

Une oralité fonctionnelle à l'ère du numérique : le cas d'Olympos (Karpathos, Grèce)

[A Case of Functional Orality in the Digital Age: Olympos (Karpathos, Greece)]

Mélanie Nittis

Institut national des langues et civilisations orientales, France

melanie.nittis@gmail.com

Nittis, Mélanie. 2022. "Une oralité fonctionnelle à l'ère du numérique : le cas d'Olympos (Karpathos, Grèce)." *Martor* 27: 113-131. [DOI: 10.57225/martor.2022.27.09]

ABSTRACT

The cultural life of Olympos, a village on the island of Karpathos in Greece, is organized around sung poetic improvisation. From the time when a majority of the villagers were illiterate to the present, this ritual performance has shifted without changing its nature from "primary orality" to "mixed orality," which coexists today with "mediated orality," and is characterized by three main types of transmission. First, this performance is still being transmitted via oral memory since men are able to remember improvised couplets, in particular so as to avoid singing and hearing the same couplet twice. However, it is mainly the women attending the performances who memorize verses, which they can later play back, thus acting like an oral archive. Next, a written memory has developed in addition to this oral memory because some of the women have recorded the memorized verses in notebooks. Further, the emergence of local newspapers has led women to publish couplets in the community life sections. Under their influence, men also began to publish verses in these newspapers, but especially via the new media. Finally, recording technologies have made it possible to broadcast performances without losing their oral dimension. As a result, many recordings made by the villagers are exchanged via social media or broadcast on local digital radios to make them available to Greek emigrants, and in the process become archived. Despite the discrete presence of writing, Olympos oral poetry therefore remains rooted in Olympos's social life as the community continues to perceive it as a functional form.

KEYWORDS

Orality; sung poetic improvisation; memory; transmission; digital age.



Introduction

Le village d'Olympos se situe en Grèce au nord de l'île de Karpathos. Celle-ci se trouve dans l'archipel du Dodécanèse, en mer Égée. Construit à 300 mètres d'altitude près du sommet montagneux dont il a pris le nom, ce village a longtemps vécu en autarcie du fait de son accès difficile par des étroits sentiers. Les travaux d'ouverture d'une route entre Olympos et Spoa – village situé à 18 km au sud d'Olympos et relié au

reste de l'île par la route – pour désenclaver le village, ont été décidés en 1978, mais achevés seulement en 2015.

La pratique poétique et musicale à Olympos – qui peut également s'accompagner de danse dans certains cas – s'exprime essentiellement au cours de moments festifs que l'on nomme localement *glenti*. Ce mot, d'origine turque, signifie littéralement « divertissement » et il est employé couramment en Grèce pour désigner une fête entre amis où l'on partage nourriture, boisson, mais aussi musique. À Olympos, le *glenti* est bien plus qu'un simple moment





Figure 1 : Le village d'Olympos ; mai 2013. Crédit : Mélanie Nittis.

de réjouissance entre amis car il revêt un caractère sérieux, qu'il se déroule ou non en marge de célébrations religieuses, lesquelles rythment la vie du village. Au cours de ce *glenti*, l'improvisation poétique chantée constitue l'événement principal de la rencontre et représente un élément fondamental pour la communauté du village, dont une majeure partie de ses membres vit actuellement en émigration, mais revient régulièrement célébrer les fêtes dans le village. Cette improvisation poétique chantée relève de ce que l'on appelle « performance », dans le sens où l'entend Paul Zumthor, à savoir « l'action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant » (Zumthor 1983 : 32). De part ses caractéristiques, il s'agit par ailleurs de l'expression d'« une oralité *primaire* et immédiate, ou *pure*, sans contact avec l'écriture" [autrement dit] tout système visuel de symbolisation exactement codée

et traductible en langue » (Zumthor 1983 : 36). Cette oralité devient par la suite une « oralité mixte », lorsque l'écriture entre en jeu à côté de l'improvisation orale, puis elle en arrive à coexister avec une « oralité médiatisée », au moment où se développent les enregistrements audiovisuels et leur diffusion.

Cette oralité est centrale dans la culture du village d'Olympos car elle au cœur de la performance du *glenti* et de l'improvisation poétique chantée. Elle permet d'entretenir les relations sociales de la communauté et renforce les liens de parenté malgré la dispersion des Olympiotes qui vivent majoritairement expatriés. L'oralité reste présente dans l'écriture de la poésie improvisée qui sert à la fois de mémoire et de moyen d'échanges entre les expatriés. Enfin, cette oralité se conçoit comme un marqueur identitaire et elle permet de préserver le lien qu'entretiennent les Olympiotes avec leur village d'origine.

Afin de mieux comprendre les enjeux de cette performance et la fonction de l'oralité, il est nécessaire de réaliser d'abord une brève présentation de l'improvisation poétique chantée, telle qu'elle est pratiquée aujourd'hui. Les données sur lesquelles je m'appuie sont principalement issues d'observations que j'ai réalisées au cours de plusieurs enquêtes de terrain. Celles-ci se sont déroulées entre mai 2013 et avril 2019, au moment de la fête de Pâques (entre avril et mai selon les années), des fêtes estivales (fêtes patronales en juillet, Dormition de la Vierge et Décollation de saint Jean-Baptiste en août), ou encore en octobre au moment de la fête Nationale grecque.



Présentation synthétique de l'improvisation poétique chantée

Le rôle des instruments

Tout d'abord, l'improvisation poétique chantée est toujours accompagnée par les instruments qui jouent en continu les airs sur lesquels les chanteurs improvisent, afin de les soutenir et de les inciter à chanter. Trois instruments, fabriqués artisanalement

sur l'île par les musiciens eux-mêmes en général, sont employés à Olympos. Deux instruments assurent la partie mélodique de l'accompagnement en enchaînant les airs sur lesquels les chanteurs improvisent. D'une part, il y a la cornemuse nommée localement *tsampouna*, qui n'est pas toujours présente pour l'improvisation poétique, en grande partie parce qu'elle a une forte puissance sonore et qu'il est difficile pour un chanteur de rivaliser avec elle sur le plan sonore. D'autre part, se trouve la vièle – ou luth à archet – appelée *lyra*. En plus de sa fonction mélodique, la *lyra* a également une fonction rythmique, laquelle est assurée par les grelots fixés sur l'archet et qui tintent à chaque coup d'archet en marquant le rythme. Lorsqu'elle joue avec la cornemuse, la *lyra* se retrouve au second plan et suit les variations mélodiques et les enchaînements d'airs insufflés par la cornemuse. Enfin, le luth à cordes pincées que l'on nomme *laouto*, instrument introduit plus récemment dans le village durant l'entre-deux guerres, assure un accompagnement rythmique marqué par les coups de plectre, mais également un accompagnement harmonique car il joue des accords modaux. Cette formation *lyra-laouto-tsampouna* n'est pas spécifique à Olympos, puisqu'elle se retrouve dans les autres villages de l'île. Cependant, l'usage de



Figure 2 : La cornemuse *tsampouna*, village d'Olympos ; avril 2014. Crédit : Mélanie Nittis.



Figure 3 : La vièle *lyra*, village d'Olympos ; avril 2014. Crédit : Mélanie Nittis.



Figure 4 : Le luth *laouto*, village d'Olympos ; avril 2014. Crédit : Mélanie Nittis.





la cornemuse se fait de plus en plus rare en dehors du village d'Olympos qui comporte actuellement la majorité des musiciens jouant de cet instrument.

Les instrumentistes sont toujours disposés face à face en formant un cercle fermé car cela leur permet de mieux s'entendre, de mieux ressentir l'énergie issue du jeu des instruments qui circule à travers la musique, mais aussi de pouvoir suivre plus facilement les variations et improvisations que le musicien crée en jouant les mélodies. Cette disposition primordiale m'a été rapportée en ces termes par Giorgos Giorgakis, qui exprime ce qu'il ressent lorsqu'il joue de la cornemuse :

La *lyra* qui est en face de la *tsampouna* joue un rôle... joue un rôle à la fois acoustique et visuel. C'est-à-dire que moi j'écoute ce que je joue en ayant la *lyra* en face de moi. Le son frappe sur la *lyra* et revient ainsi encore mieux à mes oreilles. [...] Ainsi nous avons un contact direct. Nous ne sommes pas disposés en ligne parce qu'en ligne nous perdons le contact visuel et acoustique. En cercle nous avons un plein contact¹.

Par ailleurs, cette importance du corps dans l'exécution de la musique est amplifiée par le fait que les instrumentistes marquent très souvent le tempo en tapant du pied sur le sol ou sur la table sur laquelle il arrive

Figure 5 : La disposition des instruments dans le *glenti*, village d'Olympos ; mai 2013. Crédit : Mélanie Nittis.



fréquemment qu'ils soient disposés, afin que les chanteurs les entendent et les voient.

Les caractéristiques de l'improvisation

L'improvisation poétique chantée se présente sous forme de distiques que l'on appelle *mantinades* – au singulier *mantinada*, terme provenant du vénitien et signifiant littéralement « aubade » – et qui respectent certaines caractéristiques. Les distiques, chantés en dialecte local, sont des vers iambiques de quinze syllabes avec une césure à l'hémistiche. Le premier hémistiche compte huit syllabes et le second sept. Le rythme iambique² du vers est donné par la présence des syllabes accentuées des mots qui doivent principalement être sur des syllabes paires et il y a par ailleurs deux accents obligatoires, l'un sur la 6^e ou 8^e syllabe et l'autre, sur la 14^e syllabe. Il faut noter également que les deux vers du distique sont toujours assonancés voire, dans certains cas, rimés³. Les thèmes développés sont variés – intercession aux saints, émigration, vie quotidienne du village, évocation des morts, remerciements, reproches, élections, nostalgie – mais se rattachent tous, de près ou de loin, à la communauté et à son village.

Ces *mantinades* constituent la plus grande partie du *glenti* parce qu'« à travers elles, le chanteur a l'occasion d'exprimer de manière réfléchie, immédiate et "poétique" chacune de ses pensées et chacun de ses sentiments⁴ » (Makris 2007 : 62). Les *mantinades* sont présentes également dans les autres villages de l'île de Karpathos et dans les îles de Kalymnos ou en Crète, mais comme me l'a expliqué un musicien crétois, la quintessence de leur production est à Olympos où les chanteurs-poètes préservent l'improvisation et la forme rituelle de la performance.

L'improvisation est réalisée par un soliste, hémistiche par hémistiche et il y a une reprise immédiate par le chœur, constitué par les autres hommes présents, sauf au dernier hémistiche. Par ailleurs, on compte de nombreuses césures et répétitions, ainsi

que l'emploi d'interjections pour adapter le texte à la musique. Pour chaque air, les modalités d'adaptation du vers à la mélodie sont différentes et certains airs se voient adjoindre également un refrain constitué par des vers non improvisés et issus de chansons de la tradition orale, lesquels vers s'intercalent entre les deux vers du distique. Chaque homme qui prend la parole pour improviser annonce son intervention en chantant, sur une ou deux notes longues, une interjection assurant une fonction phatique. L'improvisation est certes individuelle, mais elle nécessite un contexte collectif pour s'exprimer pleinement, d'autant que tous les distiques improvisés tour à tour par les hommes forment une suite. Les distiques se répondent ainsi les uns aux autres en créant un dialogue autour d'une thématique.

L'importance du contexte

Cette nécessaire collectivité s'explique notamment par le fait que l'improvisation chantée ne peut avoir lieu sans la présence d'instruments qui assurent l'accompagnement et dynamisent, à travers le jeu personnel des instrumentistes, l'entrain des chanteurs, mais également par le rôle que jouent les hommes lorsqu'ils n'improvisent pas. En effet, la structure même que prend l'improvisation d'un distique requiert la présence d'un chœur pour assurer les reprises après chaque hémistiche. Cela soutient le chanteur soliste improvisateur qui profite de ces reprises pour penser à la suite de son improvisation.

Par ailleurs, parmi ces hommes formant le « collectif », il est primordial pour chaque poète improvisateur d'être en présence de sa *parea*, autrement dit un groupe d'hommes qui sont des amis et avec lesquels il a l'habitude de participer à un *glenti*. La présence de la *parea* a un effet stimulateur et permet de générer le *kefi*, sorte de disposition physique et psychique qui « renvoie à une forme élevée d'expérience qui se manifeste elle-même dans un comportement discipliné

et formalisé⁵ » (Caraveli 1985 : 23). À la présence de la *parea* et à l'émergence du *kefi* vient s'ajouter un autre élément permettant la stimulation de l'inspiration des chanteurs : la prise de boissons alcoolisées tout au long du *glenti*. Mesurée, afin de ne pas nuire à la performance, cette prise de boisson alcoolisée est également au service de la voix, laquelle est nécessaire à l'expression et au partage d'émotions par empathie. Cette voix qui s'exprime ainsi est au cœur de l'oralité :

Radicalement sociale, autant qu'individuelle, la voix, en transmettant un message, signale en quelque façon la manière dont son émetteur se situe dans le monde et à l'égard de l'autre à qui il s'adresse. La présence, dans un même espace, des participants de cet acte de communication, le met en position de dialogue (réel ou virtuel), engageant ici et maintenant, dans une action commune, leur totalité individuelle et sociale (Zumthor 2008 : 182).

Il s'agit donc d'un véritable rituel social où les hommes, qui sont les seuls autorisés à jouer des instruments et à improviser publiquement, dialoguent en musique. Tandis qu'il est discriminatoire pour les femmes, le *glenti* prend ainsi un aspect initiatique pour les hommes, d'autant qu'il constitue un passage obligé pour eux : « À Olympos, tous se doivent, selon les strictes exigences de la tradition, de savoir chanter. Et ici, le terme "chanteur" se conçoit, nous le rappelons, tout d'abord dans le sens de poète. Le "chant" était un droit inaliénable autant qu'une obligation incontournable pour tous les hommes adultes⁶ » (Makris 2007 : 57).

● ● ● ● ● ● ● ●

Une performance qui se transmet grâce à la mémoire orale

Dans le village d'Olympos, tout ce qui touche au culturel se transmet oralement, qu'il



s'agisse de pratiques réservées aux hommes ou bien seulement aux femmes. Tout ce qui intervient au cours du *glenti* – instruments, chant, improvisation – passe donc par la transmission orale.

L'apprentissage des garçons par la transmission orale

Les garçons apprennent à jouer d'un instrument en écoutant, puis en s'exerçant, dans un premier temps, à reproduire ce qu'ils entendent, avant d'être capables de développer leur propre style en ce qui concerne les variations et improvisations instrumentales. En effet, « l'instrumentiste, lorsqu'il interprète les airs, imite la voix du chanteur ou développe différentes voix sur la mélodie de base chantée, en essayant de l'enrichir et de l'embellir selon ses possibilités techniques et artistiques, lesquelles établissent ou non le "charisme" de l'instrumentiste⁷ » (Pavlidis 2006 : 215). Il est donc important pour les plus jeunes de s'entraîner à jouer avant de pouvoir être autorisés de manière implicite par les instrumentistes plus expérimentés – et donc bien plus âgés – à jouer lors du *glenti* ayant lieu généralement sur la place du village. Pour cela, ils se retrouvent dans les cafés – lieu où les femmes ne sont pas admises⁸ – où ils peuvent s'exercer et bénéficier également des conseils avisés des musiciens et chanteurs expérimentés. Ce qui est valable pour les instruments l'est aussi pour le chant et le café reste le lieu d'apprentissage et d'entraînement par excellence puisqu'il y est possible de se tromper sans que cela ne leur soit reproché.

De même, les chants dont le texte n'est pas improvisé s'apprennent par transmission orale et mémorisation. C'est de cette manière que de nombreuses chansons ont pu parvenir jusqu'à nous aujourd'hui et qu'elles continuent à se transmettre. La mémoire joue également un rôle important dans l'improvisation des *mantinades* pour les hommes qui se souviennent, sans le

noter, de ce qui a été déjà chanté. En effet, depuis longtemps les gens avaient l'habitude d'entretenir leur mémoire puisque, comme le souligne Giorgos Giorgakis, « il n'y avait pas d'autre moyen pour enregistrer quelque chose, soit avec le son, soit sur papier (la plupart des gens étaient analphabètes) [et] les gens savaient en conséquence, si une *mantinada* avait déjà été chantée dans le passé ou non⁹ ». Cela est primordial car une des règles d'or est de ne jamais rechanter un distique que l'on a déjà entendu

Le rôle des femmes dans la transmission

De la même manière, les femmes, même si elles ne participent pas directement au chant, assistent souvent à l'improvisation – à part lorsqu'elle se produit dans un café puisqu'elles n'ont pas le droit d'y entrer – et mémorisent des chants entiers et de nombreuses *mantinades*. Le musicien et chanteur Giorgos Giorgakis m'a expliqué ainsi que « de nombreuses femmes encore

Figure 6 : Imprégnation dès la naissance, village d'Olympos ; août 2016.
Crédit : Mélanie Nittis.





Figure 7 : Apprentissage de l'enfant dans le *glenti*, village d'Olympos ; avril 2019. Crédit : Mélanie Nittis.

aujourd'hui peuvent raconter toute la suite des *mantinades* qui ont été chantées au cours d'un *glenti*. D'abord parce qu'elles faisaient attention à tout ce qui survient dans le *glenti* d'une fête, avec tranquillité et dévotion, ensuite parce que la mémoire des gens était cultivée¹⁰ ».

Par ailleurs, les femmes jouent également un rôle dans la transmission de la musique, même si celle-ci est en grande partie réservée aux hommes. En effet, elles utilisent, d'une part, les textes des chansons longues comme des contes versifiés qu'elles narrent aux enfants qu'elles élèvent. Comme le souligne Manolis Makris, « cet emploi parallèle des textes comme contes a naturellement favorisé leur diffusion¹¹ » (Makris 2007 : 60). Il ajoute que « ils ne sont pas rares les cas où notamment des chanteurs de renom ont appris [...] les textes des chansons auprès des femmes¹² » (Makris 2007 : 60). De plus,

cet apprentissage de la musique, mais aussi de la danse, est facilité par l'imprégnation du rythme que les femmes, en particulier, instaurent à travers les mouvements du corps au moment des relations de jeu avec les enfants dès leur plus jeune âge. D'autre part, les femmes emmènent les enfants, dès leur naissance ou presque, pour assister au *glenti*. Elles ont ainsi l'habitude de porter sur leur épaule les bébés placés dans un grand tissu et qu'elles bercent en les balançant au rythme de la musique.

Les enfants sont donc imprégnés dès leur plus jeune âge des mélodies ainsi que de l'art d'improviser. Quand ils sont un peu plus grands, ils vont souvent dans les cafés en compagnie de leur père ou de leur grand-père et ils participent au rituel d'improvisation, en assurant dans un premier temps la reprise avec le chœur.

La transmission à travers les associations d'Olympiotes

Il faut également mentionner le fait que la transmission orale perdure également au sein des associations d'Olympiotes créées sur les lieux d'émigration. Les principales sont l'association « I Dimitra » du Pirée en Grèce créée en 1948, l'association « I Anagennisi (la Renaissance) » de Baltimore aux États-Unis créée en 1952 et l'association « I Vrykous¹³ » de Rhodes en Grèce créée en 1972. Dans un premier temps, ces associations regroupant les Olympiotes expatriés se dotent d'une salle où il leur est possible de se retrouver afin de partager des *glentia* pour diverses célébrations. Les Olympiotes continuent donc leur pratique d'improvisation poétique chantée et leurs danses alors même qu'ils se trouvent loin du village d'origine. C'est une manière pour eux de garder le lien avec leur culture et d'entretenir leurs capacités poétiques et musicales afin de montrer, lorsqu'ils se retrouvent à Olympos, qu'ils appartiennent toujours à la communauté.

Ces associations organisent entre autres un enseignement des chants, des instruments et de la danse, enseignement qui reste basé sur la transmission orale et qui permet de garder le lien avec la culture olympiote et les traditions pour les jeunes qui vivent loin du village d'origine. Cela s'inscrit pleinement dans le but de ces associations qui se sont créées pour préserver, transmettre et promouvoir les traditions du village auxquelles les Olympiotes sont attachés. L'association « I Anagennisi » de Baltimore explique que « lorsque ces leçons ont commencé, [elle] a enseigné à plusieurs dizaines de jeunes Olympiotes les premières notes de chanson et les premiers pas de danse¹⁴ » (*Voyage from Olympos* 2003 : 26). Elle ajoute qu'« il ne faut pas oublier que pour la plupart de ces enfants, cela était leur seul moyen de contact avec la culture olympiote puisqu'ils n'avaient pas la possibilité de voyager et de se rendre à Karpathos¹⁵ »

(*Voyage from Olympos* 2003 : 26). En effet, les fêtes communautaires étant plus rarement célébrées que dans le village d'origine, les enfants ne pouvaient pas bénéficier de l'apprentissage par imprégnation. Il semblait donc nécessaire que les expatriés qui jouaient d'un instrument puissent apprendre aux plus jeunes, par transmission orale, les bases de la culture musicale olympiote qu'ils ne peuvent acquérir par la seule écoute au moment de festivités.

Cette « oralité primaire », selon les termes de Paul Zumthor, va petit à petit glisser vers une « oralité mixte », lorsque l'écrit commence à jouer un rôle dans la mémorisation.



Transmission orale et mémoire écrite

Les femmes jouent également un rôle important dans la préservation des distiques improvisés, même si celui-ci reste souvent dans l'ombre, sans doute parce qu'il est lié à la médiation de l'écrit, alors que pour les hommes, le distique est en priorité oral et éphémère. Dans un milieu où la séparation entre les hommes et les femmes est également matérialisée par la distinction entre la sphère publique – rattachée au masculin – et la sphère privée – reliée au féminin – il n'est pas étonnant de constater que les femmes passent par l'écrit car les hommes ont le monopole de la parole publique.

L'oralité des femmes

Tout d'abord, il faut mentionner que, même si les femmes ne sont pas autorisées en principe à improviser des distiques lors d'un *glenti* public où toute la communauté participe, elles peuvent le faire avec parcimonie lors d'un *glenti* privé, comme celui d'un mariage ou d'un baptême. Le musicien Giannis Antimisiaris l'explique ainsi : « Il y a des femmes qui chantent. Par exemple lorsque tu maries ta fille et que tu



sais chanter, pourquoi ne le ferais-tu pas ? Au moment du vin d'honneur, au moment où tu accompagnes ta fille ou ton fils de la maison à l'église, c'est-à-dire au moment du *glenti* dans la maison¹⁶ » (Beïna 2011 : 765). Ce processus existe encore actuellement à Olympos. J'ai pu le constater en août 2016 lors d'une cérémonie de baptême à laquelle j'avais été conviée, ou encore sur des vidéos tournées lors de célébrations de mariage en juillet 2017 et en novembre 2019, qui sont accessibles sur la chaîne You Tube de Yannis Hatzivasilis¹⁷. Une ou deux femmes prennent ainsi la parole pour chanter quelques distiques de louanges et de vœux, mais cela reste une participation restreinte par rapport à celle des hommes, contrairement à la pratique qui s'est développée dans d'autres villages de l'île de Karpathos où les femmes participent beaucoup plus lors des mariages.

Il existe toutefois une transgression possible des codes car, même si le *glenti* est considéré comme une affaire d'hommes, il arrive que certaines femmes chantent durant la performance des hommes mais à certaines conditions. Giannis Antimisiaris précise que « [l]ors d'une fête patronale, pour qu'une femme intervienne, il faut que tu l'y invites¹⁸ » (Beïna 2011 : 766). La plupart des femmes sont donc capables d'improviser de la même manière que les hommes, mais souvent, il arrive que certaines femmes – pratique liée sans doute à leur habitude d'écrire les distiques de lamentations – écrivent les distiques qu'elles vont chanter. Dans ce cas, elles le notent généralement distique par distique juste avant de chanter et se servent de l'écrit comme d'une médiation. Par exemple, lors d'un séjour à Olympos en octobre 2014, j'ai été invitée à une petite réception privée organisée pour fêter les saints Dimitri et Dimitra. Au cours de cette fête, des *mantinades* ont bien sûr été improvisées. Je me souviens qu'une jeune femme Olympiote, sans doute pour se donner de l'assurance car elle n'avait pas l'habitude d'improviser en public comme les hommes, a griffonné sur un morceau de papier chaque

distique qu'elle a chanté et ce, juste avant de le chanter. Cette pratique de la médiation de l'écrit au cours d'une fête reste cependant rare dans le village d'Olympos, alors qu'elle est devenue une pratique très courante dans les autres villages de l'île.

Les femmes et l'écriture

En plus de leur habitude d'écrire des distiques de lamentation qu'elles accrochent sur le catafalque fleuri représentant le tombeau du Christ lors de la fête de Pâques, certaines femmes consignent dans des cahiers des distiques improvisés par les hommes au cours de *glentia*, distiques qu'elles ont mémorisés avant de les transcrire. Elles constituent ainsi des archives personnelles qui resteront pour les générations suivantes, en particulier lorsqu'elles ne seront plus là pour les transmettre oralement. Je n'ai pas eu l'occasion de discuter avec ces femmes qui réalisent ces notations textuelles afin de savoir à quel usage elles les destinent¹⁹. Cependant, étant donné que certaines femmes apprennent aux hommes qui en font la demande les textes de chants non improvisés dont elles se souviennent, il est possible de supposer que celui qui voudrait lire ces transcriptions de *mantinades* pourrait leur demander. Par ailleurs, un emploi de ces distiques ne peut pas être envisagé pour une performance puisque l'improvisation dans l'instant est la principale règle. La seule reprise possible de ces documents écrits serait une publication qui donnerait des exemples de distiques considérés comme réussis. Les transcriptions écrites peuvent ainsi devenir un moyen de conserver une trace des distiques improvisés en performance.

Ces notations écrites ne permettent cependant pas de rendre compte de manière satisfaisante de l'oralité des distiques puisqu'elles ne mentionnent pas comment ceux-ci ont été chantés, autrement dit sur quel air ils ont été improvisés et quelles ont été les césures, répétitions et reprises



effectuées lors de la performance. En effet, les transcriptions écrites présentent les vers sous la forme d'un distique classique représenté visuellement par deux vers écrits l'un au dessous de l'autre, ce qui ne rend pas compte de l'improvisation par hémistiche. « [O]n est d'une manière générale en droit d'affirmer que l'écriture donne à la parole une forme permanente. Les mots ne sont plus des signaux auditifs évanescents mais des objets durables. [...] [L]es énoncés, parce qu'ils sont matérialisés sous forme écrite, peuvent désormais être examinés, manipulés et réordonnés de façon très diverse » (Goody 1979 : 143).

Cependant, la transmission par l'écrit de distiques est également une pratique qui s'est développée chez les femmes dans la seconde moitié du XX^e siècle, avec la publication de distiques dans la rubrique des carnets mondains du journal local. En effet, après la création du journal *La Voix*

d'Olympos (I Foni tis Olympou) en 1965, à l'initiative de l'association « I Dimitra » des émigrés du Pirée, les femmes multiplient les envois de félicitations pour des fiançailles, un mariage, un baptême, ou encore l'obtention d'un diplôme, ou bien pour marquer leur affliction à l'occasion d'un décès. Avec le développement de l'écriture de distiques dans les journaux, les femmes – surtout celles expatriées – diffusent donc publiquement au sein de la communauté éparpillée à l'étranger des événements privés qui concernent leur famille et qu'elles rendent ainsi solennels tout en rappelant l'importance des valeurs familiales dans la société olympiote. Ainsi, « l'écrit fait lien, il naît de la distance et comble celle-ci » (Artières et Laé 2011 : 82).

Voici par exemple un extrait des distiques qu'une mère a publié dans le journal *La Voix d'Olympos* afin de féliciter son fils pour l'obtention de son diplôme de Master et son entrée pour les études doctorales :



–Μες της Ολύμπου τη Φωνή, θα γράψω τη χαρά μου
πήραν καλά διπλώματα τα δύο τα παιδιά μου.

–Dans “La Voix d'Olympos”, je vais écrire ma joie,
ils ont obtenu de bons diplômes, mes deux enfants.

–Λειτουργημα εδιάλεξες να κάνεις στη ζωή σου,
πάντα να βοηθάς παιδιά, με όλη την ψυχή σου.

–Tu as choisi l'emploi que tu feras, dans ta vie,
que tu aides toujours des enfants, avec toute ton âme.

–Ταιριάζει το επάγγελμα εις την καλή καρδιά σου,
εις τις ευαισθησίες σου, και στην ευγενεία σου.

–Ce métier convient à ton cœur qui est bon,
à ta sensibilité, à ta gentillesse.

–Γρήγορα εις τα χέρια σου, το διδακτορικό σου,
μας έκανες περήφανους, για τον προορισμό σου.

–Que tu obtiennes rapidement ton doctorat,
tu nous as rendus fiers, avec ton parcours.

–της γιαγιάς σου την ευχή, πάρε και τη δική μου,
γιατί αυτή σ' ανέθρεψε, από μικρό παιδί μου.

–Avec la bénédiction de ta grand-mère, reçois aussi la mienne,
parce qu'elle t'a élevé depuis tout petit, mon enfant²⁰.
[...]



Dans ces distiques écrits par une femme, il ressort que la présence de la tradition orale côtoie l'expression de thèmes issus de la vie quotidienne et reliés à notre modernité. En effet, la femme a recours à des expressions liées à la tradition orale comme celle de la bénédiction à recevoir – élément que l'on retrouve dans de nombreux chants de la tradition – tout en faisant appel à des termes liés à la scolarité – diplôme, doctorat – qui inscrivent cette poésie dans le monde actuel. L'écriture permet ainsi la communication sociale entre les membres d'une communauté qui sont dispersés dans le monde et en même temps, elle montre publiquement que les obligations sociales sont respectées. En effet, par rapport à l'exemple donné, les parents, dans un principe de don, s'investissent en finançant des études pour leurs enfants et ils reçoivent en contre-don la réussite de ces derniers à travers les diplômes obtenus. Ils y répondent à travers les distiques de félicitations, de même que des parents proches, qui se trouvent eux aussi concernés par l'honneur conféré par le diplôme, dans ce que Bernard Vernier appelle le « capital

symbolique » (Vernier 1991 : 223). Il souligne ainsi que « les échanges de félicitations ou de poèmes renforcent les liens de parenté, dont la solidité est menacée par l'extrême dispersion géographique » (Vernier 1991 : 24). Ces distiques écrits préservent donc les liens, mais également la langue orale qui est parlée au village, puisque que l'écriture utilise le registre oral de la langue dialectale.

Les hommes et l'écriture de distiques

Cette diffusion – mais également préservation – de l'oralité par l'écrit se développe de plus en plus, d'autant que les hommes, influencés par les femmes, se sont mis eux-aussi à rédiger des distiques de félicitations ou de lamentations – dont l'écriture est pourtant réservée aux femmes – pour publication dans le journal. Voici par exemple quelques distiques extraits du journal *La Voix d'Olympos* et écrits par Manolis Lampridis à la mémoire de son ami instrumentiste et chanteur Giannis Pavlidis, récemment décédé :



Αετό μ' αηδονιού φωνή
σε είχε πλάσει η φύση
και το Σελλάϊ διάλεξε
φωλιά για να σου χτίσει

'Πό 'κεί ταξίδευε η φωνή
στον κόσμο απ' άκρη σ' άκρη
ένα φτερούγισμα χαράς
στης ξενιτειάς το δάκρυ

Κι αν για ταξίδι μακρινό
άπλωσες τα φτερά σου
ήχος της λύρας κι η φωνή
θα βγαίνει απ' τη φωλιά σου
[...]

Aigle à la voix de rossignol
la nature t'a créé
et tu as choisi le quartier du Sellai
pour y construire ton nid.

Depuis cet endroit ta voix a voyagé
dans le monde d'un bout à l'autre
un battement d'aile de joie
dans la larme de l'exil.

Même si pour un voyage lointain
tu as étendu tes ailes
le son de ta *lyra* et ta voix
sortira de ton nid²¹.
[...]



Là encore, on est en présence d'une transgression possible des codes puisque les hommes s'autorisent l'usage de l'écriture alors qu'ils sont normalement ancrés dans l'oralité à laquelle ils sont attachés.

Cependant, même lorsqu'il est créé sous forme écrite, le distique conserve les principales caractéristiques de la poésie orale improvisée, en particulier la présence de la langue dialectale orale.

De plus, le distique devient un moyen de communication privilégié pour échanger entre eux lorsqu'ils correspondent par Internet, que ce soit par e-mails ou via des réseaux sociaux de type Viber, Facebook ou WhatsApp. De la même manière que lorsqu'il s'agissait de lettres sur papier, les *mantinades* écrites sont échangées entre les Olympiotes séparés par l'exil (Kavouras 1990 : 249). Ces échanges écrits en distiques restent des conversations privées qui ne sont accessibles qu'aux seules personnes partageant le groupe. Par ailleurs, ces distiques écrits ne sont pas chantés et donc pas accompagnés de musique et ce qui est donc privilégié ici est l'aspect de dialogue ou de conversation spontanée. Il m'est arrivé de recevoir des emails ou des messages sur WhatsApp rédigés en distiques, pour des occasions particulières (échanges de vœux lors de fêtes diverses, remerciements). Pour Giorgos Giorgakis, cela découle du fait que la *mantinada* est le principal moyen d'expression en toutes circonstances :

Les *mantinades* sont une partie de notre vie, tant musicales (audition), que orales, mais aussi écrites. [...] [I] est possible que pour des fêtes ou d'autres occasions, on s'écrive des messages en *mantinades*. Cela peut aussi arriver collectivement sous forme de "chat" dans un groupe sur "Viber", où nous discutons en *mantinades* sur un sujet, la seule différence est que nous ne sommes pas assis autour de la table face à face, et que cela ne se fait pas en musique²².

Il est intéressant de constater que dans le cas où les hommes écrivent des distiques, que ce soit dans la version papier des journaux ou bien dans la version électronique des emails et des réseaux sociaux, la forme visuelle qu'ils donnent à leurs distiques est un quatrain²³ où les hémistiches sont placés les uns en dessous des autres, comme on peut le voir dans l'exemple précédemment cité et qui est extrait du journal *La Voix d'Olympos*. Il reste donc dans ce cas une prédominance de leur

habitude d'improviser lors de la performance du *glenti*, où la création chantée s'exécute hémistiche par hémistiche. Pour les hommes, ce qui reste essentiel est l'improvisation et l'idée de distique créé dans l'instant et qui est éphémère : une fois improvisé en chantant, le distique n'est pas fait pour être conservé par écrit. C'est sans doute cet ancrage des hommes dans l'oralité qui peut permettre d'expliquer le fait qu'ils se tournent plus volontiers vers l'enregistrement que vers la transcription écrite pour sauvegarder leurs distiques.



Médiatisation d'une performance orale

Pour conserver une trace de l'oralité des performances, des expatriés ont recours aux technologies d'enregistrement dès les années 1970, alors même que le village n'est pas encore doté de l'électricité qui sera installée en 1981. Ils utilisent d'abord les magnétophones à cassette, puis les enregistreurs numériques et les Smartphones pour l'audio, tandis que la vidéo se pratique avec les caméscopes, puis avec les caméras numériques et les Smartphones. Ces différentes techniques permettent aux performances d'improvisation poétique chantée d'être médiatisées sans qu'elles perdent pour autant leur dimension orale, puisque « intervenant après plusieurs siècles d'hégémonie de l'écriture, les *media* auditifs ou audiovisuels restituent à la voix humaine une autorité sociale qu'elle avait perdue » (Zumthor 2008 : 174). Dans le cas de la pratique d'Olympos, il est toutefois possible de nuancer ce propos car l'autorité sociale de la voix n'y a pas disparue, étant donné qu'il n'y a pas eu de passage par l'écrit qui aurait remplacé l'oralité.

Des enregistrements à usage privé

Depuis plusieurs années, des villageois réalisent donc des enregistrements audio



et/ou vidéo amateurs, qui sont avant tout destinés à une utilisation privée. Les premiers enregistrements sont réalisés en 1970 et 1982 par des villageois expatriés avec des magnétophones à cassettes. Par la suite, les expatriés ont bénéficié dans les années 1990 de la généralisation de l'usage des magnétophones à cassette et des caméscopes qu'ils se procuraient aux Etats-Unis notamment. Plus récemment, à partir des années 2007, ces appareils ont été remplacés par les Smartphones, les tablettes et dans une moindre mesure, les caméras numériques avec cartes SD.

Ces captations constituent des souvenirs de famille ou de la communauté et alimentent la nostalgie éprouvée pour le village d'origine. Elles sont généralement à destination des émigrés qui n'ont pas pu assister à la performance, mais il n'est pas rare non plus que les émigrés eux-mêmes, lorsqu'ils reviennent au village pour participer aux célébrations religieuses et aux *glentia* qui les accompagnent, filment ou enregistrent car « en quittant Karpathos, les émigrés veulent emporter, gravées dans leur mémoire autant que sur des cassettes vidéo, les images d'un village exemplaire auquel ils ont attribué la

fonction de les réunir et non de les opposer » (De Toledo 1991 : 103). Toutes ces captations – qu'elles soient anciennes ou récentes – prennent une autre dimension aujourd'hui, au moment où la communauté villageoise s'investit dans la sauvegarde des traditions villageoises à travers la patrimonialisation. De ce fait, l'association des émigrés du Pirée se met à publier, à partir de 2005, quelques disques avec les premiers enregistrements privés réalisés dans les années 1970 et 1980²⁴.

Des enregistrements rendus publics

Cependant, avec l'avènement du numérique – en particulier de l'internet qui arrive dans les années 2000²⁵, mais aussi de l'usage des Smartphones qui se généralise en 2009 et de la facilité à enregistrer en format mp4 avec des caméras numériques dont certains font usage à partir des années 2000 – ces enregistrements sont de plus en plus diffusés sur les réseaux sociaux. Certains développent même des chaînes YouTube qui sont accessibles à tous, même à ceux qui n'appartiennent pas à la communauté. C'est le cas, par exemple, de Giannis Hatzivasilis

Figure 8 : Page YouTube de Giannis Hatzivasilis, Internet (capture d'écran) ; octobre 2021.



qui réalise de nombreuses captations qu'il publie après avoir réalisé un montage avec des sous-titres et des commentaires.

Son travail, ainsi que celui d'autres membres de la communauté, permet de constituer des archives personnelles et communautaires, à la fois sonores et visuelles, d'un « héritage du quotidien » (Knifton 2012 : 46). De la même manière que les écrits de la séparation ont le « pouvoir de réassurer le sujet, de le relier par quelques phrases inscrites noir sur blanc à son monde » (Artières et Laé 2011 : 82), ces captations audiovisuelles disent l'appartenance et sont inscrites dans le social. En effet, la séparation avec le village et le reste de la communauté incite les expatriés à marquer leur identité, leur appartenance sociale malgré l'éloignement, afin qu'Olympos et sa culture ne disparaissent pas. J'ai pu d'ailleurs observer, mis à part le cordonnier qui anime la radio, que ceux qui réalisent des captations vivent en diaspora.

D'autres enregistrements, réalisés au cours de performances, sont diffusés sur les deux radios locales qui ont été créées, afin de maintenir le lien entre le village et les émigrés, l'une à Olympos en 1988 – Radio Olympos – et l'autre au Pirée en 2014 – Radiotsampouno –, et qui sont disponibles à l'écoute sur Internet également. La plus ancienne, Radio Olympos, a été créée à l'initiative de quelques jeunes d'une vingtaine d'années, dont Giannis Prearis, qui continue à s'en occuper encore aujourd'hui. L'idée était de pouvoir diffuser de la musique locale pour les villageois qui ne captaient à l'époque que les stations émises depuis la Turquie voisine. Giannis Prearis a investi dans le matériel nécessaire et jusqu'à aujourd'hui, c'est lui qui prend en charge les dépenses liées à la radio. Il bénéficie néanmoins d'aides provenant des publicités diffusées. Radio Olympos a notamment une émission journalière où chacun peut adresser ses messages à la communauté, où qu'elle se trouve. C'est également au cours de cette émission qu'il anime que le cordonnier

Giannis Prearis diffuse des extraits de captations qu'il a réalisées lors de fêtes se déroulant dans le village. Il précise lui-même que :

La radio est un medium que beaucoup de nos compatriotes ont accueilli avec une grande ferveur à l'étranger mais également ici dans notre île. Je pense aussi que c'est une radio qui met en valeur nos traditions et notre chant, les *mantinades*. [...] Cela apporte de la joie à nos compatriotes quel que soit l'endroit d'où ils nous écoutent et leur permet d'entendre cette fête qu'ils suivent chez eux, ou à leur travail d'où [...] ils nous écoutent, il nous voient et effectivement leurs messages sont remplis de sentiments²⁶.

Les messages adressés à la radio par les Olympiotes émigrés expriment en effet la fierté d'appartenir à cette communauté et de posséder et pratiquer ces traditions, mais également la nostalgie du village d'origine. Les captations complètes sont, quant à elles, diffusées généralement sur YouTube. De son côté, Radiotsampouno constitue des archives numériques de captations qu'elle diffuse ensuite 24h sur 24 grâce à des listes de diffusion pré-programmées.

Les limites de la diffusion numérique

Il est possible de noter toutefois que l'utilisation du numérique a ses limites et ne remplacera jamais le fait d'assister en direct à une performance. En effet, le seul enregistrement audio restreint le nombre des sens mobilisés lors d'une performance, à savoir la vue, l'ouïe, le toucher, le goût et même l'odorat. « Disque, magnétophone, cassette ou radio, les médiateurs auditifs tendent à éliminer, avec la vision, la dimension collective de la réception. En revanche, ils touchent individuellement un nombre illimité d'auditeurs » (Zumthor 1983 : 238). Il est vrai que la seule écoute d'une performance ne permet pas de savoir quelles ont été les réactions des partici-



pants, qui s'expriment très souvent par des expressions du visage ou bien des gestes fraternels envers les autres participants. Les Olympiotes m'ont expliqué qu'ils ne peuvent restituer cette réception collective que s'ils ont été présents lors de la performance : ils se souviennent alors à l'écoute de ce qui s'est passé visuellement.

De son côté, l'enregistrement vidéo tend à limiter les restrictions de l'enregistrement audio puisque la vue est de nouveau sollicitée. Il permet donc de restituer cette réception collective, à condition qu'il soit réalisé de manière satisfaisante et que celui qui enregistre arrive à saisir les interactions des participants. La vidéo, à travers son emploi direct dans les réseaux sociaux, permet également d'abolir les distances. Giannis Prearis m'a ainsi raconté qu'une fois, à travers Skype, ils ont réussi à participer à un *glenti* en ligne. Les instrumentistes et chanteurs se trouvaient en des lieux différents – Olympos, Athènes, Rhodes et Baltimore – mais grâce à cette technologie, ils ont pu jouer de la musique et improviser des *mantinades* sur internet. Ainsi, « restituant l'image d'une présence, les médias audiovisuels menacent moins leur usager de cet enfermement symbolique. L'univers qu'ils lui proposent possède l'apparence de l'intégrité et du vrai » (Zumthor 1983 : 239).

Pendant, on perd un élément essentiel de cette performance du *glenti* qui est l'interaction directe entre les participants. « Ce qui fait la beauté de mon art n'apparaîtra jamais sur cette bande magnétique. Ceux qui n'étaient pas là au moment où cette musique a été jouée ne pourront jamais comprendre quels sentiments y étaient communiqués » (Lambert 1995 : 90). Par ces mots, le musicien yéménite Alî Mansur exprimait le fait que l'enregistrement de la performance musicale ne peut remplacer la présence à une telle performance. En effet, l'ethnomusicologue Jean Lambert ajoute que « pour Alî, ce qui fait la bonne musique n'est pas une simple matière sonore, que l'on pourrait isoler par une astuce technique quelconque, ni le

texte poétique, que l'on peut transcrire sous forme manuscrite, mais la communication émotionnelle à laquelle le chant donne lieu » (1995 : 90). Ces remarques sont valables également dans le cas de la performance d'improvisation poétique chantée à Olympos car les médias, même audiovisuels, ne peuvent pas transmettre les émotions qui ont circulé au cours d'un *glenti*. Quelques Olympiotes expatriés m'ont expliqué que lorsqu'ils regardent une vidéo d'une fête à laquelle ils n'ont pas participé – outre le fait qu'il s'agisse souvent d'un extrait de la fête – il leur manque ce ressenti du partage des émotions qui passe par la communication des corps à travers la gestuelle, mais aussi le toucher.



Figure 9 : L'importance de la communication corporelle, village d'Olympos ; avril 2014. Crédit : Mélanie Nittis

Par ailleurs, « en transcrivant la parole on se donne la possibilité d'un examen critique de nature très différente » (Goody 1979 : 105) et il est alors possible, en passant par la réécoute attentive voire la transcription des enregistrements, de repérer plus facilement

des reprises de distiques déjà chantés ou bien des vers bancals. Toutefois, ce qui est valorisé à l'heure actuelle par les hommes dans cet usage des techniques numériques pour réaliser des enregistrements audio-visuels est le fait que ces captations constituent des archives sonores auxquelles ils peuvent accéder lorsqu'ils souhaitent écouter des moments festifs où ils n'étaient pas présents. Ces différentes captations, qui pour certaines sont accessibles à tous sur internet, sont également des exemples pour les jeunes qui vivent à l'étranger et qui veulent parfaire leur pratique de l'instrument ou de l'improvisation. Pour certains, cela permet simplement de réduire la distance entre le lieu où ils se trouvent et le village d'Olympos et d'entretenir leur nostalgie et leur attachement aux coutumes. Cette expérience différée renforce ainsi pour les Olympiotes expatriés le désir d'être présents la fois suivante.



Conclusion

La performance du *glenti* permet d'entretenir les relations sociales de la communauté car elle est une mise en scène de la vie quotidienne du village – à travers notamment les thèmes développés dans la poésie improvisée. Au cours de cette mise en scène, les relations sociales sont ritualisées, tout comme l'improvisation poétique chantée qui s'y déroule, et l'importance de la communauté est sans cesse rappelée dans la performance où le contexte collectif est nécessaire à l'improvisation individuelle. En effet, « l'improvisation se présente comme la manifestation d'une individualité dans un contexte collectif : il s'agit d'un apport créatif ou perçu comme tel par rapport à un donné musical, acte qui suppose une implication et une contribution personnelles et pose la question de la relation entre l'individu et le groupe » (During 1987 : 17).

Cette performance ritualisée met également en avant les liens très forts qui existent entre le territoire du village d'Olympos et les membres de la communauté, lesquels marquent leur attachement au village par leur perpétuel retour. Même si l'on garde un lien grâce aux associations et à la radio lorsque l'on vit en émigration, il est important aussi de retourner régulièrement à la source, dans le village-mère car la transmission poétique et musicale, du fait de son oralité première, se réalise essentiellement par imprégnation dès le plus jeune âge, en particulier lors des fêtes qui se déroulent au village.

Ainsi, malgré la présence de l'écrit et de la médiatisation, la poésie orale olympiote reste donc « enracinée dans l'existence sociale des individus » (Zumthor 2008 : 192) et elle est encore perçue comme une forme fonctionnelle par la communauté. Cette fonctionnalité est liée au fait que pour un Olympiote, selon les propos de Giorgos Giorgakis, « la *mantinada* est la première chose à laquelle pense quelqu'un lorsqu'il se trouve dans un moment sensible, de joie, de tristesse, d'enthousiasme, de colère muette, de moquerie, de plaisanterie ou de drôlerie de quelque fait, situation ou personne²⁷ ».

La prédominance de l'oralité est ancrée dans la vie culturelle d'Olympos et de sa communauté encore aujourd'hui. En témoigne, par exemple, la vidéo réalisée par Giannis Hatzivasilis en avril 2020, durant la période de confinement lié à la pandémie, au moment de la fête de Pâques²⁸ : il était impossible pour les villageois de se retrouver pour célébrer Pâques avec une performance comme ils le font chaque année, mais Manolis Filippakis a éprouvé le besoin de chanter le malaise qu'il ressentait du fait que la communauté ne pouvait pas assurer le rituel. Il s'est donc rendu seul sur la place de l'Église avec son instrument et a improvisé des distiques pour la circonstance :



Δεν ξέρω τίνα μ' έφερε ετούτη την ημέρα
μες στη καρδιά μου με κεντά της θλίψης μιαν αθέρα
Je ne sais pas ce qui m'a amené en ce jour,
j'ai le cœur irrité par un aiguillon de tristesse

Δεν θέλω να 'σαι ορφανό, Πλατύ μου, τέτοια μέρα
που σου κρατάει συντροφιά το σφύριγμα τ' αέρα
Je ne veux pas que tu sois orpheline, ma Place, un tel jour,
toi qui n'as pour compagnie que le souffle du vent

Πρώτη φορά στα χρονικά παντόφλες δε κτυπούσι
κι οι μερακλήες του χωριού να μη σου τραουδούσι
C'est la première fois depuis des années
que les mules des filles ne te martèlent pas
et que les hommes "meraklis"²⁹ du village ne te chantent pas³⁰.
[...]



Figure 10 : Manolis Filippakis sur la place du village, Internet (capture d'écran) ; octobre 2021.

Ces distiques improvisés sur la place du village par un homme seul s'accompagnant de son instrument montre bien à quel point les distiques constituent le premier moyen d'expression orale, lequel permet aussi de rendre public – et donc de partager – les moments difficiles. À travers son improvisation personnelle et individuelle, et bravant l'interdit étatique, Manolis Filippakis met en voix ce que ressentaient

de manière intensive et dramatique – la peur de la désertification totale du village et la disparition des coutumes est sous-jacente – tous les Olympiotes, où qu'ils se trouvent dans le monde.



NOTES

1. Extrait d'un entretien avec le musicien Giorgos Giorgakis réalisé en novembre 2016. Traduit du grec par l'autrice.

2. L'iambe est constitué de l'enchaînement d'une syllabe avec voyelle brève et d'une syllabe avec voyelle longue. En grec moderne, il n'y a plus de différence de longueur pour les voyelles, mais ce principe d'alternance a été conservé avec l'accent tonique des voyelles.

3. Dans le cas de l'assonance, seules les voyelles des deux dernières syllabes sont identiques pour chacun des deux vers, alors que dans le cas de la rime, les voyelles et les consonnes des deux dernières syllabes sont identiques.

4. Traduit du grec par l'autrice.

5. Traduit du grec par l'autrice.

6. Traduit du grec par l'autrice.

7. Traduit du grec par l'autrice.

8. Cette interdiction est liée au fonctionnement social de la communauté qui repose sur un système de lignées maternelle et paternelle, avec prédominance de la lignée féminine (voir Bernard Vernier 1991 pour une description complète du système). Elle reste encore aujourd'hui une règle sous-jacente, qui ne s'applique pas aux femmes étrangères à la communauté. Néanmoins, une femme Olympiote peut se trouver dans un café si elle ou son époux en sont propriétaire.

9. Extrait de l'entretien avec le musicien Giorgos Giorgakis en novembre 2017. Traduit du grec par l'autrice.

10. *Ibidem*.

11. Traduit du grec par l'autrice.

12. Traduit du grec par l'autrice.

13. Nom de l'ancien village situé au bord de mer, abandonné vers le VII^e siècle suite aux invasions pirates répétées. Les familles rescapées ont créé le village d'Olympos dans la montagne.

14. Traduit du grec par l'autrice.

15. Traduit du grec par l'autrice.

16. Traduit du grec par l'autrice.

17. Les vidéos des deux mariages mentionnés sont consultables avec les liens suivants : <https://www.youtube.com/watch?v=gwP7NqDArrs> à 28'52 et 40'03 (mariage juillet 2017) et <https://www.youtube.com/watch?v=jsR4IaLLcY> à 47'16 et à 59'39 (mariage novembre 2019).

18. Traduit du grec par l'autrice.

19. Il serait intéressant de réaliser une enquête à ce sujet afin de voir combien de femmes actuellement pratiquent ces transcriptions et pour quelles raisons.

20. Extrait du journal *I Foni tis Olympou (La Voix d'Olympos)* n°346, juillet-août-septembre 2012, p. 12. Traduit du grec par l'autrice.

21. Extrait du journal *I Foni tis Olympou (La Voix d'Olympos)* n°323, octobre-novembre-décembre 2006-janvier 2007, p. 21. Traduit du grec par l'autrice.



22. Extrait de l'entretien avec le musicien Giorgos Giorgakis réalisé en mai 2016. Traduit du grec par l'autrice.

23. Les femmes les écrivent réellement sous forme de distique avec les deux vers de quinze syllabes l'un au dessous de l'autre.

24. Il faut noter qu'il n'existe pas une industrie du disque qui diffuserait cette musique car il s'agit avant tout d'une pratique rituelle. Il existe quelques enregistrements officiels qui sont généralement des enregistrements de terrain ou en studio réalisés par des chercheurs (Simon Karas, *Songs of Kasos and Karpathos*, SDNM, 1973 [vinyle] ; Christodoulos Halaris, *Music of the Aegean Sea : Karpathos*, ORATA, 1993 ; Grèce : *Musiques de l'île de Karpathos*, Buda Records, 1996 ; *Breeze through the rosebush. Songs from the Dodecanese*, Centre des Études d'Asie mineure, 2000 [publication des archives de Samuel Baud-Bovy et de Melpo Merlier] ; *Olymptika. Chants de Karpathos par Giannis Pavlidis* [en grec], Université de Thessalie, 2001).

25. Les premiers foyers qui ont été équipés d'un ordinateur sont essentiellement ceux qui ont des enfants partis étudier ou ceux qui ont développé des chambres à louer pour le tourisme. Je n'ai pas les chiffres exacts, mais tous les foyers (il en reste peu à Olympos même) ne sont pas équipés d'un ordinateur. Quant à l'internet, il arrive en Grèce en 1992 et le haut débit est accessible en 2003, mais les îles et les régions montagneuses sont couvertes plus tardivement et tous les foyers ne sont pas encore équipés.

26. Les premiers foyers qui ont été équipés d'un ordinateur sont essentiellement ceux qui ont des enfants partis étudier ou ceux qui ont développé des chambres à louer pour le tourisme. Je n'ai pas les chiffres exacts, mais tous les foyers (il en reste peu à Olympos même) ne sont pas équipés d'un ordinateur. Quant à l'internet, il arrive en Grèce en 1992 et le haut débit est accessible en 2003, mais les îles et les régions montagneuses sont couvertes plus tardivement et tous les foyers ne sont pas encore équipés.

27. Extrait de l'entretien avec le musicien Giorgos Giorgakis réalisé en juin 2016. Traduit du grec par l'autrice.

28. Vidéo consultable sur : <https://www.youtube.com/watch?v=AU6SV5HGqmY>.

29. Le "meraklis" est un homme qui connaît les codes de l'improvisation poétique chantée, mais également du *glenti*, qu'il sait animer par son entrain tout en partageant ses émotions. Il est reconnu comme un excellent improvisateur et il est généralement un bon danseur.

30. Extrait de l'enregistrement vidéo réalisé par Giannis Hatzivasilis le 21 avril 2020, jour du Mardi Lumineux (mardi après Pâques). Traduit du grec par l'autrice.



BIBLIOGRAPHIE

- Artières, Philippe et Jean-François Laé. 2011. *Archives personnelles. Histoire, anthropologie et sociologie*. Paris : Armand Colin.
- Beïna, Irini. 2011. Η καρπάθικη λύρα: μια εθνογραφική προσέγγιση στην πολιτισμική οργανολογία. Μουσικά όργανα και πολιτισμική ταυτότητα της Καρπάθου [La lyra de Karpathos : une approche ethnographique dans l'organologie culturelle. Instruments de musique et identité culturelle de Karpathos]. Thèse de doctorat. Corfou : Université Ionienne. [en ligne : <https://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/28433#page/1/mode/2up>].
- Bennett, Lucy. 2012. « Patterns of listening through social media : online fan engagement with the live music experience ». *Social Semiotics* 22/5 : 545-57.
- Caraveli, Anna. 1985. *Scattered in Foreign Lands. A Greek Village in Baltimore*. Baltimore : The Baltimore Museum of Art. [en ligne : https://issuu.com/olymbitis/docs/scattered_in_foreign_lands].
- De Toledo, Liliane. 1991. *D'Olympos à Baltimore. De la Grèce ancienne au Nouveau Monde : le périple d'une communauté*. Schaffhausen : Stemmler.
- During, Jean. 1987. « Le jeu des relations sociales : éléments d'une problématique ». Dans *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, ed. Bernard Lortat-Jacob, 17-23. Paris : SELAF.
- Goody, Jack. 1979. *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Kavouras, Pavlos. 1990. *Glendi and Xenitia : The Poetics of Exile in Rural Greece (Olymbos, Karpathos)*. Thèse de doctorat. États-Unis : Université du Michigan. [en ligne : <https://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/11500?lang=el#page/1/mode/2up>].
- Knifton, Robert. 2012. « La musique, la mémoire et l'objet absent dans les archives numériques », *Questions de communication*. 22 (« Patrimonialiser les musiques populaires et actuelles ») : 45-56. [en ligne : <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/6822>].
- Lambert, Jean. 1995. « "Ceux qui n'étaient pas là ne pourront jamais comprendre..." Une ethnomusicologie sans magnétophone ? ». *Cahiers d'ethnomusicologie*. 8 (« Terrains ») : 85-104. [en ligne : <https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1191>].
- Makris, Manolis. 2007. Τα παραδοσιακά τραγούδια της Ολύμπου Καρπάθου [Les chansons traditionnelles d'Olympos de Karpathos]. Rhodes : Centre de Recherches Karpathiotes.
- Pavlidis, Antonios N. 2006. « Εισαγωγή στη μουσική παράδοση της Ολύμπου Καρπάθου » [Introduction à la tradition musicale d'Olympos de Karpathos]. Dans *Karpathiaka*, t. B, 207-222. Rhodes : Centre de Recherches Karpathiotes.
- Vernier, Bernard. 1991. *La genèse sociale des sentiments. Aînés et cadets dans l'île grecque de Karpathos*. Paris : EHESS.
- Voyage from Olympos. 50 years in Baltimore/Oδοιπορικό από την Όλυμπο. 50 χρόνια στη Βαλτιμόρη*. 2003. Baltimore: Olympian Brotherhood of America.
- Zumthor, Paul. 1983. *Introduction à la poésie orale*. Paris : Éditions du Seuil.
- Zumthor, Paul. 2008. « Oralité », *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*. 12 : 169-202. [en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2008-n12-im3626/039239ar/>].

