L'ambiguïté des discours

Les miroloyia en Épire (Grèce)

Hélène Delaporte

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/clo/773>

DOI : 10.4000/clo.773

ISSN : 2266-1816

Éditeur

INALCO

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2011

Pagination : 34-55

ISBN : 978-2-85831-197-2

ISSN : 0396-891X

Référence électronique

Hélène Delaporte, « L'ambiguïté des discours », *Cahiers de littérature orale* [En ligne], 69 | 2011, mis en ligne le 01 février 2013, consulté le 30 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/clo/773> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/clo.773>

Ce document a été généré automatiquement le 30 juin 2021.

Cahiers de littérature orale est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

L'ambiguïté des discours

Les miroloyia en Épire (Grèce)

Hélène Delaporte

L'argument de cet article repose à la fois sur un constat et un paradoxe. Le constat est qu'en Épire, le terme *miroloi* (littéralement « discours sur le destin » ; de *mira* « destin » et *logos* « discours ») est employé pour désigner deux formes de lamentations relevant de contextes bien différents. L'une est vocale, chantée par des pleureuses (*miroloyistrès*) lors des rituels funéraires ou hors rituel lorsqu'elles se rendent quotidiennement au cimetière ou qu'elles pleurent dans l'intimité de leur maison. L'autre est instrumentale, jouée par des musiciens tsiganes lors des fêtes patronales (*paniyiria*) ou des fêtes privées (*glendia*). Le paradoxe repose, quant à lui, sur une ambiguïté des discours des protagonistes de ces lamentations. En effet, plusieurs musiciens m'ont affirmé, péremptoirement, que ces deux *miroloyia* n'avaient : « Aucun rapport ! » (*kamia skéssi !*), ou bien encore : « C'est autre chose ça ! » (*Alo pragma avto !*). De son côté, Matoula, une pleureuse reconnue dans son village, m'a répondu à ce sujet : « Le *miroloi* que je dis est différent de celui avec la clarinette » (*alo to miroloi pou léo égo, alo mé to klarino*). Au-delà de l'affirmation unanime que les deux formes de *miroloyia* n'ont rien à voir l'une avec l'autre, ce qui m'a frappée a été le ton presque courroucé des musiciens pour le dire. Matoula, plus douce dans son expression, n'en a pas été pour autant moins ferme.

Pourtant, Kostas, un excellent clarinettiste du même village que Matoula, m'a dit alors que nous discussions du *miroloi* instrumental : « Ce sont des pleurs, comme pleurent les femmes » (*klamata avta, opos klainé i guinékhès*). De la même façon, quand j'ai interrogé Matoula sur les *miroloyia* vocaux, elle m'a répondu : « Dans le *miroloi*, je traîne la voix [...] et la clarinette traîne la voix. Comme moi, comme je viens de te le dire » (*sto mirioli sernomé tin foni [...] ké to klarino serni ti foni. Opos égo tora pou ton ipa*). Malgré leurs dénégations antérieures, tous deux établissaient spontanément un lien entre les deux *miroloyia*, chacun se rapportant à l'autre pour expliquer ce qu'il faisait lors de sa propre pratique de la lamentation.

Ainsi, cet article souhaite interroger les causes de ces discours contradictoires. Suivant les termes du paradoxe, j'exposerai dans un premier temps ce qui oppose les deux formes de lamentations, tant du point de vue contextuel que formel. Puis, j'examinerai

les rapprochements esquissés par les pleureuses et les musiciens. La nature des liens établis nécessitera d'entrer dans l'analyse de la matière musicale. Après examen, je m'interrogerai sur la raison de ce paradoxe¹.

Des acteurs et des situations différents

Les *miroloyia* vocaux sont le fait de pleureuses, les *miroloyistrès*, à qui l'on fait appel pour les rituels funéraires. Non rémunérées, ces femmes sont reconnues par la communauté villageoise comme étant de bonnes pleureuses². Les critères avancés pour mériter ce qualificatif étaient de natures différentes. Une femme me dit au sujet de Matoula : « Les paroles, elle les connaît, elle les dit bien » (*ta loyia ta xéri avti, kala ta lei*). Il faudrait approfondir ce que signifie « bien dire » les *miroloyia* : la réponse serait à chercher dans l'agencement et l'invention des vers, dans la qualité et l'utilisation des ressources de la voix, mais aussi dans la capacité à émouvoir, faire pleurer et conduire le rituel. Mais ce qui semble être un préalable décisif, c'est d'être au quotidien dans la souffrance de multiples deuils ou de morts particulièrement odieuses, à l'instar de cette femme dont le jeune fils a été tué par son père lors d'une partie de chasse. Fait symptomatique à cet égard, alors que je demandais à Matoula pourquoi elle était devenue pleureuse, elle déroula sa vie en une phrase précipitée qui relatait tous les deuils qui l'avaient marquée. Bien que plusieurs villageoises m'aient dit qu'il n'était pas nécessaire d'être âgée, force est de constater que la plus jeune des *miroloyistrès* que j'ai enregistrées avait soixante-dix ans et la plus âgée quatre-vingt-dix-huit.

Les pleureuses accompagnent le défunt de leurs lamentations depuis la veillée mortuaire jusqu'au cimetière et la mise en terre. Outre la gestion immédiate de la mort, elles jouent également un rôle de premier plan lors des cérémonies orthodoxes de commémoration ou d'exhumation. Les premières, *ta mnimosina*, ont lieu autour de la tombe du défunt trois jours, quarante jours, puis un an après le décès. La seconde cérémonie, *i ektafi* (littéralement « le en dehors de la tombe »), est célébrée dans un délai de trois, cinq ou neuf ans³. Dans ce cadre, les *miroloyia* se pratiquent en parallèle des rituels orthodoxes. Tout comme l'a très bien montré Nadia Seremetakis dans le Magne, l'on ne confond pas les rituels de deuil et le rituel religieux (Seremetakis, 1991) et l'antagonisme latent entre ces rites (Alexiou, 1974) peut parfois s'exprimer violemment. Ainsi, lors d'une cérémonie de commémoration à laquelle j'assistais et qui avait lieu quarante jours après le décès d'une vieille dame, le pope qui officiait dans l'église attenante au cimetière envoya le mari d'une des pleureuses les enjoindre de s'arrêter et de se rendre à l'église. À côté de ces rituels funéraires, les femmes qui le souhaitent se lamentent de façon plus intime, lorsqu'elles rendent visite à leurs morts au cimetière ou qu'elles les pleurent chez elles.

Les *miroloyia* instrumentaux n'ont pas leur place dans les rituels funéraires mais dans les fêtes patronales, *paniyiria*. Ces dernières constituent le seul moment de l'année où la quasi-totalité de la communauté villageoise se trouve réunie. Le nord de l'Épire est en effet marqué par un exil massif, initié sous l'Empire Ottoman : celui-ci fut d'abord saisonnier, puis devint définitif au ^{xx}e siècle. Les années soixante virent partir les Épirotes vers les grandes villes de Grèce mais surtout vers des pays étrangers, au premier rang desquels l'Allemagne, les États-Unis et l'Australie (Damianakos, 1996). Ainsi, la majeure partie de l'année, l'Épire voit ses villages n'abriter que de petites dizaines de résidents permanents, majoritairement retraités. C'est donc de très loin

que, chaque année s'ils le peuvent, les Épirotes retournent dans leur village d'origine pour participer au *paniyiri*. Suivant l'importance du village et son dynamisme social, la fête dure entre une et trois nuits consécutives. Après une messe matinale en l'honneur du Saint patron du village, il n'est plus fait par la suite allusion à la raison religieuse de la fête. Le soir venu, les villageois se retrouvent sur la place du village pour manger, boire et danser jusqu'à l'aube. Les groupes de danseurs successifs forment un cercle ouvert mené par un *protochoreftis* (littéralement « premier danseur »). Celui-ci commande aux musiciens les danses qu'il désire et les rétribue morceau après morceau (Delaporte, 2006). Ces derniers sont des musiciens professionnels tsiganes réunis en ensembles appelés *koumpaniès*. De structure familiale, ils comprennent un, voire deux clarinettes, un violoniste, un luthiste, un accordéoniste et un joueur de *défi* (tambour sur cadre).

Dans le déroulement du *paniyiri*, les *miroloyia* sont des pièces centrales, notamment parce qu'elles l'encadrent. Ainsi, c'est par des lamentations que s'ouvre la fête et qu'elle se referme à l'aube. Lors de l'*imérissio paniyiri* (fête de jour) qui a parfois lieu entre deux nuits consécutives de fête, la lamentation est omniprésente. Les instrumentistes jouent systématiquement des *miroloyia* pour chacun des groupes familiaux présents avant de passer à des chants de table et le cas échéant aux danses.

À la différence du *miroloï* vocal qui est exclusivement une affaire de femmes, ce sont surtout les hommes qui prennent l'initiative de demander des lamentations aux musiciens. Les femmes sont plus en retrait. Si elles font aussi partie des auditeurs et destinataires de ces pièces, elles en sont très exceptionnellement les commanditaires.

Un statut différent

Exécutées dans des contextes et par des acteurs différents, ces deux formes de *miroloyia* n'ont pas le même statut. Si l'on fait appel aux pleureuses pour les rituels funéraires malgré les réticences du pope, la pratique des lamentations vocales hors rituel suscite crainte et superstition. Les femmes, qui souhaitent se lamenter chez elles, doivent le faire en cachette des hommes de la maison. Il leur est reproché d'attirer la mort ou de perdre le contrôle d'elles-mêmes. Pour l'ethnomusicologue qui souhaite travailler sur ces pratiques, les choses sont complexes, car un tel sujet de préoccupation est hautement suspect⁴. Les lamentations instrumentales ne sont pas du tout soumises à cet opprobre. Bien au contraire, elles sont la fierté des Épirotes qui aiment discuter des qualités requises pour bien jouer ces pièces et en écoutent souvent en dehors du contexte de la fête, les publications audio de lamentations existant par centaines.

Des structures musicales contrastées

Les lamentations vocales d'Épire reposent sur des décapentato-syllabes, composées de deux hémistiches de huit et sept syllabes. Les pleureuses puisent dans un ensemble de vers ou de strophes « toutes faites » pour construire leur lamentation sur le moment. La façon dont Margarita Xanthakou (1990, 138) décrit le processus d'élaboration des *miroloyia* du Magne est aussi tout à fait pertinente pour l'Épire :

Lorsque des « compétences » et des volontés suffisantes sont disponibles, chaque décès implique la création – au moins partielle – de nouveaux chants funèbres. [...] Ainsi la trame ou quelques éléments de *miroloyia* pré-existants sont-ils souvent

empruntés, ou réadaptés au « coup par coup », en fonction des caractéristiques des protagonistes qu'il s'agit d'honorer.

Chacun des deux hémistiches qui composent les vers est chanté sur une ligne mélodique répétée tout du long, avec parfois quelques variations qui semblent être fonction de l'état émotionnel de la pleureuse. La mélodie (*ixhos*, littéralement « le son ») du *miroloï* est essentiellement élaborée sur trois à quatre notes comprises dans un ambitus restreint et repose sur un rythme mesuré⁵. Derrière leur apparente simplicité formelle, les lamentations vocales recèlent une grande complexité. Dans un travail antérieur, j'ai pu montrer qu'il existe une inadéquation entre unités musicales et unités sémantiques. Sans entrer dans le détail de l'analyse, on retiendra que la pleureuse ajoute toujours à la même place dans la phrase musicale des syllabes sans signification. Celles-ci sont à la fois un élément de stabilité et de régularité sonore – refrain interne – en même temps qu'elles perturbent le sémantisme du texte. Coupant les mots et combinées parfois à l'ajout inopiné de formules verbales types, elles empêchent la compréhension du texte. La pleureuse n'ayant plus la place musicale d'énoncer la totalité du vers, les mots s'en trouvent tronqués⁶.

Ainsi, dans cet extrait d'une lamentation que Matoula adresse à la « lune éclatante », le second hémistiche du dernier vers est incompréhensible. Dans la première colonne, j'ai indiqué ce qu'elle chante en mettant entre parenthèses les syllabes sans signification et la formule ajoutée au début du dernier hémistiche, dans la seconde la traduction :

psa kse na vri (i) stous go ni (i yi) des mou
 Cherche et trouve mes parents
psa kse na vri (i yi) sti no (ou go) lga mou
 Cherche et trouve ma famille
na tou gli ko (o go) fi li (i) sis fen ga-r
 Que tu leur fasses de doux baisers
na tous pei pos i (i yi)-r si a (a ga) ni ksi
 Que tu leur dises que le printemps est arrivé
to le n'o kou (o gou) kos ta (a ga) i'vou na
 Le coucou le dit aux montagnes
psi xhim' to le (i ye) kim pe (i ga) sta pla
 Mon âme, le dit et **pe** aux **ver**

Lorsqu'elle me récite le texte juste après avoir chanté, le sens du dernier vers s'éclaire. Elle a pour référence mentale, le vers : *To leï o koukos sta vouna ké perdhikès sta playia* (Le coucou le dit aux montagnes et les perdrix aux versants).

En gras sont indiquées les syllabes qu'elle chante effectivement au second hémistiche. Le mot *perdhikès* (perdrix) perd ses deux dernières syllabes, tout comme du terme *playa* (versants) ne subsiste que sa première syllabe. Par cet exemple, on voit là comment le sémantisme du texte peut se perdre complètement, provoquant ce que l'on pourrait appeler un chaos verbal.

Le *miroloï* instrumental diffère radicalement de la lamentation vocale, tant au niveau de la mélodie que du rythme. À la mélodie dépouillée de la pleureuse, s'oppose une profusion de notes. Sur un large ambitus, le clarinettiste construit sa pièce autour de formules types qu'il développe au dessus d'un bourdon tenu par le reste des instrumentistes. En fonction de la composition du groupe, il arrive qu'un second clarinettiste improvise à la suite du premier, et que le violoniste prenne parfois à son tour un solo. La pièce frappe par le très grand contraste qu'elle offre entre des notes tenues, exposées avec lenteur et qui dévoilent une structure pentatonique anhémitonique⁷, et des passages denses et rapides qui s'écartent très largement du

mode. Enfin, le rythme non mesuré, à savoir une absence de pulsation régulière, achève de distinguer les deux répertoires. Plus que sur toute autre pièce de leur répertoire, les clarinettes sont jugés avant tout sur leur façon de jouer les *miroloyia*. Ils doivent réussir par leur *fantassia* (imagination, invention, fantaisie) à émouvoir chacun des commanditaires successifs. Si la virtuosité peut suffire à satisfaire les danseurs, ici elle n'est pas suffisante : l'émotion ressentie est primordiale.

« Traîner la voix » et « les voix descendues », les pleurs dans les *miroloyia*

Ainsi, si ce n'est leur nom commun, il semble bien que *miroloï* vocal et *miroloï* instrumental n'ont « aucun rapport » (*kamia skéssi*). Pour autant, on l'a dit, Matoula comme Kostas se réfèrent à ce que fait l'autre lorsqu'ils parlent de leur pratique respective. Voici comment Matoula décrit sa façon de chanter tandis que nous discutons sur le balcon de sa maison :

Dans le *miroloï* je traîne la voix. C'est-à-dire, comment te le dire pour que tu comprennes ? Eh ! Quand on dit [elle récite] : Siko Mariola mou⁸ [puis chante à voix très basse] *Siko Mariooooo o goo la mouuuu*.

[Elle s'interrompt et murmure] : Pour qu'ils ne nous entendent pas. [Puis elle reprend son chant] *o goo ti yiiiiis... le miroloï*, alors que dans la chanson [elle chante à nouveau] *Siko Mariola apo ti yis...* Tu me comprends maintenant ?

Hélène : Et « je traîne » signifie...

Matoula : La clarinette aussi traîne la voix. Comme moi maintenant qui l'a dit [elle chante de nouveau] *Sii ko Ma riooo*. La clarinette traîne [elle chante] *K'aa po to maaa...* la clarinette la conduit comme ça comme je dis moi le *miroloï* [rires].

[...] Elle traîne la voix, [elle est] tirée. [Elle rechante] *me ti podaaa a gaa sko thooo...*

Matoula : *Sto miroloï sernomai ti foni. Dhiladhi, pos na sto po yia na to katalavis ? E pou lémé « siko Mariola apo ti yis »* [elle récite], et chante à voix très basse : *Siko Mariooooo...o goo la mouuuu*. [Elle s'interrompt et murmure]... *Na mi mas akouné* [et reprend son chant] *o goo ti yiiiiis... to miroloï, éno sto tragoudhi* [elle chante] *Siko Mariola apo ti yis. Mé katalavès tora ?*

H : *Kai sernomai siméni...*

M : *Kai to klarino seeerni ti foni. Opos égo tora pou ton ipa*

[elle chante directement] *sii ko Ma riooo. To klarino serni* [elle chante] *k'aa po to maaa, to klarino to paï etsi opos to léo égo to miroloï* [rires]. [...] *Serni ti foni, travikti*. [Elle rechante] *me ti podaaa a gaa sko thooo...*

Aussi courtes soient-elles, les explications de Matoula sont très riches. Ainsi le fait de faire traîner sa voix (*sernomai ti foni*) ou encore d'avoir une voix « tirée » (*travikti*) est défini comme étant caractéristique du *miroloï*. C'est ce trait stylistique qui l'amène à opposer *miroloï* et chanson et à rapprocher lamentations vocales et instrumentales, car les clarinettes font eux aussi « traîner leurs voix ».

Matoula est très didactique et, pour me faire comprendre ce que signifie « traîner la voix » (*sernomai tin foni*), elle chante. En réalité, chaque fois qu'elle traîne sur une syllabe, elle effectue un *glissando* descendant⁹. Lors de cet échange, nous nous trouvons sur son balcon et Matoula n'eut de cesse de baisser la voix et de rester comme en lisière de la lamentation par une mélodie légèrement différente de celle que je lui connaissais. Étant donné le contexte d'énonciation, je dirais qu'il s'agissait, surtout pour elle, de ne pas réellement chanter une lamentation, afin de ne pas s'attirer la réprobation du voisinage. Modifiant en partie la ligne mélodique, elle évitait ainsi à sa démonstration d'avoir la moindre efficacité ou aucune dangerosité¹⁰.

C'est pourquoi, forte de l'indication donnée par Matoula, je propose d'étudier les *glissandi* dans une lamentation enregistrée chez elle. L'enregistrement fut fait à ma demande après bon nombre de précautions. Le frère de Matoula, dont elle avait la charge, devait être absent de la maison et je devais prendre garde à ce que ni lui ni le voisinage ne se doutent de la raison de ma visite. Après quelques instants de gêne réciproque, Matoula commença à se lamenter et les larmes lui vinrent immédiatement aux yeux, l'intonation de sa voix trahissait son émotion. Le *miroloï* se déployant sur la répétition d'une phrase mélodique principale avec quelques variations, il n'est pas nécessaire d'étudier les *glissandi* dans toute la pièce. L'hémistiche suivant chanté sur une occurrence de la mélodie suffira ici :

Baba mou kai ta poulia to léné (Mon père les oiseaux le disent aussi)

Le schéma ci-dessus donne à voir le profil mélodique de la phrase musicale principale de cette lamentation. En rouge, j'ai surligné les *glissandi* présents dans la phrase mélodique. En dessous de celle-ci, j'ai placé les syllabes chantées qui y correspondent et j'ai indiqué par des chiffres les trois sections (1, 2 et 3) séparées par de courts silences qui composent la mélodie.

Si l'on observe le profil mélodique de la première section, on remarquera que les deux premières syllabes (*ba*, *bam*) sont chantées sur des hauteurs fixes (sol, si^{Fa}), tandis que pour les deux dernières (*ké*, *ta*), Matoula les chante directement en un *glissando* descendant rapide. C'est pourquoi, il m'a semblé plus approprié pour en rendre compte d'utiliser le dessin du profil mélodique plutôt qu'une transcription musicale classique qui rend ce trait caractéristique moins visible. Les *glissandi* sur ces syllabes se font tous deux sur un intervalle de tierce mineure¹¹ : Matoula passe de Si^b à Sol sur la syllabe *ké* et de La^b à Fa sur la syllabe *ta*. Dans la deuxième section, les *glissandi* sur une tierce mineure commencent dès la fin de la seconde syllabe *ga*. Matoula passe ainsi de Si à Sol#. Puis après avoir très rapidement monté la note sur le début de la syllabe *pou*, elle la descend sur l'intervalle d'une tierce mineure là aussi, passant de Si à Sol#. Puis descend encore d'une tierce mineure sur la syllabe *lia*, passant de La^b à Fa. Enfin, les trois premières syllabes (*a*, *ga*, *to*) de la troisième section sont chantées sur des hauteurs fixes¹² (Sol, Si, Sol) tandis que la quatrième syllabe (*lé*) présente un bref *glissando* ascendant suivi d'un *glissando* descendant, cette fois sur un intervalle de seconde (Si-La) puis la hauteur d'arrivée est maintenue sur un long *vibrato*.

Tout au long de la lamentation, ces *glissandi*, placés à l'intérieur de la phrase musicale, sont toujours effectués à la même place, la plupart du temps sur un intervalle de tierce mineure parfois réduit à la seconde. En ce qui concerne le *glissando* à la fin de la ligne mélodique (fin de section 3), il est effectué sur une seconde descendante et parfois sur une tierce mineure. Ces *glissandi* – dont on remarque le grand nombre dans cette seule phrase mélodique¹³ – donnent ainsi l'impression d'une voix mourante, sans soutien, entre voix parlée et voix chantée.

Du côté des instrumentistes, c'est précisément au niveau des *glissandi* que Kostas établit un lien entre *miroloyia* vocaux et instrumentaux. Lors d'une discussion très informelle concernant les techniques de jeu à la clarinette, il avait d'ailleurs qualifié spontanément les *glissandi* de pleurs : « Ce sont des pleurs, comme les femmes pleurent » (*klamata avta, opos klainé i guiné kès*). Quelques mois plus tard, nous réécoutions et commentions des enregistrements de sa *koumpania* lors d'un *paniyiri*. Alors que sur la bande, son frère Yorgos à la clarinette venait de jouer un magnifique *glissando*, j'abordai à nouveau cette question :

Hélène : Est-ce que je peux dire que ce sont des larmes ?

Kostas : Eh ! Je l'ai déjà dit ça ! Il pleure ! Le *miroloï*...

H : Quand c'est taaaaaa [je chante le *glissando*]

K : C'est ça tu descends, c'est comme un pleur, oui !

H : Pas taratara [je chante les notes rapides qui précèdent]

K : Il descend, mon enfant ! Des voix [notes] fortes descendues.

H : Oui, les voix [notes] descendues ce sont des pleurs. Pas les autres [notes] qui vont vite ?

K : Non, pas les autres, non.

[...] Peu après, entendant de nouveau un *glissando* descendant, Kostas dit :

K : Encore les difficiles ! Des pleurs ! Des [voix] tirées ça ! [Il chante le *glissando* et dit :] Tu comprends ?

H : Et les descentes c'est pareil ?

K : C'est pareil les descentes !

Hélène : *Boro na po oti iné san klamata* ?

Kostas : *Eh égo ipaman ! Klai ! To mirioloï*...

H : *Otan iné taaaaaa* [je chante le *glissando*]

K : *Avto katévas, iné san klama, nai !*

H : *Oxhi taratara* [je chante les notes rapides qui précèdent]

K : *Katévéni paidhi mou ! Katévátès fonès dhinatès.*

H : *Nai, katévátès fonès iné ta klamata ! Oxhi allès pou pané grigora ?*

K : *Oxhi allès oxhi*

[...]

K : *Pali ta dhiskola ! Klamata ! Travikta avta !* [Il le chante et dit :] *katalavès ?*

H : *Ké ta katévata iné to idhio ?*

K : *To idhio katévata !*

Les *glissandi* sont donc appelés par Kostas littéralement des « voix ¹⁴ descendues » (*katévátès fonès*) mais aussi « les descentes » (*ta katévata*), « les tirées » (*travikta*) ou bien encore « les pleurs » (*klamata*). Afin de les étudier, j'ai choisi – pour des raisons de clarté – de prendre les exemples suivants dans un enregistrement effectué chez Kostas, en présence de son fils et de sa femme. Voulant procéder à des analyses musicales du jeu de la clarinette, je souhaitais enregistrer Kostas sans le reste des instrumentistes. Or, jouer seul pour lui n'avait pas de sens et « si je voulais quelque chose de beau » (*a ma thélis kati oraio*), il fallait au moins que son fils le soutienne à l'accordéon¹⁵. Ces enregistrements hors contexte de fête sont très utiles, car ils sont lisibles par un sonagramme, l'accordéon ne tenant qu'un bourdon, la ligne mélodique de la clarinette se distingue aisément, ce qui n'est pas le cas lorsque tous les musiciens de la *koumpania* jouent ensemble.

Tout comme dans la lamentation vocale, le *glissando* descendant est omniprésent dans le *miroloï* instrumental. On le retrouve à la fois à l'intérieur des formules mélodiques ou à la fin de celles-ci. Le schéma suivant (schéma n° 2) permet de visualiser deux *glissandi* effectués à l'intérieur et à la fin d'une formule mélodique. On remarquera que tous

deux sont joués sur un intervalle de tierce mineure (Sib-Sol) comme la grande majorité des *glissandi* de la lamentation vocale.

Schéma n° 2

Schéma n° 3

Autre exemple de *glissandi* à l'intérieur d'une phrase (Fa-Mib)

Les *glissandi*, très nombreux et souvent effectués sur les mêmes hauteurs de notes, constituent un élément de repère à l'intérieur de ces pièces foisonnantes sans pulsation régulière. Le plus souvent, ils sont exécutés sur des intervalles identiques à ceux des *glissandi* de la lamentation vocale, à savoir une tierce mineure et une seconde.

Au-delà de cette similitude syntaxique, le *glissando* est donc le trait musical que Matoula et Kostas reconnaissent avoir en commun. Cela a d'autant plus de sens que pour l'un comme pour l'autre, le *glissando* semble constituer la figure la plus caractéristique de leurs lamentations respectives. Matoula n'a-t-elle pas, pour distinguer *miroloyia* et chansons, évoqué le *glissando*, alors que bien d'autres aspects formels¹⁶ auraient pu être avancés ? Il en ressort qu'à ses yeux « traîner la voix » est ce qu'il y a de plus pertinent pour qualifier le *miroloi* vocal. On notera que les chansons épirotes font elles aussi usage de *glissandi* mais ceux-ci n'ont pas le même poids musical et symbolique puisqu'ils ne sont pas essentiels à la définition du genre. Kostas ne me dit pas autre chose lorsque nous évoquions l'apprentissage de son fils à la clarinette :

K : Écoute, Mimis il est excellent, tu vas voir ce qu'il va devenir ! Il va être meilleur que moi ! C'est le souffle, doux ! tu vas voir ! Il a déjà fait danser trois cents personnes !

H : Il peut avoir sa propre *koumpania* ?

K : Non pas encore, c'est ça ! Tu sais ! Là ! [il me montre ses lèvres] Dans le *miroloi* il ne peut pas faire les descentes.

[...] Ça c'est difficile, c'est très difficile. Moi, je me suis fait peur à lui apprendre à Mimis ces [incompréhensible], je l'avais ici [il désigne le banc de son balcon où père et fils ont l'habitude de travailler], ces descentes, il vient de les comprendre !

[...] Je l'ai eu dix ans [en apprentissage du *glissando*] ! Eh quoi ! Il ne comprenait pas, ça ne lui arrivait pas là ! À la bouche ! [il chante des *glissandi*]. C'est dur à réussir... maintenant il vient de les comprendre maintenant, là !

K : Kita, o Mimis iné katapliktikos, tha dhis ti tha yini ! Tha yini kalitéro apo éména ! Iné to fisigma, gliko ! Tha dhis ! khorepse tria cosia atoma !

H : Bori na exhi tin dhiki tou koumpania ?

K : *oxhi akoma, iné to avto ! xéris ! apo dho ! [il me montre ses lèvres] Sto mirioloï dhen bori akoma ta katévata !*

[...] *Avta iné dhiskola, Iné poli dhiskola, Égo tromaxa na valo ton Mimis se avti [incompréhensible] to ixha édho [il désigne le banc de son balcon où père et fils ont l'habitude de travailler], avta ta katévata, tora ta katalavé !*

[...] *Déka kronia ton ixha [en apprentissage] ! E ti ! Dhen katalavé, dhen ton exhoudan édho ! Sto stoma ! [il chante des glissandi], iné diskola avta ta pernan...tora ta katalavé, toté !*

Là encore, les *glissandi* sont utilisés dans l'ensemble du répertoire des musiciens. Mais pour faire danser « trois cents personnes » leur mauvaise maîtrise, on le voit, n'est pas un obstacle. En revanche, concernant la lamentation, cela est rédhibitoire et parachève de dire tout leur sens.

Expressivité, traitement du son et de la voix

D'autres caractéristiques formelles, dont je ne donnerai que les plus saillantes, rapprochent les deux formes de *miroloyia*. Elles ne sont pas, là encore, à chercher dans la macro-structure de ces répertoires mais bien plutôt dans le détail de l'expressivité, le traitement du son ou de la voix. Ainsi, l'écoute comparée de plusieurs lamentations de Matoula fait ressortir un trait récurrent : très souvent, la note tenue en fin de phrase (section 3) est chantée avec un *vibrato*. Si ce dernier est régulier au départ, l'amplitude avec laquelle la pleureuse tourne autour de la note finale augmente progressivement. On retrouve tout à fait cette manière de traiter le *vibrato* à la fin de certaines des formules chez Kostas ou d'autres clarinettistes. Même si, dans l'exemple ci-dessous, l'alternance très rapide d'intervalles de septièmes qui clôt la phrase chez Kostas ne se retrouve pas chez Matoula, les profils mélodiques des *glissandi* suivis d'un *vibrato* mettent bien en évidence la similitude du traitement du son.

Schémas n° 4 et 5 : voix et clarinette

Enfin, un autre traitement esthétique du son, très prononcé dans les *miroloyia* instrumentaux et qui me semble pouvoir être décelé dans les lamentations vocales, consiste, par endroits, en la succession très contrastée d'une note jouée très droite et d'une note jouée avec *vibrato*.

Schémas n° 6 et 7 : voix et clarinette

Cette façon de jouer fait partie à mon sens des caractéristiques esthétiques principales de la lamentation instrumentale. Elle produit, si elle est réussie, un effet saisissant provoquant souvent l'approbation du commanditaire¹⁷. Sans que cela soit aussi marqué

chez Matoula qu'à la clarinette, j'émettrais l'hypothèse qu'il s'agit là d'une même esthétique à l'œuvre.

La possibilité d'une expression personnelle

Un autre rapprochement possible, et non des moindres, réside dans le fait que dans l'ensemble des répertoires respectifs des femmes et des musiciens, les *miroloyia* sont les pièces qui autorisent le plus d'expression personnelle à leurs énonciateurs¹⁸. Comme cela a été dit précédemment, à l'intérieur d'un carcan formel avec lequel elles négocient, les pleureuses peuvent faire jaillir une voix et une douleur singulière qui parfois aboutissent à la déstructuration du sémantisme. Même le rythme mesuré des lamentations offrant un cadre stable est parfois lui aussi malmené. J'ai pu déceler chez Matoula, comme chez un petit groupe de pleureuses, durant une cérémonie de commémoration, des libertés prises avec la régularité de la pulsation. Ce sont, par exemple, d'infimes écarts par rapport au temps de référence, l'oubli du silence entre deux hémistiches qui s'en trouvent ainsi enchaînés ou encore, à l'inverse, un silence trop prolongé qui fait trébucher l'ensemble. Que ce soit au niveau du texte verbal ou musical, cela concourt à donner une impression par endroit d'imprévisibilité.

De son côté, le *miroloï* instrumental, par son rythme non mesuré, offre *de facto* un espace à l'expression personnelle. Tout en respectant les codes du genre, ou plus encore, parce qu'il les respecte, le clarinettiste puise lui aussi dans des formules stéréotypées et les réactualise. Il crée l'événement en allongeant plus que de coutume certaines notes, en accentuant des contrastes d'intensité ou encore en restant par exemple longuement dans le registre grave¹⁹. Les musiciens sont suspendus à ce que va jouer le soliste tout comme le commanditaire de la pièce et le reste des auditeurs sont attentifs. Si l'on peut exprimer les choses ainsi, comme dans les lamentations vocales, l'imprévisible est prévu ou pour le moins espéré. Il fait partie de « l'horizon d'attente du destinataire » pour reprendre la formulation de Hans Robert Jauss (1978).

Retour sur le paradoxe

L'analyse musicologique, suscitée par les propos de Matoula et de Kostas, assoit le lien entre les lamentations. C'est donc avec davantage d'acuité que le problème de l'ambiguïté des discours des protagonistes doit être interrogé. En définitive, que ne doit-on pas confondre ? Est-ce les acteurs des *miroloyia* ? Leurs destinataires ? Ou bien encore le sens et la portée de chacune des lamentations ?

Au préalable, faut-il chercher une explication à l'ambiguïté des discours dans la manière dont a été formulée la question du lien entre les lamentations ? Que ce soit avec Kostas ou Matoula, j'ai chaque fois abordé le sujet en exprimant les choses ainsi : « Quel rapport y a-t-il entre les *miroloyia* des femmes et les *miroloyia* des musiciens joués aux fêtes ? » Il me semble que, formulée de la sorte, la question était ouverte et ne présupposait pas la moindre relation d'équivalence. Or, les réactions de mes interlocuteurs étaient si fermes qu'elles semblaient davantage répondre à une interrogation qui aurait établi une identité entre les deux *miroloyia*. Leur puissante dénégation (« aucun rapport ! », par exemple) est d'autant plus intrigante qu'elle va bien au-delà de ce qui a été suggéré. Enfin, quel que soit l'interlocuteur, les réponses étaient fermées et interdisaient de relancer le débat.

Est-ce alors les contextes dans lesquels ce sujet a été abordé qui induisaient nécessairement des réponses de ce type ? Il est vrai que ce fut lors de discussions en tête-à-tête que Matoula, comme Kostas, ont chacun spontanément établi un lien avec le *miroloi* de l'autre au niveau de la technique vocale et instrumentale. Est-ce à dire que, en privé, le rapport entre les deux lamentations peut être évoqué alors qu'en public il ne le peut pas ? Si, avec Matoula, nos conversations au sujet des lamentations ont toujours eu lieu dans l'intimité de sa maison, j'ai pu aborder le sujet avec Kostas ou d'autres musiciens lors de conversations seule à seul ou en présence d'autres villageois. Sans rendre compte de chaque situation, je peux affirmer que leurs discours sur l'absence de lien entre les *miroloyia* ne sont pas modifiés par la présence ou l'absence de tiers.

Reconnaître l'existence d'un rapport entre les deux *miroloyia*, est-ce risquer de mettre sur le même plan le statut de leurs acteurs ? Cela relève-t-il en premier lieu d'un problème de genre, à savoir associer des *femmes* pleureuses à des *hommes* musiciens, du féminin à du masculin ? En Épire, comme dans le reste de la Grèce continentale, l'on désigne volontiers les musiciens par leurs outils de travail, « les instruments » (*ta organa*), groupe nominal au neutre pluriel²⁰ ; l'appellation « les musiciens » (*oi organopektès*), au masculin pluriel n'est presque jamais employée. La question des rapports de genre entre villageois et musiciens tsiganes a été bien étudiée par Jane Cowan (1990) dans la Macédoine grecque, région voisine de l'Épire. Elle démontre de façon convaincante que dans leurs rapports avec ceux pour qui ils jouent, ils ont un statut neutre. Comparant les attitudes corporelles des danseurs macédoniens et des musiciens roms joueurs de *zurna* (hautbois) et *douali* (gros tambour à deux peaux), Jane Cowan écrit :

Whereas the youth's extravagant gestures constitute a stylized performance of sexuality [...], the Gypsies comportment is a total inversion of such explicit, stylized, slightly parodied sexuality. In a symbolic sense, then the Gypsies appear not as feminine but as sexless, neutered men. In this play of gender, gender is a code of power as well as of difference.
(1990, 127)

Cette analyse me semble tout à fait opérante pour qualifier la position des musiciens épirotes lors des *paniyiria*. Si la question des genres se pose ainsi, ce n'est pas entre le masculin et le féminin comme on aurait pu le penser mais entre le genre féminin des pleureuses et le genre neutre des musiciens.

Le problème n'est-il pas de mettre sur le même plan des pleureuses *amatrices* et des musiciens *professionnels* ? Il est vrai que ces deux statuts induisent des rapports à la communauté villageoise diamétralement opposés. Si pour les villageois payer largement les musiciens est une source de prestige, pour ces derniers cela marque leur subordination et, plus encore, leur exclusion de la société villageoise (Delaporte, 2006). Les *miroloyistrès* – grecques – pleurent les défunts de leur village quand les musiciens – tsiganes – jouent pour une communauté qui n'est pas la leur, y compris lorsqu'ils animent la fête de leur propre village.

Enfin, interroger le statut des acteurs nécessite d'élargir le binôme pleureuses-musiciens aux commanditaires des *miroloyia* instrumentaux. Car bien plus que des destinataires de l'énoncé musical, ils en sont les co-énonciateurs actifs. Il est en effet assez fréquent que le commanditaire donne des ordres concernant l'interprétation au clarinettiste à l'instant même de sa prestation. Ce sont, par exemple, des injonctions

concernant le caractère de la lamentation : « Plus lourd ! » (*pio vari !*), « lent ! » (*arga !*) ou encore « ne te presse pas ! » (*mi viasésé !*).

Toutefois, même lorsque le commanditaire n'intervient pas explicitement, le simple fait que la pièce lui soit destinée influence la prestation musicale et sa réception par le reste des villageois. Face à quelqu'un qui ne paierait pas suffisamment la *koumpania* par exemple et s'il estime que les rapports de force en présence le lui permettent, un clarinettiste peut décider de ne livrer qu'une interprétation très convenue ou *a minima* d'une lamentation, renvoyant du même coup une image sonore peu glorieuse du commanditaire et de sa famille. À l'inverse, choisissant de soigner particulièrement son jeu, il les met en valeur²¹. Selon qu'il donne des indications ou non au clarinettiste, le commanditaire est de toute évidence co-énonciateur du *miroloï*.

Dans la pensée épirote cependant, son rôle va jusqu'à supplanter celui des musiciens. Si le talent du clarinettiste est primordial et reconnu, en définitive le prestige d'une interprétation en revient toujours au commanditaire. Plus encore, tout se passe comme s'il en était le seul énonciateur. En effet, les Épirotes ont une façon de formuler les choses qui illustre bien cette conception. Relatant sa participation à un *paniyiri*, quelqu'un dira : « J'ai dit²² » (*ipa*) – cette chanson ou ce *miroloï* – plutôt que « j'ai demandé » (*rotissa*) – aux musiciens cette chanson ou ce *miroloï*. Ou encore pendant la fête même, il n'est pas rare d'entendre un homme s'adresser énergiquement en ces termes aux musiciens, « Je dis un *miroloï* ! » (*éna miroloï léo !*), pour les enjoindre de lui jouer la pièce. L'on peut comprendre cette expression comme signifiant « je dis que je veux un *miroloï* » mais aussi comme « je joue un *miroloï* ». Le commanditaire est à la fois celui qui demande et qui se considère comme *disant* la lamentation. Dans la langue même, il est l'acteur de la pièce qu'il serait évidemment bien incapable de jouer.

Cela étant posé, peut-être que la raison pour laquelle il ne faut pas confondre les lamentations des pleureuses et celles des musiciens trouve pour partie son explication ici. Ce serait non seulement mettre sur le même plan des pleureuses et des musiciens mais peut-être plus encore des femmes et des hommes d'une même communauté villageoise, étroitement liés par des relations de parenté ou de voisinage.

Mais plus encore que le statut des acteurs qui poserait un problème, n'est-ce pas surtout le sens des lamentations et ce qu'elles provoquent qui ne peuvent être confondus ? Par leurs lamentations, les pleureuses entrent en relation directe avec les défunts. Elles ont à prendre soin du devenir de leurs âmes qui tant qu'elles n'ont pas rejoint « le monde du bas » (*kato kosmo*) sont considérées comme potentiellement dangereuses pour les vivants. Les musiciens n'ont pas à gérer la mort qui vient de survenir. Il leur incombe plutôt d'évoquer et de célébrer des défunts pour qui les rituels ont été déjà accomplis. Il semble que dans la lamentation instrumentale, une double distance est mise entre le commanditaire et « ses » morts : l'absence de texte et la médiation des musiciens. En revanche, la pleureuse s'adresse directement aux morts qu'elle interpelle et questionne avant que ceux-ci ne lui répondent comme par exemple dans cet extrait chanté lors d'une cérémonie de commémoration :

Qui as-tu vu, qui as-tu rencontré ?
Avec quel aimé as-tu parlé ?
As-tu vu notre père ?
Que puis-je vous dire mes enfants ?
Pion idhès pio andamosès ?
Me pion gliko kouvendhisès ?

An idhès to patéra mas ?

Ti na sas po paidhakia mou ?

Enfin, si le caractère des deux lamentations est qualifié par un certain nombre de termes communs dont les principaux sont « lourd » (*vari*), « triste » (*lipitéro*), « douloureux » (*ponéméno*), « émouvant » (*singuinitikos*) ou encore « plaintif » (*paraponéméno*), cela ne signifie pas pour autant que les émotions ressenties à leur écoute soient rigoureusement de même nature. Il y a dans la lamentation vocale une gravité non négociable, ainsi que le dit Matoula : « Il n'y a pas de légèreté » (*alafro dhen ekhei*). À l'inverse, à propos des *miroloyia* instrumentaux, un villageois dit : « Il y a de la légèreté dedans... ce n'est pas que lourd » (*Exhoun alafria mésa... dhen iné olo vari*). Un musicien à qui je faisais remarquer que certains hommes pleurent très discrètement à l'écoute de lamentations m'explicita les choses ainsi : « C'est de la tristesse et de la joie... ce sont des larmes de joie » (*iné lipi ké xharas... iné klama tis xharas*).

Ainsi, après avoir nié tout rapport entre les lamentations vocales et instrumentales, à la faveur de discussions d'ordre technique, un lien fort entre les deux *miroloyia* a été établi par les pleureuses et les musiciens. En définitive, c'est ce qui constitue à leurs yeux l'essentiel de leurs lamentations respectives qu'ils reconnaissent avoir en commun : l'expression des pleurs. Leurs propos concernant les *miroloyia* sont aussi contradictoires qu'irréconciliables. Ils constituent des vérités concurrentes qui, parce qu'elles sont en tension entre elles, révèlent toute la nécessité de la complémentarité des lamentations et de la répartition des rôles dans la gestion de la mort.

BIBLIOGRAPHIE

ALEXIOU, Margaret, 1974, *The ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.

AUERBACH, Susan, 1987, From Singing to Lamenting: Women's musical Role in a Greek Village, in Ellen Koskoff (ed.), *Women and Music in a Cross Cultural Perspective*, New York, Greenwood Press, pp. 25-45.

BRANDL, Rudolf, 1996, The Yifti and the Music of Greece, *The World of Music*, vol. 38 (1), Berlin, pp. 7-33.

CARAVELLI-CHAVES, Anna, 1986, The Bitter Wounding: The Lament as a Social Protest in Rural Greece, in Jill Dubisch (ed.), *Gender and Power in Rural Greece*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, pp. 169-195.

COWAN, Jane K., 1990, *Dance and the Body Politic in Northern Greece*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press.

DAMIANAKOS, Stathis, 1996, *Le paysan grec : défis et adaptations face à la société moderne*, Paris, L'Harmattan.

DANFORTH, Loring, 1982, *The Death Rituals of Rural Greece*, Princeton (N.J.), Princeton University Press.

DELAPORTE, Hélène, 2010, De l'enterrement à la fête en Épire. Parcours d'un texte funèbre en Épire, Grèce, in Claude Calame, Florence Dupont, Bernard Lortat-Jacob et Maria Manca (dir.), *La voix actée. Pour une nouvelle ethnopoétique*, Paris, Éd. Kimé, p. 195-210.

DELAPORTE, Hélène, 2008, Les *miroloyia*, lamentations vocales et instrumentales de l'Épire, Grèce, *Frontière*, vol. 20, p. 55-59.

DELAPORTE, Hélène, 2006, Quand les chanteurs sont grecs et les musiciens tsiganes. La musique traditionnelle en Épire, *Études balkaniques*, 13, p. 281-295.

JAUSS, Hans Robert, 1978, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».

SEREMETAKIS, Nadia, 1991, *The last word. Women, Death and Divination in Inner Mani*, Chicago, The University of Chicago Press.

XANTHAKOU, Margarita, 1997, Mémoire morte. Auteur de mes nuits, amant de sa mère, *Cahiers de littérature orale*, n° 41, p. 21-36.

XANTHAKOU, Margarita, 1990, Discours d'outre-tombe : le langage du *miroloi*, *Cahiers de littérature orale*, n° 7, p. 137-162.

NOTES

1. Je remercie Sandra Bornand, Anne-Florence Borneuf, Bernard Lortat-Jacob, Éric Pichon, Jean Lambert, le comité de rédaction et les relecteurs des *Cahiers de Littérature orale*.

2. Cet article repose sur des enquêtes de terrain menées régulièrement depuis 2001 dans des villages montagnards du nord de l'Épire, frontaliers de l'Albanie. Les données ethnographiques concernant les lamentations vocales et instrumentales ont été exposées sous une autre forme dans un travail antérieur. Elles sont pour partie reprises ici étant indispensables à l'argumentation de l'article (Delaporte, 2008).

3. Lors de cette cérémonie, les ossements du défunt sont notamment déterrés et examinés avec attention. S'ils sont blancs et propres, c'est que l'âme du défunt a bien rejoint le monde du bas. À l'inverse, « le mort aux chairs intactes ou presque, devenu *vrikolakas*, vampire, peut menacer n'importe qui et surtout ses ennemis plus ou moins attestés » (Xanthakou, 1997, 27). Pour davantage d'informations concernant les rituels funéraires grecs orthodoxes, consulter notamment Alexiou (1974), Danforth (1982) et Seremetakis (1991).

4. Sur les superstitions et difficultés d'enregistrement des lamentations vocales, cf. Auerbach (1987), Caravelli-Chaves (1986) et Delaporte (2010).

5. Mélodie reposant sur une pulsation régulière.

6. Pour plus de détails, cf. Delaporte (2010).

7. Mode comprenant cinq notes dans l'octave sans intervalle de demi-ton entre elles. Par exemple, sol-la-do-ré-mi.

8. Traduction : Lève-toi Mariola. Pour garder la clarté de la démonstration de Matoula, j'ai laissé les passages récités et chantés dans leur translittération du grec. L'ajout de voyelles a été fait afin de rendre compte des endroits où Matoula fait traîner sa voix sur certaines syllabes. Les passages chantés sont en italiques. L'ensemble de ce qu'elle chante peut être traduit ainsi :

— *Siko Mariooooo o gooo la mouuuu* [Debout ma Mariola- o go étant des syllabes sans signification]

— *o goo ti yiiiiis* [de terre]

— *Siko Mariola apo ti yis* [Lève-toi de terre Mariola]

— *Sii ko Ma riooo* [debout Mario]

— *K'aa po to maaa* [et de la (terre) noi(re)]

— *Me ti podaaa a gaa sko thoou* [avec quels pieds me lever]

9. Passage d'une note à une autre plus grave de façon continue, à savoir en prononçant toutes les fréquences comprises entre ces deux notes.

10. Sur le rôle de la mélodisation d'un texte dans l'efficacité d'une lamentation, cf. Delaporte (2010).

11. Celui-ci correspond à trois demi-tons. Un demi-ton étant le plus petit intervalle du système tempéré correspondant à un douzième d'octave.

12. Excepté un bref ornement à la quarte montante sur la syllabe *ga* (Si-Mi-Si).

13. Sur les douze syllabes qui la composent, six présentent des *glissandi*.

14. Comme la plupart des musiciens traditionnels épirotes, il emploie le mot « voix » et non celui de « note ». Les seules fois où il utilisait ce terme, c'était lorsque voyant mon magnétophone et se rappelant que j'étais « envoyée par l'université de Paris », il prenait une posture d'intellectuel et parlait avec un ton didactique et sentencieux. Les premières phrases résonnant de sons en « one », marque d'une langue soutenue, proche de la *katarévoussa* (langue des élites). Heureusement, emporté par son sujet, il oubliait très vite ce langage qui n'était pas le sien.

15. Je dois dire que Kostas était un peu perplexe, ne comprenant pas bien le but de cet exercice. Il finit par lui trouver une raison d'être :

Kostas : J'ai compris ce que tu cherches ! Un solo, sucré comme Dhodhoni !

Hélène : ???

K : Dhodhoni ! Le lait !

H : ???

K : À la télévision, T'as pas vu ?

Que venait faire le lait de la marque Dhodhoni dans cette affaire de *miroloi* ? J'ai mis quelque temps à comprendre que Kostas faisait allusion à une publicité télévisée. La marque épirote Dhodhoni commercialisant féta, lait et yaourts avait choisi un solo de clarinette du plus célèbre clarinettiste d'Épire, Petros Loukas Xalkias, pour vanter sa production « traditionnelle ». Toujours est-il qu'ayant trouvé un sens à cet exercice artificiel, Kostas joua plus librement.

16. Certains textes de lamentations funèbres sont aussi chantés dans les fêtes. Dans ce cas, il s'agit de chansons et non plus de lamentations. Les mélodies et par conséquent le rapport musique-texte sont très différents. Les syllabes sans signification des lamentations et les formules ajoutées inopinément n'ont pas cours dans les chansons. Un article a été consacré à ce sujet, cf. Delaporte (2010).

17. Il se signale par exemple par un hochement de tête, un gémissement ou encore un commentaire comme « C'est ça ! » (*etsi*).

18. Dans un article portant sur l'Épire et la Crète, Anna Caravelli-Chaves va jusqu'à dire qu'ils sont le seul lieu d'expression possible d'une contestation politique féminine (1986).

19. Les procédés sont multiples et mis en œuvre – ou pas – en fonction de bons nombres de paramètres liés aux rapports de force entre les protagonistes de la fête. Ce sujet est l'objet d'une partie de mon travail de thèse en cours.

20. Voir aussi Brandl (1996) et Cowan (1990).

21. Un travail ultérieur sera consacré à ces rapports de force musicaux. En effet, les relations denses entre tous les protagonistes des *paniyiria* sont sans cesse renouvelées et négociées, et ce, principalement, par la musique.

22. Pour dire que l'on chante une chanson, l'on emploie le verbe « chanter » (*traghoudhao*) mais aussi très couramment comme ici le verbe « dire » (*léo*). En revanche, on peut « dire » un *miroloi* mais pas le « chanter » (*traghoudhao*).

RÉSUMÉS

L'argument de cet article repose à la fois sur un constat et un paradoxe. Le constat est que, en Épire, le terme *miroloï* est employé pour désigner deux formes de lamentations relevant de contextes bien différents. L'une est vocale, chantée par des pleureuses lors des rituels funéraires ou hors rituel lorsqu'elles se rendent quotidiennement au cimetière ou qu'elles pleurent dans l'intimité de leur maison. L'autre est instrumentale, jouée par des musiciens tsiganes lors des fêtes patronales. Le paradoxe repose sur le fait que les acteurs de ces *miroloyia* tiennent à leur sujet des discours contradictoires. D'un côté, ils affirment que ces lamentations n'ont « aucun rapport » entre elles, de l'autre à la faveur de discussions d'ordre technique, ils établissent un lien entre les deux. Suivant les termes du paradoxe, cet article rend compte de ce qui différencie ces lamentations, puis analyse la nature du rapprochement esquissé par les pleureuses et les musiciens avant que d'interroger les raisons de ces propos contradictoires.

This article is based on both an observation and a paradox. The observation is that, in Epir, the term *miroloï* is used to designate two forms of lament that occur in very different contexts. One is vocal, sung by mourning women either during funeral rites or outside of a ritual context, during their daily visit to the cemetery or when they mourn at home. The second is instrumental, played by Gypsy musicians during the feasts for patron saints. The paradox lies in the fact that the actors of these *miroloyia* voice contradictory facts about them. On the one hand, they claim that these laments are not connected to one another; on the other hand, they establish a connection between them. Before examining the reasons behind these contradictory comments, this article explains the differences between these laments and analyzes how the mourners and musicians bring them into relationship.

INDEX

Index géographique : Grèce

Keywords : Wailers, Laments, Co-Enunciation, Death, Greece, Gypsy Musicians

Mots-clés : pleureuses, lamentations, coénonciation, mort, musiciens tsiganes, *miroloï*

Thèmes : ethnomusicologie, anthropologie (Europe)