Université Paris Nanterre

200 av. de la République
92001 Nanterre Cedex
www.parisnanterre.fr

École Doctorale
Espaces, Temps, Cultures

Unité de recherche
Laboratoire d'Ethnologie et de Sociologie Comparative

Dimitri GIANNIODIS

Sculpter sa place dans la fête. Techniques des corps et jeux d'intentions dans les pratiques musicales et dansées de l'île de Chios (Grèce)

Thèse présentée et soutenue publiquement le 9 octobre 2024
en vue de l'obtention du doctorat de Ethnomusicologie
de l'Université Paris Nanterre
sous la direction de Michèle BAUSSANT (Université Paris Nanterre)

Jury :

Rapporteure :	Mme Maria COUROUCLI	Directrice de recherche : Laboratoire d'Anthropologie Politique CNRS/EHESS
Rapporteur :	M. Michael HOUSEMAN	Directeur d'études : CNRS/EPHE
Membre du jury :	Mme Michèle BAUSSANT	Directrice de recherche : CNRS
Membre du jury :	M. Raphaël BLANCHIER	Maître de conférences : Université Clermont Auvergne
Membre du jury :	Mme Anne DE SALES	Directrice de recherche émérite : LESC-UMR 7186
Membre du jury :	M. Georges KOKKONIS	Professeur associé : Département de Musique, Université de Ioannina, Grèce
Membre du jury :	Mme Katell MORAND	Maîtresse de conférences : Université Paris Nanterre
Membre du jury :	Mme Valentina VAPNARSKY	Directrice de recherche : CNRS/EPHE

Sculpter sa place dans la fête

Techniques des corps et jeux d'intentions

dans les pratiques musicales et dansées de l'île de Chios (Grèce)

Thèse en ethnomusicologie de
Dimitris Gianniodis

Sous la direction de
Michèle Baussant et Victor Stoichita

Résumé

Cette thèse porte sur les pratiques musicales et dansées que les habitants des communautés villageoises de l'île grecque de Chios associent à leur « tradition » (*parádosi*) et mobilisent lors de situations spécifiques telles que les mariages, les fêtes de compagnie, les bals de villages et les festivités de Carnaval. L'hypothèse centrale de la thèse est que ces pratiques musicales et dansées peuvent s'envisager comme des techniques du corps permettant aux musiquants : 1) de s'inscrire dans l'espace-temps social pertinent à leurs yeux, en « sculptant » leur place au sein de leur monde social tant d'un point de vue synchronique que diachronique ; 2) de créer des espaces-temps performatifs en « sculptant » leur place sur la piste de danse par la reconfiguration de l'espace et du temps ; 3) de créer des espace-temps fictionnels et de coordonner leurs imaginaires afin de s'immerger ensemble dans des mondes parallèles et d'ainsi expérimenter des formes d'alternatives à la réalité.

Mots-clés : Anthropologie – Ethnomusicologie – Tradition – Danse – Habitus – Rituel – Fiction

Abstract

This thesis focuses on the musical and dance practices that the inhabitants of village communities on the Greek island of Chios associate with their "tradition" (*parádosi*) and mobilize during specific situations such as weddings, private and public parties, as well as Carnival festivities. The central hypothesis of the thesis is that these musical and dance practices can be conceived as body techniques enabling musickers : 1) to inscribe themselves in the social space-time relevant to them, by "sculpting" their position within their social world from both a synchronic and diachronic point of view; 2) to create performative space-time by "sculpting" their position on the dance floor through the reconfiguration of space and time; 3) to create fictional space-time and coordinate their imaginations in order to immerse themselves together in parallel worlds and thus to experiment alternative forms of reality.

Keywords : Anthropology – Ethnomusicology – Tradition – Dance – Habitus – Ritual – Fiction

A Mariánthi Almyroúdi

Remerciements

Ma reconnaissance va en tout premier lieu à ma directrice, Michèle Baussant dont les précieux conseils et les avis éclairés m'ont considérablement permis de progresser au cours de ces années de thèse ainsi qu'à mon directeur, Victor Stoichita qui, par son suivi attentif et ses écrits a fortement nourri ma réflexion. La formulation des idées qui suivent doit beaucoup à la justesse de leurs commentaires écrits et aux conversations stimulantes que j'ai eu le plaisir et l'honneur de partager avec eux. Je remercie également Maria Couroucli et Emmanuel de Vienne pour leur relecture de certains de mes textes, leur bienveillance et leur disponibilité lors des réunions du Comité de Suivi Individuel.

Cette thèse doit beaucoup également aux institutions qui y ont apporté leur soutien. Je remercie l'Université Paris Nanterre et l'Université Paris Lumière pour le contrat doctoral dont j'ai bénéficié ainsi que pour la charge d'enseignement que j'ai eu le privilège d'exercer. Je remercie le Laboratoire d'Ethnologie et de Sociologie Comparative et le Centre de Recherche en Ethnomusicologie qui ont accueilli ma recherche. Je remercie également la TGIR Huma-Num ainsi que les responsables des Archives sonores du CNRS – Musée de l'Homme qui ont rendu possible la constitution d'archives sonores de la région dans laquelle j'effectue mes recherches. Je remercie enfin l'École Française d'Athènes pour le financement dont j'ai disposé afin d'effectuer des recherches complémentaires à Mégare ainsi que son directeur, Gilles de Rapper, pour sa disponibilité et ses avis éclairés.

Le choix d'effectuer ce travail sur l'île de mes ancêtres paternels doit beaucoup à l'accueil chaleureux que m'ont réservé les habitants de Chios lors de mon premier séjour, et à l'amitié dont certains d'entre eux m'honorent depuis lors. Remercier chacun d'entre eux doublerait le nombre de pages de cette thèse cependant je ne peux manquer d'adresser ma reconnaissance la plus sincère à celles et ceux qui ont transformé mon existence. Je remercie Chrístos Michaliós qui est à la fois un ami et un second père pour moi, Mariánthi Almyroúdi qui m'a initié à la beauté des chants de l'île, Sofía Políti qui sait mieux que quiconque ce que contient cette thèse. Je remercie enfin mes parents pour leur soutien constant et inestimable.

Table des matières

Résumé....2

Remerciements....7

Conventions pour la translittération du Grec....15

Introduction....16

Le lieu de l'enquête....18

Insertion sur le terrain et méthodologie....20

La tradition, du descriptif au prescriptif....23

L'analyse anthropologique du concept de tradition....25

Perspective de la thèse....29

Chapitre 1. Le champ de la tradition....34

1.1. La controverse des professeurs de danse....34

1.1.1. « La tradition n'est pas ce qu'ils croient »....35

1.1.2. La manifestation culturelle : une forme de théâtre où l'âme ne parle plus....35

1.1.3. Le costume : un mésusage qui éloigne de l'essence....36

1.1.4. L'éthos, le style, la couleur musicale et le risque d'« aplatissement »....37

1.1.5. La consommation passive : un mode de participation corrupteur....38

1.1.6. Un passé indéterminé dans lequel on projette le présent....39

1.1.7. La réponse de l'élève au maître....39

1.1.8. La commande comme facteur d'altération....40

1.1.9. Les transformations des méthodes d'enseignement....41

1.1.10. La hiérarchie des sources du professeur de danse....42

1.1.11. Leçons du passé et perspectives....43

1.1.12. La transformation et la valorisation de l'ancien....46

1.1.13. Le vécu : une incarnation du passé au présent....47

1.1.14. La notion de champ....47

1.1.15. Prises de position et positions au sein du champ de la tradition....49

1.2. Génèse et structuration du champ de la tradition en Grèce....52

1.2.1. Dóra Strátou et la théorie de la continuité de l'Hellénisme....53

1.2.2. La rhétorique de la continuité....54
1.2.3. Le Théâtre Dóra Strátou....56
1.2.4. Le « Lycée des Grecques »....57
1.2.5. Le triptyque laographie-musicologie-choréologie....58
1.2.6. La méthodologie du Lycée....59
1.2.7. La subordination de la recherche à l'objectif de la représentation scénique....59
1.2.8. La position dominée de la choréologie et son « horizon du pensable »....61
1.2.9. Objectivation, démultiplication ontologique et normativité....62
1.2.10. Les pratiques traditionnelles et leur dimension spatio-temporelle 64

Chapitre 2. Un mariage presque traditionnel....65
2.1. Les institutions et la perspective constructiviste....66
2.2. Jour de fête....69
2.3. Séquence 1 : La danse de la future mariée....69
2.3.1. Le syrtós paralyménos....69
2.3.2. Les distiques d'éloges et de voeux....70
2.4. Séquence 2 : La déambulation nuptiale....75
2.5. Les pratiques musicales par le prisme des transformations du mariage....76
2.6. La fête sur la place d'Agios Giórgis Sykoúsis....78
2.7. Séquence 3 : La danse de la mariée....79
2.8. La traditionalité des mariages....83
2.8.1. Les marqueurs en traditionalité....84
2.8.2. La biographie culturelle du mouchoir....85
2.8.3. Du médiateur entre les sexes....88
2.8.4. ... au marqueur de traditionalité....90
2.8.5. La force de la forme....91
2.8.6. L'expérience particulière des acteurs....92

Chapitre 3. Situer les hommes, catégoriser leurs pratiques....94
3.1. Situer les hommes....94
3.1.1. L'unité villageoise et la pensée aitiologique....95
3.1.2. Les paradosiaká ou l'opposition ruralité-urbanité....99
3.1.3. La catégorisation par aire culturelle....101
3.1.4. Chíos et le Nord-Est Egéen....102

3.1.5. « Nous sommes Ioniens »....104
3.1.6. La versification égéenne....105
3.1.7. La catégorisation fonctionnelle....107
3.1.8. Temporalités collective et individuelle de la parádosi....109
3.1.9. L'habitus de la tradition....111
3.2. Le chant comme mode d'action....113
3.2.1. Le chant, la propriété et le lieu....113
3.2.2. L'exoikeíosis (habituation) : une sélection par affinité....115

Chapitre 4. Le manés de Chrístos ou la fête transfigurée....117
4.1. Ethnopoétique du chant manés....117
4.2. La fête de compagnie à Chios....121
4.3. Le répertoire de la fête....125
4.5. Le manés déclencheur de kéfi....129
4.5.1. Couleur musicale et émotions....129
4.6. La figure du noceur....132
4.7. Lorsque le deuil s'invite à la fête....135
4.8. Le manés révélateur de meraklíki....138
4.9. Inviter le défunt noceur à la table des vivants....139
4.10. L'art de la sincérité....140
4.11. Passeur d'émotion, passeur d'expérience....145
4.12. Epilogue....148

Chapitre 5. Les panégyres ou l'art de sculpter sa place dans la fête....150
5.1. Les panégyres....155
5.2. Le déroulement de la fête....158
5.3. Le bal et ses compagnies....160
5.4. Le « top » des panégyres....165
5.5. Panégyre de Dafnónas : « Où ailleurs ? »....169
5.6. Une esthétique quelque peu... anti-panégyrique....171
5.7. Une actualisation du panégyre à l'image des jeunes actifs....172
5.8. A chacun(e) sa mélodie....174
5.9. L'invitation à la danse....178
5.10. La contemplation des danseurs....184

5.11. L'efficacité choreutique....186

Chapitre 6. Le syrtós (2/4) et les « règles du jeu » choreutique....187

6.1. La danse comme jeu....187

6.2. La danse syrtós....190

6.2.1. Caractéristiques traditionnelles et pratiques contemporaines du syrtós....191

6.2.2. Les mélodies du syrtós....193

6.2.3. Schéma, monnayages rythmiques et unité motrice....196

6.2.4. La performance de Chrístos et son épouse Anna....197

6.2.5. Le gýrisma, une séquence liminale....199

6.3. Homorythmies, homokinésie et déchiffrement des intentions....200

6.3.1. Rôles genrés et complémentarité dans la danse 206

6.4. Signatures et marqueurs de la danse improvisée....207

6.4.1. Les signatures choreutiques du nord de l'île....209

6.5. Le syrtós masculin de Lésvos et d'Oinoússes....213

6.5.1. Le fonds commun micrasiatique....215

6.6. Styles du nord et du sud : bon style et « non-style » ?....217

6.7. Les variantes du syrtós dans le sud de l'île....219

6.7.1. La soústa « Citronnier de Crète » ou variante 1 (Mestá)....219

6.7.2. Variante 2 : une unité motrice de deux appuis (Agios Geórgios Sykoúsis)....222

6.7.3. Variante 3 : le monnayage du pyrgoúsikos (Agios Geórgios Sykoúsis et Pyrgí)....224

6.8. Conclusion....227

Chapitre 7. Le tsiftetéli-axapolytós (4/4) et le « couplage syn-kinétique »....229

7.1. Tsiftetéli ou Axapolytós....229

7.2. Les mélodies du tsiftetéli....230

7.3. « Tsiftetéli-danse du ventre » moderne et urbain vs tsiftetéli majestueux, rural et ancien 232

7.4. Schémas, monnayages rythmiques et unité motrice....233

7.4.1. Couleurs « traditionnelles » et « modernes » de l'accompagnement rythmique....234

7.5. La performance de deux compagnies au panégyre de Flóri....236

7.5.1. Sous une uniformité apparente... la variété d'agencements des appuis....236

7.5.2. La prestance de Diamantís....239

7.6. Jeux d'homorythmie 1 : Le tsiftetéli de Vasílis Chamétis....240

7.7. Jeux d'homorythmie 2 : ma performance de l'Aráp soústa avec Chrístos.....243
7.7.1. Le couplage « syn-kinétique » du jeu choreutique.....245
7.7.2. Les pas qui correspondent.....246
7.8. Conclusion.....248

Chapitre 8. La commande ou l'art de révéler et satisfaire son habitus musical.....250
8.1. Panégyres du Nord et du Sud, des modalités de paiement.....251
8.2. Centralisation des commandes et délai d'exécution.....252
8.3. Les transformations du répertoire des panégyres.....257
8.3.1. La constance des formes dansées et la dimension générationnelle.....257
8.3.2. Gyftoklarína et skylonisiótika : le soi et l'autre... Le pur et l'impur ?.....259
8.4. La fête du Katiméri à Víki.....261
8.5. Les signatures musicales et performatives de Vasílis Kármantzis.....263
8.6. « Moi, les instruments et rien d'autre! ».....271
8.7. Révéler et satisfaire son habitus musical.....273

Chapitre 9. Les danses masculines aftálikos, zeïbékikos (9/4) et l'espace-temps performatif.....276
9.1. Aftálikos... Un tsiftetéli boiteux ?.....276
9.1.1. La performance de Níkos : du tsiftetéli ussak au... rebétikos aftálikos 276
9.2. Aftálikos, la danse de l'idiot, du saint et des sept pas.....280
9.2.1 Schéma, monnayages rythmiques et unité motrice.....281
9.3. Les trois variantes canoniques de Chios.....283
9.4. L'aftálikos ou toúrkikos d'Oinoússes et de Melí.....285
9.5. Le zeïbékikos.....289
9.5.1. Un aftálikos au ralenti.....289
9.5.2. Zeïbékikos urbain-moderne vs zeïbékikos rural-traditionnel 291
9.6. L'espace-temps performatif.....295
9.7. Une machine à voyager dans le temps.....299

Chapitre 10. La danse chorale « lié », dispositif de coordination des imaginaires 301
10.1. Une danse chorale.....307
10.2. Les transformations du « lié » dans le temps.....308

10.3. Le « lié de l'ici et maintenant »....311
10.4. Le « lié de l'espace-temps fictionnel »....313
10.5. Le « lié de l'ici et maintenant » de Pyrgí....315
10.6. Les dialogues chantés....321
10.6.1. Évoquer le passé, préserver la tradition, construire le lieu....323
10.6.2. Chanter la beauté....326
10.6.3. Chanter l'amour....328
10.7. Une technique de coordination des imaginaires....330
10.8. Le chant « Ces jours sont de ceux »....332
10.8.1. Une variante de Kardámyla....334
10.8.2. Les césures....336
10.8.3. Au cœur du chant, une description de Carnaval....337
10.8.4. La variante de Pityós et le motif de l'exil....340
10.8.5. Les refrains du « lié »....343
10.8.6. La variante de Mestá ou « du fils maudit »....344

Chapitre 11. Imaginaires carnavalesques et jeux d'identités....351
11.1. Coutume, acte, rite....353
11.2. La période de Carnaval....354
11.3. L'esprit « carnavalesque »....356
11.4. « Monde à l'envers » ou « miroirs déformants »....357
11.5. L' « enterrement de Makaronás » dans le village de Kardámyla....360
11.6. La Móstra, les bœufs et le mort d'Agios Geórgios Sykoúsis....373
11.6.1. La Móstra : impôt des klephtes et imaginaire de la guerre d'indépendance....377
11.6.2. Le rite des bœufs....381
11.6.3. La coutume du mort....382
11.6.4. Le cortège funèbre, du « Chêne-guarrigue » à la place Bou....390
11.6.5. Les lamentations de madame Magdaliní....392
11.7. Cadi et mendiant, mariage et enterrement dans le village de Pityós....396
11.8. Le mariage carnavalesque de Pityós....397
11.9. Le mariage raté de 2023....401
11.10. Conclusion....405

Chapitre 12. Chants des preux, ballades des frontières : relations ordinaires par

l'extraordinaire....408
12.1. Les chants satiriques du lié....408
12.2. Chant des preux....412
12.2.1. La catégorie des « chants acritiques »....414
12.3. Ballades des frontières....419
12.3.1. Relations ordinaires mises en récit par l'extraordinaire....422
12.4. Conclusion....439

Conclusion....442

Bibliographie....446

Discographie....469

Filmographie....472

Glossaire....473

Annexes....478
Annexe 1. Calendrier des panégyres de l'île de Chíos pour l'année 2018....478
Annexe 2. La coutume de la confession du village de Kardámyla....481
Annexe 3. La coutume du mort du village de Sykoúsis (2022)....487
Annexe 4. Répertoire du panégyre....491

Conventions pour la translittération du Grec

A l'exception des villes les plus connues pour lesquelles j'ai conservé la traduction française, j'ai utilisé le système de translittération ONU/ELOT 743.

Α	α	a
	αι	ai
	άι	ái
	αϊ	aï
	αυ	av, af
Β	β	v
Γ	γ	g
	γγ	ng, gg
	γκ	gk
	γξ	nx
	γχ	nch
Δ		d
Ε	ε	e
	ει	ei
	έι	éi
	εϊ	eï
	ευ	ev, ef
Ζ	ζ	z
Η	η	i
	ηυ	iv, if
Θ	θ	th
Ι	ι	i
Κ	κ	k
Λ	λ	l
Μ	μ	m
	μπ	b, mp
Ν	ν	n
	ντ	nt
Ξ	ξ	x
Ο	ο	o
	οι	oi
	όι	ói
	οϊ	oï
	ου	ou
Π	π	p
Ρ	ρ	r
Σ	σ	s
Τ	τ	t
Υ	υ	y
	υι	yi
Φ	φ	f
Χ	χ	ch
Ψ	ψ	os
Ω	ω	o

Introduction

Cette thèse porte sur les pratiques musicales et dansées que les habitants des communautés villageoises de l'île grecque de Chios associent à leur « tradition » (*parádosi*) et mobilisent lors de situations spécifiques telles que les mariages, les fêtes de compagnie, les bals de villages et les festivités de Carnaval. Dans les douze chapitres de la thèse, j'analyse ces situations musicales afin de mettre en évidence que malgré leurs différences, elles ont en commun le fait que la musique, la danse et le chant induisent, créent, produisent des formes d'interactions distinctes du quotidien, des formes de réalités augmentées par lesquelles des groupes d'hommes et de femmes procèdent à un commentaire de leur condition, de leur destin, de leur passé, des réseaux dans lesquels ils sont socialisés et évoluent, des valeurs qui innervent ces réseaux. Ce commentaire tient même du palimpseste, puisqu'au fil du temps, des couches de sens, des biographies, des histoires et des réseaux s'ajoutent aux précédents, et les effacent partiellement ou totalement alors que les agents qui participent à ce commentaire mettent un point d'honneur à préserver ces pratiques héritées du passé et à citer ceux qui les ont précédés.

A Chios, la musique, le chant et la danse sont intrinsèquement liés voire inséparables. Les musiciens et chanteurs professionnels ou amateurs interprètent un répertoire essentiellement conçu pour être dansé. De la même manière, les performances choreutiques sont fondées sur leur relation à un rythme fourni par des mélodies instrumentales ou chantées. Pour ces raisons, je me suis attaché à proposer une théorie unifiée soulignant la dépendance mutuelle de ces différentes modalités performatives. En accord avec les intentions programmatiques de Marcel Mauss, j'envisage ces pratiques comme des techniques du corps et m'interroge avant tout sur leur efficacité. Lors des nombreuses performances musicales qui se déroulent lors des mariages, des bals, des fêtes de Carnaval, « quelque chose se passe ». Mais que se passe-t-il au juste ? Qu'est-ce qui pousse les habitants de Chios à se réunir à intervalles réguliers pour chanter et écouter les autres chanter, pour danser et regarder les autres danser ? Qu'est-ce qu'un bon chant, une bonne mélodie, une bonne danse à Chios ? Sous quelles conditions le produit de ces techniques peut-il être considéré comme efficace et signifiant ? Par qui et quand ?

Il s'agit donc d'interroger l'agentivité de la musique entendue au sens large. Comment agit-elle/est-elle agie ? Qu'il me soit ici permis de formuler une question aux accents fonctionnalistes : est-il possible de décrire ses finalités ? L'ethnographie des situations musicales précitées m'a

conduit à l'hypothèse centrale selon laquelle ces techniques corporelles permettent aux musiquants[1] :

> 1) de s'inscrire dans l'espace-temps social pertinent à leurs yeux, en « sculptant » leur place au sein de leur monde social tant d'un point de vue synchronique que diachronique ;
> 2) de créer des espaces-temps performatifs en « sculptant » leur place sur la piste de danse par la reconfiguration de l'espace et du temps ;
> 3) de créer des espace-temps fictionnels et de coordonner leurs imaginaires afin de s'immerger ensemble dans des mondes parallèles et d'ainsi expérimenter des formes d'alternatives à la réalité.

Cela ne signifie pas que seules ces techniques spécifiques sont utilisées pour parvenir à ces fins. Il existe bien évidemment d'autres formes d'actions et d'interactions typifiées permettant de trouver sa place dans un réseau social, de modifier le séquençage du temps et l'organisation de l'espace, ou de mobiliser ses capacités imaginatives. L'analyse des festivités de Carnaval montre à cet égard que les pratiques musicales et théâtrales sont complémentaires. Par ailleurs, bien que ces trois dimensions fondamentales soient explorées une à une à des fins de clarté, il ne s'agit pas d'affirmer qu'elles agissent séparément. L'analyse révèle au contraire qu'elles agissent ensemble et il est tout à fait possible de procéder à une lecture croisée des diverses situations ethnographiées à l'aune de chacune de ces dimensions.

L'autre fil rouge de la thèse consiste en un examen de la notion de « tradition » (*parádosi*), omniprésente dans le discours des hommes et des femmes qui interagissent par le moyen de ces techniques corporelles. Comment envisager cette notion de tradition sans tomber dans une approche folklorique, nostalgique ou normative ? En quoi une situation, une mélodie ou une forme dansée peuvent-elles être considérées comme traditionnelles ? Comment rendre compte du paradoxe selon lequel les habitants ont d'une part le sentiment que la tradition se transforme alors qu'ils ont à cœur de la préserver et d'autre part qu'ils contribuent par leurs agissements à la transformer ?

Répondre à ces questions nécessite selon moi d'aborder le problème sous divers angles : en

1 A la suite de Christopher Small, je désigne par « musiquants » l'ensemble des personnes participant aux performances musicales et dansées analysées dans la thèse afin mettre en évidence le caractère collectif et dialogique de ces pratiques, à la différence de Gilbert Rouget qui distingue musiquants agissant la musique et musiqués agis par elle. A ce sujet, comparer (Small 1998 ; Rouget 1980).

déterminant tout d'abord quels sont les différents acteurs, le rôle qu'ils jouent et le poids relatif qu'ont leurs actes et leurs discours dans ce double processus de préservation et de transformation. Cela requiert ensuite de confronter leurs pratiques à ce qu'ils en disent et de déterminer quels sont les éléments qui contribuent à la définition de la tradition mais également de comprendre comment naissent ces « marqueurs » et quelles habitudes de pensée les rendent pertinents. Ce séjour de 2019 à 2024 sur le terrain a été l'occasion pour moi de mieux comprendre la manière dont s'articulent le terme générique de « tradition » et d'autres termes plus directement liés à l'expérience personnelle des porteurs de cette tradition, dont les deux principaux sont le *vioma,* le vécu d'un individu envisagé dans sa globalité, sa « biographie expérientielle », et le *meraklíki*, la qualité et l'aura d'un individu ou d'une performance musicale.

La question de la nature relationnelle des techniques corporelles ethnographiées et des catégories de perception, d'appréciation et d'action des agents occupe une place importante dans l'économie générale de ma proposition théorique. D'une part, je tente d'aborder les différentes situations musicales à partir de différents points de vue ; ceux des musiciens, des chanteurs, des danseurs, des professeurs de danse, afin de montrer la manière dont se construisent et se négocient des événements musicaux impliquant l'intervention et la coopération d'agents aux statuts différents. D'autre part, je m'attache à montrer que l'efficacité et la signification des performances se trouvent autant dans la voix ou les pas des agents performant que dans l'œil et l'oreille des musiquants qui les observent et contribuent activement au déroulement de leur performance.

Le lieu de l'enquête

Située dans le Nord-Est Égéen, à quelques kilomètres seulement de la péninsule d'Erythrée (actuelle Karaburun en Turquie), Chíos est la cinquième île de la Mer Égée par la taille, avec une superficie de 842 kilomètres carrés. Sa position géographique lui a longtemps conféré le statut d'entrepôt des produits de l'Orient et de l'Occident en mer Égée (Argenti 1955). L'île était située à un point clé des routes maritimes reliant Alexandrie à Constantinople via la Crète et les Cyclades et des routes reliant Constantinople aux villes arabes via Rhodes et Chypre (Vatin et Veinstein 2004). Elle fut tour à tour contrôlée par les Grecs, les Perses, les Romains, les Byzantins (Vlastos 1913), les Vénitiens jusqu'à ce que la famille génoise des Zaccaria en fasse une place économique et une base navale de premier ordre pour le contrôle de la mer Égée à partir du début du quatorzième siècle (Balleto 2005). Elle passa ensuite sous le contrôle de la Mahone, une société par actions détenue par

de riches commerçants de la république de Gênes (Miller 1915) avant d'être conquise par les Ottomans dans la seconde moitié du seizième siècle. Dans le courant du dix-neuvième, deux événements majeurs ont considérablement transformé sa démographie : le massacre de 1822 et les séismes de 1881. On estime le bilan du massacre perpétré par les troupes ottomanes à 25 000 morts et 45 000 personnes réduites en esclavage sur une population totale de 100 à 125 000 personnes soit une réduction de moitié et l'assassinat d'un cinquième de la population totale de l'île (Fustel de Coulanges 1856). Cet épisode de la guerre d'indépendance grecque marqua considérablement l'opinion publique européenne et contribua en partie au mouvement philhellène français. Victor Hugo consacra à cet événement le poème « L'enfant » dans ses « Orientales » tandis qu'Eugène Delacroix peignit à cette occasion le tableau « Scènes de massacre de Scio : familles grecques attendant la mort ou l'esclavage ». Le séisme d'avril 1881 fut également une catastrophe pour l'île. Certains commentateurs de l'époque avancent les chiffres de 8 000 morts et 10 000 blessés (Houssaye 1881 : 102), soit un quart de la population totale qui s'était réétablie sur l'île et se relevait péniblement du massacre survenu soixante ans plus tôt. Chíos demeura sous contrôle ottoman jusqu'au début du vingtième siècle, lorsqu'elle fut libérée par la marine grecque en 1912 et rattachée à la Grèce après la Première Guerre balkanique.

Elle compte aujourd'hui un peu plus de 50 000 habitants, dont près de la moitié réside dans la ville portuaire nommée Chíos ou Chóra et dont l'autre moitié est répartie dans une soixantaine de villages dont certains comptent entre 800 et 1000 résidents[2]. Elle dispose de deux ports commerciaux, celui de la ville et celui de Mestá, qui la relient aux îles de Sámos et de Lésvos, à la Turquie ainsi qu'aux ports du Pirée et de Kavála, et d'un aéroport où des liaisons sont assurées vers Athènes et Thessalonique. L'île se divise en trois régions historiquement tournées vers des activités économiques différentes : le Nord (*Voreióchora*) était le lieu de l'élevage et fournissait un important contingent de marins ; le Centre (*Kampóchora*), notamment le Kámpos, était connu pour ses vergers d'agrumes et le Sud (*Notióchora*) pour la culture du mastic, la résine du lentisque pistachier qui fait la renommée de Chíos depuis l'Antiquité. Bien qu'elles aient perdu de leur importance, ces activités constituent aujourd'hui encore une source de revenus importante sur l'île[3]. Le tourisme y est peu développé et se concentre principalement sur la côte est de l'île mais l'importante diaspora installée aux États-Unis et en Australie et les marins de l'île contribuent à dynamiser son économie. En 1961, le nombre de marins vivant à Chíos était estimé à 2500, ce qui en faisait l'une des zones de concentration de marins les plus importantes après celle d'Athènes et du Pirée, et elle est l'île

2 Ces chiffres proviennent de l'Autorité statistique grecque (ELSTAT). Voir https://www.politischios.gr/koinonia/tosoi-zoyme-telika-sti-hio

3 Voir https://www.enterprisegreece.gov.gr/ ; entrée Χίος.

d'origine de certaines des plus grandes familles d'armateurs en Grèce.

Insertion sur le terrain et méthodologie

Cette étude est fondée sur des observations réalisées entre mars 2018 et mars 2024. Hormis les quelques mois dans l'année où je résidais à Paris, j'ai essentiellement vécu dans la ville portuaire de Chios. J'ai également passé six mois à Dafnónas, un village de quatre-cents habitants situé dans la région du centre d'où émigra mon arrière-grand-père paternel Apostólis Gianniódis il y a près d'un siècle. Ce séjour prolongé et ce lien privilégié avec le lieu de l'enquête m'ont permis de partager le quotidien des habitants de l'île, de fréquenter les cafés le soir, l'église de Saint-Pantaleïmonas lors des fêtes importantes, de participer aux activités des associations culturelles de villages, de vivre aux côtés de danseurs, de professeurs de danse, de musiciens et de chanteurs, d'hommes et de femmes dont certain(e)s m'honorent aujourd'hui de leur amitié et de leur confiance. Au total, j'ai réalisé des enregistrements dans une quarantaine de localités de Chios ainsi que sur les îles voisines de Psará et Oinoússes. En plus du financement propre au contrat doctoral Université Paris Lumière (UPL), j'ai disposé d'un financement de l'École Française d'Athènes en 2021 qui m'a permis de réaliser une mission auprès des descendants de réfugiés des villages de la péninsule d'Erythrée installés à Mégare et à Athènes.

J'ai pris le parti, lorsque l'autorisation m'en était donnée, d'enregistrer et de filmer[4] l'intégralité des situations musicales qui font l'objet de descriptions dans cette thèse. J'ai également procédé à des séances d'enregistrements de répertoires musicaux spécifiques, de représentations dansées et de cours de danse. Dans certains cas, j'ai opté pour la réalisation de longs plans-séquences, la caméra montée sur un trépied, afin de produire un matériau le plus neutre possible et réutilisable au-delà de l'usage que j'en fais dans ma recherche. La caméra jouait dans ces cas le rôle de « troisième œil » me permettant de dédoubler mon regard tout en me laissant l'opportunité de participer aux conversations ou à la danse et de procéder à un apprentissage par corps des pratiques que j'étudiais. Dans d'autres cas, j'ai tenté de donner à voir et à entendre l'expérience des musiquants en optant pour un enregistrement *point-of-view* toujours en plan-séquence mais à la première personne.

4 Mon équipement a varié au fil des années. Pour le son, j'ai essentiellement fait usage des *ZOOM H1, H4, H6*, de micro-cravattes *Rode Wireless Pro*, ainsi que des *V-mic D4 Deity* et *Rode Videomic pro* montés sur caméra. Les images proviennent quant à elles des appareils *Lumix DMC-LX100*, *Panasonic HC-VXF1*, *Lumix DC-GX9*, *Lumix GH5 II*, *Iphone X* et *Iphone 12 Pro*.

Étant donné mon intérêt pour les processus de transformation des formes musicales et dansées, la sollicitation à des fins comparatives des travaux déjà effectués sur l'île fut l'une de mes préoccupations premières. Outre les mémoires rédigés par les musiciens locaux ayant étudié à la Faculté des Beaux-Arts d'Épire (Avgoustídis 2009 ; Kyriakópoulos 2011 ; Kámpoura 2014 ; Lýkos 2014 ; Papadopoúlou 2015 ; Farantákis 2015), ainsi que les enregistrements réalisés par des écrivains et folkloristes amateurs de l'île comme Chrístos Michaliós (Michaliós 2010)[5] et Giánnis Kolliáros (Kolliáros : 2003), j'ai eu l'opportunité de me rendre à Athènes afin de consulter des documents conservés au « *Kéntro Erevnis Ellinikís Laografías* » (KEEL) ainsi que des enregistrements réalisés dans les années 60-70 par Dómna Samíou et Símon Karás, respectivement conservés aux « *Kallitechnikós Sýllogos Dimotikís Mousikís Dómna Samíou* »[6] et au « *Kéntro Erevnas kai Provolís tis Ethnikis Mousikis* » (KEPEM)[7]. J'ai également travaillé sur d'autres enregistrements réalisés sur l'île et dans la région, notamment ceux du musicologue allemand Wolf Dietrich qui s'intéressa particulièrement au répertoire de cornemuses et qui a réalisé une mission dans le sud de Chios en 1978, ceux que Dimítris Papageorgíou et Níkos Dionysópoulos ont réalisé auprès de musiciens et chanteurs à Chios en 1997 et 1998 dans le cadre de la mission « *Kivotós tou Aigaíou* » organisée par l'Université de l'Égée sous la direction de Sotíris Chtoúris[8], et ceux que Kyriákos Kalaïtzídis a réalisés sur les îles d'Oinoússes lors d'une mission en 1998 financée par le Musée Marin d'Oinoússes en vue de l'édition d'un double CD (En Chordaís : 1999). Seules deux institutions sont restées hermétiques à mes sollicitations ; l'Académie d'Athènes et le Théâtre Dóra Strátou n'ont jamais donné suite à mes demandes de consultation des enregistrements réalisés respectivement par Stávros Karakásis en 1962[9], et Dóra Strátou en 1970 et 1979[10]. A partir de 2022, j'ai eu le privilège d'être associé au projet « Confins de la musique » initié par Christophe Corbier à l'École Française d'Athènes[11] et de pouvoir participer à l'analyse et la valorisation des enregistrements sur cylindres réalisés par le linguiste Hubert Pernot à Chios en 1898 et 1899 conservés à la BNF et au Musée d'ethnographie de Genève.

5 En plus des enregistrements réalisés par Chrístos dans le cadre de sa recherche sur les chants du village de Kardámyla et dont les textes sont compilés dans son ouvrage, l'association culturelle de Kardámyla a financé l'édition d'un double CD intitulé « Souvenirs musicaux de Kardámyla » (Filopróodos Omilos Kardamýlon : 2015).

6 Une infime partie de ces enregistrements est consultable en ligne, voir : https://www.domnasamiou.gr/

7 Certains de ces enregistrements ont été édités en 1974 sur disque vinyl puis réédités sous forme de CD sous le titre « *Mousikí parádosi tis Chíou* » (Sýllogos pros Diádosin tis Ethnikís Mousikís 1974 ; 2003).

8 Le site de la mission : http://www1.aegean.gr/culturelab/Ark_gr.htm

9 Le rapport de mission est disponible à l'adresse suivante : http://editions.academyofathens.gr/epetirides/xmlui/handle/20.500.11855/98?locale-attribute=en

10 Certaines descriptions de danses rédigées par Dóra Strátou sont disponibles à l'adresse suivante, entrée « Χίος » : https://dance-pandect.gr/%cf%84%ce%bf-%ce%b1%cf%81%cf%87%ce%b5%ce%af%ce%bf/

11 https://www.efa.gr/section-categorie/confins-de-la-musique/

Constatant combien certaines de ces archives étaient difficiles d'accès, j'ai souhaité prendre le contre-pied de la politique de plusieurs des institutions qui en sont dépositaires et me suis attaché à favoriser l'accès aux données produites lors de ma recherche, en accord avec les principes FAIR (*Findable, Accessible, Interoperable, Reusable*) et la politique de science ouverte promouvant la diffusion sans entrave des résultats, des méthodes et des produits de la recherche scientifique[12]. Il s'agissait également de créer une dynamique autour de ma recherche, d'impliquer mes interlocuteurs sur l'île afin qu'ils y participent et de faire en sorte qu'elle soit profitable à celles et ceux qui la rendent possible. A ces fins, j'ai créé la plateforme bilingue Mouseion qui constitue à la fois une annexe à la thèse permettant la consultation des données produites sur le terrain et un projet sur le plus long terme de valorisation des pratiques musicales de Chios et de la région du Nord-Est Égéen ainsi que des missions scientifiques réalisées de la fin du dix-neuvième siècle à nos jours[13]. J'ai renoncé à poursuivre la mise en ligne de mes enregistrements de terrain entamée durant le mémoire de master sur la plateforme Telemeta où sont conservées les archives du CREM (Centre de Recherche en Ethnomusicologie) de l'Université Paris Nanterre. La méthode de travail est à mon sens trop lente et fastidieuse. J'ai préféré opter pour l'entrepôt de données de recherches pour les Sciences Humaines et Sociales Nakala[14] développé par la TGIR Huma-Num et utiliser une plateforme Omeka S[15] permettant la gestion et la mise en ligne de collections thématiques de données.

Cependant cette accessibilité des données produites sur le terrain aurait peu d'écho si elle nécessitait des recherches poussées de la part des habitants. J'ai donc pris le parti de créer un écosystème comprenant un compte Instagram[16], une chaîne YouTube[17], et une page Facebook[18], qui sont les plateformes les plus utilisées sur l'île comme dans le reste du monde, mais surtout de présenter ces données dans des formats adaptés à ces plateformes : vidéos de danses, de chants, photographies, courtes descriptions des pratiques présentées et présentation des musiciens, chanteurs et danseurs. La page Facebook est de loin celle qui a le plus contribué à la diffusion de ma recherche ; elle compte plus de dix mille *followers* et certaines des vidéos mises en ligne comptent plusieurs milliers de *likes* et sont largement repartagées par le public. Au-delà de son intérêt du point de vue de la valorisation des pratiques que j'étudie, cette page a avant tout constitué

12 A ce sujet, voir : https://www.ouvrirlascience.fr/deuxieme-plan-national-pour-la-science-ouverte/
13 https://mouseion.huma-num.fr/fr/welcome
14 https://nakala.fr/
15 https://omeka.org/s/
16 https://www.instagram.com/mouseion.gr/
17 https://www.youtube.com/mouseion
18 https://www.facebook.com/mouseion.gr

un puissant outil de recherche dont je n'ai pu qu'effleurer le potentiel[19]. Elle fut une excellente carte de visite, m'a ouvert de nombreuses portes dans les villages qui se sont ainsi associés à la recherche, et m'a également permis de gagner la confiance de certains musiciens et de mieux comprendre la manière dont ils souhaitent faire la publicité de leur travail[20] ou dont ils jugent leurs performances ainsi que celles de leurs pairs[21]. J'ai ainsi appris qu'au fil du temps, pour certains musiciens, le nombre de *likes* et de commentaires sous une vidéo Mouseion était également un élément pris en considération dans les discussions autour de la réussite d'un panégyre, au même titre que le nombre de participants au bal ou que la somme totale perçue pour les commandes de suites musicales.

La tradition, du descriptif au prescriptif

Travailler sur la musique traditionnelle (*paradosiakí mousikí*) à Chíos, c'est naviguer au sein d'un réseau d'agents dense et depuis longtemps constitué : associations de village, musiciens, chanteurs, professeurs de danse et danseurs, folkloristes, journalistes, simples particuliers... Chacun a une opinion à formuler concernant tel ou tel aspect des pratiques musicales et dansées de son village et de son île. Les habitants commentent régulièrement le monde présent à la dernière fête de village, comparent le jeu des musiciens, louent l'allure d'un danseur, se remémorent les anciennes coutumes et content telle ou telle histoire sur l'origine d'un chant. En effet, la tradition (*parádosi*) est une chose qui se discute.

Toute personne en a une expérience particulière, qu'elle est prête à partager mais nombreux sont ceux qui reconnaissent les limites de leurs connaissances en la matière. Ceux-là sont prompts à indiquer au chercheur les sources dont il obtiendra de meilleures informations. Car la tradition a ses spécialistes aux positions d'énonciation hiérarchisées : les anciens (*palioí*) tout d'abord, qui sont la mémoire vivante - mais irrémédiablement particulière - des lieux et font le lien entre les jeunes (*néoi*) et les ancêtres (*prógonoi*). Ils sont le sceau de l'authenticité apposé sur toute recherche locale. Comme on le verra, si leur expérience est hautement valorisée en théorie, elle l'est beaucoup moins en pratique. Viennent ensuite les professeurs de danse, de musique et les folkloristes locaux, initiés

19 En plus des nombreux commentaires postés par ceux qui la suivent et qui mériteraient une analyse à part entière, elle fournit de précieuses informations statistiques concernant le sexe, l'âge, la localisation du public, le temps de visionnage et les modes de « consommation de contenus ».

20 Pour ne citer qu'une anecdote parmi d'autres, un joueur de *bouzoúki* m'a convié à une réunion secrète afin de se plaindre de mon manque d'intérêt supposé pour son instrument de prédilection et du faible nombre de vidéos qui lui étaient consacrées.

21 Il n'est pas rare qu'un musicien me dise au terme de la performance : « Ne diffuse pas cela, j'ai fait n'importe quoi » (« *Min to dimosiévseis, ta ékana saláta* ») ou « Les autres [musiciens] vont se moquer de moi » (« *Tha me kráxoun oi álloi* »).

à la vue surplombante - mais irrémédiablement réduite à leur champ d'action -, ceux qui cherchent et se renseignent, fréquentent des séminaires, compilent des informations et s'en font les exégètes, s'échangent livres et cassettes...

Car travailler sur ces pratiques musicales et dansées, c'est également se confronter à un vaste corpus produit par les acteurs présents et passés de ce réseau ; mélodies gravées sur cylindres, sur cassettes, sur cd, récits de voyageurs et de folkloristes locaux et étrangers, recueils de distiques chantés classés par genres, vidéos de fêtes des décennies précédentes, conférences et manifestations culturelles de danse traditionnelle filmées... La tradition est aussi un ensemble de traces écrites et enregistrées, un épais sédiment d'objets hétérogènes charriés par le temps en un même lieu. Ces traces sont une ressource à disposition de certains spécialistes ; elles constituent une matière première sur laquelle s'échafaudent différents types de savoirs, il était donc fondamental pour moi d'en retracer la biographie pour leur rendre leur caractère dynamique et évaluer les transformations de leurs significations.

Or, ces traces écrites et enregistrées ne peuvent pleinement se comprendre qu'en regard des situations auxquelles elles se rapportent. Ainsi, les mélodies chantées que le curieux découvre en explorant la discographie existante et les représentations scéniques comprenant des danses traditionnelles auxquelles il peut assister à intervalles réguliers durant l'été lui demeureront partiellement hermétiques s'il ignore certaines institutions comme la fête patronale, le bal ou les festivités de Carnaval. Ainsi, la tradition en tant que traces est inséparable de la tradition comme ensemble de situations et d'événements où ces traces prennent forme et signification. L'île de Chíos est notamment connue pour certains des événements uniques qui y prennent place à l'occasion de rites et de fêtes calendaires liés à la religion orthodoxe, largement majoritaire parmi les habitants. Parmi ces événements, figurent les « *karavákia* », une déambulation dans les rues de la ville au Nouvel-An avec des reproductions de navires de guerre et comprenant l'énonciation de chants de voeux[22], des rites de Carnaval tels que le « *talími* » qui consiste en une déambulation des habitants de Thymianá dans le cimetière du village suivie d'un simulacre de combat entre les locaux et des pirates[23] ou l'« *agás* » du village de Mestá au cours duquel les habitants organisent une mise en scène satirique de la justice de cadi de l'époque ottomane[24], le « *rouketopólemos* » de Vrontádos pour la Pâques durant lequel les paroissiens de deux églises séparées par un ravin se font la guerre

22 https://www.youtube.com/watch?v=yTVFc8WjFQI
23 https://www.youtube.com/watch?v=q_Z_c7G7yVY
24 https://www.youtube.com/watch?v=2IFV5thJvyc

en lançant des feux d'artifice artisanaux sur les façades des deux églises[25]...

Ce qui frappe lorsqu'on côtoie suffisamment les habitants de l'île en général est l'omniprésence du terme *parádosi*. La tradition s'invite dans toutes les conversations, fait la une des journaux locaux, s'inscrit dans les statuts des associations de village. Les gens les plus impliqués dans ce qu'ils considèrent être comme sa préservation lui prêtent une grande importance. Elle occupe une place prépondérante dans leur vie et structure leur expérience du monde. Je peux même affirmer que ce n'est pas un sujet que j'ai choisi mais qu'il était incontournable si je souhaitais m'intéresser aux pratiques musicales et dansées à Chíos. Il est évident que je venais renforcer en partie cette croyance dans l'importance de la *parádosi* et que les discours qui m'ont été tenus ne sont pas étrangers à ce que j'étais venu chercher. Cependant le nombre de bals, de fêtes, de manifestations culturelles ainsi que la diversité et le nombre des acteurs de ce microcosme témoignent du fait que les gens prêtent une grande importance à la tradition.

Mais les discours entourant cette notion n'en sont pas moins traversés par des interrogations et des couples d'opposition. La tradition est un héritage (*klironomiá*) enraciné en un lieu (*tópos*) et constitutif d'une identité (*taftótita*) partagée ; la préserver implique de respecter certaines règles afin de ne pas la conduire à son altération (*alloíosi*). L'innovation volontaire (*kainotomía*), si elle est perçue comme telle, est condamnée. Or d'autres questions surgissent immédiatement : où commence l'altération ? A quelle époque la tradition était-elle ce qu'elle devait être et pourquoi ? Quel est en somme l'étalon de mesure en terme de traditionalité, qui le détermine et comment se fabrique-t-il ?

L'analyse anthropologique du concept de tradition

Les tentatives de définition de la tradition s'accompagnent généralement d'une critique de la manière problématique dont la discipline anthropologique dans son ensemble l'utilise dans la mesure où cette notion agit moins en tant que concept opératoire que comme concept allant de soi et charriant en lui les germes d'un Grand Partage sans cesse réinventé.

En Grèce, la tradition et ses avatars (rites, coutumes et danses) ont essentiellement été envisagés en tant que ressources mobilisées à des fins différentes : en tant que stratégie rhétorique

25 https://www.youtube.com/watch?v=y891T4ge7j4

dans le cas de la recherche de continuité entre culture grecque antique et moderne (Danforth 1984), en tant que ressource contribuant à la constitution d'une identité nationale et permettant notamment aux régimes autoritaires de consolider leur pouvoir (Loutzaki 1999 ; 2001 ; 2008) ou en tant qu'entité négociable et mobilisable localement afin de renverser certaines dynamiques de pouvoir (Cowan : 1988 ; Panopoulos 2005).

Bien qu'il soit difficile de ne pas mentionner la pensée d'Eric Hobsbawm, la manière dont il aborde la question par le prisme des « traditions inventées » s'éloigne sensiblement de l'approche proposée dans ma recherche. Il définit celles-ci comme « des pratiques de nature rituelle et symbolique qui sont normalement gouvernées par des règles ouvertement ou tacitement acceptées et qui cherchent à inculquer certaines valeurs et normes de comportement par la répétition ». Hobsbawm considère qu'elles sont de deux types : celles qui ont été construites et instituées de manière officielle et celles qui émergent de façon plus indistincte au cours de périodes brèves et datables (Hobsbawm 1995 : 3). Selon lui, ces traditions inventées qui émergent notamment à l'époque où les États-nations s'érigent en tant que nouvelle entité politique pertinente, constituent une réponse au monde moderne et à la tombée en désuétude des anciennes traditions et coutumes coïncidant avec l'effondrement des anciens modèles sociaux. Il distingue donc les traditions inventées de ce qu'il appelle la « coutume » dont il dit qu'elle domine les sociétés dites traditionnelles en ce que les premières, stables, formalisées et caractérisées par l'invariabilité tentent d'établir une continuité « largement fictive » avec le passé.

Cette opposition entre sociétés traditionnelles et sociétés modernes est également au cœur du raisonnement tenu par Gabriel Gosselin, qui tente de la contourner en montrant que la tradition ne peut être envisagée pour elle-même sans que soit prise en compte la façon dont une « société traditionnelle » développe des rapports avec le monde extérieur. S'appuyant sur la définition d'auteurs tels que Pierre Bourdieu, George Balandier, Eric Weil, et Claude Lévi-Strauss, Gosselin oppose la tradition en tant que « culture qui se prend et qui se donne pour une nature » (Gosselin 1975 : 218) étant entendu par là qu'elle est une valeur qui fonde toutes les autres et qu'elle est ignorée comme telle par les membres de la société dans la mesure où il leur est impossible de la regarder de l'extérieur, au traditionalisme qui consiste en une réinterprétation de la tradition et en un choix conscient en faveur du maintien d'une tradition perçue cette fois de l'extérieur et ayant cessé d'être l'unique possible. Gosselin distingue donc la tradition en tant que choix volontaire de la tradition en tant que norme qui s'ignore comme telle, sans pour autant qu'elle soit définie autrement que comme ensemble de valeurs faisant l'objet d'une transmission au cours du temps.

La perspective cognitiviste développée par Pascal Boyer s'inscrit contre cette manière d'envisager la tradition. Selon lui, l'attribution d'une tendance au conservatisme aux sociétés dites traditionnelles a trop longtemps constitué un postulat insuffisamment interrogé alors qu'il s'agit en réalité d'une hypothèse à expliquer. Ce postulat implique que ce qui fait l'objet d'une conservation et d'une transmission serait un ensemble de savoirs objectifs constituant des visions du monde, des conceptions ou des théories ayant une autonomie relative par rapport à la réalité sociale et que les anthropologues se gardent le plus souvent d'envisager comme des objets soumis aux mêmes critères de véracité que les leurs (Boyer 1987 : 64)[26]. Boyer aborde la question différemment et considère que toute tentative d'analyse de la tradition doit passer par l'analyse d' « objets culturels » considérés comme traditionnels tels que des événements, des gestes et des énoncés répétés et considérés comme particulièrement saillants et pertinents par les membres de la société investiguée. Selon lui, la tradition se place ontologiquement du côté de l'action répétée et de l'événement remémoré plutôt que du côté d'hypothétiques conceptions du monde conservées au fil des générations (*Ibid.* : 60). Et ce sont ces processus mêmes de répétition et de mémorisation qui provoqueraient la variabilité des objets traditionnels dans la mesure où ceux-ci ne sont jamais reproduits *verbatim* mais sont intégrés et constamment réarrangés par les individus sans quoi ils tombent dans l'oubli.

S'inspirant des travaux de Boyer, Maurice Bloch évoque quant à lui la tradition dans son analyse des rituels et de la notion de déférence. Les rituels y sont envisagés comme des actes de répétition ou de citation d'occurrences précédentes. Selon lui, cette citation repose sur la déférence, terme qu'il emprunte à Burge, c'est-à-dire sur le fait que les acteurs du rituel en un instant donné s'en remettent à ceux qui les ont précédés et dont l'autorité garantit la valeur de ce qui est dit ou fait. Et Bloch considère que la référence à la tradition, à la façon dont les choses ont toujours été faites, ou aux ancêtres, contribue à éloigner l'attention des participants de l'intentionnalité des acteurs contemporains sans qu'il soit pour autant possible à ces participants de déterminer d'où provient l'autorité de la tradition puisque la recherche de sa source conduirait à une régression à l'infini (Bloch 2005 : 131). Il appelle « exégèse »[27] cette recherche de l'intentionnalité originelle qui fait

26 La question de la véracité des énoncés traditionnels dépasse le cadre de ce travail. Par son analyse des techniques divinatoires de plusieurs sociétés africaines, il tente de démontrer que contrairement à ce que supposent les tenants de l'hypothèse conservatrice selon laquelle les membres d'une société jugeraient de la vérité des énoncés selon un rapport représentatif en comparant ceux-ci à une vision globale du monde, les énoncés traditionnels sont en réalité évalués en terme de rapport causal et en fonction de la position de leur énonciateur. A ce sujet voir (Boyer 1986 ; 1990).

27 Cette notion d'exégèse est un des processus cognitifs centraux de la construction de la *parádosi* à Chíos. A la suite de Paul Veyne, je qualifie celle-ci de pensée aitiologique, c'est-à-dire une pensée attribuant une origine à un phénomène, cette origine agissant également en tant que cause de ce phénomène. Voir chapitre 3.

partie intégrante des processus cognitifs humains courants. Selon lui, c'est précisément en raison de cette tentative d'attribution d'une intentionnalité comparable à celle d'une intentionnalité humaine (*human-like intentionality*) ainsi que de l'incapacité à en trouver une que les acteurs se réfèrent ou, pour utiliser le terme consacré, défèrent à une « quasi-personne fantasmagorique qui peut être appelée 'tradition', 'les ancêtres en tant que groupe', 'notre façon de faire', 'notre esprit', 'notre religion', ou même 'Dieu' » (*Ibid.* : 134).

Cette analyse est à rapprocher de la notion de tradition telle que l'évoque Gérard Lenclud qui poursuit la réflexion initiée par Boyer et Jean Pouillon. Reprenant l'idée de ce dernier selon laquelle la tradition peut s'envisager comme une forme de rétroprojection du présent au passé informant et normant le premier par laquelle « nous nous présentons comme les continuateurs de ceux dont nous avons fait nos prédécesseurs » (Pouillon 1975 : 160), Lenclud fait de la tradition une forme de filiation inversée où « les fils engendrent les pères » (Lenclud 1987 : 8). Or une question demeure : quelle forme prend cette filiation inversée ? Comment les habitants de Chíos se présentent-ils comme les continuateurs de ceux qu'ils conçoivent comme leur prédécesseurs ? On se rappelle que Boyer évoquait déjà l'idée que ce qui relève de la tradition devait forcément relever de la mémorisation (Boyer 1987 : 65) mais comment ces souvenirs agissent-ils de manière normative et informent-ils le présent ?

Reprenant à mon compte certaines des intuitions conceptuelles de Boyer, Bloch et Pouillon, j'aborde la question de la tradition telle qu'elle est employée à Chíos et dans le reste de la Grèce en sollicitant la perspective constructiviste de Peter Berger et Thomas Luckmann ainsi que la théorie du champ et de l'habitus de Pierre Bourdieu. Je défends l'idée que la *parádosi* peut s'envisager comme un ensemble de schèmes de perception, d'appréciation et d'action activé lors de situations spécifiques, que ces schèmes font l'objet d'une acquisition progressive au fil des occurrences de ces situations et qu'ils agissent sur ces situations en contribuant notamment à leur transformation. Les différentes positions d'énonciation et d'action propres au champ de la tradition dépendent quant à elles de l'expérience que les agents ont de ces situations et de l'intégration plus ou moins profonde de ces schèmes par un travail d'intéressement du corps et de l'esprit. Dans cette perspective, je fais plus fréquemment usage du terme « agent » que du terme « acteur », afin de signifier que les humains ne sont ni uniquement acteurs ni à proprement parler des sujets mais les deux à la fois, c'est-à-dire qu'ils sont agis par des structures qu'ils ont intégrées et qu'ils contribuent à la reproduction -et à la modification- de ces structures en agissant. Il s'agit donc d'opérer un renversement de perspective en posant que les pratiques musicales et dansées des habitants ne sont

pas une ressource qu'ils mobiliseraient dans l'affirmation d'une identité mais que ces pratiques sont cette identité dans la mesure où elles constituent des mises en formes et en actes de leurs schèmes de perception, d'appréciation et d'action.

Perspective de la thèse

J'ai dû procéder à des choix difficiles dans la sélection des données présentées et la mise en série de cas. Étant données la diversité et la densité des situations musicales ethnographiées, j'ai limité la description de mes interlocuteurs et interlocutrices aux éléments tout à fait indispensables afin de faciliter les changements d'échelle et de formuler le plus grand nombre possible d'observations générales, au détriment sans doute d'une mise en relation plus directe et plus fine entre les pratiques des habitants et leur biographie. Le lecteur constatera également que le présent travail porte en grande partie sur les pratiques choreutiques qualifiées de traditionnelles et laisse dans l'ombre un nombre important de questions relatives au travail, aux préoccupations et aux connaissances des musiciens professionnels mais également de considérations sur les autres mondes musicaux qui cohabitent avec celui de la tradition ; ceux des chants *laïká* ou des *rebétika* qui s'écoutent et se dansent dans quelques tavernes, de la musique pop grecque ou mondialisée qui résonne dans les bars et les boîtes de nuit etc. La thèse peut ainsi donner l'impression que tous les habitants sont concernés par les pratiques décrites, ce qui n'est pas le cas. Je m'intéresse à ceux qui fréquentent les bals - qui eux sont des milliers-, ceux qui organisent des fêtes de compagnie -qui eux ne sont probablement pas plus de quelques centaines-, et ai passé beaucoup de temps avec ceux que l'on considère à Chios comme des spécialistes qui sont encore moins nombreux.

Qui plus est, quoique j'aie passé énormément de temps avec des femmes, à enregistrer les répertoires dans lesquels elles excellent, à les interroger, à danser avec elles et à les observer danser, leur statut de femmes joue un rôle assez limité dans mes analyses. Ce paradoxe s'explique pour au moins deux raisons : premièrement le monde de la tradition est en grande partie dominé par les hommes. Bien qu'ils soient très souvent secondés par les femmes dans les préparatifs, ce sont eux qui organisent les bals et les fêtes, sont chargés d'interpréter les rôles principaux dans les coutumes de Carnaval, disposent de prérogatives telles que la détermination du répertoire à jouer lors des fêtes, la rémunération des musiciens ou l'invitation à la danse, qui exercent le métier de musiciens professionnels, eux enfin qui furent jusqu'à présent chargés de perpétuer la mémoire collective des villages par écrit, les femmes écrivains constituant à Chios l'exception plutôt que la règle. Sans pour

autant négliger de recueillir le témoignage des femmes concernant certains aspects des pratiques musicales et dansées, j'ai ainsi fait le choix de placer la focale sur les protagonistes de ce monde de la tradition résolument masculin où les femmes, qui jusqu'à il y a quelques décennies performaient les danses d'hommes exclusivement dans leur cour, s'asseyaient ou restaient debout uniquement à la frontière de l'espace festif, semblent jusqu'à ce jour conviées à des festivités qui ne leur appartiennent pas totalement.

Le premier chapitre est consacré à l'analyse d'une controverse ayant eu lieu entre deux professeurs de danse. Leur discours est analysé en tant qu'expression de position et de prises de position au sein d'un champ en voie d'autonomisation et ces professeurs sont envisagés en tant que spécialistes de la tradition jouant un rôle considérable dans la définition de cette dernière. J'y évoque également la manière dont s'est structuré ce champ autour d'intérêts spécifiques liés à des fonctions différentes. Le deuxième chapitre propose quant à lui une analyse des séquences d'un mariage considéré par certains acteurs comme étant traditionnel, et aborde la question de la traditionalité[28] d'une institution – c'est-à-dire son caractère traditionnel – sous l'angle de la position d'action et d'énonciation des acteurs qui la définissent, en mettant en contraste les pratiques contemporaines et les discours des folkloristes locaux à son propos. En sollicitant les concepts d'institution et de situation et en analysant certains des traits saillants de ce mariage que je nomme « marqueurs en traditionalité », j'avance l'idée que la traditionalité du mariage dépend principalement de l'expérience individuelle, c'est-à-dire de la manière dont les individus sont amenés, occurrence après occurrence, à intégrer une expérience du mariage variant de génération en génération. Selon moi, c'est ce qui permet d'expliquer le paradoxe selon lequel les acteurs définissent un mariage traditionnel en se référant à un passé le plus souvent indéterminé tout en le transformant par leurs actes. Ce chapitre est également l'occasion d'analyser le rôle central du chant et de la danse dans le processus d'alliance des parentèles et de passage du statut de célibataire à celui de marié. J'y mets en évidence le fait que la musique instrumentale, le chant et la danse ne sont pas uniquement utilisés afin de contribuer au séquençage temporel du mariage mais qu'ils participent pleinement à l'élaboration du rituel et sanctionnent la transformation statutaire des mariés.

Dans le troisième chapitre, j'analyse ce qui distingue la musique traditionnelle d'autres genres musicaux selon les différents acteurs, et tente de dégager les principes classificatoires à

28 La traditionalité d'une institution, d'un marqueur ou d'un objet signifie simplement son caractère traditionnel du point de vue des agents. L'utilisation de ce terme permet par effet de rupture d'éviter toute confusion tant avec le concept émique de tradition (*parádosi*) que le concept anthropologique, tous deux analysés dans la thèse.

l'origine de ces distinctions. La notion d'habitus est sollicitée afin d'envisager la tradition (*parádosi*) comme un ensemble de schèmes de perception, d'appréciation et d'action activés lors de situations spécifiques. Parmi ces principes figurent la catégorisation géographique et la pensée aitiologique, la première assignant une origine aux individus et aux mélodies en les ancrant en un lieu (*tópos*) et la deuxième faisant de cette origine une cause des spécificités locales. J'y avance notamment l'idée que les mélodies n'appartiennent pas aux communautés mais que ce sont les communautés qui leur appartiennent dans la mesure où elles se définissent notamment à travers elles.

Le quatrième chapitre consiste en l'ethnographie d'une fête de compagnie (*pareïstiko glénti*) particulièrement marquante durant laquelle un chanteur, par le poids que lui confère sa biographie expérientielle (*víoma*) et son statut de « noceur » (*meraklís*), est capable de reconfigurer la fête, de la transfigurer, d'agir en tant que passeur d'expériences et d'inviter les défunts à la table des vivants. J'y analyse le répertoire des fêtes et focalise mon attention sur la performance de chant *manés*, qui est envisagé comme un nexus où se manifestent les diverses facettes de l'habitus du noceur ; ses connaissances musicopoétiques, son expérience des fêtes passées, son inscription dans des réseaux de socialisation particuliers, et son art de la sincérité. J'y introduis l'idée que le chant participe non seulement de la construction d'émotions partagées mais avant tout de la construction d'une histoire et d'une sensibilité partagées et de la continuation de la tradition musicale d'un lieu, par-delà les intentions de son énonciateur.

Dans le cinquième chapitre, j'analyse l'organisation générale et le fonctionnement des bals de fête patronale (*panigýria*), en montrant la manière dont ceux qui les organisent et les fréquentent agissent la fête par leurs prises de positions et leurs jeux d'intentions, sculptent leur place dans la fête et dans le réseau social pertinent à leurs yeux. J'explore la manière dont les musiquants choisissent les fêtes auxquelles ils participent et la compagnie (*paréa*) avec laquelle il s'y rendent ainsi que les principes de jugement mis en œuvre dans leur choix. J'introduis la notion d'efficacité choreutique en mettant en évidence que la commande de suites musicales, l'invitation à la danse, et la contemplation des autres danseurs sont inséparables de l'acte dansé en lui-même, et qu'elles doivent elles aussi être envisagées comme pratiques constitutives des performances musicales et participent de cette efficacité.

Les sixième et septième chapitres consistent en une analyse fine des formes dansées *syrtós* et *tsiftetéli-axapolytós.* En m'appuyant sur la théorie relationnelle de Michael Houseman et sur les notions d'homokinésie et d'homorythmie proposées par Jean-Michel Beaudet, j'y défends l'idée que

la danse peut avantageusement s'envisager comme un jeu fondé sur un ensemble de règles qui déterminent la beauté de la performance. Il s'agit pour les danseurs : 1) de faire coïncider leurs appuis et gestes à la pulsation fournie par les musiciens (couplage homorythmique) ; 2) de faire coïncider leurs gestes et appuis au cours de la performance (couplage homokinésique) ; 3) d'exécuter ces gestes et appuis dans un style particulier, celui du lieu où le jeu se déroule. J'analyse différentes variantes de ces danses, dans le nord et le sud de l'île mais également sur les îles voisines d'Oinoússes et Lésvos et introduis les notions de « signature » et de « marqueur » choreutiques, entendus comme caractéristiques singularisant un geste ou une série de gestes, saillantes et reconnues comme pertinentes pour les agents ayant développé les catégories de perception adéquates, « l'œil » ou « le sens du jeu » propre à une pratique, afin de montrer que les communautés villageoises se définissent à travers certaines caractéristiques dansées, tout comme elles se définissent à travers certaines mélodies.

Le huitième chapitre est consacré à la commande de suites musicales rémunérée (*paraggeliá*). J'aborde cette forme d'interaction musicale tant du point de vue des danseurs que de celui des musiciens. En miroir du chant *manés* qui est présenté dans le quatrième chapitre comme un moyen pour les chanteurs et musiciens de reconfigurer la fête de compagnie et de partager une partie de leur biographie expérientielle (*víoma*), la commande est ici envisagée comme le moyen pour les danseurs de révéler et satisfaire leur « habitus musical » (*ákousma*) et d'agir sur la fête par l'entremise des musiciens. J'analyse l'autre facette de l'interaction en montrant que les musiciens ne jouent pas uniquement le rôle d'exécutants mais régulent la fête en centralisant et en jouant ces commandes selon des principes qui leur sont propres et qui entrent parfois en contradiction avec les désirs et les goûts des danseurs. En partant de l'ethnographie d'une commande *tsiftetéli-axapolytós* lors d'un bal dans le village de Viki, j'analyse également la manière dont certains musiciens dont les clarinettistes se singularisent par l'élaboration de « signatures musicales », dans la continuité des notions de « marqueurs en traditionalité », et des « marqueurs et signatures choreutiques » introduites dans les précédents chapitres. Le neuvième chapitre consiste quant à lui en l'analyse des danses masculines *aftálikos* et *zeïbékikos*. J'éclaire le rapport existant entre ces deux formes dansées et défends l'idée que le style performatif qui leur est propre est dû à la transposition de motifs cinétiques propres à la danse *tsiftetéli-axapolytós*.

Les trois derniers chapitres de la thèse sont consacrés aux festivités de Carnaval et à la manière dont les pratiques musicales s'articulent aux coutumes carnavalesques (*apokriátika éthima*). En confrontant la théorie de la fiction de Jean-Michel Schaeffer à plusieurs théories du rituel, j'y

défends l'idée que la musique, le chant et la danse contribuent à la mise en place de parenthèses fictionnelles et d'expériences imaginatives spécifiques. Dans le dixième chapitre, j'analyse diverses performances du « lié » (*detós*) et tente de montrer que cette danse en cercle peut être envisagée tant comme un dispositif d'amplification et de partage d'intentions individuelles, que comme un dispositif de coordination des imaginaires.

Le onzième chapitre est basé sur l'ethnographie des coutumes carnavalesques de plusieurs villages de l'île. L'analyse de leur contenu permet à mes yeux d'affirmer qu'il existe une réelle affinité entre les chants du « lié » et les formes de jeux-rites-spectacles de Carnaval. Je montre d'une part que les pratiques musicales et dansées ne se superposent pas uniquement aux coutumes mais qu'elles entretiennent un rapport étroit avec elles et constituent, au même titre que les déguisements et le grimage, les postures adoptées, les gestes suggestifs et les paroles proférées, des amorces qui concourent à l'immersion dans le monde fictionnel, et l'enrichissent de significations supplémentaires et connexes. J'introduis d'autre part l'idée que ces fictions chantées et jouées ont pour principal ressort tragi-comique les jeux de rôles sociaux, la mise en récit paradoxale d'événements marquant la vie des individus et de la communauté ainsi que la manipulation des comportements prescrits et des identités assignées.

Dans le douzième chapitre, j'étaye cette idée en mettant en lumière la dimension relationnelle des chants narratifs du « lié ». Ceux-ci sont envisagés comme des mises en récit « de relations ordinaires par l'extraordinaire » portant non pas uniquement sur les actions des personnages mais sur le rapport entre leur statut, les actes qu'ils accomplissent et les relations sociales qui les unissent. J'avance l'idée qu'en tenant compte de la dimension relationnelle des chants narratifs comme des coutumes carnavalesques, il est possible d'affirmer que Carnaval n'est pas uniquement une forme de « monde à l'envers » mais plutôt une institution sociale agissant en tant que « miroir déformant » des institutions et des rôles sociaux typiques qui s'observent dans la société chiotique, disposant de ses propres règles et abrogeant de manière temporaire les règles qu'elle parodie.

Chapitre 1. Le champ de la tradition[29]

La première partie de ce chapitre porte sur une controverse ayant eu lieu par média interposé entre deux professeurs de danse de l'île, Símos Karaolánis et Sarántos Kostídis. Comme nous allons le voir, cette controverse ne porte pas à proprement parler sur la définition de ce qu'est la tradition (*parádosi*) car ceux-ci, par leur expérience commune de l'enseignement des danses dites traditionnelles et par leur connaissance des pratiques musicales et dansées de l'île semblent partager cette définition. Leur discours sera pour nous l'occasion d'en savoir plus sur ce qu'ils entendent par elle. Mais mon hypothèse est que cette controverse, qui nous donne à voir les frictions qui naissent entre deux individus sur des notions statutaires, des questions de légitimité et donc entre autres, de pouvoir, des problèmes de méthode et de systématisation de l'enseignement, cache en réalité d'autres enjeux.

Selon moi, il est tout à fait possible d'envisager que leurs prises de positions respectives sont une manifestation de positions au sein d'un champ particulier, celui de la tradition, et que cette controverse intervient en un moment de l'histoire du champ où celui-ci se structure et est en voie d'autonomisation. A cet égard, j'estime que la fonction de professeur de danse (*chorodidáskalos*) peut être replacée dans le cadre plus large des spécialistes de la tradition qui par leurs compétences spécifiques, jouent un rôle de premier plan dans la définition de ce qu'est la tradition (*parádosi*). Parmi ces figures, on compte des érudits locaux et étrangers tels que les musicologues, les folkloristes -que l'on nomme localement laographes-, les musiciens professionnels qui exercent également pour certains le métier de professeur de musique mais également les noceurs (*meraklídes*) se distinguant par la qualité de leur danse ou de leur chant. La seconde partie du chapitre est consacrée à la genèse et à la structuration de ce champ de la tradition en Grèce continentale et des enjeux, intérêts et méthodes qui se développent avec lui, par l'analyse des trajectoires de Dóra Strátou et Réna Loutzáki, deux figures ayant activement contribué à l'émergence des cours de danses traditionnelles en Grèce.

1.1. La controverse des professeurs de danse

En juillet 2017, le journal *Politis* publiait une entrevue entre le journaliste Dimitris Miotéris *Fig. 1*

29 Les extraits du chapitre sont consultables à l'adresse : https://mouseion.huma-num.fr/these/chapitre-1

et Símos Karaolánis, un agronome originaire du village de Nénita né en 1958[30]. Símos fait partie des figures tutélaires du monde de la danse traditionnelle à Chíos. Il participa à ses premiers cours de danses grecques au « Lycée des Grecques » de Thessalonique et au théâtre de Dóra Strátou à Athènes lors de ses années d'études. Puis, dès son retour en 1984, il introduisit cette pratique dans l'association culturelle (*politistikós sýllogos*) de son village natal. Il participa avec Loukía Benéttou à la fondation d'une des associations historiques de Chios, le syllogue *Léon Allátios,* et fut longtemps responsable des groupes de danse de plusieurs autres villages de l'île. Aujourd'hui presque retiré des affaires, il ne dispense ses cours que dans le village de Nechóri et anime occasionnellement des séminaires sur la tradition musicochoreutique de Chíos hors de l'île. Tous les professeurs de danses, anciens collaborateurs ou anciens élèves avec lesquels j'ai eu l'occasion d'échanger durant mes recherches s'accordent à dire qu'il est une référence et lui prêtent une connaissance encyclopédique ainsi qu'une longue expérience dans le domaine de la danse et de la musique de Chios. Mais il est également connu pour ses prises de positions très tranchées et polarisantes et l'article qu'il fait publier par l'intermédiaire du journaliste Dimitris Miotéris ne fait pas exception.

1.1.1. « La tradition n'est pas ce qu'ils croient »

Selon lui, le principal problème est que les Chiotes tentent de préserver la tradition sans avoir une idée claire de ce qu'elle est. Cette critique générale a trait à deux des situations principales qui occupent les professeurs de danse ; celle de la manifestation culturelle (*politistikí ekdílosi*), relativement récente et sur laquelle ceux-ci ont pleine prise puisque c'est eux qui l'organisent et lui donnent forme, et celle de la fête de village (*panigýri/glénti*) dont les principaux protagonistes sont les habitants des villages et sur laquelle certains professeurs de danse aimeraient exercer une plus grande emprise. Le dénominateur commun à qui est adressée cette critique générale est l'association de village, une structure locale dont la forme s'est progressivement répandue dans tous les villages à partir des années 80 et qui s'est imposée comme institution centrale dans la prise en charge des savoirs traditionnels et dans l'organisation de ces deux types d'événements.

1.1.2. La manifestation culturelle : une forme de théâtre où l'âme ne parle plus

30 Cette entrevue en langue grecque est consultable à l'adresse suivante : https://www.politischios.gr/politismos/o-horos-egine-theatro-kai-didasketai-apo-daskaloys-poy-den-gnorizoyn

Símos considère que les manifestations culturelles lors desquelles sont exécutées des danses traditionnelles locales et panhelléniques n'ont que peu en commun avec la tradition et ne sauraient être définies autrement que comme « forme de théâtre » (*theatrikó eídos*) comprenant des « éléments traditionnels » (*paradosiaká stoicheía*). La tradition y est selon lui mise en scène et extraite de son lieu de production naturel par les professeurs de danse qui ne perçoivent pas les conséquences d'une telle mise en scène. L'absence des enjeux sociaux qui se retrouvent dans la pratique de la danse à l'occasion de fiançailles, de mariages, de baptêmes ou de fêtes patronales au profit d'une esthétique théâtrale induirait chez les danseurs, transformés en simples exécutants, la perte d'une disposition essentielle à la performance d'une « vraie danse » envisagée comme expression de l'âme (« *miliá tis psychís* »). Dans une autre entrevue accordée à Giánnis Tzoúmas, rédacteur en chef du plus grand média de l'île, Alítheia (« Vérité »), Símos précise ce qu'il oppose à la simple exécution des pas[31]. A son sens, la danse est une forme « d'expérience vécue » (*viomatikí diadikasía*), d'un don de soi dépassant largement des questions de technique qui sont *in fine* sans importance ; c'est un moyen d'exprimer une intériorité (*esoterikótita*). Interrogé au sujet de son cousin, considéré comme un « véritable danseur », il déclare : « Il donnait de sa personne, c'est ainsi qu'il colorait sa danse... » (« *Édine ton eaftó tou, gi'avtó chromátize...* »).

On découvre ici une première forme d'altération (*alloíosi*) de la tradition : la disparition d'une disposition émotionnelle propre à la « bonne danse », conséquente à sa mise en scène, rend cette danse caduque et lui ôte son sens. Símos prétend que les éléments traditionnels sollicités lors de ces représentations, notamment les costumes utilisés, ne changent rien au problème mais il n'oblitère pas pour autant la pratique de la représentation scénique. Il plaide au contraire pour un retour aux valeurs centrales de la danse, à son « psychisme d'antan » au cours des représentations mais propose en revanche l'abandon pur et simple des costumes.

1.1.3. Le costume : un mésusage qui éloigne de l'essence

Cette idée qu'il a fait sienne est également défendue par l'ethnomusicologue Lámbros Liávas qui dans son émission musicale « *To aláti tis gis* » (« Le sel de la terre ») prend le parti de présenter des danseurs en tenue élégante contemporaine, endimanchés tels qu'ils le seraient lors des fêtes ou lors d'un mariage par opposition à l'approche de Giórgis Melíkis qui fait systématiquement porter des costumes locaux (*topikés foresiés*) aux danseurs dans son émission « *O tópos kai to tragoúdi* *Fig. 2-6*

31 L'entrevue filmée est consultable à l'adresse suivante : https://www.alithia.gr/tv/aytoprosopos/aytoprosopos-simos-karaolanis-13-10-16

tou » (« Le lieu et son chant »). Cet abandon des costumes traditionnels et la critique de leur mésusage sont très mal perçus par les autres professeurs de danse (*chorodidáskaloi*) qui n'y voient qu'une stratégie de distinction et se sentirent très insultés lorsque Símos s'exprima sur la question lors d'une manifestation culturelle réunissant les groupes de danse de plusieurs villages costumés pour l'occasion. Cet épisode marquant m'a été relaté par plusieurs professeurs. Par ailleurs, lors de nos fréquentes conversations, Símos n'av pas de mots assez durs pour condamner la manière dont les professeurs de danse et les syllogues utilisent aujourd'hui les costumes traditionnels ; il parle de « viol de la tradition » et affirme que l'investissement exagéré des syllogues autour de cet « objet muséal » éloigne les danseurs de l'essence de la pratique choreutique.

1.1.4. L'éthos, le style, la couleur musicale et le risque d'« aplatissement »

Car c'est sur eux qu'il fait porter la responsabilité de ce mésusage comme il reproche à certains le risque qu'ils font courir à la tradition en enseignant les danses de diverses régions sans connaissances préalables. Ce risque, c'est celui de l'*isopédosi*, de l'aplatissement des différences du point de vue de l'éthos (*íthos*) spécifique à chaque région, du style (*ýfos*) et de la couleur musicale (*ichóchroma*) qui lui sont associées. Selon Símos, cet aplatissement conduit à la destruction pure et simple des danses. On découvre ici une autre transformation perçue comme altération (*alloíosi*) de la tradition. Et sa manière de se distancer du problème, que les autres professeurs de danse considèrent comme une autre stratégie de distinction, est de l'envisager d'un point de vue purement statutaire en se présentant comme éducateur mais seulement amateur (« *erasitéchnis tou eídous* ») et en considérant que seuls devraient avoir le droit de se déclarer *chorodidáskaloi* les diplômés d'éducation physique ayant suivi une spécialisation en danses traditionnelles, ce qui exclut l'écrasante majorité des professeurs actuels de l'île de Chíos[32]. L'*alloíosi* étant le fait de professeurs mal-informés, la réponse à y apporter consiste pour Símos à une plus grande spécialisation des acteurs. Il considère sans doute que cette spécialisation-professionalisation passant par l'acquisition d'un diplôme est cohérente puisqu'elle correspond à celle qui a déjà transformé la fonction de musicien : alors qu'auparavant, les musiciens étaient majoritairement des amateurs ayant pris des cours auprès de musiciens expérimentés sans passer par une quelconque formation institutionnalisée, la nouvelle génération exerçant en tant que professeurs de musique et musiciens professionnels dans les panégyres ont été formés par des institutions telles que des conservatoires et

32 Cette institutionnalisation de la fonction du professeur de danse datant de 1983 est vivement critiquée par des professeurs de danse qui considèrent que leur formation pratique et leur contact privilégié avec les traditions locales équivaut très largement une spécialisation en danse traditionnelle « enseignée en un semestre ». D'autres ont pris le parti inverse et ont repris des études afin d'être en adéquation avec la législation nationale.

des hautes écoles[33].

1.1.5. La consommation passive : un mode de participation corrupteur

Mais il n'est pas plus tendre lorsqu'il s'agit des fêtes de village (*panigýria*) telles que les habitants la pratiquent aujourd'hui. Selon lui, ils en ont fait des « boîtes de nuit d'été » (*theriná bouzouxídika*) qui n'ont plus rien en commun avec les panégyres d'antan et précise immédiatement sous quel aspect ceux-ci ont changé. Símos considère que les panégyres contemporains, qui démarrent aux alentours de minuit et s'achèvent vers huit heures, commencent beaucoup trop tard ce qui prive ces fêtes de leur ancrage villageois. Car ces horaires empêchent la présence des participants auxquels la fête est initialement destinée, à savoir les villageois travaillant de jour. Selon lui, les Chiotes « qui s'enorgueillissent de leur culture des nuits blanches[34] » et tirent fierté de leurs excès ne comprennent pas à quel point leurs pratiques seraient nuisibles à l'institution du panégyre et combien ce changement dénoterait d'une nouvelle manière d'envisager la pratique de la danse, plus proche des formes urbaines de divertissement.

Símos associe ces nouveaux panégyres aux *bouzouxídika*, des boîtes de nuit dans lesquelles se produisent les grandes vedettes de la chanson grecque qui interprètent des *laïká*. Le ressort de cette opposition tient principalement à l'idée que les panégyres sont le lieu d'expression d'une identité commune construite par l'interaction musicale et dansée tandis que les *bouzouxídika* sont des lieux urbains et impersonnels exempts de toute dimension collective où la musique commerciale est un objet de consommation (*katanálosi*) au même titre que l'alcool ou les barquettes d'œillets que le public jette aux pieds des vedettes pour signifier son contentement et son plaisir. Símos considère par ailleurs que cette nouvelle forme de divertissement (*diaskédasi*) s'accompagne de transformations du répertoire, la « musique vulgaire » (*ta skylotrágouda*) ayant remplacé la « musique traditionnelle de qualité ». Là encore, l'altération peut être combattue par un retour aux valeurs centrales de la danse et à son psychisme d'antan mais aussi par l'utilisation d'un répertoire musical adapté. Selon lui, la danse doit faire son retour dans la vie des individus par d'autres biais et ce retour passe par une compréhension pleine et entière du fonctionnement (*leitourgeía*) du panégyre dans la société villageoise. Símos en appelle d'ailleurs aux sociologues et anthropologues qui sont selon lui les plus compétents dans l'analyse du rôle que joue l'institution du panégyre dans

33 En témoignent les mémoires consacrés à la tradition musicale de l'île produits par ces musiciens lors de leurs années d'étude à la « Faculté de musique traditionnelle et populaire » de l'Ecole des Beaux-Arts d'Epire (*T.E.I Ipeírou*).

34 « *Aftoí pou échoune kánei simaía to ksenýchti* »

la vie insulaire.

1.1.6. Un passé indéterminé dans lequel on projette le présent

S'il fait référence à des formes anciennes de pratiques musicales et dansées, Símos ne prend jamais la peine d'expliciter à quelle période correspondent ces formes. La réponse à nos questions est donc partielle : la controverse montre de manière assez claire qui s'arroge le droit de déterminer que la tradition est altérée, des éléments indiquent pourquoi l'altération est perçue comme telle mais la date supposée de cette altération et l'étalon de mesure en traditionalité utilisé demeurent obscurs. Símos identifie probablement l'altération en comparant une situation à une autre ce qui indique qu'il utilise bien un étalon dont la nature reste à déterminer et que tout laisse à penser que pour utiliser cet étalon, il a dû vivre « l'avant et l'après altération ». Une part importante de cette thèse sera consacrée à la documentation des diverses transformations de la tradition de Chios et à déterminer comment leur perception par les acteurs éclaire sur l'étalon de mesure réellement utilisé.

Reprenant l'idée de Pouillon selon laquelle la tradition peut s'envisager comme une forme de rétroprojection du présent au passé informant et normant le premier par laquelle « nous nous présentons comme les continuateurs de ceux dont nous avons fait nos prédécesseurs », Lenclud faisait de la tradition une forme de filiation inversée où « les fils engendrent les pères » (Lenclud 1987 : 8). Or les données recueillies et produites lors de mes recherches donnent à penser que cette relative indétermination du passé est constitutive de la manière dont les habitants envisagent la *parádosi*. Ce qu'ils ont vécu et qui est, dans une large mesure, disponible à leur mémoire autobiographique ne pose pas de problème particulier. En revanche, lorsqu'ils ne disposent pas de témoignages directs et qu'ils sont en quelque sorte confrontés à l'écran noir du passé, les acteurs ont tendance à projeter des connaissances spécifiques -notamment musicales- qu'ils ont du présent au néant qui s'étend au-delà de trois générations. En somme, tout se passe comme si ceux-ci téléscopaient sur le passé la représentation qu'ils se font du fonctionnement de leur monde.

1.1.7. La réponse de l'élève au maître

Pour en revenir à la controverse, le constat alarmiste de Símos qui fut largement diffusé et beaucoup commenté en privé notamment parmi les professeurs de danse, aurait pu rester lettre morte cependant l'un de ses anciens élèves, Sarántos Kostídis, a pris le parti de répondre à ces *Fig. 7*

attaques et d'éclairer le débat à sa manière[35]. Cette réponse est intéressante sous plusieurs rapports : premièrement, bien qu'il ne s'agit pas d'une contre-attaque en règle mais plutôt d'une réponse visant à nuancer la virulence du propos de Símos, elle a immédiatement été perçue par tous comme une insulte de l'élève à son ancien maître. Deuxièmement, Sarántos met en relief certains aspects de la question totalement laissés dans l'ombre par son ancien professeur[36]. Enfin, elle nous permet de mettre en relief l'évolution de la fonction du professeur de danse sur quatre décennies. En effet, si Símos refuse le titre de professeur et se présente comme un amateur exerçant un métier sans rapport avec la danse, Sarántos peut quant à lui être considéré comme le symbole d'une nouvelle génération de professeurs de danse qui vivent de ce métier et qui tolèrent mal qu'on veuille leur ôter le pain de la bouche sous prétexte qu'ils ne disposent pas du diplôme requis.

1.1.8. La commande comme facteur d'altération

Preuve que les deux professeurs s'entendent sur certains points, Sarántos partage l'opinion de Símos quant à la question des transformations du panégyre. Il est cependant plus explicite sur la manière dont cette responsabilité est partagée. Selon lui, les musiciens qui interprètent de la musique vulgaire (« *ta skylotrágouda* » ou « *skylonisiótika* »)[37] ne sont pas les uniques responsables du phénomène ; bien qu'ils disposent d'une certaine marge de manœuvre, ceux-ci sont rémunérés pour jouer les morceaux que demande le public. C'est donc dans le processus de commande et de rémunération que se joue la transformation du répertoire et cette responsabilité incombe majoritairement au public. Sarántos va même plus loin et déclare qu'il est de la responsabilité des syllogues, par le biais des cours de danse qu'ils organisent et par le biais de politiques plus volontaristes, d'éduquer l'oreille du public et de lui faire sentir la valeur des anciennes chansons et des anciennes formes de divertissement. Cette convergence des points de vue nous intéresse dans la mesure ou une transformation de la tradition est perçue comme altération (*alloíosi*) par les deux professeurs tandis que l'un d'eux en identifie la cause, la commande, et propose une solution ; cette corruption doit être combattue par l'intervention de spécialistes informés du répertoire traditionnel.

35 Sa réponse est consultable à l'adresse suivante : https://www.politischios.gr/politismos/yparhoyn-daskaloi-poy-katakreoyrgoyn-toys-paradosiakoys-horoys

36 Selon lui, certaines de ces informations ont été volontairement éludées par Símos car elles le mettent en cause dans l'émergence des problèmes qu'il prétend dénoncer. Il considère par ailleurs que le journaliste Dimítris Miotéris n'a pas joué son rôle en ne mettant pas Símos face à ses contradictions dans cette entrevue.

37 Une analyse de l'opposition entre *skylotrágouda* et *paradosiakó repertório* sera présentée dans la section relative au répertoire.

1.1.9. Les transformations des méthodes d'enseignement

Sarántos et Símos s'accordent également sur les dangers d'un aplatissement des différences dans l'enseignement des danses régionales. Sarántos évoque à ce propos la dimension ambivalente d'Internet qui a considérablement modifié les méthodes de travail des professeurs de danse. Une comparaison avec les méthodes utilisées par Giánnis Argyrákis, boulanger de métier et qui fut avec Símos l'autre grande figure de l'enseignement de la danse à Chios dans les années 80 et 90, est éclairante à cet égard. Lors de nos entretiens, Giánnis m'a relaté qu'apprendre les danses d'autres régions durant les décennies 80 et 90 pouvait se faire par deux moyens principaux : s'il arrivait qu'un danseur d'une autre région réside pour quelques temps à Chios, il était invité à apprendre aux autres les danses dont il avait une expérience pratique et immédiate. Lorsque Giánnis n'avait accès à aucune source directe, il tentait d'établir des liens avec des professeurs locaux et fouillait pour ce faire le bottin à la recherche de numéros de téléphone de syllogues des régions qui l'intéressait. Il entamait ensuite des correspondances avec leurs responsables et troquait les cassettes VHS des ses représentations scéniques filmées contre celles de ses interlocuteurs. Notons qu'à l'époque où Giánnis Argyrákis et Símos Karaolánis commencèrent à enseigner, les professeurs de danse exerçaient leur fonction bénévolement alors qu'aujourd'hui ceux-ci sont rémunérés pour ces cours.

Ici les avis divergent. Alors que Símos considère que ces méthodes, même imparfaites, ont contribué à la sauvegarde des traditions à une époque où « les Grecs adoptaient tout ce qui provenait de l'Occident et abandonnaient tout ce qui était grec »[38], Sarántos met directement en cause les professeurs de l'époque qui, selon ses dires, ont commis des erreurs majeures dans la transmission des danses et ont contribué à l'altération de la majorité d'entre elles. Il fait particulièrement référence au fait avéré que Símos et d'autres revenaient régulièrement sur les formes qu'ils avaient enseignées et modifiaient certains éléments jugés erronés *a posteriori*. Mais Sarántos condamne également la mentalité de ceux qui se croient et se sont crus « omniscients » et qui ont parfois tenté de combler certaines cases manquantes en ajoutant des éléments personnels aux danses qu'ils enseignaient[39].

38 Ce positionnement plaçant les pratiques musicales grecques en opposition à la musique occidentale, et particulièrement à la musique savante occidentale est attestée depuis la fin du dix-neuvième siècle. A ce sujet, voir (Kokkónis 2006 : §33)

39 L'idée que certains professeurs aient tenté de marquer leur temps et d'imprimer leur emprunte sur la tradition en y ajoutant ou en retranchant des éléments est très répandue parmi les professeurs exerçant actuellement.

1.1.10. La hiérarchie des sources du professeur de danse

Aujourd'hui, des sites comme YouTube mettent une quantité énorme d'informations à disposition des enseignants qui utilisent les vidéos qui s'y trouvent afin d'enseigner les danses dont ils n'ont pas d'expérience immédiate. Or, selon Sarántos, les professeurs qui ne disposent pas d'une expérience directe de la tradition enseignent certaines danses sur base d'exécutions erronées parce qu'ils ne s'interrogent pas suffisamment sur la fiabilité de leurs sources. Ainsi, il existe une hiérarchie des sources utilisées dans la constitution du matériau didactique enseigné : le professeur de danse peut avoir un accès direct au matériau par son expérience (*vióma*) et sa connaissance d'une tradition avec laquelle il est en contact permanent. Si sa recherche porte sur des pratiques rares ou disparues au sein de son groupe, il se réfère en priorité aux témoignages des anciens (*palioí*) et tente d'apprendre la danse auprès d'eux. L'expérience directe et la collecte des témoignages des anciens constitue la combinaison gagnante. S'il n'est pas issu du groupe dont il veut enseigner les danses mais qu'il est en mesure d'effectuer un séjour sur place afin d'effectuer un terrain (*epitópia érevna*), ses collègues et élèves considèrent que l'information collectée est presque équivalente au fruit d'un apprentissage dans son village d'origine[40]. Un exemple de ce type de recherche hautement valorisé est fourni par le professeur de danse Kóstas Sitarás, considéré comme le spécialiste des danses d'Asie Mineure à Chios et responsable des groupes de danse du syllogue *Fáros.* Cette association fut créée dans le but de préserver la tradition des réfugiés d'Asie Mineure installés à Chios au début du vingtième siècle et de mettre en relation leurs descendants. Kóstas étant un passionné, il tire une grande fierté de ses séjours répétés en Turquie et en Grèce, notamment dans des villages de populations grecques turcophones, où il a appris « de première main » les danses d'Asie Mineure qu'il a ensuite intégrées au répertoire des groupes de danse du syllogue *Fáros* afin que celles-ci survivent.

Si la recherche sur place n'est pas envisageable, le professeur peut participer à un séminaire (*seminário*) dédié à l'apprentissage des danses d'une région particulière. La réputation de l'initiateur (*eisigitís*) détermine la qualité du séminaire ; dans l'idéal, celui-ci est professeur d'expérience (*viomatikós dáskalos*) originaire du lieu. Il y a vécu et dispose d'une expérience directe de la tradition musicochoreutique en question. Ses pairs et élèves postulent que ses connaissances sont

40 La recherche ethnographique et ethnomusicologique est très valorisée par les professeurs de danse. A titre d'exemple, Stefanía Boulámanti, une gymnaste formée selon le circuit préconisé par Símos, a effectué une recherche sur les danses de Chios dont il sera question plus loin. Celle-ci enseigne maintenant les danses qu'elle a étudiées lors de son *epitópia érevna* dans des institutions telles que le *Kéntro Érevnas kai Provolís tis Ethnikís Mousikís* (Centre de recherche et de diffusion de la musique nationale) qui est l'extension des archives fondées par Símon Karás, l'une des figures majeures de la musicologie du vingtième siècle en Grèce.

validées par la communauté locale dont il se revendique et celui-ci ne manquera pas de préciser auprès de quel type de personnes il a appris ces danses. Ces séminaires organisés aussi bien par les syllogues situés dans les centres urbains comme Athènes ou Thessalonique que par ceux qui sont situés même dans les villages les plus isolés de Grèce. Ils sont payants et constituent une forme d'investissement pour les professeurs de danse qui sont prompts à parler des sommes consacrées à l'acquisition de ces diplômes/formations[41] et à faire figurer dans leur *curriculum vitae* ce « capital viomatique » acquis au cours de leur carrière ; si la qualité et la justesse de leur enseignement est mise en cause, ils invoquent la source de leurs informations qui fait en principe consensus.

Viennent enfin les nombreux documentaires relatifs aux traditions musicales et dansées des différentes régions[42] et autres vidéos disponibles notamment sur YouTube, qui se comptent par dizaines de milliers. Dans une même logique de hiérarchisation des savoirs, les professeurs de danse et leurs élèves accordent plus de crédit aux contenus produits par des institutions reconnues[43] ainsi que par des syllogues exécutant leurs danses locales tandis qu'ils se méfient généralement des groupes de danses d'une région qui exécutent les danses d'une autre région. Plus généralement, l'expertise d'un *chorodidáskalos* se mesure à la taille et la qualité de la base de données (cd, ouvrages, matériau filmique) dont il dispose et qu'il sollicite dans ses activités d'enseignement.

1.1.11. Leçons du passé et perspectives

L'argument de Sarántos est donc un prolongement du constat de Símos : certains enseignants corrompent la tradition en aplatissant (*isopedóno*)[44] les différences stylistiques et cette corruption (*alloíosi*) est le fruit d'erreurs de méthode dans l'enseignement du matériau didactique et d'un manque de sources d'informations éclairées. Mais cette critique de Sarántos adressée aux professeurs contemporains est également une critique adressée à ses prédécesseurs dont il met en évidence les erreurs passées[45], et refuse catégoriquement que ceux-ci déterminent à sa place qui

41 Cet argent investi est à la fois présenté comme le garant d'une formation solide et comme une forme de désintéressement témoignant de la passion pour la tradition qui anime le professeur de danse cette dernière étant en principe détachée de tout calcul financier.

42 Il a déjà été fait mention des émissions de Lámbros Liávas et de Giórgis Melíkis, qui animait auparavant l'émission « *Fotízontas tin parádosi* » (« En éclairant la tradition »). Citons également les programmes « *Mousikó Odoiporikó* » (« Carnets musicaux ») de Dómna Samíou, « *Mousikí parádosi* » (« Tradition musicale ») et « *Óra parádosis* » (« L'heure de la tradition ») de Panagiótis Mylonás.

43 Plusieurs professeurs de danse du *Lýkeio Ellinídon* de Paris m'ont affirmé à ce sujet que leur source de référence était la « maison-mère », le *Lýkeio Ellinídon* d'Athènes.

44 En grec, le verbe aplatir (*isopedóno*) qui, dans le contexte présent à une connotation négative, signifie également « placer à égalité », c'est-à-dire « indifférencier » mais également « réduire à néant ».

45 Símos prit personnellement cette critique contre la première génération de professeurs et en parle encore régulièrement. Il rétorque que « Seuls ceux qui ne font rien ne font jamais d'erreur. ».

devrait avoir le droit d'enseigner les danses. Selon lui, le *vióma* prévaut sur le diplôme. Il s'oppose également à l'abandon pur et simple des costumes locaux et met en évidence le fait qu'ils constituent une part non-négligeable de l'héritage (*klironomiá*) des habitants de l'île. Selon lui, ces costumes ont une valeur didactique importante qui ne s'oppose en aucun cas à la nécessité de promouvoir l' « interiorité » et le « psychisme » des danses.

Sarántos considère par ailleurs que le monde de la danse traditionnelle, malgré l'accumulation des erreurs du passé, est en réalité à son apogée : les manifestations culturelles sont nombreuses, les habitants qui participent aux cours de danse sont légions, les séminaires animés par de professeurs ayant une expérience concrète des traditions qu'ils enseignent deviennent la norme. Il déclare à cet égard que grâce à cette effervescence culturelle, « le faux disparaît alors que demeure l'authentique » (« *to pséftiko févgei, ménei to afthentikó* ») et plaide pour une plus grande coopération entre professeurs et entre syllogues. Il souligne également que la mentalité du professeur « omniscient » constitue un frein à la recherche de cette tradition authentique alors que nombre de mélodies, de danses et de coutumes de certains villages de l'île demeurent encore inconnues et disparaissent progressivement. Ici se manifeste l'idée que la mort d'un ancien s'accompagne d'une perte irréparable d'un trésor de la tradition. Ce topos du folklorisme en Grèce, bien antérieur à l'émergence de la fonction du professeur de danse, a beaucoup contribué à la justification des enregistrements de sauvegarde (*diásosi*) effectués tant par les laographes que par les musicologues et choréologues en Grèce et à la sociodicée de ces corps de spécialistes chargés par l'analyse de matériaux laographiques, musicaux et choreutiques de révéler certains aspects d'une essence supposément transhistorique de l'Hellénisme[46].

Sarántos épouse ces positions et déplore le fait que les groupes de danse se soient arrêtés trop tôt en chemin en se limitant à l'établissement d'un répertoire canonique de la tradition de Chios, pratique héritée des décennies 60 et 70 durant lesquelles la Grèce, par le biais de chercheurs plus ou moins inféodés au pouvoir, tentait d'établir son répertoire national (*ethnikó repertório*) musical et dansé. Il y a ici un éloge à la curiosité permanente qui doit idéalement animer le spécialiste, cette curiosité devant être transmise aux habitants de tous âges qui participent aux cours[47].

Sarántos comprend d'ailleurs le rôle du professeur de danse d'une manière extensive ; celui-

46 Sur la figure de Nikólaos Polítis et son rôle dans la constitution de la science laographique voir (Breuillot 2015 : 4).

47 Sarántos parle notamment de sa recherche de moyens « d'intriguer » (« *na intrigkárei* ») les enfants pour leur transmettre ce goût de la tradition.

ci doit s'inscrire dans une perspective de prolongation de la recherche et de mise en valeur de la tradition dépassant largement le cadre des cours de danse ; son action dans le maintien de la tradition musicochoreutique du village d'Ágios Giórgis Sykoúsis par sa participation aux coutumes locales, qu'il qualifie également de *víoma* et qui contribue directement à l'accumulation de son « capital viomatique », en est un exemple. Selon ce principe, il accorde une grande importance au fait que les syllogues soient soutenus tant dans leurs initiatives de réappropriation des costumes locaux que dans la remise en fonction d'anciennes coutumes (*anavíosi ethímon*).

Mais cette remarque concernant l'établissement d'un répertoire canonique de Chios met en relief une préoccupation propre aux professeurs de danse et aux autres spécialistes de la tradition partiellement étrangère aux habitants de l'île : celle de systématiser un savoir choreutique -ou coutumier-, de recueillir et d'ordonner un vécu corporel épars et distribué de manière inégale au sein de communautés villageoises afin de produire un ouvrage, un cd ou un matériau didactique transmis puis mis en scène[48] .

Au terme de cette analyse de discours, une mise en tableau des termes mis en opposition par Símos et Sarántos permet de préciser l'étalon de mesure qu'ils utilisent pour juger de la traditionalité des pratiques qui seront décrites dans cette thèse :

Fig. 8 : Esquisse des catégories de perception des deux professeurs de danse

ancien (*palió*)	nouveau (*kainoúrio*)
tradition (*parádosi*)	altération (*alloíosi*)
panigýria	*bouzouxídika*
collectivité (*syllogikótita*)	individualisme (*atomikótita*)
production (*paragogí*)	consommation (*katanálosi*)
rural (*exochikós*)	urbain (*astikós*)
musique traditionnelle (*paradosiaká*)	musique vulgaire (*skylotrágouda*)
intériorité (*esoterikótita*)	technique (*technikí*)
respect des formes	aplatissement (*isopédosi*)
essence (*ousía*)	exécution (*ektélesi*)
fonctionnement naturel *(leitourgeía)*	théâtre (*théatro*)

48 Il serait plus juste de dire que cette approche systématique des savoirs choreutiques et coutumiers était étrangère aux habitants dont certains étaient prêts à les abandonner purement et simplement mais que la multiplication des syllogues à partir des années 80 dont le but avoué était de sauvegarder et transmettre ce qui était sur le point de disparaître a corrélativement diffusé les schémas classificatoires qu'ils utilisaient dans leur entreprise de sauvegarde de ces savoirs.

authentique (*avthentikó*)	mensonger (*psévtiko*)
juste (*sostó*)	faux (*láthos*)

Par ailleurs, trois éléments essentiels permettent d'éclairer d'un jour nouveau la manière dont la tradition est perçue et agie par différents agents en différentes situations : je parlerai premièrement de la reconnaissance des transformations et de la valorisation systématique de ce qui est reconnu comme ancien ; j'évoquerai ensuite le rôle central attribué par les professeur au vécu comme moyen d'accès idéal à « l'authentique tradition », rôle qui se rapporte là encore à la valorisation de l'ancien ; enfin, j'utiliserai le jeu de positionnement des deux professeurs dégagé au fil de l'analyse pour démontrer que celui-ci éclaire sur l'autonomisation progressive du champ de la tradition à Chíos des années 80 à nos jours, et sur l'émergence concomitante d'un corps de spécialistes d'un genre nouveau, les professeurs de danse, émergence préparée par le travail des laographes, musicologues et choréologues ayant travaillé en Grèce à partir des années 50.

1.1.12. La transformation et la valorisation de l'ancien

Símos et Sarántos s'accordent sur le fait que la tradition est sujette aux transformations. Mes observations sur le terrain indiquent que cette opinion est partagée par l'écrasante majorité des habitants et ce, quel que soit leur degré de spécialisation. Or cette perception du changement, qui est paradoxalement considéré comme inhérent à l'écoulement du temps, est systématiquement mise en discours sur le mode de la perte. Ainsi, au cours de mes discussions au café avec des anciens, j'ai souvent entendu des phrases telles que « le panégyre a changé » ou « Jadis, cela se faisait autrement. ». J'ai encore plus souvent entendu la phrase : « *Echei chalásei to panigýri* », indiquant plus précisément que le panégyre, en tant qu'institution s'est mal transformé, a mal tourné. Rares sont les personnes qui estiment que le changement va dans le bon sens ; les discours nostalgisants sont les plus nombreux. Plus encore, si des solutions sont proposées, celles-ci passent systématiquement par le retour à un état antérieur, à un « âge d'or » présenté comme un idéal à atteindre. Les situations totalement nouvelles telles que celles de la manifestation culturelle -nouvelle niche de la tradition se manifestant comme débouché naturel de l'autre situation nouvelle que constitue le cours de danse- sont également évaluées à travers ce prisme : pour que la mise en scène de la tradition soit tolérable, il faut que « l'ancien » (*to palió*) y soit correctement incarné.

1.1.13. Le vécu : une incarnation du passé au présent

L'analyse des discours publics présentés dans cette controverse met également en évidence la valeur centrale que constitue l'expérience ou « vécu » (*víoma*) dans la hiérarchie des valeurs des spécialistes de la tradition que constituent les professeurs de danse. Símos insiste sur le fait que la mise en scène de la *parádosi* lui retire son essence, entendue comme expérience et expression de l'intériorité du danseur qui « colore sa danse » et « fait parler son âme ». Selon lui, la vraie question qui doit animer le débat sur la tradition est la question du retour de la danse en tant qu'expérience vécue (*viomatikí diadikasía*) dans la vie des habitants, cette expérience impliquant dans tous les cas un gain qualitatif dans les représentations scéniques. Sarántos partage cette opinion et insiste par ailleurs sur l'importance du vécu des professeurs dans le cadre de l'enseignement, ce vécu étant le garant d'une transmission sans corruption des traditions locales. L'ancien se manifeste ici aussi de manière subtile ; la performance d'un acteur, qu'il s'agisse de l'exécution d'une danse sur scène ou de la transmission d'un savoir lors d'un séminaire, est évaluée à partir du cumul de ses expériences antérieures et du processus de maturation qui l'amène à pleinement intégrer le passé pour l'incarner au présent.

1.1.14. La notion de champ

Il est tout à fait possible, en se basant sur les discours de Símos et Sarántos et en s'appuyant sur les données produites et récoltées lors de mes recherches, d'envisager le microcosme des professeurs de danse comme un réseau d'interconnaissances les liant les uns aux autres et à leurs élèves via la structure de syllogue. Cette lecture se limite cependant à la mise en évidence de l'interconnaissance des professeurs et ne rend ni compte des raisons qui font qu'un professeur a plus ou moins de syllogues à sa charge ni de la position plus ou moins centrale qu'il occupe dans le réseau ; elle oblitère en somme la dimension des rapports de force entre agents. Or les divergences de points de vue dégagées dans ces entrevues montrent de manière assez évidente que Símos et Sarántos ne sont pas uniquement des agents indifférenciés au sein d'un réseau : ils occupent des positions distinctes, et prennent position par rapport à un ensemble d'agents qu'ils identifient clairement ainsi que l'un par rapport à l'autre. Concernant la définition des agents, il a été successivement question des habitants de l'île, des journalistes, des musiciens, des syllogues et des autres professeurs de danse. Leurs prises de positions peuvent s'expliquer par les relations qu'ils entretiennent avec ces ensembles et par les relations objectives et fantasmées qu'ils entretiennent

entre eux. Elles laissent voir, en effet, des zones de fracture quant à la définition de ce qu'il est juste de faire et de qui devrait être autorisé à le faire ; il existe une lutte de légitimité et d'imposition de sens qui est directement liée à la position qu'ils occupent dans le champ de la tradition.

Pierre Bourdieu utilise le concept de champ pour diviser le macrocosme social et pour rendre compte des microcosmes sociaux restreints animés par une logique propre -non réductible à la logique économique- et régis par des règles spécifiques. Selon sa théorie, plus ces microcosmes sociaux restreints sont déterminés par leurs propres enjeux, indépendants des logiques du reste du macrocosme social, et plus ils sont autonomes (*avto-nomoi*, établissant leurs propres lois) c'est-à-dire imperméables à l'action d'agents hétéronomes issus d'autres champs. Le processus d'autonomisation d'un champ consiste dès lors en son émancipation progressive des logiques qui lui sont externes au profit de sa logique propre.

Bourdieu propose de représenter ces microcosmes sous la forme d'espaces multidimensionnels construits sur base de principes de différenciation -ou de distribution- constitués par l'ensemble des propriétés agissantes dans l'univers social considéré (Bourdieu 1984 ; 2013). Le champ est donc un réseau de relations objectives (de domination, subordination, d'antagonisme ou de complémentarité) entre des positions qui se définissent les unes par rapport aux autres. Chaque position potentiellement occupée dans le champ correspond à une distribution donnée des propriétés agissantes qui lui sont particulières, ces dernières conférant du pouvoir à leurs détenteurs, un « poids » relatif qui détermine entre autres leur capacité à modifier la structure du champ.

Ces propriétés agissantes sont plus connues sous le nom de capital dont Bourdieu distingue différents types. Le capital économique tend à s'imposer comme principe structurant dans l'ensemble des champs et se compose des ressources financières et patrimoniales des individus. Le capital social correspond aux ressources que l'individu mobilise à travers les réseaux dans lesquels il est socialisé. Le capital culturel existe quant à lui sous trois formes ; à l'état objectivé, c'est-à-dire sous la forme de biens culturels en tout genre ; à l'état institutionnalisé, c'est-à-dire sous la forme de titres tels que des titres scolaires qui « instituent » le capital culturel par la valeur conventionnelle qu'on leur prête et qui sont partiellement autonomes par rapport à leur détenteur ; à l'état incorporé, sous la forme d'un habitus entendu comme dispositions durables acquises par un travail d'inculcation et d'assimilation, indissociable de l'individu qui en est le véhicule (Bourdieu 1979). Le capital symbolique -ou capital spécifique- correspond quant à lui à tout type de capital lorsqu'il est

perçu par un agent doté des catégories de perception issues de l'incorporation de la structure du champ. Ce capital peut être associé à la notion de réputation, de prestige ou de renommée en ce qu'on lui reconnaît une valeur en accord avec la logique d'un champ spécifique. A titre d'exemple, le jugement des pairs est fondé sur la reconnaissance d'un capital spécifique légitime.

Dans son analyse du champ littéraire, Bourdieu affirme également qu'aux différentes positions potentielles d'un champ, auxquelles sont associées des distributions données de capitaux, correspondent des prises de position homologues, ce qui implique que les prises de positions des agents du champ ne peuvent faire l'objet d'une lecture interne mais doivent être comprises au regard des distributions des propriétés agissantes correspondant à leur position[49]. Je propose donc que c'est dans les « intérêts » spécifiques -non exclusivement conscients- associés aux différentes positions dans le champ qu'il faut chercher le principe des prises de position. Dans le cas de Símos et Sarántos, la première question à poser est : pourquoi est-ce que ce sont ces professeurs et non pas les autres qui s'approprient la parole publique pour parler de la tradition ? La réponse que me fournissent les données produites durant mes séjours est sans équivoque. Ils prennent la parole parce qu'ils occupent des places dominantes dans le champ, ces positions dominantes étant marquées par la possession d'un important capital global composé du capital social, du capital culturel et du capital symbolique propre au champ de la tradition. La seconde question qui se pose est : pour quelles raisons s'opposent-ils alors qu'ils occupent tous deux des positions dominantes dans le champ ? La réponse est la suivante : parce que leurs intérêts spécifiques et leurs prises de position sont commandés par la manière dont ils s'insèrent dans le champ à des moments différents de sa constitution.

1.1.15. Prises de position et positions au sein du champ de la tradition

Símos se positionne vis-à-vis de certains professeurs de danse qu'il juge ignorants et dont il réprouve les pratiques[50]. Lorsqu'il nous arrive d'en discuter, il se positionne par rapport à Sarántos et déplore toujours le manque de respect dont il fit preuve. Son propos est sans ambiguïté : il refuse de traiter Sarántos en égal et justifie cette attitude en raison de leur expérience inégale du monde de la danse et de leur différence d'âge. Mais son statut lui commande de ne pas répondre à la provocation qui lui est faite. Sarántos se positionne quant à lui à la fois vis-à-vis des professeurs stigmatisés et

49 Dans le cas du champ littéraire, ces prises de position se matérialisent sous la forme d'œuvres littéraires, d'actes, de discours politiques, de manifestes etc. Voir (Bourdieu 2016 : 231).

50 Pratiques, telles que l'utilisation de costume, qu'il a lui-même importées sur l'île et qu'il a contribué à banaliser pendant plusieurs décennies d'enseignement.

vis-à-vis de Símos ; il lui dénie le rôle de juge qui pourrait échapper à la critique en le ramenant dans la sphère des professeurs de danse et tente de lui imposer, par cette prise de parole publique, un rapport de pair-à-pair et non pas un rapport d'élève à maître.

La position que Símos prétend occuper peut sembler paradoxale mais elle s'explique par la position dominante qu'il a longtemps occupée dans le champ et que compte tenu du fait que la fonction de professeur telle qu'il a commencé à l'exercer en tant qu'amateur, principalement rémunéré par son activité d'agronome[51], s'est considérablement transformée et professionnalisée depuis. J'ai évoqué précédemment le fait que son expertise était reconnue par l'ensemble de ses pairs ; il dispose d'un capital symbolique à peu près sans égal dans ce microcosme[52] et seul Sarántos, par le prestige qu'il accumule au fil des festivals et par le « poids » qu'il acquiert à mesure qu'il récupère des heures d'enseignements auprès de différentes associations culturelles[53], est en position de défier Símos. Il n'est sans doute pas indifférent d'ailleurs que Sarántos prenne la parole publiquement au moment où Símos n'enseigne plus que dans un village alors que lui-même se trouve en concurrence directe avec d'autres professeurs de danse et ne cesse de grappiller « des parts de marché ».

Mais, plutôt que de revendiquer le titre de professeur de danse et de se présenter comme l'un de ses représentants les plus légitimes sur l'île, ce qu'il est de l'avis de tous, Símos le refuse en considérant qu'il devrait uniquement appartenir à ceux qui disposent d'un diplôme délivré par une institution mandatée et le dénie par la même occasion aux professeurs de danse actuels. Son intérêt spécifique, en l'occurrence le fait de disposer d'un capital symbolique important alors que son capital économique lui provient d'un autre champ, lui commande de « fermer la porte du club derrière lui » en tentant de renverser la règle d'accession au champ et en la conditionnant par l'acquisition d'un titre.

Par ailleurs, la comparaison des méthodes d'enseignement d'aujourd'hui et d'hier, c'est-à-dire

51 Son collaborateur le plus proche, Giánnis Argyrákis, exerçait lui aussi bénévolement et vivait de son métier de boulanger. Giórgos Melékos, un autre professeur de danse de la première heure constitue une exception en ce qu'il a créé son école de danse sur le modèle des écoles d'autres centres urbains de Grèce. Cependant celle-ci s'est peu à peu transformée en gymnase où l'activité choreutique est devenue secondaire par rapport à d'autres activités physiques.

52 Le fait qu'il ait été choisi par Giórgis Melíkis pour parler des danses de l'île dans l'émission en est une preuve, tout comme le fait qu'il anime régulièrement des séminaires dédiés à la tradition musicochoreutique de Chíos à l'étranger.

53 On peut justement considérer que le nombre de groupes de danse « détenus » par chaque professeur de danse et l'aisance avec laquelle celui-ci est capable de les solliciter lorsqu'il organise une représentation dansée constitue la forme de capital social spécifique au champ de la tradition.

l'articulation des capitaux culturels objectivés et incorporés, montrent que l'espace des possibles des années 80 est sensiblement différent de celui de 2020. Sarántos s'insère dans un champ déjà largement structuré par ses prédécesseurs et son ascension est commandée par des conditions de production de biens spécifiques (ouvrages, cd, costumes locaux, manifestations culturelles si on veut envisager ces dernières comme des biens) qui ne furent permises que par un long travail de légitimation/reconnaissance de ces activités dans la société chiotique. Pour donner un exemple concret, l'organisation d'une manifestation culturelle présuppose l'existence de syllogues et de groupes de danse, l'existence d'un savoir choreutique transmissible parce que préalablement transformé en matériau didactique et l'émergence d'un marché du costume local impliquant différents acteurs et différentes pratiques légitimes[54] mais également qu'une clientèle trouve un intérêt à assister à cette représentation et que des partenaires financiers, institutionnels ou privés, voient un intérêt à y être associés et à la rendre possible. De la même manière, les agents d'hier, en raison du manque de structuration de leurs activités, n'étaient ni en mesure d'organiser des séminaires, dont l'intérêt n'aurait par ailleurs pas été compris par une clientèle potentielle encore inexistante, ni d'accéder à l'ensemble des informations qu'Internet met à disposition des enseignants contemporains.

La notion de champ et les positions qui le constituent en fonction de la distribution des différentes formes de capital permet également d'éclairer les prises de position des deux professeurs par rapport à l'institution de la fête du village et à ses acteurs principaux (habitants et musiciens) ou à la remise en fonction d'anciennes coutumes. Il eut été impensable dans les années 80 que des professeurs de danse dont la fonction n'était pas encore légitime jouent un autre rôle que celui d'observateurs de ces institutions alors qu'aujourd'hui, ils prétendent émettre des jugements et influer directement sur ces pratiques. A titre d'exemple, critiquer le répertoire actuel présuppose une connaissance du répertoire ancien qu'ils n'ont pu acquérir que parce qu'ils ont progressivement été mandatés à la préservation de la tradition par la société chiote. En l'occurrence, c'est plutôt par la création de syllogues qu'ils ont pu s'approprier cette fonction, autrefois occupée de manière moins proactive par les folkloristes et par des chercheurs extra-insulaires, et s'autoproclamer défenseurs de la tradition en acquérant un pouvoir de définition sur cette dernière.

54 Je pense ici aux ateliers (*ergastíria*) dans lesquels des tailleurs travaillent à des reproductions de costumes sur base de costumes d'époque, à l'acquisition de ces reproductions ou de modèles authentiques par des syllogues et des particuliers et à la constitution de collections de costumes.

1.2. Génèse et structuration du champ de la tradition en Grèce

Autrefois, les danses et réjouissances ayant lieu
dans tous les villages étaient innocentes.
Il n'est malheureusement plus possible
de l'affirmer aujourd'hui pour ces villages, lesquels,
en raison de relations étrangères, ont perdu l'ordre
et le respect dû au prochain et ce particulièrement
depuis qu'ils jugent que ces anciennes habitudes
et coutumes se peuvent envoyer au bain.
Ignorant la valeurs de ces us et coutumes,
ceux-ci préfèrent les misérables habitudes contemporaines.
- Konstantínos Kanellákis, 1890

J'ai évoqué précédemment le fait que Símos avait importé sur l'île des pratiques qu'il avait observées dans les villes d'Athènes et de Thessalonique. Il ne s'agit pas d'affirmer que la préoccupation des habitants pour les questions de tradition naît lorsque Símos fonde les premiers cours de danse traditionnelle dans son village natal. Ce jugement est faux historiquement, comme en témoigne la citation ci-dessus de Konstantínos Kanellákis[55], un intellectuel chiote né dans la première moitié du dix-neuvième siècle, qui pourrait tout à fait être mise dans la bouche de Símos ou celle d'autres spécialistes et où l'on retrouve déjà certaines oppositions telles que le local et l'étranger, l'ordre et le désordre, l'ancien et le contemporain. Il serait néanmoins tout aussi faux de dire qu'« il n'y a rien de nouveau sous le soleil » et de faire de cette reconnaissance de l'altération/dégradation (*alloíosi*) un questionnement trans-historique se posant à tous les acteurs dans les mêmes termes et à toutes les époques. Au contraire, la notion de champ nous aide à penser que de tels énoncés sont inextricablement liés aux différentes positions des acteurs qui sont elles-mêmes conditionnées par la structure globale du champ en instant donné, cette structure se modifiant au cours du temps.

Il serait absurde de penser que les couples d'opposition mis en tableau précédemment apparaissent *ex nihilo* lorsque naissent les institutions préoccupées par la préservation de la *parádosi* cependant certains d'entre eux font partie du bagage que Símos ramène avec lui sur l'île à la fin de ses études. Il est dès lors intéressant, pour mieux situer les conditions d'émergence du

55 Ce jugement est exprimé au détour d'une description du fonctionnement des « *koumpaníes* » lors des festivités du Carnaval (*Apókries*). Voir (Kanellákis 1890 : 193)

champ de la tradition à Chíos et les schémas de perception qui lui sont propres, de faire un détour par l'histoire du champ tel qu'il se développe dans les grands centres urbains du pays. Pour ce faire, je présenterai de manière succincte les trajectoires de deux figures de la choréologie en Grèce, Dóra Strátou et Réna Loutzáki qui sont les représentantes de deux institutions majeures liées au développement des cours de danses traditionnelles dans la ville d'Athènes ; le « Théâtre *Dóra Strátou »* et le « Lycée des Grecques » (*Lýkeio ton Ellinídon*).

1.2.1. Dóra Strátou et la théorie de la continuité de l'Hellénisme

Dóra Strátou naquit en 1903 d'un père juriste qui exerça plusieurs fois la fonction de ministre et d'une mère issue d'une ancienne famille athénienne dont le père était écrivain de théâtre, journaliste et éditeur. Son histoire est inextricablement liée au traumatisme de la condamnation à mort de son père pour haute trahison en 1922, après la déroute de l'armée grecque en Asie Mineure qui conduisit à l'événement que l'on nomme encore aujourd'hui la « Catastrophe » et qui mena au « déracinement » (*xerizomós*) des communautés grecques d'Anatolie qui durent fuir les territoires appartenant à l'Empire Ottoman et qui devint la République turque en 1923. Elle vécut dix ans en exil avec sa mère et son frère à Berlin, Paris et New-York avant de rentrer à Athènes en 1932. Dans l'introduction de son ouvrage « Danses populaires, un lien vivant avec le passé », Dóra Strátou revient de manière touchante sur les motifs qui l'ont conduite à créer le théâtre qui porte son nom. Elle décrit l'Athènes baroque des années 50 se relevant peu à peu de l'occupation allemande où l'on danse « la *samba* et la *rumba*, où l'on chante des chansons américaines avec des mots grecs, des chansonnettes françaises et italiennes » et dans laquelle on trouve exposés dans les vitrines de magasins de beaux sacs-à-main et coussins brodés de fils d'or « à la qualité inégalable mais dont l'art est perdu » dont les étoffes « sont découpées dans des tabliers de Thessalie » (Strátou 1966 : 15-22). Cette Athènes, c'est également celle qu'observent les étrangers qui lui signifient que les Grecs contemporains ne sauraient être liés aux antiques après tant de siècles.

Or Dóra Strátou baigne dans le climat intellectuel de son époque et cherche quant à elle à démontrer au monde, par un moyen ou par un autre, que cette continuité historique de la Grèce existe. Après avoir écarté le théâtre -antique et contemporain- et le cinéma qui posent la question de la langue et de l'intercompréhension, elle établit que c'est « dans la tradition des lieux » (« *stin parádosi tou tópou* »), dans les danses et les chants populaires, que réside « l'Histoire et le vécu des Grecs en tant que Nation ». Elle décide donc de démontrer cette continuité historique en créant un

« musée vivant » et de mettre cette tradition en scène.

Elle s'inscrit ici pleinement dans un cadre idéologique qui est celui du nationalisme d'après-guerre mais dont l'apparition remonte à la fin du dix-huitième siècle, avec l'émergence d'une idée nationale au sein de l'élite cosmopolite grecque installée dans les métropoles européennes qui, inspirée par la Révolution française, donna le coup d'envoi aux projets d'indépendance et de constitution d'États-nations dans les régions d'Europe orientale sous domination ottomane (Couroucli 2002 : 135). Les anthropologues travaillant en Grèce sont d'ailleurs nombreux à relever que l'idée d'une continuité historique de la Grèce moderne à la Grèce antique[56] est consubstantielle à la question identitaire et à la question nationale telle qu'elles se posent dans la Grèce moderne (Danforth 1984 ; Cowan 1988) et que cette question identitaire a été fortement structurée par la manière dont les folkloristes grecs s'en sont emparés en tentant de lui donner des bases scientifiques notamment par le développement de la discipline folkloriste nationale nommée laographie (Herzfeld 1982). Mais il convient de préciser que cette question de la continuité n'est pas purement endogène et qu'elle s'est construite en dialogue avec les érudits d'Europe occidentale qui sillonnèrent la Grèce avant, pendant et après la révolution de 1821 ainsi qu'en opposition avec des théories contestant cette idée de continuité. Par ailleurs, Dóra Strátou n'est pas la première à promouvoir l'idée d'une Nation grecque par la danse, cette dernière ayant déjà été mise à contribution dans la constitution d'une identité panhellénique notamment par le régime dictatorial de Metaxás dans l'avant-guerre[57]. Ce qui nous intéresse ici n'est donc pas l'originalité de cette pensée mais la manière dont la pratique choreutique commence peu à peu à s'articuler à cette pensée dans le courant des années 60.

1.2.2. La rhétorique de la continuité

Un rapide détour par le lexique qu'utilise Dóra Strátou dans cette introduction permet de mieux saisir quel lien celle-ci établit entre ces chants et danses populaires et l'Hellénisme ainsi que la manière dont elle conçoit l'œuvre de préservation (*diásosi*) et de la diffusion (*diádosi*) de cet Hellénisme. Pour elle, cette œuvre est une « lutte pour le vrai, le beau et pour l'intérêt général » où

56 Cette idée de continuité est le plus souvent assortie d'une occultation de l'époque byzantine et du rôle de l'Eglise dans l'idéologie nationale ainsi que par une euphémisation de l'influence ottomane dans la culture grecque (Couroucli 2003).

57 L'instrumentalisation politique des danses traditionnelles grecques par le biais de spectacles collectifs comparables à ceux des régimes soviétiques, fasciste et nazi à des fins de promotion d'une identité nationale unifiée est notamment analysée par (Loutzaki Rena 2001 ; 2008)

le défenseur des « traditions ancestrales profondément enracinées » est désintéressé et ne cherche pas une gloire éphémère mais est progressivement pris par un sentiment « de respect, de dévouement et d'admiration mêlée de crainte » devant la grandeur de l'idée pour laquelle il lutte. Cette idée c'est celle d'un « esprit hellénique, d'une flamme depuis toujours allumée et d'un souffle libre que les conquérants et occupants de la Grèce ont tenté d'éteindre sans jamais y parvenir ». Une croyance des Antiques dans « la Liberté, la Fierté et la Noble Compétition » matérialisée par un « sens de l'harmonie de la mesure et un équilibre parfait entre l'esprit et la matière ».

Cet esprit, elle en fait un « bien du peuple » (*ktíma tou laoú*) -et non pas seulement de quelques uns (*ton lígon*)- qui combattit pour ces valeurs morales et pour la terre de ses ancêtres (*ta pátria*)[58]. Selon Dóra Strátou, malgré l'austérité de ses manifestations, cet esprit antique fut préservé à l'époque byzantine qu'elle présente comme un bastion de la civilisation et de ces valeurs morales, et même durant l'occupation ottomane qualifiée d'esclavage durant laquelle l'héritage (*klironomiá*) de l'Hellénisme survécut par la danse, les chants, la musique, les us et coutumes (*ta íthi kai éthima*), les superstititons (*prolípseis*) et les panégyres[59].

Ainsi, ces chants et ces danses qualifiés de « nécessité de l'inconscient » sont envisagés comme « quintessence et vécu émouvant (*sygklonistikó víoma*) de l'Histoire des Grecs » survivant dans les corps des hommes qui agissent principalement de manière instinctive. On lit entre ces lignes d'éloge du peuple ne sachant pas ses lettres mais « possédant une décence, une intégrité et une bonté instinctive (*mia enstiktódi evprépeia, entimótita kai kalosýni*) », la critique d'une classe urbaine aisée, sûre d'elle et de son éducation, qu'elle connaît pour l'avoir toujours fréquentée. Animée par les meilleurs sentiments, Dóra Strátou fait donc le choix de démontrer au monde la « continuité de la race hellène » (*synécheia tis ellinikís fylís*)[60] non pas par l'art musical ou théâtral de ses contemporains mais en la cherchant dans les pratiques rurales des communautés villageoises qui selon elle sont les véhicules et les authentiques continuateurs d'une tradition charriant en elle les valeurs morales et l'esprit des Grecs Anciens[61].

58 On conçoit aisément que ces idées, même exprimées dans un lyrisme propre à la classe cultivée athénienne bercée par le théâtre et l'art de son temps, devaient résonner d'une manière particulière dans la bouche d'une femme ayant vécu les Guerres Balkaniques (1912-1913, la Catastrophe (1922), l'occupation allemande (1941-1944) et la Guerre Civile (1946-1949).

59 Ce courant d'idées est déjà bien implanté dans certaines franges de la société grecque lorsque Dóra Strátou écrit ces lignes. Il figure explicitement tant dans les textes de laographes tels que Spyrídon Zampélios et Nikólaos Polítis que dans ceux d'intellectuels tels qu'Ion Dragoúmis (Herzfeld 1982).

60 Cette expression figure sur le site internet du théâtre : http://www.grdance.org/

61 Au sujet de l'idéologie du nationalisme grec et de l'idéalisation du berger, tenu pour représentant de la continuité entre Grèce antique et Grèce moderne, voir (Couroucli 2002 : 139).

1.2.3. Le Théâtre Dóra Strátou

Deux événements précipitent sa décision de créer un lieu de représentation de danses traditionnelles : la venue d'une troupe de cent danseurs d'un groupe folklorique de Yougoslavie en 1952, une première en Grèce, et l'article publié conséquemment par Geórgos Mégas, alors directeur des archives du Centre de Recherche en Laographie Grecque (KEEL) de l'Académie d'Athènes, dans lequel ce dernier exhorte les Grecs à créer un groupe comparable, exécutant un large répertoire de danses traditionnelles avec des costumes authentiques en Grèce comme à l'étranger. Dóra Strátou répond à cet appel et crée la troupe *« Ellinikoí Choroí Dóra Strátou »* en 1953 qui se produit tant dans le théâtre antique du Pirée que dans des pays étrangers durant une dizaine d'années. En 1965, une décision gouvernementale vient entériner la création du Théâtre *Dóra Strátou* sur la colline de Philopáppos (ou « Colline des Muses »)[62] située en face de l'Acropole et ses plans sont réalisés par le peintre Spýros Vasileíou. *Fig. 9-10*

Pour constituer ce large répertoire de chants et de danses traditionnelles[63], Dóra Strátou se rend dans les villages de différentes régions pour y « chercher l'information à sa source ». Elle constitue peu à peu une collection de costumes locaux et de bijoux sans équivalent en Grèce[64]. Sans réelle formation quant à l'étude de la danse et du folklore, elle est aidée par des laographes et se distingue par l'utilisation précoce du film pour procéder à des enregistrements des danses à une époque où le matériel est encore lourd et difficilement transportable. Elle « refuse de chorégraphier et de styliser ces danses au-delà des nécessités d'une représentation scénique » comme le font certains professeurs de danse de l'époque et invite des danseurs et des musiciens rencontrés lors de ses missions afin qu'ils présentent leurs danses locales et les enseignent sans intermédiaire à la troupe qu'elle a constituée. La troupe ne dispose ni de professeur de danse ni de chorégraphe -à la différence du « Lycée des Grecques » dont il sera question plus loin- et cette caractéristique est une fierté pour les membres du *Théatro* qui rapprochent cette méthode de la transmission traditionnelle : « les jeunes danseurs copient l'idiome local auprès d'un premier danseur (*protochorevtís*) ayant de nombreuses années d'expérience »[65]. Ici encore, l'emphase est placée sur le style (*to ýfos*) et la

62 Il existe une volonté évidente de lier les traditions locales encore vivantes au passé antique, notamment par la réalisation de représentations dans des théâtres et amphithéâtres de l'époque antique et romaine.

63 Les informations qui suivent ont été récoltées sur le site du *Théatro* ainsi que sur la base de données relatives aux danses traditionnelles conçue et mise en ligne par le *Théatro* sous la direction d'Álkis Ráftis. Voir : http://www.grdance.org/ et http://www.dance-pandect.gr/

64 On estime que le *Théatro* possède entre 2000 et 2500 costumes complets dont la moitié est utilisée lors des représentations scéniques.

65 « *Oi néoi chorevtés mathaínoun tous choroús me ton paradosiakó trópo : antigráfoun to topikó idíoma apó protochorevtes tou sygkrotímatos me polýchroni peíra.* »

couleur (*chróma*) constitutifs des différentes régions qui ne s'acquièrent et se comprennent que par l'expérience répétée.

Parallèlement, les danseurs de la troupe prennent progressivement des responsabilités dans des groupes de danse de moindre importance tout en continuant à utiliser les méthodes apprises au Théâtre. C'est ce qui fait dire à Álkis Ráftis, sociologue et choréologue qui prend les rênes du Théâtre lorsque Dóra Strátou cesse ses activités à la fin des années 80, que Dóra Strátou est à l'origine d'une « école » qui se distingue par sa manière d'envisager la danse traditionnelle, et que son œuvre dépasse largement les acquis propres au théâtre mais se manifeste également par le travail des professeurs de danse et des chercheurs qui passent par cette institution.

1.2.4. Le « Lycée des Grecques »

Le *Lýkeio ton Ellinídon* (Lycée des Grecques) est une autre organisation ayant joué un rôle moteur dans la popularisation des danses traditionnelles, dans l'établissement des méthodes de recherche propre à cet objet, et de la nouvelle situation que constitue la représentation scénique (*parástasi*). Fondé en 1911 sous l'impulsion de Kallirói Parrén, il visait à réunir « les femmes des lettres, des sciences et des arts dans le but de servir l'émancipation du genre féminin par le soutien et la protection des femmes ainsi que de participer au renouveau et au maintien des coutumes et traditions grecques telles que les danses, les chants, les costumes nationaux, etc. »[66]. Bien qu'il soit principalement connu aujourd'hui pour son œuvre dans la sauvegarde et la diffusion des danses grecques, à l'origine le *Lýkeio* était un organisme féministe impliqué dans la conception de programmes d'alphabétisation et de formation des femmes afin d'aider à leur émancipation par l'éducation et l'accession à une activité professionnelle.

Fig. 11

Des antennes du *Lýkeio* se sont rapidement implantées dans la majorité des centres urbains de Grèce et ont progressivement été ouvertes dans les principales capitales européennes ainsi que dans les grandes villes où vit une importante communauté grecque. On trouve un *Lýkeio* à Paris, Bruxelles, Londres, Berlin, Stockholm, Sidney, Melbourne etc. La dimension féministe du *Lýkeio* s'est progressivement estompée. Par ma fréquentation des cours de danse du *Lýkeio* de Paris, j'ai pu constater que seules les femmes étaient autorisées à participer à son conseil d'administration mais les autres activités sont mixtes et n'ont aucun rapport direct avec l'ambition féministe de l'époque ;

66 Ces termes figurent dans les statuts de l'organisation. La plupart des informations qui suivent sont consultables sur le site du *Lýkeio* : https://lykeionellinidon.com/istorika-stichia/

le *Lýkeio* organise des cours de danse et de chants traditionnels essentiellement fréquentés par des Grecs de la diaspora récemment arrivés en France ou implantés depuis plusieurs décennies, des représentations scéniques auxquelles assiste un public de curieux mais dont la plupart entretient un lien particulier avec la Grèce, qu'il s'agisse d'une origine lointaine ou d'un intérêt culturel suite à un voyage, et ses membres sont fortement incités à être présents lors des fêtes religieuses ou profanes – fête du premier mai, partage de la galette des rois (*Vasilópita*), fêtes nationales du 25 mars et du 28 octobre - et des visites officielles de membres du gouvernement et d'ambassadeurs de Grèce.

1.2.5. Le triptyque laographie-musicologie-choréologie

Un témoignage concernant le fonctionnement du *Lýkeio* nous est fourni par Réna Loutzáki, professeure de danse, choréologue et anthropologue spécialisée dans la danse traditionnelle grecque. Dans une série de conférences organisée à la Bibliothèque Nationale de Grèce « Lílian Voudoúri », celle-ci revient de manière très critique sur son expérience de recherche et d'enseignement au sein du *Lýkeio* dans la période allant de 1962 à 1975 ainsi que sur la manière dont s'est progressivement développé une approche de la danse en Grèce dans la période de l'après-guerre (Loutzáki : 2015). Selon elle, la danse a pendant longtemps été le parent pauvre de l'étude des traditions en Grèce en raison de la formation des spécialistes qui s'y étaient jusqu'alors intéressés. Ceux-ci étaient majoritairement laographes et musicologues et avaient tendance à envisager les événements comportant une dimension musicale et dansée du seul point de vue qui les concernait. Tandis que les laographes se concentraient sur le recueil des chants- transformés en textes par le passage à l'écrit sans que ne soit étudiée leur dimension musicale-, des us et coutumes, du vocabulaire dialectal et tentaient de rendre compte des principaux aspects de la vie communautaire, les musicologues, dont les trois grandes figures furent Samuel Baud-Bovy, Símon Karás et Spýros Peristéris, s'intéressaient presque exclusivement à l'enregistrement, la transcription en parasémantique byzantine ou en notation occidentale, et à l'analyse de la musique tandis que les informations relatives aux danses dans leurs publications étaient anecdotiques.

Réna Loutzáki relève qu'à ces trois figures correspondent trois institutions centrales dans le développement de la musicologie et de la laographie en Grèce qui eurent pour principal objectif la constitution d'archives et l'établissement d'une « géographie »[67] musicologique et folklorique de la Grèce : Spýros Peristéris, psalte de musique byzantine et laographe, était chercheur au *Kéntro*

67 Cette dimension géographique de l'étude de la *parádosi* sera explicitée dans la partie consacrée à la catégorisation.

Érevnis tis Ellinikís Laografías (KEEL, Centre de Recherche en Laographie Grecque) fondé en 1918 par Nikólaos Polítis et dépendant de l'Académie d'Athènes ; Símon Karás, psalte, musicologue et professeur de musique fonda en 1929 le *Sýllogos pros Diádosin tis Ethnikís Mousikís* (Association de Diffusion de la Musique Nationale) qui devint en 2009 le *Kéntro Érevnas kai Provolís tis Ethnikís Mousikís* (KEPEM, Centre d'Etude et de Promotion de la Musique Nationale) tandis que Samuel Baud-Bovy, musicologue et philologue helléniste, collabora principalement avec le *Kéntro Mikrasiátikon Spoudón* (KMS, Centre des études d'Asie Mineure) fondé en 1918 par Mélpo et Octave Merlier et dont la direction était jusqu'à il y a peu assurée par Márkos Dragoúmis décédé en 2023.

1.2.6. La méthodologie du Lycée

Ainsi, alors que la dimension sociale était analysée par les laographes et que les musicologues s'occupaient uniquement de la dimension musicale -ces deux corps de spécialistes ayant également à cœur de démontrer le lien existant entre Grèce moderne et Grèce antique, la dimension cinétique jusqu'ici négligée devint l'apanage de professeurs de danse qui eux aussi délaissèrent la dimension musicale et dans une moindre mesure le contexte de performance. A titre d'exemple, Réna Loutzáki évoque le fait que jusqu'aux années 70, les leçons de danses traditionnelles du *Lýkeio* étaient réalisées avec un accompagnement au piano. Ce fait s'explique par la « double-nature » de l'enseignement des danses jusqu'à cette époque : les professeurs qui enseignaient les danses grecques étaient par ailleurs principalement chargés d'enseigner aux jeunes hommes et jeunes femmes de bonne famille les danses européennes -dont le *foxtrot*, le *tango* et la valse- en faveur dans les réceptions et les bals (*choroesperídes*) de la classe urbaine aisée. Réna Loutzáki cite deux grandes figures de l'enseignement des danses grecques de l'époque ; Argýrios Andreópoulos qui possédait son école de danse à Athènes et Charálambos Sakellaríou qui donnait des leçons de danses européennes à domicile comme dans différentes écoles et enseignait parallèlement les danses grecques au *Lýkeio ton Ellinídon* ainsi qu'à la *Scholí ton Evelpídon*, la principale académie militaire grecque.

1.2.7. La subordination de la recherche à l'objectif de la représentation scénique

Il est intéressant de constater que contrairement aux laographes et aux musicologues, les professeurs de danse qui se rendaient sur le terrain afin de « collecter » des données n'y allaient pas

simplement dans le but d'analyser ces danses. La danse n'était pas encore considérée comme un objet scientifique méritant d'être interrogé indépendamment de toute autre considération. Si l'équipe d'enseignants du Lycée des Grecques se rendait sur le terrain, c'était avant tout afin d'enrichir le répertoire exécuté lors de représentations scéniques, ce dernier devant être représentatif des différentes régions de la Grèce. Selon Réna Loutzáki, cet objectif structurait fortement leur manière de collecter et d'utiliser les danses ; lors des terrains qui duraient deux à trois jours, l'équipe d'enseignants interrogeait exclusivement ceux qu'ils envisageaient comme les « porteurs de la tradition » (*foreís tis parádosis*), c'est-à-dire les personnes âgées et familières de la danse. Les enseignants relevaient les caractéristiques principales des danses -les occasions pour lesquelles elles étaient exécutées, leur nom, etc.- et se concentraient presque exclusivement sur les pas, photographiaient les danseurs[68], apprenaient eux-mêmes à les exécuter ces danses et, à leur retour, établissaient des règles concernant les postures et positions à adopter puis sélectionnaient celles dont les qualités esthétiques étaient propres à susciter l'intérêt du public urbain visé. Cette manière de concevoir la collecte et la subordination de la recherche à l'objectif de la représentation scénique a, selon elle, conduit à une catastrophe scientifique ; les danses « peu impressionnantes et sans vigueur » (*oi koimisménoi choroí*) étaient systématiquement écartées ce qui a contribué à leur disparition. Cette disjonction entre les agents performants, la danse -essentiellement traitée en tant qu'objet esthétique- et le contexte performatif a donc longtemps appauvri la lecture qui était faite du phénomène choreutique envisagé de manière globale.

Au terme de ce bref retour sur la fondation et les objectifs de deux institutions centrales dans l'enseignement et la mise en scène des danses traditionnelles en Grèce, je voudrais présenter certains faits propres à éclairer les positions et prises de positions mises en évidence dans la controverse entre les professeurs de danse. Il sera d'abord question de la position dominée qu'occupait autrefois la choréologie au sein du champ de la tradition et de l'incidence que cette subordination a jusqu'à aujourd'hui sur l'horizon du pensable des professeurs de danse et de leurs élèves. J'évoquerai ensuite le changement de statut qui s'opère par le passage de la performance d'une danse ou d'un chant à des traces objectivées (enregistrements sonores et filmiques, photographies, ouvrages, cd), ce changement expliquant les divergences de vues entre spécialistes et non-spécialistes. Enfin, je parlerai des objectifs que la discipline partageait à l'origine avec la laographie et la musicologie et de la manière dont ces objectifs sont liés à l'appréhension des

68 Réna Loutzáki relève qu'une grande partie des archives photographiques du *Lýkeio* ne porte que sur la partie inférieure du corps : l'emphase étant placée sur les pas, les changements de positionnement des mains lorsqu'ils semblaient aléatoires n'étaient pas relevés et les visages sont presque systématiquement invisibles ce qui fait qu'il est impossible de déterminer qui danse avec qui (Loutzáki : 2015).

pratiques dans leur dimension spatio-temporelle.

1.2.8. La position dominée de la choréologie et son « horizon du pensable »

Premièrement, le champ de la tradition au sens large qui émerge à Athènes dans le courant du vingtième siècle est marqué par une implantation institutionnelle différée des trois disciplines que sont la laographie, la musicologie et la choréologie. Dans les années 50, à l'époque où Dóra Strátou crée le *Théatro,* ce champ est dominé par les deux premières disciplines tandis que l'action du Lycée des Grecques dans le domaine de la danse se limite encore à quelques représentations par année. Le poids de la laographie et de la musicologie par rapport à la choréologie dans le champ de la tradition à Chios se manifeste par ailleurs encore très clairement aujourd'hui dans certains domaines de production culturelle, comme en témoigne le tableau chronologique reprenant les principales missions, publications d'ouvrages, rédaction de mémoires et éditions de cd relatifs à la tradition de l'île[69]. Sur les dix missions relevées, huit ont exclusivement pour objet le recueil d'informations et de données relatives au monde musical et à la musicologie tandis que seules deux d'entre elles comprennent un recueil de données relatives aux danses (mission « *Kivotós tou Aigaíou* » de 1997 et de 2006). Par ailleurs, la professionnalisation des professeurs préconisée par Símos demeure largement anecdotique : sur les neuf mémoires relatifs à la tradition musicochoreutique de Chios et publiés par des institutions d'enseignement supérieur, sept le sont par des musiciens ayant étudié à la faculté de musique traditionnelle de l'Institut Technologique d'Epire et un seulement par une danseuse ayant étudié à la faculté des sciences d'éducation physique de l'Université d'Athènes (Boulámanti 2014)[70]. Si les recueils de chants indépendants sont rares et sont le plus souvent intégrés aux ouvrages laographiques, il n'existe aucun ouvrage exclusivement consacré aux danses de l'île.

Ces différences au niveau de la production de savoirs tiennent au fait précédemment évoqué que la choréologie -ou peut-être devrait-on dire l'art chorégraphique-, contrairement aux autres disciplines, ne s'est pas développée en tant que champ d'étude en soi et pour soi mais fut dès l'origine subordonnée à un objectif pratique, à savoir la représentation scénique[71], cette dernière

69 Voir annexe 1.

70 La discipline ethnochoréologique n'existe pas à proprement parler dans l'enseignement universitaire. D'un point de vue institutionnel, la danse traditionnelle relève des sports et est donc enseignée dans une faculté d'éducation physique.

71 L'analyse des représentations scéniques ayant lieu dans les centres urbains dépasse le cadre de ce travail. A Chíos, ces représentations exécutées par les groupes de danse des associations de villages sont organisées à l'occasion de rites calendaires tels que les festivités du Carnaval, de fêtes mettant à l'honneur des produits du terroir, en

entrant occasionnellement en contradiction directe avec l'étude rigoureuse des danses, comme l'affirme Réna Loutzáki. Cette impulsion générale exerce encore aujourd'hui une influence importante sur le « pensable » du champ à Chios comme en témoignent les déclarations de Símos concernant l'aspect théâtral et la mise en scène de la tradition, la disjonction d'une danse et de l'événement auquel elle est liée ou l'utilisation impropre des costumes. Elle explique aussi partiellement le fait que l'action des professeurs de danse s'oriente dorénavant vers le contrôle des situations traditionnelles impliquant essentiellement une participation corporelle ; contrairement aux musicologues, laographes et anthropologues qui produisent un savoir sous la forme objectivée d'ouvrages ou de cd, les professeurs de danse ont compensé cet effacement dans le domaine du savoir livresque en s'investissant dans l'organisation d'événements jusqu'à revendiquer un rôle moteur dans le déroulement du panégyre ou la remise en fonction de certaines coutumes.

1.2.9. Objectivation, démultiplication ontologique et normativité

Deuxièmement, il a été question plus tôt de la hiérarchie des sources utilisées dans la production d'un matériau didactique par les professeurs de danse et des archives constituées au fil des missions organisées par les chercheurs des trois disciplines du champ de la tradition. J'évoquais ainsi le fait que l'on peut mesurer l'expertise d'un professeur à la taille et la qualité de la base de données composée de traces objectivées (enregistrements sonores et filmiques de terrain, cd, ouvrages, photographies, etc) qu'il produit et sollicite dans la constitution d'un matériau didactique et qui agissent en tant que substitut au vécu (*víoma)*, c'est-à-dire à l'expérience directe des pratiques musicales et dansées en situation traditionnelle. Ces mêmes traces objectivées sont, selon les cas, produites à des fins différentes. Pour les professeurs de danse et laographes, elles sont notamment utilisées dans l'élaboration de savoirs théoriques aux considérations étrangères à la pratique elle-même ; taxinomie géographique, étude philologique et musicologique, travail historique, etc.

Mais il importe de réaffirmer que les chants et danses objectivés sous forme d'enregistrements sonores et filmiques ne sont plus tout à fait ce qu'ils étaient et changent de statut. Car l'enregistrement tranche, fige et opère une forme de rétrécissement de choix. Extrait d'une performance éphémère obéissant à sa logique propre, l'événement complexe ainsi figé comme un instantané acquiert cependant de nouvelles potentialités réalisées ou non en fonction des intentions

ouverture de certaines fêtes patronales ou lors de festivals organisés durant l'été. Le tourisme étant assez peu développé à Chios, ces représentations sont essentiellement fréquentées par des Grecs de la diaspora des États-Unis ou d'Australie ainsi que par des locaux de tous âges.

des agents qui s'en saisiront. Un chant enregistré peut par exemple agir en tant que trace objectivée d'une interprétation canonique sur laquelle se basent d'autres interprètes par la suite[72], il peut être sollicité dans des travaux qui visent à mettre en évidence certaines caractéristiques musicologiques et dialectales des performances musicales d'un groupe social[73] voire rejoindre un jour le panthéon des mélodies représentatives d'une tradition régionale, etc.

Or c'est là un point essentiel qui permet d'expliquer certaines dissonances entre le point de vue des spécialistes et la pratique des « porteurs de la tradition » (*foreís tis parádosis*), pour reprendre l'expression de Réna Loutzáki. En effet, l'objectivation par l'utilisation de divers procédés tels que la photographie, l'enregistrement sonore ou filmique, la transformation en matériau didactique et en matériau scénique, conduit selon moi à une démultiplication ontologique du phénomène musical et choreutique. Ce dernier n'existe plus uniquement sous la forme de capital culturel incorporé, en tant que performance éphémère en un instant donné ou en tant que souvenir de cet instant donné, mais agit également sous la forme de capital culturel objectivé et s'appréhende par d'autres moyens que la simple pratique de la danse et de la musique.

Les phénomènes objectivés par ces divers procédés acquièrent plusieurs vies, se dissocient en plusieurs séries causales plus ou moins indépendantes ou, pour utiliser le vocabulaire de l'anthropologue Alfred Gell, se dissocient en différents « réseaux d'intentionnalités » (Gell 2010)[74]. Le problème survient lorsque ces séries causales supposément indépendantes se croisent car, comme nous l'avons vu, la spécificité des agents du champ de la tradition à Chios -et du reste de la Grèce- est qu'ils sont à la fois chargés de documenter, de décrire et de préserver l'objet qu'ils étudient. Mes observations tendent à démontrer que ce mélange des genres se caractérise par un effacement de la frontière entre descriptif et prescriptif. Le travail d'enregistrement, de classification par recoupements et de formalisation -exercée dans la préparation d'un cours de danse ou dans l'élaboration d'un discours par exemple- conduit à la production d'énoncés normatifs sur la tradition marqués par une recherche de cohérence et obéissant aux logiques mêmes de classification et de formalisation. Or cette cohérence entre le plus souvent en contradiction avec les pratiques effectives, où les principes de perception, d'appréciation et d'action ne sont mis en œuvre que de manière implicite et floue à l'état incorporé (Bourdieu 1986 : 41).

72 A titre d'exemple, les musiciens professionnels utilisent abondamment les enregistrements de fêtes de musiciens contemporains ou plus anciens pour travailler les morceaux qu'ils sont appelés à jouer lors de leurs prestations.

73 Cette manière de procéder sera exemplifiée par un commentaire écrit du musicologue Símon Karás lors du quatrième chapitre.

74 Le terme « agency » est ici traduit par « intentionnalité » mais se traduit également en français par le terme « agentivité ».

1.2.10. Les pratiques traditionnelles et leur dimension spatio-temporelle

Enfin, pour en revenir à l'émergence de la choréologie dans les années 50, bien que l'on observe de grandes divergences entre celle-ci et les deux autres disciplines du champ, il est important de relever que les professeurs de danse partageaient dès l'origine deux objectifs majeurs avec les laographes et les musicologues qui baignaient dans un climat intellectuel pour lequel les études folkloriques participaient à la constitution d'une idée nationale : 1) l'inscription des pratiques choreutiques rurales dans une généalogie remontant à la Grèce antique propre à démontrer la continuité entre Grecs modernes (*Neoéllines*) et Grecs anciens (*Archaíoi Éllines*) via l'époque byzantine ainsi que ; 2) l'établissement d'un répertoire représentatif des différentes régions de Grèce.

Ces deux objectifs correspondent à deux dimensions fondamentales dans l'appréhension des pratiques musicochoreutiques par la plupart des agents du champ ; la dimension spatiale et la dimension temporelle. Le témoignage de Dóra Strátou nous montre comment s'articulent ces deux objectifs aux données de l'époque ; sa tentative de préservation des traditions régionales intervient dans une capitale en pleine transformation et perméable aux modes étrangères. Cet ancien bourg de l'Attique, vague après vague de migration rurale, s'est progressivement dépouillé de sa tradition musicochoreutique régionale pour devenir le lieu d'expression par excellence de formes musicales urbaines qui seront évoquées dans les prochaines pages. Dóra Strátou a donc sous les yeux une ville sans tradition régionale propre et étend son constat « urbano-centré » au reste des traditions régionales de la Grèce[75]. Comme nous allons le voir, cette opposition entre pratiques musicales urbaines et rurales est l'un des critères de définition du répertoire traditionnel utilisé dans le processus de « mise en ordre » des pratiques musicochoreutiques par les spécialistes de la tradition.

75 Il est en réalité discutable que ces traditions régionales aient réellement été menacées de disparition. En tout cas, une chose est sûre ; les missions de collectes organisées par Dóra Strátou se sont manifestement déroulées en des lieux où ces traditions étaient encore vivantes.

Chapitre 2. Un mariage presque traditionnel[76]

Ce chapitre porte sur deux thématiques distinctes mais cependant liées et qui constituent le fil rouge de la thèse. D'une part, il s'attelle à apporter des éléments de réponse concernant une interrogation déjà introduite lors de la controverse à savoir celle de la définition de la tradition. Mais elle est ici abordée différemment et prend appui sur des observations réalisées lors d'un mariage dont l'organisateur m'avait promis qu'il serait « traditionnel ». Il s'agit ici de voir ce que l'on peut inférer des pratiques des acteurs tout en comparant ces dernières avec ce que disent les folkloristes locaux -qu'on nomme laographes- de l'institution du mariage en général. Or, les descriptions de l'institution du mariage produites par les laographes locaux et qui sont basées sur des témoignages d'anciens (*palioí*) s'éloignent tant de ce qu'on observe durant les mariages contemporains qu'il en devient difficile de déterminer ce en quoi peut bien consister un mariage traditionnel, quel est en somme l'étalon de mesure en traditionalité utilisés par les acteurs.

La perspective adoptée ici est que la traditionalité d'une institution dépend de la position d'action et d'énonciation des agents qui la définissent. Comme nous le verrons, la tradition telle qu'elle se manifeste durant le mariage n'apparaît pas en bloc mais plutôt par des traits saillants, que je nomme des « marqueurs en traditionalité » lors de séquences spécifiques et que les habitants jugent particulièrement pertinents. Ici, le mariage de la fille de Rafaíl est envisagé comme la dernière occurrence en date d'une longue succession d'occurrences dans le temps et mon hypothèse est que la traditionalité du mariage est jugée à l'aune de l'expérience individuelle (*víoma*) des acteurs. Cette notion centrale, également utilisée au pluriel (*viómata*) indiquant en cela que l'attitude présente et la manière d'envisager les choses, notamment en contexte musical, est fondée sur la somme des expériences passées, est constamment invoquée par les acteurs afin de justifier leurs choix et préférences. Nous la retrouverons notamment dans le chapitre consacré à la fête de compagnie et au chant manés. Dans le cas ethnographique analysé dans ce chapitre, l'expérience du mariage qui prime et qui est utilisée comme référence en traditionalité est celle de Rafaíl, qui dispose du pouvoir économique d'actualiser l'institution, ce qui nous permet d'expliquer partiellement au moins comment une situation considérée comme traditionnelle est définie en référence à un passé tout en étant transformée au présent.

D'autre part, ce chapitre introduit de manière plus marquée l'idée que les pratiques musicochoreutiques, que la musique au sens large, constituent une technique permettant aux

76 Les extraits du chapitre sont consultables à l'adresse : https://mouseion.huma-num.fr/these/chapitre-2

habitants de Chios de s'inscrire dans l'espace-temps social pertinent à leurs yeux. D'un point de vue diachronique, s'inscrire pour eux en continuateurs de la tradition de « leur lieu » se manifeste par le fait d'avoir recours aux marqueurs en traditionalité précédemment évoqués, parmi lesquels on compte l'utilisation de formes dansées jugées anciennes, de mélodies et de chants spécifiques, d'objets tels que le mouchoir... D'un point de vue synchronique, les prises de positions qu'opèrent les protagonistes participent également à la configuration et la consolidation de l'espace social auquel ils se reconnaissent une appartenance. Ces prises de positions se manifestent notamment par le choix de lieux signifiants pour le mystère du mariage (l'église du village d'origine de l'époux) et le bal des jeunes mariés (la place du village du père de l'épouse), le choix de l'orchestre, des parentèles et relations conviées tant au mystère du mariage qu'au bal, la préséance dans la danse et ce qu'elle communique de la hiérarchie et de l'organisation des parentèles, la commande des distiques d'éloges et de voeux énoncés lors de séquences spécifiques... L'ethnographie de ce mariage corrobore les données produites en d'autres situations telles que les fêtes de compagnie ou les panégyres analysés plus loin : la musique est un moyen pour les individus de naviguer au sein de leurs réseaux, de sceller leurs amitiés et inimitiés, leurs alliances et désalliances, de matérialiser en somme des relations sociales.

2.1. Les institutions et la perspective constructiviste

Dans leur ouvrage « La construction sociale de la réalité », Peter Berger et Thomas Luckmann défendent l'idée que l'ordre social est une production continue de l'homme, c'est-à-dire que cet ordre n'existe que dans la mesure où l'activité humaine contribue sans cesse à le reproduire (Berger et Luckmann 2012 : 107). Cette idée repose elle-même sur la théorie de l'habituation et de l'institutionnalisation. Selon eux, toute activité humaine est sujette à l'habituation et tend, lorsqu'elle est répétée fréquemment à se fondre dans un modèle qui permet sa reproduction avec un moindre effort. Cette observation vaut tant à un niveau individuel qu'à un niveau collectif. L'habituation impliquerait un rétrécissement des choix et rendrait inutile pour les acteurs de redéfinir chaque situation étape par étape.

Pour prendre un exemple concret, l'apprentissage d'une danse, seul ou en groupe, procède de l'habituation. Plusieurs techniques peuvent être utilisées indépendamment ou conjointement dans ce processus d'habituation ; l'individu peut commencer par écouter la musique jusqu'à y déceler un pattern rythmique et se lancer dans l'exécution des pas. Il peut observer les danseurs qui se situent

autour de lui et tenter de reproduire leurs gestes en comptant ou non leurs pas et les siens propres. Quelle que soit sa manière de procéder, l'expérience démontre que les premières exécutions sont les plus difficiles en ce qu'elles demandent un réel effort psychologique et corporel que la répétition à intervalles réguliers tend à réduire.

L'institutionnalisation fonctionne sur le même principe mais à la différence de l'habituation qui peut se manifester à un niveau individuel, elle implique nécessairement la coprésence de plusieurs acteurs. Pour les besoins de la démonstration, Berger et Luckmann utilisent l'exemple d'une interaction entre un individu A et un individu B afin de présenter la manière dont émerge une institution tout en admettant qu'en réalité, les institutions se matérialisent sous la forme de collectivités englobant un nombre considérable d'individus. Selon eux, l'institutionnalisation se manifeste lorsque des acteurs effectuent une « typification réciproque d'actions habituelles ». Lorsque ceux-ci interagissent, des typifications sont rapidement produites dans la mesure où A et B s'attribuent mutuellement des motivations, s'habituent à leurs réactions réciproques et établissent tacitement ou non des modes d'actions communs. Ces typifications sont exprimées par des modèles spécifiques de conduite qui constituent des rôles. De la même manière que l'habituation libère l'individu du poids de la réflexion produite par l'émergence d'une situation totalement nouvelle, la typification réciproque d'actions habituelle délivre A et B d'une très forte tension psychologique puisqu'elle leur permet de prédire leurs réactions mutuelles, d'établir des routines allant de soi lors de leurs interactions et de stabiliser les situations auxquelles ils sont confrontés. Selon les auteurs, les institutions exercent ainsi un contrôle sur la conduite humaine dans la mesure où elles établissent des modèles prédéfinis de conduite qui canalisent cette dernière dans une direction précise au détriment d'autres directions théoriquement possibles (*Ibid. :* 113).

Mais ils prennent également le soin de déterminer comment une institution que les individus contribuent à perpétuer par leurs actions peut acquérir une forme d'objectivité qui fait qu'elle est ressentie comme un fait extérieur. Ainsi, il est impossible de parler d'institutions sans parler de leur historicité. Berger et Luckmann considèrent à cet égard que c'est la transmission de ces institutions aux générations suivantes, par exemple les enfants de A et B, qui leur confère leur objectivité et qui fait qu'elles sont vécues comme détentrices d'une réalité propre, indépendante des individus (*Ibid. :* 117). Les institutions nées entre A et B, après leur transmission à leurs enfants, se « cristallisent » et sont vécues comme existant au-dessus et en-dessous des individus qui les incarnent. Cette idée pourrait s'exprimer verbalement par le contraste entre « Voici comment nous faisons » et « Voici

comment les choses sont faites », le langage participant grandement au processus d'objectivation[77] ou d'agentivisation. Les auteurs ajoutent que tant que les institutions ne sont maintenues qu'entre A et B qui en sont les formateurs, celles-ci demeurent malléables et transparentes en ce que les individus en comprennent les ressorts. Le processus de transmission change cet état de fait tant pour la génération suivante que pour A et B qui eux aussi finissent par vivre l'institution qu'ils ont fait naître comme un fait extérieur ; pour utiliser le vocabulaire bourdieusien, l'arbitraire de l'institution est progressivement naturalisé et l'institution qui se transmet de générations en générations perd de sa transparence aux yeux des individus. Ils affirment donc qu'un monde institutionnel est vécu en tant que réalité objective possédant une histoire qui anti-date la naissance de l'individu et n'est pas accessible à sa mémoire biographique. L'individu s'insère dans un ordre social qui lui préexiste et exerce sur lui un pouvoir de coercition dans la mesure où il est progressivement amené à intérioriser cet ordre qui lui est opaque lors de sa socialisation et qui lui fournit des formes typiques d'actions auxquelles il est aisé de se conformer et malaisé de se soustraire.

Berger et Luckmann définissent donc l'institution comme l'objectivation par les agents d'actions typifiées. Ainsi, même si elle est perçue comme un fait extérieur, l'institution n'existe pas en tant que telle mais constitue à plus proprement parler une abstraction dans l'esprit des agents naissant de l'observation récurrente d'actions typifiées suffisamment semblables dans leur déroulement pour qu'ils les associent et les considèrent comme essentiellement identiques. Cependant, afin de bien saisir la double-nature de l'ordre social, à la fois coercitive par la « force de ses formes » et plastique dans la mesure où elle fait l'objet de négociations qui sont la source de ses transformations, je propose dans ce chapitre -et dans le reste de la thèse-, de distinguer l'institution de la situation, c'est-à-dire du cadre spatio-temporel dans lequel se produisent ces actions typifiées. J'emprunterai donc à Erving Goffman sa définition du concept de situation, bien que sa théorie de l'ordre de l'interaction s'éloigne sensiblement de la réalité intersubjective telle qu'elle fut théorisée par Schutz et approfondie par Berger et Luckmann (Goffman 1974 ; 1988 ; 1991). Il définit celle-ci comme un « environnement fait de possibilités mutuelles de contrôle, au sein duquel un individu se trouve partout accessible aux perceptions directes de tous ceux qui sont présents et lui sont similairement accessibles » (Goffman 1988 : 146-147). Cette définition nous permettra de mieux saisir les dynamiques à l'œuvre entre les agents pratiquant la danse et la musique. En résumé, la situation est ici entendue comme la mise en coprésence d'agents en un instant donné qui sont ainsi placés en position de contrôle mutuel, la trame sur laquelle se tissent et se stabilisent des actions

77 La dimension langagière est typique de l'approche de la sociologie de la connaissance mais rien n'empêche de postuler que ce processus d'objectivation passe par l'apprentissage corporel, spécialement lorsqu'il est question d'institutions impliquant une pratique de la danse.

typifiées tandis que l'institution est l'abstraction qui naît de la récurrence statistique d'un certain type de situation impliquant ces actions.

2.2. Jour de fête

29 juillet 2018. C'est jour de fête aujourd'hui au village d'Ágios Giórgis Sykoúsis. La fille de Rafaíl Koílis, le propriétaire de la presse à huile du village, se marie avec un habitant de Nénita. Lors d'une fête à laquelle je participais à Ágios Giórgis Sykoúsis pour enregistrer le répertoire de cornemuse, Rafaíl s'était enquis de ma recherche et m'avait proposé de filmer les préparatifs de la mariée et la fête qui se déroulerait ensuite. « Tu assisteras à un mariage traditionnel » ; c'était sa promesse lorsqu'il m'avait remis l'invitation.

J'arrive dans la cour de la maison familiale de Rafaíl, qui m'apparaît ému et anxieux. J'entends les invités qui boivent sur la terrasse. Impossible de déterminer clairement qui est qui. Il me propose un whisky, me dit de faire comme chez moi. Dans le salon, les coiffeuses engagées pour l'occasion s'activent et préparent la coiffure de la fiancée et de sa petite sœur. C'est l'effervescence. L'équipe chargée de filmer et de photographier le mariage fait des plans de coupe, saisit les visages joyeux autant que nerveux des parents présents. L'heure défile puis arrive l'orchestre Bousékas, du nom de son chanteur. Lýkos joue du *bouzouki*, Sokianós est à la clarinette, Mavrákis à l'accordéon, Karaolánis au violon. J'ignore le nom du percussionniste qui joue du *touberléki*. Les photographes placent la mariée et ses suivantes pour que le rendu soit « beau » en vidéo. Les musiciens sont situés contre le mur, les suivantes sont assises dans le canapé contre le mur d'en face, la plupart de la famille est confinée dans le hall d'entrée. La table de la salle-à-manger a été déplacée pour faire de la place aux parents qui dansent.

2.3. Séquence 1 : La danse de la future mariée

2.3.1. Le syrtós paralyménos

Les musiciens entament le *syrtós paralyménos*[78]. Le terme *syrtós* désigne la forme dansée *Ex. 1* tandis que l'adjectif « *paralyménos* » -signifiant littéralement le « *paralysé* »- fait référence à la

78 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/471

mélodie. Si cette dernière n'est aujourd'hui connue des habitants que sous sa forme instrumentale, elle existait autrefois sous une forme chantée comme en témoigne l'enregistrement réalisé en 1929 aux Etats-Unis par Ioánnis Fokíou (dit « Chiótis »)[79]. Níkos Oikonomídis, dans son album « *Pérasma sti Chío* » référence aussi le *syrtós paralyménos* sous le nom de *tsiggánikos,* information qu'il semble détenir de Michális Neamonitákis, clarinettiste de l'île aujourd'hui décédé (Oikonomídis 2012).

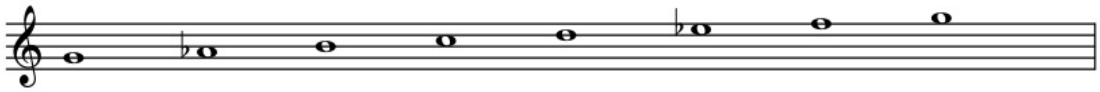
Les parents font danser la future mariée pendant près de dix minutes. C'est le père qui commence, et on voit dès les premiers pas qu'il est bon danseur[80]. Il se tient à sa droite, fait quelques figures, la fait virevolter puis sans la lâcher, fait signe à sa femme Ioánna de venir danser. Celle-ci saisit la main gauche de sa fille. Après quelques instants, la petite sœur María saisit la main gauche de sa mère, ils dansent maintenant à quatre. Les liens de la famille nucléaire se trouvent matérialisés et actualisés par la danse ; Myrsíni occupe la place centrale et est liée à ses parents les plus proches qui sont positionnés à sa gauche et à sa droite. Rafaíl et sa femme cèdent ensuite leur place aux grands-parents paternels, puis c'est au tour des grands-parents maternels de la faire danser. Cet ordre n'est pas anodin. La prééminence du père est assez manifeste ; il est le premier à danser avec la future mariée avant que celle-ci ne quitte la maison familiale (qu'on appelle « *patrikó* » ; paternelle) et la danse des parents du père précédant celle des parents de la mère sont une autre manifestation de la prééminence de la famille paternelle, prééminence qui n'est pas propre à Chíos mais est commune à l'ensemble de la Grèce[81].

2.3.2. Les distiques d'éloges et de voeux

Au bout de quatre minutes Rafaíl reprend sa place et les musiciens « tournent » le *syrtós* en *tsiftetéli*. Il lâche Myrsíni et les deux se mettent instantanément à exécuter la forme dansée *tsiftetéli*. La mère vient les rejoindre et Bousékas le chanteur entame les distiques d'éloges et de vœux (*painémata*) adressés à la future mariée et à sa parentèle. Les *painémata* (du verbe *painévo* ou *epainó* ; louer, glorifier) sont des distiques décapentasyllabiques rimés énoncés dans un mode particulier, en l'occurrence le mode *sol hicaz* particulièrement apprécié à Chios. *Ex. 2*

79 https://www.youtube.com/watch?v=K6GbcoXJNCM
80 La notion de « bonne danse » et les formes dansées sur l'île seront analysées dans le septième chapitre.
81 A ce sujet, voir (Couroucli 1987).

Fig. 1 : échelle du mode sol hicaz



Le chanteur fait précéder chaque distique par un « *amán, amán* »[82] puis chante un premier hémistiche octosyllabique. Une courte pause marque la césure puis vient le second hémistiche heptasyllabique qui est, lui, répété avant que soient énoncés les troisième et quatrième hémistiches. La fin du distique est aussi marquée par un « *amán, amán* » et est suivie par une improvisation du clarinettiste. L'opération se répète plusieurs fois et met à l'honneur la future mariée ainsi que ses parents les plus proches.

Fig. 2 : modèle d'énonciation des distiques d'éloges et de voeux

Amán amán amán	interj. introductive
Sto spíti toúto t'ómorfo	hémistiche 1
1 1+1 1+1 1+1+1	= 8
me ta pollá ta kálli	hémistiche 2
1 1 1+1 1 1+1	= 7
- me ta pollá ta kálli	répétition hém. 2
Nyfi Myrsíni s'éntysan	hémistiche 3
1+1 1+1+1 1+1+1	= 8
k' eín' i chará megáli	hémistiche 4
1+1 1+1 1+1+1	= 7
amán amán	interj. conclusive

La transcription qui suit est comparable à la méthode développée par Regula Burck hardt Qureshi dans son analyse des performances de *qawwali* en Inde et au Pakistan (Qureshi 1986). Afin de mettre en évidence le caractère événementiel de la pratique musicale soufie, qui implique la coprésence et l'interaction de ceux qui produisent le « message sonore » et de ceux qui le reçoivent, celle-ci met en place la méthode du « vidéographe », « conçu pour capter les réponses simultanées

82 Comme on le verra dans le quatrième chapitre dédié à la forme vocale *manés*, « *amán* » est probablement dérivé de l'arabe et y signife « clémence » ou « pitié ».

de plusieurs auditeurs en correspondance avec la musique » (*Ibid. :* 717) et du « videochart », « centré sur la dynamique de l'interaction qui résulte de l'attention particulière de l'exécutant aux divers spectateurs de l'événement » (*Ibid. :* 719). Étant donnée la nature de la performance des *painémata*, sa dynamique étant largement conventionnelle, cette transcription n'a pas pour objectif de rendre compte des interactions de manière aussi fine. Elle vise avant tout à offrir une traduction des distiques chantés, à présenter les transitions entre chant et improvisation instrumentale et à rendre compte, par la colonne du milieu, des modifications de la configuration au niveau des danseurs, de la rémunération des musiciens par les hommes de la famille de Myrsíni ainsi que des exclamations audibles des participants.

Fig. 3 : Retranscription des distiques de voeux dans la maison de Myrsíni

Αμάν αμάν αμάν	*2'51"*	*Amán amán,*
Στο σπίτι τούτο τ' όμορφο		Dans cette superbe demeure
με τα πολλά τα κάλλη		aux biens innombrables
Νύφη Μυρσίνη σ' έντυσαν		Ils t'ont vêtue en fiancée, Myrsíni
κ' είν' η χαρά μεγάλη	*Rafaïl glisse un billet à Bousékas, le grand-père maternel paye le violoniste Karaolanis*	et c'est une grande joie
Αμάν αμάν		*Amán amán*
ταξίμι οργανικό		*partie instrumentale improvisée*
Αμάν αμάν	*3'51"*	*Amán amán,*
Νυφούλα 'σένα θα το πω		Petite fiancée, c'est à toi que je m'adresse
ν'ακούσουν κι όλοι πέρα		et que ceux qui t'entourent entendent
Νά 'σαι πάντα περήφανη		Sois toujours fière
πού 'χεις τέτοιον πατέρα	*-Ela*[83] *!!!*	d'avoir un tel père
Αμάν αμάν		*Amán amán*
ταξίμι οργανικό		*partie instrumentale improvisée*
	4'31"	*Amán amán,*
Αμάν αμάν	*Myrsíni sourit à sa mère,*	Et je dirai à Ioánna
Στην Ιωάννα θα το πω	*Rafaïl glisse un autre billet*	que de nos jours
τούτες εδώ τις ώρες αμάν αμάν	*Rafaïl s'exclame :*	Il reste peu de mères
Μάνες δεν έχει πιά πολλές		pour enfanter de telles filles

83 L'interjection « Ela ! » signifiant littéralement « Viens ! » exprime ici l'approbation du distique par l'émetteur. Elle fonctionne à la fois comme reconnaissance du *kéfi* et comme expression de son propre *kéfi*.

Να κάνουν τέτοιες κόρες Αμάν αμάν	*« Oh! »*	*Amán amán*
ταξίμι οργανικό	*María rejoint sa soeur, danse avec elle* *5'13"*	*partie instrumentale improvisée*
Αμάν αμάν Μία ευχή θα κάνω εγώ στον κόσμο παρουσία Μια καλή τύχη να βρεθεί και στη μικρή Μαρία Αμάν αμάν	*Rafaíl glisse un autre billet*	*Amán amán,* Je formulerai un vœu devant l'assemblée réunie Qu'un heureux sort trouve également la petite María *Amán amán*
ταξίμι οργανικό	*5'58"*	*partie instrumentale improvisée*
Αμάν αμάν Παππούδες και γιαγιάδες σας θα πω και να χορέψουν Μέχρι και τα δισέγγονα Εύχομαι να παντρέψουν Αμάν αμάν	*Le grand-père se lève, on force la grand-mère à se lever, elle refuse*	*Amán amán,* J'appellerai aussi vos grands-parents qu'ils se lèvent et dansent, Et je leur souhaite de marier même leurs arrières-petits-enfants *Amán amán*
ταξίμι οργανικό	*Les grand-mères se lèvent* *6'50"*	*partie instrumentale improvisée*
Αμάν αμάν Για τη ζωή σου Ραφαήλ γράψε ένα βιβλίο Ήσουνα πρώτα στο στρατό τώρα στο ελαιοτριβείο Αμάν αμάν	*Rafaíl glisse un billet* *L'assemblée rit, une femme s'exclame « A ! Oraío »*[84]	*Amán amán,* Sur l'histoire de ta vie, Rafaíl, écris donc un livre Toi qui as commencé à l'armée et possèdes maintenant une presse à huile *Amán amán*
ταξίμι οργανικό	*7'39"* *Myrsíni s'inquiète de l'heure et en parle à son père*	*partie instrumentale improvisée*
Αμάν αμάν		*Amán amán,*

84 « Ah ! Joli ! »

Παππούδες και γιαγιάδες σου όλοι ένα καμάρι Για τη χαρά σου σήμερα στέκονται στο ποδάρι Αμάν αμάν	*Le grand-père paternel glisse un billet*	Ces grands-parents tous réunis sont une joie pour les yeux C'est pour toi qu'aujourd'hui ils sont à pied d'œuvre *Amán amán*
ταξίμι οργανικό και κλείσιμο	*8'10"*	*partie instrumentale improvisée et clôture*

On le voit ici, les *painémata* (ou *painetiká*) sont des distiques au contenu principalement encomiastique et votif. Tout l'art du chanteur consiste à toucher son public par des distiques personnalisés et adaptés à leur situation ; de cet art dépend son salaire. Le chanteur commence par s'adresser à Myrsíni pour louer la famille et ses biens. Puis il loue directement le père, par l'intermédiaire de sa fille, la mère et la petite sœur. Les cinquième et septième distiques sont destinés aux grands-parents paternels et maternels de Myrsíni qui viennent danser pour l'occasion. Le distique sur le parcours personnel de Rafaíl -qui suppose une implication et une connaissance particulière de celui qui invente le distique- plaît à l'assemblée parce qu'il est basé sur un fait réel et que la tournure de phrase est élégante autant que drôle. J'ai eu l'occasion d'entendre ce type de distiques et d'observer la réaction des gens lors d'un autre mariage. Le trait d'esprit déclenche souvent le rire ou une exclamation de contentement et ce sont ces vers dont se souviennent les auditeurs. Ces distiques sont écrits et conservés et on les trouve dans la plupart des ouvrages folkloriques édités par les associations de village. Bousékas lui-même les emporte avec lui dans un classeur, ce qui est une pratique répandue parmi les chanteurs.

On constate également que ces distiques sont, pour reprendre l'expression de Claude Calame dans son analyse du genre grec antique *mélos*, « riches en gestes autoréférentiels par lesquels le poète (...) désigne l'activité chantée dans laquelle il est engagé *hic et nunc* » et qui, par ce biais, « se présentent comme des actes de culte(...) » (Calame 2006 : 529). Bien que le contexte socio-historique soit très différent, l'idée générale vaut dans les deux cas. On observe ainsi que les quatrième et cinquième distiques diffèrent des autres car le chanteur ne se contente pas de consacrer une situation donnée en l'exagérant afin d'attirer la bonne fortune (voir distique 1). Il formule ici des voeux tout en précisant qu'il est en train de le faire dans « l'ici et maintenant »[85] ce qui ancre

85 Le chant, par le régime d'attention qu'il implique, permet à l'énonciateur de dire qu'il est en train de faire un vœu. On constate l'incongruité à l'oral d'une telle chose en comparant par exemple « Santé ! » à « Je vais te dire : santé ! »

différemment l'acte d'énonciation et lui donne valeur d'énoncé performatif. En l'occurrence, les distiques personnalisés et actualisés *hic et nunc* sont le fait d'un chanteur qui occupe à la fois la position d'énonciateur et de narrateur[86]. Il est engagé en tant que témoin ainsi qu'en tant qu'agent du rituel de mariage ; après avoir sanctionné la transformation que la famille est en train de subir par le mariage imminent de Myrsíni (distique 1), celui-ci projette la famille dans son organisation future, où la fille cadette et les enfants de Myrsíni sont mariés sous le regard de leurs arrières-grands-parents (distiques 4 et 5). Dans son analyse des rites d'initiation des Okiek du Kenya, Corinne Kratz défend l'idée que les chants processionnels aident à définir la structure cérémonielle de l'initiation et qu'ils en marquent l'évolution temporelle. Mais elle prolonge cette réflexion et affirme également que, pris comme un ensemble, ces chants ne sont pas uniquement des marqueurs temporels du processus d'initiation en cours mais qu'ils « sont » ce processus d'initiation (Kratz 1994 : 242, 263, 281). De la même manière, les *painémata* doivent être envisagés comme un acte sanctionnant la transformation statutaire de Myrsíni et participant pleinement à l'élaboration du rituel.

2.4. Séquence 2 : La déambulation nuptiale

Normalement, le futur époux rejoint la maison familiale de la fiancée précédé par les musiciens et suivis par sa famille, son témoin et ses amis. Le cortège les accompagne ensuite jusqu'à l'église. Les musiciens « annoncent » ce mariage en jouant entre autres la *patináda gámou*, mélodie connue à Chíos sous le nom d'*aignousiótikos skopós*[87]. Ce titre indique que selon eux, elle provient de l'île d'Oinoússes. Les habitants d'Oinoússes quant à eux l'appellent *Gambrikós*, c'est-à-dire la « mélodie du jeune marié » (En Chordaís : 1999). Cette mélodie est également connue et jouée avec quelques variantes mélodiques et instrumentales dans d'autres îles de l'Egée sous le nom de *patináda gámou*, *skopós gámou* ou *nyfiátikos,* notamment à Náxos, Tínos, Sámos et jusqu'en Cappadoce, à l'époque où elle était encore peuplée de communautés grecques. Dans tous les cas, le titre indique qu'il est associé à la déambulation (*patináda* ou *patounáda*) dans les rues à l'occasion d'un mariage (*gámos*).

Cependant, il est impossible aujourd'hui de suivre la procédure habituelle. Comme évoqué plus haut, le futur époux est du village de Nénita, or il est de coutume que le mystère du mariage soit accompli dans une église de la paroisse de ce dernier, distante de plusieurs dizaines de kilomètres. La solution adoptée dans le cas d'un mariage entre individus de villages différents est *Fig. 4*

86 Personnage réel ou fictionnel supposément auteur du récit.
87 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/503

celle du cortège de voitures accompagnant la mariée jusqu'au village de l'époux. Nous nous rendons donc à Nénita afin d'assister à la cérémonie religieuse du mariage. A la fin de la cérémonie de mariage dans l'église, les mariés et leurs parents se placent à l'entrée et les personnes présentes viennent faire des voeux. On souhaite ainsi une longue vie aux mariés (« *Na zísete !* »), aux petits frères et petites sœurs on souhaite de se marier prochainement (« *Kai sta diká sou !* », littéralement « *Et aux tiennes !* »), et on souhaite aux parents que le couple vive de longues années (« *Na sas zísoun !* »). Deux employés de la société de traiteur servent le traditionnel sirop d'amandes (*soumáda*) aux invités qui discutent pendant une petite demi-heure avant de retourner Ágios Giórgis Sykoúsis pour la fête qui aura lieu dans quelques heures.

Il est à noter que le rôle des musiciens dans le déroulement du mariage est ici considérablement réduit par rapport à ce qu'il était autrefois. Le cortège musical, qui est l'un des moments phares de cette cérémonie et rend palpable l'union de deux êtres mais aussi de deux parentèles au sein du village, a été réduite à son strict minimum : un accompagnement de la mariée du seuil de sa porte à la voiture qui l'attend au dehors et qui la conduira à Nénita. La séquence, sans disparaître totalement, est réduite à une unité minimale comprenant la déambulation accompagnée d'instruments et la mélodie qui lui est associée. Ce fait n'est pas unique, comme nous allons le voir. Nombreuses sont les pratiques qui sont tombées en désuétude en raison notamment des transformations socio-économiques de l'île et de la libéralisation de ses mœurs.

2.5. Les pratiques musicales par le prisme des transformations du mariage

L'exogamie généralisée est l'une des transformations notables du fonctionnement des mariages à Chíos. Cette situation est devenue la norme ; alors qu'il fut un temps où l'endogamie au sein des villages était courante, il est plus rare aujourd'hui de prendre époux au sein de son entourage immédiat. Le désenclavement des villages et la mobilité accrue des individus qui lui est concomitante a produit l'émergence de nouvelles situations auxquelles répondent de nouvelles pratiques. Alors que les cérémonies de mariage différaient sensiblement d'un village à l'autre, celles-ci ont aujourd'hui tendance à s'uniformiser. La banalisation de l'exogamie a notamment contribué à ce que ces nouvelles pratiques deviennent l'archétype de l'expérience du mariage. Ainsi, il est fort probable que lorsque María, la sœur de Myrsíni, se mariera, elle aura pour modèle le mariage auquel elle vient d'assister ainsi que les mariages de ses amies qui s'organisent de la même manière, à quelques différences près relevant principalement du goût des mariés.

La cohabitation avant le mariage est un autre fait qui vient considérablement altérer le déroulement du mariage et notamment sa partie musicale. Les fiancés vivent déjà ensemble, ce qui rend inutile voire incongru l'accompagnement du futur époux jusqu'à la maison familiale de sa compagne. Mais cette cohabitation oblitère également d'autres pratiques telles que celle de l'entremise (*proxenió*) pour laquelle un « marieur » (*proxenitís*), parent ou ami de confiance, de préférence marié[88] et ayant un certain talent oratoire (Papazí 2009 :119), était chargé par la famille de l'un des deux partis, principalement du jeune homme (Proákis 2003 : 47), de jouer les entremetteurs et de trouver discrètement un accord concernant le mariage en lui-même et concernant la dot (*proíka*), qui faisait l'objet d'un véritable contrat (*proikosýmfono*) (Michaliós 2010 : 108).

Par ailleurs, et sans rentrer dans les détails de rites qui ne survivent aujourd'hui que dans la mémoire des plus anciens, il est important de noter que de nombreux chants compilés dans les ouvrages de folkloristes et interprétés par les femmes à l'occasion des préparatifs de mariage tels que la broderie et la couture ainsi que le lavage et le repassage des étoffes constituant le trousseau de la mariée tombent progressivement en désuétude[89]. Certaines femmes, notamment les plus âgées, les connaissent et sont promptes à les chanter sur demande[90] mais ils sont de moins en moins entendus lors du déroulement même du mariage. Cette raréfaction est un effet de la cohabitation avant le mariage mais également un effet des modifications de la division du travail et des modes de consommation. Qu'il me soit permis d'énoncer l'évidence : jusqu'aux années 50, le gros du trousseau était constitué par les femmes de la famille ; il était nécessaire de confectionner linges, taies d'oreillers, couettes et draps et les chants aujourd'hui disparus étaient un divertissement accompagnant ces travaux. Aujourd'hui, les structures de l'économie font que le coût à l'achat de ces articles est sans commune mesure avec le coût en terme de savoir-faire et d'heures de travail nécessaires à leur confection.

Les ouvrages folkloriques publiés en majorité entre les années 80 et les années 2000 indiquent également que le mariage, nommé *chará* (« joie ») de manière générique, avait majoritairement lieu durant le mois de janvier, époque de l'année où les travaux agricoles étaient les moins intenses (Kolliáros 2003 : 23), au point que les habitants le nommaient « mois marieur »

88 On disait des *proxénètes* non-mariés : « *Lévteros proksenitís giá lógou tou gyrévei* », c'est-à-dire : « Le proxénète célibataire marchande pour lui-même ».

89 D'après mes entretiens auprès d'Evgeneía Kalagkiá-Mouratídou et Sévi Giannopápa du village de Lagkáda (Nord de l'île), ces pratiques et les chants qui les accompagnent étaient encore d'usage jusque dans les années 60.

90 Pour quelques exemples, voir : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item-set/950

(*pantreiáris*) dans certains villages[91]. Il était également courant que plusieurs mariages soient organisés le même dimanche après-midi, après la liturgie. Cet état de fait a considérablement changé. Les mariages en janvier sont aujourd'hui l'exception plutôt que la règle ; ils sont organisés de préférence durant les mois d'été. La part de la population vivant de travaux agricoles a nettement diminué et les couples préfèrent se marier durant l'été, notamment en raison des températures plus clémentes et de l'absence de pluie. C'est également une période plus favorable pour s'absenter quelques jours et partir en « lune de miel » sur une île voisine. D'autre part, il paraîtrait surprenant voire impensable aujourd'hui que plusieurs mariages soient organisés le même jour dans le même village. Cette simultanéité serait probablement perçue par les futurs mariés ayant annoncé leur union les premiers comme un affront visant à les priver de certains de leurs invités et la chose serait accueillie de manière très défavorable par nombre de villageois. Cette transformation majeure du calendrier des cérémonies de mariage n'est pas évoquée par les acteurs et le caractère condensé et collectif de ces cérémonies n'est pas non plus retenu comme critère pertinent lorsqu'il est aujourd'hui fait mention d'un « mariage traditionnel ». C'est d'ailleurs une constante observable concernant les situations que les agents considèrent comme traditionnelles ; lorsque la préservation d'une caractéristique traditionnelle contrevient trop aux habitudes et aux sensibilités actuelles, celle-ci disparaît.

2.6. La fête sur la place d'Agios Giórgis Sykoúsis

Les invités sont installés sur la place principale du village d'Ágios Giórgis Sykoúsis quand les jeunes mariés entrent en scène vers vingt heures. Les places sont manifestement assignées selon l'importance des convives pour la famille[92] ; la table des mariés, décorée de couronnes de fleurs et d'étoffes soyeuses, est accolée à la taverne qui fait face à la piste de danse. L'orchestre est situé légèrement en retrait à leur gauche. Les tables rondes placées en bord de piste sont occupées par les invités de marque. Quant à moi, j'occupe une longue table rectangulaire du rang extérieur avec les autres invités du village de Dafnónas dont certains sont originaires d'Ágios Giórgis mais ont pris femme à Dafnónas avant de s'y installer. Timoléon, le cuisiner des bateaux marchands qui réside en face du café de Dafnónas et qui intervient dans nos discussions en jetant un rire ou quelques mots depuis sa terrasse alors que les villageois discutent en bas de chez lui, en fait partie. Il a toujours un

91 C'est le cas notamment dans le village de Pyrgí (Ouvrage collectif 2010 :151)

92 Notons qu'en règle générale, si tous les invités sont conviés au mystère du mariage à l'église, le bal organisé durant la soirée est réservé à des invités spécifiques. Par ailleurs, le couple de futurs mariés ne choisit qu'environ la moitié des invités tandis que l'autre moitié est réservée aux beaux-parents.

mot nostalgique pour ce qui est à ses yeux son « vrai » village, celui d'Ágios Giórgis. Les fêtes y sont meilleures, on y joue encore de la cornemuse, il y a plus de cafés, l'équipe de foot est composée de vrais villageois... On lui pardonne ces accès de localisme (*topikismós*) car il en parle toujours sans dédain ni excès d'orgueil. Il doit y avoir deux cents personnes. Elles sont servies par des serveurs professionnels engagés pour l'occasion. Les mets proviennent d'un traiteur chic de l'île, ce qui participe au prestige de Rafaíl et de sa parentèle qui, par la fête qu'il organise, affirme à tous son statut social et son pouvoir économique[93].

2.7. Séquence 3 : La danse de la mariée

Les jeunes mariés entrent en scène sous les applaudissements et la sonorisation diffuse une musique pop grecque romantique[94] tandis qu'ils coupent la pièce montée, sabrent le champagne et saluent l'assemblée. Puis ils se dirigent au centre de la piste, dansent un slow[95] au milieu d'effets pyrotechniques tandis que la photographe les mitraille. Certains convives, installés aux tables des rangs extérieurs se rapprochent pour voir le couple de plus près, des jeunes femmes regardent la mise de la mariée et la commentent discrètement, rêvant probablement d'un tel banquet pour leur propre mariage. Cette manière d'arriver sur la place relève d'un choix des mariés, et fort probablement de Myrsíni elle-même[96]. Après une pause de quelques minutes, l'ambiance musicale change lorsque l'orchestre Bousékas entame le *syrtós polítikos* (1'02")[97]. *Ex. 3*

C'est la première mélodie jouée lors des mariages de l'île bien que certains villages commencent leurs mariages par leur danse locale comme c'est le cas à Nénita ou Pyrgí (Kolliáris 2003 : 35). Comme son nom l'indique, elle provient de Constantinople[98] et son premier enregistrement connu est interprété à l'accordéon par Antónis Amirális (ou « Papatzís ») à la fin des années 20[99]. Le *syrtós* durera en revanche beaucoup plus longtemps : il faut que l'intégralité des

93 Comme on le verra, la commensalité est un prérequis aux pratiques choreutiques sur l'île mais également dans toute la Grèce. Or, Maurice Bloch analyse cet acte de manger ensemble comme « l'un des opérateurs les plus puissants du processus social », le partage de nourriture étant perçu comme ce qui provoque ou maintient une substance commune entre ceux qui le partagent (Bloch, 2010 : 81).

94 Il s'agit du hit « *Min anisycheis* » de Giórgos Sampánis. Elle reprend les codes de la ballade pop américaine. https://www.youtube.com/watch?v=R-HA5Qr5MRE

95 La chanson « *To kýma* » du groupe *Mélisses*. https://www.youtube.com/watch?v=GBSqFT1yqqU

96 Il y a fort à parier que si le choix appartenait uniquement aux parents et à Rafaíl en particulier, celui-ci aurait refusé qu'une telle esthétique s'invite au milieu du mariage qu'il voulait traditionnel.

97 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/493

98 *Póli* signifie la ville. Or Constantinople demeure « la Ville des villes » dans l'imaginaire des habitants de Chios (et d'autres régions de Grèce).

99 https://www.youtube.com/watch?v=VZUCX351Yao

parents et des proches fasse danser la mariée et rémunère l'orchestre après son tour. C'est le mari qui commence, puis vient le tour des parents du mari (1'17"), suivis par les parents de Myrsíni (1'52"). Cette dernière prend un instant pour synchroniser ses pas à ceux de son père. Rafaíl, qui était venu la faire danser avec un mouchoir, lui laisse ce dernier. Le grand-père jette des dollars sur Myrsíni (2'10"). Des petites filles endimanchées viendront ensuite les ramasser pour les porter à l'orchestre[100]. Les grands-parents paternels et maternels ont aussi leur tour. On constate qu'une fois l'union sanctionnée par la cérémonie à l'église, la préséance dans la danse revient à l'époux à sa famille matérialisant et marquant en cela la transformation de statut de la mariée.

Lors de cette longue danse, les musiciens constituent une suite de mélodies de la forme dansée *syrtós* ; ils « tournent » (*gyrízoun*) le *syrtós polítikos* en *syrtós paralyménos,* en *syrtós aziziés*[101]*,* en *syrtós toúrkikos*[102]*,* en *syrtós fereïs*[103]*,* puis en *syrtós silyvrianós*[104]. Chacune de ces mélodies est associée à un lieu : le *polítikos* à Constantinople, le *paralyménos* est considéré comme un morceau de Chíos, *aziziés* y est très apprécié mais existe également à Lésvos, dans les Cyclades ainsi qu'à Chypre[105], le *toúrkikos* à la Turquie, le *fereïs* à un village d'Asie Mineure, le *silyvrianós* à la ville de Silyvrie située dans la péninsule de Thrace (actuelle Silivri en Turquie), proche de Constantinople. Pendant ce temps, les invités défilent, font danser la jeune mariée avant de glisser un billet au chanteur. La séquence se poursuit durant vingt-cinq minutes, jusqu'à ce que le mari reprenne la main (3'42"). L'orchestre joue alors quelques mesures du *polítikos* puis tourne la mélodie en *bállos* (« *to gyrízei se bállo* »).

En entendant l'improvisation à la clarinette (3'55"), les jeunes mariés se lâchent la main -un peu plus tard qu'ils ne le devraient et sous l'impulsion de Myrsíni- et entament le *bállos* face-à-face. L'orchestre tourne ensuite le *bállos* en *tsiftetéli* (4'42") et Bousékas reprend les distiques de voeux et d'éloges dont il a déjà été question. Il opère le même type de projection des familles dans le futur, en faisant référence au premier enfant né de l'union à présent effective et au sort de la sœur de Myrsíni et du frère du jeune marié, Marínos (distiques 5 et 6). La scène de la danse de la mariée n'ayant pas

100 On m'a rapporté qu'il fut un temps où les musiciens étaient en guerre contre les serveurs engagés lors des mariages et de certains panégyres. En effet, ces derniers plaçaient de la colle sur leurs semelles afin de récupérer en marchant les billets jetés en l'air par les convives. La règle est sans équivoque : tout billet qui quitte la poche des danseurs est pour les musiciens.

101 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/445

102 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/495

103 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/465

104 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/475

105 Son nom lui provient sans doute du sultan Abdülaziz, trente-deuxième sultan de l'empire ottoman ayant régné entre 1861 et 1876. La composition figure sous le titre « *hicaz sirto* » sur l'album « *Sultan bestekarlar* » (« Sultans compositeurs ») édité par Kalan Müzik. Notons qu'il était courant à cette époque d'attribuer des compositions à des sultans sans qu'ils en soient pour autant les auteurs.

donné lieu à des interactions particulières entre le couple, le chanteur et le public, je ne transcrirai ici que les paroles :

Fig. 5 : Les voeux durant la danse des mariés

Αμάν αμάν	*Amán amán*
Δε θα σας πω να ζήσετε	Je ne vous souhaiterai pas « longue vie »
γιατί σας τά 'παν όλοι	car ici tout le monde vous l'a dit
Μα θα σας πω μόνο χαρές	Je vous souhaite seulement
νά 'ναι η ζωή σας όλη	que cette vie soit toute de joies
αμάν αμάν	*Amán amán*
ταξίμι οργανικό	*partie instrumentale improvisée*
Αμάν αμάν	*Amán amán*
Άγιε μου Ιωάννη Βαπτιστή	Ô Saint-Jean Baptiste
Πού 'χεις Θεό βαφτίσει	Toi qui baptisas notre Seigneur
Κατέβα στο ζευγάρι μας	Viens au devant de notre couple
Να ευχηθείς να ζήσει	et souhaite-lui longue vie
αμάν αμάν	*Amán amán*
ταξίμι οργανικό	*partie instrumentale improvisée*
Αμάν αμάν	*Amán amán*
Γαμπρέ εκτός το ταίρι σου	Jeune marié, hormis ta moitié
και άλλο λαχείο πιάνεις	tu as gagné un autre lot
Γιατί κουμπάρο διάλεξες	Car pour témoin de ce mariage
τον Κώστα για να κάνεις	tu as fait le choix de Kóstas
αμάν αμάν	*Amán amán*
ταξίμι οργανικό	*partie instrumentale improvisée*
Αμάν αμάν	*Amán amán*
Στο δρόμο που ερχόμουνα	Alors que je prenais la route
το συζητούσαν όλοι	tous en discutaient
Ότι τους (inaudible)ο γαμπρός	Que le jeune époux (inaudible)

του Ραφαήλ η κόρη	la fille de Rafaíl
αμάν αμάν	*Amán amán*
ταξίμι οργανικό	*partie instrumentale improvisée*
Αμάν αμάν	*Amán amán*
Τις συμπεθέρες και τις δυό	Et seule une chose
αυτό που τις αγχώνει	angoisse les deux belles-mères ;
Είναι πότε θα κάνετε	Quand elles verront naître
το πρώτο τους εγγόνι	un premier petit-enfant
αμάν αμάν	*Amán amán*
ταξίμι οργανικό	*partie instrumentale improvisée*
Αμάν αμάν	*Amán amán*
Μια ευχή εταίριαξα[106]	J'ai pu composer un voeu
και θα την πω με μία	que je dirai en une seule fois
Μία κάλη τύχη να βρεθεί	Qu'une bonne fortune trouve
Μαρίνο και Μαρία	tant Marínos que María
αμάν αμάν	*Amán amán*
ταξίμι οργανικό και κλείσιμο	*partie instrumentale improvisée et fermeture*[107]

Les jeunes mariés prennent congé après la fermeture du *tsiftetéli* et vont s'installer à leur table. Mais à quoi avons-nous assisté au juste lors de cette longue séquence de près d'une demi-heure ? Selon le cadre théorique présenté en début de chapitre, cette séquence nous donne à voir une situation, entendue comme « environnement fait de possibilités mutuelles de contrôle, au sein duquel un individu se trouve partout accessible aux perceptions directes de tous ceux qui sont présents et lui sont similairement accessibles », particulièrement signifiante pour ceux qui y participent. Pendant plus de vingt minutes, la jeune mariée est le centre de l'attention et s'offre aux regards tous. Les parents et les invités sont tour à tour appelés à « la danser » (« *na tin*

106 L'expression consacrée pour la composition de distiques est « *tairiázo* », c'est-à-dire assembler au sens de coupler.

107 Le rapport entre la forme chantée manés, qui s'apparente fortement à l'énonciation des *painémata* de mariage, et la danse *tsiftetéli* sera explorée dans le quatrième chapitre. A ce sujet, voir également l'analyse de l'esthétique Alatoúrka et du manés dans (Kokkónis 2017 : 97-132).

chorévoun »), c'est-à-dire à l'honorer (« *na tin timísoun* »), à célébrer son union et à manifester par le moyen de la musique et de gestes rythmés le rapport qui les unit à elle. Un processus intégratif est à l'œuvre. Il ne s'agit pas simplement de s'asseoir à table et de commenter la beauté de Myrsíni ; les invités les plus proches contribuent activement à sa mise à l'honneur, à son changement de statut et ce, dans la mesure du possible, par l'exécution d'une bonne danse.

Est-ce qu'un mariage sans cette situation intégrative impliquant la danse est possible ? Certainement. Mais on ne caractériserait pas ce mariage de traditionnel. Par ailleurs, nous avons vu que cette séquence musicale où les invités sont conviés à faire danser la jeune mariée est composée des mélodies considérées comme les plus anciennes et traditionnelles. La suite se décompose en six mélodies (*polítikos, paralyménos, aziziés, toúrkikos, fereïs, silyvrianós*) qui font partie des classiques des bals de Chíos bien que les agents leur attribuent des origines diverses[108]. Ainsi les habitants considèrent à ce jour que mettre à l'honneur la jeune mariée en dansant un *syrtós* spécifique avec elle pour ensuite rémunérer les musiciens fait partie des marqueurs de traditionalité.

2.8. La traditionalité des mariages

Il est difficile de porter un jugement définitif sur le caractère traditionnel ou non de ces séquences. Cette difficulté à statuer est imputable à deux facteurs principaux. Premièrement, les mariages différaient grandement d'un village à l'autre ce qui rend délicate toute entreprise comparative. Secondement, l'attention portée au répertoire musical -et plus précisément instrumental- des fêtes de mariage dans les sources écrites telles que les ouvrages folkloristes est relativement limitée ; on se trouve donc dans l'incapacité de déterminer par exemple s'il était autrefois habituel de commander un *paralyménos* avant d'entamer les distiques de voeux et d'éloges.

Cependant la mise en perspective diachronique -même limitée- du rituel du mariage nous a permis de déceler des changements conséquents dans la manière dont il se déroule. De la robe de la mariée au slow avec effets pyrotechniques en passant par le traiteur et la foule d'intermédiaires qui fournissent services et produits, c'est un nouvel équilibre en accord avec les goûts et les habitudes

108 Ces considérations valent également pour la mélodie de la déambulation nuptiale dont on a vu qu'on lui attribuait une origine de l'île proche d'Oinoússes. Comme on le verra dans le chapitre consacré aux catégories de perception, d'appréciation et d'action, les habitants distinguent dans les mélodies traditionnelles, les mélodies locales des mélodies originaires d'ailleurs. Ce processus d'attribution d'origine, également perçue comme une forme de causalité, fonctionne tant dans la manière dont ils perçoivent leur musique que dans les relations qu'ils entretiennent entre eux.

des acteurs contemporains qui a été trouvé. J'ai formulé quelques hypothèses concernant les raisons de ces changements ; il me semble justifié de les arrimer aux transformations socio-économiques qui se sont produites dans le courant du vingtième siècle. Loin de remettre en question l'institution même du mariage, les transformations de la société chiotique ont cependant contribué à la disparition de certaines pratiques et des répertoires qui y étaient associés. Mais ces hypothèses ne constituent pas une explication : en les énonçant ainsi, on ne fait qu'établir une relation mécanique entre une somme de causes supposées et une somme d'effets observés. Qui plus est, ces changements si spectaculaires pour qui les a sous les yeux n'empêchent manifestement pas certains acteurs d'affirmer qu'il s'agit bien d'un mariage traditionnel. Comment faire sens de ce paradoxe ? Il semble que l'attribution du caractère traditionnel ou non à une situation repose sur deux éléments essentiels : les marqueurs en traditionalité et la *force de la forme*. L'expérience particulière des acteurs (le *víoma* dont faisaient grand cas les professeurs de la danse dans la controverse et qui est au cœur de tous les discours relatifs à la tradition) constitue quant à elle un liant permettant d'expliquer comment les formes contemporaines de l'institution du mariage s'articulent aux transformations des structures socioéconomiques de l'île.

2.8.1. Les marqueurs en traditionalité

Il est évident que lorsque Rafaíl me promettait d'assister à un mariage traditionnel, il ne faisait pas référence aux effets pyrotechniques, au repas servi par un traiteur ou à la musique pop diffusée par la sonorisation. Il discriminait certaines séquences qui pour lui étaient sans rapport avec l'essence du mariage. En plus du fait que le bal de mariage était organisé sur la place centrale du village d'Agios Geórgios Sykoúsis et non pas dans une salle des fêtes, les deux configurations étant courantes, les séquences qu'il jugeait pertinentes étaient : 1) celle de la préparation de la toilette -*stólisma tis nýfis* comprenant la coiffure, l'ajustement de la robe et des bijoux- ; 2) celle de la première danse -comprenant un *syrtós*, un *tsiftetéli* et l'énonciation des distiques d'éloges et de voeux- ; 3) la brève déambulation nuptiale ; 4) la cérémonie religieuse de Nénita -comprenant les voeux à la famille et l'offrande de sirop d'amandes aux invités- ; 4) la danse de la jeune mariée suivie par un bal traditionnel.

Les séquences musicales et dansées sont elles-mêmes marquées, comme on l'a vu, par l'utilisation de mélodies spécifiques. Les distiques de voeux et d'éloges sont énoncés sur le motif mélodique *sol hicaz* typique du *tsiftetéli* de Chíos ; la *patináda gámou* est à la fois le nom de la

mélodie et la déambulation des futurs mariés ; le *syrtós polítikos* ouvre toujours le bal d'un mariage et il est attendu des musiciens que la suite des *syrtós* comprennent des morceaux traditionnels. Ces marqueurs sont nécessaires, ils sont constitutifs de l'identité locale. Un mariage sans ces marqueurs est-il envisageable ? Oui, mais il ne s'agirait pas d'un mariage traditionnel car ce dernier prend sens par les manifestations -notamment musicales et dansées- de l'identité du groupe social qui l'organise. Plus encore, la traditionalité d'un mariage se construit dans l'utilisation de certains objets tels que le mouchoir lors de la séquence de la danse de la mariée. Il peut tout à fait passer inaperçu pour ceux qui ne disposent pas de l'expérience (*víoma*) entendue en tant que somme d'expériences particulières (*viómata*) au cours desquelles s'acquièrent les schèmes de perception, d'appréciation et d'actions appropriés, cependant il est perçu comme marqueur en traditionalité par les connaisseurs (*gnóstes*), noceurs (*meraklídes*) et autres spécialistes en tradition dont nous reparlerons tout au long des chapitres qui suivent ; son agentivité et sa signifiance résident dans l'œil des convives informés et on le retrouve de manière récurrente lors des mariages qualifiés de traditionnels[109].

2.8.2. La biographie culturelle du mouchoir

La médiation du mouchoir (*mantíli*) dans la prise (*laví*) entre homme et femme durant la danse est l'une des propriétés référencées de manières systématique dans les description du *syrtós* traditionnel de Chíos. Dans son article « *The cultural biography of things : commoditization as process* », Igor Kopytoff défend la perspective selon laquelle établir la biographie des objets d'une société permet de déterminer quelles sont les possibilités biographiques de ces objets et la manière dont elles se réalisent, ce qui nous informe à la fois sur le « statut culturel » que les agents leur confèrent et sur les dynamiques à l'œuvre au sein de la société en question (Kopytoff *in* Appadurai 1988 : 66). Or, l'analyse des pérégrination du mouchoir au fil des générations à Chíos me paraît particulièrement intéressante car les modifications de son utilisation semblent corrélées aux modifications de la structure du champ de la tradition et aux transformations de la structure socio-économique de l'île durant les dernières décennies.

Par ailleurs, le mouchoir occupe une place particulière dans la constellation des signifiants peuplant le ciel des chants populaires en Grèce. Il est tant associé à la pratique de la danse qu'il a donné son nom au *chorós mantilátos* de Thrace. A un niveau pratique, c'est un accessoire mobilisé à

109 Pour ne citer qu'un seul autre exemple, il était notamment utilisé lors du mariage de Michális Michaliós et Evaggelía Kassoú, deux habitants du village de Kardámyla (nord de l'île) : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/805

plusieurs fins ; dans les îles, on l'attache en triangle autour de la nuque pour protéger cette dernière du soleil brûlant de l'été mais il est également utilisé à des fins cosmétiques. Ces deux usages se retrouvent dans deux distiques du chant « *Mantíli kalamatianó* » (« Mouchoir de Kalamáta ») qui a donné son nom à la danse *kalamatianós* :

Fig. 6 : Traduction du chant « Mantíli kalamatianó »

Μαντήλι καλαματιανό	Tu portes autour de ta nuque blanche
φορείς στον άσπρο σου λαιμό	un mouchoir de Kalamáta
Να σε χαρεί, να σε χαρεί	Que celui qui te fréquente
εκείνος που σε λαχταρεί	connaissance sa chance
Σαν πας στην Καλαμάτα	Si tu vas à Kalamáta
και `ρθεις με το καλό	et en reviens, par bonne fortune
φέρε μου ένα μαντήλι	Ramène-moi un mouchoir
να δέσω στο λαιμό	soyeux, *amán*
αμάν, καλέ μεταξωτό	que je le noue à mon cou

Il est également utilisé en tant que contenant pour conserver des objets précieux. Ainsi dans le chant en hendécasyllabes « E*chasa mantíli* » (« J'ai perdu mon mouchoir ») répandu aussi bien dans le Nord-Est Egéen (Lésvos, péninsule d'Erythrée) qu'en Epire :

Fig. 7 : Traduction du chant « Echasa mantíli »

Από την Αθήνα κι ως τον Πειραιά	D'Athènes au Pirée
έχασα μαντήλι, μ' εκατό φλουριά	J'ai perdu mon mouchoir et cent florins
μού 'παν πως το βρήκε μια νοικοκυρά	On me dit qu'une dame l'a trouvé
έμορφη κυρία, κόρη του παπά	Une belle dame, fille du pope
Δως μου το μαντήλι, κράτα τα φλουριά	Rends le mouchoir et garde les florins
έμορφη κυρία, κόρη του παπά	Belle dame, fille du pope
έμορφη κυρία, Αθηνιώτισσα	Belle dame athénienne

Ici, le mouchoir est également un objet auquel on renonce lorsqu'en tant que médiateur entre les sexes, il permet l'accomplissement du *fatum* amoureux. Nous reviendrons sur cette notion de médiateur. Accessoire très personnalisé, les broderies qui l'ornementent peuvent être perçues comme l'indice d'une relation entre sa créatrice et son possesseur qui est profondément affecté par sa perte, comme en témoignent ces distiques de la danse « lié » (*detós*) du village de Volissós à

Chíos :

Fig. 8 : Traduction du « lié » de Volissós

Έχασα το μαντήλι μου	J'ai perdu mon mouchoir
Καημό πώ' χει τ'αχείλη μου	Quelle brûlure portent mes lèvres
Το χρυσοκεντημένο	Mon mouchoir brodé d'or
Πίκρα πού 'χε το καημένο	L'amertume et la brûlure
Όπου μου το κεντούσανε	Mouchoir que brodaient
Τρία έμμορφα κορίτσια,	Trois belles jeunes filles
Υψηλά σαν κυπαρίσσια	Grandes comme les cyprès

Le mouchoir, en tant qu'objet exprimant des relations, lie également son possesseur à un lieu. Dans la chanson d'Epire « *Giánni mou ton mantíli sou* » (« Mon Giánnis, ton mouchoir »), le mouchoir immaculé est le symbole de l'être à sa juste place, vivant parmi les siens par opposition à l'exilé (« *xeniteménos* ») vivant à l'étranger (« *sti xenitiá* », « *sta xéna* »), synonyme de « malheureux, de victime innocente de l'injustice et du mal » (Saunier 2004 : 8). La souillure du mouchoir est l'indice d'un *víoma* affecté par l'exil, assimilé à la mort sociale et biologique, à la solitude et au célibat ou, autre malheur, au mariage avec une étrangère (*xéni*), exil qu'aucun fleuve ni aucune mer ne saurait purifier[110].

Fig. 9 : Traduction du chant « Giánni mou ton mantíli sou »

- Γιάννη μου το μαντήλι σου	- Mon Giánnis, pourquoi
τι τό ‘χεις λερωμένο	ton mouchoir est si souillé
βρε Γιάννη, Γιαννάκη μου	ô Giánnis, mon petit Giánnis
βρε παλικαράκι μου	mon petit pallicare
- Το λέρωσε η ξενιτιά	- C'est l'exil qui l'a souillé
τα έρημα τα ξένα	les terres étrangères et stériles
βρε μανούλα μου	ô ma chère mère
κάψαν την καρδούλα μου	ont brûlé mon cœur
- Πέντε ποτάμια τό ‘πλυναν	- Cinq fleuves l'ont nettoyé
κι έβαψαν και τα πέντε	et les cinq en furent souillés
βρε Γιάννο, Γιαννάκη μου	ô Giánno, mon petit Giánnis
βρε παλικαράκι μου	mon petit pallicare

110 https://www.youtube.com/watch?v=oWRoD8XR6A8

Κι έβαψαν και τη θάλασσα	Et les fleuves ont souillé la mer
με όλα τα καράβια	et tous ses bateaux
βρε Γιάννο, Γιαννάκη μου	ô Giánno, mon petit Giánnis
βρε παλικαράκι μου	mon petit pallicare

2.8.3. Du médiateur entre les sexes...

Comme l'exemple du chant « *échasa mantíli* » nous l'a montré, le mouchoir en tant qu'objet personnel peut agir comme médiateur entre les sexes. C'était son rôle principal dans les pratiques choreutiques à Chíos. Ainsi, le laographe Giánnis Kolliáros rapporte que dans les villages du Sud de l'île, les danseurs (*kavalliéroi* ou *kavallióroi*) utilisaient leur mouchoir pour inviter et « tirer » les jeunes femmes à la danse (« *travoúsan tis dámes sto choró* ») (Kolliáros 2003 : 128). Cette manière de procéder est également attestée dans le Nord de l'île, notamment dans le village de Kardámyla (Papazí 2009 : 115) et on peut supposer qu'elle était commune à l'ensemble des communautés villageoises de l'île. La bienséance voulait que les *dámes* résistent quelque peu avant de concéder une danse. On dit du mouchoir que celui-ci était utilisé afin d'éviter tout contact physique entre danseurs de sexe opposé mais cette interdiction, comme on peut l'imaginer, était contournée par les jeunes célibataires.

L'utilisation du mouchoir est aujourd'hui devenue l'exception plutôt que la règle. Durant mes cinq années de recherche, je ne l'ai observée qu'en quatre types de circonstances : lors de panégyres où dansent des anciens (70 ans et plus), lors des mariages qualifiés de traditionnels, lors des fêtes où participaient des noceurs tels que Chrístos Michaliós ainsi que lors des représentations dansées mettant en scène les danses traditionnelles de l'île de Chios. Je suis d'avis que ces quatre types de circonstances sont significatifs mais pour des raisons différentes. Dans le cas de son utilisation par des anciens, j'ai en tête l'image d'un vieil homme dans le village de Kalamotí qui avait probablement connu l'époque où le mouchoir était un encore accessoire commun. Cet ancien, dont on peut supposer qu'il est né dans les années 40, est issu d'une génération qui fait office de témoin et dont je disais en introduction qu'elle constitue aujourd'hui le « sceau de l'authenticité apposé sur les recherches locales ». Une analyse succincte du matériau photographique à disposition des chercheurs tend par ailleurs à démontrer que l'utilisation du mouchoir était chose fort commune dans les années 60. Elle correspond à l'époque-charnière où se sont opérées les grandes

Fig. 10

transformations socio-économiques qui ont, selon les habitants, profondément altéré les us et coutumes des communautés villageoises. Cet avis m'a notamment été exprimé par l'écrivain Evgenía Kalagkiá-Mouratídou et par le laographe Giánnis Kolliáros lors d'entretiens réalisés dans les villages de Lagkáda (Nord de l'île) et Kallimasiá (Sud de l'île). A cette époque correspond notamment les migrations les plus importantes vers les États-Unis, des transformations importantes quant aux modes de consommation, l'arrivée du courant dans la plupart des villages ainsi que la pénétration progressive des télévisions et des radios dans les foyers, la disparition des dialectes locaux etc.

Cela ne signifie pas que le mouchoir ait brusquement disparu. D'autres photographies témoignent du fait qu'il était encore utilisé durant les années 80 mais il paraît juste d'affirmer que son utilisation est progressivement tombée en désuétude à partir de la décennie 60. A cette époque encore, le panégyre était le lieu de rencontre par excellence des célibataires et les jeunes femmes étaient par conséquent l'objet d'une attention particulière de la part des hommes de la famille. Il était inconcevable qu'une jeune femme se rende au panégyre sans être accompagnée d'un père, d'un frère ou d'un cousin et toute demande de danse de la part d'un fiancé potentiel devait être approuvée au préalable par ces derniers. Les frères étaient par ailleurs dans l'obligation de faire danser toutes les célibataires de leur famille avant d'inviter une jeune femme d'une autre parentèle à danser, obligation qui n'est pas sans rappeler la règle elle aussi tombée en désuétude selon laquelle un frère ne pouvait se marier qu'après le mariage de toutes ses sœurs. Si aucun membre masculin de la famille n'était présent, les jeunes femmes ne dansaient pas du tout.

Ajoutons que la fête était -et continue d'être dans une certaine mesure- conçue comme une institution masculine requérant certes la participation occasionnelle des femmes mais dans des limites étroites établies par la vision dominante de la division sexuelle. Celle-ci se matérialisait notamment par une division de l'espace occupé par les individus des deux sexes. Ainsi des témoignages indiquent que lors des panégyres du début du siècle dernier dans les villages du Sud, les hommes étaient installés aux tables tandis que les jeunes femmes se tenaient assises derrière les compagnies sur des petits bancs, des murets voire se tenaient debout (Kolliáros 2003 : 128). Cette division de l'espace marquée par le retrait des jeunes femmes est fort probablement liée au fait que l'espace public que constitue la place du village ou la terrasse d'un café était considéré comme un lieu d'hommes, par opposition aux lieux privés comme les cours et l'espace intérieur des maisons où se réunissaient les femmes. Cette occupation différenciée de l'espace s'accompagnait par ailleurs

d'une organisation du temps sexuellement différenciée[111] ; les hommes dansaient seuls jusqu'à l'arrivée des femmes et continuaient de danser après leur départ. A cette division sexuelle de l'espace et du temps s'ajoutait également la prééminence masculine dans des pratiques telles que la commande auprès des musiciens ainsi que leur rémunération, l'invitation à la danse et la pratique de la sérénade. Cette dernière, nommée *patináda* ou *patounáda* tout comme la déambulation nuptiale, se déroulait après la dernière danse sur la place. Les jeunes hommes célibataires se promenaient alors dans le village accompagnés des musiciens, et faisaient jouer ces derniers sous les fenêtres des jeunes femmes qu'ils convoitaient.

Le mouchoir utilisé dans la danse était donc un accessoire masculin, médiateur dans les rapports entre hommes et femmes tout comme l'orchestre et la musique interprétée lors des sérénades. Cet accessoire s'inscrivait dans un ensemble de pratiques caractérisées par de multiples formes de domination masculine et sa disparition intervient au moment où cette division socialement construite entre les sexes cesse de paraître naturelle et inéluctable et est mise en question par l'appréhension d'autres modes de vie introduits notamment par la télévision mais également et surtout par l'influence des habitudes athéniennes plus libérales et par le retour ponctuel d'émigrés Chiotes des États-Unis. Le vieil homme du village de Kalamotí, quant à lui, danse probablement comme il l'a toujours fait. Inutile de postuler qu'il est nostalgique de l'époque où tous dansaient avec un mouchoir pour imaginer qu'il maintienne les habitudes de sa jeunesse, qu'il s'agisse des mélodies qu'il commande aux musiciens ou de la manière dont il les danse avec sa femme.

2.8.4. ... au marqueur de traditionalité

L'utilisation du mouchoir dans le cas d'une fête organisée à Kardámyla et dans le cas du mariage de Myrsíni Koilí dans le village d'Ágios Giórgis Sykoúsis ne nous dit pas la même chose : le père de Myrsíni m'avait promis d'assister à un authentique mariage traditionnel. Comme on l'a vu dans la description du mariage, le fait qu'il invite sa fille à danser le *syrtós* avec un mouchoir participe à la constitution de ce qu'il considère être un authentique mariage traditionnel ; le mouchoir agissant en tant que marqueur entendu comme caractéristique singularisante, saillante et reconnue comme pertinente par les agents dans la construction de la tradition. *Fig. 11*

111 Dans son analyse structurale des couples asymétriques d'oppositions dans la société kabyle, Bourdieu relève ainsi que l'opposition masculin/féminin répond à d'autres couples organisant notamment l'espace et le temps (haut/bas, champs/maison, jour/nuit, lumineux/obscur, sec/humide etc). Voir (Bourdieu 1990 : 6).

Le cas de la fête entre amis organisée dans la cour d'une chapelle à Kardámyla peut se lire d'une manière comparable[112]. Que Chrístos Michaliós utilise ce mouchoir pour danser ou qu'il le porte autour du cou, son statut de pionnier dans la préservation et la valorisation de la tradition locale fait de son mouchoir un accessoire pertinent, en accord avec son *vióma*, son habitus. Le mouchoir, dépouillé de son agentivité d'antan et mort une première fois dans les années 60 ce qui le « libère » en quelque sorte du réseau de significations auquel il appartenait, renaît alors sous la forme d'un marqueur distinctif par sa saillance. C'est précisément parce qu'il est rare et qu'il contrevient aux habitudes et aux sensibilités actuelles qu'il est outil de distinction et c'est parce qu'il appartient à un réseau de significations reconnu comme étant à la fois ancien et local qu'il peut agir en tant que marqueur en traditionalité. Le fait qu'il soit utilisé dans l'exécution des danses de Chíos dans le cadre de représentations scéniques faisant usage de tenues traditionnelles et ce sous l'impulsion de professeurs ayant à cœur de préserver la tradition, tend à démontrer qu'il s'agit bel et bien d'un marqueur agissant en tant qu'outil de filiation inversée par laquelle les danseurs d'aujourd'hui s'inscrivent en continuateurs de la tradition musicale de leur lieu. *Fig. 12*

2.8.5. La force de la forme

Pour en revenir au mariage de Myrsíni, les séquences du rituel nuptial se déroulent selon un ordre chronologique établi. Même abrégées, comme ce fut le cas de la déambulation, elles sont réalisées. Leur caractère est stipulé. Certaines actions au sein de ces séquences considérées comme traditionnelles font l'objet de négociation ; ainsi de la mère et de la grand-mère qui répugnent à venir danser dans la maison familiale. Cependant, on peut affirmer que dans l'ensemble, les individus observent les règles ou pour mieux dire, incarnent un rôle et sont agis par l'objectivité qu'ils prêtent à l'institution du mariage[113], poussés par la *force de la forme*[114] qui s'impose comme extérieure aux individus en tant que somme des occurrences précédemment vécues par ces individus. J'aurais pu demander à Rafaíl pourquoi le *syrtós polítikos* est le premier *syrtós* joué lors de la fête du mariage mais il se serait contenté de me répondre « *Étsi eínai i parádosí mas* » (« C'est ainsi qu'est faite notre tradition »). Les raisons des actions typifiées qui sont actualisées à intervalles réguliers sont plus ou moins opaques ; leur arbitraire est le plus souvent vécu comme quelque chose

112 https://youtu.be/wy59nmZWWeY

113 On ne surestimera jamais assez la volonté de « bien faire » des agents.

114 Selon Bourdieu, la force symbolique de la forme réside précisément dans le fait que son caractère coercitif est méconnu comme tel et qu'il s'exerce tout en étant reconnu, approuvé et accepté en se présentant sous les apparences de l'universalité (Bourdieu 1986 : 43).

de naturel et seules certaines personnes, en raison notamment de leur implication dans la préservation de la tradition, se posent ce genre de questions. C'est le propre de l'institution telle que définie par Berger et Luckmann : son historicité lui confère son objectivité et celle-ci est rarement interrogée.

2.8.6. L'expérience particulière des acteurs

On aurait tort d'imaginer que le traditionalisme, en tant que choix délibéré d'agir selon des modèles d'actions anciens (Gosselin 1975 : 221), est une nouveauté ; la persistance des institutions dans le temps semble démontrer que c'est une façon d'agir plutôt habituelle et banale. Par ailleurs, ce choix ne s'exprime pas par une forme de fondamentalisme aspirant à la reproduction à la lettre des modèles d'actions antérieurs. Comme je l'évoquais précédemment, lorsque la préservation d'une caractéristique traditionnelle contrevient trop aux habitudes et aux sensibilités actuelles, celle-ci disparaît. Les amies proches de Myrsíni, par exemple, n'ont aucune expérience des chants disparus et aucune d'entre elles n'aurait l'idée de relire les pages d'un vieil ouvrage folklorique pour les faire revivre à l'occasion d'un véritable mariage.

C'est ainsi qu'il faut selon moi percevoir la double-nature de l'ordre social, à la fois coercitif et adaptatif. Le mariage auquel j'ai assisté n'est que la dernière occurrence en date d'une longue succession d'occurrences dans le temps. Chacun a à l'esprit et peut décrire la manière dont doit se dérouler un mariage traditionnel conforme de Chíos. Or il est évident que cette manière conforme dépend de la position d'action et d'énonciation des acteurs et de leur expérience particulière au sein du champ de la tradition. Certains anciens se rappellent très bien de la manière dont se déroulaient les mariages de leur village. Ils peuvent encore entonner les mélodies que les jeunes femmes célibataires chantaient en faisant la toilette de la mariée. Ces chants ont survécu jusque dans les années 60 mais Rafaíl, lui, n'a pas vécu cette époque et ne fait pas d'eux des marqueurs pertinents. L'avis des anciens, qui peut être très valorisé d'un point de vue théorique, n'a aucun poids pratique dans le cas qui nous concerne. Leur expérience du mariage est trop différente de celle des acteurs qui disposent aujourd'hui du pouvoir d'actualiser l'institution. Rafaíl se souvient probablement des mariages des années 80 ; les séquences qu'il tenait à faire figurer dans le mariage de sa fille sont celles qu'il a vécues étant jeune homme et qui ont survécu aux périodes antérieures. Aujourd'hui, c'est lui qui dispose du pouvoir économique et c'est à lui qu'incombe la responsabilité d'organiser un mariage conforme. C'est donc son expérience du mariage fondée sur les occurrences précédentes

auxquelles il a participées qui sont utilisées comme références en traditionalité.

Par ailleurs, la description ethnographique de ce mariage -presque- traditionnel montre de manière convaincante que la musique -et la pratique dansée qui lui est intrinsèquement liée-, même en ayant perdu de son importance, joue un rôle de premier ordre dans le séquençage du mariage. Elle est d'abord commandée pour honorer la future mariée et sa parentèle alors qu'elle se trouve encore dans la maison familiale. Comme on l'a vu, la danse exécutée à cette occasion matérialise certains rapports de parenté. La musique la précède ensuite dans son trajet et l'accompagne jusqu'à son futur époux tout en signalant l'événement au village entier. Plus tard, elle ouvre le repas en commun et sanctionne par la danse son passage du statut de célibataire à celle de femme mariée. Elle est également le moyen par lequel les proches sont invités à réactualiser les liens qui les unissent à elle. La musique et la danse sont donc le liant et le support par lequel se construit le rite qui sanctionne la transformation statutaire de Myrsíni et il est intéressant de noter que ce sont des mélodies spécifiques, celles auxquelles on reconnaît un caractère local et ancien, qui sont principalement utilisées dans la construction de ce rite. Plus encore, l'ethnographie de ce mariage corrobore les données produites en d'autres situations telles que les fêtes de compagnie ou les panégyres analysés plus loin : au-delà de son rôle dans le séquençage d'institutions sociales telles que le mariage, la musique est un moyen privilégié pour les individus de naviguer au sein de leurs réseaux, de sceller leurs amitiés et inimitiés, leurs alliances et désalliances, de matérialiser ces relations et de s'inscrire dans l'espace-temps social auquel ils appartiennent.

Chapitre 3. Situer les hommes, catégoriser leurs pratiques[115]

3.1. Situer les hommes

Le fait de renvoyer les individus à leur groupe social et donc à une identité culturelle collective en fonction de critères géographiques est un processus couramment utilisé afin de situer les individus en Grèce. Ce fait est indéniablement lié à l'histoire de la constitution de l'État-nation Grec qui, du dix-neuvième siècle à la première moitié du vingtième siècle, fut marquée par l'annexion et la perte de territoires accompagnées d'importants déplacements de populations suite au démantèlement de l'empire ottoman, mais aussi par les migrations rurales au sein même du territoire grec dans la seconde moitié du vingtième siècle. Ainsi, la question des origines arrive généralement assez rapidement dans la conversation entre deux personnes grecques qui se rencontrent pour la première fois. S'il arrive à l'une d'elle de connaître la région d'où l'autre provient, il est fort possible qu'une seconde question vise à préciser cette origine. De la même manière, le nom de famille (*epítheto*[116] ou *epónymo*) constitue souvent un indicateur identitaire permettant de « situer » au sens propre les individus.

Le lieu d'origine peut constituer en lui-même le nom de famille : on déduira qu'un individu se nommant Aïvaliótis a des origines plus ou moins lointaines de la région d'Aïvalí[117], ou qu'un individu se nommant Polítis est originaire de Constantinople[118]. On peut également inférer des noms de famille se terminant par -ídis que leurs porteurs proviennent du pourtour de la Mer Noire alors que les noms de famille se terminant par -ákis sont généralement portés par des individus d'origine crétoise. A l'échelle de l'île, nombreux sont les Chiótes qui peuvent déterminer que les noms de famille Chaviáras ou Gianniódis sont portés par des individus originaires du village de Dafnónas situé dans la région centrale Kampóchora.

Mais le renvoi des individus à leur origine villageoise opère à un niveau plus profond que la simple identification-localisation ; cette catégorie agit en tant que profilage, et l'origine des individus est censée informer leurs dispositions. A cet égard, Kóstas Sitarás, un professeur de danse ayant enseigné dans de nombreux villages de l'île n'hésite pas à déclarer que « chaque village a sa

115 Les extraits du chapitre sont consultables à l'adresse : https://mouseion.huma-num.fr/these/chapitre-3
116 Le substantif *epítheto* utilisé pour désigner le nom de famille contient en lui-même la notion de « qualificatif ».
117 Actuelle Ayvalik, ville côtière située en face de l'île de Lésvos, dans la province de Balikesir en Turquie.
118 Actuelle Istanbul en Turquie.

façon de penser (*nootropía*) » au point qu'on peut dire de certains d'entre eux qu'ils sont «de race (*fylí*) différente ». Cet esprit de clocher qui place l'ailleurs à la limite de la communauté villageoise existe en de nombreuses régions du monde mais c'est son articulation aux pratiques musicales et dansées qui le rend pertinent dans cette recherche. Kóstas Sitarás est un cas intéressant de ce point de vue : marié à une descendante de réfugiés d'Asie Mineure, lui-même de double ascendance, autochtone (*dópios*) par son père et originaire d'un village de la péninsule d'Erythrée par sa mère, il œuvre au quotidien pour la préservation des danses et des musiques de cette région et reprend à son compte le dicton de sa grand-mère : « Le sang coule durant sept générations »[119], ce qui pour lui implique à la fois que « le sang parle » pour sept générations mais également qu'il est du devoir des habitants d'écouter leur sang. Dans les ouvrages laographiques dédiés à l'histoire et aux us et coutumes d'un village spécifique, on trouve très couramment un chapitre consacré à la fondation du village, à l'étymologie des noms des lieux-dits et aux épisodes marquants de son histoire. Parfois, un chapitre entier est dédié au recensement des noms de famille des membres du village et il arrive que l'ouvrage laographique s'attelle à résoudre les légendes qui circulent concernant l'origine ethnique des communautés établies sur l'île.

3.1.1. L'unité villageoise et la pensée aitiologique

Par exemple, nombreux sont les habitants qui disent des villageois de Kardámyla (nord-est de l'île) que leur caractère difficile provient de leur origine péloponnésienne. J'ai également entendu ailleurs que ces derniers mettent un point d'honneur à se distinguer des autres habitants et qu'ils se sentent moins Chiótes que Kardamylítes. Ces derniers relaient volontiers ces histoires et se positionnent différemment par rapport à elles en fonction des personnes présentes[120]. Dans les faits, l'isolement relatif du village, dont Hubert Pernot relate que l'état du réseau routier en 1898 rendait son accès impossible durant l'hiver (Pernot 1903 : 86), a eu pour effet manifeste de permettre le développement d'habitudes quelque peu différentes de celles du reste de l'île. Cependant le seul lien établi entre le Péloponnèse et ce village est purement philologique : il est fait mention dans les écrits d'Homère d'un village laconien[121] nommé Kardamýli dans les environs immédiats de la cité de Sparte. Et le contre-argument avancé pour mettre en doute l'histoire est des plus intéressants : la

Fig. 1

119 *« To aíma réei eftá geniés »*

120 A ce sujet, voir le concept d'intimité culturelle (*cultural intimacy*) proposé par Herzfeld dans son analyse des stratégies de présentation de soi en fonction de l'interlocuteur en contexte crétois (Herzfeld 2005).

121 Ce n'est pas la première fois qu'on me parle en Grèce du mauvais caractère des Péloponnésiens. On dit d'eux en plaisantant à moitié que s'ils sont mauvais et taiseux, en un mot « laconiques », c'est parce qu'ils manquent d'eau et que leurs terres sont mal irriguées. Cette idée est évidemment contredite par les faits.

Kardamýli de Chíos, si elle n'est pas citée chez Homère -dont certains habitants disent par ailleurs qu'il est lui-même originaire de Chíos-, est citée quelques siècles plus tard par l'historien Thucydide. Ainsi, ce n'est pas le lien même qui est mis en doute et dont on dit qu'il est impossible de l'établir factuellement mais plutôt l'antériorité de la fondation des deux villages qui est jaugée à partir des textes.

On trouve des histoires comparables concernant la fondation du village de Pyrgí : la première veut que les habitants soient des descendants d'une colonie dorienne, minoritaires au sein de la population de Chios dont on juge qu'elle est de « race ionienne » (*ionikís fylís*). La seconde postule que Pyrgí fut fondé par des soldats byzantins « d'origine étrangère » (*xénis katagogís*) auxquelles des terres furent offertes par un empereur. Ce qui nous paraît intéressant est que cette justification aitiologique (par le registre des origines) sert d'explication face une différence observée et agit donc en tant que cause de cette différence. Certains Chiótes jugent ainsi que si les Pyrgousains ont des mœurs et parlent un dialecte si différents, ou que les Kardamylites désirent tant se distinguer du reste des habitants de Chíos, c'est qu'ils doivent être d'une autre race.

Ce mode de pensée associant nom/lieu, philologie/phylétique et la sollicitation des textes byzantins et antiques pour faire sens des origines est typique du champ de la tradition en Grèce et a beaucoup de points commun avec l'historiographie antique analysée par l'helléniste Paul Veyne, dans son ouvrage « Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? ». L'auteur, narrant le périple de Pausanias le Périégète qui parcourut la Méditerranée à l'époque romaine en s'interrogeant sur la validité historique des écrits de ses prédécesseurs dans son entreprise de recueil des légendes et généalogies locales des différentes contrées de Grèce, note que la production écrite reconnue alors comme de l'historiographie relève en réalité de l'aitiologie et se borne à raconter des *aitía*, c'est-à-dire des origines qui semblent agir en tant que causes. Il dit :

> « Tout se ramène à raconter d'où un homme, une coutume ou une cité tirent leur existence. Une fois née, la cité n'aura plus qu'à vivre son existence historique, qui n'appartient plus à l'aitiologie. L'aitiologie, qu'un Polybe trouvera puérile, se contentait donc d'expliquer une chose par son commencement : une cité, par son fondateur ; un rite, par un incident qui a servi de précédent, car on l'a répété ; un peuple, par un individu premier, né de la terre, ou premier roi. Entre ce fait premier et notre époque historique (...) s'étend la succession des générations mythiques ; le mythographe reconstitue ou plutôt fabule une généalogie royale sans lacune, qui s'étend à travers tout l'âge mythique et, quand il l'a inventée, il éprouve la satisfaction d'un

> savoir complet. D'où tire-t-il tous les noms propres qu'il accroche à tous les étages de sa généalogie ? De son imagination, parfois de l'allégorie et, plus souvent, des noms de lieux : (...) la trace humaine sans âge que sont les toponymes a pour origine l'onomastique humaine des temps mythiques. Quand le nom d'un fleuve dérive d'un nom d'homme, cela nous fait remonter à la présence humaine originaire depuis laquelle la région est devenue un terroir d'hommes. Mais à la suite de quel événement le nom de tel roi de jadis est-il passé ou a-t-il été donné à ce fleuve ? Voilà ce que le généalogiste ne se demande même pas : l'analogie des mots lui suffit et son mode d'explication favori est archétypal (...). » (Veyne 2013 : 36-37)

Ainsi, tout comme l'historiographie antique décrit les origines du monde -terminé, constitué, complet et en déclin (Veyne 2013 :147)- selon un régime de vérité différent de celui de Pausanias qui cherche vainement des bases logiques aux « affabulations » de ses prédécesseurs, les laographes locaux décrivent l'origine de leur village en sollicitant les légendes et récits antiques en s'affranchissant du devoir des historiens professionnels de reconstituer la chaîne complète des événements afin de justifier leur entreprise. Mais on aurait tort d'y chercher une quelconque malice de leur part. Ces informations sont si répandues parmi les habitants[122] qu'il est difficile de déterminer si elles leur ont été transmises par un lettré du village et relèvent d'un « effet de théorie »[123] ou si les érudits locaux se sont contentés de consigner une légende de la tradition orale en tentant de la justifier par les textes *a posteriori* et, s'il est souvent arrivé que certaines périodes de l'histoire soient volontairement occultées pour des raisons idéologiques[124], il est tout à fait possible de partir du principe que les habitants qui parlent de ces légendes sont de bonne foi ; cette posture est également celle que Michael Herzfeld adopte dans son analyse de la laographie et de son rôle dans la constitution d'une identité grecque. Dans la conclusion de l'ouvrage, il dit en substance qu'il est de bon ton parmi les anthropologues et autres chercheurs de considérer la production laographique avec dédain et d'y voir une vulgaire contrefaçon d'histoire animée par un opportunisme politique alors qu'il est bien plus intéressant d'y lire l'une des dynamiques essentielles de la définition-connaissance de soi dans la production culturelle en Grèce (Herzfeld 1982). Par ailleurs cette catégorisation par origine agissant en tant que catégorie pratique n'est pas rigide et souffre volontiers la contradiction, chacun s'accordant à dire en d'autres circonstances que le

122 Comme on l'a vu dans le chapitre précédent, elles sont souvent sollicitées dans le contexte des manifestations culturelles qui impliquent une certaine mise en scène de l'identité collective mais on les entend également au détour d'une envolée lyrique au café lorsqu'il est question du passé glorieux des habitants.

123 Selon Bourdieu, il convient de prendre en compte des éventuels « effets de théorie » sur le terrain, c'est-à-dire les situations ou les constructions savantes théoriques modifient la perception du monde social par les agents (Bourdieu 1984).

124 Cowan décrit à cet égard la manière dont le laographe Ekaterinídis omet volontairement de recenser les termes turcs ou les éléments modernes des costumes dans son analyse d'un rite carnavalesque de Macédoine (Cowan 1988 : 249).

caractère de l'homme « dépend avant tout de l'homme » (« e*ínai ston ánthropo* »).

Pour en revenir à la catégorisation musicale, le système d'identification par le lieu d'origine est transposable à la catégorie nommée *paradosiaká* (*traditionnels*) regroupant un ensemble de formes musicales et dansées dont il sera question dans ce chapitre[125]. L'origine géographique d'un morceau peut être directement indiquée dans son titre ; on peut ainsi déterminer que l'*aïvaliótikos zeïbékikos* est une mélodie (*skopós*) provenant de la région d'Aïvali et exécutée sur la forme rythmique de la danse *zeïbekikos* ou que le *syrtós polítikos* est une mélodie provenant de Constantinople exécutée sur la forme rythmique de la danse *syrtós*. Dans notre cas, les habitants de Chíos reconnaissent que les danses *pyrgoúsikos*[126], *trípatos nenitoúsikos*[127], *soústa Volissoú*[128] appartiennent respectivement aux villages de Pyrgí, de Nénita et de Volissós sans pour autant qu'elles soient exclusivement dansées dans ces villages.

Si l'origine géographique n'est pas clairement indiquée dans le titre, il est possible d'inférer sa provenance en fonction de son nom, qui est souvent un adjectif qualificatif. Ainsi le *detós*[129] (signifiant littéralement « le lié » en raison de la prise entre danseurs), une danse carnavalesque pratiquée à Chíos et dans les régions avoisinantes, porte des noms différents en fonction des villages ; on l'appelle *diplós* (« le double ») à Pyrgí, *kolosyrtós* (« le traînant ») à Kalamotí, *siganós* (« le lent », « le doux ») à Agios Giórgis Sykoúsis, *apidinós* (« le sautillant ») à Lagkáda, *tragouditós* (« le chanté ») à Kardámyla, chacun de ces épithètes mettant l'emphase sur une dimension particulière de la danse[130]. L'attribution d'une mélodie (*skopós*) à un village n'est cependant pas systématiquement inférable par son nom. Pour prendre un exemple concret, lorsque je demandais à la chanteuse octagénaire Mariánthi Almyroúdi originaire du village de Mestá (sud de l'île) de me chanter les « liés » qu'elle connaissait, elle précisait leur origine géographique par des phrases telles que : « Ce *skopós* est celui du village de Patriká. Nous ne le chantions (disions) pas à Mestá. ».

C'est là une des différences majeures entre les chants et morceaux auxquels les habitants

125 Bien que le terme vernaculaire de *parádosi* qualifiant un usage, une tradition soit en usage depuis bien plus longtemps, l'adjectif qualificatif de *paradosiakó* n'est probablement utilisé en musique que depuis la période de restauration de la démocratie (*Metapolítevsi*) à la fin de la dictature des colonels (1967-1974) et s'est substitué au terme *dimotikó*, signifiant populaire. A ce sujet voir (Kallimopoúlou 2009 : 15-35).

126 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item?fulltext_search=pyrgousikos

127 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item?fulltext_search=nenitousikos

128 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item?fulltext_search=arap%20sousta

129 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item?fulltext_search=detos

130 Samuel Baud-Bovy le relève sur l'île de Ródos sous le nom de *getós* tandis que certains villages grecs de la péninsule d'Erythrées située en face de Chíos le nommaient *argós* (« le lent »). Voir (Baud-Bovy 1936).

reconnaissent une origine rurale et ceux auxquels ils attribuent une origine urbaine[131]. Pour ces derniers, l'attribution à un auteur-compositeur agit comme critère d'origine suffisant et ce indépendamment de l'origine de son auteur alors qu'il n'existe à ma connaissance aucune mélodie traditionnelle à laquelle n'est associé aucun lieu précis. Tout se passe comme si l'entité pertinente dans le cadre de la création des *paradosiaká* n'était pas l'individu mais le lieu, entendu comme localité fondée par un groupe villageois. Seule exception notable, les mélodies associées aux villes d'Asie Mineure telles que Constantinople et Smyrne[132] qui, jusqu'aux échanges de populations accompagnés de massacres et d'expropriations violentes au début du vingtième siècle entre les États grec et turc, étaient peuplées de communautés chrétiennes hellénophones. On trouve ainsi des mélodies associées à ces villes et même à des quartiers précis de ces villes[133] alors qu'il n'existe aucune mélodie « thessalonienne » ou « athénienne ». Cette exception est liée au fait que les formes musicochoreutiques usitées par les communautés hellénophones d'Asie Mineure étaient elles-mêmes considérées comme d'origine rurale et donc traditionnelles.

3.1.2. Les *paradosiaká* ou l'opposition ruralité-urbanité

A un premier niveau d'analyse, l'adjectif qualificatif *paradosiakó* (« traditionnel ») est utilisé par les spécialistes du champ de la tradition pour établir une frontière entre l'ensemble des formes musicales et dansées en question et d'autres formes grecques telles que les *rebétika*, les *laïká,* les *elafrá* ou les *éntechna* qui ont notamment pour spécificité d'être associés au contexte urbain. L'adjectif qualificatif *dimotikó* est généralement considéré comme un équivalent du terme *paradosiakó* (Kallimopoúlou 2009), bien qu'on l'associe plus spécifiquement à la musique traditionnelle de la Grèce continentale et non pas à la musique insulaire. Il se traduit littéralement par « populaire » mais a trait à la musique des communautés villageoises rurales. Le terme *laïká* (littéralement « *tou laoú* » ; « du peuple ») qui se traduit également par « populaire » et dont il est fait usage à partir de la seconde guerre mondiale, a trait quant à lui à la musique d'origine urbaine et aux transformations du genre *rebétiko* (Michael 1996 ; Vlisídis 2004 ; Anagnóstou 2014). Ceci ne

131 A cet égard, les premiers *rebétika* enregistrés se situent dans un entre-deux, en empruntant rythmes, formes dansées et instrumentarium aux zones rurales avant de s'en émanciper progressivement jusqu'à être définis comme répertoire urbain.

132 J'ai fait le choix de conserver les traductions françaises des termes encore actuellement en usage sur l'île et par la majorité des Grecs. Ceux-ci utilisent les noms de Konstantinoúpoli et de Smýrni tout comme ils utilisent les noms grecs des villages d'Asie Mineure (*Mikrasía*) dont il sera question plus loin.

133 Pour ne citer que deux exemples, on trouve un *tatavlianós syrtós,* c'est-à-dire une mélodie du quartier Tatávla (actuel Kurtulus) de Constantinople exécutée sur la forme rythmique de la danse *syrtós* et un *bállos bournovaliós*, c'est-à-dire une mélodie du lieu-dit Bornova distant de quelques kilomètres de Smyrne, exécutée sur la forme rythmique de la danse *bállos*.

signifie pas que zones rurales et urbaines soient deux entités hermétiques d'un point de vue musicochoreutique. Au contraire, comme le relève le musicologue Giórgos Kokkónis, dans le courant du dix-neuvième siècle, les grands centres urbains tels que Constantinople, Thessalonique, Alexandrie ou Odessa absorbent des éléments musicaux provenant des localités dont sont originaires les émigrés qui s'y installent et il s'y développe un pluralisme musical embrassant tant les formes de la musique savante ottomane (*sarki, gazel, taxim*) et les formes musicales populaires (*canto, amanés*, chant klephtique, *zeïbékiko, tsiftetéli, syrtó*) que des formes transformées de danses européennes (mazurka, polka, valse, marche). Ce pluralisme musical qui donne lieu à des hybridations entre ces formes se réexporte ensuite par les va-et-vient des émigrés ainsi que par les enregistrements sur disques 78 tours qui se développent à partir du début du vingtième siècle, lorsque des compagnies telles que Gramophone, Odeon, Orfeon, Favorite, Columbia et Victor envoient des systèmes mobiles d'enregistrement dans ces grands centres urbains (Kokkónis 2017 : 134-135). Selon toute vraisemblance, c'est par ces enregistrements et ces va-et-vient que de morceaux considérés comme étant d'origine urbaine ont intégré le répertoire des fêtes de l'île.

Les *laïká tragoúdia* (« chansons populaires ») font leur apparition après la Seconde Guerre Mondiale, au moment où le *rebétiko* a déjà acquis des formes stables. Les *laïká*, dont l'instrumentarium voit s'imposer le *bouzoúki* comme instrument soliste, naissent lorsque certains compositeurs du *rebétiko* adoptent des techniques de compositions propres à leur attirer les sympathies d'un public plus large. Enfin, les é*ntechna* apparaissent vers la fin des années 50, c'est-à-dire à la période où Dóra Strátou fonde le *Théatro*, sous l'impulsion de compositeurs tels que Mános Chatzidákis, qui fut pour elle un ami proche, et Míkis Theodorákis et représentent à l'origine une tentative de synthèse entre les formes de la musique savante occidentale et de la musique populaire grecque, notamment par la mise en musique de textes de poètes tels que Giánnis Rítsos, Georges Seféris, Odysséas Elýtis et Níkos Gkátsos (Papanikoláou 2007).

A un premier niveau donc, la musique traditionnelle (*paradosiakí* ou *dimotikí*)[134] est envisagée par les spécialistes -laographes, musicologues, choréologues- comme musique principalement produite en milieu rural, aux formes stables et anciennes, et moins perméable aux modes européennes que les musiques de divertissement qui naissent dans les centres urbains et qui

134 Le terme *dimotikó* est en usage au moins depuis le début du vingtième siècle. Il figure par exemple dans l'anthologie publiée par le laographe Nikólaos Polítis en 1914, tant dans le titre que dans l'introduction rédigée par le poète Konstantínos Kaváfis. Voir (Polítis 2005 : 7). Le terme de « *paradosiakó* » figure également sur les pochettes des premiers enregistrements de *rebétika* lorsque la musique ou les paroles ne sont attribuables à aucun compositeur. Il sera par la suite souvent sollicité dans la discographie des *paradosiaká* émergeant dans les années 60 sous l'impulsion de Símon Karás et de Dómna Samíou, comme on le verra plus loin.

se caractérisent quant à elles par une division du travail accrue conduisant progressivement à la spécialisation des musiciens. Cette non-spécialisation du musicien villageois, facteur de son instrument et unique intermédiaire entre sa communauté et sa tradition musicale, est un topos de la littérature musicologique grecque (Liávas 2014). Là encore, la période de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle est évoquée comme un moment charnière, où la professionnalisation des musiciens conduit à une augmentation de la demande d'instruments notamment d'instruments à cordes tels que le *laoúto*, le *oúti* ou le *tabourás* (équivalent du *saz* turc) et où cette demande conduit elle-même à une standardisation des modèles (Anogeianákis 1979). L'analyse de cas démontre que les choses sont en réalité beaucoup plus complexes que cela ; si certains musiciens fabriquent parfois encore leur instrument, comme c'est le cas pour les joueurs de cornemuse (*tsaboúna*)[135] -instrument dont on considère par ailleurs qu'il est un instrument archaïque, antérieur à tous les autres et presque « chthonien »[136]-, la transition vers une spécialisation des musiciens engagés dans les panégyres est presque entièrement consommée et le répertoire interprété durant les fêtes a depuis longtemps, si ce n'est depuis toujours, intégré certains morceaux que l'on qualifie de *rebétika*, de *laïká* voire d'*elafrá*.

3.1.3. La catégorisation par aire culturelle

Les exemples du *Théatro* et du *Lýkeio ton Ellinídon* montrent que, malgré les limites méthodologiques, l'établissement d'une géographie des pratiques traditionnelles fut l'un des deux objectifs majeurs des musicologues et laographes du vingtième siècle. A un deuxième niveau d'analyse, un ensemble d'adjectifs qualificatifs est aujourd'hui encore utilisé par ceux-ci afin de distinguer les différentes traditions régionales rurales. Ainsi, pour les musiques insulaires, les gens familiers de ces répertoires parlent de *nisiótika,* par opposition aux musiques de la Grèce continentale (*ipeirótika* pour la région d'Epire*, thrakiótika* pour la région de Thrace...). Ils précisent ensuite à quel groupe insulaire appartient le répertoire (*kykladítiko* pour les Cyclades, *kritikó* pour la Crète, *dodekanisiakó* pour le Dodécanèse...). Ces catégories géographiques généralisantes aplatissent évidemment les spécificités locales et font peu de cas des points de rencontres et des frontières troubles. Comme le relève Réna Loutzáki, qui a notamment travaillé dans la région de Macédoine où se sont installées des communautés hellénophones du pourtour de la Mer Noire et de Roumélie Orientale (Thrace du Nord, actuelle Bulgarie), la classification par aire culturelle manque de finesse et échoue à rendre compte des spécificités locales que seule l'étude de cas permet de

Fig. 2

135 Pour des enregistrements du répertoire de cornemuses à Chios, cf. : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item-set/842
136 Sur l'association entre cornemuse et identité pastorale en contexte balkanique, voir (Prévôt 2007 : 697).

rétablir (Loutzáki 2015). Cependant, à une échelle macro, leur pouvoir heuristique est démontré et de la même manière que les *laïká* ne se confondent pas avec les *rebétika*, il est facile pour l'oreille et l'œil entraînés de distinguer un chant ou une danse des Cyclades de son équivalent en Crète. C'est d'ailleurs un type de catégorisation qui a été massivement utilisé aussi bien dans l'édition de cd et d'ouvrages consacrés aux *paradosiaká* que dans les émissions télévisées retransmises sur les chaînes nationales, comme les émissions « *Mousikó oidoporikó »* de Dómna Samíou, « *O tópos kai to tragoúdi tou »* de Giórgis Melíkis, ou « *To aláti tis gís »* de Lámbros Liávas.

3.1.4. Chíos et le Nord-Est Egéen

Dans cette classification par aire culturelle, la discographie, les émissions télévisées consacrées aux répertoires régionaux dits traditionnels ainsi qu'une partie de la littérature musicologique place Chios dans l'aire du Nord-Est Egéen (*Voreioanatolikó Aigaío*) comprenant également les îles de Psará, Oinoússes, Lésvos, Límnos, Ímvros[137], Ténedos[138], Samothráki, Sámos, Ikaría et Foúrnoi[139]. Ce regroupement des îles dont le répertoire relève des *nisiótika* (musiques insulaires) indique avant tout que ces îles partagent des similitudes au niveau du mode de versification, des mélodies et des chants, des danses ainsi que de l'instrumentarium. Ces caractéristiques seront passées en revue ci-après mais il me paraît important, à ce stade, de mettre en évidence une autre manifestation de l'imbrication entre linguistique/phylétique et catégorisation musicale par aire culturelle. En effet, bien que les îles de Lésvos et Chios soient très proches d'un point de vue géographique, des musicologues tels que Símon Karás ont tenté de rendre compte de leurs différences musicales en sollicitant ces notions. *Fig. 3-7*

On lit ainsi sur le commentaire de la couverture d'un 33 tours édité en 1974 que les deux peuples « appartiennent à des catégories phylétiques et linguistiques différentes. Les Mytiléniens sont Eoliens, les Chiotes sont Ioniens. » Des phrases attestant de différences dialectales entre les deux îles sont ensuite sollicitées afin de démontrer cette différence phylétique avant que ne s'opère un glissement entre différences linguistiques et différences musicochoreutiques. Selon Karás, les « *syrtoí*, *bálloi*, les *detoí*, les *kasápika*, le *trípatos* (...) sont le trait principal de la production musicale chiotique répondant au caractère doux (*malakós*) et agréable (*ípios)* des Chiotes » tandis *Fig. 8-9*

137 Actuelle Gökceada en Turquie.
138 Actuelle Bozcaada en Turquie située à proximité immédiate du détroit des Dardanelles.
139 Pour une analyse critique de l'entité égéenne en tant qu'ensemble géographique et culturel (Liávas 1987 ; 1992 : 402-416) et des méthodes de recherche à mettre en œuvre pour la démonstration de l'existence de cette entité, voir (Kávouras 1995).

que « les danses lourdes (*vareioí*) *zeïmpékika* et *karsilamádes* -sans que ne manquent pour autant les *kasápika*, les *syrtoí* et les *bálloi*- représentent la tradition musicochoreutique de Mytilíni, répondant en cela au caractère brave (*levéntikos*) et rebelle (*atíthasos*) des Mytiléniens » (Sýllogos pros Diádosin tis Ethnikís Mousikís : 1974). Une fois encore, on retrouve le motif de la pensée aitiologique qui se contente d'établir l'origine des peuplements -informant sur le caractère des habitants- à partir de données empruntées aux textes antiques[140] sans reconstituer la chaîne complète des événements historiques ayant altéré cette composition démographique. L'analyse musicologique[141], par une inversion logique, devient alors le moyen d'élargir le faisceau d'indices concordants dans l'établissement d'une géographie des peuplements de Grèce, les différences linguistiques et musicales venant étayer ce genre d'*aitía* alors que c'est en réalité l'*aitía* qui sert à justifier les différences observées entre deux zones géographiques.

Cette catégorisation ethnoculturelle persiste dans la littérature musicologique plus récente et plus objective dans la mesure où elle se fonde sur l'analyse des réseaux de circulation des musiciens et des répertoires (Chtoúris 2000). L'accent est à présent porté sur l'appartenance des îles de l'Est Egéen à deux aires culturelles plus larges englobant les territoires d'Asie Mineure autrefois peuplés par des communautés chrétiennes hellénophones. Ainsi, dans le livret du cd « *Lésvos Aiolís* » édité par les Presses Universitaires de Crète sous la direction de Níkos Dionysópoulos, musicologue ayant joué un rôle moteur dans les missions « *Kivotós tou Aigaíou* » précédemment évoquées, on peut lire :

Fig. 10

> « Lésvos ou Mytilíni, comme la plupart des îles de l'Est Égéen constitua durant des siècles un espace géopolitique, historique et culturel distinct, indissolublement lié aux côtes de l'Asie Mineure. Elle en fut séparée après la Catastrophe Micrasiatique qui eut pour conséquence de briser violemment l'unité de cet espace. C'est seulement à partir de cet événement que l'on peut dire que Lésvos « devient insulaire » et se réoriente vers la Grèce. Cette ancienne unité laissa cependant des traces profondes de son ancienne gloire dans la tradition musicochoreutique de l'Est Egéen. » (Dionysópoulos 2004)

Cette mémoire géographique et ce lien entre les îles et les « patries perdues » (*chaménes patrídes*) ou « patries inoubliables » (*alismónites patrídes*) se retrouvent par ailleurs dans les distiques chantés par les réfugiés d'Asie Mineure et les habitants des îles sur des mélodies telles que

140 Quelques dix ans auparavant, Michel Sakellariou, qui a collaboré à plusieurs reprises avec le Centre d'Etudes d'Asie Mineure (KMS), publiait une thèse sérieusement étayée, de l'avis de nombreux hellénistes, portant sur la migration grecque en Ionie.

141 Notons qu'à la même époque, le musicologue helléniste Samuel Baud-Bovy, considéré comme une figure tutélaire de cette discipline en Grèce, rédige des articles sur les chansons populaires de la Grèce antique (approche assez novatrice puisqu'elle mêle un registre d'étude contemporain à l'intérêt très ancien pour la musique antique) et leur rapports avec la musique populaire grecque moderne.

le *zeïbékikos* de Pergame où les chanteurs égrènent les toponymes de manière mélancolique :

Fig. 11 : Traduction du zeïbékikos de Pergame chanté à Chios et à Lésvos

Αμάν αμάν Πέργαμε	*Amán amán* Pergame[142]
Πέργαμε όλο για σένα λέγαμε	Nous ne parlions que de toi
Λέγαμε, πίναμε και κλαίγαμε	nous buvions et pleurions
Αμάν αμάν Αϊβαλί	Amán amán Aïvalí
Αϊβαλί, Πέργαμε και Δικελί	Aïvalí, Pergame et Dikelí[143]
Αϊβαλί, η καρδιά μου σε πονεί	Aïvalí, mon cœur te pleure
Αμάν αμάν Χιώτισσα	Amán amán fille de Chios
Χιώτισσα, μ' έκανες κι αρρώστησα	Fille de Chios, tu m'as rendu malade
Αμάν αμάν Σμύρνη και Βουρλά	Amán amán Smyrne et Vourlá[144]
και Βουρλά βγάζεις άντρες λεβεντιά	Et Vourlá, tu n'enfantes que des braves
Αμάν αμάν Φωκιανή	Amán amán fille de Phocée[145]
Φωκιανή Κουσαντιανή	Fille de Phocée et de Kousántasi[146]
Φωκιανή η καρδιά μου σε πονεί	Mon cœur te pleure aussi

3.1.5. « Nous sommes Ioniens »

Là encore, étant donné le fait que cette catégorie à la fois ethnique, culturelle et géographique est partagée par nombre d'habitants, il est difficile de déterminer si elle est le fait des lettrés, si elle a véritablement fait l'objet d'une transmission orale ou s'il s'agit d'un mélange des deux où les lettrés sont alimentés par la tradition orale qu'ils influencent en retour. Ce qui est certain, c'est que les pratiques musicales et dansées des deux aires diffèrent sensiblement et que les habitants de Lésvos entretenaient une relation particulière avec des lieux tels qu'Aïvali, Dikelí et la ville de Pérgamos[147] tandis que les Chiótes étaient nettement plus implantés dans la péninsule

142 Actuelle Bergama, chef-lieu de district de la province d'Izmir en Turquie.
143 Actuelle Dikili en Turquie, située en face du port de Mytilíni.
144 Actuelles Izmir et Urla. Urla est située sur la route unissant le port de Chios à Smyrne, via Cesme et Alacati.
145 Actuelle Foça en Turquie, située au nord-est de Chíos.
146 Actuelle Kusadasi en Turquie, située au nord-est de l'île de Sámos.
147 Ces noms sont par ailleurs le titre d'un album du musicien mytilinien Pános Vérgos (Vérgos 2022).

d'Érythrée (qui comporte les villages de Káto Panagiá, Tsesmés, Lythrí, Melí etc.) et à Smyrne (Kontáras 2016)[148]. Aujourd'hui, bien que la confiance soit largement rompue entre Turcs et Grecs, le lien avec ces terres anciennement peuplées de communautés hellénophones n'a pas disparu. Tandis qu'il faut une nuit de voyage en bateau pour rejoindre le port du Pirée ou le port de Kavála, il suffit de quelques heures pour atteindre le port de Tsesmés. De nombreux Chiotes se rendent « en face » comme ils disent, pour participer à des cérémonies religieuses[149], faire des achats[150] ou passer des vacances de quelques jours à moindre coût. Nombreux sont ceux qui, pour s'y être rendus plusieurs fois, peuvent identifier les villages de Káto Panagiá, Lythrí et Méli en regardant les côtes turques qui sont visibles en permanence par beau temps depuis la côte orientale de Chíos. Mais ces échanges sont bien peu de choses face à ce que la relation entre Chíos et Smyrne fut à une époque.

Lorsque Chíos fut perdue pour les Génois et passa sous contrôle des Ottomans en 1566, la péninsule d'Erythrée fut placée dans le sandjak[151] de Chíos tant leurs liens étaient étroits, Tsesmés et son port constituant dès cette époque le point de passage principal (*Peraía* ou *Pérama*) entre Chíos et la ville de Smyrne (Koromilá & Kontáras 1997 : 83). Au dix-huitième siècle, les Chioto-Smyrniotes comme on les appelait alors, constituaient l'essentiel de la grande bourgeoisie de la ville de Smyrne. Certains quartiers de Smyrne portaient par ailleurs des noms faisant explicitement référence à la communauté chiote qui contribua largement à la fondation du premier hôpital grec de la ville ainsi que des institutions éducatives telles que l'École Évangelique (Anastasiádis 1940 : 162-171) et le Gymnase Philologique (Georgelin 2005 : 82-95 ; Georgiádis 1999 : 106-108). De la même manière, ce lien se manifesta à plusieurs reprises par des formes de solidarité lors des moments d'adversité tels que le massacre de 1822 et le séisme de 1881 qui conduisirent de nombreux Chiotes à se réfugier à Smyrne, notamment dans le quartier (*machalás*) nommé « *Chiótika* ».

3.1.6. La versification égéenne

Au-delà de leurs différences, ce que partagent essentiellement les communautés insulaires -et d'Asie Mineure- dont la production musicale entre dans la catégorie « aplatissante » des

148 Il est ainsi souvent dit que les habitants de Chios ont fondé les villages de Melí et d'Alátsata.
149 Depuis 2016, les Théophanies célébrant le baptême du Christ dans les eaux du Jourdain sont à nouveau célébrées par des Grecs à Smyrne et attirent des croyants de Chíos.
150 Pour ne citer qu'un exemple, il est courant d'acheter à Smyrne les étoffes nécessaires à la confection d'une robe de mariée.
151 Unité administrative de l'empire ottoman.

nisiótika est un mode de versification. En effet, les chants des îles de l'Égée sont, dans la majorité des cas, composés en distiques décapentasyllabiques rimés (Salpadímou & Matzoúris 2013 : 80). À la différence des chant populaires de la Grèce continentale, les chants des îles se caractérisent par l'utilisation de la rime, importée de la péninsule italique en Grèce et attestée dans l'espace helladique depuis le seizième siècle où elle fut notamment utilisée pour la rédaction du roman crétois « *Erotókritos* » (Pernot 1915 ; Baud-Bovy 1983). L'importation de la rime a notamment contribué à l'union de deux vers décapentasyllabiques en distiques composant une unité de sens. Ces distiques, composés par les *stichoplókoi* ou *rimadóroi* et compilés jusqu'à aujourd'hui dans de nombreuses anthologies portent différents noms selon les îles ; *mantinádes* en Crète et à Kárpathos[152], *kotsákia* à Náxos, *rímes* ou *tsiattistá* à Chypre. A Chíos on les nomme *dísticha* ou, avec une pointe de familiarité imprégnée d'affection, *stichákia* c'est-à-dire « les petits vers ».

Le vers de quinze syllabes porte le nom de « vers politique » (*politikós stíchos*)[153] et est typique de la production populaire byzantine. Il se compose de deux hémistiches séparés par une césure, le premier en octosyllabe et le second en heptasyllabe. Il est attesté depuis le dixième siècle et fut notamment utilisé dans la rédaction d'épopées telle que celle de « Digène l'Akrite » (Odorico 2002 : 68). Son nom lui vient probablement de son origine populaire et de son caractère prosaïque, *politikós* signifiant civil, urbain. L'historien de l'époque byzantine Louis Bréhier affirme que, tout comme le dodécasyllabe[154] qu'il a progressivement remplacé, le vers « politique » se base sur une métrique d'accent et non plus sur une métrique de quantité, comme c'était le cas durant l'Antiquité (Bréhier 1970 : 318). Cependant, bien que des musicologues tels que Símon Karás insistent sur le fait que le vers décapentasyllabique utilisé dans les chants des îles est iambique (Salpadimou & Matzoúris 2013 : 81) en ce que l'accent serait généralement placé sur la seconde syllabe du pied, les exceptions à cette règle sont si nombreuses que cette dernière caractéristique ne peut être retenue comme critère pertinent dans l'analyse formelle, comme en atteste l'exemple suivant où l'accentuation du pied est subordonné au sens établi en fonction des mots utilisés.

Il s'agit du chant « *Aggelos* » (« Ange »)[155] qui s'interprète dans la plupart des panégyres de l'île ici interprété par le chanteur amateur *Pétros Mathioúdis*, psalte et éleveur de métier. Le

152 Bien que les chants de l'aube ou « aubades » soient attestés dans des documents byzantins antérieurs à la domination vénitienne sur les îles, le terme *mantinada* provient manifestement de l'italien *mattinata*.

153 A ne pas confondre avec l'adjectif qualificatif *polítikos*, accentué différemment et qualifiant un lien à la ville de Constantinople.

154 On trouve sur l'île de Chíos un certain nombre de chants dansés lors des panégyres composés en dodécasyllabes et en hendécasyllabes. Il est intéressant de noter que ces chants sont considérés comme les plus anciens (*paliá*) et les plus locaux (*topiká*).

155 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/459

distique, présenté ici sous la forme de quatre hémistiches, répond à la logique précédemment citée ; les premiers hémistiches comptent huit syllabes tandis que les seconds en comptent sept. Comme on le constate dans la traduction en français, le distique composé de quatre hémistiches constitue une unité de sens, ce qui n'implique pas pour autant que les distiques ne puissent être assemblés[156] afin de constituer une unité de sens plus large. Le tiret bas et l'apostrophe dans la retranscription en grec visent respectivement à marquer le phénomène de métaplasme par synalèphe (prononciation en une syllabe de deux voyelles en hiatus, ex : hémistiche 1) ou par aphérèse ou apocope (suppression du premier ou du dernier phonème d'un mot, ex : hémistiches 2, 3) .

Έναν καιρό_ήμουν άγγελος	Jadis j'étais un ange
1+1 1+ 1 +1 1+1+1 = 8	
τώρ' αγγελίζουν άλλοι	aujourd'hui d'autres chantent tes louanges
1 1 +1+1+1 1+1 = 7	
Στη βρύση πού 'πινα νερό	A la fontaine où je m'abreuvais
1 1+1 1 1+1+1 = 8	
τώρα το πίνουν άλλοι	aujourd'hui d'autres s'abreuvent
1+1 1 1+1 1+1 = 7	

Les chants (*tragoúdia*)[157] peuvent se décomposer en deux entités ; une mélodie (*skopós*) et des paroles (*lógia*) elles-mêmes composées de distiques (*dísticha*). L'analyse de la discographie des îles du Nord-Est Egéen et d'Asie Mineure ainsi que des corpus présents dans les ouvrages laographiques de Chíos montre que les mélodies et distiques, assemblés ou non en texte formant une unité de sens, circulent d'île en île et de village en village. Il est par ailleurs courant qu'une mélodie soit utilisée pour plusieurs textes ou qu'un texte répandu en plusieurs lieux se dise avec plusieurs mélodies.

3.1.7. La catégorisation fonctionnelle

A un deuxième niveau d'analyse, les *paradosiaká,* dont on a vu qu'ils étaient clairement distingués des musiques d'origine urbaine, sont compris en eux-mêmes comme un ensemble de répertoires associés à certaines situations prenant essentiellement place dans la Grèce rurale. Ainsi

156 Le verbe en grec utilisé par les agents est « *tairiázo* », qui signifie coupler, assortir. Ainsi, pour signifier qu'ils assemblent des distiques pour former un chant, les agents disent : « T*airiázo stichákia* », c'est-à-dire « J'assemble des petits vers ».

157 Pour une analyse des termes musicaux vernaculaires tels que *tragoúdi* ou *skopós* utilisés en Grèce, voir (Oikonomídis 1969).

les laographes et musicologues contemporains dégagent quatre grandes catégories s'appliquant à l'ensemble des communautés villageoises hellénophones dont l'existence est marquée par le même calendrier :

1) chants et mélodies « des panégyres » (*tragoúdia kai skopoí ton panigyrión*) ;
2) chants et mélodies « de compagnie » (*tragoúdia kai skopoí tis paréas*) ;
3) chants et mélodies « du cycle de la vie » (*tragoúdia kai skopoí tou kýklou tis zoís*) ;
4) chants et mélodies « du cycle du temps » (*tragoúdia kai skopoí tou kýklou tou chrónou)*

La troisième catégorie comprend notamment les berceuses (*nanourísmata*), les chants de mariage (*tragoúdia* ou *painémata tou gámou*), les lamentations funèbres (*moirológia*), les « chants de l'exil » (*tragoúdia tis xenitiás*)[158] tandis que la quatrième comprend des chants tels que les chants de quête ou calendes (*kálanta*), les chants carnavalesques (*apokriátika*), etc[159]. Notons que l'utilisation des termes *tragoúdia kai skopoí* vise à marquer le fait que les chants et l'accompagnement instrumental sont dissociables. Ainsi, il est courant lors d'un panégyre d'entendre la version instrumentale d'une musique de danse ordinairement chantée comme il n'est pas rare lors d'une fête en petit comité d'entendre la version *a cappella* d'une musique de danse comprenant habituellement un accompagnement instrumental.

L'utilisation de ces catégories fonctionnelles, qui se manifestaient déjà dans l'anthologie du laographe Nikólaos Polítis publiée en 1914 bien qu'elles fussent moins précises et se mêlassent à des catégories mettant l'emphase sur la datation des chants et l'appartenance de ces derniers à des périodes historiques différentes[160], signale un tournant dans la manière d'envisager la musique traditionnelle et marque à la fois une volonté d'envisager conjointement les dimensions musicales, chantées et dansées mais également un intérêt plus prononcé pour les contextes de performance. Ces catégories figurent de manière plus évidente à partir des années 60 dans la discographie qui se

158 Ces catégories sont représentées dans la littérature musicologique et philologique par des collections dédiées. A titre d'exemple, on trouve un ouvrage consacré aux chants d'exil classés et analysés par Guy Saunier (Saunier 2004).

159 Les quatre grandes catégories relèvent d'un intérêt pour la classification à un niveau d'abstraction partagé uniquement par les spécialistes. Toutes les sous-catégories sont cependant connues et utilisées par les musiciens et chanteurs amateurs : les distiques de mariage, berceuses, chants carnavalesques, lamentations funèbres sont clairement identifiés comme tels et nommés.

160 Le poète Constantin Kaváfis relève que les quatorze parties de cette anthologie sont : les chants historiques (*istoriká*), klephtiques (*kléftika*), les « *paralogés* », les chants d'amour (*tis agápis*), de mariage (*nyfiátika*), les berceuses (*nanarísmata*), les calendes (*kálanda*), les chants d'exil (*tis xeniteiás*), les lamentations funèbres (*moirológia*) et chants du « Monde d'en-bas et de Cháros », les chants-dictons (*gnomiká*), les « chants de travail et des Vlaches » (*ergatiká kai vláchika*), les chants satiriques (*perigelastiká*) et les « *epímetra* » qui comprennent notamment des chants du Moyen-Age et des chants en dialecte grec d'Italie du Sud (*italiótika*) (Polítis 1914 : 7).

développe sous l'impulsion de Símon Karás et sont utilisées, dans les décennies suivantes, par Dómna Samíou en tant que « thématiques » dans l'édition de cd[161].

Cette taxinomie est par ailleurs présentée comme outil d'analyse pertinent par l'ethnomusicologue Lámbros Liávas, proche collaborateur de Dómna Samíou, qui la présente notamment dans son cycle de conférences à la Bibliothèque Nationale de Grèce « Lílian Voudoúri » (Liávas 2014)[162]. Elle fut également utilisée lors du programme de recherche *Kivotós tou Aigaíou* financé par l'Université d'Egée, qui fit notamment un recensement exhaustif de ces répertoires sur l'île de Lésvos[163]. Ce programme de recherche, qui organisa également plusieurs missions de recensement à Chios (1997, 1998, 2006), qualifie les performances des chants des fêtes calendaires de « *drómena* »[164] dont la traduction imparfaite serait « actes mis en scène » ou « spectacles rituels » (Kávouras 1997). Étymologiquement, ce terme qui apparaît probablement en même temps qu'émergent les associations de village[165], est lié au verbe de grec ancien « *dró* » signifiant agir, ce qui justifie selon moi de le traduire par « acte » qui comprend en lui-même le double sens d'agissement et de séquence théâtrale. La plupart des définitions des *drómena*, font par ailleurs état de leur dimension rituelle, ceux-ci étant accomplis et interprétés par les participants dans un registre différent de celui des interactions quotidiennes[166]. Ces mêmes classifications se retrouvent de manière inversée dans les ouvrages laographiques rédigés par des érudits locaux ; les chants y figurent en tant qu'éléments subsumés à l'intérêt premier du laographe à savoir la description des us et coutumes des habitants. On y trouve immanquablement plusieurs chapitres consacrés aux événements du « cycle de la vie » et du « cycle du temps » vécus par les membres de la communauté villageoise, avec une description des us et coutumes (*íthi kai éthima*) présentés par ordre chronologique et accompagnés des textes des chants habituellement proférés à chacune de ces occasions.

3.1.8. Temporalités collective et individuelle de la *parádosi*

161 Voir, par exemple, (Samíou 1994).

162 *A contrario*, la porosité des répertoires, la multifonctionnalité des chants et la difficulté conséquente dans leur catégorisation et leur édition sont mises en évidence par plusieurs chercheurs notamment dans (Terzopoúlou & Psychogioú 1993 ; 2004) et (Saunier 2001). Le cas de la catégorie des « chants des preux » (*akritiká tragoúdia*) sera analysé dans le douzième chapitre.

163 Ces catégories figurent telles quelles sur la page présentant un échantillon des enregistrements effectués à Lésvos. Voir : http://www1.aegean.gr/culturelab/songs_gr.htm

164 Voir : http://music-archive.aegean.gr/testforvideos.php?lng=Z3JlZWs=&isle=zqfOr86/z4I=

165 Danforth relève qu'il était déjà utilisé en 1963 par Katerina Kakouri pour qualifier les rites carnavalesques de communautés villageoise de Thrace (Danforth 1984 : 2).

166 Pour une analyse approfondie, voir (Spiliákos 1994).

Les deux dimensions fondamentales de l'espace et du temps évoquées précédemment se lisent en creux ici encore. L'idée sous-jacente à cette classification est que la vie traditionnelle est marquée par deux temporalités qui s'interpénètrent. D'une part, il existe un cycle de l'année récurrent qui dispose, d'un point de vue musical, de sa temporalité propre ; calendes en hiver, chants et danses de Carnaval au printemps, silence avant la Pâques en raison du deuil (*pénthos*) que portent les habitants avant la Résurrection, puis saison estivale et son cortège de fêtes patronales jusqu'à l'automne... D'autre part, la temporalité du cycle de la vie fait que le membre d'une communauté villageoise déterminée -dont on sait maintenant comment les laographes et les habitants conçoivent l'histoire-, est enveloppé de sa naissance à sa mort par les pratiques musicochoreutiques de son groupe et est accompagné par celles-ci dans chacune des transformations de statut social qui constituent les passages obligés de l'existence. L'existence traditionnelle des villageois est ainsi rythmée par des paroles, des mélodies et des gestes qui leur sont directement adressées par leurs contemporains, leur préexistent, leur survivront et participent directement, par leur réactualisation régulière, à la construction d'une identité différant d'un village à l'autre.

Pour reprendre l'exemple des *drómena*, ces actes rituels perçus comme différant sensiblement de la vie quotidienne, l'enfant de Mestá qui a été préparé durant plusieurs semaines au sein du groupe de danse de village et que ses parents ont habillé de la tenue traditionnelle, est fortement incité à comprendre que le jour où il est placé sous le regard scrutateur des anciens afin de lui faire danser le « lié » sur la place du village est un jour hors du commun. De la même manière, l'enfant de Thymianá, par les histoires que ses proches parents lui raconte durant les jours qui précèdent, est invité à saisir qu'il y a quelque chose d'étrange à jouer à la flûte des mélodies particulières tout en défilant dans le cimetière du village avant de rejouer, armé d'une épée, la scène d'un combat ayant pris place entre ses ancêtres et des pirates[167]. Cette incitation est d'ailleurs parfois formulée explicitement lors des manifestations culturelles sous la forme du slogan « Pour que les anciens se souviennent et que les jeunes apprennent »[168]. L'individu est donc constamment confronté et traversé par des institutions possédant une histoire qui anti-date sa naissance et ne sont pas accessibles à sa mémoire biographique. Il s'insère dans un ordre social qui lui préexiste et exerce sur lui un pouvoir de coercition dans la mesure où il est progressivement amené à intérioriser cet ordre qui lui est opaque. Ainsi, les *drómena* peuvent aussi bien s'analyser comme des rituels que comme

Ex. 1-2

167 Contrairement à la situation dans certains villages de Sicile, à Chíos, tous les processus d'apprentissage réalisés par les enfants, ces versions diachroniques du soi pour reprendre l'heureuse expression de Bernard Lortat-Jacob, le sont au vu et au su de tous. De plus, les actes dansés et chantés participent à la réactualisation de l'esprit de communauté et ne sont jamais sollicités comme moyen de distinction pour des individus. A ce sujet, voir (Borneuf 1999).

168 « *Gia na thymoúntai oi palioí kai na mathaínoun oi neóteroi* »

des institutions aux formes typiques d'actions et aux rôles scriptés, transformés, ajustés, par les occurrences passées dans lesquels les acteurs se fondent progressivement[169].

3.1.9. L'habitus de la tradition

Mais le rapport entre agents et institutions demeure obscur si l'on ignore le fait que ces dernières, pour opaques qu'elles sont, font l'objet d'une internalisation et d'une externalisation par l'agent qui, occurrence après occurrence, construit activement la réalité sociale. La théorie dispositionnelle de l'action proposée par Pierre Bourdieu et mise à l'épreuve par Loïc Wacquant dans le contexte de l'apprentissage de la boxe fait le pont. Cette théorie pose que les agents ne sont pas uniquement agis -assujettis- par des structures qui les dépassent mais qu'ils contribuent activement à la construction de la réalité sociale par le biais des schèmes de perception, d'appréciation et d'action qu'ils reproduisent et modifient par le simple fait d'interagir avec leur environnement (Wacquant 2002 ; 2010 : 112). Le terme d'agent lui-même vise à signifier que les humains ne sont ni uniquement acteurs ni à proprement parler des sujets mais les deux à la fois, c'est-à-dire qu'ils sont agis par des structures qu'ils ont intégré et qu'ils agissent à la reproduction de ces structures. Cet ensemble de schèmes constitue des habitus définis comme « systèmes de dispositions durables et transposables, structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes, c'est-à-dire en tant que principes générateurs et organisateurs de pratiques et de représentations » qui peuvent être objectivement adaptées à leur but sans supposer la visée consciente de fins[170] et être « régulières » sans être en rien le produit de l'obéissance à des règles[171], ni le produit de l'action organisatrice d'un chef d'orchestre (Bourdieu 2018[1980] : 88).

Les habitus se présentent donc comme des matrices génératives de comportements fondées sur les expériences passées intégrées par les individus de manière corporelle et rendues actives sous la forme de schèmes de perception, d'appréciation et d'action qui garantissent une certaine conformité des pratiques à travers le temps. Wacquant relève quatre propriétés du concept d'habitus qui rendent son utilisation pertinente dans l'analyse des processus d'acquisition d'une compétence sociale incorporée : l'habitus est un ensemble de dispositions acquises ; la maîtrise pratique peut

169 J'analyserai dans le onzième chapitre ce rapport étroit entre rituel, jeu et spectacle dans les coutumes carnavalesques.

170 Les réponses de l'habitus peuvent tout à fait s'accompagner d'un calcul stratégique conscient mais Bourdieu défend l'idée qu'elle se définissent premièrement en dehors de tout calcul par rapport à des potentialités objectives immédiatement inscrites dans le présent.

171 Le concept d'habitus a spécifiquement été développé pour échapper à l'opposition entre individu et société et à l'enfermement dans l'alternative de la règle et de l'exception.

fonctionner en-deçà de la conscience et du discours ; les ensembles de dispositions varient en fonction des agents, de leur position et de leur trajectoire sociales ; les schémas socialement constitués sont malléables et transmis par le biais de pratiques d'inculcation (Wacquant 2010 : 115).

L'introduction de la notion de champ nous a permis de mettre en évidence qu'il existe des positions d'énonciation qui impliquent un rapport distinct aux faits dits traditionnels et que les spécialistes, qui en font l'expérience singulière en fonction de leur spécialité (laographie, musicologie, enseignement de la danse) l'envisagent différemment des agents moins spécialisés. A cet égard, les catégorisations les plus abstraites et théoriques sont le produit d'un habitus médiatisé par l'activité intellectuelle se matérialisant par la manipulation de matériaux (enregistrement, retranscription) à des fins d'analyse, de comparaison et éventuellement avec des visées didactiques (enregistrement, retranscription, mise en série de textes, analyse musicale, standardisation des mouvements, etc). J'ai également montré que la tradition impliquait des conceptions particulières du temps individuel et collectif (cycle de vie, cycle du temps), de l'espace et du groupe (village, région, aire culturelle, urbanité/ruralité) et sur lesquelles sont fondées ces catégorisations plus abstraites mais également des jugements de valeur (bon/mauvais, ancien/moderne, production/consommation passive) sur les performances musicales et dansées.

Je défends l'idée que l'approche anthropologique consistant à envisager certaines institutions -qu'il s'agisse de manifestations culturelles (*politistikés ekdilóseis*) ou de réinstanciation/réactivation d'anciennes coutumes (*anavíosi ethímon*)- comme des formes de patrimonialisation n'est pas la seule possible. Bien qu'il existe un intérêt certain à analyser les processus de recontextualisation de ces institutions, en mettant par exemple en évidence la rétroprojection du passé au présent par laquelle les agents réalisant une coutume se désolidarisent partiellement des croyances et intentions qu'ils prêtent à leurs prédécesseurs dans l'accomplissement de ces actes (par des affirmations telles que : « Les anciens croyaient que ce rite contribuait à la renaissance de la terre et aux bonnes récoltes »), il me paraît justifié de souligner ce que les coutumes contemporaines ont en commun avec celles qui prenaient place dans un « avant » (« *paliá* ») idéalisé par les agents, au-delà des signifiants. Il ne suffit pas de dire que ces pratiques musicales et dansées sont sollicitées par les agents comme des ressources dans l'affirmation d'une identité mais bien que ces pratiques sont cette identité dans la mesure où elles constituent des mises en formes et en actes de leurs schèmes de perception, d'appréciation et d'action et fonctionnent donc comme un habitus, entendu comme matrice générative de comportements, structurée par les occurrences précédentes de ces pratiques et structurant les pratiques au présent et au futur. Ceci n'empêche nullement que ces pratiques se

transforment alors que les agents insistent sur leur grande profondeur historique et les idéalisent. Cette contradiction se résout d'elle-même si l'on accepte justement d'envisager ces pratiques comme des mises en formes et en gestes de schèmes qui eux se modifient partiellement en fonction des circonstances historiques et parmi lesquels figure le « passé idéalisé » agissant comme principe structurant des pratiques ; ce principe est à l'action notamment lorsqu'un habitant déclare : « Les anciens étaient de vrais noceurs (*glentzédes* ou *meraklídes)*, nous ne leur arrivons pas à la cheville » ou qu'un professeur de danse informe ses élèves que « le vrai *zeïbékikos* de Chíos se dansait à deux et n'était pas dansé par les femmes ».

Je m'attacherai dans les prochains chapitres à mettre en évidence la manière dont les pratiques musicochoreutiques qualifiées de traditionnelles agissent et sont agies au cours de situations musicales spécifiques et tenterai d'éclairer le rapport entre schèmes, gestes et contextes performatifs. J'expliciterai par exemple le rapport que les agents établissent durant la fête entre le « vécu » (*víoma*), « l'habitus d'écoute » (*akoúsmata*), le style (*ýfos*) et la qualité attribuée à certaines performances (*meraklíki*) tout en soulignant le principe de circularité et de redondance qui préside au maintien des manifestations musicales de la « tradition » : les agents, lorsqu'ils pratiquent la musique et la danse, contribuent à la reproduction des schèmes qu'ils ont intégré et réactualisent à intervalles réguliers, avec distance ou non, des institutions dont la « structure de plausibilité » repose sur ces schèmes[172].

3.2. Le chant comme mode d'action

3.2.1. Le chant, la propriété et le lieu

Si les avis des spécialistes divergent, dans un souci de cohérence logique propre à l'entreprise de classification, quant à la définition exacte des catégories précitées, il est juste d'affirmer que les habitants de Chíos qui pratiquent le chant et/ou la danse les utilisent également sans qu'il leur soit jamais nécessaire d'expliciter leurs différences. Ceux-ci répondent spontanément

172 Dans sa perspective de « construction sociale de la réalité », Berger nomme « structure de plausibilité » (*plausibility structure*) la façon dont un groupe humain maintient un corpus de savoir par les institutions qu'il a créées. Selon lui, une norme, quelle qu'elle soit, demeure plausible tant qu'elle est maintenue par le groupe et ses institutions (Berger 1967). Dans son ouvrage « A Rumor of Angels », il indique : « Pour le meilleur ou pour le pire, les humains sont des êtres sociaux. Leur socialité inclut ce qu'ils pensent ou croient "savoir" à propos du monde. La plupart de nos "connaissances" reposent sur l'autorité des autres et ce n'est que dans la mesure où les autres confirment en permanence ce "savoir" que ce dernier demeure plausible à nos yeux. C'est ce "savoir" socialement partagé, socialement tenu pour acquis (*taken-for-granted*) qui nous permet d'avancer de manière confiante dans la vie quotidienne. » (Berger 1969).

et sans hésitation par oui ou par non lorsqu'on leur demande si telle mélodie est traditionnelle ou si elle relève des autres grandes catégories (*elafrá, rebétika*, etc) et nombreux sont ceux qui statuent sans hésiter sur son caractère local (*topikós*) ou non. Malgré mes nombreuses questions à ce sujet, il ne m'a jamais été fait état de dispute entre habitants sur l'appartenance d'une mélodie à un lieu (*tópos*)[173], fait cohérent étant donné que cette appartenance conçue sur le mode de la « propriété collective » n'implique aucune clause d'exclusivité ; tout comme pour les danses, les mélodies sont librement interprétées par qui le souhaite. De la même manière, une mélodie peut être reconnue comme la création d'un musicien particulier[174] ce qui n'empêche pas que chacun se l'approprie étant donné que ce musicien appartient par définition à un village et à une région. Pour reprendre les termes de Filippo Bonini Baraldi qui analyse en Transylvanie la recherche par les musiciens roms professionnels d'un effet de « résonance » entre musique et états d'âme des convives à satisfaire durant les fêtes, « cette propriété n'est ni matérielle, ni historique, ni rigide et immuable : un air « appartient » à ceux sur qui il produit un effet, d'autant plus si cet effet est d'ordre émotionnel. » (Baraldi 2010 :87).

La précision et la richesse de l'information est proportionnelle à l'intérêt porté et au temps consacré par les agents aux questions de tradition : les plus familiers de ces répertoires -qu'ils soient laographes, musiciens ou chanteurs- peuvent localiser précisément certaines mélodies et détaillent, à grand renfort de souvenirs et d'anecdotes, dans quels villages elles étaient particulièrement appréciées, qui sont les derniers auprès desquels ils les ont entendues, l'impression que certaines interprétations ont produite sur eux... La catégorie générale des *paradosiaká*, prise comme ensemble recouvrant des catégories plus fines relatives aux formes musicochoreutiques et aux situations dans lesquelles elles sont actualisées, agit en tant que catégorie de perception à laquelle se mêlent irrémédiablement des appréciations relevant du goût personnel des agents. Mais il n'est pas inopportun de réaffirmer ici que ce goût personnel est toujours socialement constitué ; année après année, les agents entendent ces mêmes mélodies au cours de fêtes de compagnie, de fêtes patronales ou de fêtes calendaires, comparent les différentes interprétations, les associent à des épisodes de leur propre histoire... Les catégorisations s'estompent alors et les chants de Carnaval, de l'exil, des panégyres deviennent des chants de table remémorés lors de fêtes en petit comité ou des chants tout court que l'on interprète dans ses moments de solitude.

173 Le lieu étant entendu comme la communauté villageoise établie en un point géographique identifiable et qui, pour reprendre les termes de Marc Augé, « peut se définir comme identitaire, relationnel et historique » par opposition au « non-lieu » (Augé 1992 : 100).

174 C'est le cas notamment pour le *syrtós* « Les villages de Chios » dont Fragkoúlis Stakiás, originaire du village de Chalkeiós revendique la paternité ou le *tsiftetéli* « Manólis est en forme », inspiré des techniques de jeu favorites du clarinettiste Manólis Foteinós.

3.2.2. L'*exoikeíosis* (habituation) : une sélection par affinité

Pour reprendre une question formulée en un contexte assez différent : pourquoi rechanter ce qui l'a déjà été, dans la solitude c'est-à-dire le lieu à la fois physique et mental qui apparaît dans « les interstices de la vie sociale » ? Katell Morand propose d'envisager les chants solitaires des Goğğamés comme des citations chantées convoquant d'anciennes situations de performances avec leurs interactions, leur contexte et leurs significations. Ces « chants privés » agiraient donc en tant qu'échos d'une situation de communication antérieure où le chanteur s'adresserait à la fois à lui-même, dans une forme de dialogue intérieur plus ou moins privé en prenant son soi passé à témoin, et à des interlocuteurs imaginés en mêlant au présent un passé revu et réinterprété (Morand 2007).

Dans le cas qui nous concerne, il est possible d'associer chant pour soi et chant en compagnie afin de les présenter à la fois comme une forme de citation d'occurrences passées mais également en tant que moyen technique et ludique de mettre en pratique ces schèmes de perception, et d'appréciation intégrés au fil des occurrences en les actualisant par le mode d'action que constitue la vocalisation[175]. Le chant serait dans ce cas utilisé comme « échafaudage » permettant au chanteur et à son audience de progresser vers des états émotionnels difficilement atteignables avec autant d'intensité par le moyen du simple souvenir (Stoichita 2017 : 6). Le chant, par sa structure, la cyclicité de son rythme, la mélodie utilisée, sa versification, fournit un ancrage non pas matériel[176] mais perceptuel à cet échafaudage, qu'on l'envisage du point de vue de la production ou de l'écoute. Or, dans la pratique, l'aspect ludique n'est ni négligeable ni négligé : les agents prennent plaisir à se réhabituer à un chant, à se le réapproprier et à réemprunter ses chemins, à y ajouter une ornementation ou à le commencer à une autre hauteur, en somme à « sculpter leurs circuits neuronaux » afin de faire sonner leur chant avec art et expressivité (Stoichita, Grimaud, et Jones, 2011 : 3).

Le terme d'*exoikeíosis* que je propose vise à rendre compte de ce procédé par lequel on se rend ludiquement familier d'une pratique par son actualisation régulière, procédé qui est donc au cœur de toute forme d'acquisition. Elle est inspirée du concept d'habituation emprunté à la psychologie sociale et aux neurosciences. Cependant celui-ci est généralement utilisé pour définir la

175 L'aspect ludique de ces pratiques sera abordé notamment dans le cinquième chapitre.

176 L'idée selon laquelle les humains utilisent les affordances (possibilités d'action ou d'interaction) de leur environnement matériel pour effectuer des tâches cognitives complexes a été développée par Hutchins. Je pense que le raisonnement est extensible au chant (Hutchins 2005).

diminution -à court ou long-terme- d'une réponse comportementale produite par une stimulation répétée (Rankin et al. 2009). En sociologie de la connaissance, il a principalement été utilisé de manière anecdotique afin de rendre compte du fait que toute activité humaine, lorsqu'elle est répétée fréquemment, tend à se fondre dans un modèle qui permet sa reproduction avec un moindre effort en permettant un rétrécissement des choix (Berger et Luckmann 2010 : 110). Mais l'habituation a également été envisagée comme un double processus, impliquant des effets à la fois décrémentiel (*habituation*) et incrémentiel (autrefois *sensitization*, aujourd'hui *potentation*), ce dernier rendant compte de l'augmentation d'une réponse comportementale produite par une stimulation répétée (Groves et Thompson 1970). Sa traduction littérale en grec, par effet de rupture, vise à associer ces deux effets et à conceptualiser *a minima* un fait que les données produites démontrent amplement : la pratique intensive du chant et de la danse agit comme travail « d'intéressement du corps et de l'esprit » qui inculque de manière pratique les schèmes pertinents (Wacquant 2002 : 71) et constitue petit à petit, par la répétition régulière de gestes donnés, un œil et une oreille du danseur ou du musicien qui offrent à ces derniers une compréhension plus profonde des gestes qu'ils accomplissent et qu'ils voient s'accomplir.

Les acteurs qui chantent basent bien leurs variations sur les occurrences précédentes -notamment sur les interprétations qui les ont marquées- mais, à la différence du cas des Goğğamés, la nature des chants *paradosiaká*, qui appartiennent à tous sans être la propriété d'aucun, fait qu'ils peuvent être désolidarisés du contexte communicationnel et interactionnel des occurrences précédentes. Ceux-ci fonctionnent en tant qu'actualisation générique d'une idée morale ou d'un sentiment communs (conception du temps, de la vie, de la mort, de l'amour) parce que fondés sur des codes et des registres symboliques partagés[177]. En témoigne par exemple le fait que les acteurs, quel que soit leur sexe, chantent indifféremment des chants adressés à une femme ou à un homme. Les agents peuvent tout à fait les investir d'un sens très personnel dans lequel chaque distique évoquerait effectivement une personne qu'ils aiment, ils ne manquent d'ailleurs pas de le faire mais cette association n'a rien d'obligatoire ce qui rend plus aléatoire la réactualisation régulière de certains chants plutôt que d'autres. La tradition musicale telle qu'on la découvre en un instant donné est ainsi comparable à un épais sédiment d'objets hétérogènes charriés par le temps en un même lieu, leur survie en un endroit plutôt qu'un autre tenant avant tout au hasard ainsi qu'aux volontés décoordonnées d'hommes et de femmes qui les ont aimés parce qu'ils signifiaient quelque chose à leurs yeux.

177 C'est la raison pour laquelle il est particulièrement pertinent d'étudier les schèmes de perception, d'appréciation et d'action qui structurent leur interprétation.

Chapitre 4. Le *manés* de Chrístos ou la fête transfigurée[178]

4.1. Ethnopoétique du chant *manés*[179]

Les écrits relatifs au chant *manés* – également nommé *amanés* – sont relativement rares. Ce chant mélismatique improvisé aux parties vocales non-mesurées et à l'accompagnement instrumental en 4/4 est généralement présenté en tant que genre musical d'origine orientale importé en Grèce par les réfugiés hellénophones d'Asie Mineure ayant connu son heure de gloire grâce aux enregistrements des grandes voix grecques de l'école de Smyrne (Zerouali 2004a : 175) et à la discographie du *rebétiko* (Anagnostou 2018 : 284). Le musicologue Márkos Dragoúmis soutient que cette forme d'improvisation chantée est d'origine « arabo-perso-turque » et qu'elle fut probablement d'abord adoptée par les Grecs d'Asie Mineure et de Thrace avant de s'étendre aux îles de l'Egée, puis aux ports et à l'arrière-pays de la Grèce continentale durant l'époque de domination ottomane (Dragoúmis 1976 : 151). Le musicologue Geórgios Chatzitekelís relève quant à lui que les formes d'improvisation chantée comparables au *manés* chez les populations turcophones de l'empire ottoman sont le *gazel*[180], interprété notamment par les spécialistes de la récitation du Coran maîtrisant les *makam* (modes musicaux au développement mélodique caractéristique), et l'*uzun hava*, plus populaire et chanté en langue turque courante (Chatzitekelís 2009 : 14)[181]. Enfin, dans son analyse critique des usages à la fois musicologiques et populaires des termes *alatoúrka* et *alafránca*, Giórgos Kokkónis propose une typologie du *manés* de la discographie afin de démontrer que ces catégories opposant « Orient » et « Occident » utilisées de manière heuristique afin de caractériser les répertoires en usage dans les *café-aman* et *café-chantant* des centres urbains des dix-neuvième et vingtième siècles s'évaporent lorsqu'elles sont confrontées aux performances enregistrées (Kokkónis 2017 : 97-131).

Dans son article consacré au déclin progressif du genre *gazel* dans l'empire ottoman, John O'Connell affirme que dans le premier quart du vingtième siècle, ses performances étaient critiquées pour leur contour ornemental, leur caractère mélancolique, les inexactitudes textuelles et leur prononciation incorrecte. Les chanteurs de *gazel* avaient mauvaise presse en raison de leur « style

178 Les extraits du chapitre sont consultables à l'adresse : https://mouseion.huma-num.fr/these/chapitre-4

179 Pour différents enregistrements du genre *manés* à Chios, cf. : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item?fulltext_search=man%C3%A9s

180 Pour un *gazel* interprété par le cantor juif séfarade de Turquie Izak Algazi né à Smyrne en 1889, voir : https://www.youtube.com/watch?v=2SnE-qNnd1U

181 Exemple de *uzun hava* interprété par Bülent Ersoy caractérisé par la qualité douce-amère décrite par Ayhan Erol (Erol 2004 : 198) : https://www.youtube.com/watch?v=951H7XjtpjM

de vie dégénéré » cultivé dans les lieux de boisson (O'Connell 2003 : 403). Alors qu'à la même période en Grèce, le *manés* était considéré par nombre d'intellectuels athéniens comme un « reste misérable de l'esclavage » « ne flattant que les instincts bestiaux de la foule », une forme musicale orientale rétrograde empêchant la Grèce de rattraper son retard dans l'accomplissement de son destin de nation occidentale (Vlisídis 2004 : 17-24 ; Dragoúmis 1976 : 153), le *gazel*, quant à lui, représentait pour les réformateurs turcs « un produit du désordre ottoman » aux pratiques musicales pluriethniques débauchées nécessitant des transformations pour le bien de la jeune république.

Le chant *manés* se distingue des autres formes chantées pratiquées en Grèce – et plus spécifiquement sur l'île de Chios – par son caractère improvisé, la manière très mélismatique dont il est chanté, et par l'énonciation fréquente d'interjections et exclamations propres à accentuer son caractère dramatique[182]. Parmi celles-ci figurent le traditionnel *amán,* signifiant « clémence » ou « pitié » en arabe, à l'origine de l'appellation grecque du chant ; le *yareï*, probablement dérivé du perse *yar* signifiant « bien-aimé » ; et le *medet*, ce dernier provenant sans doute du turc *imdat* signifiant « A l'aide! » (Kokkónis 2017 : 113 ; Chatzitekelís 2009 : 8-12). Le texte du *manés* est constitué d'un décapentasyllabe iambique qui exprime de manière laconique l'essence des destinées malheureuses, qu'elles soient dues à une peine d'amour, à l'exil, la maladie, la pauvreté ou à l'hypocrisie et la fausseté du monde. Interjections et distiques ont donc pour ressort expressif l'énonciation d'une peine, d'une détresse et le déclenchement potentiel de l'empathie chez les auditeurs. La mélodie est quant à elle basée sur les modes[183] (*drómos*) utilisés en musique grecque, mêlant références au solfège de la musique occidentale et aux modes ottomans (*makam*). Ces modes sont parfois directement indiqués dans le titre du *manés;* on trouve ainsi des *manés Neva, Rast, Hicaz, Hüzzam, Hüseyni, Saba, Ussak, Minóre, Matzóre*... C'est sous cette forme que la forme *manés* peut s'entendre dans nombre d'enregistrements grecs réalisés depuis le début du vingtième siècle (Zerouali 2004a : 173)[184] et qu'il est encore pratiqué par certains habitants des îles de Lesbos et Samos, d'Oinoússes et de Chios.

Cependant les dimensions performative et relationnelle du *manés* envisagé en tant que

182 A Chios, les parties vocales du *manés* sont toujours non-mesurées à la différence de l'accompagnement instrumental qui, lui, correspond au schéma rythmique en 4/4 du *tsiftetéli* – décrit plus loin – et dont le tempo varie en fonction des performances. *Cfr* (Zerouali 2004b : 172). Ce type de *manés* correspond au type A2 de la typologie de Kokkónis (Kokkónis 2017 : 114-115).

183 Un mode est une échelle, c'est-à-dire un ensemble de hauteurs utilisées dans une mélodie, hiérarchisée et combinée avec un parcours et des formules mélodiques caractéristiques. A ce sujet, voir « Glossaire », *L'Homme*, 171-172 | 2004, 409-419.

184 Preuve que le *manés* et le *gazel* partageaient plus que la haine des réformateurs des deux nations, certains *manés* s'intitulaient purement et simplement *gazéli*. Ainsi du *Gazéli Sehnaz Manés* (*manés* en mode *Sehnaz*) enregistré en 1933 par Róza Eskenázy : https://www.youtube.com/watch?v=hFCDWj-4lO4

performance poético-musicale où producteurs et récepteurs sont autant de co-énonciateurs d'un événement social et culturel (Dupont 2010 : 9), n'ont jusqu'à présent fait l'objet d'aucune analyse approfondie. Or ce type d'analyse révèle qu'à Chios, l'appellation *manés* recouvre des performances variées et que le chant s'insère de plusieurs manières dans la fête de compagnie pour y agir en tant que marqueur ou, pour mieux dire, qu'il existe plusieurs *manés* aux significations, aux fonctions, aux effets différents. Dans certains cas, il surgit au cours de la suite musicale[185] et vient « couronner » celle-ci à tempo enlevé pour déclencher l'heureuse disposition (*kéfi*) ; c'est l'art des – jeunes – musiciens qui savent divertir et se divertir. Dans d'autres cas, plus rares et exceptionnels, l'énonciation oscille entre parole et chant ; le *manés* s'installe lentement en tant que performance isolée propre à émouvoir les participants et à révéler le *merakliki* de son énonciateur, cette qualité insaisissable qui caractérise à la fois le chant, la danse, les hommes, et est investie d'une grande valeur par les participants.

Précisons que, mise en perspective par une ethnographie participante sur le temps long auprès des connaisseurs, l'analyse de ce deuxième type de chant révèle bien plus que les multiples usages du *manés* au cours de la fête. Elle tend à démontrer que pour les convives d'une fête de compagnie, la performance du *manés* – c'est-à-dire l'énonciation sur un mode particulier d'un distique disposant de son histoire, de sa biographie, à la suite d'autres chants et mélodies, accompagné d'un commentaire et au sein d'un groupe d'amis – est complètement indissociable de son énonciateur. Il ne s'agit plus alors d'un simple distique mélodisé témoignant des qualités musicales de son interprète et énoncé afin de déclencher une réaction émotionnelle chez les auditeurs, à la manière des chants et mélodies interprétés contre rémunération par les *lautari* de Moldavie (Stoichita 2008 : 63-84), situation qui est par ailleurs des plus courantes pour les musiciens de Chios lorsqu'ils animent des bals comme nous le verrons dans le chapitre concernant le fonctionnement de la commande. Il ne s'agit pas non plus pour le chanteur de mettre sa peine au service de l'auditeur tout en « restant à sa place » et où leurs épanchements respectifs différeraient sensiblement d'un point de vue temporel (Bonini Baraldi 2021 : 61-63).

La performance dialogique et collective du *manés* agit en tant que dispositif empathique où les vécus des co-énonciateurs entrent en résonance, se répondent, se nourrissent mutuellement, se construisent ensemble. Ainsi, la qualité du chant, sa beauté, sa capacité quasi-magique à émouvoir, dépendent d'une part de l'« état de réceptivité et de disponibilités affectives » de la compagnie

185 Les musiciens de Chios parlent de *seirá* (série) ou *enótita* (ensemble) pour qualifier un enchaînement de mélodies. Au sujet des suites musicales en contexte épirote, voir l'article « La sérialité dans les traditions musicales orales » (Kokkónis 2011).

(Borneuf 2010 : 74), de son inclination à éprouver de l'empathie (*sympónia*)[186], et d'autre part, de ce que celle-ci infère quant à l'état émotionnel de l'énonciateur et de ce qu'elle sait de son vécu (*víoma*). Cette « biographie expérientielle » des participants, s'apparentant dans sa dimension musicale aux histoires d'écoute (*histories of listening*) décrites par Steven Feld (Feld 2015 : 15) et à l'habitus d'écoute (*habitus of listening*) tel que défini par Judith Becker (Becker 2010), peut se définir comme l'ensemble des schèmes de perception, d'appréciation et d'action activé lors de la fête – mais plus largement mis en œuvre dans l'existence ordinaire – et faisant l'objet d'une acquisition progressive au fil des occurrences par un « travail d'intéressement du corps et de l'esprit » (Wacquant 2002 : 71). Rappelons que les différentes positions d'énonciation et d'action propres à l'espace social de la fête dépendent quant à elles de l'expérience que les acteurs ont de celle-ci et de l'intégration plus ou moins profonde de ces schèmes.

Ainsi pour bien problématiser la relation entre performance chantée, sincérité, empathie et affects, il nous faut à nouveau passer par l'analyse des positions d'énonciation et de réception des participants à la fête dont les échanges verbaux et musicaux sont caractérisés par la transmission intergénérationnelle de savoirs, les injonctions paradoxales voire le transfert de vécu par le biais du chant. Après une phase indispensable de divertissement durant plusieurs heures, la fête dont il sera question se trouve transfigurée par l'arrivée du noceur (*meraklís*)[187] et devient le lieu d'expression d'un vécu hors-du-commun où se déploient des souvenirs, des peines, des deuils, où se mêlent un présent et un passé qui, à terme, devraient être signifiants pour tous. La construction d'une émotion partagée fonctionne au service de la construction d'une histoire partagée et de la transmission d'expériences passées (*viómata*). A cet égard, la mémorabilité de la performance est sans doute corrélée à l'intensité des émotions qu'elle exprime et induit. Par sa manière d'encapsuler des pans de l'histoire de la communauté insulaire dans la performance, par son « art de la sincérité » déclenchant l'empathie des convives, le noceur – dépositaire par excellence de la tradition musicale d'un lieu – agit en tant que passeur de vécu. La fête devient l'espace-temps où se construisent les histoires d'écoute, les biographies expérientielles, où se transmettent et s'approprient par le chant et son commentaire une juste manière d'appréhender ces expériences, une sensibilité aux choses et aux événements, un être-au-monde caractéristiques de ce que les habitants de Chios nomment « la

186 *Sympónia*, terme composé par le préfixe *syn-* (avec) et le nom commun *pónos* (peine, mal), se traduit par empathie ou compassion. On dira à un individu avec lequel on se trouve en empathie : « *Se symponó* », « Je peine avec/pour toi. ». La *sympónia* est tout à fait comparable à la *milă* des Roms de Ceuaş décrite par Bonini Baraldi comme « une manière d'être, une qualité du sujet, une façon de se relier (*relating*) aux autres » spécialement lors des performances musicales (Bonini Baralrdi 2021 : 234).

187 Le terme de *meraklís* n'a pas de véritable équivalent en français. Ce titre n'étant pas associé à une compétence particulière et exclusive (organisateur-ambianceur de la fête, chanteur, poète, musicien ou danseur) j'ai fait le choix de le traduire par le terme de « noceur » qui englobe toutes ses qualités potentielles en mettant l'emphase sur son rôle de premier plan dans la fête.

tradition », qui dépassent le cadre de la fête de compagnie mais qui sont sublimés lors de celle-ci.

4.2. La fête de compagnie à Chios

Un soir de mai 2021, Dimítris Kontós m'avait proposé d'accompagner l'orchestre lors d'une petite fête à la taverne de Karyés. C'était le lieu privilégié de leurs rencontres pour plusieurs raisons : tout d'abord, Karyés est le village le plus proche de la ville portuaire de Chios, qu'il surplombe du haut de ses trois cents mètres d'altitude et duquel la vue sur la mer et les côtes d'Asie Mineure est imprenable. Ensuite, c'est le lieu de rencontre des éleveurs de la région qui ont leurs troupeaux à proximité et, à force d'en fréquenter la taverne, les jeunes musiciens s'étaient liés d'affection avec le tenancier, un certain moustachu nommé Kostís qui fait payer plus qu'il ne devrait, non pas en fonction des plats qu'il prépare dans une cuisine d'un autre âge mais en fonction du nombre de têtes qu'il parvient encore à discerner dans les vapeurs d'eau-de-vie lorsque les convives s'apprêtent à partir. Enfin, Dimítris fait la cour à une jeune fille du village. Il aime à s'imaginer qu'elle l'écoute jouer du luth avec ses amis et espère toujours qu'elle passera devant la taverne, par hasard ou par un fait exprès.

Le rituel est toujours le même ; nous chargeons ses deux instruments, nous passons prendre Thomás Paradeísis, un jeune et talentueux musicien qui joue du *kanun*, la cithare sur table à cordes pincées, puis nous prenons la route des montagnes les fenêtres ouvertes, en écoutant les derniers enregistrements qu'il a chargé sur clé usb et en discutant des interprétations, des musiciens, des dernières fêtes en date et de nos projets respectifs. Arrivé dans la montée de Karyés, il augmente légèrement le volume pour signaler sa présence en fanfaronnant et salue familièrement le cafetier. Les autres membres de l'orchestre, tous vingtenaires, sont déjà attablés : Antónis Toulidákis le violoniste, Aggelos Mathioulákis le chanteur qui s'est mis au luth depuis peu, Pantelís Konstantás, qui joue du *bouzoúki* et seconde Aggelos au chant, et Ignátios Anagnóstou, le percussionniste. En tout nous serons donc sept durant la fête avant que Chrístos Attónis ne nous rejoigne. Nous allons nous asseoir mais sans décharger les instruments ; cette tâche est dévolue à Thomás, le plus jeune de la bande, qui souffre les commentaires désobligeants sur son âge et est chargé de ce genre de besognes. Dimítris qui joue le rôle de *manager* de l'orchestre se défend des petites humiliations qu'il fait subir à Thomás en rappelant qu'il a lui-même vécu ces rapports de force lorsqu'il s'est « lancé dans le métier » d'instrumentiste professionnel jouant sur commandes lors des mariages, des baptêmes, des fêtes patronales et des fêtes de compagnie.

La fête de compagnie[188] est un rassemblement en comité plus ou moins étendu durant lequel des individus interagissent par le chant, la danse, la discussion, l'échange de railleries et de vœux, et la consommation de boissons et de nourriture (Caraveli 1985 ; Kávouras 1990, 2000). Le nombre et l'âge des participants varient en fonction des circonstances mais il compte rarement plus de vingt personnes et est généralement organisé à l'initiative d'hommes de vingt à soixante ans qui ne manquent pas d'inviter les aînés de leur village qui contribuent activement à la fête par le chant ou la danse. Durant ce genre de réunions, si des femmes sont présentes, elles jouent rarement un rôle de premier plan ; celles-ci s'invitent mutuellement à danser, répondent aux invitations des hommes mais interviennent très peu dans les performances chantées, spécialement si la compagnie s'attable au café du village – lieu de socialisation par excellence des hommes – qu'elles fréquentent peu[189]. Rares sont les femmes à Chios qui chantent des *manés* et celles-ci ne le font que seules ou dans une compagnie extrêmement restreinte, le plus souvent chez elles, en rappelant qu'elles les ont appris par les hommes de la famille[190].

Les fêtes de compagnie peuvent se produire en diverses circonstances : à la suite d'un bal réalisé pour une fête patronale[191] lorsque la majorité des participants est partie et qu'un petit comité souhaite jouer les prolongations ; lorsqu'un groupe d'amis sollicite un orchestre contre rémunération pour fêter une bonne nouvelle ou pour rompre l'ennui en attendant un bal prochain ; ou, dans le cas qui nous occupe, lorsque des amis instrumentistes décident qu'il est temps pour eux de jouer le répertoire qu'ils affectionnent sans répondre à d'autres commandes qu'aux leurs propres. Dans ce cas, il arrive qu'ils jouent certains morceaux pour les personnes attablées alentours, afin de leur faire plaisir et parfois afin de décrocher de futurs « contrats », ou qu'ils mettent à l'honneur le tenancier du café qui ne manquera pas de leur offrir à boire. Mais ils sont dégagés de toute obligation professionnelle et cette liberté leur permet notamment de déterminer quel répertoire sera exécuté, de jouer de manière décontractée, sans trop prêter attention à la justesse ou à l'accordage de leur instrument, de tester certains enchaînements et transitions, et de s'adonner à la boisson sans que cela

188 « Fête de compagnie » est la traduction littérale de l'expression *glénti pareïstiko* utilisé par les habitants de Chios. *Glénti* est un vocable d'origine turque signifiant littéralement « la fête ». La plupart des termes associés à la fête est également d'origine turque. C'est notamment le cas des notions de *meráki* et de *kéfi* analysées plus loin.

189 Sur le rôle limité des femmes dans les fêtes de compagnie de Kárpathos, de Crète et d'Epire, cfr (Caraveli 1985 : 265), (Papadatos 2019 : 44) et (Delaporte 2010 : 204). Sur l'expérience genrée des fêtes en Macédoine comportant une dimension choreutique, cfr (Cowan 1990).

190 Par exemple, « Mon coeur s'est obscurci comme l'algue de l'onde / Et où que je dise ma peine, on me répond que j'ai raison » énoncé par Mariánthi Almyroúdi, originaire du sud de l'île : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/992

191 Le panégyre (*panigýri*) est une fête religieuse du calendrier orthodoxe. Par abus de langage, le terme désigne également le bal musical ayant lieu au sein d'une communauté villageoise à l'occasion des fêtes religieuses telle que les fêtes patronales.

ne porte à conséquence.

Lorsque leurs services sont rémunérés et qu'ils jouent pour plusieurs centaines de personnes, les musiciens mettent un point d'honneur à ce que leurs erreurs soient imperceptibles pour le public. Ils accordent régulièrement leur instrument entre les suites musicales, tâchent d'éviter les écarts d'interprétation, de « prendre des risques inconsidérés », et déclarent même que la réverbération utilisée sur console contribue à masquer certaines imperfections de leur jeu. Une fausse note, un défaut d'accordage ou une transition manquée sont l'occasion d'échanges de regards meurtriers et d'invectives couvertes par le volume sonore du bal. Les choses sont différentes lorsqu'ils organisent une fête sans dispositif d'amplification et dans un cadre plus intimiste ; tels des cordonniers mal chaussés, ils rient de leurs erreurs, raillent leurs défauts mutuels ou se congratulent mais jouent « ce qui leur vient », comme ça leur vient. A la qualité d'interprétation lors des performances rémunérées lors des bals, où l'orchestre se doit de jouer comme un seul homme afin de divertir les autres, répondent ainsi des performances sans fard mais d'une densité relationnelle particulière puisqu'il s'agit pour des amis et collègues de se divertir les uns les autres.

Il est à cet égard très différent d'être de la compagnie, c'est-à-dire d'être attablé avec elle, et de suivre une fête du dehors. Ses frontières sensibles et relationnelles sont assez clairement délimitées ; contrairement aux bals habituels durant lesquels l'orchestre fait face aux personnes attablées et est séparé du public par une spacieuse piste de danse, ici, les musiciens s'installent en un cercle plus ou moins clos sur lui-même, dans un entre-soi manifeste, ce qui implique qu'ils tournent volontairement le dos à une partie de l'assemblée marquant ainsi à qui se destine leur jeu ; dans son ethnographie des fêtes crétoises, l'ethnomusicologue Ioannis Papadatos relève que ses interlocuteurs les plus âgés utilisent indifféremment les termes compagnie (*paréa*) et fête (*glénti*), ce qui le conduit à définir la compagnie comme un espace performatif (*performance space*) caractérisé notamment par l'absence de dispositif scénique par opposition aux configurations spatiales contemporaines des concerts et des fêtes où les musiciens sont installés sur un promontoire face au public (Papadatos 2019 : 58). Même si les deux notions sont proches et que les musiciens de Chios opèrent des distinctions comparables entre les contextes de performances, rappelons que « fête de compagnie » est la traduction littérale de l'expression *pareïstiko glénti* très usitée sur l'île et que les deux notions ne se confondent pas totalement. Les participants sont donc proches les uns des autres, leurs instruments peuvent se toucher, ils posent de temps à autre la main sur l'épaule de leur voisin, s'embrassent parfois. En être, c'est avoir un accès direct et immédiat au foyer sonore situé au centre du cercle formé autour d'une ou plusieurs tables où se partagent les mets et boissons. C'est être

immergé pour un temps dans un bain sensoriel qui vous rend en partie imperméable à ce qui se produit au dehors, là où l'intensité sonore décroît rapidement à mesure qu'on s'en éloigne et que se dispersent les sons. Être immergé dans ce fleuve où tout s'écoule, c'est également disposer du privilège d'en modifier le cours, la texture, la couleur, par son propre chant, ses commandes informelles ou une danse qui conduira à une recomposition temporaire de l'espace performatif.

Le régime d'attention particulier induit par ce bain sensoriel a également une influence sur la manière dont les participants – musiciens, amis proches, danseurs et chanteurs amateurs – perçoivent l'écoulement du temps. Son unité de mesure devient alors un mélange du nombre de bouteilles et de plats vidés et recommandés, de suites musicales faites et à faire, d'invitations à danser passées et à venir, de distiques à chanter pour dire sa peine d'une autre façon, pour peindre son émotion d'une autre couleur... La fête de compagnie, par la consommation d'alcool qu'elle implique, tient également de la désensibilisation collective et progressive aux stimuli perçus de manière plus saillante en état de sobriété au profit d'un être-au-monde où les erreurs de jeu telles que les fausses notes et les contretemps sont sans importance, où le temps cesse de compter vraiment, mais où tout est prétexte à dire avec emphase et par le langage formalisé du chant ou de la poésie ce qui se murmure à l'ami le plus proche ou se tait le reste du temps. Arrive alors un moment où les convives éprouvent une vague impression qu'il n'y a plus rien à dire; les suites musicales se font plus courtes, le volume diminue, le foyer sonore semble se consumer dans l'âtre et le désir de faire la fête s'éteint[192].

La fête de compagnie est donc une situation marquée par une configuration spatio-temporelle particulière qui engage des formes d'attention spécifiques chez les convives. Celles-ci sont notamment fondées sur un point de vue et un point d'ouïe situés, au moins sous deux rapports. D'une part, de manière très pragmatique en ce que les champs visuel et sonore des participants sont volontairement contraints par la configuration de la compagnie durant la fête. D'autre part, l'analyse de l'espace-temps relationnel que constitue la fête montre que ces points de vue et d'ouïe situés constituent de véritables biographies expérientielles, ce que les habitants de Chios appellent le « vécu » (*víoma*), constituées au fil du temps et informant le présent, auxquelles les participants accordent une valeur importante notamment à travers la figure du noceur, du festoyeur qui manifeste tout son art de la fête lors des performances du chant *manés*.

192 Lorsque la performance est sollicitée et rémunérée par le tenancier d'une taverne, certains musiciens n'hésitent pas à montrer que leur temps de jeu est précieux et quittent souvent les lieux avant les dernières personnes attablées. A l'inverse, il n'est pas rare qu'à Karyés, Kostís se fasse payer, ferme à clé et quitte les lieux avant la compagnie en prenant soin de laisser de quoi boire aux convives jusqu'à leur départ.

4.3. Le répertoire de la fête

Le répertoire musical et dansé des fêtes commun à l'ensemble de l'île de Chios se compose essentiellement de quatre schémas rythmiques correspondant à quatre danses : le *syrtós* en 2/4 qui se danse en couple par un homme et une femme[193], le *tsiftetéli* ou *axapolytós* en 4/4 qui se danse face-à-face ou en cercle par des hommes et des femmes[194], l'*aftálikos*[195] et le *zeïbékikos*[196], tous deux en 9/4 mais se dansant de manières différentes et principalement par des hommes face-à-face. Basma Zerouali soutient que la place dévolue à la danse a probablement contribué au maintien de ces cycles rythmiques partagés par les Grecs et les Turcs smyrniotes (Zerouali 2004b : 10). Notons qu'une part significative des mélodies jouées à Chios et dans d'autres îles du Nord-Est Egéen est aujourd'hui encore en usage sur les côtes de Turquie. Les musiciens et chanteurs de Chios ont d'ailleurs pour la plupart conscience de cet héritage partagé et n'hésitent pas à revendiquer le statut d'héritiers continuateurs de la tradition musicale de Smyrne et d'Asie Mineure en général[197].

Pour rappel, les habitants de Chios utilisent deux termes pour parler des morceaux interprétés lors des fêtes. Si le morceau est instrumental, les habitants parlent de « mélodie » (*skopós*). Le titre de ces mélodies instrumentales consiste généralement en un adjectif qualificatif indiquant le contexte dans lequel elles sont jouées ou leur origine géographique supposée. S'il s'agit d'un morceau composé d'une mélodie et de distiques chantés, les habitants utilisent le terme de « chanson » (*tragoúdi*). Son titre provient le plus souvent du premier hémistiche du distique par lequel commence la chanson et qui la distingue des autres. Si le premier distique qui confère son identité à la chanson varie rarement, il n'est pas rare cependant que les chanteurs utilisent des distiques issus d'autres chansons afin de créer de nouvelles combinaisons. Toutes ces formes peuvent être jouées indépendamment mais il est très courant qu'elles s'enchaînent au cours de suites. Par exemple, si les musiciens peuvent interpréter un *syrtós* seul, il est également très courant qu'ils en jouent plusieurs à la suite et que ceux-ci soient suivis d'un ou plusieurs *axapolytós*. Les formes *zeïbékikos* et *aftálikos* sont quant à elles le plus souvent interprétées et commandées durant les dernières heures de la fête et peuvent aussi se jouer à la suite. La fête de compagnie est constituée de suites de ces quatre schémas rythmiques dont la durée moyenne est d'environ une demi-heure.

193 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item?fulltext_search=danse%20syrtos
194 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item?fulltext_search=danse%20tsifteteli
195 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item?fulltext_search=aftalikos
196 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item?fulltext_search=zeibekikos
197 A cet héritage partagé datant du début du vingtième siècle s'ajoute un ensemble de mélodies instrumentales turques de la seconde moitié du vingtième siècle intégré au répertoire de Chios, notamment celles interprétées par le musicien d'origine rom Mustafa Kandirali.

Comme c'est le cas pour le chant *manés*, le matériau mélodique se fonde sur les modes ottomans et ceux de la musique occidentale dont ceux principalement utilisés à Chios sont les modes majeur ou *rast*, *hicaz*, *ussak* et *saba* auxquels est associée une « couleur émotionnelle » particulière. La pratique de ces modes parmi les musiciens de l'île consiste cependant en une utilisation simplifiée des *makam* et s'affranchit des normes enseignées dans la pratique contemporaine de la musique ottomane, en Turquie comme en Grèce ; le mode y fonctionne essentiellement en tant qu'échelle transposable où seule la tonique a une réelle importance. Dans le cas du mode *hicaz*, en fonction de la tonique, les musiciens qualifieront leur performance de *mi hicaz, sol hicaz* ou encore *do hicaz*[198]....

Ce soir-là, Pantelís commence une improvisation modale en *ussak*[199] avant de jouer les premières notes du *syrtós* « Entre les pierres »[200]. Les autres musiciens le suivent et c'est le début d'une suite de trente minutes en mode *ussak*, s'achevant par un solo de Thomás au *kanun*. Puis ils jouent le zeïbékikos d'Aïvali[201] en mode *saba* avant de faire une pause.

Les musiciens entament alors une autre suite en *ussak*, en commençant par le *syrtós* « La mère de Kítsos »[202], et durant laquelle Antónis réalise une modulation[203] en *hicaz* lors d'un solo au violon. Ils jouent ensuite le *tsiftetéli* « Mes lèvres sourient ». Dans l'extrait qui suit, on entend le dernier couplet ainsi que le refrain de ce *tsiftetéli* avant qu'Aggelos, le chanteur, ne se lance dans l'énonciation d'un *manés*. Après le premier distique énoncé, Antónis réalise une modulation en mode *rast* au violon, puis Pantelís, le second chanteur au *bouzoúki*, chante à son tour un *manés* dont le distique lui a été soufflé par Dimítris quelques instants auparavant. La séquence se clôture par le *tsiftetéli* « *Aman da yala »*[204] également très apprécié par les habitants de Chios.

Fig. 1 : Transcription chronologique des parties vocales et *Ex. 1*

198 Cf. : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item?fulltext_search=hicaz
199 Cf. : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item?fulltext_search=ussak
200 Plusieurs des extraits proposés ne sont pas issus de la fête mais ont été enregistrés auprès de divers orchestres de l'île : https://mouseion-chios.huma-num.fr/fr/item/481
201 https://mouseion-chios.huma-num.fr/fr/item/483. Aïvalí est un village situé sur la côte égéenne de Turquie autrefois habité par des orthodoxes hellénophones d'Asie Mineure. Ce *zeïbékikos* est immanquablement joué lors des fêtes.
202 https://mouseion-chios.huma-num.fr/fr/item/485
203 La modulation se traduit à Chios par le terme *gýrisma* (tournure) qui a deux acceptions. On dit ainsi d'un musicien qu'il « tourne » la mélodie pour désigner la modulation vers un autre mode (« *to gyrízei se rast »*) ou pour signaler la transition vers un autre schéma rythmique (« *to gyrízei se tsiftetéli »*).
204 Le *tsiftetéli* « *Amanda yala »* fait partie du répertoire d'Asie Mineure partagé avec les Turcs de Smyrne et des alentours. Ses paroles sont en turc et sont, hormis quelques expressions, mal comprises par les chanteurs qui les répètent en se basant sur la prononciation de leurs prédécesseurs.

interactions verbales entre musiciens lors d'une performance de manés

0'00" *partie instrumentale*

Aggelos chante :

0'16" J'erre dans tes ruelles
sans pouvoir fermer l'oeil
Mais toi, mon tendre amour,
tu te détournes de mon chemin

0'34"
Ignátios : - Allez, Antonáki!

partie instrumentale

Parfois j'ai mal, parfois je ris,
et toujours je m'interroge
Puisque j'aimai fidèlement
pourquoi ne suis-je pas aimé

01'00"
Pantelís : - Jouez de la basse, de la basse...

Parfois j'ai mal, parfois je ris,
et toujours je m'interroge
Puisque j'aimai fidèlement
pourquoi ne suis-je pas aimé

01'15" : Accompagnement en mode sol hicaz introduisant la forme chantée manés

partie instrumentale

Dimítris : shhh (doucement)

Yareï aman, aman
Ô corps éreinté,
ô corps éreinté,
aman

ô corps torturé, *yareï*
Est-ce que dans la terre noire,
est-ce que dans la terre noire,
tu souffriras encore,
medet aman

Dimítris : Ecoute... Je trouverai un arbre...
Ecoute et dis-le :

« Je trouverai un arbre
esseulé dans la plaine,
pour lui dire ma peine

et écouter la sienne »

02'46" : modulation en mode rast

Dimítris : Tu t'en souviens?
Pantelís : Pas complètement, tu me le rappelleras.
Dimítris : Doucement, mon con...

partie instrumentale

03'12" : retour en mode sol hicaz

03'28"

Pantelís chante :
Yareï aman, aman
Je trouverai un arbre,
esseulé dans la plaine,
esseulé dans la plaine,
yareï aman

Aggelos seconde Pantelís de la voix

Pour lui dire,
pour lui dire ma peine
et écouter,
et écouter la sienne,
la sienne,
medet aman

Aggelos seconde Pantelís de la voix
Dimítris : Pss! (Maintenant) *Amanda yala*!
05'04" : modulation en mode rast-hüzzam

05'29" : retour en mode sol hicaz
Dimítris : *Hicaz* maintenant!

05'44"

Pantelís, Aggelos et Thomas chantent en choeur :
Aman, allons-y
Je t'aime, *sala*
Aman, allons-y
aime-moi, *da yala*

partie instrumentale

Oturme, oturme,
aman, bien-aimée, *oturme,*

Oturme, oturme,
aman, bien-aimée, *oturme,*
Aman, mon trésor, *oturme*

Danse pour moi, petite brune,
dussé-je payer pour des mois,
Ta danse hardie
a fait de moi ton esclave

Aman yala, aman yala
aman yala, aman yala,
Je t'aime, *yala*

4.5. Le manés déclencheur de kéfi

Un premier constat s'impose. L'instant musical se situe dans un *hic et nunc* impliquant que « rien n'est joué » avant que la performance ne s'achève ; le choix des morceaux qui composent la suite se fait sur le moment. La suite musicale s'engage dans un mode, une première modulation improvisée amène les participants à faire un choix; un *tsiftetéli* sélectionné parmi un large répertoire commence et convoie avec lui des paroles d'amour brûlant. Celles-ci conduisent le chanteur à énoncer un *manés* à la teneur encore plus dramatique, puis une autre modulation vient changer la couleur de la suite, les modes *rast* et *hüzzam* éclosent puis s'éteignent ; enfin, un distique soufflé en vitesse se déploie dans l'espace et le temps et offre aux convives une occasion de philosopher sur la solitude et le réconfort que procure l'expression de la peine.

4.5.1. Couleur musicale et émotions

Ensuite, l'extrait laisse entendre – et une analyse exhaustive du répertoire de l'île le confirmerait – que les chants en mode *ussak* et *hicaz*[205] sont intimement liés à l'expression de la peine (*pónos*) ou brûlure (*kaïmós*), de la tristesse (*lýpi*) et de l'amour brûlant (*sevdás)* le plus

205 Comme le souligne Ayhan Erol en contexte turc, les musiciens Roms vivant à Smyrne considèrent que le mode *hicaz* est porteur du sentiment «doux-amer» (*bittersweet feeling*) caractéristique du *yanik* (Erol 2004 : 198).

souvent non partagé mais qui une fois chanté publiquement débarrasserait l'homme blessé de son amertume et lui offrirait le réconfort de la peine énoncée[206]. A titre de comparaison, le mode *saba*[207], très répandu dans les chansons populaires grecques d'Asie Mineure et dans le *rebétiko,* est plutôt associé aux sentiments de désespoir et de peine teintés de fatalisme. Le mode majeur (*rast*) est quant à lui couramment utilisé pour exprimer et/ou induire la joie de manière stéréotypée. Ainsi, il est intéressant de rappeler que lors des mariages, la déambulation nuptiale s'effectue au son du « *Syrtós* Aignousiote »[208], et que la première danse du couple nouvellement marié est exécutée sur le « *Syrtós* de Constantinople »[209], ces deux mélodies instrumentales en mode majeur occupant dans l'imaginaire musical des habitants de l'île un rôle comparable à la marche nuptiale de Felix Mendelssohn dans les mariages d'Europe occidentale. Enfin, le mode *hüzzam* est souvent associé par les musiciens au sentiment de réconfort. Il n'est pas anodin que le *manés* énoncé par Pantelís – « Je trouverai un arbre, esseulé dans la plaine/ Pour lui dire ma peine, et écouter la sienne » – oscille entre *hicaz* (sentiment doux-amer, expression de l'amour brûlant) et *rast-hüzzam* (expression de la joie et du réconfort).

Plus encore, et pour en revenir aux modes *ussak* et *hicaz*, ceux-ci sont associés par nombre de mes interlocuteurs à l'émergence du *kéfi* et du *meráki*, l'heureuse disposition recherchée durant ces fêtes et qui en est même la raison d'être. Le *kéfi* et le *meráki*[210], émergeant lorsque les convives se trouvent en bonne compagnie et dans « une certaine disposition d'esprit et un état de réceptivité et de disponibilités affectives », s'apparentent en cela à la *veselje* des fêtes croates/bosniaques décrites par Anne-Florence Borneuf (Borneuf 2010 : 74). C'est au cours de l'expression de l'amour brûlant, par le fait de « musiquer leur propre émotion » (Bonini Baraldi 2010 : 93), de mélodiser leurs peines et leurs brûlures, que les convives s'en libèrent ou s'en repaissent et arrivent à l'heureuse disposition. Mais là où la performance d'un *syrtós* ou d'un *tsiftetéli* aux paroles plus ou moins prédéterminées ne constitue que l'actualisation d'un matériau emprunté, idéal pour danser et pour se divertir, il est communément admis que le *manés* permet de communiquer sa peine de manière plus sincère puisque l'énonciateur y est mis à nu : c'est lui qui choisit le distique décapentasyllabique à énoncer, lui qui crée et improvise la mélodie, qui lui imprime sa personnalité par sa manière de chanter et est ainsi en mesure d'émouvoir ou non les personnes présentes en ce

206 L'amour brûlant et les sentiments de solitude et de manque face à l'absence de l'être aimé ne sont pas sans rappeler l' *äsuf* de la poésie touarègue et la *saudade* portugaise (Casajus 2017 : 180) ou encore les sentiments de *dor* et *jale* des tsiganes de Transylvanie (Bonini Baraldi 2010 : 95).

207 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item?fulltext_search=saba

208 https://mouseion-chios.huma-num.fr/fr/item/503

209 https://mouseion-chios.huma-num.fr/fr/item/493

210 Les termes étant souvent synonymes, les participants à la fête diront indifféremment « *Irtha sta kéfia* » et « *Irtha sta merákia* », c'est-à-dire « Je suis arrivé au *kéfi-meráki* ».

compris sa propre personne.

Les musiciens, s'ils conservent quelque liberté concernant l'ornementation, se contentent de seconder le chanteur : l'accompagnement[211] mélodico-rythmique de quatre mesures composées de quelques notes répétées tant que le chant durera, est conçu de manière à mettre en valeur la voix du chanteur qui y déploie sa créativité autant qu'il le peut ; c'est ainsi qu'il faut comprendre l'ordre de Dimítris intimant aux autres musiciens de jouer à un volume moindre afin de focaliser l'attention des personnes présentes sur le chant mélismatique et le distique énoncé ce qui, selon les circonstances, fera émerger ou non l'heureuse disposition. *Ret. 1&2*

Cet accompagnement – et, plus précisément, les quatre premières mesures de son occurrence – agit également en tant que marqueur, par le contraste qu'il installe au cours de la suite et nous informe sur la place qu'occupe le *manés* dans les performances de la fête. Comme les musiciens le déclarent lorsqu'on les interroge, le *tsiftetéli* qui précède le *manés* est généralement « empli » d'accords et de notes jouées par les instruments[212]. L'accompagnement qui suit « se vide », Dimítris et Pantelís cessent par exemple d'ornementer et mettent l'accent sur le temps fort de la mesure par des notes piquées[213]. Le schéma rythmique demeure celui du *tsiftetéli* (4/4) mais le jeu des musiciens produit un effet de rupture ; le *manés* surgit et vient couronner la suite musicale en signalant le *kéfi* du chanteur et afin de déclencher celui des autres convives. Ce surgissement n'a en revanche rien d'obligatoire ; des fêtes de compagnie entières peuvent se dérouler sans énonciation de *manés* sans pour autant que la fête ne soit ratée. Cependant, les commentaires du lendemain n'auront pas l'enthousiasme des soirées où les *manés* étaient bons et nombreux. Par ailleurs, si aucun des membres de la petite compagnie ne s'est levé pour danser ce *tsiftetéli* – les chanteurs et musiciens ne pouvant à la fois interpréter le morceau et le danser pour des raisons pratiques –, en d'autres circonstances, il y a de fortes chances pour que l'état d'euphorie recherché durant la fête, fût en quelque sorte décuplé à la vue de bons danseurs et de leur interaction avec les musiciens. Le *kéfi* se manifesterait alors par des cris[214], des sifflements, des frappements de mains, des claquements de doigts, des gestes brusques, l'entrechoquement des verres et des coups de paume sur la table ou encore par le désir soudain d'un convive attablé de rejoindre la piste... Mais ce soir-là, au café du

211 Outre le terme de *koumpaniaménto*, les musiciens utilisent également le terme de *básimo* (jeu de basse), de *motívo* (motif) ou, plus rarement de *synodeía* (signifiant littéralement accompagnement).

212 *« Echei polý gémisma, pollés sygchordíes »; « Il y a beaucoup de remplissage et d'accords ».*

213 *« Tonízei móno tis théseis, paízei pio stakáta » ; « Il ne met l'emphase que sur les notes importantes, il joue en piqué ».*

214 Les participants pourraient alors s'exclamer : «*Oh!*», «*Ela!*» («Vas-y!»); «*Dós'tou Aggeláki!*» («Donne-lui, petit Aggelos!») etc.

village de Karyés, la fête prit une tout autre tournure lorsque Chrístos s'attabla à l'écart.

4.6. La figure du noceur

L'ethnomusicologue Panayotis League, dans son ethnographie des chanteurs de Kálymnos et de Lesbos, définit le *meráki* comme « le désir et l'enthousiasme d'un individu interagissant avec quelque chose de signifiant pour lui » (League 2017 : 18) et le possesseur de ce *meráki* (*meraklís,* au féminin ; *merakloú*), celui qui « se dévoue passionnément et méticuleusement à ce qu'il entreprend et en tire une grande fierté » et « incarne un idéal social de dialogue, agonistique ou collaboratif, qui privilégie l'attention aux nuances les plus fines des procédés rhétoriques de ses interlocuteurs et au contexte social qui les entoure » (League 2016 : 368; 393). Selon Anna Caraveli, une autre ethnomusicologue, sur l'île de Kárpathos, le statut de véritable noceur implique non seulement « des compétences en chant et en composition poétique mais aussi une fine connaissance des règles de la fête et des règles sociales de l'univers villageois », ce qui lui confère une position honorable au sein de la société, celle-ci pouvant se transmettre d'une génération à l'autre (Caraveli 1985 : 264)[215]. L'ethnomusicologue Ioannis Papadatos, quant à lui, définit le noceur crétois de manière comparable et précise que ce titre caractérise non seulement les « personnes douées de compétences performatives et dépassant leur compagnons dans l'expression du *kéfi* » mais également ceux qui « contribuent à la fête par leur enthousiasme » et « représentent collectivement une force motrice dans la continuation de la tradition musicale locale » (Papadatos 2019 : 170). A ces notions de noceur (*meraklís*) et de *meráki*, peut s'ajouter celle de *meraklíki*[216]. Si le *meráki* s'exprime ou est induit par le chant et la danse, le *meraklíki* est ce qui les rend beaux et agréables, qui résonne chez les autres noceurs durant la fête, mais dont le champ d'application dépasse largement cette dernière.

Comme le souligne Níkos, le père de Dimítris avec lequel j'ai souvent conversé durant mes séjours sur l'île : « Lorsque les gens pensent au *meraklíki*, ils pensent à la danse et à la fête mais je ne suis pas d'accord. Il y a du *meraklíki* dans tout ce que tu fais. Dans la manière dont tu te comportes seul, avec les autres, avec les animaux. Moi, je suis un mauvais exemple parce que je

215 A ce sujet, voir également (Kávouras 1990 : 257-262 ; 1992 : 177).

216 Le nom commun *meráki*, du turc *merak* et de l'arabe *maraq*, se décline de nombreuses manières. Le verbe *meraklóno* qualifie la montée de ce désir et de cet enthousiasme. Peu usitée à Chios, *meraklosýni* est une variante du *meraklíki* où s'adjoignent le nom commun à consonance populaire et le suffixe nominal grec *-sýni* à la connotation plus savante, jouant de ce fait sur deux registres sémantiques et créant par là un effet de sophistication apprécié par certains.

n'aime pas les chiens et les chats mais il y a du *meraklíki* à avoir des canaris. On reconnaît un noceur à la manière dont il voit les choses, à la manière dont il s'occupe de son champ, de ses arbres, même dans cette botte de fleurs des montagnes séchées accrochée au mur au dessus de toi, il y a du *meraklíki*. On peut dire qu'il y a du *meraklíki* dans nos conversations... ». Le *meraklíki* est insaisissable au premier abord puisqu'il requiert une expérience qui fait défaut à celui qui ne le distingue pas encore et le plus souvent indicible puisqu'il se joue à un niveau de conscience où la verbalisation intervient peu. Cependant les noceurs composent et chantent des vers qui décrivent la qualité censée les distinguer[217]. Selon eux, le noceur est un idéal qu'il faut imiter et dont il est acceptable de dire qu'il mériterait de jouir de l'immortalité :

Le noceur ne devrait pas mourir,
Il doit vivre pour que le monde le voie et s'en inspire[218]

Je suis parti quérir Charon pour lui demander faveur :
Qu'il laisse derrière lui les âmes des noceurs[219]

A contrario, dans une forme de démesure et d'exagération caractéristique de la fête, celui qui ne compte pas parmi les noceurs ne mérite pas de vivre :

Celui qui n'est pas noceur mériterait de mourir
Car en ce bas-monde il existe sans raison[220]

Le *meraklíki* des hommes est donc parfois envisagé non plus comme une simple qualité, mais comme leur raison d'être. Il est également une contenance perceptible à grande distance, une façon d'être au monde, l'art de ne pas énoncer des évidences et de faire silence lorsqu'il n'y a rien à dire :

Souvent c'est par la danse que se distingue le noceur
Et de très loin on le repère au milieu de la foule[221]

217 Les vers qui suivent proviennent d'enregistrements de *manés* réalisés à Chios ou m'ont été transmis par écrit par les chanteurs suivants : Aggelos Mathioulákis, Pétros Mathioúdis, Sákis Pippídis, Chrístos Michaliós, Pantelís Konstantás.

218 Ο μερακλής ο άνθρωπος δεν πρέπει να πεθαίνει / Πρέπει να ζει να τον θωρεί ο κόσμος να μαθαίνει

219 Τον Χάρο γύρεψα να βρω παραγγελιά ν' αφήσω / Των μερακλίδων τις ψυχές να τις αφήσει πίσω

220 Όποιος δεν είναι μερακλής πρέπει του να πεθάνει / Γιατί σε τούτο τον ντουνιά άδικα τόπο πιάνει

Le noceur se repère à plus de quarante miles
Ses yeux sont rivés au sol, ses paroles sont peu nombreuses[222]

Sa contenance et sa manière d'être au monde se manifeste dans la danse, mais également dans sa manière de boire et de participer à la fête :

Lorsque tu vois le noceur les yeux rivés au sol
C'est qu'il danse ou qu'il compte le nombre de ses peines[223]

Le noceur se distingue par la boisson
Et par le brin de basilic qu'il a derrière l'oreille[224]

Le noceur est aussi celui auquel le destin a offert son lot de souffrances, celui qui par sa sensibilité est forcé de vivre pleinement ses peines, mais qui par son *meraklíki*, est capable de les sublimer dans la fête :

Le noceur ne devrait voir le jour
Car ce bas-monde le condamne à peiner pour toujours[225]

Le noceur avance avec deux cœurs
Il a l'un pour aimer et l'autre pour pleurer[226]

Le noceur même en peine, sourit
Même le cœur déchiré, il continue de chanter[227]

Enfin, le noceur, proche en cela des héros des chants romanesques grecs tels que Digenís Akrítas ou Konstantínos, lance un défi à Charon et à la mort, puisque depuis l'Hadès, il participe encore à la fête des vivants :

221 Απ' το χορό του φαίνεται ο μερακλής συνήθως / Και ξεχωρίζει από μακριά ανάμεσα στο πλήθος

222 Ο μερακλής ορίζεται από σαράντα μίλια / Έχει τα μάτια χαμηλά, τα λόγια του είναι λίγα

223 Όταν θα δεις το μερακλή να χαμηλοκοιτάει / Για θα χορεύει για καημούς μέσα του θα μετράει

224 Ο μερακλής ο άνθρωπος φαίνεται στο ρακί του / Κι απ' ένα κλαδί βασιλικό που βάζει στο αυτί του

225 Ο μερακλής ο άνθρωπος δεν πρέπει να γεννιέται / Γιατί σε τούτο τον ντουνιά πάντα θα τυραννιέται

226 Ο μερακλής ο άνθρωπος με δυο καρδιές γυρίζει / Τη μια την έχει ν' αγαπά, την άλλη να δακρύζει

227 Ο μερακλής ο άνθρωπος και να πονεί γελάει / Χίλια κομμάτια η καρδιά, κι αυτός να τραγουδάει

Devant la tombe du noceur
tu verras vibrer le marbre
Car même défunt
il festoie dans l'Hadès[228]

4.7. Lorsque le deuil s'invite à la fête

Chrístos est, de l'avis de tous ceux qui le connaissent, un véritable noceur. Éleveur de métier, il habite à Karyés et fait paître ses bêtes dans les montagnes alentours. Bien que né à Chios, il est Méliote par son père, un descendant donc des réfugiés Grecs du village de Melí[229], dans la péninsule d'Erythrée en Asie Mineure. Ceux-ci sont également nombreux sur l'île voisine d'Oinoússes où les bergers de Melí avaient rapatrié leurs chèvres et moutons et s'étaient installés avec d'autres habitants de la région après la « Catastrophe » de 1922. C'est donc notamment en sa qualité de noceur, en tant que Méliote descendant de Tzíkas, en tant que chanteur – dont la voix était autrefois de miel, comme il l'évoque avec nostalgie –, en tant qu'homme disposant d'une expérience intime et profonde de la fête, en tant que fin connaisseur de son fonctionnement par sa fréquentation des hommes du passé, qu'il est attendu et que sa compagnie est souhaitée lors d'une fête.

Mais lorsqu'il s'attable à l'écart, habillé de noir, les cheveux et la barbe hirsutes, l'atmosphère s'alourdit subitement. Dimítris hésite à reprendre et Kostís, le tenancier de café nous demande de prolonger la pause pour une demi-heure, le temps que Chrístos boive son verre et s'en aille. Celui-ci a vu son existence bouleversée par la perte de son fils, un gaillard de dix-neuf ans dont rien ne laissait présager qu'il s'en irait si tôt. Ce décès a plongé Chrístos dans une profonde dépression, lui, le noceur insatiable qui était de toutes les fêtes, qui y chantait, y dansait et « y buvait le Bosphore ». C'est donc avec le cœur lourd de ne pouvoir participer à la fête qu'il commande une eau-de-vie, et déclare d'un ton catégorique à Kostís : « Laisse les gars jouer! J'ai mon deuil, j'ai ma peine mais si j'avais voulu, j'aurais été le boire chez moi. Laisse-les jouer! »

Les musiciens entament une suite en *la ussak* et honorent ma commande : ils jouent le *syrtós*

228 Σαν πας σε τάφο μερακλή, το μάρμαρό του τρίζει / Αφού ακόμα και νεκρός στον Άδη το γλεντίζει

229 J'ai procédé à des enregistrements auprès des descendants de réfugiés du village de Melí installés à Mégare (Attique) dans le but de comparer les répertoires d'un village d'Erythrée à ceux du nord-est de l'île de Chios et de l'île voisine d'Oinoússes grâce à une bourse de l'École Française d'Athènes. Pour consulter ces enregistrements, cf. :https://mouseion.huma-num.fr/fr/item-set/1811

« A Alexandrie »[230], puis la « Chambre de velour »[231], le *syrtós* instrumental « Fereïs »[232], « La petite Argyró »[233], puis tournent la mélodie et jouent le *tsiftetéli* « La fille du diable »[234] en *saba* avant qu'Aggelos n'entame un *manés* dans le même mode :

En ce monde mensonger toute chose se meurt
Pense, ô homme, qu'une méchanceté demeure[235]

Chrístos est piqué au vif. Il discute l'air de rien mais nous observe du coin de l'œil. Lorsque la suite en *ussak-saba* s'achève, Dimítris lui propose de venir boire un verre à notre table. Celui-ci répond que « ce n'est pas l'heure ». Entend-il par là que l'heure n'est pas encore venue ce soir ou que le deuil est trop frais pour qu'il puisse s'attabler avec les convives d'une fête? Nous n'allons pas le laisser s'en tirer sans un chant. Les musiciens reprennent de plus belle : ils jouent « Je ferai une robe des feuilles de rosier », un chant d'Asie Mineure que Chrístos affectionne particulièrement, « Je veux naviguer les eaux d'Attáleia »[236], « Le château de la Belle »[237], « Je suis dans la Ville »... Puis les musiciens font une pause avant d'entamer une dernière série de *zeïbékikos* dont celui de Pergame qui relate la nostalgie des réfugiés d'Asie Mineure. Alors que les autres se reposent, j'emmène Thomás à la table de Chrístos pour lui parler des Méliotes que j'ai rencontrés à Oinoússes en nourrissant le secret espoir qu'il me dira un chant de Melí malgré les circonstances.

Au cours de la conversation, celui-ci insiste lourdement sur le fait qu'il est triste de ne pas pouvoir participer à la fête mais qu'il ne peut pas chanter dans son village, que « cela ne se fait pas » et qu'il risque la honte. Puis nous parlons de divers chants de Melí. Il déclame des vers qu'il a lui-même appris des anciens : « Quel *meraklíki*! Si tu avais pu les entendre! ». Il nous parle de l'histoire de Melí, son village de cœur, de la manière dont ses habitants rallongeaient certaines syllabes de manière caractéristique, d'un chant que son oncle Charálambos Tzíkas, mort il y a peu, tenait de son grand-père mais dont il ne se souvenait plus et qui était maintenant « perdu dans sa mémoire ». Pour lui, son grand-père était le plus grand noceur de Chios. Il raconte :

« C'était à Véssa (village du sud de l'île), j'étais encore enfant... Goúvis jouait du luth, il y avait

230 https://mouseion-chios.huma-num.fr/fr/item/477
231 https://mouseion-chios.huma-num.fr/fr/item/463
232 https://mouseion-chios.huma-num.fr/fr/item/465
233 https://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_E_2018_008_001_11/
234 https://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_E_2018_008_001_05/
235 Σ'αυτό τον ψεύτικο ντουνιά το κάθε τι πεθαίνει / Σκέψου κι εσύ ω άνρθωπε πως μια κακία μένει
236 https://mouseion-chios.huma-num.fr/fr/item/455
237 https://mouseion-chios.huma-num.fr/fr/item/447

Atsígganos, ceux-là jouaient à l'époque... Atsígganos était du château (de la ville portuaire), et Goúvis, c'était le père de Spýros Gialoúris. Et donc mon grand-père dansait avec un Vessiain et ils leur ont chanté... Ça dit (il récite) :

Deux jeunes dansent dans la fleur de l'âge
L'un est de Véssa et l'autre de Melí[238]

J'ai vu beaucoup de bons danseurs, un grand nombre, mais comme mon grand-père Tzíkas? ... C'était un vrai noceur! ».

Poussé par mes questions, Chrístos murmure « Le gilet de velour »[239], un autre chant qu'il connaît par ses ancêtres avant d'ajouter : « Ne jugez jamais un homme! ». Il demande ensuite qu'Aggelos dise un *manés* en mode *saba* à sa place. Thomás joue une improvisation modale puis Aggelos commence à chanter : « Ma poitrine est devenue la demeure de mes peines... ». Chrístos l'interrompt brusquement :

« Apapa... Je n'aime pas ça! *Manés* impropres! Tu dois dire un *manés* pour toucher l'autre. Ecoute bien : le *manés*, ce n'est pas de la « perroquetterie » (*papagalía*). Le *manés*, c'est toi qui dois le « sortir ». N'écoute pas ces... Un jour, un ami m'a appelé au bal pour me chanter : « Les os ont été répandus » et d'autres conneries de ce genre. Même si tu n'as pas de voix! Le *manés* ne réside pas dans la voix, le *manés* se trouve ici (il indique son cœur). Tu peux avoir une voix d'âne quand tu chantes, mais tu vas le dire du fond de ton âme. Ton chant plaira à l'autre. Mais là, tu as été pris d'une « perroquetterie », à mon sens. Tu vas prendre un *saba*. Prends un *saba*! Ça va sortir de là (il indique son cœur), pas d'un perroquet! Tu vas dire (il récite) :

Mes espérances sont éteintes ainsi que tous mes rêves
Tout est perdu pour moi suite à ce malheur[240]

Moi, je ne peux pas, ça ne se fait pas... Dis-le! Mais ne récite pas l'alphabet. Il faut que tu sortes ton malheur, ton *meraklíki*, ta joie, ta peine. Ça ne se fait pas, mon gars, je suis dans mon village et c'est la honte! ».

Aggelos, déjà mis à mal lors de la première interruption, perd tous ses moyens. Il ne parvient

238 Δυο νεαροί χορεύουνε στο άνθος της νεότης / Ο ένας είναι Βεσσιανός κι ο άλλος είν' Μελιώτης

239 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1310

240 Σβήστηκαν οι ελπίδες μου κι όλα τα όνειρά μου / Το πάν εχάθηκε για με μ' αυτή τη συμφορά μου

pas à mémoriser le vers et demande à Chrístos de le répéter à plusieurs reprises. Et Chrístos de le répéter puis de renchérir : « Allez mon gars, prends-le, c'est toi le chanteur! Prends-le, aide-moi! Je ne peux pas chanter. Dis-le pour moi, dis-le doucement. Ne crie pas et ne fais pas de « perroquetterie »! Lentement, des notes courtes! ». Aggelos finit le *manés* tant bien que mal et un silence s'installe. Je sens que Chrístos, qui a secondé Aggelos à plusieurs reprises, désire chanter, et demande donc à Thomás de continuer à jouer, lui qui a le don d'installer par sa musique un fond sonore propice à l'irruption d'un chant. Il entame une improvisation en mode *saba*.

Ex. 2

4.8. Le *manés* révélateur de *meraklíki*

Ici, le *manés* ne surgit pas afin de couronner une suite musicale mais s'installe progressivement, après une longue improvisation instrumentale. Celle-ci étant non-mesurée, elle ne se prête pas à la danse. Mais même lorsque Chrístos s'empare de l'instant et que l'accompagnement mélodico-rythmique débute à sa suite, son tempo est bien trop lent pour être dansé. Sur l'île, on appelle cette forme *kathistikós manés*, le *manés-de-repos* qui s'apparente à ce que l'on nomme « chant de table » en d'autres régions de Grèce. Les danseurs ne pourraient y exprimer leur heureuse disposition par une danse *tsiftetéli* efficace et agréable à regarder pour les autres convives. A l'écoute des premières mesures, ils n'auraient même pas l'idée de se lever car là encore l'accompagnement joue le rôle de marqueur ; il signale, s'il en est, que l'attention des convives doit se porter sur le chanteur et ses paroles. Mais le contraste qu'il installe s'inscrit à une autre échelle que le *manés* déclencheur de *kéfi* décrit plus haut. C'est un *manés* qui ponctue la fête et s'insère entre les suites et non plus en leur sein, un temps fort par son contenu mais faible au regard de l'intensité sonore générale de la fête, surtout si seul un instrument accompagne le chanteur. Ces usages différenciés du *manés*, leur fonction de marqueurs et les contrastes et ruptures qu'ils établissent au cours d'une suite ou, à plus grande échelle, au cours de la fête, sont à rapprocher des logiques à l'œuvre dans les fêtes épirotes analysées par Hélène Delaporte, où les musiciens et chanteurs, par des ruptures de rythmes et un renvoi au répertoire le plus grave, le plus lourd, le plus pesant, créent une dynamique de « retour au *vari »* porteur, selon l'auteure, de l'identité des habitants de l'Epire (Delaporte 2013). C'est alors que la bonne compagnie se révèle par son écoute attentive et silencieuse. Il est attendu que les commentaires ponctuant la performance mettent à l'honneur le chanteur mais sans interférer dans l'énonciation du chant et sans perturber sa bonne compréhension. Car ce qui est en jeu pour lui et pour ceux qui l'entourent, est le partage sincère d'un état d'âme. Ce partage opère par la mobilisation d'un distique *a priori* signifiant pour le chanteur au

départ et qui, au terme du chant, devrait être signifiant pour tous. Et ce partage s'effectue d'autant mieux si les participants lui reconnaissent le statut de noceur. Durant la performance, l'instant lui appartient, il est maître du temps : son *manés* agit en tant que révélateur de *meraklíki*.

4.9. Inviter le défunt noceur à la table des vivants

Durant cette séquence, Chrístos prend son temps. Il nous interpelle, nous questionne, nous conte le souvenir d'un chant qu'il a énoncé lors d'un bal à Lithí, il évoque son oncle défunt à qui il dédie son chant. Ces discours – qui s'intercalent entre les passages chantés – sont encapsulés dans la performance du *manés* : ils en sont un commentaire éclairant, une clé de compréhension qui participent à l'instauration du moment musical et à la construction d'une émotion partagée parmi les convives. Ces dialogues de performance constituent une phase habituelle et souvent répétée lors de la fête de compagnie. D'abord en début de soirée, à l'heure du partage de nourriture où sont évoqués les repas passés avec les gens aujourd'hui défunts et des anecdotes propres à éclairer leur caractère, à décrire les hauts faits de leur quotidien. Ensuite, à la fin d'une performance, lorsqu'un distique chanté au cours d'une suite est associé, dans la mémoire de l'énonciateur présent, à l'un de ses énonciateurs passés. Le chanteur dit alors : « Untel le chantait comme cela! », « Quelle voix il avait! », « Il savait te toucher là où ça te faisait mal! », entendant par là qu'il était capable d'improviser un vers suffisamment personnalisé et en rapport avec la biographie du destinaire pour déclencher chez lui une réaction émotionnelle intense.

On comprend ici que pour nombre de connaisseurs, un distique est plus que lui-même : il s'actualise dans le temps mais dispose d'une biographie faite de bribes d'histoires, de souvenirs d'occurrences passées, et dont les noceurs se plaisent à retracer la généalogie. Plus encore, énoncer un distique signifie parler en son nom propre mais également au nom des défunts qui lui accordaient une signification particulière. Pour paraphraser Filippo Bonini Baraldi, les participants vivent « des relations affectées avec des êtres inapprochables » comme les défunts « et simultanément des relations de proximité exacerbée » avec les autres convives (Bonini Baraldi 2010 : 97). L'énonciateur devient ainsi plus que lui-même, le medium d'une émotion mélodisée appartenant aussi au passé ; d'une certaine manière, il invite le défunt noceur à la table des vivants par le biais de son improvisation modale chantée, faisant résonner le distique de manière synchronique et diachronique à la fois.

Il n'est d'ailleurs pas rare d'entendre et réentendre les mêmes histoires, tout comme on mange du même plat au fil des occurrences, tout comme on réactualise les mêmes chants et mélodies lors de chaque fête. C'est pour cela que l'on s'y rend ; pour chanter à nouveau l'amour brûlant, son *meraklíki*, sa peine ou sa joie. La redondance est souhaitée, appréciée, et les participants n'ont nul besoin de nouveauté hormis celle de la fête en train de se construire, de se réactualiser. Ils savent à l'avance ce qui les attend lors de la soirée à venir. Il s'agit pour eux de « conjuguer le passé au présent » et de répéter des actes déjà exécutés par eux mais surtout par d'autres : c'est en cela qu'une fête de compagnie est traditionnelle et qu'elle constitue, tout comme la musique qui la fonde, un « exercice de réitération » (Lortat-Jacob 1994 : 13) où « chaque performance s'inscrit dans une histoire et ne se comprend qu'à travers d'autres qui l'ont précédée » (Lortat-Jacob 2010a : 252). Elle est un événement se déroulant en un instant donné, et tient également de l'événement remémoré et cité, non pas *verbatim*, mais plutôt recomposé en fonction des circonstances (Boyer 1990). Lorsqu'ils chantent un distique d'autrefois ou qu'ils évoquent le souvenir de fêtes passées, les participants citent effectivement en actes et en paroles des occurrences précédentes et s'en remettent – ou pour utiliser le terme consacré par Maurice Bloch, défèrent – à ceux qui les ont précédés et dont l'autorité garantit la valeur de ce qui est dit et accompli (Bloch 2005).

4.10. L'art de la sincérité

Ces citations empreintes de déférence se font selon des principes partagés par les convives. Comme le chant et les commentaires de Chrístos en attestent, celui-ci a une idée précise de la manière dont un noceur se doit, ou plutôt, sait par expérience comment dire un *manés* : il est nécessairement sincère et chante « du fond de son âme », pour en « sortir ses maux, son *meraklíki*, sa peine, sa joie ». Durant la performance, le distique s'offre à toutes sortes de déformations et d'effets visant à en accentuer le caractère dramatique et à lui conférer une expressivité dont il serait privé s'il était simplement énoncé dans une conversation[241]. Mieux, au texte s'adjoignent des interjections et modulations qui agissent avant et après lui, autour de lui, indépendamment de lui. C'est ainsi que le chant plaira à l'autre ; la sincérité est ici envisagée comme une qualité du message à communiquer qui en valide le contenu et, indirectement, valide son énonciateur auprès du récepteur. C'était en substance le plus grand compliment que Sólon Lékkas, autre chanteur de

241 C'est ce que relève Bernard Lortat-Jacob, en un tout autre contexte, dans son analyse de la relation entre expression et texte, et la manière dont ce dernier s'expose aux déformations à des fins expressives (Lortat-Jacob 2010 : 12)

manés et grand noceur de l'île voisine de Lesbos décédé il y a peu, pouvait faire à un autre chanteur : « Celui-ci est sincère (*alithinós*)! »[242]. Sincère puisqu'énonciateur de vrais *manés*. Au sujet de l'authenticité du *manés*, il déclarait à propos de son oncle chanteur :

> « Cet homme-là ne pouvait pas chanter sur commande... Il ne chantait plus si tu lui disais « Chante » ou « Dis-le »... Le *manés* vient du *meráki*, s'ils t'en parlent ou te le commandent, il ne sort pas... Pour entendre un *manés*, tu ne dis pas « Dis un *manés* ». C'est comme si tu disais : « Fais-toi mal et pleure! »; que je me souvienne de quelque chose et que je pleure... pour chanter... tu as compris? Ce n'est pas possible! Tandis qu'un chant, tu peux le dire (sur commande)! ». (Dionysópoulos 2011 : 17)

Il existe ici encore une tension entre le noceur qui chante pour son plaisir, pour exprimer son *meraklíki*, et le chanteur professionnel qui chante pour le plaisir des autres. Lékkas a souvent décliné les invitations à chanter de manière rémunérée aux panégyres de Lesbos car il refusait de « faire le juke-box » et de chanter plusieurs fois le même chant pour répondre aux commandes des participants. Dans l'imaginaire de la fête, un noceur ne se fait pas rémunérer pour son chant ; on lui souhaite longue vie et lui offre à boire pour le *kéfi* que son chant procure. La performance idéale doit donc être sincère, de préférence non-sollicitée ou de manière assez subtile pour que l'énonciateur se laisse tenter. Mais l'émotion qui vient du fond de l'âme, et la qualité de cette émotion, le *meraklíki* qui la caractérise, doivent également répondre à certains critères afin que le chant plaise à l'auditoire.

Tous les connaisseurs s'accordent à dire que la technique d'énonciation du *manés* ne s'apprend pas, qu'elle est affaire de vécu, « de bonne oreille » et de voix, dans cet ordre. Cette technique, multiple, existe néanmoins et l'on pourrait aisément ajouter qu'elle est tout autant affaire de diaphragme, de larynx et de menton. Comme Michèle Castellengo le relève, le son vocal est produit dans le larynx et « le contrôle de la hauteur fondamentale ainsi que la richesse potentielle en harmoniques sont déterminés par la façon dont vibre la glotte » tandis que le caractère vocalique, lui, dépend des « transformations que subit l'onde glottique en traversant les résonateurs situés sur son trajet, de la glotte aux lèvres et aux narines » (Castellengo 1991 : 155). Selon les chanteurs interrogés, la technique d'expiration est fondamentale et le chanteur doit savoir utiliser correctement son diaphragme ; le reste se joue entre le larynx et les narines. Le *manés* ressemble en cela au *uzun*

242 Cette expression énoncée lors d'une fête à Chios m'a été rapportée par C. Michaliós du village de Kardámyla. L'adjectif *alithinós* est dérivé du nom commun *alítheia* (vérité) et signifie littéralement « véritable » ou « sincère ».

hava, ce chant turc populaire qui se traduit par « air long » et dont Jérôme Cler avance que le nom provient de la technique du souffle du chanteur qui déploie cet air jusqu'à l'expiration complète (Cler 2000 : 96). Il existe un rapport particulier entre les différents résonateurs lors de l'énonciation d'un chant afin d'obtenir un bon son où les « basses de la gorge et de la poitrine sont équilibrées par rapport aux aigus du palais et des narines » : il faut 40% d'air au niveau du palais, et 60% dans la gorge. La bouche ne doit pas être trop ouverte ; comme le déclare Aggelos, l'ouverture idéale correspond à la circonférence d'un doigt. La langue joue également un rôle important. Il faut qu'elle soit en contact avec les gencives de la mâchoire inférieure afin de ne pas retenir l'air et que l'articulation soit « bonne et belle ». Ces techniques et ce positionnement de la voix qu'Aggelos et Pantelis utilisent lors des performances de *manés* sont ceux qu'ils ont acquis par leur formation en psaltique byzantine. Et ils ont bien conscience que l*e manés* de Chrístos diffère du leur et de celui d'autres chanteurs de l'île.

Selon eux, ses *manés* ont beaucoup en commun avec ceux de Sólon Lékkas[243] et rappellent le style de Kóstas Roúkounas[244] et de Róza Eskenázy[245], tous deux représentants de la transition entre la fin de « l'école de Smyrne » et le début du *rebétiko* du premier tiers du vingtième siècle. Ce style de Smyrne (*smyrnéïko ýfos*) – ou plus simplement d'Asie Mineure – aux ornementations plus précises et à la palette de modes plus variée diffère de celui d'autres noceurs de l'île de Chios dont on dit qu'ils reproduisent les *manés* de leurs parents et grand-parents, plus lourds, plus libres et majoritairement en *hicaz*. Mais il s'agit là d'une caractéristique stylistique et non pas d'un critère nécessaire pour émouvoir. En plus de ce style emprunté à l'Asie Mineure, Chrístos et Sólon ont en commun leur voix aiguë. Si tous mes interlocuteurs reconnaissent qu'avoir une bonne voix aide pour le *manés*, aucun d'entre eux ne se risque à en caractériser le timbre[246]. A Chios, point de couleur, de température, de forme, de « synesthésie métaphorique et conceptuelle » pour caractériser la voix (Charles-Dominique 2021 : 10) ; on appréciera une voix puissante et on dira tout au plus qu'un timbre est beau ou laid, d'un chanteur dont la voix porte qu'il a « du courage » ou d'un mauvais chanteur qu'il a « une voix d'âne » voire qu'il n'a tout simplement pas de voix mais les jugements concerneront principalement le style de son chant et là encore, la beauté de la voix ne semble pas être un critère déterminant dans la transmission ou non d'une émotion. Les *manés* de Sólon Lékkas peuvent par exemple être très appréciés et ceux qui l'ont fréquenté lui reconnaissent la qualité de noceur mais rares sont ceux qui diraient qu'il avait une « belle voix ». Il ne semble pas

243 *Manés* en mode *saba* interprété par Lékkas : https://youtu.be/NwcRqZ5MEak?t=141
244 *Manés* en mode *ussak* de Roúkounas : https://youtu.be/NPXy5EIZDwA
245 Dont ce *manés* en mode *ussak* : https://youtu.be/ND8F7ACxZTo
246 Timbre se traduit par *chroiá* ou *ichóchroma*, ce deuxième terme se traduisant littéralement par « couleur de son ».

non plus que la hauteur de voix joue un rôle déterminant dans la capacité du chanteur à émouvoir les convives[247] ; certains disent même être parfois davantage touchés par les *manés* interprétés dans un registre plus grave, où la tonique est mi ou fa[248] et où la voix est selon eux « plus pleine ». Enfin, la caractéristique la plus importante partagée par Chrístos et Sólon Lékkas, qui leur vient de leur écoute prolongée des chanteurs de l'école de Smyrne tout comme de leur fréquentation des « anciens », des réfugiés d'Asie Mineure de la première et de la deuxième génération, est l'usage qu'ils font de leur menton. Lors de l'ornementation, celui-ci monte et descend afin de produire un effet de long gargarisme apprécié et assez rare puisque la majorité des chanteurs de *manés*, dont Pantelís et Aggelos de leur propre aveu, se limitent à des ornementations produites par le larynx.

Mais revenons aux conseils que donne Chrístos aux convives lors de sa performance : selon lui, il faut « attirer » l'auditeur avec un chant plaintif (*paraponiáriko*) aux notes « volées », « incomplètes », « courtes et tranchantes » (*koftés nótes*). Ce tranchant est également utilisé par les connaisseurs de la fête pour qualifier le bon jeu des musiciens et la bonne danse : les appuis doivent être tranchants, répondant en cela au jeu *staccato* de la clarinette ou du violon qui marquent le temps fort de la mesure et invitent les danseurs à effectuer des figures. C'est ainsi que Chrístos indique qu'il faut soit chanter une hauteur mais en y mettant fin de manière abrupte, soit que, lors d'une ornementation, il faut suggérer une hauteur sans la chanter réellement et laisser faire l'imagination auditive des participants.

On peut constater que sous cet aspect, la technique de Chrístos diffère sensiblement de celle d'Aggelos et de Pantelís. Leur *manés* se caractérise par une clarté dans l'énonciation et par un certain aplomb : Les notes sont longues, complètes, la prosodie est claire et leurs ornementations semblent emprunter à l'esthétique du chant ecclésiastique. D'après mes observations et les discours de mes interlocuteurs, les autres chantres de l'île interprètent les *manés* d'une manière comparable. C'est notamment le cas de Vasílis Chamétis[249] et Michális Páxos[250]. Pétros Mathioúdis, qui est également chantre mais qui mélange les deux techniques d'ornementation, constitue une exception à cet égard[251]. Les connaisseurs jugent parfois les performances chantées selon ce critère. Si la performance est excessivement marquée par l'esthétique de la musique ecclésiastique, ils diront :

247 Ce qu'on admire et apprécie en revanche, c'est l'effet de contraste produit par un passage du grave à une « couronne » dans les aigus, c'est-à-dire la capacité du chanteur à passer à l'octave au cours d'un chant quel qu'il soit.

248 Ainsi du *manés* en *fa hicaz* interprété par Níkos Bourniás du village de Spartoúnta : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/512

249 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/512

250 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1230

251 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/2346

« Il est en train de psalmodier, ce n'est pas un bon chant ». Cette façon de chanter presque « trop claire » frôle la maladresse lorsque Pantelís réalise une modulation en *rast* lors de la performance analysée plus haut ; il semble « réciter ses lettres » (dire l'alphabet), comme il lirait une partition de parasémantique à l'église, en passant par toutes les notes de l'échelle là où quelques notes suggérées à la manière de Chrístos auraient suffi.

On voit ici que l'accusation de « perroquetterie » faite par Chrístos à Aggelos peut s'interpréter d'au moins deux manières : d'une part, il fait référence à la technique de chant qui vient d'être évoquée. D'autre part, il vise à les protéger du ridicule qui les guette. Lorsqu'il qualifie certains *manés* d'impropres, il entend par là que le *manés*, pour toucher l'autre, doit être tiré de l'expérience de son énonciateur, et pas excessivement dramatique. Sa justesse dépend avant tout de la bonne proportion entre le distique et la peine réellement vécue par celui qui le chante ; notons à cet égard que d'autres personnes, réputées à Chios pour la qualité de leur chant, ont vécu de grands malheurs tels que le veuvage précoce ou la perte d'un enfant et que ceux qui les connaissent établissent une relation de causalité entre le deuil et la beauté de leur chant. Or il déclare à Aggelos à propos du *manés* qu'il lui a soufflé : « Mais ça, ce sont des paroles douloureuses (*poneména lógia*), pour nous, les gens peinés. Vous qui êtes des jeunes gars, vous devez dire des chansons plus belles, plus joyeuses! ». Pour lui, il y a manque de sincérité et « perroquetterie » lorsque de jeunes hommes, encore protégés par leur âge des grands malheurs de la vie, énoncent des *manés* contant des drames qu'ils n'ont pas connus, et qu'ils le font, qui plus est, en récitant l'alphabet.

On peut dès lors interpréter par ce prisme la sollicitation de prime abord contradictoire de Chrístos, qui demande à Aggelos de chanter *son* vers. Pourquoi n'y aurait-il pas là « perroquetterie »? Probablement parce que Chrístos juge que dans le contexte d'une fête de compagnie entre amis proches, dire au nom de l'autre, avec respect, procède du transfert de sincérité. Plutôt que de chanter un *manés* dépourvu de sens car dépourvu de peine réellement vécue, par cette sollicitation agissant comme un transfert de sincérité, le jeune Aggelos devient par son chant le médium du vécu de Chrístos se refusant encore à chanter, dans une forme de citation transparente[252]. De la même manière, lorsque Chrístos s'autorise à chanter malgré le deuil, il le fait en tant que passeur énonçant le distique qu'un défunt lui commande, en amenant une peine du passé et en transférant la sincérité de son oncle Charálambos du monde des morts à celui des vivants.

252 L'expression de Maurice Bloch est tirée de son analyse des différentes modalités de déférence. La citation transparente, en tant qu'idéal-type, qualifie dans ce cas la récitation du Coran où l'énonciateur et son intentionnalité s'efface afin de focaliser l'attention de l'auditeur sur la présence de Dieu (Bloch 2005 : 129).

On a donc affaire à un art, à une technique de la sincérité dans l'expression stéréotypée d'une émotion dont l'énonciateur souhaite *a priori* qu'elle soit partagée. Là où Aggelos et Pantelís se préoccupent du positionnement de la voix et de la gestion du souffle, Chrístos met davantage l'emphase sur le débit et l'accentuation dans la performance. Mais il n'existe pas de théorie et de règles dans l'expressivité du *manés*, seulement une jurisprudence faite d'expériences vécues où la performance fut efficace et la fête réussie. Et si la technique a indéniablement son importance, les jugements concernant la beauté d'un *manés* ont davantage trait à l'adéquation entre la performance et le vécu de l'énonciateur. Car le *meraklíki* à y injecter est avant tout le produit d'un habitus d'écoute, et, dans la mesure ou son champ d'application s'étend à tout comportement social, il est le produit d'un habitus tout court.

4.11. Passeur d'émotion, passeur d'expérience

Ici encore, la théorie dispositionnelle de Bourdieu prolongée par Wacquant mérite d'être sollicitée. Être un noceur, c'est avant tout disposer de ce que les habitants appellent un vécu (*víoma)*. C'est faire travailler au quotidien, de manière largement inconsciente, cette matrice générative de comportements fondée sur les expériences passées (Bourdieu 1972), en pratiquant l'art de la fête. Il faut avoir fréquenté les aînés, les avoir observés et entendus, avoir intégré à force d'habituation et par un travail d' « intéressement du corps et de l'esprit » (Wacquant 2002 : 71) leur façon de chanter, de danser, de boire, d'interagir. Pour parler de l'oreille du chanteur, les habitants utilisent le terme d' « *akoúsmata* » : celui qui a été sujet à cette habituation, qui a baigné dans un type de chants et de mélodies, les a faits siens, les a dans l'oreille et dans la voix, et en dispose à sa guise. Le noceur doit connaître les *manés* des autres, avoir un répertoire étendu de distiques, de mélodies et d'anecdotes à conter sur les noceurs d'autrefois.

Il doit être capable – et le temps et l'expérience le rendent capable – de mettre en branle les schèmes de perception, d'appréciation et d'action qu'il a acquis auprès des autres noceurs au fil des occurrences. C'est ce qui donne du poids à sa présence : Chrístos s'assied à l'écart mais nul ne peut l'ignorer, il a un tel pouvoir d'attraction que lorsqu'il refuse d'aller à la fête, la fête vient à lui[253].

253 C. Michaliós, un noceur du village de Kardámyla me contait que son père disposait d'un tel *meraklíki*, d'un pouvoir d'attraction qui faisait que tout passant s'arrêtait chez lui pour boire et chanter quelques vers. Michaliós lui-même dispose d'un tel pouvoir qui agit mais s'ignore en tant que tel. Les amis et cousins de son fils viennent toquer à sa porte la nuit et lui demandent de son eau-de-vie, s'installent à sa table et lui demandent de chanter et il considère qu'il est de son devoir de les encourager dans cette voie parce que ces situations rapprochent les jeunes de la tradition, de la manière de faire des anciens.

C'est aussi ce qui donne un poids à sa parole lorsqu'il convoque, en toute bonne foi et avec une certaine humilité, les noceurs d'autrefois, et que se déploie un pan d'une histoire située, ancrée dans un réseau fait de liens de parentés et d'amitiés – Goúvis le joueur de luth et père de Gialoúris, Atsígganos du château, Lignós le clarinettiste, son grand-père et son oncle Charálambos –, mais aussi ancrée dans des lieux signifiants de la fête – Véssa, Melí, le bal de Lithí –. Tout se passe comme si le *meraklíki*, en tant que qualité magique, agissait par sympathie et transformait en noceur celui qui en fréquente.

Le processus d'habituation, auquel il a été soumis et qui lui est reconnu par les autres convives, est aussi et surtout ce qui lui permet au présent de juger de la qualité d'un *manés*, de corriger les jeunes chanteurs et de disposer du pouvoir quasi-magique de donner ou d'ôter le statut de noceur à un tiers[254] : durant toute la séquence, Chrístos signale par ses commentaires à Aggelos et Thomás que par leur différence d'âge, il est dans une position qui leur est inaccessible pour l'heure et que « rien ne sert d'aller plus vite que la musique ». C'est enfin ce qui lui permet de trouver le ton juste afin d'émouvoir les autres convives par le chant qu'il dit tirer des tréfonds de son âme.

Durant la fête, Dimítris et Kostís, le tenancier du café, souhaitaient ne pas brusquer Chrístos par la musique. Aggelos et Pantelís, conscients qu'ils étaient écoutés par un noceur, souhaitaient exprimer leur *kéfi* et faire montre de leur talent. Voyant qu'il ne nous rejoindrait pas, je me suis assis à ses côtés parce que je souhaitais écouter son histoire et enregistrer un *manés* et des chants de Melí. Chrístos, quant à lui, désirait chanter, malgré les circonstances et le fait qu'il ne pouvait le faire en présence d'une compagnie trop nombreuse. Et c'est à dessein qu'il chanta tel un véritable noceur, se libérant d'une obligation du commun et bravant l'interdit associé à son deuil mais en y mettant les formes, en convoquant les défunts et son deuil, en toute fin de soirée, après quelques quatre heures de fête et avant que tout le monde ne s'en aille. C'est traditionnellement l'heure où les épanchements sont autorisés et attendus, l'alcool jouant son rôle désinhibant, les yeux scrutateurs étant moins nombreux.

Ici, une culture affective, associée à l'habitus du noceur, est socialement à l'œuvre et s'actualise dans la performance du « *manés* révélateur de *meraklíki* ». La performance étant introduite par une improvisation modale et se clôturant par une cadence finale suivant

254 Ainsi d'un autre chanteur de l'île originaire d'Asie Mineure qui, voyant un professeur de danse de l'île exécuter une danse de sa région lors d'une représentation sur scène, me dit : « Là où les noceurs ont chié, ceux-là sont sortis de terre! », annihilant ainsi le méticuleux travail du pauvre professeur afin de « paraître noceur », avec tous ses attributs, en ce compris le fameux brin de basilic derrière l'oreille.

immédiatement la fin du distique chanté, il s'agit d'une pratique induisant une expérience émotionnelle connue, déjà éprouvée, bien circonscrite dans le temps, et différente de celle du « *manés* déclencheur de *kéfi* ». Si ce dernier s'inscrit – même par des procédés de rupture – dans une continuité rythmique et sémantique de la suite musicale en venant la couronner, le « *manés* révélateur de *meraklíki* » agit plutôt en tant que couronnement de la fête dans sa globalité, et pour sa valeur cathartique, les acteurs déclarant souvent que « chanter sa peine fait du bien ». C'est d'ailleurs le sens même du distique chanté par Chrístos : « La peine gardée secrète ne se laisse point oublier/ Et la blessure qu'on ne dit point demeure sans remède ».

Ce type de *manés* s'apparente donc à un remède pour le noceur : il appartient à cette catégorie de chants qui instaurent, comparablement aux *kilamê ser* des Yézidis d'Arménie analysés par Estelle Amy de la Brétèque, les « conditions propices à une rêverie collective autour de la peine et de la souffrance » (Amy de la Bretèque 2017 : 118). Peine que la coprésence des membres de la compagnie, sensibles à sa beauté, rend supportable voire agréable au chanteur car cette coprésence permet de lire et d'entendre par les postures corporelles, par les expressions du visage, par les soupirs et les sanglots, qu'elle est partagée. Cette expression stéréotypée de la peine, cette symbolique de la tristesse mélodisée, est induite – ou à tout le moins programmée en tant que potentialité – par la situation spécifique de la performance et par son émanation directe qui y agit à la fois en tant que cause et conséquence ; par l'habitus du noceur qui se construit au fil des occurrences.

De manière comparable, pour l'auditoire, participer par l'écoute à une performance encapsulant un pan de l'histoire de la communauté, à une mise au présent du passé, devient un acte permettant d'entrer en résonance avec le vécu de « versions diachroniques du soi » (Lortat Jacob 1994) voire de s'approprier ce vécu, de l'exprimer et le transmettre par la suite. Pour parler d'un chant qui les touchent, les habitants de Chios utilisent l'expression « *Me ekfrázei* » qui se traduit littéralement par « Cela m'exprime » indiquant par là que ce chant exprime ce qu'eux-mêmes ressentent, qu'il résonne avec leur état émotionnel du moment ou leur vécu de manière plus générale. Le *manés* est aussi affaire de nostalgie dont Jean During relève justement que l'ethos n'est pas assimilable « à un simple affect comme la mélancolie ou l'affliction » mais dispose d'affinités secrète avec l'idée même de tradition. La nostalgie est selon lui, un « mal du retour », le « regret d'un monde », un désir « qui n'est pas tendu vers l'avenir mais vers le passé » (During 2004 : 140). On pourrait dire que le *manés* de Chrístos est tant l'expression de son deuil que du « mal d'un monde passé ». Si, en retour, ce *manés* est efficace auprès des convives, c'est notamment en raison

des inférences qu'ils réalisaient en l'écoutant, sur son intention et son état émotionnel, sur le malheur qu'il a vécu, sur son *víoma* qui est, en dernier ressort, l'actualisation de vécus passés – dont celui de son oncle Charálambos – qui prennent vie par l'énonciation de distiques anciens.

Il n'est pas non plus nécessaire que les autres participants aient vécu une peine comparable à la sienne ou ressentent déjà ce mal d'un monde passé pour être pris de sanglots ; naturellement équipés pour effectuer des inférences – erronées ou non – sur les pensées de l'autre (Bloch 2013 : 121) et pour détecter les signes visibles d'une émotion appartenant au répertoire culturel de la fête de compagnie, le voir et l'entendre suffit à leur « déchirer le cœur » et à déclencher leur empathie. Chrístos s'excuse en quelque sorte pour la tristesse de son chant : « Ce sont des choses tristes... Eh? », mais la réponse d'Aggelos ; « D'une belle tristesse », sonne comme un remerciement teinté de commisération.

4.12. Epilogue

J'ai eu l'occasion de reparler du *manés* de Chrístos avec mes amis musiciens. Sa performance fut, de l'avis de tous, un événement mémorable. Thomás déclare qu'il n'a jamais rencontré de noceur comme lui, que Chrístos est à ses yeux « synonyme de *manés* » et qu'il « dégage un *merakliki* incomparable ». Aggelos dit se souvenir avec émotion du chant et de la discussion qui l'a précédée, qu'il interprète comme une « leçon de vie ». Tous m'ont demandé une copie de l'enregistrement afin de le réécouter et de partager ce moment avec leurs proches. La fête de compagnie, cette trame où se tissent et s'enchevêtrent des performances musicales et chantées, était réussie et aurait pu s'achever sur quelque *syrtós* contant un amour brûlant. Mais c'est le *manés* de Chrístos qui la rendit mémorable et il y a fort à parier que dans deux décennies ou plus encore, sa performance aura rejoint le répertoire des anecdotes à conter lors d'autres fêtes et que les convives tireront fierté d'avoir connu Chrístos le Méliote, « un vrai noceur », voire qu'ils s'essaieront à redire le *manés* qu'il a énoncé ce soir-là.

Chrístos, comme d'autres chanteurs amateurs de l'île, exemplifie la capacité du noceur à reconfigurer la fête, à la transfigurer et à agir en tant que passeur de vécu (*víoma*), spécifiquement auprès de jeunes musiciens professionnels. Celui-ci, par le poids que lui confère sa biographie expérientielle et le pouvoir que lui reconnaissent les autres convives, s'affirme en tant qu'interprète du monde de la fête faisant la jonction entre les défunts et les vivants. Son histoire le rend capable

de mêler le passé au présent et d'émouvoir les convives par le chant. La performance du *manés* peut ici s'envisager comme un nexus où se manifestent les diverses facettes de l'habitus du noceur ; ses connaissances musicopoétiques, son expérience des fêtes passées, son inscription dans des réseaux de socialisation particuliers, et son art de la sincérité. Son chant émeut et participe de la construction d'émotions partagées mais agit également au service de la construction d'une histoire et d'une sensibilité partagées et de la continuation de la tradition musicale d'un lieu, par-delà les intentions de son énonciateur. Il est tout à fait juste de dire à la suite de Lortat-Jacob que la musique fonctionne à l'intérieur du dispositif général de la fête en tant qu'ensemble symbolique complexe constitutif d'une culture et qu'elle « signifie l'identité » et « participe du système de reconnaissance identitaire » (Lortat-Jacob 1994 : 15). Ajoutons que l'analyse proposée dans ce chapitre vise à montrer que les pratiques musicales des noceurs de Chios ne sont pas une ressource qu'ils mobilisent dans l'affirmation d'une identité mais que ces pratiques sont cette identité dans la mesure où elles constituent des mises en formes et en actes de leurs schèmes de perception, d'appréciation et d'action. Dans ce cadre, le fait que les participants à une fête de compagnie soient mus et émus par certains chants, par la tradition musicale de leur lieu, nous permet de formuler la proposition à peine métaphorique selon laquelle ce ne sont pas les chants et leurs mélodies qui leur appartiennent, mais que ce sont eux qui appartiennent à ces chants et mélodies en ce qu'ils se définissent notamment à travers eux.

Chapitre 5. Les panégyres ou l'art de sculpter sa place dans la fête[255]

Les habitants de Chios ont pour habitude de s'assembler en compagnies et témoigner de leurs liens mutuels par le chant et la danse en des circonstances telles que les mariages et les fêtes de compagnies. C'est également le cas lors des baptêmes, des fêtes patronales et des soirées dansantes. Ils pratiquent ces danses et se rendent au bal comme ils iraient en boîte de nuit ou au restaurant, il n'y a là pour eux rien d'exceptionnel. Ceux qui fréquentent régulièrement ces soirées éprouvent en revanche un vif plaisir à formuler des opinions sur leur déroulement et les performances qui s'y déploient. Ils commentent le monde présent à la dernière fête, la qualité de son organisation, l'heure à laquelle elle commence et prend fin, comparent le jeu et le répertoire des musiciens, louent l'allure des participants et remarquent avec plus ou moins d'ingénuité les rapprochements observés entre certains danseurs. La fête est donc autant une occasion d'exprimer, de matérialiser des relations sociales que d'élaborer un discours au sujet de celles-ci en biais, en commentant les performances dansées. Par ailleurs, la fête n'a pas le caractère holistique qu'un chercheur pourrait aisément lui prêter. Ce dont je me suis rapidement rendu compte en interrogeant les gens qui y participent est que celle-ci n'est jamais réussie ou ratée en elle-même, surtout si elle réunit plusieurs centaines de personnes. Il n'y a pas d'unanimité à ce sujet ; les avis divergent en fonction des compagnies et personnes interrogées. Alors comment rendre compte de la diversité des expériences d'une même fête et faire sens de la multiplicité d'opinions concernant un événement ?

Les analyses ethnomusicologiques des danses rituelles postulent habituellement que ces dernières sont efficaces en fonction de la manifestation ou non des effets qui en sont attendus (Rouget 2004 ; Lortat-Jacob 2013 : §21 ; Marmone 2021). Dans le cas de danses qui ne sont pas spécifiquement associées à des rituels, les effets observés sont régulièrement associés à l'expression d'ethos particuliers et à la réinstitution d'identités communautaires spécifiques (Stern 2007 ; Cler & Messina 2007 ; Elias 2010 ; 2019 ; Delaporte 2013 ; Gibert 2014 ; Zeghmar 2021)[256]. Or il est moins aisé de qualifier les effets escomptés par les danses de divertissement pratiquées durant les bals de Chios par rapport aux danses qui, de manière collective ou individuelle, sont pratiquées dans le cadre de rituels ou de cérémonies. Si l'on écarte la question de l'expression de l'ethos et de l'identité communautaire par la danse, par ailleurs fascinantes, comment juger de l'efficacité des performances choreutiques lors des bals de Chios ?

255 Les extraits du chapitre sont consultables à l'adresse : https://mouseion.huma-num.fr/these/chapitre-5

256 Les exemples sont innombrables. L'importance de cette thématique se manifeste en partie dans le volume des *Cahiers d'ethnomusicologie* intitulé « Identités musicales » : https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/95

Qui plus est, le rapport entre pratiques musicales et émotions a fait l'objet de fécondes analyses (Stoichita 2008 ; Borneuf 2010 ; Bonini Baraldi 2013 ; Amy de la Bretèque 2013 ; Morand 2017)[257]. Mais est-il absolument nécessaire de postuler une finalité émotionnelle à l'acte musical et dansé ? Peut-on parler d'efficacité choreutique comme on parle d'efficacité musicale sans réduire la danse à l'expression d'émotion ? L'analyse des performances du *manés* proposée dans le chapitre précédent présente un faisceau de données tendant à démontrer que la co-construction d'une émotion par le chant n'est pas la finalité première de la performance bien qu'elle en constitue une dimension importante mais que ces performances relèvent tout autant du partage d'une sensibilité particulière à des événements musicaux, de la transmission d'expériences (*viómata*) et, au fond, du jeu d'interprétation des multiples intentionnalités encapsulées dans la performance. Cette même hypothèse peut être formulée sous forme de questions dans le cas de la danse pratiquée lors des bals.

Lors des nombreuses performances dansées qui se déroulent durant la fête, « quelque chose se passe », pour reprendre l'heureuse expression de l'ethnomusicologue Jean During, mais que se passe-t-il au juste? Qu'est-ce qui pousse les habitants de Chios à se réunir à intervalles réguliers lors de bals, de fêtes patronales, de fêtes de compagnie pour danser et regarder les autres danser? Que viennent-ils y chercher? Ce que révèle l'analyse qui suivra lors des prochains chapitres, est que d'une part, les habitants cherchent au bal l'occasion de réaliser et de voir de la belle danse. Et d'autre part, qu'ils cherchent matière à discuter ; des situations et des performances pouvant faire l'objet d'un commentaire, commentaire qui ne porte pas uniquement sur la qualité d'exécution de la danse mais sur ce que celle-ci dit des intentions des danseurs. Au fond, toutes les questions sus-mentionnées peuvent se fondre en une seule, elle-même contenue tant dans la notion d'efficacité musicale telle qu'elle fut théorisée par Gilbert Rouget que dans l'intention programmatique de Marcel Mauss qui classait la danse dans la catégorie des techniques du corps.

Dans son analyse du répertoire chorégraphico-musical des Pygmées, Rouget distingue les performances de divertissement accomplies sans « souci exprès de finalité », pour le plaisir et donc efficaces « tout court », de celles dont les effets escomptés -tels que la chasse abondante- reposent sur des croyances magico-religieuses et relèvent selon lui de « l'efficacité symbolique » (Rouget 2004 : 34). Deux remarques à ce sujet. Premièrement, rien n'interdit *a priori* et de façon générale

257 Là encore, un volume entier des *Cahiers d'ethnomusicologie* est consacré à cette question. Cf. : https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/270

d'envisager le plaisir et le caractère ludique de la danse comme l'une de ses finalités principales. Secondement, il semble que le symbolique que Rouget emprunte à Lévi-Strauss soit ici un adjuvant inutile qui épaissit le mystère entourant l'efficacité musicale plutôt qu'il ne le dissipe[258]. Si le symbolique a un rôle à jouer dans l'économie générale d'une théorie de l'efficacité choreutique, c'est probablement en un sens bourdieusien, en tant que capacité d'une pratique à agir sur le réel en agissant sur la représentation du réel (Bourdieu 1982 : 59) auprès des agents sociaux disposant des catégories de perception appropriées[259]. Dans cette perspective, une danse symboliquement efficace serait avant tout -et de manière quelque peu tautologique- celle que les danseurs initiés tiennent pour telle. Je reviendrai sur ce point.

L'efficacité est également centrale dans le concept de techniques du corps que Mauss définit comme « des actes traditionnels et efficaces ». Celui-ci disait à leur sujet :

> « Tout ceci ne me satisfaisait pas. Je voyais comment tout pouvait se décrire, mais non s'organiser ; je ne savais quel nom, quel titre donner à tout cela. C'était très simple, je n'avais qu'à m'en référer à la division des actes traditionnels en techniques et en rites, que je crois fondée. Tous ces modes d'agir étaient des techniques, ce sont les techniques du corps. Nous avons fait, et j'ai fait pendant plusieurs années l'erreur fondamentale de ne considérer qu'il y a technique que quand il y a instrument. Il fallait revenir à des notions anciennes, aux données platoniciennes sur la technique, comme Platon parlait d'une technique de la musique et en particulier de la danse, et étendre cette notion. J'appelle technique un acte traditionnel efficace (*et vous voyez qu'en ceci il n'est pas différent de l'acte magique, religieux, symbolique*[260]). Il faut qu'il soit traditionnel et efficace. Il n'y a pas de technique et pas de transmission, s'il n'y a pas de tradition. (…) Donnez-moi donc la permission de considérer que vous adoptez mes définitions. Mais quelle est la différence entre l'acte traditionnel efficace de la religion, l'acte traditionnel, efficace, symbolique, juridique, les actes de la vie en commun, les actes moraux d'une part, et l'acte traditionnel des techniques d'autre part ? C'est que celui-ci est senti par l'auteur comme un acte d'ordre mécanique, physique ou physico-chimique et qu'il est poursuivi dans ce but. Dans ces conditions, il faut dire tout simplement : nous avons affaire à des techniques du corps. Le corps est le premier et le plus naturel instrument de l'homme. Ou plus exactement, sans parler d'instrument, le premier et le plus naturel objet technique, et en même temps moyen technique, de l'homme, c'est son corps. Immédiatement, toute cette grande catégorie de ce que, en

258 Lévi-Strauss définit l'efficacité symbolique du rituel, c'est-à-dire la capacité de ce dernier à transformer un état de fait en un autre, comme une : « 'propriété inductrice' que posséderaient, les unes par rapport aux autres, des structures formellement homologues pouvant s'édifier, avec des matériaux différents, aux différents étages du vivant : processus organiques, psychisme conscient, pensée réfléchie » (Lévi-Strauss 1974 [1949] : 222).

259 Pour rappel, dans la théorie du champ et de l'habitus, le capital symbolique correspond à tout type de capital (culturel, social, économique) auquel les agents d'un champ accordent une valeur particulière en raison des catégories de perception dont ils disposent et qui sont le produit de l'incorporation de la structure du champ (Bourdieu 1995 : 161).

260 C'est moi qui souligne.

> sociologie descriptive, je cIassais comme « divers » disparaît de cette rubrique et prend forme et corps : nous savons où la ranger. » (Mauss 2002 [1934] : 29-30)

Dans un langage daté, Mauss définit ces dernières comme « des actes traditionnels et efficaces », c'est-à-dire transmis et poursuivis dans un but précis, ce que David Le Breton traduit dans sa préface de l'ouvrage réédité en 2002 en des termes plus contemporains par des « séquences de gestes se succédant dans la poursuite d'une finalité précise, apprises et reproduites avec les affinements et le style propre à chaque individu ». Si l'on admet à la suite de Mauss que la danse est une technique, on se met donc par là même en quête de ses finalités et de ce qui la rend efficace ; ce que j'appelle l'efficacité choreutique. Et il existe effectivement un gain heuristique à envisager la danse comme une technique, de deux ordres au moins, le troisième étant abordé dans la troisième partie de la thèse.

Tout d'abord il s'agit d'une technique d'inscription dans un espace-temps performatif. Pour reprendre ici encore une expression de Rouget qualifiant le spectacle rituel en la transposant à la danse, il s'agit d'un « art de gérer le temps et l'espace à travers des sons et des gestes [tout imprégnés de significations symboliques] » (Rouget 1995 : 80). C'est par ailleurs une idée qui se retrouve dans nombre d'études ethnomusicologiques portant sur la performance. Mais allons plus loin : si la performance musicale se déploie dans l'espace et le temps par ses initiateurs, il convient d'ajouter que sa spécificité est qu'elle crée son propre espace-temps, ce que j'appelle l'espace-temps performatif qui se déploie, se rétrécit, s'expand. Nous l'avons vu dans l'analyse des performances musicales lors de la fête de compagnie, c'est avant tout affaire de monnayage, d'ornementations et d'effets de rupture. On peut en dire de même concernant la danse ; il s'agit d'un jeu à deux paramètres, à deux dimensions. Les danseurs ne se meuvent pas uniquement chronologiquement, ils jouent avec le temps et l'espace, les apprivoisent, les font leurs. La bonne danse est avant tout cela, un art non pas de gérer mais de reconfigurer l'espace et de jouer avec le temps, de se jouer de lui en créant, à partir du matériau mélodique, une donnée première, la pulsation en mouvements (Guilcher 1971 : 17).

Ensuite, la musique peut également s'envisager comme une technique d'inscription dans un espace-temps social. La dimension temporelle de cet espace-temps social, c'est la dimension diachronique du réseau qui bouge, se transforme, est amputé de certains de ses membres, à leur décès, en raison de leur exil, en voient naître d'autres. Cette dimension temporelle se manifeste de multiples manières, notamment dans la manière dont les participants se projettent dans le futur par

les actions qu'ils réalisent en contexte musical (les suites à faire et à entendre, les invitations à la danse) ainsi que dans la manière dont certains d'entre eux s'inscrivent par leurs pratiques en héritiers et continuateurs d'une tradition ; c'était l'une des facettes analysées dans la description ethnographique d'un « mariage presque traditionnel », notamment via les « marqueurs en traditionalité » mais également dans l'analyse du *manés* de Chrístos Attónis lors de la « fête de compagnie transfigurée » par les histoires de deuil. De plus, les musiquants ont tout à fait conscience qu'ils musiquent entre autres choses afin de sculpter le monde social auquel ils appartiennent. Nous avons vu tout au long des précédents chapitres et notamment dans l'analyse de la genèse et de l'autonomisation progressive du « champ de la tradition » que la polémique par articles interposés entre spécialistes tels que les professeurs de danse participait pleinement de ce processus de prises de position au sein du champ. Lors des prochains chapitres, il s'agira de montrer comment les participants sculptent leur monde social lors de la fête. A ce stade, notons qu'ils invitent à danser certaines personnes et pas d'autres, entrent dans certaines rondes, dans celle de leur village, accompagnés de leur parentèle avec laquelle la commensalité s'affirme comme un prérequis. C'est ce que j'entends par espace social ; le réseau dans lequel chaque individu occupe et sculpte sa place, négocie et configure ses relations.

Avant même d'arriver à la fête, il y a tout un jeu diplomatique dans le choix du bal et de la compagnie avec laquelle s'y rendre. Durant l'été, plusieurs bals ont lieu le même soir or se rendre au bal, c'est avant tout honorer un village et ses habitants de sa présence. Les individus doivent donc procéder à des choix en fonction des divers réseaux d'obligation dans lesquels ils sont partie prenante. L'orchestre est également un paramètre à prendre en compte. Il est possible que des liens particuliers unissent les convives aux musiciens ce qui peut influer sur le choix du bal auquel participer. Ensuite il faudra déterminer à quel cercle étendre la compagnie au delà de la parentèle. Faut-il inviter untel ou lui préférer celui avec lequel il est en froid? Les participants peuvent par exemple choisir les membres de la compagnie en fonction de leur propension à danser, à bien danser car il est toujours plus agréable d'être attablé avec de bons cavaliers potentiels.

Une fois au bal et avant d'avoir commandé à manger, il y a tout une phase de relations publiques durant laquelle les participants décident de se rendre ou non aux tables les plus proches afin de saluer les amis et connaissances. Qui plus est, lorsque le repas est bien entamé ou touche à sa fin, le comportement des participants est régi par un ensemble de règles de bienséance. Honorer un village et ses habitants implique par exemple de leur laisser ouvrir le bal, de leur accorder l'opportunité pour une demi-heure ou une heure de profiter pleinement de la piste de danse et

surtout, de montrer qu'on les regarde danser avec intérêt. De la même manière, il est mal vu de s'accaparer la piste, surtout si celle-ci est exiguë, et de ne pas laisser aux autres l'opportunité de danser et de satisfaire ainsi à un ensemble d'obligations contractées. Car la bienséance veut qu'avant que les hommes n'invitent à danser celle qu'ils convoitent, ceux-ci invitent d'abord toutes les autres femmes de la table, indépendamment de leur âge et de leur qualité de danseuses, et ce en demandant l'autorisation des parents les plus proches. Il est considéré comme grossier de ne pas faire danser certaines femmes de la même manière qu'il est inconvenant pour une femme de ne pas répondre aux sollicitations à danser si ces demandes sont faites d'une manière convenable.

Lorsque la compagnie est constituée de couples d'amis, l'invitation d'ego à l'intention de l'épouse d'un autre oblige ce dernier à inviter à son tour l'épouse d'ego. Par ailleurs, il n'est pas rare qu'un cavalier honore une jeune femme célibataire ou une épouse par procuration, en invitant sa mère ou sa sœur à danser. Si l'invitation à danser entre personnes de sexe opposé est une prérogative des hommes, il est également très courant que les femmes s'invitent mutuellement à danser le *syrtós* tandis que les hommes se plaisent à témoigner de leur amitié en s'invitant à danser un *axapolytós,* un *aftálikos* ou un *zeïbékikos*. D'autre part, inviter à danser implique également de commander des suites musicales à l'orchestre contre rémunération. Il y a là tout un jeu de démonstration des connaissances musicales, de revendication d'un bon goût, du pouvoir économique évidemment mais aussi un calcul discret des dépenses de chacun pour chacune. L'homme paye de 10 à 50 euros pour une suite mais aimerait en avoir pour son argent et spécifie quelle pièce instrumentale, chanson ou enchaînement il souhaiterait entendre. Et ces chants, d'amour pour la plupart, convoient également des messages pour qui sait écouter. Les danseurs n'invitent pas n'importe quelle femme à danser sur n'importe quelle mélodie de la même manière qu'ils ne dansent pas un *axapolytós* instrumental au oud entre hommes avec n'importe qui. Ils choisissent un ami avec lequel ils partagent une certaine intimité, un bon danseur, le danseur en compagnie duquel ils veulent être vus par les autres. Tous ces détails qui, pris un à un, paraissent insignifiants sont autant de marqueurs compris, interprétés et discutés sur le moment ou *a posteriori* par les autres convives. Ce chapitre a pour objectif de présenter l'organisation générale et le fonctionnement des panégyres de l'île de Chios tout en montrant la manière dont ceux qui les fréquentent agissent la fête par leurs prises de positions et leurs jeux d'intentions qui sont au cœur de la participation aux bals.

5.1. Les panégyres

Les panégyres sont des rassemblements à l'occasion de fêtes du calendrier religieux qui prennent place dans une localité donnée, à proximité d'un espace sacré et durant lesquels des individus réunis en principe selon des critères d'appartenance à une paroisse (*enoría*) socialisent en accomplissant certaines pratiques adoratives ainsi qu'en mangeant, buvant, dansant et chantant. Ces panégyres font l'objet d'un important investissement temporel et financier de la part des habitants des communautés villageoises par le biais des associations et rythment véritablement le cours de l'été. Leur nombre même est un indicateur de leur importance : on en compte plus de 70 entre le mois de mai et de novembre[261]. Bien qu'un certain chevauchement lexical s'observe entre *panigýria* et *gléntia*, les deux termes ne sont pas utilisés indifféremment. Le panégyre est associé à une fête du calendrier religieux qui prend place dans une localité donnée à proximité d'un espace sacré[262] tandis que le *glénti* est le versant profane des rassemblements à caractère religieux que constituent les panégyres et existe même indépendamment de ceux-ci.

Les pratiques adoratives associées au panégyre consistent pour les villageois à assister et participer à deux rites : les vêpres panégyriques (*panigyrikós esperinós)* organisées la veille (*paramoní*) de la fête du saint et la divine liturgie (*theía leitourgía*) le matin du jour de la fête[263]. En principe, seuls les malades et les familles en deuil n'y participent pas (Kolliáros 2003 : 128). La paroisse (*enoría*) lie des individus nés en un territoire géographique donné aux églises principales des villages (*chorioekklisiés*) qui sont placées sous son autorité. Cette entité est intégrée à la hiérarchie de l'Eglise nationale[264] et est chargée de tenir des archives des baptêmes, mariages et obsèques des paroissiens. Les habitants sont fortement incités à participer aux grandes célébrations religieuses au sein de l'église principale de leur paroisse ainsi que de s'y marier et d'y baptiser leurs enfants. Cependant l'ensemble des églises situées sur le territoire de la paroisse ne lui appartient pas. En effet, Chios est parsemée de chapelles (*parekklísia*) d'importance secondaire et généralement de taille inférieure aux églises principales des villages. Ces petites églises situées hors du village, qu'on nomme également *(e)xoklísia* (littéralement « *églises du dehors* ») se comptent par centaines ; Chios les doit notamment aux marins qui les firent construire en remerciements de voyages en mer desquels ils rentrèrent sans encombre ou à des évergètes ayant fait fortune aux États-Unis et en Australie. Celles-ci peuvent dépendre d'une confrérie (*adelfáto*) composée d'individus se chargeant de son entretien et de l'organisation du panégyre ou peuvent être détenues par des particuliers. A titre d'exemple, le village de Dafnónas compte une église principale dédiée à Saint Panteleïmon,

261 Voir annexe 1.
262 Au sujet de l'histoire du panégyre, voir (Moutzáli 2008).
263 Cette organisation temporelle des rites lors des fêtes patronales se retrouve dans d'autres îles (Kenna 1992 : 158).
264 Les popes qui officient dans la paroisse sont appointés par l'état et disposent du statut de fonctionnaires.

une église secondaire et de taille inférieure dédiée à Saint Georges, -toutes deux relevant de la paroisse- ainsi que douze *parekklísia* dont huit appartiennent à des particuliers. Certaines de ces « églises du dehors » sont investies à intervalles par les hommes et femmes du village, notamment par des repas pris en commun dans leur cour. Mises à part les liturgies organisées lors de jours de fête, ces repas constitue la forme principale d'investissement des espaces cultuels de l'île et il est courant qu'une compagnie composée d'amis proches ou de parents se réunisse sous les yeux d'un Saint et sous la coupe du ciel, loin des rues étroites et peuplées du village pour « reciviliser » des espaces situés hors des territoires habités.

Il est mentionné plus haut que le panégyre réunit en principe des individus liés à une paroisse cependant on observe une désarticulation progressive entre la participation à ces rites et la fête qui les suit. Interrogés à ce sujet, les participants aux panégyres les plus âgés relèvent qu'il fut un temps où ces fêtes n'étaient fréquentées que par les habitants du village et d'un ou deux villages alentour et que ceux-ci participaient systématiquement aux liturgies qui étaient alors considérées comme indissociables du bal qui les suivaient. D'autres participants fréquentant les panégyres du nord établissent par ailleurs un rapport entre la traditionalité de ceux-ci et le fait que les « anciens » habitant ces villages ne se rendent qu'à un seul panégyre dans l'année, le leur, et qu'ils portent une attention particulière à sa qualité, au répertoire qui y est joué, à leurs invitations à danser, en somme qu'ils y déploient avec finesse et talent tout leur *meráki* accumulé au cours de l'année. Aujourd'hui, en raison du désenclavement des villages, ces fêtes sont fréquentées par des habitants venant des quatre coins de l'île pour l'occasion arrivant quand bon leur semble et l'incitation non-contraignante à participer à la liturgie se cantonne à celle qui est organisée dans la communauté villageoise à laquelle appartiennent les individus.

Au sein du village, la fête est généralement organisée en l'honneur du saint protecteur qui lui est associé et dont l'église principale porte le nom. Cependant, certaines fêtes religieuses particulièrement importantes sont fêtées dans un grand nombre de villages, comme c'est le cas de la fête de la Vierge le 15 août. Les festivités peuvent durer d'un soir à trois jours, bien que les fêtes de trois jours -nommés t*rikoúverta gléntia*- soient de plus en plus rares. Les panégyres au sein des villages sont principalement organisés en deux lieux : sur la place du village (*plateía* ou *livádi*) ou dans la cour de récréation de l'école municipale. Étant donné que les places sont les lieux privilégiés où s'installent les cafés et tavernes, lorsque le panégyre s'organise sur la place, ce sont les tenanciers qui se chargent de la mise en place des tables et des chaises, de l'approvisionnement en mets et boissons, d'engager du personnel afin de servir les participants. Si le panégyre s'organise dans la

cour de récréation de l'école primaire, c'est l'association du village (*sýllogos*) qui se charge des préparatifs. Dans d'autres cas, les panégyres sont organisés au pied des chapelles (*xoklísia)* par le comité de l'église (*epitropí*) ou la confrérie (*adelfáto*) qui sont alors chargés de la cuisine, qu'il s'agisse d'une soupe de pois chiches citronnée (*revitháda*) ou d'un plat de riz et de viande de chèvre (*katsikopílafo*). Ainsi, on peut également distinguer les panégyres au sein des villages en fonction de l'organisateur qui est également le principal bénéficiaire des recettes du bal ; associations de village, tenanciers de cafés ou comités d'église et confréries.

Le droit d'entrée pour les panégyres oscille généralement entre 15 et 25 euros par personne. Ce prix comprend une boisson et le repas servi. Les repas de la plupart des panégyres sont standardisés et les participants majeurs boivent principalement du *oúzo*, de la bière et du vin. Si l'approvisionnement est assuré par un tenancier de café, le choix des plats et des boissons peut être plus étendu. S'il est assuré par l'association de village, il se compose principalement de brochettes de porcs ou d'agneau (*souvlákia*) accompagnées de frites et d'une salade dite « villageoise » composée de concombres, de tomates, d'oignons et de fromage (*choriátiki saláta*) ainsi que d'entrées telles que des croquettes au fromage (*tyrokeftédes*), boulettes de viandes (*keftédes*), feuilletés au fromage et aux épinard (*tyrópites* et *spanakópites*) et autres des feuilles de vignes (*ntolmadákia*) servies avant l'assiette de brochettes.

5.2. Le déroulement de la fête

L'organisation générale des panégyres varie peu d'un village à l'autre. Les soirées débutent entre vingt-et-une heures et minuit et s'achèvent entre l'aube et la fin de matinée. Dans cet intervalle, les musiciens peuvent s'arrêter de jouer à tour de rôle mais la musique ne cesse jamais plus de quelques minutes. Ils arrivent habituellement deux heures avant afin de décharger les véhicules et installer les instruments ainsi que le matériel d'amplification et de mixage[265]. Il est d'usage que l'organisateur garnisse une table afin que les musiciens mangent avant de jouer[266]. L'heure du commencement de la soirée fait parfois l'objet de négociations entre organisateurs et orchestres ; les premiers souhaitent que les musiciens commencent à jouer afin de signaler aux villageois que la fête commence tandis que ceux-ci considèrent qu'il est dégradant de jouer sans public. Dans son analyse des panégyres épirotes, Hélène Delaporte distingue quatre phases

265 Une description complète des paramétrages du système d'amplification dépasse le cadre ce travail mais on peut noter que ceux-ci sont assez proches de ceux des *lautari* de Roumanie décrits dans (Stoichita 2013)

266 Lorsque la fête termine avant l'aube, il arrive que les musiciens mangent après la prestation.

principales dans son déroulement. Celles-ci correspondent approximativement aux phases que j'ai pu observer à Chíos (Delaporte 2013).

La première voit coïncider l'arrivée des premiers participants qui viennent s'attabler et le commencement de la musique. Puisqu'il faut bien que la fête démarre, les musiciens jouent avant tout afin de ne pas laisser la place dans le silence et pour signaler que la fête commence. Mais pour l'avoir souvent vécu avec plus ou moins d'anxiété, ceux-ci savent pertinemment que les participants déjà sur place ne se lèveront pas pour danser[267]. L'ambiance est des plus détendues ; ceux-ci écoutent, mangent et observent mais ne dansent pas ou presque. Durant cette première phase, les musiciens jouent des suites répétées au préalable et sont à l'initiative du répertoire.

Le basculement de la première à la deuxième phase dépend beaucoup de la soirée et des compagnies déjà présentes. Elle commence lorsque les premiers verres et le repas mettent les habitants en train et voit la piste se remplir progressivement au fil des suites jouées. Cette deuxième phase est caractérisée par l'apparition des premières commandes. Le répertoire voit s'alterner les formes dansées *syrtós*, *bállos* et *tsiftetéli* qui seront analysés par la suite. Il est à noter que dans la plupart des villages de Chíos, le fait qu'un participant commande une mélodie n'implique pas que sa compagnie soit la seule à danser. Certains participants considèrent à cet égard qu'il n'est pas nécessaire de rémunérer les musiciens chaque fois qu'on danse et, durant cette deuxième phase, la piste peut compter plusieurs centaines de danseurs.

La troisième phase commence lorsque les musiciens acceptent les commandes de la forme dansée *zeïbékikos*. Cette forme est principalement commandée par les hommes pour exprimer et induire chez eux le *kéfi*, l'heureuse disposition décrite dans le chapitre consacré au *manés*. Il est difficile d'établir un horaire précis dans la succession des phases cependant les *zeïbékikos* font généralement leur apparition un peu avant l'aube, lorsque les premiers participants quittent les lieux et que la piste commence à se dégager, phénomène accentué par la commande des *zeïbékikos* que ne dansent simultanément que quelque compagnies. Les musiciens continuent à jouer des *syrtós* et des *tsiftetélis* mais distinguent à l'œil nu ceux à qui ils ne doivent pas refuser de *zeïbékikos*. A l'aube, l'argent brûle les doigts des fêtards ayant consommé beaucoup d'alcool et les billets de 50 euros pleuvent.

267 Lors de nos enregistrements dans le village de Karyés, le clarinettiste Vasílis Kármantzis et le luthiste Stamátis Syriódis me disaient à ce sujet qu'ils avaient parfois vécu cette absence d'entrain de la part des participants comme un affront. Après avoir déployé des trésors d'imagination pour les faire danser, en tentant toutes sortes de mélodies appréciées par les habitants, ils avaient fini par se résigner. Puis, sans qu'ils sachent trop pourquoi, les danseurs s'étaient levés et ne cessèrent ensuite de danser. La fête fut une réussite complète.

La quatrième phase a l'allure d'une fin de fête. Les musiciens jouent principalement pour les noceurs et il arrive que le chanteur dédie des distiques de vœux et de louanges à une compagnie sur commande. C'est également durant cette phase qu'on peut observer les « raretés » qui sont les signes d'individus et de compagnies pleinement satisfaits de la fête et qui feront l'objet de commentaires les jours suivants ; hommes dansant avec un verre sur la tête, danseurs debout sur les chaises ou multipliant au contraire les contacts avec le sol, distiques personnalisés (*painémata*) particulièrement mémorables etc.

Fig. 1 : les quatre phases habituelles du panégyre

Phases	**Relation mus.-danseurs**	**Répertoire**
1ère phase	musiciens à l'initiative du répertoire, peu de danse	*laïká, syrtotsiftetélia*
2ème phase	musiciens jouent sur commandes, participants dansent	*syrtotsiftetélia*
3ème phase	musiciens acceptent les commandes de *zeïbékika*	*zeïbékika, syrtotsiftetélia*
4ème phase	piste dégagée, musiciens jouent pour les *fêtards* et personnalisent les *tsiftetélia* en chantant	*zeïbékika, painémata, syrtotsiftetélia*

5.3. Le bal et ses compagnies

J'indiquais plus haut qu'en raison du désenclavement des villages, ces fêtes sont fréquentées par des habitants venant des quatre coins de l'île qui ne participent pas aux vêpres et à la liturgie à l'origine de la fête calendaire. Cette désarticulation entre le bal et les rites et la multiplication de l'offre disponible a notamment pour effet d'ajouter plusieurs paramètres aux prises de positions et aux jeux d'intentions qui sont au cœur de la participation à la fête. Avant même d'arriver au bal, il y

a tout un jeu diplomatique dans le choix du bal et de la compagnie avec laquelle s'y rendre, jeu où se mêlent négociations et obligations. Relatant les souvenirs des panégyres de sa jeunesse, Sofía Políti met en évidence plusieurs éléments centraux dans l'expérience de la fête des adolescents :

> « Auparavant, nous nous attablions avec les autres enfants et adolescents ou jeunes adultes du village. On était avec les plus grands. Et on ne s'asseyait jamais par exemple entre copines, entre filles. C'était inélégant. Il fallait qu'on soit accompagnées de cavaliers. On était sous leur garde (*gia na mas proséchoun*). Je m'asseyais avec mes amies mais nous étions toujours accompagnées des cousins de mon amie María. Ils avaient cinq ou six ans de plus que nous. Ils étaient du village et de fait, c'étaient aussi nos parents puisqu'au village, tout le monde est plus ou moins parent. Lorsqu'on allait au panégyre d'un autre village, à Víki par exemple, la compagnie des adolescents, c'est-à-dire moi et mes amis, nous n'y allions jamais seuls. Nous étions toujours accompagnés des plus grands. Mes parents savaient que j'y allais avec María et ses cousins. C'est eux qui nous surveillaient, on était sous leur responsabilité. Je ne pouvais pas me rendre au panégyre avec eux puis d'un coup aller m'installer à la table d'autres de mes amis. Même à mes vingt ans. Ç'aurait été un manque de respect d'y aller avec eux et de les « vendre » (trahir) pour aller m'asseoir avec une autre compagnie. On s'y rendait ensemble, on y restait jusqu'à l'aube. On était une vingtaine, tous les enfants du village. On dansait, les garçons invitaient les filles de la table. Et lorsqu'un garçon d'une autre compagnie souhaitait nous inviter à danser, il demandait l'autorisation à nos grands. »

Sofía Políti est une excellente danseuse[268]. Mariée et mère d'une petite fille de deux ans, elle participe assidûment aux cours de danses traditionnelles organisés par la professeure de danse Ioulía Lignoú dans la ville portuaire ainsi que dans le village de Thymianá où est située sa maison familiale. Par sa mère, elle est originaire du village d'Amádes (nord-est de l'île)[269] où elle a passé de nombreux étés durant son enfance et son adolescence. Aujourd'hui encore, elle se rend régulièrement au village notamment pour assister aux vêpres et liturgies organisées lors des fêtes importantes et participe aux différents panégyres et bals qui y sont organisés. Sa description de l'expérience adolescence du bal correspond à la norme en vigueur pour la majorité des jeunes villageois fréquentant le panégyre de leur village. Durant leurs premières années, ils s'y rendent essentiellement en compagnie des grands-parents, des parents, des oncles et tantes et de leurs cousins. On le voit s'assembler dans les recoins cachés du village, parcourir la piste de danse avant

268 Pour l'une de ses performances de *tsiftetéli* dans le village de son époux, Agios Geórgios Sykoúsis et au cours de laquelle elle danse (jean bleu ciel, chemise blanche) avec son beau-frère Manólis Chaviáras (jean bleu ciel, polo manche longue fuchsia), cf. : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/833

269 Manólis Foteinós et Giánnis Lignós, deux des grands clarinettistes de la dernière moitié du vingtième siècle à Chios, sont originaires de ce même village. Les habitants d'Amádes ont pour cette raison la réputation d'être de bons danseurs, de danser à la manière du nord -ce qui est synonyme de bien danser- et d'avoir un « bon habitus d'écoute » (*akoúsmata*).

que les musiciens ou les adultes ne les chassent, rejoindre les bras de leurs parents en train de danser ou s'asseoir sur les murets afin de rompre l'ennui. Au seuil de l'adolescence, ils commencent à s'attabler ensemble et à former un nouveau groupe, placé sous la responsabilité des individus les plus âgés.

Cette organisation s'exporte ensuite dans les villages voisins où les jeunes hommes, cousins et grands-frères, sont responsables de la sécurité et de l'honneur des jeunes filles et disposent du droit de refuser au nom de la parentèle, au nom du village, les invitations à danser des jeunes hommes d'autres compagnies. Sofía relève également le fait qu'il existe une obligation pour les participants de demeurer au sein de cette compagnie du commencement à la fin de la fête. Ajoutons que sauf brouille majeure conduisant à la séparation provisoire ou définitive des membres qui constituent de nouvelles compagnies, la compagnie première se reforme année après année, généralement durant la totalité de la période de célibat de ses membres et presque sans exception lorsque le panégyre a lieu dans leur village d'origine. C'est ce que met en évidence le discours de Níkos Kolómvos[270], un trentenaire célibataire originaire du village de Pyrgí que j'ai beaucoup fréquenté dans les fêtes du sud de l'île :

> « J'aime me rendre au panégyre avec des noceurs (*meraklídes*) ; avec des gens qui aiment la danse, le divertissement et qui n'ont pas d'arrière-pensées. Je me rends au panégyre avec mon frère, avec des amis, mais ce n'est jamais par hasard. Mon frère, je le connais par cœur mais je vais au panégyre avec des amis et des filles particulières. Mon but au panégyre, à Chios comme ailleurs, c'est de passer du bon temps (*na peráso kalá*) avec des gens que je connais et de rencontrer des gens et qu'on devienne une compagnie, que ça soit par la danse traditionnelle, par la discussion, tu comprends... Tu finis toujours par les trouver durant la fête. Cela se fait de manière improvisée, je ne suis pas de ceux qui prévoient à l'avance : « Je vais m'y rendre avec untel et unetelle... ». A Pyrgí et, plus généralement, dans ton lieu d'origine, les choses changent. Là-bas, tout le monde se connaît. Je m'y rends avec une compagnie particulière, parce qu'on s'y rend ensemble depuis l'enfance. J'y vais avec mes amis, que ceux-ci soient des noceurs ou non et il s'agit d'une institution pour nous de nous attabler ensemble pour la fête de la Vierge car c'est un jour différent, une journée amicale et familiale. Mettons de côté le fait que je ne me rends plus spécialement au panégyre de ce jour-là car... Je ne sais pas, je ne m'amuse pas ? Les gens sont trop nombreux et cela ne nous permet pas de faire une fête à notre convenance ? Je me rends plus volontiers au panégyre des « neuf jours » de la Vierge (*ta enniámera tis Panagiás*), le 23 où je m'amuse beaucoup plus. Ce jour-là, j'y vais avec ma compagnie de toujours, avec mes copains de classe et avec mes amis mais j'y retrouve également des

270 Níkos s'intéresse beaucoup à la tradition de son village et m'a aidé à réaliser des entretiens ainsi que divers enregistrements auprès des anciens Pyrgousains. Il chante également à ses heures perdues. Pour son interprétation du chant de Saint-Georges, cf. : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/679

noceurs qui ne sont pas de Pyrgí. Et c'est la même chose pour les cavalières. »

Pour Níkos comme pour beaucoup d'autres, il existe une claire distinction entre la compagnie avec laquelle il se rend au panégyre de son village et celle avec laquelle il se rend aux fêtes de villages étrangers ; dans le premier cas, celui-ci s'attable avec des individus avec lesquels il partage une partie de son *víoma*, extérieur au monde de la fête, et tolère d'y fréquenter des participants « non-noceurs » dont il ne rechercherait pas la compagnie lors d'autres fêtes. Car celui-ci choisit avec précaution les personnes qui l'accompagnent lors de panégyres situés à l'extérieur de la zone d'influence de Pyrgí. Il se fait régulièrement accompagner des Pyrgousains qui correspondent à sa définition du noceur « sans arrière-pensées », de la bonne cavalière, et ajoute à cette compagnie habituelle des individus originaires d'ailleurs mais qui partagent son sens de la fête et son goût de la danse. Mais Níkos constitue un cas particulier à certains égards dans la mesure où il vit une partie importante de l'année à Athènes et voudrait échapper au conservatisme des Pyrgousains qui tolèrent difficilement d'intégrer à leur compagnie des « pièces rapportées » ou des étrangers au village. A ce sujet, il déclare :

« L'idéal, d'après moi, ce qui est rare à Chios même si cela arrive parfois, c'est que les différentes compagnies deviennent une seule et même compagnie. D'une manière particulière ; je ne te dis pas que tu vas aller embrasser chaque participant mais que tu puisses communiquer avec les autres, par le regard, par une danse. Qu'on s'échappe de cette étroitesse d'esprit où on dit : « Nous, nous sommes assis à cette table, vous, vous êtes cette compagnie à cette table. ». Non ! On danse ! Que chacun puisse danser avec celui ou celle qu'il entend ! Avec respect et dignité, avec galanterie, avec le sourire, c'est ce que j'aime dans la fête ! Ça me fatigue, une fête où tout est déjà écrit à l'avance. Cette idée que : « Nous, nous sommes cette compagnie et nous ne danserons qu'entre nous ». Dis-toi qu'à Athènes, tu entends où ? A Athènes, la capitale de notre pays où les étrangers sont entre étrangers (*eínai xénoi metaxý xénon*), inconnus entre inconnus, je me rends dans des tavernes pour des fêtes traditionnelles insulaires, des fêtes de Náxos, d'Amorgós, de Skýros, des petites tavernes et à la fin, on ne fait qu'une seule compagnie. Et tous dansent ensemble ! C'est ce que j'aime, j'aimerais que ce soit la même chose à Chios et je ne le vois pas souvent. C'est comme si à Athènes, ils ressentaient le besoin de se connaître. Ici, les gens disent qu'ils se connaissent mais en réalité, tu ne connais pas l'autre. Tu connais son « bonjour » et son « bonsoir », tu connais son métier et l'endroit où il habite. Tu ne connais pas son âme, son monde intérieur et ses sentiments et cela, je mets ma main au feu, en ce qui concerne nos villages ; tous se connaissent mais personne ne connaît l'autre. Leur monde intérieur est comme fermé à double-tour, cadenassé, soit parce qu'ils ont honte de s'exprimer soit parce qu'ils ont peur de le faire. Je souhaiterais que cela change... A Athènes, tu es un étranger, un étranger au milieu des étrangers mais tu fais connaissance ! Ce n'est pas la dernière fois

que tu croises l'autre ! On va se retrouver ! Et pourquoi dans mon propre village, je te croiserais tous les jours sans pouvoir te dire quelque chose de plus qu'un « bonjour, bonsoir ». Pourquoi ne pourrait-on pas se connaître et se rencontrer, entre nous sur l'île, parler à deux femmes, parler à deux hommes, puis se retrouver à la fête et pouvoir dire : « On danse ? » sans qu'elle refuse ou sans qu'elle arrive tendue parce que ses parents, son frère ou ses cousins risquent de la voir ? »

Ma fréquentation des Pyrgousains m'a amené à comprendre que cette liberté des individus durant la période de célibat est toute relative. Les jeunes femmes du village sont promptes à raconter la pression qu'elles ressentent parfois lors du bal et la manière dont elles anticipent par exemple régulièrement le « qu'en-dira-t-on » et adaptent leur comportement en fonction des personnes attablées avec elles mais également en fonction des parents et amis de la famille présents au bal et ce de diverses manières ; en choisissant les personnes avec lesquelles elles se rendent en voiture à la fête, l'heure à laquelle elles rentrent, les personnes auprès desquelles elles s'asseyent à table, au nombre d'invitations à danser auxquelles elles répondent par la positive... Il suffit par exemple qu'une jeune femme ait fréquenté et entretenu une relation avec l'un des membres de la compagnie pour que celle-ci s'interdise certaines actions ou que les amis, frères et cousins du jeune homme lui rappellent par une remarque ou un regard que son honneur et sa réputation demeurent liés à celle de son ancien petit-ami. L'une des manières d'échapper à ce contrôle consiste alors pour les individus à éviter les bals où ils pourraient croiser des villageois ou des connaissances et à fréquenter les panégyres les plus éloignés de leur village d'origine. Je ne fus donc pas surpris lorsque je rencontrai par hasard une Pyrgousaine qui s'était par ailleurs confiée à moi à ce sujet enlaçant celui qu'elle présentait toujours comme son ami dans le village d'Amádes, probablement le village le plus éloigné de Pyrgí à vol d'oiseau[271] !

Le mariage constitue une période charnière dans la reconfiguration des compagnies se rendant au panégyre dans la mesure où les couples mariés finissent à terme par ne fréquenter que d'autres couples mariés et leurs parents les plus proches. Ainsi Sofia, comme nombre d'épouses, se rend au panégyre en compagnie de son époux, de sa sœur et de son beau-frère ainsi que de deux ou trois autres couples également mariés, constituant ainsi pour l'occasion une compagnie allant de six à douze personnes environ. Les invitations à danser d'hommes d'autres tables sont rares ou inexistantes et elle sait en se rendant au panégyre qu'elle ne dansera qu'avec les époux attablés avec elle. Cette règle stricte ne souffre qu'une exception : il peut arriver que les membres d'un groupe de

271 Il est rare que les individus d'un village du sud fréquente les panégyres du nord pour d'autres raisons que pour l'anonymat que leur confère cette distance importante et je ne compte plus le nombre de fois où j'ai entendu l'expression « Cela tombe loin » (*péftei makriá*) de la bouche de noceurs qui refusaient ainsi mes invitations à se rendre au-delà de la ville portuaire qui constitue pour eux une sorte de frontière invisible.

danse se rendent en un village pour une représentation scénique et constituent, pour l'occasion, une compagnie éphémère. Dans ces cas, le choix de s'y rendre avec ou sans son conjoint est laissé à la discrétion de chaque danseur. *A contrario*, le fait pour elle de se rendre au panégyre sans son époux serait considéré comme une faute (*sfálma*) propre à susciter les commentaires désapprobateurs, à « ouvrir les bouches » (*anoígo stómata*) et à nuire à sa réputation ainsi qu'à celle de son mari. Mais les mariés n'en disposent pas moins d'une marge de manœuvre dans le choix des autres couples à convier à la fête. L'une des manières d'écarter certains couples et d'en favoriser d'autres dépendra alors du choix du bal et de l'orchestre.

5.4. Le « top » des panégyres

Il est courant durant l'été que plusieurs bals aient lieu le même soir et le choix de participer à l'un plutôt que l'autre fait également partie du long processus de négociation prenant place entre membres d'une compagnie une ou deux semaines avant la date de la fête. Notons premièrement que se rendre au bal, c'est avant tout honorer un village et ses habitants de sa présence comme on honore une parentèle en se rendant aux obsèques de l'un de ses défunts ou en se rendant aux nombreux mariages et baptêmes qui ont lieu durant l'été. Les participants procèdent donc à des choix en fonction des divers réseaux d'obligation dans lesquels ils sont partie prenante. Ils fréquenteront préférentiellement le bal du village d'origine de l'un ou des membres de la compagnie[272], souvent un parent par alliance, mais à condition que ce bal remplisse certains critères du point de vue de son organisation, de l'orchestre choisi par les organisateurs et des compagnies qui le fréquentent, et donc du point de vue du répertoire qui y est joué.

Chaque bal dispose d'une réputation et est associé à une certaine manière de faire la fête ; les participants établissent instantanément un rapport entre la date de la fête, le village, l'orchestre et les compagnies qu'ils y croiseront. Ils ont une idée générale du nombre de personnes qui y seront présentes, de la qualité de la nourriture et du répertoire qu'ils y entendront. Ceux qui fréquentent assidûment les panégyres, surnommés *glentzédes*, *panygiriótes* ou encore *pasteládes*[273], savent en se

272 Pour ne citer qu'un exemple, Sofía se rend systématiquement aux bals d'Amádes comme on l'a vu et également du village de Dafnónas d'où est originaire son beau-frère. Elle se rend plus rarement aux bals du village de son époux.

273 Le *pastelás* est un vendeur ambulant de barres au sésame et au miel (*pastéli*), figure incontournable des panégyres. La métaphore ironique qualifie ceux qui se rendent trop souvent dans les bals mais peut être reprise à son compte par le fêtard qui dira qu'à une époque de sa vie, il était *pastelás*. « *Pasteládes* » était le nom donné durant l'été 2022 à un groupe *Messenger* temporaire sur lequel une compagnie de fêtards s'envoyaient les affiches et les dates des panégyres à venir et s'accordaient sur ceux où ils se rendraient ensemble.

rendant dans les villages d'Afrodísia ou de Kampiá qu'ils croiseront des familles de bons danseurs, qu'ils verront des éleveurs réputés pour leur style de danse particulier en se rendant à Pityós ou au panégyre de Flóri, qu'ils seront entourés d'adolescents en allant à Chalkeiós ou bien qu'ils seront contraints à effectuer des tours autour de la piste sous peine de se faire marcher dessus lors des fêtes des Pyrgousains ou des Agiorgousains. Ainsi, chacun établit une identité entre le profil des danseurs originaires du village et la fête qu'ils organisent ou à laquelle ceux-ci participent. Mais il arrive également que les participants étrangers au bal transforment son identité musicale au point que les villageois s'en sentent dépossédés. C'est le cas du panégyre d'Empoureiós (6 août)[274] qui fait partie des panégyres les plus fréquentés de l'été, comme ceux de Kallimasiá et de Pyrgí (15 août), de Dafnónas (27 juillet) et des bals du village de Víki qui peu à peu acquiert une réputation de « top panégyre » de l'île. Interrogé au sujet de celui d'Empoureiós, Níkos qui travaille dans la taverne familiale située sur la petite place du lieu-dit déclare :

Ex. 1

> « Le panégyre d'Empoureiós s'est dégradé au plus haut point (*échei ekfylisteí katá kóron*) et cela m'inquiète beaucoup. C'était un beau panégyre traditionnel avec peu de monde, principalement de Pyrgí et des villages voisins, et avec la plus belle vue à l'aube, à deux pas de la mer, le lever du jour... C'était un panégyre parfait et c'est devenu l'un des pires... Du point de vue de la musique, dans la manière dont les tables sont arrangées, la piste, le monde, l'orchestre... Ce n'est pas possible d'accueillir 1500 à 2000 personnes ! Si tu veux limiter le monde, limite les places assises ! Ce qu'on voit là, ce n'est plus une fête. C'est une espèce de concert dans un *bouzouxídiko*, ça n'a rien à voir avec le panégyre au sens où nous le voulons. (...) Cela fait au moins cinq ans que le panégyre est noir de monde (*gínetai o kakós chamós*). Ceux qui viennent sont ceux qui vont se rendre au panégyre de Dafnónas et à trois quatre autres panégyres qui sont considérés comme le top. La fête attire du monde de partout, des Chiotes d'Athènes, d'Amérique, des étrangers, des locaux qui n'ont pas le sens de la fête et du panégyre comme nous... Lorsque je te disais : « Laisse les gens se divertir de la sorte, que nous nous distinguions de cette manière. », j'entendais par là, « Laisse la foule faire la fête comme cela, qu'ils nous laissent de la place pour les fêtes authentiques (*gnísia*). ». (...) Pour moi, la fête doit satisfaire le goût de tous les participants, spécialement lorsqu'on parle de grands panégyres comme celui du 15 août à Pyrgí. Si les gens se rendent à cette fête, c'est qu'ils en ressentent le besoin. Il faut les satisfaire. Mais la question c'est : comment commence la fête et quelle direction on lui donne ! Il faut que le panégyre ait un programme musical et non pas qu'on abandonne le répertoire au bon vouloir des gens qui n'y connaissent rien. Il faut que celui-ci soit en accord avec le village, le lieu, la région, une boussole. Dimítris, ce n'est pas possible que le panégyre de la Vierge

274 L'extrait proposé est une vidéo promotionnelle de l'édition de 2017 du panégyre. La chanteuse Tzéni Spanoúdi y interprète un chant *nisiótiko* à l'eau de rose intitulée « Mes yeux, ton amour est tel le bras de mer » (« *O érotas sou mátia mou* ») caractéristique du répertoire moderne décrié par les noceurs. Son interprétation elle-même et notamment le glissando des premières mesures (0'24") s'apparente à celui des *laïká* et diffère sensiblement de la manière de chanter considérée comme traditionnelle.

s'ouvre à Pyrgí avec des chansons de Vértis[275]. C'est incompréhensible ! Toi, ça te plaît ? Les chansons de Vértis, tu vas les écouter en club ou aux *bouzouxídika*, sur ta clé usb... La dernière fois, au panégyre d'Empoureiós, on avait le clarinettiste Pazaréntzis, un clarinettiste incroyable, un bon musicien mais cela n'a pas d'importance au regard de la fête, ce n'est pas acceptable pour la tradition musicale de notre île. Tu mets Stefanís Neamonitákis [clarinettiste de l'île décédé] à côté, tu as l'impression qu'ils jouent de deux instruments différents. On ne peut pas comparer la clarinette des îles, si on m'autorise l'expression, à la clarinette de la Grèce continentale, d'Epire, du Péloponnèse... Ce n'est pas la même chose. Il faut préserver la couleur musicale, le style, le jeu qui nous est propre. Et si le musicien est étranger, qu'il ait au moins la sensibilité de jouer en accord avec les pas des danseurs. Le Pyrgousain ou le Pityain ne peut pas danser le *syrtós* que tu joues. Tu veux le jouer, joue-le mais fais un effort ! (...) Que cela plaise ou non à certains, qu'ils aiment ou non l'habitus musical (*to ákousma*) de l'île, chacun sait quand il entend « Le petit ciseau » (*to psalidáki*)[276] ou « Viens pécher avec moi, viens » (*Amártise mazí mou, éla*)[277] que cela ne relève pas de notre tradition musicale, c'est tout le contraire. Je n'ai pas de problème à danser le répertoire des « *nisiótika* » plus modernes, mais ce n'est pas mon premier choix et c'est une question de proportion.»

Selon Níkos, suivi en cela par nombre d'autres noceurs, le bal se doit de disposer d'une boussole ; la manière dont il commence « donne le la » et doit être en accord avec l'habitus d'écoute (*akoúsmata*) des habitants. Si la fête est trop -et mal- fréquentée, elle perd de sa couleur locale et dépossède les habitants de leur identité musicale, d'autant plus si certains musiciens invités sont étrangers et ignorent les subtilités du jeu musical propre à Chios. Le risque est alors que les panégyres se transforme en *bouzouxídika.* C'était précisément l'un des reproches que formulait Símos Karaolánis dans l'article du journal *Polítis* (voir chapitre 1) ; les habitants de l'île étaient en train de transformer leurs panégyres en boîtes de nuit d'été. Ces *bouzouxídika*, qu'on nomme aussi péjorativement *skyládika*, constituent pour beaucoup l'antithèse du panégyre. A l'origine, il s'agit de lieux de divertissement des grands centres urbains où se produisent des chanteurs de *laïká*. Le prix des tables oscille entre 150 et 200 euros pour quatre personnes. En pratique, ils sont aujourd'hui considérés par beaucoup -et spécialement par les spécialistes de la musique traditionnelle et les noceurs- comme des lieux de consommation effrénée où les gens se rendent pour se montrer, boire et jeter des plateaux d'œillets aux pieds de chanteurs sans talent.

Ce rejet des *bouzouxídika* par les acteurs de la musique traditionnelle, qu'il s'agisse de professeurs de danse, de musiciens professionnels ou de particuliers, dénote d'une conception

275 https://youtu.be/ROU8HoCWgEA
276 https://youtu.be/HxhAmYV9dzk
277 https://youtu.be/i4Wp3si41jU?t=128

particulière du rôle de la musique. Ils opposent le mode de consommation supposément plus individualiste de ces lieux à la dimension collective des bals et certains dont Níkos jugent par ailleurs que les *laïká* ou *nisiótika* contemporains sont des musiques pauvres du point de vue mélodique et textuel. Ainsi, si tous les chants et mélodies récents ne sont pas condamnés, on observe cependant une tendance au dénigrement des nouvelles productions assortie d'une valorisation des chants auxquels on prête une plus grande ancienneté comme on valorise l'ancienneté des modes de socialisation et de consommation.

A contrario, le bon panégyre est celui où se rendent les bonnes compagnies, attirées par le bon orchestre et par une bonne organisation. A ce sujet, Stélios Konstantoulákis déclare au sujet du panégyre de Véssa dont il a la charge avec les autres membres de l'association de village :

> « Tu sais pourquoi le panégyre de Véssa de cette année (2022) était une réussite ? Parce qu'il était constitué comme il faut. C'est-à-dire que sur cents personnes, il devait y en avoir soixante qui sont vraiment du panégyre. Il n'y avait pas de déchets (*savoúra*), ce n'est pas comme le panégyre de Dafnónas où tout le monde se rend, même la « Marie boîteuse » (*ki i koutsí María*). Donc, le secret de la réussite est de placer les tables correctement. On a mis cinq à six heures pour placer les tables et être sûr de leur position. L'autre chose c'est que pour que tu boives et que tu laisses de l'argent à l'association, que tu boives donc et que tu paies les musiciens afin que l'association n'ait pas à le faire, quelques conditions doivent être réunies. Il faut que tu aies un bon orchestre, que les tables soient placées de telle sorte qu'il y ait un espace suffisant pour que tu puisses être assis et que le gars derrière toi puisse se rendre sur la piste sans avoir à te bousculer, pas comme à Pyrgí où tu marches sur les gens et où l'autre peut te dire : « Mon gars, je n'ai pas envie de me lever là, maintenant. ». C'est décourageant pour celui qui vient, décourageant parce que tu vas t'énerver, parce que tu ne vas pas consommer, parce que la piste ne va pas se remplir durant la nuit. Le panégyre de Dafnónas (durant l'été) est le meilleur du point de vue de sa publicité et de son financement par l'association. C'est la seule raison. A partir de sept heures du matin, c'est un très bon panégyre, avant cela non. « Texas hold'em » [indique probablement par là qu'il y a beaucoup d'Américains et qu'il n'y a pas de limite au nombre de participants]. A Véssa, on avait une bonne cuisine et tout le monde a dit : « L'entrée est peu chère et la nourriture est bonne ». Tu sais que tu reviendras l'année prochaine. Tu recrutes pour avoir des clients l'année suivante. L'année passée, on avait huit cents personnes, cette année, si je pousse un peu les murs, on en aura mille. Le pourcentage va augmenter. Tu vas demander plus de brochettes au traiteur, tu vas augmenter le prix et tu vas tirer un très beau bénéfice, pour une troisième année. A Dafnónas, la logique est différente. Ils te mettent une entrée à 25 euros et le participant dit : « Je mets 25 euros et je danse, je bois à volonté, je drague, je fais ci ou ça... » et il est content. L'association profite de la situation et fait de l'argent. Je pense que les jeunes du village jouent un rôle important là-dedans. Si tu remarques, au premier panégyre, les dix premiers travaillent

et les autres s'amusent, puis au second, ils changent les rôles. (...) Moi, quand je vais à Dafnónas, je n'y vais pas pour les gonzesses (*gkómenes*). J'y vais pour écouter Stroumbákis[278] à six ou sept heures lorsqu'on est plus qu'une centaine. C'est ça, mon plaisir : entendre le oud jouer pour moi. »

5.5. Panégyre de Dafnónas : « Où ailleurs ? »

Fig. 2

Organisé le 27 juillet en l'honneur de Saint Panteleïmon, le protecteur du village, le panégyre de Dafnónas réunit plus de 1500 personnes et est en cela comparable à celui d'Empoureiós. Je m'y suis rendu chaque année de 2017 à 2023, ai participé à son organisation mais l'ai également fréquenté en tant que visiteur dans différentes configurations qui sont autant de manières de « s'insérer dans la fête » ; en tant que célibataire au sein d'une compagnie d'une vingtaine de Pyrgousains, seulement accompagné de quelques hommes et donc en quête de cavalières, avec ma compagne et des amis. Considéré par ses participants comme une institution, comme un bal « à ne pas manquer », « où il faut se rendre », il est également critiqué par un grand nombre de danseurs et de spécialistes de la tradition qui considèrent qu'il s'écarte considérablement de l'idée qu'ils se font d'un vrai, d'un bon panégyre. Pour paraphraser un ami : « On s'y rend pour pouvoir dire qu'on y était et qu'on ne s'y est pas diverti. ». Car ce bal, comme les panégyres les plus fréquentés mentionnés plus haut, constitue la forme la plus aboutie d'une certaine façon de faire la fête et se situe à l'extrême opposé des formes de divertissement considérées comme traditionnelles telles que les fêtes de compagnie décrites précédemment ou les panégyres du nord de l'île auxquels ne participent que quelques centaines de personnes.

Malgré sa préférence certaine pour les panégyres du nord, Sofía se rend chaque année au bal de Dafnónas. Or les raisons qu'elle invoque sont celles qui sont régulièrement citées par les participants et nous permettent de comprendre ce qui rend ce panégyre si unique :

« Je m'y rends chaque année. J'y vais avec ma sœur et mon époux parce que mon beau-frère est originaire de Dafnónas. C'est un panégyre pour lequel j'ai un sentiment ambivalent. Tu vois de tout, il y a une grande diversité : des gens qui font la fête en dansant, d'autres qui restent assis, qui boivent et discutent... C'est sans doute pour cela qu'il attire tant de monde. Ce qui me plaît, c'est que le panégyre a lieu à proximité de la ville et que nous pouvons y rester jusqu'à l'aube. Mais cette proximité avec la ville a des avantages et des inconvénients et je ne crois pas que son succès soit

278 Panagiótis Stroubákis est considéré comme l'un des plus talentueux si ce n'est le plus talentueux joueur de bouzoúki et de oud de l'île. Pour ses performances enregistrées, cf. : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item?fulltext_search=stroumbakis

uniquement dû au fait qu'il ait lieu à proximité de la ville car c'est le cas de nombreux autres panégyres. Je ne me rendrais pas par exemple à celui de Chalkeiós ou d'Agios Giórgos Sykoúsis qui ont lieu le même jour. L'une des raisons de son succès et pour laquelle il me plaît, c'est qu'il réunit « du beau monde ». Des jeunes et des gens qui estiment l'orchestre choisi par l'association de village, car ils choisissent toujours un bon orchestre. Des gens élégants, qui font attention à leur apparence. Tu croises des compagnies de gens plus jeunes qui, plutôt que d'aller à un bar ou en club en ville, font le choix de venir au bal et cela donne une autre couleur à la fête. C'est un peu devenu la mode d'aller à Dafnónas. C'est aussi une question de réseau parce que le village a beaucoup de jeunes et que ceux-ci ramènent du monde. Généralement, je pense que les Dafnousains sont très sociables, aimés des gens et bons en communication. Je pense que beaucoup de gens se rendent à la fête parce qu'ils aiment Chaviáras ou Giannιódis et qu'ils se disent : « Il a pensé à m'inviter, allons l'honorer de notre présence. ». Ils font une bonne publicité, ils te le vendent (*to plasároun*) d'une belle manière. Tu vois des vidéos, ils font des petits sketchs qu'ils mettent en ligne sur la page Facebook de l'association... Tu vois qu'ils portent de l'intérêt à leur panégyre, qu'ils veulent l'améliorer chaque année et cela attire du monde. Tu vois que toute l'organisation, le service et tout le reste est pris en charge par les locaux. Du plus grand au plus petit, tous participent. Je trouve cela émouvant que des enfants de primaire rentrent déjà à petite échelle dans le rôle qu'ils sont appelés à endosser plus tard, comme une tradition qui passe de génération en génération. Même l'idée du bar est intelligente et originale. Tu ne vois pas cela au panégyre ! C'est un moyen pour les Dafnousains de faire de l'argent mais surtout une manière d'attirer un public qui fréquente les bars et qui sans cela ne viendrait probablement pas. Tu vois que cela plaît aux jeunes et cela aussi est devenu une mode. »

Tout comme Stélios, Sofía reconnaît aux Dafnousains la qualité organisationnelle de leur bal permise par la participation massive des membres de l'association du village. S'il est courant dans les autres villages que le service soit par exemple assuré par des professionnels, les habitants mettent ici un point d'honneur à agir sans l'intervention d'intermédiaires et quiconque se rend au village dans la matinée du 27 juillet trouvera tout un petit monde s'affairant pour les préparatifs dans une atmosphère joviale et bruyante. Sur la route, des villageois nettoient l'asphalte à l'aide d'un camion-citerne. Dans le sous-sol de l'école, les femmes et les enfants constituent une chaîne de préparation des boulettes de viande. Certaines assaisonnent la viande hachée, d'autres forment des boulettes tandis que les suivantes les roulent dans la farine. Dans la cuisine attenante, les hommes prépare les salades et la soupe de légumes et de poulet (*kotósoupa*) servie à l'aube. A l'extérieur, d'autres villageois préparent les barbecues, remplissent les glacières de bières, installent les tables et les chaises de manière optimale. Étant donné le nombre de personnes attendues, tout est rationalisé afin de rendre le service efficace ; les assiettes et les verres sont en plastique et on place des nappes jetables semblables à celles qu'on trouve dans tous les restaurants. Ainsi, lorsqu'une compagnie

Fig. 3-7

quitte sa table, il suffit aux serveurs -habillés aux couleurs de la distillerie locale « Stoupákis » qui sponsorise également l'événement[279]- de replier cette nappe et de jeter le tout dans les grands sacs poubelle qu'ils traînent entre les tables en fin de soirée. Cette organisation permet de dégager des marges substantielles ; le budget total présenté et validé lors du conseil d'administration de l'association, s'élevait à dix mille euros -rémunération de l'orchestre comprise- pour l'année 2018 tandis que le chiffre d'affaire approchait les trente mille euros. Les bénéfices sont ensuite réinvestis dans la réfection des équipements du village, l'organisation d'autres manifestations culturelles, l'organisation des cours -gratuits pour les villageois-, la confection de costumes utilisés lors des représentations dansées, toutes ces activités étant habituellement coordonnées par les associations de village, qui sont peu à peu devenues des institutions centrales de la structuration de l'expérience de vie communautaire mais également de l'expérience musicale et dansée.

5.6. Une esthétique quelque peu... anti-panégyrique

Sofia met également en évidence la manière dont les Dafnousains tentent par divers moyens de « faire la différence » notamment par la présence du bar à cocktails que les jeunes du village installent depuis plusieurs années à proximité de l'entrée et qui, selon ses dires, attirent du « beau monde » et font du bal un « endroit à la mode ». Les bars des panégyres sont habituellement matérialisés par une simple table séparant les serveurs des clients mais ici, le concept est poussé plus loin : la hauteur du bar, le support mural à bouteilles, les accessoires tels que les shakers, les tapis égouttoirs, les fruits exotiques... C'est l'esthétique des lieux de divertissement de la ville portuaire qui se trouve importée au cœur du panégyre sous une forme hybride tout à fait intéressante. Le bar est conçu à partir de palettes de bois et décoré de pots de basilic et de branches d'oliviers, comme si ce dernier se devait de conserver un aspect rustique. L'idée n'est pas approuvée par tous les villageois. En 2018, certains s'offusquaient d'une telle innovation, marquaient leur indignation par la phrase « *Pou kolláei ?* »[280] et me demandaient de statuer en qualité de chercheur en tradition. De fait, quiconque fréquente les panégyres les plus classiques sait à quel point ce bar fait l'effet d'une exposition de Murakami au Chateau de Versailles. A la différence des assiettes en plastique et du prix d'entrée, le bar ne répond à aucune nécessité pratique évidente. Il se contente d'importer un modèle de socialisation et de consommation de boissons alcoolisées qui ne correspond pas à l'esthétique du panégyre telle que la conçoivent ceux qui ont connu les fêtes des

Fig. 8

279 Celle-ci a notamment publié une vidéo promotionnelle à l'occasion du panégyre de 2017 : https://youtu.be/FP_-FFDTUOc

280 Cette expression peut librement se traduire par « Quel rapport ? ».

décennies précédentes. Ce modèle se réfère au monde de la nuit où les jeunes gens en chemise s'asseyent sur des chaises hautes et boivent des shots ou des cocktails aux noms américains. Il tient plus de la boîte de nuit que de la fête de compagnie. La remarque d'un autre villageois est significative à cet égard : « Il ne manque plus qu'un dj! ».

Cette innovation matérielle et les commentaires qu'elle suscite montre que certains anciens ont le sentiment que l'institution du panégyre leur glisse entre les doigts. J'ai eu l'occasion de discuter avec eux de ces sujets le soir au café. Depuis quelques années, certains n'y participent plus. Ils considèrent qu'il a trop changé et que l'esprit qui régnait dans leur jeunesse n'existe plus. Parmi les raisons invoquées figurent la baisse de la moyenne d'âge des participants, le fait qu'il est impossible de danser avec aise au milieu d'une piste bondée comme elle l'est un 27 juillet, les changements dans le répertoire mais aussi la marchandisation (*emporevmatopoíisi*) de la fête. Elle aurait en somme perdu de son âme. Peut-être serait-il plus juste de dire qu'elle a perdu de *leur* âme au profit de celle des générations montantes.

5.7. Une actualisation du panégyre à l'image des jeunes actifs

A cet égard, la situation du panégyre est comparable à celle du mariage à ceci près que la nostalgie des occurrences passées qui ne s'exprimait que chez les plus anciens, est ici exprimée par certains cinquantenaires tandis que d'autres s'accommodent parfaitement des goûts des actifs de vingt à trente ans. Car les jeunes marquent le panégyre du village de leur sceau. Sans eux, il serait impossible pour l'association de village d'accueillir plus de mille personnes le 27 juillet. Ce sont eux qui installent les tables et les chaises, placardent les affiches sur les routes et dans les villages alentour, la publient et la repartagent sur les réseaux sociaux tels que Facebook ou Instagram, eux qui créent également des vidéos promotionnelles afin d'attirer de plus nombreux clients[281], assurent le service durant toute la soirée... Et cette participation active les amène naturellement à proposer des alternatives voire à tenter quelques innovations. Le principe ici à l'œuvre est le même que dans le cas du mariage de Myrsíni : ce sont les générations participant activement aux situations considérées comme traditionnelles -par des moyens pratiques ou économiques- qui disposent du pouvoir d'actualiser l'institution et de lui faire subir des transformations structurelles plus ou moins

Fig. 9

281 Dans l'extrait suivant, on entend l'un des villageois siffloter le morceau « Lorsque l'aube se lève sur l'Egée » (« *Otan charázei sto Aigaío* ») avant un cours dialogue se concluant sur le slogan « *Poú alloú* ? » (« Où ailleurs ? », étant entendu par là qu'il n'existe aucun meilleur bal où se rendre ce jour-là), ce qui montre à quel point l'association du village est sûre du succès de l'événement.

importantes. Le bar est un cas exceptionnel mais révélateur ; la plupart du temps, leur rôle dans la transformation du panégyre se fait plutôt sentir du point de vue des morceaux qu'ils commandent aux musiciens et à la manière dont ils exécutent les danses. Or le panégyre de Dafnónas est un lieu de divertissement hybride propre à satisfaire le goût de différentes catégories de participants. A ce sujet, Sofía déclare :

> « En fait, c'est comme si le panégyre commençait d'une certaine manière et se terminait d'une tout autre manière. Il me plaît plus à partir d'une certaine heure ; en raison du monde, je ne peux pas danser comme je le souhaite. La présence de tout ce monde a même une influence sur la manière dont joue l'orchestre. Il joue différemment jusqu'à une certaine heure. Il m'est souvent arrivé de penser qu'il serait préférable que je me rende là-bas à partir de quatre heures du matin et pas à minuit comme nous le faisons habituellement. C'est logique : durant les premières heures, l'orchestre joue un large répertoire afin de satisfaire tous les participants. Tu entends des « *nisiótika* », des morceaux au tempo enlevé, un répertoire qui ne me plaît pas. Les commandes elles-mêmes sont particulières. Il y a tant de monde, tant de danseurs que tu ne verras pas un noceur mettre son grain de sel et commander les morceaux qu'il veut entendre. Il ne pourra pas le danser comme il le souhaite donc il reste assis ou ne vient pas du tout. Tu vas entendre « *Anatolí* »[282], « *Otan charázei sto Aigaío* »[283]... Tout le monde se lève. Mais même si le morceau te plaît et que tu te décides à aller danser, il est quasiment impossible de faire les pas que tu souhaites. Je sais que cela plaît à certains, de danser au milieu de la foule (*mésa sto boúgio*). Parmi ces gens, il y a ceux qui n'ont pas une grande confiance en eux-mêmes et qui se cachent dans la foule pour danser. Il y a aussi ceux qui aiment ce contact avec le monde, voir de nombreux visages, saluer en dansant. Il y aussi ceux qui dansent uniquement pour draguer, hommes et femmes, et pour susciter le désir du plus grand nombre.
>
> A partir d'une certaine heure, la fête a une autre apparence (*paírnei álli ópsi*). les danseurs qui désirent faire la fête avec moins de monde se l'approprient. C'est là que tu verras le bon danseur commander le *syrtós* et le *tsiftetéli* du noceur (*to pio meraklídiko*). Même si le morceau a déjà été joué, il va le recommander pour le vivre autrement, sans le monde, à un tempo plus lent. L'orchestre change son jeu et sait qu'il sera payé d'une autre manière. Mettons qu'ils jouent un *syrtós* particulier à minuit, ils vont se faire payer par dix personnes. S'ils rejouent le même *syrtós* à cinq ou six heures du matin, ils seront payés par trois personnes mais ils partiront avec la même somme. C'est ma phase préférée de ce panégyre, le jour se lève. La vue est sublime et on met nos lunettes solaires pour danser. »

Tout comme Níkos le relevait concernant le bal d'Empoureiós, Sofía est insatisfaite du répertoire qui y est exécuté durant les premières heures et de la foule qui se presse sur la piste. Mais

282 https://youtu.be/VyKmxDjeKg8
283 https://youtu.be/eNJWyDfgKCw

elle reconnaît que l'une de ses spécificités est qu'il satisfait le goût de tous les participants et se modifie au cours de la nuit au point qu'elle envisage la possibilité de s'y rendre au moment où « la fête est bonne », tout comme Stélios qui s'y rend pour écouter Stroumbákis jouer du oud à six ou sept heures. De fait, nombreux sont ceux qui considèrent que, durant une partie importante de la nuit, le répertoire exécuté ne rappelle presque rien des panégyres de Chios mais qu'il s'agit plutôt du répertoire « d'un panégyre des îles » (*nisiótiko*). Certes, contrairement au bal d'Empoureiós, on n'y entend point les chansons de Vértis qui mettent Níkos hors de lui cependant le noceur en quête d'anciens *syrtós* chantés ou de mélodies instrumentales passe une grande partie de la nuit à attendre et, même lorsque les musiciens se décident à les jouer, ils les jouent à un tempo enlevé ce qui, de l'avis des connaisseurs, « altère » (*alloiónei*) le caractère de ces mélodies. C'est ce qu'on observe dans l'extrait suivant où l'orchestre Vasílis Kármantzis joue le *syrtós* instrumental *Safét* très apprécié des connaisseurs mais qui ne leur permettrait pas de se « mettre en train » (*na meraklónoun*) à ce tempo et en présence de cette foule dans laquelle on trouve tant de « Maries boîteuses », pour reprendre l'expression de Stélios[284].

On lit ici en creux la raison pour laquelle le panégyre de Dafnónas suscite un sentiment ambivalent auprès de connaisseurs tels que Sofía, Stélios ou Níkos et peut être à la fois fréquenté et critiqué par eux ; durant une grande partie de la nuit, la piste de danse et le répertoire leur est incontrôlable. La foule se ruant, se pressant et se compressant pour danser constitue une masse informe, la négation même de l'espace-temps performatif qui se crée lorsque les danseurs disposent d'une marge de manœuvre suffisante pour musiquer visiblement, pour faire et être vu, pour susciter le commentaire, pour (re)configurer leurs relations et s'inscrire dans l'espace-temps social auquel ils appartiennent. Durant ce temps de la fête, inutile de se lever ; les vrais fêtards demeurent assis, commentent ce qu'ils observent et attendent que vienne l'heure des noceurs, l'heure de la bonne fête, l'heure des performances efficaces et signifiantes.

5.8. A chacun(e) sa mélodie

Nous avons vu précédemment que la configuration de la fête a une influence sur la manière dont les participants perçoivent l'écoulement du temps ; son unité de mesure est un mélange du nombre de bouteilles et de plats vidés et recommandés[285], de suites musicales faites et à faire,

284 Comparer l'extrait à l'enregistrement du même *syrtós* interprété par une partie des musiciens du même orchestre, d'où sont absents le *bouzoúki* et le synthétiseur : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/497

285 Certains noceurs tels que Níkos Máppas, dont plusieurs performances seront analysées dans les prochains

d'invitations à danser passées et à venir. Cette observation vaut également pour la situation du panégyre. En se rendant à un bal aux alentours de quinze heures et en y demeurant jusqu'à minuit ou en demeurant au panégyre de onze heures du soir à huit heures du matin, ce qui constitue une durée moyenne pour les fêtards lors des bonne soirées, les participants savent qu'ils disposent de neuf heures pour satisfaire à toutes leurs obligations choreutiques et pour profiter du bal par leurs commandes. A ces neuf heures, il faut retrancher une à deux heures de banquet durant lesquelles les membres de la compagnie « prennent le pouls » de la fête, restent attablés et discutent ou vont de table en table afin de saluer leurs amis. Durant les sept heures restantes, les connaisseurs se lèvent principalement lorsque le monde présent, la bonne disposition des musiciens et de la compagnie leur permettent de réaliser des danses signifiantes et donc efficaces. Comme on l'a vu précédemment, en fonction du lieu du bal et de l'orchestre, il est probable que la moitié au moins du répertoire interprété au cours de ces sept heures relève de ce qu'ils nomment « mélodies insulaires modernes et vulgaires » (*skylonisiótika*) qui plaisent au plus grand nombre. Il ne leur reste donc que trois heures et demie pour danser sur des mélodies qu'ils n'ont pas sollicitées mais qu'ils jugent adaptées, celles qu'ils qualifient de *paradosiaká* (traditionnelles) ou *meraklídika* (propres aux noceurs) ou pour commander celles qu'ils souhaitent entendre. A ce sujet, Níkos déclare :

> « Quand je suis dans un village étranger, je commande presque systématiquement un *pyrgoúsikos*... A Pyrgí, ils le joueront de toute façon deux ou trois fois. Des *syrtós* instrumentaux aussi, principalement... Des anciens morceaux, de la tradition, ceux qui commençaient à disparaître et qui étaient remplacés par le *skyládiko* et les morceaux plus modernes mais qui ont repris de la force grâce à certains musiciens et au travail que tu fais. Plus tard dans la soirée, il m'arrive aussi de commander un *zeïbékikos* lent. [Cela se fait] en fonction de la disposition du moment et de la compagnie. [Mes commandes les plus courantes] pour le *syrtós*, c'est « L'ange », « *Agiothodorítissa* », « Les feuilles du platane », et tous les instrumentaux, je suis fou des mélodies instrumentales. « *Polítikos* », « *Fereïs* », « L'Aignousiote », « *Paralyménos* », « *Aziziés* », le « Vieux fleuve », « *Samiótikos* », je les adore. S'ils pouvaient me les jouer pendant un quart d'heure pour danser, cela ne me dérangerait pas. Il est courant que je les commande comme cela : « Joue-moi des instrumentaux ! » ou que je dise les premiers titres qui me viennent en tête. « Joue-moi un « *Paralyménos-Fereïs* » » ou encore « Joue-moi un *Samiótikos-Toúrkikos* », je ne peux pas leur en dire plus, mais c'est comme cela que je commande. Pareil pour les *tsiftetélia*, il m'arrive d'en commander. (...) Je commande peu de *zeïbékika* mais si je le fais, ce sera un *Aïvaliótikos* ou une *Pérgamos*, généralement je commande aussi *l'aptálikos*. Il m'arrive de danser seul un *zeïbékikos* mais si je me trouve avec un bon danseur comme Kostís Papadópoulos, le président de l'association, je le danse avec lui. Même à trois dans le cas de l'*aptálikos*. Si je sais que l'autre saute comme un agneau

chapitres, ont une manière bien particulière de commander à boire et à manger aux serveurs

(*saltárei san arní*) et tape des pieds, tu sais, à la manière des *zeïbékikos* rapides, des *laïká*, je le danse seul parce que sinon je m'embrouille et je perds l'esthétique de la danse.

(...) Si une mélodie me plaît beaucoup, que je la commande afin de la danser, je pense à l'avance à la cavalière que je vais inviter en sachant déjà que j'apprécierai ma danse avec elle (*tha to evcharistithó mazí tis*). Je lui demande : « Tu viens danser ? » et si elle accepte, je vais à l'orchestre pour la commander. Je ne vais pas gâcher cette mélodie (*den tha to charamíso*) pour danser avec une personne qui ne peut pas me suivre dans l'expression que je souhaite donner à ma danse. (...) Pour moi, à chacune des cavalières présentes correspond une danse spécifique. Tu invites l'une pour un *syrtós*, l'autre pour un *pyrgoúsikos*, une troisième pour une valse et une quatrième enfin pour un *tsiftetéli*. Et cela se passe de manière tout à fait spontanée (*avthórmita*) ; lorsque tu entends la mélodie, il te vient en tête la fille avec qui tu vas le danser. Chaque danse est une forme d'expression, une forme différente. La valse est une danse plus sensuelle (*aisthisiakós*). Le *pyrgoúsikos* est une danse plus spontanée (*pigaíos*). Le *syrtós* est sans aucun doute la danse que tu peux danser avec le plus de cavalières. En fonction du caractère, de la vivacité (*spirtáda*), de la sensibilité, de la passion (*meráki*) de chacune, je pense qu'il y a une danse appropriée. La danse reflète sa manière d'être (*symperiforá*) et son expression différemment. On danse différemment chacune de ces danses, je me mets dans le lot. »

Cet extrait d'entretien appelle plusieurs commentaires. Notons premièrement qu'en tant que Pyrgousain, Níkos se fait un devoir de commander le *Pyrgoúsikos*[286], la danse-mélodie de son village d'origine lorsqu'il se rend au panégyre d'un autre village, tout comme les Nénitousains commandent le *Nenitoúsikos*[287] en de pareilles circonstances. Au-delà du plaisir qu'ils éprouvent à exécuter la danse de leur lieu, cette commande est également une manière pour eux de signaler leur présence aux autres compagnies, d'affirmer que « des gens de Pyrgí -ou de Nénita- ont fait le déplacement », le *pyrgoúsikos* agissant en tant que marqueur identitaire.

Signalons ensuite que la préférence de Níkos pour les mélodies instrumentales est commune à nombre de connaisseurs de la fête. Bien que je ne sois pas parvenu à obtenir de réponses univoques de leur part concernant cette préférence, il est possible d'avancer plusieurs explications. Il arrive assez régulièrement que le chanteur ne soit pas du goût de celui qui commande et que ce dernier craigne une mauvaise interprétation du chant. Les participants diront de tel chanteur qu'il « n'a pas de voix » (*den échei foní*) ou qu'il « ne les dit pas bien » (*den ta léei kalá*) en signifiant le plus souvent par là que le timbre de sa voix n'est pas agréable à l'oreille mais surtout qu'il n'adopte pas le style (*ýfos*) correspondant aux chants anciens et qu'il fait par exemple un usage immodéré du

286 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/747
287 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/733

glissando ou du *tremolo* caractéristiques des chants *laïká*. Certain(e)s pensent par ailleurs que les paroles des chants jouent un rôle secondaire dans l'expression choreutique et que le choix de ceux qui commandent est principalement dicté par la mélodie ; c'est ce qu'indique notamment Sofía qui déclare qu'il lui est plus agréable d'entendre une belle mélodie accompagnée de paroles pauvres que de belles paroles sur une « mauvaise » mélodie. Cela ne signifie pas que certains chants ne sont pas commandés en raison précisément de leur contenu textuel ou pour les prénoms qui y sont invoqués ou que, dans d'autres cas, les danseurs ne fassent pas une distinction claire entre les paroles du chant et les partenaires avec lesquels ils sont en train de danser ; parfois c'est la logique modale qui prévaut. Ainsi des danseurs peuvent commander une suite de chants anciens tels que « En bas, à Alexandrie »[288], « *Gia sa si* »[289] et « Le meunier »[290] pour leur couleur *ussak*. De la même manière, il m'est arrivé de commander le chant « Je te ferai souffrir »[291] pour le plaisir que me procure à l'oreille sa mélodie en *hicaz* tout en invitant ma partenaire à ne pas s'offusquer de ce choix.

A ces diverses explications, j'ajouterai une hypothèse en lien avec les intentions qu'expriment les participants durant la danse : il est possible voire probable que cette préférence pour les mélodies instrumentales ait trait au fait que le chant, par son contenu textuel, ajoute à la performance dansée un ensemble d'intentions -érotiques notamment- pouvant entrer en contradiction avec ce que les danseurs souhaitent effectivement exprimer par leur danse. Faire la cour à une femme en dansant sur des paroles contant un amour déçu relève par exemple du contresens tout comme le fait de danser sur une chanson d'amour avec sa sa mère ou sa tante. Il est ainsi possible de formuler une autre explication concernant le rejet des chansons plus modernes jugées pauvres d'un point de vue textuel et de mettre en rapport ce rejet avec la question de l'expression dans la danse ; plutôt que de laisser au chanteur la responsabilité de « mal dire » ce qu'il ressent, le danseur préférant une mélodie instrumentale plus neutre se donne la possibilité d'exprimer ses intentions et/ou émotions uniquement par la danse.

Relevons enfin que Níkos, suivi en cela par nombre de connaisseurs, considère que chaque danse dispose d'une esthétique propre qu'il s'agit de respecter durant la performance et qu'il préfère exécuter certaines danses avec des partenaires au caractère et à la sensibilité correspondants. Il déclare ainsi qu'il vaut mieux rester assis ou danser seul plutôt que de partager la danse avec un homme qui « saute comme un agneau »[292] (cas du *zeïbékikos* et de *l'aptálikos*) ou de « gâcher » une

288 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/477
289 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/467
290 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/473
291 https://youtu.be/A75PcdeMM5o
292 L'autre expression consacrée est « danser comme une chèvre » (*chorévo san tin katsíka*) et est généralement

mélodie avec une femme qui ne pourrait le suivre dans l'expression qu'il souhaite donner à sa danse (cas du *syrtós* et du *pyrgoúsikos*). Cette correspondance entre caractère/sensibilité et danse n'a rien d'absolu et est en quelque sorte triangulaire. Dans l'idéal, les danseurs : 1) respectent l'esthétique de la danse qu'ils exécutent[293] ; 2) sont « assortis » (*tairiázoun*), trouvent un terrain d'entente dans l'expression qu'ils souhaitent donner à leur performance et dansent de manière accordée. C'est là ce qui différencie la danse sans grâce de la bonne danse, la danse que les convives ne récusent pas par leurs commentaires de la danse qu'ils admirent.

5.9. L'invitation à la danse

L'invitation à la danse lors d'un bal, tout comme la participation à la danse de la mariée analysée dans le deuxième chapitre, est une mise à l'honneur ; les connaisseurs disent de la performance dansée qu'elle dispose d'un honneur, d'un « prix » (« *o chorós échei tin timí tou* »). Et de la même manière qu'il existe une préséance dans la danse de la mariée, il existe une préséance, une étiquette et une règle de réciprocité dans les invitations à la danse au sein d'une compagnie lors du bal. A ce sujet, Sofía Políti déclare :

> « Dans la compagnie, les hommes doivent honorer les cavalières de la table par une danse. C'est un honneur, commençons par cela. Laissons de côté le flirt et le côté sentimental qui naît et peut grandir grâce à la danse. Tu danseras avec ton père, ton frère, ton cousin... Il se peut qu'à ta table se trouvent l'époux et le frère de ton amie. Tu dois également répondre à ces invitations. Et inversement, ton cavalier particulier, frère, petit copain ou mari doit lui aussi répondre aux invitations que tu reçois en invitant les femmes des hommes précités. Cela paraîtrait inconvenant que je sois invitée par cinq personnes et que celui qui m'accompagne reste assis toute la soirée sans honorer les compagnes de ceux qui m'invitent. C'est la manière dont on procède. Ici on parle uniquement de la question de l'honneur, des sympathies et des parentés, ce n'est pas une question de flirt. Tu ne peux pas m'accompagner au panégyre et ne pas danser avec ma sœur. Il est déjà arrivé que mon époux danse à plusieurs reprises avec l'une de mes amies qui est souvent attablée avec nous sans que l'époux de celle-ci ne m'invite. Ce n'était pas une question de jalousie mais d'étiquette, je considère que s'il ne m'invite pas, il n'y a aucune raison que mon mari lui fasse l'honneur d'autres invitations. Il faut qu'il y ait réciprocité (*prépei na eínai amivaío*). Ce n'est pas quelque chose dont on discuterait avec mon amie autrement que sur le ton de la plaisanterie, nous ne nous disputerions pas à ce sujet mais elle voit bien que mon mari ne l'invite plus et a probablement compris la raison. C'est une question d'honneur. Tu honores d'abord ton épouse, ta sœur, ta mère, puis ensuite les autres. Et tu n'aurais pas

associée au style de danse du sud de l'île qui est considéré comme un non-style.

293 Il s'agit là du premier niveau, celui qui « saute aux yeux » et que nous analyserons dans le chapitre suivant.

l'idée d'aller danser avec une fille de la table voisine sans avoir dansé avec ta mère et ta sœur avant cela. (...) Il est déjà arrivé à Amádes que les gens commentent et disent au sujet de quelqu'un : « Tu le vois, celui-là ? Il danse avec ces filles et n'a pas encore fait danser sa mère et sa sœur ! ». Que quelqu'un ne danse pas avec son épouse, c'est le cas le plus extrême. C'est presque une raison de divorce. (...)

Quand j'étais petite, je commençais toujours à danser avec mon père. J'étais toujours sa première cavalière. Il dansait d'abord avec moi, puis avec ma sœur et enfin avec ma mère. Et lorsque ma sœur n'était pas au panégyre, toujours avec moi en premier puis avec ma mère. C'était toujours comme cela (*stántar*). Plus tard, lorsque j'étais assise au sein d'une autre compagnie à Amádes par exemple, là encore, mon père venait me chercher à table et m'invitait à danser. C'est seulement après cette première danse que les autres cavaliers de la table m'invitaient. Ensuite, c'était le tour des cavaliers des autres tables. Et celui qui te faisait danser à plusieurs reprises était celui qui s'intéressait à toi. Il arrivait qu'un inconnu t'invitât à danser mais il fallait l'autorisation des hommes de la table. Et ça dépend évidemment de qui t'invite. S'il s'agissait d'un « m'as-tu-vu », d'un type un peu provoquant, que la seule chose qui l'intéressait était de discuter avec toi (*na piásei kouvénta*) et qu'il ne s'intéressait pas à la danse voire qu'il ne savait pas danser, cela m'est arrivé, dans ces cas, soit tu ne te levais pas soit on ne te laissait pas répondre à l'invitation. Dans tous les cas, je ne me lèverais pas pour un minable qui me mettrait la honte au village (*karagkiózi pou tha m'ékane rezíli sto chorió*) ou plus généralement pour un type qui veut juste me draguer (*gia na mou tin pései*). Mais il m'est arrivé de danser avec un inconnu venu me demander à la table de manière polie et qui dansait de façon humble et discrète (*diakritiká kai semná*). S'il va ensuite payer l'orchestre, c'est encore plus honnête (*timitikó*) pour toi car cela signifie qu'il estime votre danse. Tu le remercies et retournes t'asseoir. Mes autres partenaires étaient les cousins de mes amies et mes amies elles-mêmes. Lorsque j'étais célibataire les garçons qui me flirtaient me faisaient danser deux ou trois fois, dans l'idéal. (...) C'est quelque chose qu'on commente à table entre amies, le nombre de fois qu'untel nous a fait danser. Ça en dit long sur ses intentions. Tu entends souvent : « Il ne l'a pas laissée un instant, ils n'ont pas cessé de danser. ». (...) Cela dépend également de ta position (*thési*). Lorsque tu es célibataire, tes invitations et tes réponses sont perçues différemment, elles sont interprétées et surinterprétées *(tha erminevtheí kai tha parerminevtheí*). »

Les propos délicats de Sofía, amplement corroborés par le discours d'autres participants interrogés, montrent à quel point la manière d'inviter à la danse et l'ordre des invitations sont fondamentaux dans la mesure précisément où ils sont « interprétés et surinterprétés » par les autres convives. Il en va de l'honneur des partenaires, de leur compagnie, de leur parentèle et de leur village respectifs. Nombreux sont les anciens qui ont en mémoire des querelles -que l'on appelle pudiquement et par euphémisme « malentendus » (*parexígisi*)- se terminant en bagarre généralisée

suite à des jalousies et des manquements à l'étiquette. A ce sujet, Anna Michalioú, une très bonne danseuse qui a grandi entre les villages de Kouroúnia, Kipouriés et Egrigóros avant d'épouser le capitaine Chrístos Michaliós et de s'installer auprès de lui dans le village de Kardámyla, raconte une anecdote de son adolescence :

> « Nous sommes à Kipouriés [village du nord-ouest, région d'Amaní], je suis au lycée, accompagnée de ma tante récemment décédée et de mon oncle Stefanís. Il avait un peu bu ce soir-là et tu sais, ils m'aimaient beaucoup parce que j'étais la première nièce de la famille, j'étais mignonne, belle, bien avant de rencontrer Chrístos... Et j'étais souvent chez ma tante, tu le sais, c'était comme une seconde mère pour moi. C'était jour de panégyre et il y avait des Américains, car il y a beaucoup d'émigrés dans ces villages. (...) L'un d'eux avait un beau visage, un corps musclé. Je ne le connaissais pas. Il m'a vu, j'étais assise avec la famille de ma tante et il me fait signe comme cela (*mou gnéfei étsi*) [indique un appel du doigt]. C'était provoquant (*proklitikó*) mais il me plaisait, pourquoi n'irais-je pas ? Alors que nous dansions, mon oncle Stefanís me repère... L'Américain n'avait pas bonne réputation (*kaló ónoma*) ; il buvait, vivait en Amérique donc il dépensait à tout va (*avérta kouvérta*)... Il y a eu une de ces disputes... Il l'attrape et lui dit : « T'es qui, toi ? », « Et en quoi ça te regarde ? », « Pourquoi tu invites la petite à danser ? » ! Ils se sont empoignés (*éginan kólos*), le panégyre a failli dégénérer... J'ai eu peur en cet instant. Et ma tante de renchérir : « Anna, ne t'avais-je pas dit de prendre garde? ». J'étais énervée, je lui ai dit : « Tante, lâche-moi les basques ou je m'en vais ! ». (...) Si l'Américain m'avait demandée autrement, s'il était venu à table et avait dit à mon oncle : « Puis-je inviter votre nièce à danser ? », tout aurait été différent ! Mon frère s'est fait rosser à plusieurs reprises dans le village de Víki. (...) Dans ces villages-là [Amádes, Víki et Kampiá], ils n'aimaient pas les gens qui venaient de l'extérieur. Ils disaient : « Au diable ces étrangers qui viennent faire danser nos filles ! ». »

Anna déclare d'ailleurs avec nostalgie que cette manière de faire relève du passé mais ma participation à de nombreux panégyres tant dans le nord que dans le sud me permet d'affirmer que ces pratiques sont toujours d'actualité ou du moins, que l'étiquette est encore suffisamment connue pour donner prétexte aux médisances. Il est par exemple fort courant d'entendre des hommes se plaindre qu'un danseur ne sollicite pas leur autorisation avant d'inviter leur compagne ou leur sœur à danser et il est encore jugé inconvenant d'inviter ces dernières avant qu'elles ne regagnent leur table au moment où les musiciens clôturent leur suite. Tous les participants ne se prêtent pas à ces jeux d'intention ; certains par leur expérience du panégyre (*víoma*) se sentent au-dessus de la règle ou plutôt de l'institution telle que définie plus avant, c'est-à-dire de la jurisprudence qui s'impose aux individus qui sont exposés depuis leur enfance à certaines formes d’interaction. Ils peuvent manipuler cette institution, dire que « rien ne sert de jeter de la poudre aux yeux du frère ou de

l'époux », qu' « un véritable noceur, droit dans ses bottes (*orthós, pantelonátos*) se refusera même de penser à jeter de la poudre aux yeux » ou prétexteront qu'ils n'ont pas besoin de l'autorisation du mari dans la mesure où ils connaissent de longue date le frère ou le père de la danseuse, mais il n'en demeure pas moins qu'ils se positionnent par rapport à l'institution.

Si d'autres y sont insensibles, l'explication la plus couramment avancée est que c'est dû à leur manque d'expérience de la fête. Ainsi, si certains connaisseurs se refusent à fréquenter les panégyres tels que ceux de Dafnónas, c'est précisément en raison du comportement jugé inadapté des adolescents et jeunes adultes -notamment américains- qui dansent la chemise complètement ouverte, montent sur les épaules de leurs amis ou demeurent sur la piste de danse un verre à la main à la clôture d'une suite musicale, important en cela les modes de socialisation de type *spring break*. Les connaisseurs diront à leur sujet qu'ils s'agit d' « enfants -ou petits Américains- qui n'y entendent rien (*paidákia-Amerikanákia pou den grikáne*) ». Si cette insensibilité est le fait d'adultes et qu'elle se couple à une pratique inélégante de la danse, là encore certains avanceront l'explication aitiologique classique qui veut que c'est dû à l'origine des malheureux danseurs qui proviennent d'un village où il est de notoriété publique que les gens sont « non-noceurs » (*amérakloi*).

Comme nous l'avons vu, les participants familiers du fonctionnement de la fête considèrent que la danse et l'invitation sont affaires d'honneur et mettent en jeu la réputation des cavaliers, de leur compagnie, de leur parentèle ainsi que de leur village. Cela s'observe particulièrement lorsqu'il y a manquement à l'étiquette ou absence de réciprocité. Cependant les hommes peuvent également utiliser l'invitation à la danse afin de signaler des intentions de manière indirecte. Anna me contait ainsi qu'un jeune homme l'avait invitée à danser toute une nuit dans le but de se rapprocher de l'une de ses amies et que la chose avait été longuement commentée par les habitantes du village de Kouroúnia. Ce coup diplomatique qui visait à le rendre sympathique auprès du cercle restreint de la jeune femme qu'il convoitait intrigua et plut à Anna. De la même manière, il est fréquent que des hommes invitent les sœurs ou les mères des femmes qu'ils courtisent afin de témoigner leur respect à la parentèle à laquelle leur dulcinée appartient. Là encore, ces procédés indiquent de manière claire que lors de la fête, comme dans d'autres situations de la vie quotidienne, les individus s'appréhendent les uns les autres non pas de manière isolée mais en tant que membres de réseaux. Or la danse constitue un excellent moyen d'agir ces réseaux de relations en ne prononçant que quelques mots.

Les femmes participant au panégyre et ayant un goût prononcé pour la danse déclarent

ouvertement qu'elles acceptent les invitations de mauvais danseurs par politesse et obligation et qu'elles attendent au contraire impatiemment celles d'hommes qui « dansent bien » et « présentent bien ». Au-delà du plaisir qu'elles éprouvent lors de la performance, dans le fait de coordonner leurs pas à ceux d'un danseur de talent, ces invitations les flattent et participent de leur prestige au sein de la compagnie et du village ainsi que de la communauté des *panygiriótes*. La réciproque est également vraie : les cavaliers répugnent à inviter de mauvaises danseuses mais éprouvent du plaisir à aller de table en table, à voir leurs sollicitations acceptées, à « faire les beaux » (*gambrízo* ou *káno ton gambró*, litt. ; « jouer le futur-marié ») auprès des jeunes filles célibataires et à inviter les meilleures danseuses, les plus belles, les mieux apprêtées de la soirée. Ces jeux de séduction et de prestige sont l'une des raisons pour lesquelles le panégyre est encore nommé de nos jours « marché des fiancé(e)s » (*nyfopázaro*) et prennent même l'allure de compétition. Deux exemples parmi tant d'autres ; dans certains villages de l'île tels que Pyrgí, il était de coutume pour les jeunes hommes (*pallikária*) de marquer leur intérêt pour les jeunes femmes en commandant des bougies ou des boîtes de confiseries (*loukoúmia*) aux épiciers de la place que ces derniers étaient chargés de leur offrir. Les jeunes femmes les plus convoitées se retrouvaient alors entourées de bougies et de boîtes qu'elles distribuaient ensuite à leurs amies les plus proches. Afin de susciter cette convoitise et d'attirer de nombreux regards, jusque dans les années 2000, les femmes changeaient de toilette à plusieurs reprises au cours de la soirée dans les villages du nord[294]. A ce sujet, Sofía déclare :

> « Jadis les femmes d'Amádes changeaient jusqu'à trois fois de tenues durant la soirée. Elles commençaient par porter leur plus belle tenue (*ta kalá tous*). Elles changeaient une première fois pour faire montre de leur garde-robe et il arrivait qu'elles changent une deuxième fois et mettent des vêtements plus communs (*ta prócheira*) le matin. Les deux tenues, c'était un passage obligé (*stantaráki*). Elles commençaient par porter ce qu'elles mettraient pour un mariage... Cela fait une quinzaine d'années qu'on ne le fait plus. Jusqu'à mes vingt-cinq ans, je dirais. En tout cas, on changeait au moins une fois, à la mi-soirée. On changeait aussi de chaussures pour les assortir. A l'époque, tu ne voyais pas ce qui s'observe aujourd'hui. Venir au panégyre en jean-basket. Cela ne fait qu'une dizaine d'années qu'on voit ce « n'importe quoi » au niveau vestimentaire. C'était inimaginable de t'habiller au panégyre comme pour aller boire le café. Tout cela se commente, c'était toujours un sujet de conversation pour les femmes le lendemain et le soir-même. Tu savais que ta toilette serait commentée et c'est la raison pour laquelle tu la portais d'ailleurs. On allait toujours faire les boutiques pour le panégyre de Sainte-Kyriakí. C'était inimaginable de ne pas porter nos plus beaux vêtements pour la fête du village. Et il va sans dire que nous portions trois tenues différentes pour les trois soirs. C'était le panégyre du village et tu devais l'honorer de cette manière. On commente ce que l'autre porte, si c'est de bonne qualité, si c'est beau, si cela lui va. On dira : « Ah,

294 C'était notamment le cas dans les villages de Kouroúnia, Egrigóros et Pityós.

cela, elle l'a acheté pour cette année ! » ou « Elle portait déjà cette tenue l'année dernière ! ». »

Les invitations entre femmes sont en apparence plus informelles mais mettent leur honneur en jeu de la même manière. D'une part, les femmes ne paient pas l'orchestre pour ces performances qui semblent ainsi échapper au champ des transactions financières de la fête. Ce n'est cependant pas tout à fait le cas. Il n'est pas rare que les hommes -époux, père, frère- liés aux danseuses compensent ces danses faussement gratuites en payant plus cher leurs propres commandes[295]. Par ailleurs, s'ils souhaitent donner une dimension officielle à cette danse, si à leur sens celle-ci communique quelque chose de spécifique au sujet d'eux-mêmes et de leur compagnie, ils se rendent à l'orchestre en marchant et paient ostensiblement la performance. D'autre part, ces invitations ne nécessitent pas de demander l'autorisation (*zitó to lógo*) du conjoint ou du parent masculin mais n'en sont pas moins considérées comme des extensions des actions diplomatiques de ceux-ci. Ainsi, si elles participent du prestige des danseuses qui saisissent là l'occasion de faire montre de leurs qualités choreutiques, de leur toilette, de leur beauté, elles contribuent à matérialiser et à réactualiser les liens qui unissent les danseuses au même titre qu'elles matérialisent et réactualisent les liens unissant leurs conjoints. Ces invitations peuvent également constituer une sorte d'ouverture des relations diplomatiques ; si un jeune homme se rend pour la première fois au bal auprès de sa compagnie habituelle avec sa nouvelle petite-amie, les invitations des compagnes des hommes de la compagnie sont un excellent moyen pour la nouvelle venue d'intégrer le groupe. Après quelques heures de bal, lorsque l'alcool commence à faire effet et que la fête est « sur les rails », les places assignées autour de la table en début de fête n'ont plus la même importance[296]. Si ces premières danses sont efficaces et que les femmes de la compagnie trouvent terrain d'entente, elles finissent généralement par s'asseoir côte-à-côte pour discuter ensemble. Notons également que les femmes peuvent également s'inviter à danser pour compenser l'absence d'invitation des hommes, dont celle de leur conjoint et que leur geste est souvent interprété pour tel.

295 Les commandes rémunérées auprès de l'orchestre ne sont pas comptées de manière indépendante mais sont envisagées dans leur globalité, tant par les musiciens que par les convives. Si untel dépense cent euros pour cinq commandes personnalisées mais que son épouse danse par ailleurs à dix reprises avec d'autres femmes de la table, il existe un déséquilibre entre la somme payée et les « danses qui comptent » que les musiciens ne manqueront pas de relever. Si la situation se répète, untel sera par la suite considéré comme un mauvais payeur. De la même manière, lorsque des musiciens sont régulièrement sollicités pour des fêtes de compagnie et sont grassement payés, les danseurs de ces compagnies s'affranchissent du devoir de payer à chaque danse voire à chaque commande.

296 Il existe deux dispositions principales pour la compagnie attablée. Dans un cas, les couples se placent côte-à-côte, dans l'autre, hommes et femmes sont assis séparément autour de la même table.

5.10. La contemplation des danseurs

Je ne saurais trop insister sur le fait que l'efficacité de la danse réside tant dans les actions entreprises par les danseurs que dans celles des autres convives qui perçoivent et attribuent des intentions spécifiques aux initiateurs de chaque performance. Pour que les convives perçoivent ces intentions, il est attendu d'eux qu'ils y prêtent attention et l'honorabilité de la danse est donc également à chercher dans la « contemplation » (*kamároma*) des performances en cours[297]. En grec, le verbe « *kamaróno* » qui est régulièrement utilisé par les convives afin d'indiquer qu'ils observaient avec attention les danseurs désigne à la fois le fait d'éprouver de la fierté et de la satisfaction pour l'acte qu'on accomplit et le fait d'admirer ou d'éprouver de la fierté devant l'acte qu'accomplit un autre. Cette observation attentive des danseurs est signalée de manière quasi-systématique par les convives attablés sous la forme d'éloges et de souhaits formulés lors du retour des danseurs à leur table. Ainsi, les convives féliciteront les danseurs par un « Bravo, les enfants ! » (« *Brávo sas, paidiá* ! »), leur souhaiteront bonne santé (« *Me tis ygeíes sas* ! »)[298] ou leur diront qu'ils les ont admirés durant la performance (« *Sas kamarósame* ! ») tout en les applaudissant parfois.

Mais la contemplation des danseurs ne relève pas uniquement de l'obligation ; il s'agit également de l'un des grands plaisirs de la fête. Les tables placées autour de la piste sont considérées comme les meilleures non seulement parce qu'elle permettent de se rendre rapidement sur cette dernière au début de la suite musicale mais également parce qu'elle permet d'observer les danseurs à son aise[299]. C'est là aussi un élément souvent commenté par les noceurs qui jugent de la qualité d'une fête selon que les convives s'observent avec attention et respect ou non et selon qu'ils aient pu ou non y admirer de bons danseurs. A ce sujet, Sofía Políti déclare :

> « J'aime regarder les bons danseurs, j'aime regarder ceux qui donnent l'impression qu'ils aiment ce qu'ils sont en train de faire, quel que soit leur âge et quel que soit leur sexe et leur beauté. Après

297 Cette politesse était également en jeu dans le cas de l'*amanés* où les commentaires des convives sont souhaités dans l'exacte mesure où ils ne nuisent pas au bon déroulement de la performance chantée.

298 Dans certains cas, les convives souhaitant signaler de manière plus marquée leur approbation et leur admiration à un danseur et leur souhaiteront longue vie (« *Na zíseis* ! » ; litt. « Puisses-tu vivre ! »)

299 Disposer d'une bonne table à proximité de la piste, spécialement lors des panégyres très fréquentés, participe également du prestige de la compagnie. Les organisateurs donnent généralement la priorité aux habitants de leur propre village mais récompensent aussi la régularité avec laquelle une compagnie étrangère soutient l'association et le village par leur présence lors des bals. Une telle faveur s'accompagne également du devoir tacite de « faire une bonne table », c'est-à-dire de consommer abondamment ; à Pyrgí, pour ne citer qu'un exemple, les compagnies de jeunes hommes qui règlent leurs tables après plusieurs jours attendent impatiemment de savoir qui a fait « la plus grosse table ». Pour une compagnie d'une dizaine d'individus, les sommes peuvent atteindre 2000 euros soit 200 euros par personne.

avoir dansé, j'aime m'asseoir et regarder, même s'il s'agit de deux femmes en train de danser. Tu veux que je te raconte une anecdote ? Au village, il y a deux sœurs dont l'une a une fille. (...) Je me rappelle de la manière dont leur mère dansait avant son veuvage et j'aime beaucoup le fait que les deux sœurs dansent comme leur mère. Elles dansent à la manière du nord, en sautillant un peu plus (*petachtá*) et avec des gestes un peu plus marquées (*me pio éntones kiníseis*). Je ne voudrais pas danser comme elles, je ne voudrais pas changer de style ou faire des gestes aussi marqués que les leurs, je ne les imiterais pas, mais j'aime les regarder et je trouve que leur manière de danser leur correspond. Ce que j'aime aussi, c'est que la fille de l'une des sœurs, année après année, a fini par danser de la même manière qu'elles et de la même manière que sa grand-mère. Cela me touche. Lorsqu'elles se lèvent pour danser, je les admire (*kamaróno*). Je danse différemment de ma mère et de ma sœur. Chacune a son style. Celles-là, je les admire parce qu'elles dansent de manière accordée et avec le même style. Bref lorsque je suis attablée, je regarde avec plaisir. Une personne monte dans mon estime lorsqu'elle danse élégamment. Je ne fais pas tant attention à sa beauté, j'estime ceux qui n'ont pas de jolis traits mais qui dansent bellement et avec leur âme. »

Comme le montre le précédent extrait, cette contemplation des convives s'appuie largement sur leur expérience de la danse. En d'autres termes, c'est parce qu'ils sont danseurs qu'ils sont à même d'y voir des choses qui échappent à l'observation de participants non-initiés. Il est très courant qu'ils procèdent à des comparaisons entre le style des danseurs qu'ils contemplent et ceux d'autres membres de leur parentèle ou du leur propre. Et, comme le montre le témoignage de Níkos Kolómvos, contempler les performances d'autres danseurs est également un moyen pour les convives d'enrichir leur propre style et de trouver matière à imiter :

« J'aime contempler (*na kamaróno*) les danseurs et je le fais avec plus de ferveur pour les danseurs plus âgés. J'aime regarder leurs pieds lorsqu'ils dansent. J'admire ceux qui dansent et le vivent, ceux qui dansent et dont on voit qu'ils savent ce qu'ils font. L'homme qui sait danser colore avec ses pas (*O ánthropos pou xérei na chorévei, chromatízei me ta pódia tou*). Tu regardes ses pas et la manière dont il foule la terre et ça te laisse l'impression d'un tableau. Et tu te dis : « Vois cet homme, vois comme il danse... ». Il n'est pas rare que je subtilise une figure (*na xesikóso tsalímia*) aux danseurs que j'observe, que j'essaye de reproduire ce que j'ai vu chez eux parce que cela m'a fait forte impression. Pour le *pyrgoúsikos* par exemple, les trois ou quatre ploiements (*kathísmata*) qu'on fait sur plusieurs mesures. Je les avais observés chez un ancien qui s'appelait Giórgos Kolómvos dans une cassette vidéo du mariage de ma mère et je l'avais vu également l'une des dernières années où il dansait lors d'une fête de Lundi Pur. Une autre figure ; celle où tu fais du sur-place et que tu bouges ta main de gauche à droite avant que la mélodie ne s'accélère (*prin gemísei o chorós*), ça, je l'ai vu chez Michális Koutouvós. Une autre figure que j'ai réalisée pour la première fois cette année lors de Carnaval, lorsque Katsimáris et Bizánis jouaient de la cornemuse, c'est de prendre ton partenaire par

les épaules et de t'asseoir. Celle-là, je l'avais observé chez Giánnis Mergés, tu sais, celui qui dansait avec nous le jour où on enregistrait le *mostriátikos*. »

5.11. L'efficacité choreutique

J'ai tenté de démontrer dans le chapitre précédent que certains chants sont émouvants, mémorables, efficaces par l'inférence que font les agents sur l'intentionnalité de l'auteur ou du producteur de ce chant. J'ai tenté de montrer ici que la pratique choreutique lors des bals obéit en partie au même principe et que la bonne danse est perçue et/ou vécue comme une occasion de communiquer au partenaire dans la danse, à la compagnie ainsi qu'aux autres convives un ensemble d'intentions. Il s'agit ici d'envisager la fête comme une somme de performances -musicales et choreutiques-, ces performances comme des nexus où se rencontrent différentes intentionnalités -celles des musiquants à savoir les danseurs, les musiciens, les observateurs de la performance- et dont l'efficacité auprès des convives réside précisément en la capacité des acteurs à percevoir et à attribuer des intentions spécifiques à leurs initiateurs.

La performance choreutique ne se limite pas à l'exécution d'appuis en rythme : certaines formes d'actions typifiées telles que l'invitation des partenaires et les salutations qui suivent la danse sont encapsulées dans celle-ci et contribuent à son efficacité. Tout comme les choix concernant la compagnie, le bal, l'orchestre, la commande et l'heure à laquelle l'effectuer participent pleinement de l'expérience de la fête et des prises de positions des individus, le choix d'un partenaire et la façon de l'inviter font partie intégrante de la création d'un espace-temps performatif par la danse et de l'inscription des individus dans leurs réseaux de socialisation. Si les connaisseurs des panégyres apprécient certains bals à partir d'une certaine heure et en dénigrent les premières phases en raison du nombre important de participants, c'est précisément parce que le monde sur la piste invisibilise leur pratique de la danse, rend celle-ci inefficace et insignifiante. Car tous ces menus détails décrits dans ces lignes, ces jeux diplomatiques et érotiques, toutes ces prises de position silencieuses et manifestes, plus que de simples agissements personnels sont des comportements appréhensibles, font l'objet de commentaires et s'inscrivent dans une série d'épisodes dont certains participants attendent avec impatience le prochain. Et une grande partie du plaisir que les participants éprouvent durant la fête réside alors dans ce jeu de constitution et de reconstitution des intentionnalités entre convives dansant qui, par leurs actes et commentaires, s'inscrivent et négocient mutuellement leur place dans l'espace-temps social pertinent à leurs yeux.

Chapitre 6. Le *syrtós* (2/4) et les « règles du jeu » choreutique[300]

Qu'est-ce qu'une bonne danse, un bon *syrtós* ? Selon quels critères les participants jugent-ils leurs performances mutuelles ? Existe-il un consensus à ce sujet ? Quel est l'étalon de mesure utilisé dans la détermination de la conformité -traditionalité- et de la qualité d'une danse ? Qu'est-ce que les danseurs perçoivent, distinguent et matérialisent durant la performance du *syrtós* ? Existe-t-il un gain heuristique à envisager la danse comme une forme de jeu ?

Dans ce chapitre, je croiserai des témoignages de danseurs, des descriptions de professeurs de danse et des analyses de performances afin d'éclairer ces différentes interrogations et de démontrer que les membres des communautés villageoises semblent également se définir par certaines caractéristiques choreutiques tout comme ils se définissent à travers certaines mélodies. Nous verrons qu'à un premier niveau, la performance est jugée conforme ou non en fonction de son adéquation à des principes de coordination des gestes et à des caractéristiques stylistiques singularisant la danse du lieu et la distinguant des danses d'ailleurs, qu'il s'agisse du village voisin ou des îles voisines. Ces principes sont présentés comme les « règles du jeu choreutique » du *syrtós*. Il ne s'agit pas de dire que c'est le seul niveau de lecture mais il importe de le traiter avant les autres parce qu'il « saute aux yeux » des participants. A ce premier niveau, pour paraphraser le clarinettiste épirote Petroloúkas Chalkiás, en danse comme en musique, « tout est permis sauf ce qui est interdit » et la distinction généralisée entre *syrtós* du nord et du sud, déjà évoquée au sujet du répertoire en faveur dans les panégyres et liée à la catégorisation géographique-aitiologique dégagée précédemment est précisée dans son rapport à la danse. Comme nous le verrons, derrière cette distinction nord/sud se cache un ensemble de micro-différences qui se trouvent aplaties si on ne prend pas le temps de les analyser, et qui nécessitent de convoquer les notions de « signatures » et de « marqueurs » présentées dans les chapitres précédents[301].

6.1. La danse comme jeu

300 Les extraits du chapitre sont consultables à l'adresse : https://mouseion.huma-num.fr/these/chapitre-6

301 La notion de marqueurs en traditionalité était introduite dans le chapitre 2 afin de mettre en évidence les critères retenus pour juger de la traditionalité d'un mariage puis utilisée dans le chapitre 4 afin de mettre en évidence les effets de rupture et de contraste recherchés au cours de suites musicales lors des fêtes de compagnie, tandis que la signature sera également sollicitée dans le chapitre consacré à la commande afin de montrer comment certains motifs mélodiques peuvent être assemblés et particulièrement associés aux musiciens et participent à une stratégie de distinction.

Dans sa théorie du rituel, Michael Houseman défend l'idée qu'il est possible d'envisager les divers comportements humains selon un modèle distinguant quatre modalités d'interaction présupposant des articulations différentes entre actions et dispositions : l'interaction ordinaire, le rituel, le spectacle et le jeu (Houseman 2001 ; 2002 ; 2003)[302] . Selon ce modèle, l'idéal-type « interaction ordinaire » relèverait de la « notification » dans la mesure où le présupposé pragmatique partagé entre individus dans une telle situation est que les actions d'un agent informent sur ses dispositions, ce dernier terme étant entendu comme l'ensemble de ses émotions, intentions et motivations[303] . Le rituel, marqué par des formes de conduite déterminées, conventionnelles ou stipulées se distinguerait alors de l'interaction quotidienne en ce que son présupposé relèverait de l'« instruction », le comportement imposé exerçant une contrainte sur le type de dispositions que l'agent devrait ressentir. Selon l'auteur, le spectacle se distingue du rituel car il présuppose un degré de non congruence entre le comportement de l'acteur et les émotions et intentions qui l'animent ; ce serait précisément parce que celui-ci ne ressent pas « pour de vrai » ce que ses agissements sont censés provoquer en lui qu'il serait en mesure d'émouvoir ceux qui le regardent. La condition pragmatique de la situation du spectacle pourrait alors être qualifiée d' « exhibition » et serait marquée par une distanciation de l'acteur par rapport aux émotions et aux intentions du personnage qu'il met en scène (Houseman 2003 : 8). Dans le cas du « jeu », le comportement des joueurs ne relève ni de la notification, ni de l'instruction, ni de l'exhibition : son présupposé pragmatique est celui de la conformité et nécessite que leurs dispositions personnelles n'entravent pas l'observation d'un ensemble de règles. Houseman indique par exemple que lors de parties d'échecs ou de poker, l'objectif des participants est que leurs actions concourent à gagner « selon les règles du jeu » et non pas à exprimer leurs émotions ou intentions privées. Mais il précise également qu'un jeu qui se réduirait à l'observation de règles et ne comporterait aucune expérience affective serait ennuyeux et aurait peu de raison d'être poursuivi. Les jeux intéressants favoriseraient au contraire une certaine tension entre les dispositions émotionnelles et intentionnelles des joueurs et l'impératif de subordonner celles-ci à l'observation des règles du jeu (Houseman 2001 : 85).

En nous fondant sur ce modèle fait de pôles acceptant des recouvrements partiels, nous pouvons formuler quelques observations concernant la pratique de la danse. Premièrement, celle-ci

302 Il est précisé que ce modèle ne constitue pas une taxinomie à proprement parler mais distingue des pôles acceptant des recouvrements partiels, et que ces pôles ne sont pas fondés sur des critères directement observables mais se rapportent à des considérations d'ordre subjectif, propres à l'expérience des participants (Houseman 2001 : 83).

303 L'exemple-type est celui de l'agent saisissant une bouteille d'eau. Le contexte particulier, reconnu comme relevant de « l'interaction quotidienne », permet à celui qui l'observe d'inférer à partir de son comportement qu'il saisit la bouteille parce qu'il a soif. Mais Houseman ne manque pas de relever que l'interaction quotidienne est l'enjeu de négociations et que le rapport entre dispositions et comportements perceptibles peut également faire l'objet d'une dissimulation.

permet d'exprimer un certain nombre de dispositions mais il est difficile de soutenir qu'il s'agit là d'une forme d'interaction ordinaire dont le présupposé pragmatique correspondrait à la « notification ». En effet, une partie et une partie seulement des actions accomplies par les danseurs au cours de la danse informe effectivement sur leurs intentions et émotions personnelles. Qui plus est, ces actions ne « notifient » pas leurs dispositions de manière aussi transparente et évidente que la plupart des actions réalisées dans le cadre d'interactions ordinaires. Par exemple, la communication verbale y est marginale et le spectre des émotions potentiellement exprimables y est relativement restreint. Les danseurs de Chios peuvent exprimer leur plaisir, leur joie, leur désir, éventuellement leur peine mais il n'existe aucune action spécifique qui dénoterait de la peur, de la colère, de la surprise ou du dégoût. Surtout, ce présupposé pragmatique de notification ne permet pas d'interpréter une part considérable, pour ne pas dire la part essentielle, des gestes et mouvements réalisés qui n'ont pas pour objet premier de signifier quelque chose de spécifique. Si c'était le cas, la danse n'aurait pas d'intérêt particulier. On observe également que, dans le cas des danses traditionnelles dont il est question ici, ces gestes et mouvements rythmés constituent des formes de conduite déterminées, conventionnelles ou stipulées, ce qui rapproche la performance dansée du rituel[304]. Cependant, selon le modèle d'Houseman, le présupposé pragmatique de cette modalité d'interaction relève de l'instruction et les actions stipulées exerceraient une contrainte sur le type de dispositions que les danseurs seraient invités à ressentir. Dans le cas des danses de divertissement pratiquées lors des bals et fêtes, cette assertion est insoutenable. S'il fallait choisir une modalité, la pratique de la danse relèverait plutôt et majoritairement du jeu.

Notons tout d'abord que ce jeu de mouvements dans le temps et dans l'espace est en partie autotélique dans la mesure où il est accompli parce que ses participants y trouvent du plaisir. On pourrait argumenter qu'un danseur, par ses bonnes performances, gagne du prestige et l'admiration des convives, que les compliments d'un ancien posant sa main sur son épaule afin de le féliciter participe du plaisir de danser. C'est le cas mais les danseurs performent tout autant pour la satisfaction que la création d'un espace-temps performatif leur procure.

Relevons ensuite que ce jeu choreutique a pour particularité de répondre et de se conformer à un autre jeu symétrique, celui des musiciens. La langue grecque -tout comme nombre d'autres langues parmi lesquelles le français- nous fournit par ailleurs une indication significative à ce sujet :

304 A cet égard, comme cela a été mentionné précédemment et comme nous le verrons plus loin, l'introduction d'éléments étrangers à l'esthétique d'une forme dansée qualifiée de traditionnelle lors d'une performance est considérée par les spécialistes (professeurs de danse ou noceurs par exemple) comme une altération (*alloíosi*). Cet écart est constaté et commenté mais fait rarement voire jamais l'objet d'un scandale.

les musiciens « jouent » de la musique (*paízo mousikí*) et les instruments (*órgana*) qu'ils utilisent à cette fin sont nommés « jouets » (*paichnídia*). A Chios, il est savoureux pour les danseurs de s'exclamer au cours d'une performance : « Salut à vous, les jouets ! » (« *Geiá sas, paichnídia*! ») ce qui est agréable aux musiciens qui dans certaines régions sont appelés « joueurs » (*paichnidiátores*). Malgré mes recherches, je n'ai jamais trouvé d'explication formelle concernant le nom donné aux airs et mélodies (*skopós*) qui signifie le but, la finalité ou le dessein. Cependant, avec un peu d'imagination et compte tenu des remarques précédentes, on pourrait interpréter littéralement ce terme de *skopós* pour ainsi voir dans la mélodie le « but du jeu » des musiciens.

Si la performance dansée est un jeu, quelles en sont ses règles ? La première règle consiste pour les danseurs à faire coïncider l'exécution d'un ensemble d'appuis et de gestes à l'exécution du rythme et de la mélodie par les musiciens dans un espace déterminé, qu'il s'agisse du contour de la piste ou d'une surface allant d'un à plusieurs mètres carrés. La deuxième règle consiste pour les partenaires danseurs à faire coïncider leurs gestes et appuis au cours de la performance. La troisième règle est que les différents mouvements exécutés doivent l'être dans un style particulier, celui du lieu où le jeu se déroule.

6.2. La danse *syrtós*

Le *syrtós* est statistiquement la danse la plus pratiquée des fêtes et panégyres de l'île de Chios et présente de nombreux points communs avec la danse du même nom exécutée dans les autres îles du Nord-Est Égéen (Oinoússes, Lésvos, Ikaría, Sámos) ainsi que dans les communautés de réfugiés de la péninsule d'Érythrée installées en Attique et à Athènes. Son schéma rythmique correspond à un 2/4, se joue à différents tempos en fonction des villages et régions et se monnaie différemment en fonction des instruments qui l'exécutent (instruments dits « fins »[305] ou duo de cornemuse et de tambour). La danse est quant à elle basée sur une unité motrice de trois appuis -et non pas de pas puisqu'il s'agit d'un basculement du poids du corps qui n'implique pas systématiquement un lever de pied- que les danseurs répètent afin d'élaborer un phrasé choreutique de deux, quatre ou six fois trois appuis là aussi en fonction des régions.

Il existe deux explications concernant l'appellation du *syrtós*, épithète dérivé du verbe *sýro*

305 A Chios, les instruments qualifiés de « fins » ou « raffinés » (*psilá organá*) sont : la clarinette, le violon, le *laoúto*, le oud, le *santoúri* et le *bouzoúki.* Cette appellation figure sur certains disques enregistrés durant la première moitié du vingtième siècle (Kokkónis 2017 : 119-120).

ou *sérno* signifiant « traîner ». La première est que cet épithète qualifiant le *chorós* (danse) provient de la traction qu'exerce le premier danseur (*protochorevtís*) sur ses suivants cependant cette appellation correspond mieux aux danses *syrtós* en cercle d'autres régions. La seconde explication veut que le *syrtós* soit exécuté en traînant le pied au sol et sans saut ou mouvement spectaculaire, par opposition à d'autres danses comme la *soústa* dont l'exécution est plus enlevée[306].

6.2.1. Caractéristiques traditionnelles et pratiques contemporaines du syrtós

Dans le premier chapitre, j'évoquais le fait qu'on mesure l'expertise d'un professeur de danse (*chorodidáskalos*) à la taille et la qualité de la base de données composée de traces objectivées -enregistrements sonores et filmiques de terrain, cd, ouvrages, photographies, etc- qu'il possède et qui agissent en tant que complément et/ou substitut au *víoma*, c'est-à-dire à l'expérience directe des pratiques musicales et dansées en situation traditionnelle. Les descriptions des danses font partie de ce capital culturel objectivé possédé par les spécialistes et dont la détention procure un certain prestige. Pour les plus investis d'entre eux, il existe une véritable course à l'information ; il faut en savoir le plus possible, ne manquer aucune description, avoir du « matériau » (*ylikó*). Mais cette course à l'information contraste singulièrement avec la relative pauvreté des descriptions disponibles dans la littérature spécialisée qui semblent se citer les unes les autres. Avec un peu d'entraînement, on peut retracer leur généalogie et il saute alors aux yeux qu'à la manière de copistes, leur auteur ne font que compiler des informations en y injectant leurs catégories de perception et d'appréciation, ce qui les rend souvent plus normatives que descriptives. Gardons à l'esprit la remarque de Réna Loutzáki : à leur retour du terrain, les professeurs de danse établissaient des règles concernant les postures et positions à adopter, codifiant ainsi formellement ce qui relevait de l'habitus, du *víoma* et donc des schèmes de perception, d'appréciation et d'action incorporés. Comme nous allons le découvrir, la disjonction entre pratiques et descriptions nous informe moins sur les gestes que les agents effectuent que sur la manière dont les spécialistes les perçoivent à travers ces schèmes incorporés.

La première description du *syrtós* a été rédigée par le professeur de danse à la retraite Stélios Melékos pour le livret du CD « Passage à Chios » du violoniste Níkos Oikonomídis comprenant un panel de chants et mélodies traditionnels de l'île ainsi que des descriptions des danses qui leur sont associées. La deuxième description a quant à elle été rédigée par le professeur de danse Símos

306 Pour une recension relativement exhaustive des mentions du terme syrtós dans la littérature laographique et musicologique, voir entrée « συρτός » à l'adresse suivante : https://dance-pandect.gr/το-αρχείο

Karaolánis et figure dans un document *word* de seize pages qu'il distribue aux participants des séminaires de danse traditionnelle qu'il organise en Grèce et à l'étranger depuis une vingtaine d'années. Il s'agit là en somme d'une description minimale de ce qui singularise le *syrtós* de Chios offerte à des danseurs qui pratiquent des danses d'autres régions de Grèce. Enfin la troisième a été rédigée par le professeur de danse, et ancien élève de Símos, Sarántos Kostídis et il est manifeste que cette description est largement inspirée de la précédente.

> « *Syrtós* de Chios : C'est la danse la plus répandue sur l'île de Chios. Elle se danse dans toutes les régions et se décline avec quelques particularités stylistiques dans le nord et le sud. Elle tient son nom de la façon dont elle est exécutée, c'est-à-dire en traînant le pied au sol. Elle se danse en couple. L'homme se trouve toujours à droite de la femme. Sa position indique la puissance et la domination masculine, dirigeant la danse et initiant les figures. Le couple danse librement sur la piste mais sans jamais se lâcher, la main gauche de l'homme tenant la main droite de sa partenaire. La prise peut se faire par l'intermédiaire d'un mouchoir. Parfois, l'homme change de main et tient sa femme par la main droite tandis qu'il la saisit par l'épaule de la main gauche. Les *syrtós* caractéristiques de Chios sont les suivants : « *Fereïs* », « L'ange », « Le château de la belle », « A Agia Markélla », « Le paralysé », « *Peiraiótikos* », « *Bagdatiá* », « *Bournovalís* », « Le chant ancien », « Entre les pierres », etc. » (Melékos in Oikonomídis 2012)

> « La danse la plus pratiquée et qui ne fait défaut à aucune fête de l'île est le *syrtós*. Il existe de petites différences stylistiques entre le nord et le reste de Chios. Elle se danse en couple. Les partenaires dans la danse sont le plus souvent homme-femme et dans ces cas, l'homme se trouve principalement à la droite de la femme (élément de notre tradition). La prise entre danseurs se fait par l'intermédiaire d'un mouchoir et, le plus souvent, les mains sont tenues à hauteur des épaules. Il s'agit d'un *syrtós* particulier (*idiómorfos*), l'une des plus belles danses insulaires, à la construction chorégraphique improvisée, durant laquelle le cavalier, par les initiatives qu'il prend et par son imagination créative, transmet à la danse son tempérament, sa vivacité et son style plus généralement. Chios est l'une des rares régions de Grèce où le *syrtós* se danse en couple et non pas en cercle, fait qui montre la nature agitée et le tempérament créatif du Chiote et il s'agit probablement là d'une forme dérivée du *syrtós* en cercle. La danse s'exécute avec de nombreux chants et mélodies instrumentales. Les chants qui s'entendent souvent et auxquels on reconnait une origine insulaire sont : « Le château de la belle », « A Agia Markélla », « L'ange », ainsi que les mélodies instrumentales « Le vieux fleuve », « Le paralysé », « *Bagdatiá* », « Le chant ancien » etc. Des mélodies insulaires d'autres régions accompagnent également la danse. Les schémas rythmiques binaires (2/4) et quaternaire (4/4) ainsi que le tempo, lent ou rapide, déterminent la manière d'exécuter les pas : de manière lente ou rapide, en traînant les pieds ou en sautillant. » (Karaolánis 2009)

« Dans les panégyres et les fêtes de villages, c'est la danse *syrtós* qui domine. Elle constitue le joyau de la tradition musicochoreutique de l'île. Elle se danse en couple, l'homme se trouvant toujours à droite de la femme. La prise s'effectue par l'intermédiaire du mouchoir, les mains sont tenues à hauteur des épaules. Il s'agit d'un *syrtós* particulier, l'une des plus belles danses insulaires, à la construction chorégraphique improvisée. Le cavalier est à l'initiative, exerce son imagination créative sans entrave et transmet à la danse son tempérament, sa vivacité et son style plus généralement. Chios est la seule région de Grèce où la danse *syrtós* s'exécute en couple et non pas en cercle, fait qui montre la nature agitée et le tempérament créatif du Chiote et il s'agit probablement là d'une forme dérivée du *syrtós* en cercle. La danse s'exécute avec de nombreux chants et mélodies instrumentales. Les chants qui s'entendent souvent et auxquels on reconnait une origine insulaire sont : « Le château de la belle », « A Agia Markélla », « L'ange », « Le vieux fleuve », « Le paralysé », « Bagdatiá », « Fereïs », « La perdrix »[307]. Des mélodies insulaires d'autres régions accompagnent également la danse. Les schémas rythmiques binaires (2/4) et quaternaire (4/4) ainsi que le tempo, lent ou rapide, déterminent la manière d'exécuter les pas : de manière lente ou rapide, en traînant les pieds ou en sautillant. » (Kostídis 2015)

Ces descriptions nous permettent de dégager quelques caractéristiques singularisant le *syrtós* de Chios. Il est systématiquement fait mention du fait : 1) qu'il existe des différences stylistiques dans la manière dont il se pratique dans le nord et le sud de l'île ; 2) qu'il se danse en couple composé d'un homme et d'une femme ; 3) liés par un mouchoir ; 4) réalisant des figures improvisées ; 5) que les figures sont une prérogative masculine ; 6) qu'il se danse idéalement sur des mélodies spécifiques et ; 7) et que son style (*ýfos*) diffère en fonction du tempo et du schéma rythmique de son exécution instrumentale. Notons que lors des cours de danse et des séminaires de danses traditionnelles durant lesquels les professeurs de danse présentent la tradition musicochoreutique de l'île, ceux-ci enseignent la version contemporaine du *syrtós*, la première que nous analyserons mais abordent de manière séparée : 1) la *soústa* ou « Citronnier de Crète », présentée comme danse-mélodie autonome pratiquée dans le sud de l'île dans un style différent et ; 2) deux variantes du *syrtós* à la cornemuse du village d'Agios Geórgios Sykoúsis.

6.2.2. Les mélodies du *syrtós*

Il existe un vaste répertoire de mélodies et de chants utilisés afin de danser le *syrtós*. Cependant le répertoire considéré comme étant traditionnel (*paradosiakó*) et lié « au lieu » (*topikó*) se limite à une cinquantaine de mélodies dont certaines ont déjà été évoquées précédemment.

307 https://youtu.be/v3egRWTntLw

Comme indiqué dans le chapitre relatif à la fête de compagnie, les habitants de Chios utilisent deux termes pour parler des morceaux interprétés lors des fêtes. Si le morceau est instrumental, les habitants parlent de « mélodie » (*skopós*). Le titre de ces mélodies instrumentales consiste en un adjectif qualificatif indiquant leur origine géographique supposée ou le contexte dans lequel elles sont jouées. Il arrive également que son titre soit de nos jours mal compris. S'il s'agit d'un morceau composé d'une mélodie et de distiques chantés, les habitants utilisent le terme de « chanson » (*tragoúdi*). Son titre provient le plus souvent du premier hémistiche du distique par lequel commence la chanson et qui la distingue des autres. Si le premier distique qui confère son identité à la chanson varie rarement, il est courant que les chanteurs empruntent des distiques qu'ils aiment particulièrement et qui sont associés à d'autres chansons afin de créer de nouvelles combinaisons.

Parmi les mélodies traditionnelles dont l'adjectif qualificatif indique une origine géographique, on compte les *syrtós :* « de Constantinople » (*Polítikos*)[308] ; « de Sélimbrie » (*Sily(m)vrianós*) ; « de Bournóva » (*Bournovalís*)[309] également nommé « *Pasvántikos* » probablement en référence au nom donné aux gardiens de nuit (*pasvántides*) de l'empire ottoman[310] ; « de Sámos » (*Samiótikos*)[311] ; « d'Aignoúsa » (*Aignousiótikos*)[312] ; ainsi que le *syrtós* « turc » (*Toúrkikos*)[313]. On pourrait croire que le *syrtós Peiraiótikos*[314] tient son nom du port du Pirée mais il s'agit là d'un adjectif qualifiant le mode musical dans lequel il est joué, particulièrement utilisé dans le répertoire de *rebétika* et *laïká* qui sont par ailleurs nés au sein des communautés de réfugiés d'Asie Mineure installées au Pirée[315]. Certaines mélodies ne sont plus connues aujourd'hui que sous leur forme instrumentale alors qu'elles étaient autrefois chantées. C'est le cas des *syrtós* : « de Sélimbrie » encore chanté de nos jours à Lésvos[316] ; « du paralysé »[317] (*Paralyménos*) qui nous est connu sous sa forme chantée par l'enregistrement de Ioánnis Fokíou dit « Chiótis) datant de 1929[318] ; du « Vieux fleuve » (*Paliós potamós*)[319] autrefois chanté par les réfugiés du village de

308 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/493
309 https://youtu.be/SrH6QE0UvLg
310 Bornova est une localité située à quelques kilomètres de Smyrne et était autrefois le lieu de villégiature des minorités levantines de la ville.
311 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/501
312 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/503
313 En Turquie, le *syrtós* « turc » est connu sous le nom de « *Misket* » et était notamment interprété par le musicien rom Mustapha Kandirali. Cf. : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/495
314 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/489
315 Pour un exemple de *manés* en mode *peiraiótikos*, cf. : https://youtu.be/FggiatAY5vY
316 https://youtu.be/XkJAUK0GEJA
317 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/471
318 https://youtu.be/K6GbcoXJNCM
319 Cette pièce instrumentale existe dans la discographie sous les titres « *Syrtós potamós* » (1918) et « *Syrtó Derbedériko* ». Pour une interprétation de musiciens de Chios: https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/449

Melí et connu sous le titre « Qui a déjà vu du poisson par les monts »[320] ; du *syrtós* de « la corde »[321] enregistré entre autre par Ríta Ambatzí en 1936[322] ou encore du « Chant ancien » (*Palió sarkí*)[323] qui tient son nom de la forme chantée classique ottomane *şarkı*.

D'autres mélodies instrumentales ou chantées portent des noms dont l'origine est inconnue ou mal comprise. Ainsi des *syrtós* : « *Gia sa si* »[324] autrefois chanté en turc et dont on dit qu'il s'agissait d'une chanson composée en l'honneur de la fondation de la république de Turquie ; « *Aziziés* »[325] dont le nom provient probablement du sultan Abdülaziz[326] ; « *Fereïs* »[327] qui proviendrait d'un village éponyme d'Asie Mineure ; « *Safét* »[328], qui partage certaines phrases mélodiques avec le chant « Oncle Giannakákis » d'Asie Mineure[329]; « *Bagdatiá* »[330] dont on dit que le nom provient du vocabulaire des maçons qui remplissaient les murs des maisons de gravats et matériaux en tous genre portant le même nom.

Certains *syrtós* chantés sont considérés comme chiotiques et anciens même si l'analyse de variantes montrent qu'ils existent également en d'autres régions de Grèce. Ainsi des *syrtós* : « Le château de la belle »[331] ; « A Agia Markélla »[332] ; « La fille de douze ans », « Le citronnier de Crète », « L'ange »[333], « Pondeuse, les poussins », « Les villages de Chios »[334], « En bas sur la grève ». D'autres *syrtós* appartiennent quant à eux à un fond que l'on pourrait qualifier de régional comme les *syrtós* : « Notre filet usé », « Je veux naviguer les eaux d'Attáleia »[335], « Fleuve, cher fleuve », « L'amande brisée », « Lorsque tu iras au fleuve », « Entre les pierres »[336], « La mère de Kítsos »[337], « Le meunier »[338], « Mes vêtements au fleuve », « Le fils de pêcheur »...

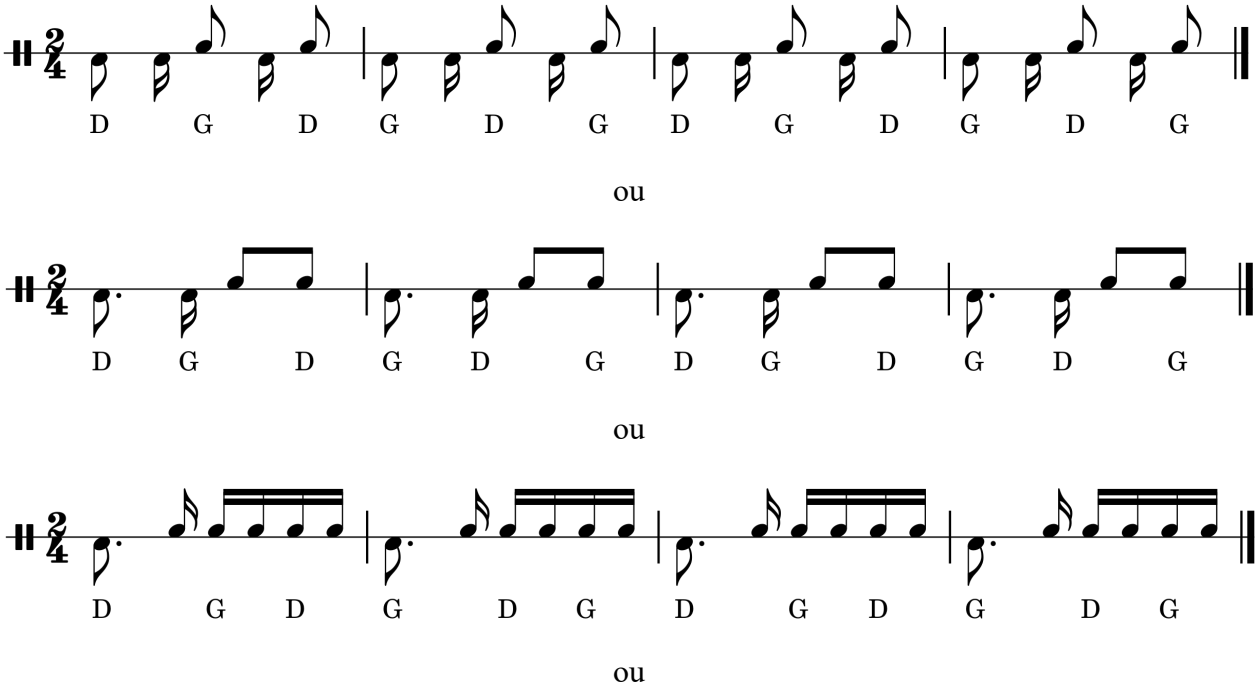
320 https://youtu.be/uivk71KblVg
321 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/491
322 https://youtu.be/PqXBb6k0cY8
323 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/453
324 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/467
325 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/445
326 Abdülaziz, trente-deuxième sultan de l'empire ottoman ayant régné entre 1861 et 1876. Notons qu'il était courant à cette époque d'attribuer des compositions à des sultans sans qu'ils en soient pour autant les auteurs. La composition est connue en Turquie sous le titre « *hicaz sirto* » : https://youtu.be/UiJxxx_9XPc
327 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/465
328 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/497
329 https://youtu.be/gs9uWy5iwdM
330 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1036
331 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/447
332 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/451
333 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/459
334 https://youtu.be/mbTGceTW3s8
335 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/455
336 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/481
337 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/485
338 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/473

Enfin, une part non-négligeable des *syrtós* chantés nous provient du répertoire d'Asie Mineure, date vraisemblablement de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle au premier tiers du vingtième, sont parfois attribués, à tort ou à raison, à des compositeurs et nous sont notamment connus par des enregistrements des années 30 à 40, c'est-à-dire de la période marquant le passage de la fin de l'école de Smyrne aux début du *rebétiko*. Parmi ceux-ci on compte : « La chambre de velours »[339], « A Alexandrie »[340], « Porte les vêtements noirs »[341], « *Sála sála* », « Agiothodorítissa », « Mon doux canari »...

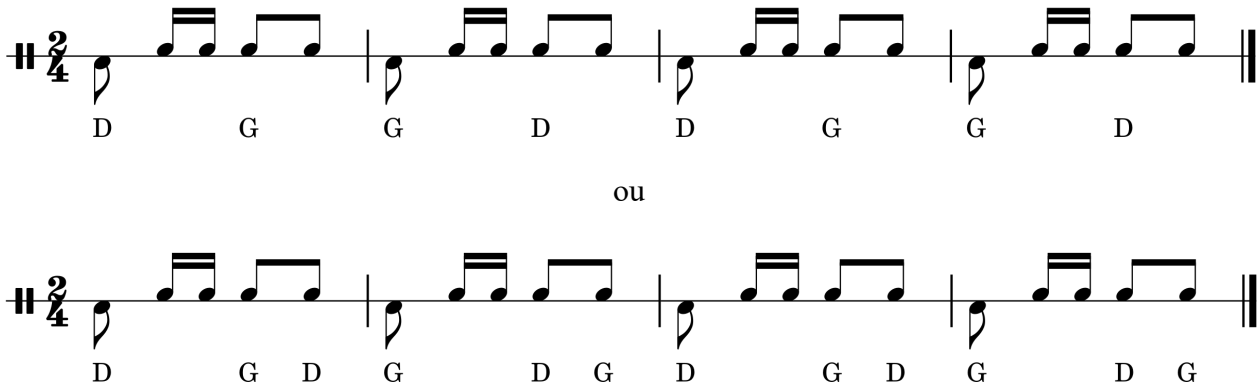
6.2.3. Schéma, monnayages rythmiques et unité motrice

Comme indiqué plus haut, le schéma rythmique du *syrtós* correspond à un 2/4 qui se monnaie différemment notamment en fonction des instruments qui l'exécutent (instruments dits « hauts » ou duo de cornemuse et de tambour). La danse est quant à elle basée sur une unité motrice de trois appuis que les danseurs répètent afin d'élaborer un phrasé choreutique de deux, quatre ou six fois trois appuis.

Fig. 1. : Relations entre schémas rythmiques et appuis durant les performances de syrtós



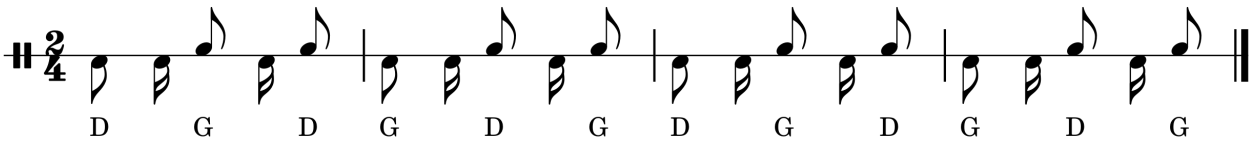
339 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/463
340 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/477
341 https://youtu.be/wOD-qy2WzKM



6.2.4. La performance de Chrístos et son épouse Anna

L'extrait suivant présente une performance correspondant en tous points au *syrtós* traditionnel tel que décrit par les professeurs de danse. Celle-ci est exécutée par Chrístos Michaliós et son épouse Anna lors d'un petit panégyre -qui s'apparente à une fête de compagnie- organisé aux pieds de la chapelle de Saint Taxiarche au lieu-dit Giósonas et à proximité du village de Kardámyla (nord de l'île). Les époux discutent debout avec une compagnie attablée à proximité immédiate de la piste. A la fin de l'improvisation au violon de Giórgos Avgoustídis, Chrístos, entendant la première mesure du *syrtós* de Constantinople qu'il a probablement commandé, tend son mouchoir à Anna de la main gauche. Ils sont déjà positionnés pour la danse ; ils n'ont qu'à faire un pas et poser le premier appui à la mesure suivante. *Ex. 1*

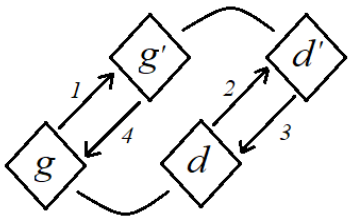
Rappel fig. 1 : Relation entre schéma rythmique et appuis durant les performances de syrtós



La manière dont Chrístos et son épouse dansent le *syrtós* correspond au premier monnayage présenté dans la figure 1. A 0'13", celui-ci entame une phrase dansée (*chorevtikí frasí*) de quatre unités motrices composées de trois appuis. La première unité motrice se déroule comme suit : le pied gauche (*g*) est posé en avant à droite (*g'*) , le pied droit (*d*) est ramené à hauteur du pied gauche (*d'*), puis il bascule le poids de son corps sur le pied gauche (*arc de cercle*). La seconde unité motrice est symétrique à la première. Le pied droit (*d'*) est posé en arrière à gauche (*d*), le

pied gauche (*g′*) est ramené à hauteur du pied droit (*g*) puis il bascule le poids de son corps sur le pied droit (*arc de cercle*). Ces pas sont donc réalisés sur un segment de droite à 45° par rapport au buste du danseur et le traverse de part en part. On dira ainsi qu'il danse « de côté » (« *sto pláï* »), ce qui est l'une des nombreuses manières d'effectuer l'unité motrice de trois appuis du *syrtós*, dans le nord comme dans le sud de l'île. Mais il utilise tant cette phrase choreutique qu'on peut considérer qu'elle est la base de son *syrtós*, une « signature » qu'il appose tout au long de sa danse par de nombreuses répétitions. Notons que si la plupart de ses appuis du pied gauche s'effectue sur la plante du pied, certains de ses appuis du pied droit, notamment les appuis « intermédiaires » lors de rotations, s'effectuent en demi-pointe. Ajoutons également qu'Anna suit Chrístos dans sa danse et effectue des appuis comparables mais qu'en d'autres circonstances, elle s'adapterait aux appuis d'un autre partenaire. Cette façon de danser de côté est donc propre à Chrístos et on aurait tort d'y voir une signature commune aux partenaires.

Fig. 2 : signature choreutique de Chrístos Michaliós lors du syrtós



Entre ces répétitions, Chrístos insère différents types de tours (*strofés*). A 0'18", par exemple, il procède à une première rotation de 180° dans le sens horaire en exerçant une traction sur le mouchoir et en effectuant des appuis sur place, puis il procède à une seconde rotation de 360° dans le sens antihoraire. Anna, là encore, le suit. Cette phrase choreutique de deux rotations est complétée à 0'25" par un tour (*strofí*) caractéristique du *syrtós* de Chíos, effectué par la dame devant le cavalier et sous l'impulsion de ce dernier. Il y a là encore une signature caractéristique qui permet aisément de distinguer la danse des locaux de celle des étrangers : il est très courant que les danseuses inexpérimentées ou originaires d'autres régions qui participent aux panégyres durant l'été effectuent le tour dans le sens des aiguilles d'une montre, c'est-à-dire en sens inverse.

Suite à ce tour, Chrístos danse non plus à la droite d'Anna mais face à elle (*antikristá*) et

reproduit à 0'29" sa « signature » de quatre fois trois appuis dont il a déjà été question (voir fig. 2). La majeure partie de leur *syrtós* se déroulera d'ailleurs en face à face. A 0'35", il effectue une très courte phrase dansée de deux fois trois appuis en arrière. C'est la seconde phrase dansée qu'il effectue de façon récurrente (notamment à 1"03, 2'05", 2'13", 2'57", 3'04"...). Il ne s'agit pas là d'une signature qui lui est propre mais d'un marqueur utilisé dans un espace géographique plus large qui est systématiquement présenté comme caractéristique des villages du nord et qui sera analysé un peu plus bas.

6.2.5. Le gýrisma, une séquence liminale

La danse *syrtós* peut se clore de quatre manières différentes ; dans le premier cas, elle n'est suivie d'aucune autre pièce et s'achève par diverses phrases mélodiques conclusives caractéristiques[342]. Dans le deuxième cas, le *syrtós* est suivi d'une improvisation instrumentale (*taxími*) impliquant que le cavalier et sa dame lâchent prise et dansent face à face (*antikristá*) jusqu'à l'arrêt des musiciens[343]. Dans le troisième cas, elle est suivie d'une improvisation où les partenaires lâchent également prise et dansent face-à-face avant que le musicien ne tourne la mélodie en *tsiftetéli*. Enfin, il est possible que les musiciens tournent immédiatement la mélodie et passent du *syrtós* au *tsiftetéli* sans transition. Le *tsiftetéli* qui suit le *syrtós* lui est tant associé que les musiciens qualifient les suites comprenant ces deux danses de *syrtotsiftetélia*[344].

1) Syrtós

2) Syrtós -> bállos

3) Syrtós -> bállos -> tsiftetéli

4) Syrtós -> tsiftetéli

Dans le cas de la performance de Chrístos et Anna (ex. 1), on observe qu'à 3'24", le joueur de *laoúto* Manólis Avgoustídis jette un coup d'œil à son frère Giórgos. A 3'31", ce dernier lui rend un regard et trois secondes plus tard, il « tourne » le *syrtós* («*gyrízei to syrtó* »). Dans ce cas-ci, cette transition est marquée par un *la-si-do* dont la dernière note est répétée à plusieurs reprises et maintenue afin d'indiquer que le violoniste entame une improvisation. Ce motif mélodique peut être

342 Cf. : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/477 (3'37") ; https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/489 (1'39")
343 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/477 (3'00")
344 Cette appellation est utilisée par tous les musiciens avec lesquels j'ai mené des entretiens. On la trouve également textuellement dans (Avgoustídis 2009 : 30).

légèrement plus développé mais dans d'autres cas, la transition peut également être simplement signifiée par une note continue. Quelques quatre secondes après l'énonciation de la transition, Chrístos et Anna lâchent prise et c'est Anna qui garde le mouchoir de Chrístos le temps de la danse en face à face, les bras tendus, à des hauteurs variables et en décrivant des cercles. Dans d'autres cas, c'est l'homme qui conserve le mouchoir qu'il peut placer autour de sa nuque -c'est la manière dont Chrístos le porte au début de la performance-, dans sa poche avant ou bien en évidence, pendant de sa poche arrière.

On constate dans l'extrait que l'unité motrice de base de la danse en face-à-face est en tout point comparable à celle du *syrtós* qui le précède. La seule différence notable est l'absence de prise (*laví*) qui libère les mains des partenaires danseurs et leur permet d'occuper un plus grand espace sur la piste. Chrístos utilise sa phrase choreutique habituelle de quatre fois trois appuis et effectue quelques tours en esquissant des gestes des avant-bras. Anna profite quant à elle de ce relâchement de prise pour danser de manière plus libre, déambuler et effectuer des tours plus nombreux. Tous deux exécutent cependant ces pas autour d'un « centre de gravité » situé à mi-chemin entre eux et qui semble les pousser à se faire face à intervalles réguliers. Cette danse en face-à-face (*antikristós chorós*) se rencontre sous une forme comparable dans la plupart des îles de la Mer Egée, du Dodécanèse aux Cyclades en passant par la Thrace Orientale et les côtes d'Asie Mineure. On le rencontre dans la plupart des régions sous le nom de *bállos* bien que ce nom ne soit jamais utilisé par les habitants à Chios pour qualifier cette phase liminale dansée face-à-face. Seuls les professeurs de danse, musicologues et musiciens[345] concèdent que s'il fallait donner un nom à cette séquence, le *bállos* est le nom qui lui conviendrait.

6.3. Homorythmies, homokinésie et déchiffrement des intentions

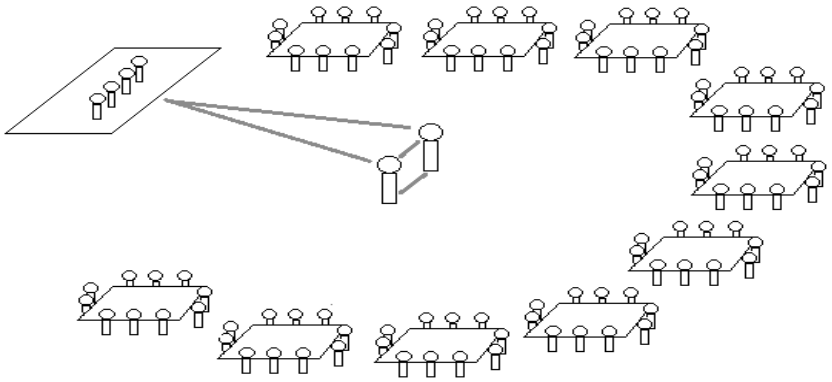
Nous avons vu précédemment que la danse qualifiée de traditionnelle et telle qu'elle est pratiquée à Chios pouvait s'envisager en tant que jeu défini par trois règles. Afin de formaliser, d'un point de vue choréologique ces trois règles, il convient d'introduire les notions d'homorythmie et d'homokinésie, sollicitée par Jean-Michel Beaudet dans son analyse des danses wayapi (Beaudet 2001). Il définit l'homokinésie comme la « qualité qui caractérise l'action de deux personnes ou plus, qui s'appliquent à avoir la même posture, le même mouvement et le même tonus musculaire »

345 Símos Karaolánis, Sarántos Kostídis, Kóstas Sitarás et Pétros Karvoúnis souscrivent à cette idée. Par ailleurs, ce nom figure dans l'ouvrage d'Hubert Pernot, dans celui de Philip Argenti mais également dans le rapport de mission de 1962 du musicologue Karakásis.

et l'homorythmie gestuelle comme le « mouvement d'ensemble où plusieurs personnes pourraient faire des mouvements distincts mais coordonnés entre eux du point de vue du temps »[346]. A ces notions d'homokinésie et d'homorythmie gestuelle, il importe d'ajouter notre propre notion d'homorythmie en tant que « qualité qui caractérise l'action des danseurs réalisant des unités motrices, gestes et mouvements en relation avec la pulsation donnée par l'accompagnement mélodico-rythmique qu'ils entendent ».

Pour rappel, dans le jeu choreutique tel qu'il se pratique à Chios, la première règle consiste pour les danseurs à agencer leurs appuis en fonction du rythme qui leur est fourni par les musiciens. Selon les définitions proposées plus haut, il s'agit de la règle d'homorythmie. La deuxième règle consiste pour les partenaires danseurs à faire coïncider leurs gestes et appuis au cours de la performance. Il s'agit là de la règle d'homokinésie et d'homorythmie gestuelle. Armés de ces définitions précisant les règles du jeu, nous pouvons dégager un principe régissant la bonne interaction choreutique que je nomme couplage et qui permet de représenter schématiquement les deux couplages basiques dans la danse : il y a couplage entre les musiciens (situés en haut à droite du schéma) et les danseurs (situés au centre), qu'on observe lorsque les appuis marquent correctement la pulsion et couplage entre les deux danseurs qu'on observe lorsque ces appuis sont synchronisés entre eux et qu'ils agissent les uns sur les autres[347] :

Fig. 3 : Deux couplages basiques dans la danse



346 Dans le cas wayapi, certaines configurations choreutiques impliquent pour les danseurs d'effectuer les mêmes mouvements en adoptant les mêmes postures mais sans que ces mouvements et postures soient exécutés simultanément. Il peuvent être ainsi décalés comme dans un canon vocal ou sur des pulsations différentes. Ce n'est jamais le cas à Chios.

347 Dans ces cas, on dit que leurs pas s'accordent (*tairiázoun*) et qu'ils sont de bons partenaires (*taíria*) dans la danse. Le terme de *taíri* signifie partenaire mais également la moitié d'un tout, l'unité d'un couple. Par traduction littérale du grec au français, le « *taíriasma* », cet accord des appuis dans la danse, devient « couplage ». Raison pour laquelle il est ainsi nommé dans cette thèse.

Afin d'advenir, ces couplages basiques présupposent que les acteurs agissent ensemble, se prêtent à certaines formes de communications non-verbales et déchiffrent leurs intentions mutuelles. Comme le soulignent les descriptions des professeurs de danse, c'est l'homme qui est à l'initiative dans la danse ; il est attendu que la cavalière accorde ses pas à celui du cavalier. Cet accord des pas se fait de différentes manières. L'une des qualités recherchées parmi les danseuses est la capacité à faire correspondre les pas de telle sorte que le premier appui, par exemple, soit réalisé simultanément par les partenaires du pied droit (homokinésie) ; la symétrie de la danse, que l'unité motrice soit réalisée côte à côte ou face-à-face, contribue selon les danseurs à l'élégance et à la beauté de la performance. Une autre qualité consiste pour la danseuse à suivre son partenaire dans l'expression qu'il souhaite donner à sa danse même lorsque celui-ci s'écarte de l'exécution des unités motrices de base (homorythmie gestuelle). C'est ce qu'indique clairement Níkos Kolómvos dans l'extrait d'entretien suivant :

> « Une bonne cavalière au *syrtós* doit suivre mes pas. Je ne danse pas à la manière du nord mais je ne danse pas non plus à la manière du sud, c'est une espèce de mélange en fonction de ce que j'entends. Il m'arrive de danser uniquement vers l'avant, comme il m'arrive de ne faire qu'un pas en avant et un pas en arrière ou même de faire trois pas en avant et trois en arrière[348]. Je me mets régulièrement en face de ma cavalière, en avant et en arrière mais face à elle. Il est rare que les filles arrivent à me suivre et je considère que c'est moi qui les mets en difficulté sans le vouloir. Lorsque je danse avec des cavalières qui dansent avec un motif particulier (*me sygkekriméno motívo*) et qu'elles ne sont pas enthousiasmées (*den meraklónoun*) par la mélodie ou qu'elles ne suivent pas mes pas, je me dis en moi-même : « Tu crois qu'elle s'ennuie en cet instant ? » mais je n'arrive pas à faire autrement. C'est comme cela que je fonctionne, je vais vers l'avant, puis d'avant en arrière, des pas sur le côté aussi... J'y pense assez souvent. »

Ce sentiment d'ignorer si la danse plaît au partenaire et la déception ressentie lorsque les pas ne s'accordent pas, tous les danseurs avec qui j'ai pu échanger les ont éprouvés. C'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles ils invitent préférentiellement certaines personnes à danser[349]. La trame sur laquelle les partenaires tentent de se rencontrer, ce qu'ils appellent le « motif » (*motívo*), est la manière dont est réalisée l'unité motrice de base de chaque danse. Comme le laisse entendre Níkos,

348 La plupart des danseurs utilise le terme de « pas » (*víma*) en se référant à un ensemble d'appuis (*patímata*) qui constituent l'unité motrice de base des danses qu'ils pratiquent. Dans le cas du *syrtós*, comme nous le verrons, l'unité motrice est composée de trois appuis qui est répétée à plusieurs reprises en fonction des villages et régions. Lorsque Níkos parle d'un pas, il parle donc de l'exécution d'une unité motrice de trois appuis.

349 Cette observation vaut tant pour le *syrtós* que pour les danses *tsiftetéli-axapolytós*, *aftálikos* et *zeïbékikos* analysées dans les prochains chapitres. Dans le cas des danses en cercle, rares à Chios, les danseurs se placent préférentiellement à côté de leurs proches ; le positionnement des danseurs est nettement moins strict que dans le cas de régions comme Kárpathos (Kávouras 1992 : 179).

il est plus facile de trouver un motif commun lorsqu'on connaît l'habitus musical du partenaire et que l'on sait par exemple, qu'il exécute six, quatre (*syrtós* du nord) ou deux unités motrices d'avant en arrière (*syrtós* contemporain du sud). Il arrive que durant la performance, les partenaires dans la danse se rendent compte qu'ils sont purement et simplement incompatibles. Sofía considère par exemple qu'elle danse plus lentement que la moyenne, à la manière du nord. Elle déclare savoir que ce style ne plaît pas à tous les cavaliers qui sont mis en difficulté par la lenteur relative avec laquelle elle effectue ses tours et rotations. Son cavalier idéal partage donc ses goûts musicaux et danse à la manière du nord :

> « Le bon cavalier pour moi doit être poli et galant et venir te chercher à table (*na se sikósei apó to trapézi sou*). Il doit commander pour toi et il danse en fonction de ce qu'il entend (*sýmfona m' avtó pou akoúei*). Ce qui me plaît, c'est qu'il commande un *syrtós* lent du nord (*argó voreiochoroúsiko syrtó*), un *syrtós* à son goût, quel qu'il soit. Je préfère qu'il danse lourdement, de manière stable, sans sautiller (*variá*, *strotá, óchi choropidichtá*), et en faisant deux pas devant, deux pas derrière. Avant, ils dansaient même trois pas devant, trois pas derrière, ça m'est arrivé de le faire aussi. Ce n'est pas qu'il attende de moi que je le suive dans ces mouvements car j'ai pour habitude de m'adapter à la manière dont le cavalier danse. Mais je n'aime pas les gestes brusques, les tours trop rapides, j'aime qu'il y ait un contact visuel, et sentir que lorsqu'on danse, c'est bien avec moi qu'il danse. J'aime qu'il montre qu'il est heureux de danser avec moi et qu'il le fait par choix. J'aime voir dans l'attitude du cavalier qu'il apprécie que nous dansions. Cela se voit, un bon danseur peut dégager cette impression. L'idéal est que le cavalier danse à ma manière... Que je puisse le suivre dans chacun de ses mouvements et que nous dansions de manière accordée (*na 'nai san na chorévoume to ídio*). C'est cela, l'idéal. »

Dans un extrait suivant, Sofía précise que le mauvais cavalier est celui qui n'a pas le rythme et n'écoute pas les variations musicales, celui qui n'accorde donc pas sa danse à ce qui est joué, « court d'impatience » (*viázetai kai tréchei*), réalise des tours brusquement et « sans raison » c'est-à-dire plus qu'il ne faudrait. Il se laisse distraire, regarde autour de lui sans créer les conditions d'un dialogue durant la performance et sans lui offrir les moyens de le suivre dans sa danse. Le bon cavalier, lui, a la capacité de montrer qu'il est pleinement présent, notamment par certaines formes de contact visuel, en chantant la mélodie, en ayant les yeux rivés au sol montrant ainsi qu'il prête attention aux appuis de sa partenaire ou encore en protégeant cette dernière des autres danseurs qui risquent de la bousculer lors d'une figure ou d'un tour. Cette nécessité pour les partenaires d'être « présents » durant la performance est également soulignée par Níkos dans sa description d'une bonne danseuse au *pyrgoúsikos* :

« Pour danser le *pyrgoúsikos* comme il se doit, il te faut des partenaires qui le possèdent (*pou to katéchoune*) des pieds jusqu'aux mains. Lorsque la main de la cavalière est légère, tu conduis la danse sans problème. J'ai dansé avec des filles dont la main était lourde comme la brique. C'est-à-dire qu'elles ne bougent pas le bras, il n'est pas aérien (*aérino*) comme il faudrait. Mais il y en a d'autres qui bougent la main comme elles réalisent leurs appuis, en avant et en arrière comme il faut et tu ne sens aucun poids. Comme si nous avions seulement les mains liées et que nous dansions pourtant de manière accordée. Cela t'offre beaucoup de liberté. Cela te permet de danser comme tu le souhaites, avec la liberté et l'intensité que tu veux. Lorsque la cavalière a la main lourde et que ses pieds ne s'adaptent pas (*den symvadízei*) aux tiens, ça t'embrouille dans la danse de base et dans les figures. Le bon *pyrgoúsikos* nécessite une souplesse de l'esprit et du corps (*evstrofía*) car, au-delà des pas en avant et en arrière, il y a les tours, les ploiements, ceux que tu fais seul et ceux que tu fais avec l'autre danseur ; au-delà également du sourire et des regards qu'elle jette aux personnes présentes, il faut que vous puissiez communiquer par le regard. Ce n'est pas une chose à laquelle tu penses concrètement, cela se produit de manière spontanée. Elle te regarde, puis elle regarde le monde, puis elle regarde l'autre danseur et elle danse simplement. C'est une danse si vive et si rapide que tu n'as pas le temps de prévoir et d'anticiper les figures (*figoúres, tsalímia*) que tu vas effectuer. Tout vient de manière spontanée, raison pour laquelle il faut que lors de la performance, tu l'aies en toi et que tu l'aies apprise par l'expérience (*viomatiká*). »

Les mauvaises danseuses, dans le meilleur des cas, ont les mains « lourdes comme la brique » et doivent être tirées ; il est difficile pour le cavalier de les conduire où il le souhaiterait. Dans le pire des cas, le poids devient une résistance -le plus souvent involontaire- qui entrave considérablement le cavalier dans la performance. Dans ces cas, il arrive que ce dernier renonce purement et simplement à réaliser des figures et se contente d'effectuer les unités motrices de base. *A contrario*, la bonne danseuse est capable de danser de manière « aérienne » et facilite le travail de celui qui est à l'initiative des figures. Car le passage d'une unité motrice à l'autre, la réalisation d'un tour ou d'une rotation, les transitions entre une danse côte à côte et une danse face-à-face sont autant d'événements qui requièrent une attention particulière et une observation mutuelle. Dans ces circonstances il est nécessaire que les partenaires lisent et interprètent correctement leurs intentions afin que la danse leur plaise. Afin de faciliter ce travail de déchiffrement, celui qui est à l'initiative des figures tente de rendre manifestes ses intentions et peut par exemple exercer certaines pressions ou tractions sur la main de la partenaire afin d'orienter ses mouvements. A ce sujet, Stélios indique :

« (...) en dansant [le *syrtós*], je fais mes deux pas [il entend par là deux unités motrices de trois appuis] et au moment où je fais un arrêt, je donne un coup du poignet. C'est comme si j'envoyais une

information à mon cerveau et que je lui signalais qu'il est temps d'aller vers l'arrière. Et au même moment, je serre légèrement la main de ma cavalière pour lui signaler tout d'abord qu'il faut marquer l'arrêt puis ensuite qu'on s'apprête à aller en arrière. De cette façon, on évite toute confusion pour elle si c'est la première fois qu'elle danse avec moi et qu'elle ignore ma manière de faire et ni vu ni connu, on pourrait croire qu'on danse ensemble depuis des années. (...) Je veux qu'elle [la partenaire avec laquelle Stélios danse pour la première fois] souhaite que nous dansions encore par la suite. Qu'elle ait le sentiment que je danse bien, et quand je dis que je danse bien, j'entends par là que je ne m'écarte pas du bon motif (*sostó motívo*), et si je m'en écarte, que je le fais à bon escient. Avec ma compagne, par exemple, je sais que c'est une danseuse expérimentée et qu'elle va tenir la barre alors que je fais ma figure (*tha mou agantárei na káno ti figoúra mou*), et qu'au moment où je fais ma figure, elle saura que mes deux pas en l'air correspondent aux deux pas du *Safét* et qu'après cela on fait un arrêt. A ce moment-là, je fais mes pas en avant et au moment de l'arrêt vers l'avant, je vais lever le pied droit, je dessine une espèce de sigma en l'air, je le lève et je le frappe. Donc là, on arrive au moment de l'arrêt, la musique continue, et on doit aller vers l'arrière. Moi, je suis toujours en train de faire ma figure. Donc ma compagne doit savoir qu'elle vole les deux pas en arrière (*klévei ta vímata pros ta píso*) et qu'au moment où je repose le pied, on doit aller vers l'avant. Il faut que la cavalière regarde mes pieds. »

L'extrait suivant illustre en partie la description de Stélios et présente la manière dont il danse avec sa compagne, Ioánna Passádi originaire du village de Patriká (sud de l'île) et qui dispense des cours de danse de manière amateure dans son village ainsi que dans celui de Lithí. Comme on le constate, le « bon motif » selon Stélios est celui des quatre unités motrices. A 2'14", celui-ci substitue à l'unité motrice sa figure-signature : en demeurant sur place, il réalise un ploiement (*káthisma*) puis lève le pied droit, dessine ce qu'il appelle « une espèce de sigma en l'air » et frappe la partie extérieure du pied de la main droite. A 2'34", il réalise une autre figure : lors de la dernière unité motrice qu'il réalise, il place le pied gauche à l'arrière du pied droit posé sur le sol avec le talon. Il exécute une unité motrice de trois appuis sur place en réalisant une flexion des deux genoux puis marque le commencement de la mesure en frappant le sol de la pointe du pied gauche avant d'effectuer une rotation et un tour avec sa partenaire. Dans ce laps de temps, Ioánna soutient Stélios dans la réalisation de ses figures et continue l'exécution du « motif » des trois appuis caractéristiques du *syrtós* tel qu'il se pratique à Chios. C'est ce que Stélios appelle « tenir la barre » dans la mesure où Ioánna lui fournit à tout instant un repère cinético-chronologique qui lui permet de reprendre la danse de la bonne manière. Notons que dans les extraits d'entretiens présentés, Sofía, Níkos et Stélios distinguent nettement les « motifs » du *syrtós* du nord et du sud de l'île et se positionnent par rapport à eux. Dans les sections suivantes, nous nous intéresserons à ces différences et tenterons de les éclairer en sollicitant les notions de signatures et de marqueurs. Mais

Ex. 2

avant cela, il convient de donner quelques précisions concernant les attributs respectifs des rôles genrés du cavalier et de la cavalière.

6.3.1. Rôles genrés et complémentarité dans la danse

Comme l'indiquent les extraits d'entretien précédents et comme en attestent amplement les observations que j'ai faites sur l'île ainsi que les extraits vidéo présentés tout au long du chapitre, si la danse en couple consiste bien en un couplage entre le cavalier (*kavaliéros*) et la cavalière (*dáma*) qui tentent de se rencontrer sur « le bon motif » (*to sostó motívo*) par la réalisation d'appuis spécifiques et, le plus souvent, d'intensité comparable, ce couplage entre partenaires dans la danse procède également de la complémentarité entre deux rôles différenciés, qui se manifeste tant par une gamme d'expressions et de positions corporelles que par un ensemble de prérogatives différenciées entre le genre masculin et féminin.

Dans le cas du *syrtós* comme dans d'autres danses, l'amplitude des gestes et mouvements du cavalier et de la cavalière sont différents. Le cavalier porte par exemple généralement sa main libre à hauteur des épaules et peut écarter ou lever les jambes lors de ses appuis, tandis que la cavalière pose sa main sur son bassin ou derrière le dos et qu'elle effectue des appuis plus resserrés, les jambes peu écartées. Seul le cavalier est en mesure et en droit d'effectuer des sauts[350] ou d'établir un contact avec le sol, en frappant ce dernier de la paume ou du revers de la main ou encore en posant un genou à terre. De la même manière, la cavalière ne frappe jamais son pied de la main, ce que certains cavaliers font de manière récurrente. L'idéal masculin convoyé dans la danse en couple est celui de l'ouverture, de la hardiesse et éventuellement de l'audace, tandis que l'idéal féminin est celui de la pudeur, de la décence, et de la discrétion. Cet idéal différencié se manifeste par ailleurs dans un premier type de commentaires adressés aux danseurs en fonction de leur genre. Hommes et femmes loueront la danse d'un homme en affirmant par exemple « qu'il danse avec hardiesse » (*chorévei levéntika*) et la danse d'une femme en signalant « qu'elle danse élégamment et humblement » (*chorévei kompsá kai semná*). Pour qualifier la belle danse en couple, les observateurs diront généralement que les partenaires « dansent bellement et de manière accordée » (*chorévoun ómorfa kai tairiastá*)[351].

350 Bien qu'ils existent, les sauts lors du *syrtós* sont rares à Chios et sont plus généralement associés au *bállos* des Cyclades ou aux danses masculines telles que l'*aptálikos* et le *zeïbékikos* analysés dans le chapitre 9.

351 Comme cela a été dit précédemment (cfr note de bas de page à la fig. 3), l'adjectif qualificatif *tairiastá* signifiant accordé, assorti est directement liée à la notion de couplage.

J'ai également indiqué que le cavalier était à l'initiative des figures et des tours. Durant ces phases de la performance, le centre de gravité de la danse bascule d'un point équidistant entre les partenaires au cavalier lui-même qui demeure plus ou moins statique tandis que la cavalière tournoie autour de lui. En pratique, cela signifie que la cavalière est largement tributaire des capacités choreutiques du cavalier et qu'elle n'est en mesure de faire montre de ses talents que si son partenaire lui en donne l'occasion. Et à ce propos, il n'est pas rare que la cavalière le renseigne sur la manière adaptée de prendre l'initiative, voire lui enseigne fête après fête la façon dont il doit conduire la danse. Interrogées sur l'habitus choreutique de leur époux, certaines danseuses tirent grande fierté de la bonne volonté de leur époux ainsi que de l'évolution de leur style en danse, et sont promptes à affirmer que la synchronie de leurs appuis, la réalisation d'un motif ou d'une figure spécifiques sont des caractéristiques choreutiques qu'elles se sont attachées à lui transmettre[352]. Inversement, nombreuses sont les femmes qui se plaignent du fait que leur époux ne fait aucun effort pour les satisfaire dans la danse ou qu'il est impossible de l'attirer sur la piste avant la fin de la fête et qu'il leur est ainsi impossible de faire montre de leurs qualités de danseuse[353].

6.4. Signatures et marqueurs de la danse improvisée

Dans la section relative à la performance traditionnelle de Chrístos et Anna, je faisais mention du fait que certaines caractéristiques de la danse du premier correspondaient à une « signature personnelle » tandis que d'autres correspondaient à une signature plus largement partagée. La signature est ici entendue comme caractéristique singularisant un geste ou une série de gestes, saillante et reconnue comme pertinente pour les agents ayant développé les catégories de perception adéquates, « l'œil » ou « le sens du jeu » propre à une pratique. Cet œil et ce sens s'élaborent par un travail *d'intéressement du corps et de l'esprit,* par familiarisation progressive. Le danseur a tendance à suivre des routines et opère -consciemment ou non- un rétrécissement des choix en utilisant, parmi les larges possibilités qu'offrent les danses improvisées, un répertoire gestuel qui lui est familier et qui définit son style. Cette familiarité avec un répertoire gestuel limité permet également de préciser ce qu'on entend ici par danse improvisée car celle-ci ne saurait être

352 Cette observation vaut également pour les commandes de morceaux à l'orchestre. Lorsque je déclarai un jour qu'en entendant le *syrtós* « Les modistes et les coiffeuses », je savais que je retrouverais Giánnis Kafantáris sur la piste, son épouse s'exclama avec orgueil que ce *syrtós* était en réalité le sien et que Giánnis le commandait pour elle. J'ai déjà indiqué que l'habitus musical des agents est socialement constitué. Il peut être utile ici d'indiquer que l'épouse exerce une influence parfois considérable sur l'habitus choreutique des danseurs.

353 Je ne compte plus les fois où j'entendis des expressions telles que « Il n'essaie pas » (*den prospatheí*), « Il se traîne pour danser » (*sérnetai* ou *prépei na ton sýro gia choró*) ou encore « Il est lourd et indéboulonnable de sa chaine » (*eínai varýs ki asíkotos sto glénti*).

entendue comme processus se déroulant sur une *tabula rasa*. Le bon danseur porte en lui son expérience passée, son *víoma* composé de dizaines de performances, et construit l'acte dansé en réalisant les motifs choreutiques dont il est le plus familier tout en saisissant au vol les signes que lui envoie son partenaire dans un dialogue corporel procédant par réduction des possibilités ; du premier pas où tout est possible à celui qui clôt la performance, les danseurs parcourent le temps ensemble en ancrant leurs réponses dans leurs agissements mutuels.

Lors de danses auxquelles on reconnaît un caractère improvisé, la réalisation de figures (*figoúres* ou *tsalímia*[354]) et la sélection de certaines combinaisons de gestes dans un répertoire gestuel déterminé par une forme dansée agissent donc à deux niveaux :

1) en tant que « signature personnelle » conférant une « identité choreutique » aux individus qui se distinguent ainsi des autres danseurs ;
2) en tant que « marqueur identitaire », certaines de ces signatures étant partagées au sein des parentèles, des communautés villageoises ou des différentes régions de l'île.

Ces marqueurs et signatures sont parfois mobilisés de manière consciente, afin précisément de « marquer », de « signifier » une différence, un changement ou l'émergence de dispositions. Mais il est également très courant qu'ils fonctionnent et signifient à l'état latent, en tant que « façons d'être » et, dans ces cas, leur agentivité n'est pas à chercher dans la volition de leurs initiateurs mais dans le fait qu'ils sont perçus et interprétés comme tels par les autres convives. Pour prendre un exemple précis, le danseur, par sa performance ne veut pas communiquer : « Je danse à la manière du nord » mais sa danse est signifiante et efficace notamment -et non exclusivement- dans la mesure où elle est effectivement perçue comme une danse du nord. Il s'agit ici encore d'opérer le renversement de perspective déjà évoqué en posant que les pratiques des habitants ne sont pas une ressource qu'ils mobiliseraient dans l'affirmation d'une identité. Ces pratiques sont cette identité dans la mesure où elles constituent des mises en formes et en actes de leurs schèmes de perception, d'appréciation et d'action qui agissent également en tant que principes de classement, de hiérarchisation et de division. Ces principes de division sont aussi des principes de vision qui permettent aux agents[355] de distinguer les choses que d'autres confondent et d'opérer une *diacrisis*,

354 Du turc *çalim* (« feinte », « parade »). Il existe un large répertoire lexical pour définir les attitudes -dansées ou non-, où les emprunts aux langues étrangères sont nombreux. Ainsi de la grâce attendrissante (*názi ;* du turc et persan *naz*), des manières savoureusement provocantes (*tsachpiniá*, dérivé du turc) ou de l'attitude complice (*skértso*, substantif dérivé du verbe italien *scherzare*, blaguer).

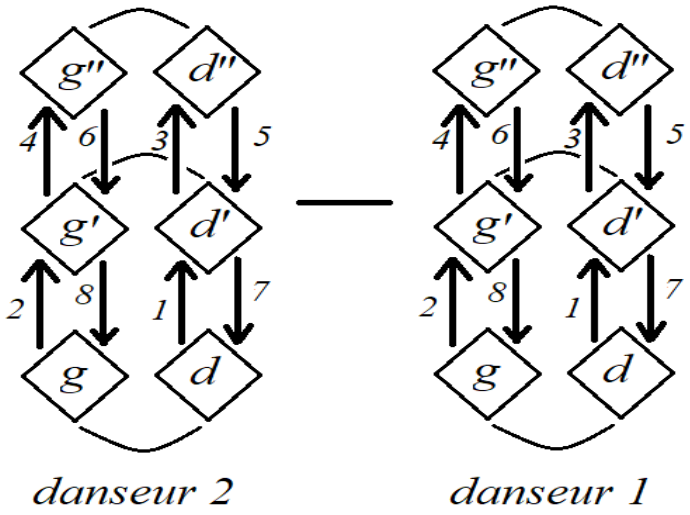
355 Pour rappel, l'utilisation du terme d'agent vise à signifier que les humains ne sont ni uniquement acteurs ni à proprement parler des sujets mais les deux à la fois, c'est-à-dire qu'ils sont agis par des structures qu'ils ont

un jugement qui sépare (Bourdieu 1986 : 41).

6.4.1. Les signatures choreutiques du nord de l'île

Ce que les habitants de Chios nomment « danser à la manière du nord » se manifeste avant toute chose par la répétition à quatre reprises de l'unité motrice de base du *syrtós* composée de trois appuis (*patímata*). En pratique, ce motif peut être réalisé de deux manières. Dans le premier cas, les danseurs sont positionnés côte à côte (Fig. 4)[356].

Fig. 4 : signature choreutique 1 du nord de l'île (2x3 appuis côte à côte)



C'est ce qu'on observe dans les deux extraits suivants. Dans le premier, Sofía Políti (chemise blanche, jean bleu ciel) fait danser sa sœur Gioúla Políti (combinaison bleu marine), toutes deux originaires du village d'Amádes (nord de l'île) lors d'une fête dans le village d'Agios Geórgios Sykoúsis (sud de l'île)[357]. Dans le second (notamment de 0'01" à 0'16"), les habitants de Pityós (nord de l'île) réalisent une performance dans le cadre d'enregistrements visant à présenter la tradition choreutique de leur village[358]. Dans l'autre cas, les danseurs sont positionnés face-à-face (Fig. 5). *Ex. 3&4*

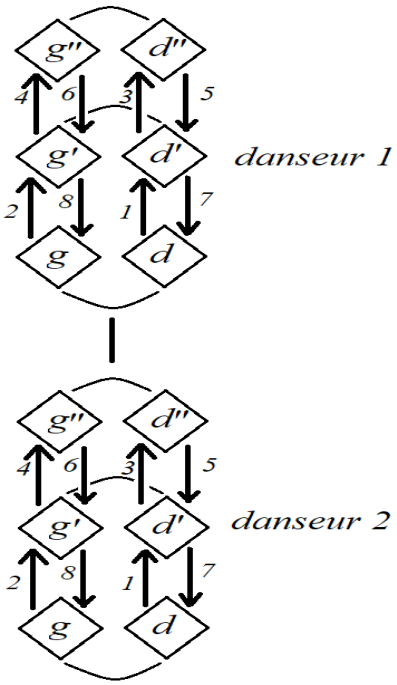
intégrées et qu'ils contribuent à la reproduction de ces structures.

356 Dans la figure, le danseur 1 est situé à droite car c'est la position du danseur -le plus souvent un homme- qui est à l'origine des figures et rotations.

357 Sofía étant à droite et occupant ainsi la place de l'homme, du meneur de la danse, c'est elle qui est à l'initiative et « fait danser » sa sœur. Cf. descriptions des professeurs de danse.

358 On notera à cet égard la présence de mouchoirs qui jouent ici le rôle de marqueurs en traditionalité.

Fig. 5 : signature choreutique 2 du nord de l'île (face-à-face)



On peut observer ce phrasé dans les extraits suivants. Dans l'extrait 5, Dimítris Poulis en fait la base de sa danse ; les tours et rotations n'interviennent qu'en tant qu'intermèdes entre une dizaine de répétitions de l'unité motrice de trois appuis. Notons qu'à deux reprises, il triple l'unité motrice au lieu de la doubler, manière de faire que les danseurs contemporains considèrent comme ancienne et également caractéristique du nord de l'île. Cette deuxième signature est utilisée de manière plus parcimonieuse par Giánnis Kafantáris (originaire de Kardámyla) lors de sa danse avec son épouse María Kostála (originaire de Pityós) présentée dans l'extrait 6 ; celui-ci oscille entre marqueur 1 et marqueur 2 tout en variant sa position par le biais de tours analysés plus haut. Enfin, l'extrait 7 présente une performance de l'un de ceux qui est considéré par nombre de connaisseurs comme l'un des meilleurs danseurs du nord de l'île, Giórgos Kassoudákis (originaire de Kampiá)[359] avec sa belle-soeur Athiná Vafiá. *Ex. 5-7*

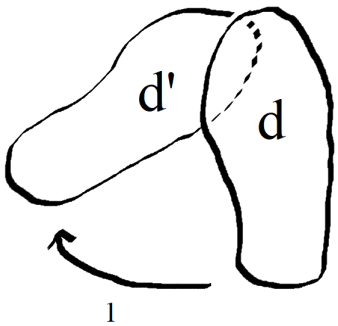
Notons que le style de Giórgos -comme celui de Dimítris Poulís (ex. 5)- est sobre (*semnó* ou *sygkratiméno*). Devant un tel extrait, un danseur expérimenté dira à raison que c'est de cette manière que se danse le *syrtós* dans « les villages du nord » (« *étsi chorévetai sta Voreióchora* »), ou qu'il s'agit là d'un *syrtós* des « villages du haut » (« *avtós eínai o panochoroúsikos syrtós* ») mais ce jugement dépassera le cadre de l'observation pure et simple des deux premières signatures choreutiques car c'est aussi dans la qualité du mouvement de Giórgos et dans sa fluidité que les

359 La famille des Kassoudákides dispose d'une réputation et d'un prestige particuliers concernant la danse.

connaisseurs distinguent le style du nord, qui est synonyme de « bon style », et qu'ils interprètent comme un marqueur identitaire, en l'occurrence un style « *Kassoudéïko* » (propre à sa parentèle) et « *kamboúsiko* » (propre au village de Kambiá dont il est originaire). Les oscillations de haut en bas lors de l'exécution des appuis, le « *soustárisma* » caractéristique du *syrtós*, sont moins marquées que chez la plupart des danseurs insulaires ; il absorbe le choc produit par le pas en effectuant les appuis intermédiaires en demi-pointe et les appuis finaux sur la plante du pied ainsi qu'en maintenant une tension particulière au niveau des quadriceps et des ischio-jambiers. Cette qualité de la danse se manifeste également par son maintien ; le buste est droit[360] même s'il effectue un léger balancement avec la nuque et ses yeux sont majoritairement au sol ce qui indique, selon ce qui se dit, qu'il prête attention aux appuis de sa partenaire et qu'il est concentré dans l'acte dansé. La qualité de sa danse tient également à la tension qu'il maintient dans ses épaules et à la manière dont il porte sa main libre sur sa jambe puis la ramène à hauteur des épaules, lentement et sans à-coup. La tension même qu'il maintient au niveau de trapèzes et de la nuque est considérée comme élégante. Enfin, notons la manière dont il marque le temps en claquant des doigts en ne bougeant que les poignets ainsi que la prise entre partenaires, la paume grand ouverte.

La troisième signature choreutique du *syrtós* des habitants du nord qui se manifeste sous plusieurs variantes passe plus facilement inaperçu que les précédentes et seuls les lecteurs les plus observateurs l'auront décelée dans les précédents extraits. Il s'agit d'un arrêt sur place presqu'imperceptible que les danseurs effectuent entre deux unités motrices et qu'ils peuvent agrémenter d'une légère flexion des genoux et d'une rotation du talon au sol ou en l'air. Dans l'extrait 1, Anna Michalioú l'effectue notamment à 0'58", 1'05", et d'1'30" à 1'45" ; elle « casse le pas » -ce que les Chiotes nomment un *tsákisma*- en effectuant des rotations à 45° du talon lors du transfert du poids du corps.

Fig. 6 : signature choreutique 3 du nord de l'île : rotation du talon à 45° lors du syrtós

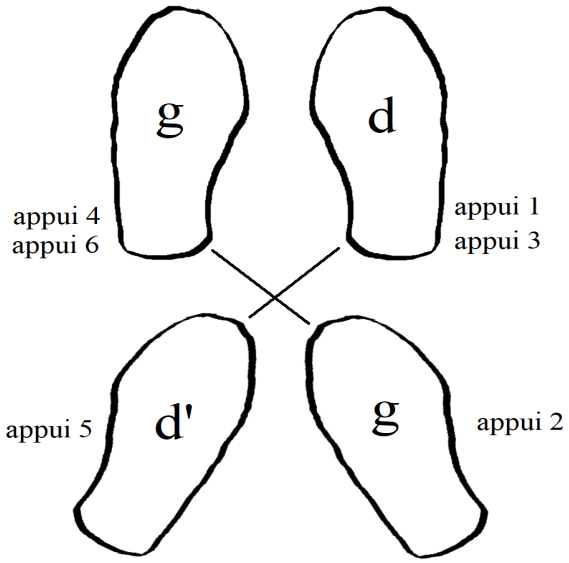


360 Les danseurs observateurs considèrent que le fait de se pencher durant le *syrtós* est inélégant.

Dans l'extrait 4, c'est Kyriákos Mavriános (danseur du troisième couple à droite) qui l'effectue notamment à 0'05", 0'09", 0'12" et 0'15". María Kostála, dans l'extrait 6, réalise cette cassure différemment et lève légèrement le pied tout en effectuant la rotation ; on l'observe notamment à 0'05", de 0'38" à 0'42". Plus généralement, il semble qu'elle « porte » ce mouvement en elle comme une potentialité et qu'elle l'active de manière aléatoire tout comme Sofía Políti dans l'extrait 8 qui, alors qu'elle danse avec son beau-frère Manólis Chaviáras, tantôt marque simplement un arrêt avec une légère flexion du genou, tantôt réalise la cassure (2'48" à 3'03"). *Ex. 8*

Enfin, la quatrième signature qui s'observe également sous une forme légèrement différente lors des performances du *tsiftetéli* par les habitants du nord, a notamment lieu lorsque le ou la partenaire à l'initiative des tours et rotations effectue deux unités motrices sur place.

Fig. 7 : signature choreutique 4 du nord de l'île (sur place)



Dans l'extrait 3, Sofía l'effectue à huit reprises (0'13" à 0'26") alors qu'elle réalise et fait réaliser des tours et rotations à sa sœur. On peut décrire cette signature comme suit : le poids bascule sur la jambe droite lors du premier appui, tandis que Sofía pose la pointe du pied gauche derrière sa jambe droite. Le troisième appui est précédé d'une légère levée du pied droit. Le poids bascule ensuite sur sa jambe gauche tandis que la pointe du pied droit vient se poser derrière sa jambe gauche.

Notons que ce phrasé choreutique est également très répandu à Aignoúsa, comme on peut le *Ex. 9-10*

voir dans l'extrait 9 où Giánnis Palásis et Ioulía Lignoú, tous deux originaires de l'île, dansent ensemble le *syrtós* « Pondeuse, les poussins ». Cette caractéristique stylistique est tant partagée sur l'île que le professeur en charge du groupe de danse d'Aignoúsa, Kóstas Sitarás, a pris le parti de l'intégrer en tant que figure chorégraphique lors de représentations dansées. Comme on l'observe dans l'extrait 10, la signature de six appuis devient un marqueur en traditionalité et identitaire indiquant une spécificité aignousiote tout en permettant à l'ensemble des danseurs de clore le *syrtós* de manière synchronisée.

6.5. Le *syrtós* masculin de Lésvos et d'Oinoússes

Comme le relèvent les descriptions du *syrtós* produites par les professeurs de danse et comme nous l'avons vu grâce aux extraits, le *syrtós* se danse essentiellement par un couple composé d'un homme et d'une femme[361] et ce fait constitue à leurs yeux une propriété (*idiómorfos charaktíras*) la distinguant des traditions choreutiques environnantes. Certains, comme Símos Karaolánis et Chrístos Theológos soutiennent par ailleurs que le *syrtós* en couple est une forme dérivée et chronologiquement postérieure du *syrtós* en cercle (Karaolánis 2009) ; (Theológos 2016 : 04'08"). Aucune étude concernant la datation de cette transformation n'a été faite à ma connaissance mais une hypothèse quant à son apparition est parfois formulée : elle serait née de l'improvisation du premier danseur faisant danser sa suivante durant l'exécution d'un *syrtós* en cercle. Il est en tout cas certain que le *syrtós* était déjà dansé sous l'une ou l'autre forme à Chíos lorsque le linguiste Hubert Pernot y effectua une première mission en 1898, comme en témoignent les nombreuses mélodies retranscrites par Paul le Flem à partir des cylindres gravés lors de celle-ci (Pernot et Le Flem 2006 : 23-27-30-37).

Le fait de danser le *syrtós* à deux est en réalité un trait distinctif partagé par un nombre important des îles de la mer Égée et des côtes d'Asie Mineure. On peut l'observer sur l'île proche d'Oinoússes (Aignoúsa est le nom du seul village de l'île), chez les descendants de réfugiés de la péninsule d'Erythrée installés à Athènes et en Attique, à Lésvos, à Ikaría, à Sámos mais aussi dans des îles des Cyclades comme Páros, Náxos[362] ou Kýthnos[363] où la danse est connue sous le nom de *bállos*. En revanche, à la différence de celui d'Oinoússes et de Lésvos, le *syrtós* de Chios a la

361 Il est également régulièrement dansé par deux femmes ainsi qu'en cercle composé de trois à une dizaine d'individus mais ces configurations sont considérées comme étant des innovations qui altèrent son caractère traditionnel.

362 https://youtu.be/MFXsS1KVc60?t=5m6s

363 https://www.youtube.com/watch?v=RfY4Gccpqa0

particularité de ne jamais se danser entre hommes.

L'extrait suivant consiste en une reconstitution d'une fête de Lésvos issu de l'émission « *To aláti tis gís* » (« Le sel de la terre ») animée par l'ethnomusicologue Lámbros Liávas. Comme on l'observe, l'emphase est placée sur la dimension processuelle de la fête. Liávas, par ses émissions, veut montrer au public comment fonctionne la fête d'aujourd'hui et non pas reconstituer une fête telle qu'elle pouvait se pratiquer au début du siècle dernier. Le fait de présenter des danseurs en tenue élégante contemporaine, endimanchés tels qu'ils le seraient lors d'un bon panégyre ou d'un mariage et non pas en costume traditionnel, est la marque distinctive des émissions de Liávas alors que Giórgis Melíkis optait systématiquement pour les costumes locaux dans son émission « *O tópos kai to tragoúdi tou* » (« Le lieu et son chant »)[364]. Ce fonctionnement contemporain de la fête est marqué par divers éléments : la disposition des tables autour de la piste, où l'on peut voir le présentateur et les autres convives manger et boire[365], le billet jeté au musicien (0'17"), représentant la rémunération telle qu'elle s'effectue dans les véritables bals et produite par l'heureuse disposition (*kéfi*) du danseur qui se met en train ou l'offrande (*kérasma*) d'un verre d'eau-de-vie par le troisième danseur (1'28"). Le mouchoir vient quant à lui ici encore jouer le rôle de marqueur en traditionalité et nous rappelle qu'on ne regarde pas n'importe quelle danse mais bien un *syrtós-bállos* traditionnel de l'île de Lésvos. *Ex. 11*

Comme on l'observe, il se danse dans ce cas-ci entre hommes ; d'abord à deux puis à quatre. La séquence à quatre danseurs dansant en cercle autour d'un centre matérialisé par le croisement de deux mouchoirs s'observe à Lésvos et dans la péninsule d'Érythrée[366] mais pas à Chíos. Lorsque les partenaires dansent face-à-face (0'48"), leurs appuis sont très synchronisés, enlevés (*pidichtá*) et extrêmement secs (*koftá*), les danseurs frappant littéralement le sol du pied. Lorsqu'ils effectuent des rotations (1'01"), leurs jambes assez écartées et leurs appuis synchronisés s'effectuent tantôt en demi-pointe, tantôt sur le talon. Ce maintien et ces appuis, caractéristiques du *syrtós* de Lésvos -c'est notamment ainsi qu'on le danse dans le village de Mesótopos (Vouvélis 2012 : 19'20")-, contrastent avec les appuis sobres et plus délicats des danseurs du même âge à Chíos mais ils partagent « un air de famille » avec les pas du *syrtós* d'Oinoússes, comme nous allons le voir. A

364 Cette idée de Liávas est par ailleurs relayée sur l'île de Chíos par Símos Karaolánis qui n'a pas de mots assez durs pour condamner la manière dont les professeurs de danse et les associations de village utilisent aujourd'hui les costumes traditionnels ; il parle de « viol de la tradition » (« *Avtó pou gínetai símera eínai viasmós tis parádosis !* ».

365 Cette disposition était déjà celle adoptée dans l'émission « *Stin ygeiá mas re paidiá* ! » (« A notre santé, les enfants ! ») animée par Spýros Papadópoulos, plus orientée vers le répertoire des *laïká*.

366 J'ai eu l'occasion de l'observer durant les cours de danse d'Asie Mineure dirigés par Kóstas Sitarás.

2'24", le violoniste entame l'improvisation et joue une version stylisée et instrumentale de l'appoggiature inférieure caractéristique du « *Amán* » vocal du *bállos-manés*, les hommes lâchent prise, entament le *bállos* tandis que d'autres danseurs rejoignent la piste et que l'un des premiers danseurs remet le mouchoir dans sa poche.

6.5.1. Le fonds commun micrasiatique

Cette forme de *syrtós-bállos* entre hommes est extrêmement rare à Chíos. Alors que certaines danses en face-à-face s'exécutent encore entre hommes (notamment le *zeïbékikos,* l'*aftálikos* et le *tsiftetéli*), le fait de danser le *syrtós* d'une telle manière paraît aujourd'hui totalement incongru pour les plus jeunes danseurs à Chíos. Les femmes le dansent entre elles, un père avec son enfant, un groupe mixte de danseurs le peuvent également mais le plus souvent, une femme s'intercalera entre deux hommes. En revanche, la simple évocation d'un *syrtós* dansé à deux hommes est perçue de manière négative par la plupart des danseurs. A titre d'illustration, alors que j'étais à un panégyre avec des amis et que je désespérais de trouver une femme que je connaisse avec qui danser, l'un d'eux me dit : « Eh ! On ne va quand même pas danser le *syrtós* ensemble, non? ». Cette phrase formulée par la négative résume à elle seule la manière dont la générations des jeunes actifs envisagent la chose. Pour utiliser une expression française charriant en elle autant de présupposés que la phrase de mon ami, « *Cela ne se fait pas* ». Le faire serait une erreur, une faute de goût qui dénoterait d'une ignorance des habitudes locales ou d'une volonté manifeste de passer outre l'avis de l'assemblée et d'offenser volontairement ses sensibilités. Si elle avait pourtant lieu, on considérerait qu'elle est le fait d'hommes ivres ou un peu fous à moins que cette danse entre hommes soit un marqueur visant à indiquer que ceux-ci sont étrangers et viennent partager une fête avec les Chiótes. Dans ce cas, les participants observeraient avec intérêt et amusement leur danse et commenteraient probablement le fait que « les gens de là-bas ont d'autres manières de faire » (« *Oi ánthropoi s'avtá ta méri, échoun állous trópous* »)[367].

La danse entre hommes qui s'observe à Lésvos existe encore sur l'île voisine d'Oinoússes ; *Ex. 12*
j'ai pu la filmer lors d'une fête de compagnie organisée en marge d'une représentation dansée à la taverne *Paterónisо* au mois d'août 2018. L'extrait 12 est un montage de deux occurrences du *syrtós* masculin. On y décèle trois particularités stylistiques. La première, déjà analysée plus haut, s'observe à 1'10" et consiste en la signature choreutique également pratiquée dans le nord de l'île de

367 Avec une emphase prononcée sur la première syllabe du mot « *állous* », marquant sur le ton de l'évidence que ces manières sont très différentes.

Chios. Là encore, ce phrasé peut être répété à plusieurs reprises[368].

La deuxième caractéristique stylistique du *syrtós* d'Aignoúsa qui le distingue très nettement de celui de Chios relève de la position des appuis et de l'écart entre les jambes des danseurs, comme on l'observe sur les deux photos suivantes. A l'instar du *syrtós* de Lésvos et à la différence du *syrtós* de Chíos, on observe une tendance des danseurs à exprimer leur *meráki* en occupant l'espace plus librement. On peut raisonnablement attribuer cette caractéristique au fait même que le *syrtós* dansé par les hommes a en grande partie été structuré par les situations où il était pratiqué. A ce sujet, plusieurs danseurs m'ont relaté des anecdotes datant de l'époque où leurs pères, marins pour la plupart, se réunissaient à leur retour de voyage dans les *kafeneía* et tavernes de l'île pour danser entre noceurs. Ces anecdotes n'étaient que référence à l'ivresse extrême conduisant les amis à rentrer à quatre pattes chez eux, à danser sur les mains ou une canette de vin sur la tête, à chanter des *manés* brûlants d'émotion, tout ceci à l'abri du regard de leurs femmes.

La troisième caractéristique stylistique est elle aussi liée à la situation de la fête entre noceurs également à l'origine des danseurs. Dans la vidéo du *syrtobállos* d'Oinoússes, alors que les danseurs ont cessé de se tenir par la main, on peut voir le danseur en noir frapper ses genoux des mains (2'00" ; 2'12"), exécuter d'amples gestes tout en sondant les intentions de son partenaire (2'03"), exprimer son *kéfi* débordant en s'exclamant et en prenant sa tête dans les mains (2'08"), toucher la pointe de ses pieds des mains avant de frapper à nouveau ses genoux (2'40") et d'honorer son partenaire en lui frappant le pied à genoux (2'56"), lequel répond en touchant le sol du revers de la main à 3'00".

Ces gestes, marqués par un contact régulier des genoux et des mains avec le sol et la terre sont extrêmement rares dans l'exécution du *syrtós* de Chios ; on les trouve le plus souvent dans l'exécution d'autres danses telles que l'*aftálikos* et le *zeibékikos*. Ils rappellent d'ailleurs le *zeybek* tel qu'il s'exécute aujourd'hui en Turquie. C'est ici que l'origine des deux danseurs entre en jeu. En effet, l'un d'eux avait pris soin de m'informer à la fin de leur première performance que je venais d'observer une danse qui était sans doute sur le point de disparaître car elle était uniquement « maintenue en vie » par quelques noceurs descendants de réfugiés grecs du village de Melí de la péninsule d'Erythrée. Pour lui, cette manière de danser le *syrtós* était directement liée à la tradition des Méliotes. De fait, lorsqu'on observe les descendants de Méliotes installés en Attique, on

Ex. 13

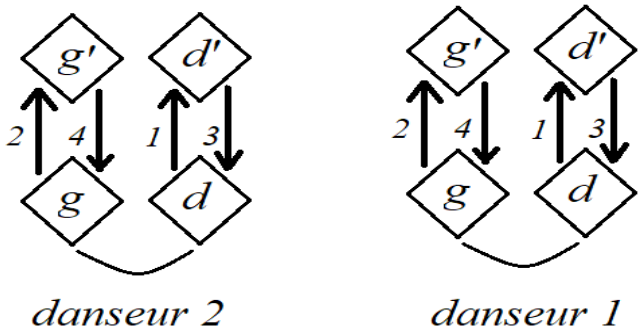
368 Notons qu'à 1'18", le danseur en polo noir échange les rôles et signale à son partenaire en le plaçant à sa droite que c'est lui qui sera à présent à l'initiative des figures, tout comme cela se produit dans le *syrtós* de Chios.

retrouve des similitudes (écarts dans les appuis[369], prise de la tête[370], unité motrice de la danse *aftálikos*[371]) qui laissent à penser que les techniques du corps mis en œuvre par les habitants de Lésvos et d'Oinoússes sont affiliées à celles des réfugiés de la péninsule d'Érythrée.

6.6. Styles du nord et du sud : bon style et « non-style » ?

Pour en revenir au *syrtós* de Chios, il est possible de mettre en contraste les différentes signatures choreutiques des villages du nord avec celles des villages du Sud. L'extrait 14 issu d'enregistrements réalisés dans le village de Vavýloi (sud de l'île) appelle plusieurs commentaires. Premièrement, certaines signatures choreutiques reconnues par les connaisseurs comme étant caractéristiques du nord ont été adoptées par certains danseurs du sud (rotation du talon et signature choreutique d'Aignoúsa), notamment par le premier danseur à droite. Ensuite, à la différence du *syrtós* du nord analysé plus haut, l'unité motrice du *syrtós* n'est ici répétée que deux fois et non plus quatre comme indiqué dans la figure 8 ci-contre. *Ex. 14*

Fig. 8 : signature choreutique 1 du Sud de l'île



Troisièmement, les deux couples effectuent les pas de la même manière et ont tendance à ne pas simplement aller d'avant en arrière mais également de gauche à droite et de droite à gauche en tournant autour d'un centre imaginaire. Par ailleurs, lorsqu'on cesse de se concentrer uniquement sur les appuis et les pieds des danseurs, on remarque que les jeunes femmes ont tendance à effectuer un mouvement du bassin lors de l'appui final de chaque unité motrice.

Cette manière de danser d'avant en arrière et de gauche à droite s'observe dans la région des

369 Cf. : https://youtu.be/wzEpmWQFr30
370 Cf. : https://youtu.be/idZFufRSg-0
371 Comparer : https://youtu.be/FJsen9UBuL8 et https://youtu.be/w1MZPc9E0MA

Kampóchora (centre de l'île) ainsi que dans les *Mastichochória* (villages de mastic, sud de l'île) et est considérée par la plupart des participants comme caractéristiques du sud ; on peut notamment l'observer dans des panégyres tels que ceux de Dafnónas, Ververáto[372], de Chalkeiós[373] ainsi que dans ceux des villages de Kalamotí, Flátsia ou encore Kallimasiá. A la vue de ce phrasé musical, les habitants du nord commenteront : « Ceux-ci dansent à la manière du sud (*notiochoroúsika* ou *notiochorítika*) ». Mais les commentateurs ont également tendance, en apposant en quelque sorte à la performance présente un ensemble de souvenirs relatifs à leur expérience dans les fêtes du sud, à y voir des choses qui n'y sont pas et déclareront par exemple que les partenaires « dansent en sautillant (*petachtá ou soustárista*). », chose qu'on observe effectivement dans le sud mais pas spécifiquement dans l'extrait. Ces deux premiers commentaires semblent neutres mais comportent déjà une once de péjorativité qui s'exprime pleinement par d'autres assertions par la négative ou des métaphores telles que : « Leurs appuis ne sont pas lourds (« *Ta patímatá tous den eínai variá* »)! », « Ils ne savent pas danser (« *Den xéroun na chorévoun* ») », « Ils vont tels la barque en mer (« *Páne várka gialó* ») ! », « Ils dansent comme des chèvres (« *Chorévoun san tis katsíkes* »)! » ou « Ils sautent tels des agneaux (« *Saltároun san arniá* ») ! ». Pour le dire simplement, nombreux sont les habitants du nord qui jugent actuellement que la manière de danser des gens du sud est incomplète (2 unités motrices au lieu de 4), inélégante (mouvement du bassin) et légère (pas sautillé, enlevé) et qui considèrent que le style du nord est le bon style, et celui du sud un « non-style ».

En réalité, les choses sont plus compliquées que cela. Certains professeurs de danse, dont Símos Karaolánis, s'accordent à dire qu'autrefois, le style du nord était également partagé par les gens du sud mais qu'on doit ces transformations dans l'exécution du *syrtós* à l'influence de la discographie des mélodies insulaires (*nisiótika* et *neonisiótika*) popularisée par des musiciens et chanteurs tels que ceux de la famille Konitópoulos ou encore Giánnis Pários dans les années 80[374]. Il existe également une rumeur persistante que relaient couramment les musiciens selon laquelle les habitants du sud préfèrent depuis longtemps les tempos plus enlevés. Objectivement, en écoutant des enregistrements des années 80 dans le nord de l'île, notamment ceux du clarinettiste Manólis Foteinós, force est de constater qu'à cette époque, les tempos du *syrtós* dans le nord et le sud tels qu'ils étaient joués avec les « instruments hauts » (*psilá órgana*) étaient comparables même si on ne peut que reconnaître que de nos jours, les musiciens jouent effectivement à des tempos différents en fonction des villages dans lesquels ils se trouvent. Par ailleurs, alors que les habitants du nord

372 https://youtu.be/NiVe70_JfVc
373 https://youtu.be/pBQzH2LGAwY
374 Cf. par exemple l'exécution du *syrtós* lors d'un panégyre dans le village de Mestá en 1987 : https://youtu.be/LlAKCsbZok4?t=1102

interrogés insistent sur le fait que la clarinette est indispensable au bon panégyre, des habitants du sud m'ont assez souvent déclaré quant à eux qu'à leurs yeux, la clarinette n'était pas absolument nécessaire et qu'un bon orchestre se devait de comporter un violon. Certains ajoutent même qu'autrefois, la clarinette n'était pas si répandue que cela dans le sud. Les faits démentent cette opinion dans la mesure où il est quasiment impossible de trouver dans les archives sonores et photographiques un orchestre du sud qui ne comporte pas de clarinette.

Pris un à un, on constate que tous ces arguments justifiant les différences entre *syrtós* du nord et du sud sont en partie ou complètement contredits par les faits et on pourrait penser qu'il ne s'agit là que de stratégies de distinction entre habitants de communautés villageoises et de micro-régions qui affirment leur identité par contraste -et opposition- à celle de leur voisin. Cependant, l'opinion unanimement partagée selon laquelle *syrtós* du nord et du sud diffèrent sensiblement est fondée ; elle manque seulement de précision. Je défends l'idée que ces différences sont à chercher :

1) dans les différences de jeux entre « instruments fins » *(psilá órgana* : violon, clarinette, *laoúto*, *santoúri*, *touberléki* etc.) et le duo (*zygiá*) de cornemuse (*tsaboúna*) et tambour (*toubí* ou *toubáki*), ces derniers ayant été progressivement supplantés par les instruments plus modernes dans les bals et confinés aux festivités carnavalesques ;
2) dans les différentes variantes du *syrtós* des villages du sud.

6.7. Les variantes du *syrtós* dans le sud de l'île

6.7.1. La *soústa* « Citronnier de Crète » ou variante 1 (Mestá)

La confusion dans la mise en évidence des différences entre *syrtós* du nord et du sud se manifeste notamment dans la catégorisation de la danse-mélodie « Citronnier de Crète » qui est systématiquement exécutée lors de représentations dansées mettant en scène la tradition musicale de Chios en tant que danse autonome portant le nom de *Soústa* alors même que trois des professeurs de danse de l'île s'accordent à y voir une forme de *syrtós* :

> « Citronnier de Crète » ou *soústa* : Variante du *syrtós* de Chios (se rencontre dans les villages du sud). Il s'agit d'une danse en couple qui s'exécute avec des mouvements moins amples et des pas plus sautillés (*pidichtá*) que ceux du *syrtós* habituel. L'homme se trouve toujours à droite de la femme. La

danse est connue sous le nom de « Citronnier de Crète » mais aussi sous le nom de *soústa*. (Melékos *in* Oikonomídis 2012)

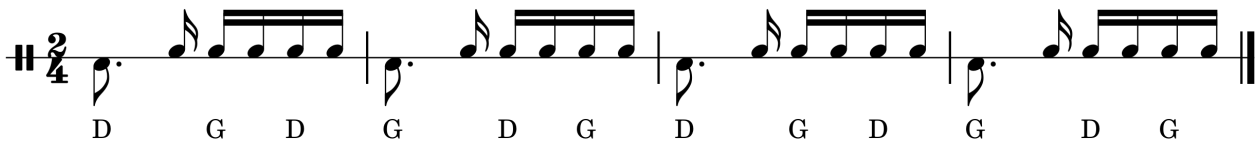
Bien qu'elle soit considérée comme un *syrtós*, elle est connue sous cette appellation en raison des paroles de la chanson. Elle s'exécute avec des pas plus rapides et sautillés en raison du type d'exécution du mètre musical (2/4) -type de *soústa*- par la cornemuse et le tambour, instruments qui accompagnaient autrefois la danse principalement dans les villages du sud (Pyrgí, Olýmpoi, Mestá). De nos jours, elle se joue avec d'autres instruments traditionnels. (Karaolánis 2009)

Il s'agit essentiellement d'un *syrtós* de Chios de plus au tempo plus rapide que celui de l'exécution classique en deux temps. Elle se trouve essentiellement dans les villages du sud. La danse tient son nom du chant homonyme. Les couples l'exécutent par des pas plus sautillés (*pidichtá*) et les innombrables tours de la cavalière ne lui font jamais défaut. (Kostídis 2015)

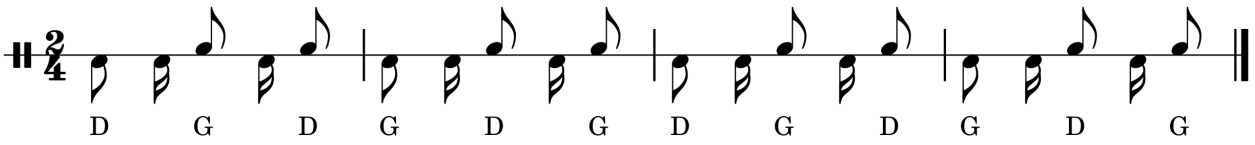
Seul Símos Karaolánis évoque le fait que l'exécution de la danse au moyen de « pas plus rapides et sautillés » est liée à l'exécution du mètre musical par la cornemuse et le tambour. Pour en avoir discuté à plusieurs reprises avec lui, son idée est que la manière spécifique de jouer du tambour influe sur la manière de danser le « Citronnier de Crète » or cette affirmation est contredite par les faits, comme nous allons le voir. Cette confusion quant à la catégorisation du « Citronnier de Crète » en tant que *soústa* ou *syrtós* est par ailleurs entretenues par les enregistrements disponibles dans la discographie relative aux répertoires de l'île.

Le CD « Tradition musicale de Chios » édité par le KEPEM compte une exécution de la mélodie par les musiciens Geórgios Poúpalos (violon), Vasíleios Elevtheríou (clarinette) et Dimítris Poúpalos (*laoúto* et chant) enregistrée dans le village de Potamiá (nord de l'île) par Símon Karás dans la période allant de 1967 à 1971. Dans cette interprétation avec des « instruments hauts », qualifiée de *syrtós* dans le livret et jouée aux alentours des 85 battements par minute, l'accompagnement rythmique est effectué au *laoúto* et correspond à la figure 9.

Fig. 9 : accompagnement mélodico-rythmique de
la version syrtós « Citronnier de Crète » (1967-1971) (85 bpm)



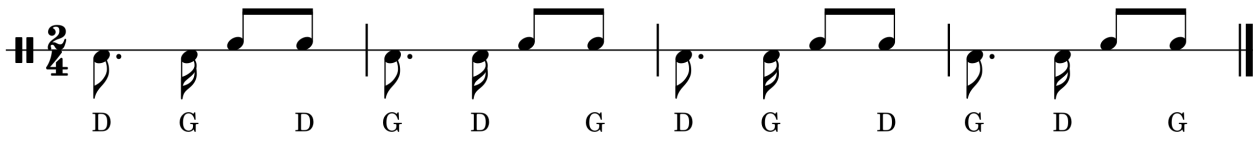
Rappel de la fig. 1 : Relation entre schéma rythmique et appuis durant les performances de syrtós avec « instruments hauts »



A ce tempo, le « Citronnier de Crète » peut tout à fait se danser à la manière des *syrtós* du nord et il n'y a rien d'étonnant à ce que des musiciens de Potamiá le jouent de cette manière. Il semble que c'est sur cette version que s'est basé le violoniste Níkos Oikonomídis pour enregistrer son « Citronnier de Crète » qui figure dans le CD « Passage à Chios » de 2012 tant le tempo et la technique de jeu au violon et à la voix sont proches de la version de Karás et bien que l'accompagnement mélodico-rythmique au *laoúto* rappelle plutôt ceux d'îles comme Amorgós[375]. *Ex. 15&16*

On trouve également une autre version au violon de Kyriákos Gkouvéntas sur le premier volume des « Archives Musicales Grecques » consacré aux répertoires des îles de Chios, Lésvos, Sámos et Ikaría[376] et c'est ce morceau qui est le plus souvent utilisé lors des représentations dansées. Ici l'accompagnement rythmique se fait grâce au *touberléki*, et le monnayage[377] diffère légèrement de celui du « Citronnier de Crète » tel qu'il avait été enregistré par Karás, comme on peut le voir sur la figure suivante.

Fig. 10 : accompagnement au touberléki de la version soústa « Citronnier de Crète » (104 bpm)



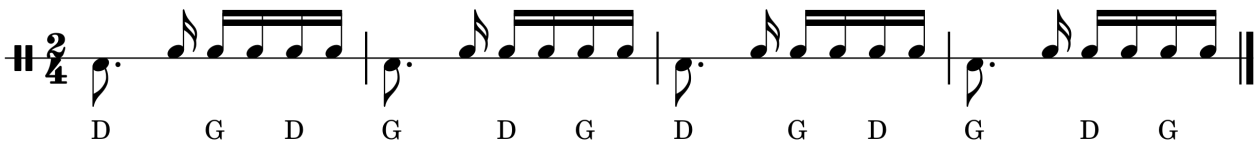
D'après moi, la différence majeure n'est pas à chercher du côté du monnayage rythmique mais plutôt dans la vitesse d'exécution du morceau qui rend quasi-impossible la réalisation d'une danse *syrtós* telle que présentée plus haut. Si cette version est préférée aux autres pour la mise en scène de la *soústa*, c'est probablement avant tout en raison de son tempo excédant les 100 battements par minutes qui permet -ou contraint à- un certain type d'exécution de la danse. D'ailleurs, c'est l'une des manières dont elle était autrefois jouée à la cornemuse et au tambour, *Ex. 17*

375 https://youtu.be/5EMBJuhcsCA
376 https://youtu.be/-m5GRiAbdNI
377 Le terme de monnayage désigne en musicologie le remplacement d'une durée par plusieurs plus brèves et de durée globale équivalente.

comme l'exemplifie l'enregistrement de 1978 réalisé par l'ethnomusicologue Wolf Dietrich auprès des musiciens Giánnis Kottatís (cornemuse) et Fótis Aggelákis (tambour) originaires de Pyrgí. Le monnayage est identique à celui du *syrtós* de la figure 1 tel qu'il se danse dans le nord et le sud en revanche son tempo se situe aux alentours de 120 bpm.

Enfin, il convient d'énoncer une évidence. La *soústa*, en tant qu'appellation permettant de caractériser une variante du *syrtós* du sud de l'île, caractérisée par sa vitesse d'exécution, par ses pas enlevés et par un monnayage choreutique particulier, n'a absolument rien à voir avec une mélodie spécifique et il n'y a pas lieu de parler d'une danse-mélodie « Citronnier de Crète ou *Soústa* ». On devrait plutôt la qualifier de *variante du syrtós autrefois joué à la cornemuse à un tempo excédant les 100*. C'est ce qu'exemplifie l'extrait suivant au cours duquel Michális Moustrídis et Lemoniá Voulgaráki, tous deux originaires du village de Mestá, exécutent la *soústa* (ou variante 1 du *syrtós* du sud) sur une mélodie sans rapport avec le « Citronnier de Crète » puisqu'il s'agit de « La fille de Výronas », un *syrtós rebétiko* des années 30 interprété par Thodorís Katsimáris (cornemuse) et Vasílis Bizánis (tambour). Le monnayage rythmique est le même que dans l'enregistrement de Karás (fig. 9) et son rapport à l'unité motrice peut se décrire comme suit : *Ex. 18*

Fig. 11 : Relations entre schéma rythmique et appuis durant les performances de syrtós par la cornemuse et le tambour : variante 1 (116 bpm)



A ce stade, notons que le critère principal permettant -ou contraignant à- l'exécution du *syrtós* avec des pas lourds et des mouvements lents, ce que les habitants qualifient de manière du nord, ou, au contraire à l'exécution du *syrtós* avec des appuis légers et de manière sautillée, à la manière du sud, est le tempo. Cependant, comme nous allons le voir, tous les *syrtós* exécutés à un tempo supérieur à 100 ne se dansent pas de cette manière.

6.7.2. Variante 2 : une unité motrice de deux appuis (Agios Geórgios Sykoúsis)

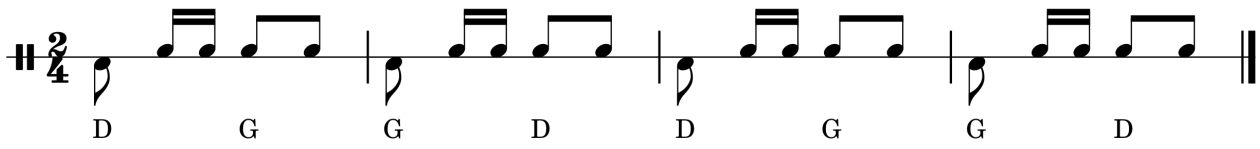
Une autre des caractéristiques distinctives de certaines variantes du *syrtós* du sud tient à l'espace utilisé pour exécuter la danse. Tandis que dans le nord, les danseurs occupent

Ex. 19

volontairement un espace réduit, les danseurs du sud, en certaines circonstances, effectuent des tours complets de la piste. Ceux-ci peuvent effectuer l'unité motrice en avant et en arrière (fig. 8) et pour cela réduire l'ampleur des appuis vers l'arrière, ou uniquement en avant. J'ai eu l'occasion d'observer ces tours de piste à Dafnónas, à Chalkeiós et à Ververáto, à Agios Geórgios Sykoúsis ainsi qu'à Pyrgí. Dans ce dernier village, les musiciens de l'orchestre sont même placés au centre de la piste et certains danseurs se font une fierté de réaliser ces tours ; ainsi une jeune femme m'indiquait qu'interrogé sur sa manière de danser uniquement en avant, son petit ami lui avait répondu : « Je suis Pyrgousain, c'est comme cela que nous dansons. ». L'extrait suivant, tiré de la fête de l'eau-de-vie (*soúma*) dans le village d'Agios Giórgis Sykoúsis nous permet d'observer cette déambulation particulière.

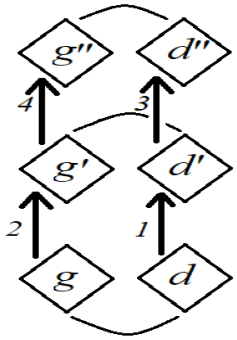
Les couples de danseurs effectuent deux variantes distinctes qui sont présentées comme telles par les professeurs de danse lorsqu'ils introduisent le *syrtós* d'Agios Geórgios Sykoúsis lors de séminaires de danses traditionnelles à l'étranger ou lors de cours sur l'île. La variante 1 (fig. 12) se manifeste notamment dans la danse des deux femmes (robes noire et motif floral) ainsi que dans celle de Kóstas Toulidákis (chemise noire et pantalon noir) entre 0'01" et 0'10". L'unité motrice est composée de deux appuis qui consistent à porter le pied gauche à hauteur du pied droit et inversement -tout en effectuant éventuellement une légère flexion des genoux-[378] et il est intéressant de noter que certains Agiorgousains ont tant l'habitude de danser de cette manière qu'ils le font également lors d'un *syrtós* avec instruments hauts.

Fig. 12 : Relations entre schéma rythmique et appuis durant les performances de syrtós par la cornemuse et le tambour : variante 2



378 Lorsqu'il présente cette variante, Sarántos Kostídis insiste sur le fait que ne pas porter le second pied à la hauteur du premier est erroné.

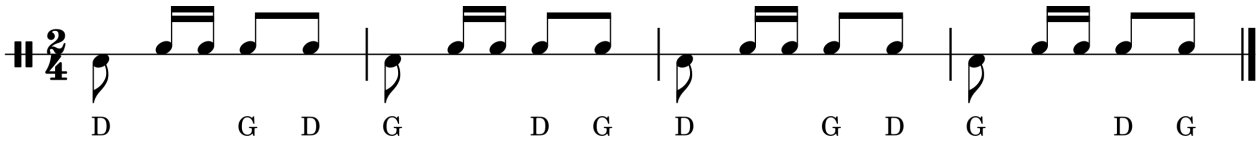
Fig. 13 : unité motrice et progression de la variante 2 du syrtós du sud de l'île



6.7.3. Variante 3 : le monnayage du *pyrgoúsikos* (Agios Geórgios Sykoúsis et Pyrgí)

La variante 3 (fig. 14), celle qu'exécute le plus grand nombre dans l'extrait 19 est en quelque sorte contenue dans la variante précédente et pour lequel il suffit de réaliser un petit appui de plus soit un total de trois appuis que les danseurs appellent *triaráki* (« petit trois-pas »). Ce *triaráki* se distingue cependant par le fait qu'il est exécuté de manière beaucoup moins sautillée que la variante 1 analysée plus haut alors même qu'il est joué à un tempo similaire (de 116 à 122 bpm).

Fig. 14 : Relations entre schéma rythmique et appuis durant les performances de syrtós par la cornemuse et le tambour : variante 3



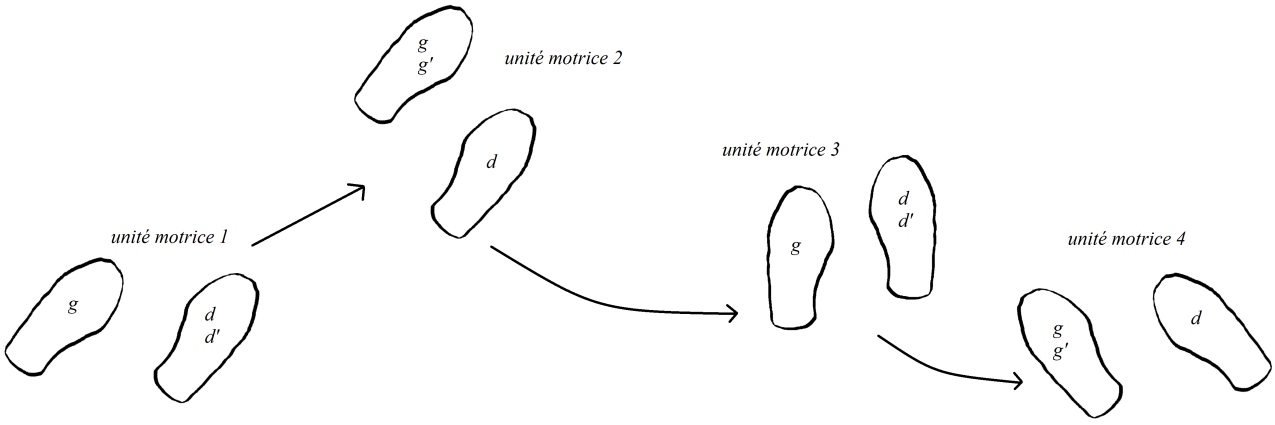
C'est de cette manière que les Pyrgousains dansent le *syrtós* lorsqu'il est joué à la cornemuse, comme on peut le voir dans l'extrait suivant où Níkos Kolómvos, Eiríni Voláki (couple de gauche), Giánnis Kleissás et Anna Kampá (couple de gauche) dansent le « Citronnier de Crète » interprété par Thodorís Katsimáris (cornemuse) et Vasílis Bizánis (tambour). Or il est intéressant de noter que d'un point de vue choréologique, cette variante de l'unité motrice de trois appuis pratiquée tant dans le village de Sykoúsis que dans celui de Pyrgí correspond à l'unité motrice de base de la danse par excellence du village de Pyrgí, le *pyrgoúsikos*. *Ex. 20*

Mais le *pyrgoúsikos* est clairement distingué du *syrtós* et ne pourrait être considéré comme l'une de ses variantes par les habitants qui l'ont déjà observé ou le pratiquent et ce pour plusieurs

raisons. Tout d'abord, tout comme d'autres danses telles que le *nenitoúsikos*, le *pyrgoúsikos* se danse sur une seule mélodie qui en porte le nom ; il ne s'agit donc pas d'une danse qui peut s'exécuter sur des mélodies interchangeables mais bien d'une unité performative danse-mélodie. Qui plus est, à la différence de danses telles que le *syrtós*, le *tsiftetéli-axapolytós*, l'*aftálikos* ou le *zeïbékikos* qui sont communes à l'ensemble de l'île, elle est presque exclusivement exécutée par ceux qui se reconnaissent une appartenance à la communauté villageoise de Pyrgí.

D'autre part, d'un point de vue formel, le *pyrgoúsikos* se danse traditionnellement non pas en couple mais en triade, par deux hommes et une femme située entre eux. C'est ainsi que la danse est systématiquement présentée lors des cours et séminaires de danses traditionnelles. Les Pyrgousains qui l'exécutent régulièrement insistent également sur ce fait bien qu'il leur arrive en pratique de la danser à quatre ou à cinq. Si un homme participe à la danse, il se placera toujours en tête mais il arrive que la troisième personne de la triade soit une femme voire que le *pyrgoúsikos* soit dansé uniquement par des femmes, le plus souvent parce qu'aucun homme n'a souhaité prendre part à la performance. Toujours d'un point de vue formel, bien qu'il s'agisse d'une danse improvisée dans la mesure où le meneur de la danse a tout le loisir d'effectuer des figures, des tours et rotations -les mêmes que dans le *syrtós*-, le *pyrgoúsikos* dispose en revanche d'une progression particulière et d'un enchaînement d'unités motrices spécifique comme indiqué en figure 15.

Fig. 15 : unités motrices et progression de la danse pyrgoúsikos



Dans la performance du *pyrgoúsikos* exécuté par les danseurs Giánnis Kleissás, Markélla Choúliari et Níkos Kolómvos dans l'extrait 21, les danseurs progressent en « dents de scie » dans l'espace dédié à la danse, qu'il s'agisse d'un cercle exigu ou d'une partie de la place centrale du village. La première unité motrice est réalisée en un angle de 30° vers la droite et l'avant, la deuxième unité motrice est réalisée de manière moins ample, quasiment sur-place. La troisième unité motrice est quant à elle réalisée de face et vers l'arrière et prépare en quelque sorte la rotation qu'effectue le premier danseur qui est à l'initiative des figures. Lors de la dernière unité motrice, celui-ci se tourne vers sa cavalière lors du premier appui et se repositionne lors des deux suivants afin de pouvoir réitérer la première unité motrice vers la droite et l'avant. *Ex. 21*

Ainsi, la question des signatures, marqueurs et variantes d'une même danse apparaît historiquement liée à celles de l'instrumentarium et des monnayages rythmique et choreutique mais cette relation n'est pas mécanique ; le type d'instruments utilisés et le monnayage rythmique n'impliquent pas une répartition spécifique des appuis. Il existe en quelque sorte des façons préférentielles et des « bonnes manières » de danser le *syrtós* en fonction des villages et des régions. Car il est tout à fait possible de danser un *pyrgoúsikos*, en principe exécuté à la cornemuse et au tambour, avec des instruments tels que le violon et le *touberléki* comme il est possible, pour un danseur expérimenté, d'exécuter différentes variantes au cours d'une même performance. Il est par ailleurs possible de danser n'importe quelle danse en 2/4 (*chasaposérvikos*, *detós*, *syrtós*, *pyrgoúsikos* voire des danses de Crète telles que le *pentozális*) sur une mélodie au schéma rythmique correspondant ; c'est un exercice auquel se prête volontiers un professeur de danse tel que Símos Karaolánis qui éprouve une grande satisfaction à décortiquer les valeurs temporelles de chaque enchaînement d'appuis. Ainsi la danse (traditionnelle) peut avant tout s'envisager comme une configuration spécifique de gestes rythmiques sur un donné musical ; il ne s'agit pas d'une composante de la la musique mais d'une manière socialement et corporellement construite de s'en emparer qui implique une écoute spécifique.

L'observation participante sur le temps long révèle cependant que les danseurs « viomatiques », ceux qui disposent d'un *víoma*, d'un habitus musical spécifique lié à un lieu spécifique et ne disposant pas de connaissances rythmologiques particulières, sont extrêmement constants dans leur manière de danser. Inutile par exemple de demander à Giánnis Kleissás d'exécuter son *pyrgoúsikos* différemment, il en est incapable car le phrasé « ne lui vient pas ». Ce qu'il fait en revanche à merveille tout comme nombre de Pyrgousains, c'est de transposer l'unité motrice du *pyrgoúsikos* qu'il danse et observe depuis l'enfance au *syrtós* exécuté à la cornemuse et

au tambour, précisément parce que « cela lui vient ». Plus généralement et comme nous le verrons par la suite, les danseurs et danseuses de l'île ont pour habitude de transposer leurs signatures choreutiques individuelles ou collectives à d'autres danses et ce même lorsque les schémas rythmiques sont différents comme dans le cas de l'*axapolytós* (4/4) et de l'*aftálikos-zeïbékikos* (9/4).

6.8. Conclusion

Dans ce chapitre, j'ai tenté de montrer qu'à un premier niveau de lecture, la danse peut s'envisager comme un jeu impliquant pour les danseurs de se conformer à un ensemble de règles. La règle de l'homorythmie consiste pour les danseurs à réaliser un premier couplage et à faire coïncider l'exécution d'un ensemble d'appuis et de gestes à l'exécution du rythme et de la mélodie par les musiciens. La deuxième règle, celle de l'homokinésie et de l'homorythmie gestuelle, consiste pour les partenaires danseurs à réaliser un deuxième couplage en faisant coïncider leurs gestes et appuis, ce qui implique pour eux de déchiffrer les intentions de leur partenaire. La troisième règle consiste quant à elle à ce que ces différents mouvements soient exécutés dans un style particulier, celui du lieu où le jeu se déroule.

Par le croisement de discours de danseurs, de descriptions de professeurs de danse et l'analyse-comparaison de performances, j'ai tenté de mettre en évidence les caractéristiques singularisant le *syrtós* de Chios par rapport à ceux de Lésvos et d'Oinoússes tout en soulignant les principes de vision et de division qui informent la perception et l'appréciation des danseurs face à une performance. Le principe classificatoire principal est celui qui distingue *syrtós* du nord et du sud : l'idée fort répandue parmi les habitants de Chios selon laquelle les gens du nord et du sud dansent le *syrtós* différemment semble fondée mais nécessite quelques précautions, en abordant de manière critique les arguments avancés et en prenant en considération les petites différences qui s'observent d'une performance à l'autre.

En me penchant sur ces différences stylistiques, j'ai voulu montrer qu'elles tiennent principalement de l'exécution et de la répétition de l'unité motrice de base de trois appuis du *syrtós* ainsi que du tempo de l'exécution musicale. Pour préciser ces différences, j'ai eu recours aux notions de signatures et de marqueurs qui fonctionnent tant au niveau individuel qu'au niveau collectif. Il semble justifié de dire que l'articulation entre ces deux niveaux est à chercher dans la question de l'habitus musical et choreutique que les habitants nomment « *víoma* », et que l'analyse de ces

signatures et marqueurs montre que les membres des communautés villageoises se définissent par certaines caractéristiques choreutiques tout comme ils se définissent à travers certaines mélodies.

Chapitre 7. Le *tsiftetéli-axapolytós* (4/4) et le « couplage syn-kinétique »[379]

Le présent chapitre est consacré à la description des spécificités de la danse *tsiftetéli-axapolytós*. J'y propose une analyse du répertoire, du schéma et des différents monnayages rythmiques les plus courants, de la relation entre ces monnayages et l'unité motrice de la danse ainsi que des diverses manières d'exécuter cette unité motrice. Dans le chapitre précédent, j'introduisais l'hypothèse selon laquelle la performance dansée peut s'envisager comme un jeu disposant de règles à respecter, fondées sur deux couplages. Dans ce chapitre, j'analyse la manifestation de ces couplages dans la danse *tsiftetéli* et introduis un troisième couplage liant les danseurs au public.

7.1. *Tsiftetéli* ou *Axapolytós*

Le *tsiftetéli* (plur. : *tsiftetélia*) est d'un point de vue statistique la deuxième danse la plus pratiquée sur l'île après le *syrtós*. Il peut être commandé et exécuté en tant que danse indépendante mais nous avons vu qu'il est également très courant qu'il clôture les suites commençant par une série de *syrtós*. Le musicien soliste, qu'il soit clarinettiste ou violoniste, joue dans ces cas un motif mélodique caractéristique reconnu de manière instantanée par les danseurs qui adaptent leur pas sans hésiter.

L'appellation *tsiftetéli* provient selon toute vraisemblance du qualificatif turc *çiftetelli* signifiant « double corde », en raison de la technique de jeu autrefois associée à ce genre, les deux cordes les plus aiguës du violon étant accordées à la même hauteur ou à l'octave[380]. Cependant cette danse dispose également d'autres noms se référant non pas à un style de jeu musical qui n'est d'ailleurs plus utilisé à Chios s'il l'a jamais été mais au dispositif choreutique qui la caractérise. Dans certains villages parmi lesquels Mestá ou Dievchá, les anciens se souviennent de l'époque où on la nommait *axapolytós*. Cette appellation, figurant par ailleurs dans les archives du musicologue Símon Karás (Sýllogos pros Diádosin tis Ethnikís Mousikís 2003 : 14), signifie littéralement « délié » en raison de la manière dont il est dansé, sans prise entre les danseurs, par contraste avec le *syrtós* qui le précède souvent[381]. Il est également nommé localement *amolytós*[382], terme dérivé du

379 Les extraits du chapitre sont consultables à l'adresse : https://mouseion.huma-num.fr/these/chapitre-7

380 Pour un exemple de ce type de jeu, cf. : https://youtu.be/hFCDWj-4lO4

381 Tout laisse à penser que les deux danses déliées suivant le *syrtós*, à savoir le *bállos* et le *tsiftetéli* pouvaient être nommées de la sorte sans que le recoupement d'informations ne permette de l'affirmer avec certitude.

382 Notamment dans le village de Lithí.

verbe *amoláo* signifiant « libérer, détacher », *lytós*[383] (« délié » ou « détaché ») ou encore « *m'olaóxo* »[384], appellation proche du précédent dans la consonance signifiant littéralement « *tout-dehors* » et qui, selon toute vraisemblance, était utilisée en tant qu'injonction des danseurs aux musiciens de clôturer la suite par un *tsiftetéli* au tempo plus enlevé. L'appellation *patitós* (« appuyé ») semble quant à elle relativement récente et indique la manière dont les danseurs l'exécutent, par des appuis lourds et pesants.

7.2. Les mélodies du *tsiftetéli*

Tout comme dans le cas du *syrtós*, il existe un vaste répertoire de mélodies instrumentales et chantées utilisés afin de danser le *tsiftetéli* et ici encore, les principales mélodies auxquelles danseurs et musiciens reconnaissent une origine locale ou dont considèrent qu'elles sont représentatives du style de Chios sont instrumentales. Certaines d'entre elles, les plus nombreuses, sont nommées en fonction du mode et de la tonique utilisés et comportent des motifs mélodiques spécifiques ainsi qu'une grande part d'improvisation : ainsi du *tsiftetéli saba*[385], et des innombrables *tsiftetélia* exécutés en modes *ussak*[386], *sol hicaz*[387] ou *do hicaz*[388]. Il arrive également que certains motifs mélodiques soient particulièrement associés à des clarinettistes ou des danseurs du passé : un participant peut ainsi commander aux musiciens le « *tsiftetéli* de Polychrónis » (*sol hicaz*)[389], le « *tsiftetéli* de Foteinós » (*do hicaz*)[390], le *tsiftetéli* « Manólis est en forme »[391] ou encore le *tsiftetéli* « de Kafantáris »[392].

Une autre mélodie particulièrement appréciée dans les villages du nord au point que les danseurs de la région ont fini par la considérer comme une danse à part entière est celle qu'ils nomment *Aráp(o) soústa* ou encore *Soústa Volissoú*[393]. Comme c'est souvent le cas, les laographes, les habitants concernés et les professeurs de danse associent à cette danse-mélodie plusieurs récits

383 *Lytós* signifie littéralement « délié » ou « détaché ». Ce nom était notamment usité dans le village Olýmpoi.
384 Cette appellation m'a été communiquée par Márkos Nikítas originaire du village de Sykiáda. On observe ce genre de changement de tempo -qu'on appelle à Chios « remplissage » (*gémisma*)- dans certains enregistrements du *tsiftetéli* du début du vingtième siècle.
385 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/469
386 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/795
387 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/727
388 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/461
389 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/457
390 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/471 ; enregistrement à partir de 2'10".
391 https://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_I_2018_029_005_05/
392 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/767 ; enregistrement de 0'16" à 1'46"
393 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/479

aitiologiques justifiant son appellation. Selon la première légende, il s'agirait d'une danse pyrrhique représentant l'affrontement armé entre pirates maures (*arápides*) et habitants de Chios lors d'une razzia. Certains disent par ailleurs se souvenir ou avoir entendu qu'elle s'exécutait autrefois armée de couteaux tantôt dans la main, tantôt entre les dents. La seconde légende voudrait qu'elle fût autrefois bellement exécutée par un homme au teint hâlé et aux cheveux noirs -*arápis* étant le surnom légèrement péjoratif (*tsoúkli*) donné aux hommes correspondant à cette description- en l'honneur duquel elle aurait été renommée. Le nom *Soústa Volissoú* proviendrait quant à lui de sa grande popularité et de l'élégance avec laquelle la danse est exécutée dans le village de Volissós. Il y a tout lieu de penser qu'il s'agit d'une composition élaborée et construite autour de motifs mélodiques issus de la chanson « *Armenáki (manés)* » non-datée et considérée comme traditionnelle qui nous est connue par deux enregistrements, l'un datant de 1920 et interprété par la chanteuse Kyrá Koúla[394], l'autre datant de 1926 et interprété par María Papagkíka[395]. Une variante de l'île d'Amorgós[396] nous fournit quant à elle une explication concernant l'appellation *soústa* qui est un nom commun désignant un ensemble de danses pratiquées en Crète, au Dodécanèse et dans les Cyclades[397] : il est probable que l'*Aráp soústa* de Chios soit une adaptation de motifs mélodiques ou d'une mélodie complète en 2/4 (voir quatrième retranscription de fig. 1) provenant de l'espace égéen au tempo spécifique de l'*axapolytós*.

D'autres *tsiftetélia* instrumentaux tout aussi populaires proviennent du répertoire plus récent de clarinettistes célèbres de Grèce et de Turquie. Il est ainsi très courant d'entendre ceux de Níkos Goúvas[398], Mákis Békos, Vasílis Soúkas, ou encore Mustafa Kandirali[399] qui peuvent également être connus sous des noms locaux comme « *tsiftetéli* du village de Víki »[400] par exemple. D'autres *tsiftetélia* ont conservé leur nom d'origine comme le *hicaz dolap*[401] et le *surmat*[402] du groupe turc Laço Tayfa. Par ailleurs, certaines mélodies instrumentales deviennent au fil du temps des « mélodies-signatures » de musiciens contemporains comme c'est le cas du *tsiftetéli* en mode *ussak*

394 https://youtu.be/1UNIIe-pVGI
395 https://youtu.be/NZbSyQz-yHk
396 https://youtu.be/L9Zv03m9Q-g
397 Excepté l'*Aráp soústa*, le *syrtós* « Citronnier de Crète » analysé dans le chapitre 7 est la seule autre danse-mélodie qui porte également par usage le nom de *soústa*.
398 D'après certains musiciens, ceux-ci ont été introduits à Chios par le clarinettiste Leftéris Bourniás. Lors des commandes, ils sont simplement nommés « les *tsiftetélia* de Goúvas ». https://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_I_2018_029_005_10/ ; https://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_I_2018_029_005_12/
399 Parmi ceux-ci on compte *Sen ciftetellisi* connu sous le nom de « *Tererém* » à Chios (https://youtu.be/uCbmx7Q00ys) ou encore *Bahriye ciftetellisi* (https://youtu.be/WSREkzsUrWE). Le *syrtós* nommé *toúrkikos* à Chios provient lui aussi du répertoire de Kandirali et est connu en Turquie sous le nom de *Misket*.
400 Il s'agit en l'occurrence de l'un des *tsiftetélia* de Békos.
401 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/499

au oud de Panagiótis Stroubákis[403] qui a exercé une influence considérable sur le style de jeu au oud des musiciens qui lui ont succédé. Les *tsiftetélia* chantés sont quant à eux puisés dans le répertoire des mélodies d'Asie Mineure (*mikrasiátika*) qui firent l'objet de nombreux enregistrements de 1900 à 1930 ainsi que dans les répertoires plus récents des *laïka* et des *dimotiká*. Parmi ceux-ci, on compte les chants « *Amánda Giála* »[404], « La nouvelle barque »[405], « Tels les fers », « *Charikláki* », « Je briserai les coupes », « Les petites hanoums »[406] ainsi que le *tsiftetéli* « Le chant de Foteinós » composé en l'honneur du clarinettiste Manólis Foteinós par des musiciens de l'île après son décès[407].

7.3. « *Tsiftetéli*-danse du ventre » moderne et urbain vs *tsiftetéli* majestueux, rural et ancien

Le *tsiftetéli* est une danse répandue dans la Grèce entière, popularisée notamment dans les centres urbains dans les années 50 par le répertoire soliste du *bouzoúki*. Cependant les professeurs de danse de l'île insistent sur le fait que le *tsiftetéli* de Chíos n'a que peu en commun avec la danse du même nom pratiquée encore aujourd'hui dans le reste du pays. Ainsi, Símos Karaolánis, dans l'émission de Giórgis Melíkis consacrée aux danses de l'île :

> « Feu Símon Karás, dans ses collectes réalisées entre 1967 et 1971, collectes de la tradition musicochoreutique de Chíos, relève que le *tsiftetéli* traditionnel de Chíos n'a aucun rapport avec les mouvements actuels des citadins[408]. Cette danse s'exécute avec des pas secs (*koftá vímata*) sur la plante du pied et n'implique pas de mouvement du bassin. Il insiste sur ce fait car, comme vous le savez, aujourd'hui les choses ont dégénéré (« *to pragma échei xeftísei* »). Il s'agit simplement d'une danse en face-à-face (*antikrystós*) qui se danse avec majesté (*megaloprépeia*) et sérieux (*sovarótita*). » (Melíkis 2008)

Cette réflexion est reprise à leur compte par la majorité des professeurs de danse qui s'opposent à l'association entre *tsiftetéli* et danse du ventre (*chorós tis koiliás*), courante dans les descriptions du *tsiftetéli*[409]. Le premier se caractérise selon eux par un caractère seigneurial (*archontiá*), empreint de majesté et de retenue par contraste avec la danse du ventre dont les

402 https://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_I_2018_029_005_07/
403 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/789
404 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1140
405 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1086
406 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1157
407 https://youtu.be/-bXM64eD68U
408 L'opposition entre ruralité et urbanité apparaît ici de manière explicite comme je le relevais dans le chapitre 3.
409 Voir http://dance-pandect.gr/ ; entrée « τσιφτετέλι »

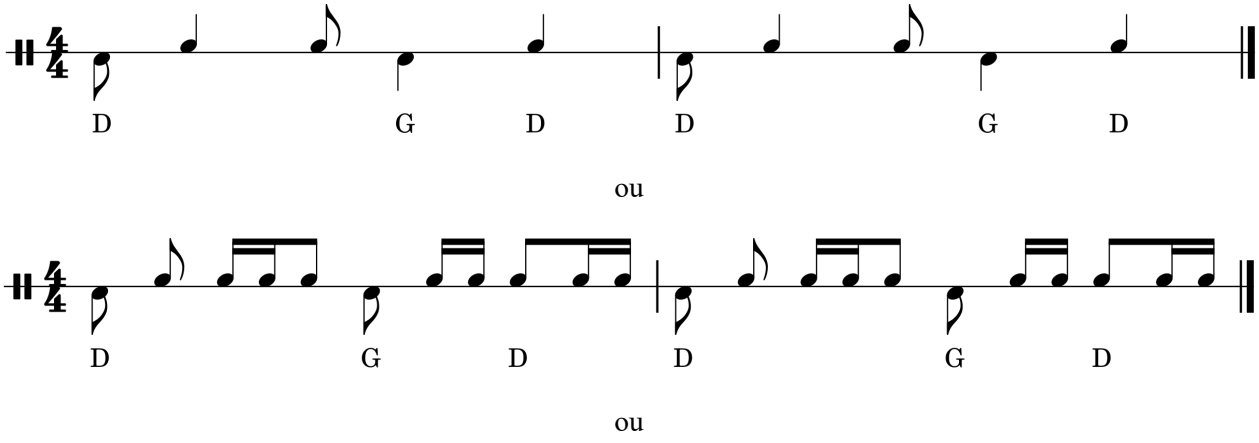
habitants participant aux fêtes considèrent qu'elle a un caractère érotique, provoquant et indécent associé, entre autre, aux lieux de divertissement *skyládika* et *bouzouxídika*. Le *tsiftetéli* tel qu'il est dansé de manière traditionnelle à Chíos correspond à la manière dont il était dansé à Smyrne et dans les villages de la péninsule d'Érythrée entre la fin du 19ème et le début du vingtième siècle et diffère donc de la manière dont il est actuellement dansé dans le reste de la Grèce et plus spécifiquement dans les centres urbains tels qu'Athènes et Thessalonique.

Il n'empêche que lors des bals sur l'île, il n'est pas rare que certaines femmes réalisent des enchaînements d'appuis et des gestes qui sont liés au « *tsiftetéli*-danse du ventre », spécialement lorsqu'elles le dansent entre elles. Elles ont également tendance à alterner entre phrasés choreutiques associés au « *tsiftetéli*-danse du ventre » et au « *tsiftetéli* traditionnel » en fonction des mélodies et du type d'accompagnement rythmique exécutés par l'orchestre ; de couleur moderne ou traditionnelle. Les mouvements du « *tsiftetéli*-danse du ventre » fonctionnent également en tant que *private joke* et peuvent être réalisés de manière discrète lors d'une mélodie traditionnelle à la manière de clin d'œil entre copines[410].

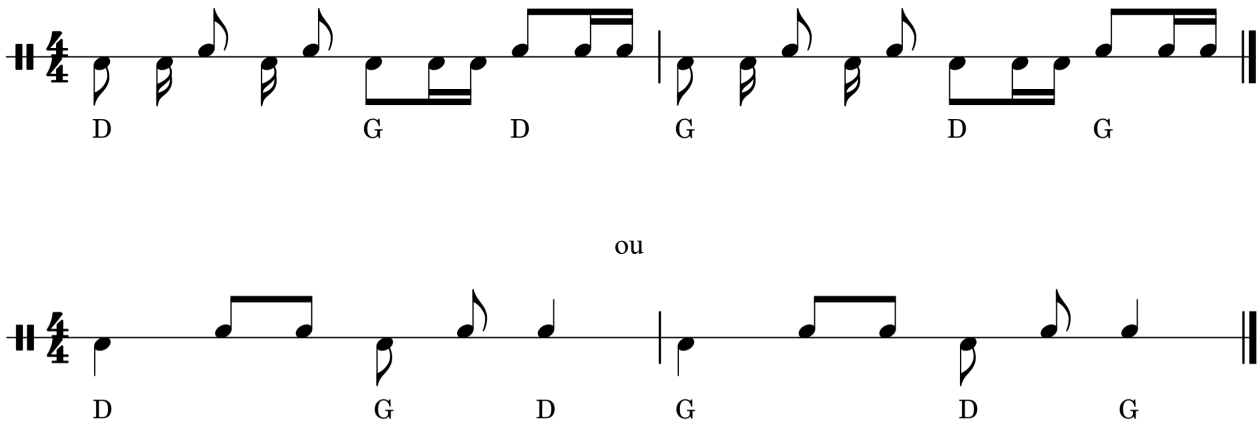
7.4. Schémas, monnayages rythmiques et unité motrice

Le *tsiftetéli* correspond à un 4/4 regroupant plusieurs schémas rythmiques (fig. 1) mais ayant en commun la réalisation d'une unité motrice spécifique de trois appuis que les danseurs répètent afin d'élaborer un phrasé de deux à quatre fois trois appuis.

Fig. 1. : Relations entre schémas rythmiques et appuis durant les performances de tsiftetéli



410 Voir, par exemple : https://youtu.be/8_TiOacORZ4?t=530 (femmes de la compagnie de droite) ou encore ; https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/727 (femmes en arrière plan à partir de 1'24")



La première retranscription présente le schéma rythmique le plus courant et correspond au *tsiftetéli* du monde arabe et turc-ottoman. La deuxième retranscription constitue une manière de « remplir » (*gemízo*) la première et peut être envisagée comme l'une de ses nombreuses variantes. La troisième retranscription correspond quant à elle à une variante du *tsiftetéli* construite sur celle du *syrtós* de Chios, à laquelle s'ajoutent deux unités composées d'une croche et de deux doubles croches communes dans les danses telles que le *chasápikos* ou le *zeïbékikos*. Le *tsiftetéli* dans ces cas devient un *syrtós* « doublé à terminaison différente ». La quatrième retranscription correspond enfin au rythme de la *soústa,* comme celle du Dodécanèse ou de Crète, mais exécutée bien plus lentement par les musiciens.

7.4.1. Couleurs « traditionnelles » et « modernes » de l'accompagnement rythmique

Les retranscriptions dans la figure précédente sont schématiques et ne rendent pas compte des nombreuses variations rythmiques exécutables par les percussionnistes de l'île dont la retranscription fidèle dépasse le cadre de cette thèse. Cependant, il peut être intéressant de présenter trois manières de réaliser cet accompagnement rythmique en 4/4 en ce qu'elles nous offrent un aperçu de cette diversité et nous permettent également d'évoquer la manière dont les musiciens et danseurs perçoivent et définissent les couleurs « traditionnelle » (*paradosiakó chróma*) ou « moderne » (*montérno* ou *sýchrono chróma*) du jeu percussif. Le premier extrait provient d'un bal dans le village de Kardámyla et relève de ce que les habitants considèrent comme un accompagnement rythmique traditionnel : le percussionniste Giánnis Voúkounas y fait usage du *touberléki,* qui est considéré comme la percussion traditionnelle des « instruments fins » et qui est généralement utilisé lors des fêtes de compagnies sans systèmes d'amplification sonore, ainsi que d'une pédale frappant une caisse claire miniaturisée et numérique (*bóta*) utilisée afin de marquer le *Ex. 1*

temps fort de manière plus prononcée et de fournir de la basse à l'orchestration. Cet usage d'un instrument jugé ancien est un choix s'inscrivant dans une stratégie de l'orchestre des frères Poúpaloi qui souhaitent justement conserver cette couleur traditionnelle, se définir à travers elle et en faire la « marque de fabrique » qui les distingue des autres orchestres.

Le deuxième extrait réalisé lors d'une fête de compagnie sur l'île d'Oinoússes relève lui aussi de la couleur traditionnelle et présente l'accompagnement rythmique tel qu'il est réalisé par la technique des cuillères, autrefois largement répandue parmi les réfugiés d'Asie Mineure qui avaient également pour habitude d'accompagner leurs chants de divers ustensiles de la vie quotidienne tels que des tamis, des poêles et casseroles ainsi que des petits verres à vin. Ces deux premières techniques nous fournissent un autre exemple de « marqueurs en traditionalité » acoustiques qui agissent en tant que stratégie de distinction et d'affiliation à la tradition musicale du lieu. *Ex. 2*

Le troisième extrait présente quant à lui l'accompagnement rythmique d'un *tsiftetéli* appartenant au répertoire que les musiciens qualifient de moderne. On observe que le percussionniste Ignátios Anagnóstou y fait usage de l'ensemble du *drum set*. Or l'usage ou non de l'intégralité du *drum set* a directement trait au type de répertoire exécuté, qu'il soit question du *tsiftetéli* ou du *syrtós*. Ainsi dans l'extrait 4, un *syrtós* considéré comme moderne par les musiciens (« Mon ange blond », de Dimítris Terzópoulos datant de 1981)[411] précède un *syrtós* qualifié d'ancien et traditionnel (« Porte le noir », un chant d'Asie Mineure datant des années 30)[412]. Alors qu'Ignátios fait usage de la quasi-intégralité du *drum set* de la batterie pour le premier *syrtós* -à savoir la grosse caisse, la caisse claire ainsi que les différentes cymbales-, il réalise un effet de rupture et « marque » le changement de répertoire au sein de la suite musicale en n'utilisant plus que les *toms* ou *bongos* (0'38"). Comme le confirment tous les percussionnistes, l'utilisation des *bongos* vise à évoquer à l'oreille des danseurs le timbre et le monnayage particuliers du *touberléki* et on observe effectivement que les *tsiftetélia* instrumentaux interprétés dans des modes tels qu'*ussak* ou *hicaz* et donc jugés traditionnels ou à tout le moins liés au lieu (*tópos*) sont dans la majorité des cas accompagnés aux *bongos*[413]. *Ex. 3&4*

411 https://youtu.be/FCNUscYRi2Y
412 https://youtu.be/Mmmd2gSz8wE
413 Pour ne citer qu'un exemple, cf. : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/819

7.5. La performance de deux compagnies au panégyre de Flóri

7.5.1. Sous une uniformité apparente... la variété d'agencements des appuis

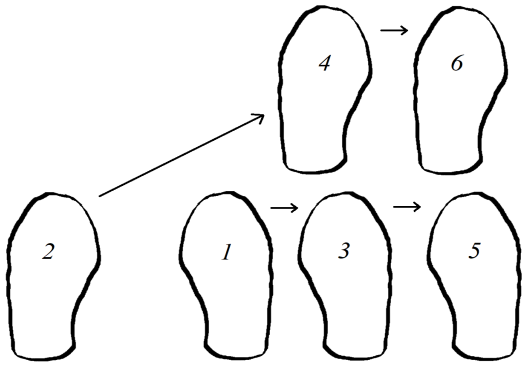
Pour en revenir au *tsiftetéli*, la danse peut s'exécuter dans différentes configurations allant de deux à plus d'une dizaine de danseurs de manière mixte ou non (h/h, h/f, f/f) et le phrasé choreutique alterne entre exécution sur place et en sens antihoraire. Le premier extrait présente un *tsiftetéli* dansé lors du panégyre de Flóri en 2018. Il s'agit d'une mélodie instrumentale en mode *ussak* interprétée au oud par Stamátis Syriódis et commandée par Dimítris Kontós (polo noir et jean bleu)[414] qui souhaitait danser avec deux de ses amis. Le *tsiftetéli* instrumental interprété au oud fait généralement l'objet d'une commande et est joué de manière indépendante. Il implique pour le musicien qui joue du *laoúto*, du *bouzoúki* ou de la guitare qu'il sorte son instrument et s'assure qu'il est bien accordé et n'a pas souffert de la chaleur ou de l'humidité, ce qui fait qu'il est précédé d'un moment de silence. Il est est habituellement dansé par les hommes tout comme certaines mélodies instrumentales telles que les *tsiftetélia* en *sol hicaz* ou l'*aráp soústa* jugées plus « lourdes » (*variá*) et plus « *meraklídika* » que les *tsiftetélia* chantés ; on remarquera l'attitude hésitante de la jeune femme en robe noire (0'26") qui interroge ses amis du regard, comprenant qu'il s'agit d'une commande destinées aux groupes d'hommes, avant de se résoudre à les accompagner sur la piste. *Ex. 5*

Au premier coup d'œil, il se dégage une impression d'unité dans la danse. Si l'on se concentre un instant sur les silhouettes des danseurs et plus précisément sur l'oscillation verticale de leur buste en faisant abstraction de la manière dont ils effectuent leurs appuis, on constate que leur performance est caractérisée par un souffle commun, un flux et reflux. Cette oscillation est produite par une légère flexion des genoux avant le premier appui suivi d'une tension musculaire lorsque le pied touche le sol et produit un effet de rebond caractéristique ; le « *soustárisma* » du bon *tsiftetéli*. A cette oscillation verticale s'adjoint une oscillation horizontale plus ou moins marquée qui se manifeste par un balancement des épaules et qui est produite par l'impulsion donnée au corps lors du deuxième appui de l'unité motrice afin de générer le déplacement en sens antihoraire. On constate également une tendance des danseurs à alterner entre des phases de maintien des bras à hauteur des épaules ou de la poitrine et le long du corps, sans que ces phases soient systématiquement liées à l'unité motrice exécutée, ainsi qu'une tendance à marquer la pulsation en claquant des doigts.

414 Dimítris Kontós est le joueur de *laoúto* qui participait à la fête de compagnie décrite dans le chapitre 4.

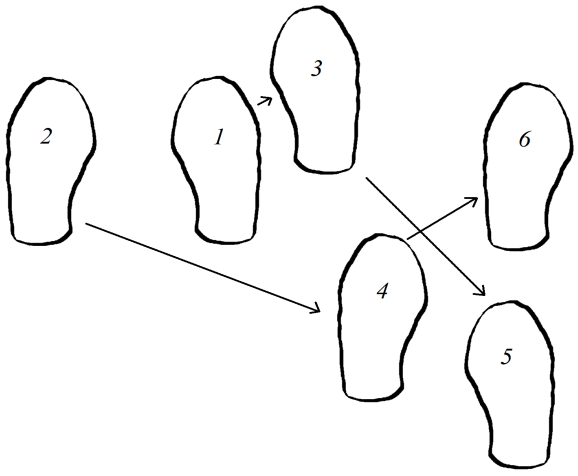
Cependant lorsqu'on y regarde de plus près, les différences stylistiques entre danseurs sont assez significatives, à commencer par la manière dont ils agencent les trois appuis de l'unité motrice de base. On constate par exemple que la majorité des danseurs à savoir deux des trois danseurs de la compagnie de gauche ainsi que l'ami de Dimítris (t-shirt bleu ciel et jean, compagnie de droite) exécutent un phrasé choreutique de 2x3 appuis en plaçant systématiquement le pied gauche devant le pied droit lors du quatrième appui comme le montre schématiquement la figure 2.

Fig. 2 : Progression et transferts d'appuis 1 de la performance de tsiftetéli



Dimítris procède différemment et place son pied gauche derrière le pied droit avec une remarquable régularité lors du quatrième appui, comme représenté en figure 3.

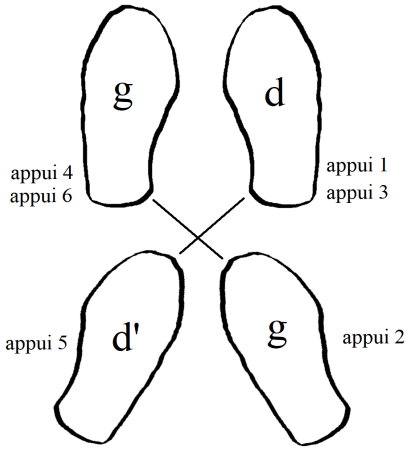
Fig. 3 : Progression et transferts d'appuis 2 de la performance de tsiftetéli



Giórgos Politákis (polo bleu marine et chaussures blanches, compagnie de droite) réalise

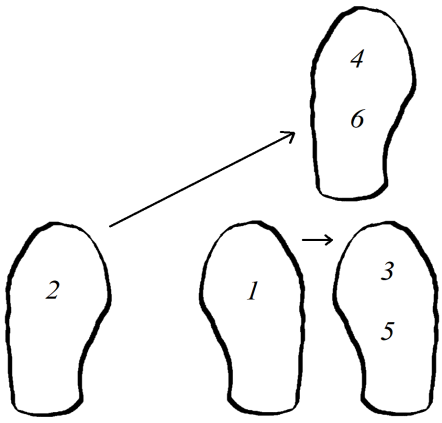
quant à lui une signature choreutique que nous avions déjà observée dans les performances du *syrtós* à une différence près : dans le *syrtós* du nord et d'Aignoúsa, cette signature était réalisée sur place tandis qu'ici, Giórgos effectue des appuis plus amples vers la droite afin de suivre ses partenaires dans leur progression antihoraire.

Fig. 4 : Progression et transferts d'appuis 3 de la performance de tsiftetéli



De la même manière, Diamántis Mathioúdis, le danseur en chemise noire et en jean bleu marine de la compagnie de gauche, se distingue de ses compagnons en ce que sa progression antihoraire est « placée entre parenthèses » lors des appuis 5 et 6 qu'il réalise sur place (fig. 5).

Fig. 5 : Progression et transferts d'appuis 4 de la performance de tsiftetéli



Les différences stylistiques ont également trait à la manière d'effectuer ces appuis. Dimítris

Kontós danse essentiellement en demi-pointe tandis que Giórgos Politákis (polo bleu marine et chaussures blanches, compagnie de droite) marque ses appuis de la plante du pied[415]. Lors de ses troisièmes appuis (1'10" à 1'14"), Giórgos frappe également le sol des pieds d'une manière caractéristique qui est probablement à l'origine de l'appellation *patitós* (« appuyé »). Par ailleurs, une analyse comparée des performances de la compagnie de droite et de celle de gauche permet de constater une différence majeure souvent relevée par les connaisseurs entre *tsiftetéli* du nord et du sud de l'île ; excepté ces pas frappés, les trois danseurs de la compagnie de droite, originaires du sud[416] conservent les pieds près du sol. Diamantís (chemise noire et jean bleu marine, compagnie de gauche) danse quant à lui d'une manière sensiblement différente : la transition du premier appui du pied droit au deuxième appui est accompagné d'une levée du pied plus accentuée que chez Dimítris et Giórgos tandis que la transition du premier appui effectué du pied gauche au deuxième appui donne systématiquement lieu à une levée de la région crurale (entre le genou et la cheville) vers l'arrière caractéristique du *tsiftetéli* des villages du nord, une signature choreutique qui agit en tant que marqueur identitaire.

7.5.2. La prestance de Diamantís

Diamantís est considéré comme un bon danseur. Selon les critères des connaisseurs, il danse « d'une belle façon » (*me oraío ýfos*), « à la manière du nord » (*voreiochoroúsika*). Si l'on devait expliquer ce qui distingue sa danse à leurs yeux, on devrait d'abord souligner la manière dont il calibre et accompagne ses mouvements et observer notamment la faible amplitude de ses pas : excepté les moments où il effectue des tours sur lui-même, ses deux pieds ne sont jamais distants de plus de quelques centimètres. Lorsqu'on compare ses pas à ceux de Giórgos ou à ceux des danseurs en arrière plan, la différence est particulièrement frappante et fait écho à l'une des métaphores utilisées de manière récurrente par les professeurs de danse selon laquelle « les bons danseurs se distinguent par leur capacité à danser dans une bague (entendez sur de très petites surfaces) ». Il se différencie ensuite par le contrôle qu'il exerce sur ses appuis. Comme la plupart des bons danseurs, il feint de nombreux transferts d'appui de la pointe du pied plus qu'il n'y procède : en pratique, l'unité motrice de trois appuis devient une unité motrice de deux appuis et quelques dixièmes, le deuxième appui ne constituant qu'un transfert d'une jambe à l'autre d'une fraction du poids total du danseur à hauteur d'un cinquième ou un dixième. Diamantís se distingue encore par l'élégance du

415 Ainsi l'observation du professeur de danse Símos Karaolánis selon laquelle l'*axapolytós* se danse sur la plante du pied est infirmée par les faits.

416 Dimítris Kontós est originaire d'Olýmpoi et Giórgos Politákis de Tholopotámi.

port de ses mains. La raideur dans les bras, que ceux-ci se trouvent le long du corps ou à hauteur des épaules, est généralement perçue comme un manque d'aisance et peut être produite par un excès d'attention portée par le danseur à ses pas[417]. Diamantís fait quant à lui usage d'une tension musculaire idéale qui lui permet à la fois de les utiliser avec souplesse comme balancier dans ses transferts d'appuis, lors des tours et lors du déplacement antihoraire mais également de donner de l'ampleur à ses mouvements et à occuper plus pleinement sa kinésphère. Relevons enfin que Diamantís répète sans cesse le même phrasé choreutique composé de deux répétitions de l'unité motrice de trois appuis.

Cette dernière observation peut s'étendre à l'écrasante majorité des participants aux bals et nous permet de formuler un constat général concernant les techniques du corps choreutiques et leur dimension ludique. A l'exception des professeurs de danses, rares sont les danseurs désireux ou capables de verbaliser avec précision les appuis qu'ils effectuent et les particularités de leur danse mais il ne fait aucun doute qu'ils ont conscience de ces derniers, qu'ils les utilisent et jouent avec eux. Il s'agit ici d'une lucidité essentiellement basée sur la concordance, la répétition et sur les micro-variations, et qui se passe donc de verbalisation ; les danseurs que j'ai eu l'occasion de fréquenter et d'interroger trouvent beaucoup de plaisir à faire correspondre les motifs dont il disposent à la pulsation qui leur est donnée par les musiciens, c'est un point sur lequel nous reviendrons plus loin. Mais nul danseur ne s'enorgueillit de la variété de ses pas et la beauté, l'élégance et l'efficacité de ses performances choreutiques ne sont pas évaluées à l'aune de la variété des appuis réalisés au cours de celles-ci. Au contraire, les danseurs se contentent de répéter quelques motifs choreutiques performance après performance, motifs qui sont, comme nous l'avons déjà évoqué, transposables et transposés lors de plusieurs danses même lorsque leur schéma rythmique diffère.

7.6. Jeux d'homorythmie 1 : Le *tsiftetéli* de Vasílis Chamétis

L'extrait suivant présente une performance de la séquence liminale *bállos* et d'un *tsiftetéli* *Ex. 6* lors d'une fête de compagnie organisée par les habitants du village de Spartoúnta. De 0'01" à 0'04", on observe qu'Ouranía Gerontidáki (chemise blanche, jean taille haute) et María Lorí (t-shirt blanc de marque Levi's et jean) se tiennent encore par la main alors que le clarinettiste Markéllos

417 On constate que l'ami de Dimítris (t-shirt bleu ciel et jean, compagnie de droite) est comme embarrassé par ses bras et les tient de manière peu naturelle. La plupart des connaisseurs s'accorderaient probablement à dire qu'il n'est pas bon danseur.

Moschoúris[418], situé hors-champ, signale par une note continue la fin du *syrtós* et le début de la séquence liminale *bállos*. Les danseuses se lâchent la main après un dernier tour mais continuent d'effectuer l'unité motrice de trois appuis sur le schéma rythmique du *syrtós* tandis qu'on observe déjà une progression en sens antihoraire. A 0'50", Markéllos Moschoúris joue le motif mélodico-rythmique signalant le changement de schéma rythmique de 2/4 en 4/4. Comme on le voit en comparant les figures 6 et 7, le monnayage rythmique de la première mesure du *syrtós* est également celui qui est joué lors de la première moitié de la mesure du *tsiftetéli*. Cependant le monnayage choreutique change : là où les danseurs effectuent trois appuis lors du *syrtós*, ils n'en effectuent plus qu'un lors du *tsiftetéli*.

Fig. 6 : Rappel du rapport entre appuis et schéma rythmique du syrtós-bállos

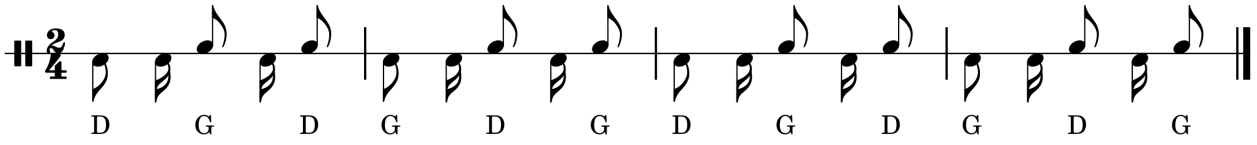
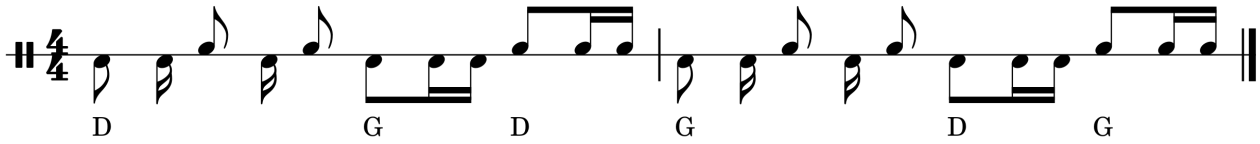


Fig. 7 : Rappel du rapport entre appuis et schéma rythmique du tsiftetéli-axapolytós



A 1'23", Vasílis Chamétis jusqu'alors attablé en compagnie des musiciens fait son entrée sur la piste accompagné d'un ancien du village. Le temps d'installer l'espace-temps performatif, c'est-à-dire de se positionner face à son partenaire et de déterminer le centre situé à mi-distance entre eux et autour duquel s'exécutera la progression anti-horaire, ce qui lui prend en tout et pour tout quatre secondes, Vasílis réalise à deux reprises la signature choreutique de 2x3 appuis -soit douze appuis- qu'il ne cessera de répéter au cours de la performance (1'27" ; 1'48" ; 2'04" ; 2'29" ; 2'37" ; 2'45" ; 2'57" ; 3'05") en l'agrémentant de diverses variations telles que des tours (*strofés*) et des ploiements (*kathísmata*). Comme indiqué en figures 8 et 9, cette signature consiste à réaliser des appuis croisés vers l'arrière tout en réalisant des arcs de cercle et en progressant en sens antihoraire face à son partenaire.

418 Pour consulter ses performances, cf. : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item?fulltext_search=Moschouris

Fig. 8 : Signature choreutique de Vasílis Chamétis (2x3 appuis)

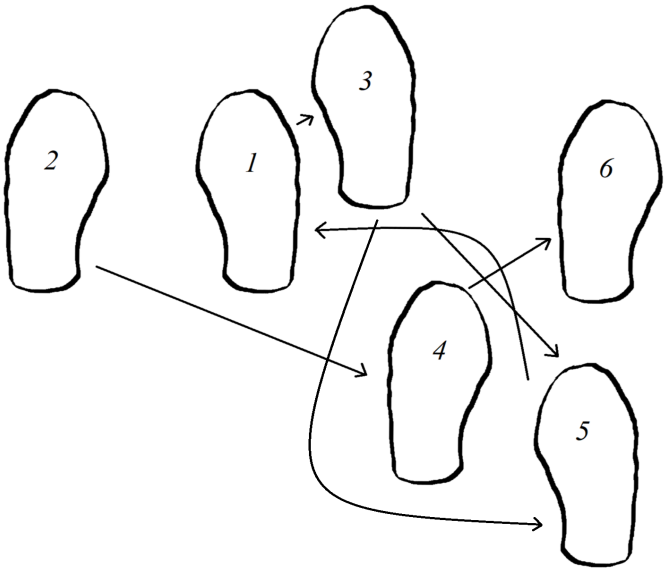


Fig. 9 : Phrasé choreutique, progression antihoraire et centre du cercle lors de la performance

Remarquons qu'une partie des observations relatives à la prestance de Diamantís (ex. 5) est également valable pour la danse de Vasílis qui effectue ses appuis avec élégance, retenue et fluidité. Notons également que sa longue fréquentation du clarinettiste Markéllos Moschoúris lui permet d'anticiper certains motifs mélodiques spécifiques du *tsiftetéli* improvisé et d'ainsi réaliser des ploiements -avec la plante du pied d'appui et la demi-pointe de l'autre pied- particulièrement réussis et contrôlés notamment lors des notes basses de la clarinette (2'33" à 2'43"). Vasílis nous offre l'exemple d'un danseur qui écoute avec attention le jeu musical et met l'exécution de figures simples au service de la « règle du jeu » de l'homorythmie. Comme évoqué plus haut, les danseurs éprouvent de la satisfaction à faire correspondre leurs appuis à la pulsation qui leur est donnée par les musiciens.

Il s'agit pour eux de tourner autour d'elle, de s'approcher de ses décimales, de la saisir au vol, tantôt de frapper le sol d'un pas sec au temps fort, tantôt d'anticiper cette pulsation et de ployer avec retenue et légèreté en suivant la dynamique du phrasé musical. Le jeu d'homorythmie ressemble en cela au plaisir que procure le fait d'observer l'identité de deux calques placés progressivement l'un sur l'autre, de trouver le focus parfait sur l'objectif d'un appareil photo ou d'entendre que l'on tombe

sur la fréquence recherchée alors qu'on accorde un instrument en faisant vibrer d'un coup sec la corde à l'aide d'un plectre. Plus encore, ce dont s'enorgueillissent les danseurs et ce qui leur procure le plus vif plaisir est de disposer du pouvoir de renverser le jeu de calques et de constater que les musiciens cessent de mener la danse mais qu'ils tentent d'accorder la pulsation à leurs gestes dansés. Or s'agissant ici d'une fête de compagnie où les musiciens ne jouent que pour une vingtaine de personne, Markéllos Moschoúris a tout le loisir de regarder les danseurs et de jouer non plus simplement pour eux en exécutant leurs commandes mais en fonction d'eux, de leurs appuis, en les anticipant et en adaptant les attaques et durées des notes par un jeu *staccato* ou *tenuto* par exemple.

7.7. Jeux d'homorythmie 2 : ma performance de l'*Aráp soústa* avec Chrístos

Amádes, 19.08.2022. C'est l'un des derniers panégyres de la saison estivale pour moi et je m'apprête à rentrer à Paris. Je suis attablé avec Chrístos Michaliós et sa sœur Evtychía. Nous avons pour habitude lors des bals de danser à deux au moins une fois dans la soirée, ce qui est notre manière d'exprimer l'estime que nous nous portons mutuellement et de matérialiser notre amitié, de la signaler aussi aux autres convives. Ces performances sont systématiquement filmées par une ou plusieurs personnes, sans doute en raison du prestige dont jouit Chrístos dans les villages du nord, parce que nos performances manifestent une forme de transmission de la tradition d'une génération à l'autre ce qui émeut certains convives, peut-être aussi parce que quelques uns pensent que nous dansons bien et que l'instant est important... Quoi qu'il en soit, ce soir-là, c'est Dóra Savvopoúlou qui nous filmait. J'étais très affecté de quitter l'île ; au fil des années ces départs pour la Belgique et la France ont cessé d'être des retours et sont devenus pour moi des exils. Chrístos, qui quittait régulièrement les siens pour de longs voyage vers l'Asie, l'Afrique ou l'Amérique, comprend ce sentiment. C'est l'une des raisons pour lesquelles cette danse, la dernière de l'été avec lui, était particulièrement importante à mes yeux. Je ne compte plus d'ailleurs les fois où je l'ai regardée lors des quatre mois passés en France. A mon sens, c'est une bonne performance. Bien que j'y voie quelques imperfections et maladresses dans ma manière de danser, j'en suis fier notamment parce qu'elle a suscité un nombre non négligeable de commentaires positifs d'autres danseurs mais surtout d'un couple d'anciens venus ensuite me taper l'épaule pour me dire : « Nous t'admirions » (*se kamarósame*), ce qui est le plus beau compliment qu'un danseur puisse entendre.

Comme indiqué précédemment, l'*Aráp soústa*[419] n'est en dernier ressort qu'une mélodie de

419 Le lecteur curieux pourra regarder d'autres performances de la danse à l'adresse suivante : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item?fulltext_search=Arap%20sousta

plus se dansant en *tsiftetéli*. Et pourtant, chaque danseur qui la commande sait qu'elle a quelque chose de spécial. Pour avoir répondu plusieurs fois à l'invitation de danseurs qui l'avaient commandée et pour l'avoir commandée moi-même, j'ai vécu le mélange d'excitation et de fébrilité que déclenche l'idée de la danser devant l'ensemble des convives. S'avancer sur la piste lorsque le clarinettiste a achevé son improvisation et joue enfin les premières mesures de la mélodie lors d'un panégyre s'apparente à s'avancer sur une scène face à un parterre d'invités. Impossible de mentir ; il faut avoir quelque chose à exprimer et être capable de susciter l'adhésion sans quoi il est inutile de se lever. On peut tout à fait rater une performance de *syrtós* avec sa cavalière, se rasseoir et la chose se laissera facilement oublier pour le danseur comme pour ceux qui le regardaient. Dans ces cas, on peut prétexter que le tempo était trop enlevé, que « les musiciens n'ont rien joué », que les danseurs voisins empêchaient une bonne exécution des pas ou que le partenaire lui-même ne savait pas danser. Mais lors de l'*Aráp soústa*, le danseur n'a aucun filet de sécurité. Généralement, la piste se vide et seuls ceux qui sont disposés à la payer la danseront. Ce nombre excède rarement la dizaine et, le plus souvent, seuls deux à six personnes la dansent simultanément. Le danseur sent les regards posés sur lui et sait que sa posture et ses appuis seront scrutés. Sofía Políti nous fournit une bonne description de cette sensation dans le cas du *syrtós* exécuté par un homme et une femme et qui s'applique également à la danse entre hommes :

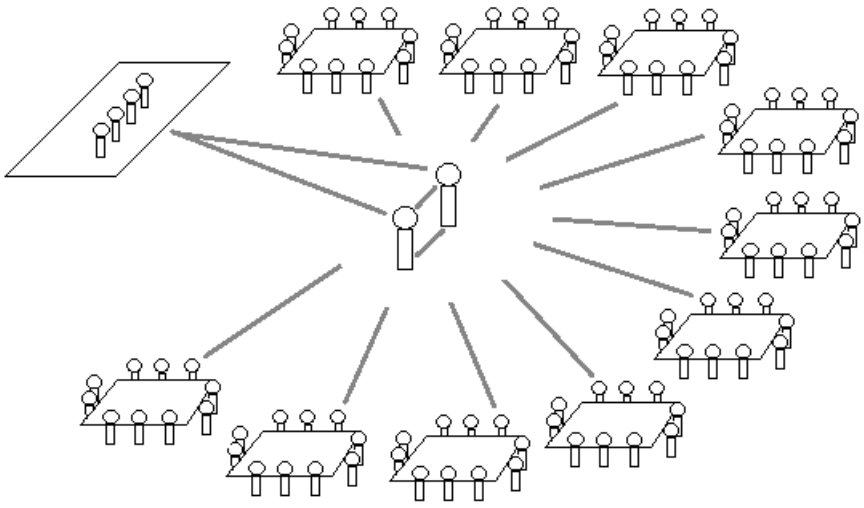
> « Lorsque je me lève, que la piste est vide et que mon cavalier va me faire danser, et lorsque tout le panégyre ou presque me regarde, je me sens bien. Je ne ressens aucune honte. A ce moment-là, j'essaie de danser le mieux que je peux car je sais que tous me regardent sans que cela signifie pour autant que je ne profite pas de la danse avec mon cavalier. A cet instant, je suis concentrée sur notre danse mais j'éprouve également de la fierté (*kamaróno*) que mon cavalier me danse de manière élégante et belle. C'est un mélange des deux où tu souhaites dégager au dehors ce que tu ressens au cours de la danse. Lorsque tu parviens à dégager ce que tu ressens au-dedans, la danse est belle. Lorsque tu dégages plus que ce que tu ressens, cela devient du théâtre et personnellement, cela me dérange. Je pense que tu peux aisément faire la différence entre le ploiement (*káthisma*) que le danseur réalise pour sa cavalière et celui qu'il fait pour se montrer au public. La danse relève de la passion (*páthos*) et lorsque tu montres ta passion[420] à ce moment, lorsque tu apprécies ce que tu fais dans l'instant, lorsque tu extériorises ce que tu ressens par la lourdeur de tes appuis, par la manière dont tu lèves tes mains, ou encore par ta manière de frapper des mains, elle est réussie... Le plaisir ne provient pas uniquement de la danse que tu partages avec ton cavalier. Tu apprécies la musique que tu entends, ce que tu vois autour de toi (*to perivállon*), bref lorsque tu te sens bien, cela se voit dans tes gestes. Tu montres le plaisir que tu éprouves. »

420 Sofía aurait très bien pu utiliser les termes équivalents de *kéfi* et *meráki* analysés dans le quatrième chapitre.

7.7.1. Le couplage « syn-kinétique » du jeu choreutique

J'indiquais dans le chapitre précédent qu'il existe deux couplages basiques dans la danse : un couplage entre les musiciens et les danseurs qu'on observe lorsque les appuis marquent correctement la pulsation (règle de l'homorythmie) et couplage entre les deux danseurs, qu'on observe lorsque ces appuis sont synchronisés entre eux et qu'ils agissent les uns sur les autres (règle de l'homokinésie et de l'homorythmie gestuelle). A ces deux couplages s'ajoute un troisième couplage, celui qui a lieu entre les danseurs et le public qui les entoure et représenté schématiquement par des traits entre les danseurs et les différentes tables sur la figure suivante.

Fig. 10 : Couplage « sygkinétique » entre danseurs et convives



Si on devait décrire les manifestations les plus évidentes de ce couplage lors de la performance, celles du public observant les danseurs, on pourrait dire qu'il se révèle par les regards et, *a fortiori*, par le fait que des convives filment la danse, ainsi que par les acclamations et les battements de mains éventuels qui peuvent agir en retour sur les danseurs. Au terme de la performance, ce couplage se manifeste par les commentaires que les convives formulent sur la danse qu'ils viennent d'observer, par le fait de souhaiter :« A votre santé ! » (« *Me tis ygeíes sas* ! ») aux danseurs retournant s'attabler ou encore par la situation décrite précédemment, lorsqu'un participant vient taper sur l'épaule du danseur pour lui signaler que sa performance n'est pas passée inaperçue. Du point de vue du danseur, comme l'indique l'extrait d'entretien précédent, le fait de se sentir observé pousse ce dernier, entre autres choses, à s'appliquer à réaliser une belle danse.

Il y a bien là une forme de communication mais l'efficacité de la performance n'est pas tant

à chercher dans le désir du danseur de communiquer quelque chose de spécifique que dans la perception et l'appréciation de l'observateur. S'il fallait trouver un nom à ce couplage correspondant à ceux de couplages homorythmique et homokinétique, j'opterais pour le qualificatif de couplage « syn-kinétique ». Ce qualificatif se rapporte au terme de *sygkínisi*, signifiant émotion ou « fait d'être ému » et dont le préfixe *syn-* évoque l'idée d'empathie et de dispositions partagées[421].

Mais comme je l'ai précisé précédemment, il n'est pas nécessaire de postuler que la performance choreutique participe du partage d'une émotion au sens où on l'entend habituellement. A mon sens, l'observation de la danse se vit comme un ensemble de petits jeux mentaux. Il y a un jeu d'inférences sur les dispositions du danseur, sur ce qu'il ressent et sur sa « façon de jouer », un jeu de comparaison entre cette façon de jouer, notre façon de jouer et celles d'autres danseurs et donc un jeu d'identification partielle en ce que l'observateur s'est déjà trouvé ou se trouvera sous peu à la place du danseur. Cette observation conduit parfois à des formes d'émulation. Ainsi il arrive que la performance de l'un génère l'envie de l'autre qui commande alors à son tour une mélodie spécifique afin de « montrer son jeu » et de réaliser une performance qui doit se comprendre en tant que deuxième épisode de la série ou en tant que coup dans un jeu « au tour par tour »[422].

7.7.2. Les pas qui correspondent

Pour en revenir à notre performance de l'*Aráp soústa*, si elle est réussie c'est en grande partie parce que nos appuis correspondent (*tairiázoun*). J'ai pu observer Chrístos danser des dizaines de fois depuis que nous nous fréquentons et sais d'expérience qu'il réalise ses appuis, gestes et enchaînements de la même manière, qu'il s'agisse d'un *tsiftetéli*[423], d'un *aftálikos* ou d'un *zeïbékikos*[424]. Je me suis donc appliqué, au fil de nos danses communes[425], à accorder mes pas aux siens afin que nous devenions de bons partenaires (*taíria*). Les phrases choreutiques qu'il répète sans cesse, ses signatures, sont au nombre de deux : la première a déjà été présentée précédemment

Ex. 7

421 On notera qu'en français comme en grec, les termes émotion et émouvoir contiennent en elle l'idée de mouvement. Le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales propose en deuxième définition : « Conduite réactive, réflexe, involontaire, vécue simultanément au niveau du corps d'une manière plus ou moins violente et affectivement sur le mode du plaisir ou de la douleur ». Voir : https://www.cnrtl.fr/definition/emotion

422 Il m'est souvent arrivé d'entendre à la suite d'une performance quelconque : « Ces gens ne savent pas danser. Allons leur montrer ce qu'est un vrai [*nom d'une danse*] ! » (« *Den chorévoun oi anthrópoi. Páme na tous deíxoume ti tha pei* [...] ! »

423 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/809

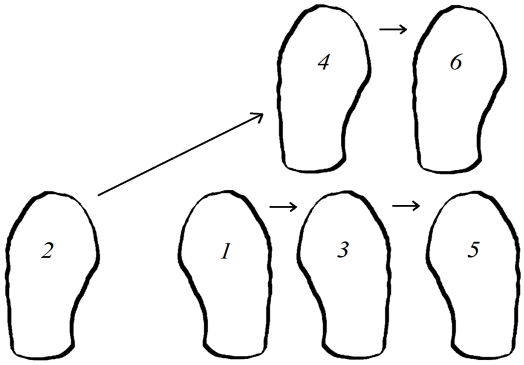
424 Généralement, Chrístos danse l'*Aïvaliótikos* avec son fils Michális Michaliós ou avec son ami d'enfance Kóstas Máppas, comme dans la performance suivante : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/799

425 La plupart du temps, nous dansons l'*Aráp soústa* ou un *tsiftetéli* instrumental au oud qu'il commande comme suit : « Mets-moi un *tsiftetéli* de noceurs (*meraklídiko*), lourd (*varý*), bien lent (*yavaslídiko*). ».

et consiste à exécuter l'unité motrice doublée en plaçant le pied gauche devant le pied droit dans la progression antihoraire[426].

Mais la spécificité de la signature de Chrístos est qu'il existe un écart important entre le pied gauche et le pied droit lors de l'impulsion qu'il donne à son corps par son deuxième appui afin de générer le déplacement en sens antihoraire. En temps normal, j'effectue cette impulsion de manière plus discrète, avec un déplacement du pied droit du premier au troisième appui plus contenu, et ce n'est que lorsque je danse avec lui que j'insiste sur l'impulsion en écartant également les jambes et en réalisant une « cassure » (*tsákisma*) plus ample du pied droit qui se trouve alors en l'air entre le premier et le troisième appui[427]. Cette correspondance de nos phrasés choreutiques est quasi-permanente et s'observe notamment à 0'04", 0'23", 0'42", 01'00"...

Rappel de la fig. 2 : Progression et transferts d'appuis 1 de la performance de tsiftetéli

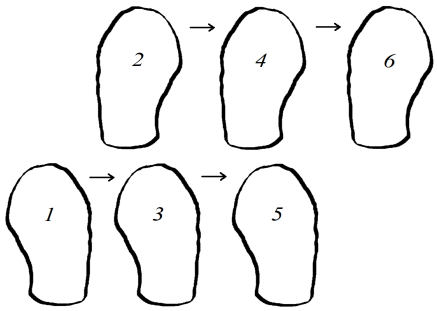


La deuxième signature du *tsiftetéli* de Chrístos consiste à faire des « pas de côté » en réalisant un phrasé choreutique de six appuis durant lequel le pied gauche est placé devant le pied droit de manière contenue. Il réalise cette signature seul à 0'17", 0'49" et nous l'exécutions ensemble à 1'11" et 2'10". D'autres danseurs, notamment dans le village de Volissós, réalisent une variante encore plus contenue de cette signature : Níkos Kontós, le père de Dimítris dont nous avons parlé dans la description du *meraklíki*, effectue ces transferts d'appuis sur place, en plaçant alternativement le poids du corps sur chacun des pieds croisés, tout en ouvrant grand les bras vers l'extérieur du cercle performatif les paumes ouvertes et en regardant son partenaire par dessus l'épaule avant d'effectuer un tour.

426 Notons que le balancement et le maintien de ses mains et de ses bras ainsi que ses « pas de côté » lors du *tsiftetéli* ressemblent considérablement à ceux de son *syrtós* (cf. extrait 1 du chapitre précédent).

427 Cette « cassure » existe également dans le *syrtós* : elle est décrite et exemplifiée dans les extraits relatifs à la troisième signature choreutique du nord de l'île.

Fig. 11 : Signature choreutique 2 du tsiftetéli de Chrístos Michaliós



Notons également que danser sur la mélodie *Aráp soústa* (voir retranscription 1) présente l'avantage non-négligeable de connaître à l'avance les différentes parties mélodiques (*pártes*) et la manière dont elle « tourne » (*gyrísmata*) or on se rappellera que l'une des qualités reconnues des danseurs est leur capacité à danser « en fonction de ce qu'ils entendent » et à faire varier les motifs choreutiques en fonction des variations mélodiques. C'est une autre raison qui me permet d'affirmer que cette performance est réussie. Parmi les motifs que j'utilise en fonction des parties mélodiques notons le « vol de pas », où l'unité motrice de trois appuis est remplacée par un appui du pied droit accompagné d'une flexion du genou, d'un léger ploiement -bien moins élégant que ceux de Vasílis, il faut l'admettre- et qui s'achève lors du changement d'appui par un frappé sec de la plante du pied (0'12" ; 0'45" ; 1'24" ; 1'51" ; 2'06"), un autre vol de pas où les deuxièmes et troisièmes appuis sont remplacés par un toucher du sol de la pointe du pied lors de notes piquées (0'20" ; 2'15"), le tour lors des mouvements mélodiques descendants (0'08" ; 0'33"' ; 0'52" ; 2'02"), la réalisation du motif choreutique 2 (fig. 11) ou de la signature choreutique 3 du *syrtós* lors de ponts-refrains (1'04") et enfin un ploiement progressif ainsi qu'un frappé de la main sur le sol lors du mouvement mélodique ascendant en glissando caractéristique de la mélodie (1'38"). *Ret.1*

7.8. Conclusion

Comme le montre l'analyse proposée dans ce chapitre, il existe différentes manières de danser le *tsiftetéli* et autant de façons de respecter les règles d'homorythmie, d'homokinésie et d'homorythmie gestuelle. La première tient à la capacité d'écoute et d'anticipation du danseur et à sa connaissance du répertoire classique des bals alors que les deuxième et troisième tiennent à sa familiarité avec certains partenaires (*taíria*) ainsi qu'à sa capacité à faire correspondre ses appuis

aux leurs. Mais le caractère réussi ou raté d'une performance tient autant au respect créatif de ces règles, au jeu choreutique du danseur par rapport à la musique et par rapport à son partenaire (*taíri*), qu'à la présence d'un ensemble de signes indiquant au danseur que sa performance a plu aux autres. En effet, il est tout à fait possible de danser de manière élégante sans être vu ou sans vouloir être vu. Cependant la position défendue dans cette thèse est que, de manière générale, la « bonne danse » ne se limite pas à un jeu choreutique solitaire mais que la performance signifiante est réalisée tant pour son plaisir que pour celui de ses partenaires et des autres convives et, qu'en d'autres termes, l'efficacité d'une performance est également à chercher dans la perception et l'appréciation qu'en ont les autres participants, dans les diverses manifestations énumérées de ce que je nomme couplage « syn-kinétique ».

Chapitre 8. La commande ou l'art de révéler et satisfaire son habitus musical[428]

J'évoquais dans l'introduction le fait que la plupart des acteurs de la tradition admettent que celle-ci se transforme et que de façon générale, ils perçoivent ces altérations d'une manière négative. Dans la controverse des professeurs de danse, Sarántos Kostídis et Símos Karaolánis s'entendaient à cet égard sur le fait que le répertoire des panégyres subissait actuellement une transformation qualitative. Des opinions comparables sont formulées par ceux qui fréquentent assidûment les bals, comme nous l'avons vu avec Sofía, Níkos et Stélios. Or la question de savoir à qui incombe la responsabilité de cette transformation qualitative fait l'objet d'ardents débats. Il n'est pas exagéré de dire que presque chaque discussion concernant un bal et les performances de l'orchestre aboutit à la question suivante : « Qui fait le panégyre : le public ou l'orchestre ? ». Certains considèrent que le « mauvais répertoire » provient du mauvais habitus d'écoute (*ákousma*) des participants qui commandent des mélodies sans disposer de l'éducation musicale (*mousikí paideía*) appropriée[429] ; les musiciens seraient en somme payés pour jouer de la « mauvaise musique ». *A contrario*, d'autres considèrent que la responsabilité incombe à l'orchestre et soutiennent que certains orchestres ont pour habitude de « déballer » leur « mauvais répertoire » au cours de plusieurs heures en attendant de se faire payer pour jouer les « bonnes mélodies ». Les arguments et contre-arguments sont par ailleurs nombreux. Dans le premier cas, les défenseurs des musiciens soutiennent que ces derniers sont tout à fait capables de jouer de la « bonne musique » et en veulent pour preuve les performances lors de fêtes de compagnie durant lesquelles les musiciens « donnent tout ce qu'ils ont » (« *dínoun résta* »). Dans l'autre cas, leurs accusateurs argumentent que certains orchestres ne tiennent nullement compte des goûts du village dont les habitants ignorent la plupart des chansons qu'ils interprètent.

Quelle que soit la vérité, si elle existe toutefois, ces ardentes opinions mettent en évidence le rôle central de la commande dans la production de la fête et le fait que les danseurs ne sont pas passifs lors de celle-ci mais sont des musiquants à part entière qui contribuent activement à son élaboration. Dans ce chapitre et, dans une moindre mesure dans le suivant, il s'agira de montrer par l'ethnographie de quelle manière cette forme d'interaction permet la communication d'intentions spécifiques tant entre danseurs et musiciens qu'entre partenaires dans la danse et convives.

428 Les extraits du chapitre sont consultables à l'adresse : https://mouseion.huma-num.fr/these/chapitre-8

429 Le violoniste Argýris Mavríkis utilise cette expression de manière ironique lorsqu'il achève une suite de mélodies modernes. Il déclare par ailleurs que les mélodies traditionnelles « ne payent pas » et a depuis longtemps renoncé à conserver une couleur traditionnelle dans son jeu et dans son répertoire pour embrasser l'esthétique des *nisiótika* et du monde de la nuit. Nous reviendrons sur ce point.

8.1. Panégyres du Nord et du Sud, des modalités de paiement

L'une des différences fréquemment relevées par les musiciens entre le fonctionnement des panégyres dans le nord et le sud de l'île a trait à leur rémunération. Les villages du nord ont pour réputation d'être de meilleurs payeurs en raison notamment du système différent qui y a cours. Les termes utilisés pour qualifier la rémunération dans les panégyres sont nombreux ; on parle de *chartoúra* (litt. « la paperasse »), du *stalós*, terme dont j'ignore l'origine, ou des *kollitiká* (« billets qu'on colle »)[430]. Dans le sud de l'île, lorsque les musiciens sont sollicités pour une prestation[431], ceux-ci trouvent généralement un accord (*symfonía*) avec les organisateurs. Cet accord peut porter sur un montant fixe ou sur un pourcentage -généralement de 20%- des entrées[432]. Certains musiciens expérimentés reprochent d'ailleurs aux plus jeunes de mal négocier leurs contrats avec les associations de village ou les tenanciers de café (*magazátores*) en cassant les prix, ce qui « ruine le marché » ; un musicien me disait à ce propos : « *Mas chaláne tin piátsa* », littéralement « Ils nous gâchent la place ». J'ai également assisté à une dispute à ce sujet, le plus âgé reprochant au plus jeune de ne pas avoir établi d'accord avec l'association de son village d'origine en espérant être bien rémunéré par les habitants. Le musicien quarantenaire considérait cette absence d'accord comme un dangereux précédent qui pourrait par la suite être invoqué par les villageois pour ne pas établir d'accord par la suite. Étant donné que le droit d'entrée des panégyres est calculé en fonction de cet accord, la plupart des participants ne se sent pas tenue de payer les musiciens pour danser, ce qui fait dire à ces derniers que les gens du sud sont des mauvais payeurs et même que les interactions entre musiciens et danseurs s'en trouvent impactées[433]. C'est probablement ce qu'entendent les anciens du village de Dafnónas lorsqu'ils parlent de « marchandisation » (*emporevmatopoíisi*) de la fête, les tenanciers de cafés et les associations gonflant les prix afin d'assurer la rémunération des musiciens tout en tentant de dégager des marges.

Dans les villages du nord, les musiciens ne concluent pas d'accord et fonctionnent avec les « *tycherá* »[434] c'est-à-dire sans savoir à l'avance quelle somme ils emporteront au terme de la prestation mais en étant directement rémunérés par les danseurs. Les musiciens avancent deux

430 Sur l'île d'Oínousses, on utilise le terme « *kollitikia* » qui est un équivalent.

431 L'expression utilisée est « *kleíno mia douleiá* » ; « s'assurer un travail », le verbe *kleíno* signifiant « fermer » mais étant également utilisé pour exprimer un accord trouvé ou une réservation.

432 La plupart des informations qui suivent proviennent de recoupements entre les entretiens que j'ai menés avec des musiciens et les informations contenues dans le mémoire du joueur de laoúto Manólis Avgoustídis. (Avgoustídis 2009 :47)

433 Sákis Pipídis déclare à cet égard que dans le nord « tu prends plus de plaisir parce que tu vois la participation (*symmetochí*) des gens avec toi ». Il m'a par ailleurs dit : « je préfère qu'un type me prenne dans ses bras parce qu'il a aimé ce que j'ai joué plutôt qu'il dépose un billet sur la table et s'en aille sans me regarder. »

434 « *Týchera* » signifie littéralement « chanceux ».

explications principales concernant le mode de payement des villages du nord à laquelle il est possible d'ajouter une troisième : la première est que dans certains panégyres du nord, les participants cuisinent eux-mêmes leur plat ce qui réduit considérablement le coût de leur participation et leur permet de laisser de plus grosses sommes aux musiciens ; la deuxième est que les fêtes étant plus rares dans le nord, les habitants ont à cœur de profiter pleinement de leur panégyre annuel ; la troisième qui est en partie liée à la précédente est que la moyenne d'âge y est plus élevée et qu'il est probable que les anciens reproduisent des modes de participation aux fêtes auxquels ils sont habitués et où rémunérer l'orchestre fait partie de l'honneur du danseur[435]. Ces observations laissent à penser que les participants des panégyres du sud ne pratiquent pas la commande (*paraggelía*) cependant les extraits vidéo suivants montrent que les choses sont moins tranchées que ne le laissent entendre les musiciens.

8.2. Centralisation des commandes et délai d'exécution

Le premier extrait est tiré d'une fête à la chapelle dédiée à Agios Geórgios au lieu-dit Flóri, *Ex. 1* dans le nord de l'île. Alors que Sákis Pippídis joue un *tsiftetéli*, Dimítris Kontós -en polo noir et jean foncé- qui souhaite danser avec sa compagnie se dirige vers les musiciens et s'adresse directement à Stamátis Syriódis pour lui demander d'exécuter la commande. La circulation de l'argent entre musiciens fonctionne comme un principe de solidarité professionnelle ; étant donné leur connaissance du monde des panégyres et des fêtes, ceux-ci s'assurent toujours de laisser de l'argent aux musiciens qui animent la soirée à laquelle ils participent. Dimítris demande à Stamátis un « *panochoroúsiko tsiftetéli* » (« *tsiftetéli* des villages du nord ») avant de déposer un billet de 20 euros dans le broc en plastic.

La chapelle de Flóri est connu pour être le lieu de fête des éleveurs et donne lieu à des ventes aux enchères de bêtes. Sákis fait l'intermédiaire pour la vente à titre gracieux (1'00") puis, après qu'elle soit adjugée au prix de 60 euros, Stamátis commence le *tsiftetéli* commandé (2'09"). Dimítris et Giórgios Politákis -en polo bleu marine et chaussures blanches- ainsi qu'un de leurs amis attendent que Stamátis ait terminé l'improvisation (*taxími*) puis se lèvent en prenant leur temps et rejoignent la piste (2'41"), précédés en cela par deux danseurs et suivis ensuite par les membres d'autres compagnies. On observe ainsi que les participants peuvent danser sans avoir payé et que

435 Manólis Avgoustídis relève également que dans certains villages du nord, la demande d'un accord est perçu comme un affront et marquerait un manque de confiance des musiciens envers les villageois quant à la juste rétribution de leur travail.

l'exigence de celui qui effectue la commande va jusqu'au choix du musicien et de l'instrument qu'il veut entendre.

L'extrait suivant est tiré d'une fête animée par l'orchestre Moschoúris-Makrokánis et *Ex. 2* organisé dans le quartier Kofinás de la ville portuaire, où je me suis rendu en compagnie du musicien Dimítris Kontós et de sa parentèle. Il nous permet d'observer comment un orchestre composé de musiciens expérimentés gère les commandes (*paraggelíes*) successives qui lui sont adressées. Le chanteur Chrístos Makrokánis centralise les demandes des participants alors que Kóstas Klouvákis chante et joue au *bouzoúki* un morceau de *rebétiko*[436] qui fonctionne en tant qu'interlude permettant à l'orchestre de reprendre son souffle. A 0'06", un homme se dirige vers la table centrale et lui commande une mélodie. A 0'10", il lui indique clairement qu'il souhaite que ce soit le clarinettiste Markéllos Moschoúris qui la joue. Chrístos lui signifie par les gestes « Oui très bien, mais viens que je te dise » puis lui indique par un geste de la main qu'il y aura de l'attente. Un homme plus jeune vient (0'18") lui commander une autre mélodie et après discussion, sort un billet de sa poche que Chrístos met ensuite dans la mallette située à sa droite[437]. Un troisième homme passe commande (0'38") et se voit informer par les mêmes gestes que plusieurs personnes ont leur tour avant lui (0'40"), ce qui fait rire le clarinettiste et fait l'objet de commentaires du pianiste au synthétiseur. On observe dans cet extrait que la commande ne fait pas automatiquement l'objet d'une ostentation qui viserait à montrer la puissance économique des participants mais fonctionne à proprement parler en tant que service fourni par les musiciens contre rémunération. L'extrait est également un exemple de la bonne organisation des musiciens nécessaire afin de ne pas froisser les participants, dont les commandes sont principalement exécutées par ordre chronologique. A ce sujet, le clarinettiste Vasílis Kármantzis[438] déclare :

> « Ce que j'essaye de faire, c'est de me mettre à la place du public. Toi, Dimítris, en tant que danseur avec une sorte de spécialisation, tu sais ce que tu veux entendre, tu sais ce que tu veux danser. Il est possible que certaines notes ou certains accords ne sortent pas correctement et que tu n'entendes pas tout. Mais toi, tu sais ce que tu veux. Mais il y a des gens qui ne fonctionnent pas comme ça. Ils se trouvent dans un panégyre de trois cents personnes, je ne te parle même pas des panégyres de cinq cents ou six cents personnes. Ils se trouvent sur la piste et c'est comme un marbre. Tu trouves de

436 « *Egó mágkas fainómouna na gíno apo mikráki* » (« Depuis petit, je ressemblais aux braves »), composé en 1936.

437 Il n'est pas rare que les musiciens rendent la monnaie sur un billet. Le danseur commande la chanson puis dit au musicien combien il souhaite la payer. Les *kollitiká* vont de 5 euros -ce qui est un minimum et qui témoigne d'une certaine pingrerie (*tsigkouniá*, terme dérivé du turc *çingene* signifiant littéralement tsigane)- à plusieurs billets de 50 euros dépensés par le même individu lors d'une suite musicale.

438 Pour entendre les enregistrements réalisés auprès de Kármantzis, cf. : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item?fulltext_search=karmantzis

tout, des enfants, des gens âgés, des trentenaires, des noceurs, des non-noceurs (*mi-meraklídes*), tu trouves deux cents catégories de personnes au panégyre. L'autre donc qui vient au panégyre pour se divertir et qui t'a choisi, tu dois lui montrer du respect jusqu'à un certain point et le lui rendre, sans faire de distinction. Certains ne savent pas ce qu'ils veulent, et tu es là, tu joues le rôle du policier qui fait la circulation (*ton trochonómo*), si tu me permets l'expression. Tu vas dire à celui qui fait la commande : « Tu sais quoi ? Ce n'est pas le bon moment pour moi de le jouer, je vais te le jouer un peu plus tard. ». Mais tu essayes et tu gardes la commande qui est hors-contexte (*ákyri*, « non-valide ») à ce moment-là et tu la joues à un autre moment pour le satisfaire. Qu'il ne parte pas avec cette insatisfaction et qu'il ne te dise pas : « Vieux, je ne t'ai commandé qu'un morceau dans la soirée ! ». Parce que, dans sa tête, le type va se dire : « J'ai demandé un seul morceau à l'orchestre et ils ne me l'ont pas joué! ». Mais l'orchestre, lui, a reçu cent-cinquante commandes en cet instant.

(...) Cela arrive que quelqu'un vienne commander et payer au moment où on joue des *syrtós* traditionnels et qu'il nous demande un *syrtós* du style « Tu viens et tu t'en vas » (*Erchesai kai févgeis* de Giánnis Barbarís)[439] ou un autre *syrtós* de la nouvelle génération (*pio néas geniás*) et qu'il te jette par exemple un billet de cinquante qui est actuellement le billet le plus fort qu'on puisse te donner durant le panégyre. Il arrive qu'on ne le lui joue pas, on va lui dire : « Patiente un peu ». Et on ne va pas lui mettre parce qu'il va me gâcher toute la suite (*tha mou chalásei óli ti seirá*). Ce n'est pas tout de lui prendre son billet et de lui jouer immédiatement car, certes, je vais satisfaire une personne qui de fait a payé mais après, qu'est-ce que je fais ? Je grille les soixante personnes qui sont en train de danser pour un billet de cinquante et à ce moment-là, ils seront tous dégoûtés (*tha tous ksinísei ólous*). J'ai une série de *syrtós* des îles ou des *syrtós* traditionnels de Chios et il m'arrive une commande complètement incongrue avec le style général, on ne va pas la jouer. On ne va pas la jouer parce que le but final, c'est certain, ne nous mentons pas, c'est d'être payé pour ton travail mais pas au détriment du public. Le but est de satisfaire le public, que ça soit un mariage, un baptême ou un panégyre. Parce que c'est ce que les gens commentent, ce qui te fait de la bonne publicité, ce qui fait que les gens viennent t'honorer de leur présence. Et évidemment, il y a la manière dont tu le dis à celui qui vient commander, lorsque tu lui dis : « Donne-moi cinq minutes et je te le mets pour la prochaine danse (*ston epómeno kávo*) car j'ai encore deux commandes. ». Il arrive que tu n'aies pas d'autres commandes à ce moment-là mais tu enjolives un peu l'histoire afin qu'il ne soit pas déçu, qu'il ne le prenne pas personnellement, et surtout que tu ne gâches pas la suite et le plaisir d'écoute (*to ákousma*) des danseurs qui sont sur la piste. »

Le montage suivant présente un cas où l'ostentation ne s'exprime pas par l'acte même de rémunérer le musicien mais par le fait de se faire dédier une chanson avec une forme d'exclusivité, ce qui participe à la renommée et la réputation du danseur à qui on en vient à associer une danse *Ex. 3*

439 https://youtu.be/8V3wAwxi2SM

particulière au fil des occurrences[440]. Le vieil homme installant sa chaise à côté de l'orchestre, probablement le père du danseur de la *paréa* qui était attablée à notre gauche, m'avait demandé de filmer ce qui se produirait. A 0'12", Chrístos annonce : « Dédié à Giórgis Vaïanós, exclusivement! ». Kóstas Klouvákis joue les premières mesures caractéristiques du *zeïbékikos « Molyviá »* très populaire en Grèce[441] et le père du danseur donne un billet de 50 euros au chanteur (0'30"). La compagnie s'installe en cercle autour du danseur et l'honore en se mettant à genoux et en frappant des mains. Cette dédicace et la danse qui en découle attire les regards des spectateurs attablés. On observe cependant que cette exclusivité n'empêche pas d'autres compagnies de danser. A partir d'1'02", le danseur de la deuxième compagnie appelle les musiciens par sa posture et son regard insistant et commande le *zeïbékikos « Pérgamos »* (« Pergame »)[442]. A 1'13", alors que plusieurs minutes se sont écoulées depuis le commencement de la danse de Giórgis, le joueur de *bouzoúki* effectue la transition et passe à la mélodie de Pergame, ce qui produit des manifestations de contentements des participants (cris et sifflements) tandis que Giórgis cesse immédiatement de danser et rémunère le groupe une seconde fois avant d'aller se rasseoir.

La vidéo suivante présente un autre cas intéressant de transition très fluide entre un morceau joué et une commande passée et témoigne du talent et de l'expérience du clarinettiste Markéllos Moschoúris. A 0'04", celui-ci entame une improvisation instrumentale sur le schéma rythmique du *syrtós* ce qui conduit les danseurs à se lâcher la main, puis Markéllos effectue la transition et improvise un *tsiftetéli* (0'29"). A 0'57", la dame en rouge s'approche de Chrístos et lui commande le *tsiftetéli Sourmát*[443] tandis que Markéllos, tout en improvisant, suit la conversation du regard en se tenant prêt. A 1'01", Chrístos demande à la dame si elle veut qu'il soit joué immédiatement ou plus tard. Elle répond qu'elle le voudrait immédiatement et à 1'13", alors que Markéllos dispose de deux mesures pour reprendre son souffle, Chrístos lui donne le nom du morceau qu'il se met instantanément à jouer. *Ex. 4*

Cet extrait permet d'observer que les commandes ne sont pas uniquement jouées par ordre chronologique mais que lorsque l'occasion se présente, elles peuvent l'être en fonction de critères

440 Sarántos Kostídis me disait avec fierté au sujet du *syrtós « Argyroúla »* : « Tu sais quelles sommes j'ai lâchées pour cette chanson ? », exprimant par là qu'il la commandait souvent en l'honneur d'une ancienne bien-aimée au point que, dans les panégyres de Chíos, ce morceau était quelque part le sien.

441 Le morceau fut composé en 1988 et interprété pour la première fois par la légende rom du répertoire *laïká* Manólis Aggelópoulos.

442 Les spécialistes considèrent qu'il s'agit d'un morceau traditionnel de réfugiés d'Asie Mineure, probablement composé dans les années 20 suite aux déplacements de population.

443 *Sourmát* est une composition des années 2000 du groupe turc Laço Tayfa, très apprécié par certains musiciens de Chíos. Cf. son motif mélodique distinctif : https://youtu.be/yYydTylsw1I?t=45

musicaux qui font partie des compétences et techniques propres aux musiciens professionnels et qui contribuent à la réputation de ces derniers ; si des mélodies « correspondent » (*tairiázoun*) d'un point de vue modal, elles peuvent être assemblées en une suite. Mais il n'est pas nécessaire que deux mélodies soient dans un même mode pour être jouées à la suite ; comme l'exemple 3 en témoigne, le *zeïbékikos « Molyviá »* qui est joué en mode *fa ussak* et le *zeïbékikos « Pérgamos »* qui est joué en mode *karcigar* peuvent être joués à la suite, l'effet de contraste produit étant également apprécié par les participants. D'autre part, la temporalité de la fête entre en ligne de compte pour les musiciens qui peuvent être dépassés par le nombre de commandes à honorer et forcés de les jouer à la suite afin de s'en débarrasser. Interrogé sur les plaintes que formulent certains danseurs concernant la trop longue durée d'une suite de *tsiftetélia*, Vasílis répond :

> « C'est toujours une affaire de commandes. A ce moment-là, les danseurs continuent de commander et payent pour entendre d'autres morceaux. C'est aussi une question de pression sur tes épaules. Ce qu'on disait au sujet du *syrtós* où une personne vient te commander un autre *syrtós* incongru, ça, c'est la partie la plus facile. Lorsqu'il est deux-trois heures du matin, le pic de la fête et que les autres arrivent, une compagnie danse, toi tu commandes pour ta compagnie, tu commandes en premier et tu demandes tel morceau, vient ensuite une autre personne de la même compagnie qui commande, puis un troisième, là qu'est-ce que tu fais ? Tu arrêtes la suite ? Après, l'autre compagnie voit cela, elle commence à commander, puis la compagnie d'à côté, on te dit :« Viens avec la clarinette au milieu de la piste ». C'est l'heure où les danseurs, une partie des danseurs en fait, ceux qui payent, atteignent l'heureuse disposition (*meraklónoun*) et peu leur importe la durée de la danse, si ça fait un quart d'heure, parce qu'ils s'amusent (*diaskedázoun*). C'est cela, la raison. A ce moment-là, les commandes tombent les unes après les autres (*apanotés*), toutes en même temps, alors que tu dois encore honorer toutes les précédentes. Tu ne peux pas conserver une vingtaine de commandes à la fin de la suite ; il te faudrait un panégyre de trois jours pour les honorer. Donc tu charges (*fortsáreis*) dans le moment. D'ailleurs tu ne les joues pas dans leur entièreté, ce n'est pas possible de jouer une chanson de trois refrains et de trois couplets. Il te faudrait sept minutes pour chaque morceau. Il arrive qu'on joue dix à douze *tsiftetélia* à la suite et que ça ne dure qu'un quart d'heure. C'est ça, la raison principale.

Ces extraits mettent par ailleurs en évidence que le répertoire des panégyres n'est pas uniquement constitué de mélodies très anciennes mais que des mélodies récentes (1988, 2000) et dont on connaît les auteurs cohabitent avec des mélodies plus anciennes (1936) voire centenaires. Dans la prochaine section, je propose de m'intéresser à ces modifications du répertoire des panégyres.

8.3. Les transformations du répertoire des panégyres

8.3.1. La constance des formes dansées et la dimension générationnelle

On se rappelle que Símos Karaolánis affirmait que la musique vulgaire (« *ta skylotrágouda* » ou « *skylonisiótika* ») avait remplacé la musique traditionnelle de qualité (« *poiotikí paradosiakí mousikí* ») dans les panégyres tandis que Sarántos Kostídis atténuait la responsabilité des musiciens qui interprètent de la musique vulgaire parce qu'ils répondent aux commandes du public. Le témoignage des professeurs de danse et de certains musiciens permet d'éclairer ces deux catégories et, ici encore, la différenciation entre nord et sud est mise en avant par les intéressés. L'élément qui apparaît assez nettement à la fois dans les entretiens que j'ai pu mener et les conversations que j'ai eues avec eux ainsi qu'en recoupant ces informations avec mes observations lors des panégyres est que les acteurs de la tradition considèrent que les panégyres du nord de l'île sont plus traditionnels que ceux des villages du sud, notamment en raison du répertoire qui y est joué.

Panagiótis Stroubákis, le joueur de *bouzoúki* et de oud déclare au sujet des panégyres du nord : « *amán giála bintagiála*, des anciens *syrtoí*, le *polítikos*, le *pasvántikos*, le *paralyménos*, le *silyvrianós*, le *trípatos* (...), *Potamós*, *Aggelo*s, *Stin Agia Markélla*, *To louloudáki tou vounoú*, *Aman amán myloná*, *Tis Orias to kástro*... Bref, [ils veulent entendre] des morceaux anciens et traditionnels. Ils n'aiment pas trop le nouveau (*to kainoúrio*), la musique contemporaine. Tu joues aussi du Kazantzídis[444], des *zeïbékika*. Plutôt le matin... Et tu joues très lentement. »[445]. Le clarinettiste Markéllos Moschoúris[446] déclare quant à lui que « le répertoire traditionnel d'ici (*tou tópou*), c'est le *polítikos*, le *paralyménos*, l'*aziziés*, le *fereïs*, *Alexándreia*, le *Katifés*. (...) Ils nous les demandent encore mais c'est plus rare, imagine-toi qu'avant ils ne dansaient que cela ! J'ai entendu des cassettes où en une soirée, ils ne jouaient que cinq *syrtá* et des *tsiftetélia* improvisés. » (Avgoustídis 2009 : 38).

Ici, Markéllos Moschoúris fond en une seule et même entité deux choses qu'il convient de distinguer : les morceaux traditionnels qui sont joués et appréciés en un lieu et les morceaux

444 Stélios Kazantzídis est considéré comme une légende du répertoire *laïka*. Il est décédé en 2001.

445 L'entretien est consultable à l'adresse suivante : http://music-archive.aegean.gr/musicians_analytical.php?unq=YTAwNTg=&lng=Z3JlZWs=&ct=dGhpcmQ=&sp=20

446 Pour les enregistrements réalisés auprès de Markéllos Moschoúris, cf. : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item?fulltext_search=Moschouris

traditionnels dont on dit qu'ils proviennent du lieu (*tou tópou*). A cet égard, le *Polítikos*, le *Silyvrianós* ou *Katifés* ne sont jamais évoqués comme des morceaux originaires de l'île car les musiciens, les professeurs de danse et les folkloristes savent qu'ils proviennent d'Asie Mineure[447]. Après une tentative de recension exhaustive menée avec l'aide des musiciens que j'ai pu enregistrer durant mon séjour durant des séances d'enregistrement et au cours de fêtes, il apparaît que les morceaux dont on dit qu'ils sont « du lieu » (*tou tópou*), qui sont rares ou inexistants ailleurs et qui sont toujours joués lors des fêtes sont plus ou moins une vingtaine.

Par opposition à ce répertoire dit traditionnel, Panagiótis Stroubákis déclare à propos des fêtes du village du sud qu'on y joue « beaucoup de nouveaux morceaux (*kainoúria*)... Ici, c'est un autre style, c'est la nouvelle discographie. (...) Tu joues des anciens morceaux (*paliá*), certains vieux te demanderont un *polítikos*, un *trípatos*. Certains anciens, oui. Pour que tu comprennes, sur six heures de travail, pendant quatre heures tu ne joues que du nouveau. Ou tu joues des *gyftotsiftetélia*. C'est-à-dire la discographie des années 70 à 80, lorsque le *dimotikogýftiko* était à son apogée (*sta apáno tou*). C'est comme si tu étais sur une autre île. »

Je reviendrai sur les termes *gyftotsiftetélia* et *dimotikogýftiko* ainsi que sur celui de *skylonisiótika* plus loin mais il me paraît important de mettre en évidence plusieurs informations contenues dans ces discours afin de comprendre les transformations du répertoire. Premièrement, Markéllos Moschoúris relève qu'auparavant, les habitants se contentaient de quelques *syrtá* et de *tsiftetélia* improvisés. Cette information est confirmée par plusieurs musiciens qui disent par ailleurs que cette situation perdure dans certains villages du nord. Alékos Skoufáras, clarinettiste de Tholopotámi ayant commencé à jouer durant les années 30 rapporte à propos du répertoire de l'époque : *«* Lorsque j'ai joué pour la première fois à une fête, le répertoire était limité. Toute la nuit je jouais des *syrtá* et des *tsiftetélia*. Le *polítikos*, l'*aziziés*, le *fereïs*, le *silyvrianós*[448], on jouait aussi le *Meméti*, *Elenára* et *Charikláki*, ceux-là... Les gens s'amusaient, ils étaient contents avec quelques chansons. »[449].

447 Ces morceaux sont qualifiés de *mikrasiátika* ou parfois de *prosfygiká* (« des réfugiés »). Un musicien me disait : « Quand tu entends *vaï, vaï, vaï* ou *lalala*, tu sais qu'il s'agit d'un chant d'Asie Mineure ». Les communautés grecques hellénophones des alentours de Smyrne ayant fui durant les échanges de populations et les massacres des premières décennies du vingtième siècle sont connues pour leurs chants *a cappella* uniquement accompagnés de percussions telles que la darbouka, des cuillères ou des petits verres frappés lorsque placés sur le pouce et l'index. Ce chant *a cappella* comprenait la vocalisation des passages joués par des instruments, d'où le *lalala*.

448 On notera que la liste des mélodies traditionnelles citée comporte systématiquement les *syrtoí* joués lors du mariage de Myrsíni analysé dans le chapitre 2.

449 L'entretien est consultable à l'adresse suivante :http://music-archive.aegean.gr/musicians_analytical.php?unq=YTAwNTk=&lng=Z3JlZWs=&ct=dGhpcmQ=&sp=10

Dans le même ordre d'idées, les morceaux cités par Moschoúris et Stroubákis *Aman myloná* ou *Alexándreia* sont des morceaux qui ont intégré le répertoire des panégyres durant la décennie où ils ont été composés. Il s'agissait de « nouveautés », d'airs à la mode, dans les années 30 et qui, à force d'être joués et d'être entendus par plusieurs générations, ont fini par être considérés comme des airs traditionnels. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce qu'après les *rebétika*, les *laïká* des années 50 et les *dimotiká* des décennies 70-80-90 utilisant les rythmes des formes dansées des panégyres de l'île (*syrtós, tsiftetéli, zeïbékikos*) aient intégré le répertoire de l'île. Mais une autre information retient l'attention dans le discours de Stroubákis. Celui-ci affirme que les participants des panégyres du nord « n'aiment pas trop le nouveau (*to kainoúrio*) » et que les gens les plus âgés, même dans le sud, demandent les morceaux les plus anciens, c'est-à-dire ceux qu'ils associent aux panégyres d'autrefois, de leur jeunesse, la musique à laquelle ils sont habitués et qui correspond à leur goût.

La commande agit elle aussi en tant que facteur transformatif de la tradition musicale et dansée car elle place dans les mains des actifs disposant de moyens économiques suffisants le pouvoir d'actualiser le répertoire joué lors des fêtes. La référence en traditionalité du répertoire, fondée sur les occurrences de morceaux au fil des panégyres, change de génération en génération. Et il y a fort à parier que si l'institution du panégyre perdure un siècle encore, les nouveautés d'aujourd'hui, abhorrées par certains spécialistes de la tradition qui rêvent « d'éduquer l'oreille du public et de lui faire sentir la valeur des anciennes chansons et des anciennes formes de divertissement » -comme l'affirmait le professeur de danse Sarántos Kostídis, cfr. chap. 1- et dédaignées par les anciens qui ne s'y reconnaissent pas, seront les airs traditionnels de demain, adaptés et transformés par l'instrumentarium particulier de Chíos et le style de jeu qui y est en faveur. La traditionalité des panégyres, au-delà de ce qu'en disent les acteurs, est donc plutôt à chercher dans l'institution même, c'est-à-dire dans les modes d'actions typifiés du panégyre, qu'il s'agisse de la rémunération ou des formes dansées utilisées tandis que le caractère traditionnel du répertoire est, pour une part non-négligeable, une question de génération.

8.3.2. *Gyftoklarína* et *skylonisiótika* : le soi et l'autre... Le pur et l'impur ?

Pour en revenir aux termes *gyftotsiftetélia* et *dimotikogýftiko*, auxquels on peut ajouter le terme *gyftoklarína*, ce sont des mots composés du suffixe *gyftó-* qui fait référence aux musiciens roms et que l'on peut traduire dans l'ordre par « *tsiftetélia* de gitans », « musique populaire gitanisée » et « clarinettes de gitans ». Dans son mémoire, Manólis Avgoustídis se limite à dire que

ces termes désignent la discographie des décennies 70 à 90 essentiellement interprétée par des musiciens roms en Grèce (Avgoustídis 2009 : 38). Cependant, comme Delaporte le relève en Epire, *gýftos* et *tsiggános* sont des termes péjoratifs utilisés comme insulte dans la langue courante et leur influence sur la musique est perçue comme essentiellement négative ; on leur reproche de dénaturer la musique traditionnelle (Delaporte 2006 : 2)[450]. On observe par ailleurs un même phénomène en Moldavie (Stoichita 2008). Dans le cas qui nous concerne, Panagiótis Stroubákis utilise ces termes sans connotation péjorative à la différence de nombre de danseurs et spécialistes et, bien qu'il n'y ait plus actuellement de musiciens roms à Chíos, le gitan est généralement utilisé comme figure repoussoir à laquelle on associe des caractéristiques musicales spécifiques telles qu'un jeu ou une technique vocale excessivement mélismatiques par opposition à l'idéal du chant pur sans ornementations (*stolísmata*) superflues[451], un accompagnement au *laoúto* au groove[452] trop moderne ou une utilisation exagérée des effets tels que le « reverb », le « delay » ou le « wah-wah ». Pour ne citer qu'un exemple, alors que j'enregistrais l'extrait promotionnel en compagnie d'un orchestre, une musicienne me disait exaspérée à propos de son collègue qui est connu dans le groupe pour son goût des *gyftoklarína* et qui venait de s'offrir une pédale d'effets : « On vient pour enregistrer des morceaux et on perd du temps à cause de lui. Ce n'est pas que cela, tu sais. J'essaye de faire en sorte que l'orchestre garde un style (*ýfos*) traditionnel et lui s'achète une pédale pour faire des trucs de gitans (*gýftika prámata*) ! ».

Dans un même ordre d'idées, les termes *skylotrágouda* et *skylonisiótika* utilisés par les professeurs de danse dans la controverse analysée lors du premier chapitre méritent qu'on les interroge. Les *skylotrágouda* et les *skylonisiótika* désignent les « chansons vulgaires » et les « musiques insulaires vulgaires », le suffixe *skylo-* provenant du champ sémantique du chien (*skýlos*). Les spécialistes de la tradition l'utilisent pour faire référence notamment à la discographie ayant émergé à partir des années 80, composée par une génération de musiciens des Cyclades qui reprit des motifs mélodiques traditionnels tout en en modifiant le jeu et en les accompagnant de leurs paroles. Ceux-ci s'appuyaient sur la génération de musiciens précédente qui avait contribué à la popularisation en Grèce des mélodies traditionnelles d'îles comme Náxos et Páros[453]. Cette vague du *nisiótiko,* qui fut introduite tant par la discographie à laquelle avaient accès les habitants que par

450 Cette perception négative de l'influence des musiciens gitans sur la musique populaire de Grèce s'exprime également sous la plume de Samuel Baud-Bovy dans son Essai sur la chanson populaire grecque (Baud-Bovy 1983 : 61-78).

451 Ce même idéal est valorisé en danse. L'excès de figures (*tsalímia, figoúres*) est considéré comme le signe d'un danseur n'ayant rien de vrai à exprimer et donc, d'un manque de sincérité (*eilikríneia*).

452 On dit du style d'accompagnement en faveur dans le nord qu'il est plus « staccato et lent », par opposition au « groove » du sud, plus « lié et plus plein (*gemáto*) ».

453 L'une des familles les plus connues sont les Konitópoulos. Voir https://www.youtube.com/watch?v=dxaP_aFotl8

les centres de divertissement (*bouzouxídika*) qui coexistent avec les panégyres depuis la fin des années 50, perdure jusqu'à aujourd'hui et certains acteurs de la tradition considèrent avec beaucoup de dédain ce répertoire en faveur chez les habitants qui, selon eux, a fait beaucoup de tort à la musique traditionnelle des îles en éclipsant le répertoire local au profit d'une musique insulaire, certes, mais avant tout considérée comme étant moderne dans le style de jeu et pauvre du point de vue textuel[454]. Dans son article explorant la thématique des frontières à travers les usages de la catégorie « chien » en grec moderne, María Couroúcli relève :

> « L'adjectif *skilisios*, propre au chien, signifie « impudent, insolent », mais aussi « dépravé, vaurien ». D'autre part, le terme *skiladhiko* (litt. "maison de chiens ») désigne une boîte de nuit mal fréquentée, qui propose à sa clientèle de la musique et des filles. Ce sens de débauche et d'impudence se retrouve dans les termes *skilokavghas*, « bagarre entre chiens », et *skilofaghoma* (litt. se « manger entre chiens »), qui qualifient des bagarres entre canailles, justement. (...) C'est au sein de ce contexte sémantique que se situe l'insulte *skilos*, au masculin, *skila*, au féminin, ou encore *skili*, au neutre, invective à la fois grave, rare et vulgaire. L'emploi métaphorique des termes *skilos, skila, skili,* dans les chansons populaires grecques souligne surtout la marginalité, l'exclusion de la vie sociale qui attend celui qui viole les lois morales. » (Couroucli 2005 : 240)

Dans le cas qui nous concerne, le suffixe *skylo-* est utilisé pour mettre l'emphase sur le caractère vulgaire, non-civilisé, de l'objet désigné et fonctionne comme marqueur excluant le répertoire en question du champ de la musique traditionnelle, conçue en tant que musique communautaire, civilisée, « du lieu ». Or, bien que l'association ne soit jamais explicite, on observe un certain recouvrement de sens par l'utilisation presque indifférenciée chez les spécialistes de la tradition entre les suffixes *skylo-* et *gyfto-* auxquels sont également associés les termes « *kainoúrio* » (nouveau) et « *montérno* » (moderne). Bien qu'il soit difficile de formuler des conclusions claires à ce sujet sans aplatir les divergences de points de vue des acteurs, on pourrait à tout le moins émettre l'hypothèse selon laquelle existe pour certains une association entre ces termes marquant, pour paraphraser Maria Couroucli, une limite symbolique posée entre le soi et l'autre, le licite et l'illicite, le pur et l'impur (Couroucli 2005 : 246).

8.4. La fête du *Katiméri* à Víki

26 juin 2022, village de Víki. Ce jour-là, c'était la « fête du *katiméri* », met prisé des

454 J'ai également procédé à une recension de ce répertoire mais elle ne saurait être exhaustive tant ces morceaux sont nombreux. On juge que Giórgos Konitópoulos a enregistré à lui seul près de 500 morceaux.

habitants du nord de l'île servi en toute occasion et qui n'est autre qu'une pâte frite fourrée de fromage originaire d'Asie Mineure. On doit reconnaître à Ilias Kavourgiás, président de l'association du village, qu'il fait bien les choses et organise des soirées mémorables. Aux alentours de seize heures, alors que les musiciens de l'orchestre de Vasílis Kármantzis ont installé un fond sonore et jouent depuis plus d'une heure tandis que les participants déjà arrivés commencent à manger, Ilías prend la parole :

> « Bonsoir à vous ! Nous vous remercions d'honorer de votre présence la « fête du *katiméri* » et notre beau village. Après deux années de césure, cette année nous sommes de retour et comme vous le voyez, nous attendons encore beaucoup de monde ! Nous vous souhaitons de passer une excellente soirée ! Je voudrais remercier tout particulièrement les femmes du village qui travaillent depuis ce matin. Elles ont déjà préparé huit cents *katiméria* (*applaudissements*) ! Nous remercions également le comité de l'église qui nous a fourni les ustensiles nécessaires afin de les préparer et nous a aimablement accordé l'autorisation d'utiliser l'espace du presbytère. Nous remercions aussi tous ceux qui nous ont aidé de manière bénévole dans l'organisation de la fête et qui sont toujours à nos côtés pour les événements de l'association. Sachez que notre association ne verse aucun salaire à ceux qui servent ici, du plus petit au plus grand. Ils méritent nos applaudissements ! Et je pense que l'honneur d'ouvrir le bal revient naturellement aux femmes du village qui ont préparé ces *katiméria* ! Merci à toutes et à tous, amusez-vous bien ! Santé à vous, et puissions-nous vous revoir l'année prochaine ! »

Depuis quelques décennies, les villages ont pris le parti d'organiser des journées en l'honneur d'un produit du terroir en plus des traditionnelles fêtes patronales et autres soirées dansantes organisées afin de soutenir l'équipe locale de football. On trouve ainsi une « fête de la cerise » dans le village voisin de Kambiá, une « fête du mastic » que les villages du sud organisent en collaboration avec la coopérative des producteurs de mastic, une « fête de la sardine » organisée au petit port de Kallimasiá, des « fêtes de l'eau-de-vie » à Leptópoda, Mestá, Agios Geórgios Sykoúsis... Personne n'est dupe, ces fêtes sont avant tout l'occasion pour les associations et pour les villages de renflouer les caisses en attirant du monde pour une journée et une nuit. Il m'est arrivé de me rendre à une fête de la cerise une année où la récolte était particulièrement mauvaise ; quelques petits pots à moitié vides étaient disséminés sur les tables et seuls les musiciens purent réellement en profiter. De manière plus informelle et par espièglerie, le capitaine à la retraite Chrístos Michaliós avait décidé d'organiser avec ses voisines une « fête de la boulette » (*giortí tou kefté*). L'explication était la suivante : « J'étais à court de saints à honorer pour danser or, quand on y pense, il y a des tas de boulettes différentes. Boulettes de pomme-de-terre, de fromage, de viandes, épicées ou non... ». Il s'agit par ailleurs d'un mensonge éhonté car je sais de source sûre que Níkos

Kontós insiste depuis plusieurs années pour que Chrístos organise une fête en l'honneur d'un saint d'orient dont il a fait restaurer l'icône et au cours de laquelle les membres de l'association des descendants d'Asie Mineure réaliseraient une procession en tenues traditionnelles. L'évènement est aujourd'hui encore l'objet de plaisanteries et il nous arrive de rendre grâce à Saint-*Keftés*, protecteur des noceurs en quête de rédemption.

8.5. Les signatures musicales et performatives de Vasílis Kármantzis

A Víki, les choses sont nettement plus sérieuses. Les bals de Víki sont en voie de rejoindre la liste des « top panégyres » de l'île ; il est quasiment impossible de trouver une table si l'on a pas réservé plusieurs semaines à l'avance et lors du dernier bal, les organisateurs annonçaient aux malheureux retardataires un nombre total de 840 participants et 50 personnes en attente. Ilías le maire du village sait qu'il a trouvé une combinaison gagnante avec cet orchestre qui connaît un fort gain de popularité ces dernières années et qui est à la fois capable de divertir les habitants de Víki en respectant les codes ayant cours au village et d'entraîner certaines compagnies -les musiciens évitent d'utiliser le terme mais ont en tête qu'il s'agit bel et bien d'une clientèle- qui sans cela auraient préféré une autre soirée ou n'auraient pas fait le déplacement. Celui-ci est composé du clarinettiste Vasílis Kármantzis, du violoniste Argýris Mavríkis et de son frère Andréas Mavríkis aux percussions, du joueur de bouzoúki et de oud Kóstas Klouvákis, du chanteur Stamátis Syriódis et, lorsque c'est nécessaire, du pianiste Spýros Chalikópoulos au synthétiseur.

Durant la basse saison, ceux-ci se produisent tous les samedis dans la taverne « Parágka » située sur les quais de la ville portuaire, ce qui a sans aucun doute concouru à leur popularité et leur a permis de s'imposer progressivement comme l'orchestre des « trentenaires ». Durant la saison haute allant de mai-juin à septembre, ils se produisent également dans la taverne « Skínos » de la petite station balnéaire d'Agiá Fotiá il est impossible de ne pas les entendre lors des baptêmes ou des mariages. Et à force de se faire entendre lors des mariages et des baptêmes d'enfants des trentenaires, ils sont également parvenu à détrôner les orchestres qui jusqu'alors avaient la main mise sur certains villages. A Víki, ils ont pris la place de l'orchestre de Moschoúris qui tient encore de nombreux villages du nord, à l'exception de Kardámyla qui est tenue par l'orchestre des frères Poúpalos ; à Dafnónas, ils ont peu à peu supplanté l'orchestre de Stroubákis qui demeure encore prédominante à Agios Geórgios Sykoúsis et ailleurs. A contrario, l'annulation en dernière minute d'une prestation leur a définitivement fermé les portes du village de Pityós selon les dires d'un des

membres du conseil d'administration de l'association.

Vasílis est agent de police et travaille au service des passeports. Âgé de trente-deux ans, il a commencé sa formation auprès du clarinettiste Sákis Pippídis[455] et joue en public depuis ses seize ans. Il prend encore aujourd'hui des cours auprès d'Aléxandros Arkadópoulos auprès duquel, selon ses dires, il a beaucoup appris en matière d'improvisation. Ce fut l'un des premiers musiciens professionnels à accepter de réaliser des enregistrements dans le cadre de mon mémoire -et plus tard lors de la thèse- et l'une de mes sources d'informations principales concernant le répertoire des panégyres. Nous avons passé plusieurs journées en compagnie de Stamátis Syriódis à enregistrer et réenregistrer ces mélodies dans mon appartement de la ville. A mon retour, il avait également accepté que nous enregistrions ces mélodies de manière plus professionnelle afin de créer la playlist « Mélodies de Chios » disponible sur YouTube et qui fut un véritable succès auprès des fêtards[456]. Selon ses propres termes, nous avons « évolué ensemble » professionnellement et j'ai pu observer les transformations de son style de jeu et de sa manière d'être lors de la fête au cours des cinq années qui se sont écoulées. A la différence d'Argýris Mavríkis, le violoniste de l'orchestre, Vasílis n'effectue aucune prestation dans le cadre des représentations scéniques organisées par les associations de village. Même s'il lui arrive de temps à autre de jouer lors des fêtes de compagnie qu'organise Chrístos Michaliós et de répondre aux attentes d'un public qui ne commande que des mélodies anciennes, celles que tous appellent à Chios « traditionnelles », Vasílis a très tôt pris le virage des panégyres, du monde de la nuit et du répertoire le plus moderne. Il a par ailleurs développé un certain nombre de morceaux et d'attitudes caractéristiques que je qualifie de « signatures ».

La première signature performative de Vasílis est assez rare et se produit essentiellement durant la quatrième phase du panégyre, c'est-à-dire à l'aube, lorsque la majorité des participants de la fête s'en est allée et que quelques compagnies profitent exclusivement de la piste et du pouvoir de commander. Il arrive durant cette phase matinale que Vasílis « brise » sa clarinette et ne joue que du bec à la demande de quelque danseur ivre. Le son de la clarinette, alors très altéré, n'est pas sans rappeler le chant du coq et, comme il le reconnaît lui-même, perd de sa musicalité. La deuxième signature performative consiste pour Vasílis à s'asseoir sur la piste en compagnie des danseurs lors d'un *piano forte* puis à se relever soudainement lors d'une suite de *tsiftetélia* caractéristiques[457]. A ce

Ex. 5

Ex. 6

455 Pour des enregistrements réalisés auprès de Sákis Pippídis, cf. : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item?fulltext_search=Pippidis

456 Cf. : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item-set/597

457 https://youtu.be/jeYb3QX1f0g?t=40

sujet, il déclare :

> « Cela, je ne vais plus le faire de la même manière. Parce que je pense que ça ne va pas partout et en toutes circonstances. C'est ce que je voudrais mieux équilibrer cette année. Tout le monde sort son téléphone et filme, c'est de la publicité. Cela m'a fait connaître. Les gens me disaient : « On n'a vu que toi cet été au panégyre ! ». Et je leur disais : « Les gars, on fait ce qu'on peut. » Mais en parlant avec les autres musiciens et en réfléchissant pour moi-même, je me dis : « Vasílis, il faut que tu trouves un juste milieu. Ça ne peut pas durer. ». Cette mode est arrivée cette année. C'est quelque chose de comparable à... Prenons les choses dans l'ordre. Cela sort du cadre de la musique. Tu deviens un showman. A ce moment, tu n'es plus seulement un musicien qui présente le fruit de son travail au public, tu fais du spectacle. Ce n'est pas dégradant pour le musicien, simplement tu te places dans une autre catégorie. Je vais te donner un autre exemple qui s'observe encore de nos jours à Chios et qui a été introduit par Leftéris Bourniás : le fait de « casser » la clarinette (*na spásei to klaríno*). Je le fais moi aussi[458] mais c'est lui qui l'a introduit, qui l'a implanté et qui l'a vendu au panégyre. Eh bien je ne pense pas qu'on puisse dire que cette pratique relève de la musique puisque tu ne peux pas jouer de la clarinette à 100% lorsque tu la démontes et ne joues que tu bec. Là aussi tu fais le showman, tu fais ton petit spectacle durant la fête. Cela plaît aux gens, ça les repose du *syrtó-tsiftetéli, syrtó-tsiftetéli* habituel. C'est une séquence différente qui marque les danseurs qui se disent : « *Opa*, qu'est-ce qu'il fait, celui-ci ? ». » (...)

> « Je n'aime pas trop le faire mais lorsque l'autre se présente devant toi... Objectivement, c'est un client. Il va payer ses consommations, sa table, il va mettre de l'essence pour venir au village, et il te demande quelque chose qui est hors-contexte (*ákyro*), tu peux lui faire ce plaisir (*chatíri*), il a dépensé tant d'argent en commandes et donc tu témoignes ton respect et tu dis : « OK, je le fais une fois pour lui! ». Une deuxième, une troisième, une quatrième, non, je ne le fais pas. Pour un bon client entre guillemets, je le ferais une fois mais je ne peux pas me permettre de le faire pour tous. C'est la même chose lorsque je joue le *tsiftetéli* de Víki et que je m'assieds au milieu de la piste. Je me dis que le faire une ou deux fois dans la soirée, c'est acceptable. Simplement cette année, c'était la première fois que les gens le voyaient et cela leur a paru étrange, ça leur a plu, le *piano forte*, ils sortaient leur téléphone. La différence est que dans ce cas, la musique ne s'en trouve pas dégradée, le son de la clarinette n'est pas gâté, tu ne casses pas l'instrument comme dans l'autre cas simplement tu fais un *piano forte*, c'est comme ça qu'on l'appelle. Tout l'orchestre diminue l'intensité sonore et puis on augmente le volume et la force en même temps. Ça s'est fait un peu par hasard, je ne pourrais pas t'expliquer comment on s'est retrouvé avec les musiciens et les danseurs à nous pencher et à nous asseoir de la sorte. Te dire d'où c'est sorti, comment ça s'est implanté, comment... C'est venu tout seul, en fait ! Je ne me suis pas dit un jour : « Je vais m'asseoir sur la piste et les danseurs feront de même et puis on se lèvera tous ensemble... ». (...) Lors du *piano*, j'observais les corps, j'essayais de

458 Pour une performance de ce type lors d'une fête du premier mai 2023 dans le village de Víki, cfr. : https://youtu.be/XdrlL_HJT6U

psychologiser les gens du public et je voyais qu'ils se penchaient, qu'ils se recroquevillaient[459], ce que tu dis, et on a commencé à le faire ensemble et tu sais, une chose en amenant une autre, petit à petit, on s'est retrouvé assis par terre. C'est comme ça qu'est né le petit spectacle (*to skinikó*). »

Vasílis remarque ici que ces actions dénotant avec l'attitude neutre d'autres musiciens attablés face à la piste le place dans une autre catégorie, celle du showman qui offre au public une prestation dépassant la simple performance musicale. Comme il le déclare, il est encore à la recherche d'un équilibre entre la satisfaction des demandes des participants et l'élaboration de son style propre. Il s'agit pour lui de jouir de la publicité que lui procure les dizaines de vidéos publiées sur Facebook lors d'une soirée sans sombrer dans le ridicule (*redícolo*) et devenir une caricature de lui-même (*grafikós*). Il s'agit également de mettre ces actions au service de ses qualités de musiciens et d'éviter qu'elles ne soit accomplies au détriment du plaisir d'écoute que produit son jeu. C'est ainsi qu'il distingue la signature performative consistant à « briser son instrument », ce qui altère la musicalité du morceau, et adjoindre à un *piano forte* une dimension gestuelle telle que s'asseoir au milieu de la piste. Le *piano forte* dont il est question est lui-même issu de la signature musicale que Vasílis a construite au fil du temps. A son sujet, il déclare :

« J'ai mis ensemble trois *tsiftetélia*, le *tsiftetéli* qu'on appelle *Vikianó*, celui de Békos, et celui de Lázos et cela donne ce résultat. Le *tsiftetéli vikianó*, c'est un *tsiftetéli* que jouait le clarinettiste Vasílis Soúkas mais comme ils ne savaient pas comment il s'appelle précisément, ils ont dû l'appeler *tsiftetéli* de Víki. C'est celui qui fait : « *tadada dom, tadadada tadadada* » (*chante la mélodie*). Ensuite tu as l'autre colonne, celle de Soúkas : « *taratam tatam tatam tatatam pampampam* » (*chante la mélodie*). Et le troisième, je ne suis pas certain mais je pense que c'est celui de Lázos. Celui là va comme suit : « *Taïlalam tam tam tadadam padadam* » (*chante la mélodie*). En observant les gens, en psychologisant les danseurs, j'ai remarqué que ces *tsiftetélia* étaient les plus forts (*ítan ta pio dynatá*), c'est-à-dire que tu observes une forte réaction sur le corps du danseur lorsqu'il les entend. Et donc en cherchant quelque chose de fort pour faire décoller chaque solo (*gia na apogeióno to káthe sólo*), j'ai essayé de travailler ces morceaux un peu différemment, je les ai testés à droite, à gauche et à la fin, j'ai fini par les accoler par hasard, car il y a ce facteur de chance, et c'est resté. Ce n'était pas quelque chose de voulu. Ça s'est construit sur des expériences réussies. »

Il lui arrive de jouer cette signature jusqu'à sept fois au cours de la fête et il est certain que celle-ci a considérablement contribué au succès de son orchestre au point qu'il est difficile de l'entendre jouer par un autre orchestre sans penser qu'il s'agit là d'une contrefaçon. Elle ne dure que quelques minutes mais s'insère dans les suites de *tsiftetélia* durant jusqu'à un quart d'heure qui

459 Une telle attitude des danseurs s'observe dans l'extrait suivant : https://youtu.be/m6_LiFpD6vg?t=154

peuvent être jouées de manière indépendante où la suite d'un *syrtós*. Comme il l'indique, elle est composée de trois « colonnes », soit trois ensembles de motifs mélodiques de longueur variable. La première, dont les musiciens savent qu'elle a -notamment- été jouée par le clarinettiste Vasílis Soúkas[460] (1931-1993) mais dont rien ne prouve qu'il l'a composée, est particulièrement appréciée et commandée dans le village de Víki au point qu'elle en porte à présent le nom.

Dans l'extrait, la « colonne » s'entend de 0'16" à 0'37" et est répétée à trois reprises, jusqu'à *Ex. 7* l'introduction par Vasílis de la deuxième colonne, celle qu'il nomme « de Lázos » en référence au clarinettiste rom Dimítris Lázos. On l'entend de 1'21" à 1'36" et elle est répétée à deux reprises jusqu'à l'introduction de la troisième colonne, supposément celle de Mákis Békos (1947-2014), également connue en tant que forme instrumentale de la chanson « Je bois, je bois et m'enivre »[461]. Celle-ci s'entend de 1'51" à 2'20" et est, elle aussi, répétée à deux reprises avant que ne soit réintroduite la colonne du *tsiftetéli vikianó* à 2'35" en vue de la réalisation du *piano forte* commençant à 3'18". A partir de 4'01", Vasílis signale le commencement de son improvisation par une note continue et répète à plusieurs reprises un motif mélodique qui a des allures de cadences non pas finales mais « intermédiaires » dans la mesure où elles permettent d'introduire une autre colonne mélodique déterminée au sein de la suite qui durera une quinzaine de minutes au total.

Enfin, la troisième signature performative de Vasílis, celle qu'il effectue au moins une fois lors de chaque prestation, est une sorte d'extension d'une habitude plus générale des musiciens solistes à quitter leur place dédiée et à se rendre sur la piste avant de jouer une commande personnalisée auprès d'une compagnie de danseurs[462]. S'il n'est pas le premier à le faire, Vasílis va plus loin et se met debout sur une chaise au centre de la compagnie de danseurs. Cet acte en apparence simple a des raisons et des conséquences multiples ; être dans cette position surélevée lui permet de conserver un contact visuel avec le reste de l'orchestre et de signaler en temps et en heure les changements de tonalité et de modes sans laisser la moindre place aux dissonances lors des transitions musicales. Mais il n'est jamais à l'initiative de cette action, c'est une prérogative des danseurs qui l'invitent sur la piste et qui par ce moyen mettent à l'honneur, sinon le musicien, au moins la source de leur divertissement. A moins de se situer à grande distance de la compagnie en question, les danseurs ont en général conscience du changement de configuration produit par l'arrivée du clarinettiste sur la piste. Cependant, en le plaçant sur une chaise, la compagnie envoie

460 https://youtu.be/sp7sBkTXvLY?t=433
461 https://youtu.be/M0rKmPHf17U
462 Pour un exemple, voir la performance de Markéllos Moschoúris pour une compagnie de danseurs lors d'une fête de jour dans le village de Volissós : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/727

clairement un signal et indique aux autres participants que ce qui est sur le point de se jouer l'est uniquement à leur intention. Car c'est l'un des premiers réflexes des autres danseurs lorsqu'ils voient le clarinettiste sur la piste ; leur regard se déporte sur la source de la commande, sur la compagnie qui est sur le point de s'approprier la fête pour un quart d'heure.

C'est ce qui s'est produit aux alentours de neuf heures du soir, alors que j'étais en train de danser une série de *tsiftetélia* avec mon ami Fótis Kladiás. Vasílis est invité à jouer sur une chaise tandis que les hommes lui font face en un demi-cercle. Les épouses et plus proches amies sont situées derrière le musicien et observent la scène en dansant. L'enregistrement commence alors que Vasílis Kármantzis joue une improvisation en *do hicaz* commandée par Michális Aloúrdas.

Transcription chronologique des interactions entre musiciens et danseurs lors d'une performance de tsiftetéli (Víki, 26.06.2022) *Ex. 8*

0'00"	
motifs mélodiques en do hicaz	0'04" : Chrístos Makrokánis (t-shirt blanc rayé de rouge et de noir) murmure sa commande à l'oreille de Vasílis. Il s'agit du *tsiftetéli* de Kafantáris.
0'16"	0'16" : Vasílis lève l'index à l'intention de l'orchestre, indiquant par là le passage du mode *do hicaz* au mode do mineur[465]
	0'21" : Chrístos lève le pouce pour signaler son contentement et cherche le billet de 20 euros qu'il place dans le pavillon de la clarinette puis dans la poche de Vasílis
Tsiftetéli de Kafantáris (do mineur)	0'36" : Vasílis Chamétis (polo fuchsia) dit à Vasílis Kármantzis que les danseurs ont plutôt intérêt à lui mettre les billets dans la chemise tandis que Chrístos Kalogerás (cheveux blancs, t-shirt noir) place un billet tombé à terre dans sa poche
	0'51" : L'homme en t-shirt blanc place un billet de 50 euros dans le pavillon puis le ramasse et le place dans la poche de Vasílis, tandis que Michális Aloúrdas (polo rose) place un

billet de 50 euros dans sa chemise

1'46"

improvisation en do mineur

2'10"

2'10" : Vasílis place un billet de 50 euros dans la poche de Vasílis et lui commande un tsiftetéli *sol hicaz* « dans le style et le motif de Polychrónis » en précisant qu'il n'exige pas qu'il soit joué dans l'instant

Tsiftetéli de Békos (do mineur)

2'58" : *déplacement en sol hicaz par un do en continu*

2'58" : Vasílis montre ces cinq doigts et croise l'index et le majeur à l'intention de l'orchestre pour signaler un passage en *sol hicaz*

Tsiftetéli sol hicaz

3'05" : Vasílis par un mouvement de traction indique au percussionniste de ralentir le tempo

3'18" : Chrístos place un billet de 20 euros dans la poche de Vasílis

3'30" : Vasílis Chamétis effectue sa signature choreutique qui indique son arrivée au *kéfi*

3'44" : *déplacement en do hicaz par un ré continu*

3'58"

Tsiftetéli « Mes lèvres sourient »
en version instrumentale (do hicaz)

4'27":Vasílis Chamétis commande le *tsiftetéli Tererém*

4'31"

4'31" : Vasílis lève deux doigts indiquant à l'orchestre de passer en ré

Tsiftetéli Tererém (*ré ussak*)

4'36" : Vasílis est content de son effet et indique au reste de la compagnie qu'il s'agit de sa commande

4'52" : Michális Aloúrdas demande à Chrístos Makrokánis de chanter un *manés* auprès de l'orchestre, Chrístos accepte

et Michális va informer les musiciens

5'50"

retour en sol hicaz

5'57"

5'39" : Vasílis adresse un regard interrogateur aux musiciens et demande ce qui se trame puis indique qu'il est prêt (5'47")

5'56 : Vasílis confirme avoir compris que Chrístos souhaite un accompagnement en *la hicaz*

la hicaz manés

6'03"

Amán, amán

Chrístos : -« Bénies soient les mains
de tous les Vikianains
qui préparent de loin
les meilleures pâtes de Chios »[463]

Amán

6'26" : Stamátis Syriódis propose à Chrístos une oreillette pour avoir un retour, Chrístos refuse

6'57" : Un serveur de Víki commande le distique suivant à Chrístos et insiste pour qu'il soit chanté dans l'instant

7'11"

Amán

Chrístos : -« Que Chios brûle tout entière
jusqu'au dernier maquis
Que seul demeure Víki
où ne naissent que des braves »[464]

Amán

7'17" : Argýris Mavríkis indique au pianiste de jouer à un moindre volume afin de donner toute sa place au chant

7'30" : Stamátis Syriódis interroge Argýris Mavríkis sur la qualité du son qui vérifie les équalisateurs et le reverb pour la voix de Chrístos

7'57" : Ilías Kavourgiás colle rudement un billet de 50 euros

463 Να ζήσουνε τα βικιανά, σήμερα όλων τα χέρια / Που φτιάξαν τα καλύτερα στη Χίο κατημέρια

464 Όλη η Χίος να καεί, μαζί κι οι αστυφίδες / Μόνο το Βίκι μην καεί που βγάζει μερακλήδες

465 La communication verbale étant difficile lors des performances en raison du volume sonore, les musiciens ont mis en place un ensemble de gestes leur permettant de communiquer les changements de tonalités et de modes. Pour le changement de tonalité, un doigt pour le do, deux pour le ré, trois pour le mi, quatre pour le fa, cinq pour le sol. Les gestes utilisés pour le changement de modes sont plus contextuels ; les doigts sont simplement levés pour le passage en *ussak* et les doigts sont croisés pour le passage en *hicaz*.

sur le front de Chrístos à la manière des anciens, ce qui déclenche le rire des chanteurs

8'10"

Tsiftetéli Amánda yála

8.6. « Moi, les instruments et rien d'autre! »

C'est Michális Aloúrdas, originaire du village voisin d'Amádes qui est à l'initiative de la commande. A ses côtés se trouvent Vasílis Chamétis, Chrístos Makrokánis, le chanteur de l'orchestre de Markéllos Moschoúris qui chantera en fin d'extrait et Chrístos Kalogerás, lui aussi originaire d'Amádes. D'après Vasílis, Michális « est un fin connaisseur du jeu de Manólis Foteinós »[466] et les musiciens savent qu'il est toujours prêt à faire montre de ses goûts musicaux par des commandes très personnalisées. Manifestement éméché, il adopte par ailleurs une attitude assez autoritaire tout au long de la scène. Il se positionne bien en face du clarinettiste, place le billet dans sa chemise, joue les chefs-d'orchestre en remuant l'index comme s'il était à l'origine du style de jeu de Vasílis : c'est lui qui commande au sens propre comme au figuré. Les musiciens sont le médium par lequel il communique son habitus musical et son *víoma*. C'est également lui qui fait expressément la demande à Chrístos Makrokánis, chanteur d'un autre orchestre, puis aux musiciens d'entamer un *manés*. En d'autres circonstances, le chant aurait pu lui être dédié et c'est probablement la stratégie que Chrístos aurait adoptée si son salaire en dépendait. Ici, n'étant qu'invité provisoire à la table des musiciens, ce dernier a préféré mettre à l'honneur l'ensemble des habitants de Víki.

Afin de mieux comprendre ce qui motive les danseurs à effectuer ce type de commandes, il est intéressant de nous pencher sur l'avis de Stélios Konstantoulákis qui se qualifie lui-même de « fêtard exigeant » (*apaititikós panygiritzís*) et qui a l'habitude de commander ce genre de suites :

> « Je veux que ce soit moi, les instruments et rien d'autre ! Ce que je veux, c'est satisfaire mon oreille. Le plus souvent, ma commande est faite pour la compagnie avec laquelle je danse. Ce n'est pas une commande pour aller danser, à l'exception des gens que j'estime, que je n'ai pas vu depuis longtemps et pour lesquels je commande afin de leur dire : « Ma première commande, je te la dédie et la danse avec toi. ». (...) Il arrive qu'ils soient en train de me jouer un *do hicaz*[467] et que je leur demande de

466 Manólis Foteinós est un célèbre clarinettiste de l'île, originaire d'Amádes et ayant fait la renommée de son village jusqu'à sa mort dans les années 90.

467 J'ai remarqué que Stélios est particulièrement sensible à cette tonalité ; il anticipe régulièrement son exécution lors de la fête en déclarant par exemple : « *Do hicaz* arrive maintenant ! ». Pour des performances en *do hicaz*, cf. :

tourner la mélodie en *tererém* (*ré ussak*)[468]. En théorie, ce n'est pas possible. Pour que je puisse exprimer ce type d'exigence, il faut que le musicien soit d'accord. Prends par exemple Vasílis Kármantzis. Disons que c'est parce qu'on a le même âge, en tout cas, il ne m'a jamais refusé ce type de faveur (*den mou chálase chatíria*). Pour tourner la mélodie, il va faire un cut, puis il va donner le signal (*siniálo*) pour indiquer d'où ils vont partir, si ça sera fa, sol ou do, et il va faire la basse (*to básimo, donner le ton*). Donc si le musicien le veut, ça peut se faire. Par conséquent, si le musicien me fait ce plaisir, je serai deux fois plus heureux. »

Comme on l'observe dans l'extrait et comme le confirment les propos de Stélios, la danse est marginale dans ce type de configuration. Les participants effectuent les unités motrices typiques du *tsiftetéli* mais les exécutent sur place et tout indique que leur attention est portée au jeu du musicien. Vasílis Chamétis esquisse quelques figures mais celles-ci viennent en quelque sorte ponctuer le phrasé musical et il les place lui-même en marge de la scène en train de se jouer. La commande n'agit donc pas en tant que requête formulée afin de satisfaire un plaisir à danser, afin de mettre à l'honneur sa cavalière ou de faire montre de ses capacités choreutiques. Stélios est explicite à cet égard : il désire satisfaire son oreille. Danseurs et musiciens échangent de manière asymétrique ; la commande peut presque s'entendre ici dans son acception informatique, c'est-à-dire en tant qu'instruction d'actions à exécuter répondant à une syntaxe précise. Certains danseurs formulent des demandes simples et se satisfont d'entendre le morceau qu'ils ont commandé, d'autres souhaitent voir le clarinettiste rejoindre la piste, entendre une note continue voire se la faire jouer dans l'oreille. Dans l'extrait, les membres de la compagnie commandent chacun à leur tour dans des modes et des tonalités différentes et le rôle du musicien est alors de hiérarchiser ces demandes et choisir dans quel ordre il compte les satisfaire afin de jouer une suite optimale du point de vue des transitions.

Mais le poids des demandes des danseurs et des compagnies varie largement. Ce poids variable est à mettre en relation avec les notions de positions d'énonciation et de champ évoquées dans le premier chapitre mais également avec le poids de noceurs tels que Chrístos Attónis qui « attirent » la fête à eux et sont capables de la transfigurer comme cela a été analysé dans le chapitre 4. Selon Stélios, le noceur exigeant est celui qui dispose du pouvoir d'organiser l'intégralité du temps mis à sa disposition par le musicien en formulant des demandes précises quant à l'enchaînement des modes, des tonalités, des morceaux et quant aux instruments de l'orchestre qui vont les interpréter :

https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/461 ; https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/787 ; https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/819

468 Cf. performance suivante (4'31") : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/767

Au moment où je suis bien parce que mes appuis vont bien avec le morceau, je vais demander qu'il prenne la ligne droite (*ta ísa tou*)[469]. Je veux entendre qu'il souffle pendant un certain temps et je veux qu'il le joue dans mon oreille. A ce moment-là, en parallèle, mon attention se porte sur les autres instruments de l'orchestre, j'écoute l'orchestration, j'isole les sons. A ce moment-là, je vais entendre par exemple un détail qui me plaît au violon[470]. C'est comme si j'étais avec Monica Bellucci et que Jennifer Aniston me faisait de l'œil. Ça peut être un détail au oud ou au violon et que je demande qu'il joue. Le cinq août, lors du panégyre de Vavýloi, et à Véssa, comparativement, c'était presque une fête de compagnie du point de vue du nombre. Là, j'ai commandé et j'avais les trois ; clarinette, oud et violon. Ils ont joué pour moi pendant un quart d'heure.

Ce que je demande, je pense que personne ne le demande. Je crois que je suis le fêtard le plus exigeant (*o pio apaititikós panygiritzís*). Généralement, je pense que je suis exigeant. Et je parle de la qualité. Pas de l'exigence du genre : « Je paie donc joue-moi « Les petits canards », le *Polítikos* ou tourne-moi ça en *tsiftetéli* ! ». Je vois que des musiciens comme Kármantzis, par exemple, veulent des gens comme moi pour atteindre l'idéal (*gia na petýchei to idanikó*). C'est-à-dire que je pense qu'il se demande à ce moment-là : « Quel est son habitus d'écoute (*ti akoúsmata échei*) ? Il veut un *sol hicaz*[471] puis un changement vers Goúvas[472] (*tsiftetéli* d'un clarinettiste éponyme) puis une finition en *Vikianó* (*svímiso se Vikianó*)[473]. ». »

8.7. Révéler et satisfaire son habitus musical

Stélios relève ici un détail amplement démontré par les faits à savoir que les commandes exigeantes, au-delà de leur intérêt financier, sont utiles au musicien dans la mesure où elles lui permettent de créer des suites agréables au plus grand nombre et de faire preuve de créativité. Les musiciens solistes reconnaissent volontiers qu'ils s'appuient régulièrement sur certains fêtards afin de mettre la soirée sur les rails (*na strósei i douleiá*). Ils guettent leur arrivée et montrent ostensiblement qu'ils leur portent une attention supplémentaire, signalent qu'ils sont heureux de les voir par un salut plus chaleureux, par quelques paroles échangées voire sollicitent parfois directement leurs commande. Le prestige des fêtards s'en trouve alors augmenté et certains comme Stélios, bien conscients que les musiciens jouent avant tout pour être rémunérés, tirent toutefois

469 La demande peut être formulée par un simple geste de la main vers le haut ou vers le bas bien que les danseurs ont tendance à préférer que la note continue soit jouée dans un registre plus aigu, cf extrait suivant (3'53") : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/727

470 On peut observer ce type de commande et de transition d'un instrument à l'autre dans la vidéo suivante où Markéllos Poúpalos, après avoir interprété une improvisation au oud en tsiftetéli, « passe la main » à son frère Stamátis Poúpalos qui démarre une improvisation au violon (1'37") : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/719

471 Cf. : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/785

472 Cf. : https://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_I_2018_029_005_11/

473 Cf. : Extrait 7 du présent chapitre.

fierté de l'influence dont ils jouissent ainsi :

> « Lorsque je vais au panégyre, ce que je veux, c'est qu'à l'heure où je signale ma présence au panégyre, les musiciens jouent différemment. Si tu veux qu'on parle de satisfaction, car d'un point de vue musical, on cherche de la satisfaction, ma satisfaction se trouve là. J'aime donner un autre souffle à la soirée et qu'on dise : « *Opa* ! Stélios est là... Il va nous appuyer (*tha dósei pátima*) et on va mieux jouer. ». Car, si tu veux savoir, il m'arrive de leur dire : « Arrangez votre son ». Ce qui m'intéresse, c'est que les musiciens comprennent qu'il leur vient un bon écouteur-danseur (*akoustís pávla chorevtís*) et qu'ils tirent satisfaction de donner le meilleur d'eux-mêmes. »

Mais Stélios remarque cependant que la réponse du musicien dépend de sa disposition à l'égard du danseur et qu'il n'est nullement dans l'obligation de satisfaire le plaisir d'écoute de ce dernier s'il considère que son exigence est déplacée et confine à l'irrespect :

> « Je lâche beaucoup d'argent. J'y vais [au panégyre] pour me défouler (*na xespáso*) et me détendre. Tu ne peux pas reporter ça [la frustration et le stress du travail] sur ta compagne parce qu'elle est auprès de toi tous les jours, sur ta famille qui t'a transmis une entreprise, sur tes frères parce que ce sont tes frères, tu ne peux pas te disputer avec tes amis, donc moi je vais au panégyre et je me défoule avec les musiciens (*ta órgana*). Il m'est arrivé de me rendre très antipathique auprès des musiciens parce que je revenais d'une journée difficile et que je ressentais une forme d'infériorité, et parce que je pensais à tort qu'en mettant la main à la poche, et qu'en y retirant des vingt, trente, quarante, cinquante euros, les musiciens me devaient une faveur. Et un jour vient Giórgos Florádis (clarinettiste de Mestá), qui est un ami proche et que je devais marier, et il me dit : « Je veux cent euros de macaronis. ». Je lui demande : « Pourquoi cela ? ». Il me répond : « Pour les briser devant toi dans ton magasin. Toi qui viens tous les soirs au panégyre et qui crois que parce que tu payes, tu peux nous baiser à ta convenance, tu te prends pour qui ? ». Ça, pour moi, ça a été l'une des sonnettes d'alarme. J'étais plus jeune et plus fougueux. Je pensais que je pouvais me défouler sur les musiciens sous prétexte que je paie et que j'ai passé une sale journée. »

Stélios appartient à une catégorie particulière de fêtards qui cherchent lors du panégyre l'occasion d'entrer en communication avec les musiciens afin de satisfaire leur oreille, de faire montre de leur rapport au répertoire musical de l'île, de leur habitus d'écoute (*akoúsmata*), fondé sur leur habitus tout court (*víoma*). Sans qu'il soit possible de généraliser son cas et de généraliser la logique qui sous-tend ses propos, ceux-ci éclairent l'extrait filmé en montrant la manière dont les danseurs assemblés en compagnie peuvent utiliser la commande : ils commandent afin de jouir du privilège de modifier le cours, la texture, la couleur d'une suite musicale et, dans la mesure où ils

commandent à plusieurs reprises durant la soirée, le cours, la texture et la couleur de la fête entière. Il s'agit de performances à la fois publiques et privatives, sur lesquelles tous les participants peuvent danser mais dont la teneur est décidée par un petit nombre qui, par ce moyen, exprime son goût, impose ses choix. La commande agit en tant que volonté de puissance, avec l'accord et la complicité du musicien qui se fait le médium plus ou moins transparent des intentions individuelles de ceux qui payent. Comme le montrent les extraits d'entretien analysés dans les précédents chapitres, les noceurs et fêtards de cette catégorie particulière s'emparent de la fête aux alentours de minuit ou deux heures et sont généralement également ceux qui donnent sa tonalité à l'après-fête, celle de l'aube où s'entendent principalement des suites de *tsiftetélia* sur mesure, des *manédes* ainsi que le répertoire classique des *zeïbékikos*.

Chapitre 9. Les danses masculines *aftálikos, zeïbékikos* (9/4) et l'espace-temps performatif[474]

J'indiquais dans le chapitre consacré au *syrtós* qu'il n'est pas rare que les danseurs et danseuses transposent certains motifs et phrasés choreutiques d'une danse à l'autre, et ce même si les schémas rythmiques de ces danses diffèrent. Dans ce chapitre, je propose une analyse de deux danses en principe totalement improvisées et qui ne font défaut à aucune fête de l'île, à savoir l'*aftálikos* et le *zeïbékikos* (9/4) par le prisme de ces transpositions d'appuis. Comme dans les deux précédents chapitres, je décris les principales mélodies utilisées afin de les danser, leurs différents schémas et monnayages rythmiques ainsi que la relation entre ces monnayages et les appuis effectués par les danseurs. Nous ferons à nouveau un détour par l'île d'Oinoússes afin de comparer les différentes variantes de l'*aftálikos* et analyserons deux types de *zeïbékikos* dont le répertoire, l'instrumentarium et le genre d'états et d'identités exprimables diffèrent en fonction de leurs caractéristiques performatives et, plus précisément, de leurs configurations spatiales et sociales. La dernière partie du chapitre est consacrée à la notion d'espace-temps performatif ; je tente d'éclairer la façon dont certains danseurs perçoivent la performance en train de se produire et présente un ensemble d'éléments permettant de formuler l'idée que la musique leur permet de voyager dans l'espace et le temps.

9.1. *Aftálikos...* Un *tsiftetéli* boiteux ?

9.1.1. La performance de Níkos : du *tsiftetéli ussak* au... *rebétikos aftálikos*

Le premier extrait est tiré d'un bal dans le village de Kardámyla au cours duquel le musicien Markéllos Poúpalos interprète au oud un *tsiftetéli* en mode *ussak*. Il s'agit d'une commande effectuée par Níkos Máppas qui souhaite alors danser avec son ami d'enfance Michális Michaliós, le fils de Chrístos et Anna. Durant cette performance, comme durant celle de l'*Aráp soústa* décrite précédemment, on observe le jeu d'homokinésie et d'homorythmie gestuelle entre deux bons partenaires (*taíria*) à une différence près. Il est tout à fait possible en regardant les danseurs d'interpréter leur phrasé choreutique comme la répétition d'une unité motrice de trois appuis tout au long de la performance. Cependant la correspondance qui s'observe entre ces appuis et le phrasé musical permet également d'y voir un phrasé choreutique de douze appuis. Cette espèce d' « illusion *Ex. 1*

474 Les extraits du chapitre sont consultables à l'adresse : https://mouseion.huma-num.fr/these/chapitre-9

optico-acoustique » est particulièrement frappante lors de la première occurrence du phrasé de 0'08" à 0'17" et contribue à l'efficacité de la performance.

Mais ce qui nous intéresse avant tout dans ce début de chapitre est la manière dont Níkos Máppas transpose cette unité motrice de trois appuis lors de ses performances d'*aftálikos*. L'extrait suivant provient d'une fête de compagnie organisée à l'occasion de la fête du Lundi de Pâques (*Devtéra tou Páscha*). Ce jour-là, dans la micro-région de Kardámyla, deux fêtes sont en compétition. L'une est organisée sur la petite place des vestiges du château par les habitants du « quartier haut » (*Páno geitoniá*) qui font rôtir un agneau et invitent généralement des musiciens afin de danser. L'autre fête est organisée par les habitants du « quartier bas » (*Káto geitoniá*) dans des vergers situés dans la plaine du port de Mármaro. Habituellement, c'est la « fête du haut » qui parvient à attirer à elle tous les fêtards et noceurs grâce à son orchestre mais en cette année 2023, et malgré l'utilisation d'une sonorisation d'un autre âge, c'est l'équipe « du verger » qui réunit le plus de monde. *Ex. 2*

Cette fête a un goût d'autrefois, pour deux raisons au moins. Le plus souvent, les pistes de danse sont faites de béton ou de pavés et il est rare de nos jours que les habitants dansent sur la terre. Jusqu'à il y a quelques décennies cependant, la plupart des places de village n'était pas goudronnée. Avgoustís Menís, le tenancier d'un café de Dafnónas, me contait qu'à l'époque il était nécessaire d'arroser régulièrement le sol afin que les danseurs ne soulèvent pas trop de poussière. Les habitants n'allaient donc pas au panégyre endimanchés comme aujourd'hui mais pauvrement vêtus (*me ta prócheira*). De la même manière, Chrístos Michaliós me racontait que pour la fête de Pâques jusque dans les années 60, les habitants de Kardámyla et de Mármaro cimentaient provisoirement la plage de Nagós afin de danser sur la grève. La terre humide et odorante donne à la fête « du verger » ce goût d'antan apprécié des organisateurs qui ont vécu cette époque et qui ont transmis à certains Kardamylites dans la vingtaine et la trentaine cette sensibilité du « faire-comme-autrefois ».

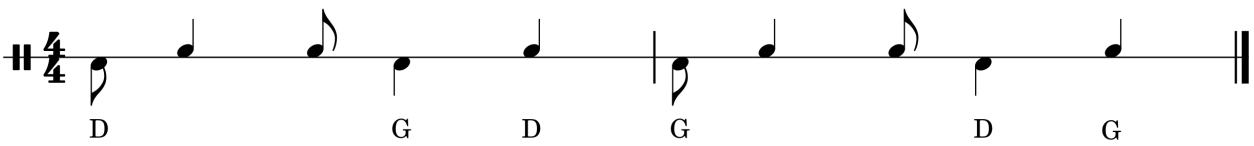
La deuxième raison qui donne une physionomie particulière à cette fête est l'habitude qu'ont certains Kardamylites de passer du répertoire traditionnel -entendez répertoire à danser, d'origine rurale et locale jugé ancien- au répertoire de *rebétiko* -c'est-à-dire répertoire à danser d'origine urbaine, aux compositeurs éponymes et datant de la première moitié du vingtième siècle- et d'ainsi « tourner » la fête dans son dernier quart. Cette progression dans la fête est rare sur l'île. Dans la plupart des cas, les taverniers et autres organisateurs de fêtes annoncent directement la couleur

musicale de la soirée sur l'affiche promotionnelle et le répertoire de *rebétika,* de *laïká* ou d'*éntechna* est interprété sans mélange par les musiciens ; le répertoire du panégyre (*to panygiriótiko*) n'y a pas sa place et si d'aventure un danseur passait commande afin de danser, les supporters de telles soirées seraient prompts à affirmer qu'il « gâte » (*chaláei*) l'atmosphère particulière engendrée par les répertoires précités. Níkos, en suivant ses parents, a en revanche grandi avec les fêtes de compagnie organisées par Chrístos Michaliós durant lesquelles cohabitent le *rebétiko* et le *dimotikó-paradosiakó*. Il revendique même le fait de ne pas supporter le répertoire du panégyre qui va au-delà de cette période et lui comme ses amis écoutent peu le répertoire des *laïká* et encore moins de *neo-nisiótika*. C'est par ce prisme qu'il faut interpréter l'*aftálikos* que Níkos Máppas danse avec son père Kóstas Máppas dans le verger familial au son du chant *rebétiko* « Je bois du vin » de Panagiótis Toúntas datant de 1936[475].

En prenant pour point de départ du phrasé choreutique le temps fort de la première mesure joué à 0'11" et pour fin l'appui final précédent le temps fort de la première mesure joué à 0'17", nous constatons que Níkos et Kóstas effectuent chacun sept appuis dans cet intervalle. Ajoutons que Níkos reproduit la manière de faire qui s'observait dans l'extrait précédent ; levée systématique de la région crurale de l'autre pied lors du premier ou du quatrième appui (0'08", 0'14", 0'20", 0'23"...) et frappement sec du pied au sol et ploiement caractéristique là encore lors du premier ou du quatrième appui (0'06", 0'11", 0'17", 0'25"). Les lecteurs comprendront que quelque chose se joue ici entre le premier et le quatrième appui et que l'*aftálikos* de Níkos en sept appuis peut s'envisager comme une version « boiteuse » de son *tsiftetéli* de six appuis.

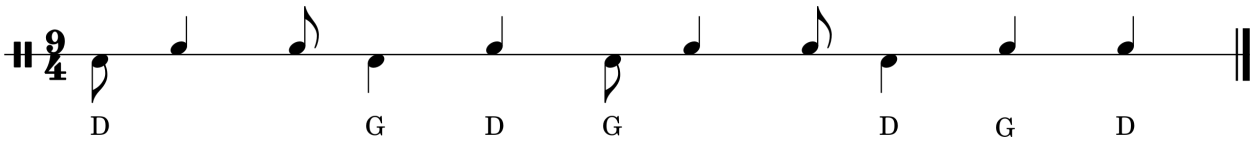
Il est ainsi possible d'affirmer, en mettant en relation le schéma rythmique et les appuis réalisés, que l'*aftálikos* de Chios n'est autre qu'un *tsiftetéli* auquel les musiciens ajoutent une noire et les danseurs, un appui. C'est ce que tendent à prouver les deux figures ci-contre :

Rappel de la fig. 1 (chap. 7) : Relations entre schéma rythmique et appuis du tsiftetéli



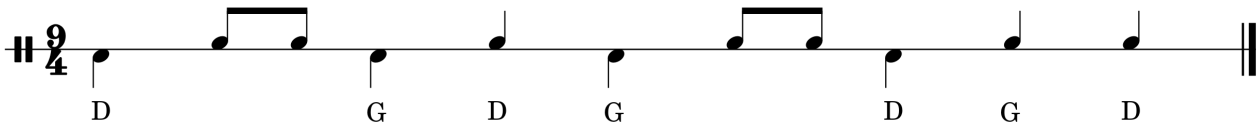
475 https://youtu.be/K7JkCSd84ug

Fig. 1 : Relation 2 entre schéma rythmique et appuis de l'aftálikos



Níkos pourrait par ailleurs danser son *aftálikos* de manière totalement régulière s'il n'était pas parfois porté à réaliser de légères variations et cette danse pourrait se décrire de la manière suivante : appui 1 en ploiement et frappé sec du pied gauche, appui 2 du pied gauche vers la gauche donnant l'impulsion pour la rotation antihoraire, appui 3 du pied droit, appui 4 du pied gauche porté devant la jambe droite et lever de la région crurale de cette dernière, appui 5 du pied droit, appui 6 du pied gauche, appui 7 du pied droit, ces trois derniers appuis plaçant les pieds côte à côte et vers l'avant, dans le sens de la rotation. Cette manière d'envisager la danse comme un « *tsiftetéli* boiteux » a l'avantage de donner à voir que le style (*ýfos*) de l'*aftálikos* n'est pas à chercher dans une manière spécifique de réaliser les appuis ni dans une qualité de gestes différente des autres danses. Cependant les choses sont moins simples qu'il n'y paraît comme nous allons le voir avec les différentes manières de « compter » l'*aftálikos*. A ce stade, notons que la retranscription du monnayage rythmique du morceau sur lequel dansent Níkos et Kóstas ne correspond pas à ce qui est joué mais à l'une des manières dont les danseurs peuvent entendre l'*áftalikos*. En effet, l'accompagnement mélodico-rythmique à la guitare et les petites cymbales jouent le rythme de l'*aftálikos* -dont les trois noires se situent ici à la fin- comme suit :

Fig. 2 : Relation 1 entre schéma rythmique et appuis de l'aftálikos



L'analyse de l'ensemble des variantes de l'*aftálikos* dépasse le cadre de cette thèse cependant notons à titre indicatif que les percussionnistes disposent d'une grande liberté dans l'exécution de ces monnayages de base et peuvent, par exemple, mélanger à leur guise les « croche-noire » et « noire-deux croches », ou encore ne frapper que des croches et doubles croches[476].

476 https://youtu.be/Aq8fg0RPzj8

9.2. *Aftálikos*, la danse de l'idiot, du saint et des sept pas

L'*aptálikos* est une danse beaucoup moins pratiquée que la suite *syrtós-axapolytós* décrite précédemment : elle est généralement commandée et jouée à une heure tardive de la fête et de manière indépendante. Il s'agit d'une danse face-à-face principalement exécutée par des dyades ou triades masculines qui était autrefois pratiquée par les habitants des communautés hellénophones et orthodoxes des côtes d'Asie Mineure et qui s'est progressivement exportée dans les îles du Nord-Est Égéen, du Dodécanèse et jusqu'à Chypre. Dans le reste de la Grèce -en ce compris les îles voisines- l'appellation *aptálikos* est usitée afin de désigner une catégorie de mélodies en 9/4 dont le monnayage rythmique diffère de celui de la catégorie générique *zeïbékikos*. Et c'est là la différence majeure de l'*aptálikos* de Chios -nommé localement *aftálikos*- par rapport à d'autres îles dont celle d'Oinoússes : étant donné que cette danse est essentiellement pratiquée sur une mélodie spécifique, tout comme l'*Aráp soústa* et le *pyrgoúsikos*, je considère qu'il y a tout lieu de la qualifier de danse-mélodie.

Le nom *aptálikos* provient selon toute vraisemblance du terme turc signifiant « idiot » (*aptal*) qui est lui-même probablement dérivé du mot *abdal* désignant des saints d'une catégorie spécifique de la hiérarchie initiatique des soufis (Geoffroy 1996 : 337)[477]. En grec moderne, les termes *aptális* et *apdális* désignent à la fois l'idiot, l'imbécile, et le maladroit qui risque de trébucher, le malhabile et mal fagoté. Ces définitions sont à rapprocher d'un témoignage du musicien Tákis Bínis reproduit par le philologue Thomás Korovínis dans son ouvrage consacré aux Zeybeks d'Asie Mineure :

> « *Aptálikos* (*aptal havasi*), ça veut dire danse sautillée (*pidichtós chorós*). L'homme qui ne marche pas droit, mais qui bouge et sautille, on l'appelle *aptális*. Les réfugiés nommaient *aptális* celui qui ne marchait pas normalement mais qui se dandinait et qui balançait beaucoup les bras et le reste du corps, c'est pour cette raison que la danse se nomme ainsi. » (Korovínis 2005 : 277)

Or le qualificatif de maladroit-malhabile est probablement en lien avec la catégorie rythmique en neuf temps connue sous le nom d'*aksak* en littérature ethnomusicologique et qui signifie précisément « boiteux », « trébuchant », « claudiquant » (Arom 2004 : 11 ; Cler 1997). A Chios, certains musiciens dont le joueur de *santoúri* Sotíris Louloúdis évoquaient autrefois l'idée

477 On trouve un certain nombre de mélodies nommées *Abdal Zeybegi* en Turquie mais aucune ne correspond à la danse-mélodie *aftálikos* pratiquée à Chios. Voir par exemple : https://youtu.be/MiCE7V1dukg

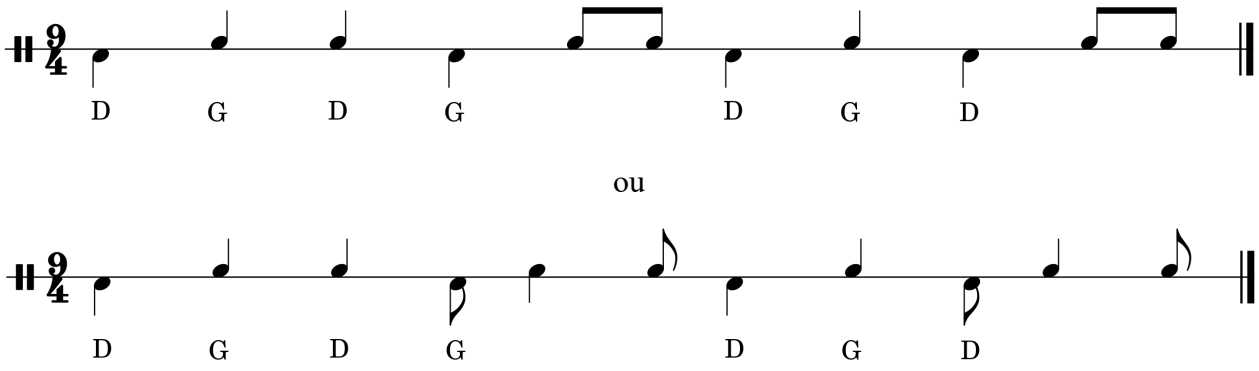
-moins plausible et convaincante que la précédente- selon laquelle le nom *aftálikos* pourrait provenir du chiffre sept (*eftá* ou *eptá*) qui correspond au nombre d'appuis récurremment effectués durant la danse. Ainsi, selon les interprétations, l'*aftálikos* pourrait se traduire par danse de l'idiot, du saint ou encore des sept pas.

9.2.1 Schéma, monnayages rythmiques et unité motrice

A Chios l'*aftálikos* peut être qualifiée de danse-mélodie dans la mesure où elle s'exécute presque exclusivement sur une mélodie considérée comme classique et jouée à un tempo variant de 95 à 110 bpm[478]. Cette mélodie nous est notamment connue par un enregistrement datant de 1912 sous le titre *aptal havasi* (« *danse aptal* » en turc)[479] et durant laquelle le chanteur Leftéris Menemenlís chante en turc des paroles aujourd'hui oubliées à Chios, si elles y furent jamais connues. Bien que cette mélodie ne semble pas très populaire en Turquie, elle existe dans sa forme instrumentale sous les noms *Kordon zeybek*[480] -probablement en référence à la ville de Kordon, située à cent kilomètres de Smyrne- et *Izmir zeybek*[481].

J'indiquais précédemment qu'il existe plusieurs manières d'entendre et de « compter » l'*aftálikos*. En effet, lorsque j'interroge les musiciens de Chios ainsi que les professeurs de danse, ceux-ci indiquent que « l'*aftálikos* commence par le temps faible (*ársi*) » en indiquant par là que les trois noires du phrasé musical se placent en tête de celui-ci et non pas à la fin comme présenté dans les précédentes figures.

Fig. 3 : L'aftálikos « au trois noires devant »



478 C'est à un tempo oscillant entre 105 et 110 que l'orchestre des frères Poúpaloi la joue lors d'une émission télévisée consacrée à la tradition musicale de l'île d'Oínousses : https://youtu.be/EQsKpn2RLeY
479 https://youtu.be/iQFkt5s8EoY
480 https://youtu.be/Q9SM_5I0y9g
481 https://youtu.be/bHW-6g7Ecdk?t=75

C'est par ailleurs de cette manière que le professeur de rythmologie de l'Université de Ioánnina Leftéris Pávlou transcrit l'*aptálikos* dans son ouvrage « Le *toubeléki* et les rythmes dans la musique traditionnelle et populaire grecque » (Pávlou 2006 : 48) et que Símos Karaolánis, le professeur de danse, présente les différentes façons de danser l'*aftálikos* lors de séminaires ou de cours de danses traditionnelles de Chios. Il indique alors clairement que les trois noires sont placées devant en scandant les sept appuis (« *E-na, dyo, tria téssera-a... pénte éx' eftá* »). D'autre part, placer les trois noires devant permet de retranscrire la mélodie sur partition sans anacrouse et en mettant en évidence les répétitions de phrases mélodiques de manière plus claire (voir retranscription 1). En pratique, cette inversion du phrasé musical ne change rien pour les danseurs *Ret.1* qui « entrent » dans la danse au moment où ils le souhaitent, généralement après avoir quitté leur table pour rejoindre la piste et alors que les musiciens ont déjà joué les premières mesures. Mais à l'écoute et en les observant danser, la croche suivant immédiatement les trois noires peut être considérée comme un temps fort et selon les points de vue, il s'agit donc du premier ou du quatrième appui.

En prenant pour point de départ l'unité du genre *aptálikos* d'un point de vue choreutique dans la région du Nord-Est Égéen, les morceaux correspondant à l'*aptálikos* au trois noires devant sont : la mélodie classique de l'*aptálikos* (*abdal havasi*) dansé à Chios, « La fille de Sókia » (*Sokianí*)[482], « Je t'ai dit » (*Eípa sou* également nommé *Olmáz*)[483], « Petite Anastasía » (*Sína)*[484], « L'*aptálikos* de Mesótopos » (*Aptálikos mesotopítikos)*[485] et « Le petit *aptáliko* » (*Mikró aptáliko)*[486] de Lésvos, « Si tu veux des lires et des florins » (*Sa théleis líres kai flouriá*)[487], « Les feuilles du rosier » (Tis triantafylliás ta fýlla)[488]… Les morceaux correspondant à l'*aptálikos* au trois noires derrière sont quant à eux : « Georgette » (*Giorgítsa*)[489], « Les marbres de Constantinople » (*San ta mármara tis Pólis*)[490], « La vieille vigneraie » (*Paliámbelo*)[491], « La fille de douze ans » (*Dódeka chronó korítsi*) d'Aignoúsa[492], « La fille de douze ans »[493] et « Le vieux *karsilamás* »

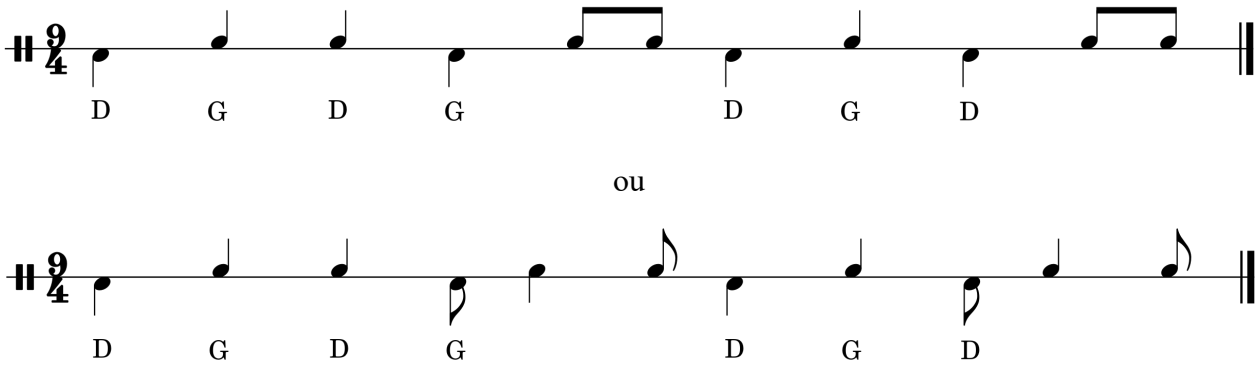
482 https://youtu.be/TMKCL8RUsqo?si=c3ko8eh6Hjo5I_zC
483 https://youtu.be/FWXbSi8JRNs?si=9Ha6NDcYk_yBB9UB
484 https://youtu.be/Z8HZkaygmVI?si=4co9f-biUlqz4sRu
485 https://www.youtube.com/watch?v=yyzSFzw-LM8
486 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/2018
487 https://www.youtube.com/watch?v=_JU8gQxfupk
488 https://www.youtube.com/watch?v=HV-O5m2onO8
489 https://www.youtube.com/watch?v=vXWnBhzsCL0
490 https://youtu.be/4riBU4TcNGk?si=HWxlpKEvSAfX9HHl
491 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/759
492 A Reïsderé, la mélodie *Tsákitsis*-La fille de douze ans » est connue sous le titre « A quoi bon vivre » (*Ti me ofeleí na zíso*) (Soulakéllis 2002). Voir https://www.youtube.com/watch?v=IrvQNGzcdrc ; https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/825
493 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/2059

(*Paliós karsilamás*)[494] de Lésvos, « Mon gilet de velours » (*Sklavoúniko mou gianelí*)[495] Severí[496], « Petite Dímitra » (*Dimitroúla*)[497] « J'ai décidé de devenir » (*Apofásisa na gíno*)[498], « La danse de Karápourna » (*Karapourniótikos*)[499] de Melí, « Dans la région de Reïsderé » (*Stou Reïsderé ta méri*)[500] de Reïsderé, « Deux petites oblades » (*Dyo psarákia melanoúria*)[501]...

9.3. Les trois variantes canoniques de Chios

La danse *aftálikos* est en principe totalement improvisée. On remarque cependant certaines régularités dans la manière dont les danseurs de Chios l'exécutent lors des fêtes. La première manière de faire, la plus courante et qui a déjà été présentée précédemment, consiste à réaliser une unité motrice de sept appuis comme suit :

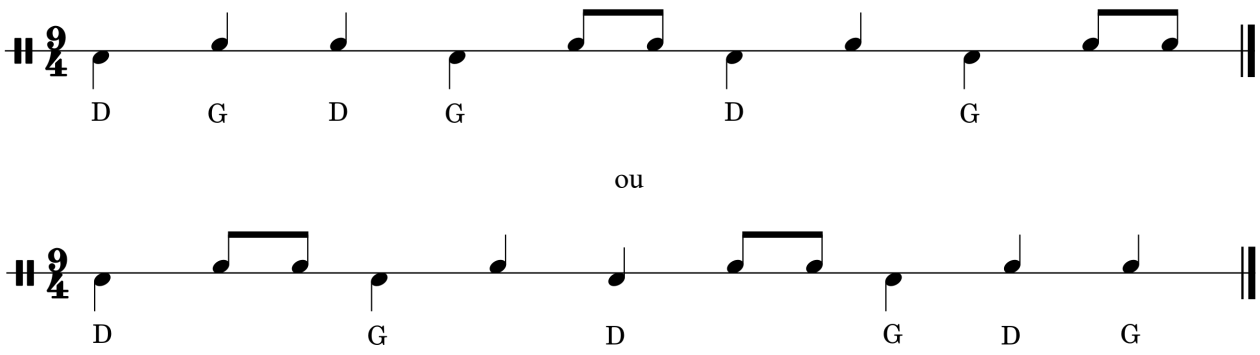
Fig. 4 : Variante 1 des appuis de l'aftálikos de Chios[502]



C'est de cette manière que dansent trois amis de longue date originaires de Pyrgí et de Nénita filmés lors d'un bal dans le village de Vounó (sud de l'île) dans l'extrait 3. La deuxième manière consiste quant à elle à ne réaliser que six appuis et à « voler un pas » (*klévo víma*) à l'unité motrice de sept appuis en réalisant une « retenue » (*krátima*) en l'air en levant le genou. *Ex. 3*

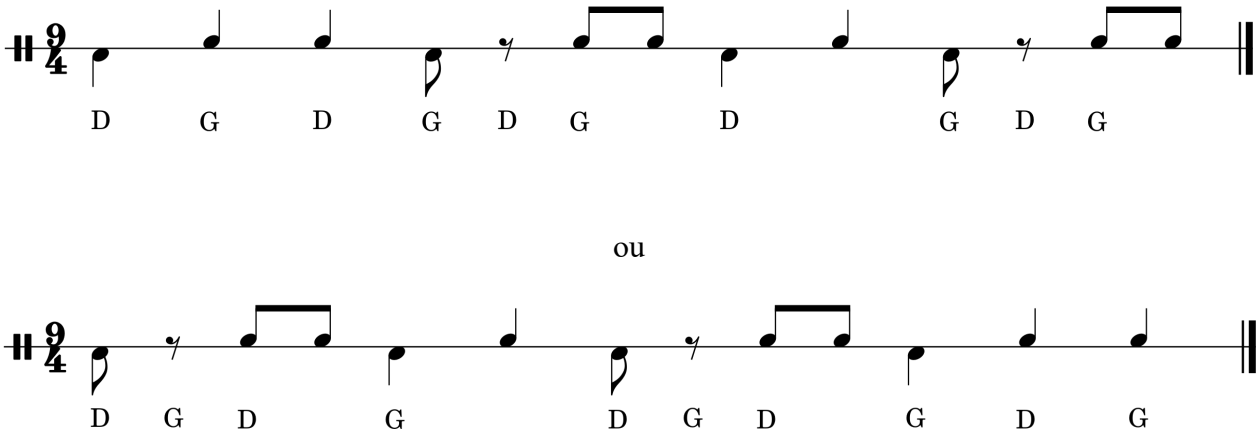
494 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/2047
495 A Alátsata, la mélodie était connue sous le nom de la césure *tsachpínia perivolariá* (Lýkeio ton Ellinídon 1991). Pour la version de Melí : https://youtu.be/P_1binT1FuU?si=WBZUGEwQKmJSSDcG&t=25
496 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1306
497 https://www.youtube.com/watch?v=Wwt2LZ-t7ys
498 https://youtu.be/Onk9trGVRpQ?si=E7KQhRYVYq-taV7S&t=53
499 https://youtu.be/eaAOzpLrfEo?si=h2ELAarTPNFiAZVC
500 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1839
501 https://www.youtube.com/watch?v=fzVDl4dvpv8
502 Notons que les figures ci-contre présentent un phrasé choreutique de sept appuis. Ce chiffre étant impair, le premier appui (D) de l'unité motrice change à chaque répétition et devient (G) à la mesure suivante.

Fig. 5 : Variante 2 des appuis de l'aftálikos de Chios



Enfin, la troisième manière et la plus rare consiste à réaliser à une ou deux reprises un « trois-pas » (*triaráki*) semblable à celui du *pyrgoúsikos* au sein des sept appuis de base. Elle s'observe notamment dans l'extrait 3 chez le danseur de premier plan (chemise bleu ciel, pantalon noir) à 0'13" et il n'est pas rare que certains Pyrgousains le dansent de la sorte.

Fig. 6 : Variante 3 des appuis de l'aftálikos de Chios



Ces « variantes » peuvent être réalisées par le même danseur au cours d'une même performance comme il n'est pas rare que des danseurs « volent » plus d'un pas par la réalisation de plusieurs figures qui constituent autant de signatures choreutiques individuelles.

C'est ce qui s'observe dans l'extrait 4 présentant la performance des frères Mavriánoi, Ilías (chemise rayée bleu ciel, pantalon gris) et Pantelís (chemise à carreaux, pantalon noir), originaires de Pityós (nord de l'île) lors d'une répétition en vue du tournage de l'émission « Le sel de la terre » consacrée à la tradition musicale du nord de l'île[503]. Pantelís, par exemple, réalise seulement trois ou *Ex. 4*

503 J'ai participé à cette émission en qualité de coordinateur, de programmateur et d'intervenant, notamment en mettant en place le programme musical et en sélectionnant une partie des danseurs. Pour voir l'émission :

quatre appuis durant plusieurs phrasés musicaux en 9/4 (notamment de 0'16" à 0'26") et « vole des pas » par plusieurs types de figures qu'il réalise par ailleurs aussi bien lors de performances de l'*aráp soústa* que lors de *zeïbékikos*. Parmi ces figures, il y a la « retenue » (*krátima*) où la levée du genou remplace l'appui (0'02" ; 0'15" ; 0'22" ; 0'30" ; 0'38" etc.), le saut suivi d'un ploiement les pieds joints ou écartés et d'un frapper sec ou léger de la main sur le sol (0'17" ; 0'44" ; 1'01" ; 1'17" ; 1'54" etc.) ou le sur place, les bras ouverts ou portés en croix sur la poitrine, et éventuellement le toucher du sol avec la pointe du pied (0'06" ; 0'31" ; 0'36" ; 0'46" ; 0'52" ; 1'26"). Toutes ces techniques sont observables lors de précédents extraits et sont régulièrement utilisées par les danseurs afin d'agrémenter leur performance, qu'il s'agisse d'un *syrtós*, d'un *tsiftetéli* ou d'un *aftálikos*. L'essentiel est ici encore de renouveler l'apparence de la danse et de jouer avec la règle de l'exécution de l'unité motrice.

9.4. L'*aftálikos* ou *toúrkikos* d'Oinoússes et de Melí

Afin de mieux saisir la spécificité de l'*aftálikos* de Chios et de son caractère improvisé, il est intéressant de faire un détour par l'île d'Oinoússes où l'*aftálikos* -également nommé localement *toúrkikos*- est encore pratiqué par les plus anciens d'une manière particulière. La première grande différence entre les deux îles réside dans le fait que les Aignousiotes, et notamment les descendants de réfugiés des villages de la péninsule d'Erythrée, utilisaient autrefois une plus grande variété de chants afin d'exécuter la danse. Parmi ceux-ci figurent « La vieille vigneraie »[504], « La fille de douze ans »[505], « Sína »[506] (voir retranscriptions 2 à 4), « Tels les marbres de la Ville »[507] ou encore « Giorgítsa »[508] qui sont pour certains également connus à Chios mais qui y sont en revanche rarement dansés. *Ret.2-4*

La particularité de l'*aftálikos* d'Oinoússes tient à la remarquable constance des appuis exécutés par les danseurs, avec une oscillation allant du centre à l'avant gauche puis du centre à l'arrière droit. Cette constance s'observe dans l'extrait 5 où les capitaines Dimítris Komnináris (moustache blanche, pull rayé) et Pantelís Erotas (gilet gris, chemise bleu) dansent ensemble, et peut être retranscrite schématiquement comme dans les figures 7 et 8. *Ex. 5*

https://youtu.be/J-PqcxTXtp4
504 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/759
505 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/825
506 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1152
507 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/829
508 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1056

Fig. 7 : Progression et transferts d'appuis de l'aftálikos d'Oinoússes

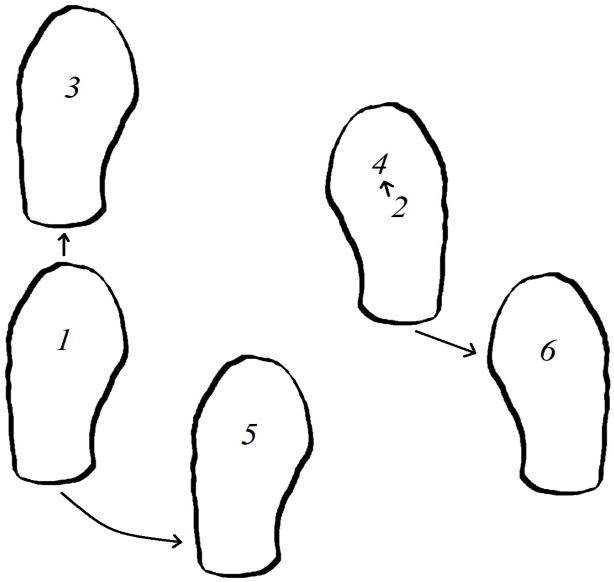
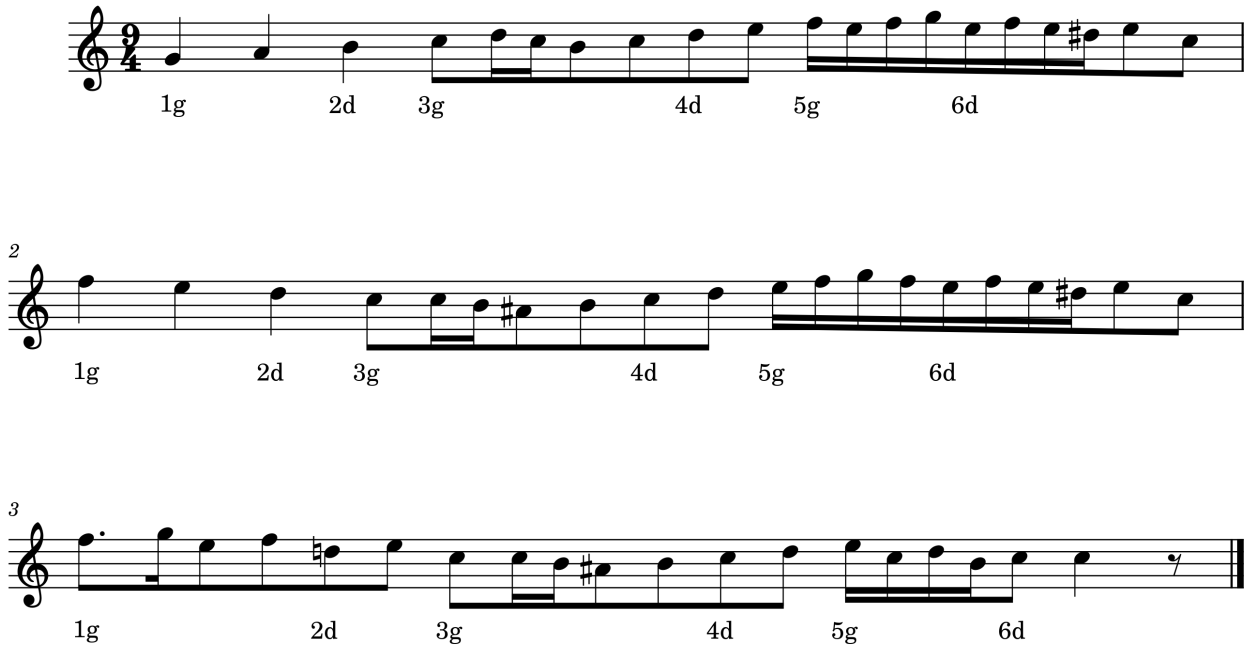


Fig. 8 : Correspondance entre appuis et mélodie classique de l'aftálikos



Le lecteur remarquera que ces six appuis correspondent aux frappements de mains que les deux danseurs effectuent dans les premières secondes de l'extrait, comme si ceux-ci signalaient ainsi la manière dont ils entendent le rythme de l'*aftálikos* et retranscrivaient par les mains ce qu'ils s'apprêtaient à faire avec leurs pieds.

Concernant les variations et figures (*tsalímia*) récurremment effectuées par les danseurs de l'île, en plus des tours, on peut observer que Dimítris Komnináris profite de la noire suivant la

croche (cf mesure 6 de figure 8) pour accompagner son sixième appui d'un frappement du talon suivi d'une levée du genou (0'13"), et qu'il retranscrit là encore cet appui par la manière dont il frappe des mains à 0'26". Il arrive également à Dimítris Komnináris d'effectuer le cinquième appui en plaçant le pied gauche devant le pied droit plutôt que derrière (0'38" ; 0'48" ; 1'35"). A 0'50", les deux danseurs esquissent ensemble un ploiement caractéristique ; tandis que Dimítris Komnináris prend son élan et effectue un petit saut, Pantelís Erotas pose le genou au sol à deux reprises et effectue sur place des frappements de pieds.

Ces figures ne sont pas sans rappeler celles du danseur Thodorís Laimós dit « Kourtoukéris » que Dimítris et Pantelís, tout comme d'autres noceurs d'Oinoússes, considéraient autrefois comme le « maître » incontesté de l'*aftálikos* à Oinoússes. L'extrait 6 présente l'une de ces performances du début des années 2000 organisé dans un café du village aujourd'hui clos. Le joueur de bouzoúki Thodorís Doúslatzis et Pantelís Erotas interprètent ici la mélodie classique de l'*aftálikos*. A 2'05", Kourtoukéris effectue la figure-signature qui lui valait l'admiration des autres danseurs et durant laquelle il effectue successivement un ploiement et pose le genou au sol, puis frappe le talon puis la pointe du pied gauche de la main. Il réalise la même figure-signature dans un enregistrement amateur réalisé par la professeure de danse Ioulía Lignoú datant de 2009 (extrait 7, 0'42"). Cependant, étant donné l'exiguïté de la salle à manger, Kourtoukéris frappe la table plutôt que son talon. Le lecteur remarquera également que le danseur réalise l'unité motrice de six appuis exactement de la même manière que Pantelís Erotas et Dimítris Komnináris. *Ex. 6&7*

En recoupant les témoignages des habitants d'Oinoússes familiers de cette danse et les observations que j'ai pu réaliser lors d'une mission ethnomusicologique d'un mois à Mégare et financée par l'École Française d'Athènes, il semble que l'*aftálikos* tel qu'il est aujourd'hui pratiqué par les noceurs aignousiotes fut importé par les descendants des réfugiés du village de Melí dans la péninsule d'Erythrée et fut progressivement adopté par les réfugiés d'autres villages ainsi que par les Aignousiotes installés sur l'île avant les transferts de population avec la république de Turquie. Comme le montre les extraits 8 et 9 tirés d'une répétition et d'une fête de compagnie organisées dans les locaux de leur association, les descendants de réfugiés du village de Melí installés à Mégare réalisent leurs appuis de la même manière que les Aignousiotes les plus âgés et cultivent ainsi en parallèle l'art choreutique de l'*aftálikos* de Melí alors que la mer Égée et un siècle les séparent maintenant de leurs communes origines. *Ex. 8&9*

9.5. Le *zeïbékikos*

9.5.1. Un *aftálikos* au ralenti

Comme indiqué précédemment, la catégorie générique *zeïbékikos* ou *zeïbékiko* (plur. *zeïbékika*) recouvre un ensemble de chants et de mélodies au schéma rythmique en 9/4 qui diffère de celui de l'*aftálikos* et qui se danse différemment. Précisons que si l'*aftálikos* peut s'entendre -et est écouté- comme un *tsiftetéli* boiteux auquel s'adjoint une noire, le *zeïbékikos* peut s'envisager d'un point de vue rythmique comme un « *aftálikos* au ralenti ». En effet, les mêmes monnayages rythmiques exécutés à un tempo allant de 95 à 105 dans le cas de l'*aftálikos*, et qui se traduisent par un phrasé choreutique de six à sept appuis, lorsqu'ils sont exécutés à un tempo allant en de 55 à 65 bpm se traduisent chez les danseurs par un phrasé choreutique de dix à treize appuis et sont alors considérés comme *zeïbékikos*. Sans qu'il soit possible d'élever cette récurrence statistique au rang de règle, cela signifie en pratique que chaque noire et chaque croche du *zeïbékikos* s'accompagne d'un appui.

Rappel de la fig. 1 et 2 : Relations entre schéma rythmique et appuis de l'aftálikos (100bpm)

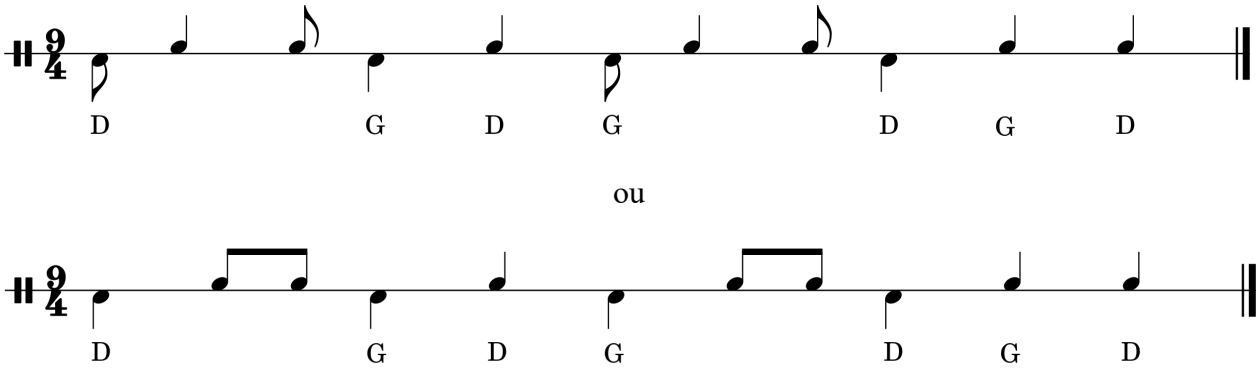
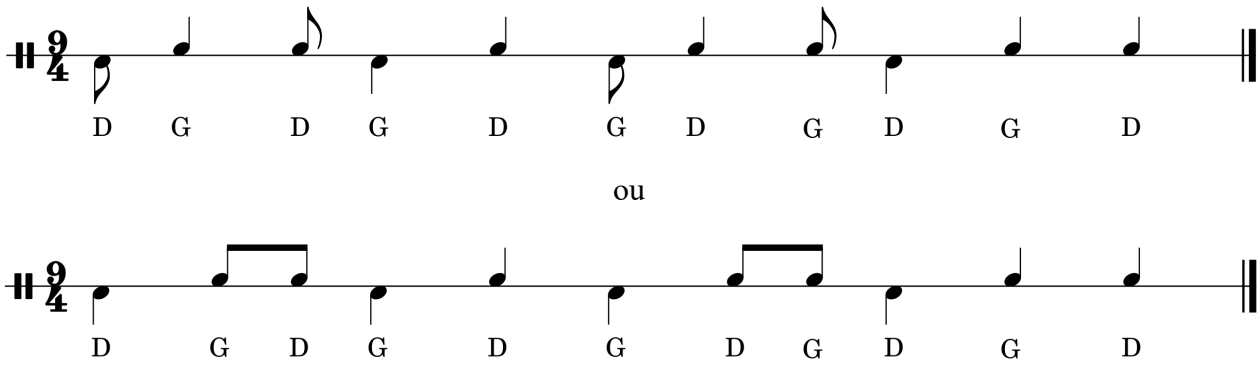


Fig. 9 : Schéma rythmique principal du zeïbékikos (60bpm)



Une analyse comparative du *zeïbékikos* grec et du *zeybek* turc dépasse largement le cadre de ce travail. Notons seulement que le *zeybek* tel qu'il se pratique aujourd'hui en Turquie est un genre choreutique comprenant une variété de danses en neuf temps[509] mettant en scène la moralité et l'héroïsme -ajoutons le mode de vie rebelle et la hiérarchie sociale- du chef de bande *efe* et de ses compagnons d'armes *zeybek*, qui dans l'imaginaire populaire turc représentent des résistants aux autorités ottomanes vivant dans les montagnes (Zeghmar 2018) et qu'il comporte, entre autres, des figures stéréotypées -pour ne pas dire imposées- telles que la « promenade » *(gezinme, dolaşma),* une déambulation circulaire ostentatoire du danseur, et l'agenouillement ainsi que le recueil d'une poignée de terre (*toprak alma*) (Zeghmar 2021).

L'extrait 10 constitue un bon exemple de chorégraphie de la danse *zeybek* où sont clairement identifiables la promenade du danseur qui constitue un « passage en revue » de sa troupe de *zeybeks* par l'*efe* (0'10" à 0'27"), la claudication stylisée qui pourrait rappeler tant l'ivresse que « la démarche fragilisée d'un bandit *zeybek* blessé poursuivant courageusement son chemin à travers la montagne » (0'28" à 0'33")[510] ainsi que l'agenouillement et le recueil de la terre (0'38" à 0'48") qui seraient une « manifestation d'un attachement à la terre » ou symboliseraient « le recueil du sang des martyrs morts pour la nation » lors de la guerre de 1919-1922 opposant la République de Turquie à la Grèce (Zeghmar 2021 : §4-6)[511]. Lydia Zeghmar relève également que tout comme nombre d'autres danses régionales, et mises à part les performances chorégraphiques collectives lors de festivals ou de fêtes républicaines, le *zeybek* est essentiellement pratiqué lors de fêtes de changement statutaire tels que les mariages et les circoncisions qualifiées de noces *(düğün)*[512]. *Ex. 10*

Le *zeïbékikos* de Chios est quant à lui dansé au cours de l'écrasante majorité des fêtes, qu'il s'agisse de noces, de panégyres ou de fêtes de compagnie et se pratique essentiellement par des hommes et sur commande. Peut-être serait-il plus juste de dire qu'il existe, tout comme dans le cas du *tsiftetéli* urbain et du « *tsiftetéli* traditionnel », deux formes de *zeïbékikos* coexistant durant les fêtes de Chios et que leurs caractéristiques performatives sont en lien avec le répertoire et l'instrumentarium utilisés.

509 Thomas Korovínis évoque les schémas rythmiques 9/16, 9/8, 9/4 et 9/2 et soutient que les folkloristes turcs distinguent les *zeybeks* en deux catégories principales ; les *zeybeks* lents et lourds (*ağır zeybekler*) en 9/4 et les *zeybeks* rapides (*yürük zeybekler*) en 9/8 (Korovínis 2011 : 242).

510 Cette claudication que Lydia Zeghmar met également en relation avec les rythmes *aksak* n'est pas sans rappeler la démarche à l'origine du nom de la danse *aftálikos* évoquée plus haut.

511 Pour une analyse de la folklorisation du *zeybek*, de son apprentissage dans les « maisons du peuple » ainsi que de la perte d'une part importante de son caractère improvisationnel sous l'impulsion de Selim Sirri Tarcan qui s'inspira des chorégraphies de danses populaires suédoises, voir (Öztürkmen 2001 ; 2012).

512 En grec, le terme de *chará* (littéralement « joie », plur. *charés*) est un équivalent et désigne les fêtes telles que les mariages et baptêmes.

9.5.2. *Zeïbékikos* urbain-moderne vs *zeïbékikos* rural-traditionnel

L'extrait 11 présente une performance typique du *zeïbékikos* que je qualifie de *laïkós*, c'est-à-dire urbain-moderne, dont la pratique est répandue dans toute la Grèce et qui se distingue du *zeïbékikos* traditionnel de Chios. Les hommes le dansent seuls et sont le plus souvent entourés des membres de leur compagnie et/ou de leur parentèle qui forment pour l'occasion un cercle autour de lui, s'agenouillent et frappent des mains, soutenant ainsi sa performance et affirmant les liens qui les unissent au danseur. Ce type de *zeïbékikos* est généralement exécuté sur des *laïká* comportant des paroles, dont les auteurs et compositeurs sont connus, datant majoritairement de la deuxième moitié du vingtième siècle et seulement exceptionnellement sur des mélodies du *rebétiko* d'avant-guerre. Les chants sont par ailleurs souvent choisis en tant que moyen pour le danseur d'exprimer un état intérieur, une peine, un *víoma* lié notamment à sa condition sociale et son activité professionnelle. Il est ainsi courant que les marins commandent la chanson « Nous autres, les marins »[513], les bergers, « Je serai l'ami de la montagne »[514] ou « Parmi les pins et sapins »[515], les mécaniciens, « Les mains sales »[516], les conducteurs de taxis « Emmène-moi où tu voudras, taximan »[517], les camionneurs, « Les feux lourds et assoupis »[518]. De la même manière, il est courant de voir l'époux fraîchement marié danser en compagnie de ses amis le *zeïbékiko* « Je vivrai libre comme l'oiseau »[519], et il est possible de le retrouver célibataire quelques années plus tard dansant au bal « Réconciliations et catastrophes »[520]. Les autres grands succès qui content des peines plus générales auxquelles s'identifient plus facilement les participants sont « Le fils de la buse »[521] dansé dans l'extrait 11, « Le coup de crayon »[522] ou encore « Ma princesse »[523] que les danseurs tentent tant bien que mal de danser en *zeïbékikos* et dont il semblent ignorer qu'il s'agit d'un *tsiftetéli* lent en 4/4[524].

Ex. 11

Afin de ne pas altérer le cours de la fête et de ne pas gâcher le plaisir des danseurs de *syrtós* et de *tsiftetéli*, les orchestres commencent généralement à accepter ces commandes très personnalisées de *zeïbékika* durant le troisième quart de la fête avec la promesse tacite que cet

513 https://youtu.be/i-8T3rgL6MM
514 https://youtu.be/cIP5jKzGvFk
515 https://youtu.be/TsEHGvLOzoI
516 https://youtu.be/jgPKR46Evs8
517 https://youtu.be/bVNQqQiaz8M
518 https://youtu.be/KL_Q_UgM4fI
519 https://youtu.be/20AFHadF8R8
520 https://youtu.be/uYyYLICpq3g
521 https://youtu.be/pyNG9jD8UJQ
522 https://youtu.be/Gt6IEUZAsRI
523 https://youtu.be/ZrUYmpt3bio
524 Les connaisseurs se rient ainsi parfois des danseurs qui, au fond, tentent de boiter sur un « *tsiftetéli* non-boiteux ».

« intermède *viomatique* »[525], durant lequel les hommes affirment de manière plus marquée leur identité socioprofessionnelle et leur monde intérieur par la danse, ne durera pas plus d'une à deux heures. Lorsque les hommes de plusieurs compagnies manifestent le désir de danser et que les commandes s'accumulent, les orchestres combinent ces *zeïbékika* en suites afin de s'en débarrasser plus rapidement tout en prenant garde de ne pas le faire de manière trop évidente afin d'éviter le mécontentement des danseurs qui veulent en avoir pour leur argent.

Une autre spécificité de cet « intermède *viomatique* » est qu'il est en partie accessible à un certain genre de femmes. Il est difficile d'établir un profil-type des femmes dansant le *zeïbékikos* lors des bals de Chios cependant j'ai constaté qu'elles avaient rarement moins de quarante ans, que certaines d'entre elles étaient divorcées et qu'elles étaient plus émancipées et moins enclines que la moyenne des participantes à respecter les codes de la fête. Certaines se distinguent par leur indépendance financière -pour ne citer que deux exemples, je me souviens précisément d'une tenancière de bar et d'une propriétaire de pâtisserie bien établie à Chios- tandis que d'autres se distinguent par le fait qu'elles résident et/ou ont grandi hors de l'île et donc en partie hors de portée du code moral de la communauté villageoise. Interrogées à ce sujet, certaines femmes qui ne dansent pas le *zeïbékikos* déclarent qu'il s'agit d'une prérogative des hommes, qu'il n'y a pas lieu de marcher sur leur « pré carré » (*sta choráfia tous*), que « cela ne se fait pas » (*den kánei*) ou encore que « cela gâche *leur* l'esthétique » (*mou chaláei tin aisthitikí*). Je me suis également entendu dire que les femmes qui le dansent sont de peu de vertu (*ftinés gynaíkes*), de peu d'éducation (*parakatianés, chamiloú epipédou*), « libérées » (*apelevtheroménes*), ou alors sont des noceuses (*merakloúdes*) qui sont de fortes têtes (*gynaíkes pou échoun éna tsambouká*) et qui s'absolvent de l'avis des autres. Certaines jeunes femmes, notamment celles qui ont connu d'autres modes de socialisation et de divertissement durant leurs études dans des centres urbains ou lors de voyages, se refusent cependant à intégrer cette catégorie de perception, d'appréciation et d'action concernant le *zeïbékikos*. Lors d'une fête de compagnie dans le village de Kardámyla, Nikólas Máppas observait une femme vivant à Athènes danser le *zeïbékikos* sur la piste. Il fit l'éloge de cette performance et se vit répondre par un autre membre de la compagnie que ce dernier ne prêtait pas attention aux performances de *zeïbékikos* dans la mesure où « cela ne se fait pas ». María, la compagne de Nikólas, commenta de manière irritée mais toutefois résignée qu'il s'agissait là d'une « dépréciation gratuite ». Mais l'indignation de María comme celle d'autres jeunes femmes s'accompagne rarement d'une remise en cause pratique de la division sexuelle et genrée dans la danse puisque celle-ci ne

525 Le *zeïbékikos laïkós* peut ainsi s'envisager comme le pendant choreutique du chant *manés* analysé dans le quatrième chapitre.

danse jamais le *zeïbékikos* en public[526].

Un jeune homme de Mésa Didýma qui a pour habitude de se démarquer par ses prises de positions conservatrices, sa volonté « d'agir comme les anciens » et de préserver les traditions de son village, fournit une explication intéressante concernant la raison de ce type de dépréciation. Il m'indiquait un jour qu'à son sens, le fait qu'une femme danse le *zeïbékikos* constitue un motif de honte pour son conjoint dans la mesure où cette danse relève de l'expression publique d'une peine (*kaïmós*) et signale ainsi au reste de la communauté l'incapacité pour le conjoint de subvenir à ses besoins et aspirations[527]. C'est précisément sur ce mode qu'un homme originaire de Mestá a vécu les multiples performances dansées de son épouse lors du panégyre de son village. Suite à des disputes régulières et à un différend, son épouse était venue avec l'idée en tête que cette soirée serait la sienne. Elle l'avait déclaré de manière semi-publique devant les membres de la petite compagnie avant de se mettre à boire puis avait sollicité plusieurs hommes à danser le *syrtós*. Elle dansa entre autres plusieurs *tsiftetélia* tirant vers le « *tsiftetéli* urbain moderne » et un *zeïbékikos* au centre de la piste sous le regard réprobateur des Mestousains et face à un époux rouge comme un pivoine sentant la terre se dérober sous ses pieds et déclarant à intervalle régulier qu'elle le déshonorait au village. Ce *zeïbékikos* s'ajoutant à un ensemble de comportements jugés inappropriés en ce comprise la consommation excessive d'alcool, fut interprété à Mestá comme le signe d'une femme « qui ne sait pas se tenir » ou, pour le dire autrement, d'un conjoint qui ne sait pas tenir sa femme.

Précisons que ce n'est pas le fait qu'une femme danse le *zeïbékikos* qui est condamnable ; pour preuve, les noceurs sont prompts à conter l'histoire de grand-mères *merakloúdes* qui dansaient l'*aftálikos* ou *zeïbékikos* avec grâce. Mais ils précisent généralement qu'elles le faisaient dans un cercle très restreint, en compagnie de leur parentèle et à l'abri des commérages lors de petites fêtes ou dans leur cour. En creux se dessine à mon sens ici le véritable objet des condamnations ; la performance publique du *zeïbékikos* féminin n'est pas interprétée comme une manière parmi d'autres d'assouvir son envie de danser et de se divertir. Elle agit comme une prise à témoin qui, comme toute danse publique, appelle un commentaire et, dans ce cas précis, requiert le soutien des membres de la compagnie qui s'agenouillent et frappent des mains. En somme, les femmes dansant

526 Il arrive que des femmes esquissent quelques figures de *zeïbékikos laïkós* entre copines, durant des soirées moins publiques ou dans des lieux échappant au code moral du village -par exemple dans les bars du port de l'île- mais elles le font le plus souvent à la manière d'une *private joke* et dans une sorte d'affront affiché à la règle, comme c'est le cas pour le « *tsiftetéli* danse du ventre » analysé précédemment.

527 Notons que dans son esprit, le fait qu'un homme danse sa peine ne constitue pas un affront pour l'épouse puisque, par son statut, l'homme a l'obligation morale de porter son fardeau et de « souffrir » pour l'ensemble de la famille nucléaire et que cette obligation est assortie du droit, en certaines circonstances, d'exprimer cette souffrance notamment par le chant et la danse.

le *zeïbékikos*, dont j'ai souligné qu'elles étaient d'un statut particulier, mettent les autres participants dans une position délicate puisque leur rôle, au-delà de leur propre participation à la danse, consiste précisément à observer et commenter les performances. Les solutions les plus courantes pour eux consistent alors à excuser cette performance si elle est le fait d'une étrangère, à la condamner si elle est le fait d'une femme ayant une connaissance des règles de l'art, ou à l'ignorer complètement et à couper court à la discussion.

Le *zeïbékikos* urbain-moderne diffère quasiment sous tous les aspects du *zeïbékikos* rural-traditionnel qui se pratique à Chios ou sur des îles voisine telles que Lésvos[528]. Notons tout d'abord que ce dernier ne s'exécute que sur deux mélodies originaires d'Asie Mineure : la mélodie instrumentale *Aïvaliótikos*[529] et le chant *Pérgamos* qui peut également être joué sous sa forme instrumentale[530] (voir retranscription 4 et 5). Ensuite, contrairement aux *zeïbékika laïká* qui ont pour instrument soliste par excellence le *bouzoúki,* les *zeïbékika* d'Aïvalí et de Pergame sont principalement interprétés à l'aide d'instruments solistes considérés comme traditionnels à savoir la clarinette, le violon ainsi que le oud dans une moindre mesure. Qui plus est, comme les *tsiftetélia* instrumentaux au oud et la danse-mélodie *aráp soústa*, le *zeïbékikos* du second type est exclusivement dansé par les hommes. Enfin, le *zeïbékikos* traditionnel se distingue avant tout et surtout par sa configuration choreutique. Tout d'abord, il se danse en dyade et matérialise, affirme autant qu'il consolide des liens d'amitié ou de parenté entre danseurs et, dans l'écrasante majorité des cas, les membres de la compagnie demeurent attablés et ne signalent pas de manière ostentatoire leur soutien aux danseurs. Tout se passe donc comme si la différence majeure entre les deux types de *zeïbékikos* consistait en la translation physique et sociale d'une danse en dyade sur des mélodies réputées anciennes et « du lieu », ayant pour centre le point où se rencontrent les rayons du cercle autour duquel progressent les danseurs et pour objet l'expression du lien qui les unit, à une danse soliste faisant du danseur le centre de son cercle et lui permettant d'exprimer publiquement son individualité avec le soutien de sa compagnie sur des mélodies et des textes plus modernes.

Ret. 4&5

Cette différence majeure de configuration choreutique signale par ailleurs de quelle manière l'expression de l'individualité est acceptable dans les fêtes de Chios. En effet, le caractère collectif des danses est une constante ; c'est le cas lors des rondes tels que la danse du « lié » qui sera analysée dans la troisième partie de la thèse tout comme pour les danses du panégyres, qu'il s'agisse

528 Pour une performance des danseurs de Lésvos Sólon Lékkas et Ignátios Pipínis, cf. : https://youtu.be/OSEhG-7a_i4
529 Pour une interprétation au oud de Panagiótis Stroumbákis, cf. : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/797
530 Pour une interprétation instrumentale au violon d'Argýris Mavríkis, cf : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/487

du *syrtós*, du *tsiftetéli*, de l'*aftálikos* et du *zeïbékikos*. Danser seul ne se fait pas ou est le fait de désocialisés, de marginaux et de fous. La seule manière de danser individuellement est de reconfigurer l'espace performatif commun qu'est la piste en une piste plus petite d'un rayon d'un mètre, borné par le réseau social dans lequel s'insère le danseur et matérialisé par des corps agenouillés et frappant des mains. Ainsi les performances du premier type de *zeïbékikos* offre aux participants l'image d'une fragmentation de l'espace performatif en une multitude de petites pistes de compagnies mettant à l'honneur des individus qui, au fond, ne dansent jamais seuls.

9.6. L'espace-temps performatif

J'indiquais en introduction de cette partie de la thèse que plusieurs éléments tendent à montrer que la « bonne danse » est, d'une part, un art de reconfigurer ses relations sociales et de s'inscrire dans le réseau pertinent pour chacun, de sculpter sa place au sein des compagnies présentes et plus largement au sein de la communauté villageoise et de la société insulaire, et qu'elle est d'autre part, un art de reconfigurer l'espace et le temps, de jouer avec eux, de les apprivoiser, de les faire siens, de sculpter sa place sur la piste.

Dans le cas du *zeïbékikos* comme dans celui d'autres danses -*tsiftetéli*, *aftálikos*, *sérvikos* etc.-, la mise en place d'une performance commence par une délimitation de son espace ; dès l'instant où deux danseurs se placent face à face, le rayon et le centre de leur cercle s'en trouvent déterminés. Dans le cas de danses en couple comme le *syrtós*, le centre est déterminé par le point de prise et de contact entre danseurs. D'un point de vue extérieur et objectivant, il est tout à fait possible de considérer que la performance se joue uniquement dans cet espace. Et il en va de même pour la dimension temporelle de la danse : un observateur extérieur peut considérer à raison que le temps du jeu choreutique n'excède pas objectivement celui de la suite musicale. Mais ce serait faire fi de l'expérience subjective des danseurs qui, au cours de la performance et par l'effet de la musique tout comme par l'effet qu'exercent sur eux les mouvements de leurs partenaires et leurs propres mouvements, ressentent des formes de dilatation et de rétrécissement de l'espace et du temps.

Dans le chapitre « Quand la mélodie ruse. L'enchantement musical et ses acteurs », Victor Stoichita démontre qu'en certaines circonstances, l'écoute musicale construit des entités sonores saillantes dont les propriétés débordent les simples dimensions acoustiques (Stoichita 2011 : 314). Sollicitant la description poétique que Proust offre d'une mélodie dans son ouvrage « Du côté de

chez Swann », il indique : « L'objet installé, la musique, est loin d'être inerte, elle accède à la conscience des acteurs humains comme la source d'une spatialité, d'une temporalité et d'une agentivité propre. ». Stoichita lie et compare cette expérience, commune à nombre d'amateurs de musique, à celles des convives participant aux fêtes de campagnes roumaines animées par des musiciens professionnels tsiganes qui, « grâce leur compétence technique, sont à même de produire des dispositifs sonores qui agissent, ensuite, de manière autonome » (*Ibid.* : 317). A mon sens, ces considérations peuvent avantageusement s'étendre à l'écoute musicale et aux dispositifs sonores mis en place dans la situation du panégyre et permettent d'éclairer la manière dont les danseurs construisent des espace-temps performatifs, que je défini comme des événements reposant sur la mise en relation d'une pulsation, de hauteurs musicales et de mouvements et perçus par les musiquants comme disposant d'une temporalité et d'une spatialité propre.

Tout se passe comme si l'acte dansé s'accompagnait d'une proprioception spécifique par laquelle le corps est, agit, se meut « au sein et au cours » d'un agent, la musique qui se déploie et s'écoule sans retour. Et, autant que je puisse me fier à mes propres sens lors de tels événements, cet agent accède effectivement à la conscience en tant qu'objet autonome et met en branle l'imagination des danseurs qui construisent leur performance à la fois « en lui » et « par lui ». Par leurs gestes, ceux-ci découpent le temps et brisent ainsi les durées qui s'offrent à eux pour créer les leurs ou, au contraire, décident des manières de lier deux instants afin de reforger différemment le présent. L'anticipation de la pulsation et des hauteurs musicales à venir, essentielle à l'exécution de quelque danse que ce soit dans la mesure où elle s'accompagne d'une anticipation et d'une préparation des gestes suivants, des prochains coups à jouer, permet également d'affirmer que le corps dansant ne cesse de forger le futur de cet espace-temps en train d'advenir. Les bons danseurs qui regardent leurs pieds et ceux de leurs partenaires en entendant la musique y voient bien plus que des pieds ; ils y voient des opportunités à saisir, des façons de lier pensées et gestes, de transformer leur monde, de le sculpter tels des démiurges. L'entreprise peut paraître vaine de l'extérieur mais ce « jeu des beaux choix » constitue une expérience puissante, marquée par de nombreux échecs et fausses joies mais aussi par des succès d'autant plus brillants s'ils sont partagés avec d'autres, et la régularité avec laquelle les noceurs et fêtards se rendent aux bals ainsi que les sommes qu'ils y dépensent tendent à montrer que pour eux, le « jeu en vaut la chandelle ».

Notons par ailleurs que cette imagination des corps dansants déclenchée par l'agent musical n'appartient pas uniquement à celles et ceux qui dansent mais qu'elle peut également être mise en branle chez celles et ceux qui « admirent » (*kamaróno*) les danseurs et sont transportés -au présent

et au passé- par leur performance. Les lecteurs se rappelleront ici d'un extrait d'entretien déjà sollicité dans le cinquième chapitre et dans lequel Níkos Kolómvos fait du bon danseur un peintre qui offre par ses performances un tableau coloré aux participants qui le contemplent :

> « J'aime contempler (*na kamaróno*) les danseurs et je le fais avec plus de ferveur pour les danseurs plus âgés. J'aime regarder leurs pieds lorsqu'ils dansent. J'admire ceux qui dansent et le vivent, ceux qui dansent et dont on voit qu'ils savent ce qu'ils font. L'homme qui sait danser colore avec ses pas (*O ánthropos pou xérei na chorévei, chromatízei me ta pódia tou*). Tu regardes ses pas et la manière dont il foule la terre et ça te laisse l'impression d'un tableau. Et tu te dis : « Vois cet homme, vois comme il danse... ». ».

J'ai moi-même été touché, transporté ou encore pris d'admiration à la vue de danseurs dont les gestes exprimaient quelque chose sans qu'il me soit possible de le décrire autrement que par des métaphores. Ainsi des performances très particulières de Pantelís Mavriános, un danseur septuagénaire du village de Pityós. Après l'avoir observé lors de maintes fêtes au village, j'ai pris le parti de publier sur ma page Facebook des impressions tirées de notes de terrain en langue grecque[531] :

Fig. 10

> « « Il danse bien... Il danse mal... ».
> Une part importante du travail de l'anthropologue-ethnomusicologue consiste à prêter attention aux jugements émis par les danseurs qui ont appris, avec le temps, à juger des performances des autres. Ces avis se situent « au-delà du bien et du mal », ils ne sont ni justes ni faux dans la mesure où, dans le monde de la tradition, les goûts sont avant tout question d'expériences. La discussion faisant suite à la danse, au bal, à la coutume a autant d'importance que la performance elle-même. Car cette critique acerbe, intransigeante et sans appel contient en son sein un monde de souvenirs.
>
> Comment jugeons-nous la performance ? En nous fondant sur le passé. La danse présente est comparée à des centaines d'autres. « Te souviens-tu de l'oncle-untel ? C'était un noceur... Le sol tremblait lorsqu'il dansait. Il avait un autre air ! C'était un brave ! »... « Les jeunes n'y entendent rien... Où se rendre pour danser ? On se marche sur les pieds ! Ils dansent comme des chèvres dans tel village ! »... « Il danse comme les gens de Volissós ! Dans le nord, ils ont d'autres appuis ! Ils dansent plus lourdement ! Plus élégamment, plus lentement... ». « Nous n'allons pas danser à jeûn ! », « C'est toujours l'heure de danser ! ». Il arrive que les juges émettent des avis contradictoires, que des idées erronées circulent concernant la vitesse d'exécution ou la lourdeur des danses, c'est sans importance. Ce qui importe en revanche, c'est que la danse ne se limite pas à l'exécution de pas mais est associée à un ensemble d'opinions, de souvenirs, de stratégies de

531 Pour consulter la publication : https://www.facebook.com/mouseion.gr/posts/510230800836921?mibextid=YxdKMJ

distinction... Elle est affaire de prestige et de position.

Nombreux sont ceux qui soutiennent que la danse est une question d'expression personnelle. « Il sort les tréfonds de son âme ! », « Le *zeïbékikos* ne s'apprend pas, ne s'enseigne pas ! Tu improvises ! » ou encore « Tu parles à Dieu ». C'est juste, mais le danseur connaît le dialecte local et sait comment s'adresser à Dieu. Il ne danse pas au hasard, il a dans sa besace cinq ou six motifs choreutiques et les distille au cours de sa performance. D'ailleurs, il ne s'adresse pas uniquement à Dieu mais communique avec le public. Il danse pour lui-même mais aussi pour nous. Et il exige son contre-don, il veut entendre un compliment, un « A votre santé ! », il se réjouit lorsque les regards l'accompagnent jusqu'à la piste.

Pantelís Mavriános est-il bon danseur ? Je ne sais pas mais je l'admire. Comme dirait Lámbros Liávas : « Son corps convoie des informations ! ». Il a appris une langue unique, riche et pauvre à la fois, et l'utilise dans toutes les danses, dans le *zeïbékikos*, dans l'*aftálikos*, dans l'*aráp soústa*. Ses mouvements sont mesurés... Il tournoie avec son partenaire autour d'un brasier invisible, il marche en équilibre sur un fil tendu tel un acrobate et le sol se dérobe sous ses pieds. Il ouvre ses ailes et vole tel l'aigle. Il ploie à gauche puis à droite et effleure la pierre sous un platane centenaire. Est-ce la mer ? Soudain il saute et réveille les morts. Il croise les bras sur le torse et se protège. Il se penche à nouveau lentement et frappe la terre avec force -on sent le poids de sa main lorsqu'on est proche-, comme s'il chantait par les gestes le refrain du « lié » : « Donnez entrain à votre danse, cette terre nous dévorera tous... Cette terre que nous foulons nous engloutira tous... ». Comme l'écrivait Kazantzákis : il lutte face à la malédiction originelle des hommes, par sa sveltesse et sa fierté, il vainc la pesanteur et la matière. Je ne sais pas si Pantelís Mavriános danse bien mais il sort les tréfonds de son âme et nous parle dans un langage unique. Il suffit de vouloir l'écouter. »

Ex. 12

Cette publication accompagnée de l'une de ses performances de l'*aráp soústa* rencontra un vif succès et plusieurs danseurs connaissant Pantelís m'ont affirmé qu'ils éprouvaient des impressions comparables en l'observant. Qu'ils apprécient ou non la manière dont il danse, celle-ci ne les laisse pas indifférents. Il jouit sans aucun doute du prestige de l'âge et, en tant qu'éleveur installé au village, est considéré comme un digne représentant de la tradition musicochoreutique locale. Mais l'attrait exercé par sa danse est surtout lié à sa prestance. Les musiquants prêtent ainsi à certaines danseuses et danseurs le pouvoir de « voler les impressions » (*klévo tis entypóseis*), de contrôler la piste de danse et de placer les autres danseurs sous leur coupe par l'assurance et/ou la bonhomie qu'ils dégagent. A ce sujet, Stélios Konstantoulákis déclare au sujet de Bábis Tzíkas, l'oncle de Chrístos Attónis dont il a déjà été question dans le chapitre relatif au *manés* :

« Je vais te montrer une photo, celle de Bábis Tzíkas ... Regarde ce noceur, regarde la manière dont il

Fig. 11

se tient, regarde ses mains. Tu comprends ? Celui-ci est considéré comme un danseur d'expérience (*viomatikós chorevtís*), comme un seigneur (*árchontas*). Lorsqu'il est sur la piste, il y a lui et personne d'autre. Il montre son *meraklíki*, sa hardiesse (*magkiá*) dans le bon sens du terme. Il dégage de la noblesse (*archontiá*), une insolente jeunesse (*levendiá*), il montre qu'il a un fort caractère (*dynamikós charaktíras*). Son sourire montre que c'est un homme bon, qu'il aime les gens, qu'il éprouve de la joie en se trouvant au panégyre et que son plaisir est de faire ressentir de la joie à ceux qui le verront. Et donc cette assurance dans la manière de se tenir (*to kamároma tou stisímatós tou*) donne de la joie au reste des participants. »

Autrefois, Bábis « volait les impressions » des participants par le *meraklíki* de sa danse, par son maintien, la position de ses mains, son sourire. Aujourd'hui défunt, son ombre plane cependant encore lors de fêtes de compagnie et de bals, et il arrive que les performances contemporaines d'autres danseurs agissent comme des fenêtres sur des instants du passé pour ceux qui l'ont connu :

« Au moment où tu observes les danseurs et que tu en vois un qui te rappelle Bábis Tzíkas, le sentiment que tu éprouves est fort. Tu vas te souvenir de ses paroles : « J'ai commencé sans culotte et je suis parvenu à créer la première crèmerie de Chios. J'ai le meilleur fromage de l'île. ». A ce moment, il se passe une connexion ; tu es pris d'une sorte de plainte (*parápono*), de sentimentalisme. Tout cela déclenche un sentiment général (*synolikó synaísthima*) qui t'amène à pleurer. »

9.7. Une machine à voyager dans le temps

Pour en revenir à l'expérience des danseurs, l'espace-temps performatif leur permet de ressentir et de construire le présent d'une manière spécifique, mais il arrive également qu'il les immerge dans d'autres temporalités et les fasse voyager dans le temps comme en atteste le témoignage de Níkos Kolómvos, amplement corroborés par ceux d'autres danseurs :

« Lorsque je danse, je me divertis, je voyage, j'oublie et je me souviens (*Xechnáo kai thymámai*). C'est-à-dire qu'alors que je danse, que je m'amuse, que je me mets en train (*meraklóno*), je voyage aussi, je pars. Il arrive que je me détache de ce qui se passe dans l'instant, que je ne prête plus attention à ce qui m'entoure, j'oublie ce qui se passe dans l'immédiat, je ferme les yeux et je me souviens... Des anciens souvenirs (*thýmises paliés*), des souvenirs des années passées, des instants du panégyre. Je me souviens de fêtes, d'instants particulièrement forts. Un exemple : lorsque j'étais plus jeune et insouciant, qu'on faisait la tournée des panégyres (*gyrízame s'óla ta panygíria*) dans toute l'île, lorsque le jour se levait et que c'était jour de fête, et spécialement lorsqu'il s'agissait du panégyre de Pyrgí, d'Emporeiós ou des lieux les plus proches, j'avais des palpitations de joie les

jours précédents. Parfois on s'en souvient et on en parle avec mon frère. Lorsqu'on était petits, on se frottait les mains la veille de la fête de la Vierge ou du Christ et on disait : « Oh ! Demain, c'est le panégyre! ». On était comme des fous ! On se couchait le soir et à l'aube on disait : « C'est aujourd'hui, notre panégyre ! », comme s'il nous arrivait quelque chose d'exceptionnel ! Ce sentiment-là s'est effacé maintenant qu'on a grandi, c'est une espèce d'habitude. On a l'opportunité d'aller à de nombreuses fêtes mais à l'époque, les bals où on allait était moins nombreux... Je ne le sens plus avec autant d'acuité. Mais il m'arrive encore de le ressentir à l'heure de la fête lorsque je danse.

(…) Il m'est souvent arrivé de pleurer durant la fête. Des souvenirs... Il me vient des souvenirs... J'y pense en cet instant et suis ému... J'allais dormir au village chez ma grand-mère... Lors des panégyres, elle était assise à la fenêtre et me regardait danser. C'était une noceuse (*merakloú*), ma grand-mère Atzeroú ! Durant de nombreuses années, c'était Fanís Katsoúnas qui jouait de l'accordéon ou du synthétiseur au panégyre de Pyrgí et je savais qu'à telle heure, je viendrais à la maison de ma grand-mère, qu'elle me donnerait vingt euros ou mille drachmes pour les donner à l'orchestre afin qu'il lui joue le *syrtós* de l'ange. Elle était toute la nuit à son balcon, elle ne pouvait plus descendre durant les dernières années, et elle me contemplait. Le lendemain, elle me disait « Tu as dansé avec celle-ci, celle-là, j'étais fière ! ». Elle est morte en 2009... Eh... Depuis lors, il arrive quand je danse... Là, je te raconte un souvenir précis... Parfois alors que je danse en flirtant avec une fille et que je suis empli de joie et souriant, je me tourne vers son balcon et me mets à pleurer. Tu sais... Avec retenue, en moi-même, je suis en larmes. Elle me demandait toujours de porter une chemise blanche pour la fête de la Vierge. J'avais une pile de chemises que ma tante me ramenait d'Amérique, des chemises de toutes les sortes, colorées, avec des fleurs, mais ma grand-mère me disait : « Non, pas celles-là ! Tu vas mettre la blanche qui te va bien à toi car tu es basané ! ». Et elle, la pauvre, qui faisait repasser ses propres vêtements, elle tenait à repasser ma chemise blanche pour le bal et me disait : « Tu vas d'abord faire danser tes cousines et ensuite seulement tu danseras avec toutes celles que tu souhaites. ». »

Les anecdotes comparables à celles rapportées par Stélios et Níkos sont innombrables. La tristesse, la nostalgie d'une époque révolue et le souvenir d'êtres chers constituent des motifs récurrents. Mais je souhaiterais en proposer une autre lecture ; ces histoires témoignent avant tout du fait que la musique et la danse accèdent effectivement à la conscience des acteurs en tant que sources d'une spatialité et d'une temporalité d'un genre particulier, qu'elles leur permettent de percevoir des choses invisibles, et plus encore, que les participants agissant « en elles et par elles » se trouvent parfois transportés en d'autres lieux et temporalités. Pour le formuler autrement, la musique telle qu'elle se pratique à Chios agit en certaines circonstances comme une machine à voyager dans l'espace et le temps.

Chapitre 10. La danse chorale « lié », dispositif de coordination des imaginaires[532]

Dans les trois derniers chapitres de la thèse, je tenterai de mettre l'accent sur la dimension imaginative de ces pratiques musicales et dansées et m'attacherai à montrer qu'elles contribuent à la mise en place d'espace-temps fictionnels. Dans les dernières pages du précédent chapitre, les extraits d'entretien mettent en évidence le fait que la danse et la musique conduisent certains musiquants à s'affranchir de l'instant présent et agissent parfois comme des « machines à voyager dans le temps ». Cette capacité à voyager dans le temps se manifeste de manière tout à fait banale lorsque les musiquants comparent une performance présente à celles du passé ; « Il danse comme son grand-père » est déjà un court aller-retour du présent au passé. Mais les souvenirs évoqués par Níkos semblent dénoter d'un voyage plus long, plus profond dans le temps et qui plus est réalisé, amorcé, à l'écoute de certaines mélodies. Le nombre important de témoignages comparables que j'ai récoltés au fil de ma recherche tend à indiquer que ces rêveries lors de l'acte musical sont des plus courantes. Il est par ailleurs tout à fait possible de réinterpréter la performance de *manés* analysée dans le quatrième chapitre comme un type particulier de voyage dans le temps, permis par la création d'un espace-temps performatif d'un genre spécifique. Mais je défends l'idée que le « voyage dans le temps » -qui est également un « voyage dans l'espace »- ne constitue que l'une des formes des expériences imaginatives permises par la musique et c'est ce que je tenterai de montrer par l'ethnographie de certains dispositifs musicochoreutiques mis en place durant Carnaval.

Dans son ouvrage « Voyager dans l'invisible », Charles Stépanoff décrit les rituels chamaniques de Sibérie comme un ensemble de techniques et dispositifs permettant le partage et la transmission d'expériences imaginatives (Stépanoff 2019 : 610). Le chamanisme exploiterait et cultiverait une capacité cognitive commune à tous les êtres humains, c'est-à-dire la faculté de mobiliser des perceptions non sensorielles pour s'immerger dans des situations différentes de l'ici et maintenant (*Ibid.* : 40). Cette définition de l'imagination est assez proche de celle proposée par le psychologue Paul L. Harris qui la définit comme une capacité à « transcender le temps, le lieu et les circonstances » afin d'imaginer ce qui aurait pu être, de planifier et anticiper le futur, de créer des mondes fictionnels et d'envisager des alternatives à notre expérience présente du monde (Harris 2000).

532 Les extraits sont disponibles à la page suivante : https://mouseion.huma-num.fr/these/chapitre-10

Stépanoff met en évidence que le dispositif par lequel les participants au rituel chamanique coordonnent leurs imaginaires afin de vivre des rencontres avec les esprits et s'immergent ensemble dans des mondes virtuels partagés est d'une grande économie et se limite à quelques amorces évocatrices ; des voix et des cris, des images partielles ainsi que des mouvements suggestifs (Stépanoff 2019 : 603). Cette économie de moyens n'est pas si différente de celle de la danse chorale carnavalesque du « lié » analysée dans le prochain chapitre dont les amorces (formation d'un cercle, mise en mouvement par la marche et mélodisation stéréotypée des paroles) permettent aux participants de partager un répertoire d'images, de métaphores, de représentations de la beauté, de la jeunesse, de l'amour, de la mort, bref de simuler mentalement des scènes et événements de manière collective. Mais elle n'est pas si différente non plus de l'économie de moyens de plusieurs autres situations musicales. Qu'il s'agisse d'une performance de *manés* lors d'une fête de compagnie, d'un chant narratif interprété par une dame lors d'une visite (*veggéra*) impromptue à son domicile ou d'appuis esquissés sur quelque *syrtós* chanté lors d'un bal, une analyse de chacun de ces contextes performatifs permettrait également d'éclairer la question des expériences imaginatives musicales et de la coordination des imaginaires. Alors pourquoi Carnaval ?

Parce que cette période permet de mettre en perspective –et à l'épreuve– avec une plus grande acuité le caractère rituel de la musique dans la mesure où Carnaval agit comme une forme de parenthèse au cours de l'année durant laquelle les habitants réalisent un ensemble d'actes (*drómena* ou *éthima*) à cheval entre le jeu, le théâtre et le rituel qui s'articulent de manière tout à fait particulière aux pratiques musicales et dansées analysées précédemment. Pour rappel, la théorie de Houseman repose sur l'existence de quatre modalités d'interactions qui se distinguent par l'articulation entre les actions et dispositions des agents, ces modalités devant être envisagées comme des pôles acceptant des recouvrements partiels. Le présupposé pragmatique de l'« interaction ordinaire » relève de la « notification » en ce que les actions d'un agent informent sur ses dispositions tandis que celui du rituel relève de l'« instruction », le comportement imposé exerçant une contrainte sur le type de dispositions que l'agent doit ressentir. Le présupposé pragmatique du « spectacle » est défini comme de l'« exhibition » et est marqué par un degré de non congruence entre le comportement de l'agent et les dispositions -émotions et intentions- qui l'animent ; celui-ci est capable d'émouvoir dans l'exacte mesure où il ne ressent pas « pour de vrai » ce que ses agissements sont censés provoquer en lui. Enfin, le présupposé pragmatique du « jeu » est celui de la « conformité » et nécessite que les dispositions des joueurs n'entravent pas l'observation d'un ensemble de règles tandis que les jeux intéressants favoriseraient une certaine tension entre les dispositions émotionnelles et intentionnelles des joueurs et l'impératif de

subordonner celles-ci à l'observation des règles du jeu.

Houseman affirme par ailleurs que si les rituels sont, d'une part, porteurs de significations en ce que les symboles qu'ils mobilisent participent à l'expression de valeurs et d'idées culturelles, et qu'ils ont, d'autre part, des effets psychologiques et sociaux dans la mesure où ils concourent par exemple à l'établissement ou au maintien des limites d'un groupe, aux changements de statuts de ses membres ou aux règlements de conflits, les explications symbolistes et fonctionnalistes laissent le plus souvent dans l'ombre la complexité propre de l'action rituelle et échouent à rendre compte de l'une des caractéristiques fondamentales du rituel. S'inspirant de Bateson, Houseman considère que la ritualisation doit avant tout s'envisager comme un processus d'actualisation et de recontextualisation de réseaux de relations entre entités et éléments tirés de différents domaines de l'expérience. Par sa structuration même, le rituel ne serait pas réductible aux éléments qu'il associe et condense de manière ambiguë et paradoxale mais constituerait ses propres agents et idiomes inintelligibles hors de l'ancrage expérientiel qu'il fournit. Idiosyncratique et autoréférentiel, il imposerait des comportements stipulés à ses participants sur le mode de l'instruction et s'imposerait à eux durant la performance en agissant sans signifier de façon claire, à la manière d'un « piège à penser » (Houseman 2001 ; 2003 ; 2008).

Ces considérations sur le rituel, et plus particulièrement sur son caractère autoréférentiel et stipulé, peuvent avantageusement être complétées par un rappel de la manière dont Maurice Bloch le met en rapport avec la notion de tradition. Celui-ci affirme que les rituels constituent des actes de répétition ou de citation d'occurrences précédentes. La citation repose sur la déférence, c'est-à-dire sur le fait que les acteurs présents du rituel s'en remettent à ceux qui les ont précédés et dont l'autorité garantit la valeur de ce qui est dit ou fait (Bloch 2005). L'auteur porte une attention particulière à l'intentionnalité des agents et considère que la référence à la tradition, à la façon dont les choses ont toujours été faites, ou aux ancêtres, contribue à éloigner l'attention des participants de l'intentionnalité des agents contemporains sans qu'il soit pour autant possible à ces participants de déterminer d'où provient l'autorité de la tradition puisque la recherche de sa source conduirait à une régression à l'infini. Il appelle « exégèse » cette recherche de l'intentionnalité originelle qui fait partie intégrante de l'appareillage cognitif humain. Selon lui, c'est précisément en raison de cette tentative d'attribution d'une intentionnalité comparable à celle d'une intentionnalité humaine (*human-like intentionality*) ainsi que de l'incapacité à en trouver une que les acteurs se réfèrent ou, pour utiliser le terme consacré, défèrent à une « quasi-personne fantasmagorique qui peut être appelée 'tradition', 'les ancêtres en tant que groupe', 'notre façon de faire', 'notre esprit', 'notre

religion', ou même 'Dieu' » (Bloch 2005 : 131).

Si la théorie relationnelle du rituel de Houseman nous fournit un cadre interprétatif très utile pour les rites carnavalesques décrits dans le chapitre 11, il est utile pour ma démonstration de souligner l'élément commun des actes et pratiques musicales propres à Carnaval dont j'ai dit précédemment qu'ils étaient à cheval entre les modalités d'action « rituel », « jeu » et « théâtre », à savoir le fait qu'ils sont vécus sur le mode du « comme-si ». Ainsi, en m'aidant de la théorie de la fiction de Jean-Marie Schaeffer, j'entends réévaluer la prééminence du présupposé pragmatique « d'instruction » dans le cas du Carnaval de Chios au profit de celui de « feintise ludique partagée ».

Selon Jean-Marie Schaeffer, toute fiction est le lieu d'une distanciation causée par le processus d'immersion fictionnelle (Schaeffer 1999 : 386) ; se distinguant des récits véridictionnels, la fiction ne s'oppose pas au vrai mais au vrai et au faux et s'expérimente sur le mode du « comme-si ». Elle est stockée dans la mémoire de celui qui s'y expose -lecteur, spectateur, joueur- comme univers virtuel clos sur lui-même et se suffisant à lui-même et son efficacité tient avant tout à sa capacité à nous immerger dans cet univers (Schaeffer 2005 : 24). Ainsi selon l'auteur, elle est fondée sur une détermination qui n'est pas d'ordre sémantique mais pragmatique. Comme tout jeu, la fiction instaure ses propres règles, ce qui implique une suspension provisoire et partielle de celles qui valent en dehors de l'espace ludique (Schaeffer 1999 : 177). Les participants y adhèrent librement et peuvent être ainsi plus ou moins immergés dans celle-ci tandis que c'est l'existence de marqueurs conventionnels de fictionnalité ou « amorces » telles que des phrases introductives stéréotypées, un répertoire de noms propres spécifiques réservés aux univers fictionnels, qui permet de déterminer si oui ou non il s'agit d'une fiction (*Ibid.* : 178).

Durant le Carnaval de Chios, les membres de la communauté villageoise savent d'avance que ce qu'ils sont sur le point d'entendre et de voir relève de la « feintise ludique partagée » : la musique, le chant, la danse sont autant d'amorces indiquant aux participants qu'ils s'apprêtent à entrer dans un univers de fiction et qu'il leur faut adopter l'attitude mentale du « comme si ». Il est intéressant de noter à cet égard que l'écrasante majorité des habitants les plus âgés interrogés sur les pratiques carnavalesques indique que nul ne doit ou ne peut se vexer des licences prises durant Carnaval, comme si cette période constituait une parenthèse au cours de laquelle les règles d'interactions quotidiennes -et le régime véridictionnel du vrai et du faux ainsi que ses conséquences éventuelles au-delà de cette période- étaient provisoirement suspendus.

Dans plusieurs villages du sud de l'île, l'entrée dans la période la plus dense de Carnaval se matérialisait -et se matérialise encore jusqu'à ce jour- par la réalisation de charivaris et par des formes de prise de possession sonore des ruelles du village par les joueurs de cornemuse et de tambours. Dans le village de Mestá, plusieurs villageois habillés à la manière turque font une entrée triomphale à dos d'âne accompagnés de cornemuses, de tambours et de petits canons tirant des confettis, avant que ne soit organisée une parodie de la justice de cadi (*agás*) de l'époque ottomane au cours de laquelle les habitants sont jugés pour des actions farfelues et condamnés d'office au payement d'une amende. Dans le village d'Agios Geórgios Sykoúsis, les cornemuses et tambours accompagnent une séquence rituelle intitulée « les bœufs » (*ta voúdia*) au cours de laquelle des habitants rendus méconnaissables par le port de perruques et de masques sont transformés en animaux de traits et traînent un soc sur une route goudronnée -autrefois pierreuse- alors que les semailles sont faites grâce à de la paille ou de la sciure de bois. On voit là la pertinence de la théorie rituelle de Houseman qui permet de voir à l'œuvre un processus d'actualisation et de recontextualisation de réseaux de relations entre entités et éléments tirés de différents domaines de l'expérience condensant des éléments antithétiques et paradoxaux et offrant aux personnes présentes un spectacle ambigu et polysémique. Mais comment décrire la musique dans ce cadre ?

Il est tout à fait possible d'envisager son utilisation lors de ces différentes coutumes (*éthima*) comme un moyen sonore de s'approprier l'espace mais il peut également être opportun de considérer que la musique agit en tant que technique d'immersion dans un monde fictionnel indiquant la suspension provisoire des règles de comportements habituelles au profit de règles propres à l'univers carnavalesque. A ces techniques d'immersion ou amorces musicales répondent par ailleurs d'autres amorces telles que la modification de la voix, le grimage ou le déguisement ; dans de nombreux villages, l'un des jeux principaux consiste pour les habitants à tenter de deviner l'identité de ceux qui, masqués de la tête aux pieds, se rendent dans les maisons du voisinage afin d'y réaliser des facéties en modifiant leur voix. Les anciens racontent également que durant la première moitié du vingtième siècle, leur mise était essentiellement constituée de « vieilleries » et des vêtements de leurs grands-parents. Les hommes s'habillaient en femmes, les femmes en hommes, certains habitants portaient des peau de bêtes, des fourrures, ou créaient des costumes choisis en tant que représentations de statuts ou de rôles sociaux (le médecin, le pope, le pêcheur, le Juif, le Turc, le *tsoliás* c'est-à-dire le résistant grec de la guerre d'indépendance, le montreur d'ours et son ours, le photographe, le tsigane, etc.) et élaboraient des saynètes ayant pour ressort comique le brouillage des identités – des intentionnalités ajouterais-je– et l'incongruité des comportements et interactions mises en contraste avec les comportements habituellement prescrits pour chacun des rôles endossés.

Parmi ces saynètes figurent notamment les simulacres d'enterrement d'un homme à l'appétit sexuel légendaire ou ceux du mariage durant lequel les futurs époux agissent, parlent et dansent de manière indécente.

C'est ici que les théories de Houseman, de Stépanoff et de Schaeffer peuvent être unifiées afin de fournir une théorie de l'expérience musicale imaginative partagée durant le Carnaval de Chios. Je soutiens que ce dernier doit avant tout s'envisager comme un espace-temps fictionnel marqué par la recontextualisation d'éléments tirés de divers domaines de l'expérience et par le réagencement de relations entre entités, composé d'une multitude d'espaces-temps performatifs à cheval entre le rituel, le jeu et le théâtre et dont le présupposé pragmatique relève partiellement de « l'exhibition », de la « conformité » ou de « l'instruction », mais avant tout du « comme-si » propre aux « feintises ludiques partagées ». Si le caractère stipulé de la musique et la danse traditionnelles exerce une contrainte expressive et informe les agents sur les dispositions qu'ils sont censés ressentir, la musique et la danse peuvent tout autant être envisagées comme des amorces permettant la mise en place d'un univers de fiction.

Plus encore, je tenterai de démontrer dans les prochains chapitres qu'il existe une réelle affinité entre les facéties, saynètes et autres rites carnavalesques et le contenu des chants de la danse chorale carnavalesque du « lié » et que le processus de recontextualisation d'entités et de relations propres au rituel se manifeste également dans le symbolisme des chants dont l'une des composantes fondamentales est elle-même d'ordre relationnelle. Dans un cas comme dans l'autre, la communauté villageoise procède à des jeux vécus sur le mode du « comme-si », portant essentiellement sur les identités sociales, genrées, statutaires et sur la redéfinition temporaire des relations entre personnages. Comme nous le verrons, la danse du « lié » peut être utilisée afin d'implanter dans l'esprit des participants des alternatives à la réalité et de leur faire expérimenter des mondes parallèles en imagination. Je soutiens que c'est à cette fin que sont utilisés les artifices rhétoriques et les techniques d'immersion telles que la mise en chant et en mouvements. Lors des performances du « lié », la communauté villageoise délègue au choeur le soin de mettre en place des univers fictionnels peuplés de personnages représentant les principaux rôles et statuts sociaux existant aujourd'hui et autrefois dans la société chiotique, mais aussi de mettre en récit certaines des relations sociales qui lient ces personnages en explorant, à la lumière d'événements dramatiques fictifs, ce que ces relations pourraient être tout en signifiant qu'elles ne sauraient être.

Les lecteurs se demanderont à bon droit : comment une chose pourrait être et ne pas être à la fois ? Il me semble que c'est là l'une des propriétés de la musique. Durant le Carnaval de Chios, celle-ci permet de créer pour une durée limitée un monde qui n'existe pas, qui pourrait être et qui ne saurait être. Le « lié » permet de projeter dans l'air, au centre du foyer sonore constitué par la ronde un monde de relations sociales particulières, un monde fait d'événements romanesques, de tragédies. Au cœur de la période de Carnaval, au cœur de ce rite d'institution communautaire, la danse chorale rituelle du « lié » crée un espace-temps performatif où se réalisent des relations sociales potentielles, imaginaires, impossibles.

10.1. Une danse chorale

Le « lié » (*detós*) est une danse chorale exécutée dans la majorité des localités de Chios ainsi que sur les îles de Psará et Oinoússes, principalement durant la période de Carnaval et notamment lors du Lundi Pur, dernier jour de fête marquant l'entrée dans la quarantaine de Carême qui précède elle-même la semaine sainte et la fête de Pâques. Bien qu'il soit associé par tous les habitants interrogés à la période de Carnaval, ce dispositif musicochoreutique est ponctuellement et localement mis en place en d'autres circonstances. Ainsi dans les villages de Pityós[533] et d'Aignoúsa[534], les parents et invités dansaient le « lié » lors des mariages afin d'honorer les jeunes mariés et les témoins en fin de bal par des chants d'éloges et de vœux. Toujours à Pityós, jusqu'à il y a environ cent ans, le « lié » était dansé par les jeunes filles célibataires à l'occasion de la fête patronale de la Vierge le quinze août[535]. Dans les villages d'Olýmpoi[536] et Kampiá[537], les habitants dansent jusqu'à ce jour le « lié » pour la fête de la Saint-Georges en chantant la victoire du saint face au dragon. Enfin, dans le village de Melí situé dans la péninsule d'Érythrée en Asie Mineure, le « lié » était autrefois exécuté lors des festivités de Pâques (*Páscha* ou *Lambrí*) et portait le nom de « lumineux » ou « pascal » (*lambriátikos*)[538].

Le nom générique de « *detós* », connu de tous, est un adjectif qualifiant le nom commun « *chorós* », le choeur dansant, et désigne le fait que les habitants sont liés (*deménoi*) les uns aux autres par les mains ou par les épaules. La danse chorale dispose de nombreux autres noms variant

533 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1550
534 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1076
535 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1536
536 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1199
537 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1214
538 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1368

en fonction des localités et qui, chacun à leur manière, mettent en évidence certaines de ses caractéristiques performatives. Étant donnée son importance durant la période de Carnaval (*Apókries*), certains habitants le nomment « carnavalesque » (*apokriátikos*). Son unité motrice fondée sur trois appuis et deux levées de jambes lui vaut le nom de « trois-pas » (*trípatos*). Sa nature de chant responsorial fait qu'il se nomme parfois « chanté » (*tragouditós*) ou « double » (*diplós*). Par ailleurs certains noms mettent l'emphase sur sa dimension choreutique ; il est ainsi qualifié de « marché » (*perpatitós* ou *perpatikós*), de « sautillé » (*apidinós*) ou de « traînant » (*kolósyrtos*). Du fait qu'il est, sauf rares exceptions, dansé simultanément par des femmes et des hommes, on le nomme également « mêlé » ou « mixte » (*smiktós*). Certains adjectifs peuvent à la fois caractériser sa dimension musicale et dansée ; dans certaines localités les habitants le nomment « doux » (*siganós*) ou « lent » (*argós*). Enfin la prise par les épaules caractéristiques de certains villages et le fait qu'il s'agit d'une danse en cercle ouvert ou fermé progressant en sens antihoraire lui valent les noms d' « étreint » (*agkaliastós*) et de « tournant » (*gyristós*).

10.2. Les transformations du « lié » dans le temps

Notons que la pratique du « lié » qui s'observe sur l'île jusqu'à ce jour diffère sous plusieurs aspects de celle qui prévalait de la fin du dix-neuvième au premier quart du vingtième siècle. Dans les villages, la mise en place du « lié » fait aujourd'hui partie des prérogatives de l'association du village et, plus spécifiquement, du groupe de danse de cette association. Il s'exécute principalement lors du dernier week-end de Carnaval ainsi que lors du Lundi Pur, le plus souvent sur la place centrale. Les habitants qui ont connu le « lié » de la première moitié du vingtième siècle constatent qu'il s'est sensiblement appauvri tant d'un point de vue musical que d'un point de vue poétique.

Ainsi les entretiens menés et les enregistrements réalisés auprès des anciens témoigne du fait que chaque village disposait autrefois de trois à dix mélodies pour les chants carnavalesques, alors que rares sont les occasions d'entendre plus d'une mélodie lors des performances actuelles[539]. J'ai également constaté qu'un grand nombre de chants narratifs est tombé en désuétude et ne survit que sous la forme de souvenirs. Le « lié » est toujours chanté durant les festivités de Carnaval mais on observe depuis plusieurs décennies une tendance à la cristallisation de certains chants. C'est ce que

539 Pour ne citer qu'un exemple, dans le village de Mestá, le « lié » est aujourd'hui chanté à au moins deux reprises lors de la fête du Lundi Pur ; une première fois lors de la préparation de l'agha à l'école municipale puis à la fin de la prise rituelle du village sur la place centrale au terme des condamnations satiriques. La même mélodie est utilisée année après année : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/976

j'appelle la « logique du morceau ». Cette sédimentation des chants est sans aucun doute lié à leur folklorisation ainsi qu'à l'enregistrement de certains d'entre eux sur CD, à partir des années 1970-80 alors que les associations de village fleurissent sous les gouvernements socialistes PASOK. Années après années, les mêmes distiques ont tendance à être répétés dans le même ordre ce qui contribue à la formation d'un chant stéréotypé de quelques minutes, bien qu'il soit en réalité composé de distiques autonomes et interchangeables. Le « lié » s'est ainsi peu à peu transformé en artefact de l'identité villageoise voire insulaire, notamment par sa mise sur scène lors des représentations dansées en tant que danse traditionnelle isolée de son contexte de performance. Si ces représentations scéniques ont lieu sur l'île, par exemple dans le cadre de la « Fête du mastic (*Giortí mastíchas*) » organisée durant l'été et réunissant l'ensemble des villages producteurs, les groupes de danse des associations de ces villages danseront « leur lié » ; si la représentation a lieu en une autre région et qu'un groupe de danse est ainsi appelé à mettre en scène la tradition musicochoreutique de l'île entière, les danseurs exécuteront les « liés » de villages spécifiques choisis en fonction de leur représentativité supposée[540].

A cet appauvrissement de la variété musicale et poétique du « lié » répond corrélativement une modification sociale de son organisation. Comme je l'ai signalé plus haut, si l'exécution du « lié » est peu à peu devenue une prérogative de l'association du village et du groupe de danse, et est ainsi placée sous la responsabilité du professeur de danse de ce groupe, de nombreux éléments indiquent qu'autrefois, le « lié » était avant tout et surtout une affaire de compagnies. C'est ce dont témoigne notamment la description du laographe Konstantínos Kanellákis :

> « Durant les festivités de Carnaval, les jeunes forment ce que l'on appelle des « compagnies » (*koumpaníes*) et élisent le premier d'entre eux, qu'ils nomment *protopallíkaron*. Chacun d'entre eux se doit d'emmener une sœur, une fiancée, une cousine afin que les autres accompagnateurs (*koumpaniátores*) puissent les faire danser. La compagnie se rend aux demeures des jeunes filles et les font danser au son de la flûte (*pagiávli*), du tambour (*toumpí*) et de la cornemuse (*tsampoúna*). Ils dansent le *syrtós*, le *trípatos*, *zervódexos* et autres. Le *smiktós*, le *diplós* et le *detós* se dansent principalement sur la place du village où des groupes de jeunes gens accompagnés de leur orchestre se forment. Ceux-ci se tiennent ou plutôt se lient par les mains et dansent une ronde qui

540 Dans ces cas, il est courant que les professeurs de danse choisissent un « lié » du nord de l'île, celui de Volissós, et un autre du sud de l'île, celui de Mestá. L'explication la plus plausible concernant ce choix récurrent est à mon sens que ces deux « liés » figurent dans la majorité des albums de musique dite traditionnelle de l'île. Voir par exemple l'interprétation du « lié » de Volissós par le violoniste Níkos Oikonomídis : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/2011

> tantôt se rétrécit et rapproche les danseurs, tantôt s'agrandit alors qu'ils reculent. Chaque nouvelle participante à la danse se doit d'apporter un pain en anneau de deux oques pétri spécialement par sa mère, une poule ainsi qu'un galon de vin. La compagnie rassemble ces mets en allant tour à tour chez chacune des jeunes filles ayant pris part aux danses, accompagnée d'instruments pour leur chanter divers chants encomiastiques et votifs. Après cela, la mère offre les mets évoqués [...], le reste est envoyé dans une autre demeure où les membres de la compagnie se rendent ensuite pour festoyer. » (Kanellákis 1890 : 193)

Il est possible d'inférer par la mention de la flûte, de la cornemuse et du tambour qu'il s'agit d'une description des festivités telles qu'elles étaient pratiquées dans le sud de l'île. Elle correspond par ailleurs plus ou moins à ce qui s'observe jusqu'à ce jour dans les villages d'Agios Geórgios Sykoúsis ou de Pyrgí. Kanellákis décrit ici l'organisation d'une compagnie de jeunes gens dont chacun des membres se doit d'offrir une parente à danser et, indirectement, des mets et boissons à consommer ensemble lors de la fête. Gardons de cette description que, dans certains cas et notamment dans le sud de l'île, le « lié » était exécuté par des compagnies de jeunes gens célibataires. Cela n'exclut pas le fait qu'il fût également pratiqué par des compagnies de personnes plus âgées comme cela m'a été confirmé par plusieurs interlocuteurs dont Chrístos Michaliós, le capitaine à la retraite du village de Kardámyla :

> « Du premier jour du Triode au dernier dimanche de Carnaval[541], ils se déguisaient et s'assemblaient en compagnies (« *parées, parées* ») et allaient entre amis de demeure en demeure, de quartier en quartier. Les dimanches, les compagnies sortaient la journée tandis que les jours de semaine, elles ne dansaient que le soir. Ils se rendaient dans les maisons pour un verre de vin, faire des farces, dire des chants satiriques etc. Les dimanches, ils dansaient dans les ruelles et sur la place. [...] Ils dansaient aussi dans les maisons. Je me souviens comme on dansait le « lié » dans ma maison. Avant les rénovations, le sol était en bois. En bas, mon père gardait son âne, Mitsotákis[542]. C'était une vieille maison. Et je me rappelle que lorsqu'on dansait, ma mère disait : « Doucement les gars ou vous allez rejoindre Mitsotákis! » (Chrístos rit).[...] Les enfants et les adolescents dansaient séparément. Lorsque les anciens nous voyaient dans les rues, ils nous poursuivaient. A l'époque, n'oublie pas qu'il y avait de la pauvreté. Si tu étais avec ta

541 A Kardámyla, Carnaval s'achevait le dimanche fromager. Le Lundi Pur (*Katharí Devtéra*) marquant l'entrée dans Carême, les habitants se rendaient à la plage pour consommer les mets restants, lavaient leurs plats et ustensiles de cuisine dans un cours d'eau puis ne consommaient plus que les « mets de jeûne » (*nistísima*).

542 Konstantínos Mitsotákis fut président du parti conservateur « Nouvelle Démocratie » (Néa Dimokratía), premier ministre de la Grèce et fut longtemps considéré comme un ennemi idéologique et politique des « gens de gauche » en Grèce.

> compagnie, l'autre disait : « Eh d'accord, pour la bonne augure (« *gia to kaló* ») j'ouvre ma porte à une compagnie ! Mais si j'ouvre aux suivants et qu'ils me boivent tout mon vin... ». Tu as compris. C'est pour cela qu'ils nous chassaient, pour que les jeunes ne se fassent pas servir et qu'il reste des mets pour les anciens. Les petits de primaire allaient danser le « lié » déguisés et ils faisaient rire les plus âgés, c'était mignon. Les anciens étaient plus organisés ; ils disaient des vers satiriques avec des sous-entendus etc. Les adolescents quant à eux, les braves (*pallikária*), les jeunes hommes célibataires, eux s'assemblaient secrètement dans une maison. Il n'y avait pas de tenue prévue à l'avance, ils se déguisaient avec ce qu'ils trouvaient, généralement les hommes en femmes, les femmes en hommes. C'était les jeunes qui faisaient le rite du mort le dernier dimanche de Carnaval. »

Cette pratique générationnelle du « lié » et la constitution de compagnies par classes d'âge trouvait également son expression dans l'organisation de Carnaval dans le village de Mestá où les jeunes hommes et jeunes femmes célibataires (*ta léftera*, litt. « les libres ») festoyaient et dansaient le « lié » séparément des mariés. Danse collective, le « lié » matérialisait en certaines occasions des liens de parenté et une solidarité générationnelle tandis qu'il unissait en d'autres occasions l'intégralité de la communauté villageoise. C'est cette dernière configuration qui prévaut aujourd'hui.

Comme signalé plus haut, le « lié » est fondé sur l'exécution d'une danse en cercle et l'énonciation de chants divers. Si la dimension choreutique ne diffère pas d'une performance à l'autre, les chants énoncés sont si différents qu'il importe de distinguer deux types de performance, ce qui n'empêche pas que ces types soient tous deux réalisés au cours d'une même danse.

10.3. Le *« lié de l'ici et maintenant »*

Le premier type que je nomme « *lié de l'ici et maintenant* » regroupe les performances durant lesquelles les chants énoncés sont composés de vers autonomes et de refrains se succédant, en théorie, sans ordre préétabli. Contrairement à l'autre type de « lié » décrit plus bas, dont le temps est celui d'un passé plaçant l'action dans un temps fictionnel, le temps de ces vers est résolument le présent et maintiennent constamment les acteurs dans l' « ici et maintenant » de la performance. Le chant, construit dans l'instant et pouvant durer plusieurs dizaines de minutes, est fondé sur les prises de paroles alternées des choreutes énonçant tour à tour un vers. Celui-ci est ensuite répété par le

choeur à l'unisson. Comme nous le verrons, ces prises de paroles mélodisées et publiques ont plusieurs destinataires bien qu'elles puissent n'être adressées à personne en particulier et donc à toutes et à tous. Parmi ces destinataires on trouve tout d'abord le chanteur qui, par des formules stéréotypées, se parle à lui-même ou à des parties de lui-même directement impliquées dans l'acte choreutique telles que sa langue, responsable de la beauté de son chant, ou son cœur inspirant les vers chantés. Les prises de parole s'adressent également aux autres choreutes, à l'assemblée présente ne participant pas à la ronde ainsi qu'aux membres absents de la communauté auxquels les musiquants dédient des vers afin de se complimenter, se souhaiter des choses agréables ou se railler les uns des autres ainsi que des paroles formalisées censées informer sur leurs amours, inimitiés, et autres états d'âme.

L'une des caractéristiques distinctives de ce type de « lié » est la double subjectivité « je/nous » dans laquelle le choeur est rituellement engagé. En répétant le « je » du vers énoncé, les choreutes assument collectivement le chant du premier chanteur. Plus encore, ils se trouvent placés dans sa position, adoptent sa perspective, embrassent sa subjectivité ; leur répons se fait l'écho des dispositions -émotions, intentions et motivations- qu'il exprime. Dans la perspective de la théorie du rituel de Houseman, le caractère responsorial du chant constitue ici une première contrainte « instruisant » les choreutes des dispositions qu'ils sont censés ressentir, à savoir celles exprimées par le premier chanteur. Cette première contrainte invite à en considérer une seconde qui, elle, n'est pas automatique mais potentielle, et montre à quel point le « lié » constitue un dispositif à cheval entre les quatre modalités d'interactions mentionnées en introduction. En effet, le premier chanteur dispose du choix des vers à entonner. Dans certains cas, ceux-ci « notifient » effectivement ses dispositions même si cette notification se fait de de manière formalisée et stéréotypée. Le « *lié de l'ici et maintenant* » agit ainsi en tant que dispositif d'amplification et de partage des intentions individuelles. Cette manière de procéder se manifeste notamment dans le jeu des dialogues chantés analysés plus bas. Dans d'autres cas, les vers peuvent être sélectionnés pour leur beauté formelle et/ou idéelle sans qu'il soit nécessaire pour le premier choreute d'effectivement ressentir les émotions exprimées dans le vers. Tout comme dans le cas du *manés*, le chanteur puis l'ensemble des choreutes se font le médium d'intentions issues du passé dans une forme de -double- citation transparente[543]. Dans ces cas, la situation pragmatique est différente et se situe entre « l'instruction » (actions stipulées informant les dispositions à ressentir) et « l'exhibition » (non congruence entre dispositions et actions afin d'émouvoir).

543 Pour rappel, selon Maurice Bloch, la citation transparente est l'une des modalités de déférence impliquant un effacement de l'énonciateur et de son intentionnalité au profit de celle du narrateur. Un exemple type est la récitation coranique lors de laquelle le récitant s'efface afin d'énoncer la parole de Dieu (Bloch 2005 : 129).

Cette ambiguïté quant à la pragmatique des intentions mélodisées se manifeste de manière encore plus évidente lorsque le choeur adopte le « nous » et se présente en tant qu'agent collectif en désignant l'activité dans laquelle il est engagé par des formes d'autoréférence énonciative (Henrichs 1995 : 5 ; Calame 2017 : 18), notamment dans le cas des refrains chantés. Le contenu de ces vers autoréférentiels est caractéristique des chants de Carnaval ; ceux-ci énoncent des grands principes de vie et invitent les musiquants à s'interroger sur le caractère éphémère de l'existence et de la jeunesse, les vicissitudes de la vieillesse, l'inéluctabilité de la mort et ont notamment pour fonction perlocutoire de provoquer les réjouissances dans l'instant présent. Or c'est l'apanage du choeur, une entité qui ne se réalise que lors de la performance, de rappeler aux vivants par la voix des anciens et même des morts, au nom des ancêtres pourrait-on dire, qu'il importe de jouir de l'instant présent avant leur mise en terre.

10.4. Le *« lié de l'espace-temps fictionnel »*

Le second type de chants, que je nomme « *lié de l'espace-temps fictionnel* », qualifie quant à lui les performances durant lesquelles le choeur énonce des chants narratifs dont le récit est préétabli et ne comporte pas d'improvisation hormis quelques exceptions. Ces chants narratifs peuvent comporter plusieurs centaines de vers et durent jusqu'à une demi-heure. Bien qu'il arrive que les chants soient entonnés à l'unisson, la plupart du temps, il s'agit également de chants responsoriaux dont les vers sont énoncés par le premier chanteur avant d'être répétés par le reste du choeur. Ici, point d'adresses aux choreutes ni à l'assemblée qui écoute ; bien que le chant lui soit destiné, le narrataire n'a aucune place dans le récit. De la même manière, hormis les cas où des refrains sont ajoutés aux chants narratifs, le choeur ne se signale pas en tant qu'agent collectif durant leur énonciation.

En revanche, ces chants narratifs ont trois caractéristiques qui les distinguent des chants du premier type. Premièrement, le récit oscille sans cesse entre le présent et le passé. L'énonciateur-auditeur se trouve ainsi mis en situation de vivre au présent un récit issu d'un passé indéterminé, mythique, voire de simuler mentalement des scènes hors-du-temps. Une autre particularité est l'indétermination spatiale relative de ces chants qui fait de l'événement décrit le « lieu » de l'action et laisse à la discrétion des musiquants d'imaginer où celle-ci se déroule. Et enfin, à la différence du « *lié de l'ici et maintenant* », les chants narratifs du « *lié de l'espace-temps fictionnel* » impliquent des changements de perspectives invitant les musiquants à embrasser tour à tour chacune des

subjectivités présentes dans le récit. Ces chants se présentent sous la forme de petites tragédies simplifiées au cours desquelles des personnages agissent, dialoguent et amènent ainsi progressivement le récit à un dénouement stéréotypé dont l'un des plus courants est la mort de l'un ou de tous les protagonistes. Contrairement au « je » et au « nous » du premier type, ancrés dans le présent et correspondant à des personnes existant réellement, ici le « je » et le « nous » sont utilisés en tant que technique d'immersion par laquelle le choeur et le reste de l'assemblée explorent les subjectivités de personnages fictionnels.

Comme je l'ai annoncé dans l'introduction de la troisième partie, mon hypothèse est que l'association constante par les habitants du « lié » à Carnaval est due au fait qu'il existe une réelle affinité entre le contenu de ces chants narratifs et les saynètes et autres rites réalisés durant cette période. Dans un cas comme dans l'autre, la communauté villageoise procède à des « feintises ludiques partagées », c'est-à-dire des jeux vécus sur le mode du « comme-si », portant essentiellement sur les identités sociales, genrées, statutaires et sur la redéfinition temporaire des relations entre personnages. Je défends l'idée que lors du « *lié de l'espace-temps fictionnel* », tout comme dans la « coutume du mort » ou « la coutume du faux mariage » qui seront analysés dans le prochain chapitre, il s'agit pour les participants de mettre en scène non pas uniquement des rôles sociaux typiques mais des relations sociales en explorant à la lumière d'événements dramatiques ou satiriques fictifs ce qu'elles pourraient être tout en signifiant qu'elles ne sauraient l'être au-delà du temps des chants et des trois semaines de Carnaval.

Il est à noter que les choreutes peuvent alterner entre ces deux types au cours d'une même performance. Par ailleurs, certains villages ne font usage que d'un seul type de « lié » et ce alors même qu'ils connaissent l'existence de l'autre type dans les localités voisines. C'est notamment le cas des habitants de Pyrgí qui ne chantent que des distiques autonomes ou des habitants de Pityós qui n'énoncent que des chants narratifs. Nous verrons par ailleurs par le cas des variantes du chant « Ces jours sont de ceux » qu'un même chant -ou du moins qu'une succession de vers étant identifiée par le même titre- peut faire l'objet d'un développement différent en fonction des villages et mêler les deux types.

Mais avant d'analyser ces chants et leur performance, je voudrais insister ici sur le fait que la question du présupposé pragmatique est intrinsèquement liée à celle de l'analyse symboliste que l'on peut faire de ces chants et qu'il suffit de poser une simple question pour s'en rendre compte. Qui parle dans ces chants ? Le premier chanteur ? Les autres choreutes ? Le choeur en tant qu'agent

collectif ? Les auteurs des vers morts et vivants ? Les personnages des chants ? Tous à la fois ?

Comme Houseman le relève au sujet du rituel, il n'est pas nécessaire pour les participants d'avoir une idée claire du sens des actes qu'ils accomplissent et, dans le cas du « lié », de distinguer les diverses intentionnalités mises en présence ni la manière dont elles s'articulent entre elles lors de la performance. Cette ambiguïté semble même constitutive de la ritualisation dont Bloch et Houseman relève qu'elle est autoréférentielle et se fonde sur la citation d'occurrences passées. En somme, le rituel du « lié » agit en tant que dispositif de coordination des imaginaires par le partage d'un ensemble de métaphores, de scènes, de dispositions et met en présence des entités -telles que le choeur en tant qu'agent collectif, les ancêtres ou les protagonistes des fictions chantées- sans existence hors de sa performance. Il fournit une expérience intégrative où se mêlent et se condensent différentes intentionnalités, les recontextualise, mais ne fournit pas de réponse aux questions sus-mentionnées ; il stipule uniquement qu'elles doivent être assumées collectivement par les choreutes durant l'acte musicochoreutique comme elles l'ont autrefois été par ceux qui les ont précédés.

10.5. Le « *lié de l'ici et maintenant* » de Pyrgí

Dimanche 6 mars 2022, dernier jour de la « semaine fromagère » (*tyriní*), la troisième semaine de Carnaval. Je me rends à Pyrgí comme la veille afin d'enregistrer le « double » (*diplós*), du nom que lui donnent les habitants. C'est également le jour où les « petits tracteurs », qui ont progressivement remplacé les ânes autrefois parés pour l'occasion, défilent sur la place. La fête n'a pas la superbe des années passées en raison du confinement et de l'interdiction pour les associations de village d'organiser les coutumes (*éthima*) qui réuniraient trop de monde. Pas de publicité cette année sur les réseaux sociaux, aucune affiche ne faisant mention de la sortie des *karkaloúsoi*, ces esprits malins et rieurs qui vont de porte en porte afin de faire rire les habitants. Quelques enfants et jeunes hommes portent toutefois le voile blanc caractéristique (*touloupáni*) qui cache leur visage et leur permettrait en temps normal de commettre leurs forfaits sans être reconnus.

J'ai fait appel à Thodorís Katsimáris aujourd'hui comme la veille afin de donner un peu de couleur aux derniers jours de la semaine fromagère. Le samedi, nous nous sommes rendus dans la salle de l'association afin qu'il joue de la cornemuse, un instrument autrefois très répandu dans les

villages du sud mais qui ne subsiste de nos jours qu'à Mestá et surtout à Agios Geórgios Sykoúsis[544]. Nous avons chanté et dansé entre amis, le *syrtós*, la *kritikiá* ainsi que le *pyrgoúsikos*, la danse locale qui fait la fierté de tous les Pyrgousains. Et nous reproduirons l'expérience plus tard dans la soirée du dimanche mais avant cela, les habitants chanteront le « lié » pour une dizaine de minutes. Il est dix-neuf heures lorsqu'ils quittent les tables des terrasses qu'ils occupent pour se lier les uns aux autres par les mains. Se lier en croix est toujours l'occasion pour l'un ou l'autre des choreutes d'oublier la main qu'il doit saisir. Durant quelques instants, le cercle encore informe ressemble aux photos officielles des réunions au sommet où plus de trois chefs d'états tentent de se serrer mutuellement la main pour marquer la concorde. Particularité du « lié » de Pyrgí, les choreutes exécutent les pas avant d'entamer le chant.

C'est Pátra Kambá qui entonnera le « lié », une dame au caractère bien trempé qui possède le supermarché de l'entrée du village. Cette année, elle a décidé de composer des vers et de les énoncer sur une mélodie qui jusqu'alors était presque oubliée. De 2019 à 2022, nous avons procédé à des enregistrements avec Níkos Kolómvos auprès des anciens Pyrgousains. Nous avons récolté des histoires, des souvenirs de Carnaval et aussi des enregistrements des décennies précédentes. La mélodie du « double » la plus utilisée est celle que María Koútelou chantera à la suite de Pátra. La plus connue, celle qui figure sur le cd « Passage à Chios » du célèbre violoniste Níkos Oikonomídis[545], celle que tous les Pyrgousains connaissent ou reconnaissent au moins. D'autres mélodies, qui n'étaient plus chantées depuis plusieurs décennies, étaient cependant enfouies dans la mémoire de María Koúgiavlou, la tante de Níkos. Il a suffi de quelques enregistrements, de deux trois fêtes pour les mémoriser avec les habitants les plus motivés et les voilà qui ressurgissent. C'est avec cette mélodie, qu'ils ont pris l'habitude de nommer « *vr'amán amán* » en raison de la césure (*tsákisma*) qui s'intercale entre les vers, que Pátra énoncera deux distiques :

Fig. 1 : Retranscription de l'extrait 1

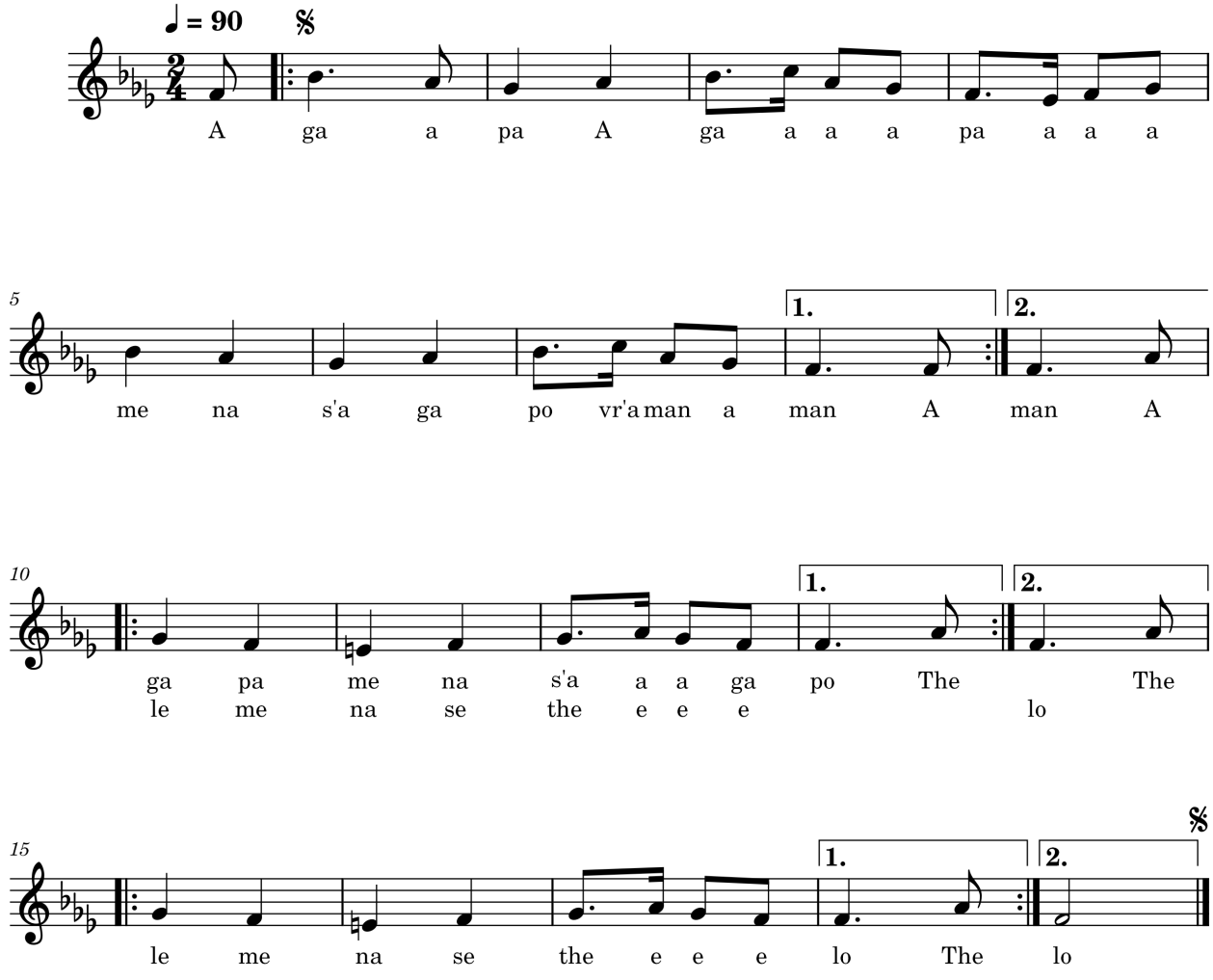
Ex. 1

Π. : Αγάπα- αγάπα με	P. : Aime- aime-moi
να σ' αγαπώ βρ' αμάν αμάν	que je t'aime vr' amán amán
Χ. : *Αγάπα- αγάπα με*	C. : *Aime- aime-moi*
να σ' αγαπώ βρ' αμάν αμάν	*que je t'aime vr' amán amán*
Π.: Αγάπα με να σ' αγαπώ	P. : Aime-moi que je t'aime,
Θέλε με να σε θέλω	désire-moi que je te désire
Χ. : *Θέλε με να σε θέλω*	C. : *désire-moi que je te désire*

544 Pour consulter les enregistrements de cornemuse, cf. : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item-set/842
545 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/2007

Θέλε με να σε θέλω	*désire-moi que je te désire*
Π. : Γιατί θε- γιατί θε	P. : Car vien- car viendra
να 'ρθει ο καιρός βρ' αμάν αμάν	le temps vr' amán amán
Χ. : *Γιατί θε- γιατί θε*	C. : *Car vien- car viendra*
να 'ρθει ο καιρός βρ' αμάν αμάν	*le temps vr' amán amán*
Π. : Γιατί θε να 'ρθει ο καιρός	P. : Car viendra le temps
να θες μα να μη θέλω	où tu désireras et je refuserai
Χ. : *να θες μα να μη θέλω*	C : *où tu désireras et je refuserai*
να θες μα να μη θέλω	*où tu désireras et je refuserai*

Fig. 2 : Retranscription schématique de la mélodie chantée par le choeur



Les distiques décapentasyllabiques rimés peuvent être énoncés sans mélodisation et dans ces cas, ils ne subissent aucune modification. Comme on le constate ici en revanche, leur énonciation en chant leur fait subir plusieurs transformations, ces dernières variant selon les mélodies. Dans le cas

de cette mélodie, le premier hémistiche est d'abord énoncé à moitié ; on n'en chante que les trois premiers pieds, ce qui correspond à deux mesures de la retranscription en tenant compte de l'anacrouse. Le premier hémistiche est ensuite énoncé dans son entièreté et est complété par la césure « *vr' amán amán* » (8 premières mesures). Lorsque cette mélodie précise est utilisée, le choeur répète à l'identique le chant du premier choreute. Ce dernier énonce ensuite le premier et le second hémistiche en huit mesures (mesures 10 à 13 à deux reprises). Le choeur répète alors uniquement le second hémistiche à deux reprises. Comme nous le verrons lors du deuxième extrait présentant la mélodie principale des chants carnavalesques de Pyrgí, la versification varie en fonction des mélodies.

Pátra s'est préparée au « lié » du dimanche. Comme cela s'observe dans la vidéo, le premier choreute dispose d'une feuille où sont inscrits les vers qu'il entonnera, ces derniers pouvant provenir de recueils existants, avoir été compilés ou encore composés par ses soins. C'est une habitude que j'ai particulièrement observée chez les Pyrgousains. Il est courant lors de fêtes de compagnie que ceux-ci emmènent un cahier avec eux ou se servent de leur téléphone pour rédiger des distiques qu'ils énoncent en chantant ou en les récitant à table. Ils s'adressent mutuellement ces distiques d'amour, d'éloge, de vœux ou de raillerie et ces conversations rimées peuvent durer de longs moments. Par ailleurs, les femmes de Pyrgí ont l'habitude de rédiger les distiques chantés par l'orchestre engagé à l'occasion d'un mariage. Ces vers qui sont en lien direct avec la biographie des futurs mariés, des témoins et des belles-familles lui sont transmis préalablement et celui-ci n'a plus qu'à les chanter pour provoquer l'émotion des convives.

Après avoir chanté ces deux vers, Pátra s'adresse à María Koútelou et lui demande de chanter « le simple » (*ton apló*), entendant par là la mélodie la plus courante du « lié ». D'après le témoignage des anciens de plusieurs villages, il était très courant de changer de mélodie au cours de la même performance comme c'est le cas ici mais cette pratique a tendance à disparaître dans la mesure précisément où les mélodies du « lié » utilisées sont de moins en moins nombreuses.

Fig. 3 : Retranscription de l'extrait 2

Ex. 2

M. : Ω κάτι καλά-	M. : Ô quelle joie-
κάτι καλά που βρέθημεν	quelle joie de nous trouver
X. : *Ω κάτι καλά-*	Chœur : *Ô quelle joie-*
κάτι καλά που βρέθημεν	*quelle joie de nous trouver*

Μ. : κάτι καλά που βρέθημεν
απόψε στο Λιβάδι
Χ. : *Ω απόψε στο Λιβάδι*
απόψε στο Λιβάδι

Μ. : Ω Αποκριά και-
Αποκριά και Σαρακοστή
Χ. : *Ω Αποκριά και-*
Αποκριά και Σαρακοστή
Μ. : Αποκριά και Σαρακοστή
χορεύγουνε ζευγάρι
Χ. : *Ω χορεύγουνε ζευγάρι*
χορεύγουνε ζευγάρι

Μ. : Ω μπορεί να μη-
μπορεί να μη φορέσαμε
Χ. : *Ω μπορεί να μη-*
μπορεί να μη φορέσαμε
Μ. : μπορεί να μη φορέσαμε
σαρίτσι καμιζόρα
Χ. : *Ω σαρίτσι καμιζόρα*
σαρίτσι καμιζόρα

Μ. : Ω όμως η νε-
όμως η νεολαία μας
Χ. : *Ω όμως η νε-*
όμως η νεολαία μας
Μ. : όμως η νεολαία μας
θα συνεχίσει τώρα
Χ. : *Ω θα συνεχίσει τώρα*
θα συνεχίσει τώρα

(...)

Μ. : Ω Παναγιά-
ω Παναγιά του Λιβαδιού
Χ. : *Ω Παναγιά-*

M. : quelle joie de nous trouver
ce soir sur la place
Chœur : *Ô ce soir sur la place*
ce soir sur la place

M. : Ô Carnaval et-
Carnaval et Carême
Chœur : *Ô Carnaval et-*
Carnaval et Carême
M. : Carnaval et Carême
dansent main dans la main
Chœur : *Ô dansent main dans la main*
dansent main dans la main

M. : Ô peut-être ne-
peut-être ne sommes nous pas vêtus
Chœur : *Ô peut-être ne-*
peut-être ne sommes nous pas vêtus
M. : peut-être ne sommes nous pas vêtus
du serre-tête et de la chemise
Chœur : *Ô du serre-tête et de la chemise*
du serre-tête et de la chemise

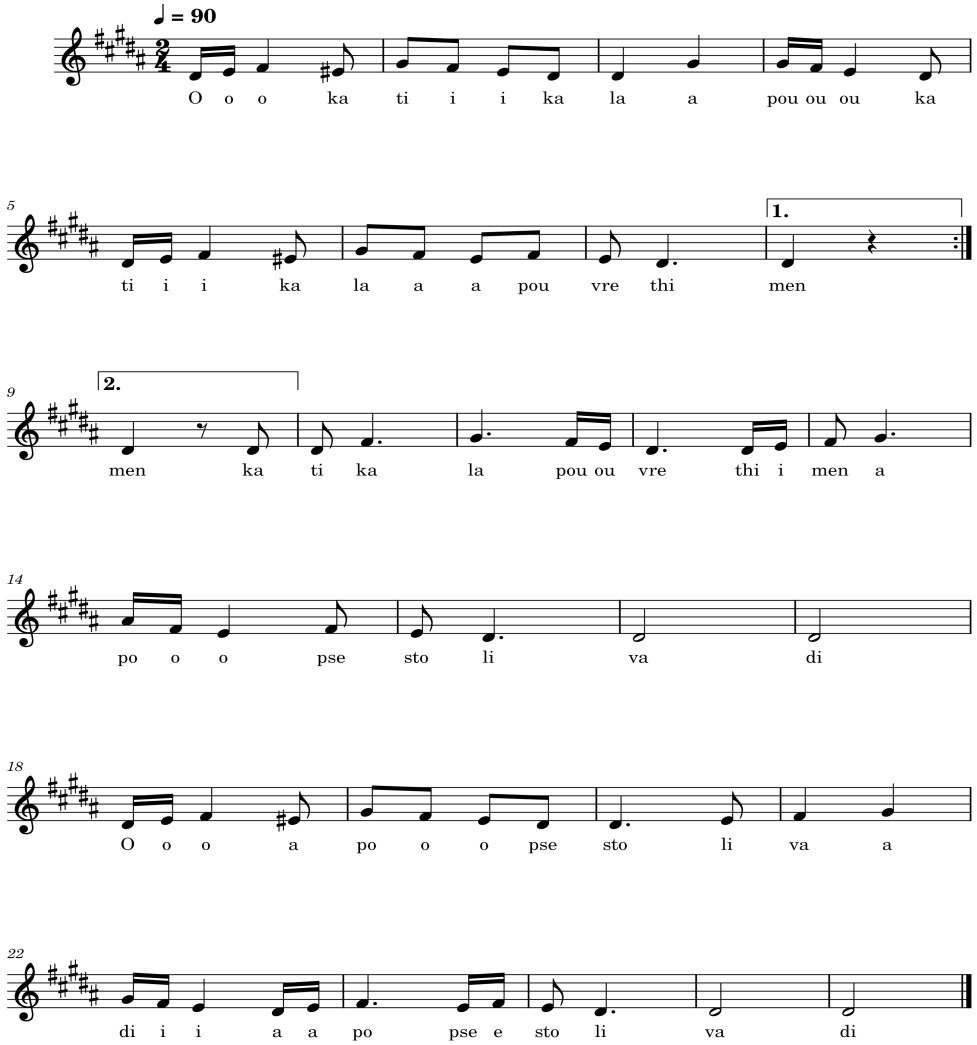
M. : Ô néanmoins-
néanmoins notre jeunesse
Chœur : *Ô néanmoins-*
néanmoins notre jeunesse
M. : néanmoins notre jeunesse
perpétuera le chant à présent
Chœur : *Ô perpétuera le chant à présent*
perpétuera le chant à présent

(...)

M. : Ô Sainte Vierge-
ô Sainte Vierge de la Place
Chœur : *Ô Sainte Vierge-*

ω Παναγιά του Λιβαδιού	*ô Sainte Vierge de la Place*
Μ. : Ω Παναγιά του Λιβαδιού	M. : Ô Sainte Vierge de la Place
με το σταυρό στη μέση	à la croix au centre
Χ. : *Ω με το σταυρό στη μέση*	Chœur : *Ô à la croix au centre*
με το σταυρό στη μέση	*à la croix au centre*
Μ. : Ω το έθιμο-	M. : Ô puisse la-
το έθιμο του τόπου μου	puisse la coutume de ces lieux
Χ. : *Ω το έθιμο-*	Chœur : *Ô puisse la-*
το έθιμο του τόπου μου	*puisse la coutume de ces lieux*
Μ. : το έθιμο του τόπου μου	M. : Ô puisse la coutume de ces lieux
δε θω ποτέ να πέσει	ne jamais s'éteindre
Χ. : *Ω δε θω ποτέ να πέσει*	Chœur : *Ô ne jamais s'éteindre*
δε θω ποτέ να πέσει	*ne jamais s'éteindre*

Fig. 4 : Retranscription schématique de la mélodie « simple » chantée par le choeur



Nommer cette mélodie « la simple » relève de l'euphémisme. C'est de loin la mélodie la plus complexe du « lié » que j'ai pu entendre et la retranscription ici proposée permet difficilement de ressentir son caractère lancinant. La manière dont les distiques sont énoncés diffère légèrement de celle de la première mélodie retranscrite. María chante les quatre premiers pieds du premier hémistiche puis énonce celui-ci dans son intégralité (8 premières mesures). Le choeur répète cette première partie à l'identique. María énonce ensuite entièrement le distique (mesures 9 à 17) avant que le choeur ne répète le second hémistiche à deux reprises (mesure 18 à 26). Exception faite du « Ô », le chant ne comporte pas de césure telle que le « *vr' amán amán* » de la première mélodie.

10.6. Les dialogues chantés

Avant de commenter les thématiques des vers énoncés, il importe de noter qu'il est courant que les chanteurs s'adressent mutuellement des vers bien que ce ne fût pas le cas lors de cette

performance particulière. Dans certains villages, les habitants nomment ces dialogues chantés *antikrystá*, *antikrýsmata* ou encore *karizintá*. Le « lié » de Pyrgí du « dimanche de l'Annoncée » (*Kyriakí tis Profonís*, première semaine de Carnaval) réalisé en 2020 nous en fournit un exemple. Dans l'extrait tiré d'une performance durant vingt-cinq minutes au total, Níkos Kolómvos entonne le « lié » avec une troisième mélodie qui avait elle aussi sombré dans l'oubli, Pátra le complimente sur la qualité de son chant et est à son tour complimentée par Váso Chloroú.

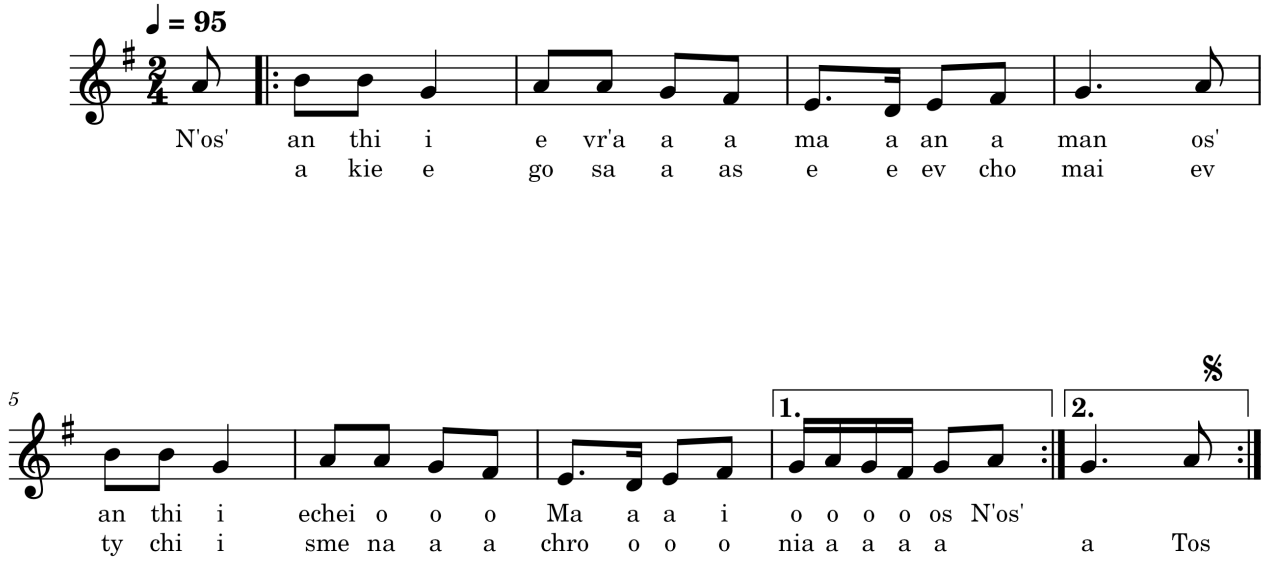
Fig. 5 : Retranscription de l'extrait 3[546]

Ex. 3

N. : Ν- όσ' άνθη έχει ο Μαϊος	N. : Tant sont les fleurs de mai
και ο Γενάρης χιόνια	et les neiges de janvier
Τόσα κι εγώ σας εύχομαι	Autant puissent être
ευτυχισμένα χρόνια	vos heureuses années
Όλοι φορούσανε παλιά	Tous portaient autrefois
ζωνάρι καμιζόρα	la ceinture et la chemise
Και το χωριό μας ήτανε	Et notre village était
μια πλουτισμένη χώρα	une terre fortunée
Π. : Τι μοσκοκάρφια μάσησες	P. : Quels clous de girofles
κι ακούστην η μοσκάδα	mâchais-tu en chantant
κι είπες τα τραγουδάκια σου	Pour que tes vers exhalent
με τόση νοστιμάδα	un tel parfum
Β. : Ποια ήταν που τραγούδησε	V. : Quelle est celle qui chantait
πείτε μου πως τη λένε	dites-moi son nom
Τω μερακλήδων τις καρδιές	Qui par son chant fit pleurer
τις ήκαμε να κλαίνε	le cœur des noceurs

Fig. 6 : Retranscription schématique de la mélodie de l'extrait 3

546 La versification propre à la mélodisation ayant fait l'objet de deux descriptions, ne sont retranscrits ici que les vers sous leur forme la plus simple.



10.6.1. Évoquer le passé, préserver la tradition, construire le lieu

Les distiques choisis par les chanteurs relèvent de thématiques assez différentes. Dans l'extrait 3, Níkos adresse ses vœux au chœur ainsi qu'à l'assemblée présente sur la place[547]. Puis il énonce un distique qu'il tient de María Koúgiavlou par lequel il évoque le passé prospère des Pyrgousains et la tenue traditionnelle qu'ils portaient autrefois. Si la tenue traditionnelle (*paradosiakí foresiá*) est notamment utilisée à l'occasion des représentations scéniques lors desquelles les membres d'une association de village présentent les danses locales ou celles d'autres régions, lors des défilés organisés pour les jours de fêtes nationales, elle n'est pas envisagée comme un déguisement ou un travestissement[548]. Elle fonctionne en tant que marqueur d'appartenance à une communauté. C'est en ce sens que peut s'interpréter l'habitude des Pyrgousains de porter la tenue traditionnelle lors des jours de fête, notamment de Carnaval. Les habitants de Mestá et de Thymianá font de même. A Kardámyla, jusqu'au début des années 90, les hommes du village avaient l'habitude de porter et de conserver la culotte (*vráka*), la chemise et le gilet traditionnel durant tout le jour de l'an.

547 Souhaiter à son interlocuteur de vivre de nombreuses années (*chrónia pollá*) est une formule stéréotypée utilisée tant pour les fêtes de Noël ou de Carnaval qu'à l'occasion des anniversaires.

548 Les habitants préfèrent d'ailleurs le nom de tenue-vêtement (*foresiá*) à celui de costume-uniforme (*stolí*).

María Koúgiavlou[549], dont les chants sont très appréciés et qui est considérée comme la mémoire vivante des lieux par tous ceux qui s'intéressent aux traditions de Pyrgí, m'a chanté plusieurs de ces vers :

Commence, ma langue, à chanter avec force délicatesse
Et à ranimer le temps enfoui sous tant d'années[550]

Tous portaient autrefois la ceinture et la chemise
Et notre village était une terre fortunée[551]

Les anciens, mes enfants, chantaient tels des oiseaux
Et à chaque soir de Carnaval se déguisaient en *karkaloúsa*[552]

Ces évocations empreintes de nostalgie d'un âge d'or dont l'époque n'est pas clairement définie ne doivent pas uniquement s'interpréter comme une dépréciation du présent. Si pour María Koúgiavlou les vers composés par d'autres ou par ses soins sont directement liés à des situations vécues, Níkos les chante -les cite- afin de s'inscrire dans la continuité de l'histoire de son village, de rappeler le lien indéfectible entre les Pyrgousains d'aujourd'hui et d'hier et défère ainsi à ses ancêtres. L'évocation fonctionne, comme ce fut expliqué dans les précédents chapitres, en tant que rétroprojection du passé au présent et participe de l'inscription des individus dans l'espace-temps social pertinent à leurs yeux.

Il existe également une affinité entre ces vers évoquant le passé et ceux par lesquels les choreutes marquent leur désir de préserver leurs traditions. C'est le sens des vers énoncés par María Koútelou durant la performance de 2022 dont le premier est récent mais le second date au moins de la première moitié du vingtième siècle :

Ô peut-être ne sommes nous pas vêtus du serre-tête et de la chemise
Ô néanmoins notre jeunesse perpétuera le chant à présent[553]

549 Pour écouter les enregistrements réalisés avec elle, cf. : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item?fulltext_search=Kougiavlou

550 Άρχισε γλώσσα μου να πεις μα με πολλή συμπόνια / Να φέρεις πίσω τα παλιά που λείπαν τόσα χρόνια

551 Όλοι φορούσανε παλιά ζωνάρι, καμιζόρα / Και το χωριό μας ήτανε μια πλουτισμένη χώρα

552 Ήταν παιδιά οι παλαιοί πουλιά που κελαηδούσαν / Και κάθε Απόκριες βραδύ γινόταν καρκαλούσα. Les *karkaloúses* sont des esprits rieurs portant le voile blanc incarnés par les Pyrgousains durant Carnaval qui se rendent de porte en porte afin d'accomplir de menus méfaits.

553 Μπορεί να μη φορέσαμε σαρίτσι καμιζόρα / Όμως η νεολαία μας θα συνεχίσει τώρα.

Ô Sainte Vierge de la Place à la croix au centre
Ô puisse la coutume de ces lieux ne jamais s'éteindre[554]

Le second vers consiste en un souhait autant qu'une prière à la Vierge, dont l'église est située sur la place centrale, par lequel le choreute demande son intercession afin que le lié soit dansé chaque année sous son regard protecteur. Le premier vers indique que cette préservation de la coutume repose sur les épaules des jeunes gens et des enfants qui participent à la danse chorale et adhèrent par principe à ce vœu en le répétant en choeur. Ce désir de préserver la tradition s'affirme même en tant qu'obligation morale, comme en témoignent les vers suivants. Le devoir de mémoire, contre vents et marées, s'accomplit par le chant :

Ô puisque nous entamons le Double, nous nous devons de chanter
Ô que les coutumes de nos lieux ne s'oublient jamais[555]

Cette année encore, sur la place, nous tenons le Double
Qu'il pleuve, qu'il vente, quant à nous, nous chanterons[556]

Nos anciennes coutumes, nous les préserverons toujours
Et rien ne les empêche, ni pluie, ni froid, ni neige[557]

Une autre thématique centrale dans la construction de l'identité villageoise par le chant est la description de la beauté du village en lui-même et par la reconstruction du lieu par le chant, soit en s'adressant à lui, soit en se mettant à la place d'un visiteur étranger :

Ô mon beau village avec tes arcs étroits
Ô tes murs bellement gravés et ton église des Saints Apôtres[558]

Celui qui passe par Pyrgí s'arrêtera bien quelque part
et se dira en lui-même : « Ce village ressemble à Paris »[559]

554 Ω Παναγιά του Λιβαδιού με το σταυρό στη μέση / Το ένθιμο του τόπου μας δεν θω ποτέ να σβήσει.
555 Αφού επιάσαμε διπλό, πρέπει να τραγουδούμε / Τα ένθιμα του τόπου μας δεν πρέπει να ξεχνούμε. Le vers provient d'un enregistrement réalisé par Marína Reïzáki en 1984 et chanté par María Koúgiavlou, María Bri et Tatsí Karní.
556 Και φέτη καταλίβαδα πάλι διπλό βαστούμε / Τι κι αν αστράφτει και βροντά, εμείς θα τραγουδούμε.
557 Τα παλαιά μας έθιμα θα τα κρατούμε χρόνια / Και δε μας εμποδίζουνε κρύα, βροχές και χιόνια. Ces vers ont été composés par Váso Chloroú et chantés durant le Carnaval de 2014.
558 Ω χωριό μου έμορφο χωριό, με τους στενούς σου θόλους / Με τα ξυστά τα έμορφα και τους Αγιαποστόλους. Ce distique fut chanté par María Koúgiavlou lors d'une représentation scénique dans la ville de Chios en 1991.
559 Όποιος περάσει απ' το Πυργί κάπου θα σταματήσει / Και λέει τούτο το χωριό μοιάζει με το Παρίσι. Le vers

10.6.2. Chanter la beauté

Les Pyrgousains ont aussi le goût de chanter des vers décrivant la beauté de cette coutume du lié. C'est notamment le cas du premier vers chanté par María lors du « lié » de 2022 :

Ô quelle joie de nous trouver ce soir sur la place
Ô Carnaval et Carême dansent main dans la main[560]

Celui-ci, qui est particulièrement bien choisi lorsqu'on sait qu'il est chanté la veille du Lundi Pur, l'équivalent orthodoxe du Mercredi des Cendres catholique. Il consiste en une métaphore par laquelle la danse est comparée au passage de la période de Carnaval à celle de Carême -dont Pieter Brueghel l'Ancien peignit autrefois l'affrontement symbolique-. Plus encore, le vers associe cette danse dans laquelle les périodes seraient liées par les mains aux choreutes exécutant le « double » dans « *l'ici et maintenant* ». Ce même type de métaphore est utilisé afin de décrire le dispositif de la danse chorale ainsi que les jeunes femmes qui y participent. Ces vers prennent tout leur sens lorsqu'on observe ces mêmes jeunes femmes habillées de la tenue traditionnelle couverte de motifs floraux :

Quelle beauté que ce Double s'étendant en couronne
Couronne de roses et de fleurs tressée[561]

Ô inaugurez donc le Double par des chants de Pyrgí
Ô décrivez nos jeunes filles, belles comme des fleurs[562]

Nombreux sont les vers consacrés à la description de la beauté des jeunes femmes. Ainsi de ce chant du « lié » qu'Eiríni Pantelárou m'a chanté et qu'elle avait enregistré il y a trente ans auprès de sa grand-mère : *Ex. 4*

Ô je commencerai par les pieds et irai jusqu'à ton visage
Ô pour louer les grâces de ton corps

provient d'un recueil publié en 1992.
560 Ω κάτι καλά που βρέθημεν απόψε στο λιβάδι / Αποκριά και Σαρακοστή χορεύγουνε ζευγάρι.
561 Ν-όμορφος που είναι ο διπλός στεφανι καμωμένος / Με ρόδα και τριαντάφυλλα είναι περιπλεγμένος.
562 Αρχίσετέ τον το διπλό με του Πυργιού τραγούδια / Πείτε για τις κοπέλες μας που είν' όμορφα λουλούδια.

Ô je chanterai ta chevelure fine comme la soie
Ô les anges la peignent de tous leurs soins

Ô je chanterai ta taille fine comme l'alliance
Ô quiconque te voit perd l'esprit et rampe tel le serpent

Ô je chanterai tes sourcils noirs comme les avdèles
Ô tu es la plus belle de toutes ces jeunes filles[563]

Et tout aussi nombreux sont les vers décrivant la beauté des chants entendus lors de la danse chorale. Ainsi des compliments adressés par Pátra et Váso à ceux qui ont chanté avant elles :

Quels clous de girofles mâchais-tu en chantant
Pour que tes vers exhalent un tel parfum ?[564]

Quelle est celle qui chantait, dites-moi son nom
Qui par son chant fit pleurer le cœur des noceurs ?[565]

Dans ces vers comme dans d'autres, le beau chant, qui répond à la beauté du chanteur, dispose de pouvoirs magiques ; il embaume, émeut et fait pleurer, provoque les floraisons et l'arrivée du printemps :

Ô je rends grâce de pouvoir chanter auprès des meilleurs
Ô avec ces hommes si bons, avec ces noceurs

A- les lys et les roses partagent ta beauté
A- et ta complainte a ébranlé nos cœurs

Quelle est celle qui chanta, paon crêté et rossignol
Que nous la rappelions, qu'elle chante encore un peu[566]

Ô quel est celui qui chantait et fit fleurir les champs
Ô et les oiseaux de leur nid sortirent et chantèrent[567]

563 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/2458
564 Τι μοσχοκαρφιά μάσισες και 'κούστην η μοσχάδα / Και είπες τα τραγουδάκια σου με τόση νοστιμάδα
565 Ποια ήταν που τραγούδησε, πείτε μου πώς τη λενε / Τω μερακλήδων τις καρδιές τις ήκαμε να κλαίνε
566 Ποια ήταν που τραβούδησε -ν' αηδόνη και παγώνι / Να την περικαλέσωμε ίσως μας πει ακόμη
567 Ποια ήταν που τραβούδησε κι οι κάμποι λουλούδησαν / Και τα πουλιά απ' τις φωλιές βγήκαν και κελαηδήσαν

10.6.3. Chanter l'amour

Lors de la performance de 2022, Pátra chante en tout et pour tout huit distiques d'amour. Je suppose que ces distiques ne sont pas directement adressés à son époux mais qu'elle les a choisis pour l'idéal d'amour qu'ils évoquent. Par ailleurs, ces distiques correspondent plutôt à ceux que pourrait adresser une jeune fille célibataire -que Pátra n'est plus- à celui qu'elle aime. Les anciens de la plupart des villages content avec beaucoup de nostalgie l'époque où ils dansaient le « lié », seule danse -à l'exception des « *evropaïká* », les danses européennes telles que la valse, le fox-trot et le tango- où les jeunes gens étaient en contact physique direct et pouvaient, par quelque geste discret, se signaler leur attachement mutuel sans risquer la réprimande de leurs parents. Autrefois, le « lié » était également une occasion de témoigner de son intérêt ou déclarer son amour dans un cercle comptant jusqu'à une centaine de personnes sans que personne ne sût avec certitude à qui les vers étaient destinés. Stylianós Víos, un autre laographe de Chios, nous offre une description du « lié » allant en ce sens :

> « L'unique danse carnavalesque, celle qui, il y a encore quelques années, donnait le ton et une couleur si spéciale aux festivités de Carnaval dans toute l'île de Chios et dans la ville portuaire était le *smichtós*. C'était la danse la plus savoureuse, celle qu'attendaient avec plaisir et impatience tous les jeunes gens de l'époque, comme les jeunes d'aujourd'hui attendent un slow, un tango ou une valse. Et cette danse était fort aimée pour deux raisons.
>
> Tout d'abord, parce que c'était l'unique danse qui s'exécutait sans la médiation du mouchoir mais par une prise de main à main et lors de laquelle hommes et femmes étaient mélangés, à la différence des rondes mixtes d'autres régions de Grèce où les hommes occupent une partie du cercle et les femmes une autre, tandis que le dernier homme ne peut tenir la main que de l'une de ses parentes.
>
> Ensuite, parce que c'était l'occasion pour les jeunes hommes et jeunes femmes d'exprimer leurs amours secrètes grâce aux distiques d'amour. Et je me souviens comment les jeunes filles préparaient des mois à l'avance les vers qu'elles chanteraient durant le *smichtós*, certaines les tirant de leur mémoire tandis que d'autres sachant leurs lettres -car à l'époque, tous ne savaient pas lire- les tiraient de petits feuillets de vers populaires, tels que «L'Aphrodite rieuse» qui contenait «L'abécédaire de l'amour». Elles choisissaient parmi ces vers ceux qui correspondaient le mieux à leurs relations. Et les jeunes hommes faisaient de

même. Si la fille était entêtée, les vers du garçon parlaient de son obstination, si le garçon était infidèle, les vers qui lui étaient destinés parlaient d'inconstance etc. » (Vías 1997 [1939] : 45)

Notons à ce sujet qu'il ne s'agit pas d'affirmer que le « lié » n'était pratiqué que dans le but de déclarer son amour publiquement. J'ai préalablement insisté sur sa dimension rituelle, en mettant notamment en évidence son caractère stipulé et autoréférentiel, le fait que l'énonciation de distiques anciens participe de la citation et de la déférence -à plus forte raison lorsque la tradition et les manières de faire d'autrefois sont mentionnées de manière claire-, tout comme la formalisation propre du chant (distiques décapentasyllabiques rimés énoncés sur des mélodies spécifiques, césures stéréotypées) fournit un cadre contraignant l'expression des dispositions. Mais il est évident que le « lié » n'est pas -et ne fut jamais- uniquement une danse chorale rituelle et comprend une dimension ludique/interactionnelle importante. Celle-ci se manifeste dans les dialogues chantés analysés plus haut où les choreutes se complimentent publiquement en sélectionnant des vers parmi un large répertoire de distiques existant ou en en composant, mais également par la manière dont ils brouillent leurs intentions en adressant un vers au centre du cercle tout en caressant par exemple discrètement la paume de la main de leur voisin(e) etc. Ainsi, à la manifestation publique des intentions par les invitations à la danse et par les performances observables lors des panégyres répond une manifestation plus trouble des intentions lors d'une ronde où le lien est collectif mais ou le chant peut être fortement personnalisé.

Parmi ces vers figurent plusieurs distiques particulièrement appréciés par lesquels les jeunes hommes appelaient les jeunes filles qui se tenaient à l'écart à rejoindre la ronde :

Ô ma langue, commence donc à entonner le chant
Ô que ces beautés, des balcons descendent sur la place[568]

Ô j'observe autour de moi, du haut des balcons
Ô les jeunes filles sont assises et n'ont pas rejoint notre Double[569]

Par d'autres vers, la jeune femme déclare ses sentiments en décrivant son émoi lors de rencontres fortuites avec son bien-aimé dans les ruelles du village :

A- nos chemins se sont croisés et j'ai fait le signe de croix

568 Άρχισε γλώσσα μ' άρχισε τραγούδια ν' αραδιάσεις / Τις έμορφες απ' τα ψηλά να μας τις κατεβάσεις
569 Βλέπω δεξιά κι αριστερά ψηλά εις τα μπαρκόνια / Οι λέφτερες να κάθονται , δεν ήρταν στον διπλό μας

A- soudain je fus prise de tendresse et tu occupas mon esprit[570]

A- les feuilles bruissent sur les branches du noyer
Et mon petit cœur tremble lorsque nos chemins se croisent[571]

Déclarer son amour est une entreprise risquée puisqu'elle implique la possibilité d'être éconduit. Mais le « lié » offre la possibilité d'échapper au ridicule car la prise de parole publique, chantée à l'unisson, est cryptée du fait que le choeur ignore à qui le premier d'entre eux s'adresse :

A- ma source cristalline aux canaux de bronze
A- dis-moi, mon tendre, celle que tu aimes le plus[572]

Ô si tu m'aimes, mon oiseau, tu me le prouveras ce soir
A- et laisseras entrouvertes les fenêtres de ta demeure[573]

Le « lié » est également une occasion pour les amants de se transmettre des mots secrets et d'appeler l'être aimé à la fidélité et à la constance en amour :

A- mon œillet rouge au pot suspendu
Quoi qu'ils te disent, sois ferme en ton esprit[574]

Ô cette fleur rouge lutte obstinément contre moi
Ô Mais lui brûler le cœur serait dommage, infortuné[575]

A- source aux eaux nombreuses, ne t'étends pas à tout va
Car tu risquerais de tarir et de ne plus en avoir[576]

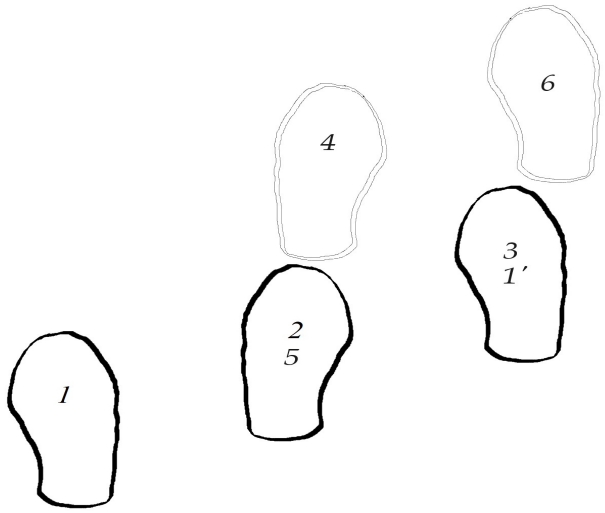
10.7. Une technique de coordination des imaginaires

Qu'est-ce que le « lié » ? Vu de l'extérieur, il s'agit d'un cercle composé de dix à cent

570 Στο δρόμο μου συνάντησες κι ήκαμα το σταυρό μου / Κι αμέσως σε συμπάθησα κι ήμπες μες στο μυαλό μου
571 Τρέμουν τα καρυδόφυλλα στης καρυδιάς το κλώνο / Τρέμει και η καρδούλα μου όταν σε δει στο δρόμο
572 Βρύση μου κροσταλλιτικιά με μπρούζινα κανάλια / Πε μου το χαδεμένε μου ποιαν αγαπάς πιο κάλια
573 Αν μ' αγαπάς πουλάκι μου απόψε θα το δείξεις / Του δρόμου τα παράθυρα να τ' ανοιγοσφαλήξεις
574 Κόκκινο γαροφάλλι μου που κρέμεσαι στη γλάστρα / Λέγου σου δε σου λέγουνε μα 'σύ το νου σου βάστα
575 Πεισματικά μου πολεμά το κόκκινο λουλούδι / Μα να το κάψω στην καρδιά, κρίμα το κοπελούδι
576 Βρύση με τα πολλά νερά, παντού παντού μην τρέχεις / Και θα στηρέψεις ύστερα και θέλει να μην έχεις

personnes d'un même village se tenant par les mains ou les épaules et avançant dans le sens inverse des aiguilles d'une montre en chantant, phénomène qui s'observe dans de nombreuses régions du monde et très répandu en Grèce et dans les Balkans. Vu de l'intérieur, c'est avant tout un dispositif où le choreute est placé en contact direct avec ses parents proches et éloignés, ses oncles et tantes, ses cousins, ses voisins... Un dispositif où il regarde ceux qui lui font face, où il fait entendre sa voix et où il entend des voix qui se mêlent les unes aux autres pour produire un chant à l'unisson. Plus encore, le dispositif implique que les bras du choreute touche le bas-ventre de ses voisins immédiats ; plus qu'entendre des voix, il en ressent les vibrations. La danse en elle-même est d'une simplicité enfantine. Les danseurs effectuent trois pas vers la droite et lèvent ensuite le pied gauche puis le pied droit avec un léger recul.

Fig. 7 : Progression et transferts d'appuis dans la danse du « lié »[577]



Cette progression choreutique est essentielle puisque c'est elle qui fournit la pulsation au chant. Cependant, à la différence d'autres danses pratiquées lors des fêtes où le pas et les variations que les danseurs lui font subir est l'objet même du plaisir ludique entre partenaires, le pas du « lié » se laisse presque instantanément oublier. Les participants ont évidemment conscience qu'ils avancent de manière synchronisée, ils ressentent les vibrations produites par le chant de leurs voisins, voient ceux qui leur font face dans le cercle mais le dispositif semble avoir la capacité de se soustraire partiellement à l'attention des participants pour déporter cette dernière sur le chant

577 Dans le cas de la première et de la deuxième mélodie du Double de Pyrgí, l'énonciation complète du premier distique, césure et répons compris, correspond à la répétition de onze unités motrices. Le premier appui correspond au début du phrasé musical pour la seconde fois à la première syllabe du second vers, juste après le premier répons. Dans d'autres cas, l'énonciation complète d'un distique avec césure correspond à trois unités motrices, et son répons à trois autres unités motrices. Cf, par exemple : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1096

entonné.

Comme nous l'avons vu, s'ils comportent l'usage de métaphores et permettent dans certains cas de convoquer le passé, les vers du « *lié de l'ici et maintenant* » appartiennent résolument au présent et, dans certains cas, rendent compte d'états de faits réels en lien direct avec l'histoire et la trajectoire sociale des participants. Le dispositif musicochoreutique contraint et informe les dispositions que les choreutes peuvent exprimer par la manière dont ils doivent les exprimer mais ces derniers disposent tout de même du choix des vers à énoncer. Ils peuvent chanter pour se complimenter, se railler, dire la nécessité de préserver leurs traditions, décrire de vraies ou fausses amours, ou encore décrire l'expérience esthétique que procure la participation à la danse chorale. Le premier chanteur partage des pensées -les siennes ou celles de ceux qui l'ont précédé- avec l'assemblée et les autres choreutes, par le répons, prennent à leur compte ce « je », se placent dans sa perspective, embrassent sa subjectivité et assument collectivement son chant. Le choeur se fait l'écho des pensées d'un des membres de la communauté et agit en tant que dispositif d'amplification et de partage d'intentions. Cependant, la danse chorale n'est pas réellement égale à la somme de danseurs-chanteurs isolés. C'est ce que rappelle ce « nous » utilisé dans les vers, qui ne désigne pas l'assemblée présente sur la place mais bien le choeur qui se présente ainsi en tant qu'agent collectif.

Le « lié » joue sans aucun doute un rôle dans la cohésion du groupe qui le pratique, qu'il s'agisse d'une parentèle, d'un groupe d'amis, des habitants d'un quartier ou de la communauté villageoise dans son intégralité. L'homokinésie, l'homorythmie et l'homophonie qui le caractérisent ainsi que l'utilisation de mélodies spécifiques participent de cette cohésion. Mais il est également possible d'envisager ces diverses caractéristiques du dispositif musicochoreutique en tant qu'amorces cognitives permettant la coordination des imaginaires. C'est probablement en cela que le « lié » participe de la cohésion du groupe mais également de la constitution d'une identité communautaire. Par la pratique collective du chant et de la danse, les choreutes partagent avant toute chose un répertoire d'images, de métaphores, de manières de se représenter et de dire la beauté, la jeunesse, l'amour etc. Le « lié » est alors le moyen la technique permettant aux choreutes de procéder à des simulations mentales et imaginer des événements et des états de fait comparables.

10.8. Le chant « Ces jours sont de ceux »

Soit un chant, « Ces jours sont de ceux », connu dans de nombreux villages de Chios ainsi

que dans la péninsule d'Erythrée[578]. Celui-ci ouvrait autrefois les festivités dans plusieurs villages de l'île. A Kardámyla, le village d'où provient la première performance analysée, il fait partie des premiers chants énoncés tout au long du Carnaval. Comme nous allons le voir, il s'agit d'une courte description de la période de Carnaval par laquelle les choreutes dansant sur la place parlent d'eux-mêmes. Plus précisément, les habitants délèguent au choeur le soin de chanter dans un récit au présent, et par une forme d'autoréférence énonciative, les comportements spécifiques à adopter et le type de relations qui unissent les membres d'une communauté villageoise durant Carnaval. A la formalisation/stipulation propre de la danse chorale répond ainsi une prescription des attitudes carnavalesques caractérisées par leur caractère relationnel.

Ce chant connaît des développements différents en fonction des localités. Dans le premier cas, aux distiques qui en constituent le cœur et lui confèrent son identité s'adjoignent des vers du « *lié de l'ici et maintenant* », autonomes et interchangeables, brodant le thème des réjouissances de Carnaval et la raison de ces réjouissances. Le contenu de ces vers est caractéristique des chants de Carnaval ; ceux-ci énoncent des grands principes de vie et invite les musiquants, entre autres choses, à s'interroger sur l'éphémérité de la jeunesse, les vicissitudes de la vieillesse, l'inéluctabilité de la mort et a pour fonction perlocutoire de provoquer les réjouissances décrites dans les chants.

Dans le deuxième cas, la thématique de l'immigration et de la lettre envoyée à l'exilé est explorée plus avant. Le choeur, s'exprimant ici aussi à la première personne du singulier et adoptant le point de vue d'un membre de la communauté dont le parent s'est exilé, invite ce dernier à revenir au village. L'artifice rhétorique utilisé est ici aussi autoréférentiel et construit un chant aux énoncés performatifs paradoxaux : en chantant l'écriture et l'envoi d'une lettre, les choreutes permettent au chant de voyager jusqu'à l'étranger dans l'esprit des musiquants.

Enfin, dans le troisième cas, les premiers vers sont suivis de l'histoire d'un marin maudit par sa mère. Le choeur oscille ici entre la position de narrateur et le point de vue du marin réprimandant sa mère et lui décrivant la mort à laquelle le condamnent ses malédictions. Ici le chant carnavalesque se manifeste sous une forme particulière : bien qu'il s'agisse toujours d'une adresse du marin à sa mère, celle-ci encapsule des dialogues fictifs entre la mère et les marins qu'elle est censée rencontrer lorsqu'elle part à sa recherche ainsi qu'une courte adresse du marin aux oiseaux qui se

578 Pour consulter les enregistrements mis en ligne à ce stade : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item?fulltext_search=τούτες

repaissent de ses chairs.

10.8.1. Une variante de Kardámyla

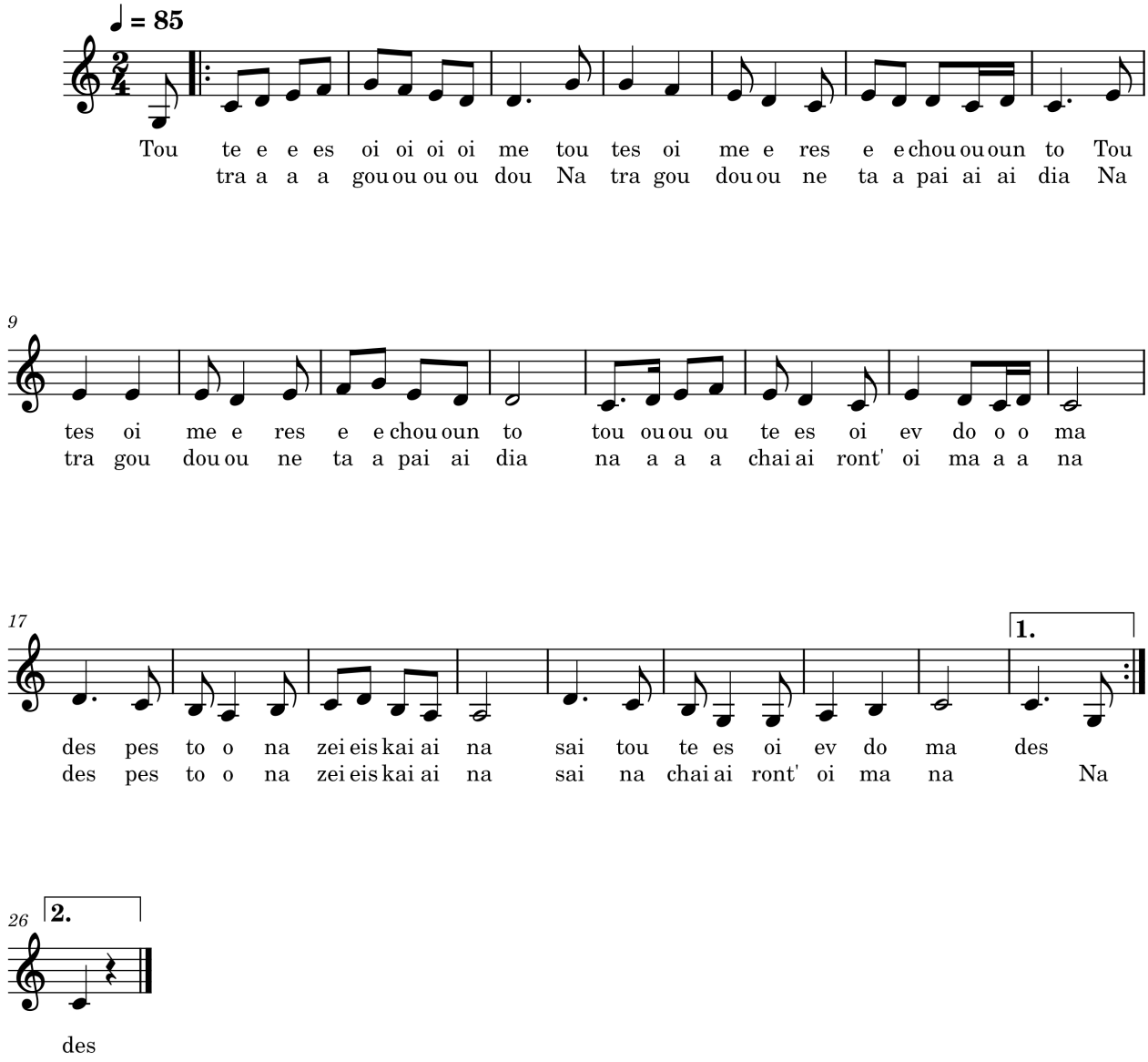
Fig. 8 : Retranscription d'une variante de Kardámyla[579]

Τούτες οι με-, τούτες οι μέρες έχουν το	Ces jou-, ces jours sont de ceux
Τούτες οι μέρες έχουν το	Ces jours sont de ceux
τούτες οι εβδομάδες	Ces semaines
– πες το να ζεις και νά 'σαι	*- dis-le afin de vivre et d'être*
τούτες οι εβδομάδες	Ces semaines (sont de celles)
Να τραγουδου-, να τραγουδούνε τα παιδιά	Où les enfants-, où les enfants chantent
να τραγουδούνε τα παιδιά	Où les enfants chantent
να χαίροντ' οι μανάδες	Où les mères se réjouissent
– πες το να ζεις και νά 'σαι	*- dis-le afin de vivre et d'être*
να χαίροντ' οι μανάδες	Où les mères se réjouissent
	(Christos récite :)
Άρχισε γλώσσα μ' άρχισε	Commence, ô langue
αηδονολαλούσα	au parler de rossignol
Όπου σε πήραν τα πουλιά	Dont les oiseaux se saisirent
φωνή και κελαδούσαν	afin de chanter
Όπου 'χει φίλον κράζει τον	Chacun appelle son ami
και μπιστικό καλεί τον	et invite son intime
Και ξένον εις τη ξενητιά	Et à l'étranger en exil
γραφή του γράφει νά 'ρτει	envoie une lettre pour qu'il revienne

Comme en témoigne cet enregistrement réalisé durant l'été, Chrístos est tout à fait en mesure d'énoncer les paroles de « Ces jours sont de ceux » sans les chanter. Mais lorsqu'il chante, il utilise immanquablement une mélodie spécifique retranscrite de façon schématique en figure 9.

Fig. 9 : Mélodie carnavalesque du village de Kardámyla

579 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/602



Cette mélodie est également utilisée pour l'énonciation d'autres chants narratifs comme ceux de « Saint-Isidore »[580] et « du petit pommier »[581]. Comme je l'ai précisé, les habitants d'un village disposent de plusieurs mélodies carnavalesques utilisées pour l'énonciation de chants narratifs différenciés. Ce nombre varie de deux à une dizaine et les mélodies sont bien moins nombreuses que les chants qui leur correspondent. Dans la plupart des cas, chaque mélodie est associée à des chants spécifiques. Lorsqu'une mélodie est associée à plusieurs chants, ces chants peuvent s'énoncer à la suite, sur le modèle des « suites » mélodiques à danser analysées dans les chapitres précédents.

580 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/594
581 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/599

Comme c'était le cas dans l'exemple du « lié » de Pyrgí, le vers subit ici aussi plusieurs transformations lorsqu'il est chanté. Le premier hémistiche est d'abord énoncé à moitié ; le choreute n'en chante que les quatre premiers pieds, ce qui correspond aux mesures 1 à 3 de la retranscription. Ce premier hémistiche est ensuite répété à deux reprises, une première fois de la mesure 3 à 8, une seconde de la mesure 8 à 12. Le second hémistiche est ensuite énoncé une première fois (mesures 13 à 17), puis est suivi d'une « césure » (mesures 17 à 21) avant d'être répété (mesures 21 à 25). Ce découpage du vers est le même pour les trois chants narratifs associés à cette mélodie particulière.

10.8.2. Les césures

A Kardámyla, les deux césures les plus courantes sont :

1) Dis-le afin de vivre et d'être[582]
2) Sainte, ô, ma Sainte Vierge[583]

Le fait que ces césures heptasyllabiques soient interchangeables et qu'elles diffèrent en fonction des localités même lorsque les habitants interprètent le même chant invite à penser qu'elles ne participent pas de son sens général. Dans certains cas, comme dans le village de Mestá, des césures telles que « *Aïde vaï vaï vaï* » ou « *oh amán amán amán* » sont par ailleurs constituées d'interjections sans sens précis. Dans d'autres cas, la référence est plus explicite mais les habitants interrogés sont incapables d'en expliquer le sens. Certaines césures, telles que « *Dis-le afin de vivre et d'être* » énoncée par Chrístos ou que « *Puissions-nous vivre pour le dire* (le chant carnavalesque) »[584] que chantent les Méliotes, ont un caractère méta-narratif dont l'effet pragmatique est de ramener les choreutes dans le *hic et nunc* de l'événement choreutique mais cette observation n'est pas généralisable. Il est également difficilement défendable qu'elles obscurcissent le sens des vers lorsqu'elles s'intercalent entre les pieds d'un hémistiche ou entre deux hémistiches puisque ces vers sont par principe connus d'au moins une partie des choreutes. Ces césures lient les vers à la mélodie et créent probablement une attente de cohérence se réalisant à la fin de la phrase mélodique ainsi qu'une volonté de voir le chant progresser et trouver sa résolution à la fin de la performance. Il est certain en revanche qu'elles lui confèrent une épaisseur temporelle imperceptible à la lecture. Or cette épaisseur temporelle, tout comme la cyclicité et la répétitivité des pas et de la

582 « Πες το να ζεις και να 'σαι »
583 « Αγιά μου Παναγιά μου »
584 « Να ζούμε να το λέμε »

mélodie, tout comme la perception des voix qui se mêlent et des vibrations qu'elles produisent, participe à mon sens du processus d'immersion des choreutes.

10.8.3. Au cœur du chant, une description de Carnaval

Comme annoncé plus haut, dans la variante de Kardámyla enregistrée auprès de Chrístos Michaliós et retranscrite en figure 8 se mêlent vers constitutifs du chant et vers autonomes. Les distiques qui donnent son titre au chant, qui lui confèrent son identité et sont immanquablement énoncés sont contenus dans les première, deuxième et quatrième strophes. Ces vers constituant une unité de sens nous fournissent plusieurs indications quant à la spécificité de Carnaval dans l'économie des relations entre parents et entre amis :

Ces jours sont de ceux, ces semaines sont de celles
Où tous les jeunes chantent, où les mères se réjouissent

Et chacun appelle son ami, et chacun invite son parent[585]
Et à l'étranger en exil, on écrit une lettre pour qu'il revienne

Période de joie et d'allégresse « où les jeunes chantent » et où « les mères se réjouissent », Carnaval est également un temps où les habitants invite les étrangers, c'est-à-dire les membres de la communauté en exil, au retour. Si cette variante particulière n'en fait pas état, un autre vers conclut cette description de Carnaval en précisant qu'il est un temps d'hospitalité où les étrangers, cette fois-ci au sens d'étrangers à la famille nucléaire, peuvent librement profiter des biens du foyer :

Les portes sont toujours ouvertes et les tables dressées,
Et les lampes allumées afin que les étrangers s'invitent

C'est ici que les variantes du chant « Ces jours sont de ceux » divergent. Dans celle de Kardámyla, les vers autoréférentiels qui confèrent son identité au chant et qui décrivent ce que les habitants ont déjà commencé à faire au moment où ils l'énoncent, sont suivis des vers autonomes et interchangeables du « *lié de l'ici et maintenant* » dont certains explicitent le sens des réjouissances carnavalesques. Dans l'enregistrement, Chrístos récite :

585 En fonction des performances, Chrístos utilise indifféremment le terme μπιστικόν (« l'intime ») et συγγενήν (« le parent »).

Commence, ô langue, au parler de rossignol
Dont les oiseaux se saisirent afin de chanter

Nous avons déjà rencontré ce type de vers caractéristiques des ouvertures de chants par lesquels le choreute s'adresse à sa propre langue. Lorsqu'on l'interroge, Chrístos associe également d'autres distiques au cœur du chant :

Puissé-je chanter et me réjouir, puissé-je jouer et rire
Car aucune jeunesse ne se rachète[586]

Pour cela, profitez de la vie, ô jeunes, réjouissez-vous
Car vous la regretterez une fois entrés en vieillesse[587]

Ici, le vers impose au chanteur de s'adresser à lui-même et d'adopter une posture réflexive par rapport à son destin avant d'adresser son chant aux autres membres de l'assemblée. Par le dispositif musicochoreutique, par la pratique collective du chant et de la danse, c'est l'ensemble des choreutes qui se trouve en position d'embrasser la subjectivité du premier chanteur. Le fait de chanter et de se divertir durant la période de Carnaval, décrit par ailleurs dans le premier vers du chant « Ces jours sont de ceux » est présenté comme une nécessité pour les hommes à la jeunesse éphémère afin de ne pas éprouver de regrets. Un autre vers caractéristique qui suit habituellement les précédents figure dans l'enregistrement du chant « Ces jours sont de ceux » que j'ai réalisé auprès d'Evgenía Kalagkiá-Mouratídou et Sévi Giannopápa dans le village de Lagkáda :

Puissé-je chanter et me réjouir, qui de nous connaît le futur ?
Si je mourrai, si je vivrai, si je serai en d'autres lieux[588]

Placés à la suite des distiques caractéristiques du chant « Ces jours sont de ceux », les vers autonomes de la variante de Kardámyla explicitent le rôle des divertissements carnavalesques : Carnaval est une période où la communauté, par la voix des choreutes, adopte une posture réflexive vis-à-vis du destin des êtres humains, et s'adonne au chant et à la danse afin de jouir de la vie avant la mort ou l'exil. Pour paraphraser Claude Calame s'interrogeant sur le statut du choeur des tragédies attiques, « par ses fréquentes déclarations gnomiques fondées sur la sagesse

586 Ας τραγουδήσω κι ας χαρώ, ας παίξω κι ας γελάσω / Τα νιάτα δεν πουλούνται πια να τα ξαναγοράσω
587 Γι αυτό γλεντάτε τη ζωή, νέοι, να τη χαρείτε / Γιατί θα μετανιώσετε στα γερατειά σα μπείτε
588 Ας τραγουδήσω κι ας χαρώ, του χρόνου ποιος το ξέρει; / Αν θα πεθάνω γι' αν θα ζω, ή θα 'μαι σ' άλλα μέρη

traditionnelle », le choeur s'apparente à une figure d'autorité (Calame 2017 : 121). Agent collectif, il transmet par le chant un ensemble de savoirs fondés sur l'expérience aux plus jeunes, ces versions diachroniques du soi.

Cette sagesse née de l'expérience, du *víoma* défini dans le chapitre consacré au *manés*, ce bien ne s'acquérant que par l'écoulement du temps et l'épuisement des jours impartis aux hommes est également au cœur du chant « du petit pommier »[589] connu sur toute l'île et dont l'énonciation précède généralement celle du chant « Ces jours sont de ceux » à Kardámyla. Les variantes étant nombreuses, je n'en fournirai qu'une retranscription qui paraît la plus complète :

Fig. 10 : Une variante du chant « du petit pommier »

Μηλίτσα πού 'σαι στο γκρεμό	Petit pommier au bord du précipice
τα μήλα φορτωμένη	chargé de fruit
Τα μήλα σου λυμπίστηκα	J'ai peine pour tes pommes
μα το γκρεμό φοβούμαι	mais crains le vide
- Και σα φοβάσαι το γκρεμό	- Si tu crains le vide
πάρε το μονοπάτι	prends donc le sentier
Το μονοπάτι μ' έβγαλεν	Le sentier m'amena
σ' ένα ερημοκκλήσι	à une chapelle abandonnée
Πού 'χε σαράντα μνήματα	Qui avait quarante tombes
αδέλφια κι αξαδέλφια	de frères et de cousins
Μα ένα μνήμα παράμνημα	Mais sur une tombe, petite tombe
μακριά από τα άλλα	éloignée de toutes les autres
- Τι έχει μνήμα και βογγάς	- Qu'as-tu, tombe, à gémir
και βαριαναστενάζεις;	et soupirer profondément ?
Μην είν' το χώμα σου βαρύ	La terre t'est-elle trop lourde
κι η πλάκα σου μεγάλη;	ta pierre trop grande ?
- Δεν είν' το χώμα μου βαρύ	- La terre ne m'est point lourde
κι η πλάκα μου μεγάλη	ni ma pierre trop grande
Μον' ήρτες και με πάτησες	Mais tu es venu et m'as marché
απάνω στο κεφάλι	sur la tête

589 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/599

Ταχά δεν ήμουνα γώ νιός	N'étais-je pas autrefois
δεν ήμουν παληκάρι	moi aussi jeune et brave
Ταχά δεν επερπάτησα	N'ai-je pas marché autrefois
νυχτιές με το φεγγάρι;	les nuits en compagnie de la lune
Και νυχτιές επερπάτησα	Moi aussi je marchai les nuits
κι αυγές επέρασά τες	et vis souvent poindre l'aube
Και όμορφες ελεύθερες	Moi aussi j'embrassai tendrement
εγλυκοφίλησά τες-	de belles célibataires

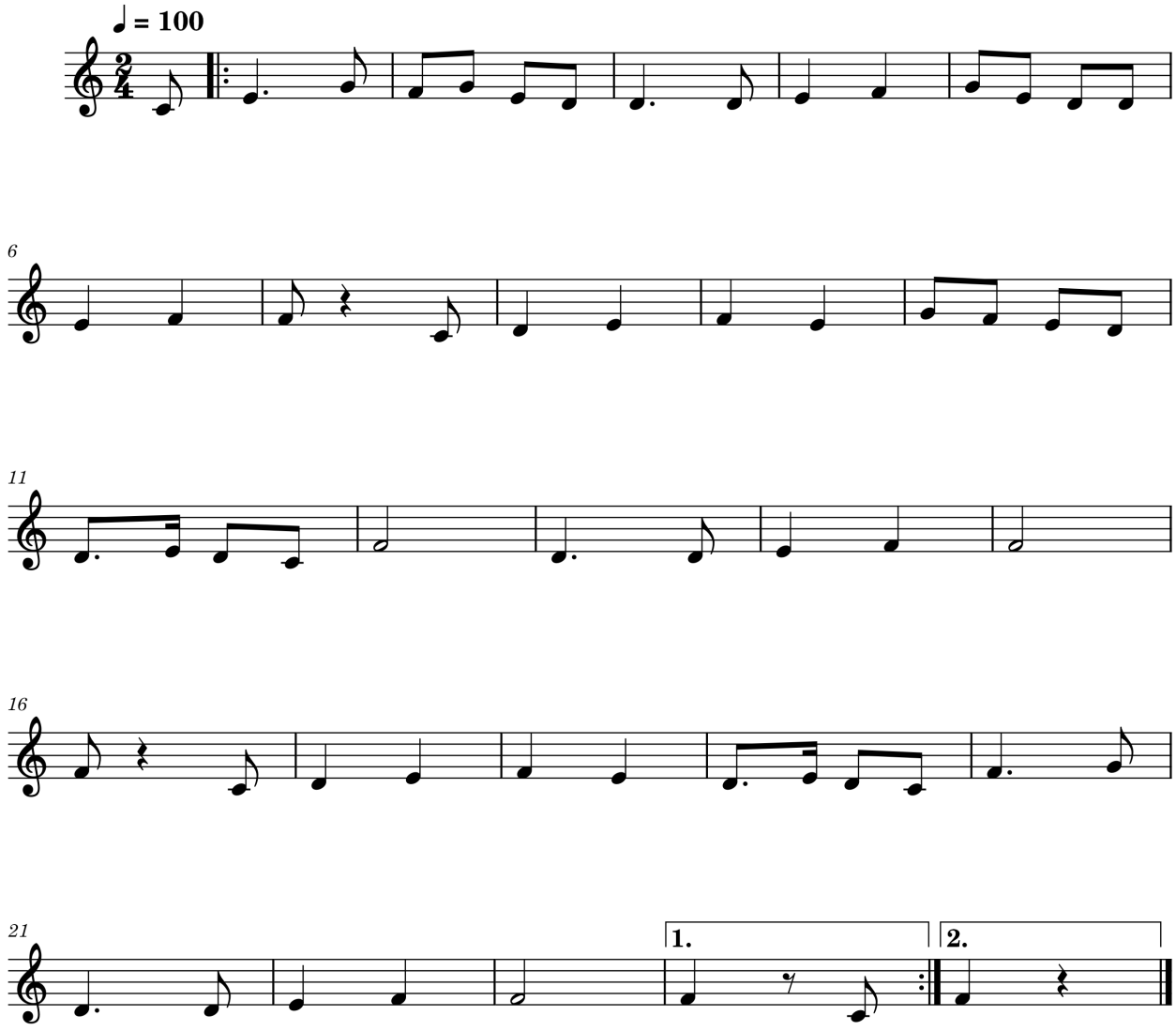
Ici le protagoniste du chant se rend dans le cimetière d'une chapelle afin de récolter les fruits d'un pommier au bord du précipice. En cheminant, le protagoniste marche sur un mort enterré qui gémit. Celui-ci se plaint d'être ainsi foulé et rappelle au personnage en quête de pommes que lui aussi marchait autrefois durant la nuit et s'adonnait aux plaisirs de la jeunesse. Le mort, en contant au vivant qu'il était autrefois à sa place, lui rappelle également où il finira. Or c'est ici encore l'apanage du choeur de rappeler aux vivants par la voix des morts, au nom des ancêtres pourrait-on dire, qu'il importe de jouir de l'instant présent avant leur mise en terre.

10.8.4. La variante de Pityós et le motif de l'exil

Pour en revenir au chant « Ces jours sont de ceux », notons que dans les variantes de Pityós, dont la mélodie est retranscrite en figure 11, d'Agios Geórgios Sykoúsis, de Lagkáda et Sykiáda, la description de la période de Carnaval marquée par les réjouissances et la réunion des parents et des amis est plus étroitement associée à l'absence des exilés.

Fig. 11 : Retranscription de la mélodie carnavalesque principale du village de Pityós[590]

590 Cette même mélodie est utilisée lors du « lié » pour les chants narratifs « Giánnis et le dragon », « de Susanne », « Une perdrix se vantait », « Une fille de Tholopotámi ».



Dans cette variante, le choeur et l'assemblée qui l'écoute, adopte la position du membre de la communauté dont un parent s'est exilé. Le chant énoncé sur la place du village se fait lettre adressée à « l'étranger » et l'enjoint à rentrer au plus vite : *Ex. 5*

Fig. 12 : La variante de Pityós

Τούτες οι μέρες έχουν το	Ces jours sont de ceux
τούτες οι εβδομάδες	ces semaines sont de celles
Οπώχουν φίλον κράζουν το	Où chacun appelle son ami
κι οπού δικόν καλιούν το	et chacun invite son parent
Κι οπού ξένον στην ξενητειά	Et à l'étranger en exil
γραφήν του στέλνουν νά 'ρθει	on écrit une lettre pour qu'il revienne
Γραφήν σου στέλνω ξένε μου	Je t'envoie une lettre, mon étranger

με το 'μα μου γραμμένη	écrite avec mon sang
Και με τα φύλλα της καρδιάς	et scellée
την έχω βουλωμένη	avec les feuilles de mon cœur
Κι όταν την λάβεις τη γραφή	Lorsque tu la recevras
κι όταν την ανεγνώσεις	et que tu la liras
Παρακαλώ σε ξένε μου	Je t'en prie, mon étranger,
γρήγορα να πλακώσεις	reviens-moi au plus vite

Dans l'ouvrage folklorique de Lagkáda, on trouve une autre version du chant où la lettre joue un rôle central. Mais ici le choeur s'adresse à la lettre et lui confie le message à transmettre à l'exilé :

Ces jours sont de ceux, ces semaines sont de celles
Où chacun appelle son ami, où chacun invite son parent
Et à l'étranger en exil, on écrit pour lui dire de rentrer

Ô lettre, fais bonne route et va tel l'éclair
Va donc chez mon bien-aimé et souhaite lui le bonsoir[591]

Dis-lui qu'il m'a manqué et que j'espère dans l'attente
Que je ne désire rien d'autre excepté son retour[592]

C'est également ce motif de l'exil et de l'attente du retour du parent marin que brode la variante du village de Sykiáda enregistrée auprès de Pátra Tsimoúni et Matróna Koútika : *Ex. 6*

Fig. 13 : Variante du village de Sykiáda

Τούτες οι μέρες τό 'χουνε	Ces jours sont de ceux
τούτες οι εβδομάδες	ces semaines sont de celles
να τραγουδούνε τα παιδιά	où les enfants chantent
να χαίροντ' οι μανάδες	où les mères se réjouissent
Έλα και σε ποθύμησα	*Viens, car tu m'as tant manqué,*
με τ' άστρη σου το μήνυσα	*les étoiles te le diront*
Άρχισε γλώσσα μου άρχισε,	Commence, ma langue,

591 Γραφή μου, σύρε στο καλό και πήγαινε σα σφαίρα / Και πήγαινε στ' αγόρι μου και πες του καλησπέρα
592 Πες του πως τον πεθύμησα, πες του πως τον προσμένω / Πως τίποτ' άλλο δεν ποθώ, εκείνον περιμένω

τραγούδια ν'αραδιάζεις	à entonner les chants
Και την καλή παρέα μας,	Et emplis donc de joie
να τήνε διασκεδάζεις	notre belle compagnie
Τράβα, λεβέντη, το χορό	*Brave, entraîne la danse*
Και γώ για σένα τραγουδώ	*Et c'est pour toi que je chante*
Τη θάλασσα την αγαπώ	J'aime la mer
γιατί θε να μου φέρει	car c'est elle qui ramènera
Εμένα την αγάπη μου	mon bien-aimé
από τα ξένα μέρη	des terres étrangères
Έλα και σε ποθύμησα	*Viens, car tu m'as tant manqué,*
με τ' άστρα σου το μήνυσα	*les étoiles te le diront*
Τη θάλασσα την αλμυρή	Je ferai de la mer salée
θα τη χαλικοστρώσω	une route de gravats
θα τήνε στρώσω μάρμαρα	Je la couvrirai de marbre
νά 'ρθω να σ' ανταμώσω	pour venir te retrouver
Γλεντάτε, να γλεντήσωμε	*Fêtez, réjouissons-nous*
κι ο Θιός το ξέρει αν ζήσωμε	*Dieu sait quand nous mourrons*
Ωχ με τ' άνθη πού 'χουν οι κουκές	*Avec les fèves en fleurs*
Ερχόνται κι οι Απόκριες	*arrivent les jours de Carnaval*

10.8.5. Les refrains du « lié »

A la différence des variantes précédemment présentées, celle de Sykiáda comporte un certain nombre de refrains, en italique dans la retranscription en figure 13. Ces vers de seize syllabes, également nommés *tsakísmata* diffèrent des césures en ce qu'ils s'intercalent entre les distiques et non pas en leur sein. Ils sont particulièrement utilisés dans les chants du « lié » composés de distiques autonomes bien qu'ils puissent également s'intercaler dans les chants narratifs les plus longs. Ici encore le chanteur, par l'entremise du choeur, adresse des vers à plusieurs destinataires. Les distiques autonomes énoncés sont clairement adressés au parent absent

durant Carnaval. La référence à la mer indique par ailleurs qu'il s'agit d'un marin. Dans le premier refrain, le choeur lui enjoint de rentrer en prenant les étoiles à témoin. Par le deuxième refrain, le chanteur s'adresse au premier des choreutes qui « traîne » la danse et lui signale que son chant lui est destiné. La troisième refrain s'adresse quant à lui aux choreutes ainsi qu'au reste de l'assemblée et leur enjoint de festoyer tout en leur rappelant que nul ne connaît le futur. Enfin, le dernier distique établit un rapport entre Carnaval et la période de floraison des fèves et, plus largement, du printemps.

Les refrains utilisés lors des chants du « lié » sont innombrables cependant il en est certains qui sont nettement plus répandus que d'autres. Parmi ceux-ci figurent les deux distiques suivants, dont le sens et la valeur performative sont particulièrement saillants :

Cette terre que nous foulons nous engloutira tous
Cette terre couverte de fleurs mange les belles et les braves[593]

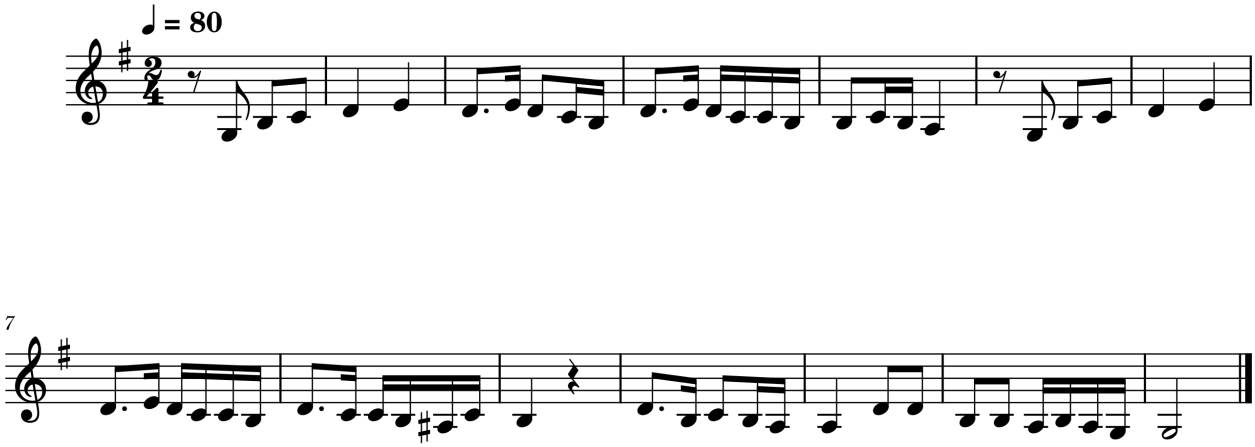
On retrouve ici encore les motifs de la jeunesse éphémère, associée de manière poétique aux fleurs couvrant la terre, et à l'inéluctabilité de la mort matérialisée justement par cette terre qui engloutit tous les êtres. Or par la manière dont sont agencés ces vers, le choeur chantant attire l'attention de ses membres et ramène ceux-ci au *hic et nunc* de la performance en leur indiquant que c'est le lieu même qu'ils foulent lors de la danse qui les engloutira. Qu'il s'agisse des vers constitutifs du chant « Ces jours sont de ceux », des césures, des vers autonomes ou des refrains, les choreutes oscillent sans cesse entre des adresses aux membres de la communauté, que ceux-ci soient présents ou absents, et des énoncés méta-narratifs par lesquels le choeur se signale en tant qu'agent collectif. L'une des particularités de cet agent collectif constitué grâce à l'homokinésie, l'homorythmie et l'homophonie des performances de la ronde « lié » est qu'il est doté de capacités quasi-magiques : sa voix lui permet de voyager dans l'espace et de communiquer avec les êtres aimés en exil, de parler avec les étoiles et les objets, de faire parler les morts mais surtout d'adopter différents points de vue et de se faire l'écho de diverses intentionnalités. Comme nous le verrons avec l'exemple des variantes de Mestá et du village de Melí, cette capacité à naviguer entre plusieurs subjectivités est la caractéristique fondamentale du choeur dansant.

10.8.6. La variante de Mestá ou « du fils maudit »

593 Τουτή η γης που την πατούμε, όλοι μέσα θε να μπούμε /Τούτη η γης με τα λουλούδια τρώει νιούς και κοπελούδια

Cette variante du village de Mestá m'a été récitée et chantée par Mariánthi Almyroúdi[594] ainsi que par Lemoniá Voulgaráki[595]. Celle-ci présente de nombreuses similitudes avec la version connue dans le village de Melí que j'ai eu l'occasion d'en enregistrer avec Katína Vagianoú et Lemoniá Pantazi[596], deux descendantes de réfugiés Méliotes installés à Mégare après les échanges de populations entre le royaume de Grèce et la République de Turquie dans le premier quart du vingtième siècle. En témoignent les deux retranscriptions schématiques en figures 14 et 15 :

Fig. 14: Retranscription schématique de la mélodie telle qu'elle est chantée à Mestá



Hormis quelques différences de monnayage et un tempo plus lent, la principale différence s'observe dans les quatre dernières mesures correspondant à l'énonciation du premier hémistiche du vers succédant à celui qui vient d'être chanté :

Fig. 15: Retranscription schématique de la mélodie telle qu'elle est chantée à Mestá

594 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/978
595 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/980
596 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1376

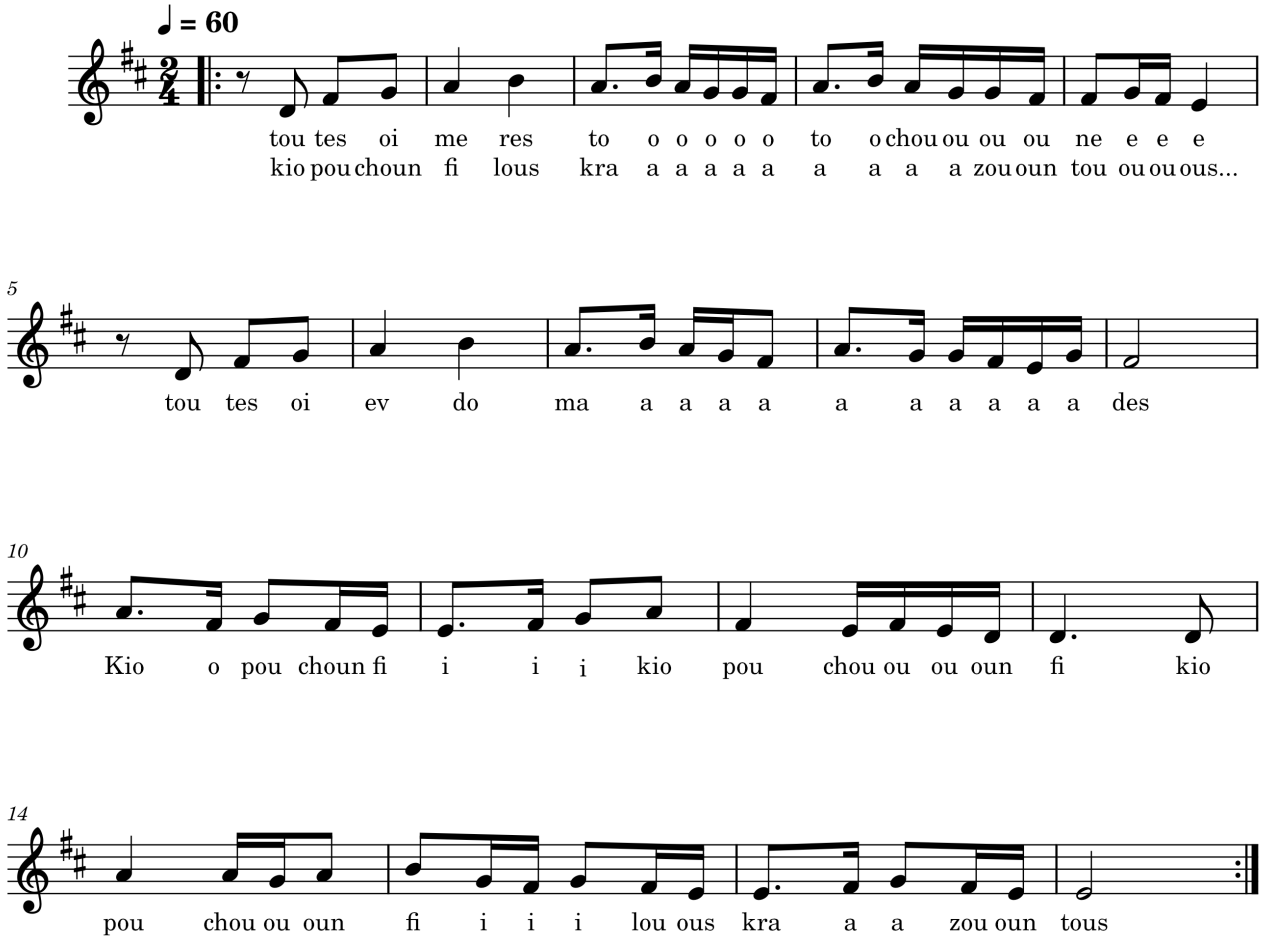


Fig. 16 : Retranscription de la variante « du fils maudit » récitée par Mariánthi Almyroúdi

Τούτες οι μέρες το 'χουνε	Ces jours sont de ceux
τούτες οι εβδομάδες	ces semaines sont de celles
να τραγουδούνε τα παιδιά	où les enfants chantent
να χαίροντ' οι μανάδες	où les mères se réjouissent
Πάντα είν' οι πόρτες ανοιχτές	Les portes sont toujours ouvertes
κι οι τράπεζες στρωμένες	et les tables dressées
και τα φανάρια αφτούμενα	Les lumières sont allumées
να δούν οι ξένοι να μπουν	pour que les étrangers y entrent
Μια μάνα πικροκάταρη	Une mère maudite et amère
τον γιό της καταριέται	maudit son fils
- Μάνα μου πικροκάταρη	- Ô mère maudite et amère
πάψε να καταριέσαι	cesse de me maudire

Γιατί θε νά 'ρτει τ' Αγιωργιού	Car viendra le jour de Saint-Georges
πρώτη γιορτή του χρόνου	première fête de l'année
Θα πας μέσα στην εκκλησιά	Tu iras dans l'église
που πάει όλος ο κόσμος	là où tous se rendent
Θα δεις την πάγκα αδειανή	Tu verras le banc déserté
και το στασίδι μου άδειο	et trouveras ma place vide
Να βουρκωθούν τα μάτια σου	Tes yeux s'embrumeront
να σηκωθείς να φύγεις	et tu te lèveras pour partir
Τότε τους ναύτες θα ρωτάς :	Alors tu demanderas aux marins :
- Μην είδατε το γιό μου ;	- Auriez-vous vu mon fils ?
- Εχτές βράδυ τον είδαμε	- Nous l'avons vu hier soir
στην άμμο ξαπλωμένο	allongé sur la grève
Άσπρα πουλιά τον τριγυρνούν	Des oiseaux blancs tournoyaient
και μαύρα τον ετρώγαν	des oiseaux noirs le mangeaient
Ένα πουλί, καλό πουλί	Un oiseau, un bon oiseau
από μακριά κοιτάζει	observe de loin
- Έλα πουλί, καλό πουλί	- Viens donc oiseau, mon bon oiseau
να φας κι εσύ λιγάκι	te repaître au festin
απ' αντρειωμένου κόκκαλα	des os et des chairs
κι απ' αντρειωμένου πλάτη	d'un brave

Avant de procéder à une analyse de la construction du récit, commune à la majorité des chants du « *lié de l'espace-temps fictionnel* », je souhaiterais apporter une précision concernant la nature de cette analyse. Il ne s'agit pas ici de procéder à une lecture symboliste du texte visant à mettre en évidence, par exemple, que l'image du marin sans sépulcre et proie des charognards exprime une conception de l'exil en tant que mort sociale au sein de la communauté, dont l'une des conséquences majeures est précisément l'impossibilité physique d'être réagrégé à la communauté par les rites funéraires appropriés. Il ne s'agit pas non plus de souligner la récurrence avec laquelle les morts parlent dans les chants, de comprendre la référence à Saint-Georges où à la couleur des oiseaux, ni même le pourquoi de la malédiction de la mère. Le texte se prête à diverses interprétations mais celles-ci sont difficilement généralisables à l'ensemble des autres chants. Ce qui

m'intéresse, c'est ce qui dans la structure du chant répond au dispositif musicochoreutique du « lié » et à Carnaval ; ce qui lie ce chant aux autres chants du répertoire interprété durant cette période.

J'ai tenté de montrer que le « *lié de l'ici et maintenant* » est caractérisé par le fait que la subjectivité « je/nous » dans laquelle les choreutes s'engagent en entonnant le chant se réfère essentiellement à des entités existant réellement (premier choreute, choeur en tant qu'agent collectif), que les vers sont principalement conjugués au présent de l'indicatif et sont ancrés dans le *hic et nunc* de la performance, qu'ils éclairent les dispositions des participants, même si ces dernières sont ritualisées, et qu'à cet égard, le chant participe de l'actualisation et de la recontextualisation rituelle de relations entre agents (auditeurs et auditrices, chanteurs et chanteuses, membres de la communauté exilés, ancêtres). Il participe en somme de l'inscription des musiquants dans l'espace-temps social pertinent à leurs yeux tout comme il permet de partager un répertoire d'images et de métaphores au sujet de l'amour, de la beauté, de la jeunesse, de la mort, etc.

La pragmatique des chants du « *lié de l'espace-temps fictionnel* » est différente. Les variantes de Mestá et de Melí mettent en évidence l'une de ses caractéristiques principales : la présence de plusieurs personnages inexistant hors de la performance qui dialoguent -c'est là l'une des seules manières d'agir pour eux- et amènent ainsi progressivement le récit à un dénouement stéréotypé dont l'un des plus courants est la mort de l'un ou de tous les protagonistes. La voix narrative est assumée par le choeur qui ne se signale à aucun moment en tant qu'agent collectif. On ne trouve aucune adresse aux choreutes ni à l'assemblée qui écoute ; le narrataire n'a aucune place dans le récit. Ainsi la double subjectivité « je/nous » dans laquelle les musiquants s'engagent lors des performances de chants narratifs diffère de celle de l'autre « lié » et l'auditeur est en principe plongé dans un monde fictionnel dont rien ne le ramène au présent de la performance.

Ici, l'artifice rhétorique principal qui agit en tant que technique d'immersion est la présence de dialogues par lesquels le choeur amène à une existence temporaire les intentionnalités[597] de chacun des personnages et assume par le chant la position de la mère cherchant son fils, celle des marins qui lui annoncent que celui-ci était allongé sur la grève ainsi que celle du fils maudit s'adressant à l'oiseau. Cette mise en forme dialoguée du récit est tout à fait comparable au théâtre à

597 Pour rappel, l'intentionnalité est entendue dans cette thèse comme la capacité d'un agent à former des représentations portant sur des propriétés du monde et des objets afin d'organiser sa conduite dans ce monde et par rapport à ces objets. Inversement, l'intentionnalité est une capacité supposée d'un agent que les êtres humains lui prêtent et qui leur permet d'interpréter sa conduite en inférant les représentations qui en sont la cause. Si un fantôme, un ancêtre mort, un personnage fictif, un animal parlant le langage des hommes agissent d'une manière qui nous paraît plausible, c'est avant tout parce que nous lui prêtons une intentionnalité comparable à la nôtre.

la différence près que tous les rôles sont assurés par le choeur qui est même chargé d'esquisser la mise en scène, l'imagination des auditeurs se chargeant du reste. En somme, plutôt que de « voir de leurs yeux » des personnages dialoguant sur une scène, le choeur laisse aux musiquants le soin de les « entendre de leurs oreilles ».

L'autre caractéristique des chants narratifs du « lié », fondamentale dans leur rapport à Carnaval, est la façon dont ils mettent en scène des relations sociales ordinaires en les recontextualisant de manière extraordinaire. Tout comme dans les variantes précédentes, le choeur adoptant la voix narrative décrit la dimension relationnelle de Carnaval et le type de réjouissances caractéristiques de la période. Mais il introduit un élément perturbateur, qui est lui aussi d'ordre relationnel : le comportement paradoxal d'une mère qui maudit son fils. Il suffit de comparer ces deux variantes du chant « Ces jours sont de ceux » à celles analysées plus haut, -dont les conditions pragmatiques, la relation à « l'ici et maintenant » et la double subjectivité « je/nous » diffèrent, c'est important- pour comprendre à quel point cet acte verbal s'écarte des attentes et des rapports habituels entre une mère et son fils émigré durant cette période. Par contraste avec les premiers vers commun à l'ensemble des variantes présentées, le chant pose la malédiction comme antiparadigme. Et je soutiens que l'enjeu du chant est précisément de frapper l'imagination des musiquants en mettant en scène la relation plausible bien qu'improbable entre une mère et son fils. Le choeur ne fournit ni commentaire, ni interprétation du sens général des événements ; il se contente d'offrir à l'assemblée les moyens d'une simulation mentale et de mettre en récit une relation parentale-filiale connue de tous qui, hors de l'espace-temps fictionnel, ne pourrait se réaliser sans provoquer le scandale.

Comme le relève Schaeffer, l'efficacité d'une fiction tient avant tout à sa capacité à immerger ceux qui s'y exposent dans son univers spécifique par un ensemble d'amorces, les participants étant libres d'adhérer ou non à la fiction et pouvant être ainsi plus ou moins immergés dans celle-ci. Or il existe tout un continuum de modalités d'expériences imaginatives qui va de la simple lecture du texte à la performance du « lié » par les choreutes durant Carnaval, en passant par la récitation et le chant des paroles à table. Si le « lié » constitue la forme la plus immersive de ces modalités, c'est parce qu'elle est multi-sensorielle et offre aux musiquants une expérience hautement intégrative constituée d'un cadre spatial spécifique, le cercle, et d'une épaisseur temporelle particulière produite par la cyclicité et la répétitivité des pas et de la mélodie ainsi que par la perception des voix qui se mêlent et des vibrations qu'elles produisent.

Comme je l'ai évoqué dans l'introduction de la troisième partie, durant Carnaval, les membres de la communauté savent d'avance que que ce qu'ils sont sur le point d'entendre et de voir relève de la « feintise ludique partagée » : la musique, le chant, la danse sont autant d'amorces marquant aux participants qu'ils s'apprêtent à entrer dans un univers de fiction et qu'il leur faut adopter l'attitude mentale du « comme si ». Comme esquissé dans ces lignes, et comme nous allons le voir par l'analyse d'autres chants carnavalesques, il semble que le dispositif musicochoreutique du « lié » est utilisé à deux fins : d'une part afin d'amplifier et de partager les intentions ritualisées des choreutes (« *lié de l'ici et maintenant* »), et d'autre part afin d'implanter dans l'esprit des participants des alternatives à la réalité et de leur faire expérimenter des mondes parallèles en imagination (« *lié de l'espace-temps fictionnel* »). Mon hypothèse est que c'est à cette fin que sont utilisés les artifices rhétoriques et les techniques d'immersion telles que la mises en chant et en mouvements. Lors des performances du « lié », la communauté villageoise délègue au choeur le soin de mettre en place des multivers fictionnels peuplés de personnages représentant les principaux rôles et statuts sociaux existant aujourd'hui et autrefois dans la société chiotique, mais aussi de mettre en récit certaines des relations sociales qui lient ces personnages en explorant, à la lumière d'événements dramatiques fictifs, ce que ces relations pourraient être tout en signifiant qu'elles ne sauraient être.

Chapitre 11. Imaginaires carnavalesques et jeux d'identités[598]

Dans ce chapitre, je m'intéresse à la manière dont les coutumes carnavalesques (*apokriátika éthima* ou *drómena*) s'articulent aux pratiques musicales et dansées dites traditionnelles, mon hypothèse étant que ces dernières agissent à la fois en tant qu'amorces permettant de s'immerger dans le monde fictionnel carnavalesque, et en tant que symboles, qu'objets rituels recontextualisés en accord avec ce monde fictionnel. Mon objectif assez circonscrit est d'expliquer pourquoi, d'une part, ces chants et ces actes performés sont réalisés ensemble, et d'autre part, de souligner leur contiguïté sémantique. Je tenterai de démontrer que ces fictions chantées et jouées agissent à la manière de miroirs déformants[599] des communautés villageoises en ayant pour principal ressort tragi-comique les jeux de rôles sociaux, la mise en récit paradoxale d'événements marquant la vie des individus et de la communauté ainsi que la manipulation des comportements prescrits et des identités assignées.

Replacer les pratiques carnavalesques des habitants de Chios dans le cadre géographique plus large de la Grèce ou des Balkans et proposer une interprétation générale de ces pratiques en me positionnant par rapport à l'abondante littérature relative au Carnaval en Europe est un travail qui dépasse largement le cadre de cette thèse. J'évoquerai rapidement l'étymologie la plus couramment accepté de Carnaval et insisterai sur le rapport entre ce dernier et Carême, période importante du calendrier liturgique orthodoxe, afin d'éclairer la parodie des représentants du pouvoir spirituel qui joue un rôle non-négligeable dans l'économie générale du Carnaval de Chios. Je mettrai également en rapport certaines descriptions laographiques des rituels-jeux-spectacles avec ceux que j'ai ethnographiés afin de mettre en perspective le fait que les pratiques carnavalesques fonctionnent de manière comparable aux autres pratiques musicales traditionnelles analysées dans la thèse, l'instanciation d'une coutume au présent relevant de la citation ou de la « paraphrase -rituelle- » des instanciations passées. En effet l'un des principe centraux guidant les habitants investis dans ces pratiques est le même que celui de la tradition (*parádosi*) prise au sens large : « Puisque nos ancêtres agissaient de la sorte, nous nous devons d'agir de manière comparable... ». Qui plus est, ces rétroprojections du passé au présent fonctionnent également en tant que projections du présent au

598 Les extraits sont disponibles à la page suivante : https://mouseion.huma-num.fr/these/chapitre-11

599 Je choisis cette expression de « miroirs déformants » afin de souligner que contrairement à ce qui est généralement présenté comme l'une des caractéristiques fondamentales de Carnaval, à savoir le fait qu'il s'agit d'un « monde à l'envers », la parodie carnavalesque observable à Chios n'offre pas une image symétrique inversée des rituels réels tels que le mariage ou l'enterrement mais agit en grossissant certains traits de ces rituels par la satire, l'absurde et le blasphématoire. Je reviendrai sur ce point.

futur, le principe sous-jacent parfois explicitement formulé étant : « ... afin que nos descendants fassent de même plus tard ».

Comme indiqué dans l'introduction de la troisième partie de la thèse, si la théorie relationnelle du rituel de Houseman nous fournit un premier cadre d'analyse pour ces pratiques musicales et ces actes à cheval entre rituel, théâtre et jeu, en nous permettant de nous interroger sur leurs présupposés pragmatiques et sur le processus de condensation d'éléments antithétiques tirés de différents domaines de l'expérience, la théorie de la fiction de Schaeffer permet de mettre en évidence que ces actes possèdent également un présupposé pragmatique commun. Ainsi, tout en affirmant que les rites-jeux-spectacles carnavalesques diffèrent de l'interaction quotidienne en ce qu'ils ne relèvent pas du présupposé pragmatique de la « notification », il est également juste d'affirmer que les actes accomplis ne sont pas interprétés selon le régime véridictionnel opposant le vrai et le faux, mais que leur présupposé pragmatique est celui du « comme-si », s'opposant au vrai *et* au faux, qu'ils instaurent leurs propres règles et suspendent provisoirement celles qui valent en dehors d'eux et agissent ainsi à la manière de parenthèses fictionnelles[600].

C'est là l'autre principe central de Carnaval qui est régulièrement formulé par les personnes que j'ai pu interroger et qui est censé guider leur interprétation des actes accomplis durant la période : « Nul ne peut ou ne doit se vexer de ce qui est dit ou fait durant Carnaval ». Entendez par là que les paroles proférées et les actes accomplis par les villageois ne notifient pas en principe leurs intentions en dehors de la période spécifique de Carnaval. Mais notons que s'il est nécessaire pour les habitants de formuler ce principe, c'est probablement parce que dans certains cas, la tentation est grande pour eux d'utiliser un schéma interprétatif différent de celui qui vaut normalement pour des actes fictionnels. Le « rite du mort » du village de Pityós analysé dans ce chapitre constitue un cas-limite et un exemple de ce type de méprise consistant pour certains à interpréter des paroles carnavalesques au premier degré -et pour autre chose que ce qu'elles sont censées être-, selon le présupposé pragmatique de la « notification » au lieu du « comme-si » fictionnel et de « l'instruction » rituelle. C'est là l'un des jeux propres à Carnaval : naviguer entre diverses intentionnalités par-delà le vrai et le faux, le bien et le mal, assister au brouillage de ces

600 Schaeffer remet en cause l'une des lectures les plus courantes de l'œuvre fictionnelle consistant à l'apparenter au discours mensonger et à l'opposer à un récit véridique. Pour lui, la qualité principale de la fiction est sa capacité à nous immerger en elle par un ensemble d'amorces. Ainsi la fiction est une expérience esthétique immersive disposant d'un régime véridictionnel autre, où la question du vrai et du faux est sans pertinence. Cette réflexion sur la diversité des régimes de vérité a notamment été initiée par Paul Veyne dans son ouvrage « Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante » (Veyne 1983).

intentionnalités où agents du présent, ancêtres et personnages fictifs communiquent dans un brouhaha rituel parodiant la vie quotidienne.

11.1. Coutume, acte, rite...

Le terme de *drómeno* est dérivé du verbe grec ancien « *dró* » signifiant agir et peut se traduire par « acte » -ou par « chose agie »-, qui comprend en lui-même le double sens d'agissement dicté et de séquence théâtrale, et qualifie des actes stipulés accomplis -et interprétés- dans un registre différent de celui des interactions ordinaires, c'est-à-dire des « actes mis en scène » ou « spectacles rituels »[601]. Le substantif *éthimo,* qui est le plus couramment utilisé, est quant à lui dérivé du grec ancien *éthos*, qui s'apparente à « l'habitude », et du verbe *étho* qui peut se traduire par « avoir pour habitude » ou « être accoutumé », mais qualifie plus spécifiquement une séquence d'actes répétée à intervalle régulier et qui revêt un caractère obligatoire par son inscription dans la continuité d'une tradition locale. Ce substantif est couramment précédé par le terme de même racine *íthos* au pluriel qui se traduit littéralement par éthos et qualifie les us au sens de mœurs, les « manières d'être au monde », les habitudes, les façons de faire. Il est courant d'entendre par exemple que telle fête est organisée car « il faut préserver nos us et coutumes » (« *prépei na tirísoume ta íthi kai ta éthima mas »*) ou que l'association de village organise la réinstanciation de la coutume (*anavíosi ethímou*)[602] « pour que les anciens se souviennent et que les jeunes apprennent » (« *gia na thymoúntai oi palioí kai na mathaínoun oi néoi* »).

J'aimerais insister ici sur deux éléments. D'une part, la conception majoritairement acceptée de la coutume (*éthimo*) et de l'acte-agi (*drómeno*), tout comme leur étymologie, sont en accord avec la conception du rituel -et de la tradition- défendue par Bloch et Houseman ; elles dénotent du caractère autoréférentiel et autotélique des actes accomplis, leur instanciation présente étant fondée par et sur leurs instanciations passées et assurant la transmission d'un ethos aux nouvelles générations. Secondement, il faut également noter que les termes *éthos/íthos* ne se traduisent qu'improprement par « habitude » (en grec, *synítheia* ou *synítheio*), mais s'apparentent plus spécifiquement à l'*hexis corporelle*, que Bourdieu définit comme « la mythologie politique réalisée, incorporée, devenue disposition permanente, manière durable de se tenir, de parler, de marcher, et, par là, de sentir et de penser », et à son synonyme, l'*habitus*, défini comme « système de

601 Pour une analyse critique des différents usages du terme, voir (Kávouras 1997).
602 Difficilement traduisible, le terme d'*anavíosi* signifie également « renouveau » ou « renaissance » ; en anglais, il se traduirait par le terme « revival ».

dispositions durables et transposables, structure structurée destinée à fonctionner comme structure structurante, c'est-à-dire en tant que principe générateur et organisateur de pratiques et de représentations » (Bourdieu 1980)[603]. Ceci étant dit, il importe de préciser que les termes de *drómeno* et *éthimo* ne sont pas spécifiquement utilisés pour les actes réalisés durant la période de Carnaval et qualifient aussi bien la coutume des chants de quête du Nouvel-An que la manière traditionnelle de réaliser un mariage ou un panégyre. Alors, quelle est la spécificité d'un rituel-jeu-spectacle carnavalesque ?

11.2. La période de Carnaval

Il s'agit avant tout d'un rituel-jeu-spectacle accompli durant une période précise de l'année. En Grèce, le Carnaval (*oi Apókries*) entretient un rapport étroit avec le calendrier liturgique orthodoxe ; ses dates sont mobiles et varient d'une année à l'autre en fonction de la Pâques et du début du Carême (*Sarakostí*, c'est-à-dire le Quadragésime, la quarantaine de jours avant Pâques). La période s'étend sur trois semaines et commence avec « l'ouverture du Triode », allant du dimanche du Publicain et du Pharisien au Samedi Saint[604]. La première semaine de Carnaval est nommée « *Profoní* », c'est-à-dire « L'annoncée ». La plupart des folkloristes et historiens amateurs de l'île de Chios soutient que ce nom provient de l'annonce publique qui était faite du début de Carnaval. Pour eux, cette explication invérifiable tend à démontrer que Carnaval est une fête directement héritée de l'antiquité -ils évoquent généralement les Saturnales romaines et les Dionysies grecques- où l'entrée dans un mois était annoncée publiquement. La deuxième semaine est nommée « *Kreatiní* » ou « *Kriaterí* », c'est-à-dire « la Carnée ». Elle tient son nom du fait que la consommation de viande y est importante, notamment lors du jeudi de la semaine, que l'on nomme « *Tsiknopémpti* », le « jeudi du fumet » où les parentèles se réunissent dans les cours et dans les rues pour faire cuire un animal à la broche et consommer sa viande. Cette appellation provient selon toute vraisemblance de « *tsíkna* », qui fait référence à l'odeur caractéristique de la viande qui cuit au charbon, et de « *pémpti* » qui signifie jeudi. Cette deuxième semaine s'achève par le dimanche « *tis Apókreo* », c'est-à-dire dimanche de « l'éloignement de la viande » qui marque en théorie le début de l'interdiction du régime carné. Enfin, la troisième semaine est nommée « Tyriní », « la Fromagère » et se caractérise par la consommation de divers laitages ainsi que de pâtes et d'œufs. Depuis

603 L'une des idées centrales de cette thèse consiste à montrer que ce que Bourdieu nomme structure structurée et structurante s'apparente tout à fait à ce que les habitants de Chios nomment *víoma*, l'expérience vécue spécifique générant des comportements spécifiques reconnus comme tels par ceux qui disposent des catégories de perception appropriées.

604 *Triódio* est également le nom du livre contenant les hymnes chantés à l'église durant cette période préparatoire.

plusieurs décennies, exception faite de quelques mascarades réalisées de manière improvisée lors des premières semaines, la majorité des spectacles-rituels carnavalesques se déroulent le « Dimanche Fromager » (*Tyriní Kyriakí*) ainsi que le « Lundi Pur » (*Katharí Devtéra*), qui peuvent être envisagés comme les équivalents du Mardi Gras et du Mercredi des Cendres des catholiques, ce dernier étant considéré comme un jour de pénitence et tenant son nom de l'apposition des cendres sur le front des fidèles réalisée à son occasion. En Grèce, le « Lundi Pur » n'a pas cette connotation de pénitence mais s'accompagne de certaines obligations alimentaires qui sont observées avec plus ou moins de zèle ; les mets servis lors des réjouissances sont dits « de jeûne » (*nostísimoi*) et consistent notamment en une pâte de sésame (*chalvás*), du pain, une pâte aux œufs de poisson (*taramás*), à base d'ail (*skordaliá*), du poulpe, des fèves...

Ce rapport entre Carnaval et Carême est amplement documenté pour le reste de l'Europe (Van Gennep 1998[1943] : 739-741 ; Baroja 1979 : 26-29 ; Fabre 2007 : 35 ; Testa 2020 : 17) et est selon toute vraisemblance à l'origine du nom de la période, tant dans les langues grecques et latines que dans les langues germaniques. Cependant il importe de noter à la suite de Suzanne Chappaz-Wirthner que, les origines de Carnaval ayant suscité de nombreuses interrogations, l'étymologie des termes désignant la période a longtemps constitué un argument opposant les partisans de l'origine païenne de Carnaval et ceux qui y voient une fête de provenance chrétienne (Chappaz-Wirthner 1995 : 4-6)[605]. Pour les premiers, le terme « Carnaval » viendrait de *currus navalis*, le nom du bateau processionnel tiré sur un char lors de la fête de la déesse Isis célébrée à Rome durant le mois de mars pendant la période impériale et marquant la reprise de la navigation en haute mer (Baroja 1979 : 31 ; Glotz 1987 : 419). Dans les langues germaniques, *Fasnacht*, orthographié sans le *t* médian, dériverait de *Faselnacht* qui provient de *faseln*, « se comporter de manière incontrôlée », ou de *Fasel*, le « pénis », et signifierait la « nuit phallique », en référence aux orgies païennes telles qu'elles se déroulaient notamment durant les Saturnales données à Rome au mois de décembre (Glotz 1987 : 402).

Pour les partisans de l'origine chrétienne de Carnaval et de son rapport au calendrier liturgique, ce dernier proviendrait du terme *carnelevare* apparaissant pour la première fois dans un texte datant de 965 et correspondant aux termes latins *carnelevamen* et *carnisprivium* (le fait d'« enlever la viande ») utilisé afin de qualifier l'abstinence prescrite pour des jours tels que le

605 A ce sujet, voir également (Burke 1996). Plus généralement, l'évocation des survivances antiques de Carnaval est un passage obligé des ouvrages qui en traitent.

Dimanche de Carême ou le Mardi Gras (Glotz 1987 : 372 ; Testa 2020 : 17-18). Le terme italien *carnevale* aurait progressivement supplanté les termes médiévaux *charnage* ou *Carême-Prenant* et *Carême-Entrant* dans les régions francophones d'Europe à la fin du seizième siècle. Dans les langues germaniques, *Fastnacht* serait construit sur la combinaison de *vaste* (jeûne) et de *nacht* (la nuit) et signifierait « la nuit avant le jeûne », « la veille du Carême ». Quant à la langue grecque, selon l'étymologie la plus couramment acceptée, le terme *Apókries* est construit à partir du préfixe *apó-* marquant l'écartement, la séparation, la cessation, et *kréas* signifiant la viande. Il n'existe à ma connaissance aucune autre explication concernant cette appellation et les obligations et interdictions alimentaires évoquées plus avant tendent à valider, sinon l'hypothèse du Carnaval en tant que fête construite en rapport avec le calendrier liturgique chrétien, au moins l'hypothèse d'une appellation fondée sur ce rapport.

11.3. L'esprit « carnavalesque »

Dans son ouvrage « Rituality and Social (Dis)Order : The Historical Anthropology of Popular Carnival in Europe », Alessandro Testa procède à une synthèse des différentes théories anthropologiques et historiques relatives à l'évolution du Carnaval européen au cours des siècles et analyse la notion de « carnavalesque » récurremment sollicitée en remettant en perspective l'approche de l'historien de la littérature Mikhaïl Bakthine. Pour ce dernier, Carnaval constitue la principale manifestation d'une irréductible tendance populaire au divertissement et à l'hilarité, au grotesque et à la parodie, s'opposant à l'austérité et à la rigidité de la haute culture en général et à la culture cléricale en particulier. Selon Bakhtine, Carnaval est avant tout un festival de contestation et de dénonciation de l'ordre social au pouvoir, caractérisé par une suspension temporaire des interdictions de la vie quotidienne et des distinctions hiérarchiques et barrières entre les hommes mais également d'un renversement des hiérarchies. Cette abolition et ce renversement des hiérarchies sont mis en place par ce que Bakhtine nomme le « réalisme grotesque » ; par la profanité et le rabaissement de tout ce qui relève du haut, du spirituel, de l'idéal, en le ramenant aux fonctions corporelles basiques telles que manger, boire, déféquer et copuler (Testa 2020 : 21-22 ; Scribner 1978 : 22 ; Bakhtine 1984).

Soulignons ici que la visée de Bakhtine est avant tout littéraire ; en conceptualisant Carnaval, il cherche à analyser la manière dont le « carnavalesque » déborde les limites de la fête

d'abondance avant Carême pour agir en tant que « vision du monde » populaire à part entière[606], et s'intéresse plus particulièrement à l'usage littéraire qu'en font des auteurs tels que Rabelais et Dostoievski. Il nomme « carnavalisation » le procédé par lequel un texte « rapproche, réunit, marie, amalgame le sacré et le profane, le haut et le bas, le sublime et l'insignifiant, la sagesse et la sottise, etc. » (Bakhtine 1970 : 171 ; Hodgson : 53). Malgré la postérité que connut la catégorie du « carnavalesque », c'est cette approche à la fois littéraire et esthétisante, généralisatrice mais dépourvue d'ancrage ethnographique qui lui fut reprochée. Testa souligne toutefois que si les textes de Bakhtine sont tant cités, c'est précisément parce que les éléments d'excès, de rire, de grotesque, de matériel, d'absurde et de subversif de Carnaval se manifestent avec une remarquable constance au cours des siècles et sur toute l'aire géographique de l'Europe malgré des siècles de réprimandes, de condamnation et parfois même d'interdiction par les autorités ecclésiastiques et temporelles.

11.4. « Monde à l'envers » ou « miroirs déformants »

Notons enfin que la littérature relative au Carnaval européen accorde une large place à la propriété inversive de Carnaval qui est récurremment qualifié de « monde à l'envers » au cours duquel ce qui est normalement interdit est permis voire obligatoire (Burke 1996), ce topos du « monde à l'envers » figurant dans le titre même de certaines publications (Scribner 1978 ; Fabre 2007[1992] ; De Roos 1994). D'après Testa, « loin d'être une généralisation essentialiste, une simplification anhistorique, ou une simple surestimation méthodologique de l'un des nombreux traits de Carnaval », cette propriété inversive « est au fondement de son imaginaire et de son fonctionnement. » (Testa 2020 : 103). L'auteur indique spécifiquement :

> « Les formes rituelles transgressives du carnaval permettent d'inférer que durant des siècles, cette fête fut, en Europe, l'espace-temps idéal durant lequel certains segments de populations pouvaient (étaient autorisés ou s'autorisaient à) mettre le monde « à l'envers » -probablement [...] afin de mieux l'accepter à l'endroit- ; l'intervalle interstitiel de la mise en forme sardonique et ritualisée (et parfois violente) du grotesque, de l'aberrant, de l'inapproprié, du transgressif. Un moment d'abrogation temporaire et souvent paradoxalement normative du contrat social en vertu duquel les normes sociétales écrites et non écrites, les comportements et les attitudes

606 A la même période, Claude Gaignebet tente de dégager les traits d'une véritable religion chamanique fondée sur un calendrier lunaire dans les fêtes, les pratiques et les légendes chrétiennes de Carnaval (Gaignebet 1974).

étaient plus ou moins tacitement et plus ou moins régulièrement acceptés et reproduits. En particulier, pendant des siècles, le Carnaval fut l'occasion de *mettre entre parenthèses et de neutraliser temporairement*[607] les préceptes mis en avant et ratifiés par la classe supérieure, la « haute » culture, qu'elle soit cléricale, aristocratique ou bourgeoise (ou tout cela à la fois). S'inscrivant en opposition à la « normalité » des modèles comportementaux et culturels (normatifs), les manifestations populaires du carnaval étaient « anormales », certainement extraordinaires, et considérées comme telles par les représentants de la haute culture. » (Testa 2020 : 104)

Dans cette perspective du temps long, Testa avance que les festivités carnavalesques qui s'observent sur l'ensemble du territoire de la chrétienté catholique et protestante acquirent une signification culturelle majeure en Europe en tant que fête d'abondance précédant la période de jeûne de Carême durant le Moyen-Âge tardif et trouvent leurs sources dans les transformations sociales, politiques, économiques et religieuses qui ont marqué l'Europe entre le onzième et le treizième siècle. Parmi ces transformations, il cite l'hégémonie de l'Église et la consolidation des hiérarchies ecclésiastiques, l'émergence de la culture monastique et l'apparition d'ordres mendiants ainsi que la diffusion de mouvements hérétiques structurés, l'urbanisation véhémente, l'émergence de communes et l'apparition de formes embryonnaires de bourgeoisie, l'apparition de groupements professionnels tels que les corporations et les guildes, la consolidation du système féodal et la stabilisation de grandes monarchies, la cristallisation d'aristocraties et l'établissement d'un idéal type d'une classe de « haute culture » concomitante à l'apparition des universités et à l'émergence d'une culture littéraire, théologique et technologique spécifique. Tous ces éléments contribuèrent selon lui à la restructuration des sociétés européennes aux classes plus visibles, plus nombreuses et plus diverses, à la réarticulation des relations de pouvoir entre ces classes et des rapports entre cultures dominantes et populaires (Testa 2020 : 16). Notons qu'il n'existe malheureusement aucune étude historique de Carnaval aussi documentée pour l'aire du Christianisme orthodoxe -c'est là l'une des limites de l'entreprise de Testa- et qu'il est difficile de déterminer si le Carnaval européen trouve son origine dans les pratiques populaires d'Orient, si son développement fut concomitant dans tout l'espace chrétien européen à partir de la fin de l'Antiquité ou s'il fut importé dans les territoires de l'Empire byzantin passés sous le contrôle de familles d'origine françaises, italiennes (Vénitiens, Génois), catalanes ou navarraises durant la période de « domination franque » (*fragkokratía*) s'étendant de la fin du douzième au dix-huitième siècle.

607 C'est moi qui souligne.

Quoi qu'il en soit, l'auteur analyse trois modèles interprétatifs de cette période d'abrogation temporaire d'un contrat social essentiellement imposé aux classes populaires. Le modèle « fonctionnaliste » ou « homéostatique » également nommé « théorie de la soupape de sécurité » (safe-valve theory) envisage Carnaval comme un ensemble de pratiques et de représentations contribuant essentiellement à la conservation et à la reproduction de l'ordre social et politique. Ce modèle prévaut dans les analyses de Frazer, Van Gennep, Burke et Scribner. Le modèle de la « révolte sociale », inspiré par la pensée marxiste et notamment défendu par Bakhtine, place l'emphase sur les conséquences réelles de la dimension contestataire de ces pratiques et représentations et sur leur pouvoir insurrectionnel. Enfin, le modèle d'entre deux, défendu par Humphrey, Stallybrass et White, se refuse à l'élaboration d'une théorie générale et souligne l'irréductible spécificité – et l'« exceptionnelle normalité »- de chaque épisode carnavalesque, sa multifonctionnalité et la pluralité des interprétations auxquelles il donne cours en conservant une position équidistante vis-à-vis des deux précédents modèles (Testa 2020 : 114-132). Testa opte pour le premier modèle en mettant en relief le fait que les exemples de révoltes et d'insurrections[608] sont relativement peu nombreux si on les compare aux pratiques carnavalesques transgressives au cours des siècles qui n'aboutirent à aucun changement réel des rapports de force entre classes populaires et classes dominantes.

Comme je l'ai précisé en début de chapitre, une mise à l'épreuve de ces différents modèles dépasse largement le cadre de cette thèse. Mais ces considérations sur l'histoire, le développement et l'arrière-fond des pratiques qui seront analysées permettent cependant de garder à l'esprit que ces dernières sont d'une « exceptionnelle normalité » et ressemblent sous de nombreux rapports à celles qui s'observent partout en Europe[609]. Les fictions carnavalesques des communautés villageoises de Chios correspondent effectivement à des formes d'abrogations temporaires des comportements prescrits en certaines situations spécifiques et de parodies des représentants d'institutions sociales telles que l'Église, l'autorité administrative et l'institution judiciaire. Mais il est difficile de les résumer à une opposition nette entre classes dominées et dominantes. Ces rites, tels qu'ils sont pratiqués aujourd'hui du moins, s'apparentent plutôt à une redistribution temporaire des cartes où l'ensemble du réseau social se trouve désordonné par la fictionnalisation, où chacun des participants peut feindre « l'autre » quel qu'il soit, et simuler ses actes, mimer ses prérogatives. Les dépositaires

608 Célèbre par son exceptionnalité, le cas du carnaval de Romans analysé par Emmanuel Le Roy Ladurie est un parfait exemple de festivités carnavalesques traversées par ces alliances de classe, antagonismes entre villes et campagnes et ces luttes pour la conquête des institutions sociales (Le Roy Ladurie 1979).

609 J'ai parfois été très frappé par ces ressemblances. Pour ne citer qu'un exemple, en changeant les toponymes de la description de Lia Zola du Carnaval de Salbertrand, bourgade des Alpes italiennes, on se croirait au Carnaval de Pyrgí (Zola 2012).

de l'autorité temporelle et spirituelle n'échappent pas à la règle mais ils ne constituent qu'une part limitée des rôles et identités à disposition.

Qui plus est, l'expression « monde à l'envers » laisse à penser qu'il existe une forme de symétrie dans la fictionnalisation et de cohérence interne dans le monde fictionnel. La symétrie s'observe dans certains cas, notamment lorsqu'un homme se déguise en femme et une femme, en homme, mais elle ne constitue pas la règle et, à ma connaissance, il n'a jamais été question à Chios de juger le juge ou de confesser le pope par exemple. Quant à la cohérence interne du monde fictionnel mis en place, elle est toute relative. Les coutumes semblent bien liées par le sens, notamment lorsque des institutions sociales telles que le mariage et l'enterrement sont parodiées mais elles ont plutôt l'apparence d'esquisses que de parties d'une grande fresque qui n'a par ailleurs jamais existé. Cette incohérence structurelle et la variabilité de ses manifestations font de Carnaval un mystère pluriel préhensible par ses reliefs mais insaisissable dans son intégralité.

11.5. L' « enterrement de *Makaronás* » dans le village de Kardámyla

Dans le village de Kardámyla, trois « coutumes » principales étaient réalisées et constituaient en quelque sorte les clous du spectacle carnavalesque ; la confession, le mariage et l'enterrement. La confession (*i exomológisi*) est une saynète à deux personnages mettant en scène la crédulité et les tourments d'un certain Michális se confessant au pope qui entretient une relation adultère avec son épouse[610]. Le mariage (*o gámos*) met quant à lui en scène la duperie d'une mère de Kardámyla qui parvient à marier sa fille la plus laide et volage à un riche marchand crétois qui pense épouser l'autre sœur de la famille. Je n'ai pas eu l'occasion de voir ces saynètes de mes propres yeux ; la confession n'a plus été interprétée depuis plusieurs années, tandis que le mariage sera mis en scène en 2024 par les villageois endossant les rôles principaux sous l'égide de l'association culturelle du village. J'ai pu en revanche participer aux préparatifs et aux répétitions de la coutume du mort, en retranscrire les vers auprès de Chrístos Michaliós, enregistrer sa performance lors du « dimanche fromager » 2023 et analyser un enregistrement de la même coutume datant de 2009.

610 Voir annexe 2.

Chrístos indique que le nom générique de « coutume du mort » (*éthimo tou nekroú*) n'était pas utilisé à Kardámyla. La coutume était nommée « enterrement de Kambílis » ou « enterrement du *Makaronás* » (« *kideía tou Kambíli », « kideía tou Makaroná* »). La première appellation fait référence au nom de famille d'un homme originaire d'Asie Mineure installé à Kardámyla qui exerçait la fonction de percepteur d'impôts pour le compte de l'empire ottoman avant 1912. Les jeunes de cette époque moquaient ainsi son autorité et celle de l'empire par procuration, en mettant en scène ses infidélités et sa cleptomanie. La deuxième appellation joue quant à elle sur plusieurs termes liés à la thématique de la coutume et à l'esprit carnavalesque : le *Makaronás* est à la fois celui qui fabrique des macaronis, celui qui s'en empiffre durant la semaine fromagère (au point d'en crever[611]), et le *makarítis*, c'est-à-dire le bien-heureux, le défunt pardonné.

Chrístos me signalait également dans un entretien dont un extrait est reproduit dans le chapitre précédent que les jeunes du village interprétaient la coutume-saynète lors du dernier dimanche de Carnaval dans chaque quartier, dansaient le lié et rentraient dans les maisons afin de se faire servir à boire et à manger. Jusque dans les années 80, les compagnies encostumées qui se rendaient de quartier en quartier pour réaliser cette « coutume du mort » s'arrêtaient par ailleurs aux différents cimetières du village pour danser le lié en entonnant un chant précis, le « lié de Saint-Isidore » (« *detós t'Agioú Sidérou* ») mettant en récit la lutte d'un preux et du personnage psychopompe de Charon[612], tout en jetant des feux d'artifices (*bombákia*) pour, d'après ses dires, réveiller les défunts et les faire participer à la fête. Ainsi la coutume-saynète était réalisée à plusieurs reprises dans la même journée et était systématiquement accompagnée d'une performance de lié.

De nos jours, le « rite du mort » est réalisé sur la place centrale du village aux alentours de midi avant un bal qui clôt la période de Carnaval, et s'apparente en tout point à une courte pièce de théâtre ; le texte est prédéfini et ne laisse que peu ou aucune place à l'improvisation, des répétitions sont organisées dans la salle de l'association culturelle afin que chaque personne mémorise correctement ses lignes et, dans la majorité des cas, les rôles sont interprétés par des habitants qui *Fig. 1*

611 Le verbe utilisé est *psofáo*. D'après Stélios Gialiás, un folkloriste amateur avec lequel j'ai réalisé des enregistrements de chants de la région du nord-ouest de Chios, les habitants de Dievchá confectionnaient un mannequin en remplissant de vieux vêtements de feuilles de platanes séchées. Ce défunt nommé Giánnaros et non pas Makaronás était placé dans la cour de l'église le soir du dernier dimanche de Carnaval. Les participants lui chantaient des chants de Carnaval et des lamentations funèbres satiriques puis plaçaient des macaronis à la sauce tomate dans son ventre et feignaient d'apprendre qu'il avait crevé par ses excès de bombance lors du Lundi Pur.

612 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/594

sont par ailleurs membres de la troupe théâtrale du village. La mise en scène est discutée collectivement par les « acteurs » qui choisissent les éléments du décor, les fabriquent et les peignent éventuellement, déterminent les manières les plus appropriées d'entrer et de sortir de scène et la manière la plus comique d'effectuer certains gestes obscènes, afin que la saynète garde du rythme et plaise au public. Chrístos, en tant que spécialiste de la tradition du village, en tant que collecteur des textes également, fait figure d'exception puisqu'il ne fait pas partie de cette troupe mais interprète le rôle du pope, mi-despote, mi-satyre, rôle qui lui va par ailleurs comme un gant. D'après les membres du comité de l'association culturelle du village[613], le rite est réalisé sur scène afin que toutes les personnes présentes sur la place puissent le regarder. Il s'agit donc d'une version mise en scène et stabilisée d'une saynète qui a ainsi perdu sa dimension déambulatoire, son caractère improvisé ainsi qu'une articulation plus souple au chant et à la danse. Ce processus de folklorisation-théâtralisation a clairement été identifié par Stélla Tsiropiná, une philologue de Chios dont la thèse porte spécifiquement sur « la théâtralité des coutumes calendaire à Chios » (« *I theatrikótita ton chiakón ethímon tou eortologíou* ») et qui a décrit la plupart des coutumes carnavalesques dont il sera question ici, dont la coutume du mort de Kardámyla (Tsiropina 2010 : 715-722). Ce processus est également clairement identifié par ses organisateurs, dont Chrístos, qui a exprimé à plusieurs reprises le souhait que la coutume retrouve sa dimension improvisée, « viomatique », en se portant dans les ruelles et non plus sur scène, afin que les participants mais -aussi ses spectateurs- « la vivent » et ne se contentent pas de la regarder.

Chrístos conserve dans un même cahier les dialogues de « l'enterrement du Makaronás » et les chants traditionnels qu'il a autrefois collectés auprès des anciens de son village. Selon ses dires, le texte qu'il a retranscrit est constitué à près de 80% de vers qui ont effectivement été énoncés lors du rite dans les décennies 70 et 80 tandis que les jeunes improvisaient et composaient des vers en développant certains thèmes et en adaptant son contenu à leur public et à l'actualité du village. Il les a complétés en utilisant le mode de composition traditionnel du décapentasyllabe rimé et en préservant l'intrigue et l'esprit général de la coutume. *Fig. 2*

613 Ce comité, à la manière des associations de loi 1901, est composé d'un président, d'un vice président, d'un secrétaire et d'un trésorier ainsi que d'autres membres qui peuvent être « éphores » c'est-à-dire responsables et coordinateurs d'activités spécifiques comme du groupe de danse ou de la troupe de théâtre. Les décisions relatives à l'organisation et au budget du panégyre, des festivités de Carnaval, de concerts ou d'autres activités culturelles sont votées sur un principe de majorité.

Les personnages centraux de la saynète sont l'épouse, la belle-mère et la voisine du défunt nommé Fótis ainsi que le pope. La saynète s'ouvre par l'arrivée sur scène du défunt, porté sur une table en bois par les adolescents à gauche à l'image dans l'extrait 1. Durant cette entrée, les membres du cortège pleurent et se lamentent de manière bruyante et grotesque. La veuve entame les lamentations, suivie de la belle-mère. Le pope commence ensuite l'office des morts carnavalesque puis lit l'Évangile. Il intercale durant sa lecture des distiques du chant à danser « La nouvelle barque », un *tsiftetéli* très populaire sur l'île. Le cortège funèbre se met alors à danser ce qui provoque sa colère. Les lamentations de la belle-mère et de la veuve reprennent, puis c'est le tour de la voisine de pleurer le défunt. La saynète se clôt sur les avances de la veuve au pope et sur la danse lié des personnages avant la mise en terre du défunt.

Fig. 3 : Retranscription des paroles de « l'enterrement de Makaronás » énoncées en 2023 *Ex. 1*

Μοιρολόγια χήρας, αρχίζει η πρώτη	*Lamentation de la veuve, la première commence*
Ό,τι έβλεπεν το μάτι σου	Tu touchais tout de l'œil
δεν τ' άφηνεν το χέρι	mais la main n'était pas en reste
Και τίποτι δεν μου 'λειψε	Et j'étais une femme comblée
άντρα μου χρυσοχέρι	ô époux aux mains d'or
Φώτη, συκιά κουντουρουδιά	Fótis, nous n'avions pas un arbre
δεν είχαμε βαβούλι	ni figuier ni caroubier
Μα εφτά απλώστριες	Et pourtant tu étalais sept fois
είχαμε σύκον και κουντουρούδι	des figues et caroubes sur la terrasse[614]
Όλα τ' αμπέλια του χωριού	Toutes les vigneraies du village
τα έκαμνες δικά μας	tu les as privatisées
Κι εχόρτενε, Φωτάκι μου	Et notre famille, mon Fotákis
κρασίν η φαμελιά μας	buvait du vin à sa soif
Τον ίδιο ψαρό γάδαρον	Le même âne gris
εις του Πιτυού τα μέρη	dans la région de Pityós
Εφτά φορές επούλησες	Tu l'as vendu sept fois
άντρα μου χρυσοχέρι	mon mari insatiable

614 Comme c'est explicité par la suite, Fótis vole aux villageois les denrées dont vit sa famille.

Άντρα μου, χοίρε γάδαρε	Mon époux, âne et porc
χρουσέ μου νοικοκύρη	chef de famille en or
που σε 'χα μες στο σπίτι μου	Qui telle une porte, une fenêtre
πόρταν και παραθύρι	savait tenir la baraque
Συνεχίζει τα μοιρολόγια η πεθερά	*La belle-mère poursuit les lamentations*
Μην μου τον πάτε αφ' την συκιά	Ne le portez pas jusqu'au figuier
να μη μου φα τα σύκα	qu'il ne me mange pas les figues
Γιατί τ' άσπρα δεν τα τρω	Car les blanches, il les déteste
τα μαύρα κατελιεί τα	mais il décime les noires
Μπασάκι αν δεν επέθαινες	Si tu n'étais pas mort
ήθεν να κουβαλήσεις	tu ramasserais encore les restes
Τον καλυβίτην τας ελιές	Et remplirais des pots entiers
να τον απογεμίσεις	d'olives de première qualité
Φεύγεις κι αφήνεις πίσω σου	Tu t'en vas et laisse derrière toi
σώματα πικραμένα	des corps pleins d'amertume
Δύο κορμιά βρε άπονε	Deux corps, ô indolent
σα ξερομαχιασμένα	rompus comme du bois sec[615]
Τώρα καλούν τον παπά (τους παπάδες) για τα νεκρώσιμα	*Elles appellent le(s) pope(s) pour l'office des morts*
Των μπεκρήδων ο χορός	L'assemblée des ivrognes
εύρεν θύραν ταβέρνας	trouva l'entrée de la taverne
και κάνουλαν βαρελίου	et le robinet du baril
Εύρω καγώ την οδόν διά του ποτηρίου	Je suivis la voie du verre
ο απολλωλός μέθυσος εγώ ειμί	En vérité, je suis l'ivre fou
κρασάκι, σωτήρα σώσον με	ô vin sauveur, sauve mon âme[616]
Πλήθος αι αμαρτίαι του Κύριε	Nombreux sont ses péchés, Seigneur
κι απέ το πολύ μπασάκι	et force de larcins il a commis

615 A ce stade, deux traits distinctifs du défunt Fótis ont été évoqués : sa cleptomanie et ses relations adultères.

616 Dans cette strophe, la consommation du vin en tant que sang du Christ est amalgamée aux beuveries typiques de Carnaval par la bouche d'une caricature du représentant de l'autorité spirituelle de la communauté villageoise. Cette strophe est également énoncée lors du rite du mort du village d'Agios Giórgis Sykoúsis analysée plus loin.

Βαβούλι συκιά δεν είχε ο άτιμος
μα σύκα εκουβάλα με το δισάκι

Βαβούλιν ελιά δεν είχε, Κύριε
κι όμως είχε πλούσιο σπίτι
Το λάδιν έπουλαν ο άτιμος
με τον καλυβίτην

Έκλεπτεν ο δούλος σου, Κύριε
με μεγάλη μαεστρία
Κότα για πετεινό εις εκοτέτσι
δεν άφηνε καμία

Κύριε, τας ανομίας του
κάλλιον εμού γιγνώσκεις
Και είς τον Άδη εκεί που πά
όλα να του τα πλερώσεις

Διότι δεν εφιλοτιμήθην
ύστερα απέ τοσόν μπασάκι
Εις τον αντιπρόσωπόν του στη γή
να δώση μήτε μια γουλιά λαδάκι

Στο φοβερότατον βήμα, Κύριε
ο δούλος σου τι να σου 'μολογίσει
Που μήτε γάτα θυλικιά δεν έφηκε
χωρίς να την πηδήσει

Φώτιε, η μνήμη σου
θα 'ναι αιωνία
Γιατ' έφυγες αφ' τη ζωή
με τη ψωλήν ορθίαν

Οψέ βραδύ ο δούλος σου, Κύριε
δεν έκαμεν νισάφι

Il n'avait pas le moindre figuier, ce vaurien
mais transportait les figues par sacs entiers

Il n'avait pas le moindre olivier, Seigneur
mais vivait en une riche demeure
Il vendait l'huile, ce vaurien
par amphores en terre cuite

Ton esclave, Seigneur
volait avec talent
Il ne laissait ni poule ni coq
dans les poulaillers

Seigneurs, ses péchés
tu les connais mieux que moi
Et dans l'Hadès où il ira
donne-lui monnaie de sa pièce

Car il ne fit jamais l'honneur
après tant de larcins
De donner à ton représentant sur terre
une goutte de cette huile[617]

Devant tes marches, Seigneur
que confesserait ton esclave
Qui tirait jusqu'à la dernière
femelle de chat qu'il croisait

Fótis, ta mémoire
est éternelle
Car tu rejoins l'au-delà
la bite en l'air

Hier soir, ton esclave, Seigneur
ne fit point d'exception

617 L'évocation de la cleptomanie s'accompagne ici d'une raillerie sur l'hypocrisie des popes dont il est sous-entendu qu'ils seraient plus complaisants s'ils profitaient également des larcins du défunt.

Κι οληνυχτίς ετσάπιζε	Et il laboura toute la nuit
σ' αμέρωτο χωράφι	les champs les plus sauvages
Οψέ βραδύ ο δούλος σου, Κύριε,	Hier soir, ton esclave, Seigneur
πολ' είχε ραβαϊσι	festoya grandement
Τον έφαν το καλό φαγί	Il est mort de bonne chair
και το πολύ γαμήσι	et de bonne baise
Σαν μηχανή εγάντερνε	Il avançait telle une machine
και φύσα σα βαπόρι	et soufflait comme un bateau à vapeur
Ετσάπιζεν της πετεριάς	Il labourait celui de la mère
έσκαβγεν και της κόρης	et creusait aussi celui de la fille
Και να τα αποτελέσματα	Et voilà donc le résultat
ανάσκελα να κάται	il part les pieds devant
Με την ψωλή στα σκέλια του	Avec la queue entre les jambes
ήσυχα να κοιμάται	dormant tranquillement[618]
Μωρή στραβοτυλίγαδο	Fusaïole tordue
και ρόκκα κι αλεκάτη	et rouet mal foutu
που ξέκαμες τον άντρα σου	Tu as épuisé ton mari
απάνω στο κρεββάτι	sur la literie
Μωρή λουσέρνα αχόρταγη	Veilleuse insatiable
τώρα το μετανιώνεις	maintenant tu regrettes
που θα 'βρεις άλλον άντραν πια	Où trouveras-tu un autre homme
για να σε φυτιλώνει	pour t'ensemencer
Στας αιωνίους τας μονάς	S'il existe une école
αν έχει εκεί σχολείο	dans les plaines du paradis
Ανάπαυσον τον δούλον σου	Place ton esclave
σε παρθεναγωγείο	dans un pensionnat pour vierges
Κύριε, παρηγόρισε	Seigneur, réconforte
το ήμιση του ταίρι	son autre moitié

618 Cette strophe présente de manière humoristique la cause de la mort de Fótis : ce sont ses exploits sexuels qui l'ont conduit à la tombe.

και συγχώρησον τον δούλον σου
δια το μακρύτατον του χέρι

Et pardonne ton esclave
pour son sexe incommensurable

Ο παπάς λέει το Ευαγγέλιο. Η χήρα ξεχνάει τον καημό της και χορεύγει με τη μάνα της και τον κουμπάρο.

Le pope lit l'évangile. La veuve oublie sa peine et danse avec sa mère et son témoin.

Οδε κύριος λέγει προς τους μαθητάς αυτού
την παραβολήν ταύτην :
Μπείτε στις βάρκες σας τα δίχτυα για να ρίξτε
και όσα πιάσετε να πάτε να τα πιείτε!

Alors le Seigneur dit à ses disciples
la parabole suivante :
Montez dans les barques et jetez vos filets
Et tout ce que vous prendrez, allez donc le boire[619]

Ο παπάς λέει :
Κουμπάρε, σαλάγιασε! Το Ευαγγέλιο λέγω κι 'α σου τα κουλάνω τα χέρια σου! Αφήτε να τον πετρώσωμε πρώτα κι απέ αρχινάτε τον χορό!

Le pope dit :
- Témoin, ferme ton clapet ! Je dis l'évangile ! Je vais te couper les mains ! Attendez qu'on le mette en terre, après vous danserez !

Ανεχώρησαν δε οι μαθηταί αυτού
ίνα καλάρουν εις Βλυχάδαν από κάτω
Ρίξαν τα δίχτυα τους μα τίποτα δεν πιάσαν
μόνο σάρδελες λίγες ξεμοναχιάσαν

Ses disciples s'en allèrent alors
et mouillèrent dans les eaux de Vlychάda[620]
Ils jetèrent leurs filets mais firent chou blanc
et prirent quelques sardines perdues

Άπρακτοι δε οι μαθηταί αυτού
ανεχώρησαν ίνα δέσουν παλαμάρι
εις της Καλής την περιβόλαν από κάτω
Συναντήσας δ' ο Κύριος αλιεύς τυγχάνων
και λέγει προς αυτούς
- Έχετε ψαράδες ψάρια
αστακούς και καλαμάρια

Dépités, ses disciples
allèrent alors amarrer
au pied du verger de Kalí[621]
Le Seigneur rencontra alors
ces apprentis pêcheurs et leur dit
- Pêcheurs, avez-vous des poissons
des homards et calamars[622]

Τότε δε οι μαθηταί αυτού αλιείς τυγχάνουν
και λέγουν προς Αυτόν

Alors ses disciples apprentis pêcheurs
lui répondent

619 C'est lors de l'énonciation de ce vers que le cortège funèbre se met à danser de manière grotesque (7'30" de l'extrait). Les strophes suivantes sont une parodie de la pêche miraculeuse relatée dans les versets 1 à 11 du chapitre 5 de l'Évangile de Luc.

620 Vlychάda est l'une des plages du village de Kardámyla.

621 Dans ce cas comme dans les vers suivants, de véritables habitants du village sont mentionnés. Ces noms variaient en fonction du public auprès duquel était réalisée la saynète.

622 Le dernier distique des trois prochaines strophes proviennent du chant à danser « La nouvelle barque ».

- Έχουμε καλή σαρδέλα	- Nous avons de la sardine
σαν την έμορφη κοπέλα	fraîche comme la belle jeune fille
Ερωτήσας δ' ο Κύριος πόσα αργύρια τα ζητείτε;	Le Seigneur les interrogeant sur le prix
Αλιείς τυγχάνουν και λέγουν προς Αυτόν :	les pêcheurs lui dirent alors
- Έμπα μέσα, διάλεξέ τα	- Entre et choisis-les
κι όσο θέλεις πλέρωσέ τα	et paie ce que tu voudras
Τότες δε ο Κύριος λέγει προς Βασίλην	Le Seigneur s'adresse alors
και Μανώλην Τσαμπουρνάκην :	à Vasílis et Manólis Tsambournákis
- Φέρετέ μου μια κασέλα	- Remplissez-moi une caisse
ολοδιάλεχτη σαρδέλα	de votre meilleure sardine
Έπειτα δε οι μαθηταί μετά του Κυρίου Αυτόν	Alors les disciples du Seigneur
ανεχώρησαν εις Αντώνη Κοντού ταβέρναν	s'en allèrent à la taverne d'Antónis Kontós
ίνα ευλογήσει τον οίνον :	pour qu'il bénisse le vin
- Ευλογημένος εκείνος που το πίνει	- Béni soit celui qui en boit
καταραμένος οπό 'χει και δεν δίνει	et maudit qui en a mais n'en donne pas
Δυό χταπόδια απλωμένα	Mon Antónis, fais donc cuire
πιάσε, Αντώνη μου, ψημένα	deux poulpes étendus
Τους παράδες μη λυπάσαι	Ne lésine pas sur le rakí
πήγαινε ρακίν και πιάσε	et ne t'inquiète pas pour l'argent
Τώρα αρχίζει η πεθερά τα μοιρολόγια	*La belle-mère reprend les lamentations*
Κλαίγω με πόνο στην καρδιά	Je pleure avec le cœur brûlant
και χείλη μαραμένα	et les lèvres flétries
Επότιζες την κόρη μου	Tu arrosais ma fille
εδρόσιζες κι εμένα	mais me rafraîchissais aussi
Γαμπρέ μου το στελιάρι σου	Mon beau-fils, un tel manche
στον κόσμο δεν εφάνη	ne se vit jamais sur terre
Πρέπει του που 'τανε στητό	Et lorsqu'il se dressait
το δάφνινο στεφάνι	il méritait une couronne de lauriers[623]

623 Le sexe démesuré du défunt se dresse à l'énonciation de ces vers (12'52" de l'extrait).

Στεφανώνει η πεθερά το πουλί του νεκρού
Συνεχίζει η κόρη τα μοιρολόγια

Άμε, άντρα μου, στο καλό
μ' άφησ' μου το στελιάρι
Να το 'χω για παρηγοριά
μονάκριβον καμάρι

Δεν κλαίγω πως επέθανες
κι εγώ θε να πεθάνω
Κλαίγω που δεν το χόρτασα
στον κόσμο τον απάνω

Δεν μ' ένοιαζεν, αντρούλη μου
αν το 'δινες και σ' άλλες
Εμέ με δρόσιζες καλά
κι είχα χαρές μεγάλες

Το κατινό σου, άντρα μου
ήταν σαν τυλιγάδι
Μέσα κι όξω μπαινόβγαινε
στου αργαλειού το φάδι

Που να 'βρω εγώ εργάτη πια
άντρα μου να σου μοιάζει
Να ρίχνει διπλοδίκελο
δίχως ν' αναστενάζει

Συνεχίζει τώρα ο παπάς τα νεκρόσιμα

Κύριε, παρηγόρισε
το ήμιση του ταίρι
Και συγχώρησον τον δούλον σου
δια το μακρύτατον του χέρι

Μέγα θα έχει ψυχικόν

La belle-mère pose une couronne sur le sexe du mort.
Sa fille poursuit les lamentations

Bonne route à toi, mon époux
mais laisse-moi donc ton manche
Afin de me réconforter
car je l'ai en grande fierté

Je ne pleure pas pour ta mort
car je mourrai aussi
Je pleure de ne pas avoir joui
suffisamment dans le monde d'en-haut

Je ne m'offusquais pas, petit époux
que tu le donnes à d'autres
Tu me rafraîchissais bien
et je vivais de grandes joies

Ton petit oiseau, mon époux
était tel le fuseau
Il entrait et sortait
dans la trame du métier à tisser

Où trouverais-je un ouvrier
qui te ressemble, mon bon mari
Qui enfonce la binette
sans jamais soupirer

Le pope poursuit l'office des morts

Seigneur, réconforte
son autre moitié
Et pardonne ton esclave
pour son sexe incommensurable

Il dut avoir grande âme

όστις παρηγορήσει	pour réconforter
Καλλιόπην χήραν μοναχήν	La veuve Kalliópi
και την ευχαριστήσει	et la satisfaire
Δεύτε τελευταίον ασπασμόν	Donne-lui un dernier baiser
χαιρέτησέ τον πάλι	et salue-le une dernière fois
Όχι εκεί που τον εφίλας πριν	Non pas là où tu l'embrassais
μα πάνω στο κεφάλι	mais sur le visage
Τώρα πάει η γειτόνισσα	*La voisine s'approche*
Δυο μοιριολόγια ήρτα να πω	Je suis venue dire deux lamentations
να κλιαψώ τον καλόν μου	en la mémoire de mon amant
Να δώκω την παρηγοριάν	Et pour donner réconfort
εις τον βαρύν καμόν μου	à ma grande peine
Γιατί βρε Χάρε άπονε	Pourquoi indolent Charon[624]
τον Φώτη μας επήρες	tu nous as pris notre Fótis
Που δρόσιζεν ακούραστα	Qui rafraîchissait sans fléchir
χήρες και ζωντοχήρες	les veuves et divorcées
Για σένανε, Φωτάκη μου	Pour toi, mon petit Fótis
δάκρυα πολλά θα χύσω	je verserai nombre de larmes
Γιατ' έσκαβγες το μούρκι μου	Car tu labourais mes champs
μπροστά κι από πίσω	par derrière et par devant
Τώρα σηκώνουν το νεκρό και τον κατεβάζουν Αυτοσχεδιάζει ο παπάς (Χρήστος) και η πεθερά μιλάει στον παπά :	*Ils soulèvent le défunt et le descendent Le pope improvise et la belle-mère lui dit :*
- Άδε παπά να πα τον πετρώσωμε!	- Allez, pope, enterrons-le !
- Πάρετέ τον κι αρματώνετε που θέτε και συνοδεία! Ευτόν τον συνοδεύγου και τα ενιά τάγματα της Σαντορίνης! Ό,τι ήτον να του πω, είπα τα έδωνά, 'α	- Prenez-le et portez le cercueil, vous ne voulez pas que je le porte moi-même, non ? Il est déjà accompagné des neuf bataillons de Santorin ! Tout ce

624 Lors des instanciations précédentes de la saynète, le personnage psychopompe de Charon était également sur scène.

του ρίξω το καντηλά'ι και 'α σας περιμένω άμα γυρίσετε να πιούμε μια σούμα για την ψυχήν του!	que j'avais à lui dire, je lui ai dit ! Un coup de veilleuse et je vous attends pour boire une eau-de-vie à la santé de son âme !
Κατεβάζουν το νεκρό κάτω κι έρχονται η πεθερά, η νύφη κι οι συγγενείς του πάλι πάνω στη σκηνή. Εκεί αρχίζει η χήρα και κολλά του παπά.	*Ils descendent le défunt, la belle-mère, son épouse et ses parents remontent sur scène. La veuve commence à se frotter au pope.*
- Μην πικραίνεσαι κι άρτω εγώ το βραδύ να σου κάμω έναν αγιασμό που θα τον κόβγεις με το μαχαίρι.	- Ne sois pas amère, je viendrai le soir te bénir d'une façon inoubliable !
Του κουνιέται η χήρα	*La veuve se frotte au pope*
- Ω χαρώ το! Το βράδυ θα τα πούμεν τα υπόλοιπα εμείς και ελάτε να σύρουμε έναν χορό για να του συγχωρέσωμε	- Oh ma bonne ! Nous ferons le reste ce soir ! Venez danser pour le salut de son âme !
Πιάνονται οι συγγενείς κι ο παπάς και χορεύουν τους δετούς.	*Les parents et le pope dansent le lié.*

Il y a ici un ensemble d'institutions – entendues ici en tant que rapports sociaux spécifiques impliquant des actions typifiées entre agents – qui sont condensées de manière paradoxale et raillées durant la coutume théâtralisée. Tout d'abord, la veillée funèbre qui est habituellement marquée par le silence et le chagrin, mais également par des lamentations funèbres dont les distiques décapentasyllabiques évoquent normalement l'injustice et la douleur de la perte de l'être aimé[625]. Durant la coutume, ces distiques encomiastiques et votifs deviennent satiriques et portent spécifiquement sur les plaisirs à jamais perdus que le défunt procurait à sa femme et ses amantes. Il y a ensuite celle de l'enterrement, au cours duquel le pope joue un rôle central de médiateur entre les humains et le divin en rappelant les vertus du défunt afin de favoriser son entrée au paradis. Ici, d'une part, le pope n'évoque que ses vices et joue contre lui en demandant à Dieu de « lui rendre monnaie de sa pièce » et, d'autre part, le pope lui-même est présenté comme un homme vicieux qui n'hésite pas à forniquer avec la veuve dès l'office des morts achevé. Troisièmement, il y a

625 Voir par exemple : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1328 ; https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1707 ; https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1515

l'institution du deuil au sens plus large qui implique une mise à l'écart provisoire des parents les plus proches du défunt de toute forme de réjouissances comprenant de la musique et de la danse. Durant la coutume, cette interdiction est « mise à jour » et parodiée lors de la lecture de l'Évangile et plus spécifiquement, lors de l'évocation de la pêche miraculeuse qui est elle-même caricaturée et présentée comme une pêche ratée où le Christ finit par acheter les poissons qu'il était censé offrir aux disciples afin qu'ils deviennent des « pêcheurs d'hommes ». La parabole est associée au *tsiftetéli* « La nouvelle barque » et les proches du défunt adoptent ici un comportement paradoxal et indécent en dansant. Enfin, de manière plus générale, la saynète qui ridiculise le défunt en magnifiant ses vices a pour ressort comique la normalisation des relations adultères que les protagonistes auraient tout intérêt à cacher en temps normal, par la mise en scène des lamentations funèbres totalement incongrues de sa voisine et de sa belle-mère.

Les liés du « Petit pommier »[626] et de l'« Âne gris »[627] entonnés afin de clôturer le rite de 2023 comme celui de 2009 répondent à la saynète et accentuent le principal contraste que celle-ci met à jour. J'ai déjà évoqué à propos du premier (voir fig. 10 du chapitre 10) qu'il s'agit d'un chant mettant en récit le dialogue entre une tombe et un(e) passant(e) en quête de pommes par lequel le choeur rappelle aux vivants par la voix des morts qu'il importe de jouir de l'instant présent avant l'épuisement des jours impartis aux hommes. Le chant satirique de l'« Âne gris » porte quant à lui sur la sexualité et les désirs féminins et met en récit l'achat à un marchand ambulant de jouets de plaisir par des filles de bonne famille ainsi que par une veuve de pope :

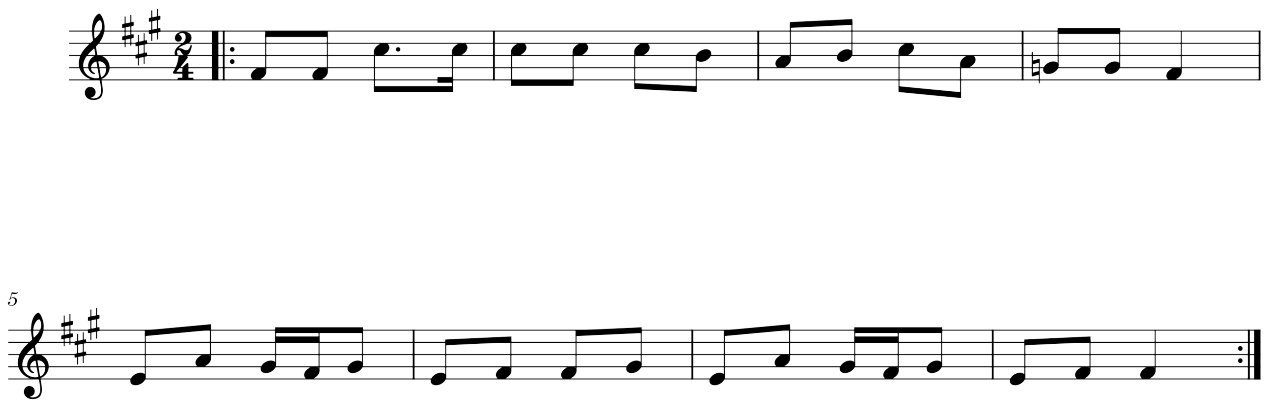
Fig. 4 : Retranscription et traduction du lié de l' « Âne gris »

Ένας γάδαρος ψαρός	Un âne gris
έρχετ' αφ' τη Βολισσό	s'en vient de Volissós
Με ψωλές αρματωμένος	Armé de bites
στα κοφίνια φορτωμένος	chargées dans ses couffins
Τρέξανε οι αρχοντοπούλες	Les filles de bonne famille
και τις επρολάβαν ούλες	accoururent et les emportèrent
Πα μια χήρα παπαδγκιά	Une veuve, femme de pope
δεν επρόφτασεν καμιά	n'en trouva plus aucune

626 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1574
627 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1576

Πά τινάζζει τα τσουβάλια	Elle secoue les sacs de jute
πέφτει μια με δυο κεφάλια	il en tombe une à deux têtes
- Τούτη 'δώ είν' καλή για μένα	- Celle-ci est bonne pour moi
που 'ν' τα σκέλια μου καμένα	qui ai les jambes engourdies

Fig. 5 : Retranscription de la mélodie du « Lié de l'âne gris »



11.6. La *Móstra*, les bœufs et le mort d'Agios Geórgios Sykoúsis

Pour mesurer la variabilité des instanciations du « rite du mort », son intrication avec les pratiques musicales carnavalesques, ainsi que pour se faire une idée de ses caractéristiques improvisationnelles et déambulatoires aujourd'hui perdues à Kardámyla, il peut être intéressant de se tourner vers la coutume telle qu'elle est réalisée dans le village d'Agios Geórgios Sykoúsis. Nous croiserons plusieurs types d'informations et comparerons la description qu'en propose le laographe amateur Pantelís Mavrogiórgis qui publia un ouvrage sur l'histoire et les traditions du village dans les années 1990 -constituant à ce jour encore une source d'informations tant pour les membres de l'association du village responsables de l'organisation de la coutume que par les joueurs de cornemuse et de tambour-, des enregistrements réalisés par Symeón Nikítas datant de 1987 couvrant les derniers jours de la semaine fromagère, ainsi que mes propres observations réalisées lors du Carnaval entre 2020 et 2022.

Notons que la description de Mavrogiórgis, comme c'est souvent le cas dans les descriptions laographiques de coutumes, s'apparente à une reconstitution idéalisée de Carnaval mêlant ses

propres souvenirs à certaines considérations théoriques propres à l'idéologie des fondateurs du folklore en Grèce comme à Chios. L'auteur trace des parallèles entre les pratiques contemporaines qu'il a observées et ce qu'il sait des rites dionysiaques de l'antiquité tout en y insérant des bribes d'interprétations sur la manière dont les villageois sont censés percevoir les actes qu'ils accomplissent à seule fin, semble-t-il, de conforter la thèse d'une continuité entre Grecs anciens et habitants de Chios. Ceci étant dit, cette description fournit un clair aperçu de la chronologie des festivités dans le village et plusieurs informations intéressantes concernant leur volet musical.

> « A partir du Dimanche Carné jusqu'au Lundi Pur, les tambours (*toubiá*) sortaient chaque soir après le dîner. A l'époque nous avions deux duos de cornemuses et tambours (*koumpaníes*) : le « tambour de dedans » (du quartier intérieur du village) et le « tambour du dehors » (du quartier extérieur), lesquels jouaient alternativement et séparément, l'un devant l'église de Saint Pantaléon et l'autre sur la place Boú où se réunissaient les villageois qui désiraient faire la fête. [...] Dès le commencement de Carnaval, quelques jeunes hommes réunissaient une compagnie, « ils s'inscrivaient au tambour » (« *gráfontan sto toubí* ») comme on disait au village. Ceux-ci étaient rejoints par d'autres qui n'étaient pas inscrits et qu'on nommait « Ceux du dehors » (« *apoxotárides* ») pour cette raison. Les compagnons (*koumpaniátores*) se mettaient d'accord avec un joueur de cornemuse (*tsampouniéris*) ou avec un joueur de flûte (*pagiavlistís*) accompagné d'un percussionniste (*toumpanáris*) concernant la rémunération pour la période de Carnaval. Ils choisissaient également un café qui serait en quelque sorte leur siège. (...) Le Vendredi Fromager, les jeunes hommes qui étaient inscrits au tambour revêtaient la culotte traditionnelle. [...] On nommait ces déguisés « *Karkaloúsoi* »[628]. L'un des *Karkaloúsoi* était nommé chef et aghas (*archigós kai agás*)[629] et portait, pour se distinguer, une fustanelle blanche au-dessus du caleçon ainsi qu'une cape de soie blanche sur les épaules[630]. Le matin du Vendredi Fromager, les *Karkaloúsoi* et leur chef faisaient le tour du village en passant par toutes les rues, la cornemuse et le tambour les précédant jouant une mélodie spécifique au défilé (*skopós tis gýras*). Les femmes savaient qu'en cette journée, les *Karkaloúsoi* feraient le tour du village et que lorsqu'ils passeraient devant leur maison, il faudrait leur donner de l'argent, des œufs, spécialement si elles avaient des filles encore célibataires[631]. Dans le cas où la compagnie recevait moins que ce qu'elle attendait, l'aghas

628 Ils portent le même nom dans d'autres villages du sud de l'île, notamment à Pyrgí ou à Dafnónas.

629 Cette élection d'un chef est attestée dans plusieurs villages, notamment à Olýmpoi (Volákis 2007 [1982] : 80)

630 La fustanelle est la tenue traditionnelle des *tsoliádes* de Grèce continentale, considérés dans l'imaginaire néo-hellénique comme les héros de la guerre d'indépendance face à l'occupation ottomane. De nombreux témoignages du début du vingtième siècle attestent que certains habitants portaient la fustanelle durant Carnaval ce qui constituait, avant 1912, une réelle contestation du pouvoir. La fustanelle est visible dans plusieurs enregistrements de 1987 et j'ai pu l'observer dans un enregistrement de 2015. Un exemplaire est par ailleurs conservé dans la salle des fêtes de l'association du village.

631 A Pyrgí, des habitants m'ont conté une anecdote permettant de comprendre l'observation de Mavrogiórgis. Si les

déterminait la somme, comme le Turc le faisait dans les villages de mastic[632]. De cette manière, ils réunissaient l'argent nécessaire à l'organisation des festivités du Lundi Pur. Ils avaient par ailleurs la mauvaise habitude de demander de l'argent aux visiteurs étrangers, les fameux « *karkalousíkia* »[633].

(…) Après la liturgie du dimanche fromager, vers onze heures, la *Móstra* sort. Les *Karkaloúsoi* se tiennent par la main, l'agha en tête brandissant le drapeau grec. L'équipe s'étoffe au fur et à mesure car les habitants du quartier extérieur participent également. Ils sont précédés par la cornemuse et le tambour qui jouent une mélodie de défilé (*skopós tis gýras*)[634]. Ils parcourent le village et aboutissent aux hauteurs où se situaient autrefois les moulins à vent. Sur le plus haut d'entre eux, ils faisaient le tour en se tenant par la main et avec de grands pas sautillés en criant « *éle-éle-éle* »[...]. Cet acte (*drómeno*) de la *Móstra* semble être une reconstitution (*anaparástasi*) d'une scène de guerre victorieuse datant de l'époque post-byzantine, lorsque les pirates faisaient des incursions régulières dans les îles[635]. De telles reconstitutions de la *Móstra* ont également lieu dans les villages de Chalkeiós et de Thymianá jusqu'à ce jour.

Après le repas de midi, tout le monde se réunit sur la place Boú. Les rues du village sont désertes ; on ne rencontre pas âme qui vive. La vie prend racine à Boú. Les danses sont les mêmes que celles du Samedi Fromager seulement celles-ci sont entrecoupées de petites scènes qui ne sont pas exemptes de phrases et de gestes obscènes. La plupart des hommes est avinée, porte de vieux couvre-chefs et a le visage noirci par la suie (*kapniá*) du poêle ou par la cire de chaussure ; dans le meilleur des cas, les hommes se tracent deux ou trois croix noires ou rouges sur le visage. Je me souviens qu'étant enfant, j'étais effrayé par ce que je voyais sur la place. Je me rappelle de Níkos Xýdas qui avait caché son visage et portait un crâne de bœuf surmonté de cornes gigantesques, devenant ainsi non pas un déguisé (*maskarás*) mais véritablement un agneau (*moskarás*). Il portait une soutane noire et beuglait bizarrement dans un coin de la place

jeunes hommes n'étaient pas satisfaits des offrandes faites par les familles des jeunes femmes célibataires, ils se vengeaient en ne l'invitant pas à danser sur la place centrale du village, ce qui constituait une honte pour cette dernière et pour sa famille.

632 Mavrogiórgis fait ici référence à l'impôt prélevé lors de la coutume de la « justice du cadi » réalisée dans des villages tels que Mestá, Olýmpoi ou Eláta.

633 De nos jours encore, lors du dernier week-end de Carnaval, les jeunes du village festoyant au café en face de l'église de Saint-Pantaléon, située sur la bordure extérieure du village, arrêtent les conducteurs passant par la route qui conduit aux villages du sud-ouest, leur servent un verre d'eau-de-vie ou de vin et prélèvent « l'impôt » nécessaire à la tenue de leurs festivités avant de les laisser repartir. Ici, la pratique de l'impôt s'apparente plus spécifiquement à un droit de douane et tout se passe comme s'il fallait à la fois payer pour la mise en place du monde fictionnel carnavalesque mais également pour avoir le droit d'y échapper, d'en traverser les frontières.

634 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/839

635 Le combat victorieux des habitants face aux pirates est un topos des légendes et histoires de Chios. Comme Mavrogiórgis l'évoque juste après, elle est au cœur de la coutume de la Móstra du village de Thymianá mais est également une explication courante des danses supposées guerrières telles que le *tsiftetéli Aráp soústa* évoqué dans un précédent chapitre.

en simulant les douleurs de l'enfantement les jambes ouvertes, tandis qu'un autre, déguisé en nouveau-né tentait de l'aider en jouant le rôle du médecin. Une autre fois, Stamátis Kouniós portait de vieux vêtements de gradé sur un âne claudiquant et donnait des ordres d'un air autoritaire à ses soldats qui portaient de vieilles tenues militaires et tenaient des carabines en état déplorable tandis qu'une trompette répandait ses sons effrayants. Je courais alors entre les jambes de mon père.

(…) Une autre coutume réalisée chaque année et indispensable aux réjouissances du village était la reconstitution du laboureur (*anaparástasi tou zevgoláti*). On entendait les gens s'exclamer « Les bœufs sont de sortie ! » (« *Ivgan nta voúdia*! ») sur la place. Deux jeunes hommes affublés de cornes de bœufs sur la tête et portant de vieilles guenilles noires étaient liés par un joug de labour. Ils avançaient lentement penchés en avant. Derrière eux, le laboureur portant un chapeau et le visage noirci par la suie les conduisait. La troupe (*thíasos*)[636] était composée d'autres participants. Certains, tout noirs, faisaient semblant de creuser la terre à la pioche tandis qu'un semeur répandait de la paille à la place de semences. Cet esprit dionysiaque (*dionysiakó pnévma*) perdurait jusqu'à tard dans la nuit et les femmes pouvaient difficilement circuler seules car elles entendraient des hommes bacchiques énoncer des paroles obscènes (*paliokouvéntes*) sans doute comparable aux « *ex' amáxis* » des anciens Grecs[637]. [...]

Le Lundi Pur qui est la première journée de Carême se caractérise par trois coutumes : le nettoyage des maisons, la coutume « du mort » (« *tou nekroú* ») et les compagnies qui se rendaient dans la campagne. (…) Quatre homme grimés et déguisés en soulevaient un autre – qui était particulièrement aviné – qui simulait le mort couché sur une planche. Entre ses jambes, on pouvait voir un pieu ou un radis dressé tel un sexe masculin. Ce type d'objet était nommé phallus par les anciens Grecs qui le considéraient comme un symbole dionysiaque, ce dieu étant associé à la copulation. Un autre homme facétieux jouait le rôle du pope et récitait un texte parodiant la liturgie et comprenant des paroles à caractère sexuel. Le reste de l'équipe avinée et déguisée criait lamentablement durant la reconstitution de l'enterrement. Bizarrement, au lieu de tenir en leurs mains des bougies d'enterrement, ceux-ci portaient des branches de vignes. N'oublions pas que la vigne était elle-même un symbole de Dionysos ni l'information de Koraís selon laquelle à Chios, les Dionysies se fêtaient « par le sacrifice d'un homme contrefait au dieu en mémoire de son meurtre par les Titans ». Si l'on voulait interpréter cet acte, on pourrait dire que la reconstitution de l'enterrement représente la fin du Carnaval, comme c'est le cas en plusieurs villes où les rituels carnavalesques contemporains s'achèvent par la mise au feu de

636 Dans la mythologie, le *thiasos* est la troupe de satyres et de ménades accompagnant et servant Dionysos.

637 « *Ta ex' amáxis* » sont les insultes proférées par les Athéniens revenant des Mystères d'Elevsis en charrette (*amáxi*) à l'intention de ceux qui étaient interdits d'y participer et qui se positionnaient sur le pont du fleuve Kyfisós afin de se venger en insultant eux-mêmes les participants (*gefyrismoí*).

Carnaval. Cependant, au-delà de cette interprétation superficielle se cache la mort du dieu antique dont les anciens croyaient qu'il était intimement lié à la floraison (*anthofória*) et à la fructification (*karpofória*) propres au printemps. Nos cultivateurs attendaient du mort enterré qu'il joue le rôle de semence (*spóros*) portant ses fruits par la suite. Tous ces actes (*drómena*) ; l'enterrement, le labour et ses bœufs du Dimanche Fromager, la reconstitution de mariages en d'autres lieux, selon la science de la laographie, constituent des actions ayant pour objectif la maturation des fruits de la terre et la bonne récolte des cultivateurs. Après le « rite du mort », l'après-midi, les tambours jouaient à nouveau sur la place Boú. Lorsque les cloches des églises sonnaient pour les vêpres, les divertissements cessaient immédiatement et tout le monde rentrait à la maison. Carnaval s'achevait et Carême commençait. » (Mavrogiórgis 1991 : 56-66)

11.6.1. La *Móstra* : impôt des klephtes et imaginaire de la guerre d'indépendance

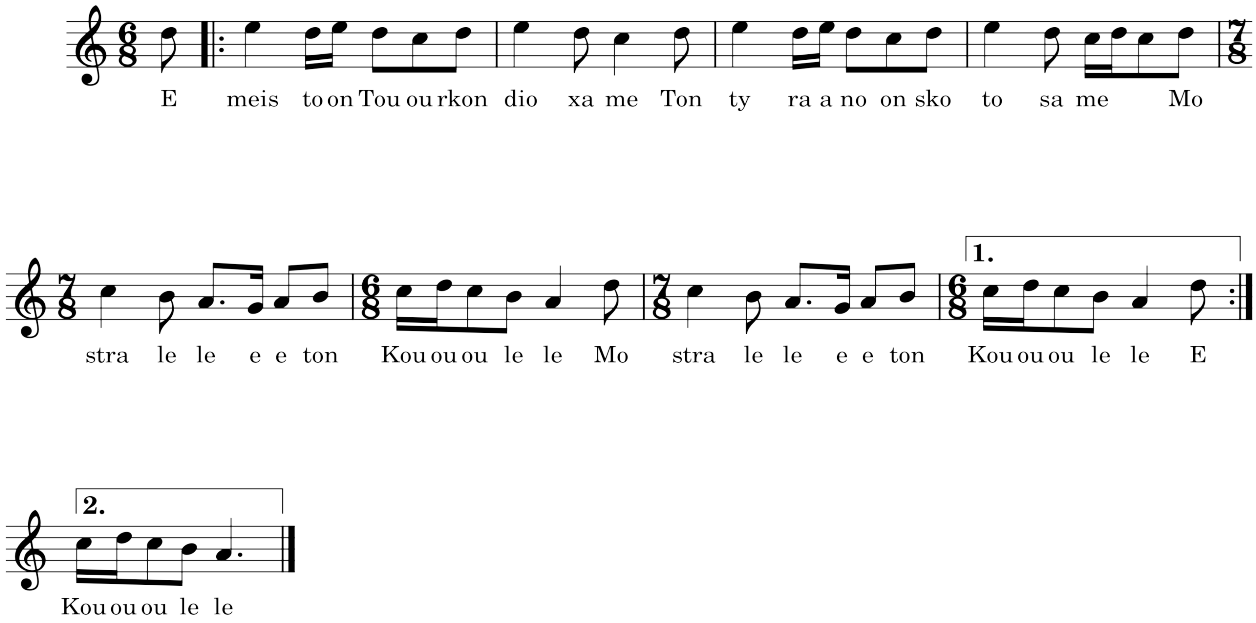
Ainsi, le rite du mort de Sykoúsis s'insérait dans un ensemble de pratiques se déroulant entre le Vendredi Fromager et les vêpres du Lundi Pur marquant la fin des festivités. La sortie des « tambours » commençait dès la fin de la deuxième semaine de Carnaval tandis que la semaine fromagère était marquée par la pratique régulière du chant et de la danse au son de la cornemuse. Selon l'auteur, la période la plus dense de Carnaval commençait le Vendredi Fromager par la sortie des *Karkaloúsoi* habillés de la culotte traditionnelle et de leur chef habillé de la fustanelle. Ceux-ci étaient chargés de prélever l'impôt auprès des habitants qui finançaient ainsi les festivités tandis que leur déambulation dans les rues se faisait au son de la « mélodie du tour » (*skopós tis gýras*), aujourd'hui connue sous le nom de « mélodie de la *Móstra* » (terme italien signifiant démonstration). La fête du samedi fromager se distinguait par sa sobriété et consistait principalement en l'exécution des différentes danses (*syrtós*, « danse du bas », « danse de la traite » ou « danse des voleurs », *siganós* et *trechátos*) par des jeunes hommes et jeunes femmes habillés de la tenue traditionnelle du village[638]. Le Dimanche Fromager commençait quant à lui par une sortie de la *Móstra* et était marqué par la réalisation de diverses saynètes ainsi que par la réalisation du « rite du semeur » ou « rite des bœufs ». Enfin, le Lundi Pur, les habitants « purifiaient » la maison et les ustensiles de cuisine des mets consommés durant Carnaval afin d'entrer pleinement dans Carême et c'est durant cette même journée que les compagnies d'hommes du village réalisaient la « coutume du mort ».

638 Sans que cela soit explicitement mentionné par Mavrogiórgis, il semble que la fête du samedi soit essentiellement animée par les danses des célibataires, comme c'était le cas à Mestá où célibataires et mariés faisaient la fête séparément. Par ailleurs, le port de la tenue traditionnelle durant Carnaval s'observe dans de nombreux villages, notamment à Mestá, Thymianá, Olýmpoi, Pyrgí mais aussi Pityós.

L'auteur signale également que la participation à la fête par la danse et le chant était codifiée, hiérarchisée et impliquait une inscription payante des membres de la compagnie. Certains « en étaient » tandis que « ceux du dehors », les non-inscrits, étaient moins influents quant à la teneur de la fête. En ce point, cette organisation n'est pas si différente de celle des panégyres de la saison estivale où les commandes des danseurs à l'orchestre fonctionnent comme leviers de pouvoir. Mais Carnaval est également une période de reconfiguration des relations de pouvoir où même un agriculteur aux moyens financiers limités peut devenir chef et agha, s'habiller en héros de la guerre d'indépendance, et exercer son autorité auprès des autres habitants par la prise de décisions concernant le fonctionnement de la fête et la bonne réalisation des coutumes ainsi que par le prélèvement de l'impôt carnavalesque.

Il est à ce propos intéressant d'analyser l'amorce fictionnelle musicale commune entre la déambulation-perception de l'impôt, et le rite de « démonstration » du dimanche. S'il est difficile de se faire une idée de la manière dont se dansait la *Móstra* qu'évoque Mavrogiórgis, l'association de Sykoúsis procède régulièrement à sa reconstitution, notamment lors de la « Fête de l'eau-de-vie » organisée durant l'été et durant laquelle les danses du villages sont présentées aux visiteurs ainsi qu'aux émigrés des États-Unis nostalgiques des traditions de leur village. Comme on le voit dans *Ex. 2* l'extrait 2, les adolescents et enfants du village habillés de la tenue traditionnelle du village et disposés en chaîne ouverte longue, avec en tête un chef portant le drapeau de la Grèce de 1822, exécutent une série de seize pas qui s'apparentent à une marche enfantine tandis que deux des pas dans cette série comportent une légère retenue (*krátima*) en raison d'une particularité de la mélodie qui mêle des mesures en 6/8 et en 7/8 :

Fig. 6 : Retranscription de la mélodie de la Móstra



Les paroles du chant font quant à elles référence à la lutte -d'indépendance- face au Turc et non pas à une hypothétique victoire face aux pirates, comme l'indique Mavrogiórgis, suivi en cela par plusieurs habitants interrogés ainsi que par le professeur de danse Kóstas Sitarás qui fut à l'initiative de l'édition d'un CD des mélodies à la cornemuse de Sykoúsis :

Fig. 7 : Retranscription du chant de la Móstra

Εμείς τον Τούρκο διώξαμε	Nous avons chassé le Turc
τον τύραννο σκοτώσαμε	Nous avons terrassé le tyran
Μοστρά λελέ τον Κουλελέ	*Mostra lelé le Koulelés*[639]
Μοστρά λελέ τον Κουλελέ	*Mostra lelé le Koulelés*

Plusieurs éléments laissent à penser que la mélodie de la *Móstra* jouée jusqu'à ce jour à Sykoúsis provient d'un chant patriotique composé par le poète Konstantínos Kokkinákis né à Chios en 1781 et mort à Aígina en 1831, qui connut un vif succès durant la guerre d'indépendance[640]. Premièrement, ce chant patriotique est composé en 6/8, un schéma rythmique absent des mélodies populaires mais caractéristique des marches composées par des compositeurs éponymes et jouées

639 Certains habitants de Sykoúsis soutiennent que Koulelés est un surnom (*tsoúkli*) donné à une certaine famille du village mais sont incapables d'expliquer pourquoi ce vers figure dans le chant de la Móstra. Je suppose qu'un certain Koulelés fut à un moment donné chef et agha durant Carnaval.

640 Voir : https://www.youtube.com/watch?v=a9bHQDA8E7M ; https://vmrebetiko.gr/item/?id=4392

par les orchestres philharmoniques nationales et régionales. Deuxièmement, si l'on tient compte du fait que l'ambitus de la cornemuse est extrêmement limité et qu'il est difficile d'y reproduire des mélodies élaborées, il est possible d'affirmer que les lignes mélodiques correspondent et que la marche a été carnavalisée, c'est-à-dire adaptée à l'instrument par excellence de Carnaval du village. Troisièmement, les vers chantés à Sykoúsis constituent probablement une transformation des vers de la marche dont la première strophe peut se traduire comme suit :

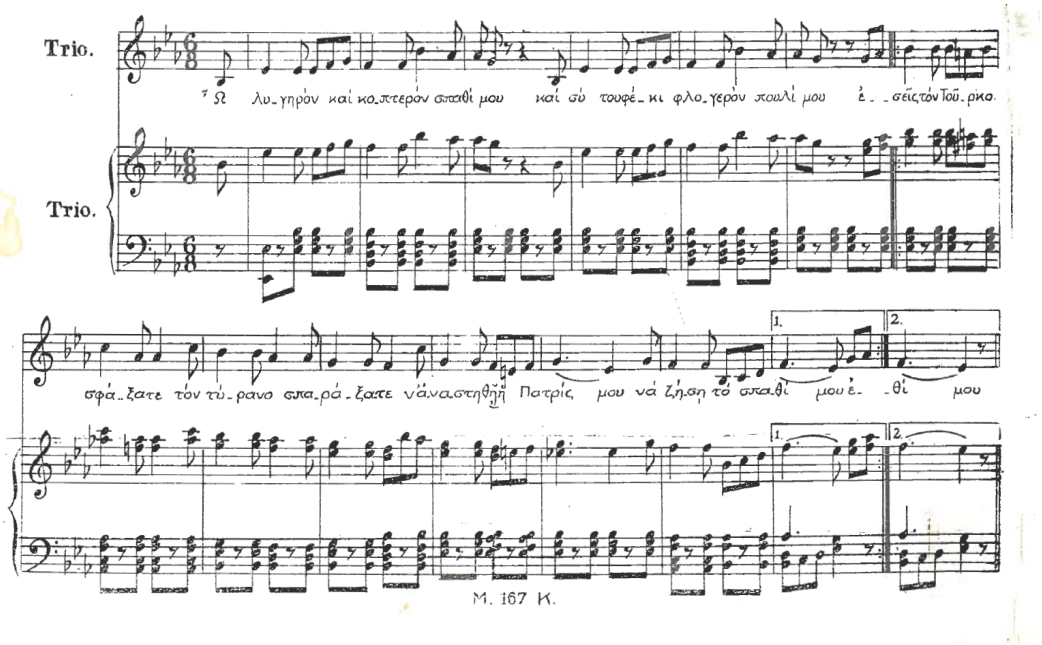
Ô mon épée au tranchant mélodieux, et toi, mon fusil, oiseau de feu

Vous égorgeâtes le Turc et mîtes le tyran en pièces

Afin que ma Patrie renaquît et que vécût ma lame

Enfin, dans son ouvrage folklorique consacré au village de Thymianá, Kyriákos Proákis fait explicitement mention du fait que durant la coutume de la Móstra de son village, les joueurs de flûte accompagnaient les participants lors d'une déambulation vers l'église d'Agios Evstrátios au son de la marche « Ô mon épée au tranchant mélodieux » (Proákis 2002 : 117). Étant donné la proximité des deux villages et la ressemblance des rites-jeux-spectacles carnavalesques qui y sont accomplis, il y a tout lieu de dire que la mélodie de la Móstra provient du chant de Kokkinákis et qu'elle était autrefois jouée à la flûte à Thymianá et à la flûte ou à la cornemuse à Sykoúsis.

Fig. 8 : partition de la marche patriotique de Konstantínos Kokkinákis (sources : archives ERT)



Ainsi, la mise en relation de la mélodie de la *Móstra*, de la façon dont la déambulation rituelle était performée -ou par la manière dont les Agiorgousains d'aujourd'hui supposent qu'elle était performée-, des paroles qui sont chantées, de l'apparat patriotique du drapeau et de la fustanelle du « chef et agha », mais également du rite de la perception d'impôt réalisée à son initiative, semble indiquer que la *Móstra* de Sykoúsis était une coutume procédant de la révolte fictionnelle temporaire et de l'appropriation provisoire du pouvoir régalien des autorités ottomanes par des compagnies de jeunes hommes, recontextualisant des symboles d'une guerre réelle, celle de 1821.

11.6.2. Le rite des bœufs

Cependant, les fictions carnavalesques mises en place à Sykoúsis durant les trois derniers jours de Carnaval ne reposent pas uniquement sur une dynamique de renversement de pouvoir. Mavrogiórgis évoque la « coutume du semeur » ou « des bœufs » qui parodie une activité liée à la production alimentaire et à la survie de la communauté en singeant le travail de semailles et ses agents par deux moyens. Le premier consiste à invalider le labour et le semis en traînant un soc sur un lieu impropre à la culture -place de village, sentier rocailleux, route goudronnée- tout en utilisant un matériau par essence infertile -de la paille ou de la sciure de bois-. Le deuxième consiste à remplacer les bœufs par des hommes qui en adoptent le comportement et en portent le joug.

Ce deuxième élément ne figure ni dans les enregistrements de 1987 ni dans les instanciations du rite que j'ai pu observer entre 2020 et 2022 mais figure en revanche dans la réalisation de la coutume dans le village de Pityós en 1990, où des hommes portant la culotte traditionnelle portent le joug et feignent d'être désorientés sur la place centrale tandis que le semeur les bat avec une verge, que ceux qui les suivent répandent de la sciure de bois sur la place et que d'autres habitants imitent le mugissement des bœufs au micro de l'orchestre. *Ex. 3*

A Sykoúsis, les faux bœufs ont progressivement été remplacés par un âne traînant le soc[641], et le rite peut être réalisé à plusieurs reprises au cours des derniers jours. Dans l'extrait 4, il est réalisé le Dimanche Fromager d'abord par des enfants qui s'initient aux pratiques de leurs aînés en réalisant la coutume « pour du beurre », procédant en quelque sorte à une imitation d'imitation au *Ex. 4-6*

641 A Pyrgí, les bœufs ont même été remplacés par leurs équivalents modernes et motorisés à savoir des tracteurs qui sont décorés et défilent tels des chars autour de la place centrale du village. Voir : https://youtu.be/pNoTzfB5hws?si=A8fa9rWs9FfkmiCg&t=40

son de la mélodie de la « danse du bas », ensuite par des jeunes hommes majeurs dont certains ont revêtu leur tenue de soldats et au son de la mélodie du *siganós* (nom local du lié). Dans l'extrait 5, le rite des bœufs est exécuté lors du Lundi Pur, par les organisateurs de la coutume du mort, des hommes d'âge mûr qui demandent explicitement aux musiciens de jouer la « mélodie de Maroú », un chant portant sur la rencontre entre un homme et une jeune femme abreuvant ses bœufs à la source ou puisant de l'eau. Dans l'extrait 6 comme dans les précédents, on observe qu'alors qu'ils réalisent un tour de la place centrale Boú suivis par les tambours et cornemuses, les membres de la compagnie jettent volontairement la sciure ou la paille sur les villageois qui observent la scène. C'est là une autre caractéristique des modes de sociabilité carnavalesque : les organisateurs d'une coutume impliquent les spectateurs, les marquent -par des croix tracées à la suie ou au cirage sur le front et les joues-, les souillent, les contaminent et les entraînent ainsi symboliquement dans le monde fictionnel qu'ils mettent en place[642].

11.6.3. La coutume du mort

Quant à la « coutume du mort », Mavrogiórgis se contente d'en décrire l'organisation générale mais se garde bien de retranscrire les paroles qu'il a pu entendre au fil des années dans son ouvrage. Or, leur ton diffère assez sensiblement de la saynète de Kardámyla ; les paroles sont plus crues, les références à la sexualité plus explicites, et la carnavalisation au sens bakthinien du terme bat son plein, par la condensation d'adresses à Dieu, de propos blasphématoires et scatologiques.

Le premier extrait analysé date de 1987 et provient d'une cassette vidéo numérisée et *Ex. 7* conservée dans les archives de l'association du village qui fut enregistrée par Symeón Nikítas. L'enregistrement ne comporte pas la déambulation précédant l'arrivée du mort sur la place centrale du village mais commence juste après une introduction de l'office des morts chantée dans le style ecclésiastique byzantin. Dans l'extrait, seul le pope prend la parole mais il est également chargé, après l'énonciation de distiques satiriques qui constituent l'office des morts (0'01" à 1'54"), de faire la lecture des dernières volontés du défunt et invite ainsi ce dernier à s'exprimer dans la saynète (1'54" à 3'00").

642 Dans la coutume de la justice du cadi, cette implication passe par le fait que deux jeunes hommes portent littéralement les condamnés d'office auprès du juge qui les interroge, les frappe d'un coup de massue sur la tête puis perçoive l'impôt. Les organisateurs tracent ensuite des croix sur les joues ou le front des condamnés.

Fig. 9 : Retranscription et traduction du « rite du mort » de Sykoúsis de 1987

Ο κώλος είναι Κόλαση	Le cul est un Enfer
και το μουνί πηγάδι	et la chatte un puits sans fond
Κι όποιος τον κώλο δε γαμά	Celui qui ne baise pas par le cul
στραβός πάει στον Άδη	ira boiteux dans l'Hadès
Κύριε ελέησον, Κύριε ελέησον, Κύριε ελέησον	*Seigneur, aie pitié, Seigneur, aie pitié*
Ο Σωκράτης ο σοφός	Même le sage Socrate
κώλο γάμαγε κι αυτός	baisait des culs
Κύριε ελέησον, Κύριε ελέησον	*Seigneur, aie pitié, Seigneur, aie pitié*
Να 'ταν της γης τον άξονα ψωλή	Puissé-je te mettre une bite
να 'ρθω να σε γαμήσω	de la taille de l'axe de la Terre
Να 'ταν η θάλασσα σπορά	Puissé-je gicler dans ton cul
στον κώλο σου να χύσω	toute la semence de la mer
Κύριε ελέησον, Κύριε ελέησον	*Seigneur, aie pitié, Seigneur, aie pitié*
Σαράντα αράπικες ψωλές	Ils te mirent dans le cul
στον κώλο σου σου βάζαν	quarante bites noires
(...)	(...)[643]
Από την Πόλη έρχομαι	Je viens de la Ville
παίζοντας το βιολί μου	en jouant du violon
Σαπούνησε τον κώλο σου	Lubrifie ton cul
να βάλω την ψωλή μου	que j'y fourre ma bite
Κύριε ελέησον, Κύριε ελέησον	*Seigneur, aie pitié, Seigneur, aie pitié*
Θα σου τη βάλω αποβραδίς	Je te la mettrai le soir
θα σ' την αφήσω μέσα	et la laisserai dedans
Θα σου φανεί πως έφαγες	Tu auras l'impression de digérer
την πιο γλυκιά μανέστρα	une bonne soupe de légumes
Κύριε ελέησον, Κύριε ελέησον	*Seigneur, aie pitié, Seigneur, aie pitié*
Ο παπάς διαβάζει τη διαθήκη του νεκρού	*Le pope lit alors le testament du mort*

643 Dans l'extrait, le villageois chargé de lire l'office des morts n'arrive pas à déchiffrer le distique en question et passe au suivant.

Στερνή μου θέληση	Ma ferme volonté
είναι σαν αποθάνω	est lorsque je mourrai
Εκατοντάδες γυναικών	Que des centaines de femmes
στον τάφο μου απάνω	viennent sur ma tombe
Να γαμηθούν ολόγυμνες	Et baisent toutes nues
από μπροστά και πίσω	par devant et par derrière
Μήπως καυλώσω ο δυστυχής	Afin que je bande, ô malheureux
και σηκωθώ να χύσω	et gicle peut-être
Να γίνουν γάμοι και χαρές	Qu'on organise des mariages
να γίνουν πανηγύρια	des fêtes et panégyres
Καλογέροι να γαμηθούν	Que les moines baisent
μέσα σε μοναστήρια	dans tous les monastères
Οι όμορφες καλόγριες	Que de jolies nonnes
με καλογεροπαίδια	forniquent avec les novices
Να βγούν παιδιά από μουνιά	Que des enfants sortent des chattes
να βγούνε κωλοπαίδια	que des enfants sortent des culs
Όσα κι αν έχω ακίνητα	Et tous mes biens immobiliers
θα τα προικοδοτήσω	je souhaite les léguer
Σ' όσες μικρές και νόστιμες	Aux petites charmeuses
το κάνουν από πίσω	qui le font par derrière
Κλάψτε κώλοι και μουνιά	Pleurez, ô culs et chattes
και μαυροφορεθείτε	et parez-vous de noir
Τον πούτσο που γνωρίσατε	La bite que vous connaissiez
δεν θα τον ξαναδείτε	vous ne la verrez plus
Στα κουρασμένα αρχίδια μου	Placez une couronne de fleurs
να βάλετε στεφάνι	sur mes couilles fatiguées[644]
Γιατί δεν άφηκε μουνί	Qui ne laissèrent ni cul, ni chatte
και κώλο πριν πεθάνει	en paix avant de rendre l'âme

644 Ce distique évoque le motif de la couronne funéraire mais ne s'accompagne pas ici d'une mise en place théâtralisée de la couronne sur le sexe du défunt, contrairement à ce qui s'observe à Kardámyla.

Κύριε ελέησον, Κύριε ελέησον	*Seigneur, aie pitié, Seigneur, aie pitié*
Κι όσοι με ακούσατε	A ceux qui m'entendirent
και δε συγκινηθείτε	et ne furent pas bouleversés
Είστε από κούνια πούστηδες	Vous êtes des pédés depuis le berceau
και πα' να γαμηθείτε	et allez vous faire foutre

Aussi anodine qu'elle puisse paraître, la première strophe de l'office des morts satirique est révélatrice du caractère anti- ou para-chrétien de la coutume carnavalesque et met en lumière une conception populaire de la mort et du lieu de séjour des âmes qui cohabite avec la conception chrétienne bien qu'elle la contredise frontalement. Notons que, de manière générale, les références aux valeurs chrétiennes et à la religion sont rares dans les chants populaires -à l'exception notable du chant de Saint-Georges (*Tragoúdi t'Agioú Giorgioú*) et du Thrène de la Vierge (*Moirolói tis Panagías*)- et que le paradis et l'enfer sont absents de l'imaginaire de ces chants. On trouve en revanche nombre de références au « monde d'en-haut » (O *(a)páno kósmos*), le monde des vivants qui s'oppose au « monde d'en bas » (*o káto kósmos*) ou à « l'Hadès » (« *o Adis* »), le séjour des morts qui ne s'identifie pas au paradis (*o parádeisos*) et à l'enfer (*i kólasi*) au singulier mais plutôt aux enfers au sens antique du terme. Le personnage psychopompe de Charon (*Cháros*)[645], qui figure lui aussi dans nombre de chants populaires et qui force les vivants à rejoindre le monde des morts, ne se comprend qu'en rapport avec ce couple d'opposition « monde d'en-haut » et « monde d'en-bas ». Or le fait que le personnage fictif du pope fasse à la fois référence à l'enfer chrétien (*kólasi*) et à l'Hadès, c'est-à-dire à une conception du séjour des morts qui contredit le dogme chrétien, que cette référence soit associée à une pratique sexuelle non-reproductive jugée abominable par l'Église, et qu'elle soit immédiatement suivie d'une adresse à Dieu (« *Kýrie Eléison* ») a quelque chose de particulièrement scandaleux.

Le sacrilège est également central dans le testament du défunt qui semble à cheval entre les deux mondes. D'une part, celui-ci souhaite que sa mort soit fêtée par des relations sexuelles entre des femmes et des hommes de foi (nonnes, moines et novices) dans les monastères et qu'elle donne lieu à la naissance antinaturelle d'enfants par l'anus, et, d'autre part, le défunt laisse entendre que la sexualité débridée et profanatoire de femmes sur sa tombe pourrait le ramener à la vie par l'érection et l'éjaculation.

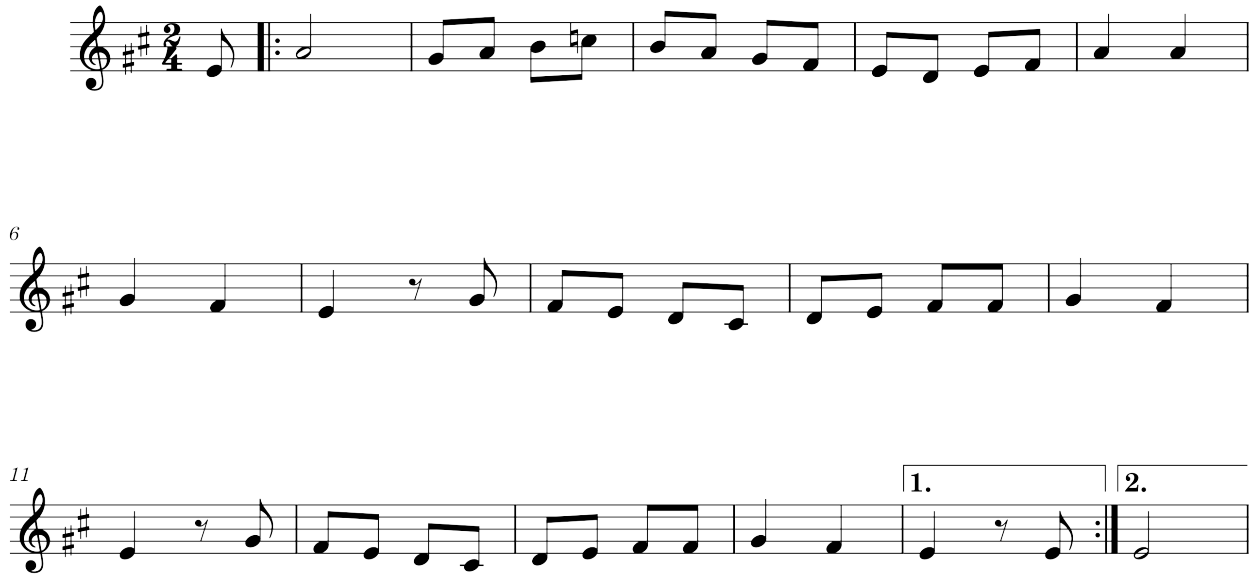
645 Sur la figure de Charon dans les chants populaires, voir (Saunier 1982).

Tout comme à Kardámyla, la saynète se clôture par un chant *siganós* (nom local du *detós*) (3'35" de l'extrait 7) qui répond ici aussi aux thèmes centraux de la coutume et, plus spécifiquement, au motif du testament. Dans ce chant, le personnage central, nommé Giánnaros, refuse d'être mis en terre aux lieux habituellement consacrés aux rites funéraires et préfère être enterré « à la croisée des chemins », c'est-à-dire hors de l'espace civilisé de la communauté villageoise, le sexe hors de terre afin que viennent s'y asseoir les célibataires :

Fig. 10 : Retranscription et traduction du siganós « de Giánnaros »

Ο Γιάνναρος απέθανε	Giánnaros est mort
και άφησε διαθήκη	et ordonna par testament
Να μην τον θάψουν σ' εκκλησιά	De ne pas l'enterrer dans une église
μήτε σε μοναστήρι	ni dans un monastère
Μονάχα να τον θάψουνε	Mais de le mettre en terre
σε ένα σταυροδρόμι	là où se croisent les chemins
Ν' αφήσουν την ψωλάρα του	De laisser son sexe
δυό πιθαμές απάνω	deux empans hors de terre
για να περνούν οι λεύτερες	Que viennent les filles célibataires
να κάθονται απάνω	pour s'asseoir dessus[646]

Fig. 11 : Retranscription schématique de la mélodie du siganós « de Giánnaros »



646 Lors de certaines fêtes de compagnie particulièrement enjouées, les chanteurs énoncent une variante du dernier hémistiche : « Que s'asseyent les célibataires, les mariées et les veuves » (« Να κάθονται οι λεύτερες / οι παντρεμένες κι οι χήρες »).

Trois remarques concernant le chant de Giánnaros. Premièrement, comme la plupart des danses carnavalesques, le lié de Giánnaros peut être dansé indépendamment de la réalisation de la coutume[647]. Il n'est pas non plus nécessaire de le danser, il est également chanté à table dans le cadre de fêtes de compagnie durant la période de Carnaval[648]. Deuxièmement, il est encore performé par les hommes de nos jours afin de clôturer la coutume du mort, comme le montre l'enregistrement du Lundi Pur de 2022[649]. Enfin, à Sykoúsis la mélodie du chant est associée à deux autres chants carnavalesques ; le chant « Ces jours sont de ceux »[650], dont il a déjà été question dans le chapitre précédent et dont la thématique centrale est l'exil et la mort sociale temporaire ou définitive qu'il constitue, et le « chant de Saint-Pantaléon »[651] (nom du saint auquel est dédiée la deuxième église principale du village) décrivant un citronnier magique aux fruits fabuleux et empoisonnés, décimant ceux qui s'en emparent et les consomment[652]. Le chant de Giánnaros est donc plus que lui-même et charrie, par le biais de la mélodie qu'il partage avec d'autres chants, des idées, des scènes, qui ne sont pas immédiatement perceptibles lors de sa performance mais qui sont présentes à l'esprit des chanteuses et chanteurs familiers du répertoire local.

Plus généralement, il est justifié de dire que le répertoire à la cornemuse de Sykoúsis joué durant la période charrie avec lui un imaginaire carnavalesque fait de vers évoquant la vie des bergers, les larcins[653], le statut des célibataires, des femmes, les relations adultères, et que l'exécution de ce répertoire chanté ou sous sa forme instrumentale, permet d'accentuer le trait ou au contraire d'en atténuer les contours.

Ainsi, dans l'extrait 7, le « lié de Giánnaros », dont les paroles sont entonnées à dessein, est suivi de la « danse des voleurs » (« *Oi kléftes* ») ou « danse de la traite » (« *chasápikos Arme(g)ós* ») jouée sous sa forme instrumentale (5'11"). Cette dernière, dont Mavrogiórgis indiquait qu'elle ouvrait les festivités du samedi, est une danse en cercle ouvert en 2/4, exclusivement dansée par les hommes qui se tiennent par les épaules, pouvant elle aussi être exécutée de manière indépendante durant les diverses fêtes de compagnie organisées durant la période de Carnaval,

647 L'enregistrement suivant en atteste : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/887
648 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/861
649 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1597
650 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1619
651 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1615
652 Bien qu'il soit difficile d'interpréter de manière univoque le fait suivant, notons que dans le village de Mestá, une variante de cette mélodie du *siganós* est utilisée pour interpréter le chant carnavalesque du « Petit pommier » qui ici encore, file la métaphore de la fructification/fécondité et de la mort : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1029
653 S'ils ne sont pas spécifiquement présentés comme des formes de vol, l'impôt carnavalesque et le fait de se faire inviter et servir à boire et à manger par les voisins s'y apparente tout de même par leur caractère non-sollicité et obligatoire.

notamment à la suite du lié[654], mais qui est également dansée tant à la fin de la « coutume du mort »[655] qu'à la fin du « rite des bœufs » (voir extrait 6).

Fig. 12 : Retranscription et traduction du chant « des voleurs »[656]

Έχεις το, έχεις το	*Tu l'as, tu l'as*
κατουρείς και βρέχεις το	*tu pisses et tu le mouilles*
Κλέφτες μπήκαν στο μαντρί	Des voleurs sont entrés dans l'enclos
και μας κλέψανε τ'αρνί	et nous ont volé l'agneau
Που 'χε το χρυσό μαλλί	A la toison d'or
κλέφτες μπήκαν στο μαντρί	des voleurs sont entrés dans l'enclos
Κλέφτες πάλι κατεβήκαν	Des voleurs sont descendus
και στην στάνη μέσα μπήκαν	et sont entrés dans la bergerie
Και στην στάνη μέσα μπήκαν	Et sont entrés dans les bergeries
κλέφτες πάλι κατεβήκαν	des voleurs sont descendus

De la même manière, il est courant que la « danse du bas » (*káto chorós*) ou « chant du Diable » (« *O Diávolos* »), qui forme une suite avec le *syrtós* à la cornemuse et le succède généralement, soit exécutée sous sa forme instrumentale. La plupart des danseurs qui participe année après année aux festivités connaît cependant ce chant de ralliement des jeunes hommes célibataires qui mêle des références à la cornemuse, aux troupeaux des pâturages entourant le village et aux relations prémaritales ainsi qu'aux relations adultères :

Fig. 12 : Retranscription et traduction du chant de « la danse du bas »[657]

Να χορέψει θέλει ο Τσούλος	*Tsoúlos veut danser*
ο μανάβαλης ο ούργιος	*le grand dadais imbécile*
Ο διάβολος παντρεύτηκε	Le diable s'est marié
και πήρε μια γυναίκα	et a pris femme
Που είχε δυο κέρατα	Des deux cornes qu'elle avait
της έβαλε άλλα δέκα	il lui en mit dix autres[658]

654 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1884

655 Ce fut notamment le cas lors de l'instanciation de la coutume en 2022 : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1599

656 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/871

657 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1595

658 En grec tout comme en Français, le verbe *keratóno* (encorner) signifie tromper, rendre cocu. Le vers est parfois inversé : « Aux deux cornes qu'il [le diable] avait, elle en ajouta dix ». Dans un cas comme dans l'autre, l'adultère

Δέκα, δέκα	*Dix autres, dix autres*
δέκα και άλλα δέκα	*et dix autres encore*
Ψοφήσανε τα πρόβατα	Les moutons sont morts
και μείναν τα κουδούνια	restent leurs cloches
Κι έμεινε μόνος ο βοσκός	Et seul demeure le berger
να παίζει την τσαμπούνα	qui joue de la cornemuse
Έλα, έλα	*Viens donc, viens donc*
έλα πουλί μου έλα	*viens donc, mon oiseau*
Επήγα και παντρεύτηκα	Je suis allé chercher femme
κάτω στη Βουλιαγμένη	du côté de Vouliagméni
Κασίδα μου τη δώσανε	Ils m'ont donné une chauve
ήταν και γκαστρωμένη	qui était en cloque
Η χήρα θέλει πάπλωμα	Pour la veuve, il faut une couette
η παντρεμένη στρώμα	pour la mariée, il suffit d'un matelas
Η λεύτερη κατάχαμα	Pour la célibataire, fais ça par terre
να τη σουβλά το χώμα	que le sol la couvre de poussière[659]

Je souhaiterais insister sur ce fait : il n'est pas nécessaire qu'un joueur de tambour, de cornemuse ou qu'un chanteur entonne le chant pour que les membres de la compagnie et les participants familiers de ce répertoire aient ces vers à l'esprit, ou pour le dire autrement, que ces vers et l'imaginaire qu'ils convoient soient présents ne serait-ce que de manière fugitive, indépendamment de la volonté des participants[660]. La fête est par ailleurs parsemée de performances oscillant entre exécution instrumentale et passages chantés ; il est courant que le joueur de tambour ne chante par exemple qu'un refrain tout au long de la pièce, ou qu'un danseur suivi par ses voisins immédiat se mette à chanter un unique distique qui lui vient en tête dans l'instant. Cette relation lâche à un contenu sémantique spécifique permet également aux mélodies d'accompagner

est associé à l'enfer de manière satirique.

659 Le motif du traitement différencié des femmes en fonction de leur statut social est également présent dans le chant « Un bateau de Chios » dans lequel les étreintes des célibataires, des mariées et des veuves sont hiérarchisées en fonction de leur valeur.

660 Afin de fonder cette observation, il suffirait de demander aux personnes présentes : « Qu'est-ce qui se chante sur ce motif mélodique ». Leurs réponses seraient unanimes et ils commenceraient à chanter ou à réciter les vers les plus répandus et couramment énoncés.

l'accomplissement des coutumes sans surcharger ces dernières de signifiés extérieurs aux actes réalisés. A tout instant, le chant peut refaire surface de manière éclatante, les participants peuvent le fredonner pour eux-mêmes alors qu'ils avancent ou se concentrer au contraire sur le fait de porter, de faire boire ou de railler le mort... Qu'il s'agisse des mélodies des chants « de Giánnaros », « des voleurs » ou « du Diable », celles-ci jouent leur rôle en signalant la présence de la compagnie dans les ruelles, comblant les interstices de la coutume, liant les actes et paroles proférées entre eux, permettant la danse, imprégnant la journée de leur pouvoir évocateur.

11.6.4. Le cortège funèbre, du « Chêne-guarrigue » à la place Bou

Ma participation à la coutume de 2020 m'a permis de mieux comprendre à quel point l'atmosphère qui règne dans la compagnie du mort diffère de celle que vivent ceux que Mavrogiórgis nomme « ceux du dehors » (*apoxotárides*). Tout comme le jour précédent, durant lequel se déroulait le rite des bœufs (extrait 6), la place Bou entre en effervescence aux alentours de midi. Les anciens du villages arrivent et s'installent sur les bancs disposés autour de la place tandis que de grandes compagnies composées de couples mariés, d'amis, de familles, s'attablent à la taverne ensoleillée de Níkos Koílis pour manger et assister à la coutume. Une grande table d'une trentaine de personnes est dressée pour les adolescents et jeunes célibataires qui font la fête entre eux et s'invitent mutuellement à danser. La nouvelle génération de « tambours » est installée avec eux et se relaie pour égrainer des suites de *siganós-trechátos*, de « *syrtós*-danse du bas » et des « danses des voleurs » entre deux coups de fourchette.

A quelques ruelles de là, la compagnie du mort est rassemblée au « Chêne-garrigue » (« *Prínos* »), un café sombre et étroit dont les murs semblent suinter l'eau-de-vie. Les participants rient de leurs blagues grivoises et chantent au son de la cornemuse et du tambour durant plusieurs heures. Lorsqu'un nouvel arrivant, entendant les rires et les mélodies s'échapper de l'antre de Carnaval, se risque à s'arrêter et à passer le pas de la porte, les comparses le font s'asseoir, lui placent des pâtes et des fruits de mer dans la bouche[661], lui font boire de l'eau-de-vie au goulot, et lui tracent une croix sur le front, sur les joues ou le barbouillent complètement de cirage. Il est à présent des leurs, marqué de leur sceau, réveillé par l'alcool et apte à participer à la fiction, à partager leur deuil carnavalesque. Il est attendu de lui qu'il adopte le ton de la compagnie, chante avec elle, énonce des distiques, fasse des traits d'esprit scatologiques et sexuels. Car l'ivresse est en

661 Ces fruits de mer sont placés en quantité exagérée et de manière ostensible dans la bouche des arrivants, comme pour les « gaver ».

quelque sorte un prérequis pour choisir le mort et l'emmener sur la place Bou. Lorsqu'elle est atteinte, le cortège quitte le café pour apprêter le « cercueil » qui consiste généralement en une échelle ou une table en plastique et y place le défunt qui buvait, mangeait et chantait jusqu'alors avec eux.

L'extrait 8 commence à l'instant précis où le mort-vivant devient la chose et le bouc-émissaire du cortège. Le jeu consiste à le maltraiter alors qu'il est dans l'incapacité rituelle de réagir *Ex. 8* et qu'il est censé demeurer immobile et garder le silence. Símos Soúkas, l'habitant qui joue le rôle du pope, se place à califourchon sur lui sous les acclamations et les rires des comparses, le frappe de l'évangile pornographique, lui fait baiser sa croix pectorale puis le couvre de son omophore de soie avant de placer ses parties génitales de manière théâtrale sur son visage, à la demande du tenancier de café. Il règne pendant ce temps une cacophonie produite par le mélange du son de la cornemuse et de la musique byzantine provenant du baffle porté autour du cou par l'un des membres du cortège. Si cette cacophonie n'a rien de comique en elle-même, elle tend cependant à accentuer le contraste existant entre le caractère sacré et sérieux d'un enterrement et le caractère réjouissant de sa fictionnalisation.

Tandis que le cortège se met en marche, Giórgos Tsóflias joue la première mélodie du lié couvert de cirage. Le refrain instrumental arrive et c'est comme si j'entendais, déjà éméché, les vers que les habitants lui associent :

Cette terre que nous foulons nous engloutira tous
Cette terre couverte de fleurs, mangent les jeunes et les braves

Puis il se met à jouer la mélodie de la *Móstra* (1'26" de l'extrait) accompagné d'un joueur de tambour qui frappe une boîte de fer-blanc de manière hasardeuse et c'est le tyran turc qui s'en va défait par la compagnie de *Karkaloúsoi* s'avançant en triomphe sur la place, criant « *Ele-éle-éle* » tandis qu'un enfant leur jette des confettis. Le cortège réalise un tour complet de la place et la carnavalise, tout comme les habitants la sanctifient en y portant l'icône d'un saint lors les processions, avant de se placer en son centre. C'est alors que Pantelís Soúkas, le frère du pope, exécute un bourdon/glissando (2'50" à 3'17") qui fait résonner les cris stridents et lamentables d'une manière particulière et accentue le caractère dramatique de la scène[662].

662 Selon moi, ce type d'intervention musicale, fortuit et imprévisible, constitue lui aussi une amorce et concourt à l'immersion dans la fiction carnavalesque, au même titre que la soutane et l'encensoir du pope, les symboles phalliques ou le grimage des participants.

11.6.5. Les lamentations de madame Magdaliní

La coutume telle qu'elle fut réalisée en 2020 diffère sensiblement de celle de 1987. Le pope fait ici office de figurant et est remplacé par le personnage central de la veuve qui se lamente sur la dépouille de son mari défunt. Ce changement est cependant tout à fait fortuit ; Símos Soúkas a simplement décidé de ne pas faire la lecture de l'office des morts et de l'Évangile[663]. L'autre différence notable par rapport à la version de 1987 comme à celle de Kardámyla a trait aux qualités du défunt et aux causes de sa mort. Ici, il ne décède pas en raison de ses excès de bombance et de son appétit sexuel légendaire mais en raison du coronavirus et de sa prise de viagra. Le défunt, appelé *Moútsos* (« Mousse », le marin chargé des corvées sur un navire) et par paronymie *Poútsos* (« Quéquette ») est ici humilié publiquement par son épouse qui décrit son impuissance et la petite taille de son sexe. Si autrefois, tous les rôles étaient interprétés par les hommes du cortège, depuis plusieurs années, c'est madame Magdaliní, une véritable veuve, qui joue le rôle de l'épouse du défunt. Les croix sur son visage signalent son appartenance à la compagnie des fêtards mais il est à noter certains habitants désapprouvent sa participation en raison de ce mélange des genres où le veuvage réel se confond au veuvage fictionnel. Ainsi tous ne sont pas disposés à interpréter ses lamentations sur le mode du « comme-si » et préféreraient que la veuve fictive soit si différente d'une veuve réelle que la confusion soit impossible. Ce principe des contrastes est également à l'œuvre dans le cas des mariages carnavalesques et agit non seulement en tant que ressort comique mais aussi en tant que principe informel de non-contamination du réel par la fiction : il est attendu que l'homme interprétant la mariée fictionnelle soit imposant, velu et viril, parfois même plus viril que le marié fictionnel. En prenant le problème à l'envers, notons qu'un mariage fictionnel dont les personnages principaux seraient interprétés par un homme et une femme mariés ou fiancés constituerait un parasitage du réel et neutraliserait la nature fictionnelle de la coutume. Dans l'extrait 9, celle-ci s'avance et commence les lamentations.

Fig. 13 : Retranscription et traduction des lamentations de la veuve de 2020 *Ex. 9*

- Έλα παπά, έλα να τον λιβανίσεις!	- Viens l'encenser, pope !
- Το Ευαγγέλιο, να του το πεις καλά!	- Lis bien l'Évangile !
- Ασπάσου το!	- Accepte la bonne nouvelle ![664]

663 L'enregistrement du rite de 2022, réalisé dans la salle de la « taverne du Moulin » sur les hauteurs du village, en raison du mauvais temps, est disponible à cette adresse :https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1591

664 Le pope tend ici la revue pornographique faisant office d'évangile à madame Magdaliní.

- Κυρά Μαγδαληνή! Και του χρόνου, να 'σαι καλά!

- Μαλάκα Μούτσο!

- Λέγε μωρή!

- Μούτσο!

-Κλάψε τόνε!

- Θα σου τα πω χύμα και τσουβαλάτα!
Θυμάσαι βρε που μου 'λεγες
να 'ρτω να με φιλήσεις
Κι εσύ βρε δεν την έβρισκες
ούτε να κατουρήσεις

- Αααααα!

Ένα πρωί καθόσουνα
στου κρεβατιού την άκρη
Κοίταγες την τσουτσούνα σου
και σου 'φυγε ένα δάκρυ

- Αααααα!

Αχ πουλί μου πώς κατάντησες
κι ήρθες σ' αυτό το χάλι!

- Δεν απαντάει, μίλα!

- Αφού είναι πεθαμένος!

- Μα τον συμφέρει να μου πει τίποτα;
Δεν τόνε συμφέρει!

- Madame Magdaliní ! Longue vie à toi !

- Con de Moútsos !

- Dis-le, salope ![665]

- Moútsos !

- Pleure-le !

- Je vais tout te balancer !
Te rappelles-tu lorsque tu me demandais
de venir t'embrasser
Et que tu ne la retrouvais pas
pas même pour pisser

- Aaaaaaa ![666]

Un matin tu étais assis
au coin du lit
Tu regardais ton petit zizi
et versas une larme

- Aaaaaaa !

Ah mon petit oiseau comment
en es-tu arrivé à ce triste état !

- Il ne répondra pas, parle !

- Il est trépassé !

- Mais a-t-il intérêt à me répondre ?
Il n'a pas intérêt !

665 L'un des comparses s'adresse ici au jeune homme qui se lamente sur le mort sans parler.
666 Les membres du cortège funèbre crient d'une voix aiguë entre les vers récités par la veuve, imitant ainsi des cris de chagrin.

- Άμα δεν σ' αγαπώ εγώ, 'α σε γαμήσει ο Σεφέρης!	- Si moi je ne t'ai pas aimé, Seféris peut venir te baiser ![667]
- Αααααα!	- Aaaaaaa !
- Πρέπει να μου βρείτε αντικαταστάτη! Δεν ξέρω ίντα θα κάμεις! Αντικαταστάτη θα μου βρεις αλλιώς δεν σε θάβωμε! Θα μείνεις εδώνα!	- Il faut que vous me trouviez un remplaçant ! Je ne sais pas ce que tu vas faire ! Tu me trouves un remplaçant ou on ne t'enterre pas ! Tu vas rester ici !
- Πούτσο! Πούτσο! Θε να σε πάρει μαζί της!	- Quéquette ! Quéquette ! Elle va te prendre avec elle !
- Αααααα!	- Aaaaaaa !
Αχ ο καημενούλης μου καημό είχε μεγάλο Γιατί αυτός το 'χε μικρό κι όλοι το 'χαν μεγάλο	Ah mon pauvre époux il souffrait beaucoup De ce que la sienne était petite et celle des autres si grande
- Πάρε ένα μεγάλο!	- Tiens, prends-en une grande !
- Αααααα!	- Aaaaaaa !
Επήγε και στον ασκητή βοήθεια να του δώσει Μήπως υπάρχει φάρμακο να του τη μεγαλώσει	Il est allé chez l'ascète pour demander de l'aide Peut-être existait-il un remède pour la lui agrandir
- Αααααα!	- Aaaaaaa !
Σου 'δωκε κάτι χάπια μπλε που λέγονται Βιάγκρα Όμως εσύ εψόφησες κι έμεινα διχώς άντρα	Il t'a donné des pilules bleues qu'on appelle Viagra Mais toi tu as crevé et je suis maintenant sans mari
- Αααααα!	- Aaaaaaa !

667 C'est la seule phrase prononcée par le défunt au cours de la coutume.

Τι να πρωτοθυμηθώ	De quoi me souviendrais-je
τι να πρωτοξεχάσω	et qu'est-ce que j'oublierais
Σαν θυμηθώ τα χάλια σου	Lorsque je me rappelle de toi
μου 'ρχεται να ξεράσω	j'ai envie de gerber
- Αααααα!	- Aaaaaaa !
Αχ αλί και τρισαλί	Ah pauvre de moi, hélas
τι μου 'μελλε να πάθω	c'était ma destinée
Κι απ' το Βιάγκρα το πολύ	De perdre mon époux
τον άντρα μου να χάσω	à cause du Viagra

Comme cela a été dit, il s'agit pour moi d'interroger l'articulation entre pratiques musicales et coutumes, et de mettre en évidence ce que je considère comme les deux usages majeurs de ces pratiques. A mon sens, les mélodies jouées et chantées font bien plus que signaler ou accompagner la coutume ; elles concourent à la déconnexion entre les intentions des personnages fictifs et de ceux qui les interprètes ainsi qu'à l'immersion dans le monde fictionnel mis en place, au même titre que les déguisements, le grimage ou les paroles proférées. Plus encore, nous avons vu par l'analyse des thématiques des chants du lié interprétés avant ou après la coutume (chants du « Petit pommier » et de « l'Âne gris » à Kardámyla, « Giánnaros » à Sykoúsis) que ces mélodies enrichissent la coutume de significations proches ou connexes. Les coutumes et le lié ne sont pas simplement deux pratiques coexistant parallèlement durant la même période, elles s'enchevêtrent et se répondent. L'analyse révèle également que certaines pratiques musicales peuvent être recontextualisées dans les limites plus étroites du volet théâtralisé de la coutume, comme dans le cas du *tsiftetéli* de « La nouvelle barque » où la danse et la musique deviennent un ressort comique jouant, d'une part, sur l'écart entre les comportements prescrits en période de deuil et de Carnaval et filant, d'autre part, la métaphore du Christ et de ses apôtres, pêcheurs d'hommes et acheteurs de poissons. Ce processus de recontextualisation carnavalesque de pratiques musicales quotidiennes est également à l'œuvre dans la coutume du mariage dont deux instanciations, celle de 1989 et celle de 2023 dans le village de Pityós, seront analysées dans les pages qui suivent.

11.7. Cadi et mendiant, mariage et enterrement dans le village de Pityós

Comme c'est le cas à Sykoúsis, les habitants de Pityós réalisaient plusieurs jeux-rites-spectacle durant les derniers jours de Carnaval et principalement le lundi pur. Parmi ceux-ci figurait la sortie du mendiant ou de la mendiante (*zitiános* ou *zitiána*) portant une cloche attachée autour de la ceinture qui, à la manière du chef et agha et des *Karkaloúsoi* de Sykoúsis, était chargé(e) de quémander les mets et produits dans les maisons du village qui étaient consommés lors de la fête du dimanche fromager sur la petite « place intérieure » (*mésa platía*) située à l'arrière de l'église dédiée à Agía Paraskeví. Cette coutume est tombée en désuétude dans la fin des années 70.

La deuxième coutume principale qui elle a perduré est celle de « l'enterrement de *Makaronás* » (*kideía tou Makaroná*) et est comparable à celle de Sykoúsis et de Kardámyla ; on y retrouve les séquences du cortège funèbre, des lamentations des pleureuses et de la veuve -enceinte, celle-ci, et accouchant occasionnellement d'un pierrot sur scène[668]- ainsi que celle de la lecture de l'office des défunts et de l'évangile par le pope (fig. 14)[669]. Comme cela a déjà été évoqué, les habitants de Pityós réalisaient aussi la « coutume du semis » (*éthimo tis sporás*) sous sa forme originelle, avec des hommes jouant le rôle des bœufs (fig. 15). Sa réalisation dépendait avant tout du bon vouloir des agriculteurs disposant encore de l'araire. La fête ayant eu lieu à l'intérieur en raison du mauvais temps en 2023, la coutume a été reportée en 2024. Enfin, hormis le mariage dont il sera question, le Lundi Pur est marqué par la coutume du cadi (*éthimo tou kadí*) qui consiste en l'établissement d'un tribunal condamnant d'office les habitants au paiement d'une amende (fig. 16 et 17)[670]. Des hommes habillés de la culotte traditionnelle -et parfois de la fustanelle- sont chargés d'aller chercher les habitants à leur table s'ils sont déjà sur la place, dans les rues, leurs maisons ou leurs champs et de les porter jusqu'au cadi et sa suite qui les juge pour des actions farfelues, perçoit l'amende et trace une croix sur leur front. Mais le cadi de Pityós est un personnage secondaire ; exception faite de son arrivée et d'un discours introductif fait de remerciements aux participants, sa présence se laisse rapidement oublier, ses jugements n'interrompent pas la fête animée par l'orchestre et ne font l'objet d'aucune attention particulière. L'essentiel est que l'amende carnavalesque soit perçue.

Fig. 14-16

668 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1556 (3'05" de l'extrait)
669 Pour l'édition de 1990, voir : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1558
670 Dans l'empire ottoman, le cadi était l'équivalent d'un juge de paix, mandaté pour réaliser des actes notariaux et régler des différends entre particuliers.

A titre de comparaison, l'agha du village de Mestá, qui remplit la même fonction que le cadi et est chargé du jugement des villageois, est au contraire le personnage central des festivités. Le *Ex. 10* matin du Lundi Pur, la compagnie des « tambours » se rend à l'école primaire située à l'extérieur du village où s'apprêtent l'agha et son secrétaire (1" à 1'10" de l'extrait 10) en interprétant des *syrtós* essentiellement sous leur forme instrumentale. Les personnes présentes dansent une première fois le lié en compagnie de l'agha et de sa suite. Ces derniers défilent dans les ruelles extérieures du village et aboutissent à l'une des portes en fer forgé du village fortifié. A cet un endroit, un simulacre de bataille a généralement lieu entre la suite de l'agha et les gardiens du fort (1'10" à 1'56")[671]. L'agha triomphe de ses adversaires et procède à la prise rituelle du village, accompagné par des canons tirant des confettis, puis pénètre la place centrale. Les habitants dansent alors une seconde fois le lié (3'15") avant que l'agha ne s'installe sur la scène d'où il rendra justice durant la fête qui s'achèvera à l'heure des vêpres.

11.8. Le mariage carnavalesque de Pityós

Pour en revenir à la coutume du mariage du village de Pityós, celle-ci a lieu dans l'après-midi alors que la fête animée par l'orchestre est bien entamée et que les participants ont déjà investi *Ex. 11* la piste afin de danser le répertoire classique des panégyres (*syrtós-tsiftetéli*, *aftálikos,* etc.). La coutume peut se décomposer en trois séquences principales ; celle de la marche nuptiale, celle du mystère du mariage et celle des louanges et vœux chantés. Dans l'extrait 11, provenant d'un enregistrement de la coutume de 1989, le futur marié -portant des cornes qui évoquent à la fois la tradition d'élevage du village et laissent présager les tromperies de sa future épouse- est accompagné de ses parents, du témoin ainsi que d'un clarinettiste jouant la « marche des fiancés », l'une des mélodies autrefois utilisées pour les marches nuptiales et aujourd'hui tombée en désuétude au profit du *syrtós* d'Aignoúsa[672]. Il se rend auprès du cadi afin de payer l'amende et est ensuite rejoint par sa fiancée arrivant sur un carrosse d'(in)fortune (1'57").

La deuxième séquence est celle du mystère du mariage durant laquelle le pope réalise une homélie satirique. Dans l'extrait 12, Stélios Makriás, le professeur du village qui interprète le rôle *Ex. 12* du pope, déclame une parodie de la Genèse décrivant la création de l'homme, sa découverte de la

671 Dans l'enregistrement en question, réalisé en 2017 par Konstantínos Anagnóstou, la bataille n'a pas lieu.

672 Cette mélodie, probablement originaire de Smyrne, était également jouée à l'occasion des mariages dans les communautés villageoises de la péninsule d'Erythrée et ce, notamment à Reïs-Deré : https://youtu.be/gO4Be9Dzt3E?si=KnLmNrE3o3Y8f5IQ

masturbation, et la création de la femme afin de préserver l'homme d'une telle pratique. Le texte proclamé étant rédigé dans la langue liturgique en usage à l'église, je ne me risquerai pas à en fournir une transcription exacte. Cependant cette homélie dit en substance :

> « Notre Seigneur qui créa toute chose en six jours, torturé par l'ennui se mit à jouer avec la glaise pensant que quelque chose de bon pût en sortir. Il modela une créature à deux pattes ne ressemblant à aucune autre et lui plaça un long instrument entre les jambes nommé quéquette. La créature plut à Dieu qui lui insuffla la vie et l'appela homme. L'homme remarquant l'instrument entre ses jambes se mit à en jouer avec grand zèle, inconscient des funestes conséquences. Voyant combien l'homme jouait immodérément de son instrument et se mettait en danger, il prit l'une de ses côtes et modela une créature lui ressemblant et dessina une fente entre ses jambes. »

Dans l'extrait 13, lorsque le mystère s'achève, le parent de la mariée habillé de la culotte traditionnelle qui menait la mule du carrosse (cf. extrait 11) joue le rôle du premier chanteur tandis que Níkos Frágkos, l'homme moustachu au pull à motifs chargé de coordonner la coutume, énonce à haute voix les vers qu'il a rédigés afin de faciliter leur lecture : *Ex. 13*

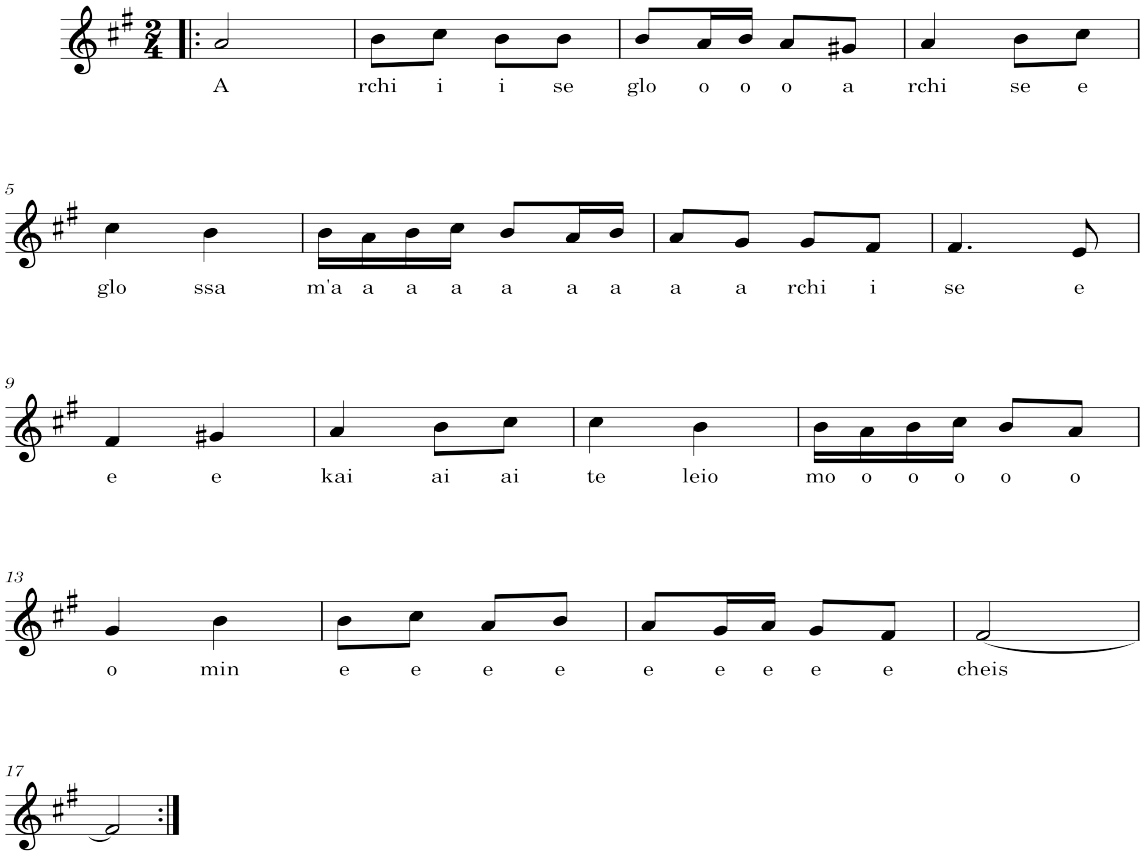
Fig. 14 : Retranscription et traduction des vœux chantés du mariage carnavalesque de 1989

Άρχισε γλώσσα μ' άρχισε	Commence, ma langue
και τελειωμό μην έχεις	et n'aie cesse de chanter
Τέτοιο ζευγάρι όμορφο	Un couple d'une telle beauté
πρέπει να το παινέσεις	mérite force louanges[673]
Η νύφη είναι όμορφη	La fiancée est belle
σαν του Μαϊού γαδούρα	comme la mule de mai
Ο νους της είναι πάντοτε	Elle qui pense sans cesse
στ' αρσενικά πατζούρια	aux attributs masculins
Πεθυμισμένε μου γαμπρέ	Mon fiancé tant désiré
τη νύφη που θα πάρεις	quand tu prends ton épouse
Τους άντρες ασπροπρόσωπους	Essaie de faire honneur
προσπάθησε να βγάλεις	aux hommes du village
Γαμπρέ μας είσαι εκλεκτός	Notre fiancé, tu es rare et précieux

673 Ce vers introductif est utilisé tel quel lors des véritables mariages.

κι ο κόσμος το γνωρίζει	et les gens le savent
Και η πιστόλα σου αυτή	Ton pistolet est bien chargé
επίσης ξεχωρίζει	ils le savent aussi
Γαμπρέ τη νύφη ν' αγαπάς	Fiancé, aime ton épouse
να μην τήνε μαλώνεις	ne la gronde point
Και πάντα με το μαλακό	Et vas-y doucement
πρέπει να τη φορτώνεις	lorsque tu décharges[674]
Τάκα τάκα να πιάσετε	Mettez-vous au travail
το ένα πίσω απ' τ' άλλο	pour une engeance nombreuse
Και το Πιτυός να κάνετε	Et faites Pityós
ακόμα πιο μεγάλο	plus grand qu'il n'est
(...)	(…)

Fig. 15 : Retranscription schématique et prosodie de la mélodie des vœux chantés (extrait 13)



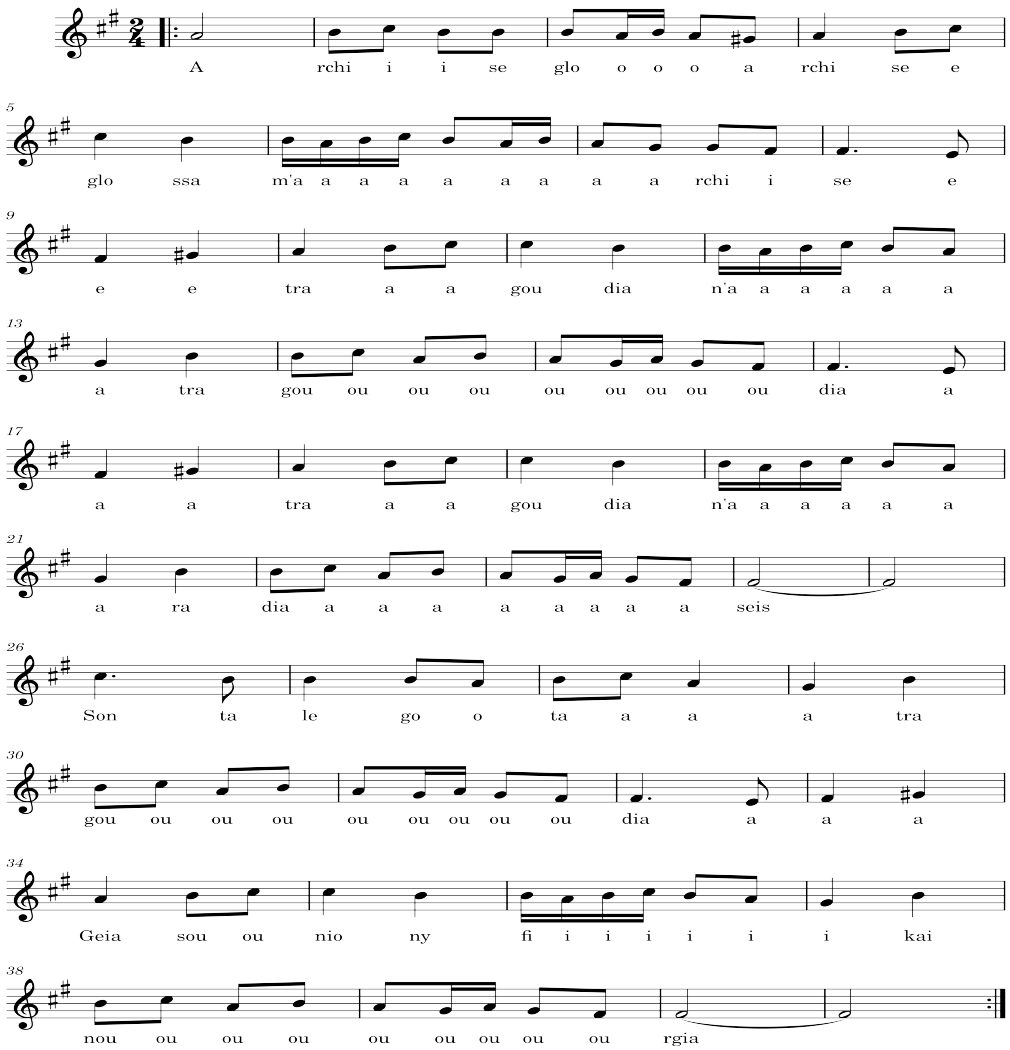
674 Il s'agit ici d'une variante parodique d'un vers énoncé lors de la plupart des mariages : « Fiancé, aime ton épouse, ne la gronde point / Admire-la comme le basilic qui parfume la terre » (« Γαμπρέ τη νύφη ν' αγαπάς, να μην τήνε μαλώνεις / Σαν το βασιλικό στη γή, να τήνε καμαρώνεις »)

La mélodie de la coutume du mariage carnavalesque est une version simplifiée de celle qui est encore utilisée de nos jours par la famille, les témoins et les amis afin de chanter des vœux et louanges aux futurs mariés alors qu'ils s'apprêtent séparément dans la maison de leurs parents. Plus spécifiquement, la version carnavalesque est fondée sur les 17 premières mesures d'une version plus complexe qui compte 41 mesures et au cours desquelles sont énoncés un distique décapentasyllabique, dont plusieurs vers et hémistiches sont répétés, ainsi qu'un refrain de deux hémistiches octasyllabiques (voir fig. 17). L'extrait 14 présente la mélodie interprétée sous sa forme intégrale par Amalía Kostála et María Kritoúli qui énoncent les vers suivants : *Ex. 14*

Fig. 16 : Retranscription et traduction des vers de mariage chantés (extrait 14)

Άρχισε γλώσσα μ' άρχισε τραγούδια ν' αραδιάσεις	Commence ma langue à entonner le chant
Σον τα λέγω τα τραγούδια *Γεια σου νιόνυφη καινούργια*	*C'est pour toi que je chante* *salut à toi, nouvelle mariée*

Fig. 17 : Retranscription de la mélodie du chant de mariage de Pityós (extrait 14)



11.9. Le mariage raté de 2023

D'après les commentaires et témoignages que j'ai pu recueillir auprès de personnes présentes lors de la coutume et ayant vécu la coutume lors des précédentes années, le mariage de 2023 fut un échec ; la saynète fut rédigée à la hâte[675] par la secrétaire de l'association du village sans l'aide des hommes habituellement investis dans la réalisation de la coutume, marins de métier et naviguant aux quatre coins du monde durant Carnaval. D'autre part et le villageois chargé d'interpréter le pope le fit avec peu de conviction. L'idée centrale de la saynète était pourtant prometteuse ; il s'agissait de marier un villageois fictif nommé Bisbíkaros à Eva Kaïlí, ancienne députée du parti socialiste grec PASOK, et députée du parlement européen accusée de corruption dans l'affaire du « Qatargate » en 2022. Cependant le traitement de l'actualité politique, qui est un ressort comique courant dans les rites carnavalesques, fut si maladroit que le pope refusa d'énoncer certains vers trop marqués idéologiquement. Il en va de même pour l'autre ressort comique de la coutume qui consiste à satiriser le rite de mariage orthodoxe. L'analyse du texte révèle que la personne chargée de sa rédaction se contenta de modifier des passages de l'office énoncé après l'échange des alliances et le couronnement des mariés en y ajoutant des termes grossiers. Là encore, certains passages blasphématoires -entre parenthèses dans la figure 18- furent passés sous silence par le pope. Enfin, certains commentaires soulignaient l'absence d'articulation entre la thématique politique de la coutume et le contenu des louanges et voeux de mariage chantés. Cette fois, la fragilité de la nature fictionnelle d'une coutume se manifeste par l'auto-censure du pope qui craint la contamination du réel par la fiction.

Fig. 18 : Retranscription et traduction de la coutume du mariage de 2023 (extrait 15, 1'' à 2'45'')

Ex. 15

ZK: -Ακούσατε, ακούσατε	ZK : -Oyez, oyez
ακούστε, χωριανοί	entendez, villageois
Παντρεύουν τον Μπισμπίκαρο	Aujourd'hui Bisbíkaros
με την Καϊλή	se marie à Kaïlí
Ο ένας άντρακλας βαρύς	L'un est lourd et bien fait
με πλούσια τα κάλλη	aux nombreuses grâces
Κι η άλλη πανέμορφη	L'autre est resplendissante
με πλούτη και με χάρη	riche et charmante

675 Les commentaires négatifs insistaient particulièrement sur l'absence de traits d'esprit et de second degré dans les paroles prononcées.

Ησυχία, παρακαλώ! Και υστερόγραφο, όταν θα σου πω, να τα διαβάσεις!

Du calme, je vous prie !
(ZK s'adresse au pope) P.S., tu liras quand je te dirai !

Π: -Θα αρχίσει το μυστήριο!

P: -Le mystère va commencer !

Ευλογητός ο θεός ημών πάντοτε νυν και αεί και εις τους αιώνες των αιώνων. Νυμφεύεται ο δούλος του θεού Μπισμπίκης την δούλη του διαβόλου Καϊλή εις το όνομα του Κατάρ, των βαλιτσών και των χρημάτων ημών.

Béni soit le Seigneur, maintenant et toujours, et dans les siècles des siècles. Le serviteur du Seigneur Bisbíkis prend pour épouse l'esclave du diable Kaïli, au nom du Qatar, des valises et de nos impôts.

(Ύπὲρ τοῦ εὐλογηθῆναι αὐτοὺς ἐν ὁμονοίᾳ καὶ βεβαίᾳ πίστη, τοῦ πούτσου δεηθῶμεν.
Ύπὲρ τοῦ διαφυλαχθῆναι αὐτοὺς ἐν άχαρη ζωή και κοροιδία του εξ αποδώ δεηθόμεν.)

(Nous prions la bite pour la bénédictions des mariés, qu'ils vivent dans la concorde et et la foi, nous prions le Diable que le couple vive sans plaisir et dans la tromperie.)

Την Καϊλή ψηφίσαμε
να μας εκπροσωπήσει
Και τις βαλίτσες του Κατάρ
μας έτριψε στη μούρη

Nous avons voté pour Kaïlí
afin d'être représentés
Elle qui nous mettait sous le nez
les valises du Qatar

Εις τις Βρυξέλλες πιάστηκε
δεν το 'θελε η μοίρα
Ελλάδα αν το έκανε
θα ήτανε κυρία

Elle s'est fait prendre à Bruxelles
accident du destin
Elle jouirait encore de ses biens
Si elle était restée en Grèce

(Ύπὲρ τοῦ εὐλογηθῆναι αὐτοὺς ἐν πουστοδίαν καὶ βεβαίᾳ πίστη, του αρχίδι δεηθῶμεν.)

(Nous prions la couille que les fiancés soient bénis et vivent dans les coups de pute et la foi.)

Γαμπρέ οφύλαγε καλά
ετούτο το κορίτσι
Γιατι έμαθε στα πούπουλα
και στα μεγάλα πλούτη

Fiancé, prends bien soin
de cette jeune fille
Car elle a grandit dans les plumes
entourée de grandes richesses

Χαβιάρι την ταϊζανε
και γαλά γαιδάρας
μα τώρα απ' τα τρία σου

Elle fut nourrie de caviar
et de lait de mule
Mais maintenant à tes côtés

θα πάρει μια κουράδα	elle n'aura que de la crotte
Κι εσύ νύφη μου όμορφη και καρποταϊσμένη Πρόσεχε τούτον τον γαμπρο γιατί 'ναι στερημένος	Et toi, belle fiancée nourrie des plus beaux fruits Prends garde à ton époux car il fut longtemps abstinent
Στα τεσσερα θα σε θωρώ να κάθεσαι συντόμως Και όλος ο ελληνικός λαός θα σε πηδίξει ευγνώμων	Je te vois bientôt à quatre pattes prise en levrette par le peuple grec reconnaissant
Καθίκια δεν τα θέλουμε χόρτασε η ψυχή μας Μονάχα άτομα σωστά για να μας διοικούνε	Nous ne voulons plus des salauds notre âme en est lasse Nous voudrions être gouvernés par des gens justes
(Τον Κούλη ξαναβγάλαμε να σώσει την Ελλαδα μα όλο τον κατήφορο μας πήρε κουντροβάλα)	(Nous avons à nouveau élu Koúlis afin qu'il sauve la Grèce Mais le pays dégringole et nous emmène avec lui)
Ἀντιλαβοῦ, σῶσον, ἐλέησον, καὶ διαφύλαξον ἡμᾶς από την αχριστίαν ήμων. Κύριε, ἐλέησον μας. Ὑπὲρ τῶν δούλων τοῦ Θεοῦ Μπισπίκης καὶ Καϊλή τῶν νῦν συναπτομένων ἀλλήλοις εἰς γάμου κοινωνίαν, καὶ τῆς σωτηρίας αὐτῶν, τοῦ πούτσου δεηθῶμεν δια την Σωτηρίαν του έθνους ημών. Αμήν	Comprends notre inutilité, sauve-nous et garde-nous d'elle. Sauve-nous, Seigneur. Nous prions la bite pour les serviteurs du Seigneur Bisbíkis et Kaïlí à présent unis par les liens du mariage, pour leur salut et le salut de notre nation. Amen.
Γαμπρέ, να φιλήσεις τη νύφη, σε παρακαλώ!	(*P. s'adressant au marié*) Marié, embrasse la mariée, je te prie.

Après ce baiser et quelques gestes suggestifs des protagonistes, la mère de Bisbíkaros chante les voeux et louanges suivants (3'55" à 6'45" de l'extrait 15) :

Νύφη μου καβλοράπανο είσαι μια κουφαλίτσα	Ma fiancée aguicheuse petite dévergondée

Εμάγεψες τον γιόκα μου	Tu as ensorcelé mon fils
μωρή πατσαβουρίτσα	sale petite catin
Τον έβαλες μες στο βρακί	Tu l'as glissé dans ta culotte
τον λώλανες ρουφιάνα	et l'as rendu fou, diablesse
Τον έκαμες και ξέχασε	Affriolé, il en oublia
την δόλια του την μάνα	jusqu'à sa pauvre mère
Γαμπρέ μου γλυκοτσούτσουνε	Mon fiancé au zizi délectable
που σε ποθούσε κούκλα	les plus belles te désiraient
Και πήγες και παντρεύτηκες	Et tu es parti te marier
ετούτη την πανούκλα	avec cette peste bubonique
Νύφη είσαι κακομούτσουνη	Petite fiancée, à la gueule de travers
είσαι και χοντροκώλα	et à l'arrière-train énorme
Σε πήραμε χωρίς βρακί	Ils t'ont choisie sans culotte
μωρή παλιοκαριόλα	vieille gourgandine
Μας έταζε ο πατέρας σου	Ton père nous avait promis
κοπάδια και χωράφια	des troupeaux et des champs
Στο τέλος όμως έδωσε	Mais il n'offrit à la fin
στον γιο μου μια κουράδα	qu'une jolie crotte à mon fils
Φωτιά να φα τους αίτιους	Puisse le feu s'abattre sur ceux
που ανέβηκαν την σκάλα	qui arrangèrent cette union
Και δώσαν στον λεβέντη μου	Et donnèrent à mon bel enfant
ετούτη την φακλάνα	cette putain défraîchie

Après un petit temps mort, les musiciens de l'orchestre commencent à jouer le *syrtós* de Constantinople et les mariés, accompagnés du pope et des témoins dansent le *syrtós* ouvrant le bal du mariage (7'03" à 7'43" de l'extrait 15). Cette scène rappelle évidemment la performance de Myrsíni et de son nouvel époux analysée dans le deuxième chapitre, et c'est ce qui nous intéresse ici : la façon dont les pratiques musicales des mariages conventionnels sont ici transposées, recontextualisées lors des mariages fictionnels de Carnaval.

Ce miroir déformant des pratiques musicales agit à trois reprises. Lors de la première séquence de la coutume, les mélodies utilisées en 1989 et en 2023, à savoir la « marche de la fiancée » et le *syrtós* d'Aignoúsa, sont les mêmes que celles qui sont utilisées lors de la marche nuptiale durant laquelle la fiancée traverse le village en compagnie de sa parentèle afin de se rendre au seuil de l'église où l'attend son futur époux. La troisième séquence, lors de laquelle les personnages secondaires chantent des voeux et louanges aux mariés fictionnels après l'homélie du pope, comporte également l'utilisation d'une mélodie qui évoque directement les chants normalement entonnés alors que les futurs mariés s'apprêtent avant le mystère du mariage. Enfin, la coutume s'achève sur la mélodie instrumentale *polítikos* qui introduit la suite instrumentale au cours de laquelle la parentèle, les témoins et les autres invités des mariages conventionnels sont invités à honorer la nouvelle mariée par une danse.

11.10. Conclusion

Dans ce chapitre, j'ai tenté de donner un aperçu des coutumes carnavalesques les plus répandues dans les villages de Chios tout en mettant en évidence qu'elles se situent à cheval entre le rituel, le théâtre et le jeu. Les coutumes (*éthima* ou *drómena*) sont des séquences d'actes répétées à intervalle régulier revêtant un caractère obligatoire par leur inscription dans la continuité d'une tradition locale. En ce sens, elles s'apparentent bien à des rituels autoréférentiels dans la mesure où l'instanciation présente des actes accomplis est fondée par et sur leurs instanciations passées. Un processus de citation des occurrences passées est à l'œuvre, cependant cette citation ne relève pas toujours de la reproduction à la lettre -*verbatim*- des actes accomplis les années précédentes mais s'apparente parfois à de la « paraphrase rituelle » dont la pleine compréhension passe par une connaissance des occurrences précédentes.

La dimension théâtrale des coutumes est également manifeste ; les saynètes réalisées comportent une intrigue, des personnages principaux et secondaires ainsi que des dialogues largement prédéterminés. Mais ces spectacles laissent également la place à l'improvisation, à l'interaction avec des membres moins impliqués de la communauté villageoise ; la coutume implique parfois d'intégrer ceux du dehors au monde mis en place, en les portant et en leur imposant de participer à la fête par une contribution financière, en les contaminant par la beuverie, le gavage, le grimage ou le salissement. Ces interactions dépassent le cadre du théâtre et s'apparentent à des jeux, tout comme les danses pratiquées avant et après ces coutumes.

Par ailleurs, l'analyse de ces dernières permet d'affirmer qu'il ne s'agit pas d'actes dont des effets spécifiques sont attendus ou qui sanctionnent de manière irréversible un changement de statut, une alliance entre parentèles etc. Ces rituels s'apparentent plutôt à des parenthèses autotéliques qui neutralisent les règles d'interactions quotidiennes et imposent temporairement une non-conformité à ces règles, sans conséquences au-delà du commencement de Carême. C'est là sans doute ce qui les rapproche le plus des chants du lié analysés dans le chapitre précédent et qui justifie de les envisager comme des parenthèses fictionnelles, qui devraient en principe être interprétées par toutes et tous selon le présupposé pragmatique du « comme-si », s'opposant au vrai *et* au faux, instaurant leurs propres règles et suspendant provisoirement celles qui valent en dehors d'elles.

Mais en quoi consistent ces parenthèses fictionnelles ? Quel type de monde est mis en place à travers elles ? Il s'agit avant tout de parodies d'institutions sociales existant dans la société chiotique. Comme cela a été précisé dans le deuxième chapitre, j'entends par institution sociale un ensemble de rapports sociaux spécifiques impliquant des actions typifiées entre agents. Dans la coutume du mort, la parodie porte sur les rapports sexuels et genrés entre époux, la division sexuée du travail, le rapport à la belle-famille (et plus spécifiquement entre un beau-fils et une belle-mère), les relations adultères, les vols entre villageois, mais également sur le type de comportement à adopter en période de deuil, durant les veillées funèbres et la mise en terre. L'autre élément parodique central de la coutume est la ridiculisation du pouvoir spirituel de l'Église orthodoxe par la satire du pope, représenté comme un fornicateur et un escroc à Kardámyla, comme un blasphémateur à Sykoúsis. C'est sous des traits comparables qu'il est également représenté dans la coutume du mariage qui elle aussi joue sur les identités sexuelles et genrées, l'adultère, l'alliance en tant que transaction politique et économique impliquant une dot, une équivalence de statuts entre les familles, les époux etc. Dans la coutume du cadi ou de l'agha, c'est le pouvoir temporel de l'occupant et d'un empire disparu qui est parodié et dont les prérogatives sont temporairement transférées à des compagnies carnavalesques qui s'apparentent parfois à des corps révolutionnaires. Leurs tenues rappellent d'ailleurs que l'opposition entre classe dominée et classe dominante se double d'une distinction ethnique et culturelle : L'agha qui s'empare rituellement de Mestá est un Turc, les *Karkaloúsoi* de Sykoúsis dansant avec un drapeau grec entonnent un chant patriotique et se vantent d'avoir tué le tyran[676].

J'ai également montré que les pratiques musicales et dansées ne se superposent pas

676 Notons que dans les deux cas, l'appropriation des prérogatives des représentants de l'institution judiciaire et administrative a des conséquences réelles : l'impôt forcé n'a rien de fictionnel et est effectivement utilisé afin de financer la tenue des festivités.

uniquement aux coutumes mais entretiennent un rapport étroit avec elles. Tout comme les déguisements et le grimage, les postures adoptées, les gestes suggestifs et les paroles proférées, elles constituent des amorces qui concourent à l'immersion dans le monde fictionnel, et l'enrichissent de significations supplémentaires et connexes. Dans le cas du mariage, le processus mimétique relève de la reproduction des mélodies et des danses afin d'accroître la vraisemblance de la scène. Dans le cas de l'enterrement, il recontextualise des pratiques musicales afin de mettre à jour l'écart entre les comportements prescrits en période de deuil et ceux de la période de Carnaval. Plus généralement, l'analyse révèle que la danse du lié et les diverses coutumes présentées s'enchevêtrent et se répondent. Mais il y a plus à dire concernant le rapport entre les chants du « lié de l'espace-temps fictionnel » et les coutumes analysées dans ce chapitre. Maintenant que le contenu de ces dernières a été précisé, il est possible de réaffirmer que, dans le cas des coutumes comme dans le cas des performances du lié du deuxième type, la communauté villageoise délègue à certaines compagnies -et au choeur constitué lors du lié- le soin de mettre en place des univers fictionnels peuplés de personnages représentant les principaux rôles et statuts sociaux existant aujourd'hui et autrefois dans la société chiotique, mais aussi de mettre en récit certaines des relations sociales qui lient ces personnages en explorant, à la lumière d'événements comiques et/ou dramatiques fictifs, ce que ces relations pourraient être tout en signifiant qu'elles ne sauraient être. C'est cette idée que je me propose d'explorer dans le douzième et ultime chapitre de la thèse.

Chapitre 12. Chants des preux, ballades des frontières : relations ordinaires par l'extraordinaire[677]

12.1. Les chants satiriques du lié

Nous avons vu par l'exemple de « Giánnaros » et de « l'Âne gris » qu'il existe une relation thématique entre certains chants du « lié de l'espace-temps fictionnel » et les coutumes de l'enterrement et du mariage. Dans les deux cas précités, le ressort comique des chants provient de la mise à jour par l'absurde de la sexualité des femmes en fonction de leur statut social ; filles célibataires (*lévteres*) s'asseyant sur le sexe en érection d'un défunt à la croisée des chemins, c'est-à-dire à l'extérieur de l'espace civilisé du village, filles de bonne famille (*archotonpoúles*) et veuve de pope (*chíra papadiá*) accourant afin d'acheter des objets de plaisir à un marchand ambulant de Volissós, c'est-à-dire à un étranger à la communauté villageoise.

Il ne s'agit pas ici de surestimer l'importance de ces chants satiriques qui sont peu nombreux lorsqu'on envisage dans sa globalité le répertoire du lié qui comporte plusieurs centaines de chants. Deux faits méritent cependant d'être relevés. Premièrement, les histoires de mariage, de tromperie et de sexualité des femmes sont des motifs récurrents de chants -et de coutumes- qui ne sont théoriquement performés que durant Carnaval, et qui plus est, ces histoires sont abordées du point de vue des villageois les plus actifs durant la période, à savoir des hommes ivres et libérés temporairement du contrat social en vigueur en dehors de Carnaval. J'espère avoir pu montrer dans le chapitre précédent que la prégnance de ces motifs déborde une simple subordination au contenu des coutumes mais qu'elle s'inscrit dans le cadre plus large de la carnavalisation, c'est-à-dire de la réduction ponctuelle des identités genrées (homme, femme) et des statuts sociaux les plus communs (célibat, mariage, veuvage) à leur dimension la plus triviale, grotesque et sexualisée. Ce qui me semble important de rappeler ici est que la performance du choeur d'un village donné agit en tant que mise à jour de ces identités, statuts et relations par leur fictionnalisation parodique. Pour cette raison au moins, je ne peux négliger d'évoquer ces chants. Secondement, ces chants satiriques sont le plus souvent entonnés à l'aide d'une mélodie distincte, comme si les habitants traçaient une frontière entre « répertoire satirique » et « répertoire sérieux » du lié. Ainsi, à Kardámyla, le choeur entonne le chant « Mes parents m'ont marié »[678] avec la même mélodie que celle de « l'Âne gris »

677 Les extraits sont disponibles à la page suivante : https://mouseion.huma-num.fr/these/chapitre-12

678 Pour une variante de ce chant dans les villages d'Agrelopós et de Lagkáda : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/2340

(voir fig. 5 du chapitre 11), mélodie qui n'est utilisée que pour ces chants satiriques :

Fig. 1 : Retranscription et traduction du chant « Mes parents m'ont marié » de Kardámyla (extrait 1)

Ex. 1

Με πάντρεψαν οι γονιοί μου	Mes parents m'ont marié
δίχως να 'χουν τη βουλή μου	sans mon consentement
Και μου δώκαν μια γυναίκαν	Et ils m'ont donné femme
που 'τρωγ' έπινε για δέκα	qui mangeait et buvait pour dix
Όταν ήθεν να γευτεί	Lorsqu'elle voulait dîner
πίττες ήθε δεκατρείς	il lui fallait dix pains
Κι ένα βαρελάϊ σαρδέλες	Ainsi qu'un petit baril
απ' εκείνες τις μεγάλες	des plus grandes sardines
Κι ένα βαρελάϊν κολιούς	Et aussi un petit baril
σαν και τους Μαρμαρινούς	de maquereaux de Mármaro
Τη Δευτέραν και την Τρίτην	Le lundi et le mardi
εσυριάνιζε στο σπίτιν	elle se baladait à la maison
Την Τετάρτην και την Πέφτην	Le mercredi et le jeudi,
έβλεπεν εις τον καθρέφτην	elle se regardait dans le miroir
Την Παρασκευγή Σαββάτον	Le vendredi-samedi
όλη μέρη εκοιμάτον	elle dormait tout le jour
Και την Κυριακήν ερώταν	et le dimanche, elle demandait
- Κάμνουν οι γυναίκες ρόκκα	- Les femmes préparent-elles la salade?

De la même manière, les habitants de Mestá entonnent les chants « Les petits hameçons » et « En bas, au champ de laitue » avec une même mélodie enfantine et enjouée en comparaison des autres mélodies du lié réservées aux chants non satiriques :

Fig. 2 : Retranscription de la « mélodie satirique » de Mestá (extraits 2 et 3)

Ex. 2

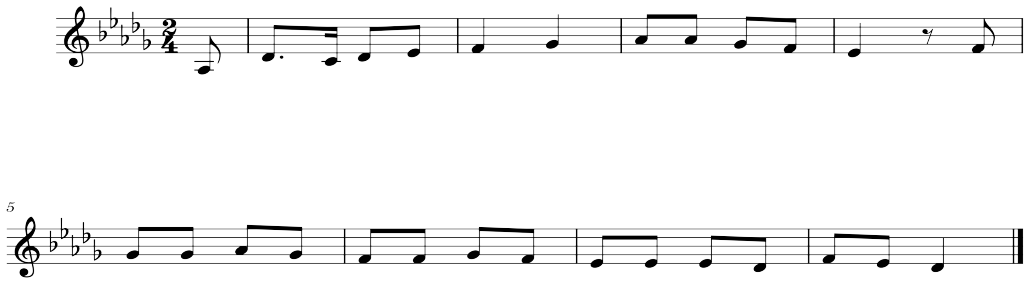


Fig. 3 : Retranscription et traduction du chant « Les petits hameçons » de Mestá (extrait 2)

Έριξα τ' αγκιστράκια μου	J'ai jeté mes hameçons
σε δυό κουπελουδάκια	auprès de deux jeunes filles
Η μιά 'ταν πλούσια κι άσχημη	L'une était riche et laide
η άλλη φτωχιά κι ωραία	l'autre, belle et pauvre
Φεύγω και πάω στην πλούσια	Je m'en vais chez la riche
τη βρίσκω να ζυμώνει	la trouve préparant le pain
Μου δίνει χάσικο ψωμί	Elle m'offre du pain blanc
κι αυγά τηγανισμένα	et des œufs poêlés
Μου δίνει και γλυκό κρασί	Elle me sert du vin sucré
σε κούπα φουρφουρένια	dans une coupe
Μου στρώνει πέντε στρώματα	Elle prépare cinq matelas
μου λέει αφέντη πέσε	me dit couche-toi, patron
Πέφτω, αγκαλιάζω κούτσουρο	Je me couche, étreins un tronc
Θέε, ξημέρωσέ με	mon Dieu, fais que le jour se lève
Φεύγω και πάω στη φτωχιά	Je m'en vais chez la pauvre
τη βρίσκω να ζυμώνει	la trouve préparant le pain
Μου δίνει κρίθινο ψωμί	Elle m'offre du pain d'orge
κι ελιές σκουλικιασμένες	et des olives pourries
Μου δίνει και ξινό κρασί	Elle me sert du vin acide
σε κούπα κλουκιθένια	dans une coupe ébréchée
Μου στρώνει δυο (...)	Elle prépare deux matelas rongés
μου λέει αφέντη πέσε	me dit couche-toi, patron
Πέφτω, αγκαλιάζω μάλαμα	Je me couche, étreins de l'or
Θέε, μην ξημερώσεις	mon Dieu, que le jour ne se lève jamais
Η νύχτα χρόνος να γενεί	Que la nuit dure un an
κι η μέρα δυό 'βδομάδες	le jour, deux semaines
Για να χορτάσει ο νιός φιλί	Que l'homme soit repus de baisers
κι η κόρη νοστιμάδες	la fille de douces saveurs

Fig. 4 : Retranscription et traduction du chant « En bas, au champ de laitue » de Mestá (extrait 3)

Ex. 3

Κάτω στο Μαρουλόκαμπο	En bas, au champ de laitues
δυό γριάδες εμάλωναν	deux vieilles se disputaient
Η μιά 'λεγε της αλλονής,	L'une disait à l'autre
- Εσύ τον άντρα μου 'χεις	- Toi, tu me prends mon mari
- Αν έχω εγώ τον άντρα σου	- Que je sois maudite
να πάθω και να ράνω	si je te prends ton mari
Να γκρεμιστώ απ' τα λάχανα	Que je tombe dans les choux
να πέσω στα μαρούλια	que je tombe dans les laitues
Κι αφ'τα μαρούλια στο τυρί	Et des laitues au fromage
και αφ' το τυρί στην πίτα	et du fromage au pain rond
Να με πετροβολήσουνε	Qu'on me lapide
μ' αβγά ξεφλουδισμένα	avec des œufs pourris
Και να με κουκουλώσουνε	Qu'ils me recouvrent
μ' ένα σουρό καρύδια	de tonnes de noix
Ν'αράξουν και τα δόντια μου	que me dents finissent
σε μια χλωρή μουτζήθρα	dans un fromage mal affiné

Cette mise au point faite concernant la carnavalisation des identités genrées et des statuts sociaux les plus communs par la mise en récit grotesque et sexualisée des ces chants satiriques, reste à aborder l'imposant corpus des autres chants narratifs énoncés durant Carnaval. Quels sont ces mondes parallèles expérimentés lors des performances du lié ? De quels événements sont-ils constitués, par quels personnages sont-ils peuplés ? Qu'est-ce que ces personnages et ces événements nous racontent sur l'imaginaire populaire de Chios ?

Comme je l'ai évoqué précédemment, mon hypothèse est qu'un nombre conséquent de ces chants porte, non pas uniquement sur les actions des personnages mais sur le rapport entre leur statut, les actes qu'ils accomplissent et les relations sociales qui les unissent. C'est en cela qu'ils m'intéressent : ils constituent le versant tragique de l'esprit carnavalesque de Chios et répondent aux coutumes satiriques parodiant des institutions et des relations sociales. S'il fallait filer la métaphore folklorique de l'esprit dionysiaque de Carnaval, on pourrait dire que ces récits mélodisés sont aux saynètes analysées précédemment ce que les tétralogies tragiques furent autrefois aux drames

satyriques. L'idée que certains chants narratifs mettent en scène des relations ordinaires -des relations filiales par exemple- par l'extraordinaire et content de manière dramatique l'accomplissement du destin des protagonistes en raison même de ces relations a déjà été introduite dans le chapitre 10 par l'analyse du « chant du marin » ou « de la malédiction de la mère ». Dans ces lignes, je mettrai en série d'autres cas similaires afin de montrer que ce constat est généralisable. Mais avant cela, afin de mettre en perspective la façon dont j'envisage la relation entre ces chants et leur contexte performatif et de montrer combien la lecture des symboles qu'ils comportent éclaire leur nature sociale, il est nécessaire de préciser comment ils ont jusqu'à présent été catégorisés dans les anthologies, recueils et ouvrages consacrés aux chants populaires grecs et de justifier comment j'ai moi-même procédé au classement de ces chants dans l'encyclopédie numérique des pratiques musicales et dansées des villages où j'ai réalisé des enregistrements.

Afin de faciliter les recherches comparatives et d'illustrer mon propos concernant le rapport aitiologique entre les actions entreprises par les protagonistes et leurs relations sociales, et d'ainsi éclairer la dimension relationnelle des chants, j'ai pris le parti d'indiquer de manière systématique le nom et le statut de leurs personnages principaux ainsi que les thèmes et motifs centraux de l'intrigue. Il est ainsi possible de trouver l'ensemble des chants mis en ligne qui ont pour particularité de comporter un personnage qualifié en fonction de son nom -comme Jean (*Giánnis*) ou Constantin (*Konstantínos*)[679]-, de son métier -comme un soldat, un marin ou un marchand[680]-, ou encore en fonction de son statut familial -comme une sœur ou une mère[681]- tout comme il est possible de consulter les chants narratifs ayant en commun le motif du fratricide[682]. Les résultats obtenus lors d'une requête doivent cependant être abordés avec prudence dans la mesure où je n'ai pu mettre en ligne qu'une partie du corpus.

12.2. Chant des preux

Parmi les chants narratifs interprétés jusqu'à ce jour à Chios figurent ceux que les philologues et spécialistes des productions orales néo-helléniques nomment « chants des preux »

679 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item?Search=&property%5B0%5D%5Bproperty%5D=1294&property%5B0%5D%5Btype%5D=eq&property%5B0%5D%5Btext%5D=Konstant%C3%ADnos

680 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item?Search=&property%5B0%5D%5Bproperty%5D=1294&property%5B0%5D%5Btype%5D=eq&property%5B0%5D%5Btext%5D=Marchand

681 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item?Search=&property%5B0%5D%5Bproperty%5D=1294&property%5B0%5D%5Btype%5D=eq&property%5B0%5D%5Btext%5D=M%C3%A8re

682 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item?Search=&property%5B0%5D%5Bproperty%5D=3&property%5B0%5D%5Btype%5D=eq&property%5B0%5D%5Btext%5D=Fratricide

(*tragoúdia ton antreioménon*) ou encore « chants acritiques » (*akritiká tragoúdia*)[683]. Ces ballades content les exploits et hauts-faits de héros des frontières à la force surnaturelle, capables d'anéantir des foules d'ennemis en une charge, de preux aux noms évocateurs tuant lions et dragons, de guerriers aux origines troubles, obscures, ambivalentes. Il est aujourd'hui établi que ces ballades sont liées à l'épopée byzantine de Digenís Akrítas (Alexiou 2013[1985] ; Anagnostakis 2016) cependant la nature et les implications de cette relation entre productions orales populaires et œuvre littéraire ainsi que le type d'interprétations historiques et symboliques permis par cette catégorisation font l'objet de débats (Herzfeld 1980 ; Beaton 1981 ; Saunier 1993 ; Odorico 2012[2002] ; Terzopoulou 2004).

L'histoire de Digenís, dont le poème fut redécouvert à la fin du XIXème siècle, nous est connue par six manuscrits rédigés entre le XIVème et le XVIIème siècle et qui constituent probablement des réélaborations d'un texte aujourd'hui perdu (Odorico 2012 : 16). La datation de ce texte original et de ses remaniements par la recherche de données historiques vérifiables dans le récit a fait l'objet de débats, cependant l'opinion la plus répandue parmi les byzantinistes est que la *Digénide* a été composée au XIIème siècle (Alexiou 2013[1985] : 56 ; Théologitis 2001 : 396 ; Odorico 2012 : 40). Cette période est marquée par l'affaiblissement de Byzance et l'établissement des Turcs en Asie Mineure. L'empire qui contrôlait autrefois le nord du bassin méditerranéen se trouve alors confiné dans les frontières de l'espace égéen et perd toute influence en Italie méridionale ainsi que dans la péninsule des Balkans. Le poème est donc probablement composé à une époque où l'empire est en quête de son ancienne grandeur. Il réinvestit la mémoire du passé grandiose de l'empire fait de guerres victorieuses et prend pour cadre l'Anatolie et l'espace contesté entre chrétiens et Arabes à l'ouest de l'Euphrate et au nord de la Syrie, dont les territoires sont alors contrôlés par les stratèges, les gouverneurs militaires de province.

Les six manuscrits connus évoquent l'histoire de Digenís Akrítas de sa naissance à sa mort mais diffèrent dans la manière dont sont traités les divers épisodes de sa vie. Certains événements mentionnés dans quelque manuscrit sont ainsi altérés ou éludés dans d'autres (Théologitis 2001 : 395). On peut cependant en esquisser le récit comme suit :

> *Un émir arabe, originaire de Syrie enlève une noble byzantine lors d'une incursion sur le territoire de l'empire. La mère de la jeune fille envoie ses fils à sa rencontre pour*

683 Ces deux catégories figurent notamment dans le titre d'un double CD regroupant un ensemble de chants collectés et réarrangés par Dómna Samíou et publié après sa mort. Cfr. : https://www.domnasamiou.gr/?i=portal.en.albums&id=37

qu'ils délivrent leur sœur. Après un duel, l'émir vaincu, plutôt que de se séparer de celle dont il est amoureux, se convertit au christianisme et épouse la belle. De leur union naît Digenís Akrítas. Celui-ci se révèle dès l'enfance doué d'une force et d'une bravoure extraordinaires et accomplit des exploits. A son tour, il enlève la fille d'un stratège. Après leur mariage, Digenís emmène celle-ci le long de la frontière où il affronte dragons, amazones et apélates, ces brigands parfois enrôlés par l'empire en tant que soldats irréguliers. Victorieux de tous ses adversaires, il construit près de l'Euphrate un palais merveilleux où il meurt subitement dans la force de l'âge. Son épouse meurt à ses côtés.

Le héros « *Di-genís* » tiendrait son nom de sa double naissance, à la fois fils d'un émir musulman et d'une noble byzantine chrétienne (Alexiou 2013[1985] : 34), tandis que l'adjectif *Akrítas* le qualifiant lierait ce dernier aux *akritai*, terme dont le sens a varié au cours des siècles et qui désigna successivement les soldats établis le long des frontières (*akrai*) orientales de Byzance, les plus aguerris d'entre eux et, plus simplement, ceux qui habitent les zones frontalières et confins de l'empire (Théologitis 2001 : 402 ; Odorico 2012 : 30).

12.2.1. La catégorie des « chants acritiques »

La pertinence d'une catégorie regroupant les chants populaires grecs présentant des similarités avec l'épopée de Digenís a fait l'objet de nombreux commentaires. Le terme de « cycle acritique » apparaît pour la première fois sous la plume de Constantin Sathas en 1873 et est ensuite adopté par les premiers éditeurs du texte en 1875. Roderick Beaton relève que certaines de ces ballades avaient alors été récemment récoltées et que les éditeurs croyaient qu'elles conservaient les traces populaires d'un héros historique et d'événements réels décrits dans le poème médiéval, bien que ces intuitions des premiers éditeurs ne furent jamais confirmées par des découvertes ultérieures (Beaton 1981 : 24). Nikolaos Politis, le fondateur du folklore moderne en Grèce, soutenait quant à lui que ces ballades étaient plus anciennes que le poème médiéval et considérait celles-ci comme la source de la première épopée nationale marquant le début de la littérature néo-hellénique (Kyriakidis 1990 : 62 ; Théologitis 2001 : 400). Cette position fut adoptée par ses successeurs immédiats et domina jusqu'à l'entre-deux-guerres. Depuis lors, nombreux sont les chercheurs qui ont tenté de décrire, d'infirmer ou de confirmer cette parenté entre ballades populaires et manuscrits épiques. Comme l'indique Peter Mackridge, il existe une tradition bien établie de chercheurs

(Pertusi 1971 ; Oikonomides 1979 ; Anagnostakis 1983) qui considèrent que le poème épique et les chants acritiques ne sauraient être considérés comme des sources historiques mais uniquement comme des poèmes « pseudo-historiques » se référant à des légendes plutôt qu'à l'histoire (Mackridge 1993 : 150). Mais de quelles ressemblances est-il question ? Qu'est-ce qui caractérise ces « chants acritiques » ou « chants des preux » tant discutés ?

Dans son article « *Akritiká* : les chants populaires médiévaux des preux et leur voyage dans le temps », Ilias Anagnostakis décrit de manière extensive ces caractéristiques et considère que ces chants ont en commun (Anagnostakis 2016) :

> 1) les noms des preux qui datent vraisemblablement de l'époque byzantine et qui, pour certains, figurent dans l'épopée ou constituent des variations de ces noms tels que Akrítas, Aléxandros, Aléxis, Amíris/Kalomoíris, Amourópoulos, Armoúris, Antrónikos, Aretí, Vasílis, Várdas, Vdokiá/Evdokiá, Giánnis/Giannakís/Monógiannes, Digenís/Dígiannos, Doúkas, Kalí, Kalána, Kalítsa, Konstantínos/Konstantís/Mikrokostantínos et Xántinos, Nikifóros, Márantos, Marialís, Maroudiá, Mavrianós, Mavroúdis, Pórfyras/Porfýris, Sklirós, Synadinós, Synadinópoulos, Syrópoulos, Tsimiskís, Varytráchylos/Petrotráchylos, Tremantácheilos, Tsamadós, Filiopappoús/Paliopappoús/Chiliopappoús, Fokás, Charzanís etc. ;
> 2) une géographie faite de toponymes utilisés en tant que signifiants des confins, et plus précisément des confins de l'empire byzantin de l'époque de la rédaction de la *Digénide*, tels que l'Orient (*Anatolí*), la Syrie (*Syría* ou *Souriá*), l'Arménie, Babylone, l'Euphrate, le désert et les hautes terres arides, les monts et les grandes plaines ;
> 3) la référence aux conflits entre les « Romains » (*Romaíoi* ou *Romioí*, c'est-à-dire les Byzantins), Hellènes ou *Trantéllenes* de Romanía[684] d'une part et les Sarrasins, Syriens, Arabes et Maures d'autre part, ces derniers ayant selon toute vraisemblance été supplantés dans les chants par le Turc en tant que figure de l'« autre » ;
> 4) la description de hauts-faits d'un héros qui surpassent ceux dont les simples mortels sont capables, qu'il s'agisse d'une force surhumaine et magique lui permettant d'anéantir des foules d'ennemis, des monstres, ou d'accomplir des distances sans commune mesure en un temps record, d'une capacité à s'opposer aux forces de la nature telles que le ciel, la lune, le soleil et les étoiles voire à combattre la mort incarnée par la figure psychopompe de Charon[685], d'un appétit gargantuesque et d'un rythme de croissance extraordinaire qui s'accompagne d'une maturité disproportionnée pour son âge.

684 Concernant la question de l'auto-désignation des communautés grecques chrétiennes orthodoxes d'Asie Mineure et de Grèce en tant que *Romioí* et/ou Hellènes dans l'histoire de la Grèce moderne, voir (Herzfeld 1986).

685 De nombreux chants des preux ont pour thème central la lutte du héros face à Charon. Voir : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/594 ; https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/2440 ; https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/2391 ; https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1064

Parmi les chants correspondant sous plusieurs aspects à la description d'Anagnostakis figurent les chants « Giánnis et le dragon » et « Dígiannos », respectivement interprété dans les villages de Pityós et Víki. Le premier chant décrit l'arrivée nocturne de Giánnis dans l'antre d'un dragon parti à la chasse. Entendant les chants de son hôte, le dragon revient afin de le dévorer, s'étonne de ses bravades et l'interroge sur ses origines. La vantardise du héros, motif récurrent de ce type de chant comme de l'épopée, est expliquée par sa généalogie extraordinaire et par les pouvoirs que cette dernière lui confère[686] :

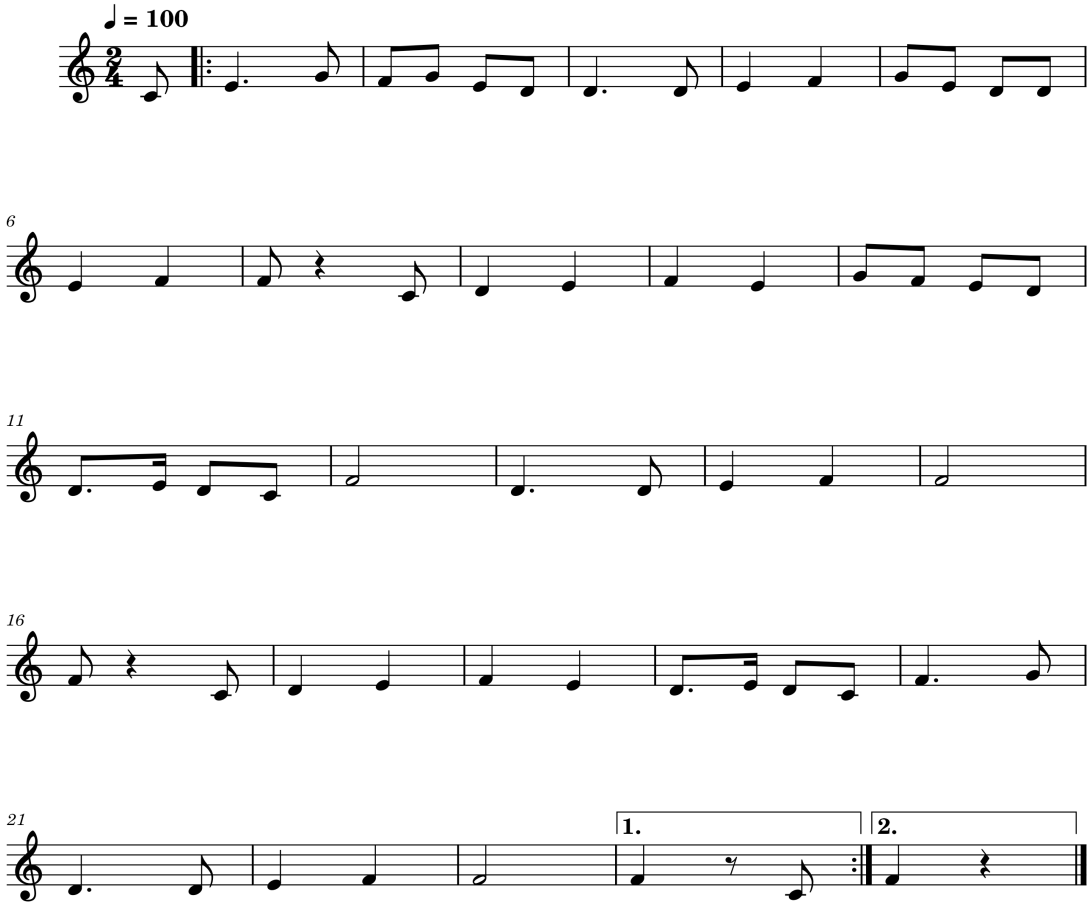
Fig. 5 : Retranscription et traduction du chant « Giánnis et le dragon » de Pityós (extrait 4) *Ex. 4*

Ο Γιάννης εβραδυάστηκε	Giánnis veilla
εις το βουνό επάνω	dans la montagne
Δεν ήβρεν που να κοιμηθεί	Il ne trouva point où dormir
δεν ήβρεν που να μείνει	ni où demeurer
Βρίσκει του δράκου τη σπηλιά	Il trouve l'antre du dragon
σκύβει και μπαίνει μέσα	se baisse et y pénètre
Δεν είν' πως ήβρεν κι ήμεινεν	Il n'y trouva point seulement logis
Μόν' ετραγούδαν κιόλα	mais se mit à chanter
Κι ο δράκος τον απέκουσε	Et le dragon l'entendit
απ' το λαγοκυνήγι	alors qu'il chassait le lièvre
Φεύγει και πα και βρίσκει το	Il se met en route et le trouve
στο φά και πιέ και κάτσε	en train de festoyer
- Καλώς ήβρα το δείπνο μου	- Bienvenue à mon repas
ταχιά το δειλινό μου	et à mon dîner du soir
Και τ' αυριανό μου δειλινό	A mon souper de demain
και το μεθαυριανό μου	et d'après-demain
- Μαχαίρια νά 'ν' το δείπνο σου	- Prends donc des couteaux pour repas
σπαθιά το δειλινό σου	et des épées pour dîner du soir
Και τ' αυριανό σου δειλινό	Et pour souper de demain
πιρούνια στην καρδιά σου	une fourchette en plein cœur
- Και τίνος είσαι σύ παιδί	- Et de qui es-tu l'enfant

686 Une variante de ce chant était également chantée autrefois dans le village de Melí : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1387

κι απηλογάσαι δράκου	pour t'adresser ainsi au dragon
- Είμαι της αστραπής παιδί	- Je suis l'enfant de la foudre
και της βροντής εγγόνι	et le petit-enfant du tonnerre
Και της ανεμοταραχής	Et l'arrière-petit-enfant
είμαι δισέγγονό της	de la tempête
Κι όταν αστράφτω καύγω σε	Je foudroie et te brûle
κι όταν βροντώ χαλώ σε	je tonne et te détruis
Κι όταν ανεμοταραχώ	Et lorsque je tempête
στα πέλαγα πετώ σε	je te jette à la mer

Fig. 6 : Retranscription de la mélodie du lié « Giánnis et le dragon » de Pityós (extrait 4)[687]



Le chant « Dígiannos » fait quant à lui le récit des derniers instants d'un héros Hellène (*Romiós*) allongé sous un platane aux abords d'une source fraîche. Entouré de son épouse et de sa

687 Cette même mélodie est utilisée pour les chants « Ces jours sont de ceux », « La femme de Tholopotámi » et le « chant de Suzanne ». Voir : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1544 ; https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1562 ; https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/704

sœur, le protagoniste au nom évocateur raconte à sa mère comment, triomphant de trois mille guerriers, il fut vaincu par la célérité et l'agilité fabuleuses du dernier d'entre eux :

Fig. 7 : Retranscription et traduction du chant « Dígiannos » de Víki (extrait 5)

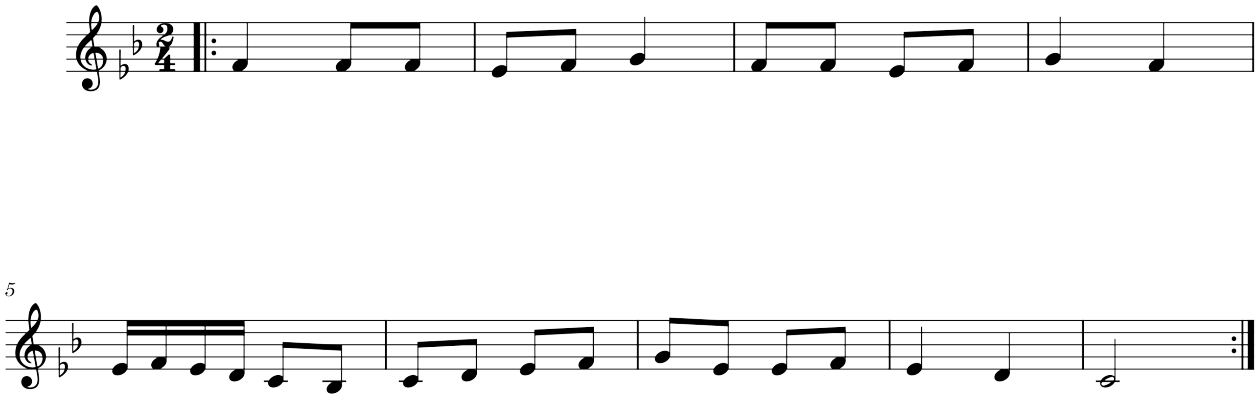
Ex. 5

Κάτω στην κρυά τη βρύση	En bas, à la source fraîche
και στο κρυό νερό	et aux eaux froides
Έκει κείται ο Γιάννης	Là repose Giánnis
ο Αντρονίκολος	Androníkolos
Τούρκοι τον τριγυρίζουν	Des Turcs l'entourent
και Ρωμιοί τον κλιώνε	et des Hellènes le pleurent
Τρία απάρθενα κορίτσια	Trois jeunes filles vierges
τον μοιριολογούν	lui chantent des thrènes
Ακού τη μάνα που 'ρθε	Il entend sa mère
και την αδερφή	et sa sœur qui arrivaient
Ακού και τη γυναίκα	Il entend son épouse
την κυρά Καλή	la dame Kalí
Μ' έναν παιδίν στον ώμο	Tenant un enfant à l'épaule
κι άλλο στο βυζί	donnant le sein à un autre
Ήταν και βαρεμένη	Alors qu'elle était enceinte
εννιά μηνώ σωστή	de neuf mois
- Κρίμα σε σένα Γιάννη	- Quelle pitié, Giánnis
να σε σκοτώσουνε	qu'ils t'aient tué
Στον πλάτανο από κάτω	Et qu'ils t'aient porté
να σε ξαπλώσουνε	sous ce platane
- Μάνα, δεν ήταν ένας	- Mère, il n'y en avait pas un
δεν ήταν δυο	pas deux
Μόν' ήταν τρεις χιλιάδες	Ils étaient trois mille hommes
και ήμουν μοναχός	et j'étais seul
Κι από τις τρεις χιλιάδες	Et de ces trois mille
ο ένας έμεινε	un seul a survécu
Που 'χε λαγού ποδάρι	Qui avait l'allure du lièvre

και δράκου πήδημα	le saut du dragon
και της αγριολαφίνας	Et le pas enlevé
το περπάτημα	de la biche sauvage

La mélodie correspond à l'énonciation d'un treizain et est, comme les autres chants du lié, répétée jusqu'à épuisement des vers :

Fig. 8 : Retranscription de la mélodie du chant « Dígiannos » de Víki (extrait 5)



12.3. Ballades des frontières

Mais Anagnostakis précise également dans sa description des « chants des preux »[688] que de nombreuses ballades sans caractéristiques épiques évidentes et qui ont pour protagonistes des bergers, des fermiers, des viticulteurs qui chassent, labourent, sèment, mènent leurs troupeaux, voyagent et errent aux confins de la terre tout comme Digenís, partagent avec ces « chants des preux » une certaine « atmosphère », ce que Paolo Odorico appelle « un ton de la composition » (Odorico 2012 : 31). Ces chevauchements thématiques et ressemblances entre ballades ont particulièrement préoccupé les spécialistes des chants populaires grecs qui pour les besoins d'anthologies ou d'ouvrages thématiques durent trouver les critères de classement les plus pertinents et se trouvèrent souvent dans l'impossibilité de trancher, ce dont témoigne l'interrogation de Dimitris Petropoulos dans un ouvrage consacré aux chants populaires grecs :

> « On trouve des noms ainsi que des vers entiers de chants acritiques dans de nombreuses ballades ; si l'élément fabuleux ne dominait pas dans la trame de ces dernières, on pourrait aisément les classer dans le cycle des chants acritiques. Mais ne

688 L'ensemble des chants des preux actuellement traduits et mis en ligne sont consultables à l'adresse suivante : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item-set/1107

trouve-t-on pas d'éléments fabuleux dans les chants que l'on qualifie d'acritiques ? Ces attributs montrent à quel point il est parfois difficile de séparer les ballades des chants acritiques. » (Petropoulos 1958 : 25; Ioannou 2013 : 7)

Dans son article, « Is There such Thing as an Akritic Song ? », Guy Saunier écarte d'ailleurs un nombre important de chants habituellement classés dans cette catégorie en soutenant que les thèmes qui les composent ne sont pas « purement » acritiques, et considère ainsi que seuls devraient appartenir à cette catégorie les chants décrivant spécifiquement la vie des *akrites*, les relation entre Byzantins et Arabes ainsi que les chants comprenant un thème ayant une relation directe avec le contenu de l'épopée (Saunier 1993 : 76). On retrouve ici l'idée d'Anagnostakis partagée par Saunier selon laquelle un nombre important de chants populaires grecs modernes aux thèmes mythiques et très anciens sans aucun rapport avec les acrites et l'épopée ont, à un moment dans l'histoire, fait l'objet d'une « acritisation », c'est-à-dire d'une actualisation par amalgames thématiques (Anagnostakis 1983 : 46 ; Saunier 1985 : 146). Ce rejet de la catégorie est également fondé sur l'idée que Digenís serait non seulement un héros bien plus ancien que l'épopée byzantine mais qu'il ne serait qu'un avatar des nombreux « digenís » des productions orales et littéraires du monde grec -et du Moyen-Orient-, le terme de « digenís » sans majuscule se référant aux héros « nés deux fois », c'est-à-dire initiés, et « nés de deux origines opposées » tels qu'Alexandre le Grand ou Saint-Georges (Anagnostakis 1983 : 104 ; Saunier 1985 : 144 ; 1991 : 68).

Reprenant à son compte les conclusions de l'équipe de recherche « Claude Fauriel » de Paris-Sorbonne (1994-1997) qui avait alors entrepris un examen critique des chansons narratives grecques populaires, Saunier considère que la distinction fondamentale entre chants narratifs devrait être opérée entre les ballades dites « sociales » ou « réalistes », qui se comprennent « au premier degré », et les ballades dites « mythiques » nécessitant un décryptage du ou des mythes sur lequel(s) elles sont fondées[689]. Ce serait ainsi au sein de cette catégorie première des ballades mythiques que devraient être placées les ballades mythiques au caractère héroïque (*iroïká tragoúdia* ou *tragoúdia ton antreioménon*) dont une sous-catégorie réunirait les ballades dont le contenu est directement lié à l'épopée (Saunier 2004 : 52).

Roderick Beaton conteste lui aussi la pertinence de la catégorie acritique mais aborde le problème différemment et considère qu'il convient d'envisager la tradition orale des chants

689 Les enregistrements et traductions de ballades mythiques et sociales en ligne à ce stade sont consultables à l'adresse suivante : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item-set/2407

populaires non pas comme une collection de textes finis -comme ils sont présentés dans la plupart des anthologies- dont les variantes seraient des artefacts corrompus basés sur un archétype unique progressivement altéré par les oublis et les contaminations thématiques, mais comme un processus « fluide et créatif » dans lequel les chants se construisent par les combinaisons, les inversions et les transformations d'un nombre relativement restreint de thèmes (Beaton 1981). Il y a là une critique directe de la méthode utilisée par Guy Saunier fondée sur l'analyse d'un nombre important de variantes de régions différentes, et sur le présupposé qu'il existerait des formes originelles et dérivées, pures et altérées, des thèmes et motifs dans ces chants (Saunier 1985 ; 1989). Cette méthode littéraire et historiciste néglige totalement le contexte de collecte de ces chants -par ailleurs le plus souvent inconnu- ainsi que leur contexte performatif. Cette critique est également formulée par Michael Herzfeld qui présente les variations comme des appréhensions locales d'un imaginaire largement diffusé et soutient qu'à cet égard, il y a peu de profit à traiter les variantes comme des corruptions d'un hypothétique Urtext (Herzfeld 1980 : 63). Parmi ces thèmes communs à l'épopée et aux autres chants populaires, Beaton dégage ceux :

> 1) de « l'enlèvement » (d'une jeune fille ou d'une épouse) qui se décompose lui-même en sous-catégories de « l'enlèvement suivi du secours »[690] et de « l'enlèvement suivi du mariage » ;
> 2) de « la jeune fille vivant recluse en un lieu fabuleux » ;
> 3) de « la malédiction de la mère »[691] ;
> 4) du « départ de l'homme durant la nuit et de la plainte de sa compagne »[692] ;
> 5) du « cadet d'une fratrie choisi afin de jouer un rôle-clé »[693] ;
> 6) de « la croissance prodigieuse du héros »[694] qui comprend ceux de « l'éducation du héros », de « la chasse » et du « héros esseulé vainquant une armée entière »[695].

Mettant en série plusieurs de ces ballades, Michael Herzfeld souligne quant à lui qu'il importe de se pencher sur la « signification sociale » de leur narration sans pour autant renoncer à l'analyse de leurs caractéristiques stylistiques et thématiques (*Ibid.* : 62). Selon lui, elles sont

690 Voir par exemple le chant du lié de Víki intitulé « Le cheval de Digenís » et qui fut par ailleurs retranscrit par le laographe Konstantínos Kanellákis à la fin du dix-neuvième siècle (Kanellákis 1890 : 5). Voir : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1101 ; https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/2394

691 Ce thème a déjà été analysé par la variante du chant « Ces jours sont de ceux » du village de Mestá qui dérive probablement de la variante de Melí. Il est également présent dans le chant « du frère mort ». Voir : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/980 ; https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1376 ;

692 Ce thème figure notamment dans le chant de « Petit Constantin » analysé ci-dessous.

693 C'est le thème central de plusieurs chants dont le chant de « Constantin, Alexandre et Argýris » de Kardámyla : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/2414

694 Ce thème se retrouve dans le chant de « Savvatianós Porphyre » de Kardámyla : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1092

695 Le chant de « Dígiannos » du village de Viki analysé plus haut correspond à ce thème. *Cfr* extrait 5 et figure 6.

traversées par une « métaphore implicite » de conflit structurel qui les lie entre elles et dont le thème central est celui de la « confusion sociale ». Classer ces ballades en fonction des éléments pseudo-historiques qu'elles contiennent concourrait à dénaturer leur contenu sémantique et à oblitérer ce qui les relie les unes aux autres à savoir la double ambiguïté constitutive de leur récit : celle de l'origine trouble du héros ainsi que celle du conflit dans lequel il s'engage -ou est entraîné- en raison de son origine (*Ibid.* : 78-79)[696].

J'ai moi-même soutenu dans le deuxième chapitre que la pensée aitiologique est un ressort fondamental de la catégorisation des individus, des pratiques, des habitus/*viómata* à Chios comme dans le reste de la Grèce. Elle se manifeste tant dans le travail des laographes et des chercheurs ayant travaillé sur le répertoire musical dit traditionnel des diverses régions de Grèce que dans la manière dont les habitants d'une communauté villageoise établissent de manière quasi-systématique un lien de cause à effet entre des actes et l'origine de celui qui les accomplit. Cependant la théorie de la « confusion sociale » de Herzfeld, qui consiste à établir un rapport aitiologique entre les actes des protagonistes et leur statut de *social borderers*, me semble inutilement contraignante lorsqu'on recherche des caractéristiques communes entre ballades. Dans les pages qui suivent, je tenterai de montrer qu'il peut être avantageux de transposer le problème en posant que la trame des ballades repose avant tout sur le rapport triangulaire entre les actes accomplis par les personnages, leur statut -dont l'origine est une composante parmi d'autres-, et les liens qui les unissent, en mettant en série les chants « du marchand », « du petit homme » ou de « Giánnis le marchand » et « du petit Constantin ».

12.3.1. Relations ordinaires mises en récit par l'extraordinaire

Le chant « du marchand »narre la rencontre malheureuse d'un marchand cheminant avec sa caravane et de rebelles des montagnes venant le dépouiller de ses marchandises. Après l'avoir mortellement blessé, le capitaine des rebelles l'interroge sur ses origines et reconnaît son frère :

696 Il met notamment en évidence que les exploits surhumains du héros sont associés au fait qu'il s'agit du fils d'une femme enlevée et née en prison, d'une veuve, d'une magicienne, d'une Juive ou d'une Arménienne, en somme d'un enfant marqué du sceau de la « marginalité sociale » (*Ibid*.: 69). Certains chants de Chios, dont le chant de Giánnis et du dragon analysé plus haut, comportent des motifs comparables. Voir également : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/2391 ; https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1473

Fig. 12 : Retranscription et traduction du chant du « marchand » de Mestá (extrait 6)

Ex. 6

Πραματευτής κατέβαινε	Un marchand ambulant descendait
της Βουργαριάς τα μέρη	des contrées de Bulgarie[697]
Σέρνει μουλάρια δώδεκα	Il mène douze mulets
και μούλες δεκαπέντε	et quinze mules
Εκεί που πάει και τραγουδάει	Alors qu'il avance chantonnant
εκεί που πάει και λέει	alors qu'il chemine, il dit
- Κρίμα σε τούτα τα βουνά	- Dommage que ces monts
και κλέφτες να μην έχουν	ne soient pas peuplés de klephtes
Κι ευτύς παρουσιάστηκαν	Sitôt apparurent
τρεις κλέφτες εμπροστά του	trois klephtes devant lui
Κι αρχίσαν ξεφορτώματα	Qui le dépouillèrent de son chargement
και τα σκοινιά να κόβουν	et coupèrent les cordes
- Ν- αφήστε, βρε καλά παιδιά	- Arrêtez, mes bons gars
και τα σκοινιά μη κόβτε	ne coupez pas les cordes
Βαρέθηκα, μπιζέρισα	Je suis las, j'en ai marre
να δένω, να φορτώνω	de faire des nœuds et de charger
Ένας τον χτύπα με σπαθί	L'un le frappa de son glaive
κι ο άλλος με κοντάρι	l'autre de sa lance
Κι ο τρίτος τ' αδερφάκι του	Et le troisième, son petit frère
του χτύπα στο κεφάλι	le frappa à la tête
Μια μαχαιριά τον έσυρε	Il lui assena un coup de poignard
κι ύστερα τον ρωτάει	et puis l'interroge
- Νέε, και πού 'ν' τα μέρη σου	- Garçon, de quelle contrée es-tu
'πό πού 'ν' τα γονικά σου	et quelles sont tes origines
- Η μάνα μ' αφ' την Ανατολή	- Ma mère est de l'Orient
κι ο κύρης μ' αφ' τη Δύση	et mon père du Ponant
Είχα κι ένα καλό αδερφό	

697 Dans la variante de Mestá que j'ai enregistrée auprès de Mariánthi Almyroúdi et de Lemoniá Voulgaráki, comme dans celle que Dómna Samíou a enregistrée auprès du psalte Zacharías Mikédis dans la ville portuaire, l'action se déroule dans « les contrées de Bulgarie » tandis que dans la variante de Pyrgí, elle se déroule dans « les contrées d'Arménie ». Voir : https://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.songs&id=303 ; https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1119

στους κλέφτες καπετάνιος

- Στην αγκαλιά τον άρπαξε
και στο γιατρό τον πάει
- Γιατρέ, πολλούς εγιάτρεψες
κομμένους και σφαγμένους

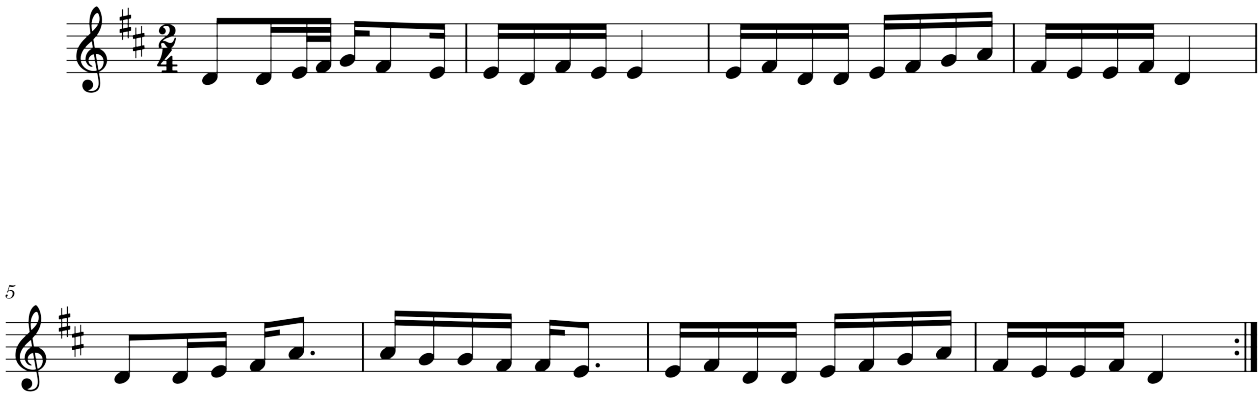
- Πολλούς σφαγμένους γιάτρεψα
πολλούς μαχαιρωμένους
Αυτή 'ναι αδερφομαχαιριά
και γιατρεμό δεν έχει

J'avais également un frère
capitaine parmi les klephtes

Il le prit dans ses bras
et l'emmène chez le médecin
- Docteur, tu as soigné
nombre de blessés et d'écorchés

- J'ai soigné beaucoup d'écorchés
beaucoup de poignardés
Mais le coup de couteau d'un frère
n'a aucune rémission

Fig. 13 : Retranscription de la mélodie du lié du « marchand » de Mestá (extrait 6)



Herzfeld propose une analyse d'une variante de Chalcidique de ce chant et réfute l'approche historiciste consistant à envisager le fratricide du klephte et du marchand comme une adaptation d'un chant acritique -c'est-à-dire du Moyen-Âge- à la réalité de l'occupation ottomane, thèse présentée notamment dans (Ioannou 2013 : 97-99). Selon Herzfeld, ce qui importe ici est la ressemblance structurelle entre ce chant et d'autres chants acritiques marqués par la « confusion sociale », qui se manifesterait dans ce cas par le prénom de l'un des frères -Kóstas, diminutif du prénom Konstantínos, particulièrement associé aux chants acritiques-, par les « origines mêlées » (*mixed origins*) des héros, ainsi que par la nature inguérissable d'une blessure infligée par un frère, alors que « selon les règles non-écrites de la vengeance du sang », c'est le fratricide qui serait normalement chargé de tuer le meurtrier de son frère (Herzfeld 1980 : 75-78).

Retenons effectivement que dans ce cas précis, le fratricide constitue un motif particulièrement frappant, et que, pour paraphraser Konstantínos Romaíos, les deux frères innocents sont ici les jouets de la Destinée. Il est également vrai que le motif des origines mêlées ou troubles est assez répandu dans les ballades. Dans le chant de Giánnis et du dragon, il se manifestait par une question stéréotypée et par l'évocation d'une généalogie fabuleuse :

« - Et de qui es-tu l'enfant pour t'adresser ainsi au dragon
- Je suis l'enfant de la foudre et le petit-enfant du tonnerre
Et l'arrière-petit-enfant de la tempête »

Dans le chant « du marchand », les origines mêlées se manifestent par la question-réponse stéréotypée :

« - D'où viens, tu, quelles sont tes origines
- Ma mère vient de l'Orient et mon père du Ponant »

Ces mêmes origines mêlées -qui ne sont pas sans rappeler celles de Digenís Akritás- figurent également dans le chant de « Giánnis le marchand » ou du « petit homme à la belle épouse » mettant en récit l'histoire d'un homme riche jalousé par son entourage et qui se voit imposer une forte taxe dont il est incapable de s'acquitter. Il se résout à vendre son épouse Kalí et rencontre un homme prêt à payer une somme extravagante pour elle. Alors que ce dernier s'apprête à l'étreindre, Dieu -véritable *deus ex machina* imaginaire- gronde et tonne. L'homme interroge alors Kalí qui l'informe sur ses origines et sur le sort de son frère, qui fut le plus souvent enlevé par les Turcs ou par les Francs. Frère et sœur se reconnaissent et Kalí retourne chez son précédent mari avec une nouvelle dot[698].

Fig. 14 : Retranscription et traduction du lié du « petit homme » de Mestá (extrait 7)

Ο Γιάννης ο πραματευτής	Jean le marchand	*Ex. 7*
πού 'χει όμορφη γυναίκα	a une très belle épouse	
Ζουλεύγουν του οι ειδηκοί	Ses parents sont jaloux	
ζουλεύγουν του κι οι ξένοι	les étrangers le jalousent	
Ζουλεύγουν του κι οι αρχονταί	Les seigneurs le jalousent	
βαριά τον χαρατσώνουν	et lui imposent une forte taxe	

698 Une variante de ce chant fut retranscrite par Kanellákis sous le titre « La sœur inconnue » (Kanellákis 1890 : 12) et existe aussi bien à Chios que dans le village de Melí de la péninsule d'Erythrée. Voir : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/2300 ; https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1354

Πουλεί αμπέλια ατρύγητα	Il vend ses vignes non-taillées
αμπέλια τρυγιμένα	ses vignes soignées
Πουλεί χωράφια αθέριστα	Il vend ses champs non-cultivés
χωράφια θερισμένα	et ses champs récoltés
Πουλεί μύλους δεκαοχτό	Il vend dix-huit moulins
και με τους μυλωνάδες	et les meuniers avec eux
Και πάλι δεν τον ακανούν	Mais ces ventes ne suffisent pas
και πάλι δεν τον σώνουν	à rembourser sa dette
Κι ένας κοντός του απαντά	Un petit homme s'adresse à lui
κι ένας κοντός του λέγει	un petit homme lui dit[699]
- Αν δεν πουλήσεις την Καλή	- Si tu ne vends pas Kalí
το χρέος σου δεν βγαίνει	tu ne rembourses pas ta dette
Μια Κυριακή και μια Λαμπρή	Par un dimanche de Pâques
επίσημη ημέρα	et par un jour de fête
Στολίζει ο Γιάννης την Καλή	Giánnis apprête Kalí
να πα να την πουλήσει	et s'en va pour la vendre
Στο δρόμο που πηγαίνανε	Alors qu'ils allaient
στο δρόμο που πηγαίναν	chemin faisant
Φραγγόπουλο τους απαντά	Un Franc vient à leur rencontre
Φραγγόπουλο τους λέγει	un Franc leur dit
- Πουλείς την, Γιάννη, την Καλή	- Vends-tu Kalí, Giánnis
- Πουλώ κι αγόρασέ την	- Je la vends, achète-la
Κάτσαν και παζάριζαν την	Ils s'assirent et marchandèrent
παζαρισμό δεν είχε	mais ne trouvaient point d'entente
-Τό 'ναν της χείλι χίλια πά	- Une lèvre vaut mille piastres
και τ' άλλο δυό χιλιάδες	et l'autre, deux mille
Και το γατανοφρύδιν της	Et ses fins sourcils
αμέτρητες χιλιάδες	des milliers innombrables

699 Dans la plupart des variantes de ce chant, c'est le petit homme qui a une belle épouse et s'apprête à la vendre. Voir : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1354 ; https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/2300

Παίρνει ο Γιάννης τ' άσπρα του
και πάει στα παιδιά του
Παίρνει κι ο Φράγγος την Καλή
και πάει στη δουλειά του

Giánnis prend ses piastres
et va chez ses enfants
Le Franc prend Kalí
et retourne à ses affaires

Στο δρόμο που πηγαίνανε
στο δρόμο που πηγαίναν
Ήπιασε ο νιός να τη τσιμπά
κι ο Θειός εμουλλωβρόνταν
Ήπιασ' ο νιός να τη φιλά
και πιάν' ο Θεός κι εβρόνταν

Alors qu'ils allaient
chemin faisant
Il s'apprêta à l'étreindre
et Dieu déchaîna les cieux
Il s'apprêta à l'embrasser
et Dieu se mit à gronder

Κι ο Φράγγος το κατάλαβε
και την Καλή ρωτάει
- Απέ που 'ν' τα μέρη σου
απέ που 'ν' τα γονικά σου

Et le Franc comprit
et interroge Kalí
- D'où viens-tu
quelles sont tes origines

- Η μάνα μου από Ανατολή
κι ο κύρης μου αφ' τη Δύση
Και είχαμε ένα μωρό
που κάγη στο μαγκάλι
Κι άμα εγίνει τριώ χρονών
τον πήρανε οι Φράγγοι

- Ma mère vient de l'Orient
et mon père du Ponant
Nous avions un nourrisson
qui se brûla au brasier
Et lorsqu'il eut trois ans
les Francs s'en emparèrent

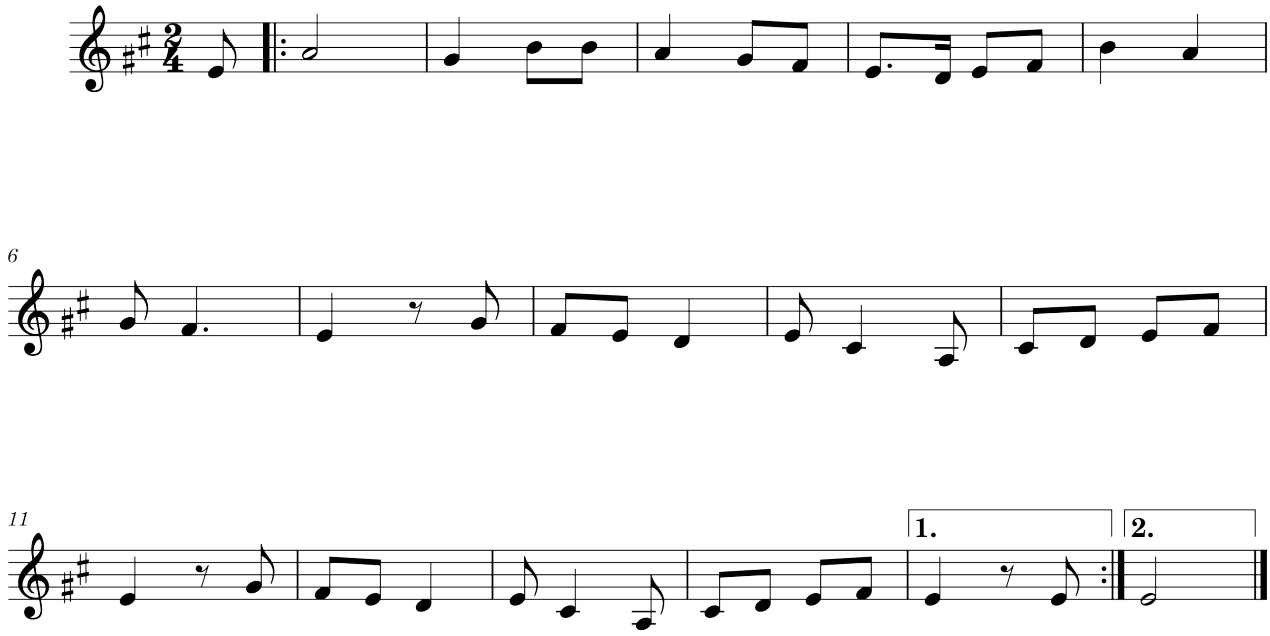
Λύνει τον καλτσοδέτην του
της δείχνει την καμάδα
- Να πάλι εδώ που κάηκα
ακόμα σημαδεύει

Il délie ses bas
et lui montre la brûlure
- Je me brûlai en cet endroit
la trace est encore visible

Άμε Καλή μου στο καλό
άμε και στα παιδιά σου
Και τ' άσπρα που σου 'δωσα
ας πάν' για τα προικιά σου

Bonne route, Kalí
va-t-en voir tes enfants
Et que mes piastres
aillent pour ta dot

Fig. 14 : Retranscription de la mélodie du lié de « Giánnis le marchand » de Mestá (extrait 7)



Plusieurs motifs participent de ce qu'Herzfeld nomme « ambiguïté sociale ». Les origines mêlées ont déjà été évoquées. Il y a ensuite le motif prépondérant de l'évitement *in extremis* de relations consanguines par une intervention divine. Demeure celui de la séparation de parents, de l'exil forcé du frère en l'occurrence, enlevé par les Francs ou par les Turcs. Or ces trois motifs trouvent avant tout leur sens dans la mesure où ils concourent à la mise en récit du thème central qui n'est autre que celui de la « reconnaissance des parents ». Dans le chant « du marchand et du klephte » comme dans celui du « marchand à la belle épouse », l'origine mêlée en tant que signifiant renvoyant à un couple de termes Occident-Orient, particulièrement saillant pour les Grecs, est avant tout un moyen pour les frères de se reconnaître. Dans certains cas, cette double origine n'a même plus rien d'extraordinaire, la mère étant de Nauplie et le père de Morée. Ainsi, si Herzfeld reconnaît à juste titre qu'il existe des ressemblances structurelles entre chants acritiques et ballades dont le récit porte sur le combat de preux partageant une parenté, il est tout aussi justifié à mon sens de chercher les points communs largement plus nombreux entre ballades, dont les protagonistes sont les jouets du destin qu'ils ne comprennent que peu à peu, et qui mettent en récit des relations ordinaires par l'extraordinaire.

Le chant « du petit Constantin », dont le motif central est celui de la « reconnaissance des époux », conte le départ du petit Constantin pour un long voyage -ou pour la guerre[700]- ainsi que son

700 C'est notamment le cas dans la variante du village de Kalamotí.

retour auprès de son épouse maltraitée par sa mère durant son absence :

Fig. 9 : Retranscription et traduction du chant du « Petit Constantin » de Sykiáda (extrait 8)

Ex. 8

Ο Κωνσταντίνος ο μικρός	Constantin le petit
ο μικροκωνσταντίνος	le petit Constantin
Το Μα μηλίτσα φύτευε	Planta un pommier en mai
το Μα γυναίκα πήρε	au mois de mai pris femme
Το Μα του 'ρτε το μήνυμα	En mai lui vint l'ordre
να πα βαρύ ταξίδι	de partir pour un long voyage
Και το ταξίδι 'ταν βαρύ	Et le voyage était éprouvant
κι ο νέος κουρασμένος	et le jeune homme, éprouvé
Χρυσά ποτήρια τον κερνά	Elle lui sert des verres dorés
χρυσά λόγια του λέει	elle lui dit ces paroles d'or
- Εσύ μισεύεις Κωνσταντή	- Tu t'en vas, Constantin
και μένα πού μ' αφήνεις	et à qui m'abandonnes-tu
- Πρώτο σ' αφήνω στο Θεό	- Je te confie d'abord à Dieu
και δεύτερο στους Άγιους	ensuite aux Saints
Το τρίτο το καλύτερο	Je te confie enfin tant mieux
εις την χρυσή μου μάνα	à ma précieuse mère
- Μάνα μου τη γυναίκα μου	- Mère, ma femme
μάνα μου τη γυνή μου	mère, mon épouse
Λαγούδια τάιζέ μου τη	Nourris-la de lièvres
λαγούδια δείπνει μου τη	fais-lui manger des lièvres
Και κάθε ηλιοβασίλεμα	Et à chaque crépuscule
στρώνε της να κοιμάται	prépare-lui sa couche
Μηδένα μίλι πάει ο γιος	Le fils ne fait pas un mile
δυο δεν το αποσώνει	il ne fait pas deux pas
Απ' το χεράκι την αρπά	Qu'elle l'attrape par le bras
στο μπαρμπεριό την πάει	et l'emmène chez le barbier
- Μπαρμπέρη, ξύρισέ τήνε	- Barbier, rase-la-moi
κι αντρίκια φόρεσέ της	et habille-la en berger
Να τήνε στείλω στο βουνό	Que je l'envoie en montagne

να πα να βόσκει γίδια
- Κι αν δε χιλιάνει το μαντρί
κι αν δε χιλιοκοπήσει
Στον κάμπο να μην κατεβείς
νερό να το ποτίσεις

Ως θέλει ο Θιος κι η μοίρα της
θέλει το ριζικό της
Μονοχρονίς εχίλιανε
στον κάμπο κατεβαίνει
Να και ο νιος και ήρχονταν
στον κάμπο καβαλάρης

- Ανέσυρε κόρη νερό
να πιούν τα διψασμένα
Σαράντα σίκλες έσυρε
στα μάτια δεν τον είδε
Και στις σαράντα τέσσερις
η κόρη αναστενάζει

- Αν κλαις κόρη για το νερό
αν κλαις για το πηγάδι
Αν κλαις και για τον κόπο σου
εγώ να τον πληρώσω

- Δεν κλαίω 'γώ για το νερό
δεν κλαίω για το πηγάδι
άντρα 'χω γω στην ξενητειά
σήμερα ένα χρόνο

- Πες μου σημάδια του κορμιού
σημάδια του προσώπου
- Έχει ελιά στο στήθος του
ελιά στην αμασκάλη
Το μαύρο του γονάτισε
κι απάνω του την παίρνει

faire paître nos chèvres
- Tant que le troupeau n'atteint pas le millier
tant qu'il ne se multiplie pas
Ne descends pas dans la vallée
pour lui donner de l'eau

Par la volonté divine et la fortune
son destin s'accomplit
En un an, le troupeau se multiplia
elle descend dans la vallée
Et le jeune homme apparut
chevauchant dans la vallée

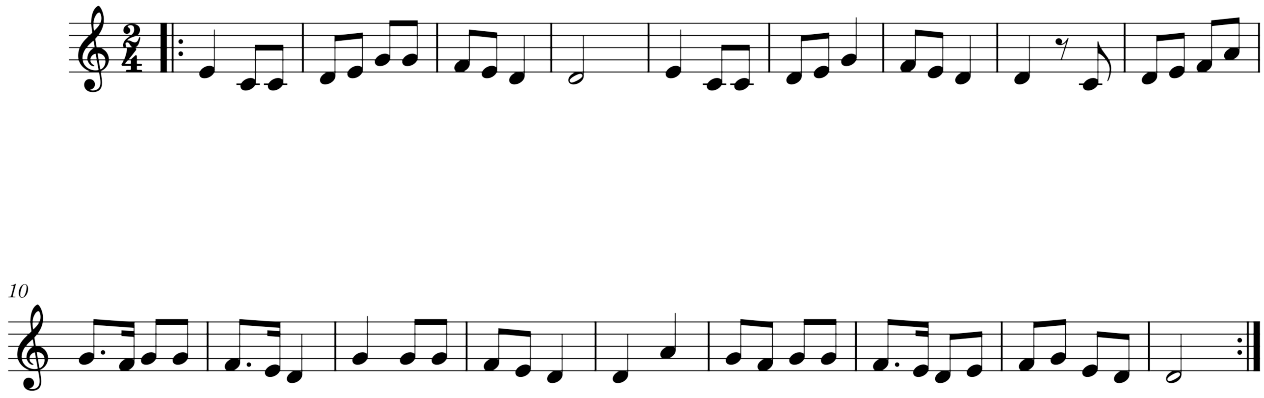
- Tire donc de l'eau, femme
que boivent les assoiffés
Elle tira quarante seaux
sans croiser son regard
Au quarante-quatrième
la jeune femme soupire

- Si tu soupires pour l'eau
si tu soupires pour le puits
si tu pleures pour ton travail
moi, je te le paierai

- Je ne pleure pas pour l'eau
je ne pleure pas pour le puits
Mon époux est à l'étranger
depuis un an aujourd'hui

- Dis-moi des signes sur son corps
des signes de son visage
- Il a un grain de beauté sur le torse
un grain de beauté à l'aisselle
Le cheval s'agenouille
et il la fait chevaucher

Fig. 10 : Retranscription de la mélodie du lié du « Petit Constantin » de Sykiáda (extrait 6)



Les motifs du voyage et de l'exil, des maltraitances de la belle-mère et la description conduisant à la reconnaissance des époux sont plus ou moins développés en fonction des variantes. Dans la version d'Agios Geórgios Sykoúsis par exemple, le motif du « départ de l'homme durant la nuit et de la plainte de sa compagne » évoqué par Beaton est étendu, tout comme celui de la reconnaissance lors de la rencontre dans la vallée, qui se double du motif de leur mise à l'épreuve mutuelle. Constantin, qui a déjà reconnu son épouse -nommée Kalí dans la variante de Sykoúsis-, se présente comme un étranger ayant enterré le défunt mari et voulant recouvrer ses créances. Il demande un baiser afin d'éprouver la fidélité de son épouse. Voyant qu'elle lui a été fidèle, il lui annonce qu'il est son mari. Cette dernière ne le croit pas et lui demande de décrire des signes distinctifs et intimes que seul son véritable époux pourrait connaître :

Fig. 11 : Retranscription et traduction d'un extrait du chant du « Petit Constantin » de Sykoúsis

Το Κωσταντάκιν το μικρόν	Constantin le petit
το μικροπαντρεμένο	le jeune marié
Τόμ Μάμ μηλιάν εφύτευγε	En mai plante un pommier
τόμ Μά γυναίκαμ παίρνει	en mai prend femme
Και νύχτα στρώνει τ' άλογον	La nuit, il harnache son cheval
γκαί νύχταν το σελλώνει	la nuit, il selle son destrier
Και η γυναίκα του η Καλή	Tandis que son épouse Kalí
κερίν γκρατεί και φέγγει	l'éclaire à la chandelle
Βαστά κερίν γκαί φέγγει του	Elle l'éclaire à la chandelle
ποτήριν γκαί κερνά τον	et lui tend un verre à boire
Τόσα ποτήργια τούδωκεν	Tant étaient les verres tendus
τόσες φορές του λέει	tant les fois qu'elle dit

- Εσύ μισεύγεις Κωσταντή
μα μέναμ που μ' αφήνεις
- Αφήνω σε πρώτο στο Θγιόν
και δεύτερο στους Άγιους
Και τρίτον το καλύτερον
εις τη γλυκειά μου μάννα

(...)

- Ώρα καλή σου λυερή
- Καλώς το παλλικάρι
- Ανέσυρε κόρη νερό
να πγιούν τα διψασμένα
Να πγιώ κι εγώ κι ο μαύρος μου
και τα λα(γ)ωνικά μου

Η κόρ' ως ήταν φρένιμη
φρένιμ απηλο(γ)άται
- Εδώ πη(γ)άφια γκαι σκοινίν
γκαί σίκλα ν' ανεσύρεις
Να πιγείς εσύ κι ο μαύρος σου
και τα λαωνικά σου

Σαράντα σίκλες ήσυρε
στα μάτια δεν τον είδε
Και στις σαραντατέσσερεις
η κόρ' αναστενάτζει

- Τι έχεις κόρη μου και κλαίς
και βαριανεστενάτζεις
- Εσύ γομάριδ δεν γκρατείς,
βουνί δεν ανηβαίνεις
Μηδέ τόμ ποταμόμ περνάς
θολόν γκαί φουρκονιάρη

- Tu t'en vas, Constantin
et à qui m'abandonnes-tu
- Je te confie d'abord à Dieu
ensuite aux Saints
Je te confie enfin
à ma précieuse mère

(...)[701]

- A la bonne heure, jeune fille
- Salut au brave
- Tire donc de l'eau, jeune fille
que boivent les assoiffés
Que je boive avec ma monture
et mes chiens de chasse

La jeune fille était sage
et lui répondit sagement
- Voici le puits, la corde
et le seau pour puiser
Afin que tu boives avec ta monture
et tes chiens de chasse

Elle tire quarante seaux
sans croiser son regard
Au quarante-quatrième
la jeune fille soupire

- Qu'as-tu, jeune fille, à pleurer
et à soupirer profondément
Tu ne portes pas de charge
ni n'erres dans la montagne
Tu ne traverses pas le fleuve
aux eaux troubles et agitées

701 Pour lire le texte dans son intégralité, voir : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/2436

- Κάλλια ν' ανήβαινα βουνίν
να σήκωνα γομάρι
Να 'πέρνουν γκαί τομ ποταμό
θολόν γκι' ανεφουρκιάρη

- Άντραν έχω στη ξενιτειά
κι άντραν εις το ταξίδι
Αν έλειπας τα γένεια σου
ήλεα κείνος ήσουν

- Για πέ μου τα σημάδια του
μπέρκι μου και τον είδα
- Μακρύς, λιανός ει σάν γκαί σε
ίσιος σαν γκυπαρίσσι
Να λείπαν τα γενάκια σου
ήλεα κείνος είσαι

- Εσόν γκόρη τον άντρα σου
εχτές τον ενταφγιάσαν
Κι ήφηκε στήδ διάταξη
γυναίκαν να σε πάρω

Κι άδ δέμ πιστεύγεις λυγερή
κι άδ δεμ πληροφοράσαι
Να και το δαχτυλίδι του
τ' αρρεβωνιαστικού σου

Εγώ τον έθαψα εκεί
στα ξένα όπου λυόμουν
Κι εγώ θανήν του πλέρωσα
κι ήρτα να μου τήδ δώκεις
Εγώ φιλί ντου δάνεισα
θέλω να μου το δώκεις

- Εαν ψωμίν ντου δάνεισες
εγώ να σ' το γυρίσω
Μα αν ντου δάνεισες φιλί

- J'eus préférer errer dans la montagne
et porter une charge
Devoir traverser le fleuve
aux eaux troubles et agitées

Mon époux est à l'étranger
mon époux voyage
Si tu étais rasé de près
je dirais que c'est toi

- Décris-le-moi en détail
peut-être l'ai-je croisé
- Il est grand et élancé comme toi
il est fin comme le cyprès
Si tu étais rasé de près
je dirais que c'est toi

- Jeune fille, ton époux
fut enterré hier
Il ordonna par testament
que nous nous marrions

Et si tu ne me crois pas
et n'en fus pas informée
Voici l'alliance
de ton fiancé

C'est moi qui l'enterrai
à l'étranger où je me consumais
Je payai ses obsèques
et vins pour me faire rembourser
Je lui prêtai un baiser
et veux que tu me le rendes

- Si tu lui prêtas du pain
je te le rendrai
Si tu lui prêtas un baiser

σύρε και πάρ' το πίσω

Εκείνον φά η μαύρη γη
και μέν' ας φάν τα μαύρα
Εκείνον να διαμοιραστούν
της γης τα μαμουνάκια
Και μέν' να με διαμοιραστούν
οι πόνοι και τα δάκρυα

- Εγώ 'μαι κόρη ο άντρας σου
εγώ 'μαι κι ο καλός σου
- Πέ μου σημάδια του σπιτιού
κι έτσι να σου πιστέψω

- Έχεις μηλιάν (στ)ήμ πόρτα σου
άμπελο στην αυλή σου
Έχεις και πολυέλαιο
στήμ μέσην του σπιτιού σου

- Ψώματα λές μαργιόλλου γιέ
ορμήνεια τώγ γειτόνων
Πέ μου σημάδια του κορμιού
και τότες θα πιστέψω

- Έχεις ελιά στο μπράτσο σου
κι ελιά στην αμασκάλη
Έχεις και μέσ' στα στήθη σου
τ' άστρη και το φεγγάρι
Και γονατίτζ' ο μαύρος του
κι απάνω του τήμ πήρε

- Καλώς το τό σεντούκιμ μου
το σφιχτοκλειδωμένο
Που το 'φηκα με το ψηφίν
και το 'βρα ασημωμένο

va donc le lui reprendre

La terre noire le dévore
et le deuil noir me dévorera
Il sera englouti
par les insectes de la terre
Et je serai consumée
par les peines et les larmes

- Jeune fille, je suis ton époux
je suis ton bien aimé
- Décris-moi notre demeure
je te croirai alors

- Tu as un pommier à ta porte
et une vigne dans ta cour
Tu as une veilleuse allumée
au milieu du salon

- Tu mens, imposteur
et répètes ce que savent les voisins
Dis-moi les signes de mon corps
je te croirai alors

- Tu as un grain de beauté sur l'épaule
et un autre à l'aisselle
- Tu as au creux de tes bras
l'astre flamboyant et la lune
Sa monture s'agenouille
et il l'emmène avec elle

- Salut à toi, mon trésor
fermé à double tour
Que je laissai couvert d'émail
et que je retrouve couvert d'or

Dans ce chant, l'origine des personnages n'apparaît pas en tant que tel. Cependant le statut des protagonistes se manifeste par des prénoms évocateurs ; Constantin et Kalí jouissent partiellement au moins et de manière circulaire de l'aura de leurs exploits dans d'autres ballades[702]. Le petit Constantin nouvellement marié est celui qui retrouve son épouse Kalí mais il est également celui qui, dans l'imaginaire de ces chants narratifs, fait un pari avec le roi et finit en prison puis sauve sa tête de justesse grâce à sa sœur Aretí[703], apprend que sa femme fut enlevée par des Sarrasins alors qu'il sème les champs de son domaine et envoie sa plus vieille monture la chercher en Syrie[704], part en guerre avec ses frères Alexandre et Argýris[705], est abandonné par ces même frères dans un puits alors qu'ils sont en campagne[706], construit un château et affronte Charon au saut en longueur[707], convainc sa mère d'envoyer sa sœur Aretí se marier à Babylone puis meurt subitement et revient du monde des morts, tenu par sa promesse et pressé par les malédictions de sa mère, afin de ramener Aretí dans la maison familiale[708].

Il en va de même pour le prénom féminin de Kalí dont Anagnostakis signalait qu'il était particulièrement associé aux chants des preux. Dans la variante de Sykoúsis, c'est le nom de l'épouse que Constantin retrouve après son long voyage, mais c'est également le nom de l'épouse de « Giánnis le marchand » ou du « petit homme » vendue à son frère, celui de l'épouse de Digenís[709] ou de Constantin[710] enlevée par des Sarrasins, de Giánnis ou Dígiannos qui affronte seul une armée et agonise sous un platane[711] … Ces noms sont-ils choisis au hasard ? C'est fort peu probable. Ils ne sont d'ailleurs pas choisis mais transmis et peuvent éventuellement être remplacés ou oubliés. En fonction des villages, un même chant peut comporter le nom de Constantin ou de Digenís, Digenís peut devenir Dígiannos, Giánnis ou Giannakís. De manière analogue, le nom de Kalí, dont rien n'indique oralement qu'il comporte une majuscule, peut être remplacé par l'adjectif qualificatif « bonne et belle » (*i kalí*) ou par le prénom féminin Lygerí[712] qui peut lui-même s'effacer au profit de l'adjectif générique homonyme de « belle et élégante » (*mia lygerí*)[713] couramment utilisé dans

702 Notons que Constantin est le nom de l'oncle maternel de Digenís Akrítas dans certaines versions de l'épopée. Voir (Jeffreys 1998 : xxxvii).
703 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1302
704 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/2394
705 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/2414
706 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/2428
707 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/2440
708 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item-set/2293
709 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1101
710 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/2394
711 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1096
712 C'est notamment le cas dans la variante du chant du « petit homme » du village de Melí ou Kalí devient Lygerí et où le frère n'est plus élevé parmi les Francs mais devient un janissaire du nom de Giánnis : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1354
713 C'est l'adjectif qualifiant le personnage central du chant de « la témoin devenue mariée » à Melí :

les chants populaires afin de décrire les atours d'une jeune femme.

Ceci étant dit, si l'on met en série les chants dont le protagoniste est Constantin, est-il possible d'affirmer qu'il s'agit du même Constantin ? D'un point de vue logique, il serait incohérent qu'un même personnage meure à la fois dans un puits, de la peste et lors d'un combat, mais dans la mesure où nous parlons de fictions mélodisées, interprétées selon un régime véridictionnel s'opposant au vrai *et* au faux[714], la question ne se pose pas exactement dans ces termes et rien n'indique que ces récits doivent s'envisager comme des épisodes biographiques cohérents de héros dont la vie pourrait être détaillée de manière chronologique. Au contraire, la nature pseudo-historique et imaginaire des héros des ballades fait que les récits où ils figurent souffrent ces incohérences propres aux fictions chantées. Par ailleurs, j'analyse ici un corpus qui, dans les faits, est fragmenté et ne se présente pas comme un répertoire cohérent dans lequel chacun viendrait puiser sans égard pour la tradition spécifique d'un village où, dans les faits, ne s'énoncent que dix ou vingt de ces chants. J'ai cependant souvent pu constater au cours des rêveries collectives enregistrées sur le terrain qu'un chant de Constantin en appelle un autre par association d'idées et que les chanteuses et chanteurs familiers de ce répertoire se plaisaient à énoncer successivement les exploits d'un héros portant le même nom en me demandant par exemple si je connaissais l'histoire de « Constantin jeté dans le puits par ses frères » après m'avoir conté l'histoire de « Constantin s'en allant en guerre ».

A mon sens, ce qui importe ici est que ces noms soient associés à des statuts spécifiques. Constantin est un preux (*andreioménos*) dont les épisodes biographiques imaginaires et les activités sont comparables à ceux des akrites de l'épopée ; il chasse, voyage, guerroie, festoie, construit un fort, voit sa femme enlevée alors qu'il sème les terres de son domaine. Kalí est quant à elle l'épouse générique des preux (Digenís ou Constantin) et parfois celle d'un commerçant qui porte cependant le nom d'un preux (Giánnis).

Cette question du statut me paraît au moins aussi importante que la question de l'origine trouble ou fabuleuse dans la caractérisation des personnages fictionnels. Certains chants narratifs ont effectivement pour protagonistes des fils de veuves, de magiciennes, du tonnerre, dont l'origine agit en tant que cause de leur force, de leur ruse, de leur vantardise et de leurs exploits. Dans

https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1300

714 Pour reprendre les termes de Schaeffer, la caractéristique première du récit fictionnel est qu'il met entre parenthèses la question comme telle de la valeur référentielle et du statut ontologique des représentations qu'il induit (Schaeffer 1999 : 242).

d'autres cas, un nom évocateur suffit ; Constantin et Digenís/Giánnis/Giannakís sont des Hercules ou des Alexandre dont les exploits découlent naturellement de leur statut de guerrier. Si l'on réexamine les chants de Giánnis affrontant le dragon et de Giánnis agonisant sous un platane présentés en début de chapitre, on constate que la référence à la généalogie trouble ou fabuleuse n'est pas absolument nécessaire. Sa capacité à terrasser un monstre et des milliers de guerriers – en d'autres termes, son statut de preux guerrier – est ce qui le situe dans ce monde imaginaire activé préférentiellement durant la période liminale de Carnaval, tout comme sont ainsi situés par leur statut socioprofessionnel l'épouse au foyer, l'épouse maltraitée par sa belle-mère et forcée de devenir bergère, le riche propriétaire terrien vendant son épouse, le frère ayant fait fortune chez les Francs qui l'ont enlevé, le klephte vivant de brigandage dans la montagne, le marchand ambulant traversant des contrées lointaines et de nombreux autres personnages dont l'histoire et la subjectivité prennent vie par le chant des chœurs.

Si j'utilise le terme de statut socioprofessionnel, c'est parce que dans la vaste majorité des chants du « *lié de l'espace-temps fictionnel* », l'identification des protagonistes en fonction de leur métier s'accompagne d'une référence à leur situation familiale. Dans le chant du « petit moine » de Melí par exemple, l'intrigue repose sur le rapport entre le célibat propre à la vie monastique et les malédictions du moine face à ceux qui succombent aux plaisirs charnels, auxquelles répond la belle en s'apprêtant et en le soumettant lui-même à la tentation[715]. Dans d'autres cas, comme dans le cas du chant « du soldat et du marchand »[716], un soldat découvre peu à peu que son épouse, Márta, « la fille de Grídia[717] aux douze frères qui vit à la croisée des chemins », est une prostituée et son enfant, un bâtard[718]. Dans le chant de « la femme de Tholopotámi » ou de « la femme du meunier »[719], l'épouse devient meurtrière en assassinant son fils qui a découvert sa relation adultère. Afin de maquiller l'infanticide, elle cuisine l'enfant et le sert à dîner au père qui est prévenu au dernier moment par les récriminations de l'enfant mort. Le meunier se venge alors en décapitant son épouse et en faisant moudre sa tête au moulin[720]. La mère meurtrière est également le personnage central du chant de « la femme enceinte » qui accouche alors qu'elle moissonne un champ et s'apprête à jeter son enfant au fleuve lorsqu'une perdrix s'interpose en s'adressant à elle dans le langage des

715 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1295
716 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1774
717 Grídia est un lieu-dit proche du village de Nénita à Chios. Dans la variante de Lagkáda, l'épouse est nommée Mágda et est originaire de Santorin.
718 L'épouse prostituée est également un personnage central dans les chants de « la femme de Constantin » et de « la femme de Mavrianí » retranscrits par Kanellákis (kanellákis 1890 : 47-48 ; 84-85).
719 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1546
720 Pour une variante de Lagkáda, voir : https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/2338

hommes[721].

Dans les chants déjà analysés, Giánnis le guerrier agonisant sous un platane raconte ses exploits à sa mère en présence de son épouse Kalí portant ses enfants, Kalí l'épouse de Constantin est maltraitée par sa belle-mère avant de retrouver son époux, la belle épouse et le marchand ambulant retrouvent leur frère... J'ai également évoqué précédemment le cas du marin agonisant sur la grève en raison des malédictions de sa mère ; dans le chant de « Sieur Borée », elle est causée par la vantardise d'un capitaine de bateau qui pense pouvoir affronter la personnification du vent du nord, bien connu des marins de Chios, annonçant à toutes les flottes qu'il s'apprête à déchaîner la mer. Dans la variante de Sykiáda[722], le motif de la mort en exil est réduit à sa plus simple expression et le marin meurt seul, après avoir indiqué aux membres de l'équipage où placer son sépulcre. Dans la variante du village voisin de Lagkáda[723] en revanche, il expire en signalant à sa mère, sa sœur et sa fiancée qu'il les a remplacées par la montagne, la grotte marine et la grève.

Dans certains cas, l'évocation des métiers est même superflue pour la mise en récit de tabous sociaux. Dans les chants « du petit Turc » et « de Suzanne », qui sont parmi les plus répandus sur l'île de Chios et dans la région du Nord-est Égéen, le tabou de l'union de Grecques chrétiennes aux Turcs musulmans est dramatisé dans un cas par la trahison d'un saint, dans l'autre, par le fratricide. Le chant du « petit Turc »[724] narre la fuite d'une chrétienne pourchassée par un Turc fils de roi qui désire la prendre pour épouse. La jeune femme arrive dans une église dédiée à Saint-Georges, demande au saint de la cacher en lui promettant toute sorte de biens nécessaires à son culte; de l'huile, de l'encens etc. Le saint accepte et la cache. Le Turc arrive et surenchérit, propose les mêmes biens au saint et promet de se faire baptiser chrétien. Le saint accepte, trahit la jeune femme et la remet au Turc qui la saisit par les cheveux[725]. Dans le chant « de Suzanne »[726], le frère de Suzanne revient de nuit sur sa terre natale après de nombreuses années passées à l'étranger. Il apprend que sa sœur entretient une relation avec un Turc nommé Sari Bey, « premier parmi les braves ». Afin de restaurer son honneur et celui de la famille, il assassine sa sœur tandis que Sari Bey meurt de chagrin[727]. Le chant de « la fille agonisant »[728] ou de « la témoin devenue mariée »[729] narre quant à lui le scandale d'un mariage annulé au moment de l'échange des couronnes. Une jeune femme

721 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/2444
722 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/2197
723 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/2302
724 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item-set/2232
725 Voir l'analyse qu'en propose Saunier dans (Saunier 1989).
726 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item-set/1794
727 Pour une analyse de diverses variantes de ce chant originaire de Crète, voir (Doulgerakis 1955).
728 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/1300
729 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/999

reniée par son bien-aimé est invitée à devenir témoin de son mariage. Aidée par sa mère ou par ses amies les plus fidèles, elle s'apprête à l'aide de magies et se rend à l'église où, subjugué par sa beauté, son bien-aimé ordonne au pope d'enlever la couronne de la tête de sa promise afin de couronner son ancien amour. Enfin, dans le chant « du pécheur »[730], un fils confesse sa relation nécrophile avec une jeune femme défunte à sa mère qui lui annonce que son salut passe par l'exil érémitique (Kanellákis 1890 : 20 ; 23 ; 29).

12.4. Conclusion

J'ai présenté ici une partie du corpus des chants du « *lié de l'espace-temps fictionnel* » dont les caractéristiques principales étaient décrites dans le chapitre 10. Ces chants s'apparentent à de courtes tragédies au cours desquelles un nombre restreint de personnages agit, dialogue et amène progressivement le récit à un dénouement stéréotypé. La narration alterne entre courtes descriptions de l'action et dialogues de protagonistes dont la psychologie et l'apparence sont à peine esquissées. Le récit de ces ballades est quant à lui caractérisé par une forme d'indétermination spatio-temporelle. D'une part, il oscille sans cesse entre le présent et le passé, ce qui conduit l'énonciateur-auditeur à simuler mentalement des scènes et à vivre au présent un récit issu d'un passé indéterminé, mythique voire « hors-du-temps »[731]. D'autre part, il est caractérisé par une relative indétermination spatiale qui fait de l'événement décrit le « lieu » de l'action et laisse aux musiquants le soin d'imaginer où celle-ci se déroule[732].

J'ai procédé à une analyse critique des catégories de « chants acritiques » (*akritiká tragoúdia*) ou « chants des preux » (*tragoúdia ton antreioménon*) et de « ballades » (*paralogés*) dans lesquelles ces chants sont classés dans la majorité des anthologies et recueils de chants populaires grecs. Ces divers exemples et réflexions concernant leur nature attestent qu'il est extrêmement difficile de lier définitivement telle ou telle variante de chant récoltée sur le terrain à l'épopée de Digenís. Pourtant, nul ne peut s'empêcher de constater leurs similarités. Il est également difficilement contestable que séparer les « chants des preux » des « ballades sociales et mythiques » ne présente aucun avantage analytique réel. Au contraire, le fait même que ces diverses ballades partagent la même structure narrative et qu'elles soient énoncées au son des mêmes mélodies et

730 https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/2452 ; https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/2454

731 Tous les chants présentés en extrait alternent entre des phrases conjuguées au présent de l'indicatif et à l'aoriste, équivalent du passé simple en français.

732 En général, les vers introductifs indiquent un toponyme ou un lieu si communs et génériques qu'ils ont pour seul effet de porter la scène en un *ailleurs* fictionnel.

grâce à un dispositif musicochoreutique commun durant la période liminale de Carnaval tend à montrer qu'il y a tout lieu de les envisager comme un seul et même répertoire. Ce qui unit ce répertoire et qui justifie selon moi son association aux coutumes de Carnaval analysées dans le chapitre 11, est sa nature fictionnelle, dialogique et relationnelle.

Il existe évidemment des différences notables entre les saynètes et ces chants. La fictionnalisation des premières est comique, celle des seconds, dramatique. Les moyens de la fictionnalisation sont également en partie différents. J'ai montré comment la musique joue le rôle d'amorce dans les deux cas, cependant dans les coutumes, les subjectivités fictionnelles prennent également vie par la distribution de rôles à différents individus dont il est attendu qu'ils se griment, se déguisent, transforment leurs voix, agissent de manière grotesque, -souillent et contaminent éventuellement leur entourage-, en d'autres termes, qu'ils créent des amorces afin de permettre aux autres participants de s'immerger dans le monde imaginaire en question. Dans le cas des chants, l'expérimentation de mondes parallèles et imaginaires se fait par la création d'une nouvelle entité, le choeur, et par la mise en place d'une expérience musicale immersive et multi-sensorielle constituée d'un cadre spatial spécifique, le cercle, et d'une épaisseur temporelle particulière produite par la cyclicité et la répétitivité des pas et de la mélodie ainsi que par la perception des voix qui se mêlent et des vibrations qu'elles produisent. La dimension dialogique des chants a son importance lorsqu'on considère leur performance par un choeur dansant car elle implique des changements de perspectives qui conduisent les musiquants, sinon à explorer tour à tour les subjectivités des personnages fictionnels, au moins à projeter ces subjectivités au centre du foyer sonore et à endosser leur rôle de manière musico-théâtrale.

Par l'analyse symbolique du contenu de ces chants narratifs, j'ai voulu montrer que l'affinité fondamentale entre chants et coutumes est d'ordre relationnel. La thèse défendue ici est que les habitants des communautés villageoises participant au Carnaval entretiennent le même type de rapport avec les *social borderers* des ballades dont ils chantent les aventures qu'avec les *social borderers* du rite du mort et du mariage dont ils interprètent le rôle ; parents, enfants, époux, célibataires, soldats, bergers, agriculteurs, toutes et tous peuvent vivre par procuration des histoires extraordinaires de personnages partageant leur condition par le chant et la danse. Le processus de recontextualisation d'entités et de relations propres au rituel tel que défini par Houseman et qui s'observe dans la construction des coutumes, se manifeste dans l'intrigue des chants ; dans un cas comme dans l'autre, la communauté villageoise procède à des jeux vécus sur le mode du « comme-si », des « feintises ludiques partagées », portant sur la mise à jour des identités sociales, genrées,

statutaires et sur la redéfinition temporaire des relations entre personnages. Ainsi, Carnaval n'est pas à proprement parler un « monde à l'envers » mais une institution sociale agissant en tant que « miroir déformant » des institutions et des rôles sociaux typiques qui s'observent dans la société chiotique, disposant de ses propres règles et abrogeant de manière temporaire les règles qu'elle parodie.

Conclusion

Cette thèse constitue une analyse de la manière dont les habitants des communautés villageoises de Chios mobilisent et interagissent par le biais des pratiques musicales et dansées qu'ils qualifient de traditionnelles. Ma proposition théorique principale consiste à envisager ces pratiques comme des techniques du corps leur permettant :

1) de s'inscrire dans l'espace-temps social pertinent à leurs yeux, en « sculptant » leur place au sein de leur monde social tant d'un point de vue synchronique que diachronique ;
2) de créer des espaces-temps performatifs en « sculptant » leur place sur la piste de danse par la reconfiguration de l'espace et du temps ;
3) de créer des espace-temps fictionnels et de coordonner leurs imaginaires afin de s'immerger ensemble dans des mondes parallèles et d'expérimenter des formes d'alternatives à la réalité.

J'ai fait le choix de présenter ces trois dimensions fondamentales par l'ethnographie de certaines situations et institutions -la fête de compagnie, le mariage, le panégyre et les festivités de Carnaval-, et ai défendu l'idée qu'en accord avec les intentions programmatiques de Marcel Mauss dans son ouvrage consacré aux « techniques du corps », ces différentes dimensions pouvaient être envisagées comme leurs finalités. J'ai tout d'abord mis en évidence le fait que ces techniques du corps permettent aux individus de s'inscrire dans l'espace-temps social pertinent à leurs yeux, en sculptant leur place au sein de leur monde social tant d'un point de vue synchronique, par le choix des bals, des compagnies, par les invitations à la danse, par le respect ou non des diverses préséances (chap. 5) et le type de commandes effectuées auprès de l'orchestre (chap. 8), que d'un point de vue diachronique, en sollicitant les défunts noceurs à leur table par leurs discours (chap. 4) ou en s'inscrivant dans la continuité de traditions locales (chap. 1, 3, 10-12), par la pratique de certaines formes chantées, de mélodies, de danses ou encore de modes de socialisation particuliers.

Par l'analyse des performances de *manés* lors de fêtes de compagnie (chap. 4) et des danses principales du panégyre (chap. 6-7-9), j'ai ensuite tenté de montrer que ces pratiques permettent de créer des espaces-temps performatifs par lesquels les musiquants « sculptent » leur place sur la piste en jouant avec l'espace et le temps et en les reconfigurant. La description fine de performances des

danses *syrtós*, *pyrgoúsikos*, *soústa*, *tsiftetéli-axapolytós*, *aftálikos* et *zeïbékikos* ainsi que l'analyse de leurs schémas rythmiques m'ont permis de montrer les différences performatives ainsi que les critères de différenciation opérés par les agents (nord/sud, Chios/Lesvos, Chios/Erythrée), mais aussi de montrer les continuités entre ces techniques du corps dont certains motifs cinétiques sont partagés à Chios (*syrtós*/*pyrgoúsikos*, *syrtós*/*tsiftetéli*, *tsiftetéli*/*aftálikos*, *aftálikos/zeïbékikos*). Dans ces chapitres, la danse est envisagée comme un jeu aux règles déterminées, la première règle consistant pour les danseurs à faire coïncider l'exécution d'un ensemble d'appuis et de gestes à l'exécution du rythme et de la mélodie par les musiciens dans un espace donné, la deuxième consistant pour les partenaires dansant à faire coïncider leurs gestes et appuis au cours de la performance, et la troisième règle étant que les différents mouvements exécutés doivent l'être dans un style particulier, celui du lieu où le jeu se déroule.

Enfin, je me suis appuyé sur l'analyse de certains rituels carnavalesques (chap. 11) et de l'imposant répertoire des chants du lié (chap. 10-12) afin d'éclairer la dimension imaginative de ces techniques du corps. J'ai voulu montrer en mobilisant les théories de Stépanoff et Schaeffer que ces dernières fonctionnent comme des machines à voyager dans le temps et l'espace permettant aux musiquants de coordonner leurs imaginaires et d'expérimenter des alternatives à la réalité sociale dans laquelle ils s'inscrivent. En me confrontant à la théorie du rituel d'Houseman mais également de Boyer et Bloch, j'ai défendu l'idée que ces pratiques pouvaient avantageusement être rapprochées du jeu, du spectacle et du rituel.

La seconde proposition théorique de cette thèse consiste en une analyse critique du concept de tradition tel qu'il fut utilisé en anthropologie et tel qu'il est mobilisé par les folkloristes, professeurs, danseurs, musiciens et chanteurs de l'île. En sollicitant la perspective constructiviste de Peter Berger et Thomas Luckmann ainsi que la théorie du champ et de l'habitus de Pierre Bourdieu, j'ai tenté d'analyser certains de ces événements et de ces gestes que les habitants de Chíos qualifient de traditionnels en montrant que ces pratiques procèdent à la fois du traditionalisme, c'est-à-dire du choix conscient opéré en faveur des valeurs anciennes puisque les habitants se font un point d'honneur à injecter de leur passé dans le présent, et de la tradition inventée ou plutôt sans cesse réinventée, par glissements successifs, occurrence après occurrence, sans que les innovations qui s'insèrent subrepticement dans ces pratiques soient toujours perçues comme telles. Ce traditionalisme s'exprimait notamment dans la controverse entre professeurs de danse (chap. 1) ; j'y voyais l'expression de position et de prises de position par des spécialistes des questions de tradition au sein d'un champ en voie d'autonomisation.

L'ethnographie du mariage (chap. 2) était l'occasion de montrer que la traditionalité d'une institution n'a rien d'objectif et dépend avant tout de la position d'action et d'énonciation des acteurs. La mise en contraste des discours de spécialistes et des pratiques effectives visait à démontrer que cette traditionalité repose essentiellement sur l'expérience individuelle (*vióma*) des acteurs qui jugent certains éléments particulièrement saillants et pertinents et que j'ai pris le parti de nommer « marqueurs en traditionalité ». Le troisième chapitre était dédié à la démonstration que cette expérience individuelle de la tradition est à rapprocher de l'habitus entendu comme matrice générative de comportements structurée par les expériences antérieures des acteurs et reposant sur ensemble de schèmes de perception, d'appréciation et d'action activés lors de situations spécifiques. J'y décrivais ce que je considère comme étant l'essentiel des principes classificatoires en jeu dans l'activation de ces schèmes, notamment la catégorisation géographique et la pensée aitiologique, la première assignant une origine aux individus et aux mélodies en les ancrant en un lieu (*tópos*) et la deuxième faisant de cette origine une cause des spécificités locales. La description des danses fournissait quant à elle le moyen de démontrer que ces schèmes se manifestent dans la pratique de la danse et que certains gestes agissent également en tant que « marqueurs en traditionalité ».

En parallèle du travail de description et d'analyse des pratiques musicales et dansées des habitants de Chios, j'ai souhaité contribué à la documentation scientifique de ces pratiques en développant une encyclopédie numérique permettant la consultation des données filmiques et sonores produites sur le terrain. La base de données Mouseion compte à ce jour un millier d'enregistrements réalisés à Chios, Oinoússes, Psará, Néo Melí (Mégare) et Néa Erythraía (Athènes) ainsi que des documents filmiques, sonores et écrits des missions réalisées dans la région au cours du vingtième siècle[733]. La constitution de ces archives s'inscrit dans la perspective d'un projet post-doctoral de recherche comparative pour lequel j'étendrai mes recherches aux pratiques musicales des habitants des îles de Lesvos, Limnos et des villages turcs de la péninsule d'Erythrée afin de les comparer à ce que j'ai observé à Chios.

En résumé, cette thèse propose d'opérer un renversement de perspective concernant la tradition en posant que les pratiques musicales et dansées de Chios ne sont pas une ressource que les agents mobilisent dans l'affirmation d'une identité mais que ces pratiques *sont* cette identité et constituent des mises en formes et en actes de leurs schèmes de perception, d'appréciation et d'action, tout en affirmant que ces pratiques mobilisées lors des mariages, des fêtes de compagnie,

733 https://mouseion.huma-num.fr/fr/welcome

des panégyres et des festivités de Carnaval leur permettent de s'inscrire dans l'espace-temps social pertinent à leurs yeux, de créer des espaces-temps performatifs et d'expérimenter des formes d'alternatives à la réalité.

Bibliographie

Alexíou, Stylianós. 2013[1986]. *Vasíleio Digenís Akrítis kai ta ásmata tou Armoúri kai tou Yioú tou Andronikou (Basile Digenís Akrítis et les chants d'Armoúris et du Fils d'Andronic).* Ekdóseis Estía. Athènes.

Amy de la Bretèque, Estelle. 2013. *Paroles mélodisées. Récits épiques et lamentations chez les Yézidis d'Arménie*. Classiques Garnier. Paris.

———. 2017. « Cœurs brûlants . Paroles sur le mort et sacrifice de soi chez les Yézidis d'Arménie ». *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, 68 : 114-19. https://doi.org/10.4000/terrain.16327.

Anagnostakis, Ilias. 1983. *La géographie des chansons du cycle akritique et du roman de Digénis Akritas*, Thèse de 3e cycle. Paris.

———. 2016. « "Akritic" songs: The mediaeval heroic folk songs and their journey through time », (*nd*).

Anagnostou, Panagiota. 2014. « Définir le peuple et sa musique : les débats sur le *rebétiko* dans la presse de gauche pendant et après la guerre civile grecque (1946-1961) », *Transposition*, 4. URL : http://journals.openedition.org/transposition/969

———. 2018 « Did you say Rebetiko? Musical categories, their transformation and their meanings », *Journal of Social History* (Special Issue on Music), 52/2 : 283-303.

Anogeianákis, Foívos. 1976. *Elliniká laïká mousiká órgana*. Ekdosi Ethnikís Trápezas. Athènes.

Anastasiádis, Michaïl. « Les derniers diplômés de l'Ecole évangélique de Smyrne », *MCh* VIII :227-

240.

Appadurai, Arjun. 1988. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge University Press. Cambridge.

Argenti, Philip. A. 1955. *Libro d'Oro de la Noblesse de Chio. Volume I, Notices historiques*. Oxford University Press. Londres.

Argenti, Philip. P. 1949. *The folk-lore of Chios*. Cambridge University Press. Cambridge.

Arom, Simha. 2004. « L'aksak. Principes et typologie », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 17 : 11-48.

Augé, Marc. 1992. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Seuil. Paris.

Avgoustídis, Manólis. 2009. « I diaforetikí mousikí epitélesi sto sýchrono panigýri/glénti sti Vóreia kai Nótia Chío (Les différences d'exécution dans le panégyre/glénti contemporain dans le Nord et le Sud de l'île de Chios) ». TEI Ipeírou.

Balleto, Laura. 2005. *Les Génois à Phocée et à Chio du XIIIeau XIVe siècle* in : *Byzance et le monde extérieur : Contacts, relations, échanges*. Éditions de la Sorbonne. Paris.

Bakthine, Mikhail. *Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski*. Seuil. Paris.

———. 1984. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance.* Gallimard. Paris.

Baud-Bovy, Samuel. 1936. *La chanson populaire grecque du Dodécanèse I. Les textes.* Impr. A. Kundig. Genève.

———. 1983. *Essai sur la chanson populaire grecque*. Fondation ethnographique du Péloponnèse. Nauplie.

Baussant, Michèle. 2011. « Heritage and Memory: The Example of an Egyptian Jewish Association ». *International Social Science Journal* 62, nº 203-204 (s. d.) : 45-56.

———. 2016. « Aṣlak eh ? De juif en Égypte à Juif d'Égypte ». *Diasporas*, nº 27: 77-93. https://doi.org/10.4000/diasporas.448.

Beaton, Roderick. 1981. « "Digenes Akrites" and Modern Greek Folk Song : A Reassessment », *Byzantion* 51/1 : 22-43.

Beaudet, Jean-Michel. 2001. « Le lien. Sur une danse des Wayãpi (Amazonie) ». *Protée* 29 (2): 59. https://doi.org/10.7202/030626ar.

Becker, Judith. 2010a. « L'action-dans-le-monde. Émotion musicale, mouvement musical et neurones miroirs ». *Cahiers d'ethnomusicologie*, 23 : 29-52.

———. 2010b. « Exploring the habitus of listening : anthropological perspectives », in Patrick N. Juslin & John A. Sloboda (eds), *Handbook of Music and Emotion. Theory, Research, Applications.* Oxford, Oxford University Press.

Berger, Peter, et Thomas Luckmann. 2012 *La Construction sociale de la réalité*. Armand Colin. Paris.

Berger, Peter. 1967. *The Sacred Canopy : Elemets of a Sociological Theory of Religion*. Doubleday. Garden City.

———. 1969. *A Rumor of Angels : Modern Society and the Rediscovery of the Supernatural*. Doubleday. Garden City.

Bloch, Maurice. 2005. Essays on cultural transmission. Berg Publishers. Oxford.

———. 2010. « Commensalité et empoisonnement ». *La pensee de midi* N° 30, nº 1: 81-89.

———. 2013 *In and out of Each Other's Bodies: Theory of Mind, Evolution, Truth, and the Nature of the Social*. Boulder, CO: Paradigm Publishers.

Bonini Baraldi, Filippo. 2010. « Jouer aux noces, puis entre soi. Le cycle de l'émotion chez les musiciens tsiganes de Transylvanie ». *Cahiers d'ethnomusicologie*, 23 : 83-100.

———. 2013. *Tsiganes, musique et empathie*. Éditions de la maison des sciences de l'homme. Paris.

———. 2021. *Roma Music and Emotion.* Oxford University Press. Oxford.

Borneuf, Anne-Florence. 1999. « Le chant et la sainte Patronne. La fête de la vara à Fiumedinisi (Sicile, Italie). Thèse de doctorat de l'Université de Paris X-Nanterre ».

———. 2010. « Plaisir partagé et frissons individuels. Chanter et écouter les chants ganga (Croatie / Bosnie-Herzégovine) ». *Cahiers d'ethnomusicologie*, 23 : 71-82.

Boulámanti, Stefanía. 2014. « Ellinikós paradosiakós chorós kai émfyli sympliromatikótita. Politismikés synitheies kai ierarchía sto Kástro tis Chóras Chíou (Danse traditionnelle grecque et complémentarité genrée. Habitudes culturelles et hiérarchie dans le Château de la ville de Chios) ». Ethnikó kai Kapodistriakó Panepistímio Athinón.

Bourdieu, Pierre. 1979. « Les trois états du capital culturel ». *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 30, nº 1: 3-6. https://doi.org/10.3406/arss.1979.2654.

———. 1984. « Espace social et genèse des "classes" ». *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 52, nº 1: 3-14. https://doi.org/10.3406/arss.1984.3327.

———. 1986. « Habitus, code et codification ». *Actes de la recherche en sciences sociales* 64, nº 1: 40-44. https://doi.org/10.3406/arss.1986.2335.

———. 1990. « La domination masculine ». *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 84, nº 1 : 2-31. https://doi.org/10.3406/arss.1990.2947.

———. 2000[1972]. *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Editions Seuils. Paris.

———.2013. Séminaires sur le concept de champ, 1972-1975. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales,* n°200 : 4-37. https://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciencessociales-2013-5-page-4.htm

———.2016. *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Le Seuil. Paris.

———. 2018 [1980]. *Le Sens pratique*. Editions de Minuit. Paris.

Boyer, Pascal. 1986. « Tradition et vérité ». *L'Homme* 26 (97): 309-29. https://doi.org/10.3406/hom.1986.368691.

———. 1987. « The Stuff "Traditions" Are Made Of: On the Implicit Ontology of an Ethnographic Category ». *Philosophy of the Social Sciences* 17 (1): 49-65. https://doi.org/10.1177/004839318701700103.

———. 1990. *Tradition as truth and communication: a cognitive description of traditional discourse*. Cambridge University Press. Cambridge [England] ; New York.

Bréhier, Louis. 1970. *La Civilisation byzantine*. Albin Michel. Paris.

Breuillot, Martine. 2015. « Nikolaos Politis, la laographie et la construction identitaire ». *Cahiers balkaniques*, nº Hors-série. https://doi.org/10.4000/ceb.5919.

Burke, Peter. 1996. « Carnival in the Old World and the New ». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* Vol. LI (1): 12.

Calame, Claude. 2006. « Récit héroïque et pratique religieuse, Heroic narrative and religious practice. The poetic past of the Greek cities in Antiquity ». *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 61e année, nº 3 : 527-51.

———. 2013. « Le chant choral des jeunes filles à Sparte : Cadences poétiques, rythmes rituels, arts musicaux et identité sexuée », *Cahiers de littérature orale* [En ligne] 73-74. DOI : 10.4000/clo.1935

———. 2017. *La tragédie chorale : poésie grecque et rituel musical. Mondes anciens*. Les Belles Lettres. Paris.

Caraveli, Anna. 1985. « The Symbolic Village: Community Born in Performance ». *The Journal of American Folklore* 98, nº 389: 259-86. https://doi.org/10.2307/539936.

Caro Baroja, Julio. 1979. *Le Carnaval*. Bibliothèque des Histoires. Gallimard. Paris.

Casajus, Dominique, 2017 « De la poésie touarègue à la *saudade* portugaise... », *Cahiers de littérature orale*, n°81, 2017 : 179-204. https://doi.org/10.4000/clo.3244

Chappaz-Wirthner, Suzanne. 1995. *Le Turc, le Fol et le Dragon. Figures du carnaval haut-valaisan*. Éditions de la maison des sciences de l'homme. Paris.

Chatzitekelís, Geórgios. 2009. « Meléti tou Mané, mia próti proséggisi (L'étude du manés, une première approche) ». TEI Ipeírou. Arta.

Chtoúris, Sotíris. 2000. *Mousiká stavrodrómia sto Aigaío. Lésvos, 19os-20os aiónas (Carrefours musicaux de l'Egée. Lésvos, 19e et 20e siècles)*. Ekdóseis Eksántas. Athènes.

Cler, Jérôme. 1997. « Aksak : les catastrophes d'un modèle », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 10 : 60-80.

———. 2000. « L'inflexion des voix chères qui se sont tues » in *La vocalité dans les pays d'Europe méridionale et dans le bassin méditerranéen*. Saint-Jouin-de-Milly. Collection Modal-Poche : 93-104.

Cler, Jérôme & Messina, Bruno. 2007. « Musique des minorités, musique mineure, tiers-musical »,

Cahiers d'ethnomusicologie, 20 : 243-271.

Couroucli, Maria. 1987. « Dot et société en Grèce moderne » in Ravis-Giordani G., Femmes et patrimoine dans les sociétés rurales de l'Europe Méditerranéenne. Actes de la table ronde, Paris, Editions du CNRS, p. 327-348

———. 2002. *Le nationalisme de l'Etat en Grèce*. in A. Dieckhoff et R. Kastoriano (Dir.), *Nationalismes en mutation en Méditerranée Orientale*, CNRS Editions, pp. 41-59

———. 2003. Genos, Ethnos. Nation et Etat-nation.. Ateliers d'anthropologie, revue.org, pp.287-299.

———. 2005. « Du cynégétique à l'abominable. À propos du chien comme terme d'injure et d'exclusion en grec moderne ». *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, nº 174 : 227-52. https://doi.org/10.4000/lhomme.25104.

———. 2009. « Saint Georges l'Anatolien, maître des frontières » in Couroucli M. & Albera D (eds.), *Religions traversées*, Paris, Actes Sud, p. 175-208.

Cowan, Jane K. 1988. « Folk Truth: When the Scholar Comes to Carnival in a "Traditional" Community ». *Journal of Modern Greek Studies* 6 (2): 245-60. https://doi.org/10.1353/mgs.2010.0123.

———. 1990. *Dance and the Body Politic in Northern Greece*. Princeton, Princeton University Press.

Danforth, Loring M. 1984. « The Ideological Context of the Search for Continuities in Greek Culture ». *Journal of Modern Greek Studies* 2 (1): 53-85. https://doi.org/10.1353/mgs.2010.0012.

De Roos, Marjoke. 1994. « Le monde à l'envers. Fêtes de carnaval dans les Pays-Bas bourguignons (XlVe-XVIe siècles) ». *Publications du Centre Européen d'Etudes Bourguignonnes* 34 (janvier): 221-32. https://doi.org/10.1484/J.PCEEB.2.302375.

Delaporte, Hélène. 2006. « Quand les chanteurs sont grecs et les musiciens tsiganes. La musique traditionnelle en Épire ». *Études balkaniques. Cahiers Pierre Belon*, nº 13: 281–295.

———. 2010. « De l'enterrement à la fête. Parcours d'un texte funèvre en Epire » in *La voix actée : Pour une nouvelle ethnopoétique.* sous la direction de Claude Calame, Florence Dupont, Bernard Lortat-Jacob, Maria Manca . Paris, Editions Kimé : 195-210.

———. 2011. « L'ambiguïté des discours: Les miroloyia en Épire (Grèce) ». *Cahiers de littérature orale*, nº 69 : 34-55. https://doi.org/10.4000/clo.773.

———. 2013. « Le retour au vari comme ethos de la fête (Grèce) ». *Cahiers de littérature orale*, nº 73-74. https://doi.org/10.4000/clo.1950.

Doulgerákis, Emmanouíl. 1955. « To kritikón dimódes ásma tis Sousánnas », *Kritiká chroniká*, 7/2 : 334-376.

Dragoúmis, Márkos. 1976. « Schólio gia ton Amané (Considérations sur l'Amanés) », 1976, *Tram*, n°2 édition. Athènes.

Dupont, Florence. 2010. « Introduction » in *La voix actée : Pour une nouvelle ethnopoétique /* sous la direction de Claude Calame, Florence Dupont, Bernard Lortat-Jacob, Maria Manca . Paris, Editions Kimé : 7-20.

During, Jean. 2004. « De la nostalgie et de la peine comme fondements des traditions musicales » in Michel Demeuldre (dir.), *Sentiments doux-amers dans les musiques du monde. Délectations moroses dans les blues, fado, tango, flamenco, rebetiko, p'ansori, ghazal,...* L'Harmattan. Paris.

Elias, Nicolas. 2010. « A propos de violence. Étude d'une danse communautaire du Nord-Est de la

Turquie », Cahiers d'ethnomusicologie, 23 : 113-130 https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/976

———. 2019. *La république des danseurs. Enquête sur le partage de la musique dans les montagnes de Turquie*. Karthala. Paris.

Erol, Ayhan 2004 « The *Arabesk* and its Significance in Terms of bittersweet Feelings » in Michel Demeuldre (dir.), *Sentiments doux-amers dans les musiques du monde. Délectations moroses dans les blues, fado, tango, flamenco, rebetiko, p'ansori, ghazal,...* L'Harmattan. Paris.

Fabre, Daniel. 2007. *Carnaval ou la fête à l'envers*. Gallimard. Paris.

Farantákis, Giórgos. 2015. « Sotíris Louloúdis, to santoúri tis Chíou (Sotíris Louloúdis, le santoúri de Chíos) ». TEI Ipeírou. Arta.

Fustel de Coulanges, Numa Denis. 1856. *Mémoire sur l'île de Chio*. Imprimerie Impériale. Paris.

Gaignebet, Claude. 1974. *Le carnaval*. Payot. Paris.

Gell, Alfred. 2010. *L'art et ses agents : une théorie anthropologique*. (trad. fr., 1998). Les presses du réel. Dijon.

Geoffroy, Eric. 1996. *Le soufisme en Égypte et en Syrie*. Presses de l'Ifpo, Institut français de Damas. Damas.

Georgelin, Hervé. 2005. *La fin de Smyrne : Du cosmopolitisme aux nationalismes*. Nouvelles édition [en ligne]. CNRS Editions. Paris. https://doi.org/10.4000/books.editionscnrs.2498

Georgiádis, Néarchos. 1999 *O akrítas pou égine rebétis (L'Acrite qui devint rébète)*. Sýgchroni

epochí. Athènes.

———. 2006. *Apó to Vyzántio sto Márko Vamvakári (De l'empire byzantin à Markos Vamvakaris)*. Sýgchroni epochí. Athènes.

Gibert, Marie-Pierre. 2014. « Façonner le corps, régénérer l'individu et danser la nation ». *Parcours anthropologiques*, nº 9 : 189-219. https://doi.org/10.4000/pa.289.

Gibson, James J. 2014. *The Ecological Approach to Visual Perception : Classic Edition*. Psychology Press. New York. https://doi.org/10.4324/9781315740218.

Glotz, Samuël. 1987. Les dénominations du Carnaval in : *Traditions Wallonnes, 4, Mélanges Albert Doppagne* : 371-489.

Gosselin, Gabriel. 1975. « Tradition et traditionalisme ». *Revue Française de Sociologie* 16, nº 2 : 215. https://doi.org/10.2307/3321035.

Goffman, Erving. 1974. *Les rites d'interaction*. Les Éditions de Minuit. Paris.

———. 1988. *Les moments et leurs hommes.* Seuil/Minuit. Paris.

———. 1991 [1974]. *Les cadres de l'expérience.* Les Éditions de Minuit. Paris.

Groves, Philip M., et Richard F. Thompson. 1970. « Habituation: A Dual-Process Theory. » *Psychological Review* 77, nº 5 : 419-50. https://doi.org/10.1037/h0029810.

Guilcher, Jean-Michel. 1971. « Aspects et problèmes de la danse populaire traditionnelle ». *Ethnologie française* 1, nº 2: 7-48.

Halloy, Arnaud. 2016. « L'endoctrinement corporel » ou comment penser l'apprentissage imitatif dans la danse de possession ». *Staps* 111, nº 1 : 7. https://doi.org/10.3917/sta.111.0007.

Harris, Paul L. 2000. *The Work of the Imagination. Understanding Children's Worlds*, Blackwell Publishers. Oxford.

Henrichs, Albert. 1995. « Why Should I Dance ? : Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy, Arion 3/1 : 56-111.

Herzfeld, Michael. 1980. « Social Borderers : Themes of Conflict and Ambiguity in Greek Folk-Song », *Byzantine and Modern Greek Studies*, 6/1 : 61-80.
DOI : 10.1179/030701380806931588

———. 1982. *Ours Once More: Folklore, Ideology, and the Making of Modern Greece*. University of Texas Press. Austin.

———. *Cultural Intimacy. Social Poetics in the Nation-State*. Routledge. New York.

Hobsbawm, Eric. 1995. « Inventer des traditions ». Traduit par André Mary, Karim Fghoul, et Jean Boutier. *Enquête. Archives de la revue Enquête*, nº 2 (décembre): 171-89. https://doi.org/10.4000/enquete.319.

Hodgson, Richard. 1995. « Mikhaïl Bakhtine et la théorie littéraire contemporaine », *Liberté*, 37(4), 48-56.

Houssaye, Henry. 1881. « L'île de Chio ». *3e période, tome 46*, Revue des Deux Mondes.

Hutchins, Edwin. 2005. « Material Anchors for Conceptual Blends ». *Journal of Pragmatics* 37, nº 10: 1555-77. https://doi.org/10.1016/j.pragma.2004.06.008.

Ioánnou, Giorgos. 2013. *Paralogés* (*Ballades),* Ekdóseis Estía. Athènes.

Jeffreys, Elizabeth. 1998. *Digenis Akritis. The Grottaferrata and Escorial versions*. Cambridge University Press. Cambridge.

Kallimopoúlou, Eléni. 2009. *Paradosiaká : Music, Meaning and Identity in Modern Greece*. Routledge. New York.

Kámpoura, Lampriní. 2014. « Oi mousikés drastiriótites ton katoíkon tis Chíou katá ti chronikí período 1920-1930 (Les activités musicales des habitants de Chíos durant la période 1920-1930) ». Arta: TEI Ipeírou.

Kanellákis, Konstantínos. 1890. *Chiaká Análekta*. *ítoi syllogí íthon, ethímon, paroimíon, dimódon asmáton, ainigmáton, leksilogíou, istorikón kai állon cheirográfon, chrysóvoullon, sigillíon klp. (Anthologie Chiaque soit recueil d'us, de coutumes, de proverbes, de chants populaires, d'énigmes, de vocabulaire, de documents historiques, de chrysobulles, de sigilles etc.*). Typografeío Adelfón Pérri. Athènes.

Karakásis, Stávros. 1962. « Mousikí apostolí eis Chíon apó tis 28 Avgoústou méchri tis 9 Septemvríou 1962 : Ekthéseis perí ton laografikón apostolón kata ta éti 1962-1963. I) tou étous 1962 (Mission musicale folklorique sur l'île de Chios du 28 Août au 9 Septembre 1962 : Rapports sur les missions laographiques des années 1962-1963. I) de l'année 1962) ». Centre de Recherche en Laographie Grecque, Académie d'Athènes. http://editions.academyofathens.gr/epetirides/xmlui/handle/20.500.11855/98.

Karaolánis, Símos. 2009. « I mousikochorevtikí parádosi tis Chíou (La tradition musicochoreutique de Chios) ». Chios.

Kávouras, Pávlos. 1990. « Glendi and xenitia : The Poetics of Exile in Rural Greece (Olymbos, Karpathos). Thèse de doctorat. Ann Arbor. University Microfilms International. Michigan.

———.1992. « Dance at Olymbos, Karpathos. Cultural Change and Political Confrontations », *Ethnografiká 8* : 173-190.

———.1995. « To Aigaío os eniaía politismikí periochí. Mia kritikí anthropologikí proséggisi (L'Égée en tant qu'aire culturelle unitaire : Une approche anthropologique critique) » in : *Directions and Preconditions for an Interdisciplinary Research* : 17-36. Samos Cultural Foundation 'Nikolaos Dimitriou'. Athènes.

———. 1997. « Ta drómena apó ethnografikí skopiá : méthodoi, texnikés kai provlímata katagrafís » (Les rituels d'un point de vue ethnographique : méthodes, techniques et problèmes de transcription) in : *Rituals : Contemporary Media and Techniques of Inscription* : 45-80. Folk Rituals Acts Centre. Komotiní.

———. 2000. « To glénti sti Lésvo » (La fête à Lesbos) in Chtoúris, Sotíris (dir.), *Mousiká stavrodrómia sto Aigaío. Lésvos, 19os-20os aiónas* (Carrefours musicaux de l'Egée. Lesbos, 19e et 20e siècles). Ekdóseis Eksántas. Athènes.

Kenna, Margaret. 1992. « Mattresses and migrants. A patron saint's festival on a small Greek island over two decades » in *Revitalizing European Rituals*, 155-72.

Kéntro Aigaiakón Laografikón & Mousikologikón Erevnon. 2002. *Tragoúdia ton prosfýgon tou Reïs Nteré Mikrás Asías. Tragoudá i oikogéneia Sotiríou Mavráki (Chants des réfugiés de Reïs Nteré d'Asie Mineure, interprétés par la famille Sotiríou Mavráki)*. Kéntro Aigaiakón Laografikón & Mousikologikón Erevnon.

Kofterós, Dimítris. 1991. *Dokímio gia to ellinikó santoúri (Essai sur le santoúri grec)*. Ekdóseis Dodóni. Athènes.

Kokkónis. Giórgios. 2006. « Composer l'identité nationale : la musique grecque au miroir de la littérature musicologique », *Études Balkaniques*, 13. http://etudesbalkaniques.revues.org/258

———. 2011. « La sérialité dans les traditions musicales orales », in *L'homme et son environnement dans le Sud-Est européen. Actes du Xe Congrès de l'Association internationale du Sud-Est européen (AIESEE).* Editions de l'Association Pierre Belon : 378-384.

———. 2017. *Laïkés mousikés paradóseis. Lógies anagnóseis / laïkés pragmatóseis (Traditions musicales populaires. Lectures savantes / Réalisations populaires)*. Ekdóseis Fagottobooks.

Athènes.

Kolliáros, Giánnis. 2003. *« Mían volán ts'' énan tsairó íton..." Laografía tis Chíou - Ta 21 mastichochória (''Il était une fois...'' Laographie de Chios - Les 21 villages de mastic) »*. Ekdóseis Aigéas. Chios.

Kontáras, Thodorís. 20016. « I mousikí parádosi ton mikrasiatikón paralión (La tradition musicale des côtes d'Asie Mineure », *Periodikí ékdosi Morfotikoú Sýndesmou Chíou Vivliothíki « O Fáros »* : 49-52.

Koromilá, Mariánna, Kontáras, Thodorís. 1997. *Erythraía, énas evlogiménos mikrokósmos stin kardiá tis Ionías (Érythrée, un microcosme béni au cœur de l'Ionie)*. Panoráma. Athènes.

Korovínis, Thomás. 2011[2005]. *Oi Zeïbékoi tis Mikrás Asías (Les Zeybeks d'Asie Mineure)*, Ekdóseis Agra. Athènes.

Kyriakídis, Stylpon. 1990. *To dimotikó tragoúdi (Le chant populaire).* Ermís. Athènes.

Kyriakópoulos, Giánnis. 2011. « To klaríno sti Chío (La clarinette à Chíos) ». TEI Ipeírou. Arta.

Kratz, Corinne Ann. 1994. *Affecting Performance: Meaning, Movement, and Experience in Okiek Women's Initiation*. Smithsonian Institution Press. Michigan.

League, Panayotis. 2016. « The Poetics of Meráki: Dialogue and Speech Genre in Kalymnian Song ». *Journal of Modern Greek Studies* 34, nº 2: 367-97. https://doi.org/10.1353/mgs.2016.0031.

———. 2017. « Echoes of the Great Catastrophe: Re-Sounding Anatolian Greekness in Diaspora ». Harvard.

Lenclud, Gérard. 1987. « La tradition n'est plus ce qu'elle était.... Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie ». *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, nº 9: 110–123.

Liávas, Lámpros. 1987. *Mousikés sto Aigaío (Musiques dans l'Égée)*. Ypourgeío Politismoú-Ypourgeío Aigaíou. Athènes.

———. 1992. « I mousikí tou Aigaíou (La musique de l'Égée » in : *To Aigaío : Epíkentro Ellinikoú Politismoú* : 402-416. Athènes.

———. 2016. « I ellinikí dimotikí mousikí kai ta mousiká órgana (La musique populaire grecque et ses instruments de musique », 2016.

Lortat-Jacob, Bernard. 1994. *Musiques en fête. Maroc, Sardaigne, Roumanie*. Société d'ethnologie. Nanterre.

———. 2010. « Quand les affects confondent parole et musique » in *La voix actée : Pour une nouvelle ethnopoétique /* sous la direction de Claude Calame, Florence Dupont, Bernard Lortat-Jacob, Maria Manca. Editions Kimé : 245-262. Paris.

———. 2013. « L'ahwash berbère du Maroc. Le passage difficile d'un « col musical » », *Cahiers de littérature orale* 73-74. URL : http://clo.revues.org/2055

Loutzaki, Irene. 1999. «The Association as Milieu for Dance Activity», in *Music of Thrace. An Interdisciplinary approach: EVROS.* p. 192-247.

———. 2001. « Folk Dance in Political Rhythms ». *Yearbook for Traditional Music* 33: 127. https://doi.org/10.2307/1519637.

———. 2008. «Dance as propaganda. The Metaxas Regime's Stadium Ceremonies, 1937-1940», in Anthony Shay (ed.). *Balkan Dance. Essays on Characteristics, Performance and Teaching*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc. Publishers. pp. 89-115.

Lýkos, Pantelís. 2014. « Tsampoúnes kai toumpiá sto chorió Aï Giórgi Chíou : Mousikologikí érevna enós idiaíterou repertoríou (Cornemuses et percussions dans le village Aï Giórgi de Chíos : étude musicologique d'un répertoire singulier) ». Arta: TEI Ipeírou.

Mackridge, Peter. 1993. « ‘‘None but the brave deserve the fair’’ : abduction, elopement, seduction and marriage in the Escorial *Digenes Akrites* and Modern Greek heroic songs » in Beaton & Ricks (ed.) : *Digenes Akrites: New Approaches to Byzantine Heroic Poetry*. London : Routledge : 150-160.

Marmone, Giordano. 2021. « Temporalités rivales et panne rituelle. Anatomie de l’échec d’une grande cérémonie de maturation masculine chez les Samburu (Kenya) », *L’Homme*, 237 : 15-44. https://doi.org/10.4000/lhomme.39033

Mavrogiórgis, Pantelís. 1991. *To chorió Agios Geórgios Sykoúsis. Méros B’ : Laografiká - Toponymiká (Le village Agios Geórgios Sykoúsis. Second tome : Folklore et toponymes)*. Morfotikós Sýllogos Ag. Georgíou Sykoúsi. Chíos.

Michael, Despina. 1996. « Tsitsanis and the birth of the "new" laiko tragoudi », *Modern Greek Studies* 4 : 54-96.

Michaliós, Chrístos. 2010. *Ta Kardámyla aná tous aiónes. Istoriká kai laografiká stoicheía Kardamýlon (Le village de Kardámyla à travers les siècles. Eléments historiques et laographiques)*. Athènes.

Miller, William. 1915. « The Genoese in Chios, 1346-1566 ». *The English Historical Review* 30 (119,): 418-32.

Morand, Katell. 2007. « Chanter pour soi: la tïzïta du berger (Gojjam) ». In *Annales d’Ethiopie*, 23:45–59. Persée-Portail des revues scientifiques en SHS. http://www.persee.fr/doc/ethio_0066-2127_2007_num_23_1_1497.

Moutzáli, Aféntra. 2008. « Emporopanigýreis – To empório tis periplánisis », *Archaiología*, 116:63-68.

Murgier, Charlotte. 2013. « La part du propre (oikeion) dans la constitution du concept stoïcien d’appropriation (oikeiosis) ». *Methodos. Savoirs et textes*, nº 13. https://doi.org/10.4000/methodos.3030.

O'Connell, John Morgan. 2003. « Song Cycle: The Life and Death of the Turkish Gazel: A Review Essay ». *Ethnomusicology* 47 (3): 399. https://doi.org/10.2307/3113948.

Odorico, Paolo. 2012[2002]. *L'Akrite : L'épopée byzantine de Digénis Akritas.* Anacharsis Editions. Toulouse.

Oikonomides, Nicolas A. 1979. « L'épopée de Digénis et la frontière orientale de Byzance aux Xe et Xie siècles », *Travaux et Mémoires* 7 : 375-397.

Oikonomídis, Dimítris. 1969. « I laïkí orología tou ellinikoú dimotikoú tragoudioú (La terminologie populaire du chant démotique grec) », *Archives du KEEL*. Athènes.
URL : http://editions.academyofathens.gr/epetirides/xmlui/handle/20.500.11855/298

Ouvrage collectif. 2010. *Ena keimílio. To Pyrgí tis Chíou (Une relique. Pyrgí, village de Chíos)*. 2ème édition. Sýllogos Pyrgoúson Attikís « To Pyrgí tis Chíou ». Athènes.

Ozturkmen, Arzu. 2001. « Politics of National Dance in Turkey: A Historical Reappraisal ». *Yearbook for Traditional Music,* 33 : 139. https://doi.org/10.2307/1519638.

———. 2012 « Dancing Around Folklore: Constructing a National Culture in Turkey ». In *A Companion to Folklore*, édité par Regina F. Bendix et Galit Hasan-Rokem, 305-24. John Wiley & Sons, Ltd. https://doi.org/10.1002/9781118379936.ch16.

Panopoulos, Panayotis. 2005. « Retour au village natal. Associations locales et renouveau culturel ». *Ethnologie française* 35 (2): 243-53.

Papadatos, Ioannis, 2019 « The Paréa: Participatory Musical Performances in the Island of Crete ». Doctoral Thesis, University of Kent.

Papadopoúlou, Theodóra. 2015. « Oi politistikoí sýllogoi sto nisí tis Chíou apó to 1980 eos símera. I poreía tou Syllógou Léon Allátios (Les associations culturelles sur l'île de Chíos de 1980 à nos jours. La trajectoire du syllogue Léon Allátios) ». Arta: TEI Ipeírou.

Papanikoláou, Dimitris. 2007. Singing Poets. Literature and Popular Music in France and Greece. Legenda. New York.

Papazí, Evaggelía. 2009. *Kardámyla. Periígisi - Laografía (Kardámyla. Visite - laographie)*. Chios.

Pávlou, Leftéris. 2006. *To toumpeléki kai oi rythmoí stin ellinikí paradosiakí kai laïkí mousikí, mesa apó tous choroús, ta tragoúdia kai tous organikoús skopoús (Le toubeléki et les rythmes dans la musique traditionnelle et populaire grecque, par les danses, les chants et les mélodies instrumentales)*. Ekdóseis Fagotto. Athènes.

Pernot, Hubert. 1903. *En pays turc. L'île de Chio*. J. Maisonneuve, Libraire-Éditeur. Paris.

———. 1915. « Le roman crétois d'Erotokritos ». *Revue des Études Grecques* 28, nº 127: 129-83. https://doi.org/10.3406/reg.1915.6839.

Pernot, Hubert, et Paul Le Flem. 2006. *Dimotikés melodíes apó ti Chío. Néa grafí aploustevméni kai diorthoméni ypo Márkou F. Dragoúmi (Mélodies populaires de Chios. Nouvelle transcription enrichie et corrigée par Márkos F. Dragoúmis)*. Fíloi Mousikoú Laografikoú Archeíou Melpós Merlié. Athènes.

Pertusi, Agostino. 1970. *La Poesie Epica Bizantina e la sua formazione : problemi sul fondo storico e la struttura del « Digenis Akritas ».* Accademia Nazionale dei Lincei. Rome.

Petropoulos, Dimitris. 1958. *Elliniká dimotiká tragoúdia (Chants populaires grecs)*. Vasikí vivliothíki. Athènes.

Polítis, Nikólaos. 2005. *Ta dimotiká tragoúdia. Eklogaí apó ta tragoúdia tou ellinikoú laoú (Les chants populaires. Anthologie des chants du peuple grec)*. Ekdóseis Ekáti. Athènes.

Pouillon, Jean. 1975. « Tradition : transmission ou reconstruction » in J. Pouillon Fétiches sans fétichisme, Maspero. Paris.

Prévôt, Nicolas. 2007. « La Macédoine en fanfare ». *Ethnologie française* 31, nº 4 : 695-706.

Proákis, Kyriákos. 2003. *Laografikoí thísavroi Thymianón (Trésors laographiques du village de Thymiana)*. Sýllogos Thymianoúson Néas Yórkis « I Agía Ermiónī ». Chios.

Qureshi, Regula. 1986. *Sufi Music of India and Pakistan: Sound, Context and Meaning in Qawwali*. Cambridge University Press. Cambridge/New York.

Ráftis, Alkis. 1985. *O kósmos tou ellinikoú choroú (Le monde de la danse grecque)*. Ekdóseis Polýtypou. Athènes.

Rankin, Catharine H. et al. 2009. « Habituation Revisited: An Updated and Revised Description of the Behavioral Characteristics of Habituation ». *Neurobiology of Learning and Memory* 92, nº 2 : 135-38. https://doi.org/10.1016/j.nlm.2008.09.012.

Rouget, Gilbert. 1980. *La Musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Gallimard. Paris.

———. 1995. « Ethnomusicologie d'un rituel. La représentation, ou de Velasquez à Francis Bacon ». *L'homme*, 133 : 77-97.

———. 2004. « L'efficacité musicale : musiquer pour survivre. Le cas des Pygmées ». *L'homme*, 171 : 27-52.

Salpadímou, Níki, et Stélios Matzoúris. 2013. *To dimotikó tragoúdi. Istorikí anadromí, Oi thýsavroi kai ta tragoúdia tis dimotikís poíisis (Le chant populaire. Perspective historique, les trésors et chansons de la poésie populaire)*. Ekdóseis Gavriílidis. Athènes.

Saunier, Guy. 1982. « Charos et l'Histoire dans les chansons populaires grecques ». *Revue des Études Grecques* 95 (452): 297-321. https://doi.org/10.3406/reg.1982.1331.

———. « Le pari de Yannis et du soleil ». *Études rurales* 97/1 : 133-51.

———. 1989. « La fille guerrière et la trahison du saint ». *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens* 4, nº 1: 61-85. https://doi.org/10.3406/metis.1989.929.

———.1993. « Is There Such a Thing as an ‘Akritic Song’? Problems in the Classification of Modern Greek Narrative Songs ». in Beaton & Ricks (ed.) : *Digenes Akrites: New Approaches to Byzantine Heroic Poetry,* London : Routledge : 139-149.

———. 2001. « Provlímata stin anthológisi ton dimotikón tragoudión, kai idiaítera ton moirologión (Problèmes de création de recueils des chants populaires, et particulièrement des lamentations funèbres) » in : *Elliniká Dimotiká Tragoúdia. Synagogí meletón (1968-2000)*. Idryma Kósta kai Elénis Ouráni. Athènes.

———. 2004. *To dimotikó tragoúdi tis xenitiás (Le chant populaire d’exil)*. Athènes: Néa Ellinikí Vivliothíki Estía.

———. 2005. « Quelques personnages de la poésie épique » in Ahrweiler (dir.) : *Les mythes et les légendes que partagent les peuples de l’Europe. Actes du colloque organisé par l’Université de l’Europe à Paris le 21 mars 2003,* Université de l’Europe : 52-59.

Schaeffer, Jean-Marie. 1999. *Pourquoi la fiction?.* Seuil. Paris.

———. 2005. « Quelles vérités pour quelles fictions? », *L’Homme* 175-176 : 19-36. DOI : 10.4000/lhomme.29493

Scribner, Bob. 1978. « Reformation, Carnival and the World Turned Upside-down ». *Social History* 3 (3): 303-29. https://doi.org/10.1080/03071027808567430.

Seraïdari, Katerina. 2005. *Le culte des Icônes en Grèce*. Presses Universitaires du Mirail. Toulouse.

———. 2010. « Enjeux locaux autour d’un rituel à Sifnos : de l’analyse structurale à l’« objet patrimonial » ». *Balkanologie. Revue d’études pluridisciplinaires*, nº Vol. XII, n° 2 (décembre). http://journals.openedition.org/balkanologie/2234.

Signell, Karl. 1974. « Esthetics of Improvisation in Turkish Art Music ». *Asian Music* 5, nº 2: 45-49. https://doi.org/10.2307/833887.

Small, Christopher. 1998. *Musicking. The Meaning of Performing and Listening,* Wesleyand University Press. Middletown.

Spiliákos, Stávros. 1994. « Chorevtiká drómena tis Apokriás sti Náxo (Actes dansés du Carnaval de Náxos) ». *Aigaiopelagítika thémata*, T. 38.

Spyridákis, Stylpon. 2000[1962]. *Elliniká dimotiká tragoúdia (eklogí) (Chants populaires grecs (choix))*, Akadimía Athinón. Athènes.

Stépanoff, Charles. 2019. *Voyager dans l'invisible*, La Découverte. Paris.

Stern, Monika. 2007. « Les identités musicales multiples au Vanuatu », Cahiers d'ethnomusicologies, 20 : 165-190. http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/268

Stoichita, Victor. 2008. *Fabricants d'émotion*. Société d'ethnologie. Nanterre.

———. 2011. « Quand la mélodie ruse. L'enchantement musical et ses acteurs » in : *Houdart Sophie, Thiery Olivier (dir.) Humains, non-humains. Comment repeupler les sciences sociales* : 311-320

———. 2013. « Enchanting Spaces: Echo and Reverberation at Romanian Popular Parties ». *Etnografica*, nº vol. 17 (3) : 581-603. https://doi.org/10.4000/etnografica.3281.

———. 2017. « Musicopathies . La musique est-elle bonne pour la santé ? » *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, nº 68: 4-25. https://doi.org/10.4000/terrain.16269.

Stoichita, Victor, Grimaud, Emmanuel et Jones, Graham. 2011 « Préambule: De la technique comme contorsion ». *Ateliers d'anthropologie*, nº 35. https://doi.org/10.4000/ateliers.8838.

Strátou, Dóra. 1966. *Laïkoí choroí, énas zontanós desmós me to parelthón (Danses populaires, un lien vivant avec le passé)*. Théatro Ellinikón Chorón « Dóra Strátou ». Athènes.

Terzopoúlou, Miranda. 2004. « Paliá tragoúdia, palioí íroes. Néaória kai perithória (Anciens chants, anciens héros. Nouvelles frontières et marges) » in Arwheiler (dir.) : *Tradition Acritique Européenne : d'Alexandre le Grand à Digénis Akritas*, Académie d'Athènes 23 : 134-151.

Terzopoúlou, Miranda et Psychogioú, Eléni. « "Asmata" kai tragoúdia. Provlímata ékdosis dimotikón tragoudión ("Airs" et chants. Problèmes d'édition des chants populaires) », *Ethnología 1 (1992)* : 143-165.

———. 2004. « Psifiakí Vási Dedoménon gia tin Ethnikí Mousikí Syllogí tou Kéntrou Laografías (Base de données numérique pour la Collection Musicale Nationale du Centre de Folklore) » in : *Ekdotiká provlímata kai apópseis. Theoría kai Praktikí. Praktiká Synedríou sti mními tou G.P. Savvídi, 15-17 Iouníou 2000)*. Spoudastírio Néou Ellinismoú. Athènes : 61-74.

Testa, Alessandro. 2020. *Rituality and Social (Dis)Order: The Historical Anthropology of Popular Carnival in Europe*. Routledge. New-York. https://doi.org/10.4324/9781003106210.

Theologitis, Homère-Alexandre. 2001, « Digénis Akritas et la littérature byzantine : problèmes d'approche » in *Les Personnages du roman grec. Actes du colloque de Tours, 18-20 novembre 1999*, MOM éditions 29 : 393-405.

Tsalíkis, Giánnis. 2010. « Choroí kai tragoúdia apó tin periochí tis Silyvrías tis Anatolikís Thrákis (Danses et chants de la région de Sélymbrie en Thrace Orientale) ».

Tsiropiná, Stélla. 2010. « Lanthánousa kai édkili theatrikótita stis epivióseis ton chiakón ethímon tou eortologíou (Théâtralité manifeste et dissimulée des coutumes calendaires chiotes) ». Aristoteleio Panepistimio Thessalonikis.

Tsounis, Demeter. 1995. « Kefi and Meraki in Rebetika Music of Adelaide: Cultural Constructions of Passion and Expression and Their Link with the Homeland ». *Yearbook for Traditional Music* 27: 90. https://doi.org/10.2307/768105.

Van Gennep, Arnold. 1998. *Le Folklore francais : du berceau à la tombe, cycles de Carnaval-Carême et de Pâques*. Laffont. Paris.

Veyne, Paul. 2013. *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*. Le Seuil. Paris.

Vlastos, Alexandros M. 1913. *A History of the Island of Chios, A.D. 70-1822 : Translated from the Second Part of Dr. Alexander M. Vlasto's Work Entitled Chiaka, or « The History of the Island of Chios from the Earliest Times down to Its Destruction by the Turks in 1822 ».* Privately printed by J. Davy and sons at the Dryden press.

Vlisídis, Kóstas. 2004. *Opseis tou rempétikou (Aspects du rebétiko)*. Ekdóseis tou Eikostoú Prótou. Athènes.

Volákis, Nikólaos. 2007. *Oi Olýmpoi tis Chíou. Laografía, istoría, glóssa (Le village d'Olýmpoi de Chíos. Folklore, histoire, langue)*. Typografeío Georgoúli-Syrrí. Chios.

Wacquant, Loïc. 2002. *Corps et âme: carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*. Agone. Marseille.

———. 2010. « L'habitus comme objet et méthode d'investigation: Retour sur la fabrique du boxeur ». *Actes de la recherche en sciences sociales* 184, nº 4 : 108. https://doi.org/10.3917/arss.184.0108.

Zeghmar, Lydia. 2018. « Tradition Makers. The recognition process of a local dance : from the village to the institutions » in : *Girard M., Polo JF., Scalbert-Yücel C. (eds) Turkish Cultural Policies in a Global World*. Palgrave Macmillan. Cham.

———. 2021. « Jouer le bandit ottoman en Turquie contemporaine : Nationalisme et masculinité », Carnets de Terrain, *Terrain*.

Zerouali, Basma. 2004a « L'*amane* ou la complainte du réfugié » in Michel Demeuldre (dir.), *Sentiments doux-amers dans les musiques du monde. Délectations moroses dans les blues, fado, tango, flamenco, rebetiko, p'ansori, ghazal,...* Paris, L'Harmattan : 171-178.

———. 2004b. « La part « ottomane » dans les pratiques musicales des Grecs de Smyrne ». *Cahiers balkaniques*, nº 33. https://doi.org/10.4000/ceb.4518.

Discographie

Archeío Ellinikís Mousikís. 1998. *Ellines Akrítes, Vol. 3. Smýrni, Ionía (Gardiens de l'Hellénisme, Vol. 3. Smyrne, Ionie)*. [Disque compact]. Vol. 3. Archeío Ellinikís Mousikís. Athènes.

Chaláris, Christódoulos. 1992. *Mousikī tou Aigaíou Pelágous, vol. I Chíos (Musique de la Mer Egée, vol. I Chios)*. [Disque compact]. Orata Recordings. Athènes.

Dietrich, Wolf. 1978. *Dimotiká tragoúdia tis Chíou (Chants populaires de Chíos)*. [Disque compact]. Non-édité.

Dionysópoulos, Níkos. 2004. *Lésvos Aiolís. Tragoúdia kai choroí tis Lésvou (Lésvos Eolide. Chants et danses de Lésvos)*. [Disque compact]. Panepistimiakés Ekdóseis Krítis.

———. 2011. *Oi nómoi tou Sólona. Tragoúdia Mytilínis kai M. Asías me ton Sólona Lékka (Les lois de Solon. Chansons de Mytilène et d'Asie Mineure avec Sólon Lékka)*, Athènes, Music Corner.

En Chordaís. 1999. *Thálassa thymísou. Tragoúdia kai skopoí apó tís Oinoússes (Mer, souviens-toi. Chants et mélodies de l'île d'Oinousses)*. [Disque compact]. En Chordaís. Thessalonique.

Filopróodos Omilos Kardamýlon. 2015. Mousikés anamníseis ton Kardamýlon (Souvenirs musicaux de Kardámyla). [Disque compact]. Chios.

Kolliáros, Giánnis. 2003. *Mían volán ts" énan tsairó íton... Paradosiaká tragoúdia Mastichochoritón Chíou (Il était une fois... Chants traditionnels des habitants des villages de mastic de Chíos)*. [Disque compact]. Ekdóseis Pápyros. Chios.

Lýkeio ton Ellinídon. 1991. *Tragoúdia & choroí apó ta Alátsata kai tin Erythraía tis Mikrás Asías (Chants et danses d'Alátsata et d'Erythrée d'Asie Mineure)*. [Disque compact]. Athènes.

———. 1994. *Tragoúdia & choroí apó ti Smýrni kai tin Erythraía tis Mikrás Asías (Chants et danses d'Alátsata et d'Erythrée d'Asie Mineure)*. [Disque compact]. Athènes.

Melékos, Tzónis. np. *Tragoúdia kai mousikés ton Pyrgoúson tis Chíou (Chants et musiques des Pyrgousains de Chíos*. [Disque compact]. Non-édité.

Oikonomídis, Níkos. 2012 *Pérasma sti Chío (Escale à Chios)*. [Disque compact]. 1 vol. Oikonomidis Music. Athènes.

Pippídis, Sákis. 2002. *I dikí mas Anatolí (Notre Orient)*. [Disque compact]. Athinaïkí Diskografikí. Athènes.

Politistikós Sýllogos Agios Ioánnis Theológos. 2000. *Ta tragoudákia mou pouló (Je vends mes chansons)*. [Disque compact]. Athènes

———. 2007. *Stou Melioú tous kafenédes. Tragoúdia apó to Melí tis Mikrás Asías (Dans les cafés de Melí. Chants du village de Melí d'Asie Mineure)*. [Disque compact]. En Chordaís. Athènes.

Samíou, Dómna. 1994. *Tragoúdia ston kýklo tou chrónou. Ta apokriátika, anierá ierá (Chants du cycle du temps. Les chants carnavalesques, un profane sacré)*. [Disque compact]. Kallitechnikós Sýllogos Dimotikís Mousikís Dómna Samíou. Athènes.

———. 2008. *Paralogés (Ballades)*. [Disque compact]. Kallitechnikós Sýllogos Dimotikís Mousikís Dómna Samíou. Athènes.

———. 2015. *Ton Akritón kai ton Antreioménon (Chants des Akrites et des Preux)*. [Disque compact]. Kallitechnikós Sýllogos Dimotikís Mousikís Dómna Samíou. Athènes.

Sitarás, Kóstas. 2005. *Ta tsabounistá tis Chíou (Le répertoire de cornemuse de Chíos)*. [Disque compact]. Chios.

Soulakéllis, Theofánis. 2002. *Dimódi ásmata Reïs-Nteré tragoudisména apó tin oikogéneia Sotiríou Mavráki (Chants populaires de Reïs-Nteré chantés par la famille Sotiríou Mavráki)*.

Mousikí laografikí vivliothíki. Kéntro Aigaiakón Laografikón & Mousikologikón Erevnon. Athènes.

Soulakéllis et al. 2009. *Mousikí apó to Voreioanatolikó Aigaío (Musique du Nord-Est Egéen)*. [Disque compact]. Idryma tis Voulís ton Ellínon. Athènes.

Sýllogos Alatsatianón Irakleíou Krítis. 2004. *Fýs' Aeráki tis Mikrasías (« Souffle, Vent d'Asie Mineure »)*. [Disque compact]. Kritikó mousikó Ergastíri Aerákis.

Sýllogos pros diádosin tis Ethnikís Mousikís. 1974. *Tragoúdia Mytilínis kai Chíou (Chants de Mytilène et Chios)*. [LP]. Athènes

———. 2003. Mousikí parádosi tis Chíou (Tradition musicale de Chíos). [Disque compact]. Athènes.

Vérgos, Panagiótis. 2016. *Skopoí tis Lésvou (Mélodies de Lésvos)*. [Disque compact]. Oikonomídis music. Athènes.

———. 2018. *Taxídi sti Lésvo (Voyage à Lésvos)*. [Disque compact]. Oikonomídis music. Athènes.

———. 2022. *Aïvalí, Pérgamos & Dikelí*. [Disque compact]. Kalypso. Athènes.

Filmographie

Liávas, Lámpros. 2014. *Eisagogí stin ellinikí dimotikí mousikí (Introduction à la musique populaire grecque)*. Megáli Mousikí Vivliothíki tis Elládos « Lílian Voudoúri ». https://www.blod.gr/lectures/eisagogi-stin-elliniki-dimotiki-mousiki-proti-omilia/.

Loutzáki, Irene. 2015. *As doúme ton ellinikó choró alliós. Mia anthropologikí proséggisi (Voyons la danse grecque autrement. Une approche anthropologique)*. Megáli Mousikí Vivliothíki tis Elládos « Lílian Voudoúri ». https://www.blod.gr/lectures/as-doume-ton-elliniko-horo-allios-mia-anthropologiki-proseggisi-proti-dialeksi/#

Melíkis, Giórgis. 2008. *O tópos kai to tragoúdi tou, Chíos (Le lieu et son chant, Chios)*. [Document filmique]. Chios: ERT 3.

Melíkis, Giórgis. 2011. *O tópos kai to tragoúdi tou, Mólyvos Lésvou (Le lieu et son chant, village de Mólyvos à Lésvos)*. [Document filmique]. Chios: ERT 3.

Theológos, Chrístos. 2016. *Antikristoí choroí Anatolikoú Aigaíou kai Mikrás Asías (Danses face-à-face de l'Egée Oriental et d'Asie Mineure)*. [Document filmique]. Educational Radio Television Greece.

Vouvélis, Michális. 2012. *Seminário paradosiakón chorón Mesotópou Lésvou (Séminaire de danses traditionelles du village Mesotópos de Lésvos)*. [Document filmique].

Glossaire

Acritique (chant) : catégorie regroupant les chants narratifs contant les exploits et hauts-faits de héros des frontières liés à l'épopée de Digenís Akrítas composée au XIIème siècle.

***Akousma* :** habitus d'écoute des agents, ensemble des schèmes relatifs à l'écoute déterminant les jugements associés à une performance musicale donnée.

***Aftálikos* (*Aptálikos*) :** Danse masculine improvisée en 9/4 exécutée en dyade ou triade sur une mélodie spécifique.

***Aráp(o) soústa* :** Danse masculine improvisée en 4/4 exécutée en dyade ou triade dans les villages du nord de Chios sur une mélodie spécifique.

Agent : Sujet ou objet agi par les structures qu'il a intégrées ou qui lui sont associées et contribuant à la reproduction de ces structures.

Agentivité : Faculté d'agir prêtée à un agent, sujet ou objet.

***Axapolytós* :** Danse mixte en 2/4 ou 4/4 impliquant l'absence de prise entre danseurs.

Capital : Propriété agissante participant à la constitution de l'habitus d'un agent et déterminant sa position au sein d'un champ spécifique.

Champ : Selon Bourdieu, microcosme social animé par une logique propre et régi par des règles spécifiques, construit sur base de principes de différenciation -ou de distribution- constitués par l'ensemble des propriétés agissantes dans un univers social donné, réseau de relations objectives (de domination, subordination, d'antagonisme ou de complémentarité) entre des positions qui se définissent les unes par rapport aux autres.

***Drómeno* :** rite traditionnel associé à un lieu donné, ensemble d'actions stipulées accomplies et interprétées dans un registre différent de celui des interactions ordinaires.

Efficacité : caractère efficace d'un acte, c'est-à-dire produisant des effets.

Espace-temps : Entité théorique unissant l'espace géométrique à trois dimensions et l'espace temporel à une dimension visant à indiquer, dans le cas spécifique des pratiques musicales, que les performances constituent des événements spatio-temporels, environnement physique ou imaginaire comportant une spatialité et une temporalité propres.

***Ethimo* :** coutume, séquence d'actes répétée à intervalle régulier et revêtant un caractère obligatoire par son inscription dans la continuité d'une tradition locale.

***Exoikeíosis* :** double processus impliquant des effets décrémentiels (*habituation*) et incrémentiels (*sensitization, potentation*) et une augmentation d'une réponse comportementale produite par une stimulation répétée, procédé par lequel des agent se rendent ludiquement familiers d'une pratique donnée.

Fiction : Selon Schaeffer, environnement stocké dans la mémoire de celui qui s'y expose, espace-temps immersif instaurant ses propres règles et impliquant une suspension provisoire et partielle de celles qui valent en dehors de celui-ci.

***Gýrisma* :** Séquence liminale entre deux formes dansées constituée par une improvisation musicale de l'instrument soliste et par le lâcher prise entre partenaires dansant.

Habitus : Selon Bourdieu, système de dispositions durables et transposables, principe générateur et organisateur de pratiques et de représentations.

Homokinésie : Selon Baudet, qualité caractérisant l'action de deux personnes ou plus qui s'appliquent à avoir la même posture, le même mouvement et le même tonus musculaire.

Homorythmie : Qualité caractérisant l'action des danseurs réalisant des unités motrices, gestes et mouvements en relation avec la pulsation donnée par l'accompagnement mélodico-rythmique qu'ils entendent.

Imagination : Selon Stépanoff, faculté de mobiliser des perceptions non sensorielles pour s'immerger dans des situations différentes de l'ici et maintenant. Selon Harris, capacité à transcender

le temps, le lieu et les circonstances afin d'imaginer ce qui aurait pu être, de planifier et anticiper le futur, de créer des mondes fictionnels et d'envisager des alternatives à notre expérience présente du monde.

Institution : ensemble de rapports sociaux spécifiques impliquant des actions typifiées entre agents, perçu par eux comme une réalité objective leur préexistant et exerçant sur eux un pouvoir de coercition.

Intentionnalité : caractère intentionnel d'une attitude ou d'un acte prêtée à un agent, relation psychologique active de la conscience à un objet.

***Kéfi* :** Heureuse disposition émergeant lors de la fête lorsque les convives se trouvent en bonne compagnie et dans un état de réceptivité et de disponibilités affectives.

Lié (*detós*) : Danse chorale en cercle ouvert ou fermé principalement exécutée lors de la période de Carnaval.

***Manés* :** Chant mélismatique improvisé aux parties vocales non-mesurées et à l'accompagnement instrumental en 4/4.

***Meráki* :** Selon League, désir et enthousiasme d'un individu interagissant avec quelque chose de signifiant pour lui. Comparable au *kéfi* en tant qu'heureuse disposition, le *meráki* est également associé à la passion qui anime l'individu lorsqu'il réalise un acte spécifique.

***Meraklís* :** Possesseur du *meráki*, celui qui se dévoue passionnément et méticuleusement à ce qu'il entreprend et en tire une grande fierté, figure incarnant un idéal social de dialogue, agonistique ou collaboratif, qui privilégie l'attention aux nuances les plus fines des procédés rhétoriques de ses interlocuteurs et au contexte social qui les entoure. Selon Caraveli, le statut de *meraklís* dans les fêtes de Kárpathos implique des compétences en chant et en composition poétique mais aussi une fine connaissance des règles de la fête et des règles sociales de l'univers villageois. J'ai fait le choix dans le contexte du monde de la tradition à Chios de traduire *meraklís* par noceur.

***Meraklíki* :** Qualité prêté à un acte, un objet, un chant, une danse par ceux qui disposent des schèmes de perception, d'appréciation et d'action appropriés, capital symbolique du noceur

(*meraklís*).

Panégyre : Rassemblement à l'occasion de fête du calendrier religieux prenant place dans une localité donnée, à proximité d'un espace sacré et durant lesquels des individus réunis en principe selon des critères d'appartenance à une paroisse socialisent en accomplissant certaines pratiques adoratives ainsi qu'en mangeant, buvant, dansant et chantant.

***Pyrgoúsikos* :** Danse locale du village de Pyrgí en 2/4 de douze appuis exécutée traditionnellement par une danseuse située entre deux danseurs sur une mélodie spécifique.

Responsorial (chant) : caractère d'un chant dont un distique, un vers ou un hémistiche est entonné par un chanteur et répété par le choeur.

Schème : structure cognitive permettant la représentation de concepts, d'objets ou d'événements génériques ainsi que des savoirs-foires (procédures) stockés en mémoire, constituée des invariants d'une classe de connaissance. Dans la théorie des schèmes développée par Rumelhart et Norman, les schèmes comportent des éléments fixes et variables, peuvent s'emboîter les uns aux autres, s'utilisent à tous les niveaux d'abstraction, sont utilisés pour représenter des connaissances plutôt que des définitions, et sont des mécanismes actifs de reconnaissance.

Signature choreutique : Caractéristique singularisant un geste ou une série de gestes, saillante et reconnue comme pertinente pour les agents ayant développé les catégories de perception adéquates, « l'œil » ou « le sens du jeu » propre à une pratique.

Situation : Selon Goffman, environnement fait de possibilités mutuelles de contrôle, au sein duquel un individu se trouve partout accessible aux perceptions directes de tous ceux qui sont présents et lui sont similairement accessibles.

Structure de plausibilité : Selon Berger, façon dont un groupe humai maintient un corpus de savoirs par les institutions qu'il a créées.

***Soústa* :** Variante du *syrtós* mixte en 2/4 au tempo excédant les 100 bpm et exécutée de manière enlevée en dyade.

***Syrtós* :** Danse mixte en 2/4 basée sur une unité motrice de trois appuis exécutée en dyade à Chios ainsi que dans les autres îles du Nord-Egéen.

Technique des corps : Séquence de gestes se succédant dans la poursuite d'une finalité précise, apprise et reproduite avec les affinements et le style propre à chaque individu.

Tradition : Selon Pouillon et Lenclud, forme de rétroprojection du présent au passé informant et normant le premier par laquelle des agents se présentent comme les continuateurs de ceux dont ils ont fait leurs prédécesseurs. Dans cette thèse, la tradition (parádosi) est envisagée comme l'ensemble des schèmes de perception, d'appréciation et d'action activé lors de situations spécifiques (bals, fêtes, Carnaval etc.) faisant l'objet d'une acquisition progressive au fil des occurrences de ces situations et agissant sur ces situations en contribuant à leur perpétuation et à leur transformation.

Traditionalisme : Selon Gosselin, choix délibéré des membres d'un groupe social d'agir selon des modèles d'actions anciens. Le traditionalisme s'oppose ainsi à la tradition en tant que culture qui se prend et se donne pour une nature.

Traditionalité : caractère de ce qui est traditionnel, conféré par les agents disposant des catégories de perception, d'appréciation et d'action appropriées.

***Tsiftetéli* :** Danse mixte en 4/4 de six appuis réalisés à deux ou plus et suivant généralement le *syrtós* à Chios.

***Víoma* :** vécu, biographie expérientielle des agents. Équivalent émique de l'habitus.

***Zeïbékikos* :** Danse masculine improvisée en 9/4 exécutée seul ou en dyade.

Annexes

Annexe 1. Calendrier des panégyres de l'île de Chíos pour l'année 2018

Date	Fête religieuse	Lieu
01/05/18	*Protomagiá*	*Grídia, Volissós, Agios Aimilianós, Agiásmata, Ververáto, Vlycháda (Kardámyla), Kipouriés, Katávasi*
05/05/18	*Agia Eiríni*	*Eláta*
08/05/18	*Agios Ioánnis Theológos*	*Kouroúnia*
10/05/18		*Agiou Georgíou Restón*
17/05/18	*Tis Analípseos*	*Arvanítissa, Grídia*
20/05/18		*Agios Isídoros Vrontádou*
21/05/18	*Agios Konstantínos, Agia Eléni*	*Pispiloúnta, Chalkeiós*
26/05/18		*Eláta, Kofinás*
28/05/18	*Agio Pnóvma*	*Profítis Ilías Spartoúntas, Eláta, Víki*
03/06/18		*Eláta, Kofinás*
24/06/18	*Agios Ioánnis*	*Kallimasiá*
29-30/06/18	*Agios Pétros, Agios Pávlos*	*Tholopotámi*
01/07/18	*Agioi Anárgyroi*	*Nénita, Potamiá, Thymianá*
06/07/18		*Neochóri, Amádes*
07/07/18	*Agia Kyriakí*	*Kalamotí, Amádes, Karyés*
08/07/18		*Amádes, Neochári*
10/07/18		*Neochóri*
15/07/18		*Katávasi, Véssa*
17/07/18	*Agia Marína*	*Myrmígki, Fytá, Ververáto, Kardámyla*
19/07/18		*Thymianá, Spartoúnta*
20/07/18	*Profítis Ilías*	*Kalamotí, Armólia, Tholopotámi, Agios Geórgos Sykoúsis, Spartoúnta*
21/07/18		*Kardámyla, Volissós, Limniá*
22/07/18	*Agia Markélla*	*Agia Markélla, Karyés, Lithí, Dídyma, Vágia, Agia Dýnami Olýmpon, Mestá*
25/07/18		*Sykiáda*
26/07/18	*Agia Paraskeví*	*Zyfiás, Kalamotí, Kastéllo, Parpariá, Chálandra, Kampiá*

27/07/18	*Agios Panteleïmonas*	*Agios Giórgos Sykoúsis, Vasileiónoiko, Monodéndri, Dafnónas, Kipouriés, Kampiá, Kéramos, Kardámyla*
30/07/18	*Agioi Anárgyroi*	*Thymianá*
01/08/18		*Egrígoro, Pantoukiós, Chalkeiós, Agios Stéfanos Elátas*
02/08/18	*Agios Stéfanos*	*Tholopotámi, Eláta*
03/08/18		*Flátsia*
04/08/18		*Agios Giórgos Sykoúsis, Sykiáda, Nénita, Armólia*
05/08/18	*Paramoní tou Christoú*	*Kardámyla, Gípedo Varvasiakoú, Agia Ermióni, Tholopotámi*
06/08/18	*Christós*	*Agios Giórgos Sykoúsis, Véssa, Exo Dídyma, Tholopotámi, Egrígoros, Thymianá, Emporeiós, Volissós*
07/08/18	*Paramoní Agíou Aimilianou*	*Mestá, Kallimasiá, Karínta, Agia Markélla Kómis*
08/08/18	*Agios Aimilianós*	*Agia Ermióni, Armólia, Koiní, Dafnónas, Kampiá, Karyés, Afrodísia, Mestá*
09/08/18		*Vrontádos, Avgónyma*
10/08/18		*Trýpes, Flátsia*
11/08/18		*Mestá, Lithí*
12/08/18	*Agia Foteiní*	*Agia Foteiní, Neochóri, Dafnónas, Afrodísia, Víki, Véssa*
14/08/18	*Paramoní Koimíseos Theotókou*	*Kardámyla, Víki, Pityós, Lagkáda*
15/08/18	*Panagiá, koimísi Theotókou*	*Kallimasiá, Nénita, Dafnónas, Chalkeiós, Pyrgí, Olýmpoi, Kámpos, Melaniós, Víki, Pityós, Volissós, Pispiloúnta, Agios Giórgos Sykoúsis*
16/08/18		*Pyrgí, Víki*
17/08/18	*Giortí ton Psarádon*	*Vrontádos, Liménas Mestón*
19/08/18		*Agio Gálas, Koiní*
21/08/18	*Agia Vássa*	*Agia Vássa Neochóri, Mármaro Kardamýlon*
23/08/18	*Neuf jours de la Vierge*	*Néa Potamiá, Pyrgí, Agio Gálas, Nénita*
26/08/18		*Patriká*
29/08/18	*Agios Ioánnis*	*Agios Giórgos Sykoúsis, Katarráktis, Agios Ioánnis Lílika, Agios Giánnis Ameris, Patriká, Víki,Pírama, Afrodísia*
30/08/18	*Agia Zóni*	*Kardámyla, Afrodísia, Patriká*

01/09/18	*Agios Syméon*	*Trýpes, Amádes*
02/09/18	*Agios Mámas*	*Afrodísia, Agia Ermióni*
04/09/18	*Agia Ermióni*	*Thymianá*
06/09/18	*Taksiárches*	*Nenitoúria*
07/09/18		*Kampiá*
08/09/18	*Panagiá*	*Dídymes, Sykiáda, Lithí, Eláta, Leptópoda, Kampiá*
11/09/18		*Vasileiónoiko*
13/09/18	*Paramoní tou Christoú*	*Vroulídia*
14/09/18	*Stavrós*	*Chalkeiós*
15/09/18	*Agios Nikítas*	*Armólia*
17/09/18	*Agia Sofía*	*Lagkáda*
26/09/18	*Agios Ioánnis Theológos*	*Parpariá, Kouroúnia*
14/10/18	*Agia Paraskeví*	*Fytá*
07/11/18	*Paramoní ton Taksiarchón*	*Mésa Dídyma*
08/11/18	*Taksiárches*	*Liménas Mestón*

Annexe 2. La coutume de la confession du village de Kardámyla

Μ :	M:
Παπά μου ήρτα καταδώ	Mon pope, je suis venu par ici
συγχώρεση να πάρω	pour être pardonné
Ήρτα να ξομολογηθώ	Je suis venu confesser
να πα να μεταλάβω	pour ensuite communier
Π :	P:
Γονάτισε, Μιχάλη μου	Agenouille-toi, Michális
κι εγώ θα σ' ευλογήσω	et je te bénirai
Κι άναλογα τα κρίματα	Et en fonction de tes péchés
θε να σε συγχωρήσω	je te pardonnerai
Μ :	M:
Παπά μου οι αμαρτίες μου	Mon pope, mes péchés
είναι καντάρια όσα	ça fait un paquet
Ζυγίζει η Γριά απέναντι	Pèse donc la montagne en face
αν βάλεις κι άλλα τόσα	et mets-en encore
Π :	P:
Τι λες αφορισμένε μου	Que dis-tu, excommunié
κανόνες δυο σου βάζω	voici ta punition
Τρία τέρμινα μην κοιμηθείς	Pendant trois semaines
με την κυρά τη Βάσω	tu ne dormiras plus avec Váso
Κι αν δεν τολμάς να της το πεις	Et si tu n'oses pas lui dire
θα της το 'μολογήσω	je le lui dirai-moi même
Κι ύστερι μες στο ιερό	Après cela, je la confesserai
θα την ξομολογήσω	dans le chancel
Μ :	M:
Παπά μου, στους αμαρτωλούς	Mon bon pope, ne donne pas

τέτοιους βαριούς κανόνες
Μη βάζεις κι οι γυναίκες μας
θε ν' απομείνουν μόνες

de telles punitions aux pécheurs
Car nos femmes vont
finir par nous quitter

Π :
Έ θα μου πεις εσύ ίντα θα κάμω
μόν' συνέχισε

P:
Tu ne vas pas me dire ce que j'ai à faire
poursuis donc

Μ :
Στο Γιόσωνα η γυναίκα μου
μαζί μου ήρθε να μείνει
Και πότιζα οληνυχτίς
μα εδρόσιζα κι εκείνη

M:
Mon épouse est venue
demeurer avec moi à Giósonas
Et j'arrosais le verger
mais la rafraîchissais aussi

Π :
Πω πω! Την τρισκατάρατη
ν' αφουρκιστεί με τέλι
Που μου 'λεγεν στο Γιόσωνα
πως μόν' εμένα θέλει

P:
Oh ! La trois-fois maudite
elle m'a donc menti
Elle qui me disait à Giósonas
qu'elle ne voulait que moi

Μ :
Είπες τίποτι παπά μου;

M:
Tu as dit quelque chose, mon pope ?

Π :
Η αμαρτία σου είν' βαριά
μα θα σε συγυρίσω
Τρεις εβδομάδες δεν θα φας
για να σε συγχωρίσω

P:
Ton péché est lourd
mais je vais m'occuper de toi
Tu jeûneras pendant trois semaines
et seras ainsi pardonné

Γιατί όμως στην εκκλησιά
τίποτι πια δεν φέρνεις
Μόν' σαν με δεις στον καφενέ
τον άλλο δρόμο παίρνεις;

Mais pourquoi à l'église
tu n'amènes plus rien
Et pourquoi changer de route
lorsque tu me croises au café ?

Μ :
Πώς να μη φύγω σα σε δω
και ν' αλλαξοστρατήσω
Αφ' όλο μ' εξομολογείς
χωρίς να το θελήσω

Μ:
Et comment ne fuirais-je pas
et ne changerais-je pas de route
A chaque fois tu me confesses
sans ma permission

Π :
Τι λες βρε 'σύ αντίχριστε
τι λες καταραμένε
Δε θες εξομολόγηση
άπλυτε, λερωμένε;

P:
Que dis-tu, Antéchrist
que dis-tu, ô maudit
Tu ne veux pas te confesser
vaurien, va-nus-pieds ?

Έμπαινε μες στην εκκλησιά
κι ας είσαι και λιγδιάρης
Και σκύψε μπρος στον ιερό
συγχώρεση να πάρεις

Entre dans l'église
sale vagabond
Et prosterne-toi devant le chancel
pour ta rédemption

Μ :
Ααα! Δε θω άλλες μετάνοιες πια
να κάμω με το ζόρι
Μ' έβαλες και μετάνιζα
τρεις ώρες από τώρι

Μ:
Ah ! Je n'en peux plus
des pénitences forcées
Tu m'as fait me repentir
il y a moins de trois heures

Εσύ έχεις άσκημο σκοπό
και πας να με ξεκάμεις
Άσε που ξυλό αφ' την κυρά
σίγουρα θα μου κάμεις

Toi, tu as de mauvaises intentions
tu veux que j'en crève
Sans parler des coups de savates
que je prends par ma femme

Μου λέγει εις την εκκλησιά
ξέρεις και μετανίζεις
Άπάνω μου όμως ποτέ
δεν ξέρεις να αγγίζεις

Elle me dit à l'église
tu sais prier et te repentir
Mais tu as oublié
comment poser la main sur moi

Έχει και δίκιο δηλαδή

Et elle a raison, en réalité

τι να σου πρωτοκάμω
Άφ' τας μετάνοιες τας πολλές
κοντεύγω να ξεκάμω

Άσε που υποπτεύγομαι
πως μου ξενοκοιτάζει
Και το 'χω πια μες στην ψυχή
μεγάλο πια μαράζι

Παπά μου, θέλω να σ' το πω
μην με κατηγορίσεις
Εγώ θα πω τι έκουσα
κι ας μη με συγχωρίσεις

Π :
Μπα! Λες ο τρισκατάρατος
να το 'χει καταλάβει
Πως έρκεται η γυναίκα του
σε με να μεταλάβει;

Μ :
Ίντα 'πες, παπά μου;

Π :
Τίποτι, τίποτι! Συνέχισε, ίντ' άκουσες!

Μ :
Να! Έκουσα προψέ βραδύ
κουβέντας γινομένης
Πως πάει η Βάσω μου συχνά
εις το κελί που μένεις

Π :
Έρκεται βρε αντίχριστε

par où commencer
Avec ces nombreuses pénitences
je suis à bout de force

Sans parler du fait
que je crois qu'elle me trompe
Et j'en suis tout bouleversé
dans les tréfonds de mon âme

Mon pope, je voulais t'en parler
mais ne m'accuse pas
Je ne fais que répéter les on-dit
et puisses-tu me pardonner

P:
Bah ! Penses-tu que ce trois-fois maudit
a compris quelque chose
Et que sa femme vient
chez moi se repentir ?

M:
Qu'est-ce que tu dis, mon pope ?

P:
Rien du tout ! Qu'as-tu entendu ?

M:
Voilà ! J'ai entendu avant-hier soir
dans le cours de la conversation
Que ma Váso passe
souvent par ta cellule

P:
Elle vient, Antéchrist

για να μου βοηθήσει
Και πότε πότε το κελί
να μου το συγυρίσει

pour me donner un coup de main
Et pour mettre en ordre
ma cellule de temps en temps

Μ :
Μα μου 'πε η αγιοσύνη σου
κι είχα μεγάλες ποίνες
Να μην αγγίξω την κυρά
τουλάχιστ' έξι μήνες

M:
Mais ta sainteté m'a dit
que pour mes nombreux péchés
Je ne pouvais la toucher
pour au moins six mois

Αφ' το κελί στην εκκλησιά
συνέχεια πηγαίνει
Και να! Πως να το κάμωμε!
Μου φαίνεται πρισμένη

Elle va souvent
de la cellule à l'église
Et comment te dire
elle me semble gonflée

Π :
Αμαρτωλέ η συνείδηση
τώρα θε να σε ψάξει
Κι απέ θα ρίξει ο Θεός
φωτιά για να σε κάψει

P:
Pécheur, ta conscience
va te mettre à genoux
Et Dieu jettera sur toi
les feux de l'enfer

Δεν έκουσες βρε άπιστε
ποτέ για την Παρθένο
Κύριε των δυνάμεων
σβήνω πια και πεθαίνω

N'as-tu jamais entendu, infidèle
parler du miracle de la Vierge
Dieu Tout-Puissant
je m'éteins et meurs sur le champ

Δεν ξέρεις τα Χριστούγεννα
άμυαλε τι γιορτάζεις
Και την παρθενωγέννηση
βρε σκύλε που την βάζεις;

Sais-tu seulement, imbécile
ce que tu fêtes à Noël
Qu'est-ce que tu fais
du Magnificat et de la Visitation ?

Μ :
Αφού το λες εσύ, παπά
έτσινα πρέπει να 'ναι

M:
Si tu le dis, pope
Il en va sûrement ainsi

Για δες ο κόσμος τι μου λε
κακούργος βλέπεις θα 'ναι

Vois donc ce que disent les gens
par ignorance

Π :
Τρέξε λοίπον και πιάσε τη
τη Βάσω απέ το χέρι
Και για το θαύμα μίλησε
εις το χρουσό σου ταίρι

P:
Cours donc et prends
ta Váso par la main
Et parle du miracle
avec ta bien-aimée

Μ :
Τρέχω, παπά μου, μα κι εσύ
παντού να διαλαλήσεις
Πως μέγα θαύμαν έγινε
και να το λειτριγίσεις

M:
J'y vais, mon pope, mais toi aussi
répands la bonne nouvelle
Un grand miracle est advenu
et fais donc une liturgie

Γενάει η γυναίκα μου
κανέναν πια δεν κρίνω
Φαίνεται πως μυρίστηκε
της Παναγιάς τον κρίνο

Mon épouse donne naissance
je ne jugerai plus personne
Il semble que fleure
le lis de la Vierge

Annexe 3. La coutume du mort du village de Sykoúsis (2022)

- Μεθυσμένος μέχρι τα μπούνια ! Ήταν καρούλια πάντοτε, τώρα και πάντα !	- Ivre jusqu'aux dalots ! Il était cuit tous les jours, à jamais et pour toujours !
- Κύριε ελέησον, Κύριε ελέησον, Κύριε ελέησον !	- Seigneur, aie pitié ! Seigneur, aie pitié ! Seigneur, aie pitié !
- Όσοι δεν είναι μεθυσμένοι σε τούτο εδώ το γλέντι Ας έρθουν να κοιτάξουν ετούτο το κουρέλι	- Que ceux qui ne sont pas ivres à cette heure de la fête Viennent observer de près ce bon à rien
- Κύριε ελέησον, Κύριε ελέησον, Κύριε ελέησον !	- Seigneur, aie pitié ! Seigneur, aie pitié ! Seigneur, aie pitié !
Των μπεκρήδων ο χορός εύρεν πηγή της ζωής και θήρα της ταβέρνης Βρήκα εγώ την οδό δια της ταβέρνης Ο απολωλός μπεκρής εγώ ειμί ξανακάλεσέ με και ξανακέρνα με	L'assemblée des ivrognes trouva la source de vie et l'entrée de la taverne Moi, j'ai trouvé le chemin menant à la taverne En vérité, je suis la brebis ivre et égarée rappelle-moi et remets ta tournée
- Κύριε ελέησον, Κύριε ελέησον, Κύριε ελέησον !	- Seigneur, aie pitié ! Seigneur, aie pitié ! Seigneur, aie pitié !
-Εκ του Τσούλου Αγίου Ευαγγελίου το ανάγνωσμα πρόσχωμεν ! Και είπεν ο Κύριος...	- Commençons la lecture du Saint Evangile de Tsoúlos ! Et le Seigneur a dit...
-Να του πει ο παπάς στο αυτί και ο διάκος στο κεφάλι !	- Que le pope lui dise à l'oreille et le diacre sur la tête !
-Ένας παπάς από την Τήνο	- Un pope originaire de Tínos

ήρθε και έφερε από εκείνο...

- Κύριε ελέησον, Κύριε ελέησον, Κύριε ελέησον !

-Τα δώσανε εις τον Άμβωνα
να πει των μπεκρήδων το ανάγνωσμα
Λύθηκε η βρακοζώνα του
και φάνηκε η κοκόνα του

- Κύριε ελέησον, Κύριε ελέησον, Κύριε ελέησον !

- Οι παντρεμένες τον είδαν και γέλασαν
Οι χήρες το είδαν και έκλαψαν

-Αααααα ! Παναγιωτάκιιι, Παναγιωτάκιιι!!!

- Οι λεύτερες το είδαν και πήραν
τα όροι και τα άγρια βουνά

-Αααααα !
- Γιατί παντρεμένες το είδατε
και γελάσατε;

-Γιατί το έχουμε και το απολαμβάνουμε !

- Κύριε ελέησον, Κύριε ελέησον, Κύριε ελέησον !

-Εσείς χήρες γιατί το είδατε
και κλάψατε;

-Γιατί το είχαμε και το χάσαμε

a ramené de là-bas...

- Seigneur, aie pitié ! Seigneur, aie pitié ! Seigneur, aie pitié !

- Ils lui demandèrent sur la chaire
de faire lecture de l'hymne des ivrognes
Il souleva sa soutane
et fit voir sa quéquette

- Seigneur, aie pitié ! Seigneur, aie pitié ! Seigneur, aie pitié !

Les femmes mariées la virent et rirent
les veuves la virent et sanglotèrent

- Aaaaaaa ! Petit Panagiótis ! Petit Panagiótis !

- Les célibataires la virent
et s'enfuirent par les monts et collines

- Aaaaaaa !
- Pourquoi, femmes mariées, avez-vous ri en la voyant ?

- Car nous la possédons et en jouissons !

- Seigneur, aie pitié ! Seigneur, aie pitié ! Seigneur, aie pitié !

- Et vous, veuves, pourquoi sanglotez-vous en la voyant ?

- Car nous la possédions et l'avons perdue !

-Αααααα !

- Κύριε ελέησον, Κύριε ελέησον, Κύριε ελέησον !

- Παναγιωτάκι μου !

-Εσείς λεύτερες γιατί πήρατε
τα όρη και τα βουνά;

-Γιατί το είδαμε και τρομάξαμε!

-Αχ Τι έπαθα η έρημη
να μείνω δίχως άντρα
Και οληµερίς του φώναζα
βρε κακόχρονο να 'χεις
πιο λίγο το βιάγκρα

Αχ αλί και τρισαλί
τι μου 'μελλε να πάθω
Και από τον κορωνοϊό
τον άντρα μου να χάσω

Την μια ο κορωνοϊός
την άλλη το Βιάγκρα
Τα πήρε και τα δυό μαζί
και έμεινα δίχως άντρα

-Αααααα !

- Αυτά εδώ εγγράφτηκαν
χωρίς συμβολαιογράφο
Κι όποιος έχει αντίρρηση

- Aaaaaaa !

- Seigneur, aie pitié ! Seigneur, aie pitié ! Seigneur, aie pitié !

- Mon petit Panagiótis !

- Et vous, célibataires, pourquoi avez-vous fui par les monts et collines ?

- Car nous la vîmes et fûmes prises d'épouvante !

- Ah malheur à moi
j'ai perdu mon époux
Et tous les jours je lui criais
maudit sois-tu
doucement avec le viagra

Ah pauvre de moi, hélas
c'était ma destinée
De perdre mon époux
à cause du coronavirus

D'abord le coronavirus
ensuite le viagra
Il a pris les deux ensemble
et me voilà sans mari

- Aaaaaaa !

- Ce testament fut rédigé
sans l'aide du notaire
Et j'ai le nom de celui qui s'y oppose

στα αρχίδια μου τον γράφω

- Κύριε ελέησον, Κύριε ελέησον, Κύριε ελέησον !

-Απ' όσα έχω αισθήματα
καλλυντικά, παράδες
Θα τα χαρίσω στους πούστηδες
και στους κωλομπαράδες

- Κύριε ελέησον, Κύριε ελέησον, Κύριε ελέησον !

écrit sur chacune de mes couilles

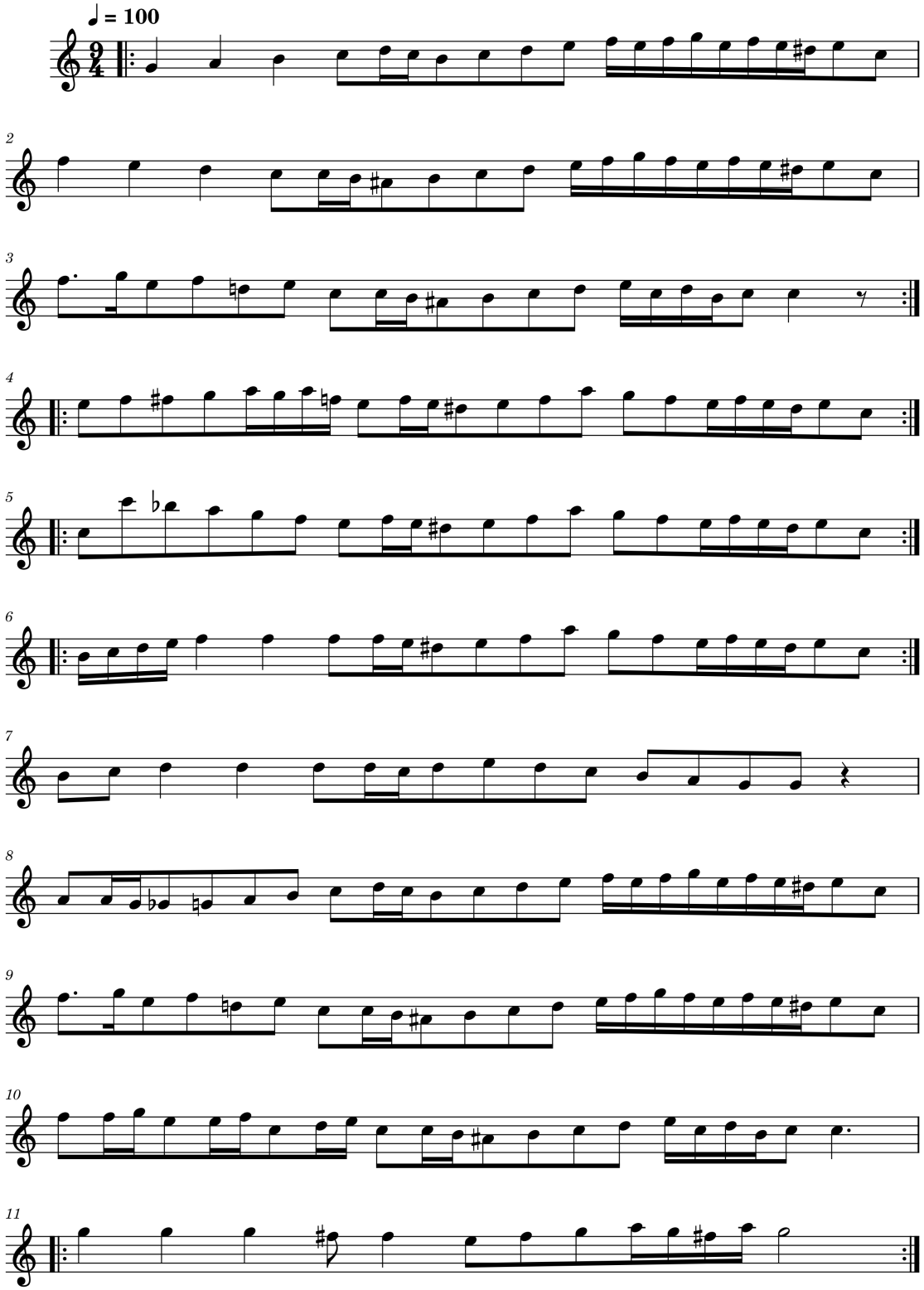
- Seigneur, aie pitié ! Seigneur, aie pitié ! Seigneur, aie pitié !

Tous mes sentiments
mes produits de beauté et ma fortune
Je les lègue aux pédés
et aux habitués des bars à putes

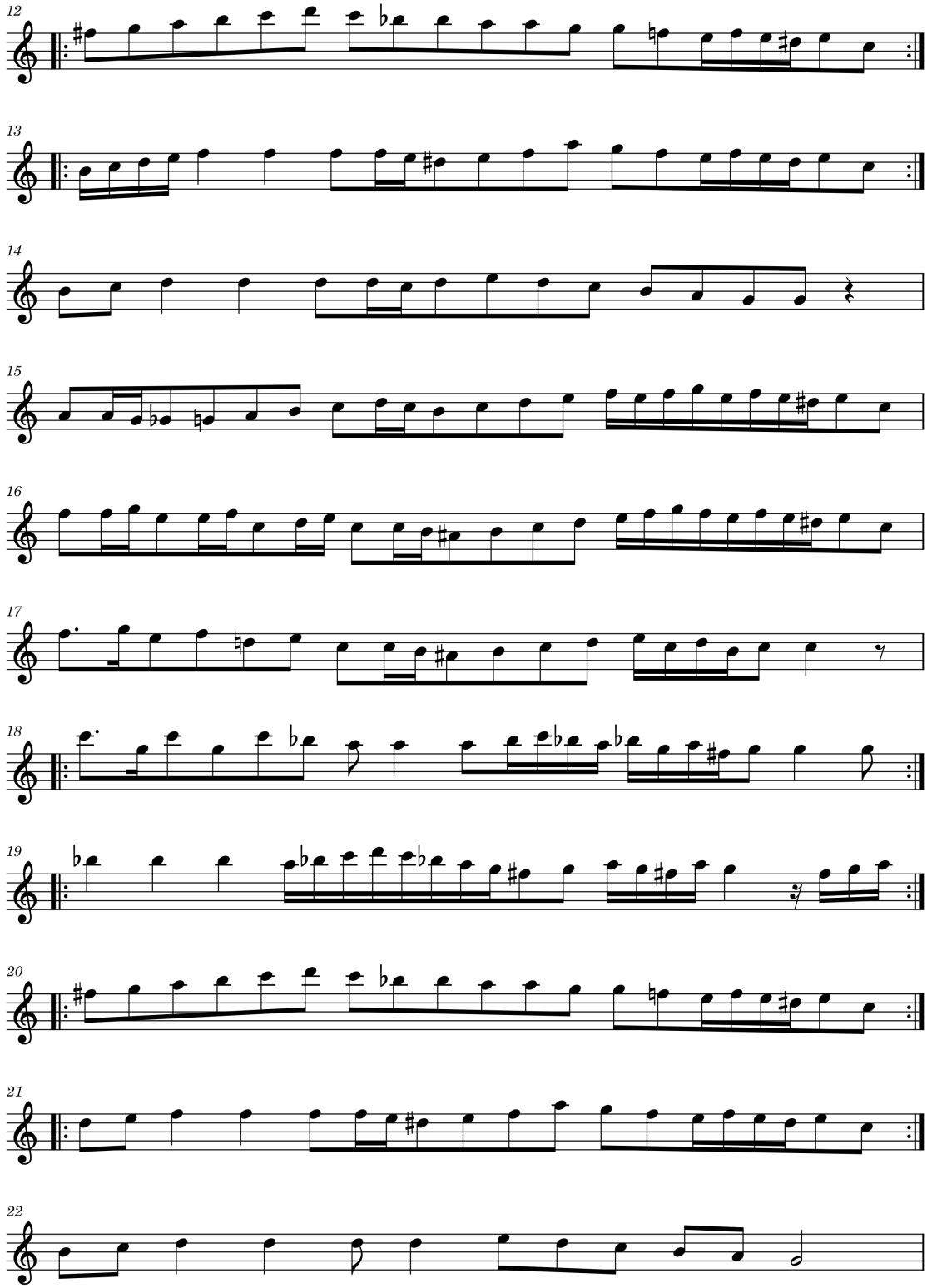
- Seigneur, aie pitié ! Seigneur, aie pitié ! Seigneur, aie pitié !

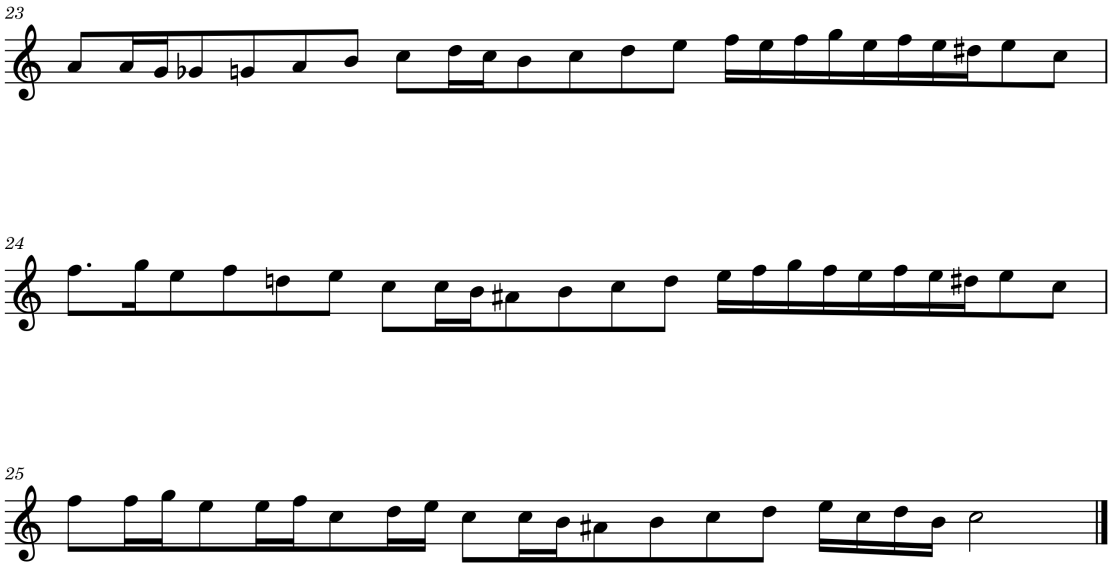
Annexe 4. Répertoire du panégyre

Aptálikos

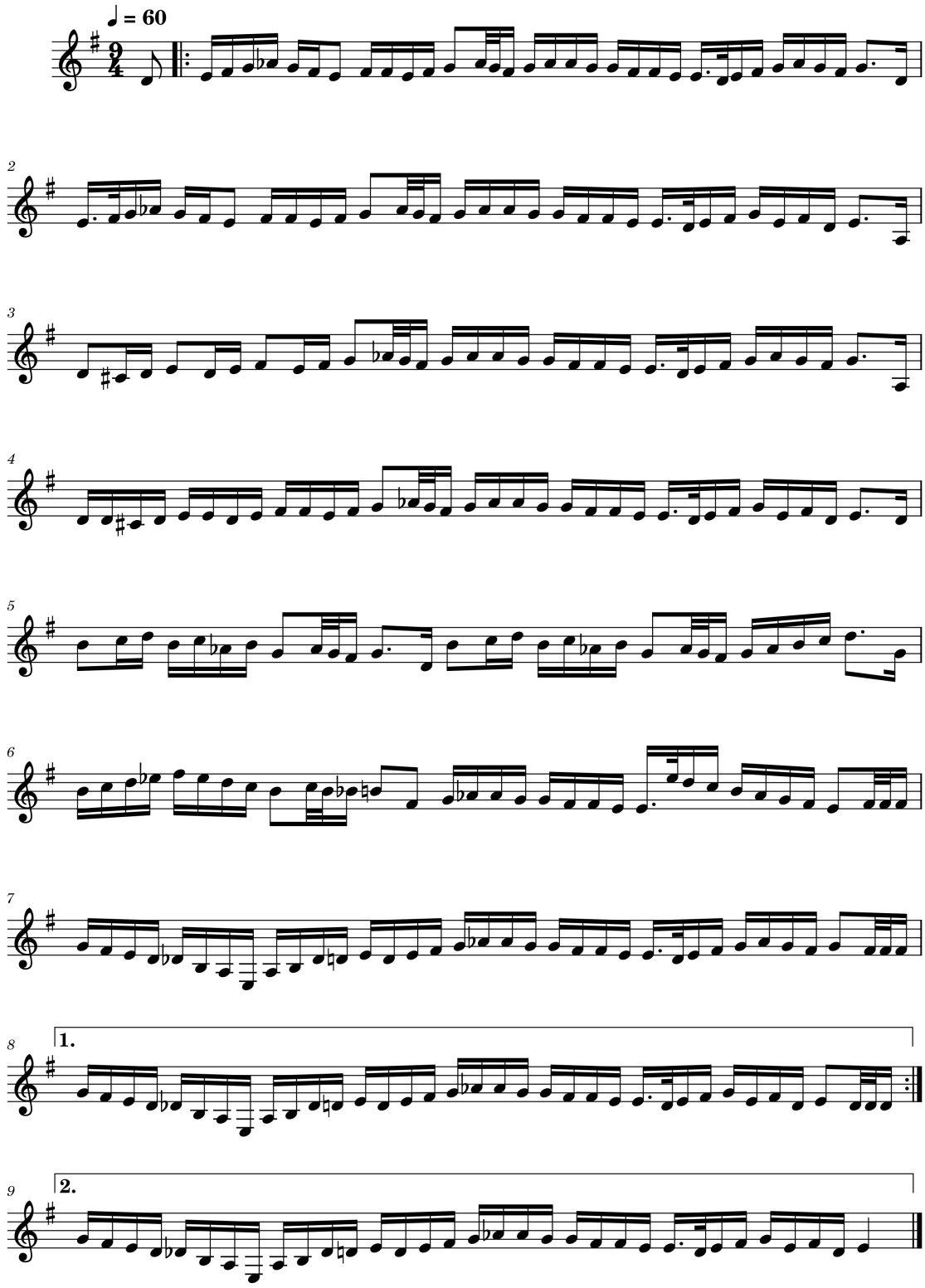


2

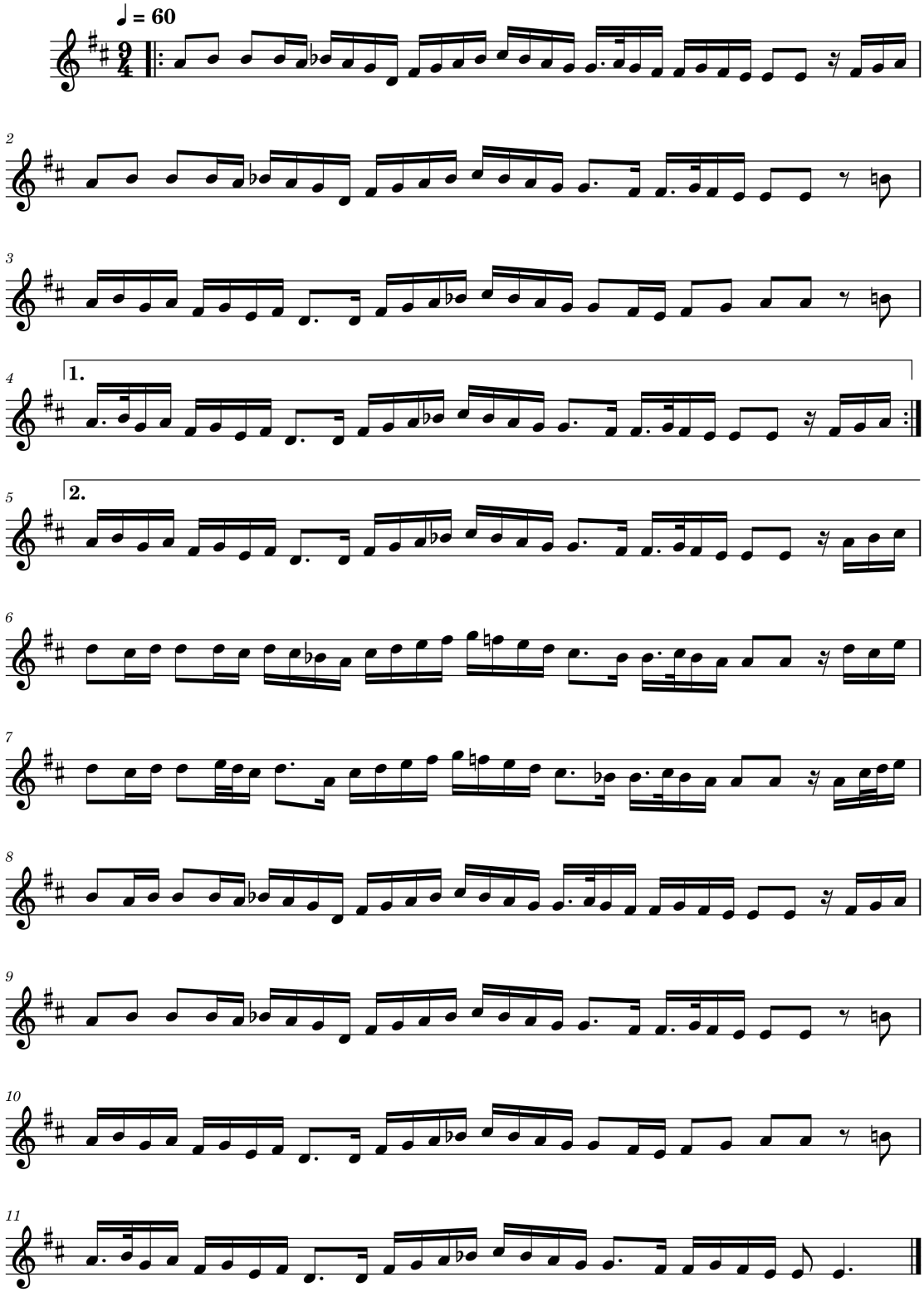



23
24
25

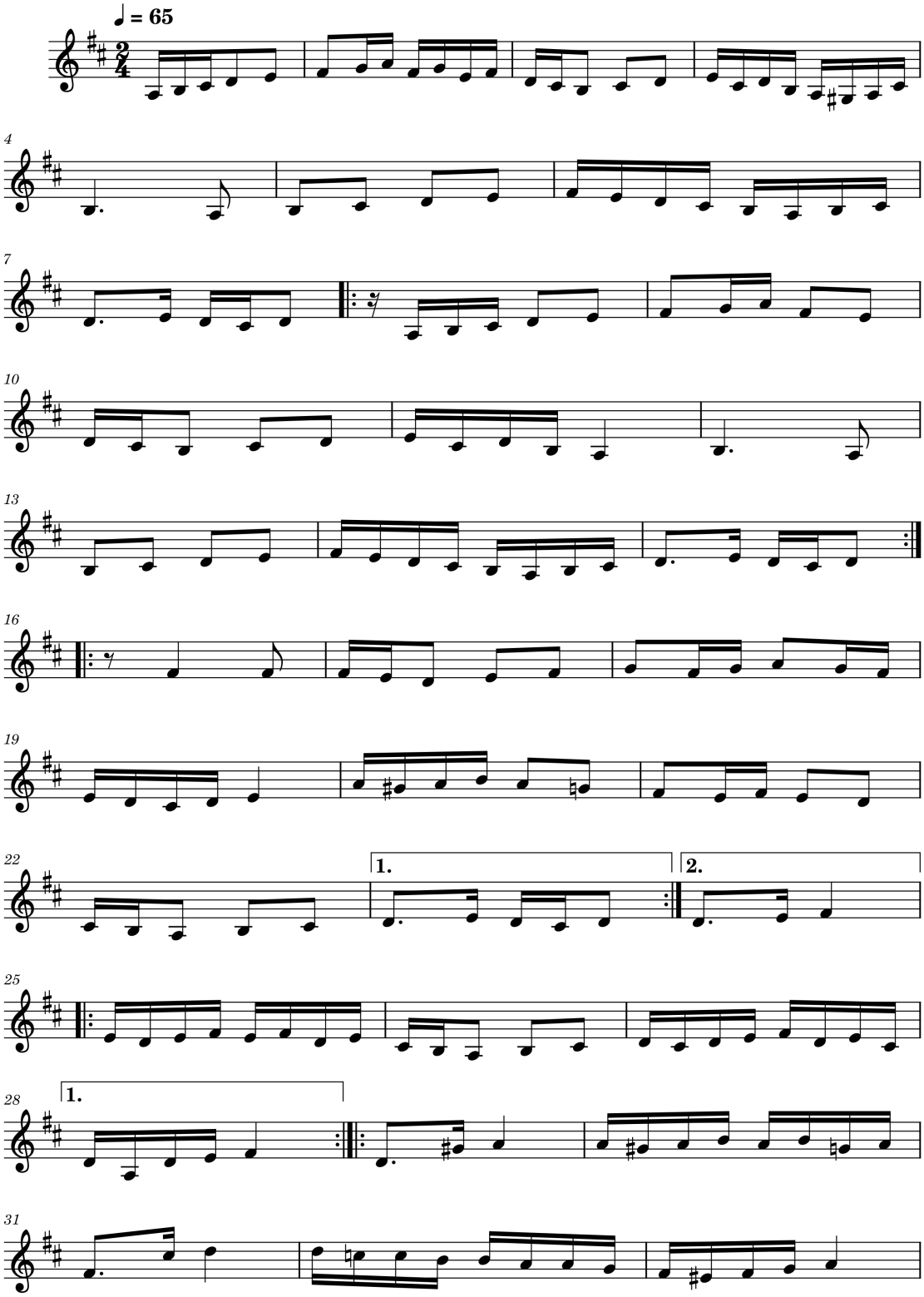
Zeïbékikos d'Aïvalí



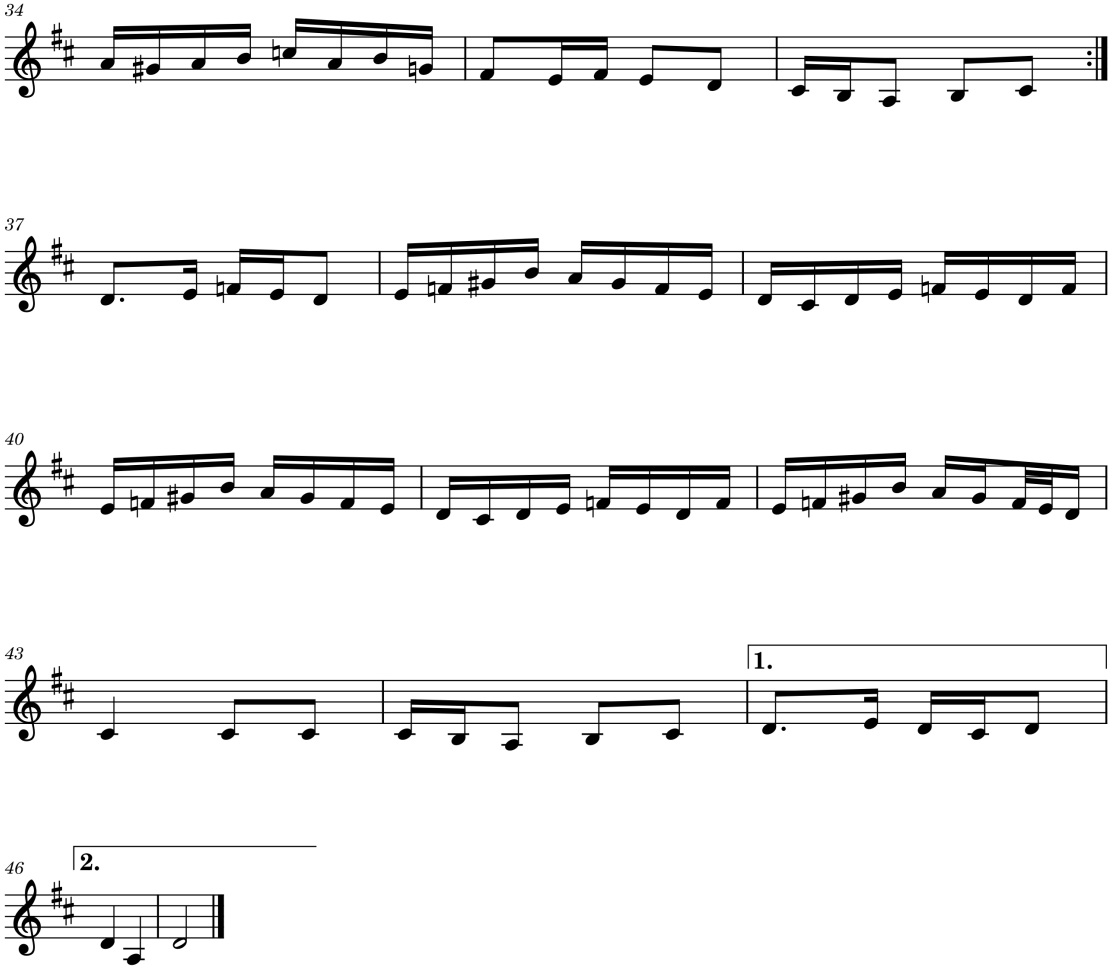
Zeïbékikos de Pergame



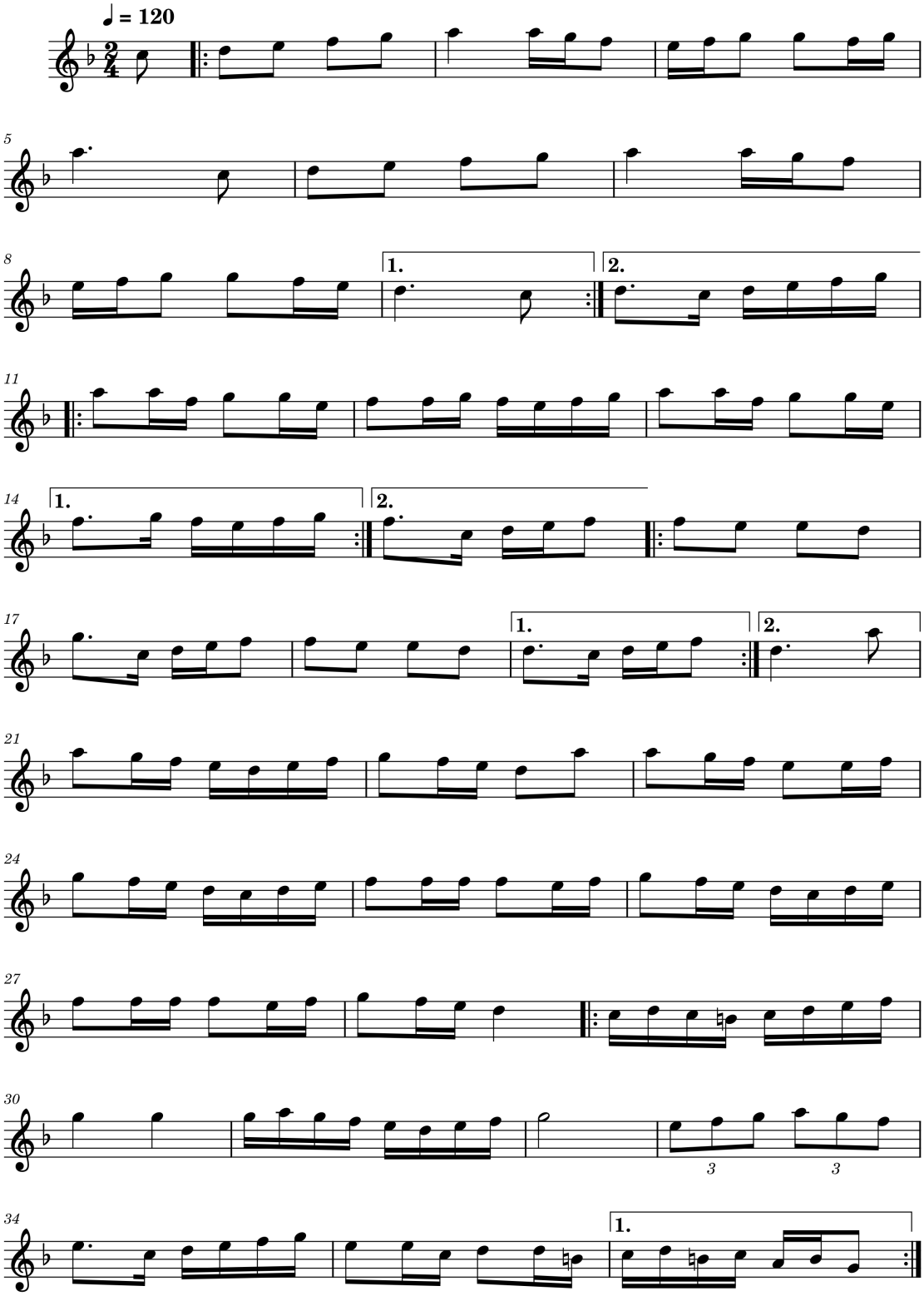
Trípatos « La fille de douze ans » du village de Nénita



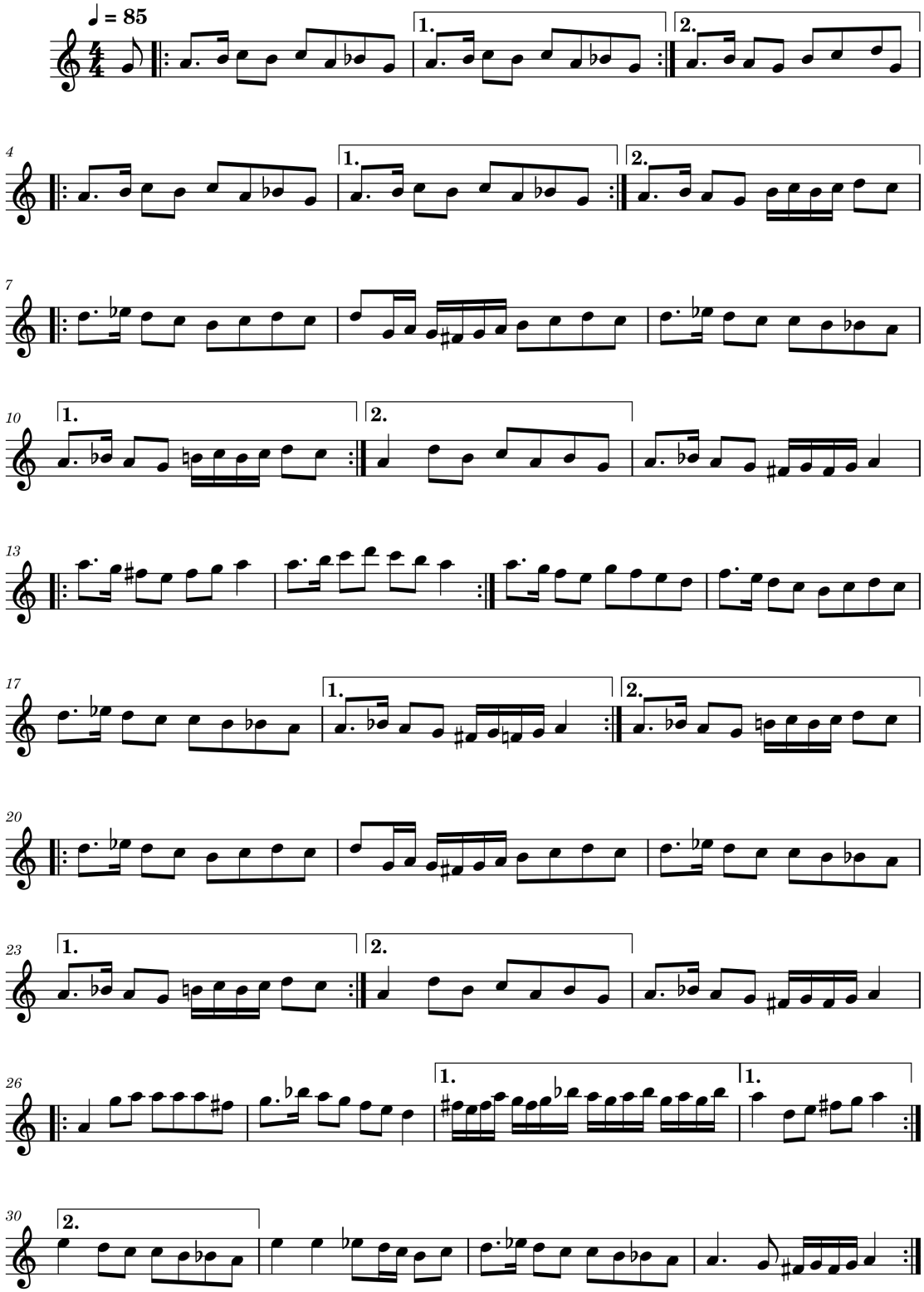
2



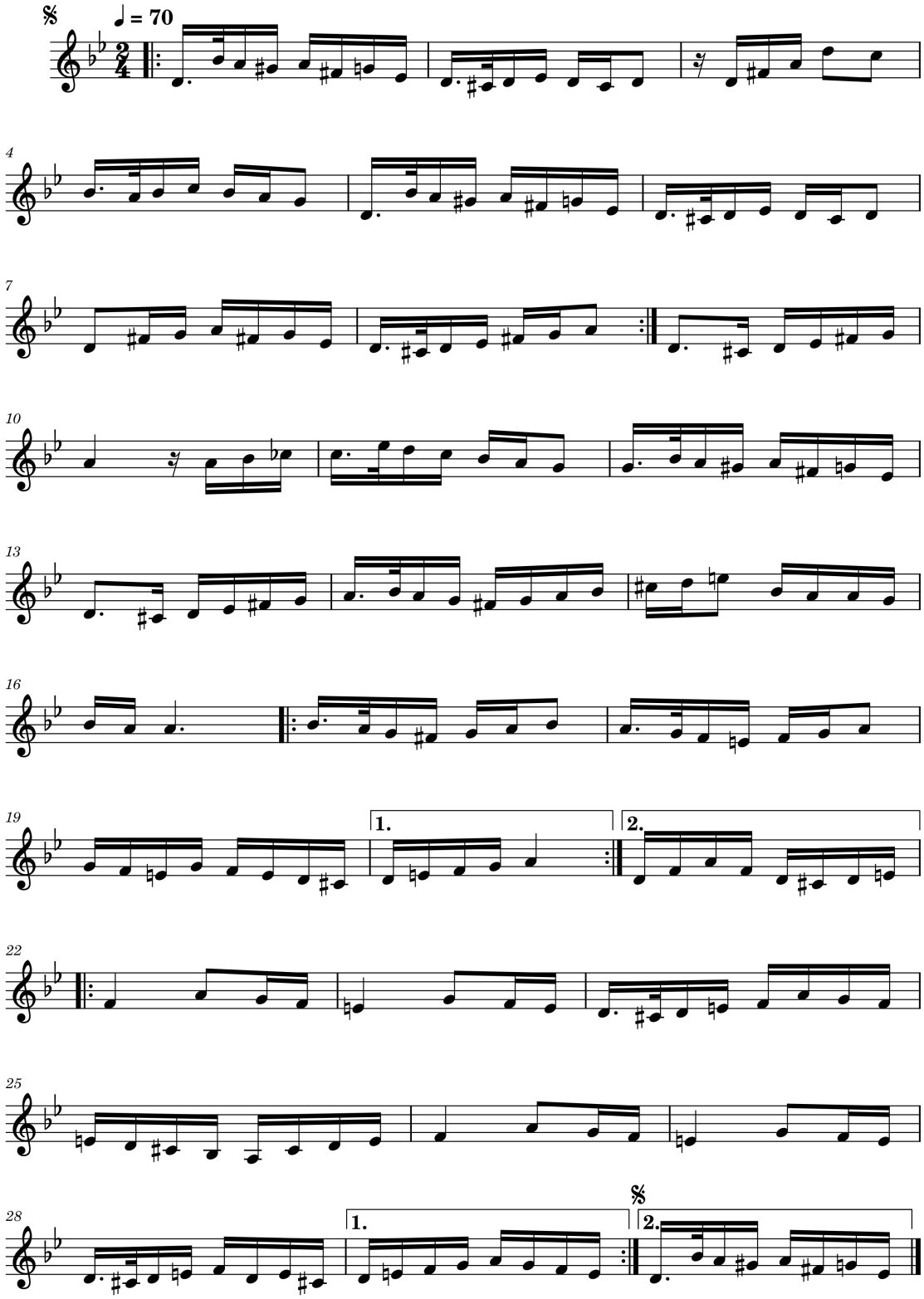
Pyrgoúsikos du village de Pyrgí



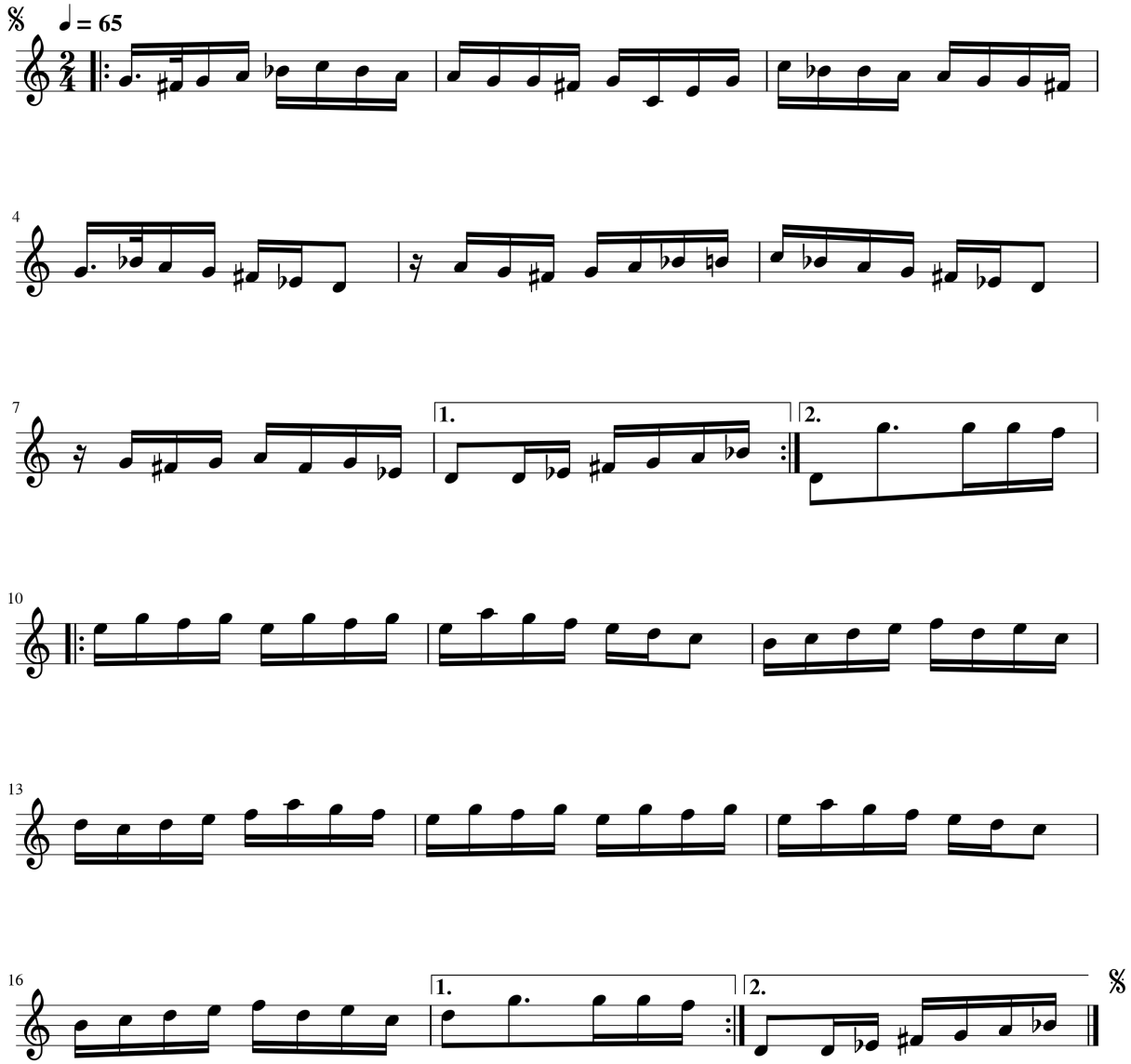
Aráp Soústa du nord de l'île de Chios



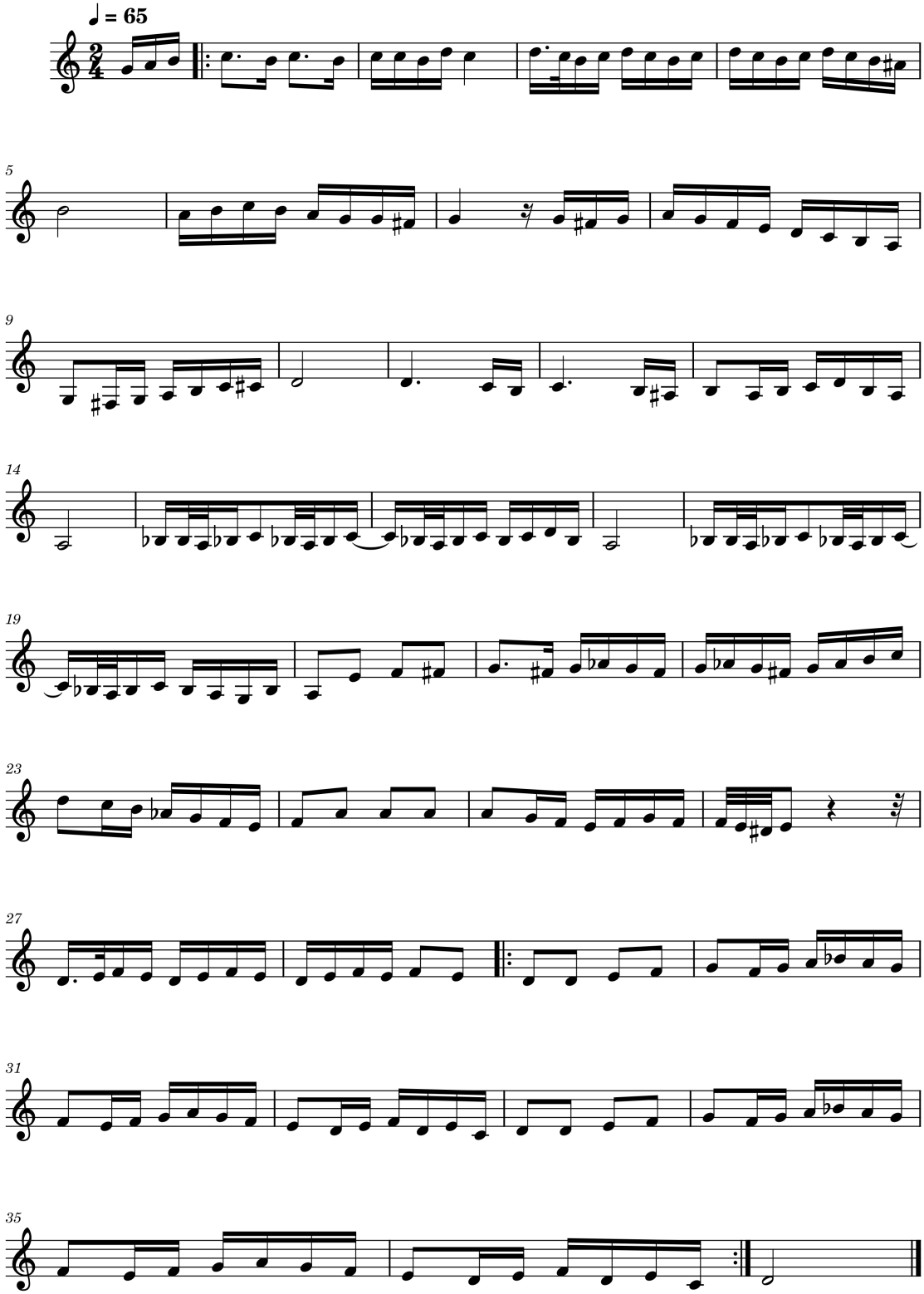
Syrtós instrumental *Aziziés*



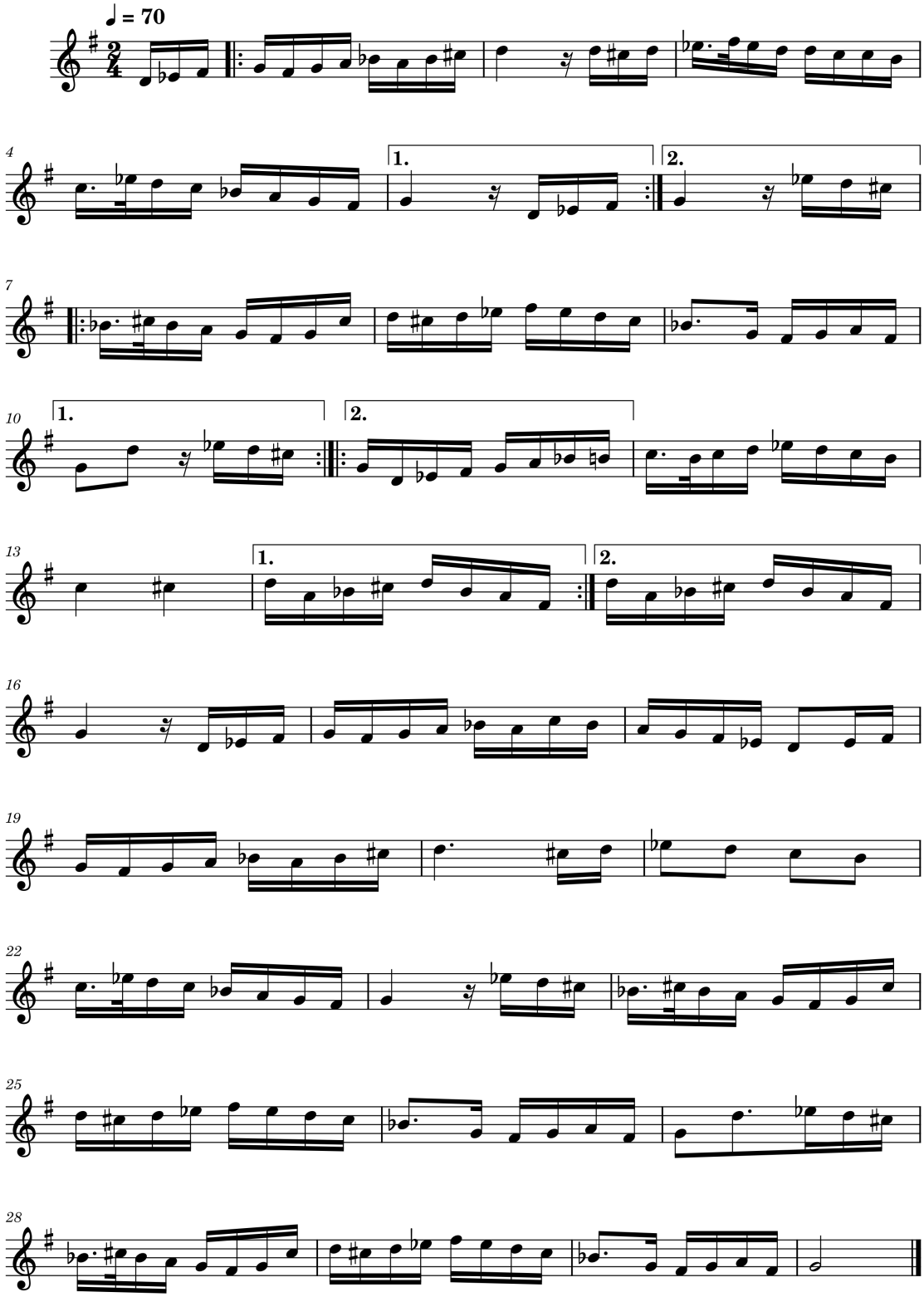
Syrtós instrumental « Le paralysé »



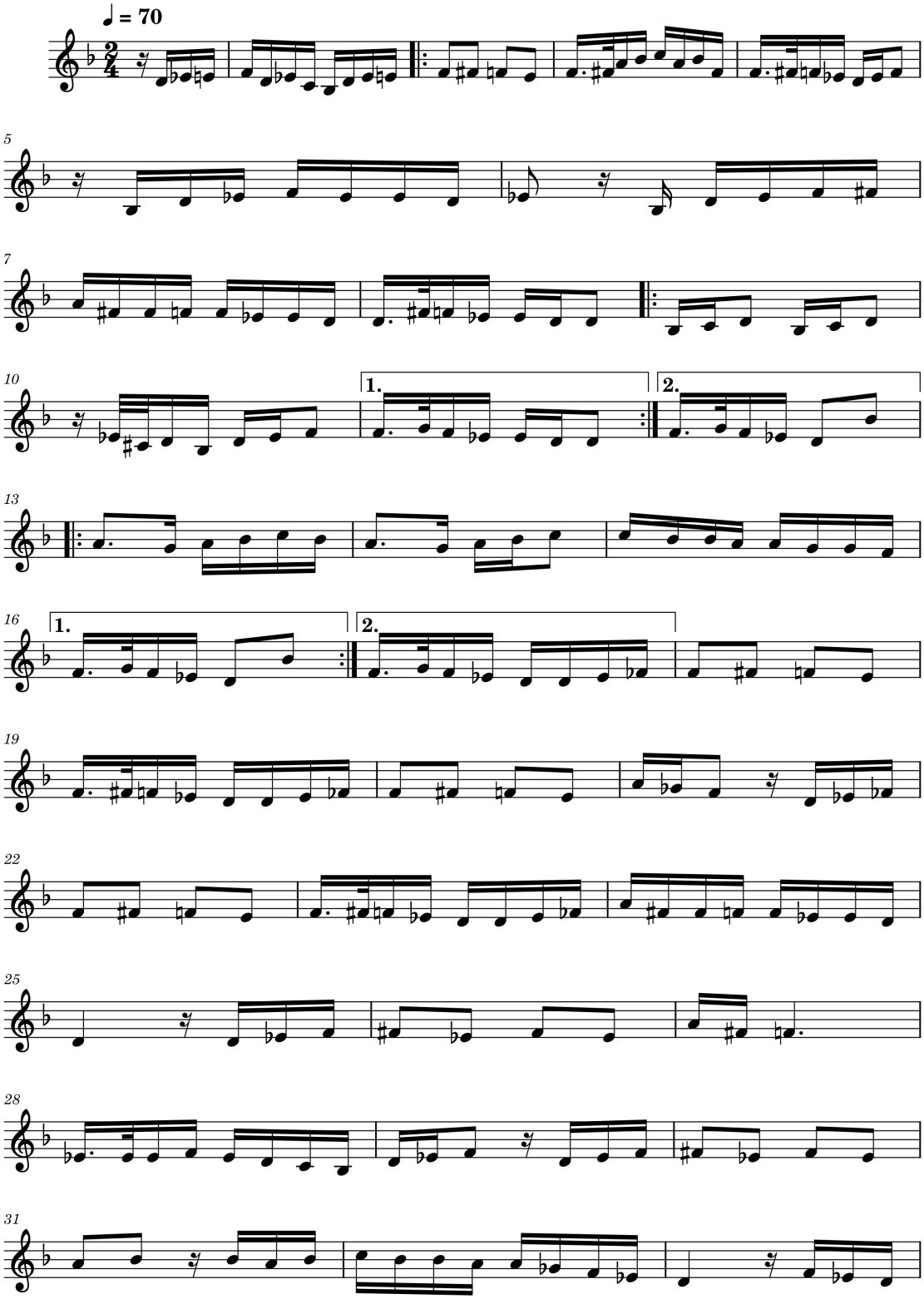
Syrtós instrumental d'Aignoúsa



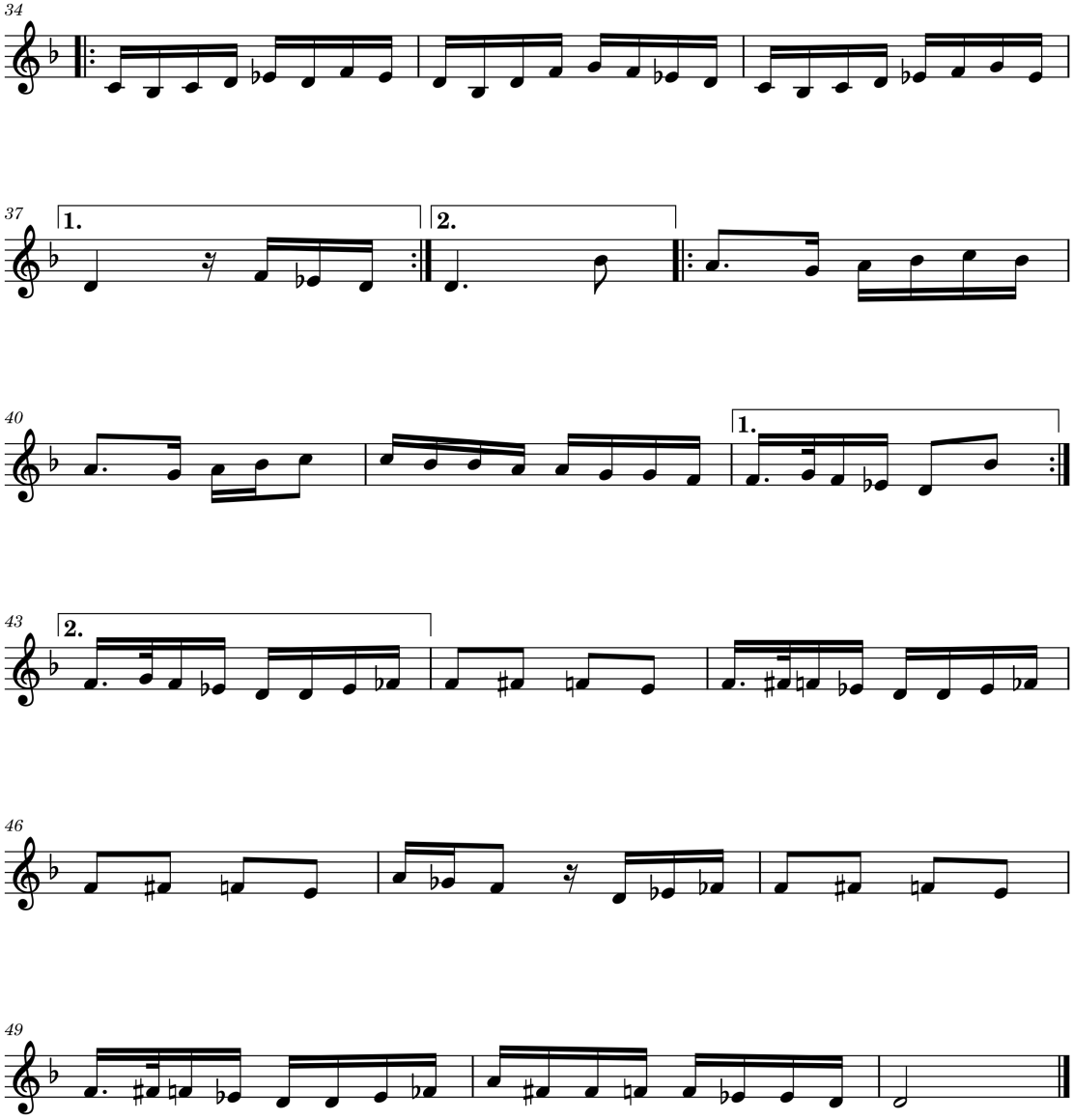
Syrtós instrumental « Le chant ancien »



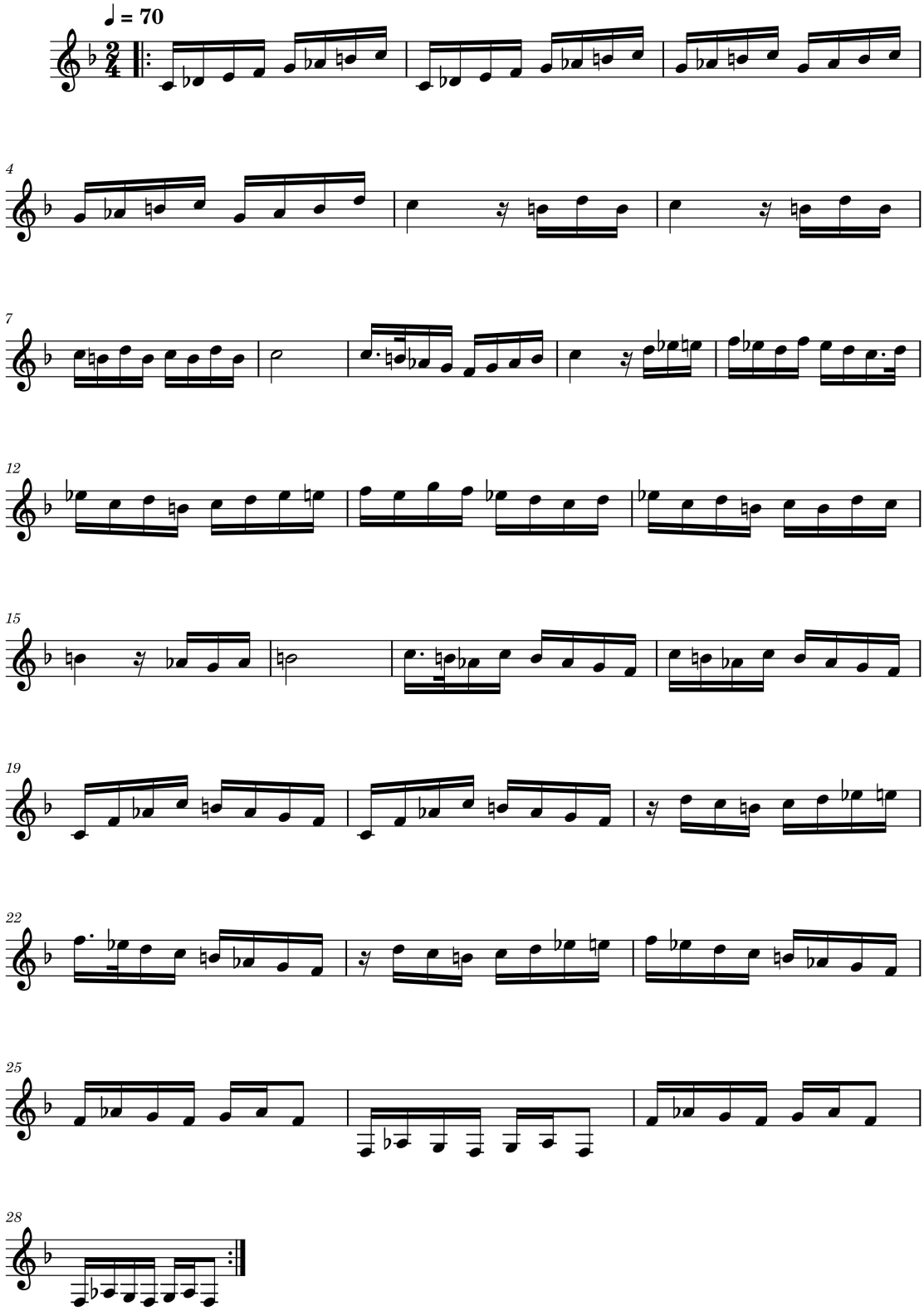
Syrtós instrumental « Le vieux fleuve »



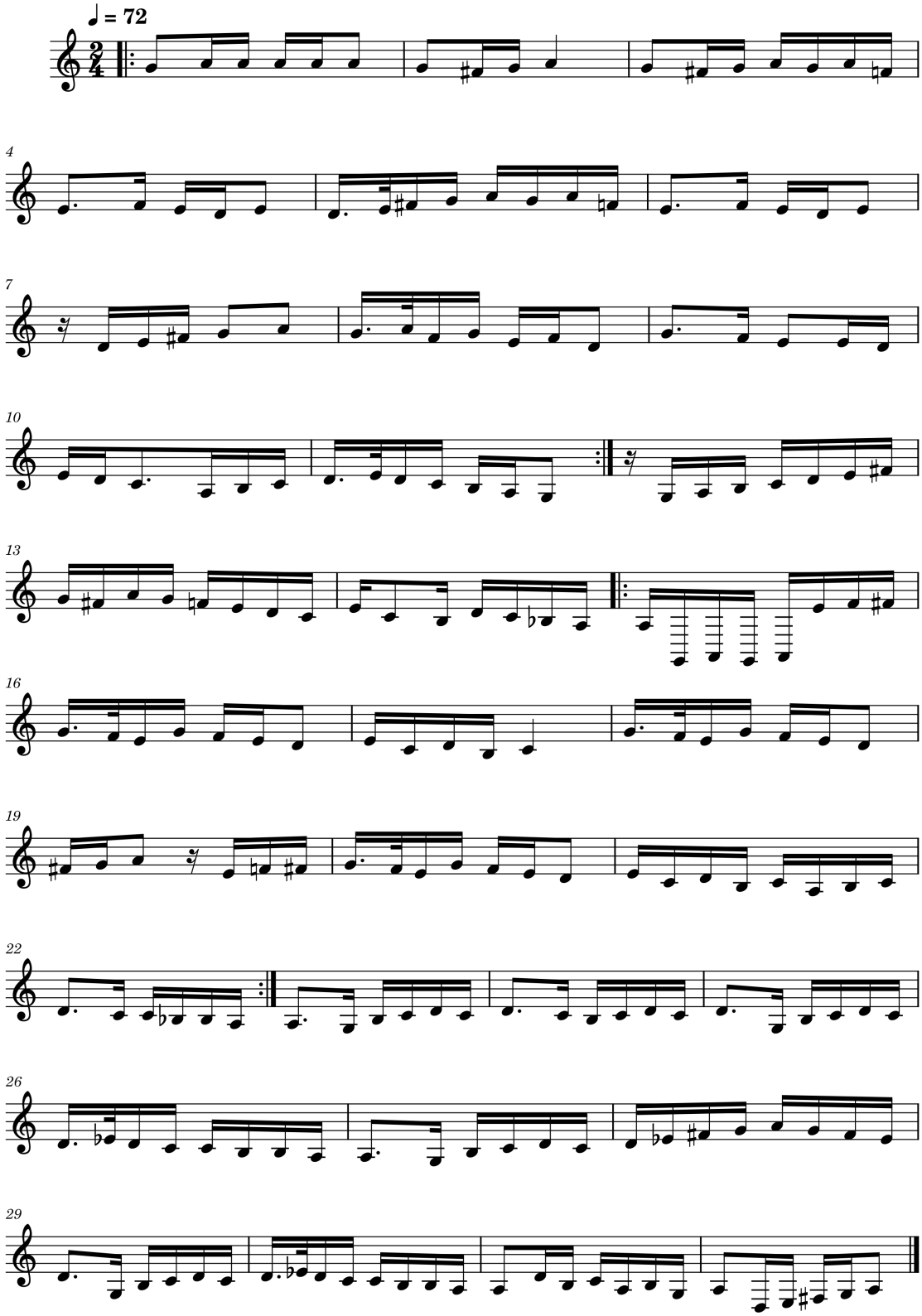
2



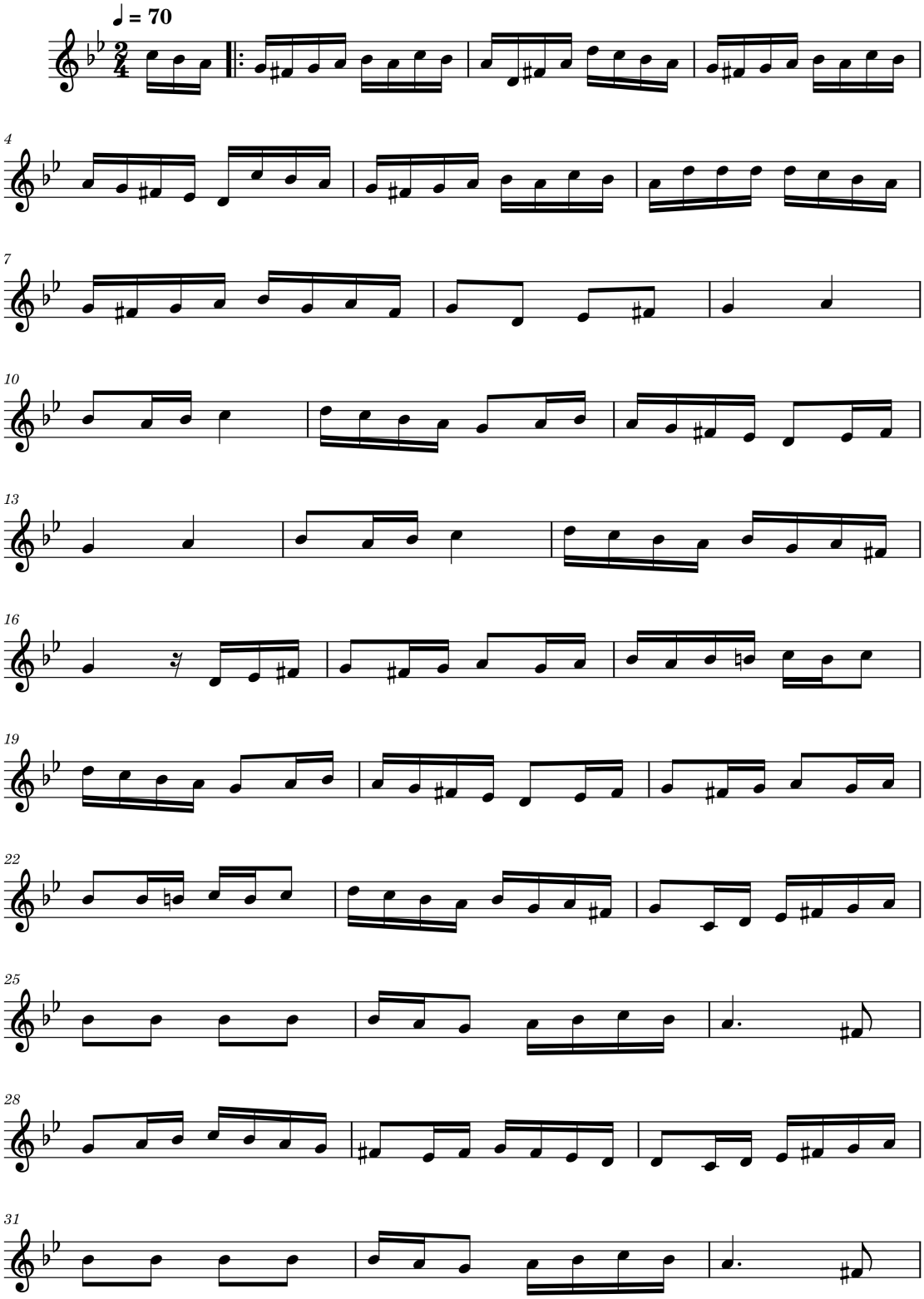
Syrtós instrumental *Peiraiótikos*



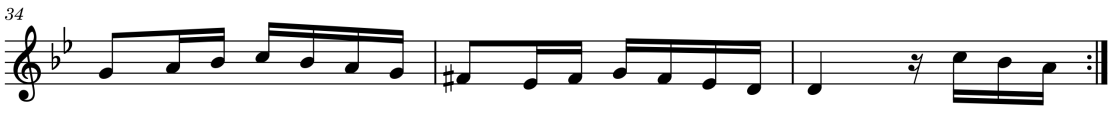
Syrtós instrumental *Fereïs*



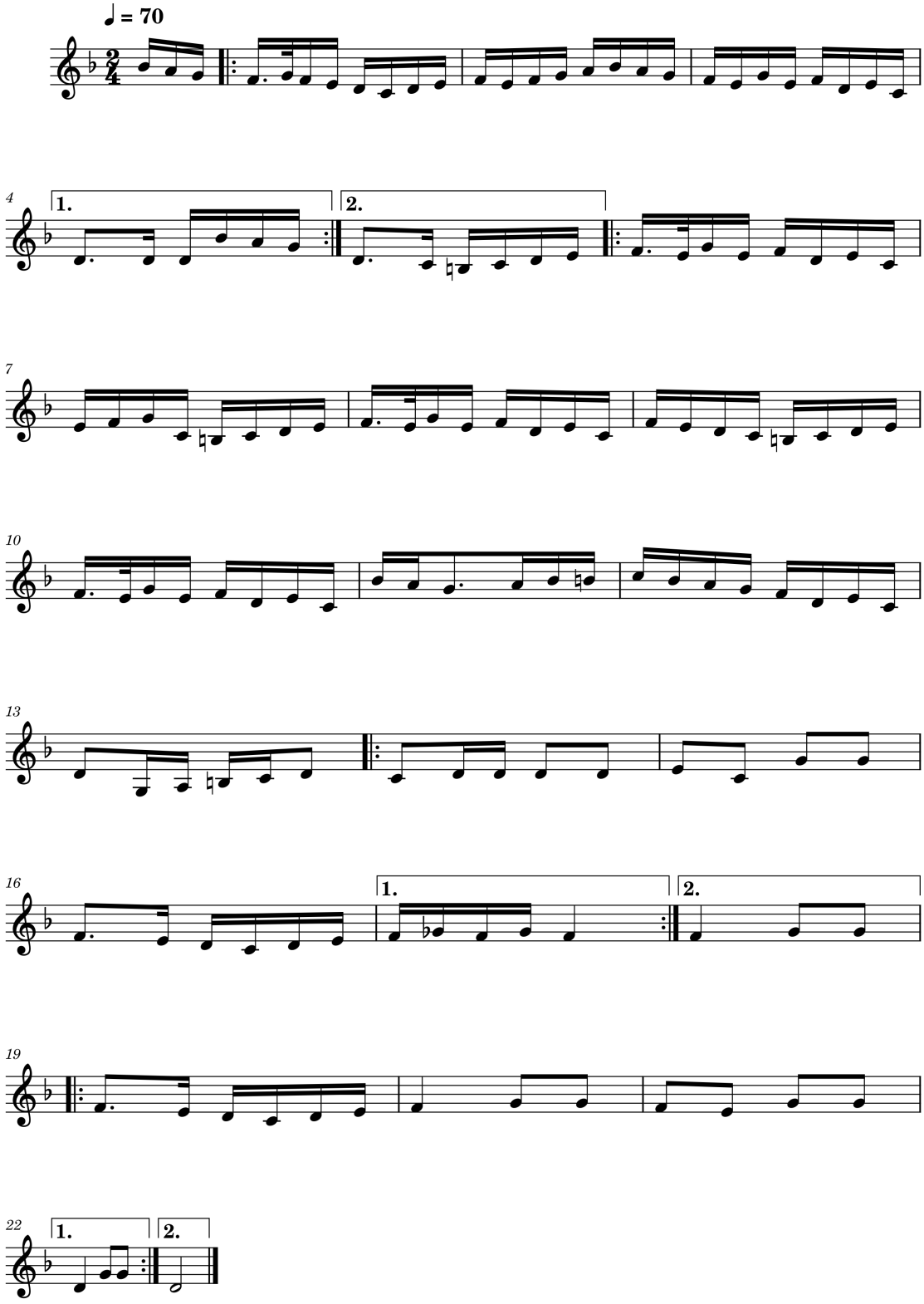
Syrtós « L'ange »



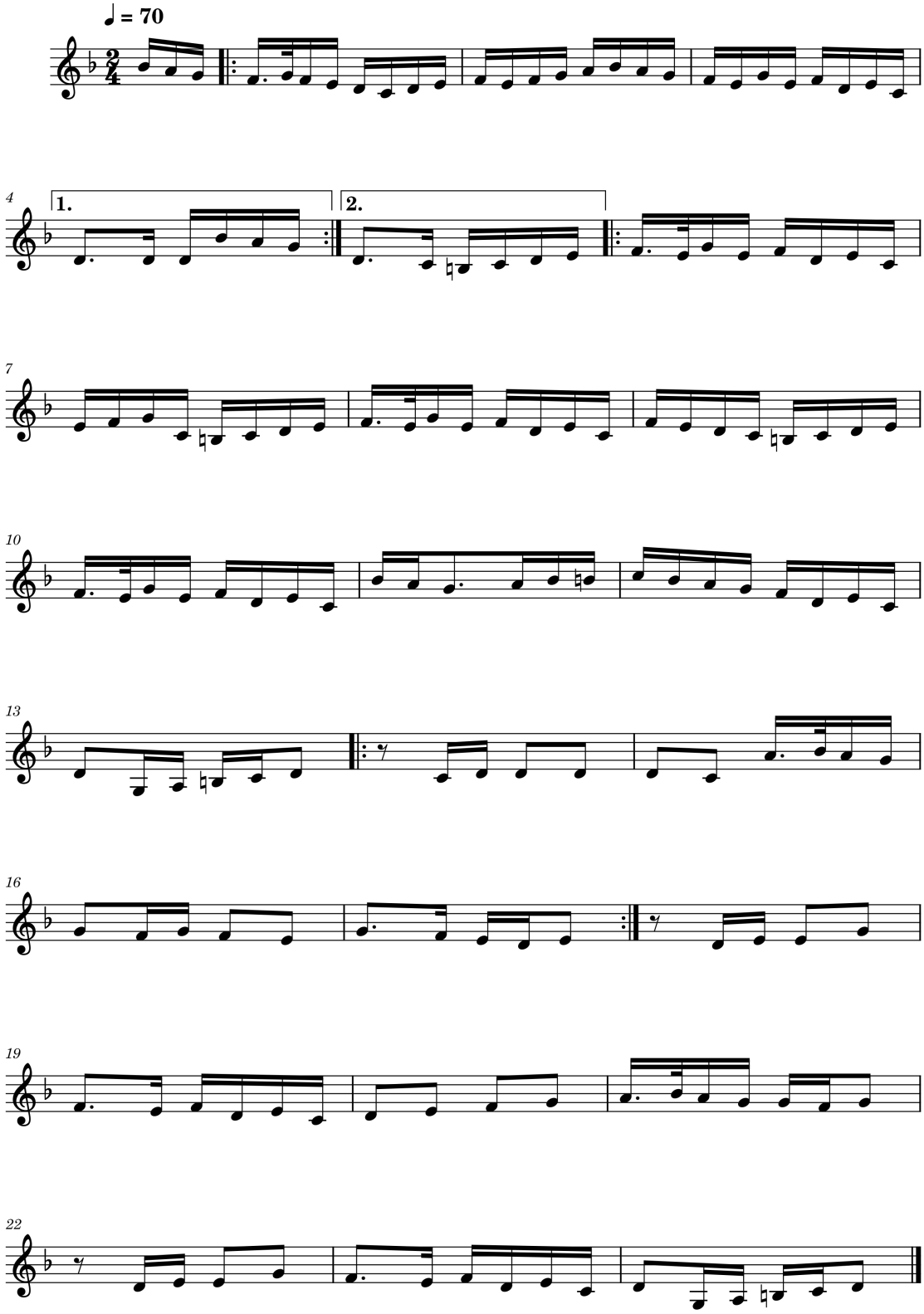
2



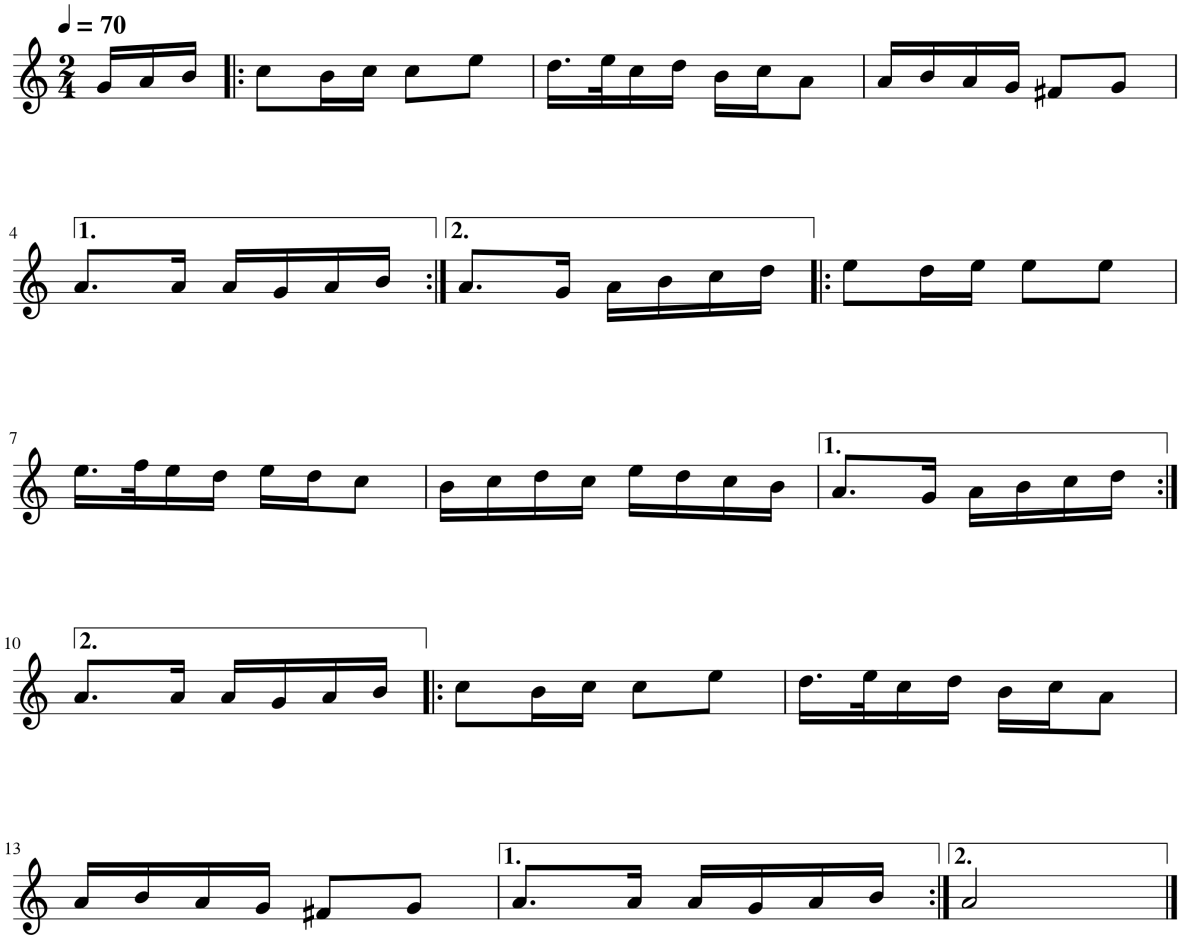
Syrtós « Le château de la belle »



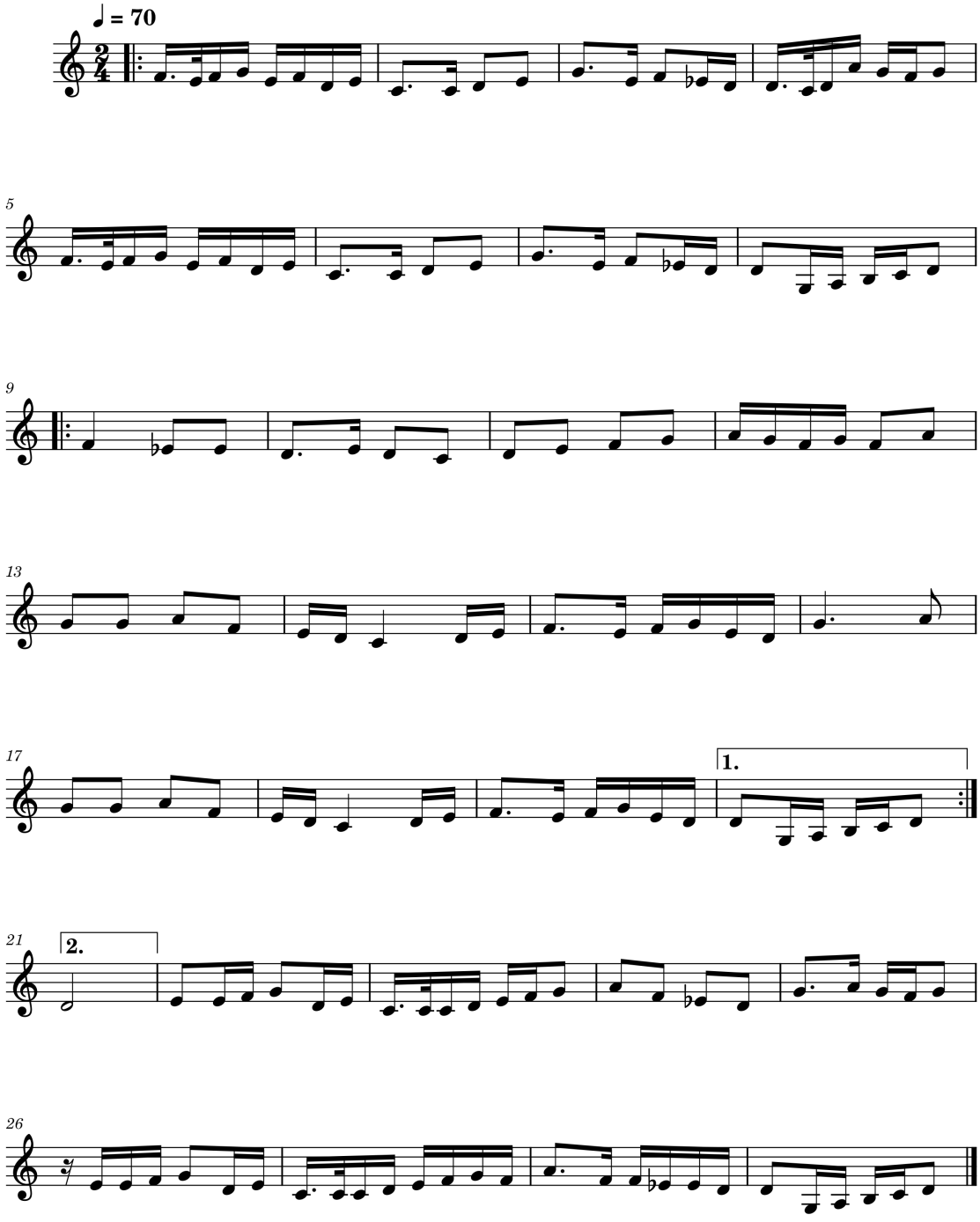
Syrtós « Les eaux d'Attáleia »



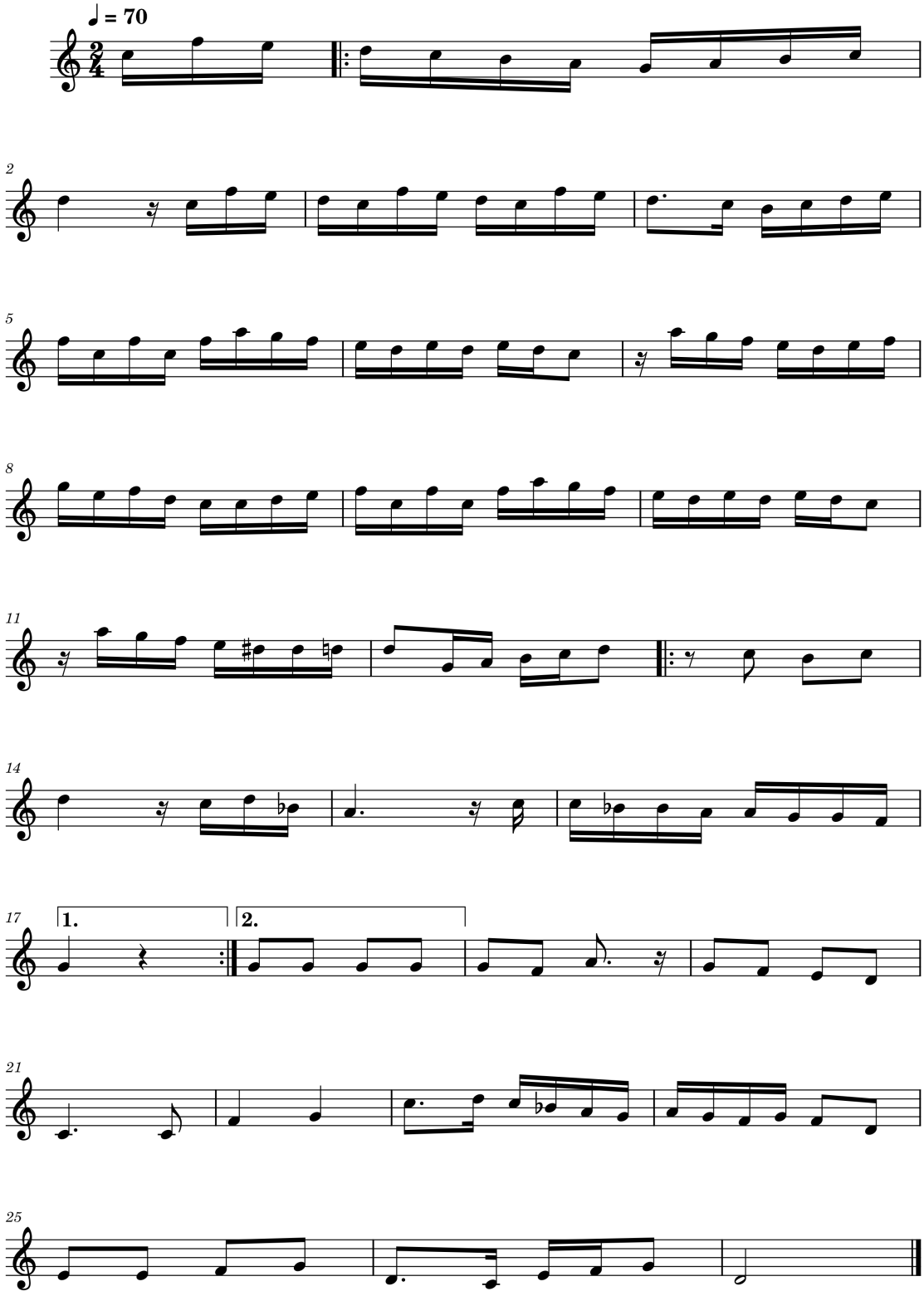
Syrtós « A Agiá Markélla »



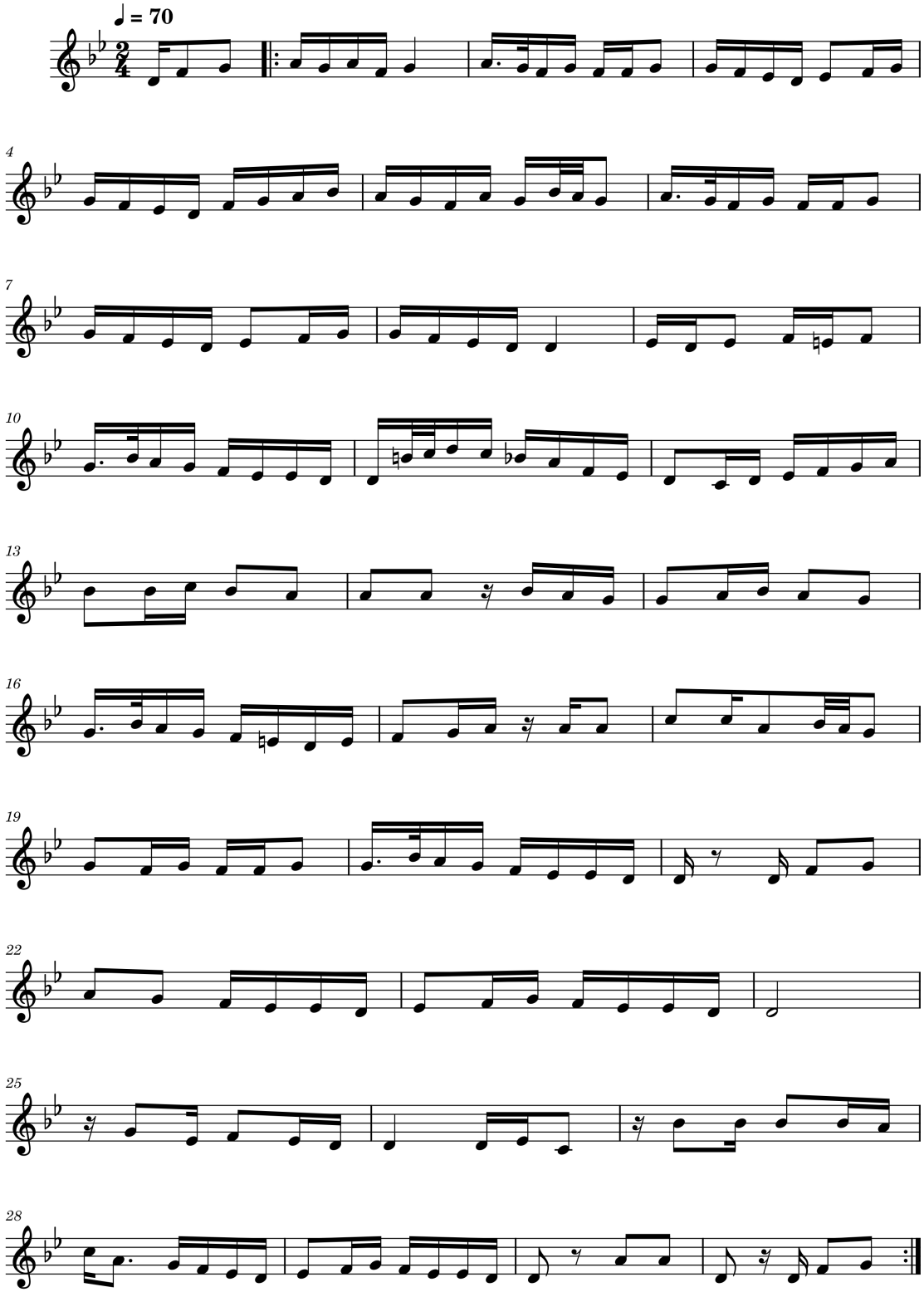
Syrtós « Entre les pierres »



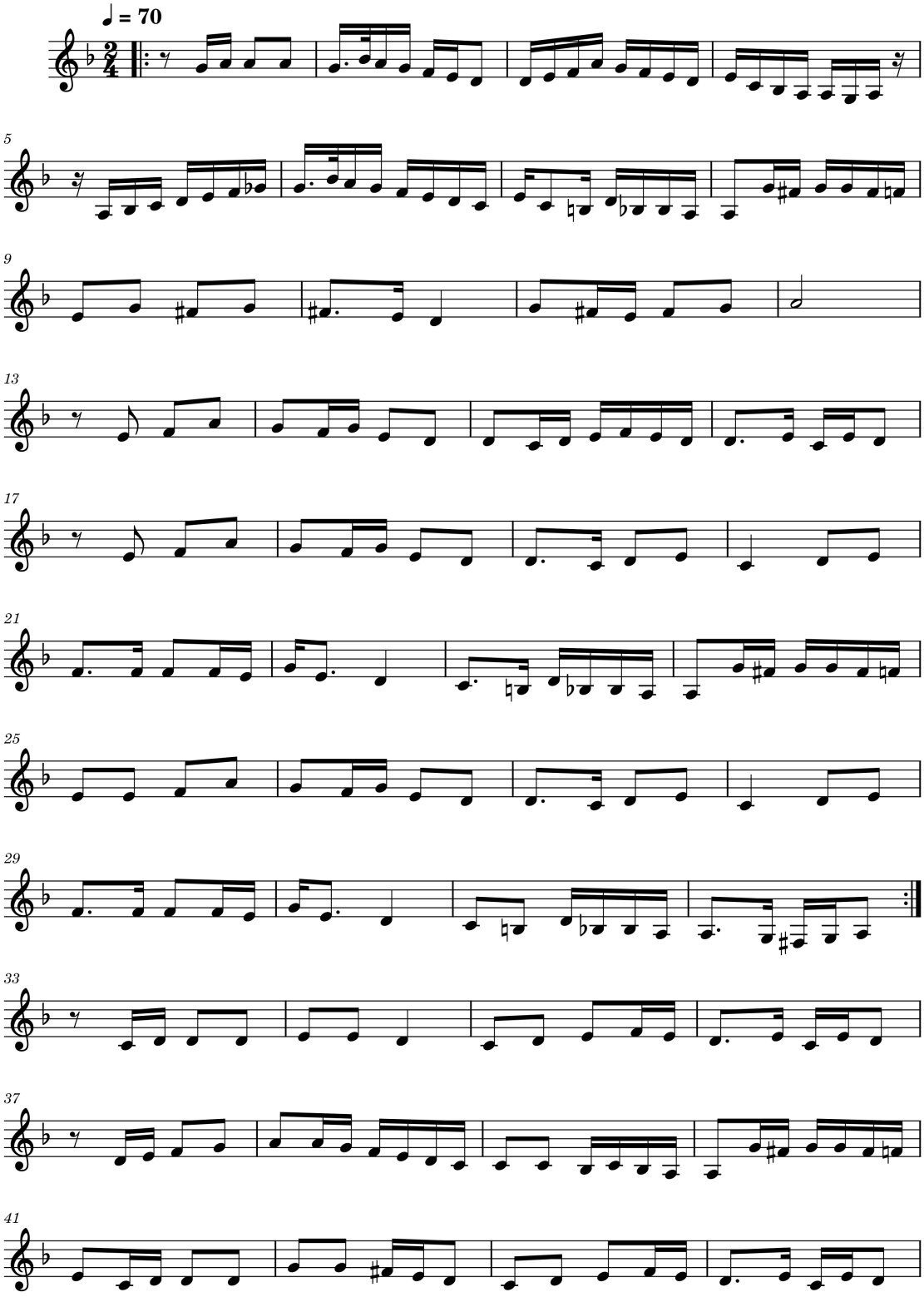
Syrtós « La mère de Kítsos »



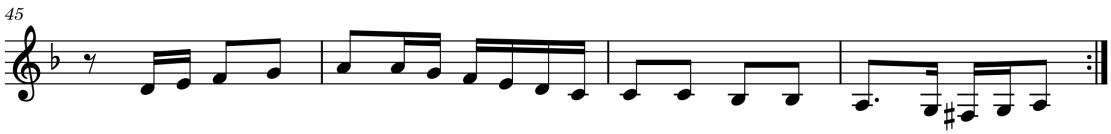
Syrtós « La chambre de velours »



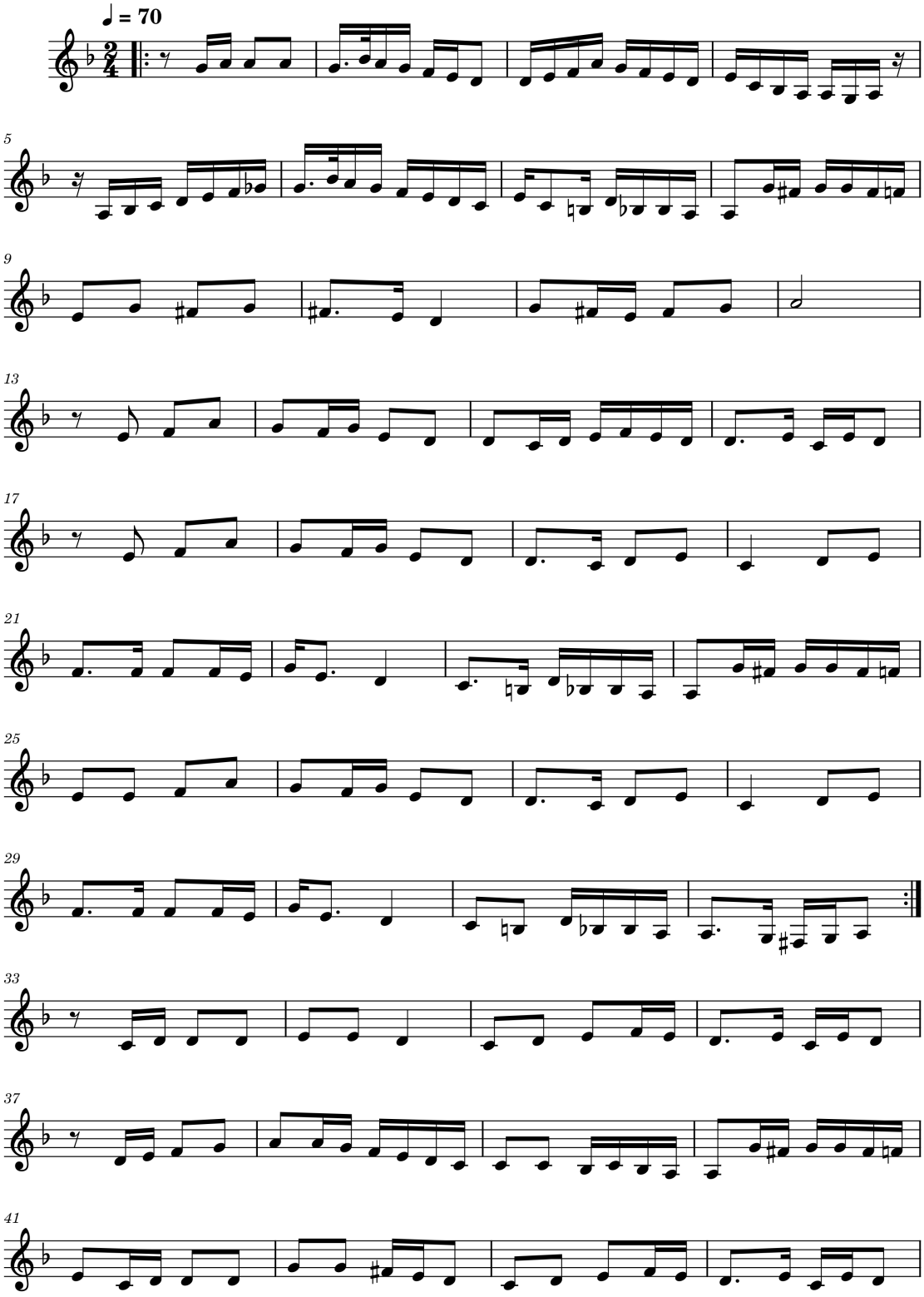
Syrtós « Porte ces vêtements noirs »



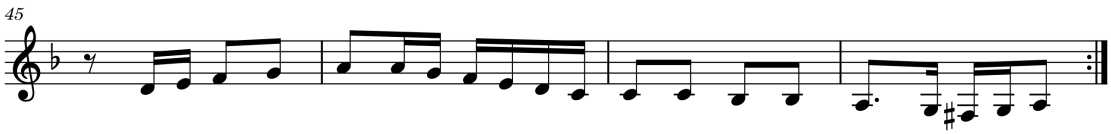
2



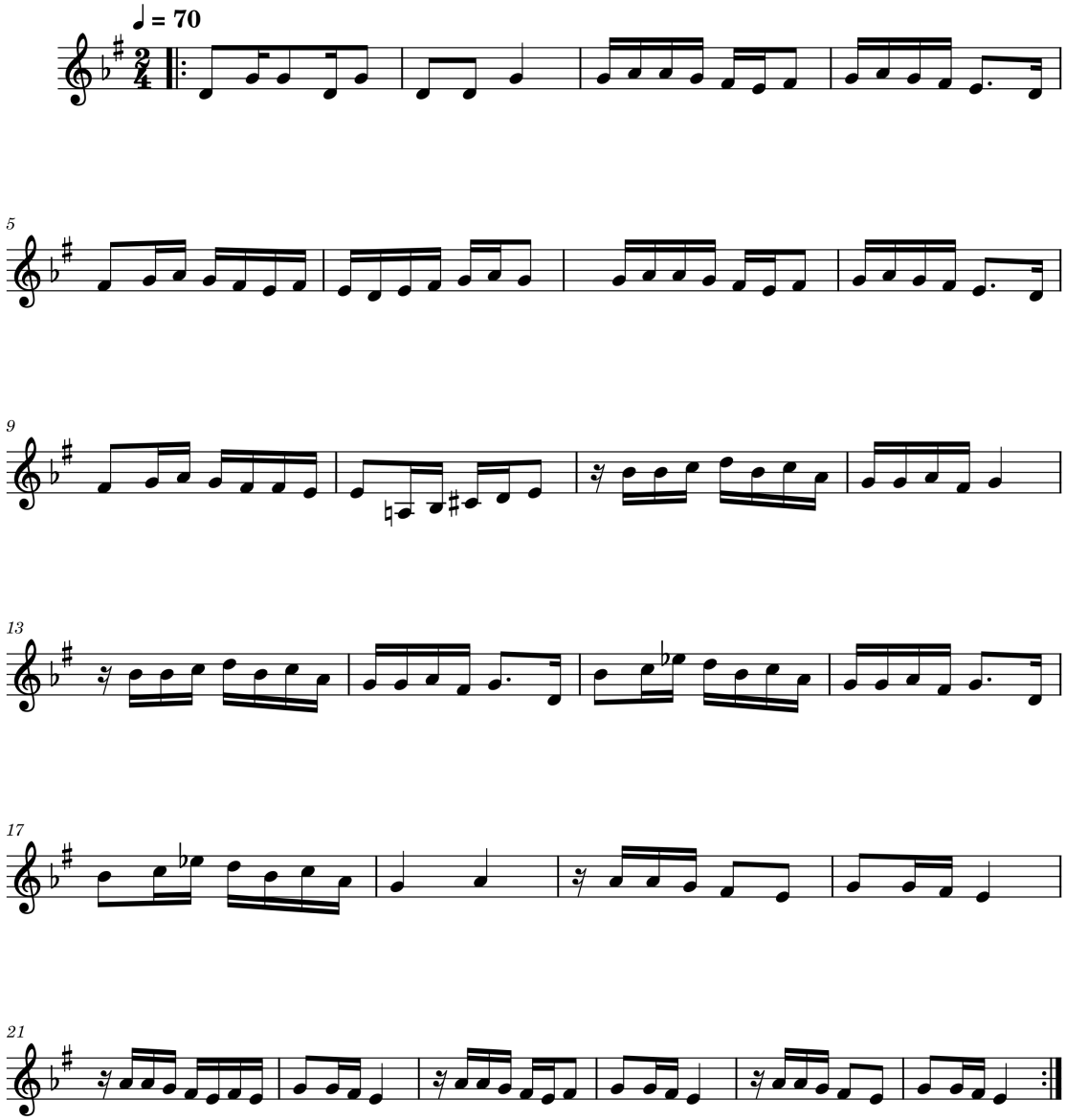
Syrtós « Sála sála »



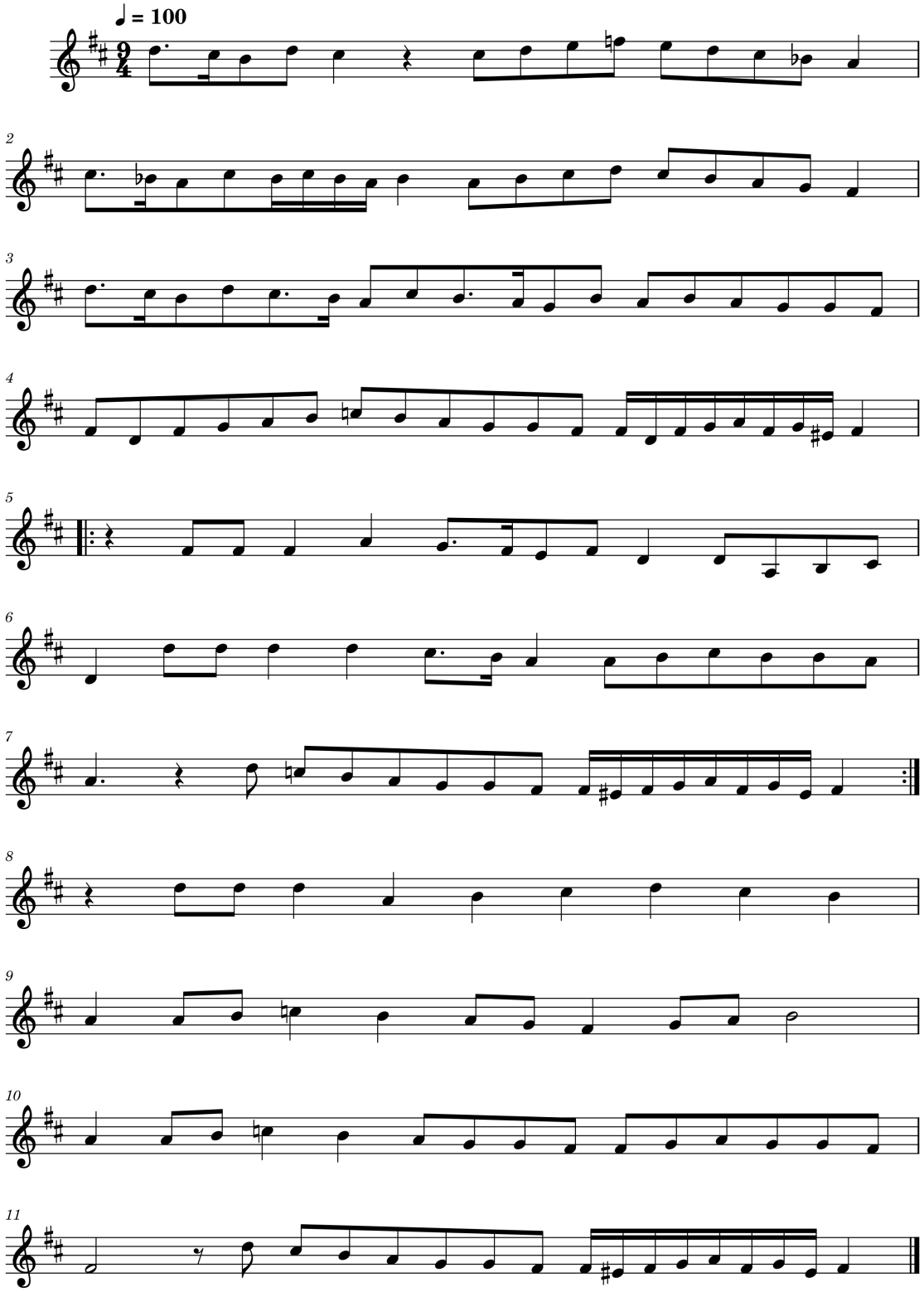
2



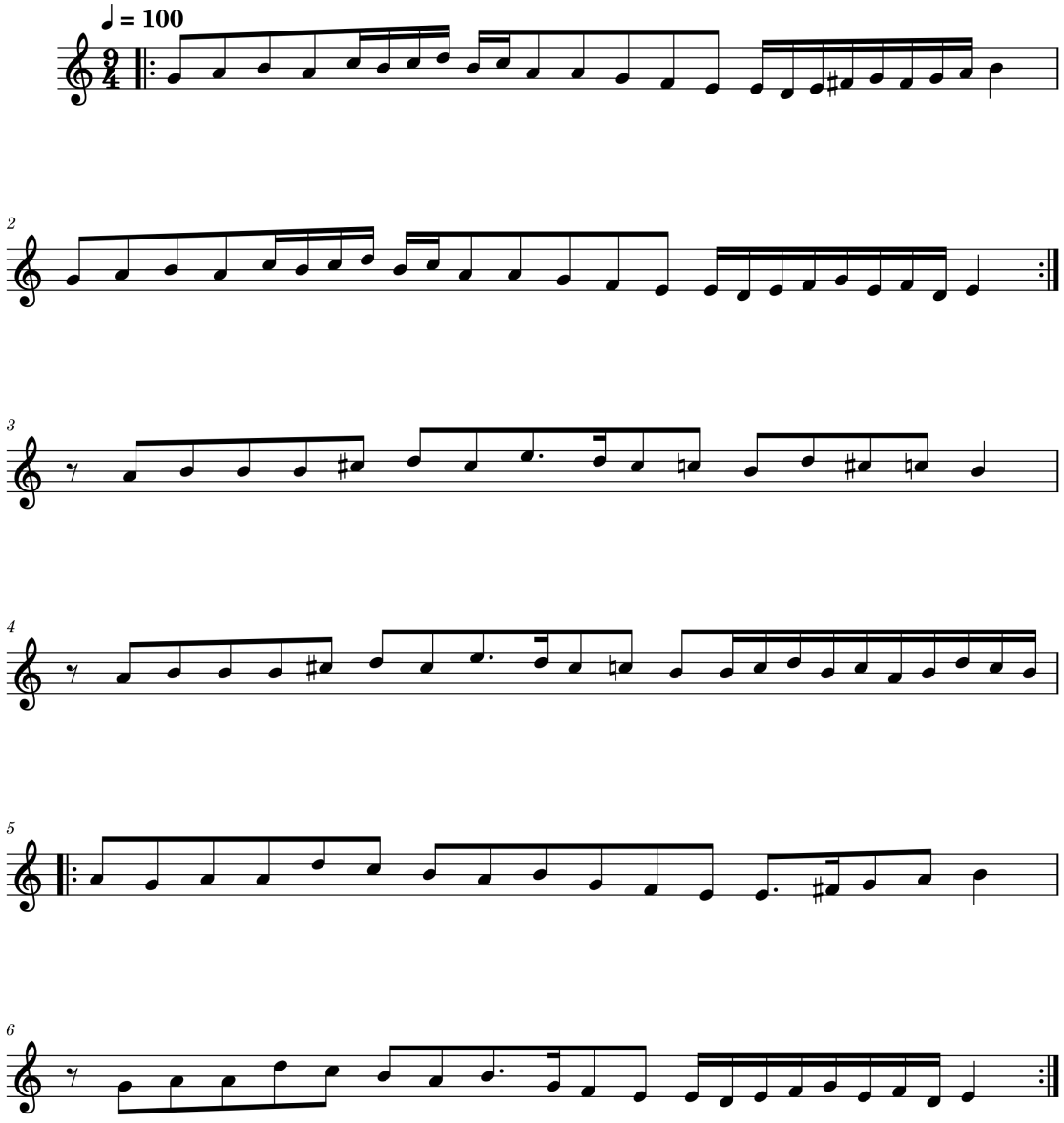
Syrtós « Assise au métier à tisser »



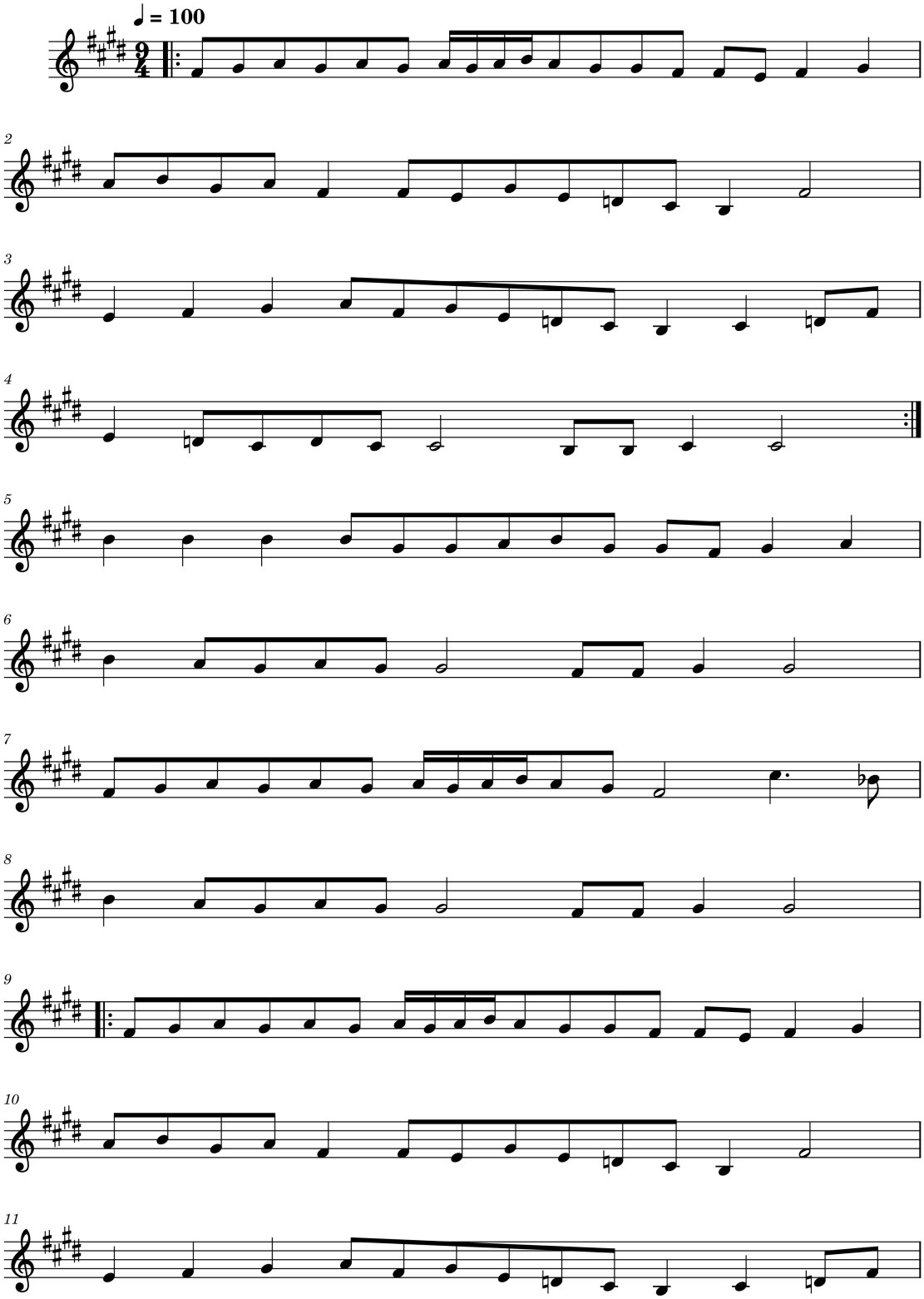
Aptálikos « La fille de douze ans »



Aptálikos « La vieille vigneraie »



Aptálikos « Sína »



2

