

Un ou des rite(s) Du café à la place du village

Les *gléntia* qui constituent mon corpus sont donc des fêtes communautaires, autrement dit publiques. Cependant, elles se divisent en deux catégories. D'une part, il y a celles qui se déroulent dans le café avec la présence seule des hommes, et qui ont un caractère impromptu (elles sont appelées, je le rappelle, *kathistó glénti*, « fête assise ») et, d'autre part, celles qui sont programmées à l'avance et qui se tiennent sur la place du village, avec la participation des femmes et donc la présence de la danse.

Du fait de l'existence de deux types de *gléntia*, le *kathistó glénti* et le *glénti* (avec la danse), il est possible de se demander si ces deux versions d'une performance similaire ont la même fonction au sein de la communauté. Existe-t-il réellement deux rituels différents, ou bien est-ce simplement deux versions du même rituel ?

VI.1. Le rôle du café dans le *glénti*

Le café (*to kafeneío*, το καφενείο) est appelé localement *kafenés* (ο καφενές) par les habitants d'Ólympos. Ce lieu, où les femmes ne se rendent jamais – à moins d'être l'épouse d'un tenancier de café et de l'aider dans son travail –, occupe une place très importante dans la vie sociale des hommes. Il s'agit, en effet, d'un lieu de rencontre masculin où la vie sociale bat son plein. C'est le lieu où l'on se retrouve pour regarder à la télévision le match de football, ou encore un DVD avec un documentaire concernant le village. C'est aussi le lieu de discussions et d'échanges autour de sujets importants, et notamment la musique. Mais quel rôle joue plus précisément ce lieu, réservé aux hommes, pour la communauté olympiote ?

VI.1.1. Un lieu de préparation et d'échanges

Le premier élément qui mérite d'être souligné est le fait que dans le café, se déroulent de nombreux *gléntia*, que l'on appelle alors communément *kathistó glénti* (το καθιστό γλέντι), autrement dit la « fête assise », puisqu'elle n'est pas accompagnée de danse et que l'on reste donc assis pendant toute sa durée. Ólympos compte essentiellement trois cafés où

les hommes se retrouvent et qui sont situés non loin les uns des autres : le café de Níkos Filippákis et celui d'Antónis Zografidis qui donnent sur la place du *Sellái*, en contrebas de la place principale de l'église, et celui de Filíppas Filippídís, qui se situe dans une ruelle adjacente à cette placette³³⁶. Lors de ces différents *kathistá gléntia*, les jeunes, tout autant que les anciens, participent en improvisant des distiques, alors qu'ils le font plus rarement lorsque le *glénti* se déroule publiquement sur la place du village. Ces *gléntia* ont-ils de ce fait le même statut que ceux qui se tiennent sur la place du village ? C'est ce que je me propose de voir maintenant, à travers les distiques improvisés lors de *kathistá gléntia* dans un café.

Voici un moment, que l'on pourrait qualifier de séquence, où les enchaînements de *mantinádes*, ainsi que les gestes développés, et les regards échangés permettent de comprendre une des fonctions du *kafeneío*, pour les habitants d'Ólympos. Ce *glénti* s'est déroulé à Pâques en avril 2014, dans la nuit du samedi au dimanche, juste après la célébration de la liturgie de la Résurrection, dans le café de Níkos Filippákis. Après environ une trentaine de minutes d'improvisation poétique chantée, où Michális Zografídís a chanté à lui seul la moitié des vingt-deux distiques échangés, ce même Michális, qui est train de jouer de la *lýra*, reprend la parole en demandant de manière indirecte à ses fils de se mettre à chanter (écoute disque 1 plage 037) :

« Τώρα θ' αφήσω τη σειρά να πάρουν τα παιδιά μου
γιατί κι οι δυο ακολουθούν πιστά τα βήματά μου »

« Maintenant je laisse la place à mes enfants pour qu'ils la prennent
parce que tous les deux suivent fidèlement mes pas »

Il faut noter qu'entre les deux vers du distique qu'il improvise, Michális regarde le plus jeune de ses deux fils, Andréas, avec insistance pour lui faire comprendre qu'il faut qu'il improvise à son tour.

Puis, le jeune Níkos Polítis, à qui Michális, plus tôt dans la soirée, avait souhaité la bienvenue à Ólympos pour passer les fêtes, prend la parole et chante alors, en intercalant un *tsákisma* entre ses deux vers (écoute disque 1 plage 038) :

« Εγώ νεμένω τη σειρά να πάρουν τα παιδιά σου
Βάρκα μου μπογιατισμένη

³³⁶ Je renvoie ici au schéma du chapitre IV, en page 303.

κολυμπίτες φουρτωμένη
Και σύ και απ' την αξία τους χαίρεται η καρδιά σου »

« Moi j'attends que tes enfants prennent la place
Ma barque peinte
et remplie de nageurs
Et toi, grâce à leur valeur, ton cœur se réjouit »

Avant de chanter le second vers de ce distique, Níkos se lève, pendant que le fils de Michális, Andréas, incline la tête en avant pour regarder son téléphone posé devant lui sur la table du café. Et au moment où Níkos commence son second vers, Michális attrape une bouteille de bière vide qu'il jette par terre où elle se brise avec fracas, surprenant Níkos qui retarde un peu la reprise de son hémistiche, et la clôture de son distique avec la fin de son vers.

Ce genre de manifestation, à la fois spontanée et théâtrale, permet à Michális d'exprimer les émotions qu'il ressent sur le moment, et qui sont sans doute plurielles. Il est à la fois ému par ce que le jeune Níkos dit sur ses enfants (« et toi, grâce à leur valeur ») et en même temps, il attend avec impatience que son fils prenne la parole pour lui faire honneur. Par ailleurs, vers le début de cette soirée, Michális a exprimé le fait qu'il n'était pas dans un de ses bons jours à travers une *mantináda*, sans en préciser la raison, puisque cela n'est pas utile (écoute disque 1 plage 018) :

« Σταμάτα τες τις μηχανές μην εύρω το μπελά μου
Αλέξανδρε δε το θωρείς δεν είμαι στα καλά μου »

« Arrêtes-les les caméras que je ne m'attire pas des ennuis
Aléxandros, tu ne le vois donc pas, je ne suis pas dans un bon jour »

En effet, chaque personne présente ce soir-là, dans le café, sait que Michális a perdu sa mère peu de temps après la précédente fête de Pâques. Presque une année après, il est ému par cette disparition que cette nouvelle fête de Pâques vient lui rappeler, puisqu'il est de coutume de commémorer les morts de l'année lors de cette fête.

Plein d'entrain et d'inspiration, Níkos enchaîne presque aussitôt avec un autre distique, à l'intérieur et à la fin duquel il chante encore un *tsákisma* (écoute disque 1 plage 039) :

« Τους αγαπάω και τους δυο και δεν τους ξεχωρίζω
Μάυρα μάτια στο ποτήρι
και δυο μπλε στο παραθύρι

Και καταγράφω τις στιγμές μαζί τους θα γλεντίζω
Έλα έλα θα σου λέω
μη με τυραννείς και κλαίω »

« Je les aime tous les deux et je ne fais pas de distinction entre eux
Des yeux noirs dans le verre
et deux yeux bleus à la fenêtre
Et je répertorie les moments où avec eux je vais faire la fête
Allons, allons, je te le dis
ne me fais pas souffrir car je pleure »

Pour marquer l'enthousiasme ambiant, et prolonger en quelque sort l'idée de « faire la fête » mentionnée par Níkos, Michális accélère le tempo et se met à jouer un air rapide de la danse *páno chorós*, pendant environ deux minutes, puis il reprend le jeu d'un *skopós*. Il se remet alors à improviser, en s'adressant cette fois-ci à Filíppas Filippákis, le fils du tenancier du café et également un ami de ses propres fils (écoute disque 1 page 040) :

« Πέντε φορές στο καφενέ παιί μου θα κεράσω
αν τραουήσεις Φιλιππή θα μπορώ ξεκουράσω »

« Cinq fois dans le café, mon petit, j'offrirai à boire
si tu chantes, Filippís, je pourrais me reposer »

Michális, en chantant ces derniers mots, regarde alors en direction de Filíppas, lequel se trouve derrière le comptoir du bar. Michális lui fait un clin d'œil en guise d'encouragement, comme pour lui dire « tu peux le faire, vas-y ». Filíppas commence alors à chanter, d'une voix un peu mal assurée, le *tsákisma* de son air préféré, *Kyrá mou Panagiá* (Κυρά μου Παναγιά, « ma Sainte Vierge »). Cependant, il le chante trop bas par rapport à l'intonation donnée par la *lýra*, mais Michális rejoue ce passage à l'instrument en insistant pour donner de l'assurance à Filíppas. Ce dernier reprend alors son *tsákisma*, cette fois-ci à la bonne hauteur, et tandis que Michális l'accompagne à la *lýra*, et il poursuit avec son distique (écoute disque 1 page 041) :

« Ε Κυρά μου Παναγιά
κι εμένα φίλοι μου καλοί είναι και το γνωρίζου
Ε μαραίνεις με
και χαίρομαι αφάνταστα ωσά θε να γλεντίζου »

« Hé ma Sainte Vierge
pour moi, ils sont de très bons amis et ils le savent

Hé tu me consumes
et je me réjouis de façon inimaginable comme ils vont festoyer »

Un autre homme, Antónis Nikoláou s'adresse alors à son cousin Níkos Filippákis, le tenancier du café et donc le père de Fílippos (écoute disque 1 page 042) :

« Νίκο μου να το χαίρεσαι το πρώτο σου λεβέντη
που είναι σαν το αετό και στο δικό σου χέρι »

« Mon cher Níkos, réjouis toi de ton premier garçon
qui est comme l'aigle dans ta propre main »

À travers ces paroles, Antónis Nikoláou complimente Níkos Filippákis d'avoir un fils sachant improviser des distiques, et dont il peut être fier, d'autant qu'il s'agit de son fils aîné, et donc de celui qui porte le prénom de son propre père.

Ensuite, Giánnis Balaskás, tout en souriant, revient à la promesse faite par Michális Zografidis d'offrir à boire à tous dans le café (écoute disque 1 page 043) :

« Κέρασε ξανακέρασε και πάλι κέρασέ μας
για τη χαρά σου, τοξοτή, αφού γλεντού μετέμας »

« Offre à boire de nouveau, offre à boire et paye-nous encore un verre
pour exprimer ta joie, instrumentiste, car ils festoient avec nous »

Michális Zografidis reprend alors à la parole, et s'adressant à Fílippos, il commente de manière amusée ce que vient de dire Giánnis Balaskás (écoute disque 1 page 044) :

« Και το πιτό να του κερνάς δε φθάνει [όσο δώσει]
μα χάρηκα που υπερτεείς Φίλιππα εις τη πρώτη » (il pleure en même temps)

« Et que tu lui offres la boisson, [ce qu'il a servi] ne suffit pas
mais je me réjouis que tu fasses le service Fílippos en première place »

Dans ce distique qui vient d'être chanté, on voit nettement le passage d'un sentiment à un autre et l'émotion qui envahit d'un seul coup le chanteur : pour son premier vers, Michális a un ton plutôt enjoué et il s'amuse, raillant Giánnis Balaskás, alors que pour son second vers, Michális se met à pleurer et sa voix devient moins sonore et plus hésitante, reflétant son état émotionnel. Malgré ses larmes qui perlent à ses yeux, Michális continue à jouer les airs, et il improvise même un nouveau distique, tout en pleurant (écoute disque 1 page 045) :

« Είσαι με τον Ανδρέα μου ξέρω πολύ δεμένος
και πώς σαν εχωρίσετε ήτανε πληγωμένος »

« Tu es, avec mon Andréas, je le sais, très lié
et combien quand vous vous séparez il est affligé »

À peine vient-il de terminer son distique, les larmes aux yeux, que Michális, à ce moment précis, s'énerve tout en continuant à jouer, car les plus jeunes sont accaparés par l'écran de télévision du café qui est allumé. De ce fait, ils ne participent pas vraiment car ils ne sont pas présents, et ils ne s'investissent pas puisqu'ils n'ont pas l'esprit à la fête. Michális demande à Níkos Filippákis d'éteindre la télévision : « Éteins-la, cette chose ! Éteins-la, ces jours-ci, éteins-la ! » (*Kleís' to píso na to prágma ! Kleís' ti, s' aftés tis méres, kleís' ti !, Κλείσ' το πίσω να το πράγμα! Κλείσ' τη, σ' αυτές τις μέρες, κλείσ' τη!*) Et ensuite, il regarde son fils Andréas, qui n'a toujours pas chanté malgré sa demande.

Peu de temps après, Michális reprend son improvisation, avec toujours en tête l'idée d'arriver à ce que son fils Andréas chante, et il s'adresse à Fílippos en reprenant les termes de « bons amis » que ce dernier avait employés (écoute disque 1 page 046) :

« Λες είναι οι φίλοι καλοί όταν θα ξεχωρίσου
πάντοτε με τα δάκρυα πίνουσι και γλεντίζου »

« On dit que ce sont de bons amis lorsqu'ils se démarquent
toujours avec des larmes, ils boivent et ils font la fête »

Joignant le geste à la parole, Michális cesse de jouer de la *lýra*, tandis que le *laóúto* continue d'assurer la musique, afin de trinquer. Puis il s'adresse directement à son fils Andréas en réitérant sa demande (écoute disque 1 page 047) :

« Δική σου είναι η σειρά και μη καθυστερήσεις
του φίλου σου του Φίλιππα τώρα να τραγουδήσεις »

« C'est à ton tour à présent et ne tarde pas
pour ton ami Fílippos tu vas chanter maintenant »

Survient un long moment où Michális joue, tout en regardant son fils qui, lui, détourne la tête et évite de croiser le regard de son père. L'attente de l'improvisation d'Andréas se fait sentir cruellement, et personne d'autre n'ose prendre la parole. Toute personne présente dans le café sent bien à ce moment-là qu'Andréas se doit de chanter pour honorer son ami Fílippos,

lequel lui a dédié un distique auparavant. Mais au lieu de chanter, il fait la moue en regardant son voisin de table, Níkos Polítis, comme pour lui dire « je ne sais pas quoi chanter ! ». L'atmosphère est plutôt tendue. Michális, qui peut se le permettre puisqu'il s'agit de son fils, décide alors d'improviser de nouveau à destination d'Andréas. Il dit ainsi de manière ironique (écoute disque 1 plage 048) :

« Να το κουράσεις το μυαλό σκέψου και ξανά σκέψου
στο Φιλιππή πολλές ευχές να ξαναεπιστρέψου »

« Remue-toi un peu la cervelle, réfléchis et réfléchis encore
pour Filippís retournes-lui plein de vœux »

Pendant l'énonciation du premier vers, Giórgos, l'autre fils de Michális et donc le frère d'Andreas, ainsi que le jeune Kóstas Lentís et le jeune Aléxandros, ne peuvent s'empêcher de rire, avant même que Michális ait terminé son distique. Puis, une fois qu'il commence son second vers, on assiste cette fois-ci à une réaction de Fílippas, qui dit : « non, pas à moi ! » (*óchi gia ména, óchi gia ména!*). Mais Andréas ne prend toujours pas la parole alors qu'il aurait dû, puisqu'il y a été invité, et même de façon pressante, plusieurs fois. C'est son ami Fílippas qui se lance dans l'improvisation, en introduisant de nouveau le *tsákisma* de son air favori « ma Sainte Vierge » (*Kyrá mou Panagiá, Κυρά μου Παναγιά*), tandis que Michális lance un reproche à son fils. Andréas semble se réveiller alors et réagit de manière assez puérile. En effet, juste après que Fílippas a chanté « ma Sainte Vierge », Andréas fait en quelque sorte le pitre, puisqu'il exécute le signe de croix en souriant bêtement, et comme pour s'excuser de ne pas prendre lui-même la parole alors qu'il devrait, il dit « je ne peux pas » (*de boró, δε μπορώ*) à son voisin, Níkos Polítis, qui l'avait regardé comme pour lui dire qu'il faudrait qu'il fasse un effort. La musique instrumentale continue, mais Fílippas s'arrête de chanter. Michális réagit tout en jouant : pour marquer sa désapprobation et son mécontentement, ainsi que pour l'inciter à prendre la parole, il dit simplement « Andréas » avec un petit signe de tête. Mais Andréas garde le silence et c'est Fílippas qui se remet alors à chanter (écoute disque 1 plage 049) :

« Ε Κυρά μου Παναγιά
ας έχει τις ρίζες της...
hé ma Sainte Vierge
Elle peut bien avoir ses racines... »

Lorsque les autres reprennent ce qu'il vient de chanter pour assurer la responsorialité, Fílippos se remet à chanter avec eux avec un geste de la main, et il modifie son hémistiche. Puis il reprend son improvisation, à partir de cette autre version du premier hémistiche. Comme l'expression « tis rízes tis » (ses racines) est présente également dans le vers complet qu'il chante finalement, on peut penser que Fílippos s'est rendu compte que ce qu'il pensait chanter ne va pas fonctionner correctement, et il préfère modifier son hémistiche.

« ασ έχει η φίλία μας τις ρίζες της κομμένες
Ε Κυρά μου Παναγιά
κι όλες τις αναμνήσεις μας είναι τραγουδισμένες »

« Notre amitié peut bien avoir ses racines qui s'affaiblissent
hé ma Sainte Vierge
tous nos souvenirs ont été chantés »

C'est après cette *mantináda* chantée par son ami Fílippos, qu'Andréas se lance enfin dans l'improvisation tant attendue, sur le même air que Fílippos, mais avec un autre *tsákisma* (écoute disque 1 plage 050) :

« Σ' αμάν αμάν
εκόλλησε μου το μυαλό δε ξέρω τι να λέω
σ' αμάν αμάν
και να γελάσω Φίλιππα μα μήτε και να κλαίω »

« *Amán, amán*
mon esprit est bloqué je ne sais pas quoi dire
Amán, amán
je ne peux pas rire Fílippos ni pleurer non plus »

Dès l'improvisation du premier vers d'Andréas, on entend quelques rires qui fusent tant ce qu'il chante est une évidence. Andréas semble pourtant avoir retrouvé l'inspiration car il enchaîne aussitôt avec un autre distique (écoute disque 1 plage 051) :

« Σ' αμάν αμάν
στη Κάρπαθο σε φέρανε για να υπηρετήσεις... »

« *Amán, amán*
ils t'ont amené à Kárpathos pour que tu fasses le service... »

À ce moment-là, une fois que les autres ont chanté la reprise, Andréas aurait dû poursuivre son distique et improviser son second vers. Mais il semble que l'inspiration lui fasse de

nouveau défaut, car il fait la moue et ne poursuit pas. Du coup, son père, tout en jouant, cherche à relancer son fils. Il répète à nouveau le premier vers qu'Andréas a chanté, afin de lui donner du temps et de le re-motiver, car il faut à tout prix qu'il termine son distique. Cela semble porter ses fruits et fonctionner, car Andréas se remet à chanter :

« Σ' αμάν αμάν
μ' απόψε είς' στο καφενέ... »

« *Amán, amán*
mais ce soir tu es dans le café... »

Après la reprise de cet hémistiche, Andréas, une fois encore, s'arrête et ne conclut pas. De la même manière qu'auparavant, son père vole à son secours et répète une seconde fois la reprise de l'hémistiche, pour lui donner encore du temps et lui permettre de trouver comment achever son distique. Laborieusement, Andréas finit par se remettre à chanter, en reprenant l'hémistiche qu'il a déjà improvisé, et il termine enfin son distique :

« μ' απόψε είς' στο καφενέ μαζί μας να γλεντίσεις »
« mais ce soir tu es dans le café avec nous tu vas festoyer »

Ce passage nous montre bien que si un homme prend la parole en chantant, il se doit de terminer son distique s'il ne veut pas être considéré comme un piètre improvisateur. Le respect des codes implicites de la *mantináda* est omniprésent, quelle que soit leur nature, et une réputation se forge là-dessus. Giánnis Pavlídis explique ainsi qu'un distique imparfait peut avoir des conséquences sociales importantes :

« Είναι υποτιμητικό στον Ολυμπίτη τραγουδιστή να πει ξεταιριασμένη μαντινάδα και όσοι είχαν την ατυχία να πουν τέτοια μαντινάδα έμειναν στην ιστορία του χωριού ως παραδείγματα προς αποφυγή³³⁷. »

« Il est dévalorisant pour le chanteur olympiote de chanter une *mantináda* mal ajustée et ceux qui ont eu la malchance de chanter une telle *mantináda* sont restés dans l'histoire du village comme des exemples à éviter. »

Michális, qui de ce fait est sans doute soulagé que son fils ait enfin réussi à improviser son distique, continue toujours à jouer des airs à la *lyra*. Il est, quant à lui, très inspiré, car il se remet à chanter, en s'adressant à Filíppas (écoute disque 1 page 052) :

³³⁷ Giánnis N. Pavlídis, *Τα μουσικά όργανα...* [Les instruments de musique...], *op. cit.*, p. 69-70.

« Δε βλέπω το πατέρα σου τώρα να συγκινείται
μόνον εσείς στο καφενέ να συμπαρασταθείτε »

« Je ne vois pas ton père maintenant être ému
seuls vous tous dans le café apportez votre soutien »

Michális change alors d'air et se met à chanter un autre distique, en faisant l'éloge de Fílippos (écoute disque 1 plage 053) :

« Ο Φίλιππος είναι καλός ηπάρε από το τόπο
γιατί κι αυτός κληρονομιά των ηκαλών ανθρώπω »

« Fílippos est un bon garçon, il tient du village
il a lui aussi un héritage venant de grands hommes »

Antónis Nikoláou, le cousin du père de Fílippos, intervient de nouveau pour dire combien il apprécie que les plus jeunes participent de la sorte à la fête en chantant (écoute disque 1 plage 054) :

« Εγώ περίσσια χαίρομαι αυτή τη νεολαία
απού γλεντάει όμορφα πολύ 'πε το ωραία »

« Moi je me réjouis infiniment de cette jeunesse
qui festoie joliment et qui a très bien parlé »

Dans la jeunesse évoquée par Antónis Nikoláou se trouvent également les fils de Michális Zografidis. Ce dernier reprend la parole, et profite du distique d'Antónis, pour revenir à son idée première, à savoir que ses enfants savent chanter également, puisqu'ils suivent son exemple. Il s'adresse à Fílippos en ces termes (écoute disque 1 plage 055) :

« Και εις τους ιδικούς φρουρούς θ'αφήσω τη σειρά μου
ας τραουδήσουσι κι οι δυο Φίλιππα τα παιδιά μου »

« Et à mes propres gardiens je laisse ma place
qu'ils chantent tous les deux, Fílippos, mes enfants »

Michális, qui a réussi à faire improviser son fils cadet, Andréas, aimerait bien maintenant que son fils aîné en fasse de même. La *mantináda* qu'il vient de chanter à Fílippos, s'adresse en réalité à son fils aîné. Cela est confirmé par le fait que juste après avoir chanté, Michális se tourne vers son fils aîné, Giórgos, et il lui dit « Allez ! » (*Páme !, Πάμε!*). Giórgos a compris le message et il se met à improviser (écoute disque 1 plage 056) :

« Γνωρίζω σε από μικρό κρατάμε τη φιλία
κάλη αποπεράτωση στη στρατιωτική θητεία »

« Je te connais depuis l'enfance, nous gardons notre amitié
bon achèvement du service militaire »

Michális, visiblement ému par ce que vient de chanter son fils, s'adresse de nouveau à Fílippos, comme pour appuyer les propos de Giórgos (écoute disque 1 page 057) :

« Ω Φιλίππη, σε αγαπού τα δυο μου παλληκάρια
και το κερί 'ς ανάστασης κάμετε φιλαχτάρια »

« Ô Filippís, ils t'aiment, mes deux gaillards
et que du cierge de la résurrection, vous fassiez une amulette »

À travers toute cette séquence notamment, il est possible de voir et de comprendre que le café joue un rôle très important pour les jeunes gens. En effet, il est le lieu privilégié d'un rite de passage pour le jeune homme, lequel est invité par les anciens, ou du moins par les improvisateurs confirmés, à se lancer lui-même dans l'improvisation. Savoir improviser les distiques correctement est en effet nécessaire, afin de pouvoir valider son appartenance à la communauté, lors des *gléntia* qui se déroulent sur la place du village. Car ces *gléntia* ont lieu en présence de la communauté dans son ensemble, et notamment des femmes qui sont les premières à juger de la valeur des chanteurs au vu de ce qu'ils improvisent. Or, comme les femmes ne sont pas admises dans le café, il est alors possible de s'y entraîner. L'exercice s'acquiert en prenant des risques, en se trompant – comme le montre l'exemple de Fílippos Filippákis – et en se reprenant. En même temps, pour les hommes qui sont passés maîtres dans cet art de l'improvisation, le *glénti* dans le café permet de s'entraîner, comme s'il s'agissait d'une répétition, afin de pouvoir montrer toutes ses capacités lors des fêtes publiques, puisqu'il en va de sa réputation.

Finalement, c'est un peu la même chose qui se passe pour les jeunes gens qui sont instrumentistes. Ils ne peuvent pas jouer publiquement, lors des *gléntia* importants avec tout le village, s'ils n'ont pas été autorisés à le faire, même de façon implicite, par les musiciens expérimentés. Il faut d'abord avoir été reconnu apte à jouer pour y être autorisé. Certes, cela est plus simple pour ceux qui ne jouent que du *laoùto*, mais s'avère un peu plus compliqué lorsqu'il s'agit de la *lýra* ou de la *tsampoúna*. Le café est également un lieu, pour les jeunes ins-

trumentistes, qui permet de s'entraîner, mais également de montrer ce que l'on est capable de faire.

Le café est donc aussi le lieu où des leçons de musique sont données à travers les conseils des anciens envers les plus jeunes, qui font ou qui consolident ainsi leur apprentissage musical. Giánnis Balaskás fait partie de ces excellents musiciens qui ont un sens de la pédagogie très développé, et qui prêtent attention aux plus jeunes afin qu'ils puissent apprendre correctement. En avril 2015, par exemple, dans le café de Filíppas Filippídís où il se trouvait avec des jeunes gens, il a ainsi donné des conseils à l'un d'entre eux qui jouait de la *tsampoúna*. Je me souviens qu'il lui a montré comment réaliser un certain type de jeu avec des trémolos, nécessaires dans l'exécution des morceaux. Après avoir écouté le jeune homme à la *tsampoúna*, tout en jouant lui-même de la *lyra*, Giánnis Balaskás lui a dit :

« Τα ξέρεις ότι τα ημιτόνια της τσαμπούνας πρέπει να είναι πολύ πάγια ίντα τα παίζεις. Δε βγαίνουν εύκολα. Καθόλου. Υπάρχει παραφωνία. Θέλει... τρεμούλια θέλει, αλλά χωρίς όμως να τα βγάλεις. [...] Θέλει πιέσεις. Θέλει τρεμούλιασμα για να μην αλλού βγάλεις. »

« Tu sais que les demi-tons de la *tsampoúna* doivent être très stables lorsque tu les joues. Ils ne viennent pas facilement. Pas du tout. Il y a de la dissonance. Il faut... il faut des trémolos, mais sans cependant les jouer de travers. [...] La cornemuse demande des pressions. Elle demande des trémolos pour que tu n'aïlles pas ailleurs. »

Le jeune homme a essayé, et puis il a aussi enregistré le jeu de Giánnis Balaskás, afin de pouvoir réécouter chez lui, car l'important dans la transmission de cette musique, c'est le développement de l'oreille. Et le lendemain, lors du *glénti* sur la place du village, ce jeune homme a été autorisé à jouer pour la première dans une fête publique. Certes, il n'y avait personne d'autre pour remplacer Giánnis Balaskás à la *tsampoúna*, alors que lui-même voulait prendre la relève de Giánnis Katiniáris à la *lyra*, mais surtout, Giánnis Balaskás l'avait entendu jouer dans le café et il savait qu'il en était capable. Il lui a donc fait confiance, en lui prêtant qui plus est son propre instrument, à la plus grande joie et fierté du jeune homme, lequel a dit par la suite qu'il n'oublierait jamais cette soirée.

Au cours des *gléntia* dans le café, où se côtoient au moins trois générations différentes qui échangent entre elles, il est important pour les plus âgés de rappeler leur filiation musicale aux plus jeunes. Le lignage masculin est ainsi réaffirmé, et les hommes les plus confirmés

montrent aux jeunes gens qu'ils sont les héritiers de musiciens confirmés ou exceptionnels. Ils sont donc capables, puisqu'ils ont cela dans le sang, de participer de manière appropriée. Plus encore, ils doivent participer en se montrant dignes de l'héritage reçu, autrement dit en étant aussi bons, voire meilleurs, que leurs aînés. La plupart de ces jeunes ont ainsi une pression assez importante qui leur pèse sur les épaules, puisqu'ils doivent être dignes d'appartenir à une grande lignée musicale. Par exemple, en avril 2014, dans le café de Níkos Filippákis, Michális Zografidis souhaite la bienvenue au jeune Níkos Polítis, qui demeure durant l'année au Pirée. Il ne tarit pas d'éloges sur lui (écoute disque 1 page 020) :

« Πολίτη καλώς όρισες λεβέντη μερακλή μου
και χαίρομαι σαν τα γλεντάς στην Όλυμπο μαζί μου »

« Polítis, sois le bienvenu, mon grand gaillard *meraklís*
et je me réjouis que tu fasses la fête à Olympos avec moi »

Mais quelques distiques plus tard, c'est Giánnis Balaskás qui, le premier, évoque l'appartenance de Níkos Polítis à une grande famille (écoute disque 1 page 026) :

« Έχεις παλιό γονίδιο κι έχεις περίσσια χάρη
και θέλω κι η Ανάσταση πάνω σου και μαρκάρει »

« Tu as un gène ancien et tu as une grâce infinie
je souhaite aussi que la Résurrection laisse sa marque sur toi »

Par la suite, Michális Zografidis revient à cette question de la famille à laquelle Níkos Polítis peut être fier d'appartenir (écoute disque 1 page 030) :

« Πως είσαι πρωτομερακλής το 'χεις 'πό τη γενιά σου
και να 'σαι υπερήφανος για τη γενέτειρά σου »

« Le fait d'être un *meraklís* hors pair, tu le tiens de ta lignée
et tu peux être fier aussi de ta ville natale »

Ces distiques, de même que tous les autres qui ont été improvisés en l'honneur de Níkos Polítis, montrent combien il est apprécié. D'une part, il est issu d'une lignée reconnue dans la sphère musicale et, d'autre part, il est apprécié pour sa capacité à participer à un *glénti* tout en sachant respecter à la fois les règles implicites du *glénti* et les anciens qui y participent. En effet, au cours d'une conversation avec lui, Níkos m'a expliqué combien cela était important pour lui :

« Για να παραμείνει και να είναι αποδεκτός, ένας νέος θα πρέπει να είναι και αποδοτικός και να μη ξεφεύγει ποτέ από το εκάστοτε θέμα της παρέας αλλά και να αποδίδει πάντα το σεβασμό που αναλογεί στους μεγαλύτερους³³⁸. »

« Pour rester et être admis, un jeune doit être également efficace et ne doit jamais s'éloigner de chaque thème de la *paréa*, mais aussi il doit toujours accorder le respect qui revient aux plus âgés. »

Il arrive aussi que les lignées masculines soient mentionnées de façon plus précise à destination d'un plus jeune, afin de lui expliquer qu'il est digne de participer à un *glénti* et qu'il se doit d'essayer de maintenir cette réputation familiale et masculine. Au cours de cette même soirée, Michális Zografidis s'adresse ainsi à un autre jeune, Kóstas Chatzipapás, à travers différentes *mantinádes* que voici (écoute disque 1 pages 058, 059, 060 et 061) :

« Στου Μπαλασκά τον ανηγιό θέλω να τραγουδήσω
“καλός πολίτης” εύχομαι σαν θα το συναντήσω »

« Pour le neveu de Balaskás, je veux chanter
je souhaite “bon retour à la vie civile” lorsque je le rencontre »

« Έχεις βαριά κληρονομιά 'πό μια μεριά κι απ' άλλη
κι ήτανεν ο Χατζηπαπάς από γενιά μεγάλη »

« Tu as un lourd héritage d'un côté comme de l'autre
et Chatzipapás était aussi d'une grande lignée »

« Πάρε κι από του Μπαλασκά και φύλαξέ το Κώστα
και κράτα εις το τόπο μας του μερακλή τα πόστα »

« Prends aussi des qualités chez Balaskás et garde tout cela Kóstas
et conserve dans notre village les postures du *meraklís* »

« Το Κώστα του Χατζηπαπά του Μπαλασκά το 'γγόνι
πως θέλω η Ανάσταση πάνω του να σταυρώνει »

« Au Kóstas de Chatzipapás, au petit-fils de Balaskás
je souhaite que la Résurrection fasse le signe de croix sur lui »

Durant la fête de Pâques en 2015, au cours de la soirée qui s'est déroulée dans le café de Fílippos Filippídís, à un moment donné, les hommes les plus âgés ont félicité les plus jeunes en leur disant « bravo ». L'un d'eux, Giórgos Fourtínas, a ajouté :

³³⁸ Extrait de l'entretien avec Níkos Polítis le 4 juin 2016.

« Γι' αυτό έκατσα εγώ εδώ πέρα. Δεν είχα όρεξη έτσι, αλλά... Εγώ γι' αυτό έκατσα για να σας ακούσω. »

« C'est pour cela que je suis resté ici. Je n'en avais pas vraiment envie, mais... Moi je suis resté pour cela, pour vous écouter. »

Le jeune Manólis Ζούλουφος, pour répondre aux félicitations des plus âgés, prend la parole et précise :

« Ο ένας συμπληρώνει τον άλλο. Αν δεν είμασταν παρέα δεν θα 'ρχόμασταν εδώ. »

« L'un complète l'autre. Si nous n'étions pas une *paréa*, nous ne viendrions pas ici. »

Un peu plus tard, un vieux monsieur (dont je n'ai pas le nom), prend la parole pour féliciter les participants au chant et à la musique :

« Μπράβο σας και συγχαρητήρια και... Τι να σας πω... »

« Bravo à vous et félicitations et... Qu'est-ce que je peux vous dire... »

Γιάννης Βαλασκάς, un homme d'une cinquantaine d'années qui a joué de la *lýra* à la demande des jeunes gens cette soirée-là, ajoute :

« Μπράβο στα παιδιά, ναι. »

« Bravo aux jeunes, oui. »

Mais le jeune Manólis Ζούλουφος proteste :

« Όχι, στο λυράρη πρώτο. »

« Non, bravo au joueur de *lýra* d'abord. »

Et le jeune Νίκος Χαψίς ajoute :

« Πρώτα βάλε στο Μπαλασκά ένα βραβείο, και μετά στους υπόλοιπους. »

« En premier, félicite Βαλασκάς, et ensuite les autres. »

Modestement, car la soirée n'aurait pas pu avoir lieu sans lui, Γιάννης Βαλασκάς reste formel et déclare donc :

« Στα παιδιά πρώτα. »

« Aux jeunes d’abord. »

Ce à quoi Manólis Zoúloufos répond simplement, de manière laconique :

« Λάθος. »

« Erreur. »

Toutefois, il semble que l’interaction entre les jeunes et les anciens soit récente, et qu’elle ait été assimilée comme un élément faisant partie de la tradition. En effet, lors de la discussion qui s’est déroulée dans le café de Filippídís en cette soirée du mois d’avril 2015, un vieil homme – dont je n’ai pas connaissance du nom – et Giánnis Balaskás ont évoqué ces relations intergénérationnelles lors du *glénti*. Le vieil homme s’est souvenu qu’autrefois les jeunes gens ne se mêlaient pas aux aînés lors de *gléntia* dans le café, et même, qu’il était mal vu, par exemple, pour un ancien de prendre part au *glénti* d’une *paréa* de jeunes gens, et que les jeunes gens ne venaient pas dans le café où les anciens festoyaient. À la question de Manólis Zoúloufos « mais alors les jeunes ne faisaient jamais de *glénti* ? », Giánnis Balaskás explique que chaque groupe avait son café attitré, et que les jeunes gens comme les plus vieux se retrouvaient entre eux pour faire un *glénti*, mais pas au même endroit. Ainsi, le vieux monsieur relate donc cette soirée dont il se souvient et où un homme âgé, un *meraklís*, a participé au *glénti* des jeunes gens, car comme il dit, « Vous le savez bien, un *meraklís* ne peut pas s’en empêcher. » (« *Xéreís, o meraklís de kratíetai.* », « Ξέρεις, ο μερακλής δε κρατιέται. »). Et il ajoute :

« Πέρασαν τα παιδιά πάρα πολύ ωραία. Πέρασαμε όλοι. Το πρωί έγινε συζήτηση στα καφενεία ότι οι γέροι ας πούμε έκαναν παρέα με τους νεαρούς. Αυτό για μένα ήτανε λάθος. [...] Εμείς οι μεγάλοι φταίμε σε πολλά πράγματα. »

« Les jeunes ont passé une très belle soirée. Tous nous avons passé un bon moment. Le matin il y a eu une discussion dans le café au sujet du fait que les vieux, disons, avaient formé une *paréa* avec les jeunes. Cette discussion, selon moi, c’était une erreur. [...] Nous les hommes âgés nous nous trompons pour beaucoup de choses. »

Giánnis Balaskás commente :

« Άλλες οι νοοτροπίες και συγκυρίες τότε. Πού να μπει στου Φιλίππη το καφενέ η νεολαία; Δεν υπήρχε περίπτωση. [...] Η νεολαία είχε το δικό της καφενέ. »

« Il y avait alors d'autres mentalités et d'autres conjonctures. Comment la jeunesse aurait pu à cette époque entrer dans le café de Filippís ? C'était hors de question. [...] La jeunesse avait son propre café. »

Tout cela laisse à supposer que les bouleversements de la vie du village ont contribué aux échanges intergénérationnels au sein du café. En effet, lorsque le village n'était pas encore dépeuplé de sa population partie en émigration, la communauté n'avait pas le sentiment que ses coutumes étaient menacées puisque les jeunes en étaient imprégnés au quotidien. Cependant, le départ d'une très grande partie de la communauté, associée à d'autres facteurs également, a entraîné une fragilité et cette crainte de voir disparaître les coutumes. Il est donc devenu primordial que les hommes d'âge mûr s'intéressent aux plus jeunes et leur transmettent leur savoir. Giánnis Balaskás l'exprime en ces termes :

« Εάν εμείς οι μεγαλύτεροι, κι εγώ που είμαι πιο πολύ κοντά στην ηλικία τω, εάν εμείς δεν τους παροτρύνουμε, αλίμονό μας. Αλίμονο μας. »

« Si nous, les plus âgés, et moi qui suis plus proche d'eux en âge, si nous, nous ne les poussons pas, c'est tant pis pour nous. Tant pis pour nous. »

Ainsi, tous ces échanges intergénérationnels sont rendus possible grâce à la présence du café, lequel s'avère être non seulement un lieu où les jeunes peuvent se préparer en vue d'accomplir leur rite de passage, mais aussi un personnage, complice des moindres secrets et événements qui lui sont confiés.

VI.1.2. Un membre de la communauté

Un autre élément qui montre également l'importance du café est le fait qu'il soit personnifié. En effet, les hommes en parlent comme s'il s'agissait de l'un des leurs, qui, de la même façon que les anciens et les jeunes, se désole de ce qu'il voit et notamment du fait que le village se désertifie. Le café apparaît ainsi comme un témoin immortel et en même temps, intemporel, puisqu'il a assisté à tous les *gléntia* qui se sont déroulés en son sein.

Par ailleurs, toutes les photographies qui y sont présentes rappellent aux hommes, qui sont en train de festoyer, ce qu'il a connu lui-même. Et de la même façon, les chaises qui s'y trouvent ne manquent pas de rappeler à chacun quelles étaient les places privilégiées de certains hommes aujourd'hui disparus et dont on regrette l'absence, notamment parce qu'ils étaient d'excellents participants lors des fêtes et qu'ils maîtrisaient l'art musical d'Ólympos.

C'est ce qu'a exprimé Manólis Zoúloufos avec une grande sensibilité et une émotion intense, lors de la soirée dans le café de Fílipas Filippídís en avril 2015, en disant notamment que même les chaises du café témoignent du temps qui passe. Ainsi, en avril 2015, les hommes se sont retrouvés, le dimanche de Pâques, dans le café de Fílipas Filippídís qui se trouve dans une ruelle, non loin de la place du *Sellái*, où se situent deux autres cafés dans lesquels les *gléntia* se tiennent habituellement, et de la place de l'église. La soirée a commencé, après quelques chants non improvisés, par un échange de *mantinádes* se rapportant au fait que le village d'Ólympos est en train de disparaître. C'est le jeune Andréas Chirákis qui annonce ainsi (écoute disque 1 plage 094) :

« Θέλομε δε το θέλομε η Όλυμπος θα λήξει
γιατί δε πρόκειται κανείς οπίσω να γυρίσει »

« Que nous le voulions ou non, Ólympos va s'éteindre
parce qu'il n'est question pour personne de revenir ici »

Il s'ensuit alors un échange de distiques sur cette question, échange qui cherche à donner des facteurs d'explication de ce phénomène que tous, ici présents, craignent, autrement dit la disparition de leur village, et avec elle, la disparition de leurs coutumes et de leur identité. Est mis en cause notamment le fait que beaucoup ne viennent pas vivre dans le village et que donc, leurs maisons restent vides la plupart du temps, mais aussi le fait que plusieurs des villageois qui vivent ailleurs ne reviennent pas régulièrement pour célébrer les fêtes du village. Un autre facteur mis en cause est la crise économique qui est également responsable à leurs yeux de la désertification du village. C'est alors qu'intervient le passage évoquant la personnification du café. C'est le jeune Fílipas Filippákis qui improvise ainsi, sur un air avec la présence de *tsákisma* après chaque vers du distique, air sur lequel Andréas Chirákis avait chanté auparavant (écoute disque 1 plage 105) :

« Να 'χε μιλιά ο καφενές σήμερα να μιλήσει
στα όρη είμαι και θωρώ
το κόσμο το προσωρινό
Απού θωρεί την Όλυμπο όλο και πάει να σβήσει
αμοργιανό μου πέραμα
έχε καλό ξημέρωμα »

« Si le café avait la parole aujourd'hui il parlerait
je suis sur les montagnes et je le vois
le monde temporel

lui qui voit Ólympos en train de disparaître
mon bateau à voiles d'Amorgos
que tu aies un beau lever de soleil »

Sur le même air, son ami, le jeune Andréas Chirákis, reprend son modèle de person-
nification, mais cette fois-ci, il l'applique au village lui-même (écoute disque 1 page 106) :

« Να 'χε μιλιά η Όλυμπος σίγουρα θα μιλούσε
έλα κοντά κοντύτερα
να σ' αγαπώ καλύτερα
τους μερακλήδες τους παλιούς να μας εδιηγούσε
γιαλό γιαλό Γιαλούσαινα
[...] Μαλούσαινα »

« Si Ólympos avait la parole, sûrement elle parlerait
viens plus près encore plus près
que je puisse mieux t'aimer
pour nous raconter les anciens *meraklis*
sur le rivage femme de Gialos
[...] femme de Malos »

Le village devient ici, comme le café, un témoin de ce qui se passe et peut remonter à
travers les âges, pour rendre compte aux ascendants de ce qui se passe aujourd'hui. Fílippias
Filippákis, bien inspiré ce soir-là, enchaîne aussitôt avec un distique qui reprend la personnifi-
cation du café (écoute disque 1 page 107) :

« Να 'χε μιλιά ο καφενές μα κι οι φωτογραφίες
Χαλκίτικο μου πέραμα
έχε καλό ξημέρωμα
που χάνονται και σβήνουν τα ήθη κι οι αξίες
ρίξε μια πέτρα κι άλλη μια
[...] »

« Si le café avait la parole mais aussi les photographies
Mon bateau à voiles de Chalkis
que tu aies un beau lever de soleil
ils diraient que les coutumes et les valeurs se perdent et s'éteignent
Jette une pierre et encore une autre
[...] »

Le café est donc bien perçu comme un homme semblable aux Olympiotes, qui est té-
moin de tout ce qui se passe et de ce que devient le village. Il se fait en quelque sorte le
porte-parole des Olympiotes qui se désolent, tout comme lui, de la disparition des coutumes et

de la lente agonie du village qui finira par disparaître suite à son abandon. Par ailleurs, le café, tel un être humain, n'est pas insensible au passage du temps qui le marque. Qui, parmi les présents ce soir-là, peut, mieux que le cafetier lui-même, évoquer cette altération ? On ne peut que ressentir de l'émotion lorsque Fílippos Filippídís parle de son café (écoute disque 1 plages 113 et 114) :

« Ο καφενές μου άλλαξε όψη και είν' αλήθεια
γιατί ήταν οι απόγονοι ανθρώπω από φύαν »

« Mon café a changé de visage et c'est vrai
car c'était les descendants des hommes qui sont partis »

« Πολλά συγχαρητήρια για όλους αξίζου
κρατήσετε την Όλυμπο να σας υπολογίζου »

« Beaucoup de félicitations pour tous sont méritées
conservez Όlympos, ils vous prendront en considération »

Comme toujours, l'évocation du café entraîne un retour vers le passé et les souvenirs se pressent dans les mémoires, ravivés par les nombreuses photographies qui recouvrent les murs, renforçant ainsi le rôle de témoin oculaire du café. Mais il ne faut pas tomber dans le pathos, et il faut gérer l'afflux d'émotions. Γιάννης Balaskás apporte un distique en réponse à ceux que vient de chanter le cafetier (écoute disque 1 page 115) :

« Φίλιππα εκείνα τα παλιά οπίσω δε γυρίζου
μα μη να τα ψιλαχολιάς πολλά να μας θυμίζου »

« Fílippos ces choses anciennes ne reviennent pas
mais ne t'en fais pas autant, beaucoup nous reviennent en mémoire »

Fílippos Filippídís répond alors à Γιάννης Balaskás, montrant par ses propos qu'il sait également reconnaître la valeur de ceux qui se retrouvent aujourd'hui dans son café (écoute disque 1 page 116) :

« Οι απογόνοι εί' καλοί Γιάννη μου και το βλέπω
κι όποτε βρω την αφορμή περίσσια τα προσέχω »

« Les descendants sont des gens bien, mon cher Γιάννης, et je le vois
et lorsque j'en trouve l'occasion, je prête infiniment attention à eux »

Cependant, la soirée est profondément marquée par l'hommage que tous veulent rendre à Antónis Zografidis, le joueur de *tsampoúna* décédé deux mois auparavant. Pour le moment, son nom n'est pas apparu dans les *mantinádes* expressément, mais Giánnis Balaskás l'a expliqué un peu plus tôt. En effet, juste après les improvisations qui personnifient le café, il y a eu une interruption de la musique. Les personnes présentes ont trinqué, et Giánnis Balaskás a expliqué pour quelles raisons il avait accepté de venir jouer de la *lýra* à la demande des jeunes gens ce soir-là :

« Τα παιδιά με, δηλαδή, με παίζου στα δάχτυλά τους με τη καλή έννοια. [...] Παρόλο ότι με χάλασε πολύ ο Αντώνης, αλλά για το χατήρι τους, αποδέχτηκα. Εεε απόψε είναι το μνημόσυνο. Ο Αντώνης ήτανε σταθμός όσο και όλοι οι καθεστώτες μας και ο Φίλιππας, ήτανε σταθμός για όλους μας στην Όλυμπο. Εεε μας πείραζε πάρα πολύ όλους σίγουρα, και πιο πολύ εμείς που παίζουμε με τα έθιμά μας. Εεε για χάρη τω παιδιώ, βέβαια δε θα θέλα απόψε, αλλά για χάρη τω παιδιώ υποσχέθηκα να παίζουμε και τα λοιπά. Όχι όμως κοντά στο άλλο καφενείο, δε γινότανε. Εεε και τους υποσχέθηκα λοιπόν θα παίζαμε απόψε και να γλεντίσουμε ΑΛΛΑ για μένα, και το είπα νωρίτερα, είναι μνημόσυνο του Αντώνη απόψε. »

« Les jeunes, comment dire, font de moi ce qu'ils veulent, au bon sens du terme. [...] La perte d'Antónis m'a beaucoup affecté, mais pour leur faire plaisir, j'ai accepté. Hmm, ce soir c'est la commémoration des trois mois de son décès. Antónis était une référence comme tous ceux qui sont encore là et comme Fílippos, il était une référence pour nous tous à Ólympos. Hmm, ça nous a tous beaucoup affectés, et encore plus nous qui jouions avec nos coutumes. Hmm, donc pour faire plaisir aux jeunes, en principe je ne voulais jouer ce soir, mais pour leur faire plaisir, j'ai promis que nous jouions, etc. Cependant, pas près de l'autre café, ce n'était pas possible. Et je leur ai donc promis que nous allions jouer ce soir et que nous festoierions MAIS pour moi, et je l'ai dit auparavant, c'est la commémoration d'Antónis ce soir. »

En réalité, les jeunes gens avaient besoin d'exprimer ce qu'ils ressentaient en chantant, et avaient donc décidé de se retrouver au café. Simple, il ne se trouvait parmi eux personne pour jouer de la *lýra*, et sans *lýra*, pas de *glénti* possible. Ils se sont donc adressés à un « ancien » pour lui demander de venir jouer, alors même que ce jour est celui de la commémoration des deux mois du décès d'Antónis. Giánnis Balaskás, malgré son chagrin, a fait preuve d'une grande finesse de compréhension vis-à-vis de ces jeunes gens et a compris qu'il était nécessaire pour eux de réaliser un *glénti* dans le café, mais un *glénti* particulier puisqu'il était lui-même une commémoration du décès d'Antónis.

L'émotion et l'hommage sont donc latents, et deux jeunes gens, Manólis Zoúloufos et Andréas Chirákis, se livrent alors à un dialogue en distiques, évoquant leur douleur face à la mort et se souvenant de leurs ancêtres en pleurant. C'est Manólis Zoúloufos qui commence la discussion en s'adressant à ses propres morts (écoute disque 1 page 118) :

« Πατέρα, παππού, θείε μου, ελάτε που γλεντούμε
στο καφενέ απόκλειστο, γέροι μου να σας δούμε »

« Mon père, mon grand-père, mon oncle, venez comme nous faisons la fête
dans le café isolé, mes anciens, que nous puissions vous voir »

Andréas Chirákis enchaîne en faisant le lien avec le mort auquel il pense, autrement dit le grand-père dont il porte le nom, et qui était un fameux *meraklis* (écoute disque 1 page 119) :

« Πες τους να φέρουσι κι το, το παππού το Χηράκη
για να το δω και να με δει, ω Μανολή, λιγάκι »

« Dis-leur qu'ils l'amènent aussi, le grand-père Chirákis
pour que je le vois et qu'il me voit un peu, ô Manólis »

Et Manólis poursuit en le rassurant (écoute disque 1 page 120) :

« Πολλούς είπα να φέρουσι λίγο για να μας δούνε
να ευχηθούν από καρδιάς, θε να τους θυμηθούμε »

« J'ai demandé qu'ils en amènent plusieurs pour qu'ils nous voient un peu
qu'ils se réjouissent du fond du cœur, je veux qu'on se souvienne d'eux »

Après ce distique qu'il vient de chanter, c'est Andréas Chirákis qui reprend la parole et qui clôt l'échange avec Manólis Zoúloufos, en chantant deux distiques (écoute disque 1 pages 121 et 122) :

« Θέλω πολύ το μα γλεντώ, ω Μανολή, ν' αρτούσι
να τα 'ζουσι στη συντροφιά μαζί μας να γλεντούσι »

« Je le souhaite vraiment mais je festoie, ô Manólis, pour qu'ils viennent
qu'ils vivent ces moments en compagnie et qu'avec nous ils festoient »

« Από ψηλά τους μας θωρού, σίγουρα καμαρώνου
να 'χεις χαρά που σ' άκουσι ωσά μας ανταμώνου »

« De là-haut ils nous regardent, sûrement ils sont fiers
que tu aies la joie qu'ils t'écourent comme ils nous rencontrent »

Le souhait des jeunes gens de voir revenir leurs ancêtres, qui représentent beaucoup pour eux, notamment au niveau musical, est renforcé par le fait que le café est en quelque sorte un ami commun. Il est donc possible, lorsque l'on est dans le café, d'exprimer de tels désirs, qui montrent aussi l'importance des relations entre les différentes générations masculines et en particulier entre les petits-fils et les grands-pères. En effet, les jeunes gens apprennent très souvent avec leur grand-père, qui les emmène avec eux lorsqu'ils se rendent à la fête, afin qu'ils soient imprégnés de cet art de l'improvisation. Níkos Polítis, par exemple, ne tarit pas d'éloges pour son grand-père à qui il doit beaucoup :

« Εγώ πώς πρωτομυήθηκα στα γλέντια... από μικρή ηλικία έχοντας την τυχή να συναντήσω το παππού! Ο μοναδικός μου δάσκαλος ήταν αυτός! Πρωτομερακλής του χωριού με βαθιά γνώση της παράδοσης μας, γνώστης πολλών τραγουδιών και υπέροχος άνθρωπος φυσικά! Αποστήθιζα τα πάντα όσα μου έλεγε... πάνω σε αυτά κινήθηκα, κινούμαι και θα κινούμαι όσο ζω! Οι ορμήνιες του είναι για μένα ευαγγέλιο³³⁹! »

« Comment j'ai été initié moi aux *gléntia*... depuis mon plus jeune âge, en ayant la chance de rencontrer mon grand-père ! Mon unique maître, c'était lui ! Premier *meraklís* du village avec une connaissance approfondie de notre tradition, connaisseur de nombreuses chansons et naturellement un homme formidable ! J'ai appris par cœur tout ce qu'il me disait... et là-dessus j'ai évolué, j'évolue et j'évoluerai tant que je vivrai ! Ses conseils sont pour moi un évangile ! »

Dans tous les cas, la transmission musicale est assurée essentiellement par un homme de la famille, et la plupart du temps, c'est souvent le grand-père qui s'en charge en emmenant son petit-fils avec lui. Mais les enfants peuvent également accompagner leur père au café et ils commencent par chanter les reprises en même temps que les hommes qui forment le chœur.

L'expression de ce que représente le *kafeneío* pour les générations masculines est également apparente chez les plus âgés. J'ai pu le constater au cours d'un échange qui s'est déroulé dans le café, et qui présente des éléments particulièrement intéressants à plus d'un titre. En effet, il s'agit cette fois, non pas d'un *glénti* de préparation, mais directement du *glénti* qui fait suite à la procession du Mardi Lumineux. En général, ce *glénti*, avant de se situer sur la place du village devant l'église, afin que la danse puisse avoir lieu, débute dans un des cafés

³³⁹ *Ibid.*.

proches de cette place, et les jeunes gens, s'ils sont présents, assurent essentiellement un accompagnement musical en jouant du *laóúto* – il est très rare, en effet, qu'ils prennent part à la discussion en distiques improvisés dans ces moments-là. En avril 2015, par exemple, les hommes se sont donc retrouvés dans le café de Fílippos Filippídís pour débiter le *glénti* du *Lampri Tríti*. Ils improvisent sur la question de la présence ou de l'absence de certains hommes pour célébrer ce Mardi Lumineux et respecter ainsi la coutume, que certains ne manqueraient pour rien au monde, lorsque Vasilis Michalís introduit la figure du café dans la discussion (écoute disque 1 page 182) :

« Στου Φίλιππα το καφενέ τα βάρη μου εφέτη
τα 'χα πως τα γλεντίζαμε με το "Χριστός Ανέστη" »

« Dans le café de Fílippos mes fardeaux cette année
je les ai alors que nous festoyons avec le "Christ est ressuscité" »

Il poursuit son improvisation en chantant un autre distique, tout en laissant sa tristesse s'exprimer à travers les larmes qu'il verse pendant qu'il chante (écoute disque 1 page 183) :

« Να 'ναι κι ο Φίλιππος καλά μαζί και το Κουλλιό μας
γιατί 'ναι κι η απαντοχή θάρρος του καθενός μας »

« Que Fílippos se porte bien ainsi que notre Archontóúla
parce que l'espoir est aussi le courage de chacun de nous »

Un autre homme, Vasilis Kanákis, explique combien ce café est important pour lui en disant simplement qu'il y vient tous les matins pour boire son café, et qu'il espère donc toujours trouver la porte ouverte (écoute disque 1 page 184) :

« Το πρωϊνό μου το καφέ πάντα εδώ το πίνω
τη πόρτα θέλω άνοιχτη σαν έρχομαι να βρίσκω »

« Mon café du matin je le bois toujours ici
j'espère trouver la porte ouverte lorsque j'arrive »

Un de leurs amis, Giórgos Paragiós, souhaite que les propriétaires de ce café restent en bonne santé, mais surtout, il inscrit le café dans la temporalité en faisant allusion à l'histoire qui s'écrit au fur et à mesure que le temps passe (écoute disque 1 page 185) :

« Παράβανταν ο καφενές να έχει ιστορία
ο Φιλιππής και το Κουλλιό να 'χουσι την υγεία »

« De son côté que le café ait une histoire
que Filippis et Archontoula aient la santé »

Giánnis Balaskás ajoute alors (écoute disque 1 plage 186) :

« Η λίνια που πομείνεται σ' όλους μας είν' το θάρρος
του Φιλίπιδη ο καφενές [άφτει σαν] να 'ναι θάρρος »

« La ligne qui subsiste est le courage pour nous tous
le café de Filippidis [s'enlumine comme] il est un courage »

Minás Lentís poursuit cette idée de personnification du café en évoquant le fait qu'il soit marqué par les épreuves de la vie que les hommes ont à subir (écoute disque 1 plage 187) :

« Του Φίλιππα το καφενέ γράφου το τα δεινία
κι είναι λιθάρι ριζιμιό κάθε γιορτή κι αργεία »

« Le café de Filippas les malheurs le marquent
chaque fête et jour férié est une pierre enracinée »

Vasílis Michalís, en pleurant encore une fois, évoque quant à lui le moment de tristesse où le café a dû fermer car la femme du cafetier était malade (écoute disque 1 plage 188) :

« Ώσαν ερρώστησες Κουλλιό και είχατε κλειώσει
ήλεα πως η Όλυμπος [έτυχε] και δε λειώσει »

« Lorsque tu es tombée malade Archontoula et que vous avez fermé
je disais qu'Ólympos [a eu de la chance] et elle ne se consume pas »

Par ailleurs, de la même manière que Manólis Zoúloufos évoquait dans une discussion le fait que les chaises se souvenaient des personnes qui avaient participé à un *glénti* dans ce café, Vasílis Kanákis mentionne que le café est un pilier de la tradition, tout comme les femmes, en ce sens qu'il est un témoin qui conserve en son sein les *mantinádes* qui s'y sont chantées (écoute disque 1 plage 189) :

« Τούτα τα πετροτούβαλα να το διαμαρτυρούσα
πόσοι άνθρωποι πέρασαν σαν σήμερα γλεντούσα »

« Toutes ces briques en pierre en témoignent
combien d'hommes sont passés ici, comme aujourd'hui ils ont festoyé »

Mais le café n'est pas seulement un témoin qui est une mémoire pour les coutumes, il est également un membre à part entière de la communauté, et il est considéré comme un ami qui sait apporter de la consolation lorsque l'on en a besoin. C'est ce qu'exprime un autre homme présent dans le café, et qui dit en pleurant (écoute disque 1 page 190) :

« Σαν έρχομαι στην Όλυμπο εδώ στη γειτονιά μου
του Φίλιππα ο καφενές είν' η παρηγοριά μου »

« Lorsque je viens à Όlympos ici dans mon quartier
le café de Fίlippas est ma consolation »

Il poursuit avec un distique qui évoque nettement l'expression « profite du moment présent » (écoute disque 1 page 191) :

« Γλεντίστε τα χαρείτε τα αυτά που έχουν μείνει
γιατί του χρόνου φίλοι μου ποιος ξέρει τι θα γίνει »

« Fêtez et réjouissez-vous de ce tout ce qui est resté
parce que l'an prochain mes amis qui peut savoir ce qui va arriver »

Minás Lentís est touché par ces propos disant qu'on ne peut pas savoir ce qui se passera dans l'avenir, et il exprime ses craintes (écoute disque 1 page 192) :

« Εγώ λυπούμαι και χολιώ και πιάνει με φοβία
απού κραεί του συντροφιά κάθε φωτογραφία »

« Moi je me désole et je m'inquiète, et la peur me saisit
puisque chaque photographie lui conserve une compagnie »

Un peu plus tard, ce même Minás Lentís commente ce qu'ils sont en train de faire, en expliquant que le passé leur revient en mémoire alors qu'ils célèbrent le Mardi Lumineux (écoute disque 1 page 194) :

« Η Τρίτη μέρα σήμερα είναι απού γλεντίζου
Συνήθως στη κυνομαλλιά
κάνει η πέρδικα φωλιά
Στο καφενέ του Φιλιππή και τα παλιά θυμίζου
Μα την Αγιά ν' αποφανεί
απού 'ναι κάτω χωριανή »

« Aujourd'hui c'est le Mardi de Pâques que l'on célèbre
Habituellement dans la sauge
la perdrix fait son nid

Dans le café de Filippís et on évoque le passé
Mais elle honore la Sainte
car elle est villageoise d'en bas »

Giórgos Kanákis, le doyen de la fête, se met alors à chanter en pleurant au milieu de son second vers (écoute disque 1 page 202) :

« Χρωστούμε και στο καφενέ πολλές υποχρεώσεις
αμέσα πάμε στο Πλατύ Φίλιππα να με νιώθεις »

« Nous sommes redevables, au café aussi, de nombreuses obligations
allons tout de suite sur la Place, Fílippas, tu me comprends »

Le café joue ainsi le rôle d'un ami fidèle qui console et soutient les hommes. Il peut être présent dans les bons moments bien sûr, mais c'est surtout lorsque la nostalgie, la douleur et la tristesse s'emparent des hommes que le café tient pleinement sa fonction d'ami à qui l'on peut confier ses peines. En même temps, par son caractère immuable et le fait qu'il soit toujours présent, le café est un élément stable qui rassure. Il traverse le temps comme s'il était immortel, et assure le lien entre les différentes générations masculines, mais également le lien entre les vivants et les morts, puisqu'en son sein, on peut se permettre d'évoquer les morts et même, de leur parler et de les pleurer.

Tout comme les femmes, le café est un pilier de la tradition olympiote et il contribue au maintien des coutumes. De la même façon que les femmes conservent précieusement des traces écrites de distiques improvisés lors de *gléntia*, le café constitue un patrimoine iconographique de tous les instants dont il a été le témoin, mais également l'acteur, à travers toutes les photographies encadrées qui recouvrent les murs. Ces images font partie de la mémoire du village et quiconque vient au café ne peut les manquer. Certains hommes se rappellent bien à quelles occasions ces clichés ont été pris : avec une grande précision, ils expliquent à quelle date le *glénti* a eu lieu, pour quelle occasion ils s'étaient retrouvés, qui était présent, etc. Ils savent dire aussi si la soirée avait été réussie, et comme il y a forcément au moins une personne présente sur les photographies qui a disparu depuis, la mort de cette personne est alors évoquée.

Ainsi, le café garde en mémoire tous ces instants, certes par les photographies, mais également par la disposition de ses chaises et tables qui gardent aussi le souvenir que telle ou

telle personne était assise ici ou là, et même, on pourrait dire que le café conserve un souvenir acoustique de ce qui a été joué et chanté. Les hommes présents ne peuvent donc que souhaiter que le patron du café soit en bonne santé, afin que le café puisse continuer à rester ouvert et à jouer son rôle de confident et d'ami, ainsi que l'ont chanté Vasílis Michalís, Giórgos Paragiós et Vasílis Kanákis, dans les *mantinádes* que j'ai citées plus haut.

Tout cela fait également écho, en ce mois d'avril 2015, à la douleur de la disparition d'Antónis Zografídis deux mois auparavant, et à la désolation de voir la porte de son café fermée, et qui arbore un ruban noir en signe de deuil. Il y a eu, par la suite, de nombreuses discussions autour de la vie de ce café. La question était de savoir si Kalliópi, la femme d'Antónis, dont la présence discrète dans le café aux côtés de son mari lui permettait de l'aider à servir, devait-elle rouvrir ou non ce lieu, une fois que la période de deuil écoulée le permettrait ? Marína, la fille cadette d'Antónis et de Kalliópi, qui vit au village, le souhaitait, notamment pour que sa mère ne reste pas enfermée chez elle toute la journée. D'autres personnes, extérieures au village mais qui le connaissent bien, étaient du même avis, mais peut-être pour d'autres raisons. Par exemple, Aléxandros Lamprídis, un amoureux du village dont j'ai fait la connaissance là-bas lors d'un *glénti* qu'il filmait, et qui connaissait très bien Antónis, m'expliquait que, pour lui, il fallait que le café ouvre de nouveau, lorsque Kalliópi en aurait la force. Il pense également que ce café constitue un lieu de mémoire, à la fois d'Antónis mais aussi du village, et que sa fermeture définitive marquerait un pas de plus vers la disparition du village et de sa vie communautaire.

Kalliópi, secondée par sa fille, a fini par céder aux demandes qui lui étaient faites, et a de nouveau ouvert le café. Je suis souvent allé lui rendre visite pour discuter avec elle. Elle m'a expliqué qu'elle ne voulait pas, au fond d'elle-même, la réouverture du lieu. Tout comme les hommes qui viennent dans les cafés, ce lieu lui rappelle à chaque instant son mari disparu, avec lequel elle passait beaucoup de temps dans le café. Ce dernier a bien sûr ses murs recouverts de photographies où l'on voit son mari. Cependant, même si la porte du café est de nouveau ouverte, il manquera toujours la présence d'Antónis et quelque part, une page est en quelque sorte tournée, puisque Kalliópi ne veut pas qu'un *glénti* puisse y avoir lieu de nouveau, car elle n'aurait pas la force de le supporter.

Dans le village d'Ólympos, le café est donc un lieu hautement symbolique. Lieu de rassemblement des hommes qui s'y sentent chez eux – je rappelle ici que les hommes n'habitent pas dans leur maison mais dans celle de leur femme –, il permet également, aujourd'hui, d'entretenir des échanges entre les générations masculines et de transmettre ainsi les traditions musicales. Il s'agit d'un lieu personnifié, qui est considéré comme un membre à part entière de la communauté, au sein de laquelle il a un rôle de confident, d'ami protecteur et compatissant. De par son intemporalité, il est le garant de la transmission du patrimoine. Par ailleurs, le café peut être également, comme je l'ai évoqué, le lieu d'introduction du *glénti* qui se déroule sur la place du village.

VI.2. La musique et la danse : le glénti sur la place du village

À la différence de celui qui ne se déroule que dans le café, le *glénti* qui a lieu sur la place du village comporte un autre élément essentiel à son bon fonctionnement, la danse. Celle-ci s'insère toutefois au sein d'un ensemble musical, et constitue ainsi la seconde partie d'un rite qui débute par la partie vocale de la musique, et donc essentiellement, l'improvisation de *mantinádes*.

VI.2.1. Un rite paraliturgique

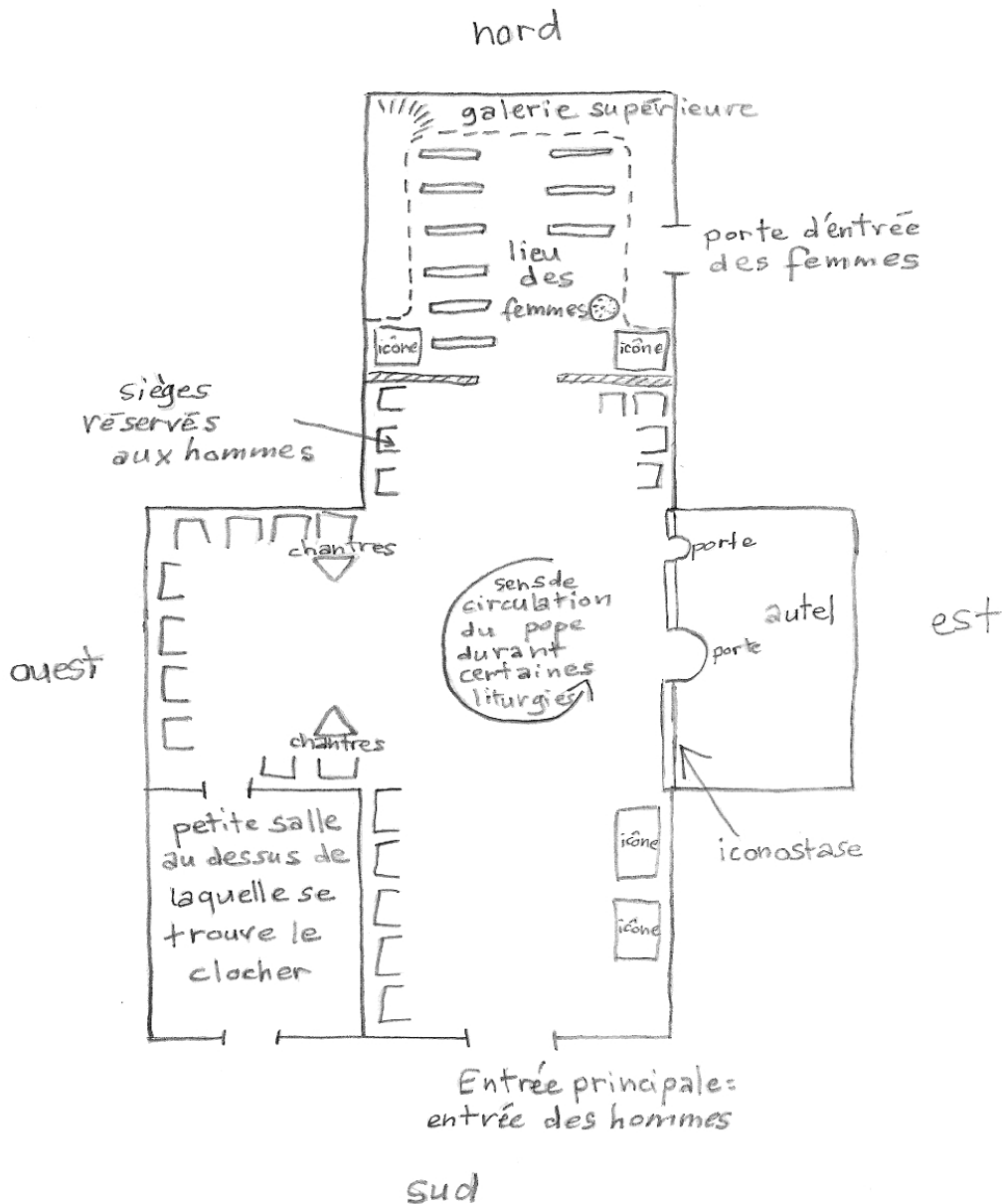
Chaque *glénti* « officiel » qui a lieu principalement sur la place du village concerne la communauté olympiote dans son ensemble, et non plus seulement les hommes comme dans le café. Il s'agit d'un rite paraliturgique par excellence, qui prend place en marge d'une célébration religieuse et qui se déroule sur la place de l'église, *pro fanum*, c'est-à-dire devant le temple. D'ailleurs, le passage de la célébration religieuse au *glénti* s'effectue souvent par la reprise d'un tropaire de la liturgie du jour, en dehors de l'église puisqu'il est chanté autour de la table disposée sur la place par le pope et les chantres qui marquent ainsi l'ouverture du *glénti*.

Ce dernier a un déroulement très codifié ; même si les règles qui doivent être respectées ne sont pas écrites, mais ancrées au sein de la communauté. Ainsi, chaque *glénti* débute, dans un premier temps, avec des chants dont le texte est plus ou moins fixe et qui sont interprétés *a cappella*, surtout dans les cas où le *glénti* s'accompagne d'un repas partagé par la

communauté, et qui se tient entre la célébration de la liturgie et le début des chants. Ensuite, les instruments entrent en scène, et vient l'interprétation d'un chant *syrmatikó*, dont le texte très long est chanté par un soliste, avec des reprises du chœur. En règle générale, l'homme qui tient le rôle de soliste est le plus ancien parmi les participants qui soient reconnus comme des véritables *meraklides*. Puis commence le moment réservé aux échanges de *mantinádes* improvisées. Pendant tout ce temps-là, les femmes ne sont pas présentes ou bien, dans le cas des fêtes se déroulant dans d'autres lieux que le village (comme à Vroukoúnta ou à Saría), elles se tiennent à l'écart, attendant le début de la danse, dernière partie du *glénti*, afin de pouvoir participer elles aussi.

On assiste ainsi à une véritable ritualisation des relations entre hommes et femmes, avec une répartition des rôles et de la localisation durant le *glénti*. On constate en effet, dans les différentes dispositions des personnes lors des fêtes, une séparation des sexes, à l'image de celle qui est pratiquée au sein de l'église d'Ólympos, où les femmes ont une partie réservée dans le fond de l'église, et à laquelle elles accèdent, non pas par la porte principale comme les hommes, mais par une petite porte située à l'arrière de l'église.

Fig. 116 : Schéma de l'intérieur de l'église



Nittis Mélanie, juin 2019

Dans la disposition du *glénti*, telle que je l'ai montrée dans les schémas du chapitre IV (§IV.1.3), les hommes sont autour de la table et des musiciens, tandis que les femmes, non présentes au début, puisque les hommes et les femmes se rendent séparément à la fête, s'installent par petits groupes autour des hommes, peu de temps avant que la danse ne commence. Cette disposition en cercles concentriques est renforcée par un dernier cercle, ouvert celui-ci, qui est formé par les danseurs et danseuses. Ce dernier cercle ouvert est le lieu de rencontre et de côtoiement des hommes et des femmes.

La seule participation active des femmes lors de ces *gléntia* est la danse, et encore, uniquement pour les petites filles et les jeunes filles qui ne sont pas encore mariées. Les autres femmes, autrement dit les mères et les grands-mères, sont présentes pour accompagner leurs filles ou petites filles et les chaperonner tout en les surveillant. Mais je reviendrai par la suite sur le rôle joué par la danse au sein de cette communauté. Contrairement aux hommes, la gent féminine ne prend pas la parole, autrement dit ne chante pas, durant les *gléntia*. Cette fonction est réservée aux hommes, même s'il peut arriver, de façon exceptionnelle, qu'une femme prenne la parole, ainsi que me l'a expliqué Giórgos Giorgákis, en particulier lorsqu'il s'agit d'une circonstance qui les concernent particulièrement³⁴⁰.

Les hommes sont donc les seuls à participer à l'improvisation en public mais également à accompagner leur chant par la consommation de boisson alcoolisée. Il semblerait, de ce fait, que la conception d'une telle fête soit très ancienne, et les Olympiotes ne manquent pas de mentionner que leurs coutumes sont byzantines, notamment à travers des *mantinádes* qui ont été enregistrées sur un disque :

« Έχει έθιμα βυζαντινά που μέχρι τώρα 'κμάζου
κι όσοι περάσου και τα δου στέκου και τα θαυμάζου »

« Elle a des coutumes byzantines qui jusqu'à aujourd'hui sont florissantes
et tous ceux qui passent et les voient restent et les admirent »

Un des premiers chercheurs à mentionner l'ancienneté de ce type de réjouissances est l'ethnomusicologue Samuel Baud-Bovy, qui voit dans ces fêtes avec improvisation de distiques un lien très fort avec les *scolies* des banquets antiques :

« Ce qui caractérise la création du distique, c'est donc qu'elle a lieu le plus souvent en société. Et ainsi les distiques sont restés ce que devaient être les *scolies* de l'antiquité ; et le *γλέντι* est le pendant exact du *συμπόσιον*. Par ce mot de *γλέντι*, de divertissement, les gens du peuple entendent une réunion entre amis, autour d'une table chargée de verres, de vin, et de quelques *mézés*, poissons ou foie frits, olives, bouchées de pain et de fromage. Comme les hôtes d'Agathon, les convives ne boivent pas, au *γλέντι*, pour éteindre leur soif, mais bien plutôt pour stimuler leur esprit, pour faire monter à leurs lèvres les chansons improvisées. Au lieu de la joueuse de flûte, c'est le joueur de lyra ou de cornemuse que l'on mande, et les chansons, dès lors, de s'échanger³⁴¹. »

³⁴⁰ Je renvoie ici à l'extrait de l'entretien avec Giórgos Giorgákis que j'ai cité au chapitre V, p. 385.

³⁴¹ Samuel Baud-Bovy, *La chanson populaire grecque du Dodécanèse*, t. 1, *op. cit.*, p. 336-337.

Ce terme de *scolie*, en grec ancien *skólion* (το σκόλιον), est employé pour désigner une « chanson de table que chaque convive chantait tour à tour en tenant une branche de myrte, qu'il passait ensuite à son voisin³⁴² ». Le mot, qui vient du terme *skólios* signifiant « tortueux, oblique », désigne littéralement une « chanson qui circule en zig-zag ». En fait, la chanson, que l'un des convives entonnait, devait être poursuivie par la personne à qui ce convive passait la myrte et qui était ainsi désignée, sans que l'on puisse prévoir qu'il allait s'agir d'elle. Il y a, donc, une certaine ressemblance avec les distiques, puisque plusieurs personnes chantent l'une après l'autre sans qu'aucun ordre ne soit établi à l'avance. Il ne s'agit pas d'une seule chanson, mais comme chaque distique doit répondre au précédent, on obtient en quelque sorte une chanson d'une immense longueur, composée de strophes en forme de distiques. En revanche, dans ces *scolies*, on ne sait pas s'il s'agissait de chant dont le texte était improvisé, ou simplement mémorisé.

Samuel Baud-Bovy compare donc le *glénti* qui se produit dans les villages de Karpathos au *symposium* antique, de la même manière que Stávros Stavrianós établit une comparaison point par point entre le *symposium* et le *glénti* de Kárpathos, comparaison dont voici les principaux éléments³⁴³ :

Συμπόσιο <i>symposium</i>	Καρπαθικό γλέντι <i>glénti</i> de Kárpathos
Συμμετοχή μόνο από άνδρες participation des hommes seulement	Συμμετοχή μόνο από άνδρες participation des hommes seulement
Αγάπη για τη μουσική και τον χορό amour de la musique et de la danse	Αγάπη για τη μουσική και τον χορό amour de la musique et de la danse
Γνώση των μελοδιών connaissance des mélodies	Γνώση των σκοπών connaissance des airs
Γνώση κάποιου μουσικού οργάνου connaissance de quelque instrument	Γνώση κάποιου μουσικού οργάνου connaissance de quelque instrument
Δειπνοκλήτορας – συμποσιάρχης – αιιδός chef de banquet – chef du <i>symposium</i> – aède	Δειπνοκλήτορας – συρματολόγος – μουσικός chef de banquet – chanteur de <i>mantinádes</i> – musicien

³⁴² Anatole Bailly, *Dictionnaire de grec ancien*, Paris : Hachette, p. 793.

³⁴³ Stavros Stavrianos, art. cité, [En ligne].

Θυσία ζώων σε Εορτές Θεών με συνοδεία μουσικής sacrifice d'animaux dans les fêtes pour les Dieux avec accompagnement musical	Θυσία ζώων σε Εορτές Αγίων με συνοδεία μουσικής sacrifice d'animaux dans les fêtes pour les Saints avec accompagnement musical
Στόλισμα των ζώων ornement des animaux	Στόλισμα των ζώων ornement des animaux
Άσκαυλος – λύρες – πανδούρες cornemuses – lyres – <i>pandouras</i>	Τσαμπούνα – λύρα με δοξάρι – λαούτα <i>tsamvoudina – lyra – laouta</i>
Πρώτο όργανο η φωνή instrument premier, la voix	Πρώτο όργανο η φωνή instrument premier, la voix
Έλεγχος της δόσης του κρασιού contrôle de la dose de vin	Έλεγχος της δόσης του κρασιού contrôle de la dose de vin
Κράτημα του ρυθμού με το χτύπημα του ποδιού maintien du rythme avec battement du pied	Κράτημα του ρυθμού με το χτύπημα του ποδιού maintien du rythme avec battement du pied
Έναρξη με ένα παιάνα début avec un péan	Έναρξη με Συρματικό début avec un <i>syrmatikó</i>
Αργός – μεσαίος – γρήγορος – ορχηστρικός ρυθμός rythme lent – moyen – rapide – de danse	Αργός – μεσαίος – γρήγορος – ορχηστρικός ρυθμός rythme lent – moyen – rapide – de danse
Παραμονή στο θέμα του πρώτου τραγουδιστή maintien dans le thème du premier chanteur	Παραμονή στο θέμα του πρώτου τραγουδιστή maintien dans le thème du premier chanteur
Κριτική στην αλλαγή του θέματος critique dans le changement de thème	Κριτική στην αλλαγή του θέματος critique dans le changement de thème
Προτίμηση στον αυτοσχεδιασμό préférence pour l'improvisation	Προτίμηση στον αυτοσχεδιασμό της μαντινάδας (απαραίτητα) préférence pour l'improvisation du distique (impérativement)
Τραγούδι με το χέρι στην βάση του λαιμού chant avec la main sur la base du cou	Τραγούδι με το χέρι στην βάση του λαιμού chant avec la main sur la base du cou
Στήσιμο χορού tenue de la danse	Στήσιμο χορού tenue de la danse

À travers cette comparaison, la parenté entre le *glénti* et le *symposium* semble bien établie, tant les éléments identiques sont nombreux. Dans les deux cas, on est en présence d'une

fête pour laquelle on sacrifie des animaux en l'honneur d'un dieu ou d'un saint. Il s'agit par ailleurs d'une fête au cours de laquelle on assiste à l'interprétation de chants improvisés et accompagnés d'instruments, où seuls les hommes participent, et où il est de mise de boire de l'alcool. Il faut préciser qu'en grec ancien, le mot *sympósion* (το συμπόσιον) tire son origine du verbe *sympíno* (συμπίνω), composé de *sýn* (σύν), « ensemble », et de *pín o* (πίνω), « boire ». La signification première est donc « boire ensemble », et lors du *symposium*, les hommes partagent comme boisson le vin, mais un vin coupé avec de l'eau pour atténuer ses effets néfastes, dans un moment de convivialité communautaire :

« [...] Dans l'opération du mélange les proportions, variables, ne sont jamais laissées au hasard. L'instrument essentiel pour ce faire est le cratère, grand récipient que l'on voit souvent posé au sol parmi les convives, dans le cadre d'un *symposition*. Ce terme, souvent traduit par "banquet", désigne en fait le moment où l'on boit ensemble ; on ne mange pas pendant le *symposition* puisqu'il a lieu, le plus souvent, après le repas proprement dit. C'est une institution sociale qui réunit les hommes adultes, citoyens, et où, entre eux, ils boivent, chantent la poésie lyrique, jouent de la musique et échangent des propos variés. Un fragment de chanson à boire nous en indique l'esprit et presque le programme, répétant à l'envi le préverbe *sun-* (avec), terme essentiel du *symposition* où se marque l'idée de convivialité, de communauté :

“Bois avec moi, joue avec moi, aime avec moi, porte avec moi une couronne, avec moi, quand je suis fou, sois fous et sage avec moi quand je le suis”³⁴⁴. »

François Lissarague rappelle ici que le *symposium* se déroule en réalité après le repas, et qu'il consiste surtout dans le fait de boire avec modération et en compagnie d'autres hommes afin d'accompagner les chants et la musique, ce qui est également le cas du *glénti* où les hommes boivent à petites gorgées et trinquent régulièrement en entrechoquant leurs verres, tout en improvisant leurs distiques.

Par ailleurs, le *glénti*, comme je l'ai dit, comporte ses règles implicites auxquelles on ne déroge pas, et l'un des musiciens ou des chanteurs est considéré comme le « meneur » de la soirée. Une fois encore, le parallèle avec les festivités antiques est troublant :

« Au *symposition* on peut ainsi passer de la sagesse à la folie ; le choix reste ouvert. On se donne à chaque fois des règles, sous l'autorité d'un chef de banquet, un *symposiarque*, auquel les convives doivent obéir. On détermine les thèmes musicaux, ou le sujet de la conversation [...]. On fixe également le nombre de cratères que l'on consommera, et les proportions du mélange, qui peuvent varier de trois

³⁴⁴ François Lissarague, *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*, Paris : Adam Biro, 1987, p. 11.

mesures d'eau pour une de vin à cinq pour trois, ou à trois pour deux, suivant la force souhaitée³⁴⁵. »

La seule différence que l'on pourrait noter est que dans le *symposium*, les règles semblent changer à chaque fois puisqu'elles sont redonnées au début des festivités par le « meneur » de la soirée, alors que dans le *glénti*, les règles sont toujours les mêmes, même si chaque *glénti* sera différent, puisque les thèmes qui seront chantés dépendront avant tout des personnes présentes ce jour-là, et que le « meneur » de la soirée n'est pas toujours le même. D'autre part, François Lissarague poursuit en expliquant le caractère de rituel du *symposium* :

« Le *symposion* est un rituel social, au sens large, en ce qu'il est constitué d'une série d'actes fortement codifiés et programmés à l'avance dans leur déroulement. Mais, plus strictement, il comporte un aspect rituel, proprement religieux, dans la consécration aux dieux d'une part du vin consommé, ce que le Grec appelle "libation". La libation est une offrande liquide, faite à un ou plusieurs dieux. [...] Dans le cadre du *symposion*, la libation constitue l'acte préliminaire à la consommation d'un cratère de vin mélangé³⁴⁶. »

Le *symposium* antique est donc certes un rituel social, tout comme le *glénti*, mais il est également un rite paraliturgique au même titre que le *glénti*, puisqu'il associe le religieux à travers les offrandes faites aux dieux. Une fois encore, le parallèle avec la pratique établie dans le *glénti* peut être réalisé. En effet, il y a un autre code sous-jacent qu'il me faut évoquer ici. Il s'agit du passage obligé, dans chaque *glénti* sur la place du village, et qui se déroule en marge d'une célébration religieuse, qui consiste à improviser obligatoirement des distiques rappelant la fête religieuse célébrée, grâce à laquelle la communauté est réunie, mais aussi qui donne aux hommes l'occasion de chanter. On a ainsi, de façon systématique, une série de distiques improvisés qui évoquent, de différentes manières, la Résurrection du Christ, la Vierge Marie, dont on commémore la dormition, ou encore saint Jean le Précurseur, dont on commémore la décollation. Lors de la fête de Pâques, par exemple, et en particulier le jour du Mardi Lumineux, les Olympiotes ne cessent d'évoquer la grâce de la Résurrection, comme Minás Lentis en avril 2015 (écoute disque 1 page 161) :

« Η χάρις της Ανάστασης στου καθενός το σπίτι
και ν' αποφανέψομε και τη Λαμπρή την Τρίτη »

« Que la grâce de la Résurrection soit dans la maison de chacun
et que nous honorions aussi le Mardi Lumineux »

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 12.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 30-31.

Vasilis Michalis rebondit alors, quelques minutes plus tard, sur les propos de Minás Lentís en chantant ce distique (écoute disque 1 plage 162) :

« Θα σου το πάρω το σκοπό κι ας είναι και δικό σου
η χάρη της Ανάστασης να έχει βοηθό σου »

« Je vais le reprendre ton air même si c'est le tien
que la grâce de la Résurrection t'apporte protection »

Dans son improvisation, il joue par ailleurs avec le mot *skopós* qui peut avoir les significations de « air » dans le domaine de la musique, et de « but, intention ». En effet, Vasilis Michalis chante sur le même air que Minás Lentís, et l'on peut donc comprendre ainsi le premier vers, « je chante sur le même air que tu viens de choisir », mais il est également possible de considérer que ce qu'il « emprunte » à Minás Lentís est son intention de prononcer un vœu, celui que « la grâce de la Résurrection vienne protéger les Olympiotes ».

Pour la fête de la décollation de saint Jean-Baptiste, les hommes ne manquent pas non plus d'évoquer les raisons pour lesquelles ils commémorent ce saint, et combien sa fête est importante pour eux :

« Προσέχει μας ο Άγιος γι' αυτό και Το τιμούμε
εις τη Βρουκούντα μια βραδιά το χρόνο ξενυχθούμε » (Γιάννης Αντιμισιάρης, 29 août 2014)

« Le Saint nous protège c'est pourquoi nous l'honorons aussi
à Vroukounta une soirée dans l'année nous passons une nuit blanche » (Giánnis Antimi-siáris, 29 août 2014 ; écoute disque 2 plage 112)

« Ξεχωριστή 'ναι η γιορτή πάντα στον Άη Γιάννη
να μας χαρίζει την υγεία κι όποιος πονεί να γιάνει » (Μηνάς Λεντής, 30 août 2014)

« La fête est toujours exceptionnelle pour saint Jean
qu'il nous accorde la grâce d'avoir la santé et que quiconque souffre soit guéri » (Minás Lentís, 30 août 2014 ; écoute disque 2 plage 134)

De plus, non seulement lors de la fête d'un saint, il faut chanter en son honneur et faire ainsi le lien avec la célébration religieuse qui précède, mais il est nécessaire également de lui demander protection, santé et bienveillance, non pas pour soi-même, mais pour les autres. On intercède toujours auprès du saint, dont on ne manque pas de rappeler les qualités. Ces intercessions se font soit directement en s'adressant au saint, soit de manière indirecte en expli-

quant comment le saint agit. Par exemple, pour saint Jean-Baptiste, qui est considéré comme un guérisseur, les Olympiotes évoquent cet aspect, en demandant au saint thaumaturge de donner des forces à ceux qui sont venus l'honorer, et de les maintenir en bonne santé :

« Να βοηθάει ο Άγιος όλοι να ξαναρτούσι
θέλω περίσσια το γιατρό που όλοιν αγαπούσι » (Μηνάς Λεντής, 28 août 2014)

« Que le Saint les aide tous à revenir
je le souhaite particulièrement pour le médecin que nous aimons tous » (Minás Lentís, 28 août 2014 ; écoute disque 2 page 080)

« Ο Άγιος δίνει δύναμη σ' όσους το προσκυνούσι
να' ναι καλά με τη κυρά πάλι να ξαναρτούσι » (Γιάννης Αντιμισιάρης, 28 août 2014)

« Le Saint donne de la force à ceux qui viennent en pèlerinage
qu'il³⁴⁷ soit en bonne santé et sa femme aussi, qu'ils reviennent encore » (Γιάννης Αντιμισιάρης, 28 août 2014 ; écoute disque 2 page 083)

« Όσοι σε προσκυνίσασι πόψε μικροί μεγάλοι
βοήθησέ τους Άγιε να ξαναρθούνε πάλι » (Νίκος Ορφανίδης, 28 août 2014)

« Ceux qui se sont prosternés devant toi ce soir, petits et grands
apporte-leur ta protection, Saint, pour qu'ils reviennent encore » (Νίκος Ορφανίδης, 28 août 2014 ; écoute disque 2 page 097)

« Να βοηθάεις Άγιε κάθε προσκηνητή Σου
και κάθε χρόνο φέρνε τους για να 'ναι στη γιορτή Σου » (Μηνάς Λεντής, 29 août 2014)

« Apporte protection, Saint, à chacun de Tes pèlerins
et chaque année fais-les venir pour qu'ils assistent à Ta fête » (Minás Lentís, 29 août 2014 ; écoute disque 2 page 116)

Parfois, le nom de la personne pour laquelle on intercède auprès du Saint est nommée de manière explicite, mais ce sont généralement les mêmes demandes qui sont faites :

« Θέλω και σέν' ο Άγιος, Γιάννη, να σε προσέχει
και ν' αραδιάζει πάνω σου όσα καλά κατέχει » (Νίκος Πολίτης στον Γιάννη Μπαλασκά, 29 août 2014)

« Je souhaite que, toi aussi Γιάννης, le Saint te protège
et qu'il répande sur toi toutes les bontés qu'il possède » (Νίκος Πολίτης à Γιάννης Βαλασκά, 29 août 2014 ; écoute disque 2 page 111)

³⁴⁷ Ce pronom « il » renvoie à Manólis Panagióτου, le médecin originaire d'Apéri et qui a payé la plus grande partie des frais de la fête de saint Jean-Baptiste cette année-là, en août 2014.

« Το Μπαλασκά βοήθα το που ῥχεται κάθε χρόνο
και διώχνε από τη νιότη του κάθε κακό και πόνο » (Γιάννης Αντιμισιάρης, 29 août
2014)

« Protège Balaskás qui vient chaque année
et éloigne de sa jeunesse tout malheur et toute peine » (Giánnis Antimisiáris, 29 août
2014 ; écoute disque 2 page 114)

Les dons de guérisseur de saint Jean-Baptiste, ainsi que les vertus de l'eau bénite en provenance de la crypte où se trouve l'église qui lui est dédiée, sont également mentionnés à travers certaines *mantinádes*, où des hommes suggèrent à d'autres d'emporter de l'eau bénite afin de hâter la guérison d'un de leurs proches qui est malade :

« Πάρε νερό ῥπό το Σταυρό από ῥναιν αγιασμένο
κι βοηθάει το Χριστιανό και κάθε πονεμένο » (Γιάννης Αντιμισιάρης, 28 août 2014)

« Prends de l'eau dans la Croix³⁴⁸ puisqu'elle est bénite
et qu'elle aide le Chrétien et chaque personne souffrante » (Giánnis Antimisiáris, 28
août 2014 ; écoute disque 2 page 102)

« Ο Άγιος εἶ θαυματουργός και θα τη βοηθήσει
και θα ῥθει οικογενειακώς για να Το προσκυνήσει » (Μηνάς Λεντής στον Νίκο
Ορφανίδη, 28 août 2014)

« Le Saint est thaumaturge et Il va lui venir en aide
et elle viendra en famille pour se prosterner devant Lui³⁴⁹ » (Minás Lentís à Níkos Or-
fanídis, 28 août 2014 ; écoute disque 2 page 103)

« Να πάρεις στο πατέρα σου αγιάσμα ῥπό τον Άγιο
που να του δίνει Μανωλή δύναμη και κουράγιο » (Μιχάλης Ζωγραφίδης στον
Μανώλης Νιότης, 28 août 2014)

« Prends pour ton père de l'eau bénite par le Saint
qui lui donnera, Manólis, force et courage » (Michális Zografidis à Manólis Niotis, 28
août 2014 ; écoute disque 2 page 104)

La Sainte Vierge est également reconnue comme apportant la santé aux villageois et la protection du village dont elle est la sainte patronne, puisque l'église principale du village porte son nom, et évoque en particulier sa Dormition. C'est la raison pour laquelle, là encore, lors des *gléntia* qui lui sont destinés et qui se déroulent le 15 et le 16 août, les intercessions auprès de la Vierge sont nombreuses. Voici par exemple deux *mantinádes* chantées le 15 août

³⁴⁸ Le bénitier placé dans cette église-crypte est en forme de croix.

³⁴⁹ Minás Lentís s'adresse à Níkos Orfanídis dont la belle-mère n'est pas venue car elle est malade.

2014 où il est demandé à la Vierge de faire en sorte que les hommes puissent de nouveau se retrouver l'année suivante, mais aussi, pour l'une d'entre elles, que la Vierge guérisse la peine de chacun :

« Φέρνε τους Παναγία μου αν θέλεις κάθε χρόνο
και γιάτρευγε αν ημπορείς του καθενός το πόνο » (άγνωστος τραγουδιστής)

« Fais-les venir ma Sainte Vierge, si tu le veux chaque année
et guéris si tu le peux la peine de chacun » (chanteur inconnu ; écoute disque 2
page 011)

« Όμορφη είναι η πείρα σας κι όλοι μας τη τιμούμε
βοήθησέ το Παναγία και πάλι να βρεθούμε » (Γιάννης Αντιμισιάρης)

« Votre expérience est belle et nous l'honorons tous
apporte ta protection, Sainte Vierge, que nous nous retrouvions encore » (Giánnis Anti-
misiáris ; écoute disque 2 page 022)

Durant la période de Pâques, c'est la Résurrection du Christ, *i Anástasi* (η Ανάσταση) qui est longuement évoquée, mais surtout qui est appelée pour apporter la santé et la protection pour chaque habitant de la communauté. Les deux distiques suivants, chantés le jour du Mardi Lumineux lors de la fête de Pâques en 2015, en témoignent :

« Η χάρη της Ανάστασης για συντροφό σου να 'χεις
φίλε μου Γιώργο του καιρού και πάλι να ξανάρτεις » (Βασίλης Κανάκης)

« La grâce de la Résurrection que tu l'aies pour compagne
mon ami Giórgos et que l'année prochaine encore tu reviennes » (Vasílis Kanákis ;
écoute disque 1 page 173)

« Κι αυτοί από θρονιάσασι να 'ναι βοήθειά τω
κι η χάρις της Ανάστασης να δίνει την υγείά τω » (Μηνάς Λεντής)

« Que ceux qui ont remis les icônes en place obtiennent protection
et que la grâce de la Résurrection leur donne la santé » (Minás Lentís ; écoute disque 1
page 198)

Par ailleurs, cette performance d'improvisation de la communauté, qui a lieu dans la communauté et à destination de la communauté, est un rituel que l'on attend chaque année. Le lien avec le temps qui passe est de ce fait fortement présent. En effet, dans le moment présent, les hommes improvisent des distiques « de l'instant », qui sont éphémères et donc pas destinés *a priori* à se prolonger, où ils mentionnent à la fois le temps présent, mais également le

temps passé – avec l'évocation des morts, des fêtes qui ont eu lieu autrefois – et le temps futur – celui dans lequel on se retrouvera pour célébrer de nouveau cette même fête, à condition d'être en bonne santé. La mémoire joue un rôle important dans cette temporalité, puisque c'est elle qui permet de retenir et de se souvenir des autres *gléntia* qui ont eu lieu, des personnes qui y ont participé ou encore des distiques qui y ont été chantés et qui ne doivent pas être chantés de nouveau. Tout comme le café, chaque lieu de performance garde en lui, dans sa propre mémoire, toutes les autres fêtes qui s'y sont déroulées, et il les fait ainsi ressurgir à chaque fois. L'influence de ce temps du passé et son incidence sur le temps présent est un véritable concept philosophique. L'explication que Jan Patočka en donne correspond tout à fait à ce qui se produit à Ólympos :

« Le présent que l'homme tient et qui se présente en apparence comme solide est en réalité inconsistant – non pas en raison de sa caducité (parce qu'il serait insuffisamment présent), mais précisément parce qu'il est au pouvoir d'un événement qui a déjà eu lieu et que rien ne pourra défaire. Cette prédominance du passé constitue la source et le mobile interne de la conscience de la faute qui pénètre la vie humaine de part en part. La faute n'est pas telle défaillance concrète, survenue dans telle situation concrète. Au contraire, la défaillance comme telle n'est rien de plus que l'occasion dont la dimension du passé profite pour se manifester et affirmer son ascendant sur nous³⁵⁰. »

Ainsi, cette performance rituelle est renouvelée chaque année, à peu près aux mêmes dates, et la communauté attend avec impatience sa tenue, ce qui est mentionné très souvent par l'expression « et à l'année prochaine » (*kai tou chrónou, και του χρόνου*). Il est donc nécessaire que la santé des villageois soit préservée afin qu'ils puissent participer au *glénti* l'année suivante, et cela est également un élément qui revient dans bon nombre de distiques d'intercession. Par exemple, dans les distiques que j'ai cités précédemment, les hommes demandent régulièrement au Saint de leur accorder la santé afin qu'ils puissent revenir l'année suivante.

À travers toutes ces intercessions et ces évocations des saints, de leurs vertus et de leur capacité à apporter une protection, le lien est ainsi établi entre la liturgie du jour qui commémore un saint en particulier et la fête au cours de laquelle les hommes chantent et la communauté se retrouve ensuite pour danser. Le *glénti* apparaît donc comme un rite paraliturgique, mais aussi comme un rituel social, où la danse joue un rôle important.

³⁵⁰ Jan Patočka, *L'art et le temps*, Paris : P.O.L, 1990, p. 36-37.

VI.2.2. *Le rôle de la danse*

La danse joue un rôle éminemment social au sein de la communauté, tout en respectant, à l'instar de la musique ou du système de parenté, un certain nombre de règles implicites. En effet, la danse est avant tout un moment de rencontre entre les filles et les garçons au sein d'une société marquée par la séparation des sexes, et en même temps, elle constitue une sorte de « marché matrimonial » pour les mariages arrangés, puisque c'est notamment pendant la danse que les familles recherchent un bon parti. Cela entraîne donc, d'une part, la seule présence des jeunes filles en âge de se marier au sein même du cercle de danse et, d'autre part, la participation à la danse des filles aînées uniquement. Bernard Vernier explique ainsi que les cadettes ne pouvaient éventuellement prétendre à se rendre à la danse que si la sœur aînée était mariée, mais aussi si ses parents avaient comme intention de la marier elle aussi, ce qui était rarement le cas :

« Parmi les règles qui enfermaient les cadettes dans leur vie de travail, l'interdiction d'aller au bal avant que l'aînée ne soit mariée était la mieux faite pour limiter leurs chances de se marier et pour augmenter celles de l'aînée. Non seulement parce qu'on savait que les filles présentes étaient les seules que les parents avaient l'intention de céder, mais aussi parce que l'exclusion des cadettes, en restreignant artificiellement l'offre des femmes, contribuait à augmenter leur rareté relative pour les hommes présents³⁵¹. »

La danse est donc fortement marquée par le système social en vigueur dans le village, et les règles qui s'y établissent contribuent au bon fonctionnement communautaire. De plus, la danse est également le lieu où les jeunes filles font l'apprentissage de la vie sociale et de la manière de se comporter publiquement. C'est la raison pour laquelle Bernard Vernier précise que les cadettes ne pouvaient pas acquérir ces valeurs sociales puisqu'elles ne fréquentaient pas les lieux de danse :

« [D]ès leur plus jeune âge, les aînées trouvaient dans les bals, les fêtes du village et les nombreuses invitations aux mariages et aux baptêmes, d'où étaient exclues les cadettes, autant d'occasions de s'exercer aux techniques du corps et aux techniques de sociabilité propres à les valoriser, tandis que leurs sœurs cadettes, qui avaient soudainement accès au bal lorsque l'aînée était mariée, n'avaient pas eu – au même degré en tout cas – la possibilité de les acquérir³⁵². »

³⁵¹ Bernard Vernier, *op. cit.*, p. 70.

³⁵² *Ibid.*.

L'instauration d'une sorte de code de la danse, non écrit mais bien ancré, au même titre que le système de parenté institué par le droit coutumier, permet de maintenir l'équilibre de la communauté et, de ce fait, d'assurer une bonne application du système social. Autrefois, tout cela se reflétait également dans le fait qu'il se déroulait en même temps dans le village deux fêtes où l'on se rendait pour danser. Ce principe de deux danses simultanées a disparu, mais Bernard Vernier en explique bien l'intérêt :

« On peut trouver un reflet de ces lois objectives du fonctionnement du marché matrimonial dans l'existence de deux types de bals qui s'opposaient globalement selon l'honneur qu'ils conféraient à leurs participants et, plus précisément, selon l'appartenance sociale de ceux-ci et, pour les garçons, selon leur âge. Les vieux et les hommes mariés, à l'exception de ceux qui avaient perdu la considération du village, allaient au bal le plus valorisé et valorisant ; y allaient également les garçons célibataires de bonne famille à partir de 17 ou 18 ans, ou même un peu plus tôt si, leur père étant mort, on les considérait comme successeurs. Les filles de bonne famille y participaient dès qu'elles savaient marcher. À l'autre bal on trouvait les filles de paysans pauvres et de bergers dès l'âge de 3 ou 4 ans, les garçons de bonne famille qui n'avaient pas encore l'âge requis pour accéder au grand bal et les garçons célibataires de familles de paysans pauvres et de bergers. Les mères, quant à elles, accompagnaient leurs filles³⁵³. »

Toutefois, il est possible de constater que ces règles implicites et assez strictes se sont atténuées aujourd'hui, en lien avec les changements instaurés dans l'application du système social, lequel s'est en quelque sorte adouci. En effet, depuis environ une trentaine d'années, toutes les filles peuvent participer à la danse, qu'elles soient filles aînées ou cadettes, et qu'elles soient issues de familles riches ou pauvres. Ce changement a été intégré à la tradition, notamment par l'appui des émigrés revenus au village en ayant fait fortune, lesquels ont également lancé la « mode » d'avoir une *kollaína*, le collier de pièces d'or représentant la dot de la jeune fille aînée de famille riche, même si l'on est une fille cadette ou une fille de famille pauvre :

« Des jeunes filles issues de familles qui n'ont pas le droit au titre de "kanakarei", ainsi que certaines cadettes, possèdent maintenant des "kollaïnes" nouvellement constituées, et donc, dépourvues du prestige attaché à celles des aînées. [...] Pour les émigrés récemment enrichis, présenter leurs filles avec des "kollaïnes" est une manière de signaler à la communauté l'importance des biens acquis, tout en assimilant celles qui les portent aux "kanakarïes"³⁵⁴. »

³⁵³ *Ibid.*, p. 48.

³⁵⁴ Liliane de Toledo, *op. cit.*, p. 98.

Par ailleurs, tout comme dans la vie sociale, ou même dans le *glénti*, les relations entre les hommes et les femmes sont ritualisées dans la danse. En effet, les hommes et les femmes, d'une part, se rendent séparément à la danse, d'autant que les hommes sont la plupart du temps déjà installés pour chanter les *mantinádes* et, d'autre part, la possibilité de participer à la danse n'est absolument pas la même s'il l'on est un homme ou une femme. Quel que soit leur âge, et même s'ils sont mariés, les hommes pourront toute leur vie participer à la danse. En revanche, dès qu'elle est mariée et qu'elle a des enfants, a fortiori des filles qui sont en âge de se marier, une femme ne participe plus à la danse, ou très rarement, lorsqu'elle est invitée à le faire par son mari dans certaines occasions. Comme le dit l'expression populaire locale, « une femme mariée doit tenir sa place » (*I pantreméni prépei na vastá ti thési tis*, Η παντρεμένη πρέπει να βαστά τη θέση της). Elle laisse la place à sa fille, et n'a plus besoin de se montrer socialement au sein du cercle de danse puisqu'elle a déjà trouvé son parti, ainsi qu'en témoignent les propos recueillis par Marigoúla Kritsióti et Álki Raftis :

« Κάνει να χορεύει η κόρη μου τσαι να χορεύω τσαι γώ »

« Il vaut mieux que ma fille danse plutôt que moi » ;

« Τώρα είναι η σειρά της κόρης, εμείς επαντρεύτημε, εγέσαμε τη τσεφαλή μας³⁵⁵ »

« Maintenant c'est au tour de la jeune fille, nous on est mariées, on est casées »

De plus, en lien avec ces questions matrimoniales de l'époque – jusque dans les années 1980-1990 – et toujours dans le cadre de la ritualisation des relations, il existe des stratégies pour les hommes, mais également pour les femmes, afin de se placer dans le cercle de danse. Contrairement aux jeunes filles qui vont se placer là où leurs mères le décident, les hommes choisissent la place qu'ils vont occuper lorsqu'ils s'insèrent dans la danse. Le choix de la place dans le cercle de danse n'est pas anodin et revêt toute une signification : on décidait en fonction de l'intérêt porté à une fille ou un garçon en tant que futur conjoint, tout en respectant la hiérarchie sociale, et en faisant en sorte que les intentions soient comprises indirectement et non pas présentées ouvertement, même si chacun pouvait comprendre ce qu'il en était :

« Le pouvoir de décision revenait aux mères qui attendaient ce moment pour ne pas compromettre ouvertement leurs filles et pour mieux cacher leurs stratégies.

³⁵⁵ Marigoúla Kritsioti et Alkis Raftis, *op. cit.*, p. 142.

En les envoyant se placer entre un parent ou un homme marié et le garçon qu'elles voulaient pour leurs filles, elles pouvaient ainsi créer une situation ambiguë, laissant planer un doute sur leurs intentions véritables, et évitaient par la même occasion de se mettre en position explicite, donc infériorisante, de demande. Mais elles n'envoyaient jamais leurs filles près d'un garçon qui n'était pas de leur rang. La place choisie avait toujours un sens objectif, elle était l'objet d'une lecture immédiate de la part des personnes présentes. De cette façon on pouvait, selon les cas, se faire honneur, se dévaloriser et faire honneur ou affront à ses voisins. Or, quand la différence de rang était trop grande, le danseur pouvait quitter ostensiblement sa place, ridiculisant ainsi la fille et sa famille, en faisant éclater leur prétention. Il avait d'ailleurs d'autant plus intérêt à le faire qu'en agissant autrement il contribuait à sa propre dévalorisation. Inversement d'ailleurs, les garçons, qui pouvaient changer plus facilement de place à l'intérieur du cercle, étaient à l'occasion dédaignés par leurs voisines qui quittaient la danse pour revenir s'asseoir auprès de leurs mères³⁵⁶. »

Ces enjeux matrimoniaux se sont certes bien estompés, mais n'ont pas non plus complètement disparus. En effet, ce sont toujours les mères qui indiquent à leurs filles où se placer dans la danse, avec cette expression : « Vas ici et insère-toi » (*Pígaine ekeí kai piáse*, Πήγαινε εκεί και πιάσε). De plus, accompagner sa fille au *glénti* afin qu'elle danse et dans le but qu'elle soit présentée comme un bon parti demeure quand même aujourd'hui. J'ai eu l'occasion de m'en apercevoir lors d'une conversation avec María Antimisiári, chez laquelle j'avais été invitée à dîner en avril 2015. Cette dernière, très attachée aux coutumes de son village, déplorait que sa fille n'ait pas pu aller danser pendant plusieurs années à cause des deuils successifs de la famille et que, de ce fait, elle n'avait pas pu montrer aux familles ayant un homme en âge de se marier quelles étaient les qualités et les richesses de sa fille, laquelle n'est toujours pas mariée.

Il s'avère néanmoins que toutes ces petites transformations, survenues dans le fonctionnement de la danse au sein de la communauté villageoise, ont entraîné un changement dans le but poursuivi par celle-ci. En effet, on ne va plus vraiment danser afin de trouver un parti, mais beaucoup plus afin de montrer que l'on appartient bien à la communauté et notamment parce que l'on sait danser. L'appartenance à la communauté olympiote se manifeste donc aussi par le fait que l'on sache ou non danser, d'autant que selon Álkis Ráftis, « la danse est très difficile à exécuter par ceux qui ne sont pas du village, à cause de ce balancement irrégulier que tout le cercle exécute comme un seul corps³⁵⁷. »

³⁵⁶ Bernard Vernier, *op. cit.*, p. 49-50.

³⁵⁷ Álkis Raftis, « Système social et système de danse. La ronde à Karpathos », 2^e Congrès international sur la recherche en danse, Paris : Université de Paris-Sorbonne, 1986 [En ligne]. URL : <http://alkis.raftis.org/wp->

La danse conserve donc un rôle social par excellence puisqu'elle permet de renforcer la cohésion de la communauté, mais elle peut être considérée plus comme un rite d'agrégation à la communauté, d'autant que les *gléntia* avec danse ont surtout lieu lorsque les émigrés reviennent, et en particulier durant l'été. Cela a eu aussi d'autres conséquences sur le plan temporel. En effet, Giórgos Giorgákis m'a expliqué que la danse n'avait pas lieu, autrefois, durant la nuit, ne serait-ce que parce qu'il n'y avait pas d'électricité dans le village jusque dans les années 1980. De plus, les personnes qui participaient à la fête n'étaient pas en vacances comme la plupart des Olympiotes aujourd'hui – surtout les émigrés qui reviennent – mais habitaient le village et y travaillaient, notamment dans les champs, et ils ne pouvaient donc pas se permettre de veiller toute la nuit :

« Ο χορός ξεκινούσε νωρίς, μέρα-μεσημέρι που λέμε. Κατευθείαν μετά από τη λειτουργία, εάν ήταν θρησκευτικό πανηγύρι. Τότε δεν υπήρχε επαρκής τεχνητός φωτισμός για να συντηρεί κατάλληλα ένα νυχτερινό χορό. Και οι άνθρωποι, την επόμενη, έπρεπε να πάνε στις αγροτοκτηνοτροφικές τους εργασίες, δεν ήταν σε διακοπές όπως σήμερα οι περισσότεροι στην Όλυμπο το καλοκαίρι. Κι υπήρχε πληθυσμιακά πολύς κόσμος για να χορέψει, οπότε έπρεπε να υπάρχει πολύς χρόνος διαθέσιμος στον ορίζοντα. Πολλές φορές χρειάζεται πολύς χρόνος για να σηκωθεί ο χορός, λόγω των θεμάτων που αναπτύσσονται, άρα δημιουργείται ανυπομονησία από τους χορευτές³⁵⁸. »

« La danse commençait tôt, en plein jour. Tout de suite après la liturgie, s'il s'agissait d'une fête religieuse. Il n'y avait pas alors d'éclairage suffisant pour réaliser convenablement une danse nocturne. Et les gens, le lendemain, devaient s'occuper de leurs activités agricoles, ils n'étaient pas en vacances comme la plupart des personnes aujourd'hui, l'été à Όλυμπος. Et il y avait de nombreuses personnes à faire danser, donc il fallait avoir beaucoup de temps disponible devant soi. Plusieurs fois, beaucoup de temps était nécessaire avant que la danse ne commence, en raison des thèmes qui étaient développés, alors cela créait une impatience chez les danseurs. »

En revanche, la danse reste un lieu où l'on va pour voir et pour être vu, même si cela n'est plus forcément pour les mêmes raisons. Car les femmes qui ne dansent pas passent leur temps à observer, et parlent de ce qu'elles voient. Elles font ainsi des commentaires sur les broderies faites sur les vêtements traditionnels portées par les jeunes filles, sur les colliers de pièces et les richesses supposées de la famille, et sur la beauté de ces jeunes filles. Elles commentent aussi la manière de danser et de se comporter, et émettent des critiques sur les capacités des hommes dans la danse et dans le chant. Il est donc nécessaire d'adopter un juste com-

[content/uploads/2018/07/Syst%C3%A8me-social-et-syst%C3%A8me-de-danse_-La-ronde-%C3%A0-Karpathos.pdf](https://www.olympicstudies.com/content/uploads/2018/07/Syst%C3%A8me-social-et-syst%C3%A8me-de-danse_-La-ronde-%C3%A0-Karpathos.pdf).

³⁵⁸ Extrait de l'entretien avec Giórgos Giorgákis du 20 novembre 2017.

portement qui respecte le cadre de la communauté, car chacun met en jeu sa réputation mais également celle de sa famille et de sa lignée :

« [Σ]το μοναδικό κύκλο οι κανακάρηδες, εκτός του ότι ξεχωρίζουν από τις ακριβότερες ενδυμασίες, τα κοσμήματα και την άνεση στη συμπεριφορά, τείνουν να καταλαμβάνουν γειτονικές θέσεις. Έτσι ο χορός, αν και δε σχεδιάζεται με διαστρωματικές προδιαγραφές, απεικονίζει τις κοινωνικές αποστάσεις. Στο χορό οι οικογένειες και ευρύτερα οι γενιές υπογραμμίζουν το μέγεθος και το κοινωνικό βάρος τους. [...] Οι συμπεριφορές ερμηνεύουν την πρόθεση των προσώπων να επιδείξουν την αξία της οικογένειας και της γενιάς τους. Με το να τηρούν, στην αλυσίδα του χορού, επιβεβλημένα καθήκοντα προς συγγενείς, επιβεβαιώνουν τη συνοχή των συγγενικών δεσμών, αλλά και τη θέση που έχουν μεμονωμένα και ομαδικά στην κοινωνική ιεραρχία. Αντίθετα τυχόν παραμερισμός των καθηκόντων αυτών υποβαθμίζει τη γενιά³⁵⁹. »

« Dans l'unique cercle de danse, les aînés des enfants [*kanakárides*], en dehors du fait qu'ils se distinguent par leurs riches vêtements, leurs bijoux et leur aisance dans le comportement, tendent à occuper des places voisines. Ainsi, même si elle ne se planifie pas avec des normes stratifiées, la danse reflète les distances sociales.

Dans la danse, les familles et plus largement les lignées soulignent leur dimension et leur poids social. [...] Les comportements expliquent l'intention des personnes de montrer la valeur de leur famille et de leur lignée. Avec le fait qu'elles conservent, dans la chaîne de danse, les attributions imposées envers leurs parents, ces personnes confirment la cohérence des liens parentaux, mais aussi la place qu'elles occupent isolément et collectivement dans la hiérarchie sociale. Inversement, une éventuelle mise à l'écart de ces attributions dévalorise la lignée. »

Lors de ces différentes fêtes, en quoi consiste la danse ?

Durant le *glénti*, le bal se compose d'une suite de trois danses qui s'enchaînent sans interruption. Cette suite est formée de la danse lente appelée « danse basse » (*káto chorós*, κάτω χορός), ou « danse lente » (*sianós*, σιανός), puis de la danse moyenne nommée « danse avec les genoux » (*gonatistós*, γονατιστός), et enfin, apothéose de la fête et moment le plus attendu par les participants, la danse rapide appelée « danse haute » (*páno chorós*, πάνω χορός). Cet enchaînement est toujours le même lors d'une fête patronale, et il est possible de considérer la danse lente comme un échauffement – sa durée varie entre 1h et 3h –, la danse *gonatistós* comme une danse intermédiaire qui assure la transition entre le rythme lent et le rythme rapide – sa durée est de 20 minutes environ – et, enfin, la danse rapide est LA danse par excellence, celle qui constitue l'apothéose de la fête et qui dure entre 6h et 10h minimum.

³⁵⁹ Marigoula Kritsioti et Alkis Raftis, *op. cit.*, p. 101.

Pendant toute la durée de la danse lente, les hommes poursuivent l'improvisation des *mantinádes* qu'ils ont commencée plusieurs heures auparavant. La danse *gonatistós*, où le rythme s'accélère, est marquée par l'entrée obligatoire de la *tsampoúna*, laquelle continuera à jouer durant toute la danse rapide. Cette danse *gonatistós* s'accompagne toujours du chant d'un ou deux textes spécifiques à cette musique de danse. Enfin, la danse rapide est annoncée par une transition instrumentale caractéristique, appelée *vórta* (η βόρτα), et qui fonctionne comme un véritable signal à destination des danseurs. Pendant l'exécution de la danse haute, la partie instrumentale prend le dessus sur la partie vocale. Il n'y a en effet pas de chant, en règle générale, mis à part quelques *mantinádes* que des chanteurs audacieux lancent sur l'air spécifique dont j'ai parlé au chapitre I (§3.2).

Les danseurs, comme dans la plupart des danses exécutées à Ólympos, se tiennent par les mains en croisant leurs bras : chaque danseur tient ses bras écartés avec les mains à hauteur de la taille, et tient la main, non pas du danseur juste à côté de lui, mais celle du danseur suivant. Le bras droit d'un danseur se positionne sous le bras gauche du danseur voisin situé à sa droite. C'est ainsi que les bras se retrouvent croisés sous la poitrine des danseurs et danseuses voisins. On rencontre toujours un danseur homme en tête de la danse, et un autre à la fin du cercle ouvert car les hommes doivent « protéger » les femmes et de plus, ils sont les seuls à effectuer les figures réservées au danseur de tête.

Fig. 117 : Position des mains pendant la danse



Nittis Mélanie, avril 2014

Par ailleurs, il y a toujours des femmes intercalées entre chaque homme, puisque deux hommes ne peuvent pas se retrouver l'un à côté de l'autre. Le seul moment où il est possible pour les hommes de ne pas avoir de femmes intercalées entre eux est l'instant où commence la danse car ce sont les hommes qui donnent le signal de l'ouverture de la danse en commençant à danser uniquement entre eux. Puis petit à petit, les jeunes filles viennent s'insérer dans la chaîne des danseurs jusqu'à ce que les hommes se retrouvent séparés. Le nombre de femmes présentes entre deux hommes varie, et il peut facilement y avoir jusqu'à une dizaine de femmes à la droite d'un danseur.

Fig. 118 : Les hommes ouvrent la danse



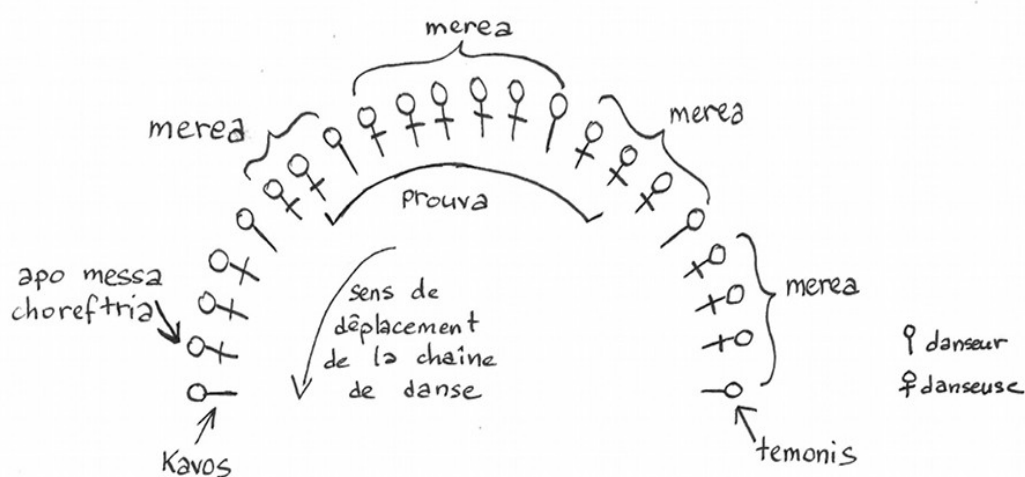
Nittis Mélanie, août 2014

Chaque élément dans la danse porte un nom bien précis³⁶⁰ :

- le cercle de danse est appelé *ýros* (ο ύρος, « cercle, ronde ») ;
- le danseur de tête est appelé *kános* (ο κάβος, « le cap »), *omprós meréa* (η ομπρός μερέα, « partie de l'avant ») ou *omprós vánta* (η ομπρός βάντα, « partie de l'avant ») ;
- celui qui termine la chaîne des danseurs est nommé *temóni* (το τεμόνι, « le timon »), *píso vánta* (η πίσω βάντα, « partie de l'arrière ») ou *píso meréa* (η πίσω μερέα, « partie de l'arrière ») ;
- les danseuses et le danseur juste après le *kános* sont appelés *apó méssa choreftís* (ο από μέσα χορευτής, « le danseur de l'intérieur ») et *apó méssa choréftria* (η από μέσα χορεύτρια, « danseuse de l'intérieur ») ;
- l'« emplacement » ou la « situation » (η τοποθεσία, *i topothesía*) se dit *i meréa* (η μερέα) ou *i meriá* (η μεριά). Cette « part » comporte un homme et toutes les danseuses qui sont placées à sa droite, jusqu'au prochain danseur. Seul le danseur de tête *kános* n'a pas de *meréa* puisqu'il n'a aucune femme à sa droite ;
- le centre de la chaîne, constitué par une partie des danseurs et danseuses et qui sont donc voisins (une dizaine environ), s'appelle *proúna* (η προύβα), terme signifiant *i geitoniá* (η γειτονιά) à Ólympos, autrement dit « le voisinage, le quartier » ;
- Les figures que le danseur de tête exécutent lors de la danse rapide se nomment *tsalímia* ou *tsalémia* (τα τσαλίμια ή τσαλέμια, « les mouvements, les pas de danse »).

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 237 à 241.

Fig. 119 : Schéma des différentes parties du cercle de danse

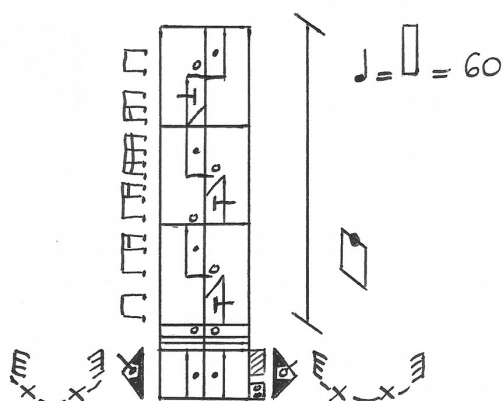


Nittis Mélanie, juin 2019, d'après Kritisoti et Raftis, p. 238

Au cours de ces trois danses, les danseurs maintiennent leur corps bien droit, et seuls les pieds et les genoux bougent, imprimant au corps entier un mouvement collectif, puisque la chaîne des danseurs constitue un seul élément qui se déplace au rythme instauré par les mouvements presque identiques que chaque danseur exécute. De ce fait, lors de la danse lente, si l'on ne regarde que le haut du corps des danseurs, on a l'impression que leur mouvement est décalé par rapport au rythme de la musique, alors que les pas tombent sur les temps de la pulsation. On constate une solennité qui est renforcée par le fait qu'il est extrêmement rare de voir un danseur ou une danseuse sourire.

Chacune des danses s'effectue sur les mêmes pas de base, deux pas vers la droite et un pas vers la gauche, ce qui imprime un sens de circulation dextrogyre à la chaîne, mais avec des variantes au niveau du tempo et de la manière de les exécuter. Dans la danse basse, les pas sont effectués lentement. Chaque déplacement de pied s'effectue à plat, et au rythme d'un déplacement de pied pour une pulsation autrement dit pour une noire de la mesure à deux temps. Le pied droit fait un pas à droite ; il est rejoint par le pied gauche qui ferme ; le pied droit fait de nouveau un pas à droite ; il est encore une fois rejoint par le pied gauche qui se referme ; puis le pied gauche fait un pas vers la gauche ; et enfin, il est rejoint par le pied droit qui se referme. L'ensemble des pas s'effectue donc sur trois mesures à deux temps.

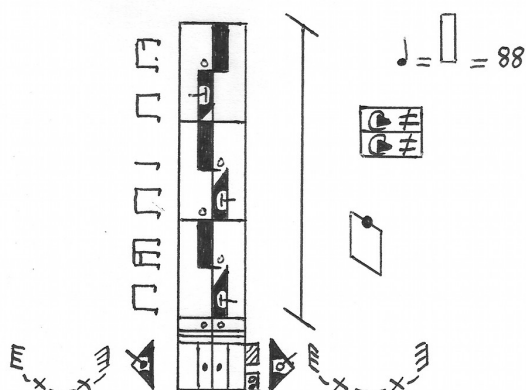
Fig. 120 : Schéma en notation Laban de la danse basse



Nittis Mélanie, juin 2019

Dans la danse *gonatistós*, on retrouve exactement le même déplacement de pieds que dans la danse basse, mais cette fois-ci avec une flexion des genoux qui accompagne les pas – d’où le nom donné à la danse – et sur un tempo plus rapide.

Fig. 121 : Schéma en notation Laban de la danse *gonatistós*



Nittis Mélanie, juin 2019

En ce qui concerne la danse haute, les pas de base restent les mêmes que pour les deux précédentes danses – à savoir deux pas à droite et un pas à gauche –, à la différence que cette fois-ci, les pas s’effectuent beaucoup plus rapidement, d’autant que la musique a nettement accéléré au niveau du tempo. Par ailleurs, ils sont réalisés avec un jeu de flexion de genoux complexe qui accompagne la flexion des pieds, lesquels ne touchent presque pas le sol au niveau du talon. De plus, les pas sont beaucoup plus petits. En effet, ces derniers sont presque imperceptibles et sont exécutés *epitórou* (επιτόπου, « sur place »). À ce sujet, Τούλα Lentáki

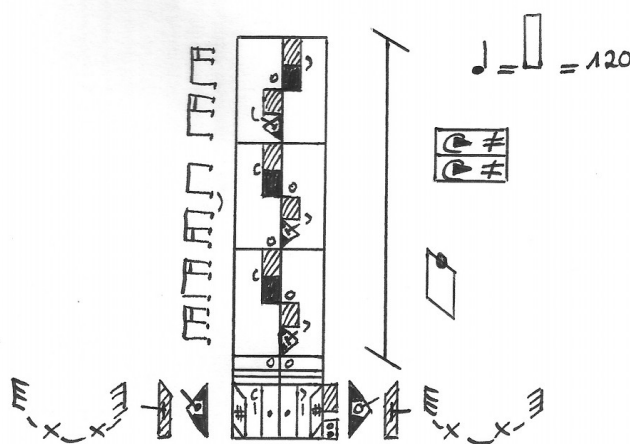
me racontait que lorsque les mères apprennent les pas de la danse à leurs filles, elles placent un carreau de carrelage au sol, et expliquent aux filles qu'il faut qu'elles exécutent les pas de base sur la seule surface de ce carreau. Les pas sont toujours exécutés pendant la durée de trois mesures à deux temps, mais la pulsation de base pour la danse haute est deux fois plus rapide que dans la danse basse. Par ailleurs, ces pas sont enrichis par des retenues et de petits mouvements de ressort, serrés et verticaux, qui sont visibles au niveau du corps. Les Olympiotes disent même localement que :

« Το σώμα χορεύγει μοναχό του, όχι τα πόδια », ou bien « Τα πόδια βαστού το σώμα κι αυτό χορεύγει³⁶¹ »

« Le corps danse tout seul, et non les pieds », ou bien « Les pieds portent le corps et celui-ci danse »

Les mouvements de flexion des genoux qui accompagnent la danse se font tantôt sur le genou gauche, tantôt sur le genou droit, et contrairement à ce que l'on pourrait croire, chaque flexion ne se fait pas parallèlement au pas exécuté par le pied, mais juste avant ou juste après.

Fig. 122 : Schéma en notation Laban de la danse rapide



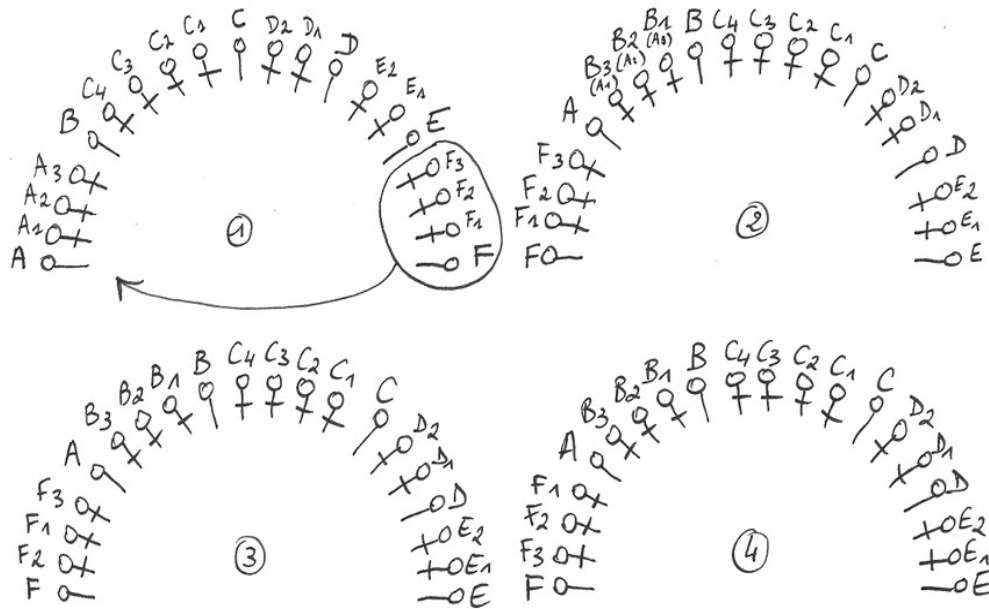
Nittis Mélanie, juin 2019

C'est alors le moment, pour le danseur de tête, de montrer ses prouesses en réalisant des figures tandis que les jeunes filles, qui sont placées entre lui et le danseur suivant dans le cercle, se relaient pour danser à ses côtés. Ensuite, c'est le dernier danseur, situé en bout de chaîne, qui viendra se placer en tête de danse, en emmenant avec lui toutes les filles qui se trouvaient entre lui et l'avant-dernier danseur, c'est-à-dire toutes les filles de sa *meréa*, sa

³⁶¹ *Ibid.*, p. 375.

« part » de danse. Cette danse rapide va donc durer tant que tous les hommes présents dans le cercle de danse n'auront pas exécuté leurs figures, et fait danser chaque fille de sa *meréa*.

Fig. 123 : Schéma explicatif du changement dans le cercle de danse



Nittis Mélanie, juin 2019, d'après Kritisoti et Raftis, p. 245 à 247

Lors de cette danse, où les danseurs se tiennent plus resserrés les uns contre les autres, les mains se trouvant alors à la hauteur des épaules et non plus de la taille, afin de marquer d'un même élan les mouvements de ressort vers le ciel, il n'est pas rare que les danseurs atteignent un état second, que l'on pourrait qualifier d'extase ou de transe. Toutefois, à la différence de certaines transes où les personnes ne se souviennent plus par la suite de ce qu'elles ont fait, qu'elles aient été possédées ou non, les Olympiotes ne sont pas atteints d'amnésie lorsqu'ils retrouvent leur état « normal ». On se retrouve, certes, avec un changement d'état, mais celui-ci se caractérise surtout par une circulation d'énergie au sein de la chaîne des danseurs, avec un dépassement de soi et une stimulation collective. Il est vrai que la musique n'est pas étrangère à cet état. Le *páno chorós* se compose en effet de petits motifs mélodiques que les musiciens répètent plusieurs fois et qu'ils enchaînent sous forme de suite, comme le montre la transcription suivante d'un extrait de danse *páno chorós* (écoute disque 1 page 016).

Fig. 124 : Transcription d'un extrait de danse rapide

$\text{♩} = 120$
tsampouna

The score is written in 2/4 time with a tempo of 120 beats per minute. It consists of 134 measures, divided into 11 motifs and two transition sections. The motifs are as follows:

- Motif 1: Measures 1-8
- Motif 2: Measures 9-16
- Motif 3: Measures 17-24
- Motif 4: Measures 25-32
- Motif 5: Measures 33-40
- Motif 6: Measures 41-48
- Motif 7: Measures 49-56
- Motif 8: Measures 57-64
- Motif 9: Measures 65-72
- Motif 10: Measures 73-80
- Motif 11: Measures 81-88
- Motif 12: Measures 89-96
- Motif 13: Measures 97-104
- Motif 14: Measures 105-112
- Motif 15: Measures 113-120
- Motif 16: Measures 121-128
- Motif 17: Measures 129-134

Transitions occur between measures 72-73 and 133-134.

Nittis Mélanie, mai 2019

De plus, la sonorité de la *tsampoína* a également quelque chose d'envoûtant, tout comme l'*aulos* jouait un rôle dans l'Antiquité pour accompagner la transe dionysiaque. La répétition incessante des mêmes pas pendant des heures durant est un autre élément dont il faut aussi tenir compte, d'autant que les pieds exécutent les mouvements sans s'en rendre compte puisque dans la pensée collective olympiote, c'est le corps qui danse.

Cette danse haute tant attendue entraîne donc un changement d'état chez les danseurs qui y prennent part, et qui fait qu'ils ne ressentent pas la fatigue au fil des heures. Une jeune femme, Marína Lentáki, m'a expliqué qu'il lui est souvent arrivé de ne plus sentir ses jambes, et qu'alors que ses pieds continuaient à effectuer les pas, entraînés par une dynamique de groupe, elle s'était sentie comme transportée. Giórgos Giorgákis m'a indiqué que ce changement d'état était aussi lié au fait d'une attente impatiente du moment où la « danse haute » allait commencer, et que cette attente engendrait une métamorphose psychique des danseurs, qui se ressent aussi au niveau corporel :

« Ο χορός πολλές φορές αργεί να σηκωθεί και η προσμονή δυναμώνει στο μυαλό και το σώμα των χορευτών. Με ανυπομονησία περιμένουν λοιπόν να ξεσπάσουν και να ξεμουδιάσουν από το αργό βήμα του κάτω χορού και να δείξουν τις ικανότητές τους. Γι' αυτό πιστεύω πως φαίνονται ως άλλοι άνθρωποι όταν αλλάξει κι ο ρυθμός και έρχεται η ζωντάνια. Προσωπικά δεν είμαι από αυτούς που ζέφουν το χορό, λόγω του ότι συνήθως παίζω όργανο, εκτός κι αν υπάρχουν άλλοι οργανοπαίκτες να καλύψουν το κομμάτι αυτό. Όμως όταν χορεύω στο Πλατύ, νιώθω κι εγώ άλλος άνθρωπος. Λόγω της δύναμης που τόσα χρόνια έχει μαζευτεί κάτω από τις πλάκες του, και μεταδίδεται σε εμάς τις παρούσες γενιές. Όλοι οι προηγούμενοι από εμάς, πολλοί δικοί μας άνθρωποι αγαπημένοι και φίλοι, κάποιοι που δεν υπάρχουν πια μαζί μας, έχουν αφήσει κάτι από τη ψυχή τους εκεί. Κατά ένα τρόπο, τέτοιες στιγμές συνδεόμαστε ψυχικά ξανά μαζί τους³⁶². »

« Plusieurs fois la danse tarde à commencer et l'attente dynamise l'esprit et le corps des danseurs. Avec impatience ils attendent donc d'éclater et de se dégourdir du pas lent de la danse basse et de montrer leurs capacités. C'est pourquoi je pense qu'ils paraissent comme des autres hommes lorsque le rythme change et que la vivacité arrive. Personnellement je ne fais pas partie de ceux qui ouvrent la danse, pour la raison que souvent je joue de l'instrument, à moins qu'il n'y ait d'autres musiciens qui soient capables d'exécuter ce morceau-là. Cependant lorsque je danse sur la Place, je sens moi aussi que je suis un autre homme. En raison de l'énergie qui depuis tant d'années s'est concentrée sous ses dalles, et qui se transmet à nous, les générations présentes. Tous ceux qui nous ont précédés, de nombreux amis olympiotes que nous aimions, certains qui ne sont plus parmi

³⁶² Extrait de l'entretien avec Giórgos Giorgákis du 20 novembre 2017.

nous, y ont laissé quelque chose de leur esprit. En quelque sorte, en de tels instants nous entrons de nouveau en contact avec eux par l'esprit. »

En me livrant son impression personnelle lorsqu'il lui arrive de danser sur la place du village, Giórgos Giorgákis évoque un autre point essentiel : la Place de l'église restitue tous les instants qui s'y sont déroulés et qu'elle a conservés, et surtout, elle permet de communiquer avec les âmes des morts dont elle a gardé la mémoire intacte.

Ainsi, au même titre que le café, la Place du village est personnalisée et représente un témoin intemporel de ce qu'il s'y passe. Tout comme le café, elle permet d'entrer en relation avec les morts par le simple fait qu'elle rappelle sans cesse les précédentes fêtes qui s'y sont déroulées, ainsi que les personnes qui y ont participé et qui ont disparu depuis.

Par ailleurs, ainsi que le mentionne Álkis Ráftis dans un article où il compare le fonctionnement du système social de la communauté olympiote avec le fonctionnement du système de la danse, où tout est codifié de façon implicite, il est possible d'affirmer que « la danse du village est la mise en scène de la vie du village³⁶³. » La danse reflète donc l'organisation sociale du village et de sa communauté, mais elle n'est pas la seule. En effet, les distiques improvisés peuvent être également considérés comme la mise en scène de la vie du village, ce que je vais développer maintenant en analysant la fonction de ces distiques.

VI.3. La fonction des distiques

On a pu voir jusqu'à présent que ces distiques appelés *mantinádes* occupent une place très importante dans la vie de la communauté, et en particulier des hommes, qui les improvisent avec adresse lors des *gléntia*. En effet, outre le fait qu'ils constituent la plus grande partie du répertoire chanté au cours d'une fête, les distiques servent pour des occasions très diverses et de nombreux thèmes y sont développés. Ainsi que je l'ai déjà expliqué, tout événement, ou toute situation, peut servir d'élément d'inspiration pour l'improvisation, car la *mantináda* est directement liée à la manière de s'exprimer de la communauté olympiote. Giórgos Giorgákis le mentionne en ces termes :

³⁶³ Álkis Raftis, « Système social et système de danse. La ronde à Karpathos », art. cité [En ligne].

« Η μαντινάδα είναι το πρώτο πράγμα που σκέφτεται κανείς όταν βρίσκεται σε ευαίσθητη στιγμή, χαρά, λύπη, ενθουσιασμό, βουβό θυμό, περίγελο, κοροϊδία ή αστεϊσμό κάποιου γεγονότος, κατάστασης, ή ατόμου³⁶⁴. »

« *La mantináda* est la première chose à laquelle pense quelqu'un lorsqu'il se trouve dans un moment sensible, de joie, de tristesse, d'enthousiasme, de colère muette, de moquerie, de plaisanterie ou de drôlerie de quelque fait, situation ou personne. »

Cette forme brève du distique obéit par ailleurs à de nombreuses règles plus ou moins strictes, mais en tout cas contraignantes, que chacun se doit de respecter pour la création poétique³⁶⁵. *La mantináda* est donc omniprésente dans la communauté d'Ólympos, qu'elle vive au sein du village lui-même, ou bien à l'étranger, mais pour quelles raisons ? En d'autres termes, quelle est donc finalement la fonction occupée par ces distiques improvisés lors de diverses performances ?

VI.3.1. Une performance ritualisée

Le terme de performance provient de la langue anglaise qui « parle de *performing arts* pour désigner les arts d'exécution (musique, théâtre, danse...)»³⁶⁶, et il a été « employé d'abord au sens de "spectacle, représentation", et surtout pour le théâtre. Par la suite, il s'est étendu à une manifestation artistique³⁶⁷. » Deborah Kapchan propose dans son article intitulé « Performance » une définition assez détaillée de ce terme :

« Performances are aesthetic practices –patterns of behavior, ways of speaking, manners of bodily comportment– whose repetitions situate actors in time and space, structuring individual and group identities. Insofar as performances are based upon repetitions, whether lines learned, gestures imitated, or discourses reiterated, they are the generic means of tradition making. Indeed, performance genres play an essential (and often essentializing) role in the mediation and creation of social communities, whether organized around bonds of nationalism, ethnicity, class status or gender. Yet performances provide an intricate counterpoint to the unconscious practices of everyday life insofar as they are stylistically larked expressions of otherness, lifting the level of habitual behavior and entering an alternate, often ritualized or ludic, interpretive "frame" wherein different rules apply [...]. Performances, as such, are characterized by a higher than usual degree of re-

³⁶⁴ Extrait de l'entretien avec Giórgos Giorgákis le 9 juin 2016.

³⁶⁵ Je renvoie ici au chapitre II où j'ai expliqué en détail ces éléments.

³⁶⁶ Daniel Charles et Anne Souriau, entrée « *Performance* », dans Étienne Souriau (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : PUF, coll. « Quadrige », 1990, p. 1122-1123.

³⁶⁷ Entrée *Performance*, dans *Dictionnaire historique de la langue française*, t. 2, sous la direction d'Alain Rey, Paris : Le Robert, 1998, p. 2662.

flexivity, whether calling attention to the rules of their own enactment (metapragmatics) or talking about the performance event (metadiscourse)³⁶⁸. »

« Les performances sont des pratiques esthétiques – des modèles de comportement, des manières de parler, ou de se comporter au niveau du corps – dont les répétitions situent les acteurs dans le temps et dans l’espace, structurant des identités individuelles et collectives. Dans la mesure où les performances sont basées sur des répétitions, qu’il s’agisse de lignes apprises, de gestuelles imitées, ou de discours réitérés, elles sont les moyens génériques de la fabrication de la tradition. En effet, les genres de la performance jouent un rôle essentiel (et souvent essentialisant) dans la médiation et la création des communautés sociales, qu’elles soient organisées autour de liens de nationalisme, d’ethnicité, de statut social ou de genre. Pourtant les performances fournissent un contrepoint complexe aux pratiques inconscientes de la vie quotidienne dans la mesure où elles sont sur le plan stylistique des expressions de l’altérité, relevant le niveau de comportement habituel et entrant dans un “cadre” interprétatif alternatif, souvent ritualisé ou ludique, où s’appliquent différentes règles [...]. Les performances, en tant que telles, sont caractérisées par un degré de réflexivité plus élevé que d’ordinaire, qu’elles attirent l’attention sur les règles de leur création (métapragmatique) ou qu’elles parlent de la performance en train de se faire (métadiscours). »

La performance, en tant que prestation artistique, met souvent en jeu différents aspects tels que le corps – qui s’exprime afin de transmettre un message –, le temps – lequel est souvent éphémère, surtout lorsque l’improvisation est présente – et la spatialité, qui tient compte des espaces où elle se déroule. Ces divers éléments sont réunis au sein même du *glénti* olympique, que l’on peut donc considérer comme une performance à part entière, d’autant qu’il joue un rôle important dans la communauté sociale, et qu’il fournit des éléments de réflexion sur ses règles et sur sa constitution. Par ailleurs, cette performance au cours de laquelle les hommes improvisent les distiques est ritualisée à plus d’un titre.

Dans un premier temps, je mentionnerai les relations sociales au sein de cette communauté, qui se trouvent ritualisées dans le *glénti*. En effet, ce *glénti* ne peut avoir lieu que si un certain nombre d’éléments y sont présents, et notamment la participation des musiciens qui accompagnent le chant et la danse. Sans eux, le *glénti* ne pourrait avoir lieu, comme le mentionne ce distique chanté par Vasilis Michalís en avril 2015 (écoute disque 1 page 239) :

« Τα όργανα στην Όλυμπο δε πρέπει να περτίζου
κι όποτε έχομε γιορτή να παίζου να γλεντίζου »

³⁶⁸ Deborah A. Kapchan, « Performance », dans *The Journal of American Folklore*, vol. 108, n°430, American Folklore Society, 1995, p. 479.

« Les instruments à Ólympos ne doivent pas disparaître
et lorsque nous avons une fête ils doivent jouer et festoyer »

De ce fait, de nombreuses *mantinádes* leur sont adressées pour les remercier de leur présence et de leur investissement. On les remercie en chantant, et non en parlant, en plus du fait de leur lancer un billet lorsqu'ils permettent à un homme de faire danser « ses femmes » ou bien lorsqu'ils accompagnent un homme alors qu'il chante. Il faut noter toutefois que cette pratique de donner de l'argent aux musiciens est récente. Elle a été initiée par ceux qui revenaient d'émigration en ayant fait fortune et qui voulaient montrer qu'ils possédaient des biens. Depuis, la tradition a assimilé cette pratique, qui est monnaie courante aujourd'hui, comme si elle avait toujours appartenu aux coutumes traditionnelles.

Les exemples sont particulièrement abondants au moment de la fête de Pâques en avril 2015, puisqu'il se trouvait alors peu de musiciens disponibles pour jouer³⁶⁹. Ainsi, de nombreuses *mantinádes* ont été chantées à l'attention de Giánnis Balaskás, joueur de *lýra*, mais également de *tsampoúina* et de *laóúito* :

« Το έθιμον εκάνατε με του Χριστού τη χάρη
πολλά συγχαρητήρια απόψε στο λυράρη » (Γιώργος Φουρτήνας)

« Vous avez fait la coutume avec la grâce du Christ
toutes nos félicitations ce soir pour le joueur de *lýra* » (Giórgos Fourtínas ; écoute
disque 1 page 124)

ou bien

« Ήρθες για το χατήρι μας κι εμείς για το δικό σου
κι η χάρη της Ανάστασης να πάντα βοηθά σου » (Μανώλης Ζούλουφος)

« Tu es venu pour notre plaisir et nous pour le tien
et que la Grâce de la Résurrection t'apporte toujours protection » (Manólis Zoúloufos,
écoute disque 1 page 138)

ou encore

« Η χάρη της Ανάστασης να 'ναι βοήθειά σου
να δίνει πάντα δύναμη, Γιάννη, στα δάχτυλά σου » (Γιάννης Κατινιάρης)

³⁶⁹ Comme je l'ai déjà mentionné, plusieurs musiciens étaient en deuil suite au décès d'Antónis Zografidis, et d'autres n'avaient pas pu venir depuis Rhodes ou Le Pirée du fait de la non circulation du ferry en raison du mauvais temps.

« Que la grâce de la Résurrection t'apporte protection
qu'elle donne toujours de la force, Γιάννης, à tes doigts » (Giánnis Katiniáris, écoute
disque 1 page 132)

À cette *mantináda* de Γιάννης Katiniáris, musicien lui aussi, Γιάννης Balaskás répond
de cette manière (écoute disque 1 page 133) :

« Κι εγώ σε περιχαίρομαι με τη διάθεσή σου
και του Χριστού η Ανάσταση παντονινά κοντά σου »

« Moi aussi je me réjouis de ta bonne disposition
que la Résurrection du Christ soit toujours près de toi »

Le lendemain, jour du Mardi Lumineux, après quelques heures de *mantinádes* échan-
gées, c'est d'abord l'autre musicien, Γιάννης Katiniáris, qui fait l'objet de félicitations, alors
qu'il est en train de jouer :

« Τη λύρα σου 'πό το πρωί εκράεις τη μαζί σου
για να γλεντήσεις τη γιορτή μ' όλη την όρεξή σου » (Βασίλης Μιχαλής)

« Ta *lýra* depuis ce matin, tu la gardes avec toi
pour que tu célèbres la fête avec toute ton envie » (Vasilis Michalís ; écoute disque 1
page 238)

« Τα βάρη πέφτου σήμερα πάνω σου Κατινιάρη
τη μια με τη τσαμπούνα σου την άλλη το δοξάρι » (Βασίλης Κανάκης)

« Les responsabilités t'incombent aujourd'hui Katiniáris
d'un côté avec ta *tsampoúna* et de l'autre avec ta *lýra* » (Vasilis Kanákis ; écoute disque
1 page 240)

« Εγώ 'θελα 'πό το πρωί, Γιάννη, να σε συγχάρω
που πάεις με τη λύρα σου ενάντια στο χάρο » (Βασίλης Μιχαλής)

« Moi je voulais depuis ce matin, Γιάννης, te féliciter
car avec ta *lýra* tu vas contre la mort » (Vasilis Michalís ; écoute disque 1 page 241)

« Πενήντα χρόνια προσφοράς και κάτι παραπάνω
χανάλλισε τα νιάτα του στο τόπο μας απάνω » (Γιάννης Μπαλασκάς)

« Cinquante années d'offrande et bien plus encore
il a offert sa jeunesse sur notre village » (Giánnis Balaskás ; écoute disque 1 page 242)

« Και με τη προθυμία σου και με τα δάχτυλά σου
αποφανεύγεις τις γιορτές και κάμνεις τα καλά σου » (Γιώργος Παραγιός)

« Avec ta disposition et avec tes doigts
tu rends honneur aux fêtes et tu fais de ton mieux » (Γιώργος Παραγιός ; écoute disque 1
page 243)

« Στα έθιμα του τόπου μας έχει κι αυτός συμβάλει
προστάρης εις τη λύρα του ποιος εί' που αμφιβάλλει » (Μηνάς Λεντής)

« Aux coutumes de notre village, il a contribué lui aussi
pionnier avec sa *lyra*, qui peut en douter » (Μινάς Λεντής ; écoute disque 1 page 244)

« Όπου σε βρω, όπου σε δω κι όπου σε συναντήσω
στο χώρο που γλεντίσαμε μαζί σου θα γλεντίσω » (άγνωστος τραγουδιστής)

« Où que je te trouve, où que je te vois et où que je te rencontre
à l'endroit où nous avons fait la fête, avec toi je vais festoyer » (chanteur inconnu ;
écoute disque 1 page 245)

Dans ces *mantinádes* qui s'enchaînent, les éloges envers Γιάννης Katiniáris – âgé alors de 69 ans – sont diverses, mais elles font toutes allusion à ses qualités musicales de *meraklís* reconnu. Certains constatent, dans un contexte de pénurie de musiciens liée aux deuils et aux retours impossibles à cause du mauvais temps, que la responsabilité d'assurer la bonne tenue du *glénti* lui revient une fois encore – il est plus âgé que l'autre musicien Γιάννης Balaskás, lequel n'a que 56 ans, et donc c'est à lui que revient la charge de « meneur » de la soirée –, tandis que d'autres mentionnent ses qualités de musicien, car depuis plus de cinquante ans, il apporte sa contribution aux coutumes locales grâce à sa participation active lors des *gléntia*. Γιάννης Katiniáris répond, de manière indirecte, à toutes ces *mantinádes* en expliquant pour quelles raisons il se réjouit lors d'un tel *glénti* (écoute disque 1 page 246) :

« Πώς καμαρώνω σαν ερθού άνθρωποι από τα ξένα
κι ανοίξουσι τα σπίτια τους που τα 'χουν κλειωμένα »

« Combien je me réjouis lorsque reviennent ceux qui sont à l'étranger
et qu'ils ouvrent leurs maisons qu'ils avaient fermées »

Toutefois, le musicien Γιάννης Balaskás n'est pas oublié non plus en ce jour du Mardi Lumineux et, comme la veille dans le café, il a droit de nouveau à des *mantinádes* élogieuses :

« Ο ερχομός του Μπαλασκά παντότε ξεχωρίζει
έρχεται με τα όργανα και τις γιορτές γλεντίζει » (Βασίλης Μιχαλής)

« La venue de Balaskás se distingue tout le temps
il vient avec ses instruments et il participe aux fêtes » (Vasílis Michalís ; écoute disque
1 page 248)

« Όργανο με καλή καρδιά αυτός θα θυσιάζει
πάντα σε δύσκολες στιγμές όλους διασκεδάζει » (Βασίλης Κανάκης)

« Instrument au grand cœur, il se sacrifie
toujours dans les moments difficiles, il divertit tout le monde » (Vasílis Kanákis ; écoute
disque 1 page 249)

« Η δεξιοτεχνία σου και η καλή καρδιά σου
κεφίζει, Γιάννη Μπαλασκά, όποιος γλεντά κοντά σου » (Βασίλης Μιχαλής)

« Ta dextérité ainsi que ton grand cœur
apporte la gaieté, Γιάννης Balaskás, à quiconque festoie près de toi » (Vasílis Michalís ;
écoute disque 1 page 250)

« Μ' αρέσει η προθυμία σου και η καλή καρδιά σου
εύχομαι τα καλύτερα στην οικογένειά σου » (άγνωστος τραγουδιστής)

« J'apprécie ton empressement et ton grand cœur
je souhaite le meilleur à ta famille » (chanteur inconnu ; écoute disque 1 page 251)

« Μου συγγενεύγει ο Μπαλασκάς 'πό μια μεριά κι απ' άλλη
να 'ναι καλά και του καιρού και να ξανάρθει πάλι » (Γιώργος Παραγιός)

« Balaskás est un parent d'un côté comme de l'autre
qu'il se porte bien l'an prochain et qu'il revienne de nouveau » (Giórgos Paragiós ;
écoute disque 1 page 252)

Au cours de ce nouvel échange de distiques, les qualités musicales de Γιάννης Balaskás sont mises en avant, ainsi que sa sensibilité qui lui permet de savoir gérer les situations les plus délicates. Vasílis Kanákis fait ainsi allusion, dans sa *mantináda*, à la mort récente d'Antónis Zografidis qui a entraîné une ambiance pesante en cette période festive, et à la remarquable façon dont Γιάννης Balaskás y fait face, et se rend disponible pour permettre à ceux qui ont besoin de s'exprimer en chantant de le faire. Vasílis Michalís, quant à lui, évoque le fait que Γιάννης Balaskás, qui ne vit pas à Ólympos à l'année, mais à Rhodes, ne manque pas de venir régulièrement pour les fêtes importantes et de participer admirablement au *glénti*. Γιάν

nis Balaskás, en réponse à ces élogieuses *mantinádes*, prend la parole à son tour. Très modestement, il explique qu'il n'est pas le seul à aimer le village, et donc à participer activement au *glénti*, et il remercie les autres hommes en leur souhaitant d'avoir une bonne santé (écoute disque 1 page 253) :

« Τη μάνα μας την Όλυμπο πολύ την αγαπούμε
να 'στε και του καιρού καλά και πάλι να βρεθούμε »

« Notre mère Ólympos nous l'aimons beaucoup
soyez en bonne santé l'an prochain et retrouvons-nous de nouveau »

Un peu après, Vasilis Kanákis reprend la parole pour féliciter encore une fois Giánnis Balaskás (écoute disque 1 page 257) :

« Μπράβο ξαέρφε Μπαλασκά, πολύ σε εκτιμούμε
σκλαβώνεις με το κέφι σου σήμερα και γλεντούμε »

« Bravo cousin Balaskás, nous t'estimons beaucoup
tu nous conquiers avec ta bonne disposition aujourd'hui et nous festoyons »

Un jeune homme – dont je ne connais pas le nom –, assis à côté de Giánnis Balaskás, renchérit en prenant la parole pour la première fois de la soirée. Il le complimente, avant de remplacer le jeune Kóstas Lentís au *laóúto* (écoute disque 1 page 259) :

« Κι εγώ δυο λόγια θε να πω και τη δική μου γνώμη
εσ' είσαι η συνέχεια, Γιάννη μου, του Αντώνη »

« Moi aussi je veux dire deux mots et donner mon avis
toi, tu es la continuité, mon cher Giánnis, d'Antónis »

Seule *mantináda* que ce jeune homme chantera de toute la soirée, mais qui est très éloquente. En effet, dire à Giánnis Balaskás qu'il est musicalement le digne successeur du regretté Antónis Zografidis est sans doute le plus beau des compliments que l'on puisse lui faire.

Les hommes remercient donc en chantant les musiciens qui sont venus avec leurs instruments et qui permettent ainsi la tenue du *glénti*. Mais les instrumentistes ne sont pas les seuls éléments indispensables à la fête. Il faut également que soient présents suffisamment d'hommes pour participer au *glénti*, en formant cette fameuse *paréa* dont j'ai parlé au chapitre II : sans chanteurs pour créer des *mantinádes*, les instrumentistes ne peuvent pas assurer plei-

nement le *glénti*. Ainsi, lorsque des hommes se sont assis assez loin de la table où se trouvent quelques chanteurs et des musiciens, il n'est pas rare qu'on les appelle pour les inviter à se joindre au petit groupe, afin qu'il soit possible de bien festoyer. Simplement, là encore, l'interpellation de ces hommes pour qu'ils se joignent au *glénti* se réalise en *mantinádes*. C'est ce que fait Giánnis Katiniáris en août 2014 lorsqu'il chante, en s'adressant personnellement au jeune Níkos Polítis (écoute disque 2 page 105) :

« Εγώ σε ξεύρω μερακλή κι ωραίον Ολυμπίτη
γιατί και κάεσαι μακριά, φίλε Νίκο Πολίτη ; »

« Moi je te sais *meraklís* et bel Olympiote
pourquoi restes-tu assis loin, mon ami Níkos Polítis ? »

Et il ajoute, à l'intention de tous ceux qui sont assis au loin (écoute disque 2 page 106) :

« Έλατε να γλεντίσομε την ηβραδιά τα ήθη
γιατί ο χρόνος που γυρνά [...] »

« Venez que nous festoyons ce soir les coutumes
parce que le temps qui passe [...] »

Giánnis Balaskás, seul autre chanteur présent à ce moment-là en plus des trois instrumentistes – la *lýra* jouée par son frère aîné Manólis Balaskás et deux *laouíta* –, poursuit la même idée que Giánnis Katiniáris. Il appelle lui aussi d'autres hommes présents un peu plus loin (écoute disque 2 page 107) :

« Αντιμισιάρη και Λεντή, μαζί και Νικολάου
επίκετε μας μοναχούς στη μέση αυτού του κάμπου »

« Antimisiáris et Lentís, avec Nikoláou aussi
vous nous laissez tous seuls au beau milieu de ce champ »

L'appel par le chant de ces *mantinádes* s'avère efficace, puisque trois des hommes ainsi interpellés – Níkos Polítis, Giánnis Antimisiáris et Minás Lentís – viennent s'asseoir avec eux autour de la table, avant même que Giánnis Balaskás n'entonne le second vers de son distique.

À travers les distiques, il est également possible d'exprimer ce que l'on attend d'une personne, et notamment sa participation en chantant une *mantináda*. Par exemple, le quatrième des hommes interpellés dans la *mantináda* de Giánnis Balaskás, qui se nomme Níkos Nikoláou, n'est pas venu se joindre à eux et est resté à l'écart. Un peu plus tard, Giánnis Balaskás, qui a remplacé son frère à la *lýra*, comme Giánnis Antimisiáris, se lancent dans l'improvisation d'une succession de distiques à destination de Níkos Nikoláou pour lui demander de chanter et donc de participer avec eux au *glénti*. Il faut savoir que Níkos Nikoláou est également un bon instrumentiste – il joue en particulier de la *lýra* – et qu'il est lui aussi issu d'une grande lignée de musiciens et d'excellents participants au *glénti*. Voici donc ce qu'ils lui chantent :

« Στο Νικολάου θε να πω που το γλεντίζω χρόνια
να βοηθάς τη νιότη του Άγιο παιδιά κι εγγόνια » (Γιάννης Αντιμισιάρης)

« À Nikoláou je veux dire que je le célèbre depuis longtemps
protège sa jeunesse, Saint, et ses enfants et petits enfants » (Giánnis Antimisiáris ;
écoute disque 2 page 120)

« Κι εγώ τον αγαπώ πολύ, Γιάννη, και θα το ξέρει
παρακαλώ τον Άγιο ό,τι ποθεί να φέρει » (Γιάννης Μπαλασκάς)

« Moi aussi je l'aime beaucoup, Giánnis, et il le sait
je prie le Saint d'apporter tout ce qu'il désire » (Giánnis Balaskás ; écoute disque 2
page 121)

« Μεσ στους ανθρώπους που εκτιμώ σ' έχω ξεχωρισμένο
βοήθα το να το θωρώ, Άγιε, καμαρωμένο » (Γιάννης Αντιμισιάρης)

« Parmi les personnes que j'estime, je te distingue
protège-le, Saint, que je le vois fier » (Giánnis Antimisiáris ; écoute disque 2 page 122)

« Σκέπη να γίνει ο Άγιος σ' αυτό και τα παιδιά του
και του καιρού χαρούμενος και νά 'χει την υγεία του » (Γιάννης Μπαλασκάς)

« Que le Saint soit protecteur pour lui et pour ses enfants
qu'il soit heureux l'an prochain et qu'il ait la santé » (Giánnis Balaskás ; écoute disque
2 page 123)

« Κόσμο πολύ εγλέντισες τα χρόνια που περάσα
μη τα θυμάσαι Ασηλή που άλλα μας εφτάσα » (Γιάννης Αντιμισιάρης)

« Tu as diverti beaucoup de monde ces années passées
ne t'en souviens pas, Vasilis, que d'autres années nous ont rattrapés » (Giánnis Antimisiáris ; écoute disque 2 plage 124)

« Πάρα πολλά εμάθαμε 'πό τη γλυκιά σου λύρα
μ' ελάξασιν οι εποχές του τόπου μας τη μοίρα » (Γιάννης Μπαλασκάς)

« Nous avons beaucoup appris de ta douce *lýra*
mais les temps ont changé le destin de notre contrée » (Giánnis Balaskás ; écoute
disque 2 plage 125)

« Το Νικολή του Φιλιππή κανείς δε το ξεχάνει
κι ο Άσιλης όσα γλεντά κανέννας δε το φθάνει » (άγνωστος τραγουδιστής)

« Le Nikolis de Filippís personne ne l'oublie
et Vasilis lorsqu'il festoie personne ne l'égale » (chanteur inconnu ; écoute disque 2
plage 126)

« Π' αυτούς απού 'πομείνασι μέσα στα γερατειά μας
εσύ 'σαι ο μονάδικος απού γλεντά κοντά μας » (Γιάννης Αντιμισιάρης)

« Parmi tous ceux qui sont restés dans notre vieillesse
tu es le seul qui festoie à côté de nous » (Giánnis Antimisiáris ; écoute disque 2
plage 127)

« Πάρα πολύ θα τό 'θελα ν' ακούσω τη φωνή σου
που να 'ν' η χάρις του Αγίου παντοτινά μαζί σου » (άγνωστος τραγουδιστής)

« Je voudrais vraiment bien entendre ta voix
que la grâce du Saint soit toujours avec toi » (chanteur inconnu ; écoute disque 2
plage 128)

Les hommes qui chantent commencent par intercéder auprès du Saint en sa faveur, afin qu'il reste toujours en bonne santé. C'est une manière de le remercier de sa présence et du fait qu'il a souvent joué de la *lýra* pour animer les *gléntia*. Avec les compliments qu'il lui adressent, les hommes évoquent aussi sa parenté et notamment son père qui était également un bon musicien. Tout cela leur permet d'en arriver à une demande directement exprimée de chanter, avec le « je voudrais vraiment bien entendre ta voix ». Mais malgré cette demande qui lui est ainsi faite de chanter une *mantináda*, Níkos Nikolóu ne prendra pas la parole ce soir-là.

Et pourtant, en général, lorsqu'il est demandé à quelqu'un de chanter, la personne doit en principe accéder à la requête afin de maintenir la cohésion sociale. Si elle ne le fait pas, elle s'expose à des reproches qui sont chantés publiquement, au milieu de la communauté, et donc tout le monde se trouve informé. Il m'est arrivé d'assister à ce type de situation, où la personne à qui il est demandé de chanter se retrouve dans une situation inconfortable, puisqu'elle ne le fait pas et que cela lui est reproché. Au cours du *glénti* du 16 août 2014, pour la seconde soirée dédiée à la Dormition de la Vierge, il y a eu, en effet, deux moments de cette sorte. Le premier se déroule autour de la personne du jeune Státhis Karathanásis, qui vient de retourner à la vie civile après avoir effectué son service militaire, et après avoir obtenu par ailleurs un diplôme universitaire à l'étranger. Pour fêter l'occasion, il a offert à boire à tous les hommes présents lors de ce *glénti*, et de ce fait, ces deniers commencent par le remercier pour cette attention :

« Στάθη αφού μας κέρασες θα πιούμε στην υγειά σου
η δύναμη της Παναγιάς πάντοτε 'ναι κοντά σου » (Νίκος Νικολάου)

« Státhis puisque tu nous as offert à boire, nous boirons à ta santé
que la force de la Vierge soit toujours près de toi » (Νίκος Νικολάου ; écoute disque 2
page 034)

« Χρόνια πολλά κουμπάρε μου χαίρου και τη Μαρία
και η χάρη της Παναγιάς να δίνει ευτυχία » (Μηνάς Λεντής)

« Bonne fête mon parrain profite aussi de Maria
et que la grâce de la Vierge donne du bonheur » (Μινάς Λεντής ; écoute disque 2
page 035)

« Βοήθειά σου να [και βγου] 'πό του στρατού τα βάρη
με το καλό ν'απολυθείς καλό μου παλληκάρι » (Μανώλης Μπαλασκάς)

« Que tu sois aidé à [sortir] des charges du service militaire
que tu reviennes doucement à la vie civile mon bon *pallikare* » (Μανόλις Βαλασκάς ;
écoute disque 2 page 036)

[...]

« Η θέση σου διευκόλυνε Στάθη εχθές το βράν
κι εγώ σε νέμω ήρεμα Πλάτυ και σε Σελλάι » (Μανώλης Μπαλασκάς)

« Ta situation s'est facilitée Státhis hier au soir
et moi je t'attends tranquillement sur la Place et le *Selláï* » (Manólis Balaskás ; écoute
disque 2 page 038)

« Πολλές φορές η μοίρα μας κάνει και κάποια λάθη
μα τώρα θα διορθωθού [στην αερφή του θα 'ρθει] » (Μανώλης Φιλιππάκης)

« Souvent notre destinée fait des erreurs
mais maintenant elles vont s'arranger [il va aller chez sa sœur] » (Manólis Filippákis ;
écoute disque 2 page 039)

Le jeune Státhis, un peu ému, répond alors à cette série de *mantinádes* qui lui sont destinées, et il se met à pleurer au moment de chanter son second vers (écoute disque 2 page 040) :

« Εμπόδιαν εβρέθησα στο δρόμο σαν ερχόμου
μα μ' έφερεν η χάρη Της απόψε στο χωριό μου »

« J'ai rencontré des obstacles en chemin alors que je venais
mais Sa grâce m'a permis de revenir ce soir dans mon village »

La conversation sur ce sujet ne s'arrête pas ici, et d'autres hommes – jeunes ou moins jeunes – prennent la parole, touchés par l'émotion de Státhis, à laquelle ils répondent en chantant de nouveau pour essayer de l'apaiser :

« Εγώ 'φχομαι τ' εμπόδια Στάθη να ξεπεράσεις
κι από καιρού να 'σαι καλά Στάθη να μας κεράσεις » (Νίκος Πολίτης)

« Moi je te souhaite Státhis de surmonter les obstacles
que tu aies toujours la santé Státhis pour nous offrir un verre » (Νίκος Πολίτης ; écoute
disque 2 page 041)

« Με τη σειρά μου θα σου πω Στάθη καλός πολίτης
απού 'σαι λεβεντόπαιδο και βέρος Ολυμπίτης » (Κώστας Κωστάκης)

« À mon tour je te dis Státhis “bon retour à la vie civile”
puisque tu es un brave jeune homme et un véritable Olympiote » (Κόστας Κωστάκης ;
écoute disque 2 page 042)

« Θυμήσου Στάθη τα παλιά σαν σ' εποχαιρετούσα
να τελειώσεις τις σπουδές [για νήπια τα ζητούσα] » (Μιχάλης Ζωγραφίδης)

« Souviens-toi Státhis du passé lorsqu'on te disait au-revoir
que tu termines tes études [pour les jeunes enfants qui le réclament] » (Michális Zografídis ; écoute disque 2 plage 043)

« Το δίπλωμα π' απέκτησες στις ξενιτιάς τα βάρη
να είναι καλορρίζικο Καραθανάση Στάθη » (Νίκος Νικολάου)

« Le diplôme que tu as obtenu dans les affres de l'exil
qu'il te porte chance Karathanásis Státhis » (Níkos Nikoláou ; écoute disque 2
plage 044)

« Καλόν απολυτήριο καλό μου παλληκάρη
και να 'χεις πάντα φυλαχτό στις Παναγιάς τη χάρη » (Γιάννης Κατινιάρης)

« Une bonne attestation des services accomplis mon cher *pallikare*
et que tu sois toujours protégé par la grâce de la Vierge » (Giánnis Katiniáris ; écoute
disque 2 plage 045)

« Καλόν απολυτήριο στα χέρια σου να πιάσεις
και ό,τι κι αν επέρασες τότε θα τα ξεχάσεις » (Μιχάλης Ζωγραφίδης)

« Que tu obtiennes une bonne attestation des services accomplis
et quoi qu'il t'arrive alors tu les oublieras » (Michális Zografídis ; écoute disque 2
plage 046)

« Ήκασε Στάθη ο στρατός σαν λύρα με δοξάρι
και να 'ναι και στο σπίτι σου της Παναγιάς η χάρη » (Μηνάς Λεντής)

« Tu as fait ton service militaire, Stathis, comme une *lyra* avec son archet
et que la grâce de la Vierge soit aussi dans ta maison » (Minás Lentís ; écoute disque 2
plage 047)

« Τώρα δε κάνουνσι στρατό κι όλοι καλοπερνούσι
μόνο τ' απολυτήριο το πάρουν και να ζούσι » (Μανώλης Μπαλασκάς)

« Maintenant ils ne font plus le service militaire, et tous ils passent du bon temps
ils obtiennent juste l'attestation des services accomplis pour vivre » (Manólis Balaskás ;
écoute disque 2 plage 048)

[...]

« Και μένα φίλος μου καλός είσαι και το γνωρίζεις
κι όλου του κόσμου τα καλά Στάθη μου τα αξίζεις » (Φίλιππας Φιλιππάκης)

« Pour moi tu es un bon ami et tu le sais
et tu vaux le meilleur du monde Státhis » (Fílippos Filippákis ; écoute disque 2
page 049)

À ce moment-là, tous les regards sont tournés vers le jeune Státhis, car on attend avec un peu d'impatience qu'il reprenne la parole et qu'il réponde aux *mantinádes* qui viennent d'être chantées pour lui. Or Státhis fait la moue, puis il sourit et, un peu gêné, il montre sa tête avec son doigt comme pour dire qu'il faut que l'inspiration vienne. Comme pour lui venir en aide, et pour relancer un peu la disposition mentale des chanteurs – notamment de Státhis –, Michális Zografídis, qui est en train de jouer de la *lyra* et qui donc dirige en quelque sorte le *glénti* pour le moment, se met à enchaîner instrumentalement avec un air rapide pendant une à deux minutes, puis il revient au jeu d'un *skopós*. Níkos Nikoláou prend alors la parole et change de thème en souhaitant la bienvenue à un dénommé Giánnis, qui vient d'un autre village (écoute disque 2 page 050) :

« Θα πω το καλώς όρισεσ εγώ στο φίλο Γιάννη
απού 'σαιν από τις Πυλές στις Παναγιάς τη χάρη »

« Moi, je vais souhaiter la bienvenue à mon ami Giánnis
tu es de Pýles, que tu reçoives la Grâce de la Vierge »

Cependant, le changement de thème n'est pas du goût de tout le monde, puisque Státhis n'a pas répondu aux *mantinádes* qui lui étaient adressées, et Minás Lentís, fervent défenseur des coutumes et de leur respect, reprend la parole pour exprimer son mécontentement (écoute disque 2 page 051) :

« Απάντηση δεν ήδωσε μου πιάνε το πιστό του
εσύ 'ναιν ίσως τη σειρά στο τόπο το δικό σου »

« Il n'a pas donné de réponse, sa boisson me reproche
c'est à ton tour de chanter dans ta propre contrée »

Personne ne conteste cette *mantináda* de protestation puisque, en effet, il aurait fallu que Státhis reprenne la parole et chante une nouvelle fois. Mais comme il ne le fait toujours pas, et sans doute, il se sent très mal à l'aise, un autre Olympiote, Manólis Filippákis, prend la parole pour souhaiter lui aussi la bienvenue à un de ses amis qui habite le village de Spóa, revenant ainsi au thème de l'accueil des hommes d'un autre village lancé auparavant par Níkos Nikoláou (écoute disque 2 page 052) :

« Όλη τη μέρα σήμερα τα χέρια μου με τρώα
που θα 'ρχετον ο Διάκολιος ο φίλος 'πό τα Σπόα »

« Toute la journée aujourd'hui je me suis impatienté
parce que Diákolios allait venir, mon ami de Spóa »

Cet homme qui vient de Spóa répond alors à Manólis Filippákis en lui expliquant la raison de sa venue à Ólympos pour la fête du 16 août, autrement dit pour le second *glénti* de célébration de la Vierge. Cela constitue le départ de ce second moment où un homme ne prend pas la parole au cours du *glénti* alors qu'il le devrait, ainsi que je vais le montrer. Cet homme chante donc (écoute disque 2 page 053) :

« Ήρθα για το χατήρι σας απόψε στο χωριό σου
και να 'φχηθώ από κοντά Μανώλη εις το γιό σου »

« Je suis venu pour votre plaisir, ce soir dans ton village
et aussi pour souhaiter de près, Manólis, des vœux à ton fils »

Et il continue dans sa lancée, visiblement inspiré, en enchaînant une deuxième *man-tináda* (écoute disque 2 page 054) :

« Η Παναγιά να βοηθά και να 'χει την υγεία
και στην Αγγλία σου 'φχόμαι να πάρεις τα πρωτεία »

« Que la Vierge lui apporte protection et qu'il ait la santé
et en Angleterre je lui souhaite d'obtenir les honneurs »

Il me faut indiquer, ici, que ce jeune homme dont il est question, qui se prénomme Γιάν nis et qui est le fils de Manólis Filippákis, a grandi et vit en Angleterre, là où sa mère est installée. Cette dernière n'est ni grecque, ni originaire d'Ólympos. Ce jeune Γιάνnis est un chanteur de rock connu dans le milieu. Il est le leader du groupe *Foals*, qu'il a créé avec des amis anglo-saxons. Il donne donc régulièrement des concerts à travers le monde avec son groupe et produit des disques, mais chaque été, il ne manque pas de revenir dans le village paternel dont il aime la musique, la danse et les coutumes auxquelles il participe. À Ólympos, il retrouve aussi ses amis de la communauté, dont certains vivent toute l'année dans le village. La connaissance de ces quelques éléments de la vie personnelle de ce jeune homme est nécessaire afin de mieux saisir les nuances et la teneur de l'échange dialogué qui s'ensuit juste après, autour de ce jeune homme :

« Ο Γιάννης είναι άριστος όπου κι αν τραγουδήσει
κι ακούεται η φήμη του σ' Ανατολή και Δύση » (Μιχάλης Ζωγραφίδης που παίζει
λύρα)

« Γιάννης est le meilleur où qu'il chante
et on entend sa renommée en orient et en occident » (Michális Zografídís qui joue de la
lýra ; écoute disque 2 page 055)

« Είναι αλήθεια λυριστή όπου κι αν τραγουδήσει
μα πρέπει και η Όλυμπος γι' αυτό να το τιμήσει » (Γιάννης Διάκολιος από τα Σπóa)

« C'est vrai, joueur de *lýra*, où qu'il chante
mais il faut aussi qu'Ólympos l'honore pour cela » (Giánnis Diákolios de Spóa ; écoute
disque 2 page 056)

« Ο Φιλιππάκης ο Ανής δε χρειάζεται βραβεία
γιατί όλοι το γνωρίζουσι στα τέσσερα σημεία » (Μηνάς Λεντής)

« Giánnis Filippákis n'a pas besoin de prix
parce que tous le connaissent aux quatre coins du monde » (Minás Lentís ; écoute
disque 2 page 057)

« Το μηλό κάτ' απ' τη μηλιά λέουσι πάντα πέφτει
κι ο γιος εις το πατέρα του μοιάζει σαν το καθρέφτι » (Ντίνος)

« On dit que les chats ne font pas des chiens
et le fils ressemble à son père comme un miroir » (Dínos ; écoute disque 2 page 058)

Certains hommes font donc ainsi l'éloge de ce jeune Γιάννης en tant que chanteur, et expliquent qu'il tient de son père, Manólis, lequel chante bien sûr lors des *gléntia*, mais qui joue également de la *lýra*. Malgré tout, d'autres hommes d'Ólympos, même s'ils ne nient pas le fait qu'il soit un bon chanteur de rock lorsqu'il interprète en anglais les chansons de son groupe, voudraient néanmoins l'entendre chanter des *mantinádes* sur les airs du village, afin de pouvoir apprécier sa participation au *glénti* :

« Ακούμε τα πώς τραουεί με [...] ακόμη
στους εϊκούς μας τους σκοπούς και θε να βγάλω γνώμη » (Μανώλης Μπαλασκάς)

« On entend comment il chante avec [...] encore
dans nos propres airs je veux me faire une opinion » (Manólis Balaskás ; écoute disque 2
page 059)

« Όλη την επικράτεια την έχει γυρισμένη
μ' ακόμα τη φωνούλα του δεν έχω ακουσμένη » (Γιάννης Κατινιάρης)

« Tout le territoire, il l'a parcouru
mais sa petite voix je ne l'ai pas encore entendue » (Giánnis Katiniáris ; écoute disque 2
page 060)

À un tel moment, encore une fois, le jeune homme Giánnis aurait dû prendre la parole et éventuellement se « défendre », en leur montrant simplement qu'il sait aussi improviser des *mantinádes*. Or, comme il ne chante visiblement jamais lors des *gléntia* – pour ma part, en tout cas, à chaque fois que j'ai constaté sa présence, que ce soit lors d'un *glénti* sur la place ou dans un café, il n'a jamais participé au chant ; en revanche, il n'hésite pas à aller danser – il reste fidèle à son engagement et ne prend donc pas la parole. Il est possible de supposer qu'il ne sache pas bien improviser des distiques, puisqu'il ne vit pas dans le village ou même auprès d'autres émigrés et des associations qui favorisent l'apprentissage des coutumes. De ce fait, il ne serait pas très à l'aise pour chanter, même si cela peut surprendre, d'autant qu'il a très bien appris les danses locales auxquelles il participe. Ce sont alors d'autres personnes de sa famille – son père Manólis et un cousin de son père – qui se chargent de prendre sa défense en improvisant des *mantinádes* à sa place :

« Ο Γιάννης σας παρατηρεί κι είναι σαν το [λυράρη]
κι όλο το μερακλίκι μας εις τον ντουνιά θα πάρει » (Μανώλης Φιλιππάκης)

« Giánnis vous observe et il est comme le [joueur de lúra]
et toutes nos qualités il les emmènera dans le monde » (Manólis Filippákis ; écoute
disque 2 page 061)

« Ο Γιάννης ετραούησε παιδιά στο κόσμο όλο
μα αγαπάει το Πλατύ κι έρχεται κάθε χρόνο » (Νίκος Νικολάου)

« Giánnis a chanté, mes chers, dans le monde entier
mais il aime la Place et il revient chaque année » (Níkos Nikoláου ; écoute disque 2
page 062)

« Εδώ το αζιμούθιο όσαν θα ξεκινήσει
την αγαπά την Όλυμπο και θα ξαναγυρίσει » (Μανώλης Φιλιππάκης)

« Ici c'est l'azimuth lorsqu'il se met en route
il aime Ólympos et il reviendra encore » (Manólis Filippákis ; écoute disque 2
page 063)

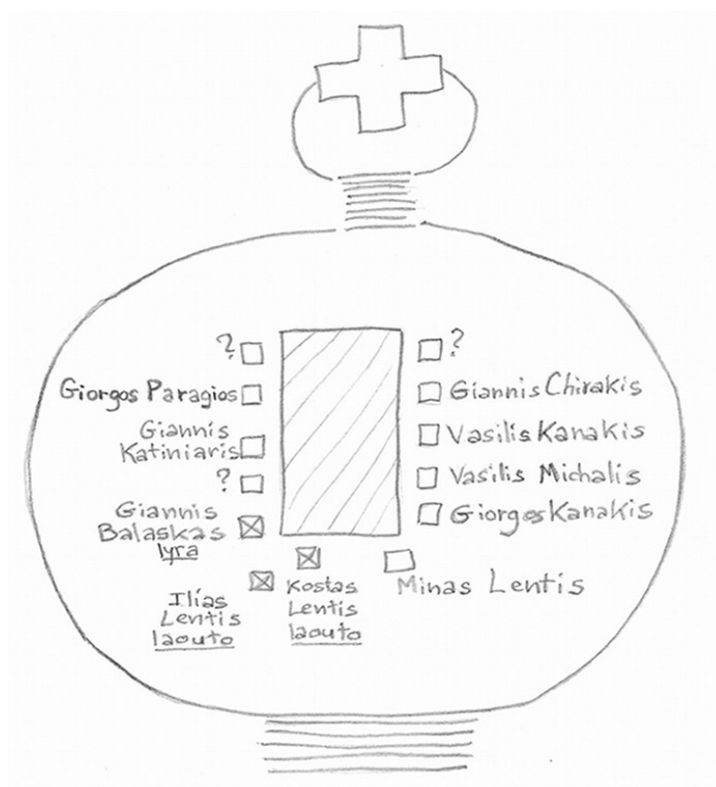
Cette *mantináda* aura pour effet de clore ce sujet tandis que la danse lente *káto chorós* commence, avec la participation notamment du jeune Giánnis Filippákis – sans doute une manière pour lui d’échapper à cette obligation de chanter.

Une fois encore, la personne que l’on presse à prendre la parole en chantant ne le fait pas, mais cette fois-ci, personne ne chante une *mantináda* pour protester, puisque, en quelque sorte, d’autres personnes se sont chargées de chanter à sa place. Il est possible également de supposer qu’il existe un certain respect envers ce jeune homme qui est un chanteur connu sur les scènes internationales...

Outre les remerciements aux musiciens présents pour assurer le *glénti*, ou bien les demandes formelles faites à certaines personnes de chanter, voire les reproches qui sont chantés quand ces dernières ne répondent pas à la requête, il existe une autre situation où les *mantinádes* ritualisent les relations sociales. Il s’agit de celui où les hommes chantent pour remercier le doyen du *glénti* de sa participation et de ses talents de *meraklís*, qui font que le *glénti* prend une bonne forme et s’anime convenablement. Dans ce cas-là, le doyen de la fête ne manque pas de répondre aux compliments qui lui sont faits, puisqu’il est assurément un excellent improvisateur de distiques – c’est, entre autres, une des raisons pour lesquelles on le remercie de sa présence, de sa participation et de son expérience. On assiste alors à des instants d’échanges à la fois émouvants et en même temps d’une grande qualité poétique.

Par exemple, en avril 2015, le jour du *glénti* du Mardi Lumineux, les hommes se sont mis à improviser pour le doyen de la fête, Giórgos Kanákis, un vieux monsieur de 90 ans environ. Il ne reste qu’un filet de voix à ce dernier, mais lorsqu’il se met à chanter, tout en sirotant son whisky, tout le monde l’écoute avec une grande attention, et les instrumentistes diminuent leur volume sonore afin que l’on puisse l’entendre. En effet, d’une part, il maîtrise parfaitement l’art de l’improvisation de ces miniatures poétiques – quoiqu’il s’en défende – et d’autre part, il a connu et vécu de nombreux *gléntia* sur cette même place et ailleurs, dont certains ont entendu parler. Il arrive, lorsqu’il chante, à transmettre l’émotion qu’il ressent, et il a des propos que l’on pourrait parfois qualifier de philosophiques. Ainsi, après avoir commencé le *glénti* dans le café de Filíppas Filippídís, les hommes se sont ensuite rendus sur la place de l’église, et se sont installés selon la configuration suivante :

Fig. 125 : Schéma de la disposition des hommes sur la Place en avril 2015



Nittis Mélanie, juin 2019

Après l'interprétation d'une chanson longue à texte fixe, les musiciens ont joué quelques minutes d'un air de danse rapide, puis ils ont entonné les *skopoi* pour l'improvisation poétique. Vasilis Michalis, assis à côté du doyen Giórgos Kanákis, entame les compliments et remerciements (écoute disque 1 page 206) :

« Τη μέρα τη σημερινή τη θεωρώ τιμή μου
που 'χω το πρωτομερακλή δίπλα μου και μαζί μου »

« Cette journée d'aujourd'hui je la considère comme un honneur
car j'ai à côté de moi et avec moi le premier des *meraklis* »

Lancé dans son inspiration, il improvise une deuxième *mantinád a* dans la foulée (écoute disque 1 page 207) :

« Η χάρις της Ανάστασης να 'ναι βοήθειά σου
Κανάκη πρωτομερακλή στα γεροντάματά σου »

« Que la grâce de la Résurrection t'apporte protection
Kanakis, premier *meraklis*, dans ta vieillesse »

Après cette deuxième *mantináda* de Vasilis Michalís, ils trinquent, et Giórgos Kanákis prend la parole pour chanter en s'adressant à la Vierge (écoute disque 1 page 208) :

« Ομπρός τα σκαλοπάτια σου απού συχνά πατούμε
την εορτή σου σήμερα πάλι θα τη θυμούμαι »

« Devant tes escaliers où nous marchons souvent
ta fête aujourd'hui encore une fois je m'en souviendrai »

Sur le même air que celui qui vient d'être chanté, quelqu'un d'autre – dont je ne connais malheureusement pas le nom – prend la parole à son tour (écoute disque 1 page 209) :

« Να σ' έχει η Παναγιά καλά να 'σαι πάντα κοντά μας
κι εγώ πολύ σε χαίρομαι που 'σαι στη συντροφιά μας »

« Que la Vierge te préserve en bonne santé que tu sois toujours près de nous
Moi aussi je me réjouis beaucoup que tu sois en notre compagnie »

Giánnis Balaskás, qui est alors en train de jouer de la *lýra*, improvise également sur le même air, à la suite (écoute disque 1 page 210) :

« Κι εγώ πολύ σε σέβομαι και ξεύρω ό,τι ξεύρει
και θέλω η Ανάσταση σ' ό,τι ποθείς να φέρει »

« Moi aussi je te respecte beaucoup et je sais qu'elle le sait
et je souhaite que la Résurrection apporte tout ce que tu souhaites »

Puis, toujours sur le même air, Minás Lentís ajoute (écoute disque 1 page 211) :

« Απ' όσα σε εθυμούμεθα τιμάς τα έθιμά μας
και πίστευε τα λόγια μας βγαίνου 'πό τη καρδιά μας »

« De tout ce dont nous nous souvenons de toi, tu honores nos coutumes
et crois-le, nos paroles viennent du fond de notre cœur »

Giórgos Kanákis répond de nouveau sur le même air que les hommes auparavant, avec beaucoup de modestie, en disant simplement qu'il aime la vie et que tant qu'il sera vivant, il participera au *glénti* pour l'honorer (écoute disque 1 page 212) :

« Μέχρι να ντζω θα τη γλεντώ γιατί η ζωή μ' αρέσει
και θα κρατώ εις το χωριό τη τελευταία θέση »

« Tant que je vivrai je festoierai pour elle parce que j'aime la vie
et je garderai dans le village la dernière place »

Il s'ensuit alors toute une série de *mantinádes* qui s'enchaînent, et dans lesquelles chaque homme qui improvise s'adresse à Giórgos Kanákis pour le remercier ou le féliciter en lui souhaitant une bonne santé :

« Κι εγώ κουμπάρο σ' αγαπώ χωρίς αμφιβολία
να 'σαι και του καιρού καλά και να 'χεις την υγεία » (Γιώργος Παραγιός)

« Et moi mon vieux je t'aime sans aucun doute
que tu ailles bien l'an prochain et que tu aies la santé » (Giórgos Paragiós ; écoute
disque 1 page 213)

« Κανάκη πρωτομερακλή πολλά σου χρεωστούμε
γιατί πολλά μας έμαθες και σε ευχαριστούμε » (Βασίλης Μιχαλής)

« Kanákis premier *meraklís* nous te devons beaucoup
parce tu nous as appris beaucoup et nous te remercions » (Vasílis Michalís ; écoute
disque 1 page 214)

« Δάσκαλος είσαι στο χωριό και στις διασκεδάσεις
ποιος θα τον έχει συντροφιά ωραία θα περάσει » (Γιάννης Κατινιάρης)

« Tu es un maître dans le village et dans les fêtes
quiconque est en sa compagnie passera un bon moment » (Giánnis Katiniáris ; écoute
disque 1 page 215)

« Στα έθιμα του τόπου μας πολλά έχει προσφέρει
κι η χάρις της Ανάστασης καλά να του προσφέρει » (Μηνάς Λεντής)

« Dans les coutumes de notre contrée il a beaucoup apporté
et que la grâce de la Résurrection lui apporte de bonnes choses » (Minás Lentís ; écoute
disque 1 page 216)

« Κανάκη όταν τραουείς παίρνει τη προσοχή μου
και σ' έχω και παράδειγμα να ξέρεις στη ζωή μου » (άγνωστος τραγουδιστής)

« Kanákis lorsque tu chantes tu attires mon attention
et sache que je te prends comme exemple dans ma vie » (chanteur inconnu ; écoute
disque 1 page 217)

« Σ' ολόκληρη τη Κάρπαθο Κανάκη με ρωτούσι
ποιος είν' ο πρωτομερακλής [πρότιμος απ' τις ζούσι] » (Βασίλης Μιχαλής)

« Dans tout Kárpáthos Kanákis on me demande
qui est le premier *meraklís* [le plus honoré parmi ceux qui vivent] » (Vasílis Michalís ;
écoute disque 1 page 218)

On le voit bien ici, la renommée de ce vieux monsieur comme *protomeraklís* s'étend
au-delà du village d'Ólympos. Giórgos Kanákis est reconnu pour son talent d'improvisateur,
et tout le monde se réjouit de pouvoir participer à un *glénti* à ses côtés. Minás Lentís va même
plus loin, en évoquant d'autres excellents musiciens qui sont morts depuis plusieurs années, et
Vasílis Kanákis, un des fils de Giórgos Kanákis, ajoute qu'ils formaient avec son père une *pa-
réa* dont il est le dernier représentant :

« Σοφούλης, Παυλίδης, Πρεάρης, Νικολάου
θα ῥθει στο κέφι ο Ωργής [σου ἴλεα συμφυλάου] » (Μηνάς Λεντής)

« Les Sofoulis, les Pavlidis, Preáris, Nikoláou
Giórgos va entrer dans le *kéfi* [je te disais qu'ils observent] » (Minás Lentís ; écoute
disque 1 page 219)

« Απ' όλη τη παρέα του είναι ο τελευταίος
και έχει και το σεβασμό απ' όλους μας το δέος » (Βασίλης Κανάκης)

« De toute sa *paréa* il est le dernier
il a le respect et la révérence de nous tous » (Vasílis Kanákis ; écoute disque 1
page 220)

À la suite de ces deux *mantinádes*, qui relie l'instant présent avec le passé, d'autres
hommes poursuivent les compliments :

« Όλοι μεγάλοι και μικροί χαίρουσι και γλεντούσι
Κανάκη Ωργή ακολουθού κι έχουν καλά να ζούσι » (Βασίλης Μιχαλής)

« Tous les vieux et les jeunes se réjouissent et festoient
Ils suivent Giórgos Kanákis et ils ont des bons moments à vivre » (Vasílis Michalís ;
écoute disque 1 page 221)

« Το μερακλή τον άνθρωπο και το καλά μερίζεις
και καμαρώνεις και γλεντάς και τραouάς και πίνεις » (Βασίλης Κανάκης)

« L'homme *meraklís* tu le distingues bien
tu es fier et tu festoies, tu chantes et tu bois » (Vasílis Kanákis ; écoute disque 1
page 222)

« Κανάκη άπου γλέντισες τους συνομήλικούς σου
να 'σαι καλά και να γλεντάς και τους μικρότερούς σου » (Βασίλης Μιχαλής)

« Kanákis toi qui a festoyé avec ceux du même âge que toi
sois en bonne santé et festoie avec les plus jeunes que toi » (Vasílis Michalís ; écoute
disque 1 plage 223)

Giórgos Kanákis, en choisissant un autre air que celui qui vient d'être chanté, impro-
vise de nouveau, en s'adressant directement à tous ceux qui le félicitent. Il leur dit notamment
qu'il ne mérite pas tous ces compliments (écoute disque 1 plage 224) :

« Να μη με ανεβάζετε εκεί που δεν εφθάνω
γιατί ο χατίρης της γιορτής και συντροφιάς θα κάνω »

« Ne me placez pas sur un piédestal que je n'atteins pas
parce que le plaisir de la fête c'est en bonne compagnie que je l'ai »

Après ce modeste propos où il explique en quelque sorte qu'il n'est pas le seul à ani-
mer la fête, la conversation se poursuit, toujours autour de compliments qui lui sont adressés :

« Ίσως να νιώθεις άβολα που λείπουν οι φίλοι
σήμερα που γιορτάζουμε και τη Λαμπρή τη Τρίτη » (Βασίλης Κανάκης)

« Peut-être que tu te sens mal à l'aise que tes amis soient absents
aujourd'hui où nous célébrons aussi le Mardi Lumineux » (Vasílis Kanákis ; écoute
disque 1 plage 225)

« Εις τ' ομάδα θα βρίσκεται κλαίει και τραγουδάει
και στις γιορτές απού 'ρχεται παλιούς αναζητάει » (Μηνάς Λεντής)

« Il se trouve dans le groupe il pleure et il chante
et dans les fêtes où il se rend il réclame les anciens » (Μίνας Λεντίς ; écoute disque 1
plage 226)

« Πάρα πολλά επρόσφερες Κανάκη εις το τόπο
και στις διασκεδάσεις μας με το δικό σου τρόπο » (Γιάννης Κατινιάρης)

« Tu as apporté beaucoup Kanákis à ce lieu
et à nos réjouissances avec ton propre style » (Giánnis Katiniáris ; écoute disque 1 plage
227)

« Η πρόσφορά σου είν' πολλή η αμοιβή 'ναι λία
άμα έχε τόσα τιμή που έχεις τα πρωτεία » (Βασίλης Μιχαλής)

« Ton offrande est grande ta récompense est petite
mais tu as tant de valeur que tu as les honneurs » (Vasílis Michalís ; écoute disque 1
page 228)

Giórgos Kanákis improvise encore une fois, en réponse à tous ces compliments, en expliquant humblement que si Ólympos lui doit beaucoup, il est, lui aussi, redevable envers elle, et il s'adresse au village lui-même, en le personnifiant (écoute disque 1 page 229) :

« Όλυμπο σου χρωστώ πολλά αν με χρωστείς και μένα
να(ν) εκρατώ τα έθιμα να μην ήταν χαμένα »

« Ólympos je te dois beaucoup si toi aussi tu me dois
que je préserve les coutumes qu'elles ne soient pas perdues »

Vasílis Michalís commente ce qu'il vient de dire en affirmant que ce n'est pas lui qui doit beaucoup au village, mais, au contraire, que celui-ci lui est fortement redevable, puisqu'il le positionne en première place dans sa vie (écoute disque 1 page 230) :

« Δε χρωστείς την Όλυμπο εκείνη χρωσταί σου
γιατί την εχανάλλισες πάνω της τη ζωή σου »

« Tu n'es pas redevable à Ólympos c'est elle qui l'est envers toi
parce que tu lui as offert, à elle, ta vie »

Le *glénti* est donc pleinement un rituel social où les reproches ainsi que les remerciements sont chantés entre les membres masculins de la communauté. Mais il y a également un autre élément très important lors de tout *glénti*, et notamment lors de ceux qui se déroulent durant la fête d'un saint. En effet, comme je l'ai expliqué plus haut dans le chapitre, il faut improviser obligatoirement des *mantinádes* en l'honneur du saint qui est commémoré, et ce, généralement durant tout le début du *glénti*. De plus, les nombreuses intercessions chantées auprès des saints, que j'ai déjà mentionnée et citées, sont autant de marques des relations sociales ritualisées. Ainsi, il est très rare que les hommes débutent le *glénti* en chantant des distiques sur un autre thème que le saint célébré.

Toutefois, en 2014 lors de la fête à Vroukoúnta, il est arrivé que les hommes mêlent, aux distiques improvisés en l'honneur du saint, des remerciements pour un autre homme, Manólis Panagiótu. En effet, ils voulaient remercier ce médecin originaire du village d'Apéri, qui avait financé presque tous les frais pour le repas de cette fête, et qui avait également

dispensé des consultations médicales gratuitement. Au début, les *mantinádes* s'adressent donc à lui pour le remercier, même si dans le fond, elles ne manquent pas d'évoquer le saint puisqu'il est demandé maintes fois à celui-ci d'apporter la santé à Manólis Panagiótu, ainsi qu'à sa famille. Ce médecin est bien sûr touché par ce qui lui est chanté, mais il est en même temps gêné d'attirer sur lui l'attention avec tous les distiques qui lui sont destinés. Il finit par demander aux autres hommes de changer de thème car il s'agit avant tout de la fête de saint Jean-Baptiste (écoute disque 2 plage 078) :

« Τ' Αή Αννιού γιορτάζουμε που 'ναι γιορτή μεγάλη
το θέμα να αλλάξομε το γλέντι για ν' ανάβει »

« Nous célébrons saint Jean qui est une grande fête
changeons le thème pour animer le *glénti* »

Ainsi, cette performance du *glénti* permet d'entretenir les relations sociales au sein de la communauté, et d'assurer en même temps la cohésion de celle-ci. En effet, les distiques permettent d'exprimer tout ce que l'on peut ressentir, que ce soit sous la forme de remerciements, de reproches ou de félicitations. Le chant prend ici le relais de la parole, et permet ainsi d'exprimer tout ce que la parole n'autorise pas. Je pourrai même qualifier l'improvisation des *mantinádes* de parole chantée, d'autant que les Olympiotes eux-mêmes disent qu'il s'agit d'une conversation en musique :

« Πάνω σ' αυτούς τους σκοπούς τραγουδάμε μαντινάδες, αυτοσχέδια ποιηματάκια που συζητάμε... Είναι σαν συζητάμε μεταξύ μας με τραγούδι, με στίχους και μουσική³⁷⁰. »

« Sur ces airs nous chantons des *mantinádes*, poèmes improvisés, avec lesquels nous discutons... C'est comme si on discutait entre nous avec du chant, des vers et de la musique. »

Les émotions ressenties s'expriment également à travers les larmes versées discrètement par les hommes lorsqu'ils sont en train d'improviser. Il n'est pas rare dans ce cas que la voix chantée trahisse alors l'émotion et le fait que l'homme qui chante est en train de pleurer. Ces émotions que les hommes expriment à travers leurs larmes sont partagées avec les autres hommes présents. Ceux-ci, grâce à un processus d'empathie – processus très bien décrit par

³⁷⁰ Extrait de l'entretien avec Ilias Anastasiádis, Manólis Balaskás et Giórgos Giorgákis réalisé par Dominique Bertou et Pierre Cheneval en novembre 2016.

Filippo Bonini-Baraldi pour les musiciens tsiganes³⁷¹ – se mettent également à pleurer, car ils sont touchés par cette émotion exprimée.

Je citerai comme exemple la *mantináda* de Giánnis Katiniáris, qu’il a chantée sur la place du village le jour du Mardi Lumineux, lors de la fête de Pâques en 2015. Accompagné par Kóstas Lentís au *laóúto*, Giánnis Balaskás est en train de jouer des *skopoí* à la *lýra*, et pendant ce temps, Giánnis Katiniáris échange quelques propos en riant avec deux autres hommes assis à côté de lui, tandis que d’autres hommes encore sont en train d’arriver et de s’installer avec eux autour de la table. D’un seul coup, Giánnis Katiniáris redevient grave et se met à chanter (écoute disque 1 page 234 ; *mantináda* présente dans la vidéo 1) :

« Κάθετε να γλεντίσομε σε τούτη τη Πλατεία
να μη χαθεί το έθιμο γιατί ’ναιν αμαρτία »

« Asseyez-vous que nous festoyions sur cette Place
que la coutume ne disparaisse pas car c’est un péché »

Le premier vers de son distique apparaît comme un commentaire sur ce qu’il voit – des hommes viennent se joindre à eux –, mais ils ne sont cependant pas très nombreux, et l’emploi de l’impératif marque la requête de Giánnis Katiniáris : il faut que les hommes viennent s’asseoir pour participer au *glénti*, car leur présence est nécessaire pour que la soirée se déroule bien. Au moment où il commence à chanter le second vers de son distique, Giánnis Katiniáris a la voix qui se trouble car il se met à pleurer. Par la suite, il s’essuiera les yeux et boira un peu de whisky, tandis que le joueur de *lýra*, Giánnis Balaskás, ému, pleure lui aussi, par empathie. Comme il est en train de jouer et qu’il ne peut pas interrompre la musique pour se libérer les mains afin de s’essuyer les yeux, dans un geste délicat et tout en jouant, il écrase ses larmes sur ses joues avec la volute décorative de son instrument. Il faut savoir que pour les Olympiotes, un *glénti* se mesure à la quantité de larmes versées au cours de la fête :

« The successful *glendi* is judged by the amount of weeping (To kalo *glendi* metrietai apo to klama)³⁷². »

« Un bon *glénti* se mesure à la quantité de larmes versées (To kaló glénti metrietai apó to kláma). »

³⁷¹ Filippo Bonini-Baraldi, *Tsiganes, musique et empathie*, Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme, 2013.

³⁷² Anna Caraveli, « The Symbolic Village. Community Born in Performance », art. cité, p. 263.

Les pleurs des hommes en public – attitude féminine par excellence dans les conceptions sociales et donc interdite aux hommes qui sont vus comme des êtres virils et forts – constituent donc un élément rituel obligatoire, dont la perception est différente que dans le cadre non rituel de la vie quotidienne et de sa bienséance.

Ces moments où l'émotion jaillit ainsi et se transmet par empathie sont assez nombreux puisque l'on évoque souvent les morts, mais aussi des changements qui sont survenus dans le village et qui menacent les coutumes qui s'y pratiquent. Si l'on considère bien le *glénti* dans son essence contemporaine, on s'aperçoit que cette question de la perte des coutumes y est toujours présente. Cette peur, car il s'agit bien d'une réelle peur qui n'est pas forcément exprimée dans la parole, de la disparition des coutumes constitue en quelque sorte le sujet de la tragédie du village.

VI.3.2. Le glénti d'Ólympos, une tragédie moderne ?

Chaque année, et de façon cyclique, il est possible de constater que le village est le lieu de la représentation d'une pièce de théâtre – une tragédie – qui est toujours basée sur le même thème depuis plusieurs années : la disparition du village et de ses coutumes, auxquels les membres de la communauté sont viscéralement attachés. Cette peur de la disparition des coutumes, et par extension du village, est exprimée de façon récurrente, comme en témoigne cet échange de *mantinádes* par Minás Lentís et Giánnis Antimisiáris, lors du *glénti* du 29 août 2014 à Avlóna :

« Δύσκολοι είναι οι καιροί τη χρονιά απού περνούσι
και τα θωρώ τα έθιμα το γκρεμό πώς πατούσι » (Μηνάς Λεντής)

« Les temps sont durs en cette année qu'ils ont passée
et je vois combien les coutumes sont au bord du gouffre » (Minás Lentís ; écoute disque
2 page 129)

« Όμορφοι πού 'ναι οι σκοποί και το γλυκό δοξάρι
Έλα πουλί μου έλα, έλα το Σάββατο
κι εγώ θα σε πληρώσω το μεροκάματο
φαίνεται πως κουράστηκε ο κόσμος, Κατινιάρη
Στη θάλασσα θα πέσω και σ'άγρια κύματα
να πιάσω τη ποδιά σου με τα κεντήματα » (Γιάννης Αντιμισιάρης)

« Ils sont magnifiques les airs et le doux archet
Viens mon petit oiseau, viens samedi
Et moi je te paierai ton salaire
il semble que le monde est fatigué, Katiniáris
Je tomberai dans la mer et dans les vagues sauvages
pour attraper ton tablier avec ses broderies » (Giánnis Antimisiáris ; écoute
disque 2 plage 130)

À travers leurs distiques, Minás Lentís et Giánnis Antimisiáris font écho aux *mantinádes* que Giánnis Katiniáris a chantées au cours de la soirée qui s'est avérée laborieuse car peu d'hommes étaient présents pour participer. Minás Lentís réitère cette idée que les coutumes sont mises à mal tandis que Giánnis Antimisiáris s'adresse directement à Giánnis Katiniáris pour lui fournir en quelque sorte une explication à l'absence des hommes.

Cette disparition probable ou supposée – en tout cas, qui est mentionnée comme telle à chaque fois – est liée à tous les changements qui bouleversent la vie et le mode de fonctionnement du village : l'émigration, de plus en plus massive et fréquente depuis une soixantaine d'années ; le poids de la modernité et de la globalisation, avec notamment le désenclavement du village et le développement du tourisme ; plus récemment, l'impact de la crise économique survenue en 2008.

La plupart de ces causes sont évoquées explicitement, par exemple lors du *glénti* dans le café de Filíppas Filippídis, non loin de la place centrale, le dimanche 12 avril 2015 :

« Εγώ χολιώ που η Όλυμπος επόμεινε μονάχη
τις το περίμενε ποτέ τέτοια κατάντια να 'χει » (Γιάννης Μπαλασκάς)

« Moi je me désolé qu'Ólympos soit restée toute seule
qui pourrait s'attendre qu'elle soit dans une situation aussi affligeante » (Giánnis Balaskás ; écoute disque 1 plage 101)

« Δεν το περίμενε κανείς η Όλυμπος να σβήσει
αφού δεν έρχεται κανείς μόνιμα για να ζήσει » (Ανδρέας Χηράκης)

« Personne ne s'attendait à ce qu'Ólympos s'éteigne
puisque personne ne vient pour y vivre durablement » (Andréas Chirákis ; écoute
disque 1 plage 102)

« Φαίνεται είναι δύσκολο του τόπου το σεφέρι
οι χωριανοί διαλέξασι της ξενιτιάς τα μέρη » (Γιώργος Φουρτήνας)

« Il semble qu'il est difficile le voyage pour notre pays
les villageois ont choisi [de rester dans] les lieux de l'exil » (Giórgos Fourtínas ; écoute
disque 1 page 103)

« Η κρίση η οικονομική έχει κι αυτή ευθύνη
[ο πασαεὶς σ' τούτη δουλειά] κελλάρι την αφήνει » (Ανδρέας Χηράκης)

« La crise économique a elle aussi sa responsabilité
[chacun dans cette affaire], l'abandonne à son sort » (Andréas Chirákis ; écoute disque 1
page 104)

La pièce ainsi mise en scène, la plupart du temps en plein air, est toujours la même, du moins dans sa thématique, puisqu'elle est improvisée à chaque fois ; par ailleurs, les acteurs qui l'interprètent changent également à chaque fois. La pièce improvisée qui se performe prendra donc un contenu différent en fonction des personnes présentes ce soir-là, et notamment des hommes qui en assurent la diction lors du *glénti*.

Au bout du compte, cette pièce se rapproche donc du *happening* tel que le définit Hugues Thouand, qui le considère par ailleurs comme un « art social » :

« C'est une forme dramatique en ce qu'il propose un spectacle éphémère qui s'apparente au théâtre. Un jeu dramatique présentant action, situation, conflit, acteurs – lesquels sont peut-être plus des actants car les personnages représentés sont le plus souvent leur inconscient – est offert en spectacle. Mais contrairement au théâtre le caractère essentiel du happening est la non répétitivité. Chaque création est unique parce qu'improvisée³⁷³. »

La parenté avec le *glénti*, qui est unique à chaque fois, est évidente. En effet, l'improvisation est la première des choses à respecter dans le *glénti* et il est absolument impossible de rechanter un distique déjà chanté auparavant. La non répétitivité du *glénti* réside essentiellement dans cet aspect-là.

Toutefois, l'improvisation ne concerne pas, ou très peu, le schéma général du *glénti*, puisque celui-ci, comme une pièce de théâtre, doit respecter différentes parties, appelées épisodes dans la tragédie : les chants de table ; les *mantinádes* ; la danse. En revanche, même si l'on sait qu'il existe des passages obligés, on ne sait absolument pas combien de temps va durer chaque partie, et plus encore, les Olympiotes ont tendance à se comporter comme s'ils ne savaient pas ce qui va se produire. En effet, il est assuré que le *glénti* va avoir lieu, mais il est

³⁷³ Hugues Thouand, entrée « Happening », dans Étienne Souriau (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, op. cit., p. 816.

extrêmement difficile de savoir à quel moment il va commencer et à quel endroit précisément (le café ou directement sur la place du village), comme s'il fallait à tout prix que cela paraisse spontané et improvisé.

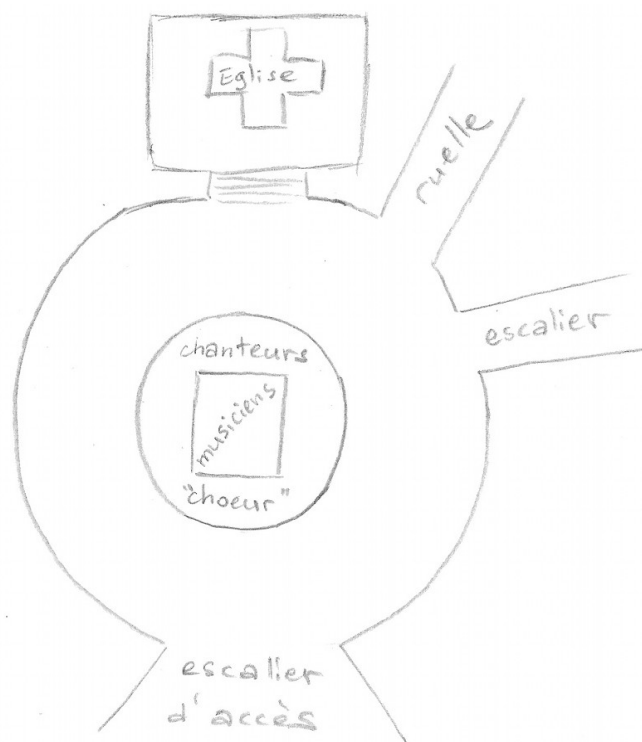
Finalement, chaque *glénti* joué sur la place du village n'est donc que la mise en scène de cette pièce de théâtre. La disposition même des personnes et leurs fonctions bien spécifiques lors du *glénti* – je renvoie ici à la description et aux schémas faits au chapitre IV (§ 1.3) – rappellent tout à fait le dispositif auquel les Grecs avaient recours dans l'antiquité pour la représentation des pièces de théâtre et en particulier de la tragédie.

Fig. 126 : Schéma d'un théâtre grec antique



Nittis Mélanie, juin 2019, d'après Demont et Lebeau, p. 45

Fig. 127 : Schéma de la place centrale à Ólympos



Nittis Mélanie, juin 2019

Il y a ainsi, sur la place centrale d'Ólympos, trois accès – une ruelle et deux escaliers – qui permettent d'entrer en scène, comme les *parodos* antiques ; la forme circulaire de la place où se déroule la danse est l'équivalent de l'*orchestra* ; la place qui était celle de l'autel dans l'antiquité est aujourd'hui occupée par la table où s'installent les musiciens et les chanteurs ; la placette de l'église fait écho à la *skénè*, même si sa fonction n'est pas la même ; l'église correspond au temple de la divinité qui était honorée ainsi (comme par exemple le temple de Dionysos à Olympie) ; enfin, tout comme dans un *théâtron* étagé en gradins, les personnes qui ne participent pas au *glénti* mais qui sont là en simples spectateurs sont placées sur les bords de l'*orchestra* et en-dehors, soit sur les escaliers menant à la place centrale, soit sur les toits plats des maisons environnantes. Ce n'est sans doute pas un hasard si, à Avlóna, les Olympiotes ont construit un véritable amphithéâtre en gradins pour aménager le lieu où se déroule le *glénti*.

Mise à part la disposition spatiale, la parenté avec le théâtre grec antique, et particulièrement avec la tragédie, s'observe également à d'autres niveaux. En effet, le *glénti*, tout comme la tragédie qui se jouait à Athènes pendant les fêtes en l'honneur de Dionysos, corres-

pond avant tout à des nécessités sociales similaires, à savoir assurer l'unité de la communauté, dans le cadre d'une fête nationale liée à une célébration religieuse. Jacqueline de Romilly le rappelle ainsi :

« [L]a tragédie grecque a sans nul doute une origine religieuse. Cette origine était encore fortement sensible dans les représentations de l'Athènes classique. Et celles-ci relèvent ouvertement du culte de Dionysos. [...] La représentation elle-même s'insérait donc dans un ensemble éminemment religieux ; elle s'accompagnait de processions et de sacrifices. [...] Tout cela trahit une origine liée au culte, et peut assez bien se concilier avec ce que dit Aristote (*Poétique*, 1449 a) : selon lui, la tragédie serait née d'improvisation ; elle serait issue de formes lyriques comme le dithyrambe (qui était un chant choral en l'honneur de Dionysos) ; elle serait donc, de même que la comédie, l'élargissement d'un rite. [...] Toutefois, lorsque l'on parle d'une fête religieuse, à Athènes, il faut bien se garder d'imaginer une séparation comme celles que peuvent comporter nos États modernes. Car cette fête de Dionysos était également une fête nationale. [...]

[I]l semble bien, en effet, que la tragédie n'ait pu naître que lorsque ces improvisations religieuses, d'où elle devait sortir, se trouvèrent prises en main et réorganisées par une autorité politique s'appuyant sur le peuple. Par un trait assez remarquable, la naissance de la tragédie est liée, presque partout, à l'existence de la tyrannie – c'est-à-dire d'un régime fort, s'appuyant sur le peuple contre l'aristocratie.

Entrée dans la vie athénienne par l'effet d'une décision officielle, s'insérant dans toute une politique d'expansion populaire, la tragédie apparaît liée, dès ses débuts, à l'activité civique. Et ce lien ne pouvait que se resserrer lorsque ce peuple, ainsi réuni au théâtre, fut devenu l'arbitre de ses propres destinées³⁷⁴. »

Par ailleurs, Jacqueline de Romilly précise que le lien entre la tragédie et la cité était si fort que lorsque la cité d'Athènes a perdu de sa splendeur, la tragédie a fini par disparaître :

« [...] la vie même du genre tragique était liée à une participation de tous, à une manifestation collective, à la fois nationale et religieuse. [...] En fait, la tragédie grecque mourut, lorsque fut coupé le lien qui la rattachait à la cité elle-même³⁷⁵. »

Des similitudes se retrouvent également dans la forme prise par la tragédie antique. En effet, la tragédie grecque antique se compose généralement ainsi :

– un prologue, où les faits sont exposés par un acteur pour laisser le temps au chœur d'entrer dans l'orchestre ;

³⁷⁴ Jacqueline de Romilly, *La tragédie grecque*, Paris : PUF, coll. « Quadrige », 5^e édition, 1994 (1970), p. 11-15.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 155.

– une *parodos*, qui correspond à l'entrée du chœur et à sa première intervention chantée ;

– une alternance d'épisodes, dans lesquels les acteurs jouent la pièce, et de *stasima*, où le chœur, personnage à part entière, chante pour commenter l'action ;

– une *exodos*, qui présente le dénouement de la pièce et voit la sortie du chœur.

Ces différentes parties de la tragédie peuvent se retrouver également dans le déroulement du *glénti* :

– le prologue correspondrait à l'annonce de la tenue du *glénti*, laquelle est souvent sous-entendue lorsqu'une célébration religieuse a lieu : en effet, les Olympiotes savent qu'après la célébration de la liturgie, pour commémorer différentes fêtes en rapport avec la Vierge, le Christ ou les autres saints, il se tiendra obligatoirement un *glénti* qui viendra ainsi clore la journée de fête religieuse ;

– la *parodos* serait l'entrée des hommes et leur installation autour de la table ;

– les épisodes correspondraient aux moments où chaque soliste chante, et alterneraient avec un *stasimon* constitué par les moments où le chœur des hommes assure la reprise des vers chantés par le soliste ; comme l'alternance entre solistes et chœur est très rapide, puisqu'elle s'étend en général sur un hémistiche, on pourrait aussi considérer la partie où s'échangent les *mantinádes* comme un *kommos* antique, c'est-à-dire comme un moment où les voix du chœur et celle du héros de la pièce se mêlent dans une sorte de plainte ;

– enfin, l'*exodos* surviendrait à partir de l'instant où la danse s'accélère, et se terminerait par le départ des participants : en règle générale, les danseurs partent en premier, puis les instrumentistes et les chanteurs. Il faut savoir que tout le monde ne part pas en même temps, sur un arrêt plus ou moins brusque de la musique, mais que chacun quitte la place lorsqu'il en a envie et que le nombre de personnes présentes diminue petit à petit. Les musiciens, ainsi que quelques chanteurs, sont les derniers à partir, et entonnent souvent encore quelques chants ou *mantinádes* avant de se quitter.

Comme la tragédie antique, le *glénti* se présente donc comme une performance complète (et complexe) avec poésie, musique, gestuelle, danse et place attribuée à chacun suivant le rôle joué dans la représentation. Et comme dans la tragédie antique, le *glénti* est le lieu où les hommes peuvent (et doivent) exprimer leurs émotions et leurs sentiments : leur performance débouche très souvent en effet sur des pleurs, qui se transmettent par empathie aux autres hommes de la communauté (comme je l’ai expliqué plus haut, §VI.3.1). Or, comme le précise Jacqueline de Romilly, il y avait des moments où le chœur et les acteurs, partageant les mêmes émotions, se prenaient à dialoguer :

« Ceci n’empêchait pas qu’acteurs et choristes ne fussent engagés dans un même courant d’émotions ; et il existait une forme précise où se traduisait cette relation : c’était une sorte de chant dialogué auquel acteurs et choristes prenaient part ensemble et que l’on appelait le *commos*³⁷⁶. »

On assiste ainsi à une véritable catharsis, ce processus qui était selon Aristote le but de la tragédie antique, et qui peut être définie comme « le soulagement qui survient après un état paroxystique de tension après avoir éprouvé une émotion intense³⁷⁷. » Le rôle de la catharsis est donc ici d’évacuer tous les sentiments de douleur liés à la mort, à l’exil – qui est considéré dans leur imaginaire comme une mort – ou à la perte des coutumes, qui entraînent une disparition du village. Cette catharsis passe par la parole chantée, qui a une importance capitale pour bon nombre de communautés. À ce sujet, Étienne Bours précise :

« Le chant permet d’exprimer ce que les mots seuls ne permettent pas, il est la forme idéale pour socialiser et présenter sous forme poétique, aux yeux et aux oreilles de tous, un problème entre individus. [...] Le chant, encore une fois, s’impose comme véhicule remarquable de la communication sociale, permettant aux individus de se “vider” dans une création artistique [...]³⁷⁸. »

À Ólympos, la tragédie jouée et chantée permet de se libérer collectivement de la peur de la disparition du village, peur qui est par ailleurs ressentie aussi de manière purement individuelle. Là encore, on se retrouve en présence d’un élément individuel s’exprimant dans le collectif, comme c’est le cas pour la création des distiques improvisés puisque, ainsi que je l’ai expliqué au chapitre II, l’improvisation individuelle d’un distique ne peut se faire sans la présence des autres hommes, et donc du collectif, puisqu’il faut avoir, d’une part, une ambiance liée à la présence d’un groupe d’hommes et, d’autre part, des musiciens et des chan-

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 25.

³⁷⁷ Michel Lacroix, *Le culte des émotions*, Paris : Flammarion, 2001, p. 67.

³⁷⁸ Étienne Bours, *Le sens du son. Musiques traditionnelles et expression populaire*, Paris : Fayard, 2007, p. 172.

teurs qui assureront l'accompagnement instrumental pour les uns et les reprises en chœur pour les autres.

Le principe de cette catharsis est donc simple dans le *glénti* : elle permet, en l'évoquant par le biais de l'improvisation poétique, d'évacuer cette peur de la disparition du village et de ses coutumes, peur née du fait que beaucoup de personnes de la communauté vivent en émigration, et que les personnes âgées qui peuplent encore le village disparaissent les unes après les autres. D'une certaine manière, il s'agit de donner une forme poétique à une situation tragique afin de l'exorciser. Car en chantant cette crainte de voir le village disparaître, on le fait exister dans le même mouvement, et on l'aide ainsi à survivre ; c'est précisément ce que Minás Lentís exprime dans le distique suivant, chanté en avril 2015 au moment de la fête de Pâques (écoute disque 1 page 131) :

« Είπουμε τη την Όλυμπο για να την βοηθήσει
που καρτερεί τον Αύγουστο για να ξαναγλεντίσει »

« Nous l'avons chantée Ólympos afin de lui venir en aide
elle qui attend le mois d'août pour de nouveau festoyer »

Dans ce distique, de façon très caractéristique, le village est personnifié, parce qu'au fond, le héros de cette tragédie qui se joue perpétuellement dans le *glénti*, c'est le village, considéré comme la mère de la communauté. Les hommes parlent fréquemment, du reste, de « notre mère Ólympos » : cette féminisation est facilitée par le genre du nom du village, qui est féminin (*i Ólympos*, η Όλυμπος) pour le distinguer du mot masculin qui désigne la montagne. Voici par exemple un distique de Giánnis Balaskás, improvisé à Pâques en avril 2015, le jour du *Lamprí Tríti* (écoute disque 1 page 253) :

« Τη μάνα μας την Όλυμπο πολύ την αγαπούμε
να 'στε και του καιρού καλά και πάλι να βρεθούμε »

« Notre mère Ólympos nous l'aimons beaucoup
soyez en bonne santé l'an prochain et retrouvons-nous de nouveau »

Ce personnage féminin, héros de la tragédie, lutte continuellement contre la mort, comme en témoignent ces distiques improvisés lors de la fête de Pâques en avril 2014, l'un après la liturgie de la Résurrection et l'autre le jour du Mardi Lumineux :

« Φίλοι μ' αυτή 'ν' η Όλυμπος αφού γλεντά το πόνο
αφού νικά το θάνατο και σταματά το χρόνο » (Γιάννης Χατζιβασίλης)

« Mes amis, ça c'est Ólympos, qui festoie avec la douleur
qui vainc la mort et qui arrête le temps » (Γιάννης Chatzivasílis, écoute disque 1
page 070)

« Χάρο παλεύγ' η Όλυμπος στο πέρασμα του χρόνου
και ξεματώνει η καρδιά του μερακλή ανθρώπου » (Βασίλης Μπαλασκάς)

« Ólympos lutte contre la mort pendant que le temps s'écoule
et le cœur de l'homme *meraklís* souffre » (Vasílis Balaskás, écoute disque 1 page 085)

Il s'agit de vaincre la mort des habitants qui laisse un grand vide, mais également la mort du village qui se désertifie et qui renvoie des images de maisons à l'abandon, voire en ruines. Cet attachement au village se matérialise aussi par la fidélité aux lieux, car il est impensable de vendre la moindre maison même si plus personne n'y habite, et les Olympiotes préfèrent les laisser tomber en ruines plutôt que de voir un étranger s'y installer.

On le voit, cette lutte contre la mort est indissociable de l'idée que le passage du temps peut altérer ce qui existe, et notamment éroder le village et ses coutumes. Toutefois, le temps qui passe peut également être considéré comme quelque chose de positif, en ce sens qu'il a un pouvoir d'apaisement et de guérison. En témoignent ces deux distiques chantés lors d'un baptême³⁷⁹ :

« Τουτός εδώ ο καφενές πόσα 'χει ακουσμένα
πόσα κορμά γλεντίσανε και είναι πεθαμένα »

« Ce café-là combien de choses a-t-il entendu
combien de corps y ont festoyé et sont morts aujourd'hui »

« Ο πόνος είν' περαστικός υγεία σου υπάρχει
κι ο χρόνος εί' το φάρμακο που όλους θε να γιάνει »

« La douleur est passagère, tu as la santé
et le temps est le remède qui nous guérira tous »

³⁷⁹ D'après un enregistrement de la fête du baptême réalisé par Giuliano d'Angiolini et dont une partie est publiée dans *Un giorno nella gioia l'indomani nel pianto...* [Un jour dans la joie le lendemain dans les pleurs...], *op. cit.* Ces deux distiques ne figurent pas dans le CD du livre et je remercie M. D'Angiolini de les avoir mis à ma disposition.

En fait, ce lien avec le temps qui passe est présent dans le concept même de la *mantináda* telle qu'elle se pratique à Ólympos. Il s'agit en effet d'un distique de l'instant (της στιγμής, *tis stigmís*) qui est par nature éphémère, et qui donc n'est pas, en principe, destiné à perdurer au-delà de cet instant qui lui a donné naissance. Seule la mémoire des hommes, mais également des femmes, permet de le conserver lorsqu'il en vaut la peine.

Malgré tout, ce rituel aux distiques improvisés et éphémères est, lui, réitéré chaque année : cela est le plus important, car cette réitération permet à chacun de « vivre le village ». En réalité le *glénti*, en tant que processus, permet de façon métaphorique de faire vivre Ólympos et cela, l'Olympiote Giánnis Chatzivasílis l'a très bien compris lorsqu'il joue avec les mots pour donner un titre au documentaire qu'il a réalisé sur le *glénti* à Ólympos : « Ólympos festoie ainsi » (« *Étsi glentízei i Ólympos* », « Έτσι γλεντίζει η Όλυμπος »), qui peut être lu aussi comme « Ólympos vit ainsi le *glénti* » (« *Étsi glénti zeí i Ólympos* », « Έτσι γλέντι ζει η Όλυμπος »), puisqu'il matérialise une séparation entre *glénti* et *zei*.

Le fait de « vivre le village » n'est pas quelque chose d'anodin pour les hommes de la communauté, puisqu'ils en arrivent à en souffrir pour lui, comme s'il s'agissait d'une personne vivante. Un extrait de la conversation qui s'est déroulée dans le café de Fílippos Filippídís, lors de la fête de Pâques en 2015, le montre bien. L'échange que je cite ici a eu lieu entre deux jeunes gens qui sont par ailleurs des amis. L'un, Níkos Chapsís, vit au Pirée et l'autre, Manólis Zouloufos habite à Ólympos durant toute l'année :

- « Η Όλυμπος δεν πρόκειται να πεθάνει. Ποτέ. »
« Ólympos ne va pas mourir. Jamais. » (Níkos Chapsís)
- « Στο εξωτερικό μπορεί, εδώ, ε. »
« À l'extérieur peut-être, ici, hé. » (Manólis Zouloufos)
- « Δε πρόκειται, δηλαδή όσο ζούμε βέβαια η νεολαία, κι είπα θε να μη πάθει τίποτα κανένας, δε πρόκειται ν' αποθαίνει ποτέ. »
« Cela n'arrivera pas, c'est-à-dire tant que nous vivrons, bien sûr nous les jeunes, et j'ai dit que s'il n'arrive rien à personne, elle ne mourra jamais. » (Níkos Chapsís)
- « Αν ζήσετε χειμώνα εδώ και δείτε απέναντι [...] και μετρήσετε σπίτια ανοιχτά, τότε θα καταλάβετε... ποια άλλη δε θα σβήσει και ποια άλλη πώς θα σβήσει. [...] Μετρήσετε τα σπίτια, εντάξει. Εμένα μη μου λέτε για Όλυμπο που δε σβήνει. Δε

σβήνει, πού; Εδώ, στις Αθήνας το καφενείο, στις Ρόδου; Πού; Στην Αμερική, πού; Η Όλυμπος μου πάει να σβήνει. Εδώ θα φύγει η γιαγιά, θα φύγει ο πάππος και τους αλλουνούς. Θα μου πεις πόσα σπίτια θα μείνουν ανοιχτά; [...] Εγώ τα 'χω ζήσει, τα 'χω πονέσει. (il pleure) Εγώ τα έχω μεγαλώσει, τα έχω κλάψει εδώ εις την Όλυμπο. Το καταλάβατε; Εγώ δουλεύω εδώ, εγώ ζω εδώ, εγώ έχω περάσει τα παιδικά μου χρόνια εδώ. [...] Εγώ, αυτό το χωριό το πονάω. Εδώ το 'χω [στην καρδιά μου]. »

« Si vous viviez l'hiver ici et que vous regardiez en face [...] et que vous comptiez les maisons ouvertes, alors vous comprendriez.. Laquelle ne va pas disparaître et laquelle disparaîtra. [...] Comptez les maisons, d'accord. À moi, ne me dites pas qu'Όλυμπος ne va pas s'éteindre. Elle ne meurt pas, où ? Ici, dans le café d'Athènes ou de Rhodes ? Où ? En Amérique, où ? Mon Όλυμπος est en train de s'éteindre. Ici une grand-mère va mourir, un grand-père va mourir et les autres aussi. Vous allez me dire combien de maisons vont rester ouvertes ? [...] Moi je l'ai vécu, je l'ai souffert. Moi j'ai grandi, et j'ai pleuré ici à Όλυμπος. Vous comprenez ? Moi je travaille ici, moi je vis ici, moi j'ai passé mon enfance ici. [...] Moi, ce village j'ai mal pour lui. Je l'ai ici [*dans mon cœur*]. » (Manólis Zouloufos, en pleurant)

Le fait de « vivre » son village et de souffrir pour lui, comme s'il s'agissait d'une personne réelle, se retrouve également à travers les *mantinádes* improvisées. Je citerai par exemple un échange qui a eu lieu dans le café de Filíppas Filippídís en avril 2015, au moment de la fête de Pâques. Le jeune Andréas Chirákis improvise une *mantináda* afin d'expliquer pour quelle raison il se réjouit au moment des fêtes du village (écoute disque 1 page 097) :

« Όλο το χρόνο το χωριό στα μαύρα εί' ντυμένο
χαίρομαι πάντα στις γιορτές γιατί 'ν' ασπρό βαμμένο »

« Toute l'année le village est vêtu de noir
je me réjouis durant les fêtes parce qu'il se couvre de blanc »

Giórgos Fourtínas, homme d'un certain âge, prend ensuite la parole pour le féliciter pour ce qu'il vient de chanter (écoute disque 1 page 098) :

« Μπράβο σου λεβεντόπαιδο που ζεις εις το χωριό σου
να μη χολιάς που κάθεσαι μακρά εις το χωριό σου »

« Bravo à toi brave jeune homme qui vis dans ton village
ne t'en fais pas si tu habites loin de ton village »

Andréas Chirákis reprend alors la parole pour répondre à ce distique de félicitations, en rappelant combien il aime Όλυμπος (écoute disque 1 page 099) :

« Το τόπο μου τον αγαπώ και δε θα τον αλλάξω
δεν αποθαίνει η Όλυμπος θέλω να το φωνάξω »

« Ma contrée je l'aime et je ne la changerai pas
Ólympos ne meurt pas, je veux le crier »

Ainsi, le principe de catharsis qui anime la tragédie grecque antique aussi bien que le *glénti* peut se voir comme un phénomène d'exorcisme. En effet, si on verbalise autant la crainte de voir le village disparaître, celui-ci ne pourra pas s'éteindre. C'est ce qui est exprimé, par exemple, à travers l'échange de ces deux *mantinádes*, où Andréas Chirákis se désole de la disparition du village, et où Manólis Zouloufos, en réponse à ce distique pessimiste, lui explique que puisqu'il parle du retour des villageois, il garde l'espoir que cela arrive un jour :

« Θέλομε δε το θέλομε η Όλυμπος θα λήξει
γιατί δε προκειται κανείς οπίσω να γυρίσει » (Ανδρέας Χηράκης)

« Que nous le voulions ou non, Ólympos va disparaître
parce qu'il n'est question pour personne de revenir ici » (Andréas Chirákis, écoute disque 1 page 094))

« Ελπίζεις το αν είπεις το πως πίσω θα γυρίσουν
με φασαρία και φωνές τα σπίτια να γεμίσουν » (Μανώλης Ζουλουφος)

« Tu l'espères si tu le dis qu'ils vont revenir ici
de bruit et de voix, les maisons vont se remplir » (Manólis Zouloufos, écoute disque 1 page 095)

C'est pour cette raison que quoiqu'il arrive, il est important pour les Olympiotes de respecter les coutumes et de les pratiquer, ainsi que le chante Minás Lentís durant la fête de Pâques en avril 2015 (écoute disque 1 page 204) :

« Να κάμομε το έθιμο χαρουμένοι θλιμένοι
κι όλοι θε ν' αποκάψομε κανείς μας δε πομαίνει »

« Observons la coutume, que nous soyons joyeux ou affligés
et tous je veux que nous lui fassions honneur, aucun de nous ne s'y dérobe »

À travers les *mantinádes* improvisées, les Olympiotes montrent donc qu'ils connaissent et maîtrisent les codes sous-jacents qu'il faut respecter pour le bon déroulement du *glénti*, mais aussi pour renforcer la cohésion sociale de la communauté.

De plus, cet exorcisme païen est redoublé par les diverses intercessions adressées aux différents saints chrétiens qui sont célébrés (comme je l'ai mentionné au chapitre VI, §2.1).

Parmi les demandes formulées à l'attention des saints figurent, en effet, non seulement la protection du village, mais aussi le vœu que les émigrés reviennent, ou que tous les émigrés et toutes les personnes de la communauté vivant à l'année dans le village soient en bonne santé. Si en effet les émigrés reviennent régulièrement, le village ne pourra pas disparaître et les coutumes perdureront.

Par ailleurs, les *mantinádes* rappellent également sans cesse que ces coutumes sont importantes, comme le prouve le fait qu'elles soient enviées ou copiées par d'autres. Les hommes les plus âgés exhortent ainsi sans cesse les plus jeunes à poursuivre leur pratique, tandis que les plus jeunes considèrent les plus âgés comme les piliers de cette tradition, qui ne peut donc disparaître. En témoigne cet échange de distiques entre générations en avril 2015, dans le café de Filíppas Filippídis :

« Τα έθιμα του τόπου μας όλοι τα αγαπούσι
και χαίρομαι που οι νέοι μας σωστά σκαλιά πατούσι » (Μηνάς Λεντής, 49 χρονών)

« Les coutumes de chez nous, ils les aiment tous
et je me réjouis que nos jeunes gravissent les bons échelons » (Minás Lentís, 49 ans ;
écoute disque 1 page 139)

« Όμορφα εί' τα έθιμα κι όλοι τα αγαπούμε
γι' αυτό θα πρέπει όλοι μας μαντινά τραγουδούμε » (άγνωστος τραγουδιστής)

« Les coutumes sont belles et tous, nous les aimons
c'est pourquoi il faut que chacun de nous chante une *mantináda* » (chanteur inconnu ;
écoute disque 1 page 140)

« Να χαίρονται τη νιάτα τω πάντως να τη τιμούσι
μα πρέπει και την Όλυμπο ψηλά να τη κραούσι » (Γιάννης Μπαλασκάς, 56 χρονών)

« Qu'ils profitent de leur jeunesse, en tout cas qu'ils l'honorent
mais il faut aussi qu'ils gardent Όλυμπος toujours au plus haut » (Giánnis Balaskás, 56
ans ; écoute disque 1 page 141)

[...]

« Τα νιάτα είναι η χαρά εις τη ζωή τ' ανθρώπου
και στυλοβάτες να γερνούν στα έθιμα του τόπου » (Μηνάς Λεντής, 49 χρονών)

« Les jeunes sont la joie dans la vie d'un homme
qu'ils vieillissent comme des piliers dans les coutumes de chez nous » (Minás Lentís, 49
ans ; écoute disque 1 page 142)

« Έρθει κανένα 'πό παλιά [...] νέοι
γι' αυτό και μέχρι σήμερα ο τόπος ανεπνέει » (Μηνάς Λεντής, 49 χρονών)

« Quelque chose vient du passé [...] les jeunes
c'est pourquoi jusqu'à aujourd'hui le village respire » (Minás Lentís, 49 ans ; écoute
disque 1 page 143)

« Οι νέοι θέλουν αίσθημα κι όλοι να ποθούνε
τα έθιμα του τόπου μας, Μηνά, να μη χαθούνε » (Γιάννης Μπαλασκάς, 56 χρονών)

« Les jeunes ont besoin de sentiment et tous le désirent
que les coutumes de chez nous, Minás, ne se perdent pas » (Γιάννης Balaskás, 56 ans ;
écoute disque 1 page 144)

« Εις τα σωστά τα βήματα είπατε πως πατούμε
τα έθιμα του τόπου μας ψηλά θα τα κρατούμε » (Φίλιππας Φιλιππάκης, νεαρός)

« Les bons échelons, vous avez dit que nous les gravissons
les coutumes de chez nous nous les garderons au premier plan » (Filippas Filippákis,
jeune ; écoute disque 1 page 145)

« Εγώ 'θελα η παρέα σου κι αυτή να τραουούσου
να χαίρονται τα νιάτα τω κι ό,τι καλό να ούσου » (Γιάννης Μπαλασκάς, 56 χρονών)

« Moi je souhaitais que tes amis aussi chantent
qu'ils profitent de leur jeunesse et qu'ils donnent ce qu'il y a de meilleur » (Γιάννης Ba-
laskás, 56 ans ; écoute disque 1 page 146)

« Πως αγαπούν τα έθιμα κανείς δεν αμφιβάλλει
φτάνειν απού στη συντροφιά είν' η χαρά μεγάλη » (Γιάννης Μπαλασκάς, 56 χρονών)

« Qu'ils aiment les coutumes personne n'en doute
il suffit que dans la compagnie la joie soit grande » (Γιάννης Balaskás, 56 ans ; écoute
disque 1 page 147)

[...]

« Τι να φοβάται η Όλυμπος με τόσους μερακλήες
σ' αυτούς τους δύσκολους καιρούς 'σεις είστε οι ασπίδες » (Φίλιππας Φιλιππάκης,
νεαρός)

« Que peut craindre Ólympos avec de tels *meraklides* dans ces temps difficiles, vous êtes, vous, les boucliers » (Filippas Filippákis, jeune ; écoute disque 1 page 150)

Dans cet échange de *mantinádes*, il est possible de voir que l'exorcisme passe ainsi par le rapprochement des générations masculines qui jouent ensemble la tragédie, alors qu'autrefois, lorsque le village ne se sentait pas menacé de disparition, les générations ne se mélangaient pas pour chanter. Je ne peux que rappeler les propos de Giánnis Balaskás qui réagissait, lors de la soirée dans le café de Filippídis en avril 2015, aux propos d'un vieil Olympiote expliquant qu'autrefois les jeunes et les vieux ne festoyaient pas ensemble dans le café :

« Άλλες οι νοοτροπίες και συγκυρίες τότε. Πού να μπει στου Φιλίππυ το καφενέ η νεολαία; Δεν υπήρχε περίπτωση. [...] Η νεολαία είχε το δικό της καφενέ. »

« Il y avait alors d'autres mentalités et d'autres conjonctures. Comment la jeunesse aurait pu à cette époque entrer dans le café de Filippís ? C'était impossible. [...] La jeunesse avait son propre café. »

À travers ce commentaire de Giánnis Balaskás, on comprend que les échanges qui se produisent aujourd'hui, notamment dans les cafés, entre les différentes générations masculines n'avaient pas lieu auparavant, puisque la transmission se faisait essentiellement par imprégnation. Les jeunes vivaient au village et écoutaient les hommes chanter au cours des fêtes depuis leur plus jeune âge, et plus tard, alors qu'ils participaient déjà depuis longtemps en dansant, ils se lançaient dans l'improvisation lors du *glénti*. Le café n'était donc pas un lieu de répétition pour les jeunes comme aujourd'hui, d'autant que les générations ne se divertissaient ensemble dans le café.

On peut sans doute expliquer ce changement par la nécessité de lutter contre la disparition des coutumes. En effet, si les hommes les plus âgés, qui ont une grande connaissance du *glénti*, ne prennent pas le temps de transmettre leur savoir aux plus jeunes, comment ces derniers pourront-ils relever le défi de maintenir les traditions vivantes, même si, pour la plupart d'entre eux, ils ne vivent pas toute l'année au village ?

Là encore, on voit que la communauté a une grande capacité à s'adapter aux aléas et aux changements qui surviennent au fil du temps. Les Olympiotes savent continuellement s'adapter... car une tradition ne peut survivre qu'en s'adaptant au monde moderne dans lequel les personnes qui la pratiquent évoluent :

« Une tradition n'a de sens qu'à l'intérieur d'un contexte social particulier. Si le contexte change et si l'on conserve malgré tout cette tradition, alors on n'échappera pas à la nécessité de la réinterpréter en fonction du nouveau contexte. Toute tradition est ainsi constamment manipulée³⁸⁰. »

La participation au *glénti* dans le village d'Ólympos revêt donc un caractère hautement symbolique en particulier pour les personnes qui vivent à l'étranger. En effet, par son caractère de rituel d'agrégation, elle leur permet de montrer qu'ils appartiennent toujours à la communauté, et qu'ils partagent toujours ses valeurs et ses traditions, même s'ils en sont éloignés la plupart du temps. Au cours de leur mise en scène de la tragédie du village dans le *glénti*, les Olympiotes sont ainsi mis à l'épreuve, certes par la danse, mais surtout par l'improvisation de distiques au cours de cette conversation en musique. Celle-ci n'est pas sans rappeler l'art de la joute oratoire, dont la tragédie présentait un exemple avec l'*agôn*, une discussion sous forme de débat entre deux personnages.

VI.3.3. La question de la joute oratoire

À travers le bassin méditerranéen, l'improvisation poétique chantée constitue l'élément fondamental de la joute poétique, encore appelée joute oratoire ou même débat chanté. On peut citer, par exemple, la *gara poetica* sarde (travaux de Maria Manca), le *chjama è rispondi* corse, le *trovo* andalou (travaux de Suzy Félix-Biosa), ou encore le *zajal* libanais (travaux de Suzy Félix-Biosa).

Cette pratique de la joute oratoire est également présente en Grèce moderne, bien que la plupart des écrits sur la question de la joute ne mentionnent que celle pratiquée dans l'Antiquité, afin de montrer son ancienneté, comme l'explique cette citation :

« [...] une prédilection pour la confrontation poétique et la compétition ne cesse de s'affirmer en Grèce antique. L'exercice de la pensée sophiste, qui consiste à plaider systématiquement le pour et le contre de chaque thème et à faire d'un argument faible un argument fort (Protagoras), influence aussi la tragédie et la comédie classiques grecques du V^e siècle avant J.C. Euripide ou Aristophane utilisent beaucoup l'*agôn*, débat entre deux personnages soutenant chacun une thèse opposée [...]»³⁸¹. »

³⁸⁰ Denys Cuche, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris : La Découverte, 2010, p. 139.

³⁸¹ Suzy Félix Biosa, « Joute poétique », *Dictionnaire de la Méditerranée*, sous la direction de Dionigi Albera, Maryline Grivello et Mohamed Tozy, Paris : Actes Sud, 2016, p. 752.

On rejoint encore une fois la tragédie, dans laquelle ces débats organisés étaient présents, et pour lesquels Jacqueline de Romilly explique l'origine et en donne une description :

« Né de l'habitude du débat judiciaire, perfectionné par la rhétorique du temps, l'art de la joute oratoire était alors en plein essor. C'était ce que l'on appelait un *agôn*. [...] Par là, il faut entendre une sorte d'affrontement organisé, dans lequel s'opposent deux longues tirades, en général suivies d'échanges vers à vers, permettant aux contrastes de se faire plus serrés, plus tendus, plus crépitants. Dans l'*agôn*, chacun défendait son point de vue avec toute la force rhétorique possible, en un grand déploiement d'arguments, qui, naturellement, contribuaient à éclairer sa pensée ou sa passion³⁸². »

En Grèce actuelle, il existe bien, en effet, une telle pratique de joute oratoire, par exemple en Thrace avec les *lianotrágouda* (τα λιανοτράγουδα), ou bien dans les Cyclades, en particulier sur l'île de Naxos avec les *kotsákia* (τα κοτσάκια), mais surtout à Chypre avec les fameuses *tsiattistá* (τα τσιαττιστά). Ces dernières sont décrites par Eusébio Ayensa Prat comme un véritable combat poétique :

« [...] los *piitárides* modernos acostumbran a mostrar también una gran destreza en los combates poéticos. En efecto, en las celebraciones de boda y en las fiestas más señaladas del año [...] se puede asistir aún a los famosos “τσαττίσματα” [...], auténticos certámenes poéticos en los que dos expertos en la versificación improvisada se enfrentan en un diálogo que no acaba hasta que uno de los dos participantes es incapaz de responder con un dístico a su contricante³⁸³. »

« [...] les *piitarides* modernes ont également l'habitude de montrer une grande dextérité dans les combats poétiques. En effet, dans les célébrations de mariage ou dans les fêtes plus importantes de l'année [...] on peut assister alors aux fameux “tsattismata” [...], authentiques compétitions poétiques dans lesquelles deux experts dans la versification improvisée s'affrontent dans un dialogue qui ne s'achève pas tant que l'un des deux participants ne se trouve pas dans l'incapacité à répondre avec un distique à son adversaire. »

Ayensa Prat ajoute également que ces combats poétiques ne sont pas une spécificité de Chypre, mais se retrouvent dans diverses régions de Grèce :

« Debemos señalar que estos curiosos duelos, que en la mayoría de ocasiones duran horas enteras, no son exclusivos de Chipre, sino que los encontramos también en el Dodecaneso, las Cícladas, Tracia y Creta, así como en las islas de Sicilia, Córcega y Mallorca³⁸⁴. »

³⁸² Jacqueline de Romilly, *op. cit.*, p. 39-40.

³⁸³ Eusebio Ayensa Prat, *Baladas griegas : estudio formal, temático y comparativo*, Madrid : CSIC, coll. « Nueva Roma », n°10, 2000, p. 42-43.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 43.

« Nous devons signaler que ces curieux duels, qui dans la majorité des occasions durent des heures entières, ne sont pas une exclusivité de Chypre, mais que nous les rencontrons aussi dans le Dodécanèse, les Cyclades, en Thrace et en Crète, tout comme dans les îles de Sicile, de Corse et de Majorque. »

La présence de la joute poétique est donc bien attestée en Méditerranée notamment, mais que désigne-t-on exactement sous cette expression ? Étymologiquement, la joute est un combat singulier entre deux chevaliers qui s'affrontent à cheval et à la lance. Au sens figuré, et dans le cadre de la poésie notamment, le terme de « joute » prend le sens de « combat verbal ». Pierre Bec, qui l'étudie sous le terme générique de *tenson* à travers divers exemples recueillis, décrit ainsi la joute poétique :

« Nous désignons tous ces textes de l'appellation générique, reprise au Moyen Âge, de *tenson* (désignation qui signifie du reste, au sens propre, "compétition, dispute"), et nous entendons sous ce terme une composition dialoguée en vers, la plupart du temps strophique et accompagnée d'une mélodie, dans laquelle deux (ou plusieurs) interlocuteurs se lancent une sorte de défi sur un sujet quelconque et rivalisent d'adresse et d'ingéniosité pour défendre des points de vue contraires³⁸⁵. »

Dans l'article « joute poétique » du *Dictionnaire de la Méditerranée*, Suzy Félix-Biosa apporte quelques précisions :

« L'altercation poétique entre deux locuteurs est nécessaire au fonctionnement de la joute [...]. L'alternance de répliques est le procédé qui induit le dialogue antagonique et évite ainsi tout soliloque en induisant la confrontation dialectique entre deux points de vue. Ensuite, dans une joute verbale, il faut convaincre pour vaincre : toute une rhétorique et un art oratoire sont mis en œuvre pour remporter le combat verbal. Chaque interlocuteur sait user de tactiques et stratégies personnelles : démonter le discours de l'autre, trouver l'argument irréfutable, donner de la profondeur au message, charmer à travers de belles figures de style, promesses poétiques, vocales³⁸⁶ ... »

Tous deux insistent également sur le fait que la joute n'est considérée comme une joute qu'en la présence d'une instance extérieure, chargée d'arbitrer la confrontation poétique :

« La performance de ces véritables *matches* poético-musicaux a généralement lieu devant un public qui participe au débat, apprécie (ou non) les interventions, et fait finalement fonction de juge³⁸⁷. »

³⁸⁵ Pierre Bec, « Le vers long à césure dans les débats chantés traditionnels », *À la croisée des chemins. Musiques savantes-Musiques populaires*, Saint-Jouin-de-Milly : FAMDT Éditions, 1999, p. 175.

³⁸⁶ Suzy Félix-Biosa, « Joute poétique », art. cité, p. 753.

³⁸⁷ Pierre Bec, art. cité, p. 175.

« La joute se déroule toujours sous l'égide d'une tierce personne, qui a pour vocation de prononcer un jugement et proclamer un vainqueur. Élément fonctionnel du genre, le juge confère à la performance son caractère de compétition et de match³⁸⁸. »

Ce caractère de compétition, évoqué dans ces définitions, est souvent renforcé par le fait qu'il ne s'agit pas forcément de manifestations spontanées, mais de véritables concours organisés où les protagonistes sont placés sur une estrade face au public, lequel, dans la plupart des cas, choisit les thèmes sur lesquels les poètes vont s'affronter en chantant.

Dans le cas de la pratique des habitants d'Ólympos, on retrouve bien, avec les *mantinádes*, le principe d'improvisation poétique chantée sous forme de « composition dialoguée en vers, la plupart du temps strophique et accompagnée d'une mélodie », ainsi que la présence d'un « public », mais « l'alternance de répliques » ne se réalise pas seulement entre deux protagonistes. En effet, même si, par moments, on peut assister à un échange de plusieurs *mantinádes* entre deux hommes qui se répondent, la règle est de ne pas monopoliser la parole. Il ne s'agit donc pas à proprement parler d'un dialogue, mais plutôt d'un polylogue, puisque l'on est en présence de plusieurs interlocuteurs, qui peuvent prendre la parole à tout instant. Il ne s'agit donc pas d'un duel dialogué, mais il faut préciser toutefois que ce polylogue ne se présente pas non plus comme une succession de dialogues impliquant donc plusieurs personnes. Il s'agit plutôt d'une conversation entre plusieurs participants, sous forme d'un échange dialogué.

Par ailleurs, alors que la plupart des termes employés en Méditerranée pour désigner cette pratique « expriment fortement cette idée d'opposition et de compétition fondée sur la rivalité », le terme qui désigne cette pratique à Ólympos, à savoir *mantinádes*, ne comporte pas cette notion d'opposition ou de lutte. En effet, le terme *mantináda* signifie tout simplement, comme je l'ai expliqué au deuxième chapitre, « aubade ». On est donc loin de cette idée de compétition ou de combat que l'on retrouve dans la plupart des termes : *gara poetica* signifie « compétition poétique » ; le terme chypriote de *tsiattistá*, qui vient du turc *çatmat* signifiant « lutter, disputer » ; ou encore, le terme *trovo* qui peut être compris comme « pinailler, tergiverser », en plus de signifier « composer des vers », et qui est mentionné dans un dictionnaire de 1790 comme se traduisant par « escrimeur, maître d'armes³⁸⁹. »

³⁸⁸ Suzy Félix-Biosa, « Joute poétique », art. cité, p. 753.

³⁸⁹ *Nouveau dictionnaire espagnol et françois, françois et espagnol, avec l'interprétation latine de chaque mot*, vol. 2, Lyon : Bruyset Frères, 1790, p. 444.

Du reste, les chanteurs et les musiciens affirment eux-mêmes que leur pratique est différente de ce qu'on peut trouver ailleurs en Grèce, qu'il ne s'agit pas de joute telle qu'elle peut se rencontrer en Crète, notamment lors de mariages, et qu'à Ólympos, il s'agit simplement d'une conversation en musique :

« Είναι σαν συζητάμε μεταξύ μας με τραγούδι, με στίχους και μουσική³⁹⁰. »

« C'est comme si nous discussions entre nous avec du chant, des vers et de la musique. »

À Ólympos, il n'est pas du tout question de concours organisé et où les poètes doivent improviser sur des thèmes tirés au sort ou donnés par le public. Les thèmes sont parfois, certes, obligés de façon implicite, en fonction de la nature de la fête célébrée (mariage, baptême, fête patronale, etc.), mais la plupart du temps, ils dépendent vraiment des personnes présentes et des situations vécues. De plus, la disposition des chanteurs et musiciens n'est pas du tout la même que dans la plupart des joutes : ils ne sont pas en ligne sur une estrade face à ceux qui écoutent, mais au centre et tournés les uns vers les autres en formant un cercle³⁹¹.

Samuel Baud-Bovy fait pourtant état, dans les années 1930, de la présence fréquente dans les îles du Dodécanèse, et en particulier à Kárpathos, Kos et Kastellórizo, d'une authentique joute verbale faite de propos acerbes échangés sous forme de distiques. Selon ses informateurs, les distiques en question prenaient alors le nom de *peismatiká* (πεισματικά, de πείσμα (*peísma*), qui signifie « obstination », « entêtement », « opiniâtreté »). Il cite en particulier l'échange suivant entre deux femmes, où selon lui, on peut noter l'aigreur de leurs propos :

« Τόσω χρονώ Πρωτόερω
με τη ρασά τα σφόντσιζες

εν είχες σκιά μαντήλι;
τα πικραμμένα χείλη.

Έχω σεντονομάντηλα
αμμ' η Τσυράννα η αβιά

σεντούτσια δυό 'εμάτα,
εν έχει παπλωμάτα.

Primat depuis tant d'années
c'est du pan de ton manteau que tu les essayais

n'avais-tu pas même un mouchoir ?
tes lèvres amères.

³⁹⁰ Extrait de l'interview avec Giórgos Giorgákis enregistré et filmé par Dominique Vertou et Pierre Cheneval en novembre 2016.

³⁹¹ Je renvoie ici à la description du dispositif spatial que j'ai faite au chapitre IV, p. 308-309.

J'ai de draps et mouchoirs
mais Kyrannia la bréhaigne

deux coffres bien remplis,
n'a pas de couvertures³⁹² »

Dans cet exemple, une femme nommée Kyránnia prend à partie le primat du village, et c'est la femme du primat lui-même qui rétorque à cette attaque, d'autant qu'elle porte sur la question de la possession de mouchoirs, éléments relevant du patrimoine féminin.

Ces distiques typiques d'une joute verbale étaient visiblement plus fréquents chez les hommes et notamment au moment de la danse. Samuel Baud-Bovy cite un échange qui a lieu au cours de la danse, entre le danseur de tête et son rival :

« Le premier danseur :

Ἦβγαλα τα ποήματα,
J'ai ôté mes souliers,
ο μπροστελάτης είμαι 'γώ,
c'est moi qui conduit le choros :

πετώ και τοφ φουτάμ μου,
je jette mon bonnet,
φύεστε 'πο μπροστά μου.
tirez-vous de devant.

Ψηλά ψηλά τοις πούες μου
Haut ! haut, mes pieds !
να νεσηκώνω, να χτυπώ,
m'élancer et frapper,

και ταχτικά θ' αρκέψω
je vais selon les règles
τομ Πάνον να χορέψω.
danser la Danse Haute.

Le rival :

Σια σια της φτέρνες σου,
Doux, doux, tes talons,

να μη σου της μματιάσουν,
qu'on ne t'y jette un sort,

και από χίλιες δυο μεριές
et de mille côtés

σαν τα πλιζίνια σκάσουν.
qu'ils n'éclatent comme pastèques.

Le premier, enlevant sa veste :

Ἴντα λαλεί μονονιά
Qu'a-t-il à gazouiller
'που μοιάζει η φωνή του γα
dont la voix ressemble

φτογά το ρουατούρι,
cet ouvrier de campagne
σαν το χελιό γαούρι.
à celle d'un âne lippu ?

Le rival :

Χω! ώχα, χάμμαρε, γουλιά!
Là, voyez, quelle affaire !
θαρώ πως θα πετάξη γα
il jettera, je crois,

πετά γα και την ζάκα,
il jette son gilet!
ακόμια και τηβ βράκα.
ses pantalons encore³⁹³. »

³⁹² Samuel Baud-Bovy, *La chanson populaire du Dodécanèse*, t. 1, *op. cit.*, p. 339. Il précise en note que ces distiques sont extraits du livre de Michail G. Michailidis-Nouaros, *Δημοτικά τραγούδια Καρπάθου*, Athènes : Gavriilidis, 2007 (première édition : 1928), p. 307, et j'ajoute que la traduction en français est de Samuel Baud-Bovy.

³⁹³ *Ibid.*, p. 337-338. Je précise que la traduction française est donnée par Samuel Baud-Bovy en note.

Ces *mantinádes* échangées par les deux danseurs au cours de la danse ont bien un caractère de combat verbal qui reflète la rivalité chorégraphique. Il semblerait donc qu'à cette époque la danse était également l'occasion de rivaliser avec un autre homme, en échangeant des *mantinádes*, ce que je n'ai pour ma part jamais eu l'occasion d'entendre ces dernières années. Toutefois, les exemples cités par Samuel Baud-Bovy concernent, d'une part, le village d'Óthos sur l'île de Kárpathos pour les échanges entre les femmes et, d'autre part, l'île de Kos pour le combat verbal entre les danseurs. On peut alors se demander si de telles pratiques avaient également lieu dans le village d'Ólympos à cette même époque, et supposer qu'elles auraient disparu aujourd'hui.

Plus tardivement, le sociologue Bernard Vernier rapporte des affrontements qui ont eu lieu durant un *glénti* à Ólympos, très probablement au moment de la danse, dans les années 1970, au moment où les émigrés de retour au village opposèrent, dans le cadre du marché matrimonial, la valeur de l'argent à la valeur de la terre, défendue par ceux qui étaient restés :

« De nombreuses mandinades chantées publiquement témoignent de cette guérilla verbale que se livrèrent les groupes sociaux pour la conservation de la valeur de leurs femmes sur le marché matrimonial. Certaines mandinades des partisans de l'argent avaient l'allure de véritables provocations pour les anciens dominants :

“Ma fille, si tu as de la chance que j'aie et que je revienne,
Je te couvrirai d'or jusqu'à ce que tu plies sous son poids.”

“Merci Amérique. Avec tes usines
J'ai couvert ma fille de tes dollars.”

Ceux qui avaient partie liée avec les anciennes valeurs répliquaient par le mépris, la dénégation, le rappel de vérités de bon sens ou le désir de compromis :

“Pauvre Amérique, avec tes bonnes manières
Tu en as fait des Messieurs de tous ces va-nu-pieds.”

“Ólympos est ornée de ses vignes, de ses champs
Et de ses bonnes familles, et non pas de ses dollars.”

“Les pièces d'or et les dollars changent de propriétaire
Mais toi, tes jarres sont toujours remplies d'huile.”

“L'or a le renom, mais les champs la vraie valeur.
Heureux celui qui t'épousera, toi qui les as tous les deux.”

Les plus rusés s’efforçaient d’encourager les jeunes à faire du mariage avec une fille dotée en champs une question d’honneur :

“Celui qui épouse une fille pour son argent est un homme sans valeur.
C’est qu’il n’est pas capable de gagner de l’argent lui-même.”

“Celui qui épouse une fille pour ses champs, celui-là est un homme de valeur.
C’est qu’il gagnera lui-même de l’argent”³⁹⁴. »

On le voit bien ici, avec ces exemples cités en français par Bernard Vernier, que les échanges de *mantinádes* revêtaient aussi un caractère de débat verbal où les propos chantés sont assez virulents et répondent nettement à la caractéristique minimale et première de la joute, à savoir que les protagonistes tentent toujours d’avoir le dernier mot et surenchérissent aux propos tenus par leur adversaire.

Bernard Vernier n’hésite pas, par ailleurs, à parler de « joute poétique » pour désigner la création de distiques de compliments, appelés en général *paínémata* (παινέματα) – c’est-à-dire littéralement « éloges, louanges » –, lors des échanges qui ont lieu lors de la danse, et qui manifestent, il est vrai, les rivalités existantes, d’autant que la danse est socialement vécue comme un lieu de choix possible d’un futur époux ou d’une future épouse pour les familles :

« [...] on avait coutume de composer pour les bals des mandinades où l’on louait la beauté, la richesse ou la respectabilité des filles et, si la bienséance voulait qu’on en improvise pour sa voisine, on pouvait, en choisissant de s’adresser à l’une plutôt qu’à l’autre, montrer ses préférences mais aussi marquer ses distances. Le bal était ainsi l’occasion d’incessants échanges de dons symboliques (analogues aux échanges de menus cadeaux en d’autres circonstances) entre familles qui voulaient se faire honneur. Dans cette joute poétique, chaque homme mis en situation de concurrence était porté à donner le maximum de lui-même³⁹⁵. »

La danse était alors le lieu pour mettre en valeur les filles en âge de se marier, et plus particulièrement les jeunes filles *kanakarés*, autrement dit les filles aînées des familles d’agriculteurs, qui constituaient la classe la plus aisée. Álkis Ráftis l’explique en ces termes, et cite une *mantináda* de louange chantée lors de la danse en exemple :

« Οι επαινετικές μαντινάδες απευθύνονται κατά το πλείστον στις κανακαρές, τις πρωτοκόρες των αγροτικών οικογενειών, που κληρονομούν ολόκληρη την

³⁹⁴ Bernard Vernier, *op. cit.*, p 186-187.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 50-51.

περιουσία της μητέρας τους. Αντίστοιχα οι πρωτογιοί κληρονομούν τον πατέρα. Αυτοί αποτελούν την ανώτερη κοινωνική τάξη, σε αντίθεση με τους προερχόμενους από οικογένεις κτηνοτρόφων, που δεν έχουν γη. Οι *μαντινάδες* εκθειάζουν την καταγωγή, τα καλά (τις περιουσίες), την νοικοκυροσύνη, την τιμιότητα, την ηθική της κόρης (κοπέλας), κάνουν δηλαδή γνωστά δημόσια τα πλεονεκτήματα της καθεμιάς, υπερβάλλοντας φυσικά:

Στις πάγκες τω(ν) κανακαρώ(ν) που βάζου(ν) το σιτάρι
βάζεις εσύ το μάλαμα και το μαργαριτάρι³⁹⁶. »

« *Les mantinades* élogieuses sont adressées en grande partie aux *kanakarés*, les filles aînées des familles d'agriculteurs, qui héritent de toute la fortune de leur mère. En parallèle, les aînés des garçons héritent de leur père. Ils constituent la plus haute classe sociale, par opposition avec ceux qui sont issus de familles d'éleveurs, lesquelles ne possèdent pas de terres. *Les mantinades* portent aux nues l'origine, les biens (les richesses), les qualités de bonne ménagère, l'honnêteté, la moralité de la fille (jeune fille), c'est-à-dire qu'elles rendent connu publiquement les avantages de chacune, en les exagérant naturellement :

Dans les coffres des *kanakarés* où l'on entrepose le blé
toi tu ranges l'or et la perle. »

Chaque homme en âge de se marier également profitait ainsi du cadre de la danse pour se mettre en valeur et montrer ses capacités à bien se comporter, à bien danser, mais également à bien créer des *mantinades*, autrement dit, à prouver qu'il était un parfait Olympiote, d'où l'idée de joute que mentionne Bernard Vernier.

Ces distiques de louange, les *painémata*, que les hommes improvisaient pour mettre en valeur les danseuses en âge de se marier, ont disparu aujourd'hui, en particulier lors des *gléntia* qui ont lieu sur la place du village pour accompagner une fête patronale. En effet, il est encore possible d'entendre des *mantinades* de louanges lors des fêtes de mariages, mais celles-ci sont destinées principalement à une seule personne, la jeune mariée, voire au nouveau couple. Bernard Vernier explique ainsi cette disparition, qui n'était pas complètement effective dans les années 1980, puisque les anciens, et eux seuls, continuaient de pratiquer cette coutume durant la danse sur la place du village :

« L'homogénéité culturelle de jadis et son corollaire, à savoir l'utilisation d'un code commun, permettait l'improvisation et le déchiffrement immédiat des *mandinades*. Inversement, l'hétérogénéité culturelle de maintenant, et notamment le décalage culturel entre filles et garçons, ou entre les villageois qui restent sur place et ceux qui ont vécu à l'étranger, ne permet plus à tous de distinguer les dif-

³⁹⁶ Alkis Raftis, *Χορός, πολιτισμός και κοινωνία (Danse, culture et société)*, op. cit., p. 97.

férents sens possibles d'une mandinade qui, à partir de variantes dans le vocabulaire, la forme ou l'occasion dans laquelle elle est chantée, peut être interprétée soit comme une simple de louange, soit comme un aveu ou une promesse implicite de demande en mariage. De là, la possibilité de malentendus qui furent à l'origine de nombreux incidents. Par ailleurs, le sentiment qu'il n'y avait plus d'amour sincère et que les hommes méprisaient les femmes du village portait à voir dans toute louange une moquerie ou des sous-entendus sexuels. De même, les difficultés de mariage sur place donnaient à la mandinade la plus anodine une importance démesurée par rapport à celle qu'elle aurait eue naguère. Enfin et surtout, si on pouvait sans danger déclarer ouvertement son amour et s'il était même fréquent qu'une fille offrît son mouchoir au garçon qu'elle aimait et qui le portait fièrement au bal parce que les jeux étaient pour ainsi dire faits d'avance, désormais on s'ingénie à garder le silence car une mandinade d'amour, au même titre que l'annonce de fiançailles, provoque inmanquablement le développement de stratégies de dévalorisation. Désormais, seuls les vieux, parce qu'ils sont dans une situation qui exclut toute ambiguïté, se permettent encore de chanter la beauté des filles³⁹⁷. »

Les distiques de louanges relevaient donc d'une pratique courante liée au fait qu'il y avait une forte concurrence entre les familles afin de trouver un parti idéal pour leur fille aînée. La rivalité entre les danseurs, des prétendants potentiels, s'exprimaient alors également à travers des improvisations dont le contenu pouvait être critique, voire acerbe, puisqu'il fallait s'affronter, en quelque sorte, pour séduire une famille.

Avec la disparition de ces distiques d'éloges et de duels en vue de plaire, peut-on considérer que l'échange de *mantinades*, actuellement, n'est pas (ou n'est plus) une joute poétique ? Conclure de cette manière ne serait pas pertinent, car ce serait oublier que le terme de « joute » comporte également dans son étymologie la notion de « juster », c'est-à-dire « rapprocher, réunir, rassembler ». Or, le terme employé localement à Ólympos pour dire « improviser, chanter des *mantinades* » est « *tairiázo mantinádes* » (ταιριάζω μαντινάδες), autrement dit, littéralement, « ajuster des *mantinades* ».

Et il se trouve justement que la création de *mantinades* comporte de nombreux « ajustements » :

- il faut en effet ajuster ce que l'on a à dire afin que le vers comporte bien les quinze syllabes nécessaires, ainsi que les accents obligatoires ;

³⁹⁷ Bernard Vernier, *op. cit.*, p. 194-195.

- il faut également ajuster les vers du distique entre eux, puisqu'ils doivent absolument être assonants ;
- il faut aussi ajuster les distiques entre eux, en tenant compte des précédents distiques improvisés par les autres puisque dans cette conversation, les distiques se répondent les uns aux autres et forment ainsi une suite « logique » ;
- et enfin, autre élément lié au précédent, il faut ajuster son distique au thème de la conversation qui est en train de se dérouler.

Finalement, tous ces ajustements implicites rejoignent les caractéristiques nécessaires à la création d'une bonne *mantináda* au sein du *glénti*. De plus, cette idée de « réunir », de « rassembler », se matérialise également dans le fait que les Olympiotes se trouvent réunis pour faire la fête ensemble, et qu'il s'agit même d'un paramètre essentiel pour la tenue d'un *glénti*. De la même manière, les *mantinádes* rapprochent, d'une part, les Olympiotes de leur village et, d'autre part, les Olympiotes entre eux, et en particulier ceux qui vivent en émigration de ceux qui vivent toute l'année au village. L'échange de *mantinádes*, en tant que pratique éminemment sociale, permet ainsi de réunir la communauté olympiote, tout comme « la joute permet surtout de réunir une communauté en réaffirmant les valeurs et les croyances qui lui sont propres³⁹⁸. »

De la même manière, Maria Manca pense que la joute poétique de Sardaigne remplirait la même fonction, lorsqu'elle écrit à propos de la *gara poetica* :

« Elle serait un élément central de la tradition et traduirait une façon de penser, de se penser et de penser le monde³⁹⁹. »

Tandis que Alberto Campo Tejedor écrit, à propos de la communauté qui pratique le *trovo*, joute poétique en Andalousie :

« se congrega par hablar a si misma, de si misma y para si misma⁴⁰⁰. »

« [elle] se réunit pour se parler à elle-même, d'elle-même et pour elle-même. »

³⁹⁸ Suzy Félix-Biosa, « Joute poétique », art. cité, p. 757.

³⁹⁹ Maria Manca, *La poésie pour répondre au hasard*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme – CNRS éditions, 2009, p. 7.

⁴⁰⁰ Alberto Campo Tejedor, « El trovo alpujarreño : la comunidad recreada », *Demófilo*, 33-34, Séville : Fundación Machado, 2000, p. 175, cité dans Suzy Félix-Biosa, art. cité, p. 757. La traduction française est de Suzy Félix-Biosa.

Cette phrase qui décrit le *trovo* d'Andalousie pourrait très justement s'appliquer aux *mantinádes* du *glénti*, tant il est vrai que :

- les Olympiotes se réunissent autour d'une table pour se parler à eux-mêmes (on n'autorise pas en principe les non-Olympiotes à participer) ;
- ils parlent d'eux-mêmes, puisque tous les thèmes se rapportent à la communauté et au village, ainsi qu'à la place qu'ils occupent dans leur vie et dans leurs relations avec l'extérieur ;
- et enfin ils chantent des *mantinádes* pour la communauté elle-même, puisqu'il ne s'agit pas d'un spectacle destiné à un public « étranger », mais d'un rituel pratiqué par la communauté. La présence d'un « public » composé de personnes de la communauté (des femmes qui ne chantent pas et des hommes qui peuvent participer au chant) renforce l'idée que les *mantinádes* sont chantées pour la communauté.

Par ailleurs, il ne faut pas oublier, ainsi que je l'ai expliqué et montré dans le chapitre II et le chapitre VI, que les *mantinádes* échangées peuvent avoir un contenu contestataire, voire de reproche. En effet, si par exemple les règles implicites de l'improvisation poétique chantée ne sont pas respectées par quelqu'un, une autre personne pourrait protester et le lui reprocher, en critiquant sa manière d'agir, puisque celle-ci met en péril l'équilibre communautaire. C'est notamment ce qui se passe dans les exemples que je donne au chapitre II (§ 3.10), où lorsqu'un homme s'éloigne du thème sur lequel l'improvisation est en train d'avoir lieu, il est rappelé à l'ordre par une *mantináda* de protestation. De la même façon, dans les exemples cités au chapitre VI (§ 3.1), il est reproché à des hommes de ne pas répondre aux *mantinádes* de sollicitation qui leur sont adressées.

L'improvisation de *mantinádes* de protestation, qui peuvent s'avérer être assez vives, est donc bien présente de nos jours. Ce type de distiques perdure donc, puisque dans les années 1980, sa présence était déjà attestée comme en témoigne l'exemple donné par Anna Caraveli. Cette dernière, durant l'été 1980, est invitée à assister à un mariage traditionnel alors qu'elle séjourne à Ólympos. Il s'avère que ce jour-là, deux mariages sont célébrés en même temps : l'un a lieu dans l'église, puis se poursuit, pour le *glénti* qui suit la cérémonie, dans la salle commune appelé *Mégaron*, tandis que l'autre se déroule entièrement dans la maison de

la mariée. Le *glénti* du mariage auquel elle assistait avait déjà commencé depuis fort longtemps, lorsque deux invités sont arrivés en retard. Elle raconte la scène :

« The first sustained departure from the diffuse and generalized wedding themes occurred with the entrance of the village's president and his cousin, a well-known *lyra* player. The two men arrived a little before midnight as they had been at the other wedding *glendi*. A verbal duel ensued among newcomers and participants. The former apologized for being late but insisted that both weddings should be honored equally: "We expected we would be misunderstood though we love both couples equally well." The guests teased them about being so late, and their remarks became increasingly caustic. When the two newcomers defended their impartiality to both weddings, they were told sharply:

The elders had a few well-measured words for this:
Whoever goes after two hares at once, catches neither one⁴⁰¹. »

« Le premier écart important par rapport aux thèmes diffus et généralisés sur le mariage est survenu avec l'entrée du maire du village et de son cousin, un joueur de *lyra* renommé. Les deux hommes sont arrivés un peu avant minuit puisqu'ils étaient allés à l'autre *glénti* de mariage. Un duel verbal s'est ensuivi entre les nouveaux arrivants et les participants. Ceux-là se sont excusés d'être arrivés tard, mais ils ont insisté sur le fait que les deux mariages devaient être honorés de la même façon : "Nous nous attendions à être mal compris pourtant nous aimons tout autant les deux couples." Les invités les ont taquinés sur le fait qu'ils soient autant en retard, et leurs remarques sont devenues de plus en plus caustiques. Lorsque les deux nouveaux arrivants ont défendu leur impartialité par rapport aux deux mariages, ils se sont vus répliquer brusquement :

Les anciens ont quelques mots bien mesurés pour ceci :
Celui qui court deux lièvres à la fois, n'en attrape aucun. »

Dans cet exemple, on comprend bien que les deux hommes se font reprocher le fait de n'avoir pas fait le choix d'assister à l'un ou à l'autre mariage, et que le simple fait d'arriver très en retard ne leur permet pas, d'une part, d'apprécier la situation et de comprendre la teneur des *mantinádes* échangées et, d'autre part, dérange le *glénti* en train de se dérouler, puisque leur arrivée tardive perturbe et qu'elle est ressentie comme un affront. La tension monte au cours de cette nouvelle joute, et, comme le rapporte Anna Caraveli, seule l'intervention du père du marié, à travers une *mantináda*, permet de calmer la situation puisqu'il déclare en chantant qu'il aime autant tous ses amis.

⁴⁰¹ Anna Caraveli, « The Symbolic Village : Community Born in Performance », art. cité, p. 270-271.

Finalement, même si le terme de « joute poétique » (*o poiïtikós diagonismós*, ο ποιητικός διαγωνισμός) n'est pas employé explicitement, il s'agit bien d'un certain type de joute oratoire, puisque sans cesse, au cours d'un *glénti*, on assiste à une mise à l'épreuve des hommes de la communauté. En effet, de par leur participation même au *glénti*, élément par essence représentatif de la communauté olympiote, les mâles remettent en jeu leur appartenance à cette communauté. Chaque homme participant au *glénti* est ainsi mis à l'épreuve puisque sa présence, qu'elle soit passive ou active, sera jugée implicitement afin de vérifier qu'elle est bien conforme : la prise de parole se fait-elle correctement, autrement dit au bon moment, avec un distique bien tourné et assonancé qui s'inscrit dans le thème du moment tout en s'ajustant parfaitement aux autres distiques qui ont été improvisés ?

Il existe donc aujourd'hui à Ólympos une version « faible » de la joute poétique, c'est-à-dire sans victoire à proprement parler d'un participant sur un autre. En réalité, le vainqueur de la joute est le village, ou même l'homme qui a réussi à rester au sein de la communauté olympiote. Il s'agit ainsi d'une victoire sur soi-même plutôt que sur autrui.

Il est alors possible de considérer le *glénti* comme un rite d'agrégation masculin, qui permet aux hommes de réaffirmer perpétuellement leur appartenance à la communauté, à travers l'improvisation de distiques éphémères. Plus encore, cette appartenance à la communauté passe par l'enjeu, pour les hommes, d'être un Olympiote. Car être un Olympiote est tout un art qui est difficile et qu'il faut entretenir, que l'on vive au village ou en émigration. Par ailleurs, on se trouve face à un processus qui change au cours du temps : la définition de l'art d'être un Olympiote n'est pas fixe et figée malgré les apparences, et elle se transforme pour s'adapter à chaque fois aux nouvelles conditions de vie des membres de la communauté. Anna Caraveli l'évoque en ces termes :

« Though regional identity has always existed, this historic moment of sudden and profound transition has heightened its importance, and the meaning of being an *Olymbitis* in Olymbos, Baltimore, or Peiraeas often preoccupies young and old members of the Olymbos diaspora, both in the village itself and in its global settlements as reconstruct new systems of meaning and concepts of community from bits and pieces of disparate worlds. This daily process of negociation often reveals an inexhaustible stream of creative solutions that are unique for each family, individual, or community and that produces endless combinations of tradition and innovation⁴⁰². »

⁴⁰² *Ibid.*, p. 260.

« Bien que l'identité régionale ait toujours existé, ce moment historique d'une transition soudaine et profonde a accru son importance, et la signification de l'expression "être un *Olympiote*" à Ólympos, à Baltimore, ou au Pirée préoccupe souvent les membres jeunes et âgés de la diaspora d'Ólympos, tant dans le village lui-même que dans ses villages planétaires en reconstruisant de nouveaux systèmes de significations et concepts de communauté à partir de fragments et de pièces issus de mondes disparates. Ce processus quotidien de négociation révèle souvent un flot inépuisable de solutions créatives qui sont uniques pour chaque famille, individu, ou communauté et qui produit d'innombrables combinaisons de tradition et d'innovation. »

Outre le fait qu'elle redonne à chaque fois la définition de l'expression « être un Olympiote », cette performance est par ailleurs nécessaire au maintien et au renforcement de la cohésion sociale, mise à mal par l'émigration et les changements de société, auxquels les Olympiotes répondent en essayant de s'adapter du mieux qu'ils le peuvent. Il y a ainsi de nombreux éléments exogènes aux coutumes, lesquels sont apportés la plupart du temps par ceux qui ont émigré, et que la communauté villageoise – en particulier celle qui vit annuellement dans le village – finit par intégrer à la tradition afin qu'ils en deviennent des éléments endogènes, un peu comme s'ils avaient toujours fait partie de ces coutumes, comme les vêtements non traditionnels pour les hommes, le fait de boire du whisky, ou encore d'avoir déplacé le *glénti* tard dans la soirée et la nuit.

Cette performance du *glénti* opère donc à plusieurs niveaux au sein de la communauté et elle est sans cesse renouvelée. Ainsi, elle permet de définir à chaque fois les liens entre l'individuel et le collectif au sein de la communauté, et elle sert de lien, au fil du temps, entre le passé et le présent, afin de préparer l'avenir. C'est en ce sens qu'Anna Caraveli reprend la notion de « processus » développée par Victor Turner :

« By creating a context in which ordinary experience is heightened and the ordinary is transformed into the extraordinary, the boundaries of individual and community are challenged and renegotiated, while the processes that connect a temporal *gléndi* event with the daily life of the community link individual performances to the larger, historical processes of creating a system of meaning⁴⁰³. »

« En créant un contexte dans lequel l'expérience ordinaire est renforcée et l'ordinaire est transformé en extraordinaire, les frontières entre l'individu et la communauté sont remises en question et renégociées, tandis que les processus, qui relient un *glénti* en tant qu'élément temporel avec la vie quotidienne de la communauté, font le lien entre les performances individuelles et des processus historiques plus vastes de création d'un système de signification. »

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 262.

Finalement, on rejoint l'idée d'une mise en scène théâtrale où se joue à chaque fois la vie du village. Et tout ceci se déroule sous le regard critique des femmes, qui assistent, sans rien dire ouvertement, à ce rituel auquel elles n'ont pas besoin de participer, contrairement aux hommes, puisque les femmes olympiotes sont ancrées, quoiqu'il arrive, dans cette communauté. Rappelons simplement ici que c'est l'homme qui va habiter dans la maison de sa femme au moment du mariage, et non le contraire, et donc que l'élément considéré comme stable est la femme. De la même façon, ce sont les biens de la femme qui sont considérés comme stables ; de ce fait, ils prennent le nom de *ta sigoura* (τα σίγουρα). C'est ce qu'explique Bernard Vernier lorsqu'il évoque les biens de chacun des époux, et l'on peut noter la dissymétrie existante entre les biens du mari et ceux de la femme quant à leur gestion :

« Une stricte séparation des fortunes féminines et masculines protégeait les lignées contre les risques économiques d'une mésalliance, et l'appartenance de chacun à une lignée différente, qui interdisait une certaine forme de circulation des biens au sein du couple, conférait une spécificité aux conduites familiales liées à l'entretien et à l'investissement. [...] De fait, une analyse des règles concernant la gestion et la transmission des patrimoines montre qu'elles ont, entre autres, pour fonction d'empêcher qu'une des lignées ne porte atteinte aux intérêts de l'autre, a fortiori quand cette dernière est féminine. La femme n'est pas responsable des dettes de son mari. [...] En cas de dettes pesant sur les deux fortunes, le mari est tenu de rembourser celles qui grèvent la fortune féminine. Gérant les biens de sa femme, le mari doit les transmettre intacts à sa fille aînée et la dédommager en argent ou éventuellement en nature, qu'il s'agisse de mouchoirs disparus ou de casseroles devenues hors d'usage. Pour cette raison, les biens de la femme sont appelés *ta sigoura*, "ce qui est sûr"⁴⁰⁴. »

En fait, comme je l'ai déjà évoqué dans le chapitre V, les femmes sont les farouches gardiennes des coutumes et des traditions à travers le temps qui passe ; en quelque sorte, ce sont elles les piliers de la tradition. En effet, il est possible de rappeler que les femmes sont les seules à avoir maintenu le costume traditionnel et que, par ailleurs, leur participation est très souvent indispensable, même si elle n'est pas visible, en particulier dans tous les préparatifs des différentes fêtes⁴⁰⁵. Giannis Chatzivasilis a très bien compris cela, et il l'a exprimé de façon poétique en écrivant un commentaire pour accompagner une vidéo qu'il a déposée sur Youtube le 8 mars 2018, jour de la journée internationale de la femme, et dont voici un extrait :

⁴⁰⁴ Bernard Vernier, *op. cit.*, p. 119-120.

⁴⁰⁵ Je renvoie ici au chapitre IV, §IV.2.3 et §IV.3.

« Σήμερα είναι για την Όλυμπο ξεχωριστή ημέρα, γιατί είναι η ημέρα της Γυναίκας. Όταν θαυμάζουμε την Όλυμπο για τις παραδόσεις της, πρέπει να θαυμάζουμε τη γυναίκα της Ολύμπου. Αυτή είναι η στυλοβάτης των εθίμων της. Δυστυχώς καθώς περνά ο χρόνος τη βλέπουμε πιο γερασμένη και αβοήθητη... Οι αρμόδιοι που ασχολούνται με τα πολιτιστικά δεν βλέπουν ότι όλο και λιγοστεύουν... Σε κάθε τιμητική εκδήλωση ή σε κάποια επίσκεψη προσωπικότητας στην Όλυμπο, ποιος θα στολίζει το Μέγαρο; Η γυναίκα! Ποιος θα φτιάξει τους άρτους; Η γυναίκα! Ποιος θα στολίζει τις κόρες για το χορό; Η γυναίκα! »

« Aujourd'hui c'est un jour particulier pour Ólympos, parce que c'est la journée de la Femme. Lorsque nous admirons Ólympos pour ses traditions, il faut que nous admirions la femme d'Ólympos. C'est elle qui est le pilier des coutumes d'Ólympos. Malheureusement à mesure que le temps passe, nous la voyons plus vieillie et laissée sans aide... Les personnes compétentes qui s'occupent des affaires culturelles ne voient pas qu'elles diminuent sans cesse... Pour chaque manifestation honorifique ou pour quelques visites de personnalités à Ólympos, qui décore le *Mégaro* (salle commune) ? La femme ! Qui confectionne les pains ? La femme ! Qui prépare les filles pour la danse ? La femme ! »

Ainsi, la performance de *mantinádes* peut être considérée comme une joute pour les hommes qui sont mis à l'épreuve au sein de la communauté, afin de redéfinir et de valider leur appartenance au groupe social et prouver leur attachement à leur mère-patrie que représente le village.