

## 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 XIII<sup>e</sup> et le milieu du XVII<sup>e</sup> 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* (τσιαττιζω) 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 Lamprídís, 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 θρησκευτικά 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 [...]»<sup>127</sup>. »

« J'ai déjà expliqué que les *mantinades* 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 *mantinada* 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 *mantinada*. Les *mantinades* 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 *mantinades* sont nombreux, mais ils sont tous nécessaires en même temps, afin de pouvoir créer ces miniatures.

## II.1 : Les caractéristiques des *mantinades*

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

<sup>127</sup> 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<sup>128</sup>.

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 paií* » (το παιί) pour « *to paidí* » (το παιδί, l'enfant), ou bien « *to traouíi* » (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* » (κόριν αγαπό, j'aime une jeune fille) pour pallier la rencontre entre les sons « *i* » et « *a* » dans « *kóri agapó* ».

---

<sup>128</sup> Pour plus de détails, je renvoie à l'ouvrage de Konstantinos Minas, *Ta glwssiká idiómata tis Karπάθου* [Les caractéristiques linguistiques de Karpathos], Rhodes : Collectivité Préfectorale du Dodécanèse/Syllogos Pankarpathiote de Rhodes, 2<sup>e</sup> 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 τόπο » (στο τόπο), ce qui s'écrira la plupart du temps « stot τόπο » (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 *-óusi* (-ούσι) au lieu de *-óun* (-ούν), à la fois pour les formes du futur ou du subjonctif présent des verbes médio-passifs, comme, par exemple, avec *na pantreftoúsi* (να παντρεφτούσι) au lieu de *na pantreftoún* (να παντρεφτούν, 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 *epoméinasi* (επομείνασι) pour *epómeinán* (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* (χολιό) pour *stenochorióúmai* (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 Φιλιππίης) pour *o Filippas* (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 Nikos* (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 *efian'* (εφύαν΄) pour *figane* (φύγανε, ils sont partis).

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

À Kárrpathos, les vers qui sont improvisés sont des vers iambiques de quinze syllabes, appelés *iamvikós decapentasyllavos 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'originnaire 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<sup>129</sup>. »

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, Michaíl 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 VII<sup>e</sup> siècle, Romanos le Mélode. Telle était du moins l'opinion répandue au début de notre siècle. Mais des auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle, comme A. R. Rangávis,

---

<sup>129</sup> 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<sup>130</sup>. »

Dans un article issu de sa communication aux rencontres organisées par le département de linguistique de l’université de Thessalonique, Charálambos Symeonídes<sup>131</sup> 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<sup>132</sup>. »

« 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. Voutierídís préfère ne pas utiliser cette appellation de « politikós » pour le vers de quinze syllabes :

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

<sup>131</sup> 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 2<sup>e</sup> 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.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 232-234.

« Από τους Έλληνες ο Η. Βουτιεριδής 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<sup>133</sup>. »

« Parmi les Grecs, I. Voutieridis 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-syllable, 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 aristocracy, in contrast, evidently found the fifteen-syllable verse quite attractive. Tzetzes complained that his noble customers expected his poem to be written in political verse<sup>134</sup>. »

« Mais la structure métrique accentuée n’était pas connue dans la poésie byzantine avant le 10<sup>e</sup> 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<sup>135</sup>. 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.

---

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 233.

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

<sup>135</sup> 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 XII<sup>e</sup> siècle, Eustáthios Thessaloníkis le mentionnait déjà dans l'un de ses écrits<sup>136</sup>. 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<sup>137</sup>. 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<sup>138</sup>. »

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 [...]»<sup>139</sup>. »

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

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

<sup>138</sup> Samuel Baud-Bovy, *La chanson populaire grecque du Dodécanèse*, t. 1, *op. cit.*, p. 83.

<sup>139</sup> Benoît de Cornulier, *Art Poétique. 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”<sup>140</sup>. »

« 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.

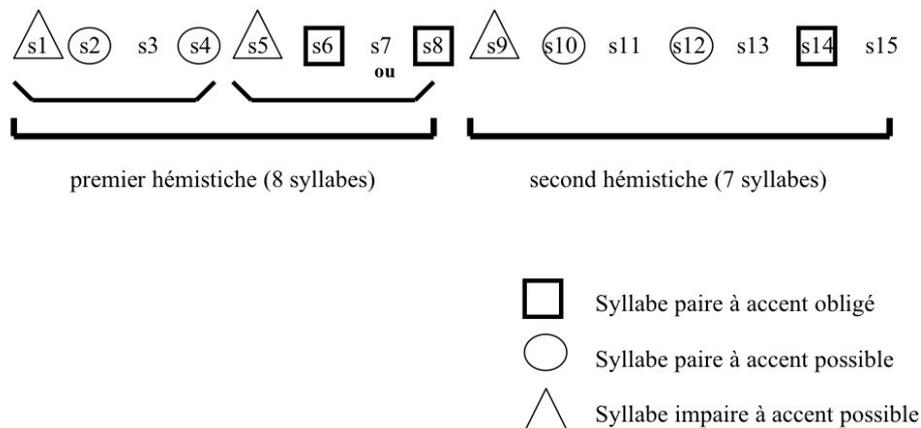
---

<sup>140</sup> 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/mpri /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 Γιάννης 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<sup>141</sup>. »

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<sup>142</sup> 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

<sup>141</sup> Samuel Baud-Bovy, *La chanson populaire grecque du Dodécanèse*, t. 1, *op. cit.*, p. 39.

<sup>142</sup> 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 Athanasopoulou<sup>143</sup>, 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<sup>144</sup>. »

<sup>143</sup> Aphroditi Athanasopoulou, « Επισημείωση στο άρθρο για τη Μετρική » [Notice sur l'article concernant la Métrique], dans *Mikrofilologia*, 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 Garantóúdis, 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 ιστορικής εμφάνισης των δύο συστημάτων προτείνω πιο ουδέτερους 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<sup>145</sup>. »

« 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

<sup>144</sup> Olesia Fedina, « 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. 19-20.

<sup>145</sup> *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 / Όλυμπος / εγάνταρε // κι αναπνέει / ακόμα  
I / Ólym/pos / e/gán/ta/re // ki a/nap/né/i /a/kó/ma  
Ólympos a tenu bon et elle respire encore

άλλοι / εφύαν' / στα / μακριά // κι άλλοι / στο / μαύρο / χόμα  
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 page 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 ygiá 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 hémistiché 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 hémistiché 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 hémistiché 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

19 Soliste : *tsakisma* et hémistiche 1 (vers 1)

25  
e - go tha po ston A ston A-gi-o

*Nittis Mélanie, juin 2016*

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 (*gi*) 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 (*ra*), 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

67 Soliste : *tsakisma* et hémistiche 1 (vers 2)

73  
kai cha - ra mo - non i - gi - a mo - non i - gi - a i - gi - a kai cha - ra

*Nittis Mélanie, juin 2016*

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 (*si*), 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 page 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 palióús 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

Soliste : *tsakisma* et vers 1 en entier

A na 'che mi lia i O - lym - pos

si-gou-ra tha mihou - se na 'che mi

*lyra* (absence de reprise du chœur)

Nittis Mélanie, juin 2016

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

Soliste : *tsakisma* et second vers en entier

tous me-ra - kli - des tous pa - lious gia

mas e - di - i-gou-se tous me-ra

*lyra* (absence de reprise du chœur)

Nittis Mélanie, juin 2016

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<sup>146</sup>. »

Cette rime vocalique ou assonance est appelée *i omoikatalixia* (ἡ 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-

---

<sup>146</sup> 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 Vasilis 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 xematónēi 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 « rópou ».

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<sup>147</sup> ». 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<sup>148</sup>. »

<sup>147</sup> Définitions du dictionnaire *Le Petit Robert*, Paris : Le Robert, 2013, p. 1293.

<sup>148</sup> *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<sup>149</sup>. »

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<sup>150</sup>. »

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 –<sup>151</sup>. »

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.

---

<sup>149</sup> *Dictionnaire de la musique Science de la musique*, sous la direction de Marc Honegger, t. 1, Paris : Bordas, 1976, p. 483.

<sup>150</sup> Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris : Seuil, 1983, p. 32.

<sup>151</sup> 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, Fílippos 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<sup>152</sup>. » 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<sup>153</sup>. »

<sup>152</sup> Denis Laborde, *La mémoire et l'instant. Les improvisations chantées du bertsulari basque*, Bayonne : Éditions Elkar, 2005, p. 26.

<sup>153</sup> 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<sup>154</sup> », 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 »<sup>155</sup>. 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<sup>156</sup> », comme *tópo-anthrópo* (τόπο-ανθρώπω, lieu-hommes), ou encore des expressions qui marchent par paire, ou tout simplement des « hémistiches passe-partout<sup>157</sup> ».

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<sup>158</sup>. »

Toutefois, il est possible de se demander dans quelle mesure cette réflexion de Samuel Baud-Bovy, qui a séjourné dans les années 1935 à Kárpáthos, peut encore s'appliquer aujourd'hui.

---

<sup>154</sup> Anne Souriau, entrée « Improvisation », dans Souriau Étienne (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : PUF, coll. « Quadrige », 1999, p. 874.

<sup>155</sup> 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.

<sup>156</sup> Samuel Baud-Bovy, *La chanson populaire grecque du Dodécanèse*, t. 1, *op. cit.*, p. 341.

<sup>157</sup> *Ibid.*

<sup>158</sup> 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<sup>159</sup>. »

« 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

<sup>159</sup> 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<sup>160</sup>. »

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).

---

<sup>160</sup> 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 Olympotes 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 καταγράψει κάτι, είτε με ήχο, είτε σε χαρτί (οι περισσότεροι ήταν αγράμματοι). Ήξερε, συνεπώς, ο κόσμος αν ειπώθηκε μια μαντινάδα στο παρελθόν ή όχι<sup>161</sup>. »

« 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

<sup>161</sup> Extrait de l'entretien avec Giórgos Giorgákis 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)<sup>162</sup>. »

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<sup>163</sup>. »

« 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-

<sup>162</sup> Samuel Baud-Bovy, *La chanson populaire grecque du Dodécanèse*, t. 1, *op. cit.*, p. 340.

<sup>163</sup> 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<sup>164</sup>! »

« 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 Zografidis disait d'ailleurs que la justesse du propos est un critère de reconnaissance d'une bonne *mantináda* :

---

<sup>164</sup> 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 εξασκεύεται<sup>165</sup>! »

« 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 Olympiot, 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 Ζωγραφίδης! Η έμπνευση είναι περίεργη και ιδιαίτερη αρετή<sup>166</sup>. »

« 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

---

<sup>165</sup> *Ibid.*

<sup>166</sup> Extrait de l'entretien avec Giórgos Giorgákis réalisé en juin 2016.

*mantináda* et parfois il est possible que Michális Zografidis<sup>167</sup> 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<sup>168</sup>. »

## 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 προσυννεόηση<sup>169</sup>. »

« Le joueur de *lyra* 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.

---

<sup>167</sup> Michalis Zografidis est un chanteur reconnu pour son inspiration et sa capacité à improviser de nombreux distiques au cours d’une soirée.

<sup>168</sup> Marie-Hortense Lacroix, art. cité, p. 107.

<sup>169</sup> Extrait de l’entretien avec Giórgos Giorgákis 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 *áintes* (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-áchi-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

e to Ba-la - ska a - chi a-chi a-chi

*Nittis Mélanie, juin 2016*

Fig. 063 : Exemple de *tsákisma* long à l'intérieur d'un vers

o Fi-li - ppa dyo mou ma - tia dyo

*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 : « μάυρα μάτια στο ποτήρι // και δυο μπλε στο παραθύρι » (*mánvra 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 pérðikiá mou // stin angáli ti dikiá mou*, « viens viens ma perdrix // dans mes bras »).

Fig. 064 : Exemple de *tsákisma* refrain entre deux vers

a e - la

e-la e-la e-la per-di - kia mou stin an - ga-li stin an - ga-li ti di -

kia mou

Reprise du chœur  
*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 *skopoi* se fait hémistiche par hémistiche. C'est notamment le cas pour les distiques qui sont improvisés sur les *skopoi* 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 page 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 tou-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 page 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 Giannis Antimisiaris pendant la fête de la Décollation de saint Jean Baptiste, à la fin du mois d'août 2014 (écoute disque 2 page 114) :

Το Μπαλασκά βοήθα το // που 'ρχεται κάθε χρόνο  
*To Balaská voítha 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-ska* » (mesure 3). Après avoir chanté un *tsakisma* (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-ska vo-í* », 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 voítha 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

♩ = 60  
 Soliste : *tsakisma* premier hémistiche du vers 1 avec *tsakisma* intercalé

Nittis Mélanie, juin 2016

Ensuite, le chanteur reprend son premier hémistiché, 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 hémistiché (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 hémistiché est toujours chanté en étant lié au premier hémistiché, 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 hémistiché (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

12  
8

18 Soliste : *tsakisma* et vers 1 en entier  
8 to Ba-la ska vo i-tha to pou 'rchie-te ka pou

24  
8 'rchie-te ka - the chro - no

*Nittis Mélanie, juin 2016*

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 hémistiché : *kai dió-chne a-pó ti* et en même temps, la

vocalise de la mesure 4 qui se fait sur le « a » du *tsakisma* « 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

30 Soliste : *tsakisma*  
a - chi kai

34 premier hémistiche du vers 2 avec *tsakisma* intercalé  
dio-chne a-po ti a - chi a-chi a-chi e kai dio-chne a-po ti

39  
nio-ti nio - ti tou

Nittis Mélanie, juin 2016

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

45 Soliste : *tsakisma* et vers 2  
a kai dio-chne a-

51 en entier  
po ti nio-ti tou ka the ka - ko ka the ka - ko kai po - no

Nittis Mélanie, juin 2016

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

Soliste : *tsakisma* et vers 1 en entier

A na 'che mi lia i O - lym - pos

6 si-gou-ra tha mihou - se na 'che mi

*lyra* (absence de reprise du chœur)

Nittis Mélanie, juin 2016

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* (Έλα, « viens ») répété cinq fois.

Fig. 070 : Improvisation par vers entier sur l'air rapide

*tsakisma* et premier vers

e - la - e - la e - la e - la e - la e o -

4 mor - fi in' i Pas - cha - lia kai i Lam - pri i Tri - ti

8 répétition de l'hémistiche 2 du premier vers en guise de *tsakisma*

kai i Lam - pri i Tri - ti kai i Lam - pri i

13 second vers

Tri - ti gia - ti ge - nni - thi - ke cha - ra stou ka - the - nos to spi - ti

Nittis Mélanie, juin 2019

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) :

Ἰπ' αὐτοὺς ἀποὺ ἴπομείνασι μέσα στα γερατειά μας  
*P' aftoús apoú ἴpomeínasi méssa sta gerateiá mas*  
Parmi tous ceux qui sont restés dans notre vieillesse

Ἐσύ ἴσαι ὁ μοναδικός ἀποὺ γλεντάς κοντά μας  
*Esý ἴsai ὁ 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

♩ = 60

Soliste : *tsakisma* et premier hémistiche du vers 1

5 Reprise du chœur

9 Soliste : *tsakisma* et répétition hémistiche 1 du vers 1

13 Reprise du chœur

17 Soliste : *tsakisma* et hémistiche 2 du vers 1

*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

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and a lute accompaniment line. The first system (measures 17-20) is labeled 'Soliste : tsakisma et hémistiche 2 du vers 1' and contains the lyrics 'a me-sa sta me - sa sta'. The second system (measures 21-24) is labeled 'Reprise' and contains the lyrics 'ge me-sa sta ge - ra - tia mas me - sa a me-'. The third system (measures 25-28) is labeled 'Soliste : tsakisma et vers 1 en entier' and contains the lyrics 'a - chi p'a-ftous a - sa sta me-sa sta ge - ra-tia mas'. The lute accompaniment in the first system starts with a rest for 8 measures, then plays a rhythmic pattern. In the second system, it continues with a similar pattern. In the third system, it starts with a rest for 8 measures, then plays a rhythmic pattern.

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 *l'ya* 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 voítha 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 hémistich

Soliste : *tsakisma* premier hémistich du vers 1 avec *tsakisma* intercalé

8 a - chi e\_\_ to Ba-la - ska\_\_ a - chi a - chi a - chi e\_\_ to

7 Ba-la - ska vo - - i vo i - tha to

Reprise du chœur

8 e\_\_ to Ba-la - ska\_\_

12 a - - chi a - chi\_\_ a - chi e\_\_ to Ba-la - ska\_\_ vo - i vo - i - tha to

18 Soliste : *tsakisma* et vers 1 en entier

8 to Ba-la - ska\_\_ vo - i - tha to\_\_ pou 'rchie - te ka\_\_ pou

24 'rchie - te ka - the chro - no

Nittis Mélanie, juin 2016

Avec l'exemple du premier vers de ce distique, on se rend compte que le soliste énonce son premier hémistich 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 *tsakisma*, puis en répétant son premier hémistich, 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 hémistich 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 page 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 ygiá 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 hémistichie

19 Soliste : *tsakisma* et hémistichie 1 (vers 1)

19 a e - go tha po ston A-gi - on e - go tha po ston

19 e - go tha po ston A ston A-gi - o Reprise du chœur

25 e - go tha po ston A ston A-gi - o

31 a chi e Soliste : *tsakisma*

31 A-gi-on e - go tha po ston e - go tha po ston A ston A-gi - o

38 et vers 1 en entier

38 go tha po ston A-gi o pou chro-nia me pou chro-nia me gno-

*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

44  
8 ri-zi

44  
8 Reprise du chœur  
e - go tha po ston A - gi - o pou chro - nia pou

50  
8 Soliste : *tsakisma* et refrain  
a e - la

50  
8 chro-nia me pou chro-nia me gno-ri-zi

55  
8 e-la e-la e-la per-di - kia mou stin an - ga-li stin an - ga-li ti di -

55  
8

61  
8 kia mou

61  
8 Reprise du chœur  
e - la e-la e-la e-la per-di - kia mou stin an -

67  
8 Soliste : *tsakisma* et hémistiche 1 (vers 2)  
a - chi mo - non i-gi-a

67  
8 ga-li stin an - ga-li ti di - kia mou

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 page 106) :

Να ᾿χε μηλιάν η Ὀλυμπος σίγουρα θα μιλήσει  
*Na 'che milián i Ólympos sígoura tha milísei*  
 Si Ólympos avait la parole, sûrement elle parlerait

τους μερακλίες τους παλιούς να μας εδιηγούσε  
*tous meraklías tous paliούς na mas ediigouíse*  
 pour nous raconter les anciens *meraklías*

Fig. 076 : Exemple de temps de préparation dans l'improvisation par vers entier

Soliste : *tsakisma* et vers 1 en entier

8 A na 'che mi lia i O - lym - pos

6 *lyra* (absence de reprise du chœur)

8 si-gou-ra tha mi Hou - se na 'che mi

11 Soliste : refrain

en e-la kon - ta kon-

17 *lyra* (absence de

8 ty-te-ra na s'a - ga - po - ka - ly-te - ra

22 reprise du chœur)

a -

28 Soliste : *tsakisma* et second vers en entier

8 tous me-ra - kli - des tous pa - lious gia

*Nittis Mélanie, juin 2016*

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 *lyra* – 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

a  
 a — chi —  
 me — gno - ri - zi  
 ston Agi - o  
 a - chi kai  
 a - chi —  
 chro - no  
 - kia mou  
 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<sup>170</sup>. »

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<sup>171</sup>. »

« 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<sup>172</sup>. »

<sup>170</sup> 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.

<sup>171</sup> Irini Beïna, *op. cit.*, vol. 2 « Annexes », p. 757.

<sup>172</sup> 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 *skopoi* 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 *laóuto* 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 *meraklides* (οι μερακλήδες, au singulier *meraklis*, 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 *meraklis* 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 *meraklis* est également quelqu’un qui est un bon danseur. Pour être reconnu comme *meraklis* 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 eux sont même appelés *protomeraklis* (ο πρωτομερακλής), autrement dit « premier *meraklis* », ce qui est un honneur suprême. De plus, un jeune Olympiote, Níkos Polítis, m’a expliqué que pour pouvoir devenir un *meraklis*, 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<sup>173</sup>! »

« Le respect des plus jeunes pour les plus âgés est la base de l’établissement d’un nouveau *meraklis*. 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 *meraklis* 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

<sup>173</sup> Extrait de l’entretien avec Nikos Politis réalisé en juin 2016.

chose » (διάθεση, όρεξη για κάτι, *diáthesi, órexi gia káti*)<sup>174</sup>. 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<sup>175</sup>. »

« Pour les participants à Ólympos et à Baltimore, la réussite d'un *glénti* dépend exclusivement de l'existence du *kéfi* (Χωρίς κέφι, γλέντι δεν γίνεται ; sans *kéfi*, un *glénti* 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<sup>176</sup>. »

« 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. »

<sup>174</sup> Λεξικό της κοινής νεοελληνικής (Dictionnaire de la langue grecque moderne), Thessalonique : Institut des Études Néohelléniques, 1998, p. 711.

<sup>175</sup> Anna Caraveli, *Scattered in Foreign Lands. A Greek Village in Baltimore*, Baltimore : The Baltimore Museum of Art, 1985, p. 23.

<sup>176</sup> 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*)<sup>177</sup>. »

« [...] 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 Vroukounta 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 »

<sup>177</sup> 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 *meraklis* 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<sup>178</sup>. »

« 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 *raki* (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*

---

<sup>178</sup> 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 *meraklides* :

« 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 *meraklées* »

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 Zografidis, a de nouveau fait écho à l'absence d'alcool pour les inspirer :

« Είχαμε όρεξη πολλή μα χάλασε λιγάκι  
αντίς ρακή μας φέρετε να πίνουμε νεράκι »

« Nous avons 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 Olympitian.  
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<sup>179</sup>. »

« 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

---

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 204.

fait, il s'avère que n'importe quel sujet ou événement peut être propice à la création de *mantinades*.

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 Chanióti, était venu à Ólympos le jour du *Lamprí Triti*, 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, Vasilis Balaskás s'adresse au maire sortant, dont il a remarqué la présence, pour lui souhaiter le convenu « Christós Anésti » (écoute disque 1 page 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 Chanióti, 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. Vassilis 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 epitychia* (καλή επιτυχία, « bonne chance » ; écoute disque 1 page 092) :

« Εις την υγείά 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, Vasilis Balaskás reprend ensuite cette idée de victoire en chantant les vers suivants (écoute disque 1 page 093) :

« Ωριμος είναι 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 Kárpáthos »

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 Kárpáthos le pratiquent. C'est ainsi, par exemple, qu'en août 2014, l'Olympiote Giánnis Antimi-siáris 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 page 136) :

« Εγώ εσάς απόύ ρθατε θε να καλωσορίζω  
να ρστε 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 page 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 Kárpáthos (écoute disque 2 page 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 page 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 page 144) :

« Την Όλυμπο την αγαπώ και τους Ελυμπίτες  
γιατί ταιριάζουσι πολύ με μας τους Εσποίτες »

« Ólympos je l'aime, ainsi que les Elymptotes  
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 Vroukouúnta, 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 Panagióτου, 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 Vroukouúnta, 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 θεωρεί 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 Vasilis 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 page 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 page 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 page 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 page 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 *Lampri Trití*, il est encore inspiré par cette question de l'importance des coutumes pour le village et ses habitants (écoute disque 1 page 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 page 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 page 117) :

« Όμορφη είναι 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 page 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 page 194) :

« Η Τρίτη μέρα σήμερα είναι από γλεντίζου  
στο καφενέ του Φιλίππη 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 page 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 »

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 page 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 Fílipas 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 Γιάννης Antimisiáris chante ceci (écoute disque 2 page 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 page 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 Γιάννης 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 Αντόνις Zografidis, excellent joueur de *tsamπούνα* (écoute disque 1 page 110) :

« Η Όλυμπος εγάνταρε αναπνέει ακόμα  
άλλοι έφυα εις τα μακριά κι άλλοι στο μαύρο χώμα »

« Όλυμπος 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 Zografidis qui s'adresse à Νίκος Πολίτης en avril 2014 (écoute disque 1 page 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 page 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, Γιάννης Antimisiáris intercède auprès de saint Jean-Baptiste, afin qu'il protège Γιάννης Balaskás (écoute disque 2 page 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 page 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 page 022) :

« Όμορφ' είναι 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 page 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 page 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 Zografidis, 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 » (Vasilis 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 Vroukounta en août 2014, de nombreuses *mantinádes* ont été chantées en l'honneur de Manólís Panagióτου, 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 Zografidis, 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  
από 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 »

« Είναι 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 »

« Arrêtez-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. Zografidis, 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 Pavlidis, quant à lui, l'écrit en ces termes :

« Η αλλαγή θέματος γίνεται αφού εξαντληθεί κάθε θέμα<sup>180</sup>. »  
« 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<sup>181</sup>. »

« 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 *meraklides* 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. »

<sup>180</sup> Giannis N. Pavlidis, *Τα μουσικά όργανα...* [Les instruments de musique], *op. cit.*, p. 69.

<sup>181</sup> *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 αλλάζει 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 αλλάζουμε θέμα<sup>182</sup>. »

« 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*.

---

<sup>182</sup> Extrait de l'entretien avec Giánnis Preáris 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, Anezoula Chirákis, fille de Giánnis Chirákis – issu d'une grande famille de chanteurs de *mantinádes* lors des *gléntia* –, et de Morfia 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 *lyra* 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 pages 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 table 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 pages 149 et 153) :

« Έλα λιγάκι πιο κοντά, Γιάννη να σε ούμε (à la reprise il dit : Χηράκη να σε ούμε)  
στ' αντρόγυνον αφού '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 Protó-  
papas)

« 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 einai i ora kalí* (να είναι η ώρα καλή), littéralement « que l'heure soit bonne », autrement dit « tous mes vœux », ou encore *as einai kalorrízikoí* (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 'ναι 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)

« Ωρα 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 page 159) :

« Η λύρα σου με συγκινεί και θε να τραγουδήσω  
το πόνο που 'χω στη καρδιά 'πόψε να λησμονήσω »

« Ta *lyra* 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 page 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 page 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. Quoiqu'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 page 162) :

« Από 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 page 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 *laóúto*, 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 page 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 page 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 page 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.