



**HAL**  
open science

## **Conjuguer le passé au présent : ethnographie du chant manés dans les fêtes de compagnie sur l'île de Chios (Grèce)**

Dimitris Gianniodis

### ► **To cite this version:**

Dimitris Gianniodis. Conjuguer le passé au présent : ethnographie du chant manés dans les fêtes de compagnie sur l'île de Chios (Grèce). *L'Homme - Revue française d'anthropologie*, 2023, 245, pp.55-84. <10.4000/lhomme.45091>. <hal-04615110>

**HAL Id: hal-04615110**

**<https://hal.science/hal-04615110v1>**

Submitted on 18 Jun 2024

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

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



Copyright - All rights reserved

# Conjuguer le passé au présent

## Ethnographie du chant *manés* dans les fêtes de compagnie sur l'île de Chios (Grèce)<sup>1 2</sup>

**Dimitris Gianniodis**

Le *manés* – également nommé *amanés* – est un chant mélismatique improvisé, aux parties vocales non mesurées et à l'accompagnement instrumental en 4/4. Il est généralement présenté comme étant un genre musical d'origine orientale, importé en Grèce par les réfugiés hellénophones d'Asie Mineure<sup>3</sup>, et ayant acquis sa renommée grâce aux enregistrements des grandes voix grecques de l'école de Smyrne et grâce à la discographie du *rebétiko* d'avant-guerre (Zerouali 2004a : 175). Le *manés* s'apparente à d'autres formes d'improvisation chantées chez les populations turcophones de l'empire ottoman, telles que le *gazel*<sup>4</sup>, interprété notamment par les *hafiz*<sup>5</sup> sur la base des vers de la poésie du *Diwan* composée en langue

---

<sup>1</sup>Cet article a grandement profité des suggestions et bienveillants conseils de Maria Couroucli, Michèle Baussant, Emmanuel de Vienne, Victor Stoichita et Bernard Lortat-Jacob, ainsi que des relecteurs anonymes de la revue *L'Homme* que je remercie chaleureusement. Une partie de son argumentaire a été présentée lors du séminaire du Centre de recherche en ethnomusicologie (CREM), le 18 octobre 2021 à Paris.

<sup>2</sup>Les extraits sonores et filmiques analysés dans le corps du texte sont consultables sur la page internet suivante : <https://mouseion.huma-num.fr/these/passe-au-present>. Ces extraits ainsi que d'autres proposés comme exemples illustratifs proviennent du fonds du « Projet Mouseion Chios », un corpus d'archives numériques des pratiques musicales de l'île de Chios en cours de constitution. Ces ressources documentaires ont été collectées lors de deux enquêtes de terrain menées en 2018-2019 et 2020-2022 dans le cadre de mon mémoire de master, puis de ma thèse de doctorat. Par ailleurs, je signale que toutes les traductions de termes, de vers et d'extraits de dialogues ou d'entretiens en grec ont été réalisées par mes soins.

<sup>3</sup>Cf. l'article de journal de Markos Dragoúmis, «Schólío gia ton amané [= Notes sur l'*amanés*] », Thessaloniki, *TRAM* (2), 1976 : 151.

<sup>4</sup>Pour un exemple de *gazel* en mode *Muhayyer*, cf. celui interprété par le cantor juif séfarade de Turquie Izak Algazi, né à Smyrne en 1889 : <https://youtu.be/2SnE-qNnd1U>

<sup>5</sup>Ce terme arabe signifiant « gardien » désignait les spécialistes de la récitation coranique, cette dernière étant notamment fondée sur la connaissance des *makam* en tant que modes musicaux au développement mélodique caractéristique (*seyir*). Il est à noter que les psaltes byzantins étaient – et sont encore – également

turque ottomane, et l'*uzun hava*, plus populaire et chanté en langue turque courante (Chatzitekélis 2009 : 14)<sup>6</sup>.

Le *manés* se distingue donc des autres formes chantées pratiquées en Grèce – et plus spécifiquement sur l'île de Chios dans le Nord-Est égéen – par son caractère improvisé, par la manière très mélismatique dont il est interprété et par l'énonciation fréquente d'interjections propres à accentuer son style dramatique<sup>7</sup>. Parmi ces interjections 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 « à l'aide ! » (*Ibid.* : 8-12). Le texte du *manés* est constitué d'un décapentasyllabe iambique exprimant laconiquement l'essence des destinées malheureuses, qu'elles soient dues à un mal 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 la communication 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<sup>8</sup> (*drómos*) utilisés en musique grecque, mêlant références au solfège de la musique occidentale et aux modes ottomans (*makam*). C'est sous cette forme que le chant peut s'entendre dans nombre

---

reconnus pour leur talent dans les improvisations vocales. De nombreux psaltes furent des compositeurs renommés de la cour ottomane ; parmi les plus célèbres figurent Tanburi Angeli, Hanende Zaharya ou Pétros Peloponnísios.

<sup>6</sup>Pour un exemple de *uzun hava*, cf. celui interprété par Bülent Ersoy et caractérisé par le *yanik*, cette qualité douce-amère du style *arabesk* décrite par Ayhan Erol (2004 : 198) : <https://youtu.be/951H7XjtpjM>

<sup>7</sup>À 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 (Zerouali 2004b).

<sup>8</sup>Un mode est une échelle, c'est-à-dire un ensemble de hauteurs utilisées dans une mélodie, hiérarchisées et combinées avec un parcours et des formules mélodiques caractéristiques.

d'enregistrements grecs réalisés depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle (Zerouali 2004a : 173)<sup>9</sup> et qu'il est encore pratiqué par certains habitants des îles de Lesbos et Samos, d'Oinoússes et de Chios, sur laquelle j'effectue des recherches de terrain depuis 2018.

Cependant, les dimensions performative et relationnelle du *manés*, envisagé en tant que 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, à Chios, ce type d'analyse révèle que l'appellation *manés* recouvre des formes d'interprétations variées et que le chant s'insère de plusieurs manières dans une fête de compagnie<sup>10</sup> pour y agir comme marqueur « attentionnel » – c'est-à-dire requérant une forme spécifique d'attention de la part de l'auditoire – ou, pour le dire autrement, qu'il existe plusieurs *manés* aux significations, aux fonctions et aux effets différents. Dans certains cas, il surgit au cours d'une suite musicale 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 alors lentement à la façon d'une performance isolée propre à émouvoir les participants et à révéler le *meraklíki* de son énonciateur, cette qualité insaisissable qui caractérise à la fois le chant, la danse et les hommes, et à laquelle la compagnie accorde une grande valeur.

---

<sup>9</sup>Preuve que le *manés* et le *gazel* coexistaient en dépit de l'hostilité mutuelle qui pesaient alors sur la Grèce et la Turquie, certains *manés* s'intitulaient purement et simplement *gazéli*. Ainsi du *Gazéli Sehnaz Manés* (*manés* en mode *Sehnaz*) enregistré en 1933 par la célèbre chanteuse grecque Róza Eskenázy (<https://youtu.be/hFCDWj-4lO4>).

<sup>10</sup>« Fête de compagnie » est la traduction littérale de l'expression *glénti pareístiko*, utilisée par les habitants de Chios. *Glénti* est un vocable d'origine turque signifiant la « fête ». La plupart des termes associés à la fête sont d'ailleurs d'origine turque, à l'exemple des notions de *meráki* et de *kéfi* analysées plus loin.

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 (Borneuf 2010 : 74), de son inclination à éprouver de l'empathie (*sympónia*)<sup>11</sup> et, d'autre part, de ce que ladite compagnie infère de l'affect de l'énonciateur et de ce qu'elle sait de son vécu (*vioma*).

Après plusieurs heures d'une phase normale de divertissements, la fête dont il sera question dans cet article se trouve transfigurée par l'arrivée d'un « noceur » (*meraklís*)<sup>12</sup>, qui va en faire le lieu d'expression d'une histoire personnelle hors du commun, où des souvenirs, des peines, des deuils sont convoqués, où se mêlent un présent et un passé signifiants pour tous. La fête devient alors l'espace-temps au sein duquel se composent les « histoires d'écoute », les biographies expérientielles, mais aussi 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 caractéristique de ce que les habitants de Chios nomment la « tradition », qui dépassent le cadre de la fête elle-même mais sont sublimés lors de celle-ci.

---

<sup>11</sup>Le terme *sympónia*, composé avec 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 Ceuaș, décrite par Filippo Bonini Baraldi comme « une manière d'être, une qualité du sujet, une façon de se relier [*relating*] aux autres », spécialement lors des performances musicales (2021 : 234, ma traduction).

<sup>12</sup>Le terme *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 « noceur », qui englobe toutes ses qualités potentielles.

## La fête de compagnie à Chios

Un soir de mai 2021, Dimítris me propose de l'accompagner lui et son orchestre lors d'une petite fête de compagnie prévue à la taverne de Karyés. C'était le lieu privilégié de leurs rencontres, et ce, pour plusieurs raisons. Tout d'abord, Karyés est le village le plus proche de la ville portuaire de Chios où vit Dimítris ; il la surplombe du haut de ses trois cents mètres d'altitude, avec une vue imprenable sur la mer et les côtes d'Asie Mineure. Ensuite, c'est une taverne d'habitues, surtout des éleveurs de la région qui comptent des nocurs dans leurs rangs, et, à force de la fréquenter, les jeunes musiciens se sont liés d'affection avec le tenancier – un moustachu nommé Kostís qui fait payer plus qu'il ne devrait, en décrétant un prix calculé 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, mais qui ne correspond généralement ni aux boissons ni aux plats servis. 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 qu'elle passera devant la taverne, par hasard ou par un fait exprès...

Le rituel est toujours le même ; nous chargeons les deux luths de Dimítris, nous passons prendre Thomás, un jeune et talentueux joueur de *kanun* (cithare sur table à cordes pincées), puis nous nous engageons sur la route des montagnes en roulant fenêtres ouvertes, en écoutant les derniers enregistrements que Dimítris a copiés sur sa clé USB et en discutant des interprétations, des musiciens, des fêtes passées et à venir, et de nos projets respectifs. Dans la montée de Karyés, Dimítris augmente légèrement le volume pour signaler son arrivée en fanfaronnant, avant de saluer familièrement le cafetier. Les autres membres de l'orchestre,

tous vingtenaires, sont déjà attablés : Antónis le violoniste, Aggelos le chanteur qui s'est mis au luth depuis peu, Pantelís, qui joue du *bouzoúki* et seconde Aggelos au chant, et Ignátios, le percussionniste. En tout nous formerons donc une compagnie de sept personnes durant cette fête, jusqu'à ce que Chrístos, l'homme qui changera le cours de la soirée, nous rejoigne.

La fête de compagnie est un rassemblement en comité plus ou moins élargi, durant lequel des individus interagissent par le chant, la danse, la discussion, l'échange de railleries et de vœux, ainsi que par la consommation de boissons et de nourriture. Le nombre et l'âge des participants varient en fonction des circonstances, mais on compte rarement plus de vingt personnes et la fête est généralement organisée à l'initiative d'hommes de vingt à soixante ans, qui ne manquent pas d'inviter les aînés capables de contribuer activement à la fête par le chant ou la danse. Durant ce genre de réunions, si des femmes sont présentes, elles ne jouent guère un rôle de premier plan ; elles 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, comme on peut également l'observer ailleurs en Grèce (Caraveli 1985 : 265 ; Papadatos 2019 : 44 ; Delaporte 2010 : 204 ; Cowan 1990). Les rares femmes à Chios qui chantent des *manés* ne le font que seules ou dans une compagnie extrêmement restreinte, le plus souvent chez elles, en rappelant que ce sont les hommes de la famille qui les leur ont appris<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup>Par exemple, « Mon cœur 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 (cf. : <https://youtu.be/BA53hh2odvc>).

Les fêtes de compagnie peuvent se produire en diverses circonstances : à la suite d'un bal organisé pour une fête patronale<sup>14</sup>, 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 prochain bal ; ou, comme dans le cas qui nous occupe, lorsque des amis instrumentistes décident qu'il est temps pour eux d'interpréter le répertoire qu'ils affectionnent sans répondre à d'autres commandes qu'aux leurs propres. Cette liberté leur permet notamment de déterminer quels morceaux seront exécutés, 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 pouvoir boire de l'alcool sans que cela ne porte à conséquence. À la qualité d'interprétation des performances rémunérées lors des bals, où l'orchestre se doit de jouer impeccablement en se mettant au service des 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'en partager la même table, et d'y assister de l'extérieur. Les frontières sensibles et relationnelles de la compagnie sont en effet assez clairement délimitées : contrairement aux bals classiques 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, dans un entre-soi manifeste, ce qui

---

<sup>14</sup>Le panégyre (*panigýri*) est une fête religieuse du calendrier orthodoxe, mais, par un abus de langage, le terme désigne également le bal musical ayant lieu au sein d'une communauté villageoise à l'occasion de fêtes religieuses telles que les fêtes patronales.

implique qu'ils tournent volontairement le dos à une partie de l'assemblée pour mieux marquer à qui se destine leur jeu. Les participants sont 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 donc 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 se trouver 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 ; c'est être pris dans « ce fleuve où tout s'écoule » et 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 aussi une influence sur la manière dont les participants – musiciens, amis proches, danseurs et chanteurs amateurs – perçoivent l'écoulement du temps. Son unité de mesure se compte ici en nombre de bouteilles et de plats consommés 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... Arrive alors le moment où les convives éprouvent la 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 s'être consumé et le désir de faire la fête s'éteint.

## Le répertoire de la fête

Les habitants de Chios utilisent deux termes pour nommer les morceaux interprétés lors des fêtes. Si le morceau est instrumental, ils parlent de « mélodie » (*skopós*) et lui donne pour titre un adjectif qualificatif indiquant le contexte dans lequel elle est jouée ou son origine géographique supposée. S'il s'agit d'un morceau composé d'une mélodie et de distiques chantés, les habitants emploient le terme « chanson » (*tragóúdi*) et l'intitulent le plus souvent du premier hémistiche du distique par lequel commence la chanson.

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<sup>15</sup>, le *tsiftetéli*<sup>16</sup> en 4/4 qui se danse face à face ou en cercle par des hommes et des femmes<sup>17</sup>, l'*aftálikos*<sup>18</sup> et le *zeibékikos*<sup>19</sup>, tous deux en 9/8, mais se dansant de manières différentes et principalement par des hommes face à face. Basma Zerouali (2004b) 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. La plupart des musiciens et chanteurs de Chios ont d'ailleurs conscience de cet héritage partagé et

---

<sup>15</sup>Pour un exemple de *syrtós* dansé, cf. : <https://youtu.be/n8tnXd0I8XA>

<sup>16</sup>Le terme *tsiftetéli* est dérivé du qualificatif *çifteteli* qui signifie « double corde » en turc, en raison de la technique de jeu autrefois associée à ce genre, les deux cordes les plus aiguës étant accordées à la même hauteur ou à l'octave. À Chios, il peut être nommé, en fonction des localités, *axapolytós*, *amolytós*, *lytós*, ou encore *patitós*. L'appellation *axapolytós* provient du fait qu'il se danse sans prise entre les danseurs à la suite d'un *syrtós* en couple (*Axapóla me !* = « Lâche-moi ! »). Il est également nommé *m'olaóxo* (litt. : « tout-dehors »), puisque le *tsiftetéli* succède à un *syrtós* et vient clôturer la danse.

<sup>17</sup>Pour un exemple de *tsiftetéli* dansé, cf. : [https://youtu.be/jgyi7\\_1wPpE?t=49](https://youtu.be/jgyi7_1wPpE?t=49)

<sup>18</sup>Pour un exemple de *aftálikos* dansé, cf. : <https://youtu.be/Xs2ONiAqLpk>

<sup>19</sup>Pour un exemple de *zeibékikos* dansé, cf. : <https://youtu.be/mPWEWw4UgZY>

n'hésitent pas à revendiquer le statut d'héritiers continuateurs de la tradition musicale de Smyrne et d'Asie Mineure en général<sup>20</sup>.

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 fréquent également qu'ils en jouent plusieurs d'affilée avant de continuer par un ou plusieurs *tsiftetéli*. Les formes *zeibékikos* et *aftálikos* sont, quant à elles, le plus souvent interprétées et commandées durant les dernières heures de la fête, elles peuvent aussi se jouer à la suite. La fête de compagnie est donc constituée de successions de ces quatre schémas rythmiques, dont la durée moyenne est d'environ une demi-heure. Comme c'est le cas pour le chant *manés*, le matériau mélodique se fonde sur les modes ottomans et sur ceux de la musique occidentale, les plus utilisés à Chios étant les modes majeur ou *rast*, *hicaz*, *ussak* et *saba*, auxquels est associée une « couleur émotionnelle » particulière. L'usage 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.

Ce soir-là, à la taverne de Karyès, Pantelís commence une improvisation modale en *ussak* au *bouzoúki* et enchaîne avec les premières notes du *syrtós* « Entre les pierres »<sup>21</sup>. Les autres musiciens l'accompagnent et c'est le début d'une suite de trente minutes en mode *ussak*,

---

<sup>20</sup>À cet héritage partagé, datant du début du XX<sup>e</sup> siècle, s'ajoute un ensemble de mélodies instrumentales turques de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle intégré au répertoire de Chios, notamment celles interprétées par le musicien d'origine rom Mustafa Kandirali.

<sup>21</sup> Pour un exemple sonore de ce *syrtós*, cf. cet extrait, qui n'est pas issu de la fête décrite ici : <https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/481>

s’achevant par un solo de Thomás au *kanun*. Puis, ils jouent l’incontournable *zeibékikos* d’Aivalí<sup>22</sup> en mode *saba*, avant de faire une pause. Après s’être restaurés, les musiciens entament une nouvelle suite en *ussak*, en commençant par le *syrtós* « La mère de Kítsos »<sup>23</sup>, durant laquelle Antónis « tourne la mélodie » (module) en *hicaz* lors d’un solo au violon. Ils jouent ensuite le *tsiftetéli* « Mes lèvres sourient ». La transcription chronologique ci-dessous présente le dernier couplet ainsi que le refrain de cette pièce, avant qu’Aggelos, le chanteur, ne se lance dans l’énonciation d’un *manés*. Après avoir entonné le premier distique, 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* »<sup>24</sup>, également très apprécié par les habitants de Chios.

#### Transcription chronologique des parties vocales et interactions verbales entre musiciens lors d’une performance de *manés*<sup>25</sup>

Village de Karyès, île de Chios (Grèce), 14 mai 2021

0’00”	<i>Partie instrumentale</i>
0’16”	<i>Aggelos chante :</i> J’erre dans tes ruelles sans pouvoir fermer l’œil. Mais toi, mon tendre amour, Tu te détournes de mon chemin.

<sup>22</sup>Pour un exemple sonore de ce *zeibékikos*, cf. : <https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/483>. Aivalí est un village situé sur la côte égéenne de Turquie autrefois habité par des orthodoxes hellénophones d’Asie Mineure. Ce *zeibékikos* est inmanquablement joué lors des fêtes sur l’île de Chios.

<sup>23</sup>Pour un exemple sonore de ce *syrtós*, cf. : <https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/485>

<sup>24</sup>Le *tsiftetéli* « *Aman da 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.

<sup>25</sup>Pour écouter cet extrait enregistré lors de la fête de compagnie de la taverne de Karyès, cf. « La suite *hicaz-rast* d’Aggelos et Pantelís (14/05/2021) » (<https://mouseion.huma-num.fr/these/passe-au-present>).

0'34"

Ignátios : — Allez Antonáki !

0'42"

1'00"

Pantelís : — Jouez de la basse, de la basse...

1'15" : *Accompagnement en mode sol hicaz  
introduisant la forme chantée manés*

1'24

Dimíttris : — Shhh (doucement)

Dimíttris : — Écoute... Je trouverai un arbre...

Écoute et dis-le :

« Je trouverai un arbre,  
esseulé dans la plaine.,  
Pour lui dire ma peine,  
et écouter la sienne »

2'46" : *Modulation en mode rast*

Dimíttris : — Tu t'en souviens ?

Pantelís : — Pas complètement, tu me le rappelleras.

Dimíttris : — Doucement, mon con...

3'12" : *Retour en mode sol hicaz*

3'28"

*Aggelos seconde Pantelís de la voix*

*Aggelos seconde Pantelís de la voix*

Dimíttris : — Pss ! (Maintenant) *Amanda Yala !*

5'04" : *Modulation en mode rast-hüzzam*

*Partie instrumentale*

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

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

*Partie instrumentale*

*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*

*Partie instrumentale*

*Pantelís chante :*

*Yareï aman, aman*

Je trouverai un arbre,  
esseulé dans la plaine,  
esseulé dans la plaine,  
*yareï aman*

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

5'29" : *Retour en mode sol hicaz*  
Dimítris : — *Hicaz* maintenant !

*medet aman*

5'44"

*Pantelis, Aggelos et Thomás chantent en chœur :*  
*Aman*, allons-y,  
je t'aime, *sala*  
*Aman*, allons-y,  
aime-moi, *da yala*

6'02"

*Partie instrumentale*

6'10"

*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*

### 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 ; la sélection 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, en déroulant son lot de paroles d'amour. Celles-ci amènent 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 ou le réconfort que procure le fait d'exprimer sa peine.

Les chants en mode *ussak* et *hicaz* sont en effet intimement liés à l'expression de la peine (*pónos*) – ou brûlure (*kaímós*) –, de la tristesse (*lýpi*) et de l'amour brûlant (*sevdás*), le plus souvent non partagé, mais permettraient aussi à l'homme blessé, une fois ces émotions révélées publiquement, de se débarrasser de son amertume et de trouver du réconfort<sup>26</sup>. À titre de comparaison, le mode *saba*, très répandu dans les chansons populaires grecques d'Asie Mineure et dans le *rebétiko*, est plutôt associé aux sentiments de désespoir et de chagrin teintés de fatalisme. Le mode majeur (*rast*) est, quant à lui, couramment utilisé pour exprimer et/ou induire la joie de manière stéréotypée. Enfin, le mode *hüzzam* traduit souvent, pour les musiciens, l'idée 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*, termes souvent synonymes, surviennent lorsque les convives se trouvent en bonne compagnie et dans « une certaine disposition d'esprit et un état de réceptivité et de disponibilités affectives », à l'instar de la *veselje* des fêtes croates/bosniaques décrites par Anne-Florence Borneuf (2010 : 74). C'est à travers l'expression de l'amour brûlant, par le fait de « musiquer leur propre

---

<sup>26</sup>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'*ásuf* 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).

émotion » (Bonini Baraldi 2010 : 93), « mélodiser » leurs propres peines et souffrances, que les convives s'en libèrent ou s'en repaissent, et parviennent 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 mélodique emprunté, idéal pour danser et pour se divertir, il est communément admis que le *manés* permet de communiquer son tourment de manière plus sincère, puisque l'énonciateur se met à nu lors de son interprétation : c'est lui qui choisit le distique décasyllabique à énoncer, lui qui crée et improvise la mélodie, lui qui imprime sa personnalité à sa façon de chanter jusqu'à réussir ou non à émouvoir les personnes présentes, y compris lui-même.

Les musiciens, s'ils conservent quelque liberté concernant l'ornementation<sup>27</sup>, se contentent de seconder le chanteur : l'accompagnement 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 laisse libre cours à sa créativité autant qu'il le peut. C'est ainsi qu'il faut comprendre l'intervention de Dimítris lorsqu'il intime aux autres musiciens de jouer à un volume moindre pour que l'attention des personnes présentes se focalise sur le chant mélismatique et le distique énoncé, qui feront naître ou non l'heureuse disposition (*kéfi*).

Cet accompagnement – et, plus précisément, les quatre premières mesures jouées – agit également en tant que marqueur d'un changement par le contraste qu'il installe au cours de la suite, et nous informe sur le rôle du *manés* dans le dispositif de la fête de compagnie.

---

<sup>27</sup>Par « ornementation », j'entends la façon dont les musiciens ajoutent des variations à la phrase musicale afin de l'embellir ou de la diversifier.

Comme l'expliquent les musiciens, le *tsiftetéli* qui précède le *manés* est généralement « emplí » d'accords et de notes jouées par les instruments. Soudain, l'accompagnement qui suit « se vide », par exemple au moment où Dimítris et Pantelís cessent d'ornementer et mettent l'accent sur le temps fort de la mesure par des notes piquées. Le schéma rythmique demeure celui du *tsiftetéli* (4/4), mais le jeu des musiciens produit un effet de rupture ; le *manés* point lorsque les conditions lui sont favorables, il vient couronner la suite musicale en signalant le *kéfi* du chanteur et afin de déclencher celui des autres convives. Même si aucun des membres de notre 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 –, il y a de fortes chances pour que, en d'autres circonstances, l'état d'euphorie recherché durant la fête ait été décuplé à la vue de bons danseurs et de leur interaction avec les musiciens. Le *kéfi* se serait alors manifesté par des cris, des sifflements, des frapements de mains, des claquements de doigts, des gestes brusques, l'entrechoquement des verres et des coups de paume sur la table, ou encore par l'envie soudaine d'un convive de rejoindre la piste... Mais, ce soir-là au café du village de Karyés, la fête a pris une tout autre tournure lorsque Christos est arrivé et s'est attablé à l'écart.

### La figure du noceur

L'ethnomusicologue Panayotis League, dans son ethnographie des chanteurs des îles grecques 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 » (2017 : 18, ma traduction), et le possesseur de ce *meráki*, le « noceur » (*meraklís*, au féminin : *meraklouí*), comme celui qui

« se dévoue passionnément et méticuleusement à ce qu’il entreprend et en tire une grande fierté » (2016 : 368, ma traduction), celui qui « 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 » (*Ibid.* : 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 » (1985 : 264, ma traduction), ce qui lui confère une position honorable au sein de la société, pouvant se transmettre d’une génération à l’autre. L’ethnomusicologue Ioannis Papadatos, quant à lui, décrit le noceur crétois de manière comparable, toutefois il précise que ce statut caractérise non seulement les « personnes douées de compétences performatives et dépassant leurs 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 » (2019 : 170, ma traduction). À ces notions de noceur (*meraklís*) et de *meráki* peut s’ajouter celle de *meraklíki*<sup>28</sup>. Si le *meráki* est exprimé ou induit par le chant et la danse, le *meraklíki* est ce qui les rend beaux et agréables, ce qui entre en résonance avec le vécu des autres noceurs. Or, le champ d’application du *meraklíki* dépasse largement cette dernière. Comme le souligne Níkos, le père de Dimítris, avec lequel j’ai souvent conversé durant mes séjours sur l’île :

---

<sup>28</sup>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 ce 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.

« 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 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... » (Ville portuaire de Chios, 14 décembre 2020).

Le *meraklíki* est insaisissable au premier abord, puisqu'il requiert une expérience qui fait défaut à celui qui n'est pas encore capable de le ressentir, et il est le plus souvent indicible, puisqu'il se joue à un niveau de conscience où la verbalisation intervient peu. Pourtant, certains noceurs composent et chantent des vers dans lesquels ils décrivent les particularités qui les distinguent du commun des mortels<sup>29</sup>. 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*

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

*Je suis parti quérir Charon pour lui demander faveur  
Qu'il laisse derrière lui les âmes des noceurs*

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

*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*

Όποιος δεν είναι μερακλής πρέπει του να πεθάνει  
Γιατί σε τούτο τον ντουινιά άδικα τόπο πιάνει

Le *meraklíki* des hommes est donc parfois envisagé non plus comme une simple qualité, mais comme leur raison d'être. Il correspond également à une contenance perceptible à distance,

---

<sup>29</sup>Les vers qui suivent proviennent d'enregistrements de *manés* réalisés à Chios ou bien m'ont été transmis par écrit par les chanteurs suivants : Aggelos Mathioulákis, Pétros Mathioúdis, Sákis Pippídis, Chrístos Michaliós, Pantelís Konstantás.

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*

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

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

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

La contenance du noceur et sa façon d'être au monde se manifestent dans la danse, tout  
comme 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*

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

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

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

Le noceur est aussi celui auquel le destin a offert son lot de souffrances, celui qui par sa  
sensibilité est forcé de vivre intensément ses peines, mais qui, grâce à 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*

Ο μερακλής ο άνθρωπος δεν πρέπει να γεννιέται  
Πατί σε τούτο τον ντουινά πάντα θα τυραννιέται

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

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

*Le noceur même en peine, sourit  
Même le cœur déchiré, il continue de chanter*

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

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 :

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

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

Christos 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 alentour. Bien que né à Chios, il est Méliote par son père, c'est-à-dire un descendant des réfugiés grecs du village de Melí, dans la péninsule d'Érythrée 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, puis s'étaient installés avec d'autres habitants de la région après la « Grande Catastrophe » de 1922<sup>30</sup>. C'est donc en sa qualité de noceur, en tant que Méliote descendant d'un autre grand *meraklís*, en tant que chanteur – dont « la voix était autrefois de miel », comme il le rappellera lui-même avec nostalgie – et en tant qu'homme disposant d'une connaissance intime et profonde de la fête de par sa fréquentation des hommes du passé, que la compagnie de Christós est souhaitée et appréciée lors d'une fête.

Mais, à la soirée de la taverne de Karyés, 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 la musique et Kostís, le tenancier du café, nous demande de prolonger la pause pour une demi-heure, le temps que Christos 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 Christos 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 accablé par le chagrin qu'il commande une eau-de-vie, mais déclare malgré tout

---

<sup>30</sup>La « Grande Catastrophe » correspond à la fin de la deuxième guerre gréco-turque (1919-1920), lorsque les populations chrétiennes d'Asie Mineure furent massacrées ou expulsées vers la Grèce.

d'un ton catégorique à Kostís : « Laisse les gars jouer ! J'ai mon deuil, j'ai ma peine mais, si j'avais voulu, je l'aurais bu chez moi. Laisse-les jouer ! ».

Les musiciens entament une suite en *la ussak* et honorent ma commande : ils jouent et chantent les *syrtós* « À Alexandrie »<sup>31</sup> et « La chambre de velour »<sup>32</sup>, le *syrtós* instrumental « Fereïs »<sup>33</sup>, « La petite Argyró »<sup>34</sup>, puis tournent la mélodie et jouent le *tsiftetéli* « La fille du diable »<sup>35</sup> en *saba*, avant qu'Aggelos ne démarre un *manés* :

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

Σ'αυτό τον ψεύτικο ντουριά το κάθε τι πεθαίνει  
Σκέψου κι εσύ ω άνθρωπε πως μια κακία μένει

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 l'invite à rejoindre la compagnie en lui proposant de 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 ne perdons pas espoir qu'il accepte de chanter pour autant. 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 »<sup>36</sup>, « Le château de la Belle »<sup>37</sup>, « Je suis dans la Ville »... Puis, les musiciens font une pause avant d'entamer une dernière série de *zeibékikos*, dont celui de Pergame qui relate la nostalgie des réfugiés d'Asie Mineure. Alors que les autres se reposent,

---

<sup>31</sup>Pour un exemple sonore de ce *syrtós*, cf. : <https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/477>

<sup>32</sup>*Ibid.* : <https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/463>

<sup>33</sup>*Ibid.* : <https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/465>

<sup>34</sup>*Ibid.* : [https://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH\\_E\\_2018\\_008\\_001\\_11/](https://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_E_2018_008_001_11/)

<sup>35</sup> Pour un exemple sonore de ce *tsiftetéli*, cf. : [https://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH\\_E\\_2018\\_008\\_001\\_05/](https://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_E_2018_008_001_05/)

<sup>36</sup>Pour un exemple sonore de ce chant, cf. : <https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/455>

<sup>37</sup>*Ibid.* : <https://mouseion.huma-num.fr/fr/item/447>

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, Chrístos répète 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 le couvrirait de honte. Nous discutons 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 caractéristique dont ses habitants rallongeaient certaines syllabes, d’un chant que son oncle Charámbos Tzíkias, 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... Góúvis jouait du luth, il y avait Atsígganos, ceux-là jouaient à l’époque... Atsígganos était du château [de la ville portuaire], et Góúvis, c’était le père de Spýros Gialouris. 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*

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

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

Poussé par mes questions, Chrístos murmure « Le gilet de velours »<sup>38</sup>, 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 :

---

<sup>38</sup>Pour un exemple de ce chant, cf. : [https://youtu.be/P\\_1binT1FuU?t=26](https://youtu.be/P_1binT1FuU?t=26)

« Oh là là [*Απαπα*]... Je n'aime pas ça ! *Manés* impropre ! Tu dois dire un *manés* pour toucher l'autre. Écoute 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*

Σβήστηκαν οι ελπίδες μου κι όλα τα όνειρά μου

*Tout est perdu pour moi suite à ce malheur*

Το πάλιν εχάθηκε για με μ' αυτή τη συμφορά μου

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 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, a envie de chanter. Je demande donc à Thomás de continuer à jouer, lui qui a le don de créer par sa musique un fond sonore propice à l'irruption d'un chant. Il entame une improvisation en mode *saba*<sup>39</sup>.

### 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. Même lorsque Chrístos s'empare de l'instant et que

---

<sup>39</sup>Pour visionner toute la performance de Chrístos ce soir-là, cf. « Extrait 2 : Le *manés* de Chrístos Attónis (14/05/2021) » (<https://mouseion.huma-num.fr/these/passe-au-present>).

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 peuvent y exprimer leur heureuse disposition par une danse *tsifetéli* maîtrisée et agréable à regarder pour les convives. À l'écoute des premières mesures, il ne leur vient même pas à l'idée de se lever car, là encore, l'accompagnement joue le rôle de marqueur attentionnel ; il signale, s'il en est, que l'attention de l'assemblée doit se porter sur le chanteur et ses paroles, non sur la musique. Si bien que le contraste qu'il installe s'inscrit à une autre échelle que le *manés* déclencheur de *kéfi* décrit plus haut. Il s'agit cette fois d'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 un seul instrument accompagne le chanteur. Ces usages différenciés du *manés*, leur fonction de marqueurs, 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'autrice, de l'identité des habitants de l'Épire (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 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 l'être

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*.

Durant cette séquence, Chrístos prend son temps. Il nous interpelle, nous questionne, nous parle d'un chant qu'il se souvient avoir énoncé lors d'un bal à Lithí ; il mentionne son oncle défunt à qui il dédie son *manés*. Ces apartés, 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 par tous les convives. Ils constituent aussi 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, lorsque sont évoqués les repas passés avec des personnes aujourd'hui défuntes et que des anecdotes propres à éclairer leur caractère, à perpétuer le souvenir de leurs hauts faits sont racontées ; ensuite à la fin d'une performance, lorsqu'un distique chanté au cours d'une suite est associé 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 que cet ancien noceur était capable d'improviser un vers suffisamment personnalisé pour déclencher chez son destinataire une réaction émotionnelle intense.

On comprend ici que, pour nombre de connaisseurs, un distique représente davantage que de simples vers : il s'actualise dans le temps tout en étant porteur d'une biographie faite de bribes d'histoires, de souvenirs de performances passées, et dont les noceurs se plaisent à retracer la généalogie. Plus encore, énoncer un distique suppose de parler en son nom propre, mais également au nom des défunts qui lui accordaient une signification particulière. Pour

paraphraser Filippo Bonini Baraldi (2010 : 97), les participants vivent « des relations affectées avec des êtres inapprochables » comme les défunts, « et simultanément des relations de proximité exacerbée » avec les autres convives. L'énonciateur se mue ainsi en médium d'une émotion mélodisée appartenant aussi au passé ; il invite en quelque sorte 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 fêtes de compagnie, tout comme on revisite les mêmes chants et mélodies lors de chaque fête. C'est pour cela que l'on s'y rend ; pour chanter encore et encore 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 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 2010 : 252). Elle est un événement se déroulant en un instant donné, elle tient également de l'événement remémoré, non pas *verbatim* mais plutôt en événement 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 performances précédentes, et s'en remettent – ou,

pour utiliser le terme consacré par Maurice Bloch (2005), « déférent » – à leurs devanciers dont l'autorité garantit la valeur de ce qui est dit et accompli.

## L'art de la sincérité

Comme le chant et les commentaires de Christos 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 lui faut nécessairement être sincère et chanter « 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. 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, rend son énonciateur légitime aux yeux du récepteur. C'était en substance le plus grand compliment que Sólon Lékkas, ancien interprète de *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*) ! »<sup>40</sup>, 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 !” ;

---

<sup>40</sup>Ce compliment adressé lors d'une fête à Chios m'a été rapporté par Christos Michaliós du village de Kardámyla. L'adjectif *alithinós* est dérivé du nom commun *alítheia* (« vérité ») et signifie « véritable » ou « sincère ».

que je me souviene 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) ! »<sup>41</sup>.

Il existe ici encore une tension entre le noceur qui chante pour son plaisir, pour exprimer son *merakliki*, et le chanteur professionnel qui le fait pour le plaisir des autres. Lékkas a souvent décliné les invitations à venir chanter contre rémunération aux panégyres de Lesbos, car il refusait de « faire le juke-box » et d'interpréter plusieurs fois le même morceau pour répondre aux commandes des participants. Dans l'imaginaire de la fête, un noceur ne se fait pas payer pour son chant ; on lui souhaite longue vie et on lui offre à boire pour le *kéfi* qu'il 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 d'autres critères sont nécessaires pour que l'émotion qui vient du fond de l'âme et la qualité de cette émotion, le *merakliki* qui la caractérise, soient ressentis par 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. Or cette technique, multiple, n'en est pas moins réelle et l'on pourrait ajouter qu'elle est tout autant affaire de diaphragme, de larynx et de menton. Selon les chanteurs interrogés, en effet, la maîtrise de l'expiration est fondamentale, car ils doivent savoir utiliser correctement leur diaphragme ; le reste se joue entre le larynx et les narines. Le *manés* ressemble en cela au *uzun hava*, ce chant turc populaire signifiant littéralement « air long », ce qui décrirait la façon de souffler du chanteur qui laisse échapper l'air jusqu'à l'expiration complète (Cler 2000 : 96).

---

<sup>41</sup>Extrait du CD réalisé par Níkos Dionysópoulos, *Oi nómoi tou Sóloná : tragoúdia Mytilínis kai M. Asías me ton Sóloná Lékká* [= *Les lois de Solon. Chansons de Mytilène et d'Asie Mineure avec Solon Lékká*], Athína, Music Corner, 2011 : 17.

Comme l'indique Pantelís, le joueur de *bouzoúki* de la compagnie, il existe une règle de proportion entre les différents résonateurs à respecter lors de l'énonciation d'un chant pour obtenir un bon son, c'est-à-dire pour que les « basses de la gorge et de la poitrine [soient] équilibrées par rapport aux aigus du palais et des narines » (Communication personnelle, 25 août 2021) : il faut 40 % d'air au niveau du palais et 60 % dans la gorge. La bouche ne doit pas être trop ouverte ; comme le précise Aggelos, l'ouverture idéale correspond à la circonférence d'un doigt. La langue joue également un rôle important : elle doit être en contact avec les gencives de la mâchoire inférieure, afin de ne pas retenir l'air et de faire en sorte que l'articulation soit « bonne et belle ». Ces techniques et ce positionnement de la voix qu'Aggelos et Pantelís utilisent lors des performances de *manés* sont ceux qu'ils ont acquis par leur formation en psaltique byzantine. Et ils ont bien conscience que le *manés* de Chrístos diffère du leur et de celui d'autres chanteurs de l'île.

Selon eux, les *manés* de Chrístos ont beaucoup en commun avec ceux de Sólon Lékkas<sup>42</sup> et rappellent le style de Kóstas Rouíkounas (1903-1984)<sup>43</sup> et de Róza Eskenázy (ca. 1890-1980)<sup>44</sup>, deux représentants de la période de transition entre la fin de l'« école de Smyrne » et le début du *rebétiko* du premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle. Ce style de Smyrne (*smyrnēiko ýfos*) – ou d'Asie Mineure –, aux ornements 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

---

<sup>42</sup> Pour un exemple de *manés* en mode *saba* interprété par Sólon Lékkas, cf. : <https://youtu.be/NwcRqZ5MEak?t=141>

<sup>43</sup> Pour un exemple de *manés* en mode *ussak* interprété par Kóstas Rouíkounas, cf. : <https://youtu.be/NPXy5EIZDwA>

<sup>44</sup> Pour un exemple de *manés* en mode *ussak* interprété par Róza Eskenázy, cf. : <https://youtu.be/ND8F7ACxZTo>

parents et grands-parents, plus lourds (*varýs*), 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, Christos 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 caractériser le timbre<sup>45</sup> idéal. À Chios, on appréciera une voix puissante et on dira d'un timbre qu'il 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. Par exemple, si les *manés* et les qualités de noceurs de Sólon Lékkas peuvent être très appréciés, rares sont ceux qui diront qu'il avait une « belle voix ». De même, bien que l'on puisse admirer les passages à l'octave supérieure, il ne semble pas non plus que la hauteur de voix joue un rôle déterminant dans la capacité du chanteur à émouvoir les convives ; certains avouent même être parfois davantage touchés par les *manés* interprétés dans un registre plus grave, quand la tonique est *mi* ou *fa*<sup>46</sup>, et la voix, selon eux, « plus pleine ». Enfin, la caractéristique la plus importante partagée par Christos 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

---

<sup>45</sup> Le mot « timbre » se traduit par *chroía* ou *ichóchroma*, ce deuxième terme signifiant littéralement « couleur de son ».

<sup>46</sup> Ainsi du *manés* en *fa hicaz* interprété par Níkos Bourniás du village de Spartoúnta, cf.: <https://youtu.be/cK4-3IyqaZs>

et descend, afin d'obtenir 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 variations 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 (*paraþoniáriko*) aux notes « volées », « incomplètes », « courtes et tranchantes » (*koftés nótes*). Ce dernier adjectif 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. Ici, Chrístos indique qu'il faut soit chanter une hauteur mais en y mettant fin de manière abrupte, soit suggérer une hauteur sans la chanter réellement et laisser faire l'imagination auditive des participants. Sous cet aspect, il apparaît que 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 ornements semblent emprunter à l'esthétique du chant ecclésiastique. Si la performance est excessivement marquée par cette dernière, on dira : « 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* pendant la performance analysée plus haut ; il semble « réciter ses lettres » (réciter 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 » que Chrístos adresse à Aggelos peut s'interpréter d'au moins deux façons : d'une part, elle fait référence à la technique de chant qui vient d'être évoquée ; d'autre part, elle vise à éviter que Aggelos et Pantelís ne se rendent ridicules. Lorsque Chrístos qualifie certains *manés* d'« impropres », il entend par là que le *manés*, pour toucher l'autre, doit résulter de l'expérience de son énonciateur sans être excessivement dramatique. Sa justesse dépend avant tout de la bonne proportion entre le distique et la peine réellement vécue par celui qui le chante. Or, il indique à Aggelos à propos du *manés* qu'il lui a soufflé : « Mais ça, ce sont des paroles douloureuses (*poneména lógia*), pour nous, les gens peïnés. Vous qui êtes des jeunes gars, vous devez dire des chansons plus belles, plus joyeuses ! ». Pour lui, il y a un manque de sincérité et de la « perroquetterie » quand des jeunes hommes, encore épargnés par les grands malheurs de la vie, énoncent des *manés* témoignant de drames qu'ils n'ont pas connus, et quand ils le font, qui plus est, en récitant.

Considéré sous cet angle de vue, le fait que Chrístos ait demandé au jeune Aggelos de chanter son *manés* pourrait paraître contradictoire. En effet, pourquoi n'y aurait-il pas « perroquetterie » là aussi ? La réponse est que Chrístos a probablement jugé que, dans le contexte d'une fête de compagnie entre amis proches, se respectant mutuellement, dire au nom de l'autre procédait du transfert de sincérité. Par cette sollicitation et par son chant, Aggelos devient le médium du vécu et de la peine d'un ami se refusant encore à chanter, dans une forme de citation transparente (Bloch 2005 : 129). De la même manière, lorsque Chrístos finit par s'autoriser à chanter malgré le deuil, il le fait en tant que passeur énonçant le distique d'un défunt. Il explique en effet que son oncle Charálabos lui avait demandé de le chanter

pour lui après sa mort. Christos honore ainsi cette dernière volonté, en ramenant une peine du passé et en transférant la sincérité de son oncle du monde des morts à celui des vivants.

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, Christos met davantage l'emphase sur le débit et l'accentuation dans l'interprétation. Mais il n'existe pas de théorie ni de règles dans l'expressivité du *manés*, seulement une jurisprudence faite d'expériences durant lesquelles 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 où son champ d'application s'étend à tout comportement social, il est le produit d'un *habitus* tout court.

### Passeur d'émotion, passeur d'expérience

Être un noceur, c'est donc avant tout disposer de ce que les habitants appellent un vécu (*vioma*) ; 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 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 habitude, 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. Le temps et l'expérience l'ont rendu capable de mettre en œuvre les schèmes de perception, d'appréciation et d'action qu'il a acquis auprès des autres noceurs au fil des performances. 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. 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 restitue tout un pan d'une histoire située, inscrite dans un réseau fait de liens de parentés et d'amitiés – Góúvis le joueur de luth et père de Gialóúris, Atsígganos du château, Lignós le clarinettiste, son grand-père et son oncle Charámbos –, 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 le fréquente.

Le processus d'habituation, auquel Chrístos a été soumis et qui lui est reconnu par les autres convives, est aussi et surtout ce qui lui permet sur le moment 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 : durant toute la séquence, Chrístos fait savoir par ses commentaires à Aggelos et Thomás que, du fait de 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 même processus 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, ne voulaient pas brusquer Chrístos en lui imposant 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 dans l'espoir d'entendre son histoire et d'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. Lorsque, finalement, il chanta tel un véritable noceur, ce fut donc sciemment, en y mettant les formes pour se libérer d'une obligation du commun et braver l'interdit associé à son deuil, c'est-à-dire en convoquant les défunts et en invoquant ce deuil, et ce, en toute fin de soirée, après quelque 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* ». Comme cette performance est introduite par une improvisation modale et se clôture par une cadence finale suivant immédiatement la fin du distique chanté, elle correspond à 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 venant couronner la suite musicale, le « *manés* révélateur de *meraklíki* » agit plutôt en tant que couronnement de la fête dans sa globalité et par 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 » (2017 : 118). C'est la coprésence des membres de la compagnie, sensibles à sa beauté, qui rend sa peine supportable, voire agréable au chanteur, car elle lui 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 comme étant une 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 ; aussi par l'*habitus* du noceur qui se construit au fil des énonciations.

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 la formule *Me ekfrázei*, qui se traduit littéralement par « Cela m'exprime », indiquant par-là que ce chant extériorise 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 a justement relevé que l'*ethos* n'est pas assimilable « à un simple affect comme la mélancolie ou

l'affliction » (2004 : 140), mais dispose d'affinités secrètes 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 » (*Ibid.*). On pourrait dire que le *manés* de Christos est autant 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 sous-tendues en l'écoutant, sur son intention et son état émotionnel, sur le malheur qu'il a vécu, sur son *vioma* qui est, en dernier ressort, l'actualisation d'autres vécus – dont celui de son oncle Charámbos – reprenant vie par l'énonciation de distiques anciens.

Il n'est pas non plus nécessaire que les autres participants aient vécu une peine comparable à celle de Christos ou ressentent déjà ce mal d'un monde passé pour être affectés ; naturellement équipés pour produire 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 suffisent à leur « déchirer le cœur » et à déclencher leur empathie. Christos 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.



J'ai eu l'occasion de reparler du *manés* de Christos avec mes amis musiciens. Sa performance fut, de l'avis de tous, un événement mémorable. Thomás affirme qu'il n'a jamais rencontré de noceur comme lui, que Christos est à ses yeux « synonyme de *manés* » et qu'il « dégage un *merakliki* incomparable ». Aggelos confie 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* relatant un amour brûlant. Mais c'est le *manés* de Christos qui l'a rendue 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, que les convives s'enorgueilleront d'avoir connu Christos le Méliote, « un vrai noceur », voire qu'ils s'essaieront à redire le *manés* qu'il avait énoncé ce soir-là.

Christos, 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 vécus, spécifiquement auprès de jeunes musiciens professionnels. Par le poids que lui confère sa biographie expérientielle et le pouvoir que lui reconnaissent les autres convives, il s'affirme comme étant l'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, mais également d'une histoire et d'une sensibilité partagées, tout en se mettant au service de la continuation de la tradition musicale d'un lieu, par-delà les intentions de son énonciateur. Les pratiques musicales des noceurs de Chios ne sont pas une ressource qu'ils mobilisent dans l'affirmation d'une identité, ce sont ces pratiques mêmes qui 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 île, 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.

*Université Paris-Nanterre  
Centre de recherche en ethnomusicologie (CREM-LESC), Nanterre  
gianniodis.d@gmail.com*

MOTS-CLES : *habitus*, tradition, musique, émotion, ethnopoétique, ethnomusicologie, Grèce

KEYWORDS : *habitus*, tradition, music, emotion, ethnopoetic, ethnomusicology, Greece

#### REFERENCES CITEES

**Amy de la Bretèque, Estelle**

2017 « Cœurs brûlants : paroles sur le mort et sacrifice de soi chez les Yézidis d'Arménie », *Terrain* 68 : 114-119. En libre accès : <https://doi.org/10.4000/terrain.16327>

**Bloch, Maurice**

2005 *Essays on Cultural Transmission*. Oxford-New York, Berg (« London School of Economics Monographs on Social Anthropology » 75).

**Bloch, Maurice**

2013 *In and Out of Each Other's Bodies. Theory of Mind, Evolution, Truth, and the Nature of the Social*. Boulder, Paradigm Publ.

**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. En libre accès : <https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/973>

**Bonini Baraldi, Filippo**

2021 *Roma Music and Emotion*. New York, Oxford University Press.

**Borneuf, Anne-Florence**

2010 « Plaisir partagé et frissons individuels : chanter et écouter les chants *ganga* (Croatie/Bosnie-Herzégovine) », *Cahiers d'ethnomusicologie* 23 : 71-82. En libre accès :

<https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/971>

**Bourdieu, Pierre**

1972 *Esquisse d'une théorie de la pratique. Précédée de trois études d'ethnologie kabyle*.

Genève-Paris, Droz (« Travaux de droit, d'économie, de sociologie et de sciences politiques » 92).

**Boyer, Pascal**

1990 *Tradition as Truth and Communication. A Cognitive Description of Traditional Discourse*. Cambridge-New York, Cambridge University Press (« Cambridge Studies in Social Anthropology » 68).

**Caraveli, Anna**

1985 « The Symbolic Village : Community Born in Performance », *Journal of American Folklore* 98 (389) : 259-286.

**Casajus, Dominique**

2017 « De la poésie touarègue à la *saudade* portugaise... », *Cahiers de littérature orale* 81 : 179-204. En libre accès : <https://doi.org/10.4000/clo.3244>

**Chatzitekélis, Géorgios**

2009 *Meléti tou mané. Mia próti proséggisi [= Étude sur le manés. Première approche]*. Arta, TEI Ipeírou.

**Cler, Jérôme**

2000 « L'inflexion des voix chères qui se sont tues », in Luc Charles-Dominique, Jérôme Cler & Jean-Louis Leleu, eds, *La Vocalité dans les pays d'Europe méridionale et dans le bassin méditerranéen*. Saint-Jouin-de-Milly, Fédération des associations de musiques et danses traditionnelles (« Modal-Poche ») : 93-104.

**Cowan, Jane K.**

1990 *Dance and the Body Politic in Northern Greece*. Princeton, Princeton University Press (« Princeton Modern Greek Studies »).

**Delaporte, Hélène**

2010 « De l'enterrement à la fête : parcours d'un texte funèbre en Épire », in Claude

Calame et al., *La Voix actée. Pour une nouvelle ethnopoétique*. Paris, Kimé (« Anthropologie ») : 195-210.

**Delaporte, Hélène**

2013 « Le retour au *vari* comme *ethos* de la fête (Grèce) », *Cahiers de littérature orale* 73-74. En ligne : <https://doi.org/10.4000/clo.1950>

**Dupont, Florence**

2010 « Introduction », in Claude Calame et al., *La Voix actée. Pour une nouvelle ethnopoétique*. Paris, Kimé (« Anthropologie ») : 7-20.

**During, Jean**

2004 « De la nostalgie et de la peine comme fondements des traditions musicales », in Michel Demeuldre, ed., *Sentiments doux-amers dans les musiques du monde. Délectations moroses dans les blues, fado, tango, flamenco, rebetiko, p'ansori, ghazal...* Paris-Budapest-Torino, L'Harmattan (« Logiques sociales. Série Musique et champ social ») : 137-147.

**Erol, Ayhan**

2004 « The *Arabesk* and its Significance in Terms of Bittersweet Feelings », in Michel Demeuldre, ed., *Sentiments doux-amers dans les musiques du monde. Délectations moroses dans les blues, fado, tango, flamenco, rebetiko, p'ansori, ghazal...* Paris-Budapest-Torino, L'Harmattan (« Logiques sociales. Série Musique et champ social ») : 191-200.

**League, Panayotis**

2016 « The Poetics of Meráki : Dialogue and Speech Genre in Kalymnian Song », *Journal of Modern Greek Studies* 34 (2) : 367-397.

**League, Panayotis**

2017 *Echoes of the Great Catastrophe. Re-Sounding Anatolian Greekness in Diaspora*. Cambridge, Harvard University, PhD.

**Lortat-Jacob, Bernard**

1994 *Musiques en fête. Maroc, Sardaigne, Roumanie*. Nanterre, Société d'ethnologie (« Hommes et musiques » 1).

**Lortat-Jacob, Bernard**

2010 « Quand les affects confondent parole et musique », in Claude Calame et al., *La Voix actée. Pour une nouvelle ethnopoétique*. Paris, Kimé (« Anthropologie ») : 245-262.

**Papadatos, Ioannis**

2019 *The Paréa. Participatory Musical Performances in the Island of Crete*. Canterbury, University of Kent, PhD thesis.

Zerouali, Basma

2004a « *L' amane* ou la complainte du réfugié », in Michel Demeuldre, ed., *Sentiments doux-amers dans les musiques du monde. Délectations moroses dans les blues, fado, tango, flamenco, rebetiko, p'ansori, ghazal...* Paris-Budapest-Torino, L'Harmattan (« Logiques sociales. Série Musique et champ social ») : 171-178.

Zerouali, Basma

2004b « La part "ottomane" dans les pratiques musicales des Grecs de Smyrne », *Cahiers balkaniques* 33. En libre accès : <https://doi.org/10.4000/ceb.4518>

#### RESUME/ABSTRACT

Dimitris Gianniodis, *Conjuguer le passé au présent : ethnographie du chant manés dans les fêtes de compagnie sur l'île de Chios (Grèce)*.— Sur l'île de Chios, dans le Nord-Est égéen, les connaisseurs jugent de la réussite d'une fête de compagnie en fonction notamment de la qualité et du nombre d'énonciations du *manés*. S'il n'est pas absolument nécessaire au bon déroulement de la fête, ce chant mélismatique improvisé aux parties vocales non mesurées et à l'accompagnement instrumental en 4/4 lui confère une dose d'émotions, un « supplément d'âme » très apprécié, et est le signe que la compagnie est bonne. Mais le *manés* est-il réellement un genre musical uniforme ? Comment ses diverses performances s'insèrent-elles dans le flux musical de la fête ? Selon quels critères les convives jugent-ils de sa beauté, de sa qualité, de sa rareté ? De quelle manière le *manés* déclenche-t-il l'empathie des convives et quel rôle joue-t-il dans la transmission et l'appropriation de savoirs relatifs au monde de la fête ? Dans cet article, nous prendrons pour point de départ diverses manifestations de cette forme de chant lors d'une fête de compagnie, afin d'analyser son déroulement-type, ses séquences, passages obligés et attendus, ses imprévus. Cette analyse nous permettra de mettre en évidence le statut fondamental du noceur (*meraklis*) qui, par la légitimité que lui confère son expérience de la fête et le pouvoir que lui reconnaissent les autres convives, est à même d'agir en tant que « passeur de vécus » et de contribuer à la continuation de la tradition musicale de l'île.

Dimitris Gianniodis, *Bringing Past into Present : Ethnography of manés Song during Parties on Chios Island (Greece)*.— On Chios island, music enthusiasts evaluate the success of a party by the quality and the number of *manés* sung during the night. If it is not absolutely necessary for *manés* to occur, this melismatic and improvised unmeasured song with instrumental accompaniment in 4/4 brings some bitterness, some soul, greatly appreciated by conoisseurs. But is *manés* an uniform musical genre ? How does its performance occur during a musical event ? On what criteria participants express judgements about its beauty, quality and scarcity ? How does *manés* cause empathy among participants and what role does it play in cultural skills transmission and appropriation about partying ? In this paper, we'll use different *manés* performances as a starting point in order to examine the typical progress, sequences, unavoidable and unexpected parts of a musical gathering. This analysis will allow us to highlight the fundamental role of the reveller (*meraklis*) who, through his social and musical skills as well as the power and the weight the other participants credit him, acts as an « experience-bearer » and is able to pass on life stories and transmit the musical tradition of the island.