κατινιάρης)

« Tout le territoire, il l'a parcouru
mais sa petite voix je ne l'ai pas encore entendue » (Giánnis Katiniáris ; écoute disque 2 plage 060)

À un tel moment, encore une fois, le jeune homme Giánnis aurait dû prendre la parole et éventuellement se « défendre », en leur montrant simplement qu'il sait aussi improviser des *mantinádes*. Or, comme il ne chante visiblement jamais lors des *gléntia* – pour ma part, en tout cas, à chaque fois que j'ai constaté sa présence, que ce soit lors d'un *glénti* sur la place ou dans un café, il n'a jamais participé au chant ; en revanche, il n'hésite pas à aller danser – il reste fidèle à son engagement et ne prend donc pas la parole. Il est possible de supposer qu'il ne sache pas bien improviser des distiques, puisqu'il ne vit pas dans le village ou même auprès d'autres émigrés et des associations qui favorisent l'apprentissage des coutumes. De ce fait, il ne serait pas très à l'aise pour chanter, même si cela peut surprendre, d'autant qu'il a très bien appris les danses locales auxquelles il participe. Ce sont alors d'autres personnes de sa famille – son père Manólis et un cousin de son père – qui se chargent de prendre sa défense en improvisant des *mantinádes* à sa place :

« Ο Γιάννης σας παρατηρεί κι είναι σαν το [λυράρη]
κι όλο το μερακλίκι μας εις τον ντουνιά θα πάρει » (Μανώλης Φιλιππάκης)

« Giánnis vous observe et il est comme le [joueur de lýra]
et toutes nos qualités il les emmènera dans le monde » (Manólis Filippákis ; écoute disque 2 plage 061)

« Ο Γιάννης ετραούησε παιδιά στο κόσμον όλο
μα αγαπάει το Πλατύ κι έρχεται κάθε χρόνο » (Νίκος Νικολάου)

« Giánnis a chanté, mes chers, dans le monde entier
mais il aime la Place et il revient chaque année » (Níkos Nikoláou ; écoute disque 2 plage 062)

« Εδώ το αζιμούθιο όσαν θα ξεκινήσει
την αγαπά την Όλυμπο και θα ξαναγυρίσει » (Μανώλης Φιλιππάκης)

« Ici c'est l'azimuth lorsqu'il se met en route
il aime Ólympos et il reviendra encore » (Manólis Filippákis ; écoute disque 2 plage 063)

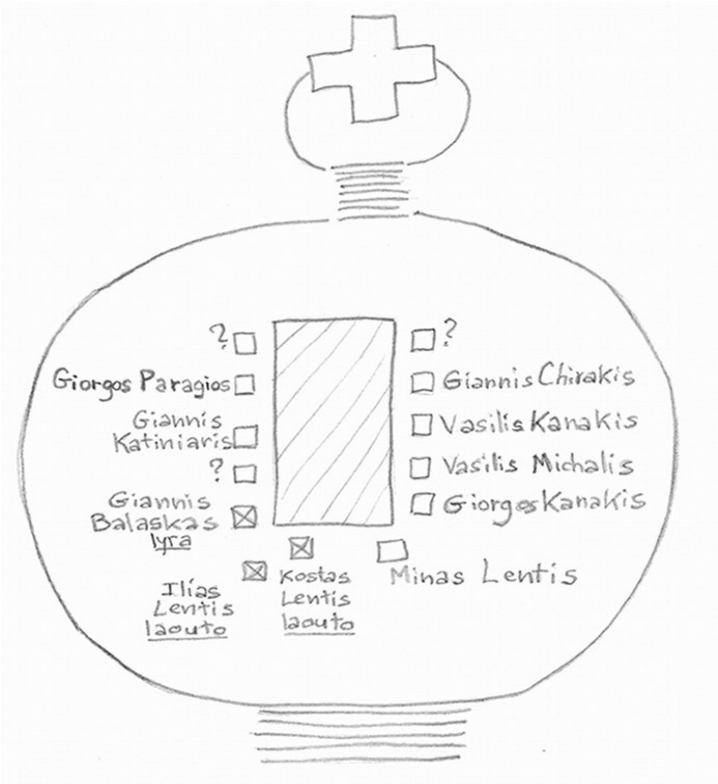
Cette *mantináda* aura pour effet de clore ce sujet tandis que la danse lente *káto chorós* commence, avec la participation notamment du jeune Giánnis Filippákis – sans doute une manière pour lui d'échapper à cette obligation de chanter.

Une fois encore, la personne que l'on presse à prendre la parole en chantant ne le fait pas, mais cette fois-ci, personne ne chante une *mantináda* pour protester, puisque, en quelque sorte, d'autres personnes se sont chargées de chanter à sa place. Il est possible également de supposer qu'il existe un certain respect envers ce jeune homme qui est un chanteur connu sur les scènes internationales...

Outre les remerciements aux musiciens présents pour assurer le *glénti*, ou bien les demandes formelles faites à certaines personnes de chanter, voire les reproches qui sont chantés quand ces dernières ne répondent pas à la requête, il existe une autre situation où les *mantinádes* ritualisent les relations sociales. Il s'agit de celui où les hommes chantent pour remercier le doyen du *glénti* de sa participation et de ses talents de *meraklís*, qui font que le *glénti* prend une bonne forme et s'anime convenablement. Dans ce cas-là, le doyen de la fête ne manque pas de répondre aux compliments qui lui sont faits, puisqu'il est assurément un excellent improvisateur de distiques – c'est, entre autres, une des raisons pour lesquelles on le remercie de sa présence, de sa participation et de son expérience. On assiste alors à des instants d'échanges à la fois émouvants et en même temps d'une grande qualité poétique.

Par exemple, en avril 2015, le jour du *glénti* du Mardi Lumineux, les hommes se sont mis à improviser pour le doyen de la fête, Giórgos Kanákis, un vieux monsieur de 90 ans environ. Il ne reste qu'un filet de voix à ce dernier, mais lorsqu'il se met à chanter, tout en sirotant son whisky, tout le monde l'écoute avec une grande attention, et les instrumentistes diminuent leur volume sonore afin que l'on puisse l'entendre. En effet, d'une part, il maîtrise parfaitement l'art de l'improvisation de ces miniatures poétiques – quoiqu'il s'en défende – et d'autre part, il a connu et vécu de nombreux *gléntia* sur cette même place et ailleurs, dont certains ont entendu parler. Il arrive, lorsqu'il chante, à transmettre l'émotion qu'il ressent, et il a des propos que l'on pourrait parfois qualifier de philosophiques. Ainsi, après avoir commencé le *glénti* dans le café de Fílippas Filippídis, les hommes se sont ensuite rendus sur la place de l'église, et se sont installés selon la configuration suivante :

Fig. 125 : Schéma de la disposition des hommes sur la Place en avril 2015



Nittis Mélanie, juin 2019

Après l'interprétation d'une chanson longue à texte fixe, les musiciens ont joué quelques minutes d'un air de danse rapide, puis ils ont entonné les *skopoí* pour l'improvisation poétique. Vasílis Michalís, assis à côté du doyen Giórgos Kanákis, entame les compliments et remerciements (écoute disque 1 plage 206) :

« Τη μέρα τη σημερινή τη θεωρώ τιμή μου
που ’χω το πρωτομερακλή δίπλα μου και μαζί μου »

« Cette journée d'aujourd'hui je la considère comme un honneur
car j'ai à côté de moi et avec moi le premier des *meraklís* »

Lancé dans son inspiration, il improvise une deuxième *mantinád a* dans la foulée (écoute disque 1 plage 207) :

« Η χάρις της Ανάστασης να ’ναι βοήθειά σου
Κανάκη πρωτομερακλή στα γεροντάματά σου »

« Que la grâce de la Résurrection t'apporte protection
Kanakis, premier *meraklís*, dans ta vieillesse »

Après cette deuxième *mantináda* de Vasílis Michalís, ils trinquent, et Giórgos Kanákis prend la parole pour chanter en s'adressant à la Vierge (écoute disque 1 plage 208) :

« Ομπρός τα σκαλοπάτια σου απού συχνά πατούμε
την εορτή σου σήμερα πάλι θα τη θυμούμαι »

« Devant tes escaliers où nous marchons souvent
ta fête aujourd'hui encore une fois je m'en souviendrai »

Sur le même air que celui qui vient d'être chanté, quelqu'un d'autre – dont je ne connais malheureusement pas le nom – prend la parole à son tour (écoute disque 1 plage 209) :

« Να σ' έχει η Παναγιά καλά να 'σαι πάντα κοντά μας
κι εγώ πολύ σε χαίρομαι που 'σαι στη συντροφιά μας »

« Que la Vierge te préserve en bonne santé que tu sois toujours près de nous
Moi aussi je me réjouis beaucoup que tu sois en notre compagnie »

Giánnis Balaskás, qui est alors en train de jouer de la lý*ra*, improvise également sur le même air, à la suite (écoute disque 1 plage 210) :

« Κι εγώ πολύ σε σέβομαι και ξεύρω ό,τι ξεύρει
και θέλω η Ανάσταση σ' ό,τι ποθείς να φέρει »

« Moi aussi je te respecte beaucoup et je sais qu'elle le sait
et je souhaite que la Résurrection apporte tout ce que tu souhaites »

Puis, toujours sur le même air, Minás Lentís ajoute (écoute disque 1 plage 211) :

« Απ' όσα σε εθυμούμεθα τιμάς τα έθιμά μας
και πίστευε τα λόγια μας βγαίνου 'πό τη καρδιά μας »

« De tout ce dont nous nous souvenons de toi, tu honores nos coutumes
et crois-le, nos paroles viennent du fond de notre cœur »

Giórgos Kanákis répond de nouveau sur le même air que les hommes auparavant, avec beaucoup de modestie, en disant simplement qu'il aime la vie et que tant qu'il sera vivant, il participera au *glénti* pour l'honorer (écoute disque 1 plage 212) :

« Μέχρι να ντζω θα τη γλεντώ γιατί η ζωή μ' αρέσει
και θα κρατώ εις το χωριό τη τελευταία θέση »

« Tant que je vivrai je festoierai pour elle parce que j'aime la vie
et je garderai dans le village la dernière place »

Il s'ensuit alors toute une série de *mantinádes* qui s'enchaînent, et dans lesquelles chaque homme qui improvise s'adresse à Giórgos Kanákis pour le remercier ou le féliciter en lui souhaitant une bonne santé :

« Κι εγώ κουμπάρο σ' αγαπώ χωρίς αμφιβολία
να 'σαι και του καιρού καλά και να 'χεις την υγεία » (Γιώργος Παραγιός)

« Et moi mon vieux je t'aime sans aucun doute
que tu ailles bien l'an prochain et que tu aies la santé » (Giórgos Paragiós ; écoute disque 1 plage 213)

« Κανάκη πρωτομερακλή πολλά σου χρεωστούμε
γιατί πολλά μας έμαθες και σε ευχαριστούμε » (Βασίλης Μιχαλής)

« Kanákis premier *meraklís* nous te devons beaucoup
parce tu nous as appris beaucoup et nous te remercions » (Vasílis Michalís ; écoute disque 1 plage 214)

« Δάσκαλος είσαι στο χωριό και στις διασκεδάσεις
ποιος θα τον έχει συντροφιά ωραία θα περάσει » (Γιάννης Κατινιάρης)

« Tu es un maître dans le village et dans les fêtes
quiconque est en sa compagnie passera un bon moment » (Giánnis Katiniáris ; écoute disque 1 plage 215)

« Στα έθιμα του τόπου μας πολλά έχει προσφέρει
κι η χάρις της Ανάστασης καλά να του προσφέρει » (Μηνάς Λεντής)

« Dans les coutumes de notre contrée il a beaucoup apporté
et que la grâce de la Résurrection lui apporte de bonnes choses » (Minás Lentís ; écoute disque 1 plage 216)

« Κανάκη όταν τραουείς παίρνει τη προσοχή μου
και σ' έχω και παράδειγμα να ξέρεις στη ζωή μου » (άγνωστος τραγουδιστής)

« Kanákis lorsque tu chantes tu attires mon attention
et sache que je te prends comme exemple dans ma vie » (chanteur inconnu ; écoute disque 1 plage 217)

« Σ' ολόκληρη τη Κάρπαθο Κανάκη με ρωτούσι
ποιος είν' ο πρωτομερακλής [πρότιμος απ' τις ζούσι] » (Βασίλης Μιχαλής)

« Dans tout Kárpathos Kanákis on me demande
qui est le premier *meraklís* [le plus honoré parmi ceux qui vivent] » (Vasílis Michalís ; écoute disque 1 plage 218)

On le voit bien ici, la renommée de ce vieux monsieur comme *protomeraklís* s'étend au-delà du village d'Ólympos. Giórgos Kanákis est reconnu pour son talent d'improvisateur, et tout le monde se réjouit de pouvoir participer à un *glénti* à ses côtés. Minás Lentís va même plus loin, en évoquant d'autres excellents musiciens qui sont morts depuis plusieurs années, et Vasílis Kanákis, un des fils de Giórgos Kanákis, ajoute qu'ils formaient avec son père une *paréa* dont il est le dernier représentant :

« Σοφούληες, Παυλίδηες, Πρεάρης, Νικολάου
θα 'ρθει στο κέφι ο Ωργής [σου 'λεα συμφυλάου] » (Μηνάς Λεντής)

« Les Sofoúlis, les Pavlídis, Preáris, Nikoláou
Giórgos va entrer dans le *kéfi* [je te disais qu'ils observent] » (Minás Lentís ; écoute disque 1 plage 219)

« Απ' όλη τη παρέα του είναιν ο τελευταίος
και έχει και το σεβασμό απ' όλους μας το δέος » (Βασίλης Κανάκης)

« De toute sa *paréa* il est le dernier
il a le respect et la révérence de nous tous » (Vasílis Kanákis ; écoute disque 1 plage 220)

À la suite de ces deux *mantinádes*, qui relient l'instant présent avec le passé, d'autres hommes poursuivent les compliments :

« Όλοι μεγάλοι και μικροί χαίρουσι και γλεντούσι
Κανάκη Ωργή ακολουθού κι έχουν καλά να ζούσι » (Βασίλης Μιχαλής)

« Tous les vieux et les jeunes se réjouissent et festoient
Ils suivent Giórgos Kanákis et ils ont des bons moments à vivre » (Vasílis Michalís ; écoute disque 1 plage 221)

« Το μερακλή τον άνθρωπο και το καλά μερίζεις
και καμαρώνεις και γλεντάς και τραουάς και πίνεις » (Βασίλης Κανάκης)

« L'homme *meraklís* tu le distingues bien
tu es fier et tu festoies, tu chantes et tu bois » (Vasílis Kanákis ; écoute disque 1 plage 222)

« Κανάκη άπου γλέντισες τους συνομήλικούς σου
να ’σαι καλά και να γλεντάς και τους μικρότερούς σου » (Βασίλης Μιχαλής)

« Kanákis toi qui a festoyé avec ceux du même âge que toi
sois en bonne santé et festoie avec les plus jeunes que toi » (Vasílis Michalís ; écoute disque 1 plage 223)

Giórgos Kanákis, en choisissant un autre air que celui qui vient d’être chanté, improvise de nouveau, en s’adressant directement à tous ceux qui le félicitent. Il leur dit notamment qu’il ne mérite pas tous ces compliments (écoute disque 1 plage 224) :

« Να μη με ανεβάζετε εκεί που δεν εφθάνω
γιατί ο χατίρης της γιορτής και συντροφιάς θα κάνω »

« Ne me placez pas sur un piédestal que je n’atteins pas
parce que le plaisir de la fête c’est en bonne compagnie que je l’ai »

Après ce modeste propos où il explique en quelque sorte qu’il n’est pas le seul à animer la fête, la conversation se poursuit, toujours autour de compliments qui lui sont adressés :

« Ίσως να νιώθεις άβολα που λείπουσιν οι φίλοι
σήμερα που γιορτάζουμε και τη Λαμπρή τη Τρίτη » (Βασίλης Κανάκης)

« Peut-être que tu te sens mal à l’aise que tes amis soient absents
aujourd’hui où nous célébrons aussi le Mardi Lumineux » (Vasílis Kanákis ; écoute disque 1 plage 225)

« Εις τ’ ομάδα θα βρίσκεται κλαίει και τραγουδάει
και στις γιορτές απού ’ρχεται παλιούς αναζητάει » (Μηνάς Λεντής)

« Il se trouve dans le groupe il pleure et il chante
et dans les fêtes où il se rend il réclame les anciens » (Minás Lentís ; écoute disque 1 plage 226)

« Πάρα πολλά επρόσφερες Κανάκη εις το τόπο
και στις διασκεδάσεις μας με το δικό σου τρόπο » (Γιάννης Κατινιάρης)

« Tu as apporté beaucoup Kanákis à ce lieu
et à nos réjouissances avec ton propre style » (Giánnis Katiniáris ; écoute disque 1 plage 227)

« Η πρόσφορά σου είν’ πολλή η αμοιβή ’ναι λία
άμα έχε τόσα τιμή που έχεις τα πρωτεία » (Βασίλης Μιχαλής)

« Ton offrande est grande ta récompense est petite
mais tu as tant de valeur que tu as les honneurs » (Vasílis Michalís ; écoute disque 1 plage 228)

Giórgos Kanákis improvise encore une fois, en réponse à tous ces compliments, en expliquant humblement que si Ólympos lui doit beaucoup, il est, lui aussi, redevable envers elle, et il s'adresse au village lui-même, en le personnifiant (écoute disque 1 plage 229) :

« Όλυμπο σου χρωστώ πολλά αν με χρωστείς και μένα
να(ν) εκρατώ τα έθιμα να μην ήταν χαμένα »

« Ólympos je te dois beaucoup si toi aussi tu me dois
que je préserve les coutumes qu'elles ne soient pas perdues »

Vasílis Michalís commente ce qu'il vient de dire en affirmant que ce n'est pas lui qui doit beaucoup au village, mais, au contraire, que celui-ci lui est fortement redevable, puisqu'il le positionne en première place dans sa vie (écoute disque 1 plage 230) :

« Δε χρεωστείς την Όλυμπο εκείνη χρεωστεί σου
γιατί την εχανάλλισες πάνω της τη ζωή σου »

« Tu n'es pas redevable à Ólympos c'est elle qui l'est envers toi
parce que tu lui as offert, à elle, ta vie »

Le *glénti* est donc pleinement un rituel social où les reproches ainsi que les remerciements sont chantés entre les membres masculins de la communauté. Mais il y a également un autre élément très important lors de tout *glénti*, et notamment lors de ceux qui se déroule durant la fête d'un saint. En effet, comme je l'ai expliqué plus haut dans le chapitre, il faut improviser obligatoirement des *mantinádes* en l'honneur du saint qui est commémoré, et ce, généralement durant tout le début du *glénti*. De plus, les nombreuses intercessions chantées auprès des saints, que j'ai déjà mentionnée et citées, sont autant de marques des relations sociales ritualisées. Ainsi, il est très rare que les hommes débutent le *glénti* en chantant des distiques sur un autre thème que le saint célébré.

Toutefois, en 2014 lors de la fête à Vroukoúnta, il est arrivé que les hommes mêlent, aux distiques improvisés en l'honneur du saint, des remerciements pour un autre homme, Manólis Panagiótou. En effet, ils voulaient remercier ce médecin originaire du village d'Apéri, qui avait financé presque tous les frais pour le repas de cette fête, et qui avait également

dispensé des consultations médicales gratuitement. Au début, les *mantinádes* s'adressent donc à lui pour le remercier, même si dans le fond, elles ne manquent pas d'évoquer le saint puisqu'il est demandé maintes fois à celui-ci d'apporter la santé à Manólis Panagiótou, ainsi qu'à sa famille. Ce médecin est bien sûr touché par ce qui lui est chanté, mais il est en même temps gêné d'attirer sur lui l'attention avec tous les distiques qui lui sont destinés. Il finit par demander aux autres hommes de changer de thème car il s'agit avant tout de la fête de saint Jean-Baptiste (écoute disque 2 plage 078) :

> « Τ' Αή Αννιού γιορτάζουμε που 'ναι γιορτή μεγάλη
> το θέμα να αλλάξομε το γλέντι για ν' ανάβει »

> « Nous célébrons saint Jean qui est une grande fête
> changeons le thème pour animer le *glénti* »

Ainsi, cette performance du *glénti* permet d'entretenir les relations sociales au sein de la communauté, et d'assurer en même temps la cohésion de celle-ci. En effet, les distiques permettent d'exprimer tout ce que l'on peut ressentir, que ce soit sous la forme de remerciements, de reproches ou de félicitations. Le chant prend ici le relais de la parole, et permet ainsi d'exprimer tout ce que la parole n'autorise pas. Je pourrai même qualifier l'improvisation des *mantinádes* de parole chantée, d'autant que les Olympiotes eux-mêmes disent qu'il s'agit d'une conversation en musique :

> « Πάνω σ' αυτούς τους σκοπούς τραγουδάμε μαντινάδες, αυτοσχέδια ποιηματάκια που συζητάμε... Είναι σαν συζητάμε μεταξύ μας με τραγούδι, με στίχους και μουσική[370]. »

> « Sur ces airs nous chantons des *mantinádes*, poèmes improvisés, avec lesquels nous discutons... C'est comme si on discutait entre nous avec du chant, des vers et de la musique. »

Les émotions ressenties s'expriment également à travers les larmes versées discrètement par les hommes lorsqu'ils sont en train d'improviser. Il n'est pas rare dans ce cas que la voix chantée trahisse alors l'émotion et le fait que l'homme qui chante est en train de pleurer. Ces émotions que les hommes expriment à travers leurs larmes sont partagées avec les autres hommes présents. Ceux-ci, grâce à un processus d'empathie – processus très bien décrit par

[370] Extrait de l'entretien avec Ilías Anastasiádis, Manólis Balaskás et Giórgos Giorgákis réalisé par Dominique Bertou et Pierre Cheneval en novembre 2016.

Filippo Bonini-Baraldi pour les musiciens tsiganes[371] – se mettent également à pleurer, car ils sont touchés par cette émotion exprimée.

Je citerai comme exemple la *mantináda* de Giánnis Katiniáris, qu'il a chantée sur la place du village le jour du Mardi Lumineux, lors de la fête de Pâques en 2015. Accompagné par Kóstas Lentís au *laoúto*, Giánnis Balaskás est en train de jouer des *skopoí* à la *lýra*, et pendant ce temps, Giánnis Katiniáris échange quelques propos en riant avec deux autres hommes assis à côté de lui, tandis que d'autres hommes encore sont en train d'arriver et de s'installer avec eux autour de la table. D'un seul coup, Giánnis Katiniáris redevient grave et se met à chanter (écoute disque 1 plage 234 ; *mantináda* présente dans la vidéo 1) :

> « Κάθετε να γλεντίσομε σε τούτη τη Πλατεία
> να μη χαθεί το έθιμο γιατί 'ναιν αμαρτία »
>
> « Asseyez-vous que nous festoyions sur cette Place
> que la coutume ne disparaisse pas car c'est un péché »

Le premier vers de son distique apparaît comme un commentaire sur ce qu'il voit – des hommes viennent se joindre à eux –, mais ils ne sont cependant pas très nombreux, et l'emploi de l'impératif marque la requête de Giánnis Katiniáris : il faut que les hommes viennent s'asseoir pour participer au *glénti,* car leur présence est nécessaire pour que la soirée se déroule bien. Au moment où il commence à chanter le second vers de son distique, Giánnis Katiniáris a la voix qui se trouble car il se met à pleurer. Par la suite, il s'essuiera les yeux et boira un peu de whisky, tandis que le joueur de *lýra*, Giánnis Balaskás, ému, pleure lui aussi, par empathie. Comme il est en train de jouer et qu'il ne peut pas interrompre la musique pour se libérer les mains afin de s'essuyer les yeux, dans un geste délicat et tout en jouant, il écrase ses larmes sur ses joues avec la volute décorative de son instrument. Il faut savoir que pour les Olympiotes, un *glénti* se mesure à la quantité de larmes versées au cours de la fête :

> « The successful *glendi* is judged by the amount of weeping (To kalo *glendi* metrietai apo to klama)[372]. »
>
> « Un bon *glénti* se mesure à la quantité de larmes versées (Το καλό γλέντι μετριέται από το κλάμα). »

[371] Filippo Bonini-Baraldi, *Tsiganes, musique et empathie*, Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2013.
[372] Anna Caraveli, « The Symbolic Village. Community Born in Performance », art. cité, p. 263.

Les pleurs des hommes en public – attitude féminine par excellence dans les conceptions sociales et donc interdite aux hommes qui sont vus comme des êtres virils et forts – constituent donc un élément rituel obligatoire, dont la perception est différente que dans le cadre non rituel de la vie quotidienne et de sa bienséance.

Ces moments où l'émotion jaillit ainsi et se transmet par empathie sont assez nombreux puisque l'on évoque souvent les morts, mais aussi des changements qui sont survenus dans le village et qui menacent les coutumes qui s'y pratiquent. Si l'on considère bien le *glénti* dans son essence contemporaine, on s'aperçoit que cette question de la perte des coutumes y est toujours présente. Cette peur, car il s'agit bien d'une réelle peur qui n'est pas forcément exprimée dans la parole, de la disparition des coutumes constitue en quelque sorte le sujet de la tragédie du village.

VI.3.2. Le glénti d'Ólympos, une tragédie moderne ?

Chaque année, et de façon cyclique, il est possible de constater que le village est le lieu de la représentation d'une pièce de théâtre – une tragédie – qui est toujours basée sur le même thème depuis plusieurs années : la disparition du village et de ses coutumes, auxquels les membres de la communauté sont viscéralement attachés. Cette peur de la disparition des coutumes, et par extension du village, est exprimée de façon récurrente, comme en témoigne cet échange de *mantinádes* par Minás Lentís et Giánnis Antimisiáris, lors du *glénti* du 29 août 2014 à Avlóna :

« Δύσκολοι είναιν οι καιροί τη χρονιά απού περνούσι
και τα θωρώ τα έθιμα το γκρεμό πώς πατούσι » (Μηνάς Λεντής)

« Les temps sont durs en cette année qu'ils ont passée
et je vois combien les coutumes sont au bord du gouffre » (Minás Lentís ; écoute disque 2 plage 129)

« Όμορφοι πού 'ναιν οι σκοποί και το γλυκό δοξάρι
Έλα πουλί μου έλα, έλα το Σάββατο
κι εγώ θα σε πληρώσω το μεροκάμωτο
φαίνεται πως κουράστηκε ο κόσμος, Κατινιάρη
Στη θάλασσα θα πέσω και σ 'άγρια κύματα
να πιάσω τη ποδιά σου με τα κεντήματα » (Γιάννης Αντιμισιάρης)

« Ils sont magnifiques les airs et le doux archet
Viens mon petit oiseau, viens samedi
Et moi je te paierai ton salaire
il semble que le monde est fatigué, Katiniáris
Je tomberai dans la mer et dans les vagues sauvages
pour attraper ton tablier avec ses broderies » (Giánnis Antimisiáris ; écoute disque 2 plage 130)

À travers leurs distiques, Minás Lentís et Giánnis Antimisiáris font écho aux *mantinádes* que Giánnis Katiniáris a chantées au cours de la soirée qui s'est avérée laborieuse car peu d'hommes étaient présents pour participer. Minás Lentís réitère cette idée que les coutumes sont mises à mal tandis que Giánnis Antimisiáris s'adresse directement à Giánnis Katiniáris pour lui fournir en quelque sorte une explication à l'absence des hommes.

Cette disparition probable ou supposée – en tout cas, qui est mentionnée comme telle à chaque fois – est liée à tous les changements qui bouleversent la vie et le mode de fonctionnement du village : l'émigration, de plus en plus massive et fréquente depuis une soixantaine d'années ; le poids de la modernité et de la globalisation, avec notamment le désenclavement du village et le développement du tourisme ; plus récemment, l'impact de la crise économique survenue en 2008.

La plupart de ces causes sont évoquées explicitement, par exemple lors du *glénti* dans le café de Fílippas Filippídis, non loin de la place centrale, le dimanche 12 avril 2015 :

« Εγώ χολιώ που η Όλυμπος επόμεινε μονάχη
τις το περίμενε ποτέ τέτοια κατάντια να 'χει » (Γιάννης Μπαλασκάς)

« Moi je me désole qu'Ólympos soit restée toute seule
qui pourrait s'attendre qu'elle soit dans une situation aussi affligeante » (Giánnis Balaskás ; écoute disque 1 plage 101)

« Δεν το περίμενε κανείς η Όλυμπος να σβήσει
αφού δεν έρχεται κανείς μόνιμα για να ζήσει » (Ανδρέας Χηράκης)

« Personne ne s'attendait à ce qu'Ólympos s'éteigne
puisque personne ne vient pour y vivre durablement » (Andréas Chirákis ; écoute disque 1 plage 102)

« Φαίνεται είναι δύσκολο του τόπου το σεφέρι
οι χωριανοί διαλέξασι της ξενιτιάς τα μέρη » (Γιώργος Φουρτήνας)

> « Il semble qu'il est difficile le voyage pour notre pays
> les villageois ont choisi [de rester dans] les lieux de l'exil » (Giórgos Fourtínas ; écoute disque 1 plage 103)

> « Η κρίση η οικονομική έχει κι αυτή ευθύνη
> [ο πασαείς σ' τούτη δουλειά] κελλάρι την αφήνει » (Ανδρέας Χηράκης)

> « La crise économique a elle aussi sa responsabilité
> [chacun dans cette affaire], l'abandonne à son sort » (Andréas Chirákis ; écoute disque 1 plage 104)

La pièce ainsi mise en scène, la plupart du temps en plein air, est toujours la même, du moins dans sa thématique, puisqu'elle est improvisée à chaque fois ; par ailleurs, les acteurs qui l'interprètent changent également à chaque fois. La pièce improvisée qui se performe prendra donc un contenu différent en fonction des personnes présentes ce soir-là, et notamment des hommes qui en assurent la diction lors du *glénti*.

Au bout du compte, cette pièce se rapproche donc du *happening* tel que le définit Hugues Thouand, qui le considère par ailleurs comme un « art social » :

> « C'est une forme dramatique en ce qu'il propose un spectacle éphémère qui s'apparente au théâtre. Un jeu dramatique présentant action, situation, conflit, acteurs – lesquels sont peut-être plus des actants car les personnages représentés sont le plus souvent leur inconscient – est offert en spectacle. Mais contrairement au théâtre le caractère essentiel du happening est la non répétitivité. Chaque création est unique parce qu'improvisée[373]. »

La parenté avec le *glénti*, qui est unique à chaque fois, est évidente. En effet, l'improvisation est la première des choses à respecter dans le *glénti* et il est absolument impossible de rechanter un distique déjà chanté auparavant. La non répétitivité du *glénti* réside essentiellement dans cet aspect-là.

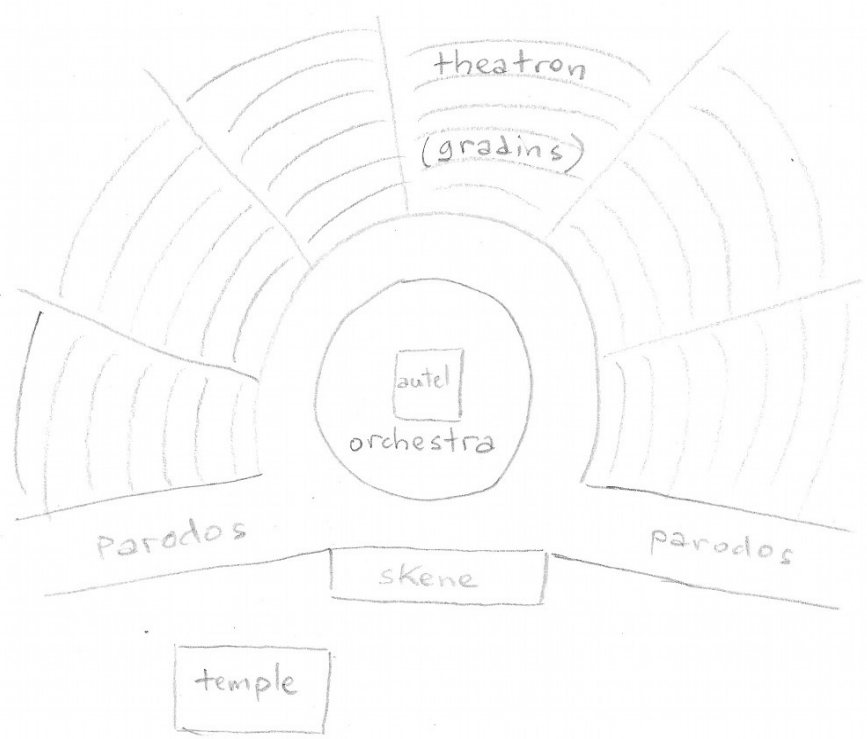
Toutefois, l'improvisation ne concerne pas, ou très peu, le schéma général du *glénti*, puisque celui-ci, comme une pièce de théâtre, doit respecter différentes parties, appelées épisodes dans la tragédie : les chants de table ; les *mantinádes* ; la danse. En revanche, même si l'on sait qu'il existe des passages obligés, on ne sait absolument pas combien de temps va durer chaque partie, et plus encore, les Olympiotes ont tendance à se comporter comme s'ils ne savaient pas ce qui va se produire. En effet, il est assuré que le *glénti* va avoir lieu, mais il est

[373] Hugues Thouand, entrée « Happening », dans Étienne Souriau (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, *op. cit.*, p. 816.

extrêmement difficile de savoir à quel moment il va commencer et à quel endroit précisément (le café ou directement sur la place du village), comme s'il fallait à tout prix que cela paraisse spontané et improvisé.

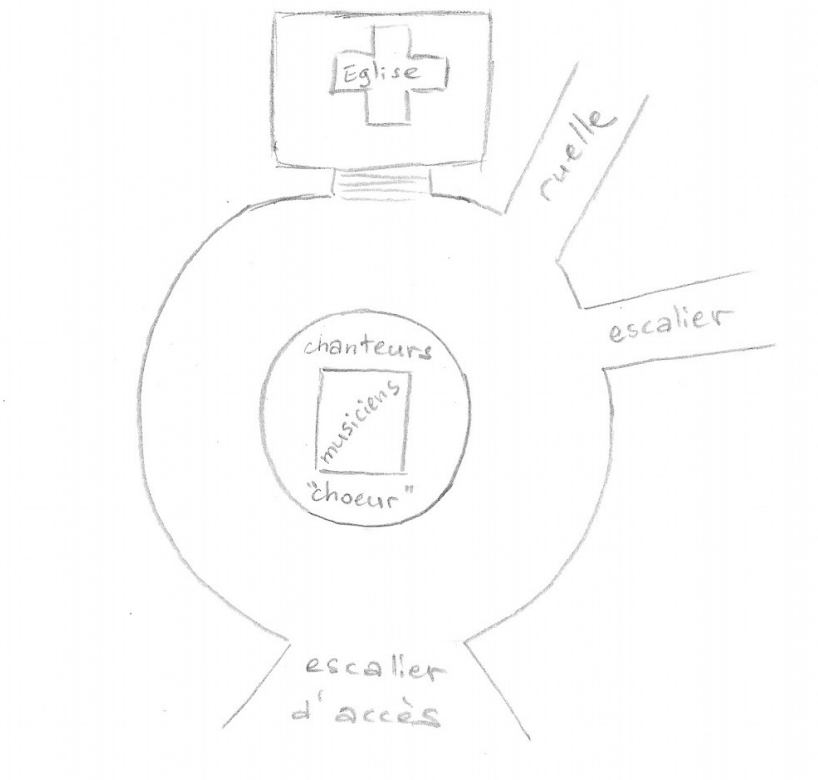
Finalement, chaque *glénti* joué sur la place du village n'est donc que la mise en scène de cette pièce de théâtre. La disposition même des personnes et leurs fonctions bien spécifiques lors du *glénti* – je renvoie ici à la description et aux schémas faits au chapitre IV (§ 1.3) – rappellent tout à fait le dispositif auquel les Grecs avaient recours dans l'antiquité pour la représentation des pièces de théâtre et en particulier de la tragédie.

Fig. 126 : Schéma d'un théâtre grec antique



Nittis Mélanie, juin 2019, d'après Demont et Lebeau, p. 45

Fig. 127 : Schéma de la place centrale à Ólympos



Nittis Mélanie, juin 2019

Il y a ainsi, sur la place centrale d'Ólympos, trois accès – une ruelle et deux escaliers – qui permettent d'entrer en scène, comme les *parodos* antiques ; la forme circulaire de la place où se déroule la danse est l'équivalent de l'*orchestra* ; la place qui était celle de l'autel dans l'antiquité est aujourd'hui occupée par la table où s'installent les musiciens et les chanteurs; la placette de l'église fait écho à la *skénè*, même si sa fonction n'est pas la même ; l'église correspond au temple de la divinité qui était honorée ainsi (comme par exemple le temple de Dionysos à Olympie) ; enfin, tout comme dans un *théâtron* étagé en gradins, les personnes qui ne participent pas au *glénti* mais qui sont là en simples spectateurs sont placées sur les bords de l'*orchestra* et en-dehors, soit sur les escaliers menant à la place centrale, soit sur les toits plats des maisons environnantes. Ce n'est sans doute pas un hasard si, à Avlóna, les Olympiotes ont construit un véritable amphithéâtre en gradins pour aménager le lieu où se déroule le *glénti*.

Mise à part la disposition spatiale, la parenté avec le théâtre grec antique, et particulièrement avec la tragédie, s'observe également à d'autres niveaux. En effet, le *glénti*, tout comme la tragédie qui se jouait à Athènes pendant les fêtes en l'honneur de Dionysos, corres-

pond avant tout à des nécessités sociales similaires, à savoir assurer l'unité de la communauté, dans le cadre d'une fête nationale liée à une célébration religieuse. Jacqueline de Romilly le rappelle ainsi :

> « [L]a tragédie grecque a sans nul doute une origine religieuse. Cette origine était encore fortement sensible dans les représentations de l'Athènes classique. Et celles-ci relèvent ouvertement du culte de Dionysos. […] La représentation elle-même s'insérait donc dans un ensemble éminemment religieux ; elle s'accompagnait de processions et de sacrifices. […] Tout cela trahit une origine liée au culte, et peut assez bien se concilier avec ce que dit Aristote (*Poétique*, 1449 *a*) : selon lui, la tragédie serait née d'improvisation ; elle serait issue de formes lyriques comme le dithyrambe (qui était un chant choral en l'honneur de Dionysos) ; elle serait donc, de même que la comédie, l'élargissement d'un rite. […] Toutefois, lorsque l'on parle d'une fête religieuse, à Athènes, il faut bien se garder d'imaginer une séparation comme celles que peuvent comporter nos États modernes. Car cette fête de Dionysos était également une fête nationale. […]
> [I]l semble bien, en effet, que la tragédie n'ait pu naître que lorsque ces improvisations religieuses, d'où elle devait sortir, se trouvèrent prises en main et réorganisées par une autorité politique s'appuyant sur le peuple. Par un trait assez remarquable, la naissance de la tragédie est liée, presque partout, à l'existence de la tyrannie – c'est-à-dire d'un régime fort, s'appuyant sur le peuple contre l'aristocratie.
> Entrée dans la vie athénienne par l'effet d'une décision officielle, s'insérant dans toute une politique d'expansion populaire, la tragédie apparaît liée, dès ses débuts, à l'activité civique. Et ce lien ne pouvait que se resserrer lorsque ce peuple, ainsi réuni au théâtre, fut devenu l'arbitre de ses propres destinées[374]. »

Par ailleurs, Jacqueline de Romilly précise que le lien entre la tragédie et la cité était si fort que lorsque la cité d'Athènes a perdu de sa splendeur, la tragédie a fini par disparaître :

> « […] la vie même du genre tragique était liée à une participation de tous, à une manifestation collective, à la fois nationale et religieuse. […] En fait, la tragédie grecque mourut, lorsque fut coupé le lien qui la rattachait à la cité elle-même[375]. »

Des similitudes se retrouvent également dans la forme prise par la tragédie antique. En effet, la tragédie grecque antique se compose généralement ainsi :

– un prologue, où les faits sont exposés par un acteur pour laisser le temps au chœur d'entrer dans l'orchestre ;

[374] Jacqueline de Romilly, *La tragédie grecque*, Paris : PUF, coll. « Quadrige », 5e édition, 1994 (1970), p. 11-15.
[375] *Ibid.*, p. 155.

– une *parodos*, qui correspond à l'entrée du chœur et à sa première intervention chantée ;

– une alternance d'épisodes, dans lesquels les acteurs jouent la pièce, et de *stasima*, où le chœur, personnage à part entière, chante pour commenter l'action ;

– une *exodos*, qui présente le dénouement de la pièce et voit la sortie du chœur.

Ces différentes parties de la tragédie peuvent se retrouver également dans le déroulement du *glénti* :

– le prologue correspondrait à l'annonce de la tenue du *glénti*, laquelle est souvent sous-entendue lorsqu'une célébration religieuse a lieu : en effet, les Olympiotes savent qu'après la célébration de la liturgie, pour commémorer différentes fêtes en rapport avec la Vierge, le Christ ou les autres saints, il se tiendra obligatoirement un *glénti* qui viendra ainsi clore la journée de fête religieuse ;

– la *parodos* serait l'entrée des hommes et leur installation autour de la table ;

– les épisodes correspondraient aux moments où chaque soliste chante, et alterneraient avec un *stasimon* constitué par les moments où le chœur des hommes assure la reprise des vers chantés par le soliste ; comme l'alternance entre solistes et chœur est très rapide, puisqu'elle s'étend en général sur un hémistiche, on pourrait aussi considérer la partie où s'échangent les *mantinádes* comme un *kommos* antique, c'est-à-dire comme un moment où les voix du chœur et celle du héros de la pièce se mêlent dans une sorte de plainte ;

– enfin, l'*exodos* surviendrait à partir de l'instant où la danse s'accélère, et se terminerait par le départ des participants : en règle générale, les danseurs partent en premier, puis les instrumentistes et les chanteurs. Il faut savoir que tout le monde ne part pas en même temps, sur un arrêt plus ou moins brusque de la musique, mais que chacun quitte la place lorsqu'il en a envie et que le nombre de personnes présentes diminue petit à petit. Les musiciens, ainsi que quelques chanteurs, sont les derniers à partir, et entonnent souvent encore quelques chants ou *mantinádes* avant de se quitter.

Comme la tragédie antique, le *glénti* se présente donc comme une performance complète (et complexe) avec poésie, musique, gestuelle, danse et place attribuée à chacun suivant le rôle joué dans la représentation. Et comme dans la tragédie antique, le *glénti* est le lieu où les hommes peuvent (et doivent) exprimer leurs émotions et leurs sentiments : leur performance débouche très souvent en effet sur des pleurs, qui se transmettent par empathie aux autres hommes de la communauté (comme je l'ai expliqué plus haut, §VI.3.1). Or, comme le précise Jacqueline de Romilly, il y avait des moments où le chœur et les acteurs, partageant les mêmes émotions, se prenaient à dialoguer :

> « Ceci n'empêchait pas qu'acteurs et choristes ne fussent engagés dans un même courant d'émotions ; et il existait une forme précise où se traduisait cette relation : c'était une sorte de chant dialogué auquel acteurs et choristes prenaient part ensemble et que l'on appelait le commos[376]. »

On assiste ainsi à une véritable catharsis, ce processus qui était selon Aristote le but de la tragédie antique, et qui peut être définie comme « le soulagement qui survient après un état paroxystique de tension après avoir éprouvé une émotion intense[377]. » Le rôle de la catharsis est donc ici d'évacuer tous les sentiments de douleur liés à la mort, à l'exil – qui est considéré dans leur imaginaire comme une mort – ou à la perte des coutumes, qui entraînent une disparition du village. Cette catharsis passe par la parole chantée, qui a une importance capitale pour bon nombre de communautés. À ce sujet, Étienne Bours précise :

> « Le chant permet d'exprimer ce que les mots seuls ne permettent pas, il est la forme idéale pour socialiser et présenter sous forme poétique, aux yeux et aux oreilles de tous, un problème entre individus. [...] Le chant, encore une fois, s'impose comme véhicule remarquable de la communication sociale, permettant aux individus de se "vider" dans une création artistique [...][378]. »

À Ólympos, la tragédie jouée et chantée permet de se libérer collectivement de la peur de la disparition du village, peur qui est par ailleurs ressentie aussi de manière purement individuelle. Là encore, on se retrouve en présence d'un élément individuel s'exprimant dans le collectif, comme c'est le cas pour la création des distiques improvisés puisque, ainsi que je l'ai expliqué au chapitre II, l'improvisation individuelle d'un distique ne peut se faire sans la présence des autres hommes, et donc du collectif, puisqu'il faut avoir, d'une part, une ambiance liée à la présence d'un groupe d'hommes et, d'autre part, des musiciens et des chan-

[376] *Ibid.*, p. 25.
[377] Michel Lacroix, *Le culte des émotions*, Paris : Flammarion, 2001, p. 67.
[378] Étienne Bours, *Le sens du son. Musiques traditionnelles et expression populaire*, Paris : Fayard, 2007, p. 172.

teurs qui assureront l'accompagnement instrumental pour les uns et les reprises en chœur pour les autres.

Le principe de cette catharsis est donc simple dans le *glénti* : elle permet, en l'évoquant par le biais de l'improvisation poétique, d'évacuer cette peur de la disparition du village et de ses coutumes, peur née du fait que beaucoup de personnes de la communauté vivent en émigration, et que les personnes âgées qui peuplent encore le village disparaissent les unes après les autres. D'une certaine manière, il s'agit de donner une forme poétique à une situation tragique afin de l'exorciser. Car en chantant cette crainte de voir le village disparaître, on le fait exister dans le même mouvement, et on l'aide ainsi à survivre ; c'est précisément ce que Minás Lentís exprime dans le distique suivant, chanté en avril 2015 au moment de la fête de Pâques (écoute disque 1 plage 131) :

« Είπουμε τη την Όλυμπο για να την βοηθήσει
που καρτερεί τον Αύγουστο για να ξαναγλεντίσει »

« Nous l'avons chantée Ólympos afin de lui venir en aide
elle qui attend le mois d'août pour de nouveau festoyer »

Dans ce distique, de façon très caractéristique, le village est personnifié, parce qu'au fond, le héros de cette tragédie qui se joue perpétuellement dans le *glénti*, c'est le village, considéré comme la mère de la communauté. Les hommes parlent fréquemment, du reste, de « notre mère Ólympos » : cette féminisation est facilitée par le genre du nom du village, qui est féminin (*i Ólympos*, η Όλυμπος) pour le distinguer du mot masculin qui désigne la montagne. Voici par exemple un distique de Giánnis Balaskás, improvisé à Pâques en avril 2015, le jour du *Lamprí Tríti* (écoute disque 1 plage 253) :

« Τη μάνα μας την Όλυμπο πολύ την αγαπούμε
να 'στε και του καιρού καλά και πάλι να βρεθούμε »

« Notre mère Ólympos nous l'aimons beaucoup
soyez en bonne santé l'an prochain et retrouvons-nous de nouveau »

Ce personnage féminin, héros de la tragédie, lutte continuellement contre la mort, comme en témoignent ces distiques improvisés lors de la fête de Pâques en avril 2014, l'un après la liturgie de la Résurrection et l'autre le jour du Mardi Lumineux :

« Φίλοι μ' αυτή 'ν' η Όλυμπος απού γλεντά το πόνο
απού νικά το θάνατο και σταματά το χρόνο » (Γιάννης Χατζιβασίλης)

« Mes amis, ça c'est Ólympos, qui festoie avec la douleur
qui vainc la mort et qui arrête le temps » (Giánnis Chatzivasílis, écoute disque 1 plage 070)

« Χάρο παλεύγ' η Όλυμπος στο πέρασμα του χρόνου
και ξεματώνει η καρδιά του μερακλή ανθρώπου » (Βασίλης Μπαλασκάς)

« Ólympos lutte contre la mort pendant que le temps s'écoule
et le cœur de l'homme *meraklís* souffre » (Vasílis Balaskás, écoute disque 1 plage 085)

Il s'agit de vaincre la mort des habitants qui laisse un grand vide, mais également la mort du village qui se désertifie et qui renvoie des images de maisons à l'abandon, voire en ruines. Cet attachement au village se matérialise aussi par la fidélité aux lieux, car il est impensable de vendre la moindre maison même si plus personne n'y habite, et les Olympiotes préfèrent les laisser tomber en ruines plutôt que de voir un étranger s'y installer.

On le voit, cette lutte contre la mort est indissociable de l'idée que le passage du temps peut altérer ce qui existe, et notamment éroder le village et ses coutumes. Toutefois, le temps qui passe peut également être considéré comme quelque chose de positif, en ce sens qu'il a un pouvoir d'apaisement et de guérison. En témoignent ces deux distiques chantés lors d'un baptême[379] :

« Τουτός εδά ο καφενές πόσα 'χει ακουσμένα
πόσα κορμά γλεντίσανε και είναι πεθαμένα »

« Ce café-là combien de choses a-t-il entendu
combien de corps y ont festoyé et sont morts aujourd'hui »

« Ο πόνος είν' περαστικός υγεία σου υπάρχει
κι ο χρόνος εί' το φάρμακο που όλους θε να γιάνει »

« La douleur est passagère, tu as la santé
et le temps est le remède qui nous guérira tous »

[379] D'après un enregistrement de la fête du baptême réalisé par Giuliano d'Angiolini et dont une partie est publiée dans *Un giorno nella gioia l'indomani nel pianto...* [Un jour dans la joie le lendemain dans les pleurs...], *op. cit*. Ces deux distiques ne figurent pas dans le CD du livre et je remercie M. D'Angiolini de les avoir mis à ma disposition.

En fait, ce lien avec le temps qui passe est présent dans le concept même de la *mantináda* telle qu'elle se pratique à Ólympos. Il s'agit en effet d'un distique de l'instant (της στιγμής, *tis stigmís*) qui est par nature éphémère, et qui donc n'est pas, en principe, destiné à perdurer au-delà de cet instant qui lui a donné naissance. Seule la mémoire des hommes, mais également des femmes, permet de le conserver lorsqu'il en vaut la peine.

Malgré tout, ce rituel aux distiques improvisés et éphémères est, lui, réitéré chaque année : cela est le plus important, car cette réitération permet à chacun de « vivre le village ». En réalité le *glénti*, en tant que processus, permet de façon métaphorique de faire vivre Ólympos et cela, l'Olympiote Giánnis Chatzivasílis l'a très bien compris lorsqu'il joue avec les mots pour donner un titre au documentaire qu'il a réalisé sur le *glénti* à Ólympos : « Ólympos festoie ainsi » (« *Étsi glentízei i Ólympos* », « Έτσι γλεντίζει η Όλυμπος »), qui peut être lu aussi comme « Ólympos vit ainsi le *glénti* » (« *Étsi glénti zei i Ólympos* », « Έτσι γλέντι ζει η Όλυμπος »), puisqu'il matérialise une séparation entre *glénti* et *zei*.

Le fait de « vivre le village » n'est pas quelque chose d'anodin pour les hommes de la communauté, puisqu'ils en arrivent à en souffrir pour lui, comme s'il s'agissait d'une personne vivante. Un extrait de la conversation qui s'est déroulée dans le café de Fílippas Filippídis, lors de la fête de Pâques en 2015, le montre bien. L'échange que je cite ici a eu lieu entre deux jeunes gens qui sont par ailleurs des amis. L'un, Níkos Chapsís, vit au Pirée et l'autre, Manólis Zoúloufos habite à Ólympos durant toute l'année :

- « Η Όλυμπος δεν πρόκειται να πεθάνει. Ποτέ. »

  « Ólympos ne va pas mourir. Jamais. » (Níkos Chapsís)

- « Στο εξωτερικό μπορεί, εδώ, ε. »

  « À l'extérieur peut-être, ici, hé. » (Manólis Zoúloufos)

- « Δε πρόκειται, δηλαδή όσο ζούμε βέβαια η νεολαία, κι είπα θε να μη πάθει τίποτα κανένας, δε πρόκειται ν' αποθαίνει ποτέ. »

  « Cela n'arrivera pas, c'est-à-dire tant que nous vivrons, bien sûr nous les jeunes, et j'ai dit que s'il n'arrive rien à personne, elle ne mourra jamais. » (Níkos Chapsís)

- « Αν ζήσετε χειμώνα εδώ και δείτε απέναντι […] και μετρήσετε σπίτια ανοιχτά, τότε θα καταλάβατε… ποια άλλη δε θα σβήσει και ποια άλλη πώς θα σβήσει. […] Μετρήσετε τα σπίτια, εντάξει. Εμένα μη μου λέτε για Όλυμπο που δε σβήνει. Δε

σβήνει, πού; Εδώ, στης Αθήνας το καφενείο, στης Ρόδου; Πού; Στην Αμερική, πού; Η Όλυμπος μου πάει να σβήνει. Εδώ θα φύγει η γιαγιά, θα φύγει ο πάππους και τους αλλουνούς. Θα μου πεις πόσα σπίτια θα μείνουνε ανοιχτά; […] Εγώ τα 'χω ζήσει, τα 'χω πονέσει. (il pleure) Εγώ τα έχω μεγαλώσει, τα έχω κλάψει εδώ εις την Όλυμπο. Το καταλάβατε; Εγώ δουλεύω εδώ, εγώ ζω εδώ, εγώ έχω περάσει τα παιδικά μου χρόνια εδώ. […] Εγώ, αυτό το χωριό το πονάω. Εδώ το 'χω *[στην καρδιά μου]*. »

« Si vous viviez l'hiver ici et que vous regardiez en face […] et que vous comptiez les maisons ouvertes, alors vous comprendriez.. Laquelle ne va pas disparaître et laquelle disparaîtra. […] Comptez les maisons, d'accord. À moi, ne me dites pas qu'Ólympos ne va pas s'éteindre. Elle ne meurt pas, où ? Ici, dans le café d'Athènes ou de Rhodes ? Où ? En Amérique, où ? Mon Ólympos est en train de s'éteindre. Ici une grand-mère va mourir, un grand-père va mourir et les autres aussi. Vous allez me dire combien de maisons vont rester ouvertes ? […] Moi je l'ai vécu, je l'ai souffert. Moi j'ai grandi, et j'ai pleuré ici à Ólympos. Vous comprenez ? Moi je travaille ici, moi je vis ici, moi j'ai passé mon enfance ici. […] Moi, ce village j'ai mal pour lui. Je l'ai ici [*dans mon cœur*]. » (Manólis Zoúloufos, en pleurant)

Le fait de « vivre » son village et de souffrir pour lui, comme s'il s'agissait d'une personne réelle, se retrouve également à travers les *mantinádes* improvisées. Je citerai par exemple un échange qui a eu lieu dans le café de Fílippas Filippídis en avril 2015, au moment de la fête de Pâques. Le jeune Andréas Chirákis improvise une *mantináda* afin d'expliquer pour quelle raison il se réjouit au moment des fêtes du village (écoute disque 1 plage 097) :

« Όλο το χρόνο το χωριό στα μαύρα εί' ντυμένο
χαίρομαι πάντα στις γιορτές γιατί 'ν' ασπρό βαμμένο »

« Toute l'année le village est vêtu de noir
je me réjouis durant les fêtes parce qu'il se couvre de blanc »

Giórgos Fourtínas, homme d'un certain âge, prend ensuite la parole pour le féliciter pour ce qu'il vient de chanter (écoute disque 1 plage 098) :

« Μπράβο σου λεβεντόπαιδο που ζεις εις το χωριό σου
να μη χολιάς που κάθεσαι μακρά εις το χωριό σου »

« Bravo à toi brave jeune homme qui vis dans ton village
ne t'en fais pas si tu habites loin de ton village »

Andréas Chirákis reprend alors la parole pour répondre à ce distique de félicitations, en rappelant combien il aime Ólympos (écoute disque 1 plage 099) :

« Το τόπο μου τον αγαπώ και δε θα τον αλλάξω
δεν αποθαίνει η Όλυμπος θέλω να το φωνάξω »

« Ma contrée je l'aime et je ne la changerai pas
Ólympos ne meurt pas, je veux le crier »

Ainsi, le principe de catharsis qui anime la tragédie grecque antique aussi bien que le *glénti* peut se voir comme un phénomène d'exorcisme. En effet, si on verbalise autant la crainte de voir le village disparaître, celui-ci ne pourra pas s'éteindre. C'est ce qui est exprimé, par exemple, à travers l'échange de ces deux *mantinádes*, où Andréas Chirákis se désole de la disparition du village, et où Manólis Zoúloufos, en réponse à ce distique pessimiste, lui explique que puisqu'il parle du retour des villageois, il garde l'espoir que cela arrive un jour :

« Θέλομε δε το θέλομε η Όλυμπος θα λήξει
γιατί δε προκείται κανείς οπίσω να γυρίσει » (Ανδρέας Χηράκης)

« Que nous le voulions ou non, Ólympos va disparaître
parce qu'il n'est question pour personne de revenir ici » (Andréas Chirákis, écoute disque 1 plage 094))

« Ελπίζεις το αν είπεις το πως πίσω θα γυρίσουν
με φασαρία και φωνές τα σπίτια να γεμίσουν » (Μανώλης Ζουλουφος)

« Tu l'espères si tu le dis qu'ils vont revenir ici
de bruit et de voix, les maisons vont se remplir » (Manólis Zoúloufos, écoute disque 1 plage 095)

C'est pour cette raison que quoiqu'il arrive, il est important pour les Olympiotes de respecter les coutumes et de les pratiquer, ainsi que le chante Minás Lentís durant la fête de Pâques en avril 2015 (écoute disque 1 plage 204) :

« Να κάμομε το έθιμο χαρουμένοι θλιμένοι
κι όλοι θε ν' αποκάψομε κανείς μας δε πομαίνει »

« Observons la coutume, que nous soyons joyeux ou affligés
et tous je veux que nous lui fassions honneur, aucun de nous ne s'y dérobe »

À travers les *mantinádes* improvisées, les Olympiotes montrent donc qu'ils connaissent et maîtrisent les codes sous-jacents qu'il faut respecter pour le bon déroulement du *glénti*, mais aussi pour renforcer la cohésion sociale de la communauté.

De plus, cet exorcisme païen est redoublé par les diverses intercessions adressées aux différents saints chrétiens qui sont célébrés (comme je l'ai mentionné au chapitre VI, §2.1).

Parmi les demandes formulées à l'attention des saints figurent, en effet, non seulement la protection du village, mais aussi le vœu que les émigrés reviennent, ou que tous les émigrés et toutes les personnes de la communauté vivant à l'année dans le village soient en bonne santé. Si en effet les émigrés reviennent régulièrement, le village ne pourra pas disparaître et les coutumes perdureront.

Par ailleurs, les *mantinádes* rappellent également sans cesse que ces coutumes sont importantes, comme le prouve le fait qu'elles soient enviées ou copiées par d'autres. Les hommes les plus âgés exhortent ainsi sans cesse les plus jeunes à poursuivre leur pratique, tandis que les plus jeunes considèrent les plus âgés comme les piliers de cette tradition, qui ne peut donc disparaître. En témoigne cet échange de distiques entre générations en avril 2015, dans le café de Fílippas Filippídis :

> « Τα έθιμα του τόπου μας όλοι τα αγαπούσι
> και χαίρομαι που οι νέοι μας σωστά σκαλιά πατούσι » (Μηνάς Λεντής, 49 χρονών)
>
> « Les coutumes de chez nous, ils les aiment tous
> et je me réjouis que nos jeunes gravissent les bons échelons » (Minás Lentís, 49 ans ; écoute disque 1 plage 139)
>
> « Όμορφα εί' τα έθιμα κι όλοι τα αγαπούμε
> γι' αυτό θα πρέπει όλοι μας μαντινά τραγουδούμε » (άγνωστος τραγουδιστής)
>
> « Les coutumes sont belles et tous, nous les aimons
> c'est pourquoi il faut que chacun de nous chante une *mantináda* » (chanteur inconnu ; écoute disque 1 plage 140)
>
> « Να χαίρονται τη νιάτα τω πάντως να τη τιμούσι
> μα πρέπει και την Όλυμπο ψηλά να τη κραούσι » (Γιάννης Μπαλασκάς, 56 χρονών)
>
> « Qu'ils profitent de leur jeunesse, en tout cas qu'ils l'honorent
> mais il faut aussi qu'ils gardent Ólympos toujours au plus haut » (Giánnis Balaskás, 56 ans ; écoute disque 1 plage 141)
>
> […]
>
> « Τα νιάτα είναιν η χαρά εις τη ζωή τ' ανθρώπου
> και στυλοβάτες να γερνούν στα έθιμα του τόπου » (Μηνάς Λεντής, 49 χρονών)

« Les jeunes sont la joie dans la vie d'un homme
qu'ils vieillissent comme des piliers dans les coutumes de chez nous » (Minás Lentís, 49 ans ; écoute disque 1 plage 142)

« Έρθει κανένα 'πό παλιά […] νέοι
γι' αυτό και μέχρι σήμερο ο τόπος ανεπνέει » (Μηνάς Λεντής, 49 χρονών)

« Quelque chose vient du passé […] les jeunes
c'est pourquoi jusqu'à aujourd'hui le village respire » (Minás Lentís, 49 ans ; écoute disque 1 plage 143)

« Οι νέοι θέλουν αίσθημα κι όλοι να ποθούνε
τα έθιμα του τόπου μας, Μηνά, να μη χαθούνε » (Γιάννης Μπαλασκάς, 56 χρονών)

« Les jeunes ont besoin de sentiment et tous le désirent
que les coutumes de chez nous, Minás, ne se perdent pas » (Giánnis Balaskás, 56 ans ; écoute disque 1 plage 144)

« Εις τα σωστά τα βήματα είπατε πως πατούμε
τα έθιμα του τόπου μας ψηλά θα τα κρατούμε » (Φίλιππας Φιλιππάκης, νεαρός)

« Les bons échelons, vous avez dit que nous les gravissons
les coutumes de chez nous nous les garderons au premier plan » (Fílippas Filippákis, jeune ; écoute disque 1 plage 145)

« Εγώ 'θελα η παρέα σου κι αυτή να τραουούσου
να χαίρονται τα νιάτα τω κι ό,τι καλό να ούσου » (Γιάννης Μπαλασκάς, 56 χρονών)

« Moi je souhaitais que tes amis aussi chantent
qu'ils profitent de leur jeunesse et qu'ils donnent ce qu'il y a de meilleur » (Giánnis Balaskás, 56 ans ; écoute disque 1 plage 146)

« Πως αγαπούν τα έθιμα κανείς δεν αμφιβάλλει
φτάνειν απού στη συντροφιά είν' η χαρά μεγάλη » (Γιάννης Μπαλασκάς, 56 χρονών)

« Qu'ils aiment les coutumes personne n'en doute
il suffit que dans la compagnie la joie soit grande » (Giánnis Balaskás, 56 ans ; écoute disque 1 plage 147)

[…]

« Τι να φοβάται η Όλυμπος με τόσους μερακλήες
σ' αυτούς τους δύσκολους καιρούς 'σεις είστε οι ασπίδες » (Φίλιππας Φιλιππάκης, νεαρός)

« Que peut craindre Ólympos avec de tels *meraklídes*
dans ces temps difficiles, vous êtes, vous, les boucliers » (Fílippas Filippákis, jeune ; écoute disque 1 plage 150)

Dans cet échange de *mantinádes*, il est possible de voir que l'exorcisme passe ainsi par le rapprochement des générations masculines qui jouent ensemble la tragédie, alors qu'autrefois, lorsque le village ne se sentait pas menacé de disparition, les générations ne se mélangeaient pas pour chanter. Je ne peux que rappeler les propos de Giánnis Balaskás qui réagissait, lors de la soirée dans le café de Filippídis en avril 2015, aux propos d'un vieil Olympiote expliquant qu'autrefois les jeunes et les vieux ne festoyaient pas ensemble dans le café :

« Άλλες οι νοοτροπίες και συγκυρίες τότε. Πού να μπει στου Φιλιππή το καφενέ η νεολαία; Δεν υπήρχε περίπτωση. […] Η νεολαία είχε το δικό της καφενέ. »

« Il y avait alors d'autres mentalités et d'autres conjonctures. Comment la jeunesse aurait pu à cette époque entrer dans le café de Filippís ? C'était impossible. […] La jeunesse avait son propre café. »

À travers ce commentaire de Giánnis Balaskás, on comprend que les échanges qui se produisent aujourd'hui, notamment dans les cafés, entre les différentes générations masculines n'avaient pas lieu auparavant, puisque la transmission se faisait essentiellement par imprégnation. Les jeunes vivaient au village et écoutaient les hommes chanter au cours des fêtes depuis leur plus jeune âge, et plus tard, alors qu'ils participaient déjà depuis longtemps en dansant, ils se lançaient dans l'improvisation lors du *glénti*. Le café n'était donc pas un lieu de répétition pour les jeunes comme aujourd'hui, d'autant que les générations ne se divertissaient ensemble dans le café.

On peut sans doute expliquer ce changement par la nécessité de lutter contre la disparition des coutumes. En effet, si les hommes les plus âgés, qui ont une grande connaissance du *glénti*, ne prennent pas le temps de transmettre leur savoir aux plus jeunes, comment ces derniers pourront-ils relever le défi de maintenir les traditions vivantes, même si, pour la plupart d'entre eux, ils ne vivent pas toute l'année au village ?

Là encore, on voit que la communauté a une grande capacité à s'adapter aux aléas et aux changements qui surviennent au fil du temps. Les Olympiotes savent continuellement s'adapter… car une tradition ne peut survivre qu'en s'adaptant au monde moderne dans lequel les personnes qui la pratiquent évoluent :

> « Une tradition n'a de sens qu'à l'intérieur d'un contexte social particulier. Si le contexte change et si l'on conserve malgré tout cette tradition, alors on n'échappera pas à la nécessité de la réinterpréter en fonction du nouveau contexte. Toute tradition est ainsi constamment manipulée[380]. »

La participation au *glénti* dans le village d'Ólympos revêt donc un caractère hautement symbolique en particulier pour les personnes qui vivent à l'étranger. En effet, par son caractère de rituel d'agrégation, elle leur permet de montrer qu'ils appartiennent toujours à la communauté, et qu'ils partagent toujours ses valeurs et ses traditions, même s'ils en sont éloignés la plupart du temps. Au cours de leur mise en scène de la tragédie du village dans le *glénti*, les Olympiotes sont ainsi mis à l'épreuve, certes par la danse, mais surtout par l'improvisation de distiques au cours de cette conversation en musique. Celle-ci n'est pas sans rappeler l'art de la joute oratoire, dont la tragédie présentait un exemple avec l'*agôn*, une discussion sous forme de débat entre deux personnages.

VI.3.3. La question de la joute oratoire

À travers le bassin méditerranéen, l'improvisation poétique chantée constitue l'élément fondamental de la joute poétique, encore appelée joute oratoire ou même débat chanté. On peut citer, par exemple, la *gara poetica* sarde (travaux de Maria Manca), le *chjama è rispondi* corse, le *trovo* andalou (travaux de Suzy Félix-Biosa), ou encore le *zajal* libanais (travaux de Suzy Félix-Biosa).

Cette pratique de la joute oratoire est également présente en Grèce moderne, bien que la plupart des écrits sur la question de la joute ne mentionnent que celle pratiquée dans l'Antiquité, afin de montrer son ancienneté, comme l'explique cette citation :

> « […] une prédilection pour la confrontation poétique et la compétition ne cesse de s'affirmer en Grèce antique. L'exercice de la pensée sophiste, qui consiste à plaider systématiquement le pour et le contre de chaque thème et à faire d'un argument faible un argument fort (Protagoras), influence aussi la tragédie et la comédie classiques grecques du Ve siècle avant J.C. Euripide ou Aristophane utilisent beaucoup l'agôn, débat entre deux personnages soutenant chacun une thèse opposée […][381]. »

[380] Denys Cuche, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris : La Découverte, 2010, p. 139.
[381] Suzy Félix Biosa, « Joute poétique », *Dictionnaire de la Méditerranée*, sous la direction de Dionigi Albera, Maryline Grivello et Mohamed Tozy, Paris : Actes Sud, 2016, p. 752.

On rejoint encore une fois la tragédie, dans laquelle ces débats organisés étaient présents, et pour lesquels Jacqueline de Romilly explique l'origine et en donne une description :

> « Né de l'habitude du débat judiciaire, perfectionné par la rhétorique du temps, l'art de la joute oratoire était alors en plein essor. C'était ce que l'on appelait un *agôn*. […] Par là, il faut entendre une sorte d'affrontement organisé, dans lequel s'opposent deux longues tirades, en général suivies d'échanges vers à vers, permettant aux contrastes de se faire plus serrés, plus tendus, plus crépitants. Dans l'*agôn*, chacun défendait son point de vue avec toute la force rhétorique possible, en un grand déploiement d'arguments, qui, naturellement, contribuaient à éclairer sa pensée ou sa passion[382]. »

En Grèce actuelle, il existe bien, en effet, une telle pratique de joute oratoire, par exemple en Thrace avec les *lianotrágouda* (τα λιανοτράγουδα), ou bien dans les Cyclades, en particulier sur l'île de Naxos avec les *kotsákia* (τα κοτσάκια), mais surtout à Chypre avec les fameuses *tsiattistá* (τα τσιαττιστά). Ces dernières sont décrites par Eusébio Ayensa Prat comme un véritable combat poétique :

> « […] los *piitárides* modernos acostumbran a mostrar también una gran destreza en los combates poéticos. En efecto, en las celebraciones de boda y en las fiestas más señaladas del año […] se puede asistir aún a los famosos "τσαττίσματα" […], auténticos certámenes poéticos en los que dos expertos en la versificación improvisada se enfrentan en un diálogo que no acaba hasta que uno de los dos participantes es incapaz de responder con un dístico a su contricante[383]. »

> « […] les *piitarides* modernes ont également l'habitude de montrer une grande dextérité dans les combats poétiques. En effet, dans les célébrations de mariage ou dans les fêtes plus importantes de l'année […] on peut assister alors aux fameux "tsattismata" […], authentiques compétitions poétiques dans lesquelles deux experts dans la versification improvisée s'affrontent dans un dialogue qui ne s'achève pas tant que l'un des deux participants ne se trouve pas dans l'incapacité à répondre avec un distique à son adversaire. »

Ayensa Prat ajoute également que ces combats poétiques ne sont pas une spécificité de Chypre, mais se retrouvent dans diverses régions de Grèce :

> « Debemos señalar que estos curiosos duelos, que en la mayoría de ocasiones duran horas enteras, no son exclusivos de Chipre, sino que los encontramos también en el Dodecaneso, las Cícladas, Tracia y Creta, así como en las islas de Sicilia, Córcega y Mallorca[384]. »

---

[382] Jacqueline de Romilly, *op. cit.*, p. 39-40.

[383] Eusebio Ayensa Prat, *Baladas griegas : estudio formal, temático y comparativo*, Madrid : CSIC, coll. « Nueva Roma », n°10, 2000, p. 42-43.

[384] *Ibid.*, p. 43.

> « Nous devons signaler que ces curieux duels, qui dans la majorité des occasions durent des heures entières, ne sont pas une exclusivité de Chypre, mais que nous les rencontrons aussi dans le Dodécanèse, les Cyclades, en Thrace et en Crète, tout comme dans les îles de Sicile, de Corse et de Majorque. »

La présence de la joute poétique est donc bien attestée en Méditerranée notamment, mais que désigne-t-on exactement sous cette expression ? Étymologiquement, la joute est un combat singulier entre deux chevaliers qui s'affrontent à cheval et à la lance. Au sens figuré, et dans le cadre de la poésie notamment, le terme de « joute » prend le sens de « combat verbal ». Pierre Bec, qui l'étudie sous le terme générique de *tenson* à travers divers exemples recueillis, décrit ainsi la joute poétique :

> « Nous désignons tous ces textes de l'appellation générique, reprise au Moyen Âge, de *tenson* (désignation qui signifie du reste, au sens propre, "compétition, dispute"), et nous entendons sous ce terme une composition dialoguée en vers, la plupart du temps strophique et accompagnée d'une mélodie, dans laquelle deux (ou plusieurs) interlocuteurs se lancent une sorte de défi sur un sujet quelconque et rivalisent d'adresse et d'ingéniosité pour défendre des points de vue contraires[385]. »

Dans l'article « joute poétique » du *Dictionnaire de la Méditerranée*, Suzy Félix-Biosa apporte quelques précisions :

> « L'altercation poétique entre deux locuteurs est nécessaire au fonctionnement de la joute […]. L'alternance de répliques est le procédé qui induit le dialogue antagonique et évite ainsi tout soliloque en induisant la confrontation dialectique entre deux points de vue. Ensuite, dans une joute verbale, il faut convaincre pour vaincre : toute une rhétorique et un art oratoire sont mis en œuvre pour remporter le combat verbal. Chaque interlocuteur sait user de tactiques et stratégies personnelles : démonter le discours de l'autre, trouver l'argument irréfutable, donner de la profondeur au message, charmer à travers de belles figures de style, promesses poétiques, vocales[386]... »

Tous deux insistent également sur le fait que la joute n'est considérée comme une joute qu'en la présence d'une instance extérieure, chargée d'arbitrer la confrontation poétique :

> « La performance de ces véritables *matchs* poético-musicaux a généralement lieu devant un public qui participe au débat, apprécie (ou non) les interventions, et fait finalement fonction de juge[387]. »

---

[385] Pierre Bec, « Le vers long à césure dans les débats chantés traditionnels » , *À la croisée des chemins. Musiques savantes-Musiques populaires*, Saint-Jouin-de-Milly : FAMDT Éditions, 1999, p. 175.
[386] Suzy Félix-Biosa, « Joute poétique », art. cité, p. 753.
[387] Pierre Bec, art. cité, p. 175.

> « La joute se déroule toujours sous l'égide d'une tierce personne, qui a pour vocation de prononcer un jugement et proclamer un vainqueur. Élément fonctionnel du genre, le juge confère à la performance son caractère de compétition et de match[388]. »

Ce caractère de compétition, évoqué dans ces définitions, est souvent renforcé par le fait qu'il ne s'agit pas forcément de manifestations spontanées, mais de véritables concours organisés où les protagonistes sont placés sur une estrade face au public, lequel, dans la plupart des cas, choisit les thèmes sur lesquels les poètes vont s'affronter en chantant.

Dans le cas de la pratique des habitants d'Ólympos, on retrouve bien, avec les *mantinádes*, le principe d'improvisation poétique chantée sous forme de « composition dialoguée en vers, la plupart du temps strophique et accompagnée d'une mélodie », ainsi que la présence d'un « public », mais « l'alternance de répliques » ne se réalise pas seulement entre deux protagonistes. En effet, même si, par moments, on peut assister à un échange de plusieurs *mantinádes* entre deux hommes qui se répondent, la règle est de ne pas monopoliser la parole. Il ne s'agit donc pas à proprement parler d'un dialogue, mais plutôt d'un polylogue, puisque l'on est en présence de plusieurs interlocuteurs, qui peuvent prendre la parole à tout instant. Il ne s'agit donc pas d'un duel dialogué, mais il faut préciser toutefois que ce polylogue ne se présente pas non plus comme une succession de dialogues impliquant donc plusieurs personnes. Il s'agit plutôt d'une conversation entre plusieurs participants, sous forme d'un échange dialogué.

Par ailleurs, alors que la plupart des termes employés en Méditerranée pour désigner cette pratique « expriment fortement cette idée d'opposition et de compétition fondée sur la rivalité », le terme qui désigne cette pratique à Ólympos, à savoir *mantinádes*, ne comporte pas cette notion d'opposition ou de lutte. En effet, le terme *mantináda* signifie tout simplement, comme je l'ai expliqué au deuxième chapitre, « aubade ». On est donc loin de cette idée de compétition ou de combat que l'on retrouve dans la plupart des termes : *gara poetica* signifie « compétition poétique » ; le terme chypriote de *tsiattistá*, qui vient du turc *çatmat* signifiant « lutter, disputer » ; ou encore, le terme *trovo* qui peut être compris comme « pinailler, tergiverser », en plus de signifier « composer des vers », et qui est mentionné dans un dictionnaire de 1790 comme se traduisant par « escrimeur, maître d'armes[389]. »

[388] Suzy Félix-Biosa, « Joute poétique », art. cité, p. 753.

[389] *Nouveau dictionnaire espagnol et françois, françois et espagnol, avec l'interprétation latine de chaque mot*, vol. 2, Lyon : Bruyset Frères, 1790, p. 444.

Du reste, les chanteurs et les musiciens affirment eux-mêmes que leur pratique est différente de ce qu'on peut trouver ailleurs en Grèce, qu'il ne s'agit pas de joute telle qu'elle peut se rencontrer en Crète, notamment lors de mariages, et qu'à Ólympos, il s'agit simplement d'une conversation en musique :

> « Είναι σαν συζητάμε μεταξύ μας με τραγούδι, με στίχους και μουσική[390]. »
>
> « C'est comme si nous discutions entre nous avec du chant, des vers et de la musique. »

À Ólympos, il n'est pas du tout question de concours organisé et où les poètes doivent improviser sur des thèmes tirés au sort ou donnés par le public. Les thèmes sont parfois, certes, obligés de façon implicite, en fonction de la nature de la fête célébrée (mariage, baptême, fête patronale, etc.), mais la plupart du temps, ils dépendent vraiment des personnes présentes et des situations vécues. De plus, la disposition des chanteurs et musiciens n'est pas du tout la même que dans la plupart des joutes : ils ne sont pas en ligne sur une estrade face à ceux qui écoutent, mais au centre et tournés les uns vers les autres en formant un cercle[391].

Samuel Baud-Bovy fait pourtant état, dans les années 1930, de la présence fréquente dans les îles du Dodécanèse, et en particulier à Kárpathos, Kos et Kastellórizo, d'une authentique joute verbale faite de propos acerbes échangés sous forme de distiques. Selon ses informateurs, les distiques en question prenaient alors le nom de *peismatiká* (πεισματικά, de πείσμα (*peísma*), qui signifie « obstination », « entêtement », « opiniâtreté »). Il cite en particulier l'échange suivant entre deux femmes, où selon lui, on peut noter l'aigreur de leurs propos :

> « Τόσω χρονώ Πρωτόερως εν είχες σκιά μαντήλι;
> με τη ρασά τα σφόντσιζες τα πικραμμένα χείλη.
>
> Έχω σεντονομάντηλα σεντούτσια δυό 'εμάτα,
> αμμ' η Τσυράννα η αβιά εν έχει παπλωμάτα.
>
> Primat depuis tant d'années n'avais-tu pas même un mouchoir ?
> c'est du pan de ton manteau que tu les essuyais tes lèvres amères.

[390] Extrait de l'interview avec Giórgos Giorgákis enregistré et filmé par Dominique Vertou et Pierre Cheneval en novembre 2016.

[391] Je renvoie ici à la description du dispositif spatial que j'ai faite au chapitre IV, p. 308-309.

J'ai de draps et mouchoirs deux coffres bien remplis,
mais Kyrannia la bréhaigne n'a pas de couvertures[392] »

Dans cet exemple, une femme nommée Kyránnia prend à partie le primat du village, et c'est la femme du primat lui-même qui rétorque à cette attaque, d'autant qu'elle porte sur la question de la possession de mouchoirs, éléments relevant du patrimoine féminin.

Ces distiques typiques d'une joute verbale étaient visiblement plus fréquents chez les hommes et notamment au moment de la danse. Samuel Baud-Bovy cite un échange qui a lieu au cours de la danse, entre le danseur de tête et son rival :

« Le premier danseur :
Ήβγαλα τα ποήματα, πετώ και τοφ φουτάμ μου,
J'ai ôté mes souliers, je jette mon bonnet,
ο μπροστελάτης είμαι 'γώ, φυέστε 'πο μπροστά μου.
c'est moi qui conduit le choros : tirez-vous de devant.

Ψηλά ψηλά τοις πούες μου και ταχτικά θ' αρκέψω
Haut ! haut, mes pieds ! je vais selon les règles
να νεσηκώνω, να χτυπώ, τομ Πάνον να χορέψω.
m'élancer et frapper, danser la Danse Haute.

Le rival :
Σια σια της φτέρνες σου, να μη σου της μματιάσουν,
Doux, doux, tes talons, qu'on ne t'y jette un sort,

και από χίλιες δυο μεριές σαν τα πλιζίνια σκάσουν.
et de mille côtés qu'ils n'éclatent comme pastèques.

Le premier, enlevant sa veste :
Ίντα λαλεί μονονιά φτογά το ρουατούρι,
Qu'a-t-il à gazouiller cet ouvrier de campagne
'που μοιάζει η φωνή του γα σαν το χελιό γαούρι.
dont la voix ressemble à celle d'un âne lippu ?

Le rival :
Χω! ώχα, χάμμαρε, γουλιά! πετά γα και την ζάκα,
Là, voyez, quelle affaire ! il jette son gilet!
θαρώ πως θα πετάξη γα ακόμια και τηβ βράκα.
il jettera, je crois, ses pantalons encore[393]. »

[392] Samuel Baud-Bovy, *La chanson populaire du Dodécanèse*, t. 1, *op. cit.*, p. 339. Il précise en note que ces distiques sont extraits du livre de Michail G. Michailidis-Nouaros, *Δημοτικά τραγούδια Καρπάθου*, Athènes : Gavriilidis, 2007 (première édition : 1928), p. 307, et j'ajoute que la traduction en français est de Samuel Baud-Bovy.

[393] *Ibid.*, p. 337-338. Je précise que la traduction française est donnée par Samuel Baud-Bovy en note.

Ces *mantinádes* échangées par les deux danseurs au cours de la danse ont bien un caractère de combat verbal qui reflète la rivalité chorégraphique. Il semblerait donc qu'à cette époque la danse était également l'occasion de rivaliser avec un autre homme, en échangeant des *mantinádes*, ce que je n'ai pour ma part jamais eu l'occasion d'entendre ces dernières années. Toutefois, les exemples cités par Samuel Baud-Bovy concernent, d'une part, le village d'Óthos sur l'île de Kárpathos pour les échanges entre les femmes et, d'autre part, l'île de Kos pour le combat verbal entre les danseurs. On peut alors se demander si de telles pratiques avaient également lieu dans le village d'Ólympos à cette même époque, et supposer qu'elles auraient disparu aujourd'hui.

Plus tardivement, le sociologue Bernard Vernier rapporte des affrontements qui ont eu lieu durant un *glénti* à Ólympos, très probablement au moment de la danse, dans les années 1970, au moment où les émigrés de retour au village opposèrent, dans le cadre du marché matrimonial, la valeur de l'argent à la valeur de la terre, défendue par ceux qui étaient restés :

> « De nombreuses mandinades chantées publiquement témoignent de cette guérilla verbale que se livrèrent les groupes sociaux pour la conservation de la valeur de leurs femmes sur le marché matrimonial. Certaines mandinades des partisans de l'argent avaient l'allure de véritables provocations pour les anciens dominants :
>
> "Ma fille, si tu as de la chance que j'aille et que je revienne,
> Je te couvrirai d'or jusqu'à ce que tu plies sous son poids."
>
> "Merci Amérique. Avec tes usines
> J'ai couvert ma fille de tes dollars."
>
> Ceux qui avaient partie liée avec les anciennes valeurs répliquaient par le mépris, la dénégation, le rappel de vérités de bon sens ou le désir de compromis :
>
> "Pauvre Amérique, avec tes bonnes manières
> Tu en as fait des Messieurs de tous ces va-nu-pieds."
>
> "Olymbos est ornée de ses vignes, de ses champs
> Et de ses bonnes familles, et non pas de ses dollars."
>
> "Les pièces d'or et les dollars changent de propriétaire
> Mais toi, tes jarres sont toujours remplies d'huile."
>
> "L'or a le renom, mais les champs la vraie valeur.
> Heureux celui qui t'épousera, toi qui les as tous les deux."

Les plus rusés s'efforçaient d'encourager les jeunes à faire du mariage avec une fille dotée en champs une question d'honneur :

"Celui qui épouse une fille pour son argent est un homme sans valeur.
C'est qu'il n'est pas capable de gagner de l'argent lui-même."

"Celui qui épouse une fille pour ses champs, celui-là est un homme de valeur.
C'est qu'il gagnera lui-même de l'argent"[394]. »

On le voit bien ici, avec ces exemples cités en français par Bernard Vernier, que les échanges de *mantinádes* revêtaient aussi un caractère de débat verbal où les propos chantés sont assez virulents et répondent nettement à la caractéristique minimale et première de la joute, à savoir que les protagonistes tentent toujours d'avoir le dernier mot et surenchérissent aux propos tenus par leur adversaire.

Bernard Vernier n'hésite pas, par ailleurs, à parler de « joute poétique » pour désigner la création de distiques de compliments, appelés en général *painémata* (παινέματα) – c'est-à-dire littéralement « éloges, louanges » –, lors des échanges qui ont lieu lors de la danse, et qui manifestent, il est vrai, les rivalités existantes, d'autant que la danse est socialement vécue comme un lieu de choix possible d'un futur époux ou d'une future épouse pour les familles :

« […] on avait coutume de composer pour les bals des mandinades où l'on louait la beauté, la richesse ou la respectabilité des filles et, si la bienséance voulait qu'on en improvise pour sa voisine, on pouvait, en choisissant de s'adresser à l'une plutôt qu'à l'autre, montrer ses préférences mais aussi marquer ses distances. Le bal était ainsi l'occasion d'incessants échanges de dons symboliques (analogues aux échanges de menus cadeaux en d'autres circonstances) entre familles qui voulaient se faire honneur. Dans cette joute poétique, chaque homme mis en situation de concurrence était porté à donner le maximum de lui-même[395]. »

La danse était alors le lieu pour mettre en valeur les filles en âge de se marier, et plus particulièrement les jeunes filles *kanakarés*, autrement dit les filles aînées des familles d'agriculteurs, qui constituaient la classe la plus aisée. Álkis Ráftis l'explique en ces termes, et cite une *mantináda* de louange chantée lors de la danse en exemple :

« Οι επαινετικές μαντινάδες απευθύνονται κατά το πλείστον στις κανακαρές, τις πρωτοκόρες των αγροτικών οικογενειών, που κληρονομούν ολόκληρη την

[394] Bernard Vernier, *op. cit.*, p 186-187.
[395] *Ibid.*, p. 50-51.

περιουσία της μητέρας τους. Αντίστοιχα οι πρωτογιοί κληρονομούν τον πατέρα. Αυτοί αποτελούν την ανώτερη κοινωνική τάξη, σε αντίθεση με τους προερχόμενους από οικογένεις κτηνοτρόφων, που δεν έχουν γη. Οι μαντινάδες εκθειάζουν την καταγωγή, τα καλά (τις περιουσίες), την νοικοκυροσύνη, την τιμιότητα, την ηθική της κόρης (κοπέλας), κάνουν δηλαδή γνωστά δημόσια τα πλεονεκτήματα της καθεμιάς, υπερβάλλοντας φυσικά:

Στις πάγκες τω(ν) κανακαρώ(ν) που βάζου(ν) το σιτάρι
βάζεις εσύ το μάλαμα και το μαργαριτάρι[396]. »

« Les *mantinádes* élogieuses sont adressées en grande partie aux *kanakarés*, les filles aînées des familles d'agriculteurs, qui héritent de toute la fortune de leur mère. En parallèle, les aînés des garçons héritent de leur père. Ils constituent la plus haute classe sociale, par opposition avec ceux qui sont issus de familles d'éleveurs, lesquelles ne possèdent pas de terres. Les *mantinádes* portent aux nues l'origine, les biens (les richesses), les qualités de bonne ménagère, l'honnêteté, la moralité de la fille (jeune fille), c'est-à-dire qu'elles rendent connu publiquement les avantages de chacune, en les exagérant naturellement :

Dans les coffres des *kanakarés* où l'on entrepose le blé
toi tu ranges l'or et la perle. »

Chaque homme en âge de se marier également profitait ainsi du cadre de la danse pour se mettre en valeur et montrer ses capacités à bien se comporter, à bien danser, mais également à bien créer des *mantinádes*, autrement dit, à prouver qu'il était un parfait Olympiote, d'où l'idée de joute que mentionne Bernard Vernier.

Ces distiques de louange, les *painémata*, que les hommes improvisaient pour mettre en valeur les danseuses en âge de se marier, ont disparu aujourd'hui, en particulier lors des *gléntia* qui ont lieu sur la place du village pour accompagner une fête patronale. En effet, il est encore possible d'entendre des *mantinádes* de louanges lors des fêtes de mariages, mais celles-ci sont destinées principalement à une seule personne, la jeune mariée, voire au nouveau couple. Bernard Vernier explique ainsi cette disparition, qui n'était pas complètement effective dans les années 1980, puisque les anciens, et eux seuls, continuaient de pratiquer cette coutume durant la danse sur la place du village :

« L'homogénéité culturelle de jadis et son corollaire, à savoir l'utilisation d'un code commun, permettait l'improvisation et le déchiffrement immédiat des mandinades. Inversement, l'hétérogénéité culturelle de maintenant, et notamment le décalage culturel entre filles et garçons, ou entre les villageois qui restent sur place et ceux qui ont vécu à l'étranger, ne permet plus à tous de distinguer les dif-

[396] Alkis Raftis, *Χορός, πολιτισμός και κοινωνία (Danse, culture et société)*, *op. cit.*, p. 97.

férents sens possibles d'une mandinade qui, à partir de variantes dans le vocabulaire, la forme ou l'occasion dans laquelle elle est chantée, peut être interprétée soit comme une simple de louange, soit comme un aveu ou une promesse implicite de demande en mariage. De là, la possibilité de malentendus qui furent à l'origine de nombreux incidents. Par ailleurs, le sentiment qu'il n'y avait plus d'amour sincère et que les hommes méprisaient les femmes du village portait à voir dans toute louange une moquerie ou des sous-entendus sexuels. De même, les difficultés de mariage sur place donnaient à la mandinade la plus anodine une importance démesurée par rapport à celle qu'elle aurait eue naguère. Enfin et surtout, si on pouvait sans danger déclarer ouvertement son amour et s'il était même fréquent qu'une fille offrît son mouchoir au garçon qu'elle aimait et qui le portait fièrement au bal parce que les jeux étaient pour ainsi dire faits d'avance, désormais on s'ingénie à garder le silence car une mandinade d'amour, au même titre que l'annonce de fiançailles, provoque immanquablement le développement de stratégies de dévalorisation. Désormais, seuls les vieux, parce qu'ils sont dans une situation qui exclut toute ambiguïté, se permettent encore de chanter la beauté des filles[397]. »

Les distiques de louanges relevaient donc d'une pratique courante liée au fait qu'il y avait une forte concurrence entre les familles afin de trouver un parti idéal pour leur fille aînée. La rivalité entre les danseurs, des prétendants potentiels, s'exprimaient alors également à travers des improvisations dont le contenu pouvait être critique, voire acerbe, puisqu'il fallait s'affronter, en quelque sorte, pour séduire une famille.

Avec la disparition de ces distiques d'éloges et de duels en vue de plaire, peut-on considérer que l'échange de *mantinádes*, actuellement, n'est pas (ou n'est plus) une joute poétique ? Conclure de cette manière ne serait pas pertinent, car ce serait oublier que le terme de « joute » comporte également dans son étymologie la notion de « juster », c'est-à-dire « rapprocher, réunir, rassembler ». Or, le terme employé localement à Ólympos pour dire « improviser, chanter des *mantinádes* » est « *tairiázo mantinádes* » (ταιριάζω μαντινάδες), autrement dit, littéralement, « ajuster des *mantinádes* ».

Et il se trouve justement que la création de *mantinádes* comporte de nombreux « ajustements » :

- il faut en effet ajuster ce que l'on a à dire afin que le vers comporte bien les quinze syllabes nécessaires, ainsi que les accents obligatoires ;

[397] Bernard Vernier, *op. cit.*, p. 194-195.

- il faut également ajuster les vers du distique entre eux, puisqu'ils doivent absolument être assonants ;

- il faut aussi ajuster les distiques entre eux, en tenant compte des précédents distiques improvisés par les autres puisque dans cette conversation, les distiques se répondent les uns aux autres et forment ainsi une suite « logique » ;

- et enfin, autre élément lié au précédent, il faut ajuster son distique au thème de la conversation qui est en train de se dérouler.

Finalement, tous ces ajustements implicites rejoignent les caractéristiques nécessaires à la création d'une bonne *mantináda* au sein du *glénti*. De plus, cette idée de « réunir », de « rassembler », se matérialise également dans le fait que les Olympiotes se trouvent réunis pour faire la fête ensemble, et qu'il s'agit même d'un paramètre essentiel pour la tenue d'un *glénti*. De la même manière, les *mantinádes* rapprochent, d'une part, les Olympiotes de leur village et, d'autre part, les Olympiotes entre eux, et en particulier ceux qui vivent en émigration de ceux qui vivent toute l'année au village. L'échange de *mantinádes*, en tant que pratique éminemment sociale, permet ainsi de réunir la communauté olympiote, tout comme « la joute permet surtout de réunir une communauté en réaffirmant les valeurs et les croyances qui lui sont propres[398]. »

De la même manière, Maria Manca pense que la joute poétique de Sardaigne remplirait la même fonction, lorsqu'elle écrit à propos de la *gara poetica* :

> « Elle serait un élément central de la tradition et traduirait une façon de penser, de se penser et de penser le monde[399]. »

Tandis que Alberto Campo Tejedor écrit, à propos de la communauté qui pratique le *trovo*, joute poétique en Andalousie :

> « se congrega par hablar a si misma, de si misma y para si misma[400]. »
>
> « [elle] se réunit pour se parler à elle-même, d'elle-même et pour elle-même. »

[398] Suzy Félix-Biosa, « Joute poétique », art. cité, p. 757.

[399] Maria Manca, *La poésie pour répondre au hasard*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme – CNRS éditions, 2009, p. 7.

[400] Alberto Campo Tejedor, « El trovo alpujarreño : la comunidad recreada » , *Demófilo*, 33-34, Séville : Fondación Machado, 2000, p. 175, cité dans Suzy Félix-Biosa, art. cité, p. 757. La traduction française est de Suzy Félix-Biosa.

Cette phrase qui décrit le *trovo* d'Andalousie pourrait très justement s'appliquer aux *mantinádes* du *glénti*, tant il est vrai que :

- les Olympiotes se réunissent autour d'une table pour se parler à eux-mêmes (on n'autorise pas en principe les non-Olympiotes à participer) ;

- ils parlent d'eux-mêmes, puisque tous les thèmes se rapportent à la communauté et au village, ainsi qu'à la place qu'ils occupent dans leur vie et dans leurs relations avec l'extérieur ;

- et enfin ils chantent des *mantinádes* pour la communauté elle-même, puisqu'il ne s'agit pas d'un spectacle destiné à un public « étranger », mais d'un rituel pratiqué par la communauté. La présence d'un « public » composé de personnes de la communauté (des femmes qui ne chantent pas et des hommes qui peuvent participer au chant) renforce l'idée que les *mantinádes* sont chantées pour la communauté.

Par ailleurs, il ne faut pas oublier, ainsi que je l'ai expliqué et montré dans le chapitre II et le chapitre VI, que les *mantinádes* échangées peuvent avoir un contenu contestataire, voire de reproche. En effet, si par exemple les règles implicites de l'improvisation poétique chantée ne sont pas respectées par quelqu'un, une autre personne pourrait protester et le lui reprocher, en critiquant sa manière d'agir, puisque celle-ci met en péril l'équilibre communautaire. C'est notamment ce qui se passe dans les exemples que je donne au chapitre II (§ 3.10), où lorsqu'un homme s'éloigne du thème sur lequel l'improvisation est en train d'avoir lieu, il est rappelé à l'ordre par une *mantináda* de protestation. De la même façon, dans les exemples cités au chapitre VI (§ 3.1), il est reproché à des hommes de ne pas répondre aux *mantinádes* de sollicitation qui leur sont adressées.

L'improvisation de *mantinádes* de protestation, qui peuvent s'avérer être assez vives, est donc bien présente de nos jours. Ce type de distiques perdure donc, puisque dans les années 1980, sa présence était déjà attestée comme en témoigne l'exemple donné par Anna Caraveli. Cette dernière, durant l'été 1980, est invitée à assister à un mariage traditionnel alors qu'elle séjourne à Ólympos. Il s'avère que ce jour-là, deux mariages sont célébrés en même temps : l'un a lieu dans l'église, puis se poursuit, pour le *glénti* qui suit la cérémonie, dans la salle commune appelé *Mégaron*, tandis que l'autre se déroule entièrement dans la maison de

la mariée. Le *glénti* du mariage auquel elle assistait avait déjà commencé depuis fort longtemps, lorsque deux invités sont arrivés en retard. Elle raconte la scène :

> « The first sustained departure from the diffuse and generalized wedding themes occured with the entrance of the village's president and his cousin, a well-known *lyra* player. The two men arrived a little before midnight as they had been at the other wedding *glendi*. A verbal duel ensued among newcomers and participants. The former apologized for being late but insisted that both weddings should be honored equally: "We expected we would bemisunderstood though we love both couples equally well." The guests teased them about being so late, and their remarks became increasingly caustic. When the two newcomers defended their impartiality to both weddings, they were told sharply:
>
> The elders had a few well-measured words for this:
> Whoever goes after two hares at once, catches neither one[401]. »
>
> « Le premier écart important par rapport aux thèmes diffus et généralisés sur le mariage est survenu avec l'entrée du maire du village et de son cousin, un joueur de *lýra* renommé. Les deux hommes sont arrivés un peu avant minuit puisqu'ils étaient allés à l'autre *glénti* de mariage. Un duel verbal s'est ensuivi entre les nouveaux arrivants et les participants. Ceux-là se sont excusés d'être arrivés tard, mais ils ont insisté sur le fait que les deux mariages devaient être honorés de la même façon : "Nous nous attendions à être mal compris pourtant nous aimons tout autant les deux couples." Les invités les ont taquinés sur le fait qu'ils soient autant en retard, et leurs remarques sont devenues de plus en plus caustiques. Lorsque les deux nouveaux arrivants ont défendu leur impartialité par rapport aux deux mariages, ils se sont vus répliquer brusquement :
>
> Les anciens ont quelques mots bien mesurés pour ceci :
> Celui qui court deux lièvres à la fois, n'en attrape aucun. »

Dans cet exemple, on comprend bien que les deux hommes se font reprocher le fait de n'avoir pas fait le choix d'assister à l'un ou à l'autre mariage, et que le simple fait d'arriver très en retard ne leur permet pas, d'une part, d'apprécier la situation et de comprendre la teneur des *mantinádes* échangées et, d'autre part, dérange le *glénti* en train de se dérouler, puisque leur arrivée tardive perturbe et qu'elle est ressentie comme un affront. La tension monte au cours de cette nouvelle joute, et, comme le rapporte Anna Caraveli, seule l'intervention du père du marié, à travers une *mantináda*, permet de calmer la situation puisqu'il déclare en chantant qu'il aime autant tous ses amis.

[401] Anna Caraveli, « The Symbolic Village : Community Born in Performance », art. cité, p. 270-271.

Finalement, même si le terme de « joute poétique » (*o poiïtikós diagonismós*, ο ποιητικός διαγωνισμός) n'est pas employé explicitement, il s'agit bien d'un certain type de joute oratoire, puisque sans cesse, au cours d'un *glénti*, on assiste à une mise à l'épreuve des hommes de la communauté. En effet, de par leur participation même au *glénti*, élément par essence représentatif de la communauté olympiote, les mâles remettent en jeu leur appartenance à cette communauté. Chaque homme participant au *glénti* est ainsi mis à l'épreuve puisque sa présence, qu'elle soit passive ou active, sera jugée implicitement afin de vérifier qu'elle est bien conforme : la prise de parole se fait-elle correctement, autrement dit au bon moment, avec un distique bien tourné et assonancé qui s'inscrit dans le thème du moment tout en s'ajustant parfaitement aux autres distiques qui ont été improvisés ?

Il existe donc aujourd'hui à Ólympos une version « faible » de la joute poétique, c'est-à-dire sans victoire à proprement parler d'un participant sur un autre. En réalité, le vainqueur de la joute est le village, ou même l'homme qui a réussi à rester au sein de la communauté olympiote. Il s'agit ainsi d'une victoire sur soi-même plutôt que sur autrui.

Il est alors possible de considérer le *glénti* comme un rite d'agrégation masculin, qui permet aux hommes de réaffirmer perpétuellement leur appartenance à la communauté, à travers l'improvisation de distiques éphémères. Plus encore, cette appartenance à la communauté passe par l'enjeu, pour les hommes, d'être un Olympiote. Car être un Olympiote est tout un art qui est difficile et qu'il faut entretenir, que l'on vive au village ou en émigration. Par ailleurs, on se trouve face à un processus qui change au cours du temps : la définition de l'art d'être un Olympiote n'est pas fixe et figée malgré les apparences, et elle se transforme pour s'adapter à chaque fois aux nouvelles conditions de vie des membres de la communauté. Anna Caraveli l'évoque en ces termes :

> « Though regional identity has always existed, this historic moment of sudden and profound transition has heightened its importance, and the meaning of being an *Olymbitis* in Olymbos, Baltimore, or Peiraeas often preoccupies young and old members of the Olymbos diaspora, both in the village itself and in its global settlements as reconstruct new systems of meaning and concepts of community from bits and pieces of disparate worlds. This daily process of negociation often reveals an inexhaustible stream of creative solutions that are unique for each family, individual, or community and that produces endless combinations of tradition and innovation[402]. »

[402] *Ibid.*, p. 260.

> « Bien que l'identité régionale ait toujours existé, ce moment historique d'une transition soudaine et profonde a accru son importance, et la signification de l'expression "être un *Olympiote*" à Ólympos, à Baltimore, ou au Pirée préoccupe souvent les membres jeunes et âgés de la diaspora d'Ólympos, tant dans le village lui-même que dans ses villages planétaires en reconstruisant de nouveaux systèmes de significations et concepts de communauté à partir de fragments et de pièces issus de mondes disparates. Ce processus quotidien de négociation révèle souvent un flot inépuisable de solutions créatives qui sont uniques pour chaque famille, individu, ou communauté et qui produit d'innombrables combinaisons de tradition et d'innovation. »

Outre le fait qu'elle redonne à chaque fois la définition de l'expression « être un Olympiote », cette performance est par ailleurs nécessaire au maintien et au renforcement de la cohésion sociale, mise à mal par l'émigration et les changements de société, auxquels les Olympiotes répondent en essayant de s'adapter du mieux qu'ils le peuvent. Il y a ainsi de nombreux éléments exogènes aux coutumes, lesquels sont apportés la plupart du temps par ceux qui ont émigré, et que la communauté villageoise – en particulier celle qui vit annuellement dans le village – finit par intégrer à la tradition afin qu'ils en deviennent des éléments endogènes, un peu comme s'ils avaient toujours fait partie de ces coutumes, comme les vêtements non traditionnels pour les hommes, le fait de boire du whisky, ou encore d'avoir déplacé le *glénti* tard dans la soirée et la nuit.

Cette performance du *glénti* opère donc à plusieurs niveaux au sein de la communauté et elle est sans cesse renouvelée. Ainsi, elle permet de définir à chaque fois les liens entre l'individuel et le collectif au sein de la communauté, et elle sert de lien, au fil du temps, entre le passé et le présent, afin de préparer l'avenir. C'est en ce sens qu'Anna Caraveli reprend la notion de « processus » développée par Victor Turner :

> « By creating a context in which ordinary experience is heightened and the ordinary is transformed into the extraordinary, the boundaries of individual and community are challenged and renegociated, while the processes that connect a temporal *glendi* event with the daily life of the community link individual performances to the larger, historical processes of creating a system of meaning[403]. »

> « En créant un contexte dans lequel l'expérience ordinaire est renforcée et l'ordinaire est transformé en extraordinaire, les frontières entre l'individu et la communauté sont remises en question et renégociées, tandis que les processus, qui relient un *glénti* en tant qu'élément temporel avec la vie quotidienne de la communauté, font le lien entre les performances individuelles et des processus historiques plus vastes de création d'un système de signification. »

[403] *Ibid.*, p. 262.

Finalement, on rejoint l'idée d'une mise en scène théâtrale où se joue à chaque fois la vie du village. Et tout ceci se déroule sous le regard critique des femmes, qui assistent, sans rien dire ouvertement, à ce rituel auquel elles n'ont pas besoin de participer, contrairement aux hommes, puisque les femmes olympiotes sont ancrées, quoiqu'il arrive, dans cette communauté. Rappelons simplement ici que c'est l'homme qui va habiter dans la maison de sa femme au moment du mariage, et non le contraire, et donc que l'élément considéré comme stable est la femme. De la même façon, ce sont les biens de la femme qui sont considérés comme stables ; de ce fait, ils prennent le nom de *ta sígoura* (τα σίγουρα). C'est ce qu'explique Bernard Vernier lorsqu'il évoque les biens de chacun des époux, et l'on peut noter la dissymétrie existante entre les biens du mari et ceux de la femme quant à leur gestion :

> « Une stricte séparation des fortunes féminines et masculines protégeait les lignées contre les risques économiques d'une mésalliance, et l'appartenance de chacun à une lignée différente, qui interdisait une certaine forme de circulation des biens au sein du couple, conférait une spécificité aux conduites familiales liées à l'entretien et à l'investissement. […] De fait, une analyse des règles concernant la gestion et la transmission des patrimoines montre qu'elles ont, entre autres, pour fonction d'empêcher qu'une des lignées ne porte atteinte aux intérêts de l'autre, a fortiori quand cette dernière est féminine. La femme n'est pas responsable des dettes de son mari. […] En cas de dettes pesant sur les deux fortunes, le mari est tenu de rembourser celles qui grèvent la fortune féminine. Gérant les biens de sa femme, le mari doit les transmettre intacts à sa fille aînée et la dédommager en argent ou éventuellement en nature, qu'il s'agisse de mouchoirs disparus ou de casseroles devenues hors d'usage. Pour cette raison, les biens de la femme sont appelés *ta sigoura*, "ce qui est sûr"[404]. »

En fait, comme je l'ai déjà évoqué dans le chapitre V, les femmes sont les farouches gardiennes des coutumes et des traditions à travers le temps qui passe ; en quelque sorte, ce sont elles les piliers de la tradition. En effet, il est possible de rappeler que les femmes sont les seules à avoir maintenu le costume traditionnel et que, par ailleurs, leur participation est très souvent indispensable, même si elle n'est pas visible, en particulier dans tous les préparatifs des différentes fêtes[405]. Giánnis Chatzivasílis a très bien compris cela, et il l'a exprimé de façon poétique en écrivant un commentaire pour accompagner une vidéo qu'il a déposée sur Youtube le 8 mars 2018, jour de la journée internationale de la femme, et dont voici un extrait :

[404] Bernard Vernier, *op. cit.*, p. 119-120.
[405] Je renvoie ici au chapitre IV, §IV.2.3 et §IV.3.

« Σήμερα είναι για την Όλυμπο ξεχωριστή ημέρα, γιατί είναι η ημέρα της Γυναίκας. Όταν θαυμάζουμε την Όλυμπο για τις παραδόσεις της, πρέπει να θαυμάζουμε τη γυναίκα της Ολύμπου. Αυτή είναι η στυλοβάτης των εθίμων της. Δυστυχώς καθώς περνά ο χρόνος τη βλέπουμε πιο γερασμένη και αβοήθητη… Οι αρμόδιοι που ασχολούνται με τα πολιτιστικά δεν βλέπουν ότι όλο και λιγοστεύουν… Σε κάθε τιμητική εκδήλωση ή σε κάποια επίσκεψη προσωπικότητας στην Όλυμπο, ποιος θα στολίσει το Μέγαρο; Η γυναίκα! Ποιος θα φτιάξει τους άρτους; Η γυναίκα! Ποιος θα στολίσει τις κόρες για το χορό; Η γυναίκα! »

« Aujourd'hui c'est un jour particulier pour Ólympos, parce que c'est la journée de la Femme. Lorsque nous admirons Ólympos pour ses traditions, il faut que nous admirions la femme d'Ólympos. C'est elle qui est le pilier des coutumes d'Ólympos. Malheureusement à mesure que le temps passe, nous la voyons plus vieillie et laissée sans aide… Les personnes compétentes qui s'occupent des affaires culturelles ne voient pas qu'elles diminuent sans cesse… Pour chaque manifestation honorifique ou pour quelques visites de personnalités à Ólympos, qui décore le *Mégaro* (salle commune) ? La femme ! Qui confectionne les pains ? La femme ! Qui prépare les filles pour la danse ? La femme ! »

Ainsi, la performance de *mantinádes* peut être considérée comme une joute pour les hommes qui sont mis à l'épreuve au sein de la communauté, afin de redéfinir et de valider leur appartenance au groupe social et prouver leur attachement à leur mère-patrie que représente le village.

CONCLUSION

La Grèce est un pays qui regorge de villages constituant un terrain d'études pour de nombreuses disciplines. En effet, ces lieux, ainsi que les hommes qui les habitent ou qui en sont originaires, présentent une richesse et une diversité pour les chercheurs, notamment en anthropologie, en sociologie, en géographie, ou encore en ethnomusicologie. Toutefois, en ce qui concerne l'anthropologie, mais c'est le cas également pour l'ethnomusicologie, la Grèce moderne reste méconnue en Europe, ainsi que l'indique Geneviève Zoïa :

> « Paradoxalement, ce qui est lointain dans le temps – l'Antiquité – est de ce point de vue presque familier, alors que la Grèce moderne, si proche, souffre d'une méconnaissance certaine[406]. »

Pourtant, des anthropologues étrangers ont choisi la Grèce comme objet d'étude et s'intéressent à certaines sociétés en particulier, comme le précise Grigoris Gizelis :

> « [Il s'agit] des sociétés locales qui se distinguent par des coutumes bizarres, par une particularité du système de parenté, et en général par des coutumes qui sont en voie de disparition dans les sociétés urbaines et industrialisées[407]. »

Il est vrai que certains lieux connaissent des coutumes que beaucoup qualifient d'uniques, à commencer par ceux qui habitent ces lieux, et qui réalisent et vivent ces pratiques coutumières. Par ailleurs, malgré les transformations que la Grèce a pu et peut connaître – exode rural, émigration, entrée dans la Communauté Européenne, crise économique, etc. – certaines de ces coutumes se maintiennent et perdurent encore, comme l'improvisation poétique chantée en temps mesuré dans le village d'Ólympos, au Nord de l'île de Kárpathos. Ce village attire ainsi de nombreux curieux, que ce soit de simples touristes grecs ou étrangers venus découvrir des traditions dont on leur a vanté l'authenticité, ou bien des chercheurs en quête d'un sujet à étudier. Parmi les traditions tant évoquées de ce village se trouvent le *glénti* et l'improvisation poétique.

---

[406] Geneviève Zoïa, « L'anthropologie en Grèce », dans *Terrain*, n°14, mars 1990, p. 143.

[407] Grigoris Gizelis, « Η ανθρωπολογία στην Ελλάδα . Πρόβλημα ταυτότητας » [L'anthropologie en Grèce : problème d'identité], dans *Όψεις της ανθρωπολογικής σκέψης και έρευνας στην Ελλάδα* [Différentes facettes de la pensée et la recherche anthropologique en Grèce], Athènes : Elliniki Etaireia, 2004, p. 32, cité et traduit dans la note de lecture de Katerina Seraïdari, « Différentes facettes de la pensée et la recherche anthropologique en Grèce », *Balkanologie* [En ligne], vol. X, n°1-2, mai 2008, mis en ligne le 3 avril 2008, consulté le 27 juin 2019. URL : http://journals.openedition.org/balkanologie/414.

Cette improvisation poétique chantée se produit la plupart du temps en lien avec une célébration religieuse à laquelle participe la communauté, soit dans son ensemble lors des fêtes « publiques » comme les fêtes patronales, soit en partie, lors des fêtes « privées » telles que le mariage. Il s'agissait alors, dans un premier temps, d'affirmer dans cette recherche qu'il existe des liens étroits entre la liturgie orthodoxe telle qu'elle est pratiquée dans le village et les *gléntia*, que l'on pourrait qualifier au premier abord de fêtes « profanes ». En effet, la présence d'instruments de musique, ainsi que de danse dans certains cas, au cours de ces fêtes qui se déroulent en dehors du lieu sacré de l'église, semble les opposer à la liturgie orthodoxe qui se déroule dans l'église et sans instruments.

Par ailleurs, il existe également des liens très forts entre le territoire et les hommes, et il semble évident que ces relations jouent un rôle dans la performance poétique chantée, laquelle appartient à la culture de cette communauté insulaire. Puisque « [l]a culture permet à l'homme non seulement de s'adapter à son milieu, mais aussi d'adapter celui-ci à lui-même, à ses besoins et à ses projets, autrement dit la culture rend possible la transformation de la nature[408] », il faut donc tenir compte de l'importance de ce territoire et du rôle qu'il joue au sein de la communauté, tout en considérant les transformations du lieu que la communauté apporte, qu'elle vive en diaspora ou dans le village lui-même.

L'enjeu de ce travail était également d'essayer de montrer quelle est la fonction, au sein de cette communauté, de cette pratique d'improvisation poétique chantée, dont le caractère rituel est souvent mentionné, que ce soit par des chercheurs ou bien par des membres de la communauté directement. De ce fait, je me suis interrogée sur les liens possibles entre cette performance de poésie improvisée et chantée avec les pratiques rituelles de joute ou de débat poétique qui sont répandues dans l'espace du bassin méditerranéen.

Ainsi, la perspective de départ d'étudier les distiques improvisés et chantés sous un angle d'approche musical et littéraire – il s'agit de poésie orale chantée – a dû très vite, au fil des recherches, être élargi. En effet, il m'a fallu faire appel à des notions d'anthropologie religieuse – lesquelles permettent de dépasser l'opposition classique profane/sacré, et de mieux comprendre les enjeux de ce rituel grâce à la notion de paraliturgique –, mais également à l'anthropologie de la danse, puisqu'il s'est avéré que la danse est un élément significatif du ri-

[408] Denys Cuche, *op. cit.*, p. 5-6.

tuel et qu'elle permet d'éclairer la compréhension du *glénti*. De plus, la géographie, et en particulier les questions relatives au territoire et aux liens entre musique et territoire, m'ont permis d'expliquer et de comprendre les relations qui existent entre ces hommes et leur village, et qui influent sur la performance poétique chantée.

Cette performance s'inscrit donc dans un ensemble plus vaste et un contexte dont il faut tenir compte pour la comprendre et pour l'analyser. C'est notamment ce que rappelle Claude Lévi-Strauss dans sa préface au livre de Marcel Mauss sur la sociologie et l'anthropologie :

> « Toute culture peut être considérée comme un ensemble de systèmes symboliques au premier rang desquels se placent le langage, les règles matrimoniales, les rapports économiques, l'art, la science, la religion. Tous ces systèmes visent à exprimer certains aspects de la réalité physique et de la réalité sociale, et plus encore, les relations que ces deux types de réalité entretiennent entre eux et que les systèmes symboliques eux-mêmes entretiennent les uns avec les autres[409]. »

C'est ainsi qu'il m'a été nécessaire de présenter en introduction les grandes lignes du système de parenté et de fonctionnement social de la communauté du village qui est apparu vers la fin du XVIIIe siècle. Ce système s'est, certes, un peu assoupli depuis la fin des années 1990, mais il subsiste encore, et il est néanmoins ancré dans la culture et dans l'esprit des personnes de la communauté. La mise en valeur des aînés des enfants, sans distinction de sexe, et la séparation entre les hommes et les femmes dans la société et dans les rôles qui leurs sont nettement attribués se retrouvent également au niveau de la pratique musicale et rituelle.

Dans un premier temps, afin de mieux comprendre la performance poétique chantée en elle-même, je me suis attachée à la musique dans le village d'Ólympos de manière générale, en faisant appel aux différents éléments qui composent cette fête, le *glénti*, dans son ensemble. Tout d'abord, les trois instruments de musique utilisés, la *tsampoúna*, la *lýra* et le *laoúto*, jouent chacun un rôle bien défini au sein du *glénti* : les deux premiers instruments constituent la fonction mélodique, tandis que le dernier se cantonne à l'accompagnement. Leur présence est indispensable et les musiciens ont ainsi un statut de premier ordre puisque, sans eux, le *glénti* ne peut avoir lieu. Instaurant le flot musical ininterrompu au cours de la

[409] Claude Lévi-Strauss, « Préface », dans Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris : PUF, coll. « Quadrige », 2013 (1950), p. XIX.

fête, les instrumentistes sont attentifs à chacun des participants et doivent maintenir une ambiance, tout en stimulant l'inspiration des improvisateurs et la dynamique des danseurs.

De même, chaque chant présent dans le *glénti* a une place bien définie et un rôle bien précis. En effet, dans un premier temps, les chants à texte fixe du répertoire – mais qui se transmettent tous oralement – apparaissent dans un ordre précis. D'abord les chants *a cappella*, puis le chant *syrmatikó*, qui précèdent l'improvisation poétique chantée. Ces chants longs connus plus ou moins de tous permettent de créer l'ambiance et de se mettre en voix, et on y retrouve le principe de responsorialité qui met en avant les relations sociales. Puis, après la longue période d'improvisation sur laquelle je reviendrai par la suite, on passe à un chant de la danse *gonatistós* – danse intermédiaire – qui permet d'arriver à la musique instrumentale seule de la danse rapide *páno chorós*, laquelle représente le sommet de la fête. Les derniers chants à texte fixe qui seront interprétés bien plus tard, à la fin de cette danse rapide, sont un ajout récent au rituel. Il s'agit de la danse chantée *kalamatianós*, qui permet ainsi aux personnes qui sont encore présentes – en général, les jeunes et les hommes d'âge moyen – de se détendre en se relâchant des contraintes du rituel.

Finalement, ces chants à texte fixe jouent donc un rôle important dans la communauté, ce qui explique notamment leur maintien et leur transmission contrairement à d'autres régions de Grèce où ce type de chants a disparu. Et cependant, ils ne représentent qu'une très mince proportion de la totalité de la fête – environ 2% – puisque la plus grande proportion est occupée par la performance d'improvisation poétique chantée des *mantinádes*. Celles-ci sont improvisées sur différents airs qui sont joués en même temps par les instruments, en un continuum sonore qui soutient la voix du chanteur, qui le stimule et qui comble les absences de reprises du chœur. Ces airs, qui présentent généralement une structure binaire avec l'enchaînement de deux phrases mélodiques répétées avec de subtiles variations, sont en lien direct avec la liturgie. En effet, ils sont joués dans des modes qui sont issus des huit modes de l'octoechos byzantin utilisés pour les célébrations liturgiques.

Élément le plus important du répertoire musical du village d'Ólympos, la poésie improvisée se caractérise par différentes règles essentielles, lesquelles sont implicites. Ces distiques en vers de quinze syllabes de rythme iambique, qui comptent deux hémistiches avec une césure notée 8+7, comportent une rime vocalique obligatoire. Ces vers, rythmés par une

alternance de syllabes accentuées et non accentuées, avec deux accents obligatoires, sont improvisés hémistiche par hémistiche dans la langue dialectale du village. Cette improvisation s'adapte à chaque fois à l'air sur lequel elle est chantée, et les hémistiches se trouvent ainsi allongés dans la durée par un jeu de répétitions de la part du chanteur soliste, lequel est renforcé par les reprises effectuées par les autres chanteurs. Les prises de parole chantées, quant à elles, sont annoncées par le lancement d'une interjection, le *tsákisma*, nécessaire pour que l'on sache qui va chanter, puisqu'aucun ordre de passage n'est établi à l'avance.

Chaque homme qui improvise est soutenu par le flot ininterrompu de la musique instrumentale, mais également par ce principe de responsorialité. En effet, grâce à ces reprises effectuées par les autres hommes, le chanteur a un certain temps de réflexion pour pouvoir penser la suite de son vers. De même, des interjections sous forme d'expressions qui occupent un demi hémistiche, ou bien sous forme de refrain entre les deux vers du distique, sont fréquentes, et permettent elles aussi de donner du temps au chanteur de penser la suite de son vers. Il est par ailleurs aidé dans son improvisation par la prise de boisson forte alcoolisée qui lui stimule l'esprit, mais également par l'ambiance créée au sein du groupe d'hommes participant à la fête, et par la circulation des sentiments, ressentis par empathie, et qui les amènent souvent à pleurer.

L'individualité de chaque homme, pour qui l'improvisation poétique chantée est un passage obligé au sein du *glénti* de la communauté, ne peut s'exprimer que dans le cadre collectif de cette *paréa*, le groupe d'amis qui se connaissent et s'apprécient, et qui aiment partager ces moments musicaux. Cette collectivité permet de faire « monter » la disposition psychique et physique nécessaire à l'improvisation d'une opinion individuelle ou d'un commentaire individuel d'une situation. Différents thèmes sont ainsi développés au cours d'une soirée festive, mais dans le fond, il est possible de se rendre compte qu'il se rapportent tous, de près ou de loin, à la communauté et à son village, Ólympos. On comprend mieux alors l'importance de cette performance au sein de la communauté du village, et le respect des règles implicites qu'il ne faut pas enfreindre, sous peine de se faire rappeler à l'ordre, par le biais de distiques improvisés, lesquels permettent d'exprimer aussi ce que l'on ne peut pas dire avec une parole parlée.

D'un autre côté, la communauté d'Ólympos entretient des rapports étroits avec son village, mais également avec la liturgie orthodoxe dont les célébrations rythment la vie sociale du village. À travers la description ethnologique du déroulement des trois fêtes principales du village qui constituent mon corpus d'étude, il est possible d'affirmer que, même si dans l'ensemble ces célébrations se déroulent de la même manière qu'ailleurs en Grèce, il existe néanmoins des particularités dans ce village d'Ólympos. Ces dernières peuvent s'expliquer par le fait que certaines coutumes sont directement héritées de l'époque byzantine, et ne se rencontrent donc que dans les îles – comme toutes celles du Dodécanèse, dont Kárpathos – qui sont rattachées au niveau religieux au Patriarcat de Constantinople. C'est le cas notamment de la procession avec les icônes durant la période de Pâques qui, en faisant le tour du territoire du village, permet, d'une part, de réaffirmer les limites de ce territoire et, d'autre part, de demander protection pour ledit territoire.

Par ailleurs, les membres de cette communauté montrent un attachement sans limite à leur village, qui constitue une figure maternelle puissante. En effet, ce village propice à la mobilité, en particulier pour des raisons sociales dues au système de parenté, mais aussi pour des raisons économiques, se dépeuple petit à petit, mais toutefois, il est possible de constater que la diaspora revient chaque année dans ce village-mère. Ces retours interviennent essentiellement au moment de ces trois grandes périodes festives importantes, et permettent aux émigrés, d'une part, de se ressourcer, mais aussi, d'autre part, de se montrer au reste de la communauté avec sa famille.

De plus, alors qu'elles semblent presque exclues de ces festivités, les femmes jouent un rôle important, notamment au niveau des préparatifs en amont de la fête, mais également durant celle-ci, afin d'en assurer de petits détails qui permettent son bon déroulement. Par ailleurs, ce sont elles qui transmettent la plupart des coutumes aux enfants, et elles représentent la stabilité dans le village, d'autant que les hommes – éléments de la mobilité par excellence – viennent habiter chez elles au moment du mariage. Associées aux rituels funéraires qui leur sont réservés, elles ont une fonction prépondérante au moment de la fête de Pâques. En effet, le jour du vendredi Saint notamment, les femmes d'Ólympos associent la commémoration de leurs propres défunts à celle de la mort du Christ. Elles mettent ainsi en scène directement la douleur de Sa Mère, la Sainte Vierge, qui se lamente sur la mort de son fils. Ce n'est pas pour rien que ce jour-là, les femmes chantent, autour de la représentation du tombeau du

Christ, la fameuse « Lamentation de la Vierge ». Ce rituel peut également être considéré comme une métaphore de la douleur du village lui-même – personnage féminin appelée « mère » par les villageois – qui se lamente du départ de ses fils en émigration, d'autant que dans l'imaginaire collectif, l'émigration est considérée comme une mort.

La description détaillée de la journée de fête supplémentaire qui a lieu après Pâques, le fameux « Mardi Lumineux » qui comporte d'abord une procession puis un *glénti* sur la place du village, m'a permis de montrer qu'il s'agit bien d'un rituel, et que ce dernier n'est ni profane ni religieux, mais paraliturgique. Ainsi, ce rituel paraliturgique réutilise des éléments de la liturgie, mais pas au même rythme, en particulier le tropaire de la Résurrection qui est chanté plus rapidement tout au long de la procession des icônes, ainsi qu'à chaque station où une bénédiction est prononcée. Ce tropaire permet d'établir le lien entre les vivants et les morts durant cette journée qui comporte à la fois une commémoration des défunts et une fête pour les vivants.

Les femmes jouent donc un rôle non négligeable dans le transmission des coutumes, tout comme les associations locales des Olympiotes qui ont vu le jour sur les terres d'émigration, en particulier à Baltimore aux États-Unis, au Pirée et à Rhodes en Grèce. Ces associations assurent le maintien des relations sociales entre les membres de la communauté qui n'habitent pas dans le village, mais aussi la transmission des coutumes, de la musique et de l'histoire du village. D'une part, elles assurent la tenue de festivités dans les règles des coutumes du village, mais également des leçons musicales à destination des jeunes afin de leur apprendre à jouer des instruments. Sorte de refuge où l'identité villageoise peut s'exprimer, ces associations essaient, d'autre part, de constituer des archives de leur patrimoine, afin de conserver pour les générations futures une trace, en particulier, de ces performances éphémères, tout comme les radios locales qui ont été créées.

Toutefois, le rôle de ces radios locales ne se limite pas à la seule constitution d'archives musicales. En effet, elles permettent une diffusion internationale, puisque leurs programmes sont disponibles, à travers le réseau internet, où que l'on se trouve dans le monde. Elles permettent donc, tout comme les associations, de maintenir le lien social au sein d'une communauté dispersée dans le monde, mais qui aime se retrouver au village pour participer au *glénti*, sur la Place ou bien dans un café.

Il s'avère que le café joue un rôle éminemment social au sein de la communauté, en particulier parce qu'il est un lieu de rencontre pour les hommes, qui aiment s'y retrouver pour échanger et passer de bons moments ensemble, toutes générations confondues. En effet, même s'il persiste une préférence d'un café pour les jeunes et d'un autre pour les plus anciens, les trois cafés du centre du village rassemblent aujourd'hui des hommes de tous les âges. On y retrouve ainsi au moins trois générations masculines, celle du grand-père, celle du père et celle du petit-fils, qui profitent de ce lieu pour échanger. Les anciens transmettent ainsi aux plus jeunes, en particulier dans le domaine musical, et le café se retrouve donc être un lieu de préparation pour les jeunes qui s'exercent à improviser des distiques au cours de *gléntia* entre hommes. Les jeunes sont généralement incités à chanter par les plus vieux, qui les encouragent à chanter, mais leurs donnent aussi des conseils dans le domaine du jeu instrumental.

Par ailleurs le café, tout comme le village, est bien plus qu'un simple lieu où l'on se retrouve. Il est personnifié et les hommes le considèrent comme un ami consolateur et protecteur, mais également comme une mémoire de la communauté. De plus, le café est intemporel : il a vu défiler entre ses murs de nombreux hommes, dont certains ont disparu aujourd'hui, mais il conserve la trace des fêtes qui s'y sont déroulées. Il témoigne ainsi des bons moments que les hommes y ont passé, en particulier par le biais des nombreuses photographies qui recouvrent les murs, mais également par le mobilier qui s'y trouve.

De son côté, le rituel du *glénti* qui a lieu sur la Place du village et qui s'accompagne de danse, ne joue pas le même rôle que celui qui se déroule dans le café. Rituel paraliturgique à plus d'un titre, le *glénti* sur la place du village entretient des liens avec le *symposium* antique. Il est en effet possible de faire de nombreux parallèles comme le fait de se retrouver entre hommes autour d'une table où l'on partage la boisson alcoolisée – différente dans les deux cas – mais également la présence de la circulation du chant entre les convives, ainsi que celle des instruments, avec un ordre bien établi dans le choix des chants.

En tant que rituel paraliturgique, le *glénti* a tout d'abord un passage obligé dans l'improvisation des distiques, qui est de rappeler quel est le Saint commémoré en cette période festive. De nombreux distiques évoquent ainsi la Résurrection du Christ, la Sainte Vierge ou saint Jean, tout en rappelant leurs qualités de protecteur ou de guérisseur, tandis que d'autres

sont tout simplement des intercessions auprès des saints afin de leur demander santé et protection, non pas pour soi directement, mais pour les autres et pour le village. Le lien entre la liturgie orthodoxe et la fête « profane » est ainsi établi. De plus, de la même manière qu'au cours de la liturgie qui se célèbre dans l'église, les relations entre les hommes et les femmes sont codifiées et ritualisées au cours du *glénti*. On note ainsi une nette séparation spatiale et une participation différente, puisque seuls les hommes peuvent chanter, tant dans la liturgie que dans le *glénti* – à l'exception bien sûr des fêtes de mariage et de baptême, ainsi des chants funèbres appelés *engómia* et chantés par des jeunes femmes au cours de la liturgie du vendredi Saint.

Toutefois, la présence des femmes est indispensable, tant dans la célébration de la liturgie que dans le *glénti*. En effet, ce sont les femmes qui assurent la fabrication du pain *ártos* pour la liturgie, qui décorent de fleurs la représentation du tombeau du Christ, et qui entretiennent les tombes et les chapelles en vue des bénédictions au cours de la procession. Au cours du *glénti*, il s'avère également que la danse ne peut avoir lieu que si les femmes sont présentes pour danser, puisque deux hommes ne peuvent pas se retrouver côte à côte dans le cercle ouvert de la danse, à l'exception du début de la danse où ils dansent seuls pour donner le signal, mais ils sont très rapidement rejoints par les femmes qui s'intercalent entre eux.

En dehors de ce caractère social ritualisé, il apparaît ensuite assez nettement que des liens existent entre ce rituel paraliturgique et la tragédie antique. Il est possible de mentionner la disposition spatiale, la présence de l'exorcisme par la catharsis, mais aussi le sujet dramatique de la « pièce » qui est répétée au village dans le cadre de la fête de la communauté. Cette pièce est à chaque fois improvisée au cours de la performance en fonction des personnes présentes qui y participent, mais le sujet reste le même. La crainte de la disparition du village d'Ólympos est ainsi mise en scène, et les hommes prêtent leurs voix au personnage principal, Ólympos, le village-mère. Ce héros tragique, ou plutôt cette héroïne tragique, lutte contre le temps et contre la mort, tandis que par le simple fait que les hommes en parlent pour elle, ils lui permettent d'exister.

La performance d'improvisation poétique à Ólympos est donc un rituel social très fort qui permet notamment de renforcer la cohésion sociale du village, laquelle est menacée par l'émigration. Celle-ci modifie l'aspect du territoire du fait de l'abandon des cultures et de la

fermeture des maisons pour la quasi totalité de l'année. De plus, ce rituel paraliturgique d'improvisation poétique chantée en temps mesuré est décrit par les membres de la communauté comme une simple conversation poétique en musique. Cela renforce la fonction sociale de cette performance, où il est possible – et même nécessaire – de chanter en distiques tout ce que l'on a à dire, que ce soit ''expression d'une opinion, d'un souhait, d'un compliment ou même d'un reproche. Toutefois, cette description de « conversation poétique en musique » occulte cependant le fait que la performance permette aux hommes d'exprimer tout type d'émotion et de les partager par empathie avec les autres. Dans le cadre strict et codifié de la performance, les hommes peuvent également pleurer, sans que soit alors remise en cause leur virilité.

Il est possible d'affirmer que cette improvisation poétique de distique durant le *glénti* à Ólympos constitue une forme de joute oratoire, un type de performance présent dans différentes région du bassin méditerranéen. Celle d'Ólympos peut sans doute être qualifiée de joute poétique « faible », en ce sens qu'elle se trouve atténuée par rapport aux caractéristiques standards des joutes du bassin méditerranéen. Au cours de cette joute, le fait d'être un Olympiote pour un homme est rediscuté et sans cesse renouvelé, au cours d'un processus. En effet, cette performance est une mise à l'épreuve des hommes qui remettent à chaque fois en jeu leur appartenance à la communauté villageoise. Il s'agit donc pour ces hommes d'un rituel d'agrégation à la communauté villageoise, puisqu'ils doivent à chaque fois prouver leur appartenance à celle-ci en se montrant digne d'être un Olympiote.

Par ailleurs, l'idée de processus pour qualifier et analyser cette performance, idée développée par Victor Turner pour parler de rituels africains, est pertinente dans le cas du *glénti*, en ce sens qu'il ne s'agit jamais de la reproduction ou de la répétition fidèle d'une même performance, mais que la manière dont cette performance se met en place dans un certain contexte, et se développe au cours d'un espace temporel, reste un vecteur commun. En effet, les acteurs de la performance poétique chantée, autrement dit les hommes, ne sont jamais les mêmes à chaque fois, et d'autre part, la situation et le contexte du moment présent, tant en ce qui concerne le village que les hommes qui participent, sont pris en compte et influent sur le développement du *glénti*.

Ainsi, il existe des éléments impondérables, comme la présence des instrumentistes, le regroupement d'une *paréa*, la prise de boisson forte alcoolisée, la présence des femmes, la tenue de la danse, ou encore l'ordre obligatoire de l'enchaînement des différentes phases du *glénti*, mais il y a également une grande part d'imprévu. Même s'il est possible de supposer plus ou moins avec précision à quel moment commencera le *glénti*, il est en revanche impossible de prévoir quand il s'arrêtera, quels seront les thèmes qui serviront d'improvisation et dans quel ordre ils seront abordés, ni même qui participera à cette performance, d'autant que chaque homme peut arriver et repartir quand bon lui semble, à l'exception toutefois des musiciens. Il est également impossible de savoir à l'avance quel homme va prendre la parole pour chanter et dans quelle direction iront les improvisations poétiques, puisque chaque nouveau distique s'inscrit dans le contexte des précédents et de leur signification.

Le *glénti* est ainsi une perpétuelle adaptation à la situation de l'instant présent, tout comme les Olympiotes savent s'adapter à la vie dans un milieu de diaspora, tout en s'attachant à préserver les coutumes de leur village. Avec cette performance, on est proche de l'esprit épicurien et de la célèbre maxime d'Horace, *carpe diem*, qui encourage à profiter du moment présent sans se soucier du lendemain. La question du temps, du point de vue philosophique, est très présente dans ce village, qu'il s'agisse du temps présent – celui de la performance –, du temps passé – celui de la mémoire des performances précédentes, mais également des coutumes et des personnes défuntes –, ou du temps futur – celui des inquiétudes quant à la survie du village qui se désertifie. À travers ces considérations, il est possible de faire un lien avec les propos de Saint Augustin dans ses *Confessions* :

> « Qui oserait me dire qu'il n'existe pas trois temps, comme notre enfance l'a appris, comme nous l'enseignons à l'enfance : le passé, le présent et l'avenir, mais que le présent seul existe, les deux autres n'étant point ? […] Or, ce qui devient évident et clair, c'est que le futur et le passé ne sont point ; et rigoureusement, on ne saurait admettre ces trois temps : passé, présent, futur ; mais peut-être dira-t-on avec vérité : il y a trois temps, le présent du passé, le présent du présent et le présent de l'avenir. Car ce triple mode de présence existe dans l'esprit, je ne le vois pas ailleurs. Le présent du passé, c'est la mémoire ; le présent du présent, c'est l'attention actuelle ; le présent de l'avenir, c'est son attente[410]. »

La conception d'une perception du temps en trois catégories rattachées au présent est intéressante dans le cas du village d'Ólympos, où les villageois mêlent le passé, le présent et le futur. Il serait alors sans doute plus juste et plus précis de parler pour ce village de ces trois

[410] Saint Augustin, « Confessions », dans *Œuvres complètes*, vol. 1, Bar-le-Duc : L. Guérin, 1864, p. 479-480.

temps du présent. En effet, le présent du passé correspond bien à la mémoire du village, étant donné que les membres de la communauté se souviennent des personnes défuntes et des événements du passé qui ont une incidence sur le moment présent ; le présent du présent correspond aux instants vécus dans le village au cours des différentes fêtes ; tandis que le présent de l'avenir s'exprime dans cette tragédie où le village semble menacé par la disparition des coutumes. Ces trois temps du présent tels que les définit Saint Augustin se retrouvent bien au sein de la performance de poésie improvisée et chantée, puisqu'au cours de celle-ci ces temps sont chantés dans les distiques. Il n'est donc sans doute pas anodin que les Olympiotes parlent de « distiques de l'instant », ce qui les inscrit pleinement dans le temps présent.

De plus, ainsi que le mentionne Christoph Wulf, un rituel se réitère pour confirmer l'existence d'une communauté dont il assure le lien entre la mémoire et l'avenir, autrement dit entre ce que cette communauté a été et ce qu'elle sera, et c'est ce que l'on retrouve à l'œuvre dans le *glénti* au sein de la communauté Olympiote :

> « Les rituels servent à réassurer une communauté sur son existence, à confirmer par la réitération la validité de son ordre intemporel en même temps que son inscription dans la durée et son pouvoir de transformation. […] Les rituels opèrent la synthèse entre la mémoire sociale et la projection vers l'avenir de la communauté[411]. »

Cette recherche, qui prend pour objet les distiques improvisés et chantés au cours de la performance dans le *glénti*, présente ainsi la forme contemporaine de ce rituel social paraliturgique, qui s'adapte continuellement aux transformations affectant le village et sa communauté.

La perception que je livre ainsi du *glénti* comme une représentation mise en scène de la tragédie du village n'est que la version contemporaine de ce *glénti,* et il se peut que cela ne soit plus le cas dans quelques années. En revanche, il est possible d'affirmer que certains éléments représentent l'identité même de ce *glénti* et sont donc immuables. Il s'agit bien, en effet, d'un rituel paraliturgique au cours duquel les hommes, dans une performance poétique improvisée et chantée, participent à une forme de joute poétique, au cours de laquelle ils doivent réaffirmer leur appartenance à la communauté. Il est possible de rappeler ici que « le rituel [est un] élément capable de restaurer, par sa capacité de dramatisation et de symbolisa-

[411] Christoph Wulf, « Introduction. Rituels. Performativité et dynamiques des pratiques sociales », dans *Hermès*, n°43, mars 2005, p. 16.

tion, l'ordre social et de rétablir la position de l'individu dans la culture ou le cosmos[412]. » En ce sens, le *glénti* s'inscrit pleinement dans un processus qu'il faut analyser en tenant compte des différents éléments de contexte qui le composent, mais également de leur variabilité au cours du temps, ainsi que des transformations possibles qui peuvent survenir.

Cette recherche est le fruit d'une rencontre avec le village d'Ólympos, à travers sa musique notamment, mais surtout avec ses habitants. Les personnes appartenant à la communauté d'Ólympos m'ont transmis la passion de leur village et de leurs coutumes. J'ai beaucoup appris en dialoguant avec eux, mais également en vivant et en partageant des moments de joie, de fête, mais aussi de tristesse ou de peine. À travers ce travail, j'espère donc avoir réussi à transmettre ce que représente aujourd'hui cette performance d'improvisation poétique chantée pour les Olympiotes qui y sont attachés, mais également à dévoiler la valeur poétique, musicale et humaine que constitue ce rituel, sans en trahir sa nature.

Tant qu'il existera des Olympiotes pour aimer leur village et pour y revenir afin de le faire vivre en chantant des distiques au cours des *glénti*a, ce processus d'improvisation poétique chantée continuera son chemin, puisque les Olympiotes considèrent que le *glénti* est une barque avec à son bord des *meraklídes* qui rament et qui le dirigent dans la bonne direction[413].

[412] Albert Piette, « Pour une anthropologie comparée des rituels contemporains. Rencontre avec des batesoniens », dans *Terrain* [En ligne], N°29, septembre 1997, mis en ligne le 21 mai 2007, consulté le 29 juin 2019. URL : http://journals.openedition.org/terrain/3261.

[413] Anna Caraveli rapporte ainsi : « The glendi as a whole has been described to me […] as a "boat" with *meraklides* as the helmsmen "steering it in the right direction" (Ilias Nikolaidis) », dans « The Symbolic Village. Community Born in Performance. », art. cité, p. 266.

BIBLIOGRAPHIE

ANASTASIADIS Manos, « Η θέση της παράδοσης στην εποχή της παγκοσμιοποίησης. Ένα παράδειγμα από το χώρο της παραδοσιακής μας μουσικής » [La place de la tradition à l'époque de la mondialisation. Un exemple du domaine de notre musique traditionnelle], dans *Karpathiaka*, t. A, Rhodes : Centre de Recherches Karpathiotes, 2003, p. 327-336.

ANOYANAKIS Fivos, *The Greek Popular Musical Instruments*, Athènes : Banque Nationale de Grèce, 1979, 414 p.

AROM Simha et ALVAREZ-PEREYRE Frank, *Précis d'ethnomusicologie*, Paris : CNRS éditions, 2007, 173 p.

ATHANASOPOULOU Aphrodite, « Μια λύση στο πρόβλημα της ονομασίας των νεοελληνικών στίχων στην παραδοσιακή έμμετρη ποίηση » [Une solution au problème de l'appellation des vers néo-helléniques dans la poésie traditionnelle versifiée], dans *Mikrofilologika*, t. 21, 2007, p. 36-42.

—, « Επισημείωση στο άρθρο για τη Μετρική » [Notice sur l'article concernant la métrique], dans *Mikrofilologika*, t. 22, 2007, p. 57-59.

—, « Μετρικά ζητήματα στη φαναριώτικη ποίηση » [Questions de métrique dans la poésie phanariote], dans *Nea Estia*, t. 177-1866, 2015, p. 716-752.

AYENSA PRAT Eusebio, *Baladas griegas : estudio formal, temático y comparativo*, Madrid : CSIC, coll. « Nueva Roma », n°10, 2000, 437 p.

BAILLY Anatole, *Abrégé du dictionnaire grec-français*, Paris : Hachette, 1967, 1012 p.

BAMPINIOTIS Georgios D., *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας* [Dictionnaire de la langue grecque moderne], Athènes : Centre de Lexicologie EPE, 3e édition, 2008 (1998), 2032 p.

BAUD-BOVY Samuel, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων* [Chansons du Dodécanèse], t. 1, Athènes : Sideris, 1935, 374 p.

—, *La Chanson populaire grecque du Dodécanèse*, Genève : Les Belles Lettres, 1936, 407 p.

—, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων* [Chansons du Dodécanèse], t. 2, Athènes : Sideris, 1938, 447 p.

—, « Grèce antique et Grèce moderne », dans *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°1, 1988, p. 77-86.

BEATON Roderick, « The Oral Traditions of Modern Greece : a Survey », dans *Oral Tradition*, vol. 1, n°1, 1986, p. 110-133.

—, *Folk Poetry of Modern Greece*, Cambridge : Cambridge University Press, 1990, 229 p.

BEAUDET Jean-Michel (avec la participation de Jacky PAWE), *Nous danserons jusqu'à l'aube. Essai d'ethnologie mouvementée en Amazonie*, Paris : Éditions du CTHS, coll. « Le regard de l'ethnologue », n°23, 2010, 207 p.

BEC Pierre, « Le vers long à césure dans les débats chantés traditionnels », dans *À la croisée des chemins. Musiques savantes-Musiques populaires*, Saint-Jouin-de-Milly : FAMDT Éditions, 1999, p. 174-188.

—, *La Joute poétique. De la tenson médiévale aux débats chantés traditionnels*, Paris : Les Belles Lettres, coll. « Architecture du verbe », 2000, 521 p.

BEÏNA Irini, *Η καρπάθικη λύρα: μια εθνογραφική προσέγγιση στην πολιτισμική οργανολογία. Μουσικά όργανα και πολιτισμική ταυτότητα της Καρπάθου* [La *lyra* de Karpathos : une approche ethnographique dans l'organologie culturelle. Instruments de musique et identité culturelle de Karpathos], Thèse de Doctorat sous la direction de Charalambos Xanthoudakis, Corfou : Université Ionienne, 2011, 442 p. [en ligne], site des Archives Nationales des Thèses de Doctorat en Grèce (Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών). Consulté le 6 octobre 2016. URL : http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/28433#page/1/mode/2up.

—, « The role of Music in Maintaining Cultural Identity. The Paradigm of a Greek Island », dans *Journal of Litterature and Arts Studies*, vol. 1, n°2, 2011, p. 115-131.

BERGER Albrecht, « Imperial and Ecclesiastical Processions in Constantinople », dans NECIPOGLU Nevra (dir.), *Byzantine Constantinople : Monuments, Topography and Everyday Life*, Leiden-Boston-Köln : Brill, coll. « The Medieval Mediterranean » vol. 33, 2001, p. 73-87.

La Bible de Jérusalem, traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris : Les Éditions du Cerf, 1998, 2117 p.

BONNET-CARBONNEL Jocelyne et FOURNIER Laurent Sébastien (dir.), *Fêtes et rites agraires en Europe. Métamorphoses ?*, Paris : L'Harmattan, coll. « L'ethnologie de l'Europe », 2004, 269 p.

BONINI BARALDI Filippo, *Tsiganes, musique et empathie*, Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2013, 357 p.

BONTE Pierre et IZARD Michel (dir.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris : PUF, coll. « Quadrige », 2e édition, 2002, 842 p.

BORNEUF Anne-Florence, *Le Chant et la sainte Patronne. La festa della Vara à Fiumedinisi*, Lucques : Libreria Musicale Italiana (LIM), 2004, 256 p.

BOULAY Juliet du, « Cosmos and Gender in Village Greece », dans LOIZOS Peter, PAPATAXIARCHIS Euthymios (dir.), *Contested Identities : Gender and Kinship in Modern Greece*, Princeton : Princeton University Press, 1991, p. 47-78.

BOURS Étienne, *Le Sens du son. Musiques traditionnelles et expression populaire*, Paris : Fayard, 2007, 473 p.

BRETÈQUE Estelle Amy de la, *Paroles mélodisées. Récits épiques et lamentations chez les yézidis d'Arménie*, Paris : Classiques Garnier, 2013, 230 p.

CALAME Claude, *La Tragédie chorale. Poésie grecque et rituel musical*, Paris : Les Belles Lettres, coll. « Mondes Anciens », 2017, 257 p.

—, « Entre péan et dithyrambe, genres discursifs, formes poétiques et performances rituelles. Grèce classique », dans CALAME Claude, DUPONT Florence, LORTAT-JACOB Bernard et MANCA Maria (dir.), *La Voix actée. Pour une nouvelle ethnopoétique*, Paris : KIMÉ, 2010, p. 43-58.

CAMPO TEJEDOR Alberto, « El trovo alpujarreño : la comunidad recreada » [Le *trovo* d'Alpujarreño : la communauté recréée], dans *Demófilo*, 33-34, Séville : Fondación Machado, 2000, p. 169-200.

CANOVA Nicolas, BOURDEAU Philippe et SOUBEYRAN Olivier (dir.), *La Petite Musique des territoires. Art, espaces et sociétés*, Paris : CNRS Éditions, 2014, 242 p.

CAPETANAKIS Sophie, *Parenté et organisation sociale à Elympos de Karpathos*, Thèse de Doctorat, sous la direction de Paul-Henri Stahl, Paris : EHESS, 1979, 247 p.

—, « Elymbos, village de Karpathos : structuration d'une société "archaïsante" », dans *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών/The Greek Review of Social Research*, numéro spécial « Aspects du changement social dans la campagne grecque », 1981, p. 200-207.

CARAVELI-CHAVES Anna, « The Song beyond the Song. Aesthetics and Social Interaction in Greek Folksong », dans *The Journal of American Folklore*, vol. 98, 1982, p. 129-157.

CARAVELI Anna, *Scattered in Foreign Lands. A Greek Village in Baltimore*, Baltimore : The Baltimore Museum of Art, 1985, 39 p.

—, 1985, « The Symbolic Village. Community Born in Performance », dans *The Journal of American Folklore*, vol. 98, n°389, p. 259-286.

—, « Communities Born in Song », dans BUCUVALAS Tina (dir.), *Greek Music in America*, Jackson : Université Press of Mississipi, 2019, p. 178-214.

CASAJUS Dominique, « Retour sur le dossier H », dans BAUMGARDT Ursula, DERIVE Jean (dir.), *Paroles nomades : écrits d'ethnolinguistique africaine en hommage à Christiane Seydou*, Paris : Kathala, 2005, p. 47-70.

CHALKIAS Georgios A., *Μούσα Ολύμπου Καρπάθου* [Musique d'Ólympos de Kárpathos], Athènes : *s.n.*, 1980, 311 p.

CHALLET-HAAS Jacqueline, *Grammaire de la notation Laban. Cinétographie Laban*, Pantin : Centre National de la Danse, « Cahiers de la pédagogie », 1999, vol.1 : 85 p., vol. 2 : 147 p.

CLEMENT Olivier, *L'Église orthodoxe*, Paris : PUF, coll. « Que sais-je », 8e édition, 1998 (1961), 128 p.

CLER Jérôme, « Danse, territoire, transe profane en Turquie du Sud-Ouest », dans *Sociétés et cultures musulmanes d'hier et d'aujourd'hui, lettre d'information de l'AFEFAM*, n°10, 1996, p. 233-237.

—, *YAYLA, musique et musiciens de villages en Turquie méridionale*, Paris : Geuthner, 2011, 354 p.

CORNULIER Benoît de, *Art Poëtique. Notions et problèmes de métrique*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, coll. « IUFM », 1995, 300 p.

—, *Notions d'analyse métrique* [Glossaire de mise à jour de la version publiée dans *De la métrique à l'interprétation, Essais sur Rimbaud*, Paris : Classiques Garnier, 2009], Nantes : Laboratoire de linguistique, 2010, 70 p.

COWAN Jane K., *Dance and the Body Politic in Northern Greece*, Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1990, 252 p.

CUCHE Denys, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris : La Découverte, coll. « Grands Repères », 5e édition, 2016 (1996), 172 p.

D'ANGIOLINI Giuliano, *Un giorno nella gioia l'indomani nel pianto. La musica dell'isola di Karpathos* [Un jour dans la joie le lendemain dans les pleurs. La musique de l'île de Karpathos], Udine : Nota geos, 2007, 220 p.

DELAPORTE Hélène, « Des rituels funéraires à la fête patronale. Les Miroloyia, lamentations vocales et instrumentales de l'Épire, Grèce », dans *Frontières*, vol. 20, n°2, 2008, p. 55-59.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Paris : Minuit, coll. « Critique », 1980, 645 p.

DEMEULDRE Michel (dir.), *Sentiments doux-amers dans les musiques du monde. Délectations moroses dans les blues, fado, tango, flamenco, rebetika, p'ansori, ghazal…*, Paris : L'Harmattan, 2004, 333 p.

DEMONT Paul et LEBEAU Anne, *Introduction au théâtre grec antique*, Paris : Le Livre de Poche, série « Antiquité », 1996, 255 p.

DI MEO Guy, « Le sens géographique des fêtes », dans *Annales de Géographie*, t. 110, n°622, 2001, p. 624-646.

DUCHEMIN Jacqueline, *L'ΑΓΩΝ dans la tragédie grecque*, Paris : Les Belles Lettres, coll. « Études anciennes », 2e éd. revue et corrigée, 1968 (1945), 245 p.

DÜRING Jean, « Le jeu des relations sociales : éléments d'une problématique », dans LORTAT-JACOB Bernard (dir.), *L'Improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris : SELAF, 1987, p. 17-23.

—, *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'orient musical*, Lagrasse : Verdier, 1994, 446 p.

DUTERTRE Jean-François (dir.), *Musiques d'ici et d'ailleurs. Guide des musiques et danses traditionnelles*, Paris : Centre National d'Action Musicale, 1993, 295 p.

ELIAS Nicolas, « La discipline de l'ivresse dans une confrérie musulmane de Turquie », dans *Archives de sciences sociales des religions*, n°174, 2016, p. 241-254.

FAURIEL Claude, *Chants populaires de la Grèce moderne*, t. 1 « Chants historiques », Paris : Firmin Didot, 1824, 306 p.

—, *Chants populaires de la Grèce moderne*, t. 2 « Chants historiques, romanesques et domestiques », Paris : Firmin Didot, 1825, 391 p.

FEDINA Olesia, « Δύο συστήματα μέτρησης και κατάταξης των νεοελληνικών στίχων – Μερικές παρατηρήσεις και προτάσεις » [Deux systèmes de métrique et de classement des vers néo-helléniques – Quelques remarques et propositions], dans *Kondyloforos*, vol. 11, 2012, p. 9-22.

FELIX Suzie, « Extrait d'un carnet de voyage musical au pays du zajal. Déroulés d'une pratique populaire traditionnelle toujours très vivante dans les villages libanais : les joutes oratoires », dans *Les chants d'Orphée*, Actes Sud, coll. « La pensée de midi », vol. 2, n°28, 2009, p. 115-125.

FELIX-BIOSA Suzy, « Joute poétique », dans ALBERA Dionigi, GRIVELLO Maryline, TOZY Mohamed (dir.), *Dictionnaire de la Méditerranée*, Paris : Actes Sud, 2016, p. 752-760.

FENTON Paul B., « Le symbolisme du rite de la circumambulation dans le judaïsme et dans l'islam [Étude comparative] », dans *Revue de l'histoire des religions*, t. 213, n°2, 1996, p. 161-189.

FEUILLET Michel, *Le Carnaval*, Paris : Les Éditions du Cerf, 1991, 123 p.

GAIGNEBET Claude et FLORENTIN Marie-Claude, *Le carnaval. Essais de mythologie populaire*, Paris : Payot, coll. « Le regard de l'histoire », 1974, 170 p.

GARANTOUDIS Euripidis, « Στο μεταίχμιο ανάμεσα στα δύο συστήματα μέτρησης των νεοελληνικών στίχων » [À propos de la démarcation entre deux systèmes de métrique des vers néo-helléniques], dans *Mantatoforos*, n°32, 1990, p. 26-34.

GEORGOUDI Stella, « L'égorgement sanctifié en Grèce moderne : les "*kourbania*" des saints », dans DETIENNE Marcel, VERNANT Jean-Pierre (dir.), *La Cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1979, p. 271-307.

GIANNELOS Dimitri, *La Musique byzantine. Le chant ecclésiastique grec, sa notation et sa pratique actuelle*, Paris : L'Harmattan, 1996, 252 p.

GOODY Jack, *Mythe, rite & oralité*, traduit de l'anglais par Claire Maniez, Nancy : Presses Universitaires de Nancy/Éditions Universitaires de Lorraine, coll. « Etnocritiques », 2014, 202 p.

HADAS-LEBEL Hélène, *Le Judaïsme : pratiques, fêtes et symboles*, Paris : Presses de la Renaissance, 2011, 193 p.

HALAND Evy Johanne, « Rituals of Magical Rain-Making in Modern and Ancient Greece : A Comparative Approach », dans *Cosmos : The Journal of the Traditional Cosmology Society*, vol. 17, n°2, 2005, p. 197-251.

—, « Greek Women and Death, Ancient and Modern : a Comparative Analysis », dans *Women, Pain and Death : Rituals and Everyday-Life on the Margins of Europe and Beyond*, Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholar Publishing, 2008, p. 34-62.

—, « Les Rites de la semaine Pascale, mort et résurrection en Grèce », dans *Revue des Études Sud-Est Européennes*, vol. XLVIII, n°1-4, 2010, p. 109-119.

HIRSCHON Renée, « Bourdieu in Olymbos : The Symbolic Character of the Karpathiko House », dans *Πρακτικά Γ' Διεθνούς Συνεδρίου Καρπαθιακής Λαογραφίας (Κάρπαθος, 21-26 Μαρτίου 2006)* [Actes du 3e Congrès International sur le Folklore Karpathiote (Karpathos, 21-26 mars 2006)], Athènes : Académie d'Athènes, 2008, p. 565-579.

HONEGGER Marc (dir.), *Dictionnaire de la musique. Science de la musique*, t. 1 « Technique, formes, instruments », Paris : Bordas, 1976, 542 p.

HOUSEMAN Michael, *Le Rouge est le Noir. Essais sur le rituel*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, coll. « Les Anthropologiques », 2012, 207 p.

JANIN Raymond, « Les processions religieuses à Byzance », dans *Revue des Études byzantines*, t. 24, 1966, p. 69-88.

JANKÉLÉVITCH Vladimir, *La Musique et l'Ineffable*, Paris : Seuil, 1983, 202 p.

JEFFREYS Michael J., « The Nature and Origins of the Political Verse », dans *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 28, 1974, p. 141-195.

KAPCHAN Deborah A., « Performance », dans *The Journal of American Folklore*, vol. 108, n°430, 1995, p. 479-508.

KAPETANIOU Lina, « Όλυμπος Καρπάθου. Εδώ που σταμάτησε ο χρόνος » [Olympos de Karpathos. Là où le temps s'est arrêté], dans *Kathimerini*, journal du 23 mars 2018, [en ligne], consulté le 15 avril 2019. URL : http://www.kathimerini.gr/954016/gallery/ta3idia/sthn-ellada/olympos-karpa8oy-edw-poy-stamathse-o-xronos.

KAVOURAS Pavlos, *Glendi and Xenitia : The Poetics of Exile in Rural Greece (Olymbos, Karpathos)*, thèse de doctorat de l'université du Michigan, 1990, 459 p. [en ligne], site des Archives Nationales des Thèses de Doctorat en Grèce (Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών). URL : https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/11500

KAZHDAN Aleksander Petrovich et WHARTON EPSTEIN Ann, *Change in Byzantine Culture in the Eleventh and Twelfth Century*, Bekerley/Los Angeles/London : University of California Press, 1985, 312 p.

KOHLER Denis, *La Littérature grecque moderne*, Paris : Puf, coll. « Que sais-je ? », 1985, 126 p.

KRITSIOTI Marigoula, RAFTIS Alkis, *Ο χορός στον πολιτισμό της Καρπάθου* [La danse dans la culture de Karpathos], Athènes : Théâtre des Danses Grecques « Dora Stratou », 2003, 474 p.

LABORDE Denis, *La Mémoire et l'instant. Les improvisations chantées du bertsulari basque*, Donostia : Elkar, 2005, 349 p.

LACROIX Marie-Hortense, « Un éclairage hypothétique sur certaines formes vocales traditionnelles : l'improvisation poétique en temps mesuré », dans *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, n°17, Genève : Georg, 2005, p. 89-117.

LACROIX Michel, *Le Culte des émotions*, Paris : Flammarion, 2001, 190 p.

LAMBERT Jean, « "Ceux qui n'étaient pas là ne pourront jamais comprendre…" Une ethnomusicologie sans magnétophone ? », dans *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°8 « Terrains », Genève : ADEM/Ateliers d'ethnomusicologie, 1995, p. 85-104.

—„ *La Médecine de l'âme. Le chant de Sanaa dans la société yéménite*, Nanterre : Société d'Ethnologie, coll. « Hommes et musiques », 1997, 310 p.

LAUTMAN Françoise, « Fête traditionnelle et identité locale. Rêve ?... ou recherche d'équilibre politique ? », dans *Terrain*, n°5 « Identité culturelle et appartenance régionale », 1985, p. 29-36.

LAVOIE Pierre, « L'improvisation : l'art de l'instant », dans *Études littéraires*, vol. 18, n°3, 1985, p. 95-111.

LEAGUE Panayotis, « The Poetics of *Meráki* : Dialogue and Speech Genre in Kalymnian Song », dans *Journal of Modern Greek Studies*, vol. 34 n°2, The Johns Hopkins University Press, 2016, p. 367-397.

LENOIR Frédéric, TARDAN-MASQUELIER Ysé (dir.), *Encyclopédie des religions*, Paris : Bayard éditions, 1997, vol. « histoire » 1320 p., vol. 2 « thèmes » 2469 p.

LE PICHON Léonore, *La Musique traditionnelle du village grec d'Olympos de l'île de Karpathos*, mémoire de maîtrise sous la direction de Jérôme Cler, Paris : Université de Paris Sorbonne, 2001, 111 p.

LIAVAS Lambros, *La Lira piriforme en Crète et dans le Dodécanèse. Facture, histoire et implications sociales*, thèse sous la direction de Marie-Marguerite Pichonnet-Andral, Paris : EHESS, 1986, 339 p.

LISSARAGUE François, *Un Flot d'images. Une esthétique du banquet grec*, Paris : Adam Biro, 1987, 158 p.

LORTAT-JACOB Bernard, « Formes et conditions de l'improvisation dans les musiques de tradition orale », dans NATTIEZ Jean-Jacques (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, t. 5 « L'unité de la musique », Paris : Actes Sud, 2005, p. 669-689.

LORTAT-JACOB Bernard (dir.), *L'Improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris : SELAF, 1987, 274 p.

LORTAT-JACOB Bernard, *Chants de passion : au cœur d'une confrérie de Sardaigne*, Paris : Cerf, 1998, 342 p.

MACKRIDGE Peter, « Περί Μετρικής και Μετρικολογίας. Ένα γράμμα προς τον Massimo Peri » [Sur la Métrique et le discours sur la métrique. Une lettre à Massimo Peri], dans *Mantatoforos*, vol. 32, 1990, p. 6-12.

MAKRIS Manolis, *Τα παραδοσιακά τραγούδια της Ολύμπου Καρπάθου* [Les Chansons traditionnelles d'Olymbos de Karpathos], Rhodes : Centre de Recherches Karpathiotes, 2007, 1190 p.

MAKRIS Nikos, *Λαογραφικά Ολύμπου Καρπάθου. Θέματα υλικού και κοινωνικού βίου* [Éléments de folklore d'Olympos de Karpathos. Thèmes de la vie sociale et matérielle], Rhodes : Centre de Recherches Karpathiotes, 2013, 887 p.

MANCA Maria, *La Poésie pour répondre au hasard. Une approche anthropologique des joutes poétiques de Sardaigne*, Paris : CNRS, 2009, 328 p.

MAUSS Marcel, *Œuvres 1. Les fonctions sociales du sacré*, Paris : Minuit, coll. « Le sens commun », 1968, 700 p.

—, *Sociologie et anthropologie*, Paris : PUF, coll. « Quadrige », 13e édition, 2e tirage, 2016 (1950), 482 p.

MEGAS Georgios A., *Ελληνικαί εορταί και έθιμα της λαϊκής λατρείας* [Fêtes grecques et coutumes de célébrations populaires], Athènes : s. n., 2e édition 1963 (1956), 258 p.

MELISSINOU Katerina, « Manger à Pâques en Grèce Égéenne. Résidence uxori-matrilocale et chevreau farci », dans *Cahiers Balkaniques*, Hors-série « Manger en Grèce », 2016, p. 469-480.

MICHAILIDIS-NOUAROS Michail G., *Δημοτικά τραγούδια Καρπάθου* [Chansons populaires de Karpathos], Athènes : s. n., 1928, 340 p.

—, *Λεξικόν της καρπαθιακής διαλέκτου* [Dictionnaire du dialecte karpathiote], Athènes : s. n., 1972, 429 p.

MICHALAKI-KOLLIA Maria, « Φωτογραφίζοντας την Κάρπαθο : 1973-1976. Μια εικονική περιήγηση-χρονικό στην αρχαία και σύγχρονη ιστορία της » [Photographier Karpathos : 1973-1976. Une chronique-voyage en images à travers son histoire ancienne et moderne], dans *Karpathiaka*, t. A, Rhodes : Centre de Recherches Karpathiotes, 2003, p. 337-370.

MINAS Konstantinos, *Τα γλωσσικά ιδιώματα της Καρπάθου* [Les caractéristiques linguistiques de Karpathos], Rhodes : Collectivité Territoriale du Dodécanèse/Association Pankarpathiote de Rhodes, 2e édition, 2002 (1970), 245 p.

—, *Λεξικό των ιδιωμάτων της Καρπάθου* [Dictionnaire des idiomes de Karpathos], Athènes : Dardanos, 2006, 1028 p.

Ministère de la Culture et du Tourisme (dir.), *Musique de la mer Égée*, Athènes : Ministère de la Culture, 1988, 71 p.

NICOLAÏDIS-KARANIKOLAS Maria, « Eternal Easter in a Greek Village », dans *The National Geographic Magazine*, vol. 164, n°6, 1983, p. 768-776.

Nouveau dictionnaire espagnol et françois, françois et espagnol, avec l'interprétation latine de chaque mot, vol. 2, Lyon : Bruyset Frères, 1790, 592 p.

PAGÈS Magali, *Culture populaire et résistance régionale. Fêtes et chansons en Catalogne*, Paris : L'Harmattan, 2010, 266 p.

PAPAMANOLI-GUEST Anna, *Grèce. Fêtes et rites*, Paris : Denoël, coll. « Planète », 1991, 120 p.

PAPATAXIARCHIS Euthymios, « Male Mobility and Matrifocality in the Aegean Basin », dans *Les Amis et les Autres. Mélanges en l'honneur de John Peristiany*, Athènes : EKKE (Centre National de Recherches Sociales), 1995, p. 219-239.

PARIDES Andreas M., *Ο πολύτροπος δεκαπεντασύλλαβος του Παλαμά (1886-1930): μια μετρικολογική ανάλυση* [Le décapentasyllabe polymorphe de Palamas (1886-1930) : une analyse métrique], Thèse de doctorat de l'Université de Chypre sous la direction d'Alexandra Samouïl, 2014. [en ligne], site Cyprus Open Archives, consulté le 29 mars 2018. URL : http://hdl.handle.net/10797/14392.

PASCHALIDES Zacharias, *Abrégé de théorie et de pratique de la musique byzantine ecclésiastique*, traduit du grec par Andréa Atlanti, 2004 (1985), [en ligne]. URL : http://graeca.mrezha.net/upload/MontrealPsaltiki/GKM_Paedagogical/Paschalides_07bis.pdf.

PATOCKA Jan, *L'Art et le temps. Essais*, traduit du tchèque par Erika Abrams, Paris : P.O.L, 1990, 377 p.

PAVLIDIS Antonios N., « Εισαγωγή στη μουσική παράδοση της Ολύμπου Καρπάθου » [Introduction à la tradition musicale d'Olympos de Karpathos], dans *Karpathiaka*, t. B, Rhodes : Centre de Recherches Karpathiotes, 2006, p. 207-222.

PAVLIDIS Giannis N., *Τα Μουσικά Όργανα και οι Διασκεδάσεις στην Όλυμπο της Καρπάθου* [Les instruments de musique et les festivités à Olympos de Karpathos], Rhodes : *s.n.*, 2004, 135 p.

PERI Massimo, « Απάντηση στον Peter Mackridge » [Réponse à Peter Mackridge], dans *Mantatoforos*, n°32, 1990, p. 13-21.

PICARD François, 1999, « Du Temple aux maisons de thé, et retour : les tribulations d'une incantation en Chine », dans GRABOCZ Martha (dir.), *Méthodes nouvelles, musiques nouvelles, Musicologie et création*, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 1999, p. 31-55.

—, « La Tradition comme réception et transmission : Qabala et Massorèt », dans VIRET Jacques (dir.), *Approches herméneutiques de la musique*, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2001, p. 221-233.

—, « Remarques sur le temps musical chinois », dans *Musicologies Nouvelles*, opus 4 « Les temps de la musique – thèmes agrégation 2018 », Lyon : Ludivine, 2017, p. 36-43.

PIETTE Albert, « Pour une anthropologie comparée des rituels contemporains. Rencontre avec des Batesoniens », dans *Terrain* [En ligne], n°29, septembre 1997, mis en ligne le 21 mai 2017, consulté le 29 juin 2019. URL : http://journals.openedition.org/terrain/3261.

POLITIS Nikolaos, *Εκλογαί από τα τραγούδια του Ελληνικού λαού* [Choix de chants du peuple grec], Athènes : Estia, 1914, 309 p.

PREARIS Nikolaos Emm., *Μελισμένος λόγος. Τραγούδια και σκοποί της Ολύμπου Καρπάθου σε σημειογραφία ευρωπαϊκής μουσικής* [Parole mise en musique. Chansons et airs d'Olympos de Karpathos en notation musicale européenne], Athènes : Association des Olympiotes de Karpathos « I Dimitra », 2009, 382 p.

RAFTIS Alkis, « Système social et système de danse. La ronde à Karpathos », dans *2e Congrès International sur la Recherche en Danse, Université de Paris-Sorbonne, du 29 septembre 1986 au 3 octobre 1986* [en ligne], 1986. Consulté le 3 septembre 2017. URL : http://alkis.raftis.org/wp-content/uploads/2018/07/Syst%C3%A8me-social-et-syst%C3%A8me-de-danse_-La-ronde-%C3%A0-Karpathos.pdf.

—, *Χορός, Πολιτισμός και Κοινωνία* [Danse, Culture et Société], Athènes : Théâtre de danses grecques Dora Stratou, 1992, 163 p.

RAIBAUD Yves (dir.), *Comment la musique vient aux territoires*, Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, coll. « Cultures, régions, mondes », 2009, 314 p.

RAIBAUD Yves, « Comment la musique vient au territoire : introduction », dans RAIBAUD Yves (dir.), *Comment la musique vient aux territoires ?*, Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2009, p. 13-26.

RETAILLE Denis, « L'espace mobile », dans ANTHEAUME Benoît et GIRAUT Frédéric (dir.), *Le Territoire est mort : Vive les territoires ! Une refabrication au nom du développement*, Paris : Institut de Recherche pour le Développement, 2005, p. 175-202.

REY Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, t. 2, Paris : Le Robert, 1998, 2909 p.

ROUGET Gilbert, *La Musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, préface de Michel Leiris, nouvelle édition revue et augmentée, Paris : Gallimard, 1990, 621 p.

ROUGIER Thierry, « Les chansonniers improvisateurs du Nordeste brésilien : une parole en mouvement dans une société en voie de transition », dans RAIBAUD Yves (dir.), *Comment la musique vient aux territoires ?*, Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2009, p. 73-84.

ROVSING OLSEN Miriam, « Modalités d'organisation du chant berbère : paroles et musique », dans *Journal of Mediterranean Studies*, vol. 6, n°1, 1996, p. 88-108.

ROVSING OLSEN Miriam, « Performances à voir et à entendre : comment distinguer des catégories ? Monde berbère », dans CALAME Claude, DUPONT Florence, LORTAT-JACOB Bernard et MANCA Maria (dir.), *La Voix actée. Pour une nouvelle ethnopoétique*, Paris : KIMÉ, 2010, p. 59-74.

SAKELLIADIS Vasilis, 2003, « "Η Μονοβασιά" ένα καθιστικό τραγούδι στην Κάρπαθο » ["Monovasia" une chanson de table à Karpathos], dans *Karpathiaka*, t. A, Rhodes : Centre de Recherches Karpathiotes, p. 281-292.

SARRIS Haris, « The Influence of the "Tsabouna" Bagpipe on the "Lira" and Violin », dans *The Galpin Society Journal*, vol. 60, 2007, p. 167-180.

SCHIEFFELIN Edward L., « Moving Performance to Text: Can Performance be Transcribed ? », dans *Oral Tradition*, vol. 20, n°1, 2005, p. 80-92.

SCHINAS Georgios-Periklis I., *Η τσαμπούνα του Αιγαίου : οργανολογία, ρεπερτόριο και σύγχρονη αναβίωση* [La cornemuse de l'Égée : organologie, répertoire et renaissance contemporaine/survivance actuelle], thèse de doctorat sous la direction de Lambros Liavas, Athènes : EKPA/Université Capodistrienne, 2015, 569 p. [En ligne], site des Archives Nationales des Thèses de Doctorat en Grèce (Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών), consulté le 7 mai 2016. URL : http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/37254#page/1/mode/2up.

SEGALEN Martine, *Rites et rituels contemporains*, Paris : Armand Colin, coll. « 128 Sociologies », 2e édition, 2013 (1998), 126 p.

SERAÏDARI Katerina, *Le culte des icônes en Grèce*, Toulouse : Presses universitaires du Mirail, coll. « Les anthropologiques », 2005, 256 p.

—, « Mourir et renaître en Grèce : quand les femmes cuisinent les kolliva », dans *Terrain*, n°45, 2005, p. 153-166.

SHERRARD Philip, *Byzance*, Paris : Club France Loisirs (avec l'autorisation de Time-Life Books), 1990, 192 p.

SILVESTER Hans et TONNAC Jean-Philippe de, *Le Pain des femmes*, Lachapelle-sous-Aubenas : Hozhoni éditions, 2016, 240 p.

SOLOMON Thierry, « Coplas de Todos Santos in Cochabamba : Language, Music, and Performance in Bolivian Quechua Song Dueling », dans *The Journal of American Folklore*, vol. 107, n°425, 1994, p. 378-414.

SOURIAU Étienne (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : PUF, coll. « Quadrige », 1999, 1415 p.

SOUTIF Maurice, « La femme, la terre, le pain et le ciel », dans *Géo*, n°168, février 1993, p. 38-52.

STAVRAKAKI Alexandra I., *Κάρπαθος η άγνωστη γειτόνισσα* [Karpathos la voisine inconnue], Athènes : Pitsilos, 1995, 163 p.

STAVRIANOS Stavros, « Η επιβίωση των αρχαίων Μουσικών Εθίμων στην Κάρπαθο » [La survivance des anciennes coutumes musicales à Karpathos], *Ελληνική Αγωγή* [en ligne], n°72,

Athènes, mis en ligne le 30 septembre 2008, consulté le 25 septembre 2015. URL : http://www.12830.gr/forum/laografia/h-epibiwsh-twn-arxaiwn-moysikwn-ethimwn-sthn-karpatho/msg30781/?PHPSESSID=090d6b3ecaf2cc2b35ae2385212f12fc#msg30781.

SYMEONIDES Charalambos P., « Η ερμηνεία της ονομασίας "πολιτικός στίχος" » [La signification de l'appellation "vers politique"], dans *Μελέτες για την ελληνική γλώσσα. Πρακτικά της 2ης ετήσιας Συνάντησης του Τμήματος Γλωσσολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Α.Π.Θ*, Θεσσαλονίκη 4-6 mai 1981 [Études pour la langue grecque. Actes de la 2e rencontre annuelle du Département de Linguistique de la Faculté de Philosophie de l'Université Aristote de Thessalonique du 4 au 6 mai 1981], Thessalonique : Frères Kyriakidis, 1982, p. 229-243.

THESSALONIKIS Eustathios, *Παρεκβολαί εις την Ομήρου Ιλιάδα* [Commentaire sur l'*Iliade* d'Homère], édité sous la direction de Johann Gottfried Stallbaum, t. 1, Leipzig : Weigel, 1827, 402 p.

TOLEDO Liliane de, *D'Olympos à Baltimore. De la Grèce ancienne au Nouveau Monde : le périple d'une communauté*, Schauffhausen : Stemmle, 1991, 103 p.

TRIANTAFYLLIDIS Manolis (dir.), *Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής* [Dictionnaire de la langue grecque moderne commune], Thessalonique : Institut des Études Néo-Grecques de l'Université de Thessalonique, 1998, 1532 p.

TURNER Victor W., *Le Phénomène rituel. Structure et contre-structure*, traduit de l'anglais par Gérard Guillet, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Ethnologies », 1990, 206 p.

Un moine de l'Église d'Orient, *L'An de Grâce du Seigneur : un commentaire de l'année liturgique byzantine*, Paris : Les Éditions du Cerf, 1988, 358 p.

VERNIER Bernard, « Émigration et dérèglement du marché matrimonial », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 15, 1977, p. 31-58.

—, *La Genèse sociale des sentiments. Aînés et cadets dans l'île grecque de Karpathos*, Paris : EHESS, 1991, 312 p.

VITTI Mario, *Histoire de la littérature grecque moderne*, Paris/Athènes : Hatier/Kauffmann, 1989, 436 p.

Voyage from Olympos. 50 years in Baltimore/Οδοιπορικό από την Όλυμπο. 50 χρόνια στην Βαλτιμόρη, [album souvenir de la commémoration du cinquantenaire de la création de

l'association], 207 p. [en ligne], Baltimore : "Olympian Brotherhood of America", 2003, mis en ligne par George Giorgakis le 30 octobre 2013, consulté le 10 avril 2018. URL : https://issuu.com/olymbitis/docs/voyage_from_olymbos/12.

WULF Christoph, « Introduction. Rituels. Performativité et dynamiques des pratiques sociales », dans *Hermès*, n°43, mars 2005, p. 9-20.

ZIOULAS Dimosthenis, « Όλυμπος Καρπάθου. Ο τόπος των παραδόσεων » [Olympos de Karpathos. Le lieu des traditions], dans *MaxMag*, rubrique « Άγνωστη Ελλάδα » [Grèce inconnue], 2ournal du 28 mars 2019, [en ligne], consulté le 15 avril 2019. URL : https://www.maxmag.gr/agnosti-ellada/olympos-karpathoy-o-topos-ton-paradoseon/.

ZUMTHOR Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris : Seuil, 1983, 307 p.

DISCOGRAPHIE

Ολυμπίτικα. Τραγούδια της Καρπάθου από τον Γιάννη Παυλίδη (Olympitika. Chansons de Karpathos par Giannis Pavlidis), Thessalonique : Université de Thessalonique, 2001.

Το Πανύρι τ'Αή Αννίου του Βρουκουντίτη (La fête de saint Jean le Vroukountitis), Le Pirée : Association des Olympiotes de Karpathos "I Dimitra", 2005.

CD *ΡΑΔΙΟ ΟΛΥΜΠΟΣ 100.2 Ζωντανές ηχογραφήσεις από αυθεντικά γλέντια* (Radio Olympos 100.2 Enregistrements sur le vif lors de fêtes authentiques), Heraklion : Cretaphone, *s. d.*, KRET 1445.

Με τ'άρωμα της νοσταλγίας (Avec le goût de la nostalgie), Rhodes : Association des Olympiotes de Rhodes "I Vrykous", 2009.

FILMOGRAPHIE

BARTELLINI Francesca, *Yannis et les autres*, documentaire, Co-production Les Films du Village/Mezzo/ERT SA ET1, 2002, version française : Montreuil : Zaradoc Films, 2011.

BERTOU Dominique, *Olympos Olympos*, Ivry : Inédit, 2016.

CHATZIVASILIS Giannis, *Μάνα Όλυμπος. Ανάμνηση και Δοξολογία* [Mère Olympos. Souvenir et gloire], Olympos : Musée Vasilis Chatzivassilis, 2005.

CHATZIVASSILIS Giannis, *Έτσι γλεντίζει η Όλυμπος* [Olympos vit le *glenti* ainsi], Le Pirée : Association des Olympiotes "I Dimitra", 2006.

LAMPROU Giannis, *Έλυμπος. Το χωριό των θεών* [Elympos. Le village des dieux], documentaire musical, série "Λυράρηδες του Αιγαίου" [Les joueurs de *lyra de* l'Égée], Aegis Film, 2005 [En ligne]. URL : https://www.youtube.com/watchv=pWS6A2cJS8Y&list=PL5F679F153276707D&index=13&t=0s.

LISTE DES FIGURES

Fig. 000 : Le village d'Ólympos..... 8
Fig. 001 : Giánnis Balaskás jouant de la *tsampoúna*..... 31
Fig. 002 : Schéma de la peau découpée..... 33
Fig. 003 : Schéma de la fermeture au niveau des pattes arrières..... 34
Fig. 004 : Schéma de la fermeture au niveau du cou et schéma du sac prêt..... 34
Fig. 005a : Schéma du *tsampounokávkalo*..... 35
Fig. 005b : Schéma du dos du *tsampounokávkalo* (détail)..... 35
Fig. 006a : Schéma des *avloí* avec le *vroúllo*..... 36
Fig. 006b : Schéma des *pirpíngia*..... 36
Fig. 006c : Schéma de fixation des *pirpíngia*..... 36
Fig. 007 : Schéma de l'ambitus de chaque tuyau..... 37
Fig. 008 : Schéma des doigtés de la *tsampoúna*..... 38
Fig. 009 : Giánnis Tsampouniéris jouant de la *lýra*..... 39
Fig. 010 : Schéma de la fixation des cordes (détail)..... 41
Fig. 011 : Schéma de l'évolution de la facture..... 42
Fig. 012 : Ambitus de la *lýra* pour chaque corde..... 43
Fig. 013 : Schéma du mode de jeu de la *lýra*..... 43
Fig. 014 : Schéma du talon et de la pointe de l'archet..... 44
Fig. 015 : Schéma de la tenue de l'archet..... 45
Fig. 016 : Archet de *lýra*..... 45
Fig. 017 : Fílippas Filippákis jouant du *laoúto*..... 47
Fig. 018 : Accordage du *laoúto*..... 50
Fig. 019 : Tablatures des accords du *laoúto*..... 52
Fig. 020 : Disposition des instrumentistes..... 54
Fig. 021 : Transcription du chant *Árchontes tro kai pínousi*..... 63
Fig. 022 : Transcription du chant *Tou Kítsou i Mána*..... 66
Fig. 023 : Transcription du chant *Várka thélo n'armatóso*..... 70
Fig. 024 : Transcription du chant *Miliá mou mes' ston egkremó*..... 72
Fig. 025 : Transcription du chant *Káto sto gialó*..... 74
Fig. 026 : Transcription du chant *Tis Souriás to Kástro*..... 77
Fig. 027 : Transcription du chant *I papaopoúlla*..... 79
Fig. 028 : Transcription du chant *Sta mármara tou Galatá*..... 82
Fig. 029 : Transcription du chant *Syrmatikó*..... 90-91
Fig. 030 : Transcription du chant *Eklépsan oi Sarakinoí*..... 100
Fig. 031 : Transcription du chant *Agapás mor' agapás*..... 104
Fig. 032 : Transcription du chant *Zervós*..... 108
Fig. 033 : Tableau récapitulatif des différents types de chant..... 112
Fig. 034 : Tableau des différents types de fêtes..... 114
Fig. 035 : Air spécifique pour l'improvisation sur la danse rapide..... 116
Fig. 036 : Phrases mélodiques dans l'air *Dyo mou mátia dyo*..... 121
Fig. 037 : Phrases mélodiques dans l'air *To chaïdeméno mou*..... 121
Fig. 038 : Phrases mélodiques dans un air sans nom spécifique..... 122

Fig. 039 : Phrases mélodiques dans un autre air sans nom spécifique..... 122
Fig. 040 : Variations relevées pour la première phrase mélodique..... 124
Fig. 041 : Variations relevées pour la deuxième phrase mélodique..... 124
Fig. 042 : Variations relevées pour la troisième phrase mélodique..... 125
Fig. 043 : Échelle du premier mode authente..... 129
Fig. 044 : Air *Dyo mou mátia dyo* dans le premier mode authente..... 129
Fig. 045 : Échelle du premier mode *tetráphonos*..... 130
Fig. 046 : Air sans nom spécifique dans le premier mode *tetráphonos*..... 130
Fig. 047 : Échelle du mode *varýs* diatonique..... 130
Fig. 048 : Échelle du mode *varýs* diatonique utilisée à Ólympos..... 130
Fig. 049 : Premier air sans nom spécifique dans le mode *varýs* diatonique..... 131
Fig. 050 : Second air sans nom spécifique dans le mode *varýs* diatonique..... 131
Fig. 051 : Échelle du deuxième mode chromatique..... 131
Fig. 052 : Échelle du deuxième mode chromatique utilisée à Ólympos..... 132
Fig. 053 : Air *To chaïdeméno mou* dans le deuxième mode chromatique..... 132
Fig. 054 : Schéma d'accentuation du vers de quinze syllabes..... 146
Fig. 055 : Adaptation à la musique du premier hémistiche du premier vers..... 152
Fig. 056 : Adaptation à la musique du premier hémistiche du second vers..... 153
Fig. 057 : Adaptation à la musique du premier vers..... 154
Fig. 058 : Adaptation à la musique du second vers..... 154
Fig. 059 : Kóstas Antimisiáris, Fílippas Filippákis et Giórgos Girgákis réfléchissant à l'improvisation, dans une attitude méditative d'écoute..... 159
Fig. 060 : Exemples de *tsákisma* chanté sur deux notes..... 168
Fig. 061 : Exemples de *tsákisma* chanté sur une note..... 168
Fig. 062 : Exemple de *tsákisma* court à l'intérieur d'un vers..... 170
Fig. 063 : Exemple de *tsákisma* long à l'intérieur d'un vers…..... 170
Fig. 064 : Exemple de *tsákisma* refrain entre deux vers..... 170
Fig. 065 : Césures et répétitions du premier hémistiche du premier vers..... 173
Fig. 066 : Césures et répétitions dans le premier vers..... 174
Fig. 067 : Césures et répétitions du premier hémistiche du second vers..... 175
Fig. 068 : Césures et répétitions dans le second vers..... 175
Fig. 069 : Improvisation par vers entier..... 176
Fig. 070 : Improvisation par vers entier sur l'air rapide..... 176
Fig. 071 : Exemple de reprise différente du premier hémistiche par le chœur..... 178
Fig. 072 : Exemple de reprise différente du second hémistiche par le chœur..... 179
Fig. 073 : Exemple de temps de préparation pour le second hémistiche..... 181
Fig. 074 : Autre exemple de temps de préparation pour le second hémistiche..... 182
Fig. 075 : Exemple de temps de préparation allongé par le refrain..... 183
Fig. 076 : Exemple de temps de préparation dans l'improvisation par vers entier..... 184
Fig. 077 : Exemples de tuilage entre le soliste et le chœur..... 185
Fig. 078 : Tableau récapitulatif du pré-Carême..... 221
Fig. 079 : Tableau récapitulatif du Carême..... 224
Fig. 080a : Femmes fleurissant l'Épitaphios..... 231
Fig. 080b : Préparation de l'Épitaphios avec les photos des défunts..... 232
Fig. 081 : Lamentations accrochées sur l'Épitaphios..... 233
Fig. 082 : Schéma de la procession du Vendredi saint..... 236
Fig. 083 : Transcription du tropaire de la Résurrection..... 238
Fig. 084 : Costume traditionnel des femmes..... 239

Fig. 085 : Costume des jeunes filles..... 240
Fig. 086 :Tableau récapitulatif de la Semaine sainte…..... 243
Fig. 087a : Nettoyage du cimetière..... 246
Fig. 087b : Préparation des tombes..... 247
Fig. 088a : Départ de la procession depuis la place de l'église..... 248
Fig. 088b : Procession à travers le village..... 248
Fig. 089a : Iconostase de l'église d'Ólympos..... 249
Fig. 089b : Schéma de l'iconostase de l'église d'Ólympos..... 249
Fig. 090 : Transcription du tropaire chanté pendant la procession.....250
Fig. 091 : Pope lisant les prières au cours d'une station..... 251
Fig. 092 : Le pope lit les noms au cours d'une bénédiction dans le cimetière..... 252
Fig. 093 : Exposition des jeunes filles sur la place..... 255
Fig. 094 : Annonces lors des enchères..... 256
Fig. 095 : Le *thróniasma*..... 256
Fig. 096 : Tableau récapitulatif de la Semaine Lumineuse..... 259
Fig. 097a : Intérieur de l'église-crypte..... 273
Fig. 097b : Schéma de l'église-crypte..... 273
Fig. 098 : Trajet à pied vers Vroukoúnta..... 275
Fig. 099 : Installation à Vroukoúnta..... 277
Fig. 100 : Schéma de l'intérieur d'une maison avec le *soufás*..... 293
Fig. 101 : Schéma des lieux de *glénti* à Ólympos qui convergent vers la place..... 303
Fig. 102 : Schéma de disposition du *glénti* sur la place d'Ólympos..... 304
Fig. 103 : Schéma de disposition du *glénti* à Vroukoúnta..... 305
Fig. 104 : Schéma de disposition du *glénti* à Avlóna..... 306
Fig. 105 : Schéma de la disposition spatiale du *glénti*..... 309
Fig. 106 : Schéma de la procession du Mardi Lumineux..... 315
Fig. 107 : Transcription de la *Lamentation de la Vierge*.....337
Fig. 108 : Femme berçant un bébé durant le *glénti*..... 341
Fig. 109 : Logo de l'association du Pirée..... 351
Fig. 110 : Logo de l'association de Rhodes..... 363
Fig. 111 : Logo de *Radio Ólympos*..... 373
Fig. 112 : Giánnis Preáris confectionnant des *stivánia*..... 375
Fig. 113 : Logo de *Radiotsámpouno*..... 382
Fig. 114 : Papier de Marína Lentáki avec ses *mantinádes*..... 392
Fig. 115 : Feuillet de lamentations..... 393
Fig. 116 : Schéma de l'intérieur de l'église..... 439
Fig. 117 : Position des mains pendant la danse..... 457
Fig. 118 : Les hommes ouvrent la danse..... 457
Fig. 119 : Schéma des différentes parties du cercle de danse..... 459
Fig. 120 : Schéma en notation Laban de la danse basse..... 460
Fig. 121 : Schéma en notation Laban de la danse *gonatistós*..... 460
Fig. 122 : Schéma en notation Laban de la danse rapide..... 461
Fig. 123 : Schéma explicatif du changement dans le cercle de danse..... 462
Fig. 124 : Transcription d'un extrait de danse rapide..... 463
Fig. 125 : Schéma de la disposition des hommes sur la Place en avril 2015..... 484
Fig. 126 : Schéma d'un théâtre grec antique..... 495
Fig. 127 : Schéma de la place centrale à Ólympos..... 496

LISTE DES ANNEXES DU VOLUME 2

ANNEXE 1 : cartographie

ANNEXE 2 : glossaire

ANNEXE 3 : corpus des *mantinádes*

ANNEXE 4 : lamentation de la Vierge (texte complet)

ANNEXE 5 : transcriptions complémentaires

ANNEXE 6 : liste des fichiers audiovisuels

Table des matières

INTRODUCTION....7
1. Choix du sujet....9
2. La singularité du village d'Ólympos....11
2.1. Histoire et origine du village....11
2.2. Organisation sociale et système de parenté....14
3. État de la recherche....20
3.1. Les travaux précurseurs....20
3.2. Objectifs de la présente étude....23
4. Constitution du corpus....25
5. Annonce du plan....27
PREMIÈRE PARTIE : LA MUSIQUE ET L'IMPROVISATION POÉTIQUE....29
Chapitre I : La musique à Ólympos : instruments et répertoire....29
I.1 : Les instruments....30
I.1.1. La tsampoúna....30
I.1.2. La lýra....39
I.1.3. Le laoúto....47
I.2 Les chants, ou mélodies pour texte poétique non improvisé....55
I.2.1. Les chants à texte non improvisé et interprétés a cappella....60
I.2.2. Les chants à texte poétique non improvisé avec accompagnement instrumental 67
I.2.2.1. Les chants kathistiká....67
I.2.2.2. Les chants syrmatiká....85
I.2.2.3. Les chants choreftiká....101
I.3. Les airs pour support d'improvisation poétique....112
I.3.1. Le contexte de l'improvisation....113
I.3.2. Les airs....116
Chapitre II : L'art de créer les mantinádes....135
II.1 : Les caractéristiques des mantinádes....136
II.1.1. La langue....137
II.1.2. Le mètre poétique des mantinádes : vers et assonance....140
II.1.3. L'improvisation poétique....157
II.2. Les principes de l'improvisation chantée....167
II.2.1. Le rôle du tsákisma....168
II.2.2. Césures et répétitions : organisation formelle et responsorialité....171
II.2.3. Les adjuvants à l'improvisation : paréa, alcool et kéfi....187
II.3. Les thèmes de la poésie improvisée....193
II.3.1. La situation du village dans l'île de Kárpathos....194
II.3.2. Les us et coutumes du village d'Ólympos....199
II.3.3. Les intercessions des saints et les échanges entre villageois....204
DEUXIÈME PARTIE : UN VILLAGE EN FÊTE AU RYTHME DE LA LITURGIE....217
Chapitre III : Les différentes fêtes du corpus....217

III.1 : La Pâque orthodoxe (fête mobile)....217
III.1.1. Le pré-Carême....219
III.1.2. Le Carême....221
III.1.3. La semaine Sainte ou grande Semaine....226
III.1.4. La Semaine Lumineuse....244
III.2. Dormition de la Vierge (15 août)....259
III.2.1. Le 15 août....261
III.2.2. Le 16 août (particulier à Ólympos)....268
III.3. Décollation de saint Jean-Baptiste (29 août)....270
III.3.1. Le 28 août (η παραμονή, i paramoní « la vigile »)....275
III.3.2. Le 29 août....280
III.3.3. Le 30 août....283
Chapitre IV : Entre céleste et terrestre, le rapport au temps et à l'espace....285
IV.1. La spatialisation....285
IV.1.1. Un village propice à la mobilité....285
IV.1.2. Le retour des émigrés et l'attachement au village....290
IV.1.3. Le dispositif de la fête comme reflet de la position du village....302
IV.2. Le mardi après Pâques....311
IV.2.1. Circumambulation et paraliturgie de la procession....311
IV.2.2. Un double rituel : les liens entre les vivants et les morts....322
IV.2.3. Le rôle du pope et des femmes....326
IV.3. Les femmes et la profondeur du temps....330
IV.3.1. La commémoration des défunts....331
IV.3.2. La transmission du patrimoine et des traditions....338
TROISIÈME PARTIE : DIMENSION CULTURELLE ET SOCIALE D'UNE FORME BRÈVE ORALE....349
Chapitre V : Réception, diffusion et préservation d'une culture....349
V.1 : Le rôle des associations....349
V.1.1. Le Pirée....351
V.1.2. Baltimore....356
V.1.3. Rhodes....362
V.2. La radio et la diffusion....372
V.2.1. « Radio Ólympos »....373
V.2.2. « Radiotsámbouno »....381
V.3. Les femmes et la médiation de l'écrit....385
V.3.1. L'improvisation des femmes....385
V.3.2. Le support écrit : une double utilisation....393
Chapitre VI : Un ou des rite(s) ? Du café à la place du village....409
VI.1. Le rôle du café dans le glénti....409
VI.1.1. Un lieu de préparation et d'échanges....409
VI.1.2. Un membre de la communauté....425
VI.2. La musique et la danse : le glénti sur la place du village....437
VI.2.1. Un rite paraliturgique....437
VI.2.2. Le rôle de la danse....450
VI.3. La fonction des distiques....465
VI.3.1. Une performance ritualisée....466
VI.3.2. Le glénti d'Ólympos, une tragédie moderne ?....492
VI.3.3. La question de la joute oratoire....508

CONCLUSION.....525
BIBLIOGRAPHIE.....539
DISCOGRAPHIE.....555
FILMOGRAPHIE.....556
LISTE DES FIGURES.....557
LISTE DES ANNEXES DU VOLUME 2.....560

inalco
Institut national
des langues
et civilisations orientales

Mélanie NITTIS

L'improvisation poétique chantée à Olympos (Karpathos, Grèce) : dynamiques contemporaines d'un rituel paraliturgique

Résumé
Dans le village d'Olympos, situé au nord de l'île grecque de Karpathos en mer Égée, l'improvisation poétique chantée, connue sous le nom de *mantinades*, revêt un caractère particulier. Elle se développe lors de fêtes rituelles appelées *glentia*, soit au cours de rencontres informelles des hommes dans le café, soit au moment de la célébration de fêtes religieuses orthodoxes avec toute la communauté. Partie intégrante du vaste répertoire musical du village, cette improvisation poétique chantée respecte des codes sous-jacents, et les thèmes développés font écho au quotidien de la communauté, qui a longtemps vécu en autarcie. À travers un corpus enregistré sur le terrain au moment de trois fêtes religieuses importantes pour le village, ce travail propose d'une part de montrer le rôle joué par cette improvisation poétique chantée au sein d'une communauté dont une majeure partie de ses membres vit actuellement en émigration, d'autre part de mettre en évidence les liens que cette performance improvisée entretient avec la liturgie orthodoxe qui rythme la vie du village.

Mots-clés : improvisation poétique chantée, *mantinades*, joute poétique, performance, rituel, *glenti*, liturgie orthodoxe, paraliturgie

Résumé en anglais
In the village of Olympos, located in the north of the Greek island of Karpathos in Aegean Sea, the sung poetic improvisation, known as *mantinades*, takes on a particular character. It is developed during ritual festivals called *glentia*, either during informal meetings of men in the coffee-house, or at the time of the celebration of orthodox religious festivals with the whole community. Part of the wide musical repertoire of the village, this sung poetic improvisation respects underlying codes, and the themes that are developed echo the everyday life of the community which lived self-sufficiently for a long time. Through a corpus recorded in the field at the time of three important religious holidays for the village, this work proposes on the one hand to show the role played by the sung poetic improvisation within a community of which a majority of its members lives currently in emigration, on the other hand to highlight the links that this improvised performance has with the orthodox liturgy which gives rythm to the life of the village.

Keywords : sung poetic improvisation, *mantinades*, poetic jousting, performance, ritual, *glenti*, orthodox liturgy, paraliturgical