



HAL
open science

Les représentations de la société grecque dans le rebetiko

Panagiota Anagnostou

► **To cite this version:**

Panagiota Anagnostou. Les représentations de la société grecque dans le rebetiko. Science politique. Université Montesquieu - Bordeaux IV, 2011. Français. NNT : . tel-00881019

HAL Id: tel-00881019

<https://theses.hal.science/tel-00881019v1>

Submitted on 7 Nov 2013

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.

UNIVERSITE DE BORDEAUX

UNIVERSITÉ MONTESQUIEU – BORDEAUX IV / SCIENCES PO BORDEAUX
ECOLE DOCTORALE DE SCIENCE POLITIQUE DE BORDEAUX - E.D. 208

LAM – Les Afriques dans le monde (UMR 5115 du CNRS)

LES REPRÉSENTATIONS DE LA SOCIÉTÉ GRECQUE DANS LE REBETIKO

Thèse pour le Doctorat en Science politique

Sous la direction de M. Denis-Constant MARTIN

présentée et soutenue publiquement par

Panagiota ANAGNOSTOU

12 décembre 2011

Membres du jury :

M. Christian COULON, Professeur émérite, Sciences Po Bordeaux

M. Nikolaos MARANTZIDIS, Professeur, Département d'études balkaniques, slaves et orientales, Université de Macédoine (Thessalonique) ; *rapporteur*

M. Denis-Constant MARTIN, Directeur de recherches FNSP, Les Afriques dans le monde, Sciences Po Bordeaux ; directeur de thèse

Mme Catherine SERVAN-SCHREIBER, Chargée de Recherche CNRS, HDR, Centre d'Études de l'Inde et de l'Asie du Sud, École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris) ; *rapporteur*

« il n'y a pas ici d'édifice terminé et à terminer : autant et plus que les résultats, importe le travail de la réflexion, et c'est peut-être cela surtout qu'un auteur peut donner à voir, s'il peut donner à voir quelque chose [...] penser n'est pas construire des cathédrales ou composer des symphonies. La symphonie, si symphonie il y a, le lecteur doit la créer dans ses propres oreilles ».

Cornélius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975, p.6.

LAM Les Afriques dans le monde
Centre de recherches pluridisciplinaires et comparatistes
(UMR 5115)
IEP de Bordeaux
11 allée Ausone,
Domaine Universitaire
33607 Pessac Cedex

TABLE DES MATIÈRES

Table des figures et tableaux -----	11
Remerciements -----	13
Tableau de Translittération -----	15
INTRODUCTION -----	17
<i>Ioannina, Pâques 2009</i> -----	18
PROLÉGOMÈNES -----	27
La construction de l'objet de la recherche -----	29
<i>I. Un objet musical en science politique : le rebetiko</i> -----	29
<i>II. La sociologie de la musique : le fait musical ↔ social</i> -----	31
La sociologie historique de Max Weber -----	33
La théorie critique de Theodor Adorno -----	35
Les approches en termes de culture-----	37
Le fait sociomusical total-----	39
i. La technique -----	40
ii. Le sens de la musique -----	43
iii. Le changement I : historicité, échange et tradition-----	46
<i>III. Le fait sociomusical comme une forme symbolique et les représentations</i> -----	49
La sémiologie musicale-----	50
Les représentations sociales-----	54
Formes symboliques et perception selon Ernst Cassirer-----	59
La notion de mimésis de Paul Ricœur-----	65
Le glissement : de l'objet aux processus, du sens aux représentations-----	69
<i>IV. Le changement II : l'identité et la mémoire à travers le rebetiko</i> -----	75
L'identité narrative -----	75
Le Soi et l'Autre -----	77
La sélection des matériaux et la mémoire-----	79
L'invention des propositions pour l'action et l'avenir -----	84
<i>V. La tripartition remodelée</i> -----	85
PREMIÈRE PARTIE	
L'HISTOIRE DU REBETIKO -----	91
Chapitre 1: Problèmes de l'historiographie du rebetiko -----	93
<i>1.1. Les sources</i> -----	93
<i>1.2. Problèmes de catégorisation</i> -----	98

1.3. La spatialisation et la datation -----	101
1.4. L'histoire revisitée du rebetiko -----	104
Chapitre 2: Que t'importe d'où je viens ? -----	107
Cosmopolitisme et nationalisme de l'Indépendance à 1922 -----	107
2.1. Les chansons nationales des Grecs selon Claude Fauriel -----	107
2.2. Construire l'identité néohellénique -----	109
2.3. Des nouveaux lieux de divertissement dans la capitale -----	115
2.4. De l'Orient cosmopolite à l'amané turc-----	120
2.5. Le phonographe et la quête de « musique nationale »-----	123
2.6. La persistance de l'amané et la musique des kafeneia -----	126
2.7. De la Grande Idée à la Grande Catastrophe -----	132
Chapitre 3: Je ne comprends pas bien si tu es turque ou grecque -----	135
La musique populaire dans l'entre-deux-guerres-----	135
3.1. La professionnalisation de la « musique populaire » à Athènes -----	135
3.2. Les pratiques musicales amatrices et le lien entre baglama et haschisch-----	141
3.3. L'usine de Columbia, l'enregistrement du bouzouki et les succès commerciaux-----	145
3.4. Plusieurs termes pour la « musique populaire » -----	148
3.5. Une guerre suivie d'une autre -----	160
Chapitre 4: Et toi tu te trouves en haut et moi en bas -----	163
Hiérarchisation interne de la musique populaire (1946-1961) -----	163
4.1. Le bouzouki à la mode-----	164
4.2. Le rebetiko : décadence et corruption ou produit de l'âme populaire ? -----	169
4.3. La fin d'une époque-----	175
4.4. À la recherche du peuple perdu : les débats dans la presse de gauche-----	177
Chapitre 5: Mon bouzouki, deux niveaux plus haut encore que le violon -----	189
Authentification et traditionalisation du rebetiko -----	189
5.1. The greek sixties-----	190
Une décennie mouvementée -----	190
Des nouvelles catégories musicales et compagnies phonographiques-----	192
Les intellectuels et le rebetiko : lui attribuer des ancêtres prestigieux-----	196
Les jeunes, les concerts et les disques : retour aux origines -----	199
5.2. Découvrir le passé : le rebetiko entre tradition et subversion pendant la dictature des Colonels -----	204
5.3. La metapolitefsi et l'effervescence musicale-----	214
5.4. Politisation, marginalité et muséologie du rebetiko -----	222

5.5. <i>Le « changement »</i>	226
Chapitre 6: Conclusions	241
6.1. <i>La terminologie</i>	247
6.2. <i>Quelques réflexions sur le smyrneiko et l'Orient</i>	249
6.3. <i>La (trans)formation de la catégorie « rebetiko » et la marginalité</i>	252
6.4. <i>Les oublis, les oppositions et les changements de « point de vue »</i>	257
 DEUXIÈME PARTIE	
ANALYSE DU MATÉRIEL MUSICAL	261
Chapitre 7: Questions d'analyse musicale	263
7.1. <i>Délimitation du corpus étudié</i>	264
7.2. <i>Échelles, maqâms ou chemins ?</i>	269
Chapitre 8: Description du corpus	275
8.1. <i>« Tu étais pieds nus »</i>	275
8.2. <i>« Un magkas à Votanikos »</i>	278
8.3. <i>« Hariklaki »</i>	281
8.4. <i>« Amenez de l'héro que je me défonce »</i>	283
8.5. <i>« La petite gitane »</i>	285
8.6. <i>« Les voleurs de choux »</i>	288
8.7. <i>« La voix du narghilé »</i>	290
8.8. <i>« Cinq magkes au Pirée »</i>	293
8.9. <i>« Francosyriote »</i>	295
8.10. <i>« Ceux qui ont beaucoup d'argent »</i>	297
8.11. <i>« Dimitroula »</i>	298
8.12. <i>« Tous les rebetes du monde »</i>	300
8.13. <i>« Ne me dis pas que je ne souffre pas »</i>	302
8.14. <i>« Où trouver une femme qui te ressemble »</i>	304
8.15. <i>« Tu m'as ensorcelé »</i>	306
8.16. <i>« L'air de la défonce »</i>	307
8.17. <i>« Le passe-temps »</i>	309
8.18. <i>« La complainte de l'aube »</i>	311
8.19. <i>« Nuit sans lune »</i>	313
8.20. <i>« Cinq Grecs dans l'Hadès »</i>	315
8.21. <i>« Avant l'aube, seul »</i>	317

8.22. « <i>Le batelier</i> »	318
8.23. « <i>Dimanche nuageux</i> »	320
8.24. « <i>Prends patience</i> »	322
8.25. « <i>Tu m'as mis sur la paille</i> »	323
Chapitre 9: Analyse croisée	329
9.1 <i>Les différents acteurs</i>	330
9.2 <i>L'appropriation des différents éléments musicaux</i>	334
9.3 <i>Les paroles</i>	340
9.4 <i>Conclusions</i>	343
TROISIÈME PARTIE	
LA RÉCEPTION DU REBETIKO AUJOURD'HUI	351
Chapitre 10: La méthode des entretiens collectifs non-directifs	353
10.1 <i>Représentations et entretiens collectifs non-directifs</i>	355
10.2. <i>Préparation des entretiens</i>	357
Sélection des critères pour la constitution des groupes	357
Organisation	360
10.3. <i>L'écoute des extraits musicaux</i>	362
10.4. <i>Questions d'interprétation des entretiens</i>	365
Chapitre 11: De Kamatero à Glyfada : ruptures et continuités	367
11.1 <i>Le contexte : le rebetiko dans les années 2000</i>	367
11.2 <i>Les entretiens</i>	370
11.2.1 Entretien à Mytilène	371
Résumé	372
Le charme d'un passé « pas encore » embourgeoisé	381
11.2.2 Entretien à Agia Paraskevi	383
Résumé	384
La rupture I : un passé misérable heureusement passé !	395
11.2.3 Entretien à Lofos Strefi	398
Résumé	399
Vivre l'histoire : la fusion de l'histoire personnelle, musicale et collective	408
11.2.4 Entretien à Glyfada	410
Résumé	411
La distance : un passé non vécu	417
11.2.5 Entretien à Kamatero	418
Résumé	419
La continuité : porter l'héritage avec douleur et fierté	426
11.2.6 Entretiens individuels non-directifs	428
La rupture II : la nostalgie du passé devant un présent décadent	430

Chapitre 12: Des récits sur le rebetiko...	435
12.1. <i>Kaimos et glenti : subversion ou tradition ?</i>	437
12.2. <i>Les images du passé : le magkas, le réfugié et l'histoire</i>	439
12.3. <i>Les catégorisations musicales : les représentations contrastées du changement</i>	444
12.4. <i>La musique populaire authentique grecque : un joli mélange ?</i>	450
12.5. <i>Conclusions</i>	453
ÉPILOGUE	457
<i>Le monde social se crée en -ation !</i>	458
<i>Catégorisation : délimiter et classer les objets</i>	460
<i>Appropriation : comment définir le Soi et l'Autre ?</i>	465
<i>Traditionalisation : manier le passé</i>	471
<i>La musique : un révélateur social ?</i>	474
SOURCES	477
Archives	479
Bibliographie	501
Filmographie	521
Discographie	522
ANNEXES	525
Annexe Photos	527
Annexe Lexique	533
Annexe Rythmes	545
Annexe Chemins Populaires	549
Index	555

TABLE DES FIGURES ET TABLEAUX

Figure 1 : Le fait musical ↔ social : acte/événement – contexte/système	40
Figure 2 : Les trois niveaux de la sémiologie musicale de Nattiez	52
Figure 3 : Les débats dans la presse de gauche (1946-1961)	185
Figure 4: les trois variations du karsilamas dans « La petite gitane »	286
Figure 5 : la combinaison de deux bouzouki et du chant dans « Tous les rebetes du monde »	301
Figure 6 : le rythme à la guitare dans « La complainte de l'aube »	311
Figure 7 : le rythme à la guitare dans « Le batelier »	319
Figure 8 : Entretien à Mytilène	381
Figure 9 : Entretien à Agia Paraskevi	395
Figure 10 : Entretien à Lofos Strefi	408
Figure 11 : Entretien à Glyfada	416
Figure 12 : Entretien à Kamatero.....	426
Figure 13 : Entretiens individuels.....	430
Figure 14 : La réception du rebetiko aujourd'hui	436
Tableau 1 : Les réactions autour du rebetiko (1946-1953).....	174
Tableau 2 : Histoire politique – histoire musicale	242
Tableau 3 : Corpus.....	325
Tableau 4 : Les différents acteurs du corpus selon leur rôle (par ordre alphabétique).....	330
Tableau 5 : Les différentes tranches d'âge selon la date de naissance	331
Tableau 6 : Les différents lieux de naissance/ origine.....	332
Tableau 7 : Nombre des chansons avec différents types d'orchestre par période	334
Tableau 8 : Nombre des chansons avec différents instruments	334
Tableau 9 : Les différentes manières d'accompagnement à la guitare	336
Tableau 10 : Critères de sélection pour les entretiens non-directifs et groupes constitués	360

REMERCIEMENTS

Je n'aurais pu mener à bien cette recherche sans l'appui de plusieurs personnes que je tiens ici à remercier. Je pense, tout d'abord, à mon professeur Denis-Constant Martin que je remercie chaleureusement. M. Martin en plus d'être un chercheur reconnu est un excellent pédagogue : il s'est toujours montré disponible, il m'a guidée dans mon travail, en m'ouvrant continuellement de nouvelles perspectives et en m'aidant à entrevoir la complexité du monde social, tout en veillant à la construction et au maintien du fil directeur de ma recherche. Ses remarques ont enrichi non seulement cette thèse, mais aussi ma manière de penser.

Je pense également à plusieurs personnes dont l'aide m'a été précieuse et a facilité la collecte d'informations. Tatiana Yannopoulos m'a généreusement fourni des contacts et m'a orientée lors de mes premiers pas sur le terrain. Nikos Sfetsas, Chrysanthi Kloni et Christoforos Bokas des archives de la Radiodiffusion-Télévision Grecque (ERT) m'ont guidée dans la recherche des conditions de diffusion du rebetiko. Sotiris Lykouropoulos et Yorgos Mizalis des archives de la Compagnie Anonyme de Propriété Intellectuelle m'ont fourni des informations sur les acteurs, les disques et les dates du premier enregistrement des chansons de mon corpus, ainsi que sur leurs réinterprétations. Le personnel de la bibliothèque du Parlement à Sepolia a toujours facilité le quotidien de ma recherche d'archives de presse. Panayotis Kounadis a aimablement mis à ma disposition sa collection de revues musicales. Nos discussions, ainsi que les échanges avec Spyros Papaioannou et Yorgos Kontoyannis ont éclairci plusieurs points de ma réflexion. Olga Sapkidis m'a donné accès à des entretiens filmés avec des musiciens du rebetiko à Athènes aujourd'hui et aux rushes de son film en préparation. Nikos Andrikos m'a envoyé les notes du cours qu'il dispense au Département de Musique populaire et traditionnelle à l'IUT d'Arta et s'est montré disponible pour répondre à mes questions. Yorgos Kokkonis m'a informé des dernières publications scientifiques sur le rebetiko et m'a fourni de nombreuses références. Je ne peux que leur exprimer ma gratitude. Sans le matériel ainsi communiqué, plusieurs éléments importants auraient manqué dans cette recherche.

Deux programmes de l'Union Européenne ont financé en partie cette recherche. Il m'est agréable de remercier Fernando Ferrandiz et Josetxu Martinez de l'Université de Deusto, à Bilbao, ainsi qu'Emmanuelle Olivier et Esteban Buch du Centre sur les Arts et le Langage de l'EHESS à Paris. Ils m'ont accueillie et ont élargi mes horizons anthropologique et ethnomusicologique.

Je dois ensuite remercier tous ceux qui m'ont aidé à la préparation des entretiens : Thodoris Dantsis, Mihalis Kanakakis, Yorgos Maris, Tasos Kaklamanis et Yorgos Gkoumenakis ; ces deux derniers m'ont amicalement accueillie au kafeneio à Aigaleo et m'ont fait découvrir des aspects

intéressants sur les pratiques du rebetiko aujourd'hui et ses amateurs. Bien évidemment, les entretiens n'auraient pas pu avoir lieu sans la participation active de personnes volontaires, qu'elles trouvent ici l'expression de ma sincère reconnaissance.

J'ai également une grande dette envers Aggelina Petridi, Kalomoira Estianidi, Lorenzo Gabrielli, Juliana Santil, Lamprini Rori, Vera Oikonomou, Kostas Nikou, Julien Duzer et Lucia Monteiro, pour leur aide, leurs questions et idées et surtout leur soutien tout au long de cette recherche, ainsi que vis-à-vis de Christophe Lecarpentier, Nicolas Chevalier, Pascal Demonsant, Romain Boiron-Lajous, Sandra Bree, Jérémy Geeraert, Fanny Brunet et David Gauduchon pour leur relecture avisée et leurs remarques pertinentes sur des questions de traduction.

Enfin, un grand merci à Sylvain Adam pour son soutien et l'intérêt qu'il a porté à mon travail et également à ma famille, Ourania, Athina et Antonis qui ont toujours été présents et encourageants.

TABLEAU DE TRANSLITTÉRATION

Les différents systèmes de translittération du grec moderne privilégient soit la phonétique soit l'orthographe. Dans ce tableau, j'expose les règles de translittération que j'ai établies entre ces deux tendances et que j'appliquerai dans la présente recherche. Sont exempts des mots déjà acceptés en français avec une certaine translittération ou traduction. L'accent en grec (*tonos*) n'est pas représenté.

<i>A, α</i>	a
<i>B, β</i>	v
<i>Γ, γ</i>	g ou y (quand suivi de io ou ia)
<i>Δ, δ</i>	d
<i>E, ε</i>	e
<i>Z, ζ</i>	z
<i>H, η</i>	i
<i>Θ, θ</i>	th
<i>I, ι</i>	i
<i>K, κ</i>	k
<i>Λ, λ</i>	l
<i>M, μ</i>	m
<i>N, ν</i>	n
<i>Ξ, ξ</i>	x
<i>O, ο</i>	o
<i>Π, π</i>	p
<i>P, ρ</i>	r
<i>Σ, σ</i>	s
<i>T, τ</i>	t
<i>Υ, υ</i>	y
<i>Φ, φ</i>	f
<i>X, χ</i>	h ou ch (quand suivi de ri ou ry)
<i>Ψ, ψ</i>	ps
<i>Ω, ω</i>	o
<i>Αι, αι</i>	ai
<i>Αυ, αυ</i>	av et af

<i>Γγ, γγ</i>	gg
<i>Γκ, γκ</i>	gk
<i>Γχ, γχ</i>	gh
<i>Ει, ει</i>	ei
<i>Ευ, ευ</i>	ev et ef
<i>Μπ, μπ</i>	b
<i>Ντ, ντ</i>	nt
<i>Οι, οι</i>	oi
<i>Ου, ου</i>	ou
<i>Σχ, σχ</i>	sh
<i>Τζ, τζ</i>	tz
<i>Τσ, τσ</i>	ts

INTRODUCTION

Les tavernes font partie des lieux les plus fréquentés en Grèce aujourd'hui, tant par les Grecs que par les touristes. Elles diffusent très souvent, voire exclusivement, du rebetiko, parfois joué en direct, mais surtout, issu d'enregistrements. Ainsi, ceux qui ont visité la Grèce ont certainement écouté du rebetiko, la plupart du temps sans le décider, le vouloir ou encore le savoir. Pour les touristes, le quartier de Plaka, aux pieds de l'Acropole, constitue un passage obligé. On se laisse envahir un moment par le son d'un bouzouki et on s'éloigne ainsi, du moins temporairement, de l'Antiquité tant admirée, pour tendre l'oreille au XXe siècle et à ses créations.

Les Grecs fréquentent peu les rues pavées de Plaka, et encore moins les tavernes touristiques de la capitale. Ils n'ont pas non plus tous visité l'Acropole, soit parce qu'ils ne sont jamais « descendus » ou « montés » à la capitale, soit parce qu'ils n'ont pas eu l'occasion de le faire : le jour où ils avaient programmé d'y aller, il faisait finalement trop chaud pour se promener sur une colline pleine de marbres mais sans arbre, ils ont simplement reporté la visite. De plus, il est fort connu en Grèce que l'Acropole est là et ne bougera pas. Elle symbolise, à travers les siècles, ce passé lointain que l'on nomme Antiquité grecque ; elle glorifie et hante à la fois la capitale du pays avec son imposante et géniale matérialité.

Le rebetiko, quant à lui, est un produit du passé historique proche, une musique du XXe siècle toujours écoutée, chantée, dansée et jouée dans les tavernes aujourd'hui. Une bonne taverne se caractérise d'abord par la qualité de sa cuisine et ses prix abordables ; ce sont ces deux critères qui excluent aux yeux des Grecs les tavernes touristiques. Les tavernes fréquentées par les Grecs, dites de « quartier », « familiales » ou du « beau monde », spécialisées en poissons ou non, en plein air ou intérieures, sont des lieux ancrés dans l'histoire et la culture grecques, des lieux de rencontre autour d'un repas accompagné d'alcool et de musique, où l'on vit et l'on fête l'identité grecque au quotidien.

La musique joue parfois un rôle secondaire, même quand il s'agit d'une représentation en direct, surtout lorsqu'elle a lieu en première partie de l'après-midi ou de la soirée. Les concerts des musiciens dans les tavernes sont quelque peu particuliers. Le public est assis autour des tables et tourne parfois le dos aux musiciens. Les musiciens, quant à eux, peuvent aussi être assis autour d'une table, où ils posent verres et mezzés. Si la taverne est grande, elle peut disposer d'une estrade pour l'orchestre, qui dans ce cas joue amplifié. L'ambiance est souvent bruyante : des amis se rencontrent pour parler et sociabiliser. Ce concert particulier est souvent extrêmement long : il peut facilement dépasser trois heures, une partie du public partira donc avant la fin. Mais ce n'est qu'après avoir longtemps parlé, bu et mangé que la musique commence à attirer l'attention et à émouvoir l'auditoire.

L'alcool aidant, on commence à chanter le rebetiko, ce répertoire du passé et éventuellement à se lever pour danser. Les musiciens restent longtemps dans la taverne et ils ne s'arrêtent souvent de jouer que lorsque la plupart du public est partie.

De toutes les tavernes que j'ai eu l'occasion de fréquenter, j'en décrirai une de Ioannina : c'est un lieu relativement banal, qu'on pourrait trouver dans n'importe quelle ville de Grèce et qui n'est pas fréquenté uniquement par des amateurs ou des connaisseurs de rebetiko. J'étais dans cette taverne le « dimanche de Pâques »¹ de 2009.

Ioannina, Pâques 2009

Pâques est la fête la plus importante de l'Orthodoxie. Elle est aujourd'hui une occasion de rentrer au village et de se retrouver en famille. Ainsi, je suis retournée, en 2009, dans ma ville natale, Ioannina, en Épire. Ioannina, comme d'autres villes du nord du pays, ne fêtera le centenaire de l'Indépendance de l'Empire Ottoman et de son rattachement à la Grèce que d'ici deux ans, en février 2013². Elle préserve ses vestiges du passé : la forteresse à côté du lac, qui entoure des maisons désormais classées au patrimoine, renvoie aux Vénitiens qui l'ont conçue et à la « turcocratie », comme l'on nomme la « domination turque », période pendant laquelle elle a été perfectionnée. Les lieux de culte des « infidèles » n'ont pas été tous démolis ici et on retrouve des mosquées, devenues au long du XXe siècle des symboles de la ville, présentes sur la majorité des cartes postales. Un des personnages les plus célèbres qui ait habité à Ioannina est Ali Pacha, commandant ottoman rebelle qui rêvait de construire son propre royaume et fut tué par des représentants de la Porte dans sa maison, située sur l'île du lac et aujourd'hui transformée en musée. Dans les boutiques de souvenirs, on vend toujours des narghilés et, dans les pâtisseries, on vante la spécialité locale, le baklava de Ioannina. Ce jour de Pâques, ce dessert a été précédé de l'agneau, traditionnellement cuit à la broche et au charbon, même s'il est aujourd'hui de plus en plus souvent cuit au four électrique de l'appartement en ville - les exigences de confort gagnant du terrain face aux sensibilités gustatives. Après ce repas du midi en famille, je suis sortie retrouver des amis.

Je suis allée dans une taverne récemment ouverte, située dans un petit passage de la « vieille » ville, dans le quartier peuplé de petits commerçants de toutes sortes, non loin de la rue de l'Indépendance – un nom bien choisi pour cette rue qui lie un quartier apparemment ancien, comme

¹ Le jour de Pâques est toujours un dimanche en Grèce et non pas un lundi.

² La Grèce acquiert ses frontières nationales progressivement de 1830 (date de l'Indépendance) à 1948. Au moment de l'Indépendance, le Péloponnèse au sud et une petite partie de la Grèce centrale actuelle composent le territoire de l'État grec ; la plus grande partie de l'Épire et la Macédoine au nord lui seront rattachés en 1913.

figé dans le temps, aux quartiers plus récents et plus modernes de la ville. Habité au début du siècle par les Juifs, à deux pas de la forteresse, ce quartier populaire est aujourd'hui constitué de maisons souvent très dégradées qui ne dépassent pas un étage et de diverses boutiques remplies de curiosités. Cependant il se transforme rapidement depuis quelques années, comme beaucoup d'autres villes de Grèce ou d'ailleurs : on renouvelle les façades, on refait les ruelles pavées et on les éclaire, on inaugure des cafés et des clubs pour attirer les jeunes, le tout dans un style « néo-traditionnel », soit une modernisation de la tradition.

La taverne où je me suis rendue était, elle aussi, « néo-traditionnelle » : des pierres apparentes soigneusement mises en scène et une grande verrière amovible en lieu et place de toit, liant les deux côtés du passage et donnant la sensation agréable d'être à l'extérieur tout en étant protégé ; un menu, sur une carte au graphisme attrayant, affichant une rubrique « goûts de la méditerranée » et des « propositions du chef » ; des tables, nappes et couvercles dignes de ceux d'un restaurant. La taverne, réputée « familiale », était effectivement remplie de familles et accueillait ainsi un public d'âges très divers. Pour fêter ce jour spécial de Pâques, inextricablement lié aux us et coutumes grecs, je m'attendais à écouter de la chanson épirote, la musique traditionnelle locale. J'ai pourtant découvert une fois sur place un petit orchestre de rebetiko. Trois jeunes musiciens, bouzouki, baglama, guitare et voix, étaient assis alignés contre un des murs, avec des microphones devant eux. L'affiche à l'entrée de la taverne annonçait le début de la fête avec « rebetika et laika »³ quelques heures avant mon arrivée et la majorité du public était déjà enivré d'alcool et de musique. Un brouhaha constant régnait dans la taverne : un mélange de discussions, de rires et de cris d'enfants provenant de la vingtaine de tables installées sur ce petit passage pavé, incessamment traversé par les trois serveurs en sueur.

Mes amis étaient assis au fond de la taverne dans un coin, place idéale pour une vue d'ensemble, où je les ai rejoints. Il était 16h. Tout le monde avait fini de manger et l'orchestre jouait maintenant des chansons susceptibles d'éveiller ou de maintenir l'humeur festive, malgré une thématique majoritairement consacrée aux amours vaines. Il s'agissait de succès de la musique populaire grecque de la première moitié du XXe siècle ou plus tardifs, toujours connus aujourd'hui. De temps en temps, le chant collectif couvrait le tumulte, puis les discussions reprenaient.

Et soudain, un moment rare et spécial s'est produit. Aux premières notes du bouzouki, dès l'introduction de la chanson⁴, deux hommes d'une même table se lèvent brusquement, dans un même élan, en émettant un son sifflant entre les dents et en fronçant les sourcils, pour exprimer leur plaisir :

³ Pluriel des adjectifs « rebetiko » et « laiko ».

⁴ Il s'agissait de la chanson « Ηρωίνη και μαυράκι » [Héroïne et haschisch], composée par Sotiris Gavalas et enregistrée en 1934, avec Stellakis Perpiniadis au chant. Cette première version est disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=vLSLiKXMZxw> (consulté le 03.03.2011).

« tsss... ». Le bruit environnant s'arrête alors brusquement et tout le monde regarde les deux hommes qui quittent amis, femmes, enfants et grands parents et se dirigent vers les musiciens et le petit espace laissé inoccupé entre ces derniers et les tables. Le temps d'arriver à cette piste de danse improvisée, le joueur de bouzouki commence à chanter⁵ :

Να ξεφύγω δεν μπορούσα καθώς γύριζα απ'την Προύσσα...

Je n'ai pas pu m'échapper en rentrant de Proussa⁶...

Les deux hommes l'accompagnent au chant tout en se mettant à danser :

Με προδώσαν κάτι μπράβοι και με πιάσαν στο καράβι.

Des gardes m'ont trahi et je me suis fait arrêter sur le bateau.

L'un en face de l'autre, les bras en l'air, à pas pesés et lents, ils se mettent à tourner, se regardant sérieusement et donnant l'impression à la fois d'un duel et d'une fusion :

*Είχα ράψει στο σακκάκι, δυο σακκούλες με μαυράκι
και στα κούφια μου τακούνια, ηρωίνη ως τα μπούνια.*

*J'avais cousu dans ma veste deux sacs de haschisch
et dans le creux de mes talons, un max d'héroïne.*

Le temps se scinde en deux, comme l'espace par la même occasion. Les autres « tables », y compris mes amis, retrouvent leur vivacité de discussion et le bruit repart, comme avant. Sauf que les deux danseurs restent debout au milieu du passage et des tables, en tournant lentement et en se regardant fixement, complètement envahis par la musique, comme envoûtés par ce rythme à neuf temps qui accentue leur ivresse. Ils voyagent et ignorent complètement leurs enfants qui viennent les rejoindre en se mêlant à leurs jambes et les battements des mains de leurs parents, qui, comme une sorte de passerelle entre deux mondes, marquent le temps musical. Le chant continue :

*Θα γεμίζαν οι λουλάδες, κλάφτε τώρα δερβισάδες,
θα γινότανε γιαγκίνι με μαυράκι κι ηρωίνη*

*Les narghilés se rempliraient, pleurez maintenant les derviches
Il y aurait le feu avec l'héroïne et le haschisch*

⁵ Toutes les traductions dans cette recherche ont été effectuées par moi-même, sauf mention contraire.

⁶ Il s'agit de l'ancien nom de la ville actuelle de Bursa (Turquie).

Je reste absorbée par les danseurs, incapable de détourner le regard de leurs mouvements comme orchestrés par les sons aigus et pleurants du bouzouki et par la voix médium et pleine de vivacité du jeune chanteur. Les deux danseurs ont la cinquantaine. Ils sont bien coiffés, habillés en chemise et pantalon à pince, des chaussures bien polies. Leur apparence ne dit rien de leur milieu social, car après tout c'est Pacques et tout le monde est bien habillé. Leurs bras restent suspendus, leurs pieds rampent sur le sol pavé et leurs émotions débordent sur leurs visages.

*Ερε τα χω κάνει τάμα θα μισέψω γι' άλλο πρᾶμα
Γειά σου Προύσσα παινεμένη και στο κόσμο ζακουσμένη.*

*Ah, j'en ai fait un ex-voto, je partirai pour autre chose
À ta santé Proussa glorifiée et dans le monde entier célèbre.*

Aux derniers sons du bouzouki, le charme s'évapore. Les danseurs s'arrêtent, leurs bras, qui s'entrelaçaient sans jamais se toucher, sont maintenant pour la première fois croisés. Ils s'embrassent, et commencent aussi à sourire, saluent les musiciens, en échangeant des « bravo les mecs », puis retournent à leur table. La fête continue, d'autres personnes se lèvent pour danser, d'autres chansons sont chantées en choral, mais cette scène me reste dans la tête quand je quitte la taverne vers 19h, alors que les musiciens continuent de jouer sans montrer de signes apparents de fatigue.

En remontant à pieds la rue principale de Ioannina, j'y réfléchis : peut-être suis-je émue par cette chanson parce que je la trouve particulièrement belle ; peut-être suis-je impressionnée par la manière dont cette musique agit sur les deux hommes et inspire leurs mouvements ; ou encore, suis-je intriguée du fait que ces pères de famille se soient montrés si touchés par une « chanson de haschisch », comme on le dit parfois, et que personne ne trouve à y redire, ni leurs femmes ni leurs parents, bien au contraire ceux-ci semblent fiers que les enfants tentent d'imiter leurs pères. Cette musique enregistrée en 1934 contant une arrestation sur un bateau, d'un type qui revient de Bursa avec du haschisch et de l'héroïne, est encore là, trois quarts de siècle plus tard, elle provoque toujours de l'émotion et du plaisir, elle est jouée pour fêter ce jour spécial pour les orthodoxes qu'est Pâques et tout cela ne choque personne, moi non plus. Finalement, ma thèse étant alors déjà commencée, je me demande comment arriver à « expliquer » tout cela, comme ces « rebetika et laika », ces deux mots inscrits sur l'affiche : si personne ne me demande, je sais ce qu'ils signifient, mais si l'on me pose la question, je perds toute évidence et je ne sais plus...

Cet après-midi dans cette taverne « banale » de ma ville natale était-il spécial ? Je ne le pense pas. Dans presque toutes les tavernes que j'ai visitées, avec de l'alcool et de la musique en direct, il y a toujours eu une scène particulière, un moment de magie qui mériterait d'être décrit, pourvu qu'on y prête attention. Parmi l'ensemble de mes expériences dont certaines vécues lors de « vrais » concerts (devenus de plus en plus courants, dans des salles de spectacle parfois prestigieuses) et d'autres dans des tavernes fréquentées surtout par les amateurs de cette musique qui viennent écouter avec dévouement des musiciens d'aujourd'hui très respectés, déployer leur passion et leur talent, j'ai décidé de raconter spécifiquement cette expérience, car le rebetiko est un répertoire du passé encore vivant aujourd'hui même à l'extérieur du cercle des amateurs et en dehors des institutions culturelles ; il semble connu de personnes de tous âges et de tous milieux sociaux ; il est répandu aux quatre coins de la Grèce, même dans les régions à fortes traditions locales, comme l'Épire. Le rebetiko est enfin une musique surtout associée à la taverne et à la fête, une musique qui semble s'accommoder des tendances et esthétiques « néo-traditionnelles ». Finalement, cette expérience a eu une importance particulière pour la recherche présentée ici : cet après-midi en rentrant chez moi, j'ai marqué dans mon carnet de notes : « voir les catégories musicales, le rebetiko une tradition ? » Les « catégories » et la « tradition » allaient devenir les fils conducteurs de mon texte.

* * *

Cette description d'une fin d'après-midi en taverne suscite une série de questions : quelle est cette musique ? Quand, où, par qui et comment a-t-elle été produite ? Quels sont les éléments qui la composent ? Que signifient les deux mots marqués sur l'affiche : « rebetika et laika » ? À quoi ressemble cette danse interprétée par les deux hommes ? Pourquoi cette chanson qui parle de haschisch et d'héroïne est-elle encore jouée aujourd'hui ? Est-elle représentative de la musique grecque d'une certaine époque ou d'un certain milieu ? À qui s'adressait-elle au moment de sa création ? Quel est le public des tavernes aujourd'hui ? Qui sont les musiciens et comment ont-ils appris ce répertoire ? Comment et pourquoi est-il toujours tellement connu ? Qu'est-ce qu'il exprime pour les amateurs et les autres auditeurs d'aujourd'hui ?

Une des difficultés majeures qui a accompagné ma recherche depuis le début, et que je considérais *a priori* comme un avantage, était le fait que je pouvais, avant même de commencer la recherche, répondre spontanément à plusieurs de ces questions. Comme la majorité des Grecs, je pouvais différencier les divers genres et catégories de musique grecque ; j'étais capable de citer plusieurs chansons ; je connaissais un grand nombre de compositeurs et d'interprètes ; je me rappelais

des paroles, des mélodies et des rythmes d'un répertoire élargi ; avant tout, je me sentais en mesure de raconter l'histoire du rebetiko pendant la première moitié du XXe siècle - ce passé proche et pas si glorieux - liée à la pauvreté des centres urbains nouvellement constitués, aux faubourgs d'Athènes et au port du Pirée, aux prolétaires, aux marginaux et aux réfugiés, à la consommation du haschisch et aux prisons. Mes premières préoccupations concernaient la recherche des sources pour trouver des « détails », préciser des dates, notamment les dates d'enregistrements, et pour appuyer la validité des « faits ».

Au fur et à mesure que je fréquentais des lieux de pratique musicale et des amateurs de cette pratique, que je lisais des ouvrages sur cette musique et le monde qu'il l'a créée, que je fouillais des archives de presse en quête de documents et d'informations sur le passé de cette musique, que je commençais à recueillir un matériel riche et à remplir de plus en plus de feuilles de notes et d'idées, les « faits », même ceux que je pensais indiscutables, s'effondraient, les « preuves » ne les soutenaient pas ou les renversaient, elles démontraient que ce qu'on raconte au temps présent n'est pas exactement ce qui est arrivé au temps passé. La difficulté de ma recherche devenait de plus en plus évidente. Elle concernait la rupture avec le « sens commun », mise en exergue dans *Le Métier du Sociologue*⁷ et que je devais maintenant opérer. Cette difficulté se compliquait encore plus par le fait que j'avais entrepris d'approcher « les représentations de la société grecque dans le rebetiko » et que je faisais partie de cette société, je partageais plusieurs « évidences » et « savoirs » sur cette musique. Ainsi la rupture avec le sens commun devenait une mise en question constante de « mes » idées et de « mon » savoir.

Un deuxième retournement a eu lieu, au cours de ma recherche, transformant cette fois un problème en avantage. Ce que j'apercevais d'emblée comme une difficulté s'est finalement avérée une source de réflexion et une des clés pour arriver à approfondir et finalement opérer cette rupture recherchée par le sociologue. Il s'agit du choix d'écrire ma recherche en français et de devoir faire face à des problèmes de traduction, de chercher des équivalents et souvent d'être obligée d'explicitier, d'écrire les significations des mots et de délimiter leurs contours. La traduction est souvent une manière de se rendre compte des limites du langage et de la complexité des phénomènes qu'il exprime et qu'il cristallise dans des mots, qui ne font sens qu'insérés dans des contextes spécifiques.

Pendant ces années de recherche, je redécouvrais et déconstruisais la société et les objets dont j'étais imprégnée. Ce parcours fut long et marqué par certains moments, comme celui dans la taverne à Ioannina où, alors qu'on ne s'y attend pas - j'étais en vacances et je suis sortie retrouver des amis – des

⁷ BOURDIEU Pierre, PASSERON J.-C. et CHAMBODERON J.-C., *Le métier du sociologue*, Paris, Mouton, 1973.

idées et des concepts traversent la pensée, éclairent de nouvelles façades des objets recherchés et amènent des changements de points de vue.

Suis-je finalement arrivée à me débarrasser des mes représentations, tant sur le rebetiko que sur la société grecque ? En partie oui, je pense, mais pour les remplacer par d'autres visions du monde, non pas uniquement de la société grecque, mais également de la communauté scientifique et d'autres groupes, plus ou moins vastes et en même temps cohérents, auxquels j'appartiens et/ou je m'identifie. Si la neutralité est un objectif vain, car elle ne peut jamais être atteinte, ce qui me semble important est qu'au cours de ce trajet j'ai pu réaliser ma condition, la prendre en compte et l'assumer et enfin l'utiliser pour commencer cette approche herméneutique du rebetiko et de la société grecque que je propose.

* * *

Cette recherche propose d'examiner le *rebetiko*, cette musique urbaine du passé qui continue à jouir d'une popularité étendue en Grèce, qui est toujours jouée dans des différents lieux de pratique musicale et de divertissement, par des nouveaux musiciens, devant des publics variés et qui est investie de significations diverses et changeantes. Malgré sa popularité, le rebetiko est mal connu, même en Grèce, car dans les livres qui lui sont consacrés, on se contente souvent de répéter son mythe ; car les auteurs qui ont le plus investis sont des collectionneurs ou des amateurs, parfois aveuglés par leur passion ; car on a souvent isolé cet objet jamais clairement défini et qu'on s'est focalisé sur certains aspects de son histoire, en en oubliant d'autres ; car on a très peu analysé la musique ; car enfin, on a postulé sa mort sans prêter d'importance à son existence actuelle.

C'est exactement la « persistance » de ce répertoire qui constitue le point de départ de la présente recherche. Pourquoi le rebetiko est-il encore joué aujourd'hui ? Comment ce reste de passé persiste ? Que signifie-t-il pour ses utilisateurs actuels ? En prenant de la distance par rapport au mythe du rebetiko, aux évidences qui l'investissent et aux altérations qui lui ont été apportées au fil du temps, et même en les transformant en objet d'étude, j'entreprends une triple démarche : revisiter l'histoire, analyser un corpus et prêter attention aux discours actuels sur cette musique, pour pouvoir approcher les représentations de la société grecque dans le rebetiko.

Dans les pages qui suivent, je définirai d'abord mon objet d'étude et mon point de vue en essayant d'accomplir un double objectif : a) construire un cadre théorique et méthodologique solide et dynamique inspiré des recherches ethnomusicologiques, sociologiques et philosophiques et prenant en compte le changement : je lierai le social et le musical et définirai la notion de représentation ; b) me

joindre aux penseurs qui soutiennent que la musique peut être un objet légitime et intéressant pour les sciences politiques, en parlant de participation et de légitimation qui construisent et découlent de l'ambivalence du pouvoir et en formulant mes hypothèses sur le rebetiko, liées à l'identité et à la mémoire. Cette partie de définitions et de construction de mon objet de recherche s'appelle *prolégomènes*.

La *première partie* ensuite sera tournée vers l'histoire du rebetiko, revisitée grâce à des articles de presse et l'utilisation de toute autre source pertinente. Je présenterai d'abord les problèmes rencontrés lors de la réécriture de l'histoire du rebetiko et définirai les fils conducteurs de mon récit historique (Chapitre 1). Je laisserai de côté les dénominations et les catégories actuelles, pour me pencher sur la musique écoutée en ville et ses processus de production. J'examinerai pas à pas une période étendue, les différents discours prononcés sur la musique urbaine et leurs significations, en commençant par un article de 1871 sur les nouveaux lieux de divertissement de la capitale (Chapitre 2). Le troisième chapitre se concentrera sur la période, musicalement riche et profondément troublée socio-politiquement, de l'entre-deux-guerres, avec l'arrivée des réfugiés d'Asie Mineure, l'ouverture de Columbia à Athènes, les premiers enregistrements de bouzouki, mais aussi la censure de la dictature de Metaxas (Chapitre 3). Je continuerai l'histoire du rebetiko après la deuxième guerre mondiale, avec la domination du bouzouki, son importance dans la mode du moment et les changements, tant en ce qui concerne les lieux de divertissement, que les discours prononcés sur cette musique (Chapitre 4). Enfin j'examinerai ce que je nomme l'authentification et la traditionalisation du rebetiko dès les années 1960 jusqu'à la fin du siècle (Chapitre 5). Revisiter l'histoire du rebetiko signifie se pencher sur ses conditions de production et sa réception, observer le changement des catégories et des significations, refaire le trajet pas à pas depuis son apparition jusqu'à aujourd'hui. Le Chapitre 6 présentera quelques premières conclusions.

Dans la *deuxième partie*, je m'occuperai de l'analyse d'un corpus de vingt-cinq chansons choisies selon des critères explicités (Chapitre 7). J'examinerai des chansons des années 1930 et 1940, encore très populaires aujourd'hui. Je me concentrerai sur le matériel musical, pour repérer des échanges avec d'autres musiques grecques ou étrangères et des changements qui interviennent dans ce répertoire. J'analyserai des éléments musicaux (instrumentation, rythme, structure mélodique, harmonisation) et poétiques, dans un premier temps chanson par chanson (Chapitre 8). Le Chapitre 9 examinera l'ensemble du corpus en essayant de repérer des appropriations et d'établir des ponts entre le matériel musical, ses conditions de production et sa réception dans le passé, c'est-à-dire entre la première et la deuxième partie de ma recherche.

La *troisième partie* commencera avec des précisions sur la méthode choisie pour recueillir des discours actuels sur le rebetiko. Il s'agit d'entretiens collectifs avec l'écoute parallèle des chansons du corpus (Chapitre 10). Puis, je présenterai les entretiens un par un, les caractéristiques des interviewés et le contexte de l'entretien, en effectuant une analyse verticale (Chapitre 11). Enfin j'interpréterai les différentes histoires racontées sur le rebetiko aujourd'hui (Chapitre 12), avant d'exposer les conclusions de cette recherche dans l'*épilogue*.

Je quitterai cette introduction pour me concentrer sur la définition des notions et des concepts et construire mon cadre théorique qui éclaircira, je l'espère, plusieurs points de ma réflexion, mes hypothèses de travail et ma démarche.

PROLÉGOMÈNES

LA CONSTRUCTION DE L'OBJET DE LA RECHERCHE

I. Un objet musical en science politique : le rebetiko

Ma recherche porte sur ce que Denis-Constant Martin nomma, il y a déjà 20 ans, les OPNI, les objets politiques non-identifiés⁸. Il s'agit des objets atypiques de la science politique qui tracent de nouvelles voies pour pouvoir aborder la complexité des relations, des modalités, des implications et des configurations du pouvoir. Martin invite à étudier les pratiques culturelles et les œuvres qu'elles engendrent, pour essayer d'avancer sur un domaine alors inexploré du politique : son vécu et senti au quotidien, ses représentations. En suivant cette invitation, je me suis écartée des objets typiques de la politologie et j'ai choisi d'étudier la musique que l'on nomme aujourd'hui le *rebetiko*.

S'intéresser à une pratique et production musicales en sciences politiques revient à se pencher sur le « politique par le bas », selon l'expression de Bayard⁹ ; sur les systèmes de pensée et les symboles qui fondent l'existence même de la cité et sur les « manières d'interpréter le monde, de l'investir du sens et de l'imbibber d'émotion »¹⁰. Si la symbolique politique a souvent été examinée pour mettre en avant ses us et instrumentalisation possibles par les dirigeants¹¹, la présente recherche tend à montrer un côté moins souvent éclairé, cependant indispensable et indissociable, de la scène politique : celui de la participation à la construction et à l'organisation de la cité, et celui de la légitimation du pouvoir *au jour le jour*, à travers la constitution et la perception des formes symboliques, telles que la musique. Aristote parlait de la participation, la *methexis*, comme une condition *sine qua non* de la réalisation de la société politique¹² ; « la force la plus forte », disait Godelier, « n'est pas la violence, mais le consentement idéologique des dominés à leur domination »¹³.

La *participation* est ici entendue au sens d'*agir* dans la constitution du monde qui nous entoure et y prendre part ; elle englobe également le *pâtir*, résultat de contraintes préexistantes et/ou issues des rapports hiérarchisés. La *légitimation* est l'action d'*assentir* (« rendre senti », le terme implique qu'acquiescer suppose la perception et la sensation) le pouvoir et les inégalités qu'il engendre dans sa

⁸ MARTIN Denis-Constant, « A la quête des OPNI, comment traiter l'invention du politique ? », *Revue française de science politique*, 39 (6), décembre 1989, p.793-814 et MARTIN Denis-Constant (dir.), *Sur la piste des OPNI*, Paris, Karthala, 2002.

⁹ BAYARD Jean-François, MBEMBE Achille et TOULABOR Comi *Le Politique par le bas en Afrique noire. Contributions à une problématique de la démocratie*, Paris, Karthala, 1992.

¹⁰ DARNTON Robert, *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History*, New York, Vintage Books, 1985, p.3, cité et traduit par MARTIN Denis-Constant, « Introduction. Les OPNI, l'essence du pouvoir et le pouvoir des sens », dans MARTIN D-C (dir.), *Sur la piste des OPNI, op.cit.*, p.11-45, p.21.

¹¹ EDELMAN Murray, *The Symbolic Uses of Politics*, Urbana, University of Illinois Press, 1977, SFEZ Lucien, *La Symbolique Politique*, Paris, (collection Que sais-je?), PUF, 1988.

¹² ARISTOTE, *Πολιτικά* [Politique], livre 1, Œuvres complètes 1, vol.1, Athènes, Kaktos, 1993, p.33.

¹³ GODELIER Maurice, *Horizons, Trajets marxistes en anthropologie I*, Paris, François Maspéro, 1977, p.21.

forme de domination – subordination ; elle contient, également, parce que jamais absolue et en négociation continuelle, le *contester*. Participation et légitimation configurent sans cesse le pouvoir dans son ambivalence, que Balandier a bien résumé ainsi :

« l’ambiguïté est un attribut fondamental du pouvoir. Dans la mesure où il s’appuie sur une inégalité sociale plus ou moins accentuée, dans la mesure où il assure des privilèges à ses détenteurs, il est toujours, bien qu’à des degrés variables, soumis à contestation. Il est, en même temps accepté (en tant que garant de l’ordre et de la sécurité), révééré (en raison de ses implications sacrés) et contesté (parce qu’il justifie et entretient l’inégalité). Tous les régimes politiques manifestent cette ambiguïté, qu’ils se conforment à la tradition ou à la rationalité bureaucratique »¹⁴.

Je m’approprie volontiers une deuxième acception de Balandier : les dynamiques internes et externes des systèmes¹⁵. La participation et la légitimation, en tant que construction et justification du politique, modèlent le pouvoir sans cesse ; elles permettent de l’examiner en tant qu’expérience vécue ; elles se rattachent au *comment on représente* le monde de notre expérience, par agir et souffrir, accepter et contester, à travers le croisement des significations et des interactions ; elles sont traversées d’ambivalences et de conflits et invitent à prendre en compte le maintien ou la recréation de la coopération interne du pouvoir, son unité et sa cohésion, mais aussi ses alliances avec et sa défense contre l’Autre¹⁶. La participation et la légitimation définies ici, sont en partie examinées à travers l’étude d’objets depuis longtemps légitimes de la science politique, comme les élections et les partis politiques. Le pari de la présente recherche est d’argumenter sur leur expression à travers des institutions et des pratiques insoupçonnées, telles que les pratiques culturelles et spécifiquement la musique.

L’analyse de pratiques culturelles permet de déceler les visions du monde qui résultent de, mais également conditionnent la participation au politique et sa légitimation, en ouvrant la voie aux phénomènes de subjectivité en politique : les formes symboliques, l’imagination, les perceptions, les significations, les savoirs, les discours, les représentations. La subjectivité gagne de plus en plus en importance et en intérêt « à partir du moment où la “vérité” a perdu de sa valeur absolue, dès que Weber a inauguré la dimension symbolique de l’analyse sociale, dès que l’histoire des représentations

¹⁴ BALANDIER George, *Anthropologie politique*, 4e édition, Paris, PUF, 1999, p.49.

¹⁵ BALANDIER Georges, *Sens et puissance, Les dynamiques sociales*, Paris, PUF, 1971.

¹⁶ BALANDIER Georges, *Anthropologie politique, op.cit.*, p.44.

a commencé à démythifier les historiographies consacrées, dès que les sciences politiques ont incorporé les approches en termes d'identité »¹⁷.

Le but de ces prolégomènes est d'explicitier la construction de l'objet spécifique de ma recherche et de développer des outils méthodologiques. Comment l'étude d'une musique, le rebetiko, peut-elle contribuer à éclairer ces côtés du politique ? Comment puis-je aborder cette musique ?

J'examinerai tout d'abord les différentes approches développées en sociologie et en ethnomusicologie, pour éclairer les rapports complexes entre musique et société, et j'aborderai la notion de fait sociomusical total. Je me concentrerai, ensuite, sur le fait sociomusical en tant que forme symbolique et sa signification, puis sur les représentations, véhiculées dans et par la musique, pour affiner la construction de mon cadre théorique. De retour sur le rebetiko, j'essaierai d'avancer mes hypothèses. Je parlerai alors d'identité et de mémoire. Enfin, je présenterai ma méthodologie, les outils mobilisés pour examiner les hypothèses formulées. La méthodologie révélera aussi la structure de la suite de mon texte.

Certaines idées, un peu « facilement » avancées dans cette introduction prendront, je l'espère, pleinement sens à la fin de ce chapitre. L'entreprise vise à faire de la musique, abordée dans sa particularité et examinée selon ses caractéristiques propres, un *objet* possible et légitime, et non pas une annexe de l'analyse en politologie.

II. La sociologie de la musique : le fait musical ↔ social

Une première liaison entre la musique et la société dans laquelle elle naît dérive de *la définition de la musique* et de *son opposition au bruit*. Pourquoi une certaine suite de sons est considérée comme musique et une autre comme bruit ? L'enquête ethnographique, la musique expérimentale et la mise en question par divers compositeurs du système musical occidental, les « trois faits nouveaux » du dernier siècle, selon Pierre Schaeffer¹⁸, ont motivé la mise en cause de la musique en tant que simple suite de sons, la comparaison entre le bruit et différentes conceptions de la musique, et l'établissement de rapports entre la musique et la société dont elle est le produit.

On accepte largement aujourd'hui la musique comme une construction culturelle de sons, ou selon la définition de John Blacking, comme des sons humainement organisés¹⁹. Cette réflexion est

¹⁷ SANTIL Marçano Juliana, *Ce métis qui nous trouble, Les représentations du Brésil dans l'imaginaire politique angolais: l'empreinte de la colonialité sur le savoir*, Thèse doctorale (sous la dir. de Dario Batistella), IEP de Bordeaux, 2006, p.11.

¹⁸ SCHAEFFER Pierre, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966.

¹⁹ BLACKING John, *Le sens musical, (How musical is man? (1973)*, traduit de l'anglais par Eric et Marika Blondel), Paris, Les Editions de Minuit, 1980.

déjà présente dans l'œuvre de Claude Lévi-Strauss : « la nature produit des bruits, non des sons musicaux dont la culture possède le monopole en tant que créatrice des instruments et du chant [...] Les sons musicaux n'existeraient pas pour l'homme, s'il ne les avait pas inventés »²⁰. Cette conception de la musique, en tant que « du sonore construit, organisé et pensé par une culture »²¹, est illustrée à travers un exemple fourni par Françoise Escal, qui ajoute la naturalisation de cette construction au sein d'une société :

« La perception des intervalles est une donnée culturelle, elle est conditionnée par une pratique et un apprentissage d'un certain nombre de conventions concernant l'emploi des hauteurs. Notre gamme diatonique de sept sons n'est qu'un compromis arithmétique entre un certain nombre de rapports simples et elle n'est pour un Indien qu'une échelle grossière entre les degrés de laquelle il perçoit, lui, d'autres degrés [...] chaque culture construit et organise son matériau musical, lequel devient 'naturel' pour le sujet social, au point que ce qui est étranger à son système, ou bien il ne le perçoit pas ou bien il le refuse »²².

La musique est une construction et une organisation culturelle des sons et a attiré depuis longtemps l'attention des sciences sociales. Les données très riches de l'ethnographie et de l'ethnomusicologie ont ouvert une deuxième acception : différentes sociétés et conceptions du monde, différentes organisations de sons et musiques. Pour tenir compte de cette pluralité, Nattiez propose d'utiliser le terme au pluriel, les musiques, ou mieux encore l'adjectif « musical », qui permet de « quitter le terrain d'une totalité conçue à tort comme unique, pour reconnaître dans tout un ensemble de phénomènes sonores des aspects considérés comme musicaux »²³.

Si la définition de la musique en tant que construction sociale et la pluralité des phénomènes musicaux sont désormais des évidences, les approches développées pour dénouer les relations entre le musical et le social partent de différents points de vue théoriques et méthodologiques et mettent en avant différentes modalités d'articulation. J'examinerai, dans un premier temps, des enseignements venus de la sociologie de la musique et de l'ethnomusicologie²⁴ qui essaient de prendre en compte la

²⁰ LEVI-STRAUSS Claude, *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, p.30.

²¹ NATTIEZ Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, 1987, p.95.

²² ESCAL Françoise, *Espaces sociaux, espaces musicaux*, Paris, Payot, 1979, p.19.

²³ NATTIEZ Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, *op.cit.*, p.87.

²⁴ Je choisis ici seulement certains auteurs qui m'aident par l'accord ou la négation à construire ma pensée. Pour une histoire de la pensée sociologique concernant la musique, le lecteur pourrait se référer à GREEN Anne-Marie, « Y a-t-il une place pour la musique en sociologie », dans ESCAL F., IMBERTY M. (dir.), *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*, vol. II, Paris, L'Harmattan, 1997, p.30-58 ; pour l'histoire de l'ethnomusicologie à la première partie de l'ouvrage d'AROM Simha, ALVAREZ-PEREYRE Frank, *Précis d'ethnomusicologie*, Paris, Éditions CNRS, 2007. Voir aussi sur le développement de l'ethnomusicologie en France, LOTRAT-JACOB Bernard, « L'ethnomusicologie en France », *Acta Musicologica*, vol.62, 2/3, mai-décembre 1990, p.289-301 et sur le passage de la musicologie comparée à

particularité de la musique, notamment la sociologie historique de la musique de Max Weber, la théorie critique d'Adorno et les approches de la musique en termes de culture, pour comprendre ces différents points de vue, pour retenir certains traits et en rejeter d'autres, les développer et travailler, ainsi, à l'élaboration de mon objet. Mon objectif est de construire « le fait musical ↔ social » dans sa complexité, en tenant compte du double sens de la flèche, qui montre la corrélation et l'interdépendance, pour pouvoir parler de l'indissociation : le *fait sociomusical total*, dans l'espace et le temps.

La sociologie historique de Max Weber

Max Weber, attiré par la grande variabilité des systèmes musicaux et les différentes bases sur lesquelles ils s'appuient, s'intéresse au décryptage des rapports entre les conditions sociales et l'invention des règles musicales. Basé sur les données musicales de l'ethnologie naissante de son époque, son étude parcourt une cinquantaine de cultures extra-européennes, et s'étend de la Grèce antique au Haut Moyen Âge puis à l'époque moderne, pour comprendre les conditions et l'enchaînement des circonstances qui ont amené ce qu'il considère comme une « rationalisation harmonique » de la musique en Occident. Weber développe une sociologie historique de la musique dans une démarche comparative. Son texte inachevé, écrit entre 1910 et 1920 et édité après sa mort sous le titre *Les fondements rationnels et sociaux de la musique*²⁵, présente une analyse dense et complexe des échelles musicales, des formes de polyvocalité et des instruments de musique. Il examine les moyens matériels mais aussi les visions du monde qui ont aidé à leur construction. L'apport de l'analyse de Weber à la construction de mon objet de recherche est triple. D'abord, il accentue l'importance de l'analyse musicale en sociologie. Ensuite, son œuvre est traversée de deux principes méthodologiques remarquables : la neutralité axiologique et le dépassement des explications causales directes.

En ce qui concerne la neutralité axiologique, elle s'exprime à travers les notions de rationalisation, d'évolution et de progrès musical. La rationalisation harmonique, selon Weber, n'est

l'ethnomusicologie aux Etats-Unis MERRIAM Alan, «Definitions of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology' : An Historical-Theoretical Perspective », *Ethnomusicology*, vol.21, n°2, mai 1977, p.189-204.

²⁵ WEBER Max, *Sociologie de la musique, les fondements rationnels et sociaux de la musique* (introduction, traduction et notes de Jean Molino et Emmanuel Pedler), Paris, Métailié, 1998. [première édition: 1921, *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, Munich, Drei-Masken-Verlag. Traduction anglaise: 1958, *The Rational and Social Foundations of Music*, (par D.Martindale, J.Riedel, G.Neuwirth), London and Amsterdam, Southern Illinois University Press]. Pour une analyse de l'approche de Weber, voir PEDLER Emmanuel, « La sociologie historique de Max Weber : une sociologie historique des conditions d'existence de la musique », dans ESCAL F., IMBERTY M. (dir.), *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*, vol. II, *op.cit.*, p.58-107.

pas la seule : il y en eut d'autres qui ne furent finalement pas retenues au cours de l'histoire, ainsi que d'autres en dehors de l'Occident. De plus, l'irrationnel n'existe pas en soi, mais toujours d'un point de vue rationnel²⁶ et le rationnel contient l'irrationnel²⁷. L'évolution et le progrès sont perçus par Weber sous un angle purement technique, ils ne constituent pas une évaluation et sont dissociés de la valeur esthétique d'une musique²⁸. La neutralité axiologique donne le fil conducteur à la recherche de Weber. Il s'écarte de la hiérarchisation esthétique entre la musique savante et la musique populaire ; il ne s'attarde pas sur des œuvres 'exceptionnelles' et des personnalités intellectuelles et artistiques, mais se penche davantage sur les moments historiques. Son analyse invite à effectuer des recherches sociologiques sur toute musique, sans jugement de valeur.

En ce qui concerne le dépassement des explications causales, Weber déploie une série de paramètres qui participent à l'invention de règles musicales, comme l'activité des musiciens qui cherchent à développer les techniques musicales avec des objectifs expressifs, l'apport de l'évolution de la lutherie, le progrès théorique, l'évolution de la notation musicale ou encore le « désenchantement du monde » - en restant extrêmement prudent face aux relations simples de cause à effet. Selon Weber, chaque société semble avoir son propre mode de sélection et d'organisation des sons pour créer sa propre musique, selon les moyens matériels technologiques dont elle dispose et sa vision du monde, à travers des processus complexes : *internes ou externes, volontaires ou incidents, théoriques ou pratiques*. Je retiens de l'analyse de Weber le besoin d'analyse musicale et la complexité du processus, impliquant les inventions et les contraintes techniques ainsi que les visions du monde.

Un demi siècle après Weber, deux approches opposées se sont développées, l'une provenant de la sociologie et accentuant la présence de structures sociales dans le musical, l'autre de l'ethnomusicologie s'intéressant davantage à la culture. J'examinerai ensuite brièvement les travaux d'Adorno, puis ceux d'Alan Merriam et John Blacking.

²⁶ Weber développe cette idée dans un autre ouvrage : « Une chose n'est jamais 'irrationnelle' en soi, mais seulement d'un point de vue 'rationnel' donné. Pour l'homme irréligieux, vivre de façon religieuse est irrationnel ; pour l'hédoniste, l'ascétisme est irrationnel. Peu importe que, mesurés à *leurs* ultimes valeurs, religion et ascétisme soient une 'rationalisation'. Ne serait-il utile qu'à cela, puisse du moins cet essai contribuer à faire comprendre que la simplicité apparente du concept de 'rationalité' cache, en fait, sa complexité ». WEBER Max, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme* (traduit par Jacques Chavy), Paris, Plon, 1964, p.53, note 8.

²⁷ Voir l'introduction de Molino et Pedler sur la division rationnelle de l'octave et les implications irrationnelles qu'elle entraîne, dans WEBER Max, *Sociologie de la musique, op.cit.*, p.9-44.

²⁸ « Il est même souvent arrivé que le progrès 'technique' se soit manifesté d'abord dans les œuvres qui, du point de vue de la valeur esthétique, sont nettement imparfaites. [...] l'utilisation d'une technique déterminée, si évoluée soit-elle, n'apporte pas la moindre indication de la valeur esthétique d'une œuvre », WEBER Max, *Essais sur la théorie de la science*, (trad. Julien Freund), Paris, Plon, 1965, p. 451.

La théorie critique de Theodor Adorno

Adorno a consacré plus de la moitié de son œuvre éditée à la musique²⁹. Il essaie de construire une théorie sociologique critique de la musique qui tiendra compte tant de la position de la musique dans la société que de la présence du social dans le musical, des « relations de l'auditeur, en tant que sujet social, avec la musique » et des « structures sociales dont on retrouve l'empreinte dans la musique et dans tout ce qu'on nomme, au sens large, vie musicale »³⁰. Adorno traite une série de sujets légitimes de la sociologie de la musique³¹. Sa réflexion se développe autour de deux acceptions épistémologiques : l'historicité du matériel musical, suivie de la primauté de la production dans la société capitaliste moderne et l'importance du niveau esthétique qui reflète le contenu de la vérité sociale.

Adorno s'intéresse au compositeur comme un sujet social, mais aussi au caractère social de la musique, qui embrasse les conditions sociales de sa production :

« non seulement il [le compositeur] est ainsi enchaîné aux données sociales objectives de la production, mais son véritable apport, sorte de synthèse logique de nature personnelle, reflétant ce qui est le plus subjectif en lui, est en fin de compte encore social. Le sujet qui compose n'est pas individuel, mais collectif. Toute musique, même si son style était le plus individuel possible, a de façon inaliénable un contenu collectif : un son isolé dit déjà Nous »³².

Et encore : « la confrontation du compositeur avec le matériau est aussi confrontation avec la société, précisément dans la mesure où celle-ci a pénétré dans l'œuvre et ne s'oppose pas à la production artistique comme un élément purement extérieur et hétéronome, comme consommateur ou

²⁹ Je me base sur certains de ses écrits : ADORNO, Theodor W., «Réflexions en vue d'une sociologie de la musique [1958] », *Musique en jeu* n°7, mai 1972, p.5-16, « Sociologie de la musique [1967] », *Musique en jeu* n°2, mars 1971, p.7-15, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1979, « On popular music », *Studies in Philosophy and Social Science*, vol.9, n°1, 1941, et surtout sur son *Introduction à la sociologie de la musique*, (traduit par V.Barras, C.Russi), Genève, Contrechamps Éditions, 1994 [première édition : 1962, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Francfort, Suhrkamp Verlag. Traduction anglaise: 1976, *Introduction to the sociology of music* (par E.B.Ashton), New York, The Seabury Press].

³⁰ ADORNO, Theodor, *Introduction à la sociologie de la musique*, *op.cit.*, p.7 et 223.

³¹ Dans son *Introduction à la sociologie de la musique*, Adorno présente douze conférences sur les « types de comportements musicaux » (ayant comme critère l'adaptation ou non de l'écoute à la musique), la « musique légère » (sa production à des fins commerciales et sa consommation), la fonction de la musique dans la société capitaliste qui devient « idéologie », les rapports de la musique aux « classes et couches sociales » (il invite à des recherches de terrain et de statistiques sur le rôle de l'appartenance sociale à la formation du goût), l'«opéra », la « musique de chambre », les rapports entre le « chef et l'orchestre », la « vie musicale » (les moyens de diffusion), l'« opinion publique et la critique » et encore la « nation », la « modernité » et la « médiation ».

³² « Ce contenu collectif est cependant très rarement celui d'une classe ou d'un groupe définis », ADORNO Theodor, «Réflexions en vue d'une sociologie de la musique [1958] », *op.cit.*, p.11.

contradictoire »³³. Adorno perçoit la complexité des rapports entre le musical et le social, reconnaît l'autonomie de la musique et la voit comme un langage qui reste énigmatique, puisqu'il ne consiste pas en un système de correspondance unique entre symboles et notions³⁴.

La reconnaissance de l'historicité du matériel musical se traduit dans son analyse par le rapport entre les forces productives et les conditions de production de la musique, médiatisées réciproquement. Par forces productives, Adorno n'entend pas seulement la composition et le travail des reproducteurs-interprètes, mais aussi « toute technique organisée en elle-même de manière non homogène : la technique compositionnelle intramusicale, l'aptitude des reproducteurs à jouer et les procédés de reproduction mécanique »³⁵. Dans les conditions de production, il inclut les conditions économiques et idéologiques et également la mentalité musicale et le goût des auditeurs. Les forces productives peuvent transformer les conditions de production, ou inversement les conditions de production peuvent assujettir les forces productives. Cette deuxième possibilité est la règle dans la société capitaliste.

Adorno met ainsi en avant les contraintes économiques et idéologiques présentes dans l'œuvre musicale, mais s'enferme dans le déterminisme économique. Or je retiens de son analyse sa conception de l'historicité et de l'autonomie du musical, sa théorie sur les forces productives contenant le compositeur et la technique et enfin ses thèses sur les conditions de production incorporant les visions musicales et le goût. Je rejette cependant les explications causales qu'il développe et les remplace par une multiplicité de rapports simultanés et à double sens.

Le deuxième principe épistémologique d'Adorno concerne les relations entre les notions de vérité et d'esthétique qui se traduisent en sociologie de la musique par la recherche de la fausse ou vraie conscience, de l'idéologie ou de l'utopie *dans* le matériel musical. Il divise ainsi la musique en art et en « culture de masse », en musique populaire, produite par « l'industrie du divertissement » et il rejette cette deuxième comme « fausse conscience »³⁶. À travers cette division, il traite les questions de la technique et du progrès. La technique se réfère à l'organisation du matériel musical et est un trait

³³ ADORNO Theodor, *Philosophie de la nouvelle musique*, *op.cit.*, p.45.

³⁴ Voir aussi RIZZARDI Veneiro, «Musique, politique, idéologies», dans NATTIEZ Jean-Jacques, *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle, 1. Musiques du XXe siècle*, Paris, Actes Sud, 2003, p.156-174.

³⁵ ADORNO Theodor, « Sociologie de la musique [1967] », *op.cit.*, p.8.

³⁶ Plusieurs chercheurs de l'École de Frankfurt ont conduit d'importantes recherches sur cet « industrie du divertissement » qui a inventé la « culture de masse » : une culture faite pour être consommée par les masses, qui sert des intérêts économiques, industriels et monétaires, s'impose avec la publicité et forme de nouveaux modèles esthétiques, qui ne se basent pas sur le beau mais sur les impératifs du capital. La « culture de masse » s'éloigne alors de la « vraie » culture, l'art, cesse de présenter l'« utopie » et devient idéologie : elle facilite ainsi le contrôle de la conscience par les détenteurs du pouvoir actuel et contribue à l'aliénation. MARCUSE H., «Remarks on a redefinition of culture », *Daedalus, Journal of the American Academy of Arts and Sciences*, vol. 94, n°1, 1965, HORKHEIMER M., « Art and mass culture », *SPSS*, vol. 8, n°3, 1938, ADORNO T., HORKHEIMER M., « Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug », dans *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam, Querido, 1947, ch.4, LOWENTHAL L., « Historical perspectives of popular music », *American Journal of Sociology*, vol.5, 1950, textes choisis et traduits en grec par SARIKAS Zisis (ed.) parus sous le titre *Τέχνη και μαζική κουλτούρα* [Art et culture de masse], Athènes, Ypsilon, 1984.

interne à la musique ; le progrès a lieu quand le compositeur parvient, à travers la transformation qu'il opère, à résoudre les problèmes techniques véhiculés par la tradition³⁷. Ces deux dimensions sont absentes de la musique populaire, selon Adorno : la technique y devient un élément extérieur concernant la reproduction mécanique et la diffusion, et le progrès se transforme en régression par la répétition des motifs formalisés qui figent le matériel musical. Selon Adorno, la grande contradiction du monde capitaliste se situe dans les rapports entre le contenu social/esthétique de la musique et les résultats qu'il produit pendant sa réception. Cette contradiction est due à la décadence de la critique et à l'aliénation de l'opinion publique. Ainsi, les « masses [...] jouissent sans le savoir du fait d'être humiliées »³⁸. Adorno se retrouve piégé par son propre système idéologique et introduit un jugement de valeur dans la construction de sa sociologie de la musique, à l'encontre de Weber.

Pourtant, l'œuvre d'Adorno me semble suffisamment complexe pour ne pas la réduire à la critique du capitalisme et de l'industrie musicale. Adorno, comme Weber, a le mérite de mettre la musique au centre de son investigation, de reconnaître la particularité de l'objet musical, cette manifestation de l'esprit qui échappe en partie à la raison par son aspect aconceptuel et abstrait, et qui ne doit pas être réduite à son origine et à ses fonctions. En outre, la théorie critique d'Adorno s'intéresse à deux dimensions importantes de la sociologie de la musique, que je retiens pour la construction de mon objet, en écartant la partialité axiologique de l'auteur : l'historicité du matériel musical et la signification sociale de la musique. En termes de méthode, Adorno met en parallèle formes musicales et formes sociales, et souligne l'importance du temps dans le symbolisme musical.

Les approches en termes de culture

Les successeurs d'Adorno essaient de développer des outils méthodologiques précis pour l'étude de la musique, mais ils semblent s'enfermer dans le déterminisme économique, en se concentrant sur les conditions de production ou la formation du goût³⁹, et en oubliant la particularité du

³⁷ Voir aussi l'analyse de JIMMENEZ Marc, *Vers une esthétique négative : Adorno et la modernité*, Paris, Le Sycomore, 1983 et de WITKIN Robert, *Adorno on music*, London and New York, Routledge, 1998.

³⁸ ADORNO Theodor, *Introduction à la sociologie de la musique*, op.cit., p.229.

³⁹ Plusieurs recherches ont été inspirées par Adorno, mais elles réduisent, à mon avis, la complexité de son analyse. Jacques Attali par exemple entreprend de faire l'économie politique de la musique et annonce une lecture théorique qui établit des relations entre l'histoire, l'économie et la mise en ordre des bruits dans des codes. Il parcourt l'histoire musicale en se concentrant sur l'usage qui est réservé à la musique, qui passe du rituel sacrificiel à la représentation, puis à la répétition avec l'enregistrement. Attali voit dans la répétition musicale une économie politique qui s'intéresse plus à la production de la demande qu'à la production de l'offre et une utilisation stratégique de la musique par le pouvoir qui consiste à faire taire. Voir ATTALI Jacques, *Bruits, essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, PUF, 1977. Simon Firth se rapproche d'Adorno en examinant dans la musique le cas classique d'aliénation selon Marx et en développant l'idée que quelque chose d'humain nous est pris avant de nous être retourné sous forme de marchandise ; FIRTH Simon (ed.), *Music for*

musical. Dans les années 1960, une approche différente est développée par l'ethnomusicologie qui se constitue en discipline à part entière. Pendant cette période elle s'efforce de combiner les deux termes qui la composent, l'ethnologie et la musicologie, et d'élargir son champ à l'extérieur des musiques non occidentales et dites traditionnelles.

Les ethnomusicologues Alan Merriam et John Blacking se tournent vers la notion de la culture et mettent au centre de l'analyse les usages et les fonctions de la musique. Alan Merriam⁴⁰ propose l'analyse de la musique en trois niveaux : le son musical (*music sound*), qui est le produit d'un comportement (*behaviour*), issu à son tour d'une conceptualisation de la musique (*concept*). Selon Merriam : « music sound is the result of human behavioral processes that are shaped by the values, attitudes and beliefs of the people who comprise a particular culture »⁴¹. L'objectif de l'anthropologie de la musique devient alors l'analyse de la musique *dans* la culture et finalement *comme* culture. Au niveau de la conceptualisation de Merriam, on retrouve les « visions du monde », dont parlait Weber, ou selon le langage d'Adorno les « significations » de la musique pour une société, qui conditionnent le comportement et finalement le son musical. Pourtant Merriam semble voir un sens unique à cet enchaînement et invite à procéder du social (« culturel » selon Merriam) vers le musical.

John Blacking, quant à lui, résume ainsi son approche :

« Ma thèse générale est que si l'on veut estimer la valeur de la musique dans la société et la culture, il faut la décrire eu égard aux attitudes et aux processus cognitifs qu'implique sa création, et aux fonctions et effets du produit musical dans la société. Il s'ensuit qu'il devrait y avoir des rapports structuraux étroits entre la fonction, le contenu et la forme de la musique »⁴².

Ces approches, considérant la musique comme le produit de la culture, avancent qu'il est nécessaire de produire des analyses culturelles systématiques pour approcher la musique, le système musical faisant partie d'autres systèmes de rapports à l'intérieur de la culture dans laquelle il s'inscrit et dont il est le produit. Les années 1960 sont une période de riches recherches de terrain, pendant laquelle on découvre l'Autre chez lui, ailleurs que dans les analyses *in vitro* de l'époque de Weber⁴³, et pendant laquelle la notion de culture acquiert de plus en plus d'importance⁴⁴.

pleasure, London, Routledge, 1988. Antoine Hennion, quant à lui, s'intéresse à la formation du goût musical et place au centre de l'analyse la médiation : l'œuvre elle-même est une médiation qui s'opère à travers des dispositifs. La musique est alors réduite à une médiation entre le contexte de la production musicale, l'évaluation du goût et la consommation, HENNON Antoine, *La passion musicale, une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993.

⁴⁰ MERRIAM Alan, *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University Press, 1964.

⁴¹ *Ibid*, p.6.

⁴² BLACKING John, *Le sens musical, op.cit.*, p.62.

⁴³ Je reprends ici des idées présentées par Monique Desroches, qui traverse l'histoire de l'ethnomusicologie avec les notions du Soi et de l'Autre : de l'analyse de l'Autre par les phonothèques du chez Soi, on passe aux recherches de terrain qui

Le problème de ces approches dites culturalistes est de se limiter au fonctionnalisme et finalement de franchir un pas en identifiant musique et culture, en ne reconnaissant aucune autonomie au système musical. Selon la critique de Nattiez, « à partir du moment où l'on a considéré de manière *déterministe* que la musique était le *produit* de la culture, on a eu tendance à considérer qu'il suffisait de décrire le contexte et l'environnement culturels pour décrire le phénomène musical »⁴⁵. Or la musique est « le produit, non de 'la' culture, mais d'objets et de processus symboliques spécifiques [...] qui, chacun, contribue à la construction de la culture comme ensemble, ce qui est différent. Et si elle est elle-même 'de la culture', c'est parce que, à son tour, elle contribue, comme objet symbolique spécifique, au contenu de 'la' culture »⁴⁶. Je dirais que, dans ces analyses dites culturalistes, « la forêt cache l'arbre » : on voit la culture et on efface la particularité et l'autonomie du musical.

Le fait sociomusical total

Les approches que j'ai présentées jusqu'ici sont différents points de vue qui rendent compte des rapports entre le social et le musical, différentes perspectives et possibilités de recherche, et fournissent des éléments pour la construction d'une sociologie de la musique. Il convient maintenant d'affiner la définition du musical à l'aide des approches plus récentes qui essaient de l'examiner dans sa particularité et aussi dans sa complexité en se débarrassant de déterminismes. Je parlerai alors du *fait sociomusical*.

Dans un premier temps, le terme 'fait' est ici utilisé au double sens du mot : *l'acte* de faire (la pratique musicale) et ce qui a eu lieu, *l'événement* (le produit musical). L'acte de composer, d'interpréter, de pratiquer, de produire ou encore d'écouter ou d'apprendre la musique, est la manière concrète de l'exercer ; elle s'inscrit dans un contexte socialement construit et subit ses contraintes, mais elle (re)figure aussi ce contexte. L'événement, l'œuvre à travers son support (la partition, le concert ou l'enregistrement), le produit musical est une occurrence d'un système, obéissant à des règles socialement instituées et les transgressant (Figure 1). Le terme événement me semble plus

amènent le Soi chez l'Autre, puis dans les années 1980, on découvre l'Autre dans les milieux urbains de chez Soi, alors que les deux dernières décennies on se consacre à l'étude du Soi chez Soi. DESROCHES Monique, « De la musicologie comparée à l'anthropologie de la musique. Une introduction à l'ethnomusicologie américaine », conférence présentée le 15 mars 2010, à la Maison de la Recherche à Paris, dans le cadre des séminaires du Département d'Ethnomusicologie de Paris IV, organisés par François Picard.

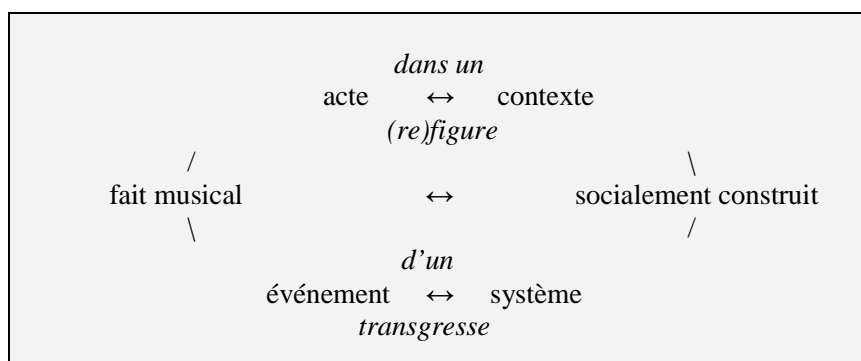
⁴⁴ NETTL Bruno développera des outils de collecte et de transcriptions de données musicales dans son œuvre *Theory and method in Ethnomusicology*, New York, The Free Press/Collier Macmillan, 1964. GEERTZ Clifford présentera son étude désormais classique sur la culture *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973.

⁴⁵ SCHULTE-TENCKHOFF Isabelle, « L'ethnomusicologie : structuralisme ou culturalisme ? Entretien avec Jean-Jacques Nattiez », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n°12, 1999, p.153-172, p.161.

⁴⁶ NATTIEZ Jean-Jacques, « Musique, esthétique et société », *L'Homme*, n°161, janvier/mars 2002, p.97-110.

adapté que celui de produit parce qu'il dépasse la seule réalité matérielle et physique, sans la nier, et parce qu'il implique une série de paramètres, dont le temps : ce qui a eu lieu, le déjà -passé dans un moment précis qui ne peut être répété, mais (ré)interprété. L'acte aboutit à l'événement et l'événement contient l'acte. Cette double division qui se recoupe, acte/événement – contexte/système, éclaircira les modalités d'articulation et d'indissociation entre le musical et le social. J'examinerai le fait sociomusical dans sa dimension matérielle (la technique, la forme) et immatérielle (les visions du monde, la signification, le contenu, le sens), les deux étant difficilement dissociables, et seulement pour des raisons de méthode et d'exercice universitaire.

Figure 1 : Le fait musical ↔ social : acte/événement – contexte/système



i. La technique

La première dimension du fait sociomusical est son aspect matériel, la forme musicale, qui se trouve en corrélation avec les moyens techniques de chaque société, pouvant produire et reproduire⁴⁷ le son. Chaque époque a connu ses propres inventions techniques qui ont profondément influencé l'évolution musicale tant dans sa création que dans sa pratique. Weber parle des échelles musicales et de formes de polyvocalité, ou encore du progrès de la lutherie, de l'invention des instruments et de la notation qui ont cristallisé les conventions musicales. Adorno utilise le concept de technique pour se référer à l'organisation interne du matériel musical (selon lui présent seulement dans l'art) mais aussi aux techniques extérieures de la reproduction et de la diffusion (toujours selon Adorno, la seule technique présente dans la musique populaire). Il s'agit ici de deux sens du terme « technique »

⁴⁷ En examinant les musiques aujourd'hui écoutées d'un bout à l'autre de la planète, Denis Constant Martin voit « deux époques représentant de moments de transformations qualitatives [...] celle de la découverte, pour les Européens, de mondes nouveaux dans ce qu'ils nomment les Amériques, l'Asie et l'Afrique » qui intensifia les transferts culturels et les mélanges et influença profondément les nouvelles créations, les musiques d'aujourd'hui, donnant lieu à des musiques syncrétiques, hybrides, créoles ; et « celle de l'invention de techniques permettant la reproduction du son ». MARTIN Denis-Constant, « Entendre les modernités, l'ethnomusicologie et les musiques 'populaires' », dans AUBERT Laurent, *Musiques migrantes, de l'exil à la consécration*, Genève, Infolio, 2005, p.17-51.

présents dans la forme musicale : les méthodes et les procédés musicaux socialement constitués, mais aussi les machines et les outils utilisés pour sa (re)production. Ce double sens de la technique invite à analyser le contexte/système musical à travers son expression matérielle dans un acte/événement précis, pour pouvoir par la suite approcher les visions du monde qu'il véhicule et dont il est le produit. C'est l'approche développée par Simha Arom.

Dans les années 1980, Simha Arom développe une méthodologie diamétralement opposée à celles de Merriam et Blacking : il part du musical pour arriver au social. Arom place au centre de l'analyse la description de la matière musicale et de sa systématique, c'est-à-dire le recensement des différents procédés employés et leur classification en une typologie ; pour chacun des procédés inventoriés la mise à jour de sa cohérence interne ; pour chaque pièce examinée, une analyse détaillée de ses parties constitutives ; enfin, la découverte pour chaque partie constitutive de la référence ultime, formule minimale, qui tient lieu de modèle à son exécutant, pour obtenir par la superposition des formules minimales le modèle synthétique de la structure musicale⁴⁸.

Arom ne considère pas les échelles musicales comme de simples phénomènes acoustiques et se penche davantage sur leur aspect culturel. Il cherche les unités culturellement pertinentes, tout ce qui est significatif pour ses usagers, à l'intérieur du code musical, code à partir duquel s'élabore l'ensemble de la création et de la praxis musicales d'une population⁴⁹. Il propose alors au plan méthodologique un modèle de cercles concentriques : le cercle central contient la matière musicale et sa systématique. Dans le deuxième cercle figurent les outils matériels (les instruments et les voix) et conceptuels (les terminologies, ce « *métalangage vernaculaire relatif à la musique* »⁵⁰). Dans le troisième cercle, Arom place les fonctions socioculturelles, qui intègrent le corpus musical, et/ou les circonstances auxquelles il est associé. Le modèle qu'il présente contient ces trois cercles, mais il invite les chercheurs à en ajouter d'autres, selon les cas, en insistant sur le principe d'*articulation*

⁴⁸ AROM Simha, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale, Structure et méthodologie*, vol.1, Paris, SELAF, 1985, p.19.

⁴⁹ *Ibid*, p.235. L'anecdote citée par Jakobson est éclairante sur la notion de la pertinence : « Un indigène africain joue un air sur sa flûte de bambou. Le musicien européen aura beaucoup de mal à imiter fidèlement la mélodie exotique, mais quand il parvient enfin à déterminer les hauteurs des sons, il est persuadé de reproduire fidèlement le morceau de musique africaine. Mais l'indigène n'est pas d'accord, car l'européen n'a pas fait assez attention au timbre des sons. Alors l'indigène rejoue le même air sur une autre flûte. L'européen pense qu'il s'agit d'une autre mélodie, car les hauteurs des sons ont complètement changé en raison de la construction du nouvel instrument, mais l'indigène jure que c'est le même air. La différence provient de ce que le plus important pour l'indigène, c'est le timbre, alors que pour l'européen, c'est la hauteur du son. L'important en musique, ce n'est pas le donné naturel, ce ne sont pas les sons tels qu'ils sont réalisés mais tels qu'ils sont intentionnés. L'indigène et l'européen entendent le même son, mais il a une valeur tout à fait différente pour chacun, car leur conception relève de deux systèmes musicaux entièrement différents : le son, en musique, fonctionne comme élément d'un système [...] mais l'essentiel en musique, c'est que le morceau puisse être reconnu comme identique » cité dans NATTIEZ Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975, p.197.

⁵⁰ AROM Simha, *Polyphonies et polyrythmies...*, op.cit., p.20.

organique par rapport au cercle central ; la constitution des cercles et l'inclusion de données à tel ou tel autre cercle dépendent de leur distance par rapport au cercle central⁵¹.

La description et l'analyse révéleront la structure et la caractérisation d'une musique, c'est-à-dire son identité, ses propriétés distinctives face à d'autres musiques, ce qui définit la singularité de l'objet étudié. Arom considère cette étude comme nécessairement préalable à l'étude de la corrélation entre culture et système musical⁵², parce qu'il voit la musique à la fois comme forme et substance ; sa forme ne peut être définie que par sa substance et réciproquement⁵³.

L'approche d'Arom a le mérite d'être précise et claire, tant théoriquement que méthodologiquement, et de fournir des enseignements importants pour l'analyse du matériel musical. Cependant, elle semble figer l'objet musical dans un événement précis, les données premières soumises à la description et l'analyse (dans la recherche de terrain d'Arom en Afrique Centrale, les enregistrements qu'il a effectués avec la technique du *re-recording*), en minimisant l'importance de l'acte, et en ne prenant pas en compte le mouvement intrinsèque du fait sociomusical. La découverte éventuelle de la structure musicale précède selon Arom l'analyse des processus de sa construction - l'enchaînement de circonstances et son historicité - ainsi que l'examen des effets et des significations multiples qu'elle peut engendrer auprès de ses utilisateurs. En ce sens, elle reste une approche musicologique exemplaire, qui fournit les outils pour répondre à la question de *ce qu'est* une certaine musique, mais n'éclaire pas suffisamment la question du *comment* se construisent les faits sociomusicaux et leur significations, question centrale pour la sociologie de la musique.

Arom se concentre sur la technique, surtout au sens de « structures et de procédés musicaux ». Timothy Taylor et Steven Feld s'intéressent davantage aux machines et aux outils utilisés pour la production musicale au XXe siècle et ouvrent de nouvelles perspectives sur la conception du fait sociomusical. Timothy Taylor présente un essai liant technologie et musique. Il aborde la technologie comme une structure particulière, qui permet l'action et acquiert progressivement une histoire sociale⁵⁴. Il examine les changements qu'elle introduit dans la forme musicale, changements imposés

⁵¹ Denis-Constant Martin s'inscrit dans la démarche proposée et l'adapte pour les musiques populaires. Partant du constat que dans leur étude le troisième cercle serait extrêmement pauvre, vu que la fonction relevée serait presque toujours le divertissement, il propose son remplacement par un cercle contenant les catégories musicales établies sur la base de propriétés intrinsèques, ainsi que l'ajout d'un quatrième cercle recensant des types de consommation et modes de comportement. MARTIN Denis-Constant, « Entendre les modernités », *op.cit.*, p.36.

⁵² AROM Simha, « Trois brèves remarques sur l'ethnomusicologie et une conclusion », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n°12, Genève, Georg, 1992, p.173-174.

⁵³ AROM Simha, *Polyphonies et polyrythmies...*, *op.cit.*, p.261.

⁵⁴ Selon Taylor « technology is a special kind of structure, it is both a schema or set of schemas, and a resource or set of resources » (p.36). « Any music technology, then, both acts on its users and is continually acted on by them » (p.38). Il commente encore la conception de « nouveauté » liée à la technologie : « one of the ways technology works in Western culture is to call attention to itself when new, for at the moment it has no social life. It is true, of course, that it was

par la technologie musicale à ses utilisateurs, mais aussi issus de son appropriation par ces derniers. Steven Feld examine le processus de « schizophonia », qui sépare les sons de leurs sources, rendu possible par des inventions technologiques, pour critiquer les approches en termes de marchandise, d'aliénation et de médiation. Il parle alors de « schismogenesis », la différenciation mutuelle progressive qui re-contextualise et re-spatialise le musical, à travers l'interaction et la réaction cumulatives⁵⁵.

Ces approches m'aident à construire ma propre conception de la dimension matérielle du fait sociomusical, que j'ai artificiellement séparée du sens et que j'ai nommée ici la technique au double sens du terme, c'est-à-dire contenant les procédés et les méthodes, mais aussi les outils et les machines. Cette notion de technique invite à prendre en compte l'espace et le temps qui définissent les possibilités et les limites du fait sociomusical, et par ceux-là le mouvement aussi, pour une approche dynamique du musical dans son expression matérielle. Le fait musical, parce qu'il s'inscrit dans un contexte/système, dépend de, mais aussi s'approprie et remodèle les moyens techniques qui participent à sa (re)production, parce qu'il est en même temps acte/événement. La matérialité du musical est en somme le résultat de processus complexes de production, internes et externes, volontaires et incidents, théoriques et pratiques qui sont indissociables des visions du monde. C'est cette deuxième dimension non matérielle que j'examinerai par la suite.

ii. Le sens de la musique

Weber parle des visions du monde, Adorno se réfère à la signification sociale de la musique, Merriam s'intéresse à la conceptualisation et Blacking parle de contenu. La question du sens musical a préoccupé plusieurs chercheurs qui l'ont approché en se concentrant soit sur l'acte/événement, soit sur le contexte/système.

Des ethnomusicologues comme Regula Burckhardt Qureshi et Bernard Lortat-Jacob s'intéressent à l'acte/événement et proposent des approches en termes de performance et d'interprétation musicale. Qureshi se concentre sur une unité de temps, un lieu et des individus précis. Elle avance qu'examiner la performance, c'est temporaliser le système musical, examiner l'action du

produced as the result of a complex series of interconnected social processes, but at its moment of development [...] distribution and use, it has no social history. After a period of use, most technological artifacts are normalized into everyday life and no longer seen as 'technological' at all, while whatever is new becomes viewed as 'technological' » (p.6). TAYLOR Timothy, *Strange Sounds, Music, Technology and Culture*, New York/ London, Routledge, 2001.

⁵⁵ Steven Feld présente un article complexe et dense qui examine les représentations et les discours sur la world music et le world beat, ainsi que sa propre expérience de la conception, de l'enregistrement et de la diffusion de *Voices of the Rainforest*. FELD Steven, "From schizophonia to schismogenesis: the discourses and practice of world music and world beat", dans MARCUS Georges E., MYERS Fred R. (eds), *The Traffic in Culture, Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 96-126.

musicien et prendre en compte les interactions entre les musiciens eux-mêmes et celles entre musiciens et public⁵⁶. Lortat-Jacob se penche sur l'interprétation du musicien dans un contexte précis, pour décrire l'exceptionnel et non pas la règle et pour examiner ce que les musiciens font en temps réel. Il remplace le musicien en tant que simple usager du système musical et le rend acteur⁵⁷. Ces approches ouvrent des perspectives pour une microsociologie du musical concentrée sur les actions, les interactions et l'interprétation du sens musical surtout du côté des musiciens. Néanmoins, la singularité de la performance ne permet pas, à mon avis, de saisir le mouvement, le changement et la multiplicité des significations. La perspective performative pour l'analyse du fait sociomusical me semble de faible utilité pour la construction de mon objet, ancré en science politique. Je la mentionne ici parce qu'elle fournit des enseignements, que je retiens, sur la complexité des relations entre l'acte/événement et le contexte/système en insérant la dimension spacio-temporelle et sur l'importance du plaisir, en s'écartant de la fonction et du rituel.

Pour la deuxième dimension abstraite du fait sociomusical, le sens de la musique, et les besoins de ma recherche, les approches sémiologiques de la musique me semblent plus adaptées. Elles essaient de dénouer les modalités d'articulation entre le social et le musical en examinant la musique en termes de langage. Si les approches performatives s'inspirent de la coupure saussurienne entre langue (le système relativement fermé et structuré) et parole (les possibilités illimitées de l'expression du système) pour se concentrer sur cette deuxième à travers l'analyse des performances musicales, les approches sémiologiques se concentrent sur la notion du signe et ses deux composants, le signifiant (manifestation matérielle) et le signifié (le contenu abstrait). Elles opèrent ainsi la fusion de deux dimensions (la technique et le sens), mais aussi la participation du compositeur, de l'interprète et de l'auditeur à la production du fait sociomusical.

Des chercheurs comme Vladimir Jankélévitch, Françoise Escal et Jean-Jacques Nattiez se sont intéressés à la comparaison de la musique et du langage pour avancer que la musique n'a pas de signes au sens linguistique parce que les sons sont des signifiants sans signifiés. Vladimir Jankélévitch voit la musique inexpressive parce qu'elle ne signifie nul sens particulier : elle n'a pas d'idées à accorder logiquement les unes avec les autres, elle est incapable de développer un système cohérent de concepts ; « on pourrait dire de la musique ce que dit Héraclite de l'oracle de Delphes : il ne dit ni ne cache, il fait allusion (*οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει, ἀλλὰ σημαίνει*) » et encore « la musique n'exprime pas

⁵⁶ QURESHI BURCKHARDT Regula, "Musical Sound and Contextual Input : A Performance Model for Musical Analysis", *Ethnomusicology*, vol.31 (1), 1987, p.56-86.

⁵⁷ LORTAT-JACOB Bernard, « Ce que chanter veut dire – étude de pragmatique (Castelsardo, Sardaigne) », *L'Homme*, 171-172, juillet-décembre 2004, p.83-102.

mot à mot, ni ne signifie point par point, mais suggère en gros »⁵⁸. Elle n'est pas un langage, ni un instrument pour communiquer des concepts, ni un moyen d'expression utilitaire, et pourtant elle n'est pas purement et simplement inexpressive. « En fait, la musique "expressive" n'est musicale que dans la mesure où elle n'est jamais l'expression univoque et inambiguë d'un sens », « elle implique d'innombrables possibilités d'interprétation entre lesquelles elle nous laisse choisir [...] parfois elle nous souffle un nom mystérieux [...] et ce nom dit à notre âme : représentez-vous ce que vous voudrez, choisissez votre chimère, tout ce que vous imaginez est plausible »⁵⁹. C'est pourquoi Jankélévitch considère que le mystère musical relève non pas de l'indicible, ce dont il y a rien à dire, mais de l'ineffable : il y a sur lui infiniment, interminablement à dire.

Françoise Escal propose pour la conception du fait musical les notions de champ et de productivité, et invite à repérer ses déterminations sociologiques, historiques et psychologiques. Elle considère l'œuvre musicale non pas comme un objet mais plutôt comme un espace, au sein duquel plusieurs interactions se déroulent, et comme un croisement de surfaces : celle du compositeur, en relation avec le contexte musical antérieur et/ou contemporain ; celle de l'interprète, dont la lecture est toujours plus et autre chose que le simple déchiffrement des signes de la partition ; et celle de l'auditeur, dont l'écoute est « l'expérience de sa projection, de son identification [...] en fonction de sa situation dans le temps »⁶⁰. Escal résume ainsi sa conception du fait sociomusical :

« on parlera aujourd'hui plus volontiers de *fait musical*, on appréhenderait l'œuvre musicale comme une productivité, le théâtre même d'une production où s'impliquent tout à la fois le compositeur, l'interprète et l'auditeur, qui font tour à tour jouer l'œuvre, le déplaçant et le redistribuant. Dialoguant avec les autres œuvres de la culture antérieure ou environnante, l'œuvre musicale dialectise encore ses rapports avec le dehors historique et social dans lequel elle s'inscrit. C'est dire que l'œuvre musicale (ré)introduit dans son champ l'histoire, la société »⁶¹.

Jean-Jacques Nattiez est sans doute le chercheur qui a le plus travaillé sur le musical en termes de langage en examinant des modèles linguistiques qui pourraient s'adapter à l'analyse musicale⁶² et en développant des orientations méthodologiques importantes. Nattiez considère la musique comme un

⁵⁸ JANKELEVITCH Vladimir, *La Musique et l'Ineffable*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p.63 et 69.

⁵⁹ *Ibid*, p.82 et 95.

⁶⁰ ESCAL Françoise, *Espaces sociaux, espaces musicaux*, *op.cit.*, p.31.

⁶¹ *Ibid*, p.9.

⁶² Nattiez s'intéresse à la sémiologie musicale depuis le début des années 1970. Voir NATTIEZ Jean-Jacques, « Situation de la sémiologie musicale », *Musique en jeu*, n°5, décembre 1971, p.3-18, « Trois modèles linguistiques pour l'analyse musicale », *Musique en jeu*, n°10, mars 1973, p.3-11, et « De la sémiologie à la sémantique musicale », *Musique en jeu*, n°17, janvier 1975, p.3-9.

système sémiologique spécifique, où le lien entre la face signifiée et la face signifiante ne peut pas être comparé au lien tel qu'il se manifeste dans le langage ; où la fonction sémantique (les possibilités signifiantes et expressives) lui est donnée en quelque sorte de l'extérieur par l'auditeur ; et où le signe renvoie à un objet par l'intermédiaire d'une chaîne infinie d'interprétants, liés aux expériences et au vécu individuel de chaque sujet. Nattiez s'appuie sur les enseignements de Jean Molino pour développer les fondements d'une sémiologie musicale qui a pour objectif « d'expliquer la nature et de décrire les *phénomènes de renvoi* auxquels la musique donne lieu » et qui est « l'entreprise qui prendra en charge la spécificité de la manière dont la musique devient un *fait symbolique pour ses utilisateurs* : le compositeur, l'interprète, l'auditeur, le musicologue »⁶³.

Parmi les différentes approches possibles du musical, l'approche sémiologique me semble la plus adaptée à mon objet de recherche : elle permet d'examiner le sens musical, jamais univoque, et de déchiffrer les allusions et les phénomènes de renvoi. J'adopterai le point de vue de la sémiologie musicale, en la remodelant par l'intermédiaire de la notion de représentation, qui me permettra d'approcher, à travers le musical, le non-musical, les visions du monde, et de pouvoir approfondir mon argument. Il concerne l'expression de la participation au politique et de la légitimation du pouvoir, comme vécues et senties au quotidien, par l'action et la souffrance, l'acquiescement et la contestation, à travers des pratiques et des objets insoupçonnés, notamment la musique dans sa particularité. Avant d'examiner en détail la musique en tant que forme symbolique pour tenter d'approcher sa polysémie à travers les représentations, je formulerai quelques dernières réflexions sur le fait sociomusical, notamment son articulation avec l'espace et le temps, pour le concevoir dans son mouvement et dans toute sa complexité.

iii. Le changement I : historicité, échange et tradition

Le fait social total, largement connu et utilisé en sciences sociales depuis sa définition par Marcel Mauss, présente un caractère tridimensionnel : historique, sociologique et physiopsychologique. Il demande au chercheur qui entreprendra son décryptage de relier le social à l'individuel, le physique au psychique et d'appréhender l'objet simultanément du dedans et du dehors. Le fait social total comprend différentes modalités du social, différents moments d'une histoire individuelle et différentes formes d'expression, depuis des phénomènes physiologiques jusqu'aux catégories inconscientes et aux représentations conscientes, individuelles ou collectives. Partant de la définition de Mauss pour examiner le fait musical, Anne Marie Green invite les chercheurs à prendre

⁶³ NATTIEZ Jean-Jacques, *Fondements...*, *op.cit.*, p.27et 50.

en compte la diversité des faits musicaux sans hiérarchie esthétique, à faire l'étude d'une totalité sociale, à comprendre l'acteur dans son expérience ordinaire de la musique, à prendre en considération la combinaison du collectif et de l'individuel et à donner de l'importance au sensible⁶⁴.

Le fait social total implique la dimension spatio-temporelle, qui permet de le saisir dans une expérience concrète : « d'une société localisée dans l'espace et le temps, 'Rome', 'Athènes', mais aussi d'un individu quelconque de l'une quelconque de ces sociétés, 'le Mélanésien de telle ou telle île' »⁶⁵. Tenant compte de ces deux dimensions, Anne-Marie Green parle du fait musical comme d'« une totalité réelle en marche » et propose d'étudier tous les paliers en profondeur, en sachant que toutes les couches s'interpénètrent⁶⁶.

Pour concevoir le fait sociomusical dans sa dynamique, je propose le dépassement ou mieux la fusion des dualités que j'ai construites auparavant, acte/événement-contexte/système, mais aussi technique-sens, et l'insertion des dimensions de l'espace et du temps. Je traiterai brièvement ces deux dernières dimensions qui m'amènent au mouvement intrinsèque du fait sociomusical, au changement, à travers l'historicité, l'échange et la tradition. Le fait sociomusical, en tant qu'acte/événement, contexte/système et technique/sens, forme/substance, dépend de l'espace et du temps de sa production, il a une historicité et il est par conséquent soumis au changement. Ce que Claude Lévi-Strauss écrit quant aux sociétés est également valable pour les musiques : « l'ethnologue [ethnomusicologue], voué à l'étude de sociétés [musiques] vivantes et actuelles, ne doit pas oublier que, pour être telles, *il faut qu'elles aient vécu, duré et donc changé* »⁶⁷.

Le changement du fait sociomusical est conditionné par les inventions techniques et les transformations des conditions sociales et des visions du monde, par l'intentionnalité de l'acte/événement et la particularité du contexte/système qui fournit les limites du possible, mais ce n'est pas tout. Le fait sociomusical dialogue, comme dit Escal, avec les autres faits de la culture et, j'ajoute, musicaux, antérieurs et environnants. Il présente ainsi les traits, également caractéristiques de la culture, de connexions et d'échanges, dans l'espace et le temps, qui amènent des innovations⁶⁸, des

⁶⁴ GREEN Anne-Marie, « Les enjeux méthodologiques d'une approche sociologique des faits musicaux », dans GREEN Anne-Marie (dir.), *Musiques et sociologie, Enjeux méthodologiques et approches empiriques*, Paris, L'Harmattan, 2000, p.17-40.

⁶⁵ LEVI-STRAUSS Claude, « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », dans Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950, p.X-LII, p.XXVI.

⁶⁶ Elle suit ici Gurvitch, voir GREEN Anne-Marie, « Y a-t-il une place pour la musique en sociologie? », *op.cit.*, p.48.

⁶⁷ LEVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie Structurale*, Paris, Agora, Librairie Plon, 1958 et 1974, p.132.

⁶⁸ JULES-ROSETTE Bennetta, MARTIN Denis-Constant, *Cultures populaires, identités et politique*, Les Cahiers du CERI, n°17, 1997.

métissages sans début⁶⁹, des nouvelles créations. Dans le contexte actuel de la globalisation, l'intensité des échanges et la vitesse de circulation augmentent, et la médiation technologique devient de plus en plus complexe. Les échanges en musique sont très intéressants, notamment pour l'appropriation, la re-contextualisation et la re-spatialisation des traits musicaux perçus comme distinctifs d'un ailleurs ou du passé, la « schismogenesis » dont parle Feld, qui amène de nouveaux mélanges et significations. Les échanges acquièrent une importance particulière pour le symbolisme musical en général et pour mon objet de recherche en particulier. Je reviendrai sur ce point ultérieurement, au moment de réexaminer le changement à travers l'identité⁷⁰.

Un autre aspect lié au changement, qui schématise les dimensions de l'espace et du temps du fait sociomusical et qui participera à la construction de mes hypothèses de travail, concerne la tradition musicale, communément utilisée pour désigner un système de règles et des pratiques musicales d'un espace donné, transmises de génération en génération et relatives aussi bien à l'identité qu'au passé d'une société. La tradition a été pendant longtemps perçue comme immuable, contenant l'essence d'une culture, opposée au changement et à la nouveauté. Les recherches désormais classiques d'Eric Hobsbawm et Terence Ranger ont mis en cause cette conception. Hobsbawm et Ranger proposent de concevoir la tradition comme une invention du présent qui regroupe des éléments disparates et les dote d'une continuité dans le temps et dans l'espace⁷¹. Sa légitimité vient de valeurs partagées et implique la présence d'une autorité qui garantit la persistance de la norme⁷².

Au niveau musical, la tradition fournit une permanence et une inertie apparente au mouvement sociomusical incessant ; elle simplifie l'enchevêtrement, elle « indigénise » les mélanges et elle permet des identifications ; elle est liée à la mémoire, aux choix effectués et aux conflits existants sur la construction du passé et elle rend possible le changement, en lui donnant un sens. En outre, pendant un moment donné, la tradition a été une rupture sans passé, une nouveauté. Ce moment de sa naissance

⁶⁹ Voir sur la conception du métissage AMSELLE Jean-Loup qui souligne la vanité de la recherche du début du métissage, *Logiques métisses*, Paris, Payot, 1990 et *Branchements*, Paris, Flammarion, 2001.

⁷⁰ Voir ci-dessous, IV. Le changement II : l'identité et la mémoire à travers le rebetiko.

⁷¹ Eric Hobsbawm définit la tradition inventée comme « a set of practices, governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behavior by repetition, which automatically implies continuity with the past ». Il la voit se développer en raison du « contrast between the constant change and innovation of the modern world and the attempt to structure at least some parts of social life within it as unchanging and invariant », HOBBSAWM Eric, RANGER Terence, *The invention of tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p.1-2.

⁷² Laurent Aubert, en examinant le problème des limites de la notion de tradition musicale, notamment dans la musique de l'autre et de l'ailleurs dans le contexte actuel, voit le remplacement de l'autorité interne, qui diminue ou disparaît, par une autorité externe au groupe, ethnographique ou artistique. AUBERT Laurent, *La musique de l'autre, les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*, Genève, Ateliers d'ethnomusicologie/ Georg éditeur, 2001, notamment « La tradition en question – Un problème de limites », p.31-45.

peut être annulé, oublié ou glorifié à travers des mythes⁷³, selon les besoins de son invention au présent. S'appuyant sur l'invention de la tradition, David Coplan la voit participer à la construction symbolique de l'histoire et de l'expérience sociale, ainsi qu'à la « reification of cultural patterns as invariant group identifiers for political purposes », en spécifiant que les groupes « exploités » inventent également des traditions⁷⁴. Enfin, la tradition englobe le changement parce que le patrimoine hérité du passé est enrichi selon les circonstances du présent ; aussi, parce qu'elle « se rééquilibre, se renouvelle et se renforce grâce au constant jaillissement de la variation individuelle intégrable »⁷⁵.

J'ai examiné, jusqu'à présent, différentes approches du lien entre le musical et le social, pour me concentrer sur l'indissociation, le fait sociomusical, et tenter de déchiffrer la complexité des rapports et des interactions qui le constituent. Je me suis également référée au changement, en prenant en compte les dimensions de l'espace et du temps à travers l'historicité, mais également à travers les notions d'échange et de tradition que je revisiterai plus tard, au moment de formuler mes hypothèses sur l'identité et la mémoire dans et par le rebetiko. Afin d'approfondir la construction de mon approche du rebetiko, je vais maintenant me concentrer sur le fait sociomusical en tant que forme symbolique, et surtout sur les représentations qui le traversent et le constituent.

III. Le fait sociomusical comme une forme symbolique et les représentations

Je choisis pour construire mon objet de recherche l'approche sémiologique qui tient compte du caractère tridimensionnel, historique, physio-psychologique et sociologique, du fait sociomusical et qui me semble pertinente pour dénouer les rapports complexes entre le musical et le social et faire apparaître des passerelles possibles. Je développerai cette approche en intégrant la notion de représentation, qui m'amènera au cœur de mon objet. Je tenterai de dépasser les dualismes entre signe et signification, chose et représentation, objet et perception, puis entre l'individuel et le social afin d'appréhender les formes symboliques, dont le musical, en tant que contexte/système/forme (pathos) et acte/événement/sens (praxis), dans sa constitution et son changement. J'utiliserai pour construire mes propos les enseignements de Jean Molino et Jean-Jacques Nattiez, enrichis des théories des représentations sociales, de la théorie de la perception et de formes symboliques d'Ernst Cassirer, et du concept de la mimésis de Paul Ricoeur pour faire fusionner la forme et la signification, parler du

⁷³ SCHLANGER Judith, « Tradition et nouveauté », dans DEHOUX V., FURNISS S., OLIVIER E., RIVIERE H., VOISIN F. (eds), *Ndroje balendo, Musiques, terrains et disciplines, Textes offerts à Simha Arom*, Louvain-Paris, Peeters, 1995, p.179-185.

⁷⁴ COPLAN David, « Ethnomusicology and the meaning of tradition », dans BLUM Stephen, BOLHMAN Philip, NEUMAN Daniel (eds), *Ethnomusicology and Modern Music History*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1991, p.35-48.

⁷⁵ SCHLANGER Judith, « Tradition et nouveauté », *op.cit.*, p.182.

jugement et de l'imagination créatrice, aborder le sens dans la perspective d'un horizon et pouvoir changer de point de vue pour approcher les processus et les interactions par lesquels nous construisons la réalité sociale, nous (re)configurons le monde qui nous entoure et notre expérience temporelle. L'affirmation de Claude Lévi-Strauss selon laquelle « le symbolisme n'est pas un effet de la société, mais la société un effet du symbolisme »⁷⁶ prendra alors tout son sens.

La sémiologie musicale

Jean Molino écrit à propos du symbolisme musical :

« les phénomènes sonores produits par la musique sont bien en même temps des icônes : ils peuvent ressembler aux bruits du monde et les évoquer, ils peuvent être les images de nos sentiments – une longue tradition, que l'on ne saurait considérer comme nulle et non avenue, les a considérés comme tels ; des indices : ils peuvent être selon le cas la cause ou la conséquence ou les simples concomitants d'autres phénomènes qu'ils servent à évoquer ; des symboles : ce sont des entités définies et conservées par une tradition sociale et un consensus qui leur donne le droit d'exister. La musique est tour à tour signal, indice, symptôme, image, symbole et signe »⁷⁷.

Il propose pourtant de choisir le terme plus neutre de « renvoi ». La musique renvoie à autre chose, le musical symbolise le non-musical. Le terme « renvoi » suggère le caractère relationnel du musical et du non-musical en impliquant en même temps une connexion et une dissociation : le renvoi du signe, dit Molino, ne se réduit pas, au terme d'un détour plus ou moins long, à un renvoi à quelque chose⁷⁸. Il s'agit plutôt de voir la musique comme un « symbole incomplet [qui] se charge des significations variées parce qu'elle est insérée dans un contexte socio-historique au moment de sa conception et au moment de sa réception »⁷⁹. Cette acception du symbole incomplet implique que le renvoi « dans le mouvement des interprétants qui s'engendrent l'un l'autre, est un processus infini »⁸⁰.

Selon Molino, la musique implique, comme tout processus de symbolisation⁸¹, trois pôles : l'objet isolé dans sa réalité matérielle, les processus de sa production et les processus de sa réception.

⁷⁶ Cité par RICŒUR Paul, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Editions du Seuil, 1986, p. 256.

⁷⁷ MOLINO Jean, « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu*, n°17, janvier 1975, p.37-62, p.44-45.

⁷⁸ *Ibid.*, p.46.

⁷⁹ Il reprend ici des idées de Susanne Langer et Jean-Jacques Nattiez, MOLINO Jean, « Musique et société », *L'Homme*, tome 37, n°144, 1997, p.139-145.

⁸⁰ MOLINO Jean, « Fait musical et sémiologie de la musique », *op.cit.*, p.46.

⁸¹ Il parle au même titre du langage ou de la religion, *ibid.*

La spécificité du symbolisme musical repose sur ce triple mode d'existence de la musique : comme objet isolé arbitrairement, comme objet produit et comme objet perçu. Le sens de la musique est constitué par un réseau de renvois entre les trois pôles, en prenant en compte des facteurs créatifs (production) et interprétatifs (perception)⁸², ce qui fait des processus symboliques un mode de communication, ou plutôt un réseau d'échanges entre individus. Les propos de Molino sur le fait sociomusical comme forme symbolique ont été approfondis par la suite par Jean Jacques Nattiez.

Nattiez emprunte la notion du signe de Pierce, comparable au signifiant de Saussure, et nomme « forme symbolique un signe ou un ensemble de signes auquel est rattaché un complexe infini d'interprétants »⁸³. En suivant Molino, il constate que la relation entre le musical et le non-musical caractérisée par le renvoi est non seulement arbitraire, comme dans le langage, mais que le signifiant donne lieu à des signifiés multiples et infinis, en insistant sur le fait que le signe n'est pas statique. Le signe renvoie à un interprétant qui peut aussi être un signe, lié au vécu de ses utilisateurs, à autre chose que lui-même pour quelqu'un. Si le renvoi est infini, cela implique que l'analyse est également infinie.

Nattiez construit une sémiologie musicale qui est l'étude des domaines constitués de signes, c'est-à-dire d'« objets qui renvoient à quelque chose pour quelqu'un » : « un *objet* quelconque prend une signification pour un *individu* qui l'*appréhende* lorsqu'il met cet objet en relation avec des secteurs de son vécu, c'est-à-dire l'ensemble des autres objets qui appartiennent à son expérience du monde [...] Il y a signification quand un objet [un mot, un concept, un fait social] est mis en relation avec un horizon »⁸⁴.

Pour approcher la polysémie du musical, Nattiez propose, au niveau méthodologique, l'analyse de trois modes d'existence de la musique, de trois niveaux du phénomène : le poïétique, le neutre et l'esthésique. Nattiez emprunte la notion de « poïétique » (*ποιεῖν*: faire) à Gilson qui part du constat que toute œuvre est le produit d'un *faire*, d'un travail, sans lequel l'œuvre dans son empiricité et sa réalité n'existerait pas. Même si la forme symbolique peut être vide de toute signification intentionnelle, elle résulte d'un *processus* créateur qu'il est possible de décrire ou de reconstituer. Le niveau neutre est la manifestation physique et matérielle de la forme symbolique, accessible aux sens, et Nattiez propose le terme de *trace*. L'objet neutre n'est pas un message, n'est pas l'intermédiaire d'un processus de communication, car le sens ne s'y trouve pas encodé en invitant le récepteur à le décoder, selon un sens unique entre l'émetteur → le message → le récepteur. Il est plutôt le résultat des processus complexes de production et de perception et de leurs interactions qui trouvent une trace dans la forme matérielle.

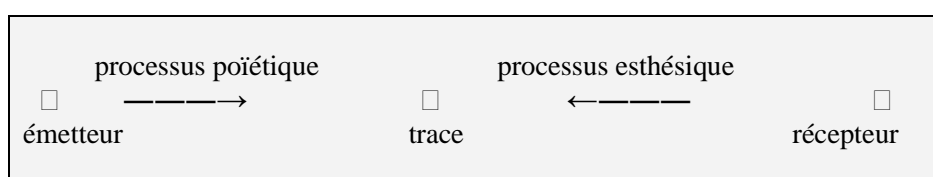
⁸² AYREY Craig, « Introduction » dans MOLINO Jean, « Musical Fact and the Semiology of Music », (traduit par J.A. Underwood), *Music Analysis*, vol.9, n°2, juillet 1990, p.105-111.

⁸³ NATTIEZ Jean-Jacques, *Musicologie générale...*, *op.cit.*, p.30.

⁸⁴ *Ibid*, p.31.

Le niveau esthétique (*αἴσθησις*: perception) consiste en un *processus actif de perception* qui reconstruit le niveau neutre, car les auditeurs assignent une ou des significations à la forme matérielle (Figure 2). Le terme récepteur est ici impropre, car on ne reçoit pas la signification d'un message mais on la construit ; il pourrait être remplacé par le terme auditeur/utilisateur. Il en va de même pour le terme émetteur, puisque il n'y a pas obligatoirement *une* signification émise.

Figure 2 : Les trois niveaux de la sémiologie musicale de Nattiez⁸⁵



Ces trois niveaux se trouvent en interaction et construisent le sens musical. Nattiez précise : « sans cette relation dualiste entre un signifiant et un signifié, entre une matière et ce qu'elle connote, entre un representamen et ses interprétants, il n'y a pas de symbolisation possible. Puisque, le signe [la forme matérielle] propose un renvoi, il faut au moins l'existence de deux entités pour pouvoir parler de sémiologie »⁸⁶. La tâche de la sémiologie consiste alors à identifier les interprétants selon les trois pôles de la tripartition et à établir leurs relations possibles pour « saisir la totalité des phénomènes impliqués par le fait musical *en relation* avec la matérialité des œuvres »⁸⁷. Le réseau de renvois est infini et l'analyse du sens ne peut être qu'herméneutique. Nattiez en est conscient et propose le dépassement ou d'un culturalisme extrême ou d'un structuralisme réducteur, en invitant à intégrer sans hiérarchiser l'existence des universaux, des particularités propres à une culture et des faits d'ordre individuel⁸⁸.

L'approche proposée par Jean Molino et Jean-Jacques Nattiez vise à examiner la musique dans sa particularité, en tant que système sémiologique spécifique et fournit des outils pour une herméneutique du lien entre musique et société. J'utiliserai la tripartition, en l'adaptant à mon objet, au moment d'explicitier ma méthodologie.

Avant, je propose de quitter la question du sens de la musique et d'aborder la notion de représentation, plus adaptée pour mon objet, qui permettra de changer de perspective et d'approcher la forme/signification musicale dans sa multiplicité, dans sa construction et dans ses changements, non

⁸⁵ *Ibid*, p.38.

⁸⁶ NATTIEZ Jean-Jacques, *Fondements...*, *op.cit.*, p.59.

⁸⁷ NATTIEZ Jean-Jacques, *Musicologie générale...*, *op.cit.*, p.127.

⁸⁸ SCHULTE-TENCKHOFF Isabelle, *op.cit.*, p.163.

pas du point de vue de l'objet mais de celui du sujet. L'argument principal est le suivant : si le musical symbolise le non musical et que la forme matérielle renvoie à autre chose qu'elle-même pour quelqu'un, on peut approcher des représentations et « des significations sociales échafaudées [constituées et exprimées] dans et par »⁸⁹ le matériel musical. Le détour par des théories sur les représentations affinera la notion de représentation et ouvrira des perspectives pour l'appréhender dans et par le musical.

Les diverses théories sur les représentations s'appuient sur deux conceptions différentes ou sur leur fusion⁹⁰. D'un côté, on trouve des théories qui considèrent la représentation d'un point de vue passif et extérieur, comme l'image, la *copie* de la réalité, comme dans la métaphore de Platon de l'empreinte sur la cire. Selon cette conception, la réalité existe, elle est extérieure et indépendante à tout processus de représentation. D'un autre côté, des approches suivant une conception intérieure se sont développées, intéressées par les états et les processus mentaux et concevant la représentation comme une *construction active* qui produit quelque chose de nouveau, quelque chose qui n'existe pas à l'extérieur de la représentation, n'est pas la copie ou le reflet de la réalité extérieure. Suivant cette conception, la représentation devient l'action et le processus qui aboutissent à *rendre présente une chose absente*.

J'examinerai certaines approches de la représentation qui s'efforcent de relier les deux conceptions, extérieure et intérieure, passive et active, et à rechercher les modalités de leur relation, pour aborder les représentations en tant que constructions, dans leur constitution, leur expression et leur changement. En abolissant la succession chronologique, je commencerai par les enseignements d'inspiration durkheimienne de l'École française de psychologie sociale, une référence souvent citée, qui liera l'individuel et le social, affinera la notion de représentation, mais n'apportera pas plus d'éclaircissements ou d'outils méthodologiques concernant les formes symboliques. Je me tournerai alors vers Ernst Cassirer et ses thèses à propos des formes symboliques et de la perception, pour mettre en avant l'importance du point de vue et relier le physique et le psychique. Enfin, je me concentrerai sur la notion de mimésis, l'imitation/représentation de Ricœur, ce qui m'amènera à la narrativité et par là aussi de nouveau à la sémantique et à l'herméneutique. Le long du parcours, j'opèrerai un double glissement : de l'objet musical aux processus et aux relations qui le constituent, du sens musical aux représentations dans et par le musical. L'examen de la notion de représentation confèrera à la trace

⁸⁹ MARTIN Denis-Constant, « La myosotis et puis la rose... Pour une sociologie des 'musiques de masse' », *L'Homme*, n°177-178, 2006, p.131-154, p.135.

⁹⁰ LUDL Christine, *La (les) représentation(s) de la migration, entre pouvoir et réussite : la mobilité des migrant(e)s originaires de la vallée du fleuve Sénégal entre leur pays d'origine et la France*, Thèse de doctorat (dirigée par Nils Diederich et Denis-Constant Martin), Paris/Berlin, Institut d'études politiques/ Freie Universität, Otto-Suhr-Institut für Politikwissenschaft, 2008, p.112-118.

musicale tout son sens en reliant l'individuel et le social, le psychique et le physique, l'intérieur et l'extérieur, l'action et l'affection ; elle permettra également de remodeler la tripartition sémiologique afin d'approcher les opérations incessantes de configuration du monde et du temps humain.

Les représentations sociales

L'École française de psychologie sociale s'inspire des travaux d'Émile Durkheim⁹¹, considéré comme l'inventeur du concept des représentations collectives. Il les définit comme le produit des actions et réactions échangées entre les consciences élémentaires et qui les dépassent et les oppose aux représentations individuelles (le produit des actions et réactions entre les éléments nerveux, qui n'est pas inhérent à ces éléments). Durkheim fonde son analyse sur l'hypothèse que partout où il y a vie commune, des effets apparaissent qui dépassent et débordent les propriétés des éléments particuliers et que le tout ajoute aux parties. Il examine la liaison mentale entre deux impressions nerveuses pour insérer à la simple liaison physique, les effets de la conscience. Il parle alors des associations par ressemblance/similitude et aussi de mémoire/persistance des représentations passées : « la représentation n'est pas un simple aspect de l'état où se trouve l'élément nerveux au moment où elle a lieu, puisqu'elle se maintient alors que cet état n'est plus »⁹². Les représentations collectives traduisent, selon Durkheim, la façon dont le groupe pense et se pense dans ses rapports avec les objets qui l'affectent et permettent d'expliquer les phénomènes sociaux à partir des représentations et des actions que celles-ci autorisent.

En France, des chercheurs en psychologie sociale approfondiront les théories sur les représentations en mettant l'accent sur leur caractère social et leur lien à l'action, et en examinant leur changement, à travers diverses études empiriques⁹³.

⁹¹ DURKHEIM Émile, « Représentations individuelles et représentations collectives », dans *Sociologie et philosophie*, [1898], 3^e édition, Paris, PUF, 2004, p.1-48.

⁹² *Ibid*, p.33.

⁹³ Serge Moscovici étudie la manière par laquelle la psychanalyse est perçue par la société et la culture française de l'après-guerre, en examinant des discours recueillis auprès de différentes sources, allant des questionnaires aux entretiens libres et des magazines féminins aux publications ecclésiastiques; Claudine Herzlich s'intéresse aux représentations de la santé et de la maladie dans une recherche sur la population française à travers l'analyse de quatre-vingt entretiens individuels, et quelques années plus tard, en collaboration avec Janine Pierret, aux représentations passées et présentes de la figure du malade ; Denise Jodelet fournit une de plus ambitieuses recherches sur les représentations de la maladie psychique d'une communauté particulière, celle de Ainay-le-Château. Voir MOSCOVICI Serge, *La psychanalyse : son image et son public*, 2^e édition, Paris, PUF, 1976 ; HERZLICH Claudine, *Santé et maladie: analyse d'une représentation sociale*, Paris, EHESS, 1969 et HERZLICH Claudine, PIERRET Janine, *Malades d'hier, malades d'aujourd'hui*, Paris, Payot, 1984 ; et JODELET Denise, *Folies et représentations sociales*, Paris, PUF, 1989. Voir aussi SAPSFORD R., STILL A., MIEL D., STEVENS R., WERHERELL M., *Theory and Social Psychology*, London, Sage Publications, 1998 ; MANNONI Pierre, *Les représentations sociales*, Paris, PUF, 1998 ; et PASTAMOU Stavros, *Εγχειρίδιο κοινωνικής ψυχολογίας* [Manuel de psychologie sociale], 4^e édition, Athènes, Odysseas, 1989.

Denise Jodelet définit les représentations sociales comme « une forme de connaissance socialement élaborée et partagée, ayant une visée pratique et concourant à la construction d'une réalité commune à un ensemble social »⁹⁴. Jodelet considère les représentations sociales à la fois comme le produit et le processus d'une activité d'appropriation de la réalité extérieure, et d'élaboration psychologique et sociale de cette réalité. Il s'agit bien d'une connaissance, d'un savoir, des « réalités préformées, des cadres d'interprétation du réel, de repérage pour l'action, des systèmes d'accueil des réalités nouvelles »⁹⁵. Jodelet ne conçoit pas de représentation sans sujet ni sans objet, parce que « représenter ou se représenter correspond à un acte de pensée par lequel un sujet se rapporte à un objet »⁹⁶. La représentation est toujours représentation de quelque chose pour quelqu'un ; elle est une construction et une expression du sujet, une interprétation, une reconstruction et une symbolisation de l'objet ; elle se trouve ainsi toujours en décalage avec son référent (l'objet), et suppose également un processus d'adhésion et de participation. En ce qui concerne le caractère pratique des représentations, Jodelet écrit :

« Les représentations sociales, en tant que systèmes d'interprétation régissant notre relation au monde et aux autres, orientent et organisent les conduites et les communications sociales. De même interviennent-elles dans des processus aussi variés que la diffusion et l'assimilation des connaissances, le développement individuel et collectif, la définition des identités personnelles et sociales, l'expression des groupes, et les transformations sociales ; [elles engagent] l'appartenance sociale des individus avec les implications affectives et normatives, avec les intériorisations d'expériences, de pratiques, de modèles de conduite et de pensée, socialement inculqués ou transmis par la communication sociale qui y sont liées »⁹⁷.

Serge Moscovici⁹⁸, le fondateur de cette École, voit trois raisons pour lesquelles les représentations sont sociales : a) elles naissent à travers la communication ; elles ne se limitent pas à l'image construite par chacun et pour chacun, mais elles sont le résultat de l'interaction collective à travers la discussion qui construit des images partagées du monde. Le rôle des médias est ici crucial pour la production, le maintien et la circulation des représentations sociales. b) Les représentations

⁹⁴ JODELET Denise, « Représentations sociales : un domaine en expansion », dans JODELET Denise (dir.), *Les représentations sociales*, 3^e édition, Paris, PUF, 1993, p.31-61, p.36.

⁹⁵ JODELET Denise, « Représentations sociales: phénomènes, concept et théorie », dans MOSCOVICI Serge (dir.), *Psychologie sociale*, Paris, PUF, 1984, p.357-378.

⁹⁶ JODELET Denise, « Représentations sociales : un domaine en expansion », *op.cit.*, p.37.

⁹⁷ *Ibid.*, p.36-37.

⁹⁸ MOSCOVICI Serge, « The phenomenon of social representations », dans FARR R.M., MOSCOVICI S., *Social representations*, London, NY, Paris, Cambridge University Press/ Éditions De la Maison des Sciences de l'Homme, 1984, p.3-69.

sociales fournissent un code de communication, elles permettent aux personnes de se comprendre et de discuter, elles fournissent des repères. Le contraire est aussi valable : des personnes avec des représentations différentes n'arrivent pas facilement à communiquer et risquent d'entrer en conflit. c) Les représentations sociales fournissent une manière de délimiter les différents groupes sociaux, d'une part en raison du code commun de communication, de l'ensemble des repères communs, et d'autre part parce que les personnes qui partagent les mêmes représentations s'accordent sur la compréhension des différentes dimensions du monde.

Moscovici ne s'intéresse pas seulement à la perception du monde à travers les représentations sociales, mais passe du caractère collectif à la dynamique de la représentation⁹⁹ et examine la réaction des personnes devant une nouvelle expérience. Les expériences ordinaires sont gérées par l'individu suivant des représentations acquises. Les situations non ordinaires sont plus problématiques et menaçantes, puisque l'individu ne possède pas une représentation qui l'aurait aidé à donner un sens. Moscovici soutient que dans ce cas, deux procédures se mettent en place pour transformer le non familier en familier : l'« ancrage » et l'« objectivation »¹⁰⁰. La procédure de l'ancrage inscrit la nouvelle expérience dans une catégorie ou un élément d'une représentation existante, en la transformant en un élément concret, peut-être une image, qui forme une nouvelle partie sur la vieille représentation. L'ancrage est le processus selon lequel la chose est catégorisée et nommée : « to categorise someone or something amounts to choosing a paradigm from those stored in our memory and establishing a positive or negative relation with it »¹⁰¹. Moscovici reprend ici l'idée durkheimienne de la mémoire/persistence des représentations, qui participe à la formation des nouvelles représentations et intègre le jugement ainsi que le processus de catégorisation. Cette représentation modifiée sera véhiculée à travers les différents moyens de communication dans l'ensemble de la société. C'est le processus d'objectivation. Les notions d'ancrage et d'objectivation permettent d'expliquer le changement et la manière avec laquelle se lient les attitudes, les groupes et les représentations.

Jean-Claude Abric, enfin, s'occupe de la structure des représentations et développe la théorie du noyau central¹⁰². La représentation se compose de différents éléments qui sont générés par et s'organisent autour d'un noyau central. Le noyau central est l'élément le plus stable et le plus résistant au changement. Il détermine le sens et la structure de la représentation.

⁹⁹ MOSCOVICI Serge, « Des représentations collectives aux représentations sociales : éléments pour une histoire » dans JODELET Denise. (dir.), *Les représentations sociales*, *op.cit.*, p.62-86.

¹⁰⁰ MOSCOVICI Serge, « The phenomenon of social representations », *op.cit.*

¹⁰¹ *Ibid*, p.31.

¹⁰² ABRIC Jean-Claude, "A theoretical and experimental approach to the study of social representations in a situation of interaction", dans FARR, M.R, MOSCOVICI S., *Social representations*, *op.cit.*, p.169-183.

Les enseignements de l'École française de la psychologie sociale ont développé le concept de représentation de Durkheim et lui ont donné un caractère changeant, en s'opposant à une certaine stabilité qui parcourt la conception durkheimienne. Trois questions parcourent la théorie de représentations sociales¹⁰³ : qui sait et d'où sait-on ? Que et comment sait-on ? Sur quoi sait-on et avec quel effet ? Pour répondre à ces questions, les chercheurs en psychologie sociale établissent des ponts entre la psychologie et la sociologie, en s'écartant des approches en termes de stimuli/réponses et en essayant de démontrer comment le social crée du cognitif et comment il pénètre, ainsi, l'individuel. Ils se distancient de la représentation/reflet, sans quitter l'idée d'objet extérieur, pour approcher la représentation/construction, qui constitue un mode particulier de compréhension, socialement élaboré et partagé, qui reconstruit le réel en lui donnant un sens, mais aussi en portant un jugement sur lui¹⁰⁴. Les représentations sociales rendent familier un objet, un événement ou une personne non familiers. Elles leur donnent une forme définie, parce qu'elles les placent dans un système de catégorisation cohérent et stable, partagé parmi un groupe déterminé. Les chercheurs en psychologie sociale parlent alors des représentations sociales en tant qu'un « savoir du sens commun », « un savoir naïf »¹⁰⁵, de « l'environnement » en relation avec l'individu ou le groupe, de « théories du sens commun »¹⁰⁶, qui « circulent dans les discours, sont portées par les mots, véhiculées dans les messages et images médiatiques, cristallisées dans les conduites et les agencements matériels ou spatiaux »¹⁰⁷.

Les représentations ne fournissent pas seulement le mécanisme par lequel les personnes arrivent à donner sens à une situation et aussi à la juger, mais orientent également l'action, qui est en même temps expressive et constructive du social : elles remplissent certaines fonctions d'idéologie, d'orientation des conduites et de communication, de justification anticipée ou rétrospective des interactions sociales ou des relations intergroupes, d'interprétation sélective d'une situation en la liant avec un sens préétabli ; elles filtrent l'information et contrôlent le comportement individuel. La pensée sociale se trouve, ainsi, liée plus aux conventions précédentes et à la mémoire qu'à la raison et « les comportements des sujets et des groupes ne sont pas déterminés par les caractéristiques objectives de la situation mais par la représentation de cette situation »¹⁰⁸.

¹⁰³ JODELET Denise, « Représentations sociales : un domaine en expansion », *op.cit.*, p.44.

¹⁰⁴ Laplantine soutient que les représentations n'établissent pas seulement le vrai mais également le bon, LAPLANTINE François, « Anthropologie des systèmes de représentations de la maladie : quelques recherches menées dans la France contemporaine réexaminées à la lumière d'une expérience brésilienne », dans JODELET D. (dir.), *Les représentations sociales*, *op.cit.*, p.277-298.

¹⁰⁵ JODELET Denise, « Représentations sociales : un domaine en expansion », *op.cit.*, p.36.

¹⁰⁶ MOSCOVICI Serge, « The phenomenon of social representations », *op.cit.*

¹⁰⁷ JODELET Denise, « Représentations sociales : un domaine en expansion », *op.cit.*, p.32.

¹⁰⁸ ABRIC Jean-Claude, « L'étude expérimentale des représentations sociales », dans JODELET D. (dir.), *Les représentations sociales*, *op.cit.*, p.187-203, p.189.

La théorie des représentations sociales, notamment le postulat selon lequel les représentations définissent un groupe et qu'un groupe partage les mêmes représentations, a été critiqué pour deux raisons¹⁰⁹ : tout d'abord, de mener méthodologiquement dans un cercle vicieux où l'on ne sait pas comment le chercheur peut délimiter un groupe d'étude avant d'approcher ses représentations ; de présupposer, en outre, l'accord entre les membres du groupe, de diminuer l'importance des désaccords et ne pas prendre en compte la flexibilité des représentations. Il s'agit ici, à mon sens, de la séparation de deux niveaux d'analyse, qui ne sont pas contradictoires, mais supplémentaires : celui de « diverses macro-logiques transversales aux frontières des champs, des institutions et des disciplines » et celui d'« une multiplicité de micro-stratégies et micro-tactiques autour de ces macro-logiques », pour emprunter le vocabulaire d'Olivier de Sardan¹¹⁰. L'apport des enseignements de l'École française de psychologie sociale est justement d'opérer la liaison entre le social et l'individuel et entre le sens et l'« environnement », sorte de « plan conceptuel »¹¹¹.

Pourtant, elle apporte des réponses problématiques à la question méthodologique : comment peut-on appréhender les représentations sociales ? Parfois les chercheurs de la psychologie sociale s'occupent des représentations, de leurs contenus et leur structure, d'une manière abstraite, qui fait appel à la notion d'imaginaire¹¹². Ensuite, malgré le fait qu'ils insistent sur le rôle de pratiques sociales de communication et d'un langage commun qui permet la traduction et la circulation de la liaison entre le sens et le savoir d'un groupe social donné, ils recueillent et étudient des discours, ils se limitent à l'expression verbale des représentations et ne recherchent pas des relations et des expressions à travers d'autres pratiques. Enfin, bien qu'ils mettent en avant l'importance tant du sujet que de l'objet, en voulant se distinguer de théories de stimuli, ils écartent ces derniers de leur analyse et n'éclaircissent ainsi pas la liaison entre l'objet et les représentations qui le traversent et l'accompagnent.

¹⁰⁹ Celle-ci est également la critique de la psychologie discursive, qui s'intéresse à la manière avec laquelle différentes versions du monde se construisent dans l'interaction sociale à travers le discours, et à leur transformation, en entreprenant des analyses discursives minutieuses, voir EDWARDS D., POTTER J., *Discursive psychology*, London, Sage, 1992 et POTTER J., *Representing reality : discourse, rhetoric and social construction*, London, Sage, 1996.

¹¹⁰ OLIVIER DE SARDAN Jean-Pierre, *La rigueur du qualitatif, les contraintes empiriques de l'interprétation socio-anthropologique*, Louvain-La-Neuve, Bruylant-Academia, 2008, p.257.

¹¹¹ J'emprunte ici le concept de « conceptual maps », développé par HALL Stuart, *Representation : Cultural representations and signifying practices*, London, Sage Publications, 1997.

¹¹² Tout au long de cette étude, je n'examinerai pas la notion d'imaginaire, un concept restant flou (LEBLANC P., « L'imaginaire social, Note sur un concept flou », *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol.XCVII, 1994, p.415-434), concept avec lequel soit on peine pour trouver des consignes méthodologiques concrètes, comme dans l'essai de Castoriadis, exprimant une vision totale de l'imaginaire social (CASTORIADIS Cornélius, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975), soit on se trouve face à des schèmes statiques et rigides, comme dans l'analyse de Durand (DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1969). J'exclus de mes sources théoriques l'imaginaire, mais je garde l'imagination, à laquelle je me référerai plus loin, surtout quand je parlerai de la notion de mimésis de Ricœur.

Le concept des représentations sociales doit être revisité et complété pour pouvoir approcher les représentations sociales dans leur caractère largement implicite et pluriel, dans leur flexibilité et leur ambiguïté. Pour la suite, c'est vers la philosophie d'Ernst Cassirer que je me tournerai pour approfondir le rapport entre les formes symboliques et les représentations, pour introduire le physique afin de le lier avec le psychique. Les théories de Cassirer m'aideront également à parler de trois niveaux des représentations : ceux de leur construction et de leur expression à travers des formes symboliques, mais aussi celui de leur approche analytique.

Formes symboliques et perception selon Ernst Cassirer

Cassirer opère la distinction entre le *Mundus Sensibilis*, celui de la contrainte et de la passivité du sensible (le physique) et le *Mundus Intelligibilis*, celui de la pure action (le psychique), pour les faire fusionner dans sa théorie des formes symboliques et de la perception. Dans sa *Philosophie des formes symboliques*, il s'intéresse surtout à l'acte qui à partir du chaos des impressions, forme un cosmos, une image caractéristique du monde : « une telle image du monde n'est possible que par un acte particulier d'objectivation, qui in-forme les simples impressions pour en faire des représentations qui ont en elles mêmes une figure précise »¹¹³. Il affirme alors que : « par forme symbolique, il faut entendre toute énergie de l'esprit par laquelle un contenu de signification spirituelle est accolé à un signe sensible concret et intrinsèquement adapté à ce signe »¹¹⁴.

En se penchant sur les formes symboliques, il voit trois niveaux de construction interne : a) le nettement imitatif/mimétique où « le signe commence toujours par coller le plus possible au signifié, par l'absorber pour ainsi dire en lui, pour le restituer le plus précisément et complètement possible »¹¹⁵ ; b) l'analogique, où un pas est franchi entre la forme et l'intuition sensible, et où la relation entre le physique et la signification passe par la pensée ou les sentiments subjectifs ; et c) le niveau le plus élevé, où cette relation renonce à toute forme d'imitation, s'écarte de toute analogie avec l'objet, et où la fonction de la signification accède à l'autonomie pure. S'il définit les formes symboliques et analyse les trois niveaux de leur construction en s'appuyant, dans un premier temps, sur la distinction entre signe et contenu, et sur l'analogie, Cassirer affirme ensuite :

¹¹³ CASSIRER Ernst, *La philosophie des formes symboliques. 2. La pensée mythique*, (traduit par J.Lacoste), Paris, Éditions de Minuit, 1972, p.49.

¹¹⁴ CASSIRER Ernst, *Trois essais sur le symbolique*, (traduit par J.Carro, J.Gaubert), Paris, Éditions du Cerf, 1997, p.13.

¹¹⁵ *Ibid*, p.18. Il donne comme exemple les onomatopées au langage.

« il n'est rien qui se présente comme semblable ou non, analogue ou non ; c'est la pensée qui en décide [...] [elle] détermine elle-même, d'après des *lignes directrices* de la comparaison et de la synthèse qu'elle trace, ce qui doit être considéré ou non comme analogue. Autrement dit le concept n'est pas vraiment le *produit* de l'analogie entre les choses, étant donné qu'il constitue plutôt la *condition préalable* à l'affirmation consciente d'une analogie entre elles »¹¹⁶.

Il examine alors l'objet et le contenu et leurs rapports, pour arriver à la préoccupation centrale de sa réflexion : la conscience et l'agir de l'esprit en relation avec le sensible. L'objet, dit le philosophe allemand, n'est jamais donné à la conscience de l'extérieur, « achevé et pétrifié » ; il « ne subsiste pas avant l'unité synthétique et en dehors d'elle : elle seule au contraire le constitue ; ce n'est pas une forme toute faite qui ne ferait que s'imposer et s'imprimer à la conscience, mais le produit d'une mise en forme qui s'effectue par la médiation essentielle de la conscience et en vertu des conditions de l'intuition et de la pensée pure »¹¹⁷. Or Cassirer s'oppose également à une approche purement intérieure :

« Le signe n'est pas l'enveloppe qu'un pur hasard attribuerait à la pensée, mais son organe nécessaire et essentiel. Il ne sert pas seulement aux fins de la communication d'un contenu de pensée qui serait donné une fois achevé ; il est un instrument au moyen duquel ce contenu lui-même prend forme en s'extériorisant et au moyen duquel seulement il acquiert la plénitude de son sens. La détermination conceptuelle d'un contenu va de pair avec sa fixation dans un signe caractéristique »¹¹⁸.

Le contenu a toujours une forme, les deux sont indissociables, et ils se trouvent plus spécifiquement dans une relation d'interpénétration et de conditionnement réciproque : « comprendre dès le départ le 'contenu' et la 'forme', l' 'élément' et la 'relation' comme des déterminations qui ne sont pas indépendantes mais données ensemble et pensées dans leur conditionnement réciproque »¹¹⁹. La conception de Cassirer rend compte avec plus de précision du lien entre technique et sens, dont je parlais ci-dessus, et le concept de reconstruction du réel, présent dans les théories de représentations sociales, en rendant la distinction entre approche intérieure/active et extérieure/passive inopérante et en faisant leur synthèse.

¹¹⁶ *Ibid*, p.50.

¹¹⁷ CASSIRER Ernst, *La philosophie des formes symboliques. 2. La pensée mythique, op.cit.*, p.49.

¹¹⁸ CASSIRER Ernst, *La philosophie des formes symboliques. 1. Le langage*, (traduit par O.Hansen-Love et J.Lacoste), Paris, Éditions de Minuit, 1972, p.27.

¹¹⁹ *Ibid*, p.41.

Cassirer ne s'arrête pas à l'interpénétration et au conditionnement réciproque entre le contenu et la forme, mais affirme également la présence de la même relation entre le contenu sensible et d'autres contenus : « aucun contenu ne peut être posé dans l'essence de la conscience sans que dans cet acte même de poser ne soient com-posés d'autres contenus formant un réseau complexe »¹²⁰. L'analyse ne met plus l'accent sur les éléments qui constituent la forme symbolique (signe et contenu) en tant que tels, mais se concentre sur les relations des éléments entre eux et avec d'autres éléments, tout comme sur les opérations de l'esprit.

Cassirer se penche alors sur la perception en développant les principes de « sommabilité », de « transposabilité » et de « points de vue », inspiré par la *Gestalt*-théorie¹²¹. Selon ces principes, les formes sont plus et autre chose que la somme de leur composants et le tout peut être invariable, alors que les parties changent, ou à l'inverse, les parties peuvent ne pas changer, mais le tout peut être approché d'un autre point de vue et donc varier.

Cassirer explique comment fonctionne la perception qui est un processus de mise en relation des sensations et du sens. Au cours de ce processus, la première opération est la sélection dans le flot des stimuli sensoriels de certaines structures invariantes, des constantes, des *Gestalten*, qui sont différentes de l'ensemble des stimuli présents et qui définissent notre rapport à l'objet, en séparant et en dissociant ce qui est relativement variable, de ce qui est propre et constant : « ces *Gestaltungen* sont celles que nous considérons comme représentant véritablement l'objet, comme l'expression de sa taille véritable/réelle, de sa forme véritable/réelle, de sa couleur véritable/réelle »¹²². Ces constantes sont des « points de référence » : dans le processus de la perception, ils déterminent et dérivent des « points de vue » (*Blickpunkt*), qui sont des « axes fondamentaux et fixes » à partir desquels nous construisons le monde. Il s'agit du « centrage » selon Cassirer, où l'important est le point de vue : « à partir de la 'vision' d'une seule figure donnée, nous pouvons avancer dans des directions totalement différentes et [...] nous pouvons réaliser des liaisons de manière totalement différente »¹²³.

Ces points de vue sont fixes, parce qu'ils reposent sur les *Gestalten* fondamentales précédemment obtenues : le processus sélectif de la perception aboutit à un centre relativement fixe, qui fait penser au noyau central des représentations, dont parle Abric. Or les points de vue sont à la fois fixes et flexibles, selon Cassirer, pour pouvoir gérer l'afflux continu des nouveaux éléments. Il s'agit de l'élasticité de la perception qui lui permet de s'étendre dans différentes directions et revenir ensuite

¹²⁰ *Ibid*, p.40.

¹²¹ Cassirer s'occupe de la perception dans CASSIRER Ernst, *La philosophie des formes symboliques. 3. La phénoménologie de la connaissance*, (traduit par C.Frontyl), Paris, Éditions de Minuit, 1972. Je m'appuie ici sur l'interprétation de la théorie de la perception de Cassirer par LUDL Christine, *op.cit.*, p.180-194.

¹²² Cassirer cité et traduit par LUDL Christine, *op.cit.*, p.186.

¹²³ Cassirer cité et traduit par LUDL Christine, *op.cit.*, p.194.

sur ses constantes. L'élasticité permet aussi le changement des points de référence qui entraîne des changements dans la perception : « à chaque changement de point de référence, chaque 'recentrage' dans une structure donnée concrète correspond un changement dans ce qui est représenté/présenté en elle et par elle »¹²⁴. Ce sont les points de vue qui définiront les éléments sensoriels sélectionnés, qui rendront à leur tour perceptible une forme/un contenu et pas un autre. L'exemple le plus révélateur est celui de la figure et de l'arrière-plan de la *Gestalt*psychologie ou encore de l'image du verre à moitié plein, à moitié vide. Pour prendre un exemple récent, je pense au visionnage des images tridimensionnelles sur papier, où on doit entraîner le regard pour changer de perspective et pouvoir faire surgir et rendre visible l'image en 3D.

Cassirer définit la représentation (une notion qu'il utilise peu, privilégiant celle de la perception¹²⁵) comme le processus qui lie un élément à un autre, comme « l'expression d'une règle qui lie le particulier, ce qui est donné/présent ici et maintenant, à l'ensemble, et les réunit dans une synthèse intellectuelle »¹²⁶, où « ce qui est 'donné' doit être pris dans un certain regard et être saisi par un point de vue »¹²⁷. La perception inclut le jugement, présent dans le point de vue, mais aussi l'imagination créatrice, car l'agir de l'esprit, la conscience « ne se contente pas simplement d'*avoir* un contenu sensible mais le *crée* à partir d'elle-même [...] l'image cesse ainsi d'être quelque chose qui est simplement reçu de l'extérieur et devient quelque chose de figuré depuis l'intérieur dans lequel règne un principe fondamental de création libre »¹²⁸.

Cassirer permet d'approfondir la réflexion, par rapport aux théories de l'École française de psychologie sociale, car il établit les relations entre les représentations et les formes symboliques et intègre le physique. Il établit les liaisons entre le sensible et l'intelligible, le physique et le psychique, les phénomènes sensoriels et la signification, le contenu et d'autres contenus, le particulier et l'ensemble, et, surtout, il invite à s'interroger moins sur les objets et les contenus, mais davantage sur les *relations* et les *processus* : « comprendre la connaissance selon son caractère de processus, selon la nature et la forme du *procedere* même »¹²⁹.

La brève présentation de la philosophie des formes symboliques de Cassirer et de sa conception de la perception ouvre des perspectives pour chercher des représentations *multiples* et *flexibles* à trois

¹²⁴ Cassirer cité et traduit par LUDL Christine, *op.cit.*, p.191.

¹²⁵ Cassirer utilise le terme représentation dans un sens limité et il semble se concentrer surtout sur la perception. Ludl soutient que Cassirer développe une théorie de la représentation en mettant l'accent sur les processus de perception et nomme son approche une théorie de la perception/représentation. LUDL Christine, *op.cit.*, p.180.

¹²⁶ Cassirer cité et traduit par LUDL Christine, *op.cit.*, p.189.

¹²⁷ Cassirer cité et traduit par LUDL Christine, *op.cit.*, p.182.

¹²⁸ CASSIRER Ernst, *Trois essais sur le symbolique*, *op.cit.*, p.15.

¹²⁹ CASSIRER Ernst, *La philosophie des formes symboliques. 3. La phénoménologie de la connaissance*, *op.cit.*, p.9.

niveaux qui s'entremêlent : a) et b) il donne de l'importance aux points de vue et à leur mouvement, à l'opération de sélection des stimuli et à leur indissociation de la perception. Il ne s'occupe pas seulement de la perception, mais inverse sa réflexion, en examinant les formes symboliques et il se penche sur les lignes directrices que ces formes développent : « le mythe et l'art, le langage et la science construisent et imposent l'être : ce ne sont pas de simples copies d'une réalité déjà donnée, mais les lignes directrices générales du mouvement de l'esprit, du procès idéal par lequel le réel se constitue pour nous comme unité et pluralité – comme une diversité de configurations qui sont, en dernière instance unifiées par l'activité signifiante »¹³⁰. Il s'agit de deux niveaux de *l'expression et de la constitution des représentations, dans leur diversité, dans et par les formes symboliques*. Les points de vue déterminent la sélection des stimuli qui rend présente et constitue la forme symbolique dans l'esprit, en donnant au sensible un contenu, en lien avec d'autres contenus, en lien avec l'ensemble ; le changement de point de vue changera la forme dans son contenu sensible (matériel et contenu s'interpénètrent). Les formes symboliques véhiculent les représentations dont elles sont le produit. À l'inverse, les formes symboliques offrent des lignes directrices à l'esprit, des points de repère pour la constitution de nouvelles représentations. En poussant plus loin la réflexion de Cassirer, et en tenant compte du mouvement inhérent des formes symboliques, notamment le caractère d'acte/événement du fait sociomusical, qui ne peut pas être répété mais (ré)interprété, et son changement, dont je parlais plus haut, j'ajouterai que des points de vue mettent en avant ou créent de nouveaux stimuli, présents dans la forme, qui suscitent d'autres associations, qui deviennent, à leur tour, des points de référence pour des nouvelles représentations. Rechercher des représentations dans et par le matériel musical invite à quitter l'objet et à adopter un autre point de vue, qui dirige la réflexion vers et autour des relations des éléments et des processus multiples qui configurent le monde.

c) Cette double acception de l'expression et de la constitution des représentations dans et par les formes symboliques (sensibles et intelligibles) est aussi transposable à la pensée scientifique : on choisit des points de référence qui conditionnent l'analyse/ perception des phénomènes qu'on étudie, et inversement, on peut classer les phénomènes dans des cadres théoriques différents ; en outre, l'analyse du matériau de recherche et notre synthèse peuvent apporter de nouveaux points de vue, sorte de nouvelles lunettes pour voir et sentir le monde. Ce troisième point rétablit la distance nécessaire du chercheur par rapport à son travail et rend encore plus évidente la nécessité d'explicitier le point de vue avec lequel on approche un objet. Saussure disait : « l'objet ne précède pas le point de vue, mais c'est

¹³⁰ CASSIRER Ernst, *La philosophie des formes symboliques. 1. Le langage, op.cit.*, p.51.

le point de vue qui crée l'objet »¹³¹. Ce troisième point constitue également un niveau supplémentaire pour la recherche des représentations, la science étant elle-même traversée et constituée de représentations, une réflexion absente des théories de l'École française de psychologie sociale. Accepter cette réflexion signifie quitter le domaine de la vérité et se tourner vers l'interprétation.

Les pistes ouvertes par les conceptions d'Ernst Cassirer invitent à rechercher des représentations dans les formes symboliques, en élargissant les enseignements de l'École française de psychologie sociale, qui s'intéresse principalement aux discours. Elles participent également à la progression dans la construction de mon objet, en opérant *un changement de point de vue*, peu radical, par rapport à la sémiologie musicale, qui permet une adaptation de cette approche à mon objet. Le changement passe par un glissement comportant deux faces : a) le passage de l'analyse de l'objet à la recherche des relations et des processus créatifs et interprétatifs qui le constituent ; b) du sens musical, aux représentations véhiculées dans et par le matériel musical.

La première face de ce glissement, *de l'objet aux processus*, est également opérée par Nattiez. Molino et Nattiez ont été critiqués pour leur « objet isolé/neutre » : qu'est-ce ? Comment peut-on l'isoler ? Peut-il être approché objectivement ? La matérialité de l'objet peut-elle être indépendante du contenu qu'on lui attribue ? La question pourrait se poser autrement : comment opérer la synthèse entre la sociologie et la musicologie et proposer des outils méthodologiques clairs ? Considérant les critiques qui lui ont été adressées, Nattiez passe de l'objet (produit/isolé/reçu) à la notion de « niveau » (poïétique/trace/esthétique), et propose la notion de la « trace », les processus poïétiques et esthétiques et leurs interactions trouvant une trace dans la forme matérielle. Il prône finalement une approche herméneutique.

La deuxième face de ce glissement, *du sens musical aux représentations*, me paraît possible grâce aux conceptions de Cassirer qui approfondissent le fonctionnement des formes symboliques et de la perception, éclairent le dépassement des dualismes entre le sensible et l'intelligible et l'importance des processus et des relations, et permettent de voir la sémiologie musicale d'une perspective légèrement différente. La ligne directrice passe d'une polysémie ontologique de l'objet à un regard centré sur la pluralité et la flexibilité des perceptions/représentations, qui contiennent le sensible, et sont liées au sujet de l'action.

Je me tournerai alors, pour finaliser la construction théorique de mon objet, vers l'herméneutique de Paul Ricœur. Ricœur, en développant ses réflexions sur un autre niveau, celui de l'acte de raconter et de l'expérience temporelle, m'aidera à affiner le glissement que je propose. Avec

¹³¹ SAUSSURE Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1922, p.23.

la notion de mimésis, il approfondira la notion de représentation pour aboutir à la médiation entre les événements et le récit. Inspirée de ses enseignements, j'examinerai les récits sur la musique en tant que mimésis du sociomusical, mais toujours basés sur les éléments musicaux. Ainsi, j'espère approcher l'expérience vécue, toujours médiatisée par des signes, des symboles et des textes, et donner à la représentation son caractère dynamique, c'est-à-dire temporel/narratif, de (re)configuration du monde et du temps. L'entreprise éclaircira le passage du sens musical aux représentations, permettra de contourner les problèmes posés par l'objectivité de l'objet et de se tourner vers le *qui* de l'action.

La notion de mimésis de Paul Ricœur

Ricœur se concentre sur *l'acte de raconter*, en examinant le récit (historique et de fiction), mais en affirmant qu'il existe d'autres modes narratifs qui emploient un autre médium que le langage¹³². Sa préoccupation majeure est l'exploration du lien entre le récit et le temps, en partant de l'hypothèse que « le caractère commun de l'expérience humaine qui est marqué, articulé, clarifié par l'acte de raconter sous toutes ses formes, c'est son *caractère temporel*. Tout ce qu'on raconte arrive dans le temps, prend du temps, se déroule temporellement ; et ce qui se déroule dans le temps peut être raconté. Peut-être même tout processus temporel n'est-il reconnu comme tel que dans la mesure où il est racontable d'une manière ou d'une autre »¹³³. Ainsi, « le monde déployé par toute œuvre narrative est toujours un monde temporel » et « le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative ; en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle »¹³⁴. Je développerai brièvement les thèses du philosophe français, pour parler ensuite des perspectives que la relation à caractère circulaire entre la narrativité et la temporalité ouvre pour l'étude des représentations dans et par le fait sociomusical.

Ricœur emprunte à Aristote les concepts de *muthos* (l'intrigue) et de *mimésis* (l'imitation/représentation) et les développe. L'intrigue est la mimésis d'une action et elle constitue la caractéristique majeure de l'acte de faire-récit. L'intrigue n'est pas une structure, mais une opération, il convient alors de parler de la *mise en intrigue*. La mise en intrigue est principalement la sélection et l'arrangement des événements et des actions racontés ; « elle est l'ensemble des combinaisons par

¹³² RICŒUR Paul, « De l'interprétation », dans RICŒUR Paul, *Du texte à l'action*, *op.cit.*, p.13-39, p.14.

¹³³ *Ibid.*, p.14.

¹³⁴ RICŒUR Paul, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p.17.

lesquelles des événements sont transformés *en* histoire ou – corrélativement – une histoire est tirée d'événements. L'intrigue est le médiateur entre l'événement et l'histoire »¹³⁵.

Ricœur approfondit l'analyse de la mise en intrigue en insérant les trois mimésis. La *mimésis I* se trouve *en amont* de la composition de l'intrigue : elle est *une précompréhension du monde de l'action*, « de ses structures intelligibles, de ses ressources symboliques et de son caractère temporel »¹³⁶. La mimésis I est d'abord la capacité à identifier l'action en la distinguant du mouvement physique. Cette identification/distinction est possible en raison des traits structurels de l'action : l'action implique des *buts*, renvoie à des *motifs*, présuppose des *agents*, qui font des choses tenues pour *leur* œuvre, dans des *circonstances* qu'ils n'ont pas produites et toujours en *interaction* avec d'autres agents. Les circonstances et les interactions fournissent aide (coopération) ou empêchement (adversité, compétition ou lutte) à l'action et en déterminent l'*issue* (l'échec ou la réussite). Ces traits structurels de l'action délimitent un *réseau conceptuel*. La compétence à maîtriser ce réseau conceptuel dans son ensemble et chaque terme à titre de membre de l'ensemble est, selon Ricœur, la compréhension pratique. La compréhension narrative maintient un double rapport avec la compréhension pratique : elle la présuppose - car une phrase narrative minimale est une phrase d'action - mais aussi la transforme, puisque le récit ajoute des traits discursifs qui le distinguent d'une simple suite de phrases d'action¹³⁷.

La mimésis I est également une précompréhension des ressources symboliques du monde de l'action. Ricœur s'appuie sur Cassirer pour affirmer que le symbole n'est ni une simple notation (approche extérieure), ni un savoir ésotérique (approche intérieure), et que les formes symboliques sont des processus culturels qui articulent l'expérience entière ; elles construisent et imposent l'être, disait Cassirer. Un système symbolique fournit un *contexte de description* pour des actions particulières et introduit l'idée de *règle*, qui contient le jugement : « en fonction des normes immanentes à une culture, les actions peuvent être estimées ou appréciées, c'est-à-dire jugées selon une échelle de préférence morale »¹³⁸. L'action, toujours symboliquement médiatisée, n'est jamais éthiquement neutre et cette caractéristique permet à l'art l'expérimentation des valeurs et de la déviance, laquelle « n'est possible que sur le fond d'une culture traditionnelle qui crée chez le lecteur des attentes que l'artiste se plait à exciter et à décevoir »¹³⁹.

¹³⁵ RICŒUR Paul, « De l'interprétation », *op.cit.*, p.16.

¹³⁶ RICŒUR Paul, *Temps et récit. I. L'intrigue et le récit historique*, *op.cit.*, p.108.

¹³⁷ *Ibid.*, p.109-111.

¹³⁸ *Ibid.*, p.116.

¹³⁹ RICŒUR Paul, « De l'interprétation », *op.cit.*, p.19.

Les articulations symboliques de l'action amènent un troisième trait de la mimésis I : la précompréhension des caractères temporels du monde de l'action, sur lesquels le temps narratif vient greffer ses configurations¹⁴⁰. La structure qui paraît le mieux caractériser la temporalité de l'action, selon Ricœur, est celle de l'intra-temporalité, de l'être-dans-le-temps, l'*Innerzeitigkeit* de Heidegger. L'intra-temporalité opère une rupture avec la représentation linéaire du temps (simple succession de maintenaient que Heidegger appelle la conception « vulgaire » du temps) ; « être-dans-le-temps c'est avant tout compter avec le temps et en conséquence calculer. Mais c'est parce que nous comptons avec le temps et nous faisons des calculs que nous devons recourir à la mesure ; non l'inverse »¹⁴¹.

Les traits structurels, symboliques et temporels donnent à la mimésis I toute sa richesse : « imiter ou représenter l'action, c'est d'abord précomprendre ce qu'il en est de l'agir humain ; de sa sémantique, de sa symbolique, de sa temporalité. C'est sur cette précompréhension, commune au poète et à son lecteur, que s'enlève la mise en intrigue [...] La littérature serait à jamais incompréhensible si elle ne venait configurer ce qui, dans l'action humaine, fait déjà figure »¹⁴².

Ensuite, la *mimésis II* est une création, une invention, le « royaume du *comme si* », l'entrée dans le royaume de la fiction. Elle tient une fonction de médiation entre l'amont et l'aval de la composition. Elle présente le caractère dynamique de l'*opération de configuration*. La mimésis II est médiatrice entre des événements et une histoire prise comme un tout ; elle crée du sens à partir d'événements ou d'incidents, ou bien transforme les événements ou incidents en une histoire ; « elle est l'opération qui tire d'une simple succession une configuration et *compose ensemble des facteurs aussi hétérogènes* que des agents, des buts, des moyens, des interactions, des circonstances, des résultats inattendus, etc. »¹⁴³. La mimésis II est une configuration et une synthèse de l'hétérogène et combine des dimensions temporelles chronologiques et non chronologiques de manière à rendre une histoire prête à être suivie. Suivre une histoire, c'est « avancer au milieu de contingences et de péripéties sous la conduite d'une attente qui trouve son accomplissement dans la conclusion » ; cette conclusion « donne à l'histoire 'un point final', lequel fournit le point de vue d'où l'histoire peut être aperçue comme formant un tout »¹⁴⁴.

Ricœur ajoute deux traits complémentaires à la mimésis II qui la rapprochent de l'imagination productrice : la *schématisation* et la *traditionalité*. La mimésis II est une synthèse de l'hétérogène, qui permet de saisir le semblable, de rapprocher des termes qui, d'abord « éloignés », soudain apparaissent

¹⁴⁰ RICŒUR Paul, *Temps et récit. I. L'intrigue et le récit historique*, op.cit., p.109.

¹⁴¹ *Ibid*, p.122.

¹⁴² *Ibid*, p.125.

¹⁴³ *Ibid*, p.127.

¹⁴⁴ *Ibid*, p.130.

« proches » : « la similitude consiste donc dans un changement de distance dans l'espace logique. Elle n'est rien d'autre que cette émergence d'une nouvelle parenté générique entre des idées hétérogènes »¹⁴⁵. La schématisation de cette opération synthétique de rapprochement (les paradigmes, les typologies) est l'œuvre de l'imagination productrice. L'imagination productrice n'est jamais sans référence, ni sans règle, elle constitue même « la matrice génératrice des règles »¹⁴⁶, car l'imagination est « une manière de construire la pertinence dans l'impertinence »¹⁴⁷. La schématisation a une histoire, a une tradition. Ricœur parle de traditionalité pour désigner « non la transmission inerte d'un dépôt déjà mort, mais la transmission vivante d'une innovation toujours susceptible d'être réactivée par un retour aux moments les plus créateurs du faire poétique [...] La tradition repose sur le jeu de l'innovation et de la sédimentation »¹⁴⁸, de la déviance et de la règle.

Enfin, la *mimésis III* est l'aval de la composition, la *configuration nouvelle* par le moyen de la fiction, de l'ordre précompris de l'action. La mimésis III marque l'intersection du monde du texte et du monde de l'auditeur ou du lecteur : « l'intersection, donc, du monde configuré par le poème et du monde dans lequel l'action effective se déploie et déploie sa temporalité spécifique »¹⁴⁹. Ricœur procède en quatre étapes.

Il essaie d'abord d'affronter la critique d'un cercle vicieux entre les trois stades de la mimésis, où le point d'arrivée amène au point de départ ou, pire, le point d'arrivée semble anticipé dès le départ. Il s'oppose alors à la violence et à la redondance de l'interprétation. En ce qui concerne la violence de l'interprétation, Ricœur ne considère pas le récit comme une consonance imposée à la dissonance de la temporalité ; la mise en intrigue n'est jamais le simple triomphe de l'« ordre ». L'expérience de la temporalité ne se réduit pas non plus à la simple discordance. Il convient plutôt de reconnaître les paradoxes, l'ordre et le chaos du temps et du récit et leur relation dialectique. En ce qui concerne la redondance de l'interprétation, Ricœur affirme que la mimésis I n'est pas toujours un effet de sens ou l'œuvre de la mimésis III, car malgré le fait qu'il n'y ait pas d'expérience humaine qui ne soit déjà médiatisée par des systèmes symboliques (parmi eux, par des récits), une série de situations impose de voir dans l'expérience en tant que telle une narrativité inchoative, qui constitue une authentique demande de récit. Ricœur parle alors de la présence d'une structure pré-narrative de l'expérience,

¹⁴⁵ RICŒUR Paul, « De l'interprétation », *op.cit.*, p.24-25.

¹⁴⁶ RICŒUR Paul, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, *op.cit.*, p.132.

¹⁴⁷ RICŒUR Paul, « L'imagination dans le discours et dans l'action », dans RICŒUR Paul, *Du texte à l'action*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p.237-262, p.243.

¹⁴⁸ RICŒUR Paul, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, *op.cit.*, p.133.

¹⁴⁹ *Ibid*, p.136.

d'une histoire non (encore) racontée¹⁵⁰ et il affirme que « toute l'histoire de la souffrance crie vengeance et appelle récit »¹⁵¹.

Dans un deuxième temps, Ricœur examine la manière dont l'acte de la lecture s'articule sur le dynamisme propre à l'acte configurant, le prolonge et le conduit à son terme. Il se positionne alors contre une opposition entre un dedans et un dehors du texte, qui veut le texte comme une structure statique et close. Il s'appuie sur les traits de schématisation et de traditionalité de la mimésis II, qui sont des catégories de l'interaction entre l'opérativité de l'écriture et celle de la lecture. D'un côté, les paradigmes reçus structurent les attentes du lecteur, fournissent des lignes directrices pour la rencontre entre le texte et son lecteur, en réglant la capacité de l'histoire à être suivie. De l'autre côté, « c'est l'acte de lire qui accompagne la configuration du récit et actualise sa capacité à être suivie. Suivre une histoire, c'est l'actualiser en lecture »¹⁵².

La troisième étape de la réflexion ricœurienne se concentre sur l'impact de la mise en intrigue sur l'expérience, et opère la fusion entre le sens et l'horizon : « ce qui est communiqué, en dernière instance, c'est, par-delà le sens d'une œuvre, le monde qu'elle projette et qui en constitue l'horizon »¹⁵³. Les concepts d'horizon et de monde ne concernent pas seulement les références descriptives, mais aussi celles non descriptives (les références métaphoriques des textes poétiques) ; les œuvres littéraires n'imitent pas la réalité, mais la dépeignent en l'augmentant ; elles ne cessent de faire et de refaire le monde¹⁵⁴.

Enfin, le monde refiguré par la mise en intrigue est un monde temporel et c'est le temps de l'action (plus que le réseau conceptuel des traits structurels de l'action ou sa symbolique) qui est refiguré par l'acte de raconter. Ricœur esquisse alors une théorie du temps raconté, où la poétique de la narrativité répond et correspond à l'aporétique de la temporalité. Il s'agit là de l'entreprise des trois volumes de *Temps et Récit*¹⁵⁵.

Le glissement : de l'objet aux processus, du sens aux représentations

Je me suis laissée porter par les trois stades de mimésis, l'imitation/représentation de l'action, la caractéristique majeure de l'acte de raconter. En isolant les trois mimésis de Ricœur du reste de sa

¹⁵⁰ *Ibid*, p.141.

¹⁵¹ *Ibid*, p.143.

¹⁵² *Ibid*, p.145.

¹⁵³ *Ibid*, p.146.

¹⁵⁴ *Ibid*, p.153.

¹⁵⁵ RICŒUR Paul, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique, op.cit., Temps et récit. 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 1984 et *Temps et récit. 3. Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.

réflexion, son analyse éclaire et renouvelle les théories précédemment citées, en donnant tout son dynamisme à la notion de représentation. L'imitation/représentation, la mimésis, une fusion des approches extérieure/passive et intérieure/active, contient la précompréhension du monde de l'action et de ses traits structurels, symboliques et temporels. On retrouve dans la mimésis I la mémoire/persistance des représentations passées dont parlait déjà Durkheim, les cadres d'interprétation partagés, les « théories du sens commun » ou l'« environnement », selon les mots des chercheurs en psychologie sociale, les points de vue qui précèdent et conditionnent la perception selon Cassirer.

L'imitation/représentation est également une création, elle est l'opération de configuration qui amène la synthèse de l'hétérogène, qui permet de saisir le semblable grâce à l'œuvre de l'imagination productrice, dont Cassirer aussi reconnaît l'importance. La configuration du monde me semble une terminologie plus pertinente que celle de la reconstruction du réel, employée par les théories des représentations sociales, car configurer le monde c'est attribuer une forme à l'expérience - le sensible et l'intelligible se trouvant, une fois de plus, enchevauchés.

Ricœur propose une troisième modalité de l'imitation/représentation, celle d'une nouvelle configuration du monde, la mimésis III, où l'intersection du monde du texte et du monde du lecteur peut être remplacée, pour concevoir la notion de représentation, par sa constitution et son expression, par le mouvement qui tend vers l'extérieur et lie la représentation à sa réception. La notion de mimésis paraît donner à la représentation son sens complet et permet de la concevoir comme l'opération qui configure le monde, basée sur le jugement et impulsée par l'imagination créatrice, mais également ouverte à une nouvelle configuration. Cette refiguration amène en quelque sorte le changement dans la représentation, rappelle les lignes directrices et le mouvement élastique de la perception de Cassirer, tout en faisant de l'imitation/représentation une opération de préfiguration, de configuration et de refiguration *incessantes* du monde qui nous entoure et du temps humain, sans que le cercle ne soit vicieux, car de nouveaux événements, de nouveaux besoins, de nouveaux désirs crient représentation. C'est cette définition de la représentation, contenant les trois stades de la mimésis, que je retiens pour la présente étude.

L'apport des enseignements de Ricœur pour la construction de mon cadre théorique ne se limite pas à la notion de mimésis, mais se trouve également dans les relations que le philosophe établit entre le récit, l'imitation/représentation du monde de l'action et le temps. J'examinerai ces relations en essayant de voir leur application au fait sociomusical pour pouvoir accomplir le glissement que j'ai proposé, de l'objet musical aux relations et aux processus qui le constituent en tant que forme/signification, et de la polysémie ontologique du musical à ses représentations.

Une première réflexion pourrait concerner les paroles des chansons. Une telle perspective ne demande pas beaucoup d'adaptation et d'analyse, car les paroles sont des récits et l'herméneutique de Ricœur pourrait être appliquée en tant que telle. Pourtant, je me suis engagée à établir des ponts entre le musical et le social, ainsi qu'à rechercher des représentations dans et par le fait sociomusical – et non pas dans et par la poésie, qui peut accompagner la musique (c'est le cas du rebetiko), mais constitue un système symbolique différent, utilisant comme médium le langage. Par conséquent, je me concentrerai sur les perspectives que l'herméneutique de Ricœur déploie pour l'analyse des représentations du fait sociomusical, en laissant de côté les paroles des chansons. Je procéderai en deux étapes. Je parlerai, d'abord, du niveau le plus évident d'application : celui des textes et des discours *sur* le musical, des récits qu'on construit sur la musique, médiatisés par des représentations du sociomusical, la triple mimésis de Ricœur. Il s'agit de l'expression et de la communication verbale des représentations du sociomusical. Dans une deuxième étape, j'examinerai les rapports entre l'œuvre musical et les mises en intrigue, entre le monde de l'œuvre et le monde de l'auditeur, pour approfondir la relation entre l'objet et le sujet.

La première étape concerne le sens premier de la musique, selon Molino : les significations d'ordre linguistique-conceptuel par les discours¹⁵⁶, par ce que disent les acteurs *sur* la musique. Le sens premier, dont parle Molino, est en effet un sens second, car il présuppose la perception : on perçoit/comprend d'abord le musical pour pouvoir l'exprimer/expliquer par des discours. En ce sens, cette première étape ne serait que la seconde, si la liaison entre comprendre et expliquer le musical était linéaire et non pas circulaire. La perception et l'expression s'enrichissent mutuellement. Pour ma part, je préfère parler des mises en intrigue. Quand on parle de musique, dans les textes qu'on lui consacre, on tisse des récits, caractérisés par des mises en intrigue. La mise en intrigue est une mimésis, une imitation/représentation du monde de l'action ; elle est l'opération qui lie les événements en histoire, autrement dit, elle opère la médiation entre les événements et une histoire, et configure ainsi le monde. Dans cette perspective, les sons musicaux, les combinaisons de sons ou les œuvres musicales sont des actes/événements que l'opération de la triple mimésis *sélectionne* et *arrange* de manière à constituer une histoire qui puisse être comprise et suivie. Par les discours et les textes sur la musique, on approche des récits, formés à travers la mise en représentation du musical, en sélectionnant et en configurant textuellement des événements sociomusicaux, une opération qui contient le *jugement* et l'*imagination productrice*. Les récits ainsi formés peuvent se référer à l'histoire de la musique en question, avec une prétention de vérité, pour raconter ce qui est « réellement » arrivé,

¹⁵⁶ MOLINO Jean, « Musique et société », *op.cit.*

liant les sons avec leurs processus de production ; ils peuvent être des récits racontant notre expérience du musical, liée aux processus de perception ; dans les deux cas, ils sont toujours liés, par un réseau complexe d'associations, à un horizon élargi. Ils contiennent la précompréhension du monde, ils le configurent et ils sont ouverts à des refigurations.

La deuxième étape de l'application de la pensée ricœurienne à l'étude du fait sociomusical concerne l'importance des « documents », nécessaires à la mise en intrigue : *ces « documents » autorisent ou interdisent les intrigues qu'on tissera, mais ils ne les contiennent jamais*¹⁵⁷. En ce qui concerne le fait sociomusical, les « documents » ou les événements à partir desquelles on tissera des intrigues sont les éléments musicaux et leurs combinaisons, ces stimuli qui sont indissociables de la perception, selon la réflexion de Cassirer. Dans cette perspective, le matériel musical ne peut pas être annexe à l'étude des représentations. Si la mise en intrigue opère la médiation entre les documents et l'histoire, on doit chercher dans ces deux directions pour approcher la constitution et l'expression des représentations et par cela la configuration du monde.

Inspirée par Ricœur, je formulerai quelques dernières réflexions sur le monde de l'œuvre musicale, en attente de son complément, le monde de l'auditeur, réflexions qui m'amèneront de nouveau au symbolisme. Le monde de l'œuvre musicale présente certains traits communs avec le monde du récit, mais aussi des particularités. L'œuvre musicale a ses propres références, schématisations et traditionalités ; elle s'inscrit dans une tradition qui repose sur le jeu de la sédimentation et de l'innovation. Les éléments musicaux ne sont pas neutres, ils véhiculent la précompréhension du monde et ils peuvent être associés à l'Autre, à l'ailleurs ou au passé. L'imagination productrice amènera la création, à travers un jeu complexe entre règle et déviance (y compris les emprunts). Ainsi, l'œuvre musicale participe à la configuration du monde ; elle offre des lignes directrices et des points de référence pour la constitution des nouvelles représentations, disions nous en suivant Cassirer. Mais le musical est directement et surtout une autre organisation du temps. Adorno parlait déjà de l'importance du temps. Une première particularité du musical, par rapport aux modes narratifs, est d'offrir une *expérience* temporelle propre, structurée par la métrique, le tempo et le rythme musical.

Une deuxième particularité, qui différencie le musical des modes narratifs, est le fait que l'œuvre musicale ne conduit jamais à une histoire, une et complète, mais invite à une pluralité d'histoires possibles. La musique ne raconte pas, elle fait allusion, elle *suggère en gros*, comme le

¹⁵⁷ Ricœur parle de la même manière des documents utilisés par l'historien, RICŒUR Paul, « De l'interprétation », *op.cit.*, p.21.

disait Jankélévitch ; elle *sonne*, dit Molino¹⁵⁸. On retrouve ici la polysémie ontologique de l'objet, le réseau de renvois infini du signe, selon Nattiez, qui rend l'analyse du fait sociomusical potentiellement infinie.

Je propose alors de remplacer la polysémie de l'objet par les (re)configurations issues de l'intersection du monde de l'œuvre et du monde de l'auditeur, accomplies dans les récits sur la musique, mais aussi en attente permanente de leur complément, par des nouveaux auditeurs, faisant partie de mondes différents. Avec ce léger changement de point de vue par rapport à la sémiologie musicale, les éléments musicaux qui suscitent des récits ou qui sont sélectionnés pour la mise en intrigue, ainsi que le monde de l'auditeur/utilisateur acquièrent une importance particulière, car c'est l'acte d'écouter qui achève l'œuvre¹⁵⁹. Les éléments musicaux sont les « documents » qui autorisent les intrigues qu'on tissera sur la musique, qui fournissent des possibilités innombrables d'interprétation et qui prennent un sens spécifique dans des situations données. Il convient alors d'examiner le contexte, le monde de l'auditeur/utilisateur, le matériel musical et les récits sur la musique pour pouvoir établir des liaisons et approcher ainsi les représentations.

L'avantage de changer le point de vue et de passer de l'objet et du sens de la musique aux processus et aux représentations, est double. D'abord, ce changement permet de se distancier de l'objet musical et de son ontologie, de donner de l'importance aux processus et aux relations entre les éléments qui le configurent mais également aux opérations qu'il autorise - une réflexion présente dans la sémiologie musicale de Nattiez puis approfondie grâce aux enseignements sur les formes symboliques et la perception de Cassirer. Ensuite, le remplacement de la polysémie musicale par des représentations multiples, ambiguës et flexibles, qui se trouvent en liaison avec un horizon, consolide également la place du sujet de l'action et me permet d'approcher mon propre objet de recherche, *les représentations véhiculées dans le rebetiko*. Les représentations sont des mises en intrigue d'éléments hétérogènes et configurent l'expérience, le perçu, le senti et le vécu, à travers la concordance discordante du raconté. La narrativité doit marquer, articuler et clarifier l'expérience temporelle, dit Ricœur ; la poétique de la narrativité répond et correspond à l'aporétique de la temporalité. Pourtant, l'intelligibilité de l'intrigue, par rapport à l'insaisissable de l'expérience ou de l'agir de l'esprit¹⁶⁰,

¹⁵⁸ MOLINO Jean, « Musique et société », *op.cit.*

¹⁵⁹ RICŒUR Paul, *Temps et récit. I. L'intrigue et le récit historique*, *op.cit.*, p.145.

¹⁶⁰ Michel Imberty propose des expérimentations en laboratoire pour saisir la musique comme expérience affective et corporelle, déclenchant chez l'auditeur un effet complexe qui ne peut se réduire aux associations verbales, IMBERTY Michel, *Sémantique psychologique de la musique*, Paris, Dunod, 1979. Ludl se tourne vers les avancés de la neurobiologie, LUDL Christine, *op.cit.*

n'efface pas l'écart, si infime soit-il, qui existe entre l'expérience et la narrativité : « la vie est vécue, l'histoire est racontée »¹⁶¹.

Ces réflexions me permettent de construire un cadre théorique dynamique et de définir mon objet de recherche en ces termes : j'examinerai un fait sociomusical total, le rebetiko, pour y déceler des représentations qui circulent autour et sont issues de cet acte/événement, contexte/système, technique/sens, forme/signification. Ces représentations sont une précompréhension du monde et une création, à travers l'acte configurant empli de jugement et d'imagination créatrice. Elles sont flexibles, élastiques et changeantes, selon les points de vue dont parle Cassirer. Elles opèrent la liaison entre le matériel musical et les récits sur la musique. Elles se constituent et s'expriment dans et par le rebetiko, mais restent largement implicites. Elles ne peuvent être que partiellement approchées, par bribes, dans des mises en intrigue multiples et ambivalentes qui rendent possible la construction du monde qui nous entoure et en font un monde habitable, en tissant le lien social, et en démêlant l'enchevêtrement du temps pour le rendre temps humain de l'expérience vécue¹⁶².

Deux questions m'amèneront aux hypothèses de ma recherche. La première question concerne le sujet de l'action, resté en suspension jusqu'ici, mais essentiel dans la perspective de glissement que j'ai opérée : *de qui* sont les représentations ? La deuxième question porte sur la précision du point de vue : dans cette multitude de représentations et de configurations du monde, *quelles* représentations m'intéressent plus précisément ? La réponse à ces deux questions est la même, elle est contenue dans le titre même de ma recherche : *la société grecque*. Le sujet et l'objet des représentations que j'essaierai de déceler sont les mêmes et mes réflexions porteront sur les représentations de la société grecque *sur* elle-même dans et par le rebetiko. Ce qui m'intéresse ici, par une multiplicité de points de vue - individuels et collectifs, trahissant des réseaux complexes de rapports hiérarchisés et d'interactions ancrés sur un contexte historique et social changeant, avec une organisation politique spécifique – c'est d'approcher les représentations du soi et surtout du passé collectif, en tant qu'opérations de configuration du monde, dans les récits *sur* le rebetiko autorisés par les « documents » que constitue cette musique. Ce sont ces représentations et configurations qui permettent de parler de société grecque, sans que le mode singulier du nom pour la désignation d'un champ vaste, contenant plusieurs individus et groupes, soit étrange, et sans que l'adjectif soit absurde. Ici, les idées que j'ai avancées précédemment à propos du changement du fait sociomusical¹⁶³, seront revisitées pour examiner l'autre face, déjà implicite et sous-entendue par l'historicité, l'échange et

¹⁶¹ RICŒUR Paul, « De l'interprétation », *op.cit.*, p.17.

¹⁶² RICŒUR Paul, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, *op.cit.*, p.17.

¹⁶³ Voir II. iii. Le changement I : historicité, échange et tradition.

surtout la tradition, et relative au sujet et non à l'objet. C'est ainsi que je donne le titre de « changement II » : il s'agit des configurations du changement (identité et mémoire) qui créent le sentiment d'une continuité dans le temps, capable de rassembler et de mobiliser des personnes et des groupes au présent. Je me concentrerai par la suite sur mes hypothèses de travail, sur l'identité et la mémoire ; puis j'explicitai ma méthodologie, je décrirai ma démarche, qui découle de mes acceptions théoriques et donne un aperçu de la structure du reste de mon récit.

IV. Le changement II : l'identité et la mémoire à travers le rebetiko

Deux hypothèses conduisent mon développement : l'identité et la mémoire dans leurs configurations narratives, à travers le fait sociomusical que l'on nomme rebetiko. Autrement dit, les récits sur le rebetiko, autorisés par son matériel musical, (re)configurent l'identité et la mémoire de la société grecque. Dans ce paragraphe, je traiterai brièvement de ces deux notions (identité et mémoire) en essayant d'examiner ce que l'étude du rebetiko peut apporter à leur approche.

En ce qui concerne l'identité, la recherche scientifique semble désormais détournée d'une conception essentialiste conforme à une approche extérieure des représentations, étudiant la substance même de l'identité, par conséquent perçue comme un pathos, une affection, une empreinte sur cire. La recherche s'est donc orientée vers une conception active, où l'identité est perçue comme une construction. Dans cette perspective, la recherche se focalise sur les processus de la construction des identités, en examinant trois opérations principales : les relations de l'identité avec l'altérité, la sélection des matériels dans l'histoire, l'espace et la culture, et enfin l'invention de propositions susceptibles de mobiliser un groupe donné à l'action¹⁶⁴. J'examinerai brièvement ces trois opérations, en mettant en avant les pistes que l'analyse que je propose du rebetiko fournit à la compréhension de ces opérations. Avant, je préciserai mon point de vue, déjà mentionné plus haut : la ligne directrice pour l'approche de ces opérations est donnée par l'identité narrative.

L'identité narrative

La notion de l'identité narrative permet de dépasser l'impasse entre une conception essentialiste et l'éclatement du sujet. La conception essentialiste suppose la *permanence dans le temps*, l'existence

¹⁶⁴ MARTIN Denis-Consant, *Sounding Cape Town, Music and Identity in the 'Mother City'*, (à paraître), (traduit par moi). Martin présente un texte dense et intéressant sur les rapports complexes entre musique et identité, en fournissant plusieurs exemples sur un vaste éventail des musiques. Je me base ici largement sur ses conceptions en me concentrant sur les rapports entre rebetiko et identité.

d'un noyau invariable qui permet de définir et de reconnaître une personne ou un groupe comme identique dans ses divers états qui s'étalent de la naissance à la mort. Déconstruire l'essentialisme peut facilement mener à une conception en termes d'illusion et au remplacement de la substance par une fluidité extrême, où *le changement constant* fait éclater le sujet et enlève à la notion d'identité son opérationnalité. Or pour dépasser cet écueil, Ricœur propose l'identité narrative, qui ne concerne pas la permanence et détourne le problème du changement perpétuel, parce qu'elle fournit la *continuité dans le temps*. Ricœur explique :

« Sans le recours à la narration, le problème de l'identité personnelle est en effet voué à une antinomie sans solution : ou bien l'on pose un sujet identique à lui-même dans la diversité de ses états, ou bien l'on tient, à la suite de Hume et de Nietzsche, que ce sujet identique n'est qu'une illusion substantialiste, dont l'élimination ne laisse apparaître qu'un pur divers de cognitions, d'émotions, de volitions. Le dilemme disparaît si, à l'identité comprise au sens d'un même (*idem*), on substitue l'identité comprise au sens d'un soi-même (*ipse*) ; la différence entre *idem* et *ipse* n'est autre que la différence entre une identité substantialiste ou formelle et l'identité narrative »¹⁶⁵.

Ricœur s'appuie sur les deux significations du terme identité, selon que l'*identique* est perçu comme l'équivalent de l'*idem* (même, en anglais *same*) ou de l'*ipse* (soi-même, en anglais *self*) pour expliquer l'identité narrative. « Idem » implique une comparaison, « même que », ayant pour contraires « autre », « contraire », « distinct », « divers », « inégal », ou encore « inverse ». Le terme affirme la différence et la distinction entre le Soi et l'Autre. En revanche, « ipse » implique la réflexivité et se lie avec l'altérité à un degré si intime que l'ipséité ne se laisse pas penser sans l'altérité. Il n'y a pas seulement là une comparaison, soi-même semblable à un autre, mais une implication, soi-même en tant qu'un *autre*¹⁶⁶. L'identité n'est pas seulement une distinction de l'altérité, mais implique la réflexivité sur Soi en tant que Autre. La compréhension du Soi, dit Ricœur, est une interprétation qui trouve dans les signes, les symboles et les textes une médiation privilégiée¹⁶⁷. Le philosophe précise :

« Le soi de la connaissance de soi est le fruit d'une vie examinée, selon le mot de Socrate dans l'*Apologie*. Or une vie examinée est, pour une large part, une vie épurée, clarifiée par les effets

¹⁶⁵ RICŒUR Paul, *Temps et récit*, 3. *Le temps raconté*, *op.cit.*, p.443.

¹⁶⁶ RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p.14.

¹⁶⁷ *Ibid*, p.138.

cathartiques des récits tant historiques que fictifs véhiculés par notre culture. L'ipséité est ainsi celle d'un soi instruit par les œuvres de la culture qu'il s'est appliquées à lui-même »¹⁶⁸.

L'identité narrative compose une multiplicité d'éléments en une histoire et permet la continuité dans le temps ; elle inclut le changement, sans mettre en cause la cohésion d'une vie, et l'histoire d'une vie est sans cesse refigurée par toutes les histoires véridiques ou fictives qu'un sujet raconte sur lui-même. L'identité narrative justifie ainsi que l'on tienne le sujet de l'action « désigné par son nom, pour le même tout au long d'une vie qui s'étire de la naissance à la mort »¹⁶⁹. La notion de l'identité narrative s'applique aussi bien à l'individu qu'à la communauté : individu et communauté se constituent dans leur identité en produisant et en recevant des œuvres narratives qui deviennent pour l'un comme pour l'autre leur histoire effective¹⁷⁰. C'est dans cette perspective de l'identité narrative que j'examinerai les trois opérations centrales de la construction identitaire.

Le Soi et l'Autre

Identité et altérité maintiennent des rapports multiples. D'abord, le terme « identité » contient non seulement une comparaison entre le Soi et l'Autre, mais aussi une implication. L'identité a un caractère relationnel, elle nécessite la présence de l'Autre pour la définition du Soi - sans la comparaison les notions perdent leur sens - mais elle implique aussi l'insertion de l'Autre et des visions de l'Autre dans la constitution du Soi. La psychanalyse offre plusieurs éclaircissements, concernant l'identité personnelle¹⁷¹. Freud préfère le terme « identification », considérant le Soi comme le résultat des diverses identifications à des valeurs, des normes, des idéaux, des modèles, des héros, faisant du Soi une structure d'accueil et d'appropriation de l'Autre¹⁷². L'*identification* fournit une face de l'identité, de laquelle résulte également son caractère pluriel : elle est composée de l'ensemble des identifications acquises qui permettent le sentiment d'appartenance à différentes communautés (religieuses, ethniques, idéologiques, politiques, basées sur un critère d'âge ou de sexe, ou encore sur les préférences et les goûts, etc.). L'appartenance à différentes communautés est toujours simultanée, mais différentes « circonstances de lieu, de moment et d'action »¹⁷³ peuvent mener à la

¹⁶⁸ RICŒUR Paul, *Temps et récit*, 3. *Le temps raconté*, op.cit., p.444.

¹⁶⁹ *Ibid*, p.442.

¹⁷⁰ *Ibid*, p.444.

¹⁷¹ Je pense ici au Surmoi de Freud ou au « stade du miroir » de Lacan.

¹⁷² Freud interprété par RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, op.cit., p.408.

¹⁷³ SINDJOUN Luc, « La démocratie est-elle soluble dans le pluralisme culturel ? », dans *L'Afrique politique 2000*, Paris, Karthala, p.19-40.

hiérarchisation des multiples appartenances et leur polarisation, mettant en avant une identité plutôt qu'une autre pour la définition du Soi et poussant à l'action et à la poursuite d'idéaux et d'intérêts spécifiques. De cette acception découle un troisième trait de l'identité : son caractère contextuel.

L'autre face de l'identité est le résultat des *assignments* faites par l'Autre. Dans différents contextes sociopolitiques, le Soi est souvent nommé et défini par l'Autre. Les recherches anthropologiques fournissent plusieurs exemples¹⁷⁴. Inversement, la définition du Soi présuppose la catégorisation de l'Autre, auquel le Soi attribue une identité différente, des traits et des contours précis, pour pouvoir se consolider, se différencier et souvent se valoriser, mais aussi désigner des alliés potentiels et des ennemis jurés. Les multiples rapports entre le Soi et l'Autre se déroulent dans des contextes sociopolitiques spécifiques, où le pouvoir de nommer et de catégoriser trahit des relations sociales hiérarchisées, de domination et de subordination ; il renforce également les hiérarchisations, en attribuant des traits de supériorité et d'infériorité. Ces dénominations et catégorisations du Soi par l'Autre peuvent engager leur renversement ou être réappropriées, ce qui fait de l'identité un champ de contestation. Le jeu entre l'identification et le renversement ou l'appropriation de l'assignation fournit les mécanismes centraux de la construction identitaire.

Qu'est-ce que l'étude du rebetiko, comme fait sociomusical, peut apporter à l'analyse des rapports entre identité et altérité, à l'intérieur de la société grecque et entre la société grecque et d'autres ? Plusieurs pistes sont possibles. D'abord, la musique peut fournir des éléments d'identification, séparer des groupes entre amateurs et adversaires, connaisseurs ou non, et donner naissance à une communauté, basée sur les mêmes préférences et goûts musicaux, qui à leur tour, donnent lieu à des visions du monde partagées et renvoient à un horizon. Les groupes, ainsi formés, peuvent accepter ou contester les opinions et les assignations venues des adversaires. En outre, la séparation des groupes selon les préférences musicales participe à une hiérarchisation à l'intérieur d'une société ; les goûts musicaux étant des classificateurs sociaux puissants, selon Bourdieu¹⁷⁵. Les différentes catégories et genres musicaux impliquent différentes caractéristiques non seulement musicales, mais aussi des groupes qui participent à leur production et/ou à leur consommation et comprennent des jugements de valeur, distinguant la « bonne » de la « mauvaise » musique, et par conséquent des jugements sur la qualité, le niveau d'étude, les attitudes, les aptitudes des créateurs et des auditeurs d'une certaine musique. Les dénominations et classifications musicales laissent apparaître des classifications sociales et des visions plurielles et contradictoires sur le monde musical

¹⁷⁴ À titre d'exemple, je pense à l'étude de Bazin sur les Bambara, voir BAZIN Jean, *A chacun son Bambara !*, dans AMSELLE Jean-Loup, M'BOKOLO Elikia (dir.), *Au cœur de l'ethnie*, Paris, La Découverte, 1985, p.87-127.

¹⁷⁵ BOURDIEU Pierre, *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p.12-21.

et le monde social. De plus, la musique peut également représenter une communauté dans son ensemble face à d'autres, devenir une pratique liée à un certain espace et être assignée, ou investie des revendications d'une identité locale, régionale, nationale voire internationale. Enfin, toutes les musiques sont issues des échanges et des connexions avec d'autres musiques, des campagnes et des villes, du passé et du présent, d'ici et d'ailleurs ; elles utilisent différents éléments musicaux, amènent innovations et nouveaux mélanges, et introduisent l'Autre dans la constitution du Soi et l'appropriation de l'Autre par le Soi.

La sélection des matériaux et la mémoire

La deuxième opération centrale à la construction identitaire est la sélection des matériaux dans l'histoire, l'espace et la culture. Elle conditionne l'action au présent. Il peut s'agir des mythes sur une origine commune, des histoires sur des moments de gloire ou de traumatisme, sur des héros et des sauveurs ou sur des victimes, définissant le Soi comme agissant ou souffrant, où « voir une chose, c'est ne pas en voir une autre, raconter un drame, c'est en oublier un autre »¹⁷⁶ ; il peut s'agir également de la distinction entre l'ici et l'ailleurs, centrale pour la séparation entre le Soi et l'Autre, ou bien de revendications pour un territoire ou encore de la nostalgie pour des terres perdues ; enfin, des pratiques culturelles perçues comme ancestrales ou des traditions véhiculées de génération en génération. Ici, une certaine musique plutôt qu'une autre peut être sélectionnée pour la construction d'une identité par rapport à une autre. La sélection des différents matériaux est une action inscrite au présent et dictée par les besoins du présent, qui construit une mémoire partagée au sein d'un groupe, capable d'assurer une continuité dans le temps. La notion de mémoire étant centrale pour mon travail, j'y consacrerai les prochaines pages.

J'utiliserai comme fil conducteur les enseignements de Paul Ricœur¹⁷⁷, enrichis d'autres études et adaptés au fait sociomusical. Trois points de la conception de Ricœur me paraissent intéressants pour ma recherche. Ricœur commence par la question « de *quoi* y a-t-il souvenir ? » pour proposer deux faces indivisibles de la mémoire : a) une face cognitive : le simple souvenir, la *mnémé* qui est une forme passive de la présence à l'esprit du souvenir ; il s'agit alors d'une affection, d'un *pathos* ; b) une face pragmatique : le rappel, l'*anamnésis* qui est une forme active de la quête du souvenir. Se souvenir,

¹⁷⁶ RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p.584.

¹⁷⁷ *Ibid.*

c'est *faire* quelque chose ; c'est une action, une *praxis*¹⁷⁸. En tant qu'activité exercée, la mémoire contient aussi le « comment » et le « pourquoi » de la quête du souvenir. Bergson parlait déjà de la mémoire comme une synthèse originale du passé et du présent en vue de l'avenir, comme la création d'un sens du présent par le savoir sur le passé¹⁷⁹. Marie-Claire Lavabre écrit : « la mémoire ne restitue en aucune manière le passé, elle ne le reproduit pas, elle ne l'établit pas, elle nous donne à voir ou entendre que le *présent du passé* »¹⁸⁰. Les questions du comment et du pourquoi de l'action « se souvenir » invitent à réfléchir sur les usages et les instrumentalisation du passé, les us et les abus de la mémoire¹⁸¹, qui « expriment moins 'la mémoire' et 'l'identité' que la volonté politique qui vise à l'adhésion et l'identification »¹⁸².

Ces réflexions mènent à la question « de *qui* est la mémoire ? », et ceci est le deuxième point de la pensée ricœurienne. Le philosophe français essaie de créer des ponts entre le regard intérieur de la mémoire personnelle et le regard extérieur de la mémoire collective. La préoccupation centrale est d'expliquer ce qui autorise à parler de mémoire collective : comment passe-t-on de la multiplicité des expériences et des souvenirs à l'unicité d'une mémoire dite collective ?¹⁸³

C'est Maurice Halbwachs¹⁸⁴ qui fournit à mon sens des idées intéressantes, enrichies par l'interprétation de Marie-Claire Lavabre. La thèse majeure de Halbwachs est que la mémoire individuelle et la mémoire collective ont un lien intime, qu'elles s'interpénètrent. L'argument prend sa force avec l'idée selon laquelle on appartient toujours à un ou plusieurs groupes et que l'on se définit par la place occupée dans le groupe ; le groupe fournit des enseignements, et les témoignages des autres « corrigent et redressent notre souvenir, en même temps qu'ils s'incorporent à lui »¹⁸⁵ ; aussi, « nous trouvons dans les cadres de la pensée collective les moyens d'évoquer la suite et l'enchaînement »¹⁸⁶ des objets et des événements. La mémoire individuelle ne peut pas exister hors de

¹⁷⁸ Aristote parle déjà d'acte de mémoire, ARISTOTE, « De la mémoire et de la réminiscence », *Petits traités d'histoire naturelle* (texte établi et traduit par René Mugnier), Paris, Les belles lettres, 1965, p.53-63. L'*Encyclopédie* définit ainsi la mémoire : « la mémoire et le souvenir expriment une attention libre de l'esprit à des idées qu'il n'a point oubliées, quoiqu'il ait discontinuité de s'en occuper ; les idées avaient fait des impressions durables ; on y jette un coup d'œil nouveau par choix, c'est une action de l'âme » (cité par SGARD Jean, *L'abbé Prévost, Labyrinthes de la mémoire*, Paris, PUF, 1986).

¹⁷⁹ BERGSON Henri, *Matière et mémoire*, Paris, PUF, 1997. Voir aussi HYPOLITE Jean, « Aspects divers de la mémoire chez Bergson », *Revue Internationale de philosophie*, 3^e année, n° 10, octobre 1949, p.373-391.

¹⁸⁰ LAVABRE Marie-Claire, « Entre histoire et mémoire, à la recherche d'une méthode », dans MARTIN Jean-Clément (dir.), *La guerre civile entre histoire et mémoire*, Nantes, Ouest Éditions, 1995, p.39-47, p.41.

¹⁸¹ TODOROV Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Paris, Éditions Aléa, 2004.

¹⁸² LAVABRE Marie-Claire, « Usages du passé, usages de la mémoire », *Revue française de science politique*, vol.44, n°3, 1994, p.480-493, p.485.

¹⁸³ LAVABRE Marie-Claire, « De la notion de mémoire à la production des mémoires collectives », dans CEFAÏ Daniel (dir.), *Cultures politiques*, Paris, PUF, 2001, p.233-252, p.241.

¹⁸⁴ HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, (édition critique établie par Gérard Namer), Paris, Éditions Albin Michel, 1997.

¹⁸⁵ *Ibid*, p.55.

¹⁸⁶ *Ibid*, p.86.

cadres de pensée partagés ni hors de milieux sociaux, et constitue un point de vue sur la mémoire collective. Halbwachs n'insiste pas seulement sur « la manière dont les exigences présentes de la société règlent le fait de se souvenir ou non d'un événement en même temps qu'elles commandent la déformation du passé »¹⁸⁷ ; il conçoit aussi la multiplicité des mémoires collectives :

« Chaque homme est plongé en même temps ou successivement dans plusieurs groupes. Chaque groupe, d'ailleurs, se morcelle et se resserre, dans le temps et dans l'espace. C'est à l'intérieur de ces sociétés que se développent *autant de mémoires collectives originales* qui entretiennent pour quelque temps le souvenir d'événements qui n'ont d'importance que pour elles [...] Lorsqu'une période cesse d'intéresser la période qui suit, ce n'est pas un même groupe qui oublie une partie de son passé : il y a en réalité, deux groupes qui se succèdent »¹⁸⁸ (souligné par moi).

Dans ce passage, Halbwachs met en avant la pluralité des mémoires collectives simultanées et successives, mais aussi la nature non essentialiste des groupes sociaux¹⁸⁹ et l'importance d'une mémoire partagée pour leur constitution. Il continue en introduisant la notion de mémoire historique, l'État-nation en étant le vecteur. Marie-Claire Lavabre, en interprétant Halbwachs, distingue dans un premier temps la mémoire historique de la mémoire collective, pour les définir ensuite comme « l'homogénéisation des représentations du passé et la réduction de la diversité des souvenirs qui advient dès lors qu'une expérience vécue et partagée est mise en récit par un groupe, famille, parti, association, Église, nation ou État »¹⁹⁰.

Les notions de mémoire historique et de mémoire collective ramènent à la question des us et abus de la mémoire, de la mémoire empêchée, de la mémoire manipulée et de la mémoire obligée, selon Ricœur¹⁹¹. Or puisque la mémoire est pathos et praxis, la mémoire collective « relève nécessairement d'une interaction complexe entre mises en récit publiques du passé et souvenirs de l'expérience, reconstruction et traces, poids et choix du passé », et encore « l'institution d'une mémoire

¹⁸⁷ LAVABRE Marie-Claire, « Halbwachs : les fondements d'une sociologie empirique de la mémoire », dans *Erinnerung und Gesellschaft - Mémoire et société, Jahrbuch für Soziologiegeschichte*, 2006, p.233-244, p.240.

¹⁸⁸ *Ibid*, p.129 et 132.

¹⁸⁹ Martin écrit sur les groupes sociaux: "They can be considered as 'imagined communities', in a somewhat broader sense than what Benedict Anderson actually suggested: as social entities temporarily cemented by a belief of belonging together and having common interests, a belief reinforced by shared cultural practices", MARTIN Denis-Constant, *Sounding Cape Town*, *op.cit.*

¹⁹⁰ LAVABRE Marie-Claire, « De la notion de mémoire à la production des mémoires collectives », *op.cit.*, p.252.

¹⁹¹ RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op.cit.*, p.82-111.

historique n'opère que si elle rencontre, au moins pour partie, une mémoire vive [les souvenirs d'un passé vécu ou transmis portés par les individus] »¹⁹².

Ces réflexions permettent de mieux appréhender la mémoire collective, de s'écarter d'une vision simpliste d'une stratégie imposée « par le haut » aux groupes et d'examiner les processus plus complexes de sélection d'événements et d'interprétation du passé, liés aux expériences vécues et configurant l'identité « par le bas ». Elles laissent apparaître, également, les limites des tentatives d'action sur la mémoire, mais aussi les conflits d'interprétation du passé, la dimension politique, conflictuelle et polémique de son évocation¹⁹³. Elles m'amènent, enfin, à la notion d'oubli. Augé écrit que « se souvenir ou oublier c'est faire un travail de jardinier, sélectionner, élaguer. Les souvenirs sont comme les plantes : il y en a qu'il faut éliminer très rapidement pour aider les autres à s'épanouir, à se transformer, à fleurir »¹⁹⁴. Todorov attire l'attention sur le fait que la mémoire n'est pas le contraire de l'oubli ; elle est plutôt une interaction entre « effacement » et « conservation »¹⁹⁵.

La notion d'oubli est le troisième point que j'emprunte à la pensée ricœurienne. « Il y a oublié là où il y a eu trace »¹⁹⁶ dit le philosophe. Le mot « trace » a trois emplois majeurs : a) les traces écrites et éventuellement archivées sur lesquelles travaille l'historien (les œuvres musicales enregistrées ou transmises oralement sur lesquelles travaille le musicologue) ; b) l'impression en tant qu'affection qui est essentiellement éprouvée ; et c) l'empreinte corporelle, cérébrale, corticale. La trace est « un *reste* et un *signe* de ce qui fut et n'est plus »¹⁹⁷ (souligné par moi). Ricœur mentionne alors deux grandes figures de l'oubli profond : l'oubli par effacement des traces, qui est un oubli définitif, et l'oubli de réserve qui est, lui, réversible. C'est cet oubli de réserve qui peut amener à la « mémoire heureuse », apaisée et réconciliée : « si un souvenir revient, c'est que je l'avais perdu ; mais si malgré tout je le retrouve et je le reconnais, c'est que son image avait survécu »¹⁹⁸. Les traces peuvent demeurer, même si elles sont « oubliées » pendant un temps ; elles peuvent resurgir, si les acteurs sociaux et les circonstances le demandent pour les besoins du présent.

¹⁹² GENSBURGER Sarah, LAVABRE Marie-Claire, « Entre 'devoir de mémoire' et 'abus de mémoire' : la sociologie de la mémoire comme tierce position », dans MÜLLER Bertrand (dir.), *L'histoire entre mémoire et épistémologie, autour de Paul Ricœur*, Lausanne, Éditions Payot, 2005, p.75-96, p.88 et 91.

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ AUGE Marc, *Les formes de l'oubli*, Paris, Payot et Rivages, 1998, p.24.

¹⁹⁵ TODOROV Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, *op.cit.*

¹⁹⁶ RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op.cit.*, p.374

¹⁹⁷ RICŒUR Paul, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, *op.cit.*, p.13.

¹⁹⁸ RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op.cit.*, p.557.

Qu'est-ce que l'étude d'une musique, notamment du rebetiko, peut apporter à l'analyse de la mémoire¹⁹⁹ et à l'opération de sélection des matériaux dans l'histoire, l'espace et la culture ? D'abord, la musique peut être une affection, un pathos, car certains traits musicaux imprègnent les individus depuis leur naissance. Ensuite, la musique peut être sélectionnée, en tant que pratique culturelle, pour participer au récit identitaire et/ou représenter un territoire, une opération jamais arbitraire, mais liée aux expériences d'un groupe et à son rapport à un espace donné. Il peut s'agir ici de son élévation au rang de tradition, la tradition musicale étant une invention, selon les besoins du présent, elle-même enrichie par les conditions présentes et toujours renouvelée par les musiciens et leurs nouvelles interprétations²⁰⁰. La musique participe pleinement à cette invention et à la constitution des continuités ou des ruptures, car les caractéristiques musicales ont leurs schématisations et traditionalités, l'œuvre opère sa propre sélection d'éléments musicaux et joue entre sédimentation et innovation. En outre, la musique peut laisser des traces matérielles, émotionnelles et corporelles sur lesquelles une mémoire collective se fondera²⁰¹. Le cas du rebetiko me paraît sur ce point particulièrement intéressant. Le rebetiko présente un décalage dans le temps : il est toujours joué, chanté, dansé et aimé aujourd'hui, mais c'est un répertoire vieux d'un demi siècle voire d'un siècle et qui continue à être interprété, alors que les nouvelles créations et chansons, sont rares et restent méconnues. Le rebetiko embrasse l'extérieur de son époque de création et il conserve la trace des processus passés de sa production. Dans cette perspective, il est intéressant de chercher dans le rebetiko les traces du passé qui persistent, cet oubli de réserve. Ces traces sont au présent, « nulle ne dit l'absence, encore moins l'antériorité »²⁰². Elles sont des effets présents, des signes de la cause absente et peuvent susciter des réseaux d'associations qui donnent à l'écoute de cette musique « un petit goût de madeleine »²⁰³. Ces traces peuvent engendrer des récits qui divisent la société grecque en groupes sociaux, en leur donnant une continuité et en permettant des identifications au présent, ou qui différencient la société grecque des autres sociétés ; elles peuvent encore participer à l'abolition des distinctions précédentes et à refigurer l'identité et le passé par un changement de point de vue qui verra dans le rebetiko l'histoire des créations communes et d'enrichissements mutuels, ouverts à la « re-con-naissance, une nouvelle naissance ensemble »²⁰⁴. Dans cette perspective, le rebetiko ne fournit pas seulement des

¹⁹⁹ Sur différentes approches entre musique et mémoire voir *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°22, Genève, Ateliers d'ethnomusicologie, 2009.

²⁰⁰ Voir II. iii. Le changement I : historicité, échange et tradition.

²⁰¹ MARTIN Denis-Constant, « Traces d'avenir, mémoires musicales et réconciliation en Afrique du Sud », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°22, Genève, Ateliers d'ethnomusicologie, 2009, p.141-168.

²⁰² RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op.cit.*, p.552.

²⁰³ MIJOLLA Alain de, « En guise d'ouverture... » dans CAIN Jacques, CAIN Anne et al, *Psychanalyse et musique*, Paris, Les belles lettres, 1982, p.7-17, p.13.

²⁰⁴ MARTIN Denis-Constant, « Traces d'avenir, mémoires musicales et réconciliation en Afrique du Sud », *op.cit.*, p.149.

« documents » nécessaires à la construction d'un récit identitaire, mais évoque également « une autre histoire » par rapport à l'histoire officielle de la société grecque.

L'invention des propositions pour l'action et l'avenir

La troisième opération centrale dans le processus de construction identitaire concerne l'invention de propositions capables de mobiliser un groupe social pour l'action. Le récit identitaire fait le lien entre le passé et le présent d'un groupe, une relation qui « légitime l'appartenance identitaire en lui attribuant une profondeur historique »²⁰⁵, et en lui fournissant, ainsi, la continuité dans le temps. Mais le récit identitaire s'étend au-delà du présent et peut mobiliser des individus appartenant à des groupes pour des actions futures. Dans cette opération, l'étude d'une musique peut amener des éclaircissements concernant les auteurs du récit identitaire et la projection dans l'avenir. Elle peut aussi évoquer l'imminence des transformations et des changements sociaux.

Les entrepreneurs de la construction identitaire sont généralement les élites « parce qu'elles seules maîtrisent la formalisation et l'utilisation de récit »²⁰⁶. Les élites formalisent et utilisent des récits capables de convaincre des individus d'appartenir à un groupe délimité et de s'engager aux côtés de ce groupe pour l'action, pour revendiquer la possibilité d'améliorer la position du groupe dans la hiérarchie sociopolitique et/ou d'avoir accès au pouvoir. Pourtant, elles n'en sont pas les inventeurs. Nul ne peut dire qui est l'auteur du récit identitaire, car il se crée par des « porte-parole de tous ordres - des intermédiaires politiques appartenant aux élites religieuses, sociales, politiques, communicatrices, mais aussi issus du peuple ou anonymement plébéiens : prophètes, poètes, chanteurs...- capables de reformuler des catégories de pensée, des représentations courantes pour proposer des explications, des réponses aux troubles vécus par une population »²⁰⁷. Les musiciens et les poètes participent au récit identitaire à travers leurs œuvres. En outre, l'œuvre musicale et ses « documents » offrent des possibilités innombrables pour la reconfiguration et l'invention de propositions pour l'à-venir, capables de faire sens, d'unifier et d'engager à l'action.

La musique peut être également un révélateur social. Georges Balandier définit les révélateurs sociaux comme des phénomènes qui permettent de « détecter les courants du changement sous les eaux

²⁰⁵ COULON Christian, « Les dynamiques de l'ethnicité en Afrique noire », dans BIRNBAUM Pierre (dir.), *Sociologie des nationalismes*, Paris, PUF, 1997, p.37-53.

²⁰⁶ OTAYEK René, *Identité et démocratie dans un monde global*, Paris, Presses de Sciences Po, 2000, p.88.

²⁰⁷ MARTIN Denis-Constant (dir.), *Cartes d'identité, Comment dit-on « nous » en politique ?*, Paris, Presses des Sciences Po, 1994, p.24.

mortes de la continuité »²⁰⁸. Les altérations structurelles dans des genres existants et l'invention de nouvelles catégories musicales annoncent symboliquement des processus de transformation sociale, qui n'ont pas encore atteint la maturité pour remettre ouvertement en question ou renverser l'ordre établi dans la société²⁰⁹.

Dans ce paragraphe, j'ai formulé mes hypothèses de recherche et les possibilités qu'offre l'étude d'un fait sociomusical (comme le rebetiko) à l'exploration et à l'interprétation des représentations du soi et du passé collectif, dans leurs configurations narratives. L'identité et la mémoire me ramènent au « politique par le bas », dont je parlais en introduction de ces prolégomènes : la participation à la constitution du monde qui nous entoure, par l'*agir* et le *souffrir* ; et la légitimation du pouvoir, par l'incessante négociation entre *acquiescement* et *contestation*, propre à l'ambivalence du pouvoir. Le moment est venu d'explicitier ma méthodologie.

V. La tripartition remodelée

L'objet de ma recherche est maintenant délimité et mon point de vue exposé. Je répète mon objectif : interroger l'identité et la mémoire de la société grecque dans leurs configurations narratives, à travers le fait sociomusical que l'on nomme « rebetiko ». Autrement dit, j'essaierai d'explorer dans les récits sur le rebetiko autorisés par les documents musicaux, les (re)configurations identitaires et mémorielles de la société grecque, dans leur multiplicité, ambiguïté et souvent conflictualité.

Pour atteindre cet objectif, je m'inspire, au niveau méthodologique, de la tripartition développée par Jean-Jacques Nattiez, pour la remodeler et l'adapter à mon objet de recherche²¹⁰. La tripartition implique trois niveaux d'analyse : le niveau poïétique, le niveau neutre, dit la « trace », et le niveau esthétique. Le niveau poïétique concerne les processus de production, qui doivent trouver une trace dans le matériel musical. Il convient d'examiner les conditions philosophiques, sociologiques, psychologiques, esthétiques, historiques, matérielles, juridiques et politiques qui motivent mais aussi conditionnent les acteurs qui participent au *faire* de l'œuvre musicale : le compositeur, l'auteur, les interprètes mais aussi, en ce qui concerne les musiques de popularité étendue, telle le rebetiko, les spécialistes de la production du son et de la fabrication des instruments, de l'enregistrement, de la

²⁰⁸ BALANDIER Georges, *Sens et puissance...*, *op.cit.*, p.86.

²⁰⁹ MARTIN Denis-Constant, *Sounding Cape Town*, *op.cit.*

²¹⁰ Voir aussi les propositions de Martin pour une adaptation critique du modèle sémiologique à l'étude des musiques populaires dans MARTIN Denis-Constant, « Que me chantez-vous là ? Une sociologie des musiques populaires est-elle possible ? », dans DARRE Alain (dir.), *Musique et politique, les répertoires de l'identité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1996, p.17-30 et surtout MARTIN Denis-Constant, « La myosotis et puis la rose... », *op.cit.*

diffusion et de la commercialisation. Il s'agit d'examiner le contexte dans lequel l'œuvre est produite ainsi que les intentions et les discours des acteurs participant à sa production.

Le niveau neutre, en isolant arbitrairement la musique, concerne la description du matériel musical, la mise en avant des caractéristiques spécifiques d'une œuvre, d'un genre, ou d'un style ; il s'agit de trouver les structures qui organisent l'œuvre pour pouvoir procéder à une catégorisation et une modélisation. Les paroles et les gestes, écartés d'abord pour ne pas perturber le chercheur avec leurs significations souvent plus explicites, doivent être également examinés par la suite, et mis en relation avec le matériel musical²¹¹. L'analyse du niveau neutre est mouvante, dit Nattiez, elle est un moment de l'analyse perpétuellement bouleversé²¹² ; elle est nécessairement provisoire et dépend de critères qui sous-tendent le processus d'analyse, selon Molino²¹³.

La troisième dimension est le niveau esthétique, les processus de perception et de réception des auditeurs, des simples amateurs aux spécialistes, traduits en langage verbal. L'analyse de ce niveau se réfère à « la description des conduites perceptives à l'œuvre chez une population donnée d'auditeurs, c'est-à-dire la manière dont tel ou tel aspect de la réalité sonore matérielle est pris en charge par leurs stratégies perceptives »²¹⁴. Il y a des allers-retours dialectiques entre les trois niveaux et Nattiez propose de commencer par un de ces trois niveaux, selon les objectifs de l'analyse²¹⁵.

Pour ma part, je commencerai par le niveau poïétique, je continuerai avec la trace et je me tournerai, enfin, vers l'esthétique, la réception actuelle du rebetiko. De la tripartition s'inspire également la structure de mon texte en trois parties difficilement séparables, entre lesquelles s'établissent des ponts. Je ne mentionnerai ici que les lignes directrices de chaque niveau d'analyse et discuterai en détail, à l'introduction de chaque partie, les problèmes et les démarches entreprises pour les surmonter, les limites et les choix effectués²¹⁶. À la fin de chaque partie, des premières conclusions partielles faciliteront la lecture et les liaisons des parties entre elles²¹⁷.

L'analyse des processus poïétiques, du contexte dans lequel le rebetiko est produit, permet de déceler le caractère historique du fait sociomusical. Elle permet d'approcher les conditions de production du rebetiko, laissant des traces dans le matériel musical, et de révéler également le passé et, par conséquent, l'historicité de la réception actuelle. Suivant le vocabulaire utilisé dans ma recherche, cette analyse fournit des outils pour approcher la *précompréhension* du monde de l'action, configuré

²¹¹ *Ibid.*

²¹² NATTIEZ Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie, op.cit.*, p.54.

²¹³ MOLINO Jean, « Musical Fact and the Semiology of Music », *op.cit.*

²¹⁴ NATTIEZ Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie, op.cit.*, p.124.

²¹⁵ *Ibid.*, p.176.

²¹⁶ Voir Chapitres 1, 7 et 10.

²¹⁷ Voir Chapitres 6, 9 et 12.

dans la matérialité du rebetiko et reconfiguré dans les récits actuels sur cette musique. Ainsi, la décision de commencer par ce niveau n'est pas uniquement basée sur l'envie d'aider le lecteur non familier du rebetiko à suivre mon récit ; elle découle également d'un principe théorique : c'est l'analyse du contexte de production qui permettra d'approcher les préfigurations identitaires et mémorielles qui fourniront les points de vue pour la suite : d'un côté, pour l'analyse du matériel musical, de l'autre côté, pour l'analyse de leur refiguration dans les récits actuels sur le rebetiko. L'analyse du contexte permettra de déceler des représentations, des oublis de réserve et des changements de points de vue, des ambivalences et des conflits qui tissent le récit de la société grecque, de son monde et de sa continuité temporelle.

Pour approcher le contexte, il convient d'examiner l'histoire musicale en parallèle avec l'histoire sociopolitique : a) la place et la fonction du rebetiko dans la société, les phénomènes de mode et ses rapports avec les autres musiques, grecques ou étrangères, les instrumentalisations politiques et la censure ; b) les acteurs (compositeurs, auteurs, instrumentistes, chanteurs, mais aussi spécialistes de la fabrication, de l'enregistrement, de la diffusion et de la commercialisation) et leurs intentions ; c) les lieux de pratique musicale et leur public, ainsi que les outils techniques, les instruments, les supports d'enregistrement, les moyens de diffusion, et leur évolution ; d) enfin, les discours produits pour la promotion du rebetiko ou issus de sa réception au moment de sa création, tirés majoritairement de la presse de l'époque.

Examiner le contexte signifie retourner au passé pour refaire et reconstruire un parcours, dans le cas du rebetiko long de plus d'un siècle, sélectionner des documents, en tant que traces d'événements, et tisser une intrigue pour en faire une histoire. Divers documents seront ici utilisés, issus de ma recherche de terrain, notamment de la recherche d'archives. La presse (journaux et revues spécialisées) constitue ma source principale de documentation sur l'histoire musicale ; elle ne fournit pas seulement des informations sur la pratique et les conditions de production du rebetiko, mais également sur la terminologie utilisée et la réception de cette musique par les journalistes/intellectuels de chaque époque, représentant la culture officielle. Le fil conducteur de mon intrigue dans cette partie sera donné par des questions de dénomination, de catégorisation, d'authentification et de traditionalisation concernant la musique que l'on nomme aujourd'hui rebetiko. Ces opérations comprennent le jugement – dans le cas du rebetiko notamment des jugements esthétiques et moraux – et sont centrales à la distinction de différentes musiques présentes dans le même moment historique, mais également par cela à la séparation des groupes. Elles permettront de décrypter des visions multiples, ambivalentes et changeantes sur le Soi et l'Autre, ainsi que sur le présent du passé.

La deuxième partie se concentrera sur le caractère physio-psychologique, comme dirait Mauss, du fait sociomusical, l'analyse du niveau neutre, selon Nattiez. Pour cette partie, j'ai sélectionné un certain nombre de chansons et constitué un corpus. Je ne me livrerai pas à une analyse musicologique détaillée, capable de révéler les structures profondes du rebetiko et le système musical auquel il obéit, amenant à une typologie et une modélisation d'éléments musicaux et à la caractérisation de ce genre selon des critères musicaux, une analyse qui est d'ailleurs loin de mes compétences. Je me concentrerai sur une analyse musicale adaptée aux objectifs de ma recherche et selon l'étendue de mes connaissances musicales. Ce qui m'intéresse, c'est l'examen du matériel musical du rebetiko, le monde de l'œuvre en attente de son complément par le monde de l'auditeur, c'est-à-dire l'analyse des « documents » qui autorisent des mises en intrigue et permettent des configurations du monde, surtout en ce qui concerne l'identité et la mémoire.

Pour atteindre mes objectifs, je décrirai, dans un premier temps les éléments employés (mélodiques, harmoniques et rythmiques) et leur arrangement (la construction générale de chaque pièce, la place des voix et des instruments, leurs rapports et leur jeu). Je sélectionnerai les éléments qui me semblent pertinents d'une part pour examiner le jeu de sédimentation et d'innovation, et d'autre part pour repérer des symbolismes, des emprunts et des influences d'autres musiques, des traits perçus distinctifs de l'Autre, de l'ailleurs ou du passé, pouvant susciter associations et représentations. J'examinerai, ensuite, les paroles. Le point de vue sera ici donnée par l'histoire du rebetiko, l'histoire de sa production mais aussi de sa réception, la précompréhension du monde : j'essaierai de construire quelques premiers ponts entre les différents récits sur le rebetiko, les « événements » qu'ils contiennent, les catégorisations et les caractérisations, et des traits musicaux et poétiques qui produisent et autorisent ces intrigues concernant notamment le Soi et l'Autre, le passé et le présent. Enfin, j'essaierai de repérer dans l'œuvre les éléments pas encore mis en intrigue, pas encore refigurés dans des récits, les oublis de réserve, les traces du passé qui persistent et attendent leur complément.

La troisième partie s'occupera de la réception du rebetiko aujourd'hui, du caractère sociologique du fait sociomusical, du niveau esthétique. L'intérêt se focalisera sur la refiguration du monde de l'action, basée sur l'ordre précompris et possible grâce à l'intersection du monde de l'œuvre et du monde de l'auditeur. Il n'y a pas ici de cercle vicieux où cette partie de l'analyse serait anticipée par le contexte historique et la réception passée du rebetiko, car de nouveaux besoins, de nouveaux désirs, de nouveaux drames du présent « crient récit », comme dit Ricoeur, et apportent des nouveaux points de vue, des refigurations de l'identité et de la mémoire.

Cette dernière partie de ma recherche se base principalement sur une série d'entretiens que j'ai réalisés avec des amateurs et des non amateurs du rebetiko. J'ai choisi d'utiliser la technique des

entretiens collectifs, avec écoute des chansons de mon corpus, afin de recueillir des récits pour l'analyse. L'avantage de cette technique est qu'elle permet de saisir les prises de position dans l'interaction qui se produit au sein du groupe, et qu'elle fait ainsi surgir des visions partagées et des désaccords. L'intérêt de cette méthode qualitative n'est évidemment pas la représentativité. L'objectif est de saisir des situations diverses et contrastées au regard du thème de la discussion, de déceler des représentations et des associations, liées aux divers horizons des individus et des groupes, multiples, flexibles et ambiguës, que suscite le rebetiko. Les entretiens collectifs permettent de rechercher cette pluralité, nécessaire « à la fois pour conserver à l'objet musical la polysémie qui lui est intrinsèque et pour appréhender, dans sa richesse affective, la nature kaléidoscopique des représentations qu'il fait circuler »²¹⁸. Le matériel ainsi recueilli constituera la base des analyses horizontales et verticales et l'analyse thématique établira, après sélection des documents, un récit de la réception actuelle du rebetiko.

L'analyse de ces trois niveaux, en adaptant la tripartition de Jean Jacques Nattiez à mon objet de recherche - analyse que j'ai brièvement présentée ici - est une entreprise assez vaste, basée sur une approche herméneutique. En cela, elle est une interprétation, une narration. La particularité de l'opération scientifique, par rapport à n'importe quelle autre mise en intrigue, est double : d'un côté, ayant ses propres schématisations et traditionalités, le récit scientifique doit *explicitement ses étapes* de construction – cela a été ma préoccupation centrale dans ces prolégomènes, en revisitant diverses théories pour trouver les matériaux de construction de mon cadre théorique et méthodologique. D'un autre côté, l'opération scientifique vise à la *mise en question* continue du savoir acquis, que ce soit la rupture avec le sens commun, que Bourdieu, Passeron et Chamboderon définissaient comme le trait principal du métier du sociologue²¹⁹ ou le renouvellement des théories scientifiques existantes. Or remettre en question, c'est aussi prendre en compte : « les résultats scientifiques que nous produisons sont des constructions qui dépendent étroitement de leur contexte de production, de la personne qui les établit et du processus d'élaboration lui-même », dit Ludl²²⁰. La mise en intrigue du récit scientifique, médiatisée par des imitations/représentations du réel, s'opère à travers un jeu entre sédimentation et innovation qui permet de changer les points de vue et créer de nouvelles évidences/connaissances, inscrites dans les limites du « possible ».

L'entreprise est consciente non seulement du caractère narratif de la présente recherche, mais également de son caractère infini, parce que celui-ci est constitutif du réseau des renvois et que le

²¹⁸ MARTIN Denis-Constant, « Que me chantez-vous là ?... », *op.cit.*, p.27.

²¹⁹ BOURDIEU Pierre, PASSERON J.-C. et CHAMBODERON J.-C., *Le métier du sociologue*, *op.cit.*

²²⁰ LUDL Christine, *op.cit.*, p.209.

monde de l'œuvre (musicale et scientifique) est toujours en attente de complément, de nouveaux mondes d'auditeurs ; enfin, parce que l'objet musical ne saurait être réduit au discours. Ce caractère infini me permet d'inciter vivement le lecteur à suivre les liens Internet que j'indique tout au long de mon texte²²¹, ainsi que d'écouter les CD qui accompagnent mon récit. Ainsi, pour l'irréductibilité du musical au discours, j'emprunte ce que Foucault dit de la peinture, en analysant le tableau *Las Meninas* de Velasque :

« le rapport du langage à la peinture est un rapport infini. Non pas que la parole soit imparfaite, et en face du visible dans un déficit qu'elle s'efforcerait en vain de rattraper. Ils sont irréductibles l'un à l'autre : on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir, par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendissent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe »²²².

Enfin, malgré l'étendue de la recherche ici entreprise, à travers l'examen du triple mode d'existence de la musique, l'analyse des processus de production, du matériel musical et des processus de réception, et l'établissement des ponts entre le social et le musical, l'analyse du rebetiko s'avèrera partielle. La présente recherche concentre le « point de vue » sur les représentations du Soi et du passé collectif de la société grecque. Elle est une mise en intrigue que je construis, en sélectionnant des événements et des documents. Elle en est une transformation en une histoire écrite, *un* récit.

²²¹ Un CD des données permet un accès facile à ces différents liens Internet.

²²² FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p.25.

PREMIÈRE PARTIE
L'HISTOIRE DU REBETIKO

CHAPITRE 1

Problèmes de l'historiographie du rebetiko

Cette première partie a pour but d'analyser les conditions de production du rebetiko en examinant, en parallèle, l'histoire musicale et socio-politique. Il s'agit d'étudier le contexte économique, social, politique et esthétique dans lequel le rebetiko est produit, diffusé et reçu, l'évolution technologique de ses moyens de production et de diffusion, mais aussi les acteurs participant à son façonnage, la pratique musicale et les lieux où elle est diffusée, ainsi que les discours produits pour sa promotion ou issus de sa réception, à différents moments. Mon objectif est d'examiner les processus de production du rebetiko, susceptibles d'avoir laissé une trace dans le matériel musical et d'influencer la réception actuelle²²³, afin de pouvoir déceler des représentations du soi et du passé, des configurations identitaires et mémorielles.

Composer le récit historique du rebetiko pose un certain nombre de problèmes, regroupés ici en trois entités : 1. les sources, 2. la catégorisation et 3. la spatialisation et la datation. J'aborderai brièvement ces trois points, qui expliciteront ma démarche, révéleront ses limites et m'amèneront à assumer mes choix et à bâtir ma position sur l'historiographie du rebetiko.

1.1. Les sources

Réaliser l'historiographie du rebetiko pose tout d'abord la question des sources et des documents : de quelles sources dispose-t-on aujourd'hui sur cette musique ? Je propose de diviser les différentes sources d'informations en sources écrites et en sources sonores et visuelles, puis de présenter brièvement l'état actuel de la recherche sur le rebetiko.

En ce qui concerne les *sources écrites*, la contribution de Kostas Vlisidis est précieuse. Dans son ouvrage, *Pour une bibliographie du rebetiko*²²⁴, il offre une vue d'ensemble de la bibliographie existante, en recensant plus de deux milles références hellénophones (livres et articles, y compris des articles de presse) et plus qu'une centaine de références écrites en d'autres langues, de 1873 à 2001. La majorité des références est aussi commentée par l'auteur. Cet ouvrage est extrêmement utile pour le chercheur aspirant approcher le rebetiko et m'a servi de guide tout au long de ma recherche.

²²³ Le matériel musical et la réception actuelle sont respectivement examinés dans la deuxième et la troisième partie de la présente recherche.

²²⁴ VLISIDIS Kostas, *Για μια βιβλιογραφία του ρεμπέτικου (1873-2001)*, [Pour une bibliographie du rebetiko (1873-2001)], Athènes, Ekdoseis tou Eikostou Protou, 2002. Le seul point faible de cet ouvrage est de ne pas séparer livres et articles parus dans la presse.

Il existe plusieurs types de sources écrites :

Tout d'abord, la *presse* (journaux, périodiques généralistes et spécialisés, programmes de radio) qui offre une source synchronique précieuse et permet de saisir les représentations existantes à chaque époque. Pourtant, trois remarques s'imposent concernant l'utilisation de la presse : pour commencer, elle n'a pas encore été exhaustivement fouillée ; ensuite, l'accès à la presse écrite, en tant que journaliste/auteur ou lecteur, est réservée à un groupe spécifique de personnes instruites (le taux d'analphabétisme en Grèce en 1930, par exemple, s'élève à 41%) ; et enfin, les faits musicaux diffusés dans des lieux alternatifs et produits par des réseaux non officiels parviennent probablement aux journalistes/intellectuels avec un décalage temporel. On peut également formuler l'hypothèse que la densification des articles traitant du même phénomène musical pendant une période donnée montre sa popularité grandissante. Cette hypothèse est aussi soutenue par les chiffres de ventes de disques (malgré le fait qu'on manque de données) et par les rééditions de la même chanson.

Il y a également les *anthologies*. L'effort pour recueillir les paroles de différentes chansons grecques commence dès la période de l'Indépendance par le biais de folkloristes philhellènes étrangers, espérant trouver l'esprit antique censé persister dans la poésie du peuple selon le romantisme du XIXe siècle. Puis, on se consacrera uniquement aux chansons des campagnes, en raison du danger supposé de leur disparition ; ce n'est qu'à partir de 1960 qu'on essaiera de recenser les chansons urbaines. Aujourd'hui, les deux anthologies qui portent dans leur titre le terme rebetiko et fournissent un nombre considérable de paroles de chanson sont celles d'Ilias Petropoulos et de Tasos Shorelis²²⁵. Ces deux anthologies importantes fournissent une première base, mais contiennent souvent des imprécisions et des incorrections dans les dates. Stathis Gauntlett a également annoncé le projet d'un *Corpus Rebeticorum*²²⁶ qui semble être en cours. Enfin, c'est sur Internet que se poursuit l'effort de rassembler le plus exhaustivement possible les paroles des chansons rebetika et parfois en fournir des traductions²²⁷.

Les paroles constituent une source synchronique, ce qui ne les empêche pas d'appartenir au domaine de la poésie. Cette remarque est importante car le milieu où cette musique a été créé est

²²⁵ PETROPOULOS Ilias, *Ρεμπέτικα τραγούδια* [Chansons rebetika], 2^e édition (augmentée), Athènes, Kedros, 1979 et SHORELIS Tasos, *Ρεμπέτικη ανθολογία* [Anthologie rebetique], 4 volumes, Athènes, Plethron, 1977-1981.

²²⁶ Un projet collectif de Gauntlett avec Paivanas et Hatzinikolaou, concernant le recensement complet des paroles de rebetiko, voir VLISIDIS Kostas, «Πρόλογος του μεταφραστή» [Préface du traducteur], dans GAUNTLETT Stathis, *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, [Chanson rebetiko, contribution à son approche scientifique], Athènes, Ekdoseis tou Eikostou Protou, 2001, p.9-22, p.20.

²²⁷ Différents sites internet disposent d'un grand nombre de paroles. Je distingue parmi eux www.stixoi.info ainsi que rebetiko.sealabs.net et www.rebetiko.gr. Les deux derniers contiennent beaucoup d'informations concernant les chansons, les disques 78 tours, les musiciens, des partitions, etc et sont aussi un lieu d'échange virtuel entre musiciens et amateurs du rebetiko à travers leurs forums (chat).

souvent abordé à travers les paroles des chansons²²⁸, en tenant les descriptions poétiques comme véritables et en oubliant que la poésie est un art, sans doute inspiré et influencé par le contexte social et la vie quotidienne, mais comprenant une part d'expression personnelle et d'imagination. Certes, les paroles du rebetiko créent un monde et une ambiance spécifiques : le monde de l'œuvre poétique ; pourtant, elles ne peuvent pas être utilisées en tant que sources uniques et immédiates pour l'historiographie.

Une source supplémentaire est constituée des *récits des créateurs* (compositeurs, interprètes, chanteurs/euses, auteurs), publiés à partir des années 1970. Les récits de vie sont très intéressants et fournissent des informations importantes qui heureusement ont été recueillies, même tardivement. Cependant, le manque de consignes méthodologiques et d'explications des démarches pour la plupart d'entre eux pose souvent problème. Leur utilisation a par conséquent des limites : ils doivent être interprétés dans le contexte qui les a produits et en tant que reconstruction du passé, l'interaction avec les collecteurs étant non négligeable ; les récits de vie, comme les biographies, sont le fruit d'un choix (personnel et éditorial) et sont donc partiels. De plus, le titre « autobiographie » donnée par les éditeurs semble avoir une valeur seulement commerciale. En revanche, il n'existe presque aucun récit, même tardif, des directeurs des compagnies phonographiques et directeurs artistiques, techniciens de studio, producteurs radiophoniques ou encore luthiers, dont le rôle dans la production de cette musique est pourtant essentiel.

Il existe également d'autres types de *livres*. La production bibliographique a connu une forte expansion au cours des quatre dernières décennies²²⁹, mais les divers livres publiés sur le rebetiko sont de valeur inégale. Plusieurs s'imprègnent parfois d'un style littéraire, manquent de références et de rigueur ou sont marqués idéologiquement. Souvent les représentations de leur époque y affleurent et une mythologie se construit autour du rebetiko. Des universitaires se sont intéressés au rebetiko depuis les années 1970²³⁰. Il faudra pourtant attendre une vingtaine d'années pour voir des recherches de

²²⁸ Je mentionne à titre d'exemple des travaux universitaires qui semblent ne pas distinguer les limites entre la poésie et la vie de rebetes, TRAGAKI Dafni, *Rebetiko Worlds, Ethnomusicology and Ethnography in the City*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2007, Chapitre 2, p.23-47 et TZAKIS Dionysis, «Ο 'κόσμος της μαγκιάς': παραστάσεις του καλού άνδρα στο χώρο των ρεμπετών» [Le 'monde de magkes': représentations de l'homme juste entre les rebetes], dans ΚΟΤΑΡΙΔΙΣ Nikos (dir.), *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι* [Rebetes et chanson rebetiko], Athènes, Plethron, 2003, p.32-69.

²²⁹ Pour une revue critique et sélective de la bibliographie existante voir VLISIDIS Kostas, «Πρόλογος του μεταφραστή» [Préface du traducteur], *op.cit.* et GAUNTLETT Stathis, «Το ρεμπέτικο στην ψηφιακή εποχή» [Le rebetiko dans l'aire numérique] dans GAUNTLETT Stathis, *Ρεμπέτικο τραγούδι...* [Chanson rebetiko...], *op.cit.*, p.129-166.

²³⁰ REVAULT D'ALLONNES Olivier, « L'art contre la société. Une culture dominée : le rebetiko », dans son livre *La création artistique et les promesses de la liberté*, Paris, Klincksieck, 1973, p.143-178 ; HOLST Gail, *Road to rembetika – music of a Greek sub-culture, songs of love, sorrow and hashish*, Evia, Denise Harvey, 1974 ; DAMIANAKOS Stathis, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου* [Sociologie du rebetiko], Athènes, Ermeias, 1976 (nouvelle édition, Plethron, 2001) ; GAUNTLETT Stathis, *Rebetika Carmina Graeciae Recentioris – A contribution to the definition of the term and the genre Rebetiko Tragoudi through a detailed analyses of its verses and the evolution of its performance*, Evia, Denise Harvey, 1985.

terrain originales, révélant des aspects et des documents inconnus. La situation de la recherche scientifique sur cette musique semble s'améliorer depuis les deux dernières décennies et, comme le dit Gauntlett, « la décennie de 1990 est une période de transition dans la rebetologie de la période préscientifique à la proto-scientifique »²³¹.

Enfin, d'autres types de sources écrites existent, qui ont été très peu utilisés dans les recherches en rebetologie. Il s'agit des catalogues des compagnies phonographiques, des partitions, des livrets, des publicités, des registres (de vente, des chansons à l'AEPI - l'équivalent de la SACEM -, des associations et syndicats des musiciens), des contrats de travail, des lettres échangées entre les responsables des compagnies et leurs superviseurs étrangers ou encore adressées à la Station Radiophonique Étatique.

Deux raisons expliquent la non exploitation de telles sources : d'abord, elles sont difficilement accessibles, éparpillées dans différents centres d'archives, souvent non classées et, pour la majorité d'entre elles, font partie de collections privées. L'intérêt de l'État pour le patrimoine musical, tous genres confondus, étant très limité voire inexistant en Grèce, on doit la conservation de ces sources à des initiatives privées. Les collections privées sont constituées avec dévouement, selon les intérêts de leurs collectionneurs qui ne veulent pas toujours montrer leurs archives, ce qui est en partie compréhensible puisque eux-mêmes éditent des livres commercialisés. En outre, par manque d'intérêt, de rigueur ou d'informations, il y a souvent des imprécisions. Enfin, une partie du matériel de l'époque semble perdue pour toujours, sans doute condamnée à l'oubli définitif.

La deuxième raison qui explique la non utilisation de ces sources est liée au refus, assez répandu, de traiter cette musique en tant que produit commercial, en tant que marchandise. On a, pendant longtemps, alimenté la supposée marginalité du rebetiko et du monde qui l'a entouré et nié complètement sa commercialisation, les logiques du marché et du marketing étant diabolisées et censées atteindre la pureté et l'authenticité de cette musique. Gauntlett, dans un article récent, expose ce problème et invite les futurs chercheurs à effectuer des recherches approfondies sur une économie politique du rebetiko²³².

En ce qui concerne les *sources sonores et visuelles*, la plus importante est sans doute l'ensemble des enregistrements de *disques 78 tours*, rendus accessibles, grâce à la *réédition* des enregistrements originaux dans les années 1970 et 1980 en LP et en CD pendant la décennie suivante. Les rééditions

²³¹ GAUNTLETT Stathis, «Το ρεμπέτικο στην ψηφιακή εποχή» [Le rebetiko dans l'aire numérique], *op.cit.*, p.166.

²³² GAUNTLETT Stathis, "Mammon and the Greek Oriental Muse. Rebetika as a Marketing Construct", dans CLOSE E., TSIANIKAS M., FRAZIS G. (eds.), *Greek Research in Australia: Proceedings of the Biennial International Conference of Greek Studies, Flinders University April 2003*, Adelaide, Flinders University Department of Languages - Modern Greek, 2005, p.179-194 (disponible sur http://dspace.flinders.edu.au/dspace/bitstream/2328/8147/1/179_194%20Gauntlet.pdf, consulté le 24.06.2011).

ont principalement été effectuées pour répondre à une demande du marché et grâce aux choix et à la volonté non dénuée d'intérêt de certains collectionneurs d'ouvrir une partie de leurs archives, ainsi qu'aux évolutions technologiques. Une grande partie du répertoire, jusqu'alors inconnue, a ainsi progressivement acquis une certaine popularité. Il reste cependant toujours des chansons inconnues : certaines à la disposition des collectionneurs, d'autres mentionnées aux catalogues mais jamais trouvées, les catalogues eux-mêmes n'étant pas toujours complets. Ces remarques se font l'écho d'une évidence : chaque recherche a pour limites l'état du savoir dans son temps de réalisation.

En plus des rééditions, il y a également des *réenregistrements* du vieux répertoire par de nouveaux acteurs. Ces nouvelles interprétations sont utiles pour une ethnographie du rebetiko ; leur intégration dans les sources historiographiques sera explicitée plus en avant, au moment de la discussion des problèmes de datation²³³.

On dispose, outre les documents sonores, de *photos* des créateurs, souvent avec leurs instruments et dans les lieux où se pratique le rebetiko (principalement les tavernes). Le problème central, quant à leur utilisation, est l'imprécision des dates. À la fin des années 1940, l'expansion du cinéma grec amène de nombreux musiciens sur les plateaux de cinéma. Leur participation et apparition dans ces *films* fournissent quelques informations, même s'il faut tenir compte du fait qu'il s'agit de films de fiction et que les musiciens jouent, en règle générale, en play-back. Il existe, enfin, certains *documentaires* sur le rebetiko, tournés en majorité après les années 1970-1980, ainsi qu'une série d'*émissions télévisuelles* diffusées dans les années 1990-2000. En ce qui concerne les documentaires, leur intérêt majeur est d'avoir filmé les lieux où cette musique se joue pendant leur période de tournage ; les émissions télé en présentent les nouveaux acteurs.

J'ai essayé de donner un aperçu des diverses sources dont on dispose sur le rebetiko en mentionnant les limites de leur utilisation. Tout au long de ma recherche, j'ai pu utiliser plusieurs de ces sources écrites, sonores et visuelles. Pour l'historiographie, j'ai attribué une importance particulière à la presse, en consacrant une partie de ma recherche de terrain à la consultation d'archives de journaux et périodiques. La presse fournit des documents précieux sur les conditions de production du rebetiko et son contexte, mais aussi sur les récits de réception synchronique de cette musique. Certaines des sources mentionnées ici pour l'historiographie (comme les réenregistrements, les documentaires ou les émissions télévisuelles) peuvent étonner le lecteur, voire lui apparaître anachroniques. La question qui se pose ici est bien de savoir où commence et où finit l'histoire du

²³³ Voir ci-dessus, § 1.3. La spécialisation et la datation.

rebetiko. Je me concentrerai d'abord sur la question de la catégorisation pour pouvoir justifier ensuite la datation que je propose.

1.2. Problèmes de catégorisation

Le rebetiko reste indéfini et flou, tant comme genre musical que comme terme générique, et il me semble utile de développer quelques réflexions concernant sa catégorisation. Cette question apparaîtra tout le long de cette recherche et sera discutée et revisitée dans chaque partie. Je me consacrerai ici seulement à ses implications dans l'historiographie. Je commencerai par la naissance du terme rebetiko.

On sait aujourd'hui que le terme apparaît pour la première fois sur les étiquettes des disques 78 tours en 1912²³⁴. On ne sait pas si le mot est une invention commerciale (comme le soutient Savvopoulos²³⁵) ou s'il existait déjà, hypothèse qui me semble plus plausible. L'état de la recherche actuelle ne fournit aucune source complémentaire pour identifier l'inventeur potentiel ou argumenter en faveur de la deuxième hypothèse ; encore moins, pour savoir quel sens le terme prenait, en tant que catégorie musicale (ou désignait-il plutôt une catégorie rythmique ?). Une centaine de chansons sont caractérisées comme « rebetiko » sur les étiquettes des disques ; une partie d'entre elles, le serait toujours aujourd'hui²³⁶ alors que certaines perdent ce qualificatif et que d'autres l'acquièrent. Il est intéressant de noter dans la liste fournie par Savvopoulos²³⁷ que la dénomination disparaît par la suite pour réapparaître de 1923 à 1946 sur 97 chansons de plusieurs compagnies, dont 68 sont enregistrées et commercialisées entre 1928 et 1931 (le nombre le plus élevé par an étant de 27 en 1928). On retrouve aussi la caractérisation « rebetiko zeibekiko » ou « mortiko » et « arhontorebetiko »²³⁸. Pourtant, la majorité des enregistrements faisant aujourd'hui partie du genre rebetiko, sont caractérisées par leur rythme (zeibekiko, hasapiko, tsifteteli, karsilamas, syrto²³⁹).

L'apparition du terme dans des sources écrites semble plus tardive. Savvopoulos parle d'une première apparition en 1917 dans une revue du Caire²⁴⁰. Le terme apparaît dans les catalogues des compagnies phonographiques à partir de 1926 mais souvent à côté du terme « populaire » (en grec

²³⁴ « Aponia » par l'Estudiantina grecque (Orfeon, 1912) et « Tic tic tac » par Yangos Psomatianos (Favorite Record, 1913). Voir SAVVOPOULOS Panos, *Περί της λέξεως 'ρεμπέτικο' το ανάγνωσμα... και άλλα* [Autour du mot écrit 'rebetiko'... et autres], Athènes, Odos Panos, 2006, p.14-15. Voir aussi Annexe Photos, photo 1.

²³⁵ *Ibid*, p.14-15.

²³⁶ Il s'agit principalement de chansons composées par des musiciens de revue ou de musique légère.

²³⁷ SAVVOPOULOS Panos, *op.cit.*, p.23-26.

²³⁸ *Ibid*, photos 4, 8 et 12, p.21, 22 et 29 respectivement. Voir aussi Annexe Lexique.

²³⁹ Voir Annexe Rythmes.

²⁴⁰ SAVVOPOULOS Panos, *op.cit.*, photo 3 (de l'archive de Spyros Papaioannou), p.20.

« laiko ») : « laika – rebetika » et parfois « laika – rebetika – (a)mané »²⁴¹. Dans la presse grecque, la première apparition semble dater de 1936. Seules les paroles des chansons permettent de voir si les musiciens utilisaient ce terme, puisqu'on ne leur donnera la parole que quelques décennies plus tard et qu'il n'existe pas de récit contemporain provenant de leur environnement. Or dans les vers des diverses chansons, on trouve le mot à partir de 1933 et jusqu'en 1957, une vingtaine de fois, c'est-à-dire relativement peu de fois²⁴².

L'étymologie même du mot rebetiko reste inconnue. Plusieurs hypothèses ont été soutenues, mais aucune scientifiquement ou solidement argumentée. Presque toutes véhiculent des représentations d'aujourd'hui et solidifient un mythe et des récits autour de ce phénomène musical et du monde qui l'a entouré. Et ceci semble encore plus « normal » puisque le rebetiko (adjectif) vient de *rebetis* (nom masculin, pluriel *rebetes*) qui désigne un homme, un personnage duquel on s'est fait une image, auquel on a attaché des significations, sans pour autant pouvoir mesurer la divergence avec la réalité, si réalité il y a, pas tant dans le sens de l'existence de tels personnages mais dans celui de leur auto-identification, synchrone et pas à posteriori, comme rebetis. En tout cas, le mot rebetis désigne (au moins à partir des années 1970) un *mec* dur, droit, avec ses propres lois, frôlant la marginalité, mais un *mec* juste, un homme d'honneur. Il y a toute une série de caractéristiques stylistiques, vestimentaires, dans la démarche et les manières, qui complètent l'image, la rapprochant, jusqu'à l'identification, à celles du *magkas* (pluriel *magkes*), du *seretis*, du *mortis*, autres termes liés au rebetiko et difficilement transposables dans une autre langue²⁴³. Le rebetiko serait alors la musique du rebetis, soit un terme qui n'est en rien musical, mais plutôt chargé de significations extra musicales.

L'analyse lucide et perspicace de Gauntlett autour du terme générique « rebetiko » montre que les critères musicaux sont également absents des débats publics autour de la définition du genre. Gauntlett regroupe les différents thèmes qui ont souvent préoccupé et opposé ceux qui ont essayé de définir le rebetiko en quatre catégories : la définition du milieu social qui a produit le rebetiko, sa chronologie, son classement dans l'ensemble de la production musicale et sa valeur culturelle. Il aborde également les différentes utilisations du terme et leur impact sur la conception du genre. L'analyse de Gauntlett met ainsi au clair le chaos qui prévaut dans les anthologies et autres livres portant sur le rebetiko et invite à réfléchir sur la multiplicité des critères importants et nécessaires à la définition du rebetiko en tant que genre tout en précisant : « il est vain d'essayer de faire de termes du

²⁴¹ GAUNTLETT Stathis, "Mammon and the Greek Oriental Muse...", *op.cit.*, p.184, SAVVOPOULOS Panos, *op.cit.*, photo 11, p.28 et HATZIDOULIS Kostas, *Ρεμπέτικα και λαϊκά – Rebetika songs*, Athènes, FMRecords.net, 2004, p.28. Voir aussi Annexe Photos, Photo 2. Le pluriel du terme (a)mané serait « (a)manedes ». J'ai décidé de l'utiliser toujours au singulier pour ne pas alourdir la lecture.

²⁴² SAVVOPOULOS Panos, *op.cit.*, p.30-31.

²⁴³ Pour des définitions de ces personnages voir Annexe Lexique. Pour une image, voir Annexe Photos, photos 3 et 4.

sens commun, où prévalent les doubles sens, les ambivalences, les changements historiques et la multiplicité des sens, des termes scientifiques exacts »²⁴⁴.

La complexité des paramètres en œuvre pour la définition des genres musicaux a aussi été discutée par Fabbri²⁴⁵. Les critères strictement musicaux ne semblent pas être suffisants et Fabbri, en plus de paramètres formels et techniques, se réfère aux paramètres sémiotiques, comportementaux, sociaux et idéologiques, économiques et juridiques. Les catégories, précise-t-il dans un article plus récent, jouent un rôle fondamental dans notre compréhension du monde : elles semblent exister à un niveau privé en tant que types cognitifs et en tant que «socialized nuclear content, that is as socialized sets of instructions to detect occurrences of types»²⁴⁶.

Le débat autour des genres et des catégories et les paramètres qui les délimitent me semble fécond. Il est particulièrement intéressant pour ma recherche car nommer quelque chose c'est lui assigner une identité, le reconnaître par son nom, délimiter ses contours, lui attribuer des caractéristiques. Or c'est bien la notion même de la catégorisation qui m'intéresse en particulier, pour bâtir ma perspective d'une histoire du rebetiko.

Par catégorisation²⁴⁷, j'entends l'activité par laquelle les sujets sociaux inventorient et classent les objets polymorphes du monde qui les entourent, en les configurant et en établissant un vocabulaire pour la communication. Cette activité s'effectue à travers un réseau complexe de processus sociaux, qui sélectionne des traits communs à certains objets et en exclue d'autres. Elle aboutit à des catégories ayant des sens partagés au sein du groupe qui les a produites. Considérer la catégorisation en tant qu'activité et s'intéresser aux processus qui conduisent à la classification invite également à tenir compte des déplacements, des changements de catégories et de la fluidité de leurs significations. En d'autres termes, selon les mots du groupe de recherche *Langues, musiques, sociétés* :

« les objets étant multidimensionnels et correspondant à l'articulation de nombreux éléments constitutifs, la voie est ouverte pour des catégorisations en chaîne qui se croisent, qui se recoupent, se contredisent, qui se juxtaposent ou se superposent, avec des durées de vie variables ; tout cela et

²⁴⁴ GAUNTLETT Stathis, «Ο ειδολογικός όρος 'ρεμπέτικο τραγούδι'» [Le terme générique 'rebetiko tragoudi'], dans GAUNTLETT Stathis, *Ρεμπέτικο τραγούδι...* [Chanson rebetiko...], *op.cit.*, p.23-59, p.58-59.

²⁴⁵ FABBRI Franco, « A Theory of musical genres: two applications », dans HORN D., TAGG P. (eds), *Popular Music Perspectives*, Göteborg and Exeter, International Association for the Study of Popular Music, 1981, p. 52-81, (disponible sur : <http://www.tagg.org/others/ffabbri81a.html>, consulté le 10/04/2010).

²⁴⁶ FABBRI Franco, « Browsing music spaces : categories and the musical mind », 1999, p.7, disponible sur <http://www.tagg.org/others/ffabbri99.html> (consulté le 10/04/2010).

²⁴⁷ Voir aussi ALVAREZ-PEREYRE Frank (dir.), *Catégories et catégorisations, une perspective interdisciplinaire*, Selaf, Numéros spéciaux 33, Louvain/Paris, Peeters Press, 2008.

toujours, au nom de stratégies qui ne sont perceptibles que si l'on a conscience que l'activité de catégorisation correspond au façonnage incessant de l'univers complexe d'une société »²⁴⁸.

Laisser de côté, pour le moment, la notion de catégorie pour s'intéresser à la catégorisation, renverse la question souvent posée pour le rebetiko, à savoir *qu'est-ce que* le rebetiko. L'intérêt n'est plus d'essayer de définir le terme et le genre musical qu'il désigne une fois pour toutes, mais de se pencher sur la question du *comment* s'effectuent les catégorisations musicales : repérer les sélections d'éléments et les divisions qu'elles opèrent, dévoiler les jugements qu'elles apportent, déceler la construction des représentations qu'elles véhiculent et les changements de sens ; en bref, examiner les processus sociaux en œuvre. La dénomination et la catégorisation seront ici le fil conducteur car elles permettront d'approcher des divisions musicales, accompagnées des jugements et des représentations, qui trahissent des configurations du monde social. Le passage de la question « qu'est-ce que » à la question « comment » me permet également de quitter l'objet pour me concentrer sur les processus et sur les relations qui le constituent et rester ainsi fidèle à mon cadre théorique.

1.3. La spatialisation et la datation

Reste à discuter de deux préoccupations essentielles à toute historiographie. Écrire l'histoire du rebetiko présuppose la délimitation d'un espace géographique et d'une période dans le temps. Je m'occuperai d'abord des problèmes de spatialisation.

Le rebetiko est connu aujourd'hui comme une musique grecque. Or si l'adjectif se réfère à l'espace géographique du pays, sous l'autorité de l'État grec, il faut noter que le territoire de la Grèce ne connaît ses frontières actuelles que depuis 1948 : au moment de l'indépendance en 1830, il ne représentait qu'un tiers de la superficie d'aujourd'hui, alors qu'en 1920, il était bien plus étendu, comprenant la région de Smyrne et la Trace orientale. Si par contre l'adjectif « grecque » se réfère à une *imagined community*²⁴⁹, on sait au début du XXe siècle une forte diaspora se trouve dans des villes appartenant à l'Empire Ottoman telles que Smyrne et Istanbul et encore au-delà, aux États-Unis et en Égypte ; plus tard en Australie et en Allemagne ou encore au Congo.

Un parti pris de ma recherche est de me limiter au territoire actuel de la Grèce et de me concentrer surtout sur les villes d'Athènes et du Pirée, et de manière secondaire à Thessalonique, laissant de côté d'autres villes grecques, les communautés de la diaspora et les villes appartenant

²⁴⁸ *Ibid*, p.271-272.

²⁴⁹ ANDERSON Benedict, *Imagined communities : reflexions on the origin and spread of nationalism*, (édition révisée), Londres, Verso, 1994.

actuellement à la Turquie. Les conditions sociales dans les différentes villes semblent être assez distinctes et les sources que j'ai utilisées pour ma recherche se réfèrent principalement aux deux villes mentionnées ci-dessus. Le rebetiko est une musique urbaine, cela n'a jamais été mis en doute et le choix d'Athènes et du Pirée est justifié par la place d'honneur de ces deux villes dans tous les récits sur le rebetiko. En Grèce aujourd'hui, elles sont considérées comme le berceau de cette musique²⁵⁰. Si, en ce qui concerne la délimitation dans l'espace, les choix effectués sont facilement justifiables, la délimitation dans le temps semble plus problématique.

Quand commence et où finit l'histoire du rebetiko ? Cette question a également occupé le débat public autour de cette musique, mais un glissement s'est produit quant à l'idée de sa période de création. On a ainsi essayé d'argumenter sur le début et la fin de sa création, qui seraient équivalents au début et à la fin de l'histoire du rebetiko. Les avis ont été partagés : le début se situant soit vers le milieu soit vers la fin du XIXe siècle et la fin aux alentours du milieu des années 1950, plus tôt ou plus tard²⁵¹. J'examinerai plus en détail ce débat le moment venu. Je le mentionne ici pour développer mes réflexions sur la datation de l'histoire du rebetiko. Deux points sont d'importance pour cette introduction : la notion de création²⁵² et la question de la popularité.

Comme déjà mentionné²⁵³, les musiques ne sont ni fixes, ni isolées ; le changement et l'échange sont deux dimensions présentes dans tous les phénomènes musicaux. Les échanges amènent des syncrétismes et des innovations. La question de la création devient alors une réflexion sur l'innovation : à partir de quel moment y a-t-il une innovation perçue comme telle et, par conséquent, le besoin d'une nouvelle dénomination, qui sera chargée d'un nouveau sens, lequel à son tour aura une durée de vie variable ? Et à partir de quel moment l'innovation cesse d'être perçue comme telle et rejoint éventuellement la tradition ?

Pour l'historiographie du rebetiko, je propose, dans un premier temps, d'oublier les dates marquant des ruptures, et de se pencher plutôt sur des processus complexes qui s'étalent dans le temps et trahissent souvent une continuité. Je propose aussi de s'écarter du terme « rebetiko » et de s'intéresser à « la musique des villes » pour tenir compte des influences, des connexions et des

²⁵⁰ Les deux villes phares du rebetiko sont le Pirée et Smyrne (actuellement Izmir et appartenant à la Turquie).

²⁵¹ Voir pour plus de détails GAUNTLETT Sthatis, «Ο ειδολογικός όρος 'ρεμπέτικο τραγούδι'» [Le terme générique 'rebetiko tragoudi'], *op.cit.*, p.23-59. Cet article a été traduit en français et inclus à l'ouvrage collectif *Chroniques Grecques : les chants des Rébètes*, Paris, Association des amis de la Grèce/ Agora/ Centre National des Lettres, 1991, p.78-101.

²⁵² Sur la question de la création musicale voir aussi les recherches du groupe Globalmus, www.globalmus.net.

²⁵³ Voir Prolégomènes, II. iii. Le changement I : historicité, échange et tradition.

échanges musicaux. Les villes qui m'intéressent ici se constituent au cours du XIXe siècle²⁵⁴. Cet élément chronologique ne permet pas, pour autant, de résoudre le problème de datation.

Le deuxième point, concernant la période d'histoire et de vie du rebetiko, mène à la question de sa popularité. On essaie de définir la période de création du rebetiko, en oubliant souvent que si on dispose des sources aujourd'hui sur cette musique – que ce soit la presse ou les vieux enregistrements – c'est parce qu'elle a connu une popularité certaine. On oublie également que le répertoire des chansons qu'on nomme rebetiko aujourd'hui contient uniquement des chansons commercialisées. On peut donc formuler l'hypothèse que la création précède, non seulement l'apparition du terme rebetiko, mais aussi, la popularité même de cette musique. Or on ne dispose que de très peu d'informations sur la période d'avant la popularisation du rebetiko, et encore moins pour les créations effectuées à la marge du système musical (hors lieux de divertissement et compagnies phonographiques)²⁵⁵. Par conséquent, on ne peut faire débiter l'historiographie de cette musique qu'à partir des premières sources disponibles sur la musique urbaine de divertissement et plus précisément sur des styles musicaux pouvant lui être affiliés et qui, éventuellement, auraient pu donner naissance à ce qu'on nomme aujourd'hui rebetiko. De telles sources apparaissent dans la presse athénienne à partir de 1871, le reste appartient, jusqu'à preuve du contraire, au domaine de l'imaginaire et de la mythologie.

La question de la popularité affecte également la possible datation de la fin de la création et donc de la période historique du rebetiko. On mentionne souvent comme date de fin de la création du rebetiko le milieu des années 1950. Cette datation pose deux problèmes : elle semble à nouveau confondre la création avec la popularité, puisqu'il y a de nouvelles chansons de ce genre après cette date (bien qu'elles ne connaissent pas une popularité étendue) et, par ailleurs, elle semble ne pas prendre en compte une des particularités du rebetiko qui réside dans la popularité du vieux répertoire à toutes les époques. Dans les années 1970-1980 un revival²⁵⁶ de cette musique a vu le jour, qui semble avoir autant d'influence, voire davantage, sur la formation des représentations qu'on en a aujourd'hui, et qui a sans doute joué un rôle primordial dans la « persistance » du rebetiko. Certes, le monde qui a donné naissance à cette musique n'existe plus : les divers acteurs sont morts et le contexte socio-politique et musical est révolu. Pourtant, cette musique continue à exister, réinvestie par de nouveaux

²⁵⁴ Athènes se développe à partir du moment qu'elle se fait proclamer la capitale du jeune Etat en 1834, une évolution qui influence profondément le Pirée qui devient progressivement le port principal du pays, en remplaçant Syra sur l'île de Syros. Thessalonique a une histoire différente, étant une des villes importantes de l'Empire Ottoman déjà avant le XIXe siècle. Elle sera rattachée à la Grèce en 1912.

²⁵⁵ Surtout par les récits de vie de la première génération phonographique des musiciens.

²⁵⁶ Au cours de cette recherche, j'emploie le terme "revival" pour désigner le renouveau du rebetiko dans les années 1970-1980, car il me semble plus révélateur et plus adapté aux phénomènes de renouveau musicaux.

acteurs, insérée dans de nouvelles pratiques et revêtue de nouvelles significations. Contrairement à la majorité des écrits sur le rebetiko, je propose d'examiner son histoire jusqu'aujourd'hui.

Les débats autour de la « mort » de cette catégorie musicale, située au milieu des années 1950, montrent des changements sociomusicaux et des visions non seulement du passé musical, mais aussi du passé social. D'un côté, les changements musicaux et l'apparition de nouvelles dénominations laissent apparaître des transformations sociales et peuvent être analysés en tant que révélateurs sociaux²⁵⁷ ; de l'autre, définir une musique comme « morte », alors qu'elle est toujours jouée, marque une rupture entre le passé et le présent et l'ancrage de ce phénomène dans le passé. Par conséquent, cette définition annonce la mise en représentation de ce passé, qui ne concerne pas seulement la musique mais également le monde qu'elle a exprimé, qui l'a créée, pratiquée et consommée. Elle indique aussi le début des processus d'authentification et de traditionalisation du rebetiko. Si, dans la première moitié de cette partie historique sur le rebetiko, les dénominations et les catégorisations musicales, liées aux configurations identitaires qui les traversent, sont le fil conducteur de mon récit, la deuxième moitié de la présente partie est principalement consacrée aux processus d'authentification et de traditionalisation, liés aux configurations mémorielles.

1.4. L'histoire revisitée du rebetiko

J'ai examiné brièvement quelques problèmes liés à l'historiographie du rebetiko qui concernent les sources, la catégorisation, la spatialisation et la datation pour expliquer ma démarche, mais aussi les difficultés rencontrées et les choix effectués pour pouvoir bâtir ma proposition adaptée à mon objet de recherche. Je propose de reconstruire l'histoire de la production du rebetiko pas à pas pour chaque période, toujours en parallèle avec l'histoire sociopolitique, en utilisant différentes sources (bibliographiques, d'archives, sonores et visuelles). L'objectif est de décrire l'évolution de cette musique et des représentations qui l'accompagnent durant sa période de popularité pour essayer de saisir les processus sociaux en œuvre et les enjeux propres à chaque période.

Consciente que les catégories ont une durée de vie variable et que leurs significations changent avec le temps, il me semble que parler de l'histoire de cette musique revient peut-être, en partie, à mettre au clair les changements, la multiplicité de sens et les ambivalences dont parle Gauntlett. Je propose alors de se débarrasser des genres et des catégories d'aujourd'hui à travers l'examen attentif de la presse de l'époque et de toute autre source pertinente, pour pouvoir reconstruire les processus

²⁵⁷ Voir Prolégomènes, p.84.

complexes de catégorisation et examiner les divisions sociales qu'ils opèrent. Je propose également de commencer l'histoire du rebetiko par les premières inscriptions dans la presse athénienne qui concernent la « musique des villes » et les lieux de divertissement, et de continuer au-delà des années 1950, en englobant sa redécouverte à partir des années 1960, jusqu'à sa popularité actuelle.

La presse constitue une de mes sources principales car elle nous donne des informations sur les acteurs, les lieux de pratique et la production du rebetiko, mais aussi sur la terminologie utilisée et la réception de cette musique par les journalistes/intellectuels de l'époque, représentant la culture officielle. Les informations contenues dans la presse, ces « témoignages indirects, provenant d'un 'autre' »²⁵⁸, combinées avec d'autres données sur la production phonographique présentent le contexte et les conditions de production, en déconstruisant des visions romantiques développées autour de cette musique et en prenant en compte que le rebetiko est aussi un produit commercial, dont l'historiographie est impossible à établir avant sa période de popularité.

La presse fournit également un matériau riche sur les récits autour du rebetiko à différentes époques. Ces récits véhiculent des représentations du soi et du passé collectif que j'essaierai de déceler en retenant comme fil conducteur les opérations de dénomination et de catégorisation du rebetiko, les processus d'authentification et de traditionalisation de cette musique. L'histoire du rebetiko que je propose ici permettra de comprendre ses processus de production, dont on retrouvera les traces dans la partie suivante portant sur l'analyse du corpus. En outre, parce qu'elle constitue également une histoire de la réception de cette musique, elle permettra d'approcher la précompréhension du monde sociomusical pour la réception actuelle, analysée dans la troisième partie de cette recherche.

Enfin, j'ai utilisé le terme historiographie au cours de cette introduction pour faire apparaître la narrativité qui accompagne toute reconstruction du passé. Mon récit, construit sur les bases que j'ai présentées ici et sur l'examen attentif des diverses sources, est mon apport à l'histoire du rebetiko.

²⁵⁸ KOTARIDIS Nikos, «Εισαγωγή» [Introduction], dans KOTARIDIS Nikos (dir.), *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι* [Rebetes et chanson rebetiko], *op.cit.*, p.9-32, p.13-14.

CHAPITRE 2

*Que t'importe d'où je viens ?*²⁵⁹

Cosmopolitisme et nationalisme de l'Indépendance à 1922

2.1. Les chansons nationales des Grecs selon Claude Fauriel

Une des premières sources dont on dispose en ce qui concerne la musique en Grèce au moment de la lutte pour l'Indépendance est le recueil *Chants populaires de la Grèce moderne* de Claude Fauriel, publié en 1824²⁶⁰. Les deux tomes de l'ouvrage de Fauriel contiennent surtout les paroles de chansons « domestiques, historiques et romanesques ou idéales », mais aussi quelques « distiques » des villes et des îles²⁶¹ et le « dithyrambe sur la liberté » de Dionisios Salomos de Zante²⁶². Fauriel ne fournit aucune indication sur la musique ; il s'intéresse à la poésie et à la langue parlée par le peuple²⁶³ et s'efforce de voir l'esprit ancien qui persiste – par amour pour l'antiquité grecque, très répandu parmi les philhellènes de l'époque – et l'esprit païen – par une sorte d'exotisme et d'attraction vers l'irrationnel conforme au romantisme du début du XIXe siècle.

On retrouve tout au long du recueil de Fauriel une double préoccupation. Celle de donner une identité à la musique/poésie en présentant ces chansons comme les « chansons nationales des Grecs ». Il nous dit à ce propos que le recueil « s'il était complet, serait à la fois et la véritable histoire nationale de la Grèce moderne et le tableau le plus fidèle des mœurs de ses habitants »²⁶⁴. Et celle de donner une valeur artistique à cette poésie « originale et spontanée, populaire dans sa substance et ses formes, traditionnelle et non écrite »²⁶⁵. Il se demande alors :

« peut-on juger des compositions de cette espèce d'après les principes, les conventions et les prétentions de l'art dans sa maturité ? Ou, des compositions qui excluent ces principes, ces conventions et ces prétentions peuvent-elles mériter de l'admiration ou de l'estime ? C'est aux faits de répondre à cette dernière question »²⁶⁶.

²⁵⁹ Vers tiré de la chanson « Τι σε μέλλει εσένανε » [Que t'importe] de compositeur inconnu, enregistrée plusieurs fois pendant les années 1920 en Grèce (Vidalis, Ntalgkas, Karipis) et aux Etats-Unis (Papagkika)

²⁶⁰ FAURIEL Claude, *Chants populaires de la Grèce moderne*, 2 tomes, Paris, Firmin Didot père et fils, 1824.

²⁶¹ Recueillis à « Constantinople, Smyrne, Scio, les îles ioniennes et Iannina », FAURIEL Claude, *op.cit.*, tome II, p.264-291.

²⁶² Il présente les 158 strophes traduites en français, *Ibid*, p.435-483. Il s'agit bien évidemment de Dionisios Solomos – Fauriel écrit Salomos – et de l'Hymne à la liberté, dont les deux premières strophes deviennent, avec une musique composée par Nikolaos Mantzaros, l'hymne national grec en 1865.

²⁶³ Le recueil est écrit en langue démotique et Fauriel peut être considéré comme un précurseur du mouvement pour la langue parlée par le peuple qui prendra forme vers la fin du XIXe siècle.

²⁶⁴ FAURIEL Claude, *op.cit.*, tome I, p.xxv.

²⁶⁵ *Ibid*, p.x.

²⁶⁶ « Ils y répondent on ne peut plus affirmativement » continue Fauriel (tome I, p.cxxv-cxxvj).

J'ai choisi de commencer ce chapitre en étudiant le recueil de Fauriel pour plusieurs raisons. D'abord, parce qu'il rend compte des lignes principales du regard extérieur sur la Grèce qui influencera profondément les dirigeants et l'intelligentsia du jeune pays dans sa quête identitaire²⁶⁷, divisera les orientations autour de la notion de grécité²⁶⁸ et marquera toute l'histoire moderne de la Grèce.

Ensuite, le recueil de Fauriel fournit une image des musiques existantes en Grèce au moment de l'Indépendance, celles-là même qui se développeront et joueront un rôle important dans la vie musicale du pays tout au long du XIXe siècle et plus tard. Il s'agit principalement de chansons des campagnes (*kleftika*²⁶⁹, chants funèbres, plaintes, chants de mariage et des fêtes), qui connaissent déjà une grande popularité dans les différentes régions. Il mentionne également les chansons des îles ioniennes, ainsi que les chansons des villes qui commencent à peine à se dessiner. Ces trois genres musicaux, avec la musique de l'Eglise Orthodoxe et la musique européenne, importée quelques années plus tard pour les besoins de la cour royale, seront présents et s'influenceront les uns les autres, tout au long du XIXe siècle et au début du XXe. Dans la première partie de ce chapitre, j'examinerai brièvement le contexte socio-politique et musical, pour me concentrer ensuite sur les musiques de divertissement présentes dans les villes grecques de 1871 jusqu'à 1922.

Enfin, le recueil de Fauriel annonce les idées qui occuperont les débats de l'ensemble de la vie musicale en Grèce jusqu'à la deuxième guerre mondiale : d'abord, par sa double préoccupation, concernant les questions d'identité et de valeur esthétique ; ensuite, parce qu'il opère une division entre les chansons populaires, non écrites et les autres, « où l'étude et l'art, l'imitation et le savoir ont eu plus ou moins de part »²⁷⁰. Le romantisme folklorique du XIXe siècle donnera de la valeur à la musique des campagnes et l'élèvera au rang de l'expression pure et authentique du peuple grec. Ce ne sera pas le cas pour la musique des villes, surtout après 1922, où la double question d'identité et de valeur alimentera de vives critiques. Je l'examinerai en détail dans le chapitre suivant.

²⁶⁷ Anne-Marie Thiesse choisit l'exemple de Fauriel pour illustrer ce qu'elle nomme le « parrainage international d'une culture nationale ». Voir THIESSE Anne-Marie, *La création des identités nationales, Europe XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2001. Dans le cas de la musique grecque, il est intéressant de noter que les premiers recueils des chansons sont effectués par des étrangers (Fauriel, Legrand, Bourgault-Ducoudray) et que l'œuvre des philhellènes est reçue positivement par les intellectuels grecs tournés vers l'Occident.

²⁶⁸ KOKKONIS Georges, *La question de la grécité dans la musique néohellénique*, Paris, Editions de l'Association Pierre Beton, 2008.

²⁶⁹ Il s'agit des épopées autour de la vie et des jours des Kleftes, devenus des figures de résistance contre l'ordre ottoman. Les Ottomans, perturbés par leurs actions, les incorporaient de temps en temps dans le corps de *Armatoloi*, leur milice spéciale composée uniquement des chrétiens, qui apparaît à partir du XIVe siècle en Anatolie et plus tard dans les Balkans. Voir aussi SVORONOS Nicolas, *Histoire de la Grèce moderne*, Paris, PUF, 1972, p.22.

²⁷⁰ FAURIEL Claude, *op.cit.*, tome I, p.x.

2.2. Construire l'identité néohellénique²⁷¹

Avec l'indépendance de la Grèce²⁷² débute une longue période d'instabilité politique et économique et de dépendance envers les Grandes Puissances. Cette période se caractérise aussi par une lutte interne entre la nouvelle classe bourgeoise ascendante et les oligarchies traditionnelles, propriétaires terriens, et une lutte externe, pour l'élargissement des frontières. Tout est à construire, la constitution même de l'Etat : le système juridique, pénitentiaire et éducatif, le régime fiscal, l'armée et la police, l'administration²⁷³.

Il reste également à construire et à solidifier l'idée de la Nation, dictée par le besoin d'unité. La montée du nationalisme, dans toute la région au cours du XIXe siècle, se traduit en Grèce par des préoccupations concernant, dans un premier temps, principalement l'histoire, la religion et le territoire et la place de ces paramètres dans la constitution de l'identité néohellénique, et un peu plus tard la langue.

En ce qui concerne l'histoire, la découverte de l'antiquité grecque et l'admiration qu'elle provoque auprès des étrangers constitue en même temps « a boon and a bane » comme l'évoque Clogg et provoque une « ancestoritis »²⁷⁴, dont les dirigeants et l'intelligentsia souffriront pendant longtemps. H.C. Jacquith dit à ce propos en 1928 :

« People living in a country with a history are handicapped. They are considered as archaeological studies and examined as museum specimens. First they must disprove the hypothesis of being dead, and then suffer from an invidious comparison with their ancestors »²⁷⁵.

Intellectuels et dirigeants grecs s'efforcent tout au long du XIXe siècle de lier le présent avec l'antiquité grecque, pensée comme la base et l'origine de la civilisation européenne à l'étranger, mais quasiment inconnue par le peuple grec²⁷⁶. Cette utilisation du passé et la vision du présent comme

²⁷¹ Je donne ici un aperçu bref et schématique de la situation socio-politique et musicale, mon objectif étant simplement de situer le lecteur et de présenter le contexte, dans ses grandes lignes, pour la suite.

²⁷² En 1830, la France, la Russie et le Royaume-Uni ont affirmé l'indépendance grecque lors de la Conférence de Londres.

²⁷³ Voir SVORONOS Nicolas, *op.cit.*

²⁷⁴ La traduction du mot *προγονοπληξία*, une obsession pour les ancêtres, par CLOGG Richard, *A concise history of Greece*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

²⁷⁵ JACQUITH H.C., « Development of Social Welfare Activities in Greece », *The Social Service Review*, vol.2, n°2, juin 1928, p.217-233, p.217.

²⁷⁶ Des récits de voyageurs au XIXe siècle mentionnent le manque de culture historique en espace rural (KOKKONIS Georges, *La question de la grécité...*, *op.cit.*, p.35) et l'étonnement des locaux devant « l'amour des pierres » des étrangers. Pourtant, il y a eu des réactions contre l'enlèvement des Caryatides de Thessalonique (Las Incantadas) par Miller, lui-même

continuité de l'antiquité construit l'idée de l'« hellénisme »²⁷⁷ qui, par ce détour, se trouve attachée à l'Occident et orientée vers lui. L'effort déployé pour prouver la continuité, déjà mise en cause par les théories de Fallmerayer²⁷⁸, donne naissance à l'historiographie néohellénique, dont l'œuvre de Constantin Paparigopoulos est le point d'orgue. Il s'agit de l'*Histoire de la Nation Grecque*, publiée en plusieurs volumes entre 1860 et 1876.

L'*Histoire* de Paparigopoulos effectue une autre liaison, avec l'Empire Byzantin jusqu'alors mal connu, considéré comme trop oriental et obscurantiste. La réhabilitation de Byzance établit un point d'attache supplémentaire avec l'Europe, le christianisme, et suscite chez les étrangers un intérêt archéologique et architectural pour les églises byzantines²⁷⁹, alors que le passé proche ottoman est occulté et que les mosquées y sont démolies.

La religion orthodoxe est présente depuis longtemps et déjà bien enracinée dans le territoire nouvellement grec et même au-delà. Il me semble utile de rappeler ici que l'Eglise Orthodoxe a joué un rôle très important dans toute l'histoire des Balkans. Ceci s'explique en grande partie par son statut au sein de l'Empire Ottoman. Les Ottomans ont utilisé la religion comme critère de division des populations, pour former les *millets*, des unités administratives avec un grand degré d'autonomie²⁸⁰. En tête du millet orthodoxe, la Porte reconnaît le Patriarcat Œcuménique de Constantinople, qui devient ainsi une institution religieuse supra-ethnique²⁸¹ et politique, assumant également le rôle éducatif et judiciaire pour ses sujets. Pendant le XIXe siècle, la religion marche de pair avec le nationalisme ascendant et la constitution de l'Eglise Orthodoxe Grecque en unité acéphale s'effectue en même temps que la constitution de l'Etat grec ; la religion « helping people to determine their nationality »²⁸².

envoyé par Napoléon. Voir MAZOWER Mark, « Travellers and the Oriental City, 1840-1920 », *Transactions of the Royal Historical Society*, Sixth Series, vol.12, 2002, p. 59-111.

²⁷⁷ Sur les notions de « hellénisme » et « grécité », voir KOKKONIS Georges, *La question de la grécité...*, *op.cit.*, p.17-33.

²⁷⁸ Fallmerayer (politicien et historien de Tyrol) a construit, dès 1830, ses théories sur l'idée de rupture entre l'antiquité et la Grèce moderne, en critiquant les Grandes Puissances d'« intoxication classique »; cette rupture est survenue pendant l'époque médiévale et l'invasion des « peuples Slaves ». Les théories de Fallmerayer ont eu un certain impact, malgré les motivations politiques de l'auteur, puisque celui-ci souhaitait le maintien de l'Empire Ottoman, alors que le soutien des Grandes Puissances à la lutte grecque oeuvrait pour le contraire.

²⁷⁹ MAZOWER Mark, « Travellers and the Oriental City, 1840-1920 », *op.cit.*

²⁸⁰ Il y avait ainsi le millet musulman (le millet dominant), le millet grégorien-arménien, le millet catholique – au XIXe siècle un millet protestant également – et le millet orthodoxe (le deuxième plus grand). CLOGG Richard, *op.cit.*, p.10.

²⁸¹ Le critère de l'ethnicité était présent à l'intérieur des millets, ainsi le millet Orthodoxe était composé des Grecs, Bulgares, Roumains, Serbes, Valaques et Albanais. Les nationalismes du XIXe siècle donneront à ce critère la première place. Sur le rôle que l'ethnicité, polarisée par l'éducation occidentale, a joué dans la transformation de l'Empire Ottoman en états nations, voir GÖÇEK Fatma Müge, « Ethnic Segmentation, Western Education, and Political Outcomes: Nineteenth-Century Ottoman Society », *Poetics Today*, vol. 14, no. 3, Cultural Processes in Muslim and Arab Societies: Modern Period I (Autumn, 1993), p. 507-538.

²⁸² DUNN, D. (ed.), *Religion and Nationalism in Eastern Europe and the Soviet Union*, Boulder and London, 1987, cité dans GEORGIADOU Vassiliki, « Greek Orthodoxy and the Politics of Nationalism », *International Journal of Politics, Culture and Society*, vol.9, no 2, winter 1995, p.295-315, p.300.

La redécouverte de l'antiquité et de l'héritage de Byzance fournit les deux visions du passé, dont parle Kokkonis²⁸³, celle des Hellènes et celle des Romioi. Or ces deux visions du passé et de la grécité semblent se rejoindre dans l'aspiration concernant le territoire national, aspiration qui génère et concrétise la *Megali Idea*, la Grande Idée, accompagnée d'une politique expansionniste jusqu'en 1922. Délimiter les frontières de l'hellénisme devient synonyme de résurrection de l'Empire Byzantin, qui englobe également les anciennes « cités états » de l'Ionie, en Asie Mineure²⁸⁴ ; sans oublier que Smyrne (Izmir) et Constantinople (Istanbul) sont, pendant cette période, les centres économiques et culturels helléniques, bien plus développés que les villes du territoire qu'on nommera *a posteriori* la « vieille Grèce ».

L'idée de la libération nationale, cette forme d'irrégentisme grec alimenté par la France et la Russie, se base principalement sur la religion, aspirant à rassembler les orthodoxes de la région ; la langue et l'ethnicité occupent une place secondaire. La Grande Idée, nommée ainsi en 1844 par Kolettis²⁸⁵, deviendra au début du XXe siècle l'objectif principal de l'hellénisme et rassemblera tous les partis politiques et presque tous les Grecs, symbolisée par l'acquisition de Constantinople²⁸⁶.

Les préoccupations « nationales » concernant l'histoire, la religion et le territoire sont marquées par le besoin d'unité pour le présent et l'idée de continuité avec le passé. Cette dernière idée marque aussi le débat autour de la langue, symbole national central. La fondation de l'Etat en 1830 établit comme langue officielle une des variétés archaisantes de la langue grecque. C'est à partir de 1880 que la division entre les puristes et les démotocistes se polarise, elle durera presque un siècle. Les puristes soutiennent la *katharevousa*, une langue artificielle, purifiée des « barbarismes », censée restituer la pureté antique mais tenant compte des usages et prononciations contemporaines. Les démotocistes militent pour la *démotique*, la langue parlée par le peuple. Le mouvement des démotocistes influencera profondément toute l'histoire littéraire et artistique néohellénique²⁸⁷.

²⁸³ KOKKONIS Georges, *La question de la grécité...*, *op.cit.*

²⁸⁴ Il s'agit de la Grèce des « cinq mers et de deux continents », une idée peu réaliste qui fixait les frontières nationales imaginaires de la ligne d'Aïmos au cap Ténare et de l'Adriatique à la mer Noire au Taurus. SVORONOS Nicolas, *op.cit.*, p.51.

²⁸⁵ Ioannis Kolettis (1774-1847) a été Premier Ministre de la Grèce, sous la règne d'Othon (1834-1835 et 1844-1847) et leader du Parti Français.

²⁸⁶ Voir, entre autres, sur la question d'irrégentisme historique et d'une « terre idéalisée des ancêtres », KALLIS Aristotle, "To Expand or Not to Expand? Territory, Generic Fascism and the Quest for an 'Ideal Fatherland'", *Journal of Contemporary History*, Vol. 38, No. 2, Apr., 2003, p. 237-260; sur la popularité de la Grande Idée, FINEFROCK Michael, "Ataturk, Lloyd George and the Megali Idea: Cause and Consequence of the Greek Plan to Seize Constantinople from the Allies, June-August 1922", *The Journal of Modern History*, Vol. 52, No. 1, On Demand Supplement, Mar., 1980, p.D1047-D1066.

²⁸⁷ Pour une présentation courte et intéressante de la question de la langue voir DIATSENTOS Petros, «Το γλωσσικό ζήτημα» [La question de la langue], disponible sur www.greek-language.gr/greekLang/studies/history/thema_12/links.html (consulté le 20.03.2010).

J'ai essayé de présenter brièvement les différents éléments qui définissent le nationalisme grec et ses différentes tendances qui influencent également la vie culturelle et conditionnent la réception de différentes pratiques, puisque comme le dit Kokkonis « toute appréciation esthétique passe par la question 'combien est-il grec ?' »²⁸⁸. Je me tournerai alors vers la situation musicale du jeune pays.

Au moment de l'Indépendance, il y a deux types de musique largement connus dans le territoire du jeune État : la musique de l'Eglise et la musique des campagnes, suivant toutes les deux le système oriental - modal. Au long du XIXe siècle, l'évolution de la musique de l'Eglise, nommée musique *byzantine*, connaît d'importants débats, surtout en raison du désir répandu d'européanisation. Ce désir se cristallise autour du débat sur la tétraphonie et pose des questions sur la fidélité à la tradition byzantine. Ce type d'expérimentation polyphonique n'était pas absent avant l'Indépendance, mais c'est au moment de la constitution de la notion de grécité que la question divisera les théoriciens, les chantres et la hiérarchie ecclésiastique. Les défenseurs de la polyphonie voient celle-ci comme le progrès et la purification de la musique religieuse par les « barbarismes », venus de l'Orient et altérant l'origine antique. Ses opposants soutiennent le maintien de la tradition musicale ecclésiastique telle qu'elle s'est formée au long des siècles. La « question musicale », comme elle est nommée à partir de 1870, préoccupera pendant longtemps les différents acteurs de la musique ecclésiastique²⁸⁹.

La musique des campagnes connaît une évolution différente. Elle est assez variée selon les régions, mais sous l'influence du romantisme folklorique, qu'on a vu avec Fauriel et qui continue au cours du siècle en raison des érudits étrangers et locaux, elle est idéalisée, avant même d'être étudiée et elle est vite légitimée sous la dénomination « musique *démotique*²⁹⁰ ». Écrites en langue démotique, les chansons démotiques acquièrent une vie propre en tant que textes, qui sont censés raconter l'histoire et les espoirs de la Nation²⁹¹. Émile Legrand signale, déjà en 1876, en parlant de chansons historiques, comme il les nomme, qu'« il n'y en a pas une qui n'exprime l'espoir d'une revanche et qui ne contienne en germe ce que les Grecs appellent aujourd'hui *la grande idée* »²⁹².

²⁸⁸ KOKKONIS George, *La question de la grécité...*, *op.cit.*, p.20.

²⁸⁹ KOKKONIS Georges, *La question de la grécité...*, *op.cit.*, p.86-95 et 128-131. Angelopoulos soutient que la fondation de l'École byzantine, au sein du Conservatoire d'Athènes, par Konstantinos Psahos, en 1904, introduira un signe supplémentaire d'européanisation : un enseignement à l'occidentale de la musique ecclésiastique. ANGELOPOULOS Lycourgos, *Les voix de Byzance*, Paris, Desclée de Brouwer, 2005, p.76-77.

²⁹⁰ Je note ici que le mot populaire, dans le sens de « créé par le peuple ou provenant de celui-ci » englobe deux termes synonymes en langue grec : démotique (de *démos*, qui vient du grec ancien) et laikos (de *laos*). Kordatos, en parlant de la langue, proposait de quitter le terme très puriste de démotique et appliquer celui de *laiki* (féminin de laikos), KORDATOS Yannis, *Ιστορία του γλωσσικού μας ζητήματος* [Histoire de notre question de langue], Athènes, Boukoumani, 1973, p.10. Dans le sens de popularité étendue, la langue grecque utilise le mot *démophilis*, aimé par le peuple, et évite ainsi le double sens du mot français « populaire ».

²⁹¹ Depuis 1960 au moins, c'est par ces chansons-textes que commencent les manuels d'histoire littéraire grecque moderne. MERLIER Melpo, « La chanson populaire grecque », *Acta Musicologica*, vol.32, fasc. 2/3, avril-septembre 1960, p.68-77.

²⁹² LEGRAND Émile, *Chansons populaires grecques*, Paris, Maisonneuve et Cie Éditeurs, 1876, p.4.

Le recueil de Bourgault-Ducoudray²⁹³, à ma connaissance, le premier sur la musique populaire grecque contenant des partitions des mélodies, transcrites et harmonisées par son auteur, effectue une double liaison : avec la musique antique et avec la polyphonie occidentale. Ducoudray voit dans la chanson populaire la persistance des modes antiques et, par extension, du génie hellénique. Il voit également des échanges possibles entre la polyphonie moderne et les modes antiques²⁹⁴, en affirmant avoir foi « dans le principe de l'application de la polyphonie à *toutes les gammes* »²⁹⁵.

Ces interprétations de la musique des campagnes contiennent les éléments essentiels pour sa légitimation qui finit par provoquer également sa fixation et « la transformation d'une culture orale riche et variée en une série de stéréotypes musicaux, plus ou moins élaborés, plus ou moins imagés, mais toujours évocateurs de ce que l'on entend comme 'l'expression unique de l'âme et de l'esprit grecs' »²⁹⁶.

En plus de la musique de l'Église et de la musique des campagnes, il y a également la musique des Iles Ioniennes avec une histoire et des influences différentes. La région des Sept-îles a connu l'occupation des Vénitiens jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, puis des Français et des Anglais, avant d'être rattachée au territoire grec en 1864. Elle est ainsi familière avec la culture et le mode de vie occidentale ; des académies et des théâtres sont présents depuis le XVIIe siècle ; des opéras italiens à partir de 1771 ; des sociétés philharmoniques depuis 1816, qui donnent un libre accès à l'enseignement de la musique occidentale. L'« École Ionienne » se constitue de compositeurs érudits, ayant souvent étudié en Italie et qui joueront un rôle important dans la vie musicale de la Grèce, notamment après l'annexion. Les influences européennes sont présentes dans la musique de l'Eglise (tétraphonie) et dans la musique populaire de cette région - avec le style répandu de *kantada*, sorte de sérénade à l'italienne qui envahit Athènes vers la fin du XIXe siècle²⁹⁷.

Il y a, enfin, la musique proprement occidentale importée dans le territoire grec après l'indépendance pour servir, au début, les besoins de la cour du roi Othon, ainsi que des Grecs venus

²⁹³ BOURGAULT-DUCOUDRAY Louis-Albert, *Mélodies populaires de Grèce et d'Orient*, 4^e édition, Paris, Henry Lemoine et Cie, [1876], 1914.

²⁹⁴ BOURGAULT-DUCOUDRAY Louis-Albert, *Souvenirs d'une mission musicale en Grèce et en Orient*, 2^e édition, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1878.

²⁹⁵ BOURGAULT-DUCOUDRAY Louis-Albert, *Conférence sur la modalité dans la musique grecque*, Exposition Universelle Internationale de 1878, Paris, Imprimerie Nationale, 1878, p.48. L'idée de possibilités d'harmonisation de la musique grecque antique semble préoccuper aussi Tiron, une décennie plus tôt. TIRON Alix, *Etudes sur la musique grecque, le plaint-chant et la tonalité moderne*, Paris, Imprimerie Impériale, 1866.

²⁹⁶ KOKKONIS Georges, *La question de la grécité...*, *op.cit.*, p.19.

²⁹⁷ Pour plus de détails sur la vie musicale des Sept-îles, voir KOKKONIS Georges, *La question de la grécité...*, *op.cit.*, Chapitre V, p.61-83.

des centres urbains européens pour s'installer dans le nouvel Etat indépendant²⁹⁸. Il s'agit principalement des orchestres militaires bavarois (déjà à Nauplie) et des spectacles de mélodrame.

Quand Athènes devient la capitale du pays, il s'agit d'un village en ruines. Chateaubriand décrit déjà en 1806, ce village au pied de l'Acropole composé de toits, minarets, cyprès, ruines, colonnes isolées et dômes de mosquées²⁹⁹. À sa visite en 1829, Edgar Quinet pense arriver « le lendemain de l'incendie de Xerxès »³⁰⁰. Ce village (comptant à peine 10.000 habitants) en raison de son passé glorieux, devient par Othon la capitale en 1834. Toute la vie administrative et culturelle y est transférée, les orchestres militaires aussi. La musique occidentale est alors découverte par le peuple d'Athènes, au départ à travers sa version militaire puisque ces orchestres donnent des représentations sur la place de la Concorde tous les dimanches.

Pendant le règne d'Othon, les premiers pianos sont importés, tout comme le mélodrame italien. La première pièce jouée est un acte du Barbier de Séville de Rossini, présenté à Athènes par une troupe italienne en 1837, qui connaît un grand succès³⁰¹. D'autres pièces suivent, provoquant des critiques dans la presse : elles sont parfois considérées comme un facteur de corruption des mœurs ; d'autres sont critiquées comme une sorte de soumission aux étrangers, parce qu'elles sont écrites en langues étrangères. Le public doit également « s'éduquer » à ne pas parler ou siffler pendant le spectacle³⁰². Rapidement, ce type de divertissement deviendra un lieu réservé aux classes sociales privilégiées : les billets coûtent trop chers (vingt fois plus que le théâtre populaire d'ombres, le *Karagkiozis*³⁰³) et les programmes sont souvent écrits en français³⁰⁴.

²⁹⁸ Sur la musique européenne en Grèce pendant le XIXe siècle, voir l'étude intéressante de Baroutas, basée principalement sur la presse, BAROUTAS Kostas, *Η μουσική ζωή στην Αθήνα τον 19^ο αιώνα, Συναυλίες, Ρεσιτάλ, Μελώδραμα, Λαϊκό Τραγούδι, Μουσικοκριτική*, [La vie musicale à Athènes du XIXe siècle, Concerts, Récitals, Mélodrame, Chanson Populaire, Critique Musicale], Athènes, Mousikos Oikos Filippos Nakas, 1992.

²⁹⁹ Cité dans MERLIER Octave, *Athènes moderne*, Paris, Les Belles Lettres, 1930, p.11.

³⁰⁰ QUINET Edgar, *Œuvres complètes, La Grèce moderne, Histoire de la poésie*, Genève, Slatkine Reprints, 1990. Quinet visite Athènes qui est sous occupation ottomane et continue en décrivant son entrée dans le bazar du village : « quelques hommes pâles, armés jusqu'aux dents, sont assis dans cette obscurité à côté d'une provision de lait caillé ; d'autres jouent aux échecs ou tiennent sur leurs genoux une espèce de mandoline, dont ils tirent de temps en temps un son faible et maigre [...] le silence morne qui règne de tous côtés est à peine interrompu par le bruit aigre, traînant, nasillard, des musettes d'une musique militaire » (p.246). Il s'agit probablement de la première référence à la musique d'Athènes au moment de la lutte pour l'Indépendance, mais elle est, à mon sens, de faible utilité, même si certains rebetologues se précipiteraient pour y voir un bouzouki.

³⁰¹ PAPAZOGLOU Triantafyllos-Eleftherios, *Ιστορία της Ελληνικής Μουσικής (από τον Ορφέα μέχρι σήμερα)*, [Histoire de la musique grecque (de Orphée à nos jours)], Athènes, Difros, 1987, p.89.

³⁰² BAROUTAS Kostas, *op.cit.*, p.17.

³⁰³ SKALTSIA Matoula, *Κοινωνική ζωή και δημόσιοι χώροι κοινωνικών συναθροίσεων στην Αθήνα του 19^{ου} αιώνα* [Vie sociale et lieux publics de rassemblements sociaux à Athènes au XIXe siècle], Thessalonique, Paratiritis, 1983, p.187, cité par KOKKONIS Georges, *La question de la grecité...*, *op.cit.*, p.88.

³⁰⁴ BAROUTAS Kostas, *op.cit.*, p.39.

La ville se développe, sa population augmente et une nouvelle société citadine se forme. La chute d'Othon marque l'arrivée et le long règne (1863-1913) de Georges Ier et le début d'une période d'urbanisation, d'industrialisation et d'essor culturel et musical.

2.3. Des nouveaux lieux de divertissement dans la capitale

Le début de la décennie 1870 est très riche au niveau musical : l'opérette française apparaît dans la capitale, de nouveaux théâtres sont construits ; l'Association philharmonique *Ephterpi* est créée, le premier Conservatoire du pays est fondé à Athènes (il est d'emblée très actif et sa salle de concerts est souvent fréquentée par la famille royale), tout comme l'Association de musique ecclésiastique se fonde également qui s'intéresse alors à la musique religieuse et aux chants populaires³⁰⁵. Pendant la même période, de nouveaux lieux de pratique musicale consacrés au divertissement apparaissent dans la capitale qui compte désormais près de 65.000 habitants³⁰⁶.

La première source dont on dispose à propos des nouveaux lieux de divertissement qui commencent à se former à Athènes est un article d'avril 1871. Son auteur parle de deux types de cafés au bord du fleuve Ilissos :

« Les cafés au bord d'Ilissos se sont transformés en de vrais refuges de Nymphes. Et dans l'un, les filles blondes du Nord épanchent des voix élancées envahissant les oreilles des spectateurs ; une harmonie sereine mais passive avec un chant mélancolique emporte l'âme et provoque une douce mélancolie. Dans l'autre une symphonie turque, parfois forte et bruyante, parfois mélancolique, attire les spectateurs qui n'ont pas encore oublié l'amour des ancêtres, mais maintiennent leur inclination vers l'amané. De cette manière, ceux qui ont l'écoute ennoblie et exercée, ennuyés par le manque de mélodrame italien, accourent chez les Allemandes, alors que le reste de la foule va vers les amané. Tout le monde peut alors se divertir à bas prix aux bords du désormais aride Ilissos »³⁰⁷.

Ce premier article anonyme sur les nouveaux lieux de pratique musicale est plutôt descriptif. Il me semble, avec le recul, qu'il est très intéressant. D'abord, il présente les deux types de café-concert,

³⁰⁵ Ducoudray mentionne que le Conservatoire (musique européenne) et l'Association de musique religieuse et populaire expriment deux courants d'opinion, sans points de contact et se trouvent même à un certain antagonisme. BOURGAULT-DUCOUDRAY Louis-Albert, *Souvenirs d'une mission musicale...*, *op.cit.*, p.10. L'Association, fondée en 1873, semble en raison des problèmes financiers, avoir des activités limitées.

³⁰⁶ MERLIER Octave, *op.cit.*, p.22.

³⁰⁷ *Paliggenesia*, [sans titre], 27.04.1871, p.3.

ceux que l'on nommera plus tard dans la presse cafés-chantant³⁰⁸ qui sont consacrés aux représentations de la musique européenne et les cafés-santour ou cafés-aman³⁰⁹ pour celles de la musique orientale. L'auteur est certainement un journaliste - intellectuel pour l'époque, qui se positionne, sans manquer de sarcasme, en faveur de la musique « noble » de l'Occident, réservée aux connaisseurs. L'amané ne semble pas être une nouvelle musique ; au contraire, l'auteur la voit liée à l'« amour des ancêtres », en sous-entendant le passé ottoman et en le mettant probablement en contraste avec la modernité. Je note également qu'il utilise les mots « passive » et « mélancolique » pour les chants des Allemandes et l'expression « symphonie, parfois forte et bruyante » pour les chants turcs. Ce choix terminologique se maintient plus tard mais est inversé. On apprend, enfin, que ces nouveaux lieux de divertissement sont accessibles financièrement par le peuple, à l'inverse des salles de concerts.

À partir de 1871, et pour les deux décennies suivantes, les cafés-aman connaîtront progressivement une grande popularité. En examinant des articles parus dans la presse³¹⁰, on apprend des informations intéressantes à propos des lieux, des troupes, des répertoires, des instruments et du public, mais aussi de la terminologie utilisée et de diverses représentations qui s'y attachent.

Quant aux lieux de divertissement, ils se forment progressivement selon les choix de leur répertoire et le caractère qu'ils souhaitent prendre en se différenciant progressivement pour finalement se diviser entre cafés-chantant et cafés-aman. La décennie de 1870 semble être une période d'expérimentation où les lignes distinctives entre les lieux ne sont pas claires. Ainsi, le *Jardin du Parthénon* (à côté d'Olympiou Dios) ou le *Refuge des Nymphes* (à côté d'Ilissos) présentent, pendant cette décennie, des spectacles très variés et un répertoire mélangé. Le *Jardin du Parthénon* semble accueillir une troupe musicale italienne pendant l'hiver et l'été des chansons orientales³¹¹. Le *Refuge des Nymphes* attire d'abord, en 1878, « les amis de la musique orientale et annonce le premier le retour

³⁰⁸ MITSAKIS Mihail, «Αθηναϊκάί σελίδες» [Pages Athéniennes], *Estia (revue)*, n°595, année 12, vol. 23, 24.05.1887, p.337-342.

³⁰⁹ La première référence au café santour se trouve à *Alitheia*, « Καφέ Σαντούρ » [Café Santour], 03.07.1873, p.3. Le nom provient de l'instrument *santouri* (voir Annexe Lexique). Pour le premier café-aman cité dans la presse voir *Rabagas*, « Ο λαός διασκεδάζει » [Le peuple se divertit], 27.07.1886 (aussi dans HATZIPANTAZIS Thodoros, *Της ασιατιδος μουσης ερασταί... Η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου Α'* [Les amants de la Muse asiatique... le sommet du café aman athénien pendant la règne de Georges Ier], Athènes, Stigmi, 1986, p.126-129). Le nom provient de l'exclamation *aman*, mot d'origine turque exprimant la tristesse, le désespoir, l'indignation, souvent utilisé et répété dans les paroles des chansons populaires. Bourgault-Ducoudray recense en 1876 des chansons contenant le mot et aussi ses équivalents grecs « ah », « vah » et « alloi », ces derniers déjà présents dans le recueil de Fauriel également. BOURGAULT-DUCOUDRAY Louis-Albert, *Mémoires de Grèce...*, *op.cit.*, et FAURIEL Claude, *op.cit.*

³¹⁰ On doit à Hatzipantazis une recherche approfondie sur la musique orientale en Grèce pendant cette période, basée surtout sur la presse. HATZIPANTAZIS Thodoros, *op.cit.* Pour ma part, j'ai consulté un grand nombre d'articles cités par Hatzipantazis et je présente ici mon analyse espérant amener d'autres éclaircissements.

³¹¹ *Efimeris*, 15.07.1881, cité dans BAROUTAS Kostas, *op.cit.*, p.34.

des soirées estivales en plein air à côté d'Ilissos »³¹². L'année suivante, la compagnie allemande qui y jouait, jusqu'à juin, déménage au *Jardin du Parthénon* et est remplacée par une troupe composée de « Grecs, Italiens et Orientaux » offrant un spectacle composé de chants orientaux, turcs et démotiques, mais aussi de pantomimes, d'un baryton et d'une soprano « pour les spectateurs plus occidentaux » ; les pantomimes étant, selon l'auteur de l'article, « la partie drôle du spectacle. Ce qui est important et mérite l'attention est le chant oriental de Eirini »³¹³. À partir du début de la décennie suivante, le *Refuge des Nymphes* « après avoir accueilli progressivement des acrobates, des prestidigitateurs et des troupes dramatiques » devient « le théâtre par excellence de pantomime [...] [et] des mélodrames italiens transformés eux aussi, bien évidemment, en pantomime », accueillant des chanteuses censées venir des *Folies Bergères*, chantant des barcarolles et également des « chansons grecques faites sur des airs connus de chansons françaises »³¹⁴. Il attirera aussi « ceux qui imitent le beau monde de l'Europe » qui depuis « l'année passée ont développé ce goût pervers [sic] »³¹⁵ pour ce type de divertissement. Le *Refuge des Nymphes* deviendra finalement le café-chantant par excellence, un lieu de divertissement pour les amateurs de musique populaire européenne³¹⁶.

Les cafés-aman se constituent pendant la même période pour offrir des divertissements venus de l'Orient. Des chanteurs et chanteuses, des interprètes et des danseuses viennent surtout de Smyrne et de Constantinople. On précise parfois d'autres caractéristiques des musiciens : « le psalte micrasiote de Smyrne »³¹⁷, « une troupe chantante d'hommes et de femmes chrétiens de Constantinople »³¹⁸, « quatre Arméniennes et une Grecque Smyrniote »³¹⁹ ou encore « des orientaux de Smyrne »³²⁰, des Valaques ou des Juifs. Les compagnies venues de Smyrne connaissent un grand succès dans la capitale grecque et attirent le public. Ainsi, un orchestre, composé d'un « Juif oriental portant le fez », d'un Gitan et d'une Arménienne, « prend le nom d'orchestre de Smyrne » et sa chanteuse, une « Athénienne de 21 ans est présentée comme étant Smyrniote »³²¹.

³¹² *Efimeris*, [sans titre], 08.05.1878, p.2.

³¹³ SOFIL [VLAHOS Aggelos], «Αθηναϊκές επιστολές» [Lettres athéniennes], *Estia*, 02.09.1879 (aussi dans HATZIPANTAZIS Thodoros, *op.cit.*, p.119-122).

³¹⁴ *Efimeris*, «Πινακίδες» [Panneaux], 23.07.1886, p.1-2.

³¹⁵ MITSAKIS Mihail, «Αθηναϊκαί σελίδες» [Pages Athéniennes], *op.cit.*

³¹⁶ Les cafés-chantant présentent, selon Tragaki, des opérettes de Lecocq et Offenbach, des valse viennoises, des chansons françaises, des canzonettes italiennes et des chansons populaires allemandes. TRAGAKI Dafni, *op.cit.*, p.6.

³¹⁷ *Efimeris*, «Θεατρικό Δελτίον. Καφέ Σαντούρ. Επί της Ιεράς Οδού» [Revue Théâtrale. Café Santour. Sur la rue Iera Odos], 17.06.1874, p.2-3 (aussi dans HATZIPANTAZIS Thodoros, *op.cit.*, p.115-118)

³¹⁸ *Efimeris*, [sans titre], 05.10.1876, p.3.

³¹⁹ *Nea Efimeris*, [sans titre], 06.07.1882, p.3-4 et ANNINOS Haralabis, « Τα θερινά θέατρα » [Les théâtres estivaux], *Estia (revue)*, n°670, vol.26, 30.10.1888, p.705-709.

³²⁰ *Akropolis*, «Ο Πειραιάς κατά τη νύχτα» [Le Pirée la nuit], 25.08.1891 (aussi dans HATZIPANTAZIS Thodoros, *op.cit.*, p.135-138).

³²¹ M-M, «Αι διασκεδάζουσαι Αθήναι» [Athènes se divertit], *To Asty*, 06-07.05.1894, p.1-2 (aussi dans HATZIPANTAZIS Thodoros, *op.cit.*, p.139-150).

En ce qui concerne les instruments, les plus populaires semblent être le santouri, le violon et le la(g)outo³²². La clarinette³²³ et le bouzouki³²⁴ sont rarement mentionnés dans les articles sur les cafés aman. La première référence au bouzouki dans la presse se trouve dans un roman de 1886³²⁵ ; on le retrouve également dans un article sur les épiceries - vinothèques du village Halandri³²⁶ ou encore à propos de la fête d'un candidat parlementaire à Amarousio, où il est joué par un musicien du Péloponnèse³²⁷. Bourgault-Ducoudray l'avait décrit, une décennie plus tôt, comme suit :

« le bouzouki est un instrument populaire en Grèce. C'est une espèce de mandoline dont le manche est fort long et dont la caisse a la forme d'une coque de navire. Les divisions du manche correspondent aux tons et aux demi-tons de l'échelle européenne, excepté dans sa partie supérieure qui est destinée à la musique étrangère et divisée en tiers de ton »³²⁸.

Ces compagnies semblent présenter des répertoires variés. On parle dans la presse des « chants démotiques »³²⁹, des « chansons turques »³³⁰, « valaques »³³¹, « arméniens et arabes »³³², et de leurs sous catégories : « sarkia, sampahi, amané, yaré »³³³, des « elfazié, sabai, smyrniotes »³³⁴. Au niveau des rythmes et des danses, on trouve des références aux « syrto et kalamatiano »³³⁵, au « zeibekiko »³³⁶, au « hasapiko »³³⁷ et au « karsilamas »³³⁸. La multiplicité des origines des musiciens et du répertoire est aussi accompagnée par la multiplicité des langues utilisées pour les paroles.

³²² Voir Annexe Lexique.

³²³ Rabagas, «Αι Αθήναι διασκεδάζουν» [Athènes se divertit], 26.06.1886 (aussi dans HATZIPANTAZIS Thodoros, *op.cit.*, p.123-125) et M-M, «Αι διασκεδάζουσαι Αθήναι» [Athènes se divertit], *op.cit.*

³²⁴ Akropolis, «Περίφημος τραγουδιστής», [Excellent chanteur], 15.07.1888, p.3.

³²⁵ VLAHOS Aggelos, «Τα χρήματα. Διήγημα» [L'argent. Roman], *Estia* (revue), n°562, année 11, vol.22, 05.10.1886, p.625-633.

³²⁶ POLYFIMOS, «Από Κηφισσίας εις Χαλάνδριον» [De Kifissia à Halandri], *Nea Efimeris*, 19.08.1888, p.5-6.

³²⁷ *Nea Efimeris*, [sans titre], 10.09.1890, p.3. Halandri et Amarousio étaient des villages au Nord de la capitale, qui sont aujourd'hui attachés à Athènes.

³²⁸ BOURGAULT-DUCOUDRAY Louis-Albert, *Souvenirs d'une mission...*, *op.cit.*, p.25.

³²⁹ SOFIL [VLAHOS Aggelos], «Αθηναϊκές επιστολές» [Lettres athéniennes], *op.cit.*

³³⁰ *Efimeris*, «Ἰδοπίεις» [Annonce], 06.10.1874, p.2.

³³¹ Rabagas, «Ο λαός διασκεδάζει» [Le peuple se divertit], 27.07.1886.

³³² *Nea Efimeris*, «Τα ανατολίτικα τραγούδια» [Les chansons orientales], 29.07.1893, p.6.

³³³ *Nea Efimeris*, [sans titre], 06.07.1882, p.3-4.

³³⁴ Akropolis, «Ο Πειραιάς κατά τη νύχτα» [Le Pirée la nuit], 25.08.1891.

³³⁵ Vlahos Aggelos, «Τα χρήματα...» [L'argent...], *op.cit.*

³³⁶ Akropolis, Ο Πειραιεύς κατά τας νύκτας. Παντομίμια και Κωμωδία. Ο Λάσκαρης ως είδος Κωστάκη. Μωρά φασκιομένα... θεαταί. Το ελφαζιέ της κοκκών Αναστασίας και το ζειμπέκικο της Ευθαλίας. Άλλη τουρκολατρεία παρά το Τελωνεϊόν. Τα τζεμπέρια» [Le Pirée les soirs. Pantomimes et Comédies. Lascaris en tant que Kostakis. Des bébés en couches... spectateurs. L'elfazié de demoiselle Anastasia et le zeibekiko de Efthalia. Autre turcophilie vers la Douane], 25.07.1893.

³³⁷ M-M, «Αι διασκεδάζουσαι Αθήναι» [Athènes se divertit], *op.cit.*

³³⁸ KARKAVITSAS Andreas, «Νυχτερινή διασκέδασις (Παλαιά ανάμνησις)» [Divertissement nocturne (Un vieux souvenir)], *Efimeris*, 30.01.1889, p.1-2.

Le public semble également assez mélangé : « les psaltes des églises de la capitale sont les premiers pour apprendre les sons et les montées et descentes des amané et autres chansons »³³⁹ ; il y a aussi « des maîtres de famille, des sous-officiers, des courtois, des filles, des gens tranquilles »³⁴⁰, « le monde passionné et ayant le béguin »³⁴¹ et encore « des employés, parfois des étudiants, des campagnards, des *koutsavakia* »³⁴². Les cafés-aman deviennent très à la mode à Athènes au milieu de la décennie 1880, attirant « une foule innombrable »³⁴³, et s'étendent à d'autres villes comme le Pirée, Thessalonique³⁴⁴ ou encore Patra³⁴⁵ et Héracléion³⁴⁶.

Le Pirée connaît une expansion rapide, à partir du transfert de la capitale à Athènes, et devient vers la fin du siècle le plus grand port du pays. La fin du XIXe siècle est aussi une période d'urbanisation³⁴⁷ et d'industrialisation rapide qui amène des changements sociaux. C'est pendant cette période qu'un public composé « de marins, d'ouvriers, de vendeurs, de charretiers, le vrai peuple » fréquente les cafés-aman du Pirée, « une scène de divertissement vraiment populaire », pleine de fumée, « de bruit, de cris, de voix, d'injures, de querelles »³⁴⁸. On mentionne aussi des lieux de prostitution sous les sons de l'amané³⁴⁹ à côté de la douane ; la consommation du haschisch commence à se répandre et à préoccuper les autorités³⁵⁰.

³³⁹ *Alitheia* «Καφέ Σαντούρ» [Café Santour], 03.07.1873, p.3.

³⁴⁰ *Efimeris*, «Θεατρικόν Δελτίον. Καφέ Σαντούρ...» [Revue Théâtrale. Café Santour...], 17.06.1874, p.2-3.

³⁴¹ *Nea Efimeris*, «Τα ανατολίτικα τραγούδια» [Les chansons orientales], 29.07.1893, p.6.

³⁴² M-M, «Αι διασκεδάζουσαι Αθήναι» [Athènes se divertit], *op.cit.* Le terme *koutsavaki* (pluriel *koutsavakia*) désigne aujourd'hui des personnages qui apparaissent à la fin du siècle dans certains quartiers d'Athènes et du Pirée. Voir aussi Annexe Lexique.

³⁴³ *Efimeris*, «Πινακίδες» [Panneaux], 23.07.1886, p.1-2. Voir aussi *Rabagas*, «Ο λαός διασκεδάζει» [Le peuple se divertit], 27.07.1886 et *Rabagas*, «Αι Αθήναι διασκεδάζουν» [Athènes se divertit], 26.06.1886. Pour la popularité de ces cafés au Pirée, *Akropolis*, «Ο Πειραιάς κατά τη νύχτα» [Le Pirée la nuit], 25.08.1891.

³⁴⁴ TRAGAKI Dafni, *op.cit.*, p.6-7, 11.

³⁴⁵ Y.V., «Η Πόλις των Πατρών. Κοινωνική ζωγραφιά. Πρόσωπα και πράγματα. Λαϊκοί Τύποι. Ειδική αποστολή του 'Αστεως'. Επιστολή Ζ'» [La ville de Patra. Peinture sociale. Personnages et choses. Types populaires. Correspondance spéciale de Asty. Lettre 7], *To Asty*, 10.07.1894 (aussi dans HATZIPANTAZIS Thodoros, *op.cit.*, p.151-153, mais pas en entier)

³⁴⁶ Zaimakis a fourni une étude détaillée sur le quartier Lakkos de Héracléion, ZAIMAKIS Yannis, «Καταγωγή ακμάζοντα», *Παρέκλιση και πολιτισμική δημιουργία στον Λάκκο Ηρακλείου (1900-1940)* ['Repaires prospères', Déviation et création culturelle à Lakkos, Héracléion (1900-1940)], Athènes, Plethron, 1999.

³⁴⁷ La population d'Athènes passe de 66.000 en 1879 à 108.000 en 1889, selon MERLIER Octave, *op.cit.*, p.22, et celle du Pirée de 11.047 habitants en 1870 à 21.688 en 1879 et à 34.779 en 1889, selon SOROCOS Eustache, *La morphologie sociale du Pirée à travers son évolution*, Athènes, Centre National des Recherches Sociales, 1985, p.33. La population citadine passe de 8% en 1853 à 28% en 1879 (SVORONOS Nicolas, *op.cit.*, p.72).

³⁴⁸ ΜΙΤΣΑΚΙΣ Mihail, «Αθηναϊκά σελίδες» [Pages Athéniennes], *op.cit.*

³⁴⁹ *Akropolis*, «Ο Πειραιεύς κατά τας νύκτας...» [Le Pirée les soirs...], 25.07.1893.

³⁵⁰ *Rabagas*, «Ο λαός διασκεδάζει» [Le peuple se divertit], 27.07.1886, *Akropolis*, «Περίφημος τραγουδιστής» [Excellent chanteur], 15.07.1888, p.3, *Kairoi*, «Το χασίς εν Ελλάδι» [Le haschisch en Grèce], 21.03.1891, p.2, *Akropolis*, «Ο Πειραιάς κατά τη νύχτα» [Le Pirée le soir], 25.08.1891, *Kairoi*, «Το χασίς» [Le haschisch], 25.10.1891, p.1-2, *Kairoi*, «Οι χασισοπόται» [Les haschischomanes], 04.11.1891, p.2, *Efimeris*, «Το μυστηριώδες καφενειον. – Οι πελάται του. – Ο κουμπαρας με τας δύο σπάς. – Εν αδαμιαία περιβολή. – Το επισκεπήριον του Μενδρεσέ» [Le café mystérieux – Ses clients – La tirelire à deux fentes – En costume d'Adam – La visite de Madrasa], 05.10.1892, p.3, *Paliggenesia*, «Σύλληψις χασισοποτών» [Arrestation de haschischomanes], 29.07.1893, p.4. Sur le haschisch et les maisons closes au Pirée voir aussi

2.4. De l'Orient cosmopolite à l'amané turc

J'ai parcouru jusqu'ici certains articles, concernant les cafés-aman, parus dans la presse de 1871 à 1897 pour fournir des informations sur les troupes, les instruments, les répertoires, les danses et le public. Je me concentrerai maintenant sur la terminologie utilisée et les représentations autour de ces lieux et de la musique qu'ils présentent.

Les termes principalement utilisés pour la musique des cafés-aman sont l'adjectif « oriental(e) » (également pour les danses) et souvent aussi le mot « amané »³⁵¹. Pour décrire la musique, les journalistes utilisent souvent des adjectifs tels que « passive, monotone, pathétique, lourde »³⁵² et provoquant la mélancolie³⁵³ ; pour les musiciens le mot « rêveur »³⁵⁴ ; les voix sont souvent décrites comme « enrouées, profondes, tremblantes »³⁵⁵. Enfin, un langage ecclésiastique est souvent utilisé pour décrire les pratiques, en utilisant par exemple les mots « psalmodier » et « psalte »³⁵⁶ au lieu de « chanter » et « chanteur », ou encore le mot « derviche »³⁵⁷.

Tout au long de la décennie 1870, la séparation entre musique orientale et musique occidentale ne semble pas très marquée mais, comme les préoccupations autour de la musique nationale s'accroissent, les lieux se différencient progressivement et les deux systèmes musicaux sont de moins en moins présentés dans les mêmes cafés et devant le même public³⁵⁸. Pendant cette décennie, il n'y a pas de jugements négatifs sur la musique orientale ; au contraire, elle est liée au passé, à « l'amour des ancêtres »³⁵⁹, « aux choses nationales et dignes des Grecs [...] [à] la vraie ville incorruptible du passé,

PAPAIOANNOU Spyros, *Ημερολόγιο 2006, Ο Πειραιάς και το ρεμπέτικο τραγούδι* [Calendrier 2006, le Pirée et la chanson rebetiko], Pirée, To Limani tis Agonias, 2005.

³⁵¹ « Musique orientale » apparaît dans plus que 15 articles ; « amané » dans une dizaine.

³⁵² *Efimeris*, [sans titre], 05.10.1876, p.3, SOFIL [VLACHOS Aggelos], «Αθηναϊκές επιστολές» [Lettres athéniennes], *op.cit.*, *Nea Efimeris*, [sans titre], 06.07.1882, VLACHOS Hr. [lettre], «Η εθνική μας μουσική» [Notre musique nationale], *Efimeris*, 18.08.1892 cité dans VLISIDIS Kostas, *Για μια βιβλιογραφία...*, [Pour une bibliographie...], *op.cit.*, p.42, M-M, «Αι διασκεδάζουσαι Αθήναι» [Athènes se divertit], *op.cit.*

³⁵³ MITSAKIS Mihail, «Αθηναϊκά σελίδες» [Pages Athéniennes], *op.cit.*, *Akropolis*, «Περίφημος τραγουδιστής» [Excellent chanteur], 15.07.1888, p.3.

³⁵⁴ *Efimeris*, «Θεατρικόν Δελτίον. Καφέ Σαντούρ...» [Revue Théâtrale. Café Santour...], 17.06.1874, p.2-3.

³⁵⁵ *Rabagas*, «Αι Αθήναι διασκεδάζουν» [Athènes se divertit], 26.06.1886, *Rabagas*, «Ο λαός διασκεδάζει» [Le peuple se divertit], 27.07.1886, *Efimeris*, «Πινακίδες» [Panneaux], 05.07.1886, p.1, MITSAKIS Mihail, «Αθηναϊκά σελίδες» [Pages Athéniennes], *op.cit.*, *Akropolis*, «Περίφημος τραγουδιστής» [Excellent chanteur], 15.07.1888, p.3 *Akropolis*, «Ο Πειραιεύς κατά τας νύκτας...» [Le Pirée les soirs...], 25.07.1893, M-M, «Αι διασκεδάζουσαι Αθήναι» [Athènes se divertit], *op.cit.*

³⁵⁶ *Efimeris*, «Θεατρικόν Δελτίον. Καφέ Σαντούρ...» [Revue Théâtrale. Café Santour...], 17.06.1874, p.2-3, *Efimeris*, «Πινακίδες» [Panneaux], 05.07.1886, p.1, SOFIL [VLACHOS Aggelos], «Αθηναϊκές επιστολές» [Lettres athéniennes], *op.cit.*

³⁵⁷ *Rabagas*, «Αι Αθήναι διασκεδάζουν» [Athènes se divertit], 26.06.1886, *Rabagas*, «Ο λαός διασκεδάζει» [Le peuple se divertit], 27.07.1886, *Akropolis*, «Περίφημος τραγουδιστής» [Excellent chanteur], 15.07.1888, p.3.

³⁵⁸ En 1883, l'invitation d'une compagnie arménienne par le théâtre de Faliro, le lieu par excellence de l'opérette, crée même de fortes réactions chez les européens (HATZIPANTAZIS Thodoros, *op.cit.*, p.49-51).

³⁵⁹ *Paligenesia*, [sans titre], 27.04.1871, p.3.

qui n'a pas été corrompue durant le siècle par le théâtre français [...] [elle est] la musique du caractère oriental vrai, de laquelle plusieurs générations qui ont produit la nôtre se sont nourries »³⁶⁰.

L'écrivain Aggelos Vlahos décrit le chant oriental de la chanteuse Eirini comme suit :

« cette phrase musicale monotone, en mode mineur, qui revient sans cesse, mais brodée adroitement avec des roulades effrayantes, me provoque un abattement inexprimable mais doux ; et mon oreille ne se fatigue pas du rythme lourdement traîné, qui n'a souvent ni fin ni début, mais il le suit au contraire avec plaisir et le prolonge, quand le chant s'arrête, par un écho intérieur et mystérieux »³⁶¹.

Des opinions similaires sont exposées par la « génération de 1880 », un cercle d'intellectuels (surtout poètes et romanciers) rassemblé autour de Nikolaos Politis³⁶². Le cercle de Politis se positionne en faveur de la musique orientale, perçue comme un moyen dynamique pour construire le futur culturel grec³⁶³, sans être contre la musique occidentale. Au contraire, Vlahos trouve dommage que la chanteuse Eirini avec « une telle voix n'ait pas eu un professeur européen ni des études régulières » et le journaliste anonyme de *Rabagas* invite le compositeur ionien Lambelet à visiter un café-aman et à transcrire ses mélodies pour piano³⁶⁴. De l'autre côté, les puristes « européenistes » voient dans la musique orientale un barbarisme. « C'est le tyran, c'est le turc » crie Isidoros Skylitsis³⁶⁵ et il dit se rappeler en l'écoutant « les jours de l'esclavage que la nation a terriblement éprouvés »³⁶⁶.

Il me semble que cette division des visions aura, en ce qui concerne la musique orientale, une évolution spécifique que j'essayerai d'expliquer par la suite. Pendant la décennie 1880, le cercle de Politis valorise la musique orientale, mais cette valorisation est accompagnée progressivement par une fascination pour un Orient imagé et exotique, alors que la musique démotique commence à se démarquer et à être de plus en plus légitimée comme l'expression pure et authentique de l'âme grecque. Ainsi, un changement s'opère : cette musique, venue des centres urbains de l'Asie Mineure,

³⁶⁰ *Efimeris*, «Θεατρικόν Δελτίον. Καφέ Σαντούρ...» [Revue Théâtrale. Café Santour...], 17.06.1874, p.2-3.

³⁶¹ SOFIL [VLACHOS Aggelos], «Αθηναϊκές επιστολές» [Lettres athéniennes], *op.cit.*

³⁶² Nikolaos Politis (1852-1921) était professeur à l'Université d'Athènes et est le fondateur de la Société Folklorique Grecque (1908). Il s'est lié avec la « génération de 1880 », qui a été influencée par les nouvelles tendances contre le romantisme, a marqué un renouveau et a imposé l'utilisation de la langue démotique en poésie grecque. Les idées du cercle de Politis (Drosinis, Palamas, Cambas entre autres) étaient surtout exprimées à travers les journaux *Estia* et *Rabagas*.

³⁶³ TRAGAKI Dafni, *op.cit.*, p.9.

³⁶⁴ SOFIL [VLACHOS Aggelos], «Αθηναϊκές επιστολές» [Lettres athéniennes], *op.cit.* et *Rabagas*, «Αι Αθήναι διασκεδάζουν» [Athènes se divertit], 26.06.1886.

³⁶⁵ Isidoros Skylitsis, chanteur, journaliste et poète, est un supporteur ardent de l'europanisation. Quelques années plus tôt, en 1874, il a proposé l'abandon de la musique byzantine car barbare et mélange de prêts arabes, turques et judaïques, et l'adoption de la polyphonie (cité dans HATZIPANTAZIS Thodoros, *op.cit.*, p.38).

³⁶⁶ SKYLITSIS Isidoros, «Αμανέ ή μανέ;» [Amané ou mané], *Theatriki Epitheorisis*, vol.1, mai 1880 cité dans VLISIDIS Kostas, *Για μια βιβλιογραφία...*, [Pour une bibliographie...], *op.cit.*, p.222.

et liée, pendant la décennie précédente, à « notre » passé, comme une continuation des chansons des campagnes, devient maintenant, de plus en plus, un lointain « autre » comme l'atteste le passage suivant du poète Drosinis, qui avoue aimer les mélodies orientales :

« elles semblent faire entendre tous les secrets des sérails asiatiques : les soupirs amoureux, les paroles douces, les larmes pathétiques, les narghilés aromatisés et les baisers ivres des Houris »³⁶⁷.

Des visions divergentes s'attachent également à la ville de Smyrne et à ce qu'on nomme l'orchestre-compagnie smyrniote. Smyrne attire l'attention des intellectuels, parce qu'elle est assez développée, elle est le « Paris de l'Orient » avec une européanisation marquée ; elle est également un territoire que la Grèce doit annexer, pour les partisans de la Grande Idée. En même temps, elle est une ville orientale et les orchestres qui vont à Athènes y amènent des instruments « bizarres »³⁶⁸, arabes et turcs, et provoquent des sentiments ambigus : leur cosmopolitisme, multiculturalisme et multilinguisme sont perçus tantôt comme barbares tantôt comme exotiques, mais finalement et progressivement toujours « autres », même pour les défenseurs de la chanson démotique. Ainsi, un journaliste de *Akropolis* dit trouver consolation à l'orientalisation et à l'amanophilie du Pirée dans la musique démotique jouée à la flûte et chantée en albanais³⁶⁹. L'Albanais ne semble pas poser de problème ; l'ennemi principal vers lequel on essaie de se différencier est le Turc.

C'est ainsi que les termes utilisés pour décrire la musique se déplacent lentement de « musique orientale » à « amané ». L'amané semble désigner au début une sous-catégorie des chansons orientales. Faidros, et même l'ennemi de l'amané Skylitsis³⁷⁰, soutiennent que le terme correct est « mané » et qu'il désigne un mode spécifique ; Faidros insiste sur le fait qu'il n'est pas « un mode turc, mais le propre et pur mode de nos ancêtres habitant en Ionie »³⁷¹. Pourtant, progressivement, le terme amané prévaut et devient synonyme de musique orientale ; il devient un hyper-genre. Le mot *aman* étant d'origine turque, ce déplacement de vocabulaire n'est pas neutre ; il contient cet Orient rêvé et exotique, mais en même temps barbare ; il contient également le changement des représentations de

³⁶⁷ DROSINIS Georgios, «Τρεις ημέραι εν Τήνω» [Trois jours à Tinos], *Estia* (revue), n°382, année 8, vol.15, 24.04.1883, p.263-265.

³⁶⁸ SOFIL [VLACHOS Aggelos], «Αθηναϊκές επιστολές» [Lettres athéniennes], *op.cit.*, ANNINOS Haralabis, «Τα θερινά θέατρα» [Les théâtres estivaux], *op.cit.*

³⁶⁹ *Akropolis*, «Ο Πειραιάς κατά τη νύχτα» [Le Pirée le soir], 25.08.1891.

³⁷⁰ SKYLITSIS Isidoros, «Αμανέ ή μανέ;» [Amané ou mané], *op.cit.*

³⁷¹ FAIDROS Georgios, *Περί του σμωρναϊκου μανέ* [Autour du mane smyrniote], Smyrne, 1881, (réédition) Athènes, Kouloura, 1990.

l'amané en tant qu'« inclination, tradition et amour des ancêtres »³⁷² à l'amané équivalent de « turcophilie »³⁷³. Dans ce monde multiculturel en pleine mutation, l'amané acquiert progressivement une identité turque qui le suivra au XXe siècle et il devient ainsi « étranger ».

Vers la fin du XIXe siècle, le nationalisme grandissant commence à diviser les musiques et les populations selon des critères ethniques, et à effacer le cosmopolitisme « à la smyrniote » qui ne durera finalement pas longtemps à Athènes. L'urbanisation accélérée et l'industrialisation naissante diviseront socialement la population athénienne et piréote qui ne fréquentera pas non plus les mêmes lieux de divertissement. Le problème des raisins secs, la crise économique de 1893 et la guerre greco-turque perdue et humiliante pour les Grecs de 1897 accentueront ces divisions et pousseront une grande partie de la population à la migration, surtout vers les Etats-Unis.

La mode des cafés-amans, autrefois répandus jusqu'au centre d'Athènes, s'éteint. Les intellectuels ne les fréquentent plus et ne laissent que peu de traces sur ce type de divertissement qui continue à la périphérie de la capitale devant un public différent, alors que la kantada, venue des Iles Ioniennes, acquiert son style athénien et envahit la capitale. Le théâtre comique (vaudeville), ainsi que le théâtre d'ombres (Karagiozis), commencent également leur période de gloire. Mais le grand changement au niveau musical viendra par l'invention du phonographe et la possibilité d'enregistrer la musique.

2.5. Le phonographe et la quête de « musique nationale »

L'apparition du phonographe ouvre de nouvelles possibilités concernant la musique et influence la formation, l'évolution et la diffusion des divers styles musicaux. Les premiers enregistrements de musique hellénophone sont réalisés aux Etats-Unis en 1896 et, très rapidement, les compagnies phonographiques se développent puis envahissent l'Orient à partir de 1900. Les enregistrements hellénophones aux Etats-Unis sont peu nombreux jusqu'en 1915. Entre 1905 et 1924, il y a également peu d'enregistrements à Athènes et ils se concentrent surtout sur des musiques de mélodrame, d'opérettes, des revues, et peu sur des chansons démotiques en version européanisée³⁷⁴. La

³⁷² *Paliggenesia*, [sans titre], 27.04.1871, p.3, MITSAKIS Mihail, «Αθηναϊκά σελίδες» [Pages Athéniennes], *op.cit.*

³⁷³ *Akropolis*, Ο Πειραιεύς κατά τας νύκτας...» [Le Pirée les soirs...], 25.07.1893.

³⁷⁴ ΚΟΥΝΑΔΙΣ Panayotis, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών* [En souvenir des moments attirants], vol.2, Athènes, Katarti, 2003, p.359.

majorité des chansons grecques des deux premières décennies du siècle sont enregistrées à Constantinople et Smyrne, cette dernière arrivant à son sommet pendant cette période³⁷⁵.

Les compagnies phonographiques enregistrent un échantillon varié de musiques qui connaissent une popularité étendue dans les villes de l'Asie Mineure. Smyrne, en particulier, est une ville cosmopolite³⁷⁶, avec 275.000 habitants, en 1906, dont 135.000 Grecs, 91.885 Turcs, 8.500 Arméniens et 25.000 Juifs³⁷⁷. En 1914, les Turcs représentent 30% de la population, les Grecs 64%³⁷⁸. Ce multiculturalisme s'accompagne d'une multiplicité de langues, de musiques et d'instruments. Aggela Papazoglou se rappelle avoir chanté à Smyrne avec des pianos, des violoncelles, des santouri³⁷⁹ et des violons sur la même scène et elle dit :

« On jouait du rebetiko aux chansons européennes. Toutes les opérettes. Des démotiques, des kleftika, des chansons de Crète, de Kalamata, de Thrace, d'Ioannina, des concerts pour les chevaleries, des valse, des danses de Brahms, des sérénades... On jouait tout. Et certaines parties d'opéras. On savait nécessairement un morceau de chaque millet pour plaire aux clients. On jouait des chansons juives, arméniennes et arabes. On était des cosmopolites nous »³⁸⁰.

Les compagnies phonographiques dans ce contexte cosmopolite enregistrent des chansons, déjà rendues populaires par les divers lieux de divertissement, en langue grecque, turque, roumaine ou en judéo-espagnol ; parfois elles cataloguent comme musique grecque des chants en langue turque³⁸¹ ; la même composition peut être enregistrée dans sa version grecque et turque ; et les mêmes chanteurs peuvent enregistrer un répertoire varié dans ces deux langues. Cette période est également la période de gloire, tant sur scène qu'en enregistrements, des *Estoudiantines*, des orchestres de mandolines, violons et autres instruments, ayant souvent un répertoire d'inspiration européenne³⁸². Les différentes musiques sont enregistrées par des équipes ambulantes, des compagnies britanniques, allemandes,

³⁷⁵ Sur la vie musicale de Smyrne pendant les deux premières décennies du XXe siècle voir KALYVIOTIS Aristomenis, *Σμύρνη, Η μουσική ζωή 1900-1922, Η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα, οι ηχογραφήσεις δίσκων* [Smyrne, La vie musicale 1900-1922. Le divertissement, les magasins de musique, les enregistrements], Athènes, Music Corner & Tinella, 2002.

³⁷⁶ Sur le cosmopolitisme à Smyrne voir entre autres GEORGELIN Hervé, « Smyrne à la fin de l'empire ottoman: un cosmopolitisme si voyant », *Cahiers de la Méditerranée*, vol.67, 2003 (disponible sur cdlm.revues.org/document127.html, consulté le 02.03.2008).

³⁷⁷ KALYVIOTIS Aristomenis, *op.cit.*, p.16. Il semble que les différentes statistiques de cette période ne sont pas d'accord, certaines présentant les Grecs comme majoritaires en Smyrne et d'autres les Turcs, voir CLOGG Richard, *op.cit.*

³⁷⁸ Il y a également 4% de Juifs, 2% d'Arméniens et quelque 2000 « étrangers », voir GEORGELIN Hervé, *La fin de Smyrne. Du cosmopolitisme au nationalisme*, Paris, CNRS Éditions, 2005, p.34.

³⁷⁹ Le pluriel du terme « santouri » serait « santouria ». J'utiliserai uniquement le singulier.

³⁸⁰ PAPAZOGLU Aggela (PAPAZOGLU Yorgis), *Τα χαΐρια μας εδώ, ονειράτα της άκαντης και της καμμένης Σμύρνης* [Nos peines ici, rêves de Smyrne avant et après le feu], Xanthi, Ekdoseis Tameiou Thrakis, [1986], 2003, p.59.

³⁸¹ Comme par exemple Favorite Records, voir KALYVIOTIS Aristomenis, *op.cit.*, p.100.

³⁸² KOUNADIS Panayotis, *Είς ανάμνησιν...* [En souvenir...], *op.cit.*, vol.2, p.266-283.

américaines, françaises et autres et les disques, une fois produits, circulent dans différents pays³⁸³. Il y a également des enregistrements hellénophones à Thessalonique, ville cosmopolite avant son annexion par la Grèce en 1912³⁸⁴, ainsi qu'au Caire et à Alexandrie.

Or la situation à Athènes pendant cette période est assez différente de celle de Smyrne. Si la ville la plus importante de la côte d'Asie Mineure est très cosmopolite, à Athènes, la défaite écrasante de 1897 marque le début d'une période d'introspection où l'homogénéisation et le nationalisme gagnent de plus en plus de terrain et la définition de l'identité grecque se trouve au centre des débats.

La première décennie du XXe siècle est profondément marquée par des mouvements en faveur de la langue démotique³⁸⁵ qui influencent également les musiciens érudits à tel point que l'on pourrait parler de « démoticisme musical »³⁸⁶. Les différents mouvements qui voient le jour révèlent des conceptions opposées sur ce que doivent devenir la langue et la culture grecques. Dans le domaine musical, on se préoccupe de la notion de « musique nationale », une question qui marque tous les débats.

Le texte constituant l'Association Musicale Nationale en 1907 est révélateur de l'inquiétude qui s'installe autour de la musique nationale et également de l'intérêt politique qu'elle suscite. L'article 1 définit l'objectif de l'Association : « la collecte et la sauvegarde par l'écriture musicale des chants nationaux et démotiques de la Nation Hellénique en général et l'étude et la diffusion, sur la base de ces chants, de la musique nationale afin de créer de la musique hellénique authentique »³⁸⁷. L'association annonce l'enregistrement sur place de chants pour « vérifier leur source et leur origine », des concerts et l'édition d'une revue, la *Muse Nationale*, avec des analyses techniques et scientifiques, de la mélodie et du rythme des chants grecs démotiques, transcrits dans le langage byzantin et européen. Il est intéressant de noter que parmi les vingt-six membres de l'association qui signent le statut, on retrouve neuf hommes politiques (parlementaires et ex-ministres), quatre juges et avocats, quatre universitaires, cinq économistes ; le seul musicien est Nikolaos Kanakakis, le premier psalte de l'église de la Métropole qui était aussi conseiller municipal !

³⁸³ Kalyviotis note que la musique est importante à Smyrne tant comme divertissement que comme commerce. Depuis le début des années 1910, la vente des gramophones et des disques n'est pas le privilège des magasins spécialisés mais des grandes surfaces ; ceci s'explique par la diffusion étendue de ces nouveaux produits aux classes moyennes. KALYVIOTIS Aristomenis, *op.cit.*, p.64.

³⁸⁴ Sur la musique à Thessalonique avant 1912 voir TRAGAKI Dafni, *op.cit.*, p.48-53.

³⁸⁵ Les « Evangeliques » en novembre 1901, les « Sanidika » en octobre 1903 et les « Orestiaika » en septembre 1904, pour ne citer que les plus connus, tous les trois lancés par la traduction en langue démotique des Évangiles et des pièces de théâtre.

³⁸⁶ KOKKONIS Georges, *La question de la grécité...*, *op.cit.*, p.162.

³⁸⁷ *Καταστατικό του εν Αθήναις Εθνικού Μουσικού Συλλόγου*, [Statut de l'Association Musicale Nationale d'Athènes], Athènes, Imprimerie Fragkiskou Foskolou, 1907.

Pendant les deux premières décennies du XXe siècle, les préoccupations autour de la musique nationale ont différentes conséquences sur la vie musicale du pays. D'abord, l'Ecole nationale de musique, qui commence à se dessiner, exclue progressivement les compositeurs ioniens, perçus comme trop influencés par la musique italienne, et donne de la valeur à la musique démotique, déjà idéalisée par le romantisme folklorique du XIXe siècle. Or, dans les cercles des compositeurs grecs, cette musique se fait connaître par les transcriptions des chants populaires souvent harmonisés, comme ceux de Bourgault-Ducoudray, « souvent transformés, adaptés et même ‘corrigés’ dans le cadre formel des mélodies savantes »³⁸⁸, une pratique très à la mode au début du siècle³⁸⁹. La musique démotique est perçue comme une perle autochtone et doit « soulever alors tout le poids de la nécessité nationale d'une création musicale savante [basée sur le système occidental-tonal] qui serait porteuse de l'identité néohellénique »³⁹⁰.

Cette idéalisation de la musique démotique amène une stéréotypisation et une supposée pureté des chansons des campagnes. La musique des campagnes se démarque des chansons orientales jouées en ville, ces dernières étant censées être issues d'un contexte mélangé des centres urbains et altérées par divers barbarismes. La musique démotique devient la tradition du peuple grec qu'on doit préserver et dont on doit s'inspirer. Les chansons urbaines sont, au contraire, une nouvelle tendance, qui attire très peu l'attention des intellectuels, alors que les débats autour de l'harmonisation de la musique ecclésiastique et de la constitution d'une musique nationale préoccupent la presse quotidienne et les revues musicales qui apparaissent pendant cette période en Grèce.

2.6. La persistance de l'amané et la musique des *kafeneia*

Dans la presse, les rares références concernant la musique qu'on nomme orientale ou amané sont, pendant cette période, imprégnées de l'idée de la musique nationale. Ainsi, le phonographe à cylindres qui apparaît rapidement à Athènes ne tarde pas à provoquer des critiques dès 1901, puisqu'il semble diffuser des chansons d'« amané lourd », « connaissant les goûts populaires et essayant de les détériorer » avec les chants enregistrés des cafés-aman, « de Yerani et de Thyseion »³⁹¹ »³⁹². Un autre

³⁸⁸ KOKKONIS Georges, « Composer l'identité nationale: la musique grecque au miroir de la littérature musicologique », *Etudes balkaniques*, no.13, 2006, p.59-104, p.79, (disponible sur etudesbalkaniques.revues.org/index258.html#text, consulté le 28.07.2010).

³⁸⁹ Maurice Ravel harmonisera aussi des chansons populaires grecques pour chant et piano en 1909.

³⁹⁰ KOKKONIS Georges, *La question de la grécité...*, *op.cit.*, p.252.

³⁹¹ Le *Jardin de Yerani* était déjà un café aman très connu pendant la période de l'essor de ce type de lieux de divertissement. Il a notamment accueilli la dame Katina et Yovanikas, une chanteuse et un violoniste déjà connus à Smyrne. À Thyseio, une place excentrée d'Athènes, on retrouve en 1901 des orchestres avec santouri, jouant des « amané

café, le café *Astir* sur la place de la Concorde, invite un orchestre turc dans le centre ville, après dix ans d'absence, et se transforme en café-aman en 1905, rassemblant le soir « des gens tranquilles, des gens des bonnes classes »³⁹³.

Une série d'articles publiée dans *Athinai* en août 1911, invite différents compositeurs, surtout de kantada qui connaît une grande popularité, à se positionner sur les chansons populaires. Kokkinos se vante d'être celui qui avec ses chansons de sérénade a effacé l'amané d'Athènes, de Grèce et même de Turquie³⁹⁴. Petsalis parle de la musique de lamentation du peuple, en mélangeant démotique et amané :

« Le peuple grec, esclave pendant mille ans des Romains, puis des Macédoniens et dernièrement du pire des tyrans, les Turcs, nécessairement et inconsciemment s'est tourné vers la musique plaintive, laquelle a interprété ses peines et ses souffrances ; pour cela les dits chants démotiques, si on les observe, sont la lamentation continuelle de ses peines et ses espoirs non accomplis ; de l'autre côté, la cohabitation avec le conquéreur l'a rendu ami de sa musique, de la dite musique turque qui est en réalité arabo-persane ! [...] [L'amané] est le représentant principal de la dite musique orientale en Grèce, pourtant, on commet une faute en caractérisant aujourd'hui cette musique orientale comme nationale. A mon sens, la musique nationale n'existe pas encore en Grèce. C'est-à-dire une musique, produite par un peuple libre inspiré de sa vie en liberté et de la nature grecque »³⁹⁵.

Si des musiciens de sérénade se précipitent pour annoncer la mort de l'amané perçu comme turc et le triomphe de la popularité de la kantada, le poète Palamas³⁹⁶, fidèle aux visions de la génération de 1880, voit dans l'amané une passion et une mélancolie, « des éléments plutôt caractéristiques de l'âme nationale populaire »³⁹⁷ et l'écrivain Papantoniou le présente comme très

orientaux ». SONAR, «Αι Αθήναι υπό τα άστρα. Σκίτσα του Θησείου» [Athènes sous les étoiles. Dessins de Thyseio], *Estia*, 29.07.1901 (aussi dans HATZIPANTAZIS Thodoros, *op.cit.*, p.154-159).

³⁹² O ALLOS, «Αθηναϊκά Σκηναί. Ο φωνογράφος. Μια νέα βιομηχανία. Οι φωνογράφοι και η κιορ Κατίνα. Ο Σουρής εις τον κύλινδρον. Επτά δραχμάς το καπέλλο» [Scènes d'Athènes. Le phonographe. Une nouvelle industrie. Les phonographes et la dame Katina. Souris au cylindre. Sept drachmes le chapeau]. *Skrip*, 28.09.1901.

³⁹³ PAPANTONIOU Zaharias, «Εντυπώσεις και σκέψεις. Καφέ-Αμάν» [Impressions et pensées. Café-Aman], *Skrip*, 12.02.1905, p.1. Papantoniou (1877-1940), écrivain grec, se positionne pour le café-aman et contre le café-chantant dans cet article qui constitue une exception parmi ces écrits sur la musique de divertissement ; il deviendra un ennemi juré de l'amané pendant la décennie suivante.

³⁹⁴ *Athinai*, «Μουσική και τραγούδι. Συνομιλίας μετά καλλιτεχνών» [Musique et chanson. Discussion avec des artistes], 08.08.1911.

³⁹⁵ *Athinai*, «Μουσική και τραγούδι. Συνομιλίας μετά καλλιτεχνών» [Musique et chanson. Discussion avec des artistes], 27.08.1911.

³⁹⁶ Kostis Palamas (1850-1943) est un des plus importants poètes grecs, figure centrale de la génération 1880 et du mouvement pour la langue démotique.

³⁹⁷ "W" [PALAMAS Kostis], «Μουσική» [Musique], *Ebros*, 22.12.1914, p.1.

répandu en 1917 par les orgues de barbarie³⁹⁸ et les phonographes, lors des divertissements en plein air. Papantoniou exerce une critique virulente de l'amané « devenu la chanson des Grecs [...] par la tradition et par l'environnement ». Selon Papantoniou la séparation entre musique démotique et musique des villes semble désormais claire :

« La population agricole de Grèce a une musique qu'on collecte, ou l'on cultive ses motifs. Mais qu'est-ce que le peuple des villes chante ? Qu'est-ce qu'il crie ce fort et jeune ouvrier ? Voilà un vrai sujet pour les musiciens, les artistes, les conservatoires, les simples citoyens qui ont du bon goût et des manières, pas uniquement les nationalistes, pour chaque Grec qui respecte l'ethnie grecque, s'il pense qu'elle appartient à l'Europe »³⁹⁹.

Papantoniou propose l'intervention de l'Etat et l'imposition de taxes sur les santouri, sur les lieux où la musique orientale se joue, sur les disques et les interprètes, ainsi que l'interdiction de toute importation sonore de Smyrne. Dans un autre article quelques années plus tard, il se positionne pour le chant harmonisé, un « genre supérieur de l'art musical », qui manque à Athènes et qui devrait y être cultivé – il demande l'action de l'État – pour donner « au peuple grec le sentiment musical et l'idée musicale »⁴⁰⁰. Papantoniou inaugure la critique contre l'amané, liée à des questions d'identité et d'esthétique, qui s'accroîtra et impliquera plusieurs acteurs, pendant les années 1930. Il consolide également la division entre musique démotique et amané.

L'amané semble répandu et provoque des réactions hostiles de la part des européanistes, mais un roman de Kostas Faltaitis⁴⁰¹ apparaît dans la presse, au milieu des années 1910, se référant à un autre lieu de pratique musicale amateur. Il s'agit de *kafeneio* (pluriel *kafeneia*), une sorte de café déjà très populaire le siècle précédent, fréquenté uniquement par un public masculin, ouvert pendant la journée et à des prix très abordables. Souvent des musiciens amateurs y jouent de la musique. Certains *kafeneia* commencent à proposer, au plus tard à la fin du XIXe siècle, des narghilés au haschisch et deviennent ainsi des *tékés*⁴⁰². La consommation du haschisch se répand de plus en plus et la stigmatisation des fumeurs de haschisch commence dans les journaux au début du siècle. Un article anonyme publié en

³⁹⁸ Il s'agit de la *laterna*, une sorte d'orgue de barbarie, déjà très répandue à Smyrne, lors la visite de Bourgault-Ducoudray en 1875. BOURGAULT-DUCOUDRAY Louis-Albert, *Souvenirs d'une mission musicale...*, *op.cit.*, p.17.

³⁹⁹ PAPANTONIOU Zaharias, « Η φοβερή μελωδία » [La mélodie terrible], *Ebros*, 04.06.1917, p.1.

⁴⁰⁰ PAPANTONIOU Zaharias, « Τοπινά και περασμένα. Λαϊκόν Ωδείον » [Des choses présentes et passées. Conservatoire Populaire], *Estia*, 02.06.1921.

⁴⁰¹ Kostas Faltaitis (1891-1944), journaliste, écrivain et ethnographe.

⁴⁰² Le terme *téké* désigne une sorte de monastère musulman ; en grec, il sera utilisé pour désigner les lieux de fumerie de haschisch. Voir *Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής* [Dictionnaire de la langue grecque néohellénique commune], Institut d'Études Néohelléniques, Établissement Manolis Triantafyllidis, Thessalonique, Université Aristotélicien de Thessalonique, 1999.

1905 établit pour la première fois un rapport entre fumeurs de haschisch et chansons des narghilés, des couteaux et des policiers⁴⁰³.

Le roman de Faltaits, publié dans *Akropolis* de avril à juillet 1915, se déroule dans un kafeneio offrant des narghilés. Les deux nouveaux arrivés vont y goûter le haschisch et découvrir des chansons jouées par des habitués sur « une sorte de modèle réduit de bouzouki, un baglama »⁴⁰⁴. Faltaits cite plusieurs distiques⁴⁰⁵, parmi lesquels certains qui seront enregistrés en 78 tours plus tard⁴⁰⁶.

Ces deux références lient les fumeurs de haschisch à un répertoire spécifique de chansons, pour lesquelles on dispose des paroles, mais pas d'informations sur leur musique, à part la mention par Faltaits du baglama, faisant un « son monotone, hypnotisant »⁴⁰⁷, laissant penser qu'il s'agit de musique dite orientale. Puis, toute référence à la musique des kafeneia - tékés est absente de la presse jusqu'en 1929. En outre, il n'y a pas d'enregistrements de baglama à Athènes à cette époque. C'est sur la période qui s'étend de la fin du XIXe jusqu'aux années 1930 qu'une certaine mythologie du rebetiko se développera, considérant les tékés et les prisons comme les lieux de création de cette musique et des marginaux comme ses premiers créateurs et auditeurs, cette marginalité n'étant d'ailleurs pas définie⁴⁰⁸.

⁴⁰³ *Akropolis*, «Μια νύχτα μεταξύ των χασισοποτών» [Une nuit parmi des haschischomanes], 29-30-31.07.1905. Le journaliste accompagne un policier et tous les deux arrivent, déguisés, à entrer dans une grotte et à s'insérer dans le cercle des fumeurs de haschisch. Le journaliste les présente « tous moches » avec « leurs cheveux élevés comme Satan » et cite également des distiques : « Ta jambe est comme le tuyau du narghilé », « Qu'est-ce qu'on t'ai fait, monsieur le commissaire, pour que tu nous déranges si souvent ». Il cite également les vers « Que Yannis vienne de loin, avec son bric-à-brac et ses couteaux » qu'on retrouve également à la chanson « Η νταμίρα » [L'herbe] enregistrée en 1926 et les vers « Et ils ont arrêté Bohori, et ils ont pris sa montre », qui sera enregistré dans plusieurs versions sous le titre « Μποχώρης » [Bohoris] plus tard (1926-1929).

⁴⁰⁴ Faltaits dit « baglama ». Il s'agit de la première référence à cet instrument que j'ai repéré dans la presse. FALTAITS Kostas, « Από τη ζωή των Αθηνών. Άλλος κόσμος » [De la vie d'Athènes. Un autre monde], *Akropolis*, 18.04.1915.

⁴⁰⁵ Emile Legrand notait déjà en 1876 dans son recueil qu'il existe une quantité innombrable des distiques qui s'accroît encore tous les jours. LEGRAND Emile, *op.cit.*, p.9.

⁴⁰⁶ Comme « Ces coucous qui sont arrivés maintenant, qu'est-ce qu'ils veulent à cette heure-ci ? », FALTAITS Kostas, « Από τη ζωή των Αθηνών. Άλλος κόσμος » [De la vie d'Athènes. Un autre monde], *Akropolis*, 18.04.1915, enregistrée sous le titre « Τούτοι οι μπάτσοι που ρθαν τώρα » [Ces flics qui sont arrivés maintenant], en janvier 1929 aux Etats-Unis (un de premiers enregistrements avec bouzouki – voir, PENNANEN Risto Pekka, *Westernisation and Modernisation in Greek Popular Music*, Tampere, Acta Universitatis Tamperensis 692, 1999, Appendix A, p.185) et « Dites-moi, dites-moi, où se vend le haschisch », FALTAITS Kostas, « Από τη ζωή των Αθηνών. Άλλος κόσμος » [De la vie d'Athènes. Un autre monde], *Akropolis*, 12.05.1915 (aussi dans VLISIDIS Kostas, *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)* [Textes rares sur le rebetiko (1929-1959)], Athènes, Ekdoseis tou Eikostou Protou, 2006, p.15-16), enregistré en 1924 à Athènes sous le titre « Το χασίς » [Le haschisch] (traduit « l'opium » sur l'étiquette du disque) – voir KOUNADIS, *Εις ανάμνησιν...* [En souvenir...], *op.cit.*, vol.2, p.240.

⁴⁰⁷ FALTAITS Kostas, « Από τη ζωή των Αθηνών. Άλλος κόσμος » [De la vie d'Athènes. Un autre monde], *Akropolis*, 12.05.1915.

⁴⁰⁸ Voir, à titre d'exemple, PETROPOULOS Ilias, *Ρεμπέτικα Τραγούδια* [Chansons Rebetika], *op.cit.*, REVAULT D'ALLONES Olivier, *op.cit.*, HOLST Gail, *Road to rebetika*, *op.cit.*, BUTTERWORTH Katharine, SCHNEIDER Sarah (ed.), *Rebetika, Songs from the Greek Underworld*, New York, Kamboloy, 1975, DAMIANAKOS Stathis, *op.cit.*, KONSTANTINIDOU Maria, *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου* [Histoire sociologique du rebetiko], Athènes, Selas, [1987] 1994, COHEN Élèni, *Ρεβέτικο, un chant grec*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 2008, TRAGAKI Dafni, *op.cit.*

On ne dispose pas de suffisamment de sources, ni sur ce style musical qui se dessine dans la capitale grecque, ni sur les musiciens et les lieux de pratique, pour pouvoir consolider ou déconstruire cette mythologie. L'existence de délinquants et de criminels qui chantent la thématique du haschisch et des policiers paraît probable ; je propose cependant de nuancer l'idée qu'ils étaient les seuls ou même les premiers.

D'abord, il me semble qu'il faut éviter l'écueil de l'anachronisme, en considérant les fumeurs de haschisch comme marginaux, alors que la loi (N.2107) qui interdit la culture, le commerce et l'usage du chanvre indien en Grèce, est voté en mars 1920, et qu'elle n'entrera en vigueur qu'en 1936⁴⁰⁹. La consommation du haschisch n'est pas nouvelle ; sa stigmatisation l'est ; les deux se répandent de plus en plus pendant cette période. Les chansons de haschisch semblent déjà être familières à la plus grande partie de la population. Elles sont probablement également chantées dans les cafés-aman⁴¹⁰. Elles circulent oralement entre Constantinople, Smyrne et Athènes et arrivent même aux Etats-Unis ; une hypothèse qui expliquerait l'enregistrement de la chanson « Les baglama⁴¹¹ », effectué aux Etats-Unis en 1919⁴¹², chanté par kyra-Koula⁴¹³, accompagnée de lagouto et clarinette, avec les paroles suivantes :

« Dans les quartiers là-haut, ils ont arrêté trois derviches,
Ils les ont mis dans le wagon et ils les ont amené à la prison.
Tout autour des derviches et au milieu des baglama
Là, ils fument le haschisch et ainsi, ils s'amuse bien
Là, ils dansent le zeibekiko et ainsi, ils s'amuse bien ».

Il me semble également que la définition de la marginalité pendant cette période nécessite des recherches approfondies sur les conditions sociales dans les centres urbains. La mythologie autour du rebetiko adopte, finalement, le discours extérieur des journalistes sur certains groupes de la population

⁴⁰⁹ GAUNTLETT Stathis, «Ο ειδολογικός όρος 'ρεμπέτικο τραγούδι'» [Le terme générique 'rebetiko tragoudi'], *op.cit.*, p.45, PAPAIOANNOU Spyros, *op.cit.* et KOUNADIS Panayotis, *Ο αινιγματικός κύριος Μάτσας* [L'énigmatique monsieur Matsas], Athènes, Katarti, 2007, p.68.

⁴¹⁰ Gauntlett cite un extrait d'entretien avec le pirate Keromytis (compositeur et chanteur de rebetiko) soutenant cette hypothèse : « les cafés aman de Trouba fonctionnaient plusieurs années avant l'arrivée des réfugiés. On y chantait des amanés, des chansons de haschisch, de tout ». GAUNTLETT Stathis, *Rebetika Carmina...*, *op.cit.*, p.67.

⁴¹¹ Le pluriel du terme «baglama» serait «baglamades». J'utiliserai ce terme uniquement au singulier.

⁴¹² Selon rebetiko.sealabs.net cette chanson a été enregistrée en 1915. Elle sera réenregistrée par différents chanteurs dans plusieurs versions entre 1919 et 1929 aux Etats-Unis et à Athènes. Voir KOUNADIS Panayotis, *Εις ανάμνησιν...* [En souvenir...], *op.cit.*, vol.2, p.242-243.

⁴¹³ Kyriakoula Antonopoulou (1880-1954) a chanté selon la discographie environ 200 chansons et elle était la propriétaire de la première compagnie phonographique grecque aux Etats-Unis, la Panhellenion Record Company, créée en 1919. Informations tirées de KOUNADIS Panayotis, *Ημερολόγιο 2005, Ρεμπέτικο 1850-1960, 118 δημιουργοί και εκτελεστές* [Calendrier 2005, Rebetiko 1850-1960, 118 créateurs et interprètes], Athènes, Adam, 2004.

qui seront de plus en plus stigmatisés dans la presse et progressivement au-delà, tout en restant indéfinis ; la stigmatisation se transformant alors en valorisation de la marginalité. J’y reviendrai au moment d’examiner la deuxième moitié du XXe siècle.

Pendant les deux premières décennies du siècle, les conditions sociales de la population qui s’assemble dans les villes se détériorent ; de forts bouleversements démographiques ont lieu en raison de la crise économique, de l’émigration et des guerres successives ; une masse d’agriculteurs s’installe à Athènes avec le rêve d’une vie meilleure⁴¹⁴ ; les violences contre les orthodoxes de l’Empire Ottoman, après la révolution des « Jeunes Turcs » en 1908, provoquent des vagues de migration vers la Grèce libérée ; l’urbanisation et l’industrialisation, accompagnées d’instabilité économique, divisent socialement la population ; la précarité semble être la règle ; de grandes manifestations et des grèves d’ouvriers ont lieu, alors que les idées socialistes se répandent⁴¹⁵ ; les centres ouvriers d’Athènes et du Pirée sont fondés en 1910⁴¹⁶.

Dans ce nouveau contexte urbain, très mouvementé, de « nouveaux » personnages font leur apparition dans la presse de l’époque : les *koutsavakia*, à la fin du XIXe siècle et les *magkas*, au début du XXe⁴¹⁷. Ils inspireront également des romanciers réalistes⁴¹⁸, le théâtre d’ombres de Karagiozis à partir de 1905, le théâtre de revue à partir de 1914⁴¹⁹ et les paroles de différentes chansons enregistrées à partir de 1910⁴²⁰. L’insertion des *magkas* en tant que personnages dans ces produits culturels montre leur visibilité et leur expansion dans le tissu social, et crée en même temps un imaginaire, souvent ambigu, sur leur monde, mélangeant l’admiration et la peur.

⁴¹⁴ Surtout après 1881 et l’annexion de Thessalie et d’une partie de l’Épire, et après la crise des raisins secs en 1893.

⁴¹⁵ Voir FOUNTANOPOULOS Kostas, *Εργασία και εργατικό κίνημα στη Θεσσαλονίκη* [Emploi et mouvement ouvrier à Thessalonique], Athènes, Nefeli, 2005, MOSKOF Kostas, *Εισαγωγικά στην ιστορία του κινήματος της εργατικής τάξης* [Introduction à l’histoire du mouvement de la classe ouvrière], Thessalonique, Ekdoseis Moskof, 1979, BENAROYA Avraam, *Η πρώτη σταδιοδρομία του ελληνικού προλεταριάτου* [Les premiers pas du prolétariat grec], Athènes, Olkos, 1975.

⁴¹⁶ SVORONOS Nicolas, *op.cit.*, p.85.

⁴¹⁷ La première apparition du mot *koutsavakia* dans la presse semble datée de 1891, dans un article sur les musiques du Pirée, où les *koutsavakia* chantent « une dyodie en ton mineur ou une sérénade avec harmonica ». P...LOS, «Ο Πειραιεύς κατά τη νύκτα» [Le Pirée le soir], *Akropolis*, 23.08.1891. Pour le terme *magkas*, on trouve également une étymologie provenant d’un mot albanais et signifiant le corps des soldats désordonnés dans LABRYNIDIS Mih., «Οι μοσχόμαγκες», *Athinai*, 12.09.1904, cité dans VLISIDIS Kostas, *Για μια βιβλιογραφία...* [Pour une bibliographie...], *op.cit.*, p.132. Dans un autre article on décrit deux *magkas* de 15 ans, « mal habillés, sans chaussures ni bonnet et peut-être pour cela effrontés, chantant une barcarole de Kokkinos et fumant une cigarette ». STATH.TIM., «Αθηναϊκή ζωή. Ο μάγκας» [Vie Athénienne. Le *magkas*], *Akropolis*, 29.07.1905, p.1.

⁴¹⁸ Voir GAUNTLETT Stathis, «Ο ειδολογικός όρος ‘ρεμπέτικο τραγούδι’» [Le terme générique ‘rebetiko tragoudi’], *op.cit.*, note 38, p.35.

⁴¹⁹ Sur les influences du rebetiko dans les revues voir KOUNADIS Panayotis, *Εις ανάμνησιν...* [En souvenir...], *op.cit.*, vol.2, p.185-235 et KOUNADIS Panayotis, « Μουσικά ρεύματα και αλληλεπιδράσεις » [Courant musicaux et inter-influences], *Kathimerini*, 14.08.2005 (disponible sur rebetiko.gr, consulté le 31.03.2010).

⁴²⁰ À titre d’exemple «Το κουτσαβάκι» [Le *koutsavaki*], chanté par Yagkoulis (peut-être Yangkos Psamathianos), enregistré à Smyrne en 1906. La même chanson avec quelques paroles changées, sera aussi enregistrée aux États-Unis en 1917 (informations tirées de rebetiko.sealabs.net où les chansons sont disponibles à l’écoute pour les membres). Le mot *magkas* apparaît au moins à partir de 1928 dans la chanson « Νέοι χασικλήδες » [Nouveaux haschischomanes] chantée par Ntalgkas.

Or si diverses images de magkes sont véhiculées par les romans, le théâtre et les phonographes, on ne dispose pas de sources synchroniques de l'intérieur de ce groupe social. On pourrait alors se demander s'il s'agit d'un groupe déjà formé et s'identifiant à certaines normes et valeurs ou s'il est doté d'une identité de l'extérieur, qui donnerait de la cohérence à une multitude de manières d'être et d'agir ; cette deuxième hypothèse me semble plus probable. On pourrait également s'interroger sur la circulation musicale entre les musiciens des cafés-aman qui se professionnalisent graduellement et enregistrent aussi des disques, et les musiciens amateurs jouant dans les kafeneia. On peut supposer que le flux d'échanges s'effectue dans les deux sens, même si les musiciens professionnels disposent de moyens plus influents comme les disques - je rappelle que les compagnies phonographiques pendant cette période choisissent les chansons à enregistrer selon le critère d'une popularité déjà étendue. Je reviendrai sur ces questions au chapitre suivant.

2.7. De la Grande Idée à la Grande Catastrophe

Je finirai ce chapitre en me référant à l'événement qui marque la délimitation de cette période et influence profondément les conditions politiques, sociales et culturelles jusqu'à la deuxième guerre mondiale. Il s'agit de la poursuite de la Grande Idée qui, en passant par le « schisme national »⁴²¹ et une décennie de guerres, s'effondra en 1922 avec la *Megali Katastrofi*, la « Grande Catastrophe ». C'est ainsi que les Grecs nomment la perte de la guerre contre la Turquie de Moustafa Kemal, nommé Atatürk, symbolisée par l'incendie de la ville de Smyrne et validée par le Traité de Lausanne en juillet 1923. Le Traité de Lausanne est accompagné d'une Convention greco-turque portant sur l'échange obligatoire des populations, effectuée selon le critère de religion, à l'exception des Orthodoxes de Constantinople, de Imvros et Tenedos et des Musulmans de Thrace.

La Grande Catastrophe et le Traité de Lausanne, accompagnés d'un sentiment d'abandon par les alliés de longue date, marquent la fin de la Grande Idée, mais également l'effondrement et le partage de l'Empire Ottoman et par conséquent la fin du cosmopolitisme dans la région, ainsi que du nationalisme grec dans sa forme agressive et expansionniste. En outre, ils entraînent le départ de 350.000 Musulmans et l'arrivée de 1.200.000 réfugiés en Grèce, un pays qui comptait près de cinq millions d'habitants⁴²². La moitié de ces réfugiés s'installe dans des régions rurales, surtout en

⁴²¹ Il s'agit de la division de la population en deux lignes idéologiques, en raison du désaccord entre Eleftherios Venizelos, qui voulait la participation de la Grèce à la première guerre mondiale aux côtés de l'Entente (France, Angleterre, Russie) combinée d'une politique agressive pour la poursuite de la Grande Idée et le Roi Constantin, qui optait pour la neutralité dans la guerre et la fortification intérieure du pays, avant d'entreprendre un irrédentisme risqué.

⁴²² SVORONOS Nicolas, *op.cit.*, p.95.

Macédoine, une stratégie promue par la Commission de règlement des réfugiés et les dirigeants grecs⁴²³, aidant ainsi à « helléniser » le nord du pays, annexé par la Grèce en 1913⁴²⁴. L'autre moitié envahit les grandes villes. La population d'Athènes double et celle du Pirée connaît une augmentation de 85%⁴²⁵ et des nouveaux quartiers se construisent en quelques mois seulement⁴²⁶. L'arrivée des réfugiés bouleverse les conditions sociales et crée des tensions entre les « vieux grecs » et les « baptisés au yaourt, les graines turques »⁴²⁷, mais elle offre en même temps un élément moteur à l'économie grecque et influence toute la vie culturelle du pays.

⁴²³ KRITIKOS Georgios, "The Agricultural Settlement of Refugees: A Source of Productive Work and Stability in Greece, 1923-1930", *Agricultural History*, vol.79, n°3, 2005, p.321-346.

⁴²⁴ Voir aussi MAZOWER Mark, "Minorities and the League of Nations in Interwar Europe", *Daedalus*, vol.126, no.2, 1997, p. 47-63.

⁴²⁵ MALIKOUTI Matina, «Η εξέλιξη του αστικού Πειραιά 1834-1922» [L'évolution du Pirée urbain 1834-1922], dans *Πειραιάς, Κέντρο Ναυτιλίας* [Pirée, Centre de navigation], Athènes, Efessos, 2000, cité dans PAPAIOANNOU Spyros, *op.cit.*

⁴²⁶ Les réfugiés s'installent aux limites de la ville d'Athènes à l'ouest (Aigaleo, Peristeri), au nord (Nea Ionia), au sud-est (Vyronas, Kaisariani) et au sud-ouest (Nea Smyrni, Kallithea); au Pirée ils occupent surtout la partie nord-ouest (Drapetsona, Keratsini, Nikaia). Voir aussi SOROCOS Eustache, *op.cit.*, p.31-32.

⁴²⁷ Des noms utilisés péjorativement par les réfugiés et les locaux respectivement. Aggela Papazoglou raconte plusieurs histoires émouvantes entre réfugiés et locaux, PAPAZOGLU Aggela, *op.cit.* Voir aussi ZEROUALI Basma, « L'amané ou la plainte du réfugié », dans DEMEULDRE Michel (dir.), *Sentiments doux-amers dans les musiques du monde*, Paris, L'Harmattan, 2004, p.171-178.

CHAPITRE 3

*Je ne comprends pas bien si tu es turque ou grecque*⁴²⁸

La musique populaire dans l'entre-deux-guerres

La fin de la Grande Idée et de la Grande Catastrophe amènent un changement de préoccupations pour les dirigeants grecs : l'intérêt se déplace de l'expansion des frontières pour se concentrer sur l'homogénéisation et la gestion des tensions sociales et politiques internes, d'autant plus que la scène politique est mouvementée et que les idées socialistes-soviétiques connaissent une certaine popularité dans les bidonvilles créés par la vague des réfugiés vers la capitale.

Les réfugiés et les locaux, souvent des migrants intérieurs, sont amenés par les aléas de l'histoire à cohabiter à Athènes et au Pirée. Ils apportent avec eux des influences culturelles diverses et les traditions de leurs régions d'origine. Au niveau musical, leur mise en contact, bien que forcée, donne naissance à de nouveaux mélanges, de nouvelles créations qui seront préservées pour la postérité grâce aux enregistrements commerciaux.

La question de l'identité grecque ou turque de cette musique, en délimitant le Soi et l'Autre, se pose maintenant clairement pour les intellectuels et les autorités de la culture officielle. L'École Nationale de musique se forme, mais l'identité culturelle du peuple reste un sujet de préoccupation et acquiert une importance particulière, puisque les musiques que l'on écoute pour se divertir sont critiquées dans la presse car considérées comme « étrangères ».

Je propose d'examiner la situation musicale à Athènes et au Pirée, notamment pour la musique cataloguée par les compagnies phonographiques comme « populaire », en portant surtout attention aux représentations en direct, à la discographie en 78 tours et aux articles parus dans la presse. L'entre-deux-guerres est très riche musicalement et marqué par des changements de contexte pour la production musicale : l'usine de Columbia commence à fonctionner à Athènes en 1931 et les premiers enregistrements de bouzouki sont réalisés la même année.

3.1. La professionnalisation de la « musique populaire » à Athènes

L'arrivée des réfugiés influence profondément la vie musicale en Grèce, surtout en ce qui concerne les musiques de divertissement. Plusieurs musiciens professionnels des côtes d'Asie Mineure, qui ont survécu à la guerre et au désastre, s'installent dans les centres urbains, surtout à

⁴²⁸ Vers tiré de la chanson « La petite gitane » de Yorgos Batis, enregistrée en 1934.

Athènes et au Pirée, avec l'espoir de pouvoir poursuivre leur activité. Ils amènent avec eux des chansons populaires européennes et orientales, leurs aptitudes au chant, au violon, au santouri, au oud, à la guitare et à la mandoline, parfois leur expérience comme psaltes et souvent leurs connaissances de l'écriture musicale occidentale.

Ces musiciens professionnels⁴²⁹ et beaucoup d'autres (plus jeunes ou qui commenceront leur carrière musicale en Grèce), qui ont des histoires de vie très différentes, s'installent et commencent à travailler en Grèce pendant les années 1920. Certains se connaissent déjà de leur ville d'origine. D'autres se rencontrent dans les kafeneia de *Traiforos* au Pirée et de l'*Asie Mineure* à Athènes, qui existent déjà en 1923 et sont fréquentés par des musiciens. Ils y forment des groupes et attendent d'être embauchés pour jouer dans des lieux de divertissement ou des fêtes privées⁴³⁰.

Les lieux de divertissement, successeurs des cafés-aman, que l'on nomme alors *byres* (singulier *byra*, signifiant bière) commencent à connaître une grande popularité dans les quartiers de réfugiés et à se multiplier à Athènes et au Pirée. Les *byres* sont des sortes de tavernes, offrant des petits plats à manger, de l'alcool et des orchestres « smyrniotes ». Ces lieux que l'on fréquente en famille accueillent beaucoup de monde, notamment l'été, et connaissent un grand succès dans les quartiers populaires⁴³¹. Grâce aux quelques photographies de *byres* dont on dispose, il ne semble pas y avoir de scène pour les musiciens qui sont bien habillés, assis sur des chaises et alignés, contre un mur⁴³².

D'Asie Mineure viennent également s'installer à Athènes des musiciens qui feront carrière dans l'opérette, le mélodrame et les revues⁴³³, ce que l'on nommera, avec le tango et d'autres genres musicaux nouvellement arrivés, la musique « légère », genre qui connaîtra également une certaine popularité.

⁴²⁹ Il s'agit de Panayotis Toundas (Smyrne 1884 – Athènes 1942), Kostas Skarvelis (Constantinople 1880 – Athènes 1942), Spyros Peristeris (Smyrne 1900 – Athènes 1966), Yannis Dragatsis (Smyrne 1886 – Athènes 1958), Dimitris Semsis (Stromnitsa 1883 – Athènes 1950) et encore de Yorgos Vidalis (Smyrne 1884 – Athènes 1948), Lefteris Menemenlis (sans informations), Antonis Diamantidis dit Ntalgkas (Constantinople 1892 – Athènes 1944), Kostas Karipis (Constantinople 1895 – Athènes 1952), Kostas Nouras (Smyrne 1892 – Athènes 1972), Evaggelos Sofroniou (Smyrne 1889/90 – Athènes 1963), Zaharias Kasimatis (Smyrne 1896 - Athènes 1965), Aggela (Smyrne 1899 – Athènes 1983) et Vaggelis Papazoglou (Smyrne 1896 – Athènes 1943), Agapios Tomboulis (Constantinople 1885 – Athènes 1965) et Lambros Leontaridis (Constantinople 1898 – Athènes 1965). Les données biographiques sur les différents musiciens sont tirées de KOUNADIS, Panayotis, *Ημερολόγιο* [Calendrier], *op.cit.* et SHORELIS Tasos, *Ρεμπέτικη ανθολογία* [Anthologie rebetique], *op.cit.* Voir aussi <http://rebetiko.sealabs.net/wiki/mediawiki/index.php> et <http://www.musipedia.gr>.

⁴³⁰ PAPAZOGLU Aggela, *op.cit.*, p.360.

⁴³¹ PAPAZOGLU Aggela, *op.cit.*, p.90-91, 102, 122-129, 366-368. Voir aussi PETRAS Sotos, «Τα υπαίθρια καφωδεία στην παραλία Τζιτζιφιών» [Les café chantants en plein air à la plage de Tzitzifies], *Vradyni*, 25.07.1930 et ANT. GOUN., «Καθώς απλώνεται μακρόσυρτος κι ανάβει τα μεράκια ο αμανές...» [Tandis que l'amané s'étend longuement et provoque le chagrin...], *Vradyni*, 12.08.1931 dans VLISIDIS Kostas, *Σπάνια κείμενα...* [Textes rares...], *op.cit.*, p.24-27 et 32-35 respectivement.

⁴³² PETROPOULOS Πιας, *Ρεμπέτικα τραγούδια* [Chansons rebetika], *op.cit.*, p.359, KOUNADIS Panayotis, *Εις ανάμνησιν...* [En souvenir...], *op.cit.*, vol.2, p.46. Voir aussi Annexe Photos, photo 5.

⁴³³ Il s'agit de Kostas Yannidis, Mihalis Sougioul, Panayotis Baidirlis, Sosos Ioannidis, Nikos Hatziapostolou, Theofrastos Sakellaridis et autres, KOUNADIS Panayotis, *Εις ανάμνησιν...* [En souvenir...], *op.cit.*, vol.2, p.205.

Les compagnies phonographiques se déplacent également, et Athènes devient le centre des enregistrements de musiques hellénophones. Différentes compagnies installent des représentants et commencent des visites régulières à partir de 1924⁴³⁴. Les représentants et les directeurs artistiques sur place sont chargés de choisir le répertoire et les interprètes, de faire les contrats de travail et de fixer les rendez-vous entre musiciens et équipes ambulantes d'enregistrement⁴³⁵.

Le poste de directeur artistique sur place des différentes compagnies, surtout pour le répertoire de musique dite « populaire », est souvent occupé par des musiciens venus d'Asie Mineure et ayant de solides connaissances musicales (Toundas, Skarvelis, Peristeris, Dragatsis, Semsis). Le choix du répertoire et des musiciens s'effectue selon les critères du marché, en essayant de prévoir le succès commercial des disques, et après la validation des responsables au siège de chaque compagnie⁴³⁶. Les premières années, il s'agit surtout de chansons déjà très populaires dont le compositeur restera inconnu⁴³⁷. Les musiciens choisis pour les enregistrements sont des chanteurs et instrumentistes professionnels, venus d'Asie Mineure, certains ayant déjà enregistré avant 1922, comme Vidalis et Menemenlis. Au début, les étiquettes des disques et les catalogues ne mentionnent que le chanteur et parfois des instrumentistes ou le chef d'orchestre. Le même chanteur enregistre parfois des chansons populaires des villes et des campagnes basées sur le système musical modal (Vidalis, Ntalgkas, Menemenlis, Karipis), mais aussi des chansons européanisées de revues ou des tangos (Vidalis, Ntalgkas). Progressivement, comme les compagnies phonographiques se développent, le nom du compositeur commence à apparaître aussi pour la musique dite « populaire » ; les « premiers » compositeurs sont les directeurs artistiques des compagnies.

⁴³⁴ Les représentants sur place sont souvent de grands commerçants, comme les frères Labropouloi ou Benveniste et Abravanel, qui veulent augmenter leurs chiffres d'affaires en concluant des accords avec les compagnies phonographiques et en s'étendant au commerce des disques. La compagnie allemande Odeon Record sera la première représentée sur place par Benveniste et Abravanel, d'abord à Thessalonique en 1924 et en 1926 à Athènes. Elle sera suivie par la compagnie anglaise Gramophone Record (avec ses labels Columbia et His Master's Voice en 1926 et 1927) représentée par les frères Labropouloi et Dimitris Kissopoulos respectivement. D'autres compagnies suivront comme la française Pathé (1927) et les allemandes Polydor, Homocord-Electro et Parlophone. KOUNADIS Panayotis, *Εις ανάμνησιν...* [En souvenir...], *op.cit.*, vol.2, p.384 et MANIATIS Dionysis, *Οι φωνογραφήτζηδες, Πρακτικών μουσικών εγκόμιον, Το γραμμόφωνο, η εποχή του και οι γραμμοφωνήσεις των ελληνικών λαϊκών (κυρίως ρεμπέτικων) τραγουδιών* [Les phonographes. Éloge musical pratique. Le gramophone, son époque et les enregistrements des chansons populaires grecques (principalement des rebetika)], Athènes, Édition Maniatis, 2001.

⁴³⁵ Glykofrydis publie en 1930 un article intéressant, où il explique les trois phases d'enregistrement des disques phonographiques : a. le choix des chansons et les répétitions, b. l'arrivée des équipes étrangères et l'enregistrement et c. le choix parmi les versions enregistrées et la combinaison des chansons sur les disques. Il mentionne aussi qu'en raison de problèmes techniques, toutes les voix ne sont pas adéquates pour être enregistrées, même si elles sont belles. GLYKOFRYDIS P., « Πώς γίνεται η εγγραφή των φωνογραφικών δίσκων » [Comment l'enregistrement des disques phonographiques s'effectue], *Mousika Hronika*, n°5-6 (18-19), juin-juillet 1930, p.172-172 et n°8-9 (20-21), août-septembre 1930, p.206-207.

⁴³⁶ Gauntlett mentionne le refus de la proposition de Kissopoulos de HMV, pour un contrat annuel de 80 chansons avec Ntalgkas par son supérieur Williams de Hayes en Angleterre. Voir GAUNTLETT Stathis, « Mammon and the Greek Oriental Muse... », *op.cit.*, p.191.

⁴³⁷ Ce sont des chansons de créateur inconnu, que Petropoulos nommera quelques décennies plus tard *adespota*, des chansons « errantes », et qui seront souvent mentionnées dans les rééditions d'après 1970 comme « traditionnelles ».

Durant la décennie 1920, les musiciens d'Asie Mineure rencontrent des musiciens locaux ou des migrants d'ailleurs, comme Kostas Tzovenos (Athènes 1899-1985) et Kostas Roukounas (Samos 1903 – Athènes 1984), et commencent à collaborer avec eux tant pour les lieux de divertissement que pour les enregistrements. En 1928, alors que le syndicalisme se développe de plus en plus en Grèce et qu'en même temps la peur communiste se diffuse⁴³⁸, les professionnels de la musique « populaire » créent également leur « Association des Musiciens d'Athènes et du Pirée - l'Entraide », pour défendre leur métier.

Si les musiciens se professionnalisent et les compagnies phonographiques s'installent à Athènes, la grande préoccupation des détenteurs de la culture officielle reste la musique nationale et, même si l'École Nationale prend forme, ses compositeurs enregistrent rarement des disques, leurs concerts ne sont pas abordables et cette musique « nationale » est inconnue du peuple grec. En revanche, la musique démotique est largement connue, acceptée et légitimée désormais comme une pure et authentique expression de l'âme grecque ; on s'occupe de sa collecte et de sa préservation⁴³⁹.

Or c'est l'amané qui préoccupe les intellectuels avec sa popularité grandissante et ses ventes élevées. Déjà en 1927, la popularité de l'amané exaspère à nouveau l'écrivain Papantoniou. Celui-ci, tourné vers l'Europe, s'inquiète de la diffusion de l'amané qui donne l'image d'être « notre mélodie nationale ». Il parle de cette mélodie comme suit :

« elle nie prendre une forme. Elle refuse de s'expliquer. Serpent de son, elle rampe, se tortille, se déroule et se bat [...] elle n'est pas un son, elle est un bouillonnement [...] la mélodie vaporeuse [de l'amané] est une succession de quarts de ton, échappement éternel de la portée ! Suppression de l'individualité et de la création spirituelle, situation passive »⁴⁴⁰.

Il nous informe, en oubliant ses écrits de 1917, que les réfugiés l'ont amené, malgré eux, mais qu'en Europe cette mélodie sans début ni fin constitue une insulte pour les oreilles. Il demande à nouveau l'intervention de l'État et la limitation de l'amané aux quartiers des réfugiés. L'amané est stigmatisé en raison de son identité, désormais clairement considérée comme turque, et de son manque d'esthétique pour les oreilles européennes⁴⁴¹.

⁴³⁸ En 1929, Venizelos votera la loi sur « l'idionymo », visant principalement les communistes.

⁴³⁹ Melpo Merlier mentionne les tentatives importantes de collecte de chansons démotiques dans MERLIER Melpo, « La chanson populaire grecque », *op.cit.* Elle-même effectue en 1930 et 1931 un grand nombre d'enregistrements avec l'aide de Hubert Pernot et de Pathé, constituant ainsi les Archives Musicales de Folklore, MERLIER Melpo, *Η μουσική λαογραφία στην Ελλάδα* [Le folklore musical en Grèce], Athènes, Éditions des Archives Musicales de Folklore, 1935.

⁴⁴⁰ PAPANTONIOU Zaharias, «Σχεδιάσματα. Κοχλάζουσας Μονωδία» [Dessins. Monodie bouillonnante], *Eleftheron Vima*, 11.09.1927, p.1-2.

⁴⁴¹ L'année suivante, un autre article anonyme critique les phonographes et les disques « qui nous servent toute la *roba vecchia* [*sic*] du vieux répertoire mélodramatique, la musique de nos plus bêtes opérettes et l'amané avec toutes les

Cependant, au cours de la décennie 1920, les différentes compagnies vont enregistrer un grand nombre de « mané », le terme « correct » pour l'amané selon Skylitsis et Faidros, qui sera préféré par les compagnies, peut-être pour éviter les connotations négatives du terme amané⁴⁴². Le terme mané apparaît tant dans les titres de différentes chansons que sur les catalogues des disques, à côté de « populaire », pour désigner une sous-catégorie du répertoire enregistré, composé de chansons en improvisation vocale avec un rythme libre⁴⁴³. Si, dans la presse, le terme amané est utilisé pour désigner toute musique qui sonne très « orientale », les compagnies phonographiques semblent l'utiliser pour un genre précis. Au milieu de la décennie, le terme « rebetiko » apparaît sur les étiquettes des disques grecs et dans les catalogues, également à côté de « populaire », mais il est difficile de savoir ce qu'il désigne⁴⁴⁴. Gauntlett soutient qu'il servait de « hold-all term for use in cases where other generic terms did not obviously fit »⁴⁴⁵.

Les phonographes et les représentations en direct ne sont pas les seuls moyens de diffusion de l'amané. Celui-ci commence également à être diffusé par la nouvelle Radio Tsigkiridis, à Thessalonique, la première station radiophonique grecque, qui sera privée. La Radio Tsigkiridis commence ses émissions pour la Foire Internationale à partir de 1928, au début pour 15 jours par an, pour finalement être captée en 1931 à Constantinople, à Smyrne, en Crète, à Alexandrie, à Belgrade et même à Paris⁴⁴⁶. Un journal de Thessalonique nous informe sur le répertoire très varié, fait pour tous les goûts, diffusé par Radio Tsigkiridis en 1928, en nous offrant en même temps un panorama des musiques de divertissement :

chansons turco-orientales, lesquelles sont présentées comme soi-disant grecques ». *Mousika Hronika*, «Σημειώματα: ο φωνογράφος» [Notes: le phonographe], vol.1, avril 1928 cité dans VLISIDIS Kostas, *Για μια βιβλιογραφία...*, [Pour une bibliographie...], *op.cit.*, p.160. Il est intéressant de noter que l'auteur critique tant l'amané que la musique légère.

⁴⁴² Voir Chapitre 2, § 2.4. De l'Orient cosmopolite à l'amané turc.

⁴⁴³ Écouter à titre d'exemple Lefteris Menemenlis « Adamaman Mané », 1910 (disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=jWv2TVXj-ao>), Evaggelos Sofroniou « Rast Mané », 1926 (disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=ORgEe4GLfjQ>), Kostas Karipis « Mineur Mané » 1928 (disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=oExvQe4NS1s>), Antonis Ntalgkas « Μανές της Καληνυχτιάς » [Mané de bonne nuit], 1931 (disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=a5SoNUdJli0>), Rita Abatzi sur « Η ώρα του θανάτου » [L'heure de la mort], 1934 (disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=FYnf3SWxQOY>), Roza Eskenazy « Saba Gazeli Mané » ,1934 (disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=GNQbTsG-6k>), Arapakis « Mane Karip », 1935 (disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=qyPMEZHm-p8>) et Stratos Payountzis « Minore Manes » (disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=T7p6ZjUUWJ0>) (consultés le 05.03.2011)..

⁴⁴⁴ Gauntlett mentionne les catalogues des différentes compagnies. Parfois les termes « magkiko » (de magkes) et « haschiklidiko » (de haschisch) apparaissent aussi (Gramophone Co, 1926). GAUNTLETT Stathis, « Mammon and the Greek Oriental Muse... », *op.cit.*, p.183-185. Sur l'inscription « rebetiko » sur les étiquettes des disques voir aussi SAVVOPOULOS, Panos, *op.cit.*, p.23-26. Voir aussi Annexe Photos, photo 2.

⁴⁴⁵ GAUNTLETT Stathis, « Mammon and the Greek Oriental Muse... », *op.cit.*, p.186.

⁴⁴⁶ PLEHOVA Olga, *Το Πρώτο Ελληνικό Ραδιόφωνο και το Πρώτο των Βαλκανίων* [La première radio grecque et des Balkans], Thessalonique, Barbounakis, 2002, p.44.

« dans le bruit et les voix de la Foire, les sons d'orchestres célestes, des lointains jazz-bands, des voix exceptionnelles règnent et on peut écouter dans ce pandémonium les doux 'aiaiai' du Kleta qui se mélangent avec l'amané du passionné Panayi et la neuvième de Beethoven avec le dernier charleston »⁴⁴⁷.

La variété du répertoire diffusé par la Radio Tsigkiridis⁴⁴⁸ se destine à un public tout aussi varié : les symphonies de Beethoven sont appréciées par les classes élevées qui essaient de découvrir la musique « classique » et fréquente les concerts des Conservatoires ; les jazz-bands et le charleston sont à la mode dans des soirées imitant la mode parisienne ; la musique démotique et l'amané plaisent aux couches populaires.

Avec la professionnalisation des musiques de divertissement, différentes catégorisations musicales apparaissent accompagnées de représentations variées. La distinction entre musique démotique et musique des villes est consolidée et une division à l'intérieur de cette deuxième se dessine et fait de plus en plus sens. Il s'agit de la division entre musique « légère » et musique « populaire », cette deuxième contenant l'amané et le rebetiko.

Le dernier article de la presse que j'aimerais citer pour cette période reprend ces catégorisations. Il paraît dans la revue spécialisée *Gramophone* et concerne les enregistrements de la compagnie anglaise en Grèce, édités à Hayes, qui sont également disponibles sur commande pour le public britannique. L'auteur anonyme de cet article donne un aperçu des « musiques nationales grecques », en identifiant des catégories et en exposant les représentations qui leur sont affiliées :

“Greek national music falls naturally into three groups : (1) Klephtic songs, relating the exploits of the " Klephts " or heroes of the age-long struggle against the Turks ; (2) Folk-songs of later date ; (3) Folk-dance music, which is often sung. These, in turn, fall into three sub-divisions : (1) Songs based on the old Byzantine modes ; (2) Those based on Turkish scales (3) Those in ordinary major or minor scales which are rather Italian in type and come, principally, from the Ionian Islands”⁴⁴⁹.

⁴⁴⁷ *Nea Alitheia*, 05.10.1928, cité dans PLEHOVA Olga, *op.cit.*, p.35-36.

⁴⁴⁸ Dans un article de 1934 sur un auditeur de la Station de Tsigkiridis, on apprend qu'il préfère les chansons grecques diffusées, qui incluent des « rebetika ». *Nea Alitheia*, 01.09.1934, cité dans BAYOKAS Grigoris, *To ρεμπέτικο στο δημόσιο λόγο της περιόδου 1931-1940* [Le rebetiko dans le discours public pendant la période 1931-1940], Thèse de doctorat (dirigée par Mantoglou Anna), Athènes, Département de Psychologie, Université de Panteio, 2008, p.106.

⁴⁴⁹ *Gramophone*, « The new HMV Greek records. Nos AO 191-218 and 500-517 (46 10in. Brown Label Records, 3s. each). First electrical issue », juin 1928, p.26 (disponible sur <http://www.gramophone.net/Issue/Page/June%201928/26/849102#header-logo>, consulté le 09.08.2010). Je remercie Marina Canardo pour cette référence.

En Grèce, il semble que la musique démotique, « basée sur les vieux modes byzantins », est la seule légitimée comme musique nationale. La musique légère, basée sur « les échelles majeure et mineure ordinaires », sonne plutôt « italienne », mais reste ainsi tournée vers l'Europe et par conséquent, elle est acceptable. La musique populaire, qui semble être la plus commercialisée⁴⁵⁰, « basée sur les échelles turques », pose le plus de problèmes et suscite des débats dans la presse au cours de la décennie suivante.

3.2. Les pratiques musicales amatrices et le lien entre baglama et haschisch

Des musiciens amateurs jouent également à Athènes et au Pirée, en dehors de la scène musicale professionnelle. Ils fréquentent des kafeneia et y jouent après leur travail pour le plaisir. Parmi d'autres, ils jouent aussi cet instrument populaire dont parlait Bourgault-Ducoudray, le bouzouki, qui semble pendant cette période avoir pris sa forme urbaine⁴⁵¹.

Les informations dont on dispose aujourd'hui sur ces lieux de pratique proviennent de récits de musiciens qui se professionnaliseront au cours de la décennie suivante, comme Markos Vamvakaris (Syracuse 1905 – Athènes 1972) qui deviendra l'un des plus importants musiciens de rebetiko. Le récit de Vamvakaris⁴⁵² est très riche en descriptions sur les kafeneia du Pirée, qu'il commence à fréquenter vers le milieu de la décennie, lorsqu'il commence à jouer du bouzouki alors qu'il travaille comme boucher. Vamvakaris fournit des informations, parfois contradictoires, sur les kafeneia-tékés, la consommation du haschisch, les criminels et les joueurs de bouzouki, que j'examinerai brièvement.

La consommation du haschisch semble très répandue ; au Pirée on trouve même des kafeneia-tékés à côté des commissariats⁴⁵³. Pendant cette période, la police effectue de temps en temps des expéditions contre les fumeries de haschisch, confisque les narghilés, arrête les fumeurs et les retient

⁴⁵⁰ Glykofrydis mentionne trois catégories de musiques enregistrées sur les disques grecs : a. l'amané, b. les chansons démotiques et c. les morceaux de danse et les romances légères des revues et d'opérettes. Il dit sur la commercialité : « la musique la plus commerciale est l'amané qui plait à 9/10^e du peuple grec, suivie par la musique démotique qui plait surtout à la Vieille Grèce et après les morceaux musicaux des théâtres ». GLYKOFRYDIS P., « Πώς γίνεται η εγγραφή των φωνογραφικών δίσκων » [Comment l'enregistrement des disques phonographiques s'effectue], *op.cit.*, n°5-6, p.172-172. Dans le bilan fourni par Kounadis, concernant la période de vie des disques 78 tours (1905-1960), les musiques enregistrées englobent la musique légère, la chanson populaire et la chanson démotique, chacune de ces catégories occupant un tiers de la production phonographique. Kounadis se montre conscient du flou de ces catégories et du besoin de les définir. KOUNADIS Panayotis, *Εις ανάμνησιν...* [En souvenir...], *op.cit.*, vol.2, p.384.

⁴⁵¹ Pennanen analyse l'évolution luthière du bouzouki en Grèce, l'influence des mandolines italiennes au début de la décennie 1910 et les changements survenus durant les décennies suivantes. PENNANEN Risto Pekka, *Westernisation and Modernisation...*, *op.cit.*, p.119-184. Voir aussi Annexe Lexique.

⁴⁵² VAMVAKARIS Markos (VELLOU-KAIL Aggela), *Αυτοβιογραφία* [Autobiographie], Athènes, Papazisi, 1978.

⁴⁵³ Voir aussi PAPAZOGLU Aggela, *op.cit.*, p.50.

pendant quelques jours. Les patrons des tékés, pour éviter des ennuis avec la police⁴⁵⁴, aménagent une pièce privée au kafeneio. Les kafeneia-tékés seront de plus en plus stigmatisés au long de la décennie, ainsi que leur public. Les fumeurs préfèrent parfois se réfugier dans des grottes du Pirée pour éviter la police et être plus tranquilles. Vamvakaris explique que les locaux et les réfugiés avaient des cachettes différentes⁴⁵⁵.

Dans les kafeneia, se trouvent souvent des instruments accrochés au mur, disponibles pour des joueurs amateurs, comme dans le kafeneio de Yorgos Batis (Methana 1889/90 – Pirée 1967), sous les toits de la place Karaiskaki au Pirée⁴⁵⁶ ; lui-même joue du baglama. Différentes personnes jouent des chansons et se font offrir leurs boissons et parfois leurs narghilés par le public présent. On peut formuler l’hypothèse qu’ils jouent des chansons déjà populaires et composent parfois de nouveaux distiques et de nouvelles mélodies. Vamvakaris mentionne des joueurs de bouzouki, connus au Pirée, jouant dans les kafeneia-tékés, ainsi qu’un joueur de piano dans un téké d’Athènes⁴⁵⁷. Certains sont des ouvriers (Mimikos le peintre, Skourtis le typographe) ; il y a aussi Aivaliotis (de Ayvalik) qui a passé dix ans en prison et Zymaritis, « une personne très méchante, un criminel », qui selon Keromytis joue des polkas et des mazurkas⁴⁵⁸ ; il y a enfin Manetas d’Athènes⁴⁵⁹, qui sera le premier à enregistrer du bouzouki en Grèce, à la fin de l’année 1931. Vamvakaris commence à jouer dans les kafeneia-tékés où il rencontre Batis, mais aussi Stratos Payoumtzis (Ayvalik 1904 – Floride 1977) et Anestis Delias (Smyrne 1912 – Athènes 1944) et, vers le début des années 1930, il affirme « triompher au bouzouki » et « rassembler le monde du Pirée »⁴⁶⁰. Sa réputation arrivera jusqu’aux responsables des compagnies phonographiques qui lui proposeront des enregistrements en octobre 1932.

On ne dispose pas de suffisamment d’informations sur le public qui fréquente ces kafeneia pendant les années 1920, mais celui-ci semble majoritairement composé d’ouvriers⁴⁶¹. La composition sociale du Pirée est variée et les différents lieux, comme les kafeneia, mais aussi les byres, sont fréquentés par une multitude de clients. Outre les ouvriers, réfugiés et locaux, on y retrouve d’anciens ou futurs prisonniers, de personnes mêlées à des activités illicites, parfois prêtes à se bagarrer pour leur

⁴⁵⁴ La loi 1681 de 1919 prévoit l’emprisonnement pour les patrons des fumeries de haschisch. Voir KALYVITOU Ioannis, *Αστυνομικόν Λεξικόν* [Dictionnaire policier], 1928 cité dans PAPAIOANNOU Spyros, *op.cit.*

⁴⁵⁵ VAMVAKARIS Markos, *op.cit.*, p.102.

⁴⁵⁶ Avec l’arrivée des réfugiés, la place Karaiskaki se transforme en camp de réfugiés, puis en une sorte de marché semi-ouvert. Sur Batis et la place Karaiskaki, voir PAPAIOANNOU Spyros, *op.cit.* Voir aussi Annexe Photos, photos 3, 4 et 6.

⁴⁵⁷ VAMVAKARIS Markos, *op.cit.*, p.114.

⁴⁵⁸ Entretien de Kounadis avec Keromytis, dans KOUNADIS Panayotis, *Είς ανάμνησιν...* [En souvenir...], *op.cit.*, vol.1, p.52-54.

⁴⁵⁹ VAMVAKARIS Markos, *op.cit.*, p.108-109.

⁴⁶⁰ *Ibid*, p.141 et 158.

⁴⁶¹ *Ibid*, p.91-93, 111-114. Plus tard, Markos Vamvakaris fumera avec ses collègues bouchers pendant le travail. *Ibid*, p.101.

honneur⁴⁶² et des magkes, le même individu pouvant appartenir à plusieurs de ces catégories. Vamvakaris mentionne plusieurs exemples de ce type de personnalités. Or ce qui me semble intéressant dans le récit de Vamvakaris est que ce ne sont pas tant les criminels eux-mêmes mais surtout leurs histoires de vie qui circulent dans les kafeneia, prenant la forme de légendes urbaines et provoquant la fascination⁴⁶³. De telles histoires deviennent parfois des chansons, comme l'histoire de Sarkaflias, un criminel tué dans la prison de Trikala. Aggela Papazoglou mentionne 5 ou 6 chansons sur Sarkaflias que les musiciens réfugiés ont été obligé d'apprendre, une fois en Grèce, pour plaire à la clientèle⁴⁶⁴.

Les remarques qui précèdent m'aident à interpréter les articles parus dans la presse. Ainsi, quand l'écrivain Pikros présente sa recherche sur l'état des prisons en Grèce en 1926 et mentionne « des objets, interdits par le règlement, que le condamné a réussi soit à reconstruire à partir de rien, avec une étonnante compétence et inventivité, soit à passer dans la prison », comme des outils pour le narghilé ou un « 'petit baglama' (instrument à cordes) »⁴⁶⁵, le baglama est déjà joué dans les kafeneia du Pirée. Vamvakaris raconte en jouer, cette même année, dans le camp où il effectue son service militaire et où il fume aussi du haschisch⁴⁶⁶. Il semble que le baglama et ses distiques connaissent une certaine popularité dans des milieux défavorisés et soient introduits dans les prisons par des gens qui fréquentent les kafeneia. Ce monde est pourtant peu connu des intellectuels.

Dans un article de 1929, Faltaits revient sur « les chansons de baglama »⁴⁶⁷, et semble également ignorer la relative popularité du baglama dans les kafeneia quand il dit que « les chansons du baglama sont connues seulement par peu de gens ». Il ignore aussi la production phonographique. Il essaie de valoriser ces chansons qui proviennent selon lui « d'une classe de personnes qui passe son

⁴⁶² La plus fameuse bagarre se passe à la byra de Pikinos au début des années 30 et provoque la mort du propriétaire. Roukounas, qui était présent pendant la scène, composera une chanson à la mémoire de Pikinos, enregistrée en 1934 et cette bagarre restera ainsi pour la postérité. Voir aussi le récit de Roukounas dans SHORELIS Tasos, OIKONOMIDIS Mimis, *Ένας ρεμπέτης, Κώστας Ρούκουνας* [Un rebetis, Kostas Roukounas], Athènes, 1974.

⁴⁶³ VAMVAKARIS Markos, *op.cit.*, p.124-126. La fascination pour des personnes vivant en marge de la légalité n'est pas nouvelle. Les Kleftes, dont les histoires inspirent la musique populaire du XVIIIe siècle, deviennent avec l'institution de l'Etat grec de simples voleurs, mais continuent de provoquer l'admiration des foules, tant comme les tueurs et les pirates. À titre d'exemple, en 1892, une foule se rassemble au port du Pirée en attendant « comme un héros de romans, le fameux voleur-pirate » capitaine Yorgis, *Efimeris*, « Ο καπετάν Γεώργης εις Πειραια » [Le capitaine Yorgis au Pirée], 05.10.1892, p.3.

⁴⁶⁴ PAPAZOGLOU Aggela, *op.cit.*, p.123-124. Vamvakaris raconte l'histoire du tueur Sarkaflias et sa fin et ajoute : « c'est vrai ou pas, je ne sais pas. On dit ainsi », VAMVAKARIS Markos, *op.cit.*, p.167. Une chanson sur Sarkaflias sera enregistrée plus tard (par Tsitsanis en 1939).

⁴⁶⁵ PIKROS Petros, «Μια μεγάλη ανθρωπιστική έρευνα. Μέσα εις τας ελληνικάς φυλακάς. Από ένα βάρβαρο παρελθόν, προς ένα πολιτισμένο μέλλον» [Une grande recherche humanitaire. A l'intérieur des prisons grecques. D'un passé barbare vers un avenir civilisé], *Eleftheros Typos*, partie 9, 02.04.1926, p.1-2.

⁴⁶⁶ VAMVAKARIS Markos, *op.cit.*, p.138-139.

⁴⁶⁷ FALTAITS Kostas, «Τα τραγούδια του μπαγλαμά» [Les chansons du baglama], *Μπουκετο*, vol.253, février 1929, p.152, dans VLISIDIS, 2006, p.17-20. Faltaits ne mentionne pas où il a recueilli ces distiques.

temps dans les prisons et les dits tékés (fumeries de haschisch) » et parle de leur spontanéité et leur art poétique. Faltaits fournit une cinquantaine de distiques, dont plusieurs sont présents dans des chansons déjà enregistrées⁴⁶⁸, ce qui montre la popularité de ces chansons et leur interprétation au baglama, instrument encore non enregistré.

L'article de Faltaits me semble intéressant pour deux raisons. D'abord, pour les informations qu'il fournit sur les distiques. Il semble qu'il y ait pendant cette période une grande production de distiques avec des variations de paroles. Dans les enregistrements également, la même chanson peut apparaître avec des paroles différentes, alors que certains morceaux semblent être une compilation de plusieurs distiques⁴⁶⁹. Cette inventivité concernant les distiques que Legrand notait déjà en 1876⁴⁷⁰ paraît diminuer progressivement, probablement, en partie, en raison des disques 78 tours qui fixent un répertoire avec certaines paroles plutôt que d'autres et sont limités en termes de durée de l'enregistrement. La même remarque est valable pour la musique⁴⁷¹.

Ensuite, l'article de Faltaits me semble véhiculer des représentations existantes autour des fumeurs de haschisch qui sont stigmatisés et qui tendent à être mis sur le même plan que les criminels et les prisonniers. Vers la fin de la décennie, le baglama est associé aux consommateurs de haschisch et ainsi stigmatisé lui aussi, au moins pour la classe supérieure et lettrée qui ne semble pas trop fréquenter les quartiers populaires, les byres, les kafeneia et la place Karaiskaki.

Le même lien entre haschisch et baglama se retrouve dans d'autres textes, comme le livre de Kostantinos Makris où l'on trouve également une photo montrant un baglama et un narghilé, « les outils du haschischomane grec » comme précise l'auteur, ainsi que dans d'autres articles de presse du début de la décennie suivante⁴⁷².

⁴⁶⁸ Faltaits cite des distiques qu'on retrouve sur les chansons : «Έλα στ'Ανάπλι» [Viens à Anapli] enregistrée par Ntalgkas en 1928, «Από κάτω απ'τις ντομάτες» [Au bas des plants de tomates], enregistrée aux Etats-Unis par Ioannidis, un des premiers enregistrements avec bouzouki (Manolis Karapiperis), au début de 1929, (disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=CA980yEVfO8>), «Μποχώρης» [Bohoris] enregistrée dans plusieurs versions à Athènes entre 1926 et 1929 chanté par Vidalis, Menemenlis et Ntalgkas, «Το χασίσι» [Le haschisch] enregistrée par Vidalis en 1924 (disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=Q8fcMhqZYtc>), et «Οι μπαγλαμάδες» [Les baglama] enregistrée par Vidalis en 1928 (disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=JvMLx14PZKg>).

⁴⁶⁹ Un bon exemple de ces différentes versions et de la compilation de distiques est la chanson «Το χασίσι» [Le haschisch] enregistrée à Athènes en 1924 par Vidalis, sous le titre «Η νταμίρα» [L'herbe] par Ntalgkas en 1926 et sous le titre «Χασικλήδες» [Haschischomanes] par Karipis en 1926. Elle a aussi été enregistrée aux Etats-Unis par kyra-Koula en 1920 et par Marika Papagkika en 1925. Voir KOUNADIS Panayotis, *Εις ανάμνησιν...* [En souvenir...], *op.cit.*, vol.2, p.240-244.

⁴⁷⁰ LEGRAND Émile, *op.cit.*, p.9.

⁴⁷¹ Sur l'influence du disque sur la musique et les différentes contraintes de l'enregistrement, voir DIONYSOPOULOS Nikos, *Η Σάμος στις 78 στροφές, Ιστορικές ηχογραφήσεις 1918-1958* [Samos dans les 78 tours, Enregistrements historiques], Presse Universitaire de Crète, 2009, p.21.

⁴⁷² MAKRIS Konstantinos, *Το ελληνικόν χασίς, (φυτοχημική δρογογνωστική μελέτη, Φαρμακευτικόν Χημείον Εθνικού Πανεπιστημίου)* [Le haschisch grec (recherche phytochimique hydroponique, Laboratoire Pharmaceutique Chimique de l'Université Nationale)], Athènes, Éditions Stefanos Tarousopoulos, 1929, p.20-22, dans VLISIDIS Kostas, *Σπάνια κείμενα...* [Textes rares...], *op.cit.*, p.21-22. A-NH, «Από το βασιλείον του Αθηναϊκού υποκόσμου. Εις τα ιδιαίτερα των

Si le baglama est stigmatisé dans la presse, les enregistrements des chansons parlant du baglama et encore plus de celles sur le haschisch voient leur popularité s'accroître vers la fin des années 1920⁴⁷³. De nouveaux chanteurs apparaissent également dans la discographie et notamment des femmes comme Marika Frantzeskopoulou (Constantinople 1895 – Athènes 1978), Roza Eskenazy (Constantinople 1887 ? – Athènes 1980) et Rita Abatzi (Smyrne 1914 – Athènes 1969). Mais le genre de musique populaire qui connaît le plus de succès et semble se répandre après l'arrivée des réfugiés reste l'amané.

3.3. L'usine de Columbia, l'enregistrement du bouzouki et les succès commerciaux

L'année 1931 voit des changements dans le marché international du disque, puisque le groupe EMI (Electrical Musical Industries Ltd) est créé par la fusion des compagnies anglaises Columbia et Gramophone (et son label His Master's Voice) et achète Odeon, Parlophone et Pathé. EMI contrôlera la plupart des compagnies phonographiques européennes jusqu'à la deuxième guerre mondiale et sera responsable de la majorité des disques produits en Europe⁴⁷⁴. En Grèce, EMI maintient quatre labels différents (Columbia, HMV, Odeon et Parlophone – Pathé arrête en 1932) et, avec le retrait de Polydor et Homocord-Electro, détient le monopole du marché du disque jusqu'à la fin des années 1950.

Vu le nombre important d'enregistrements effectués depuis 1924 par les différentes compagnies phonographiques⁴⁷⁵, Columbia décide l'ouverture d'une usine à Athènes permettant l'accomplissement de toute la chaîne de production de toutes les compagnies phonographiques sur place, sous le contrôle du manager de EMI, qui a toujours été un homme d'affaires Britannique, de

χασισοποτων... ενώ ο Τάσος σιγανοτραγουδεί στη φυλακή» [Du royaume des bas-fonds athéniens. Au privé des fumeurs de haschisch... alors que Tasos chante en prison], *Vradymi*, 25.08.1931, p.5. *Elefthera Skepsis* (Héraklion), 26, 28, 29.10 – 01.11.1932, dans VLISIDIS Kostas, *Για μια βιβλιογραφία...*, [Pour une bibliographie...], *op.cit.*, p.36, *Drasis*, « Η κοινωνία έχασε: το κόκκινο σπίτι » [La société a pourri : la maison rouge], Héraklion, 02.12.1932, dans VLISIDIS Kostas, *Για μια βιβλιογραφία...*, [Pour une bibliographie...], *op.cit.*, p.78, ainsi que le livre de KOURETAS D., SKOURAS F., *Θέματα ψυχιατρικής εν τω στρατό* [Questions psychiatriques dans l'armée], Thessalonique, Editions Ellinikis Iatrikis [des communications de 1931 publiées en] 1937 dans VLISIDIS Kostas, *Για μια βιβλιογραφία...*, [Pour une bibliographie...], *op.cit.*, p.126 et p.221.

⁴⁷³ Avec le succès, outre de «Το χασίσι» [Le haschisch] (1924) et de «Οι μπαγλαμάδες» [Les baglama] (1928) (note 467 et 468 ci-dessus), de «Νέοι χασικλήδες» [Nouveaux haschischomanes] (1928) (avec la voix de Karipis sur <http://www.youtube.com/watch?v=64RCmswDcQ0&feature=related>, de Ntalgkas sur <http://www.youtube.com/watch?v=vF4qBTnygPE>, de Sofroniou sur <http://www.youtube.com/watch?v=SiCCR3qbWb8&feature=related>) et «Μανώλης χασικλής» [Manolis haschischomane] (1929) (avec la voix de Nourous sur <http://www.youtube.com/watch?v=KVfuoleA4IA>, de Sofroniou sur <http://www.youtube.com/watch?v=o2FH50R6L9U&feature=related>) et autres.

⁴⁷⁴ BURNETT Robert, *The Global Jukebox, The international music industry*, London & NY, Routledge, 1996, p.44-63 et MANIATIS Dionysis, *op.cit.*, p.51-61.

⁴⁷⁵ Kounadis parle de 6.000 chansons de toutes les catégories, KOUNADIS Panayotis, *Εις ανάμνησιν...* [En souvenir...], *op.cit.*, vol.2, p.384.

1931 jusqu'en 1991⁴⁷⁶. Le marché du disque se stabilise ainsi en Grèce, avec les quatre compagnies (Columbia et His Master's Voice gérées par les frères Labropouloi et ayant comme directeurs artistiques Toundas, Skarvelis et Semsis, Odeon et Parlophone dirigées par Minos Matsas, sous la direction artistique de Peristeris et pour certaines périodes Dragatsis). L'ouverture de l'usine permet la baisse des prix des disques et leur mise en circulation dans de plus courts délais.

Pendant la même période, des contrats exclusifs apparaissent et la législation sur les droits de propriété intellectuelle⁴⁷⁷ commence à prendre effet pour la musique avec la constitution de l'AEPI (l'équivalent de la SACEM) en 1930.

Deux autres événements importants pour la musique populaire liés à la production phonographique ont lieu. Le premier se passe à la fin de l'année 1931. Le bouzouki, instrument nouveau pour la discographie grecque, est enregistré, mais sans connaître un grand succès⁴⁷⁸. Il apparaît déjà dans des enregistrements effectués aux Etats-Unis pendant la décennie précédente, dans une douzaine de chansons, mais c'est le disque de Ioannis Halikias enregistré en janvier 1932⁴⁷⁹, qui circule en Grèce quelques mois plus tard, qui connaîtra un succès commercial. Ce disque poussera Yannis Papaioannou (Kios 1913 – Athènes 1972) à se mettre à jouer du bouzouki⁴⁸⁰.

Le succès du disque, ainsi que probablement la popularité du bouzouki dans les kafeneia, convaincront les responsables des compagnies en Grèce de continuer à enregistrer cet instrument. Ils chercheront un bon joueur de bouzouki et le trouveront en la personne de Markos Vamvakaris qui enregistrera pour Columbia (accompagné de Yorgos Batis au baglama) et Parlophone en octobre 1932⁴⁸¹. Les directeurs artistiques se mettent aussi à imiter le bouzouki à la guitare, comme dans la

⁴⁷⁶ C'est-à-dire pour toute la période de fonctionnement de l'usine. Voir GAUNTLETT Stathis, « Mammon and the Greek Oriental Muse... », *op.cit.*, p.191.

⁴⁷⁷ Loi 2387 de 1920. La même année la Grèce ratifie la Convention Internationale pour la Protection des travaux littéraires et artistique de Berne de 1886.

⁴⁷⁸ Il s'agit des chansons «Τα δίστιχα του μάγκα» [Les distiques du magkas] (disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=maeYnIVOCV5>) et «Καλέ μάνα δε μπορώ» [Ah, ma mère, je n'en peux plus] enregistrées par Columbia à Athènes, fin 1931. Manetas, dont parle Vamvakaris, joue du bouzouki, Spahanis chante et Yannis Livaditis, le professeur de Tzovenos, joue du santouri. Les informations sur les premiers enregistrements de bouzouki (et de baglama) aux Etats-Unis et en Grèce sont tirées de PENNANEN Risto Pekka, *Westernisation et Modernisation...*, *op.cit.*, Annexe A et B, p.185-186.

⁴⁷⁹ Avec deux morceaux instrumentaux au bouzouki, le «Μυστήριο» [Mystère] (une mélodie déjà existante enregistrée par Djemil Bey en 1916, puis par Marika Papagkika (1890-1943) aux Etats-Unis en 1926 sous le titre «Μανταλιώ και Μανταλένα» [Mantaliio et Mantalena]) et le «Μινόρε του τεκέ» [La complainte du téké] (disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=JvMLx14PZKg>) (basé sur la même mélodie que le «Μινόρε της αυγής» [La complainte de l'aube] - voir Deuxième Partie, Chapitre 8, § 8.18).

⁴⁸⁰ PAPAIOANNOU Yannis (HATZIDOULIS Kostas), *Ντόμπρα και σταράτα* [Net et sans détour], Athènes, Kaktos, 1982, p.21.

⁴⁸¹ Roukounas, dans son récit, mentionne que Vamvakaris a joué plusieurs de ses compositions, mais les responsables ont choisi celles parlant du haschisch. SHORELIS Tasos, OIKONOMIDIS Mimis, *Ένας ρεμπέτης, Κώστας Ρούκουνας* [Un rebetis, Kostas Roukounas], *op.cit.*, cité dans KOUNADIS Panayotis, *Ο αινιγματικός κύριος Μάτσας* [L'énigmatique monsieur Matsas], *op.cit.*, p.53. Vamvakaris raconte qu'il croyait ne pas avoir une belle voix et qu'il ne pourrait donc pas enregistrer

version grecque du disque de Halikias, interprétée par Skarvelis et Peristeris. L'imitation du bouzouki est présente dans des enregistrements d'avant et d'après 1932, souvent avec des exclamations concernant le bouzouki⁴⁸², montrant peut-être l'envie des compagnies de tester la valeur commerciale de l'instrument, ainsi que le manque de joueurs professionnels de bouzouki pour satisfaire la demande. Progressivement, le bouzouki et le baglama prennent la place des instruments non tempérés (violon, oud) et du santouri, instrument assez répandu, tant sur les enregistrements que lors des représentations dans les tavernes à partir de l'été 1934 avec la « Tétrade du Pirée » (Vamvakaris, Batis, Payoumtzis, Delias)⁴⁸³, premier orchestre professionnel avec bouzouki et baglama.

Le deuxième événement a lieu au milieu de l'année 1931. Il s'agit de l'enregistrement de la « Malfaisante belle-mère » de Iakovos Montanaris (Athènes 1893-1965) inspirée d'un assassinat⁴⁸⁴. Montanaris a déjà enregistré des fox-trots et des tangos, mais sans succès. La « Malfaisante belle-mère » deviendra la chanson la plus vendue en 78 tours⁴⁸⁵, avec 2.500 disques écoulés durant les quinze premiers jours de sa circulation ; elle est enregistrée en cinq versions, par toutes les compagnies (Columbia, His Master's Voice, Parlophone, Odeon et Pathé), chantée par les chanteurs et chanteuses les plus connus de l'époque (Nouros, Ntalgkas, Kasimatis, Eskenazy et Frantzeskopoulou⁴⁸⁶) ; elle est jouée dans les lieux de divertissement au santouri et diffusée par les phonographes ; les paroles sont imprimées en livret, avec les photos de la victime et des assassins et « circulent largement parmi les classes populaires » ; son compositeur sera le premier musicien de la musique cataloguée « populaire » à donner une « interview » dans la presse⁴⁸⁷. Le grand succès de cette chanson montre la popularité élargie de la musique « orientale » qui commence à envahir les classes moyennes et même supérieures.

Cette dernière remarque est valable également pour le répertoire traitant du haschisch et autres drogues, puisqu'il y a une augmentation des enregistrements des chansons abordant cette thématique, notamment après le succès de la chanson de Dragatsis « Manolis haschischomane » en 1929

ses chansons en les chantant lui-même, mais les responsables ont aimé son interprétation. VAMVAKARIS Markos, *op.cit.*, p.158-159.

⁴⁸² À titre d'exemple, «Μεμέτης» [Memet] chanté par Kasimatis en 1930 (Parlophone B 21562) et «Ένας μάγκας στο Βοτανικό» [Un magkas à Votanikos] de Peristeris également avec Kasimatis enregistré en 1933 (voir Deuxième Partie, Chapitre 8, § 8.2). Voir également PENNANEN Risto Pekka, *Westernisation et Modernisation...*, *op.cit.*, p.20-21.

⁴⁸³ Voir Annexe Photos, Photo 7.

⁴⁸⁴ L'assassinat de Athanasopoulos, par sa belle-mère, Foula Kastrou, sa femme et un neveu, a profondément secoué la société grecque et a fait l'objet de longs articles dans la presse quotidienne pendant plusieurs mois. Pour des informations sur le crime voir http://eglima.blogspot.com/2006/09/blog-post_18.html.

⁴⁸⁵ Selon KOUNADIS Panayotis, *Είς ανάμνησιν...* [En souvenir...], *op.cit.*, vol.2, p.376.

⁴⁸⁶ La version de «Κακούργα πεθερά» [Malfaisante belle-mère] avec Ntalgkas est disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=MqVupidiJPM>, celle avec Nouros sur <http://www.youtube.com/watch?v=gVotBcrWWgQ&feature=related>, celle avec Frantzeskopoulou sur <http://www.youtube.com/watch?v=exgy0o-2qhM&feature=related>.

⁴⁸⁷ *Vradyni*, «Το τραγούδι της Κάστρου» [La chanson de Kastrou], 28.07.1931, dans VLISIDIS Kostas, *Σπάνια κείμενα...* [Textes rares...], *op.cit.*, p.28-30.

(enregistrée en cinq versions⁴⁸⁸). Pendant la première moitié des années 30 de nouveaux compositeurs apparaissent sur les disques, comme Vaggelis Papazoglou, Yovan Tsaous (Kastamoni 1893 – Pirée 1942), Stavros Pantelidis (Smyrne 1891 – Athènes 1956), ainsi que les chanteurs Stellakis Perpiniadis (Tinos 1899 – Athènes 1977) et Yorgos Kavouras (Kastelorizo 1909 – Athènes 1943). La thématique des drogues inspirera plusieurs compositeurs–auteurs, y compris dans d’autres genres musicaux, comme le tango et l’opérette. Elle sera également abordée par les acteurs des revues qui enregistreront aussi des disques⁴⁸⁹. La grande diffusion des chansons traitant de cette thématique scandalisera alors la bourgeoisie et suscite des critiques contre la musique populaire dans la presse.

3.4. Plusieurs termes pour la « musique populaire »

Je propose d’examiner les réactions de l’opinion publique, comme elles apparaissent dans la presse⁴⁹⁰, en effectuant une analyse terminologique et en essayant de déceler les représentations qui accompagnent les différentes catégorisations. Au cours de cette décennie plusieurs termes sont utilisés et différentes catégories sont construites pour se référer à cette musique qui connaît de plus en plus de succès. Termes et catégories assignent des identités aux musiques qu’elles nomment et leur attribuent des caractéristiques non seulement musicales mais aussi sociales, accompagnées de jugements de valeurs.

Le terme le plus récurrent reste sans doute le terme amané. L’amané étant souvent critiqué, le terme est utilisé presque exclusivement de façon péjorative⁴⁹¹ et en lien avec la question de la musique

⁴⁸⁸ «Μανώλης χασικλής» [Manolis haschischomane] est enregistrée avec Ntalgkas (HMV 1929), Nouras (Columbia 1929) disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=KVfuoIeA4IA>, Vidalis (Odeon 1930), Kasimatis (Pathé 1930), Sofroniou (Parlophone 1931) disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=o2FH50R6L9U&feature=related>. En 1932, la chanson est aussi enregistrée aux Etats-Unis. Les différentes versions contiennent certains distiques différents.

⁴⁸⁹ Kounadis estime à près de 600 les chansons (de tous les genres) enregistrées entre 1925 et 1937 inspirées par la thématique des drogues. KOUNADIS Panayotis, *Εις ανάμνησιν...* [En souvenir...], *op.cit.*, vol.2, p.211 et 236-263.

⁴⁹⁰ Pour une approche d’analyse différente du discours public entre 1931 et 1940 (analyse de contenu en combinant des méthodes qualitatives et quantitatives), voir BAYOKAS Grigoris, *op.cit.*

⁴⁹¹ Certains articles décrivent sans jugement, notamment deux concernant Tomboulis, le fameux joueur de oud : ANT. GOUN, «Καθώς απλώνεται μακρόσυρτος...» [Tandis que l’amané s’étale longuement], *op.cit.* et TH-S, «Ο μερακλής τραγουδιστής των τελευταίων σουλτάνων» [Le chanteur passionné des derniers sultans], *Akropolis*, 30.12.1937, dans VLISIDIS Kostas, *Σπάνια κείμενα...* [Textes rares...], *op.cit.*, p.74-76.

Il est intéressant de noter que le débat lancé par le journaliste Palaiologos, invitant des compositeurs connus et respectés à se positionner vis-à-vis de l’amané, cherche à donner une portée scientifique à la stigmatisation. Pourtant, Kalomoiris, Psahos, Mitropoulos et Sfakianakis ne voient pas de danger à l’expansion de l’amané et le considèrent comme grec, ce qui déçoit le journaliste, qui arrêtera l’enquête ! PALAIOLOGOS Pavlos, «Ενας ανεπιθύμητος πρόσφυγας. Ο αμανές επικίνδυνος δια την μουσική μας; Τι λέγουν οι κ.κ.Καλομοίρης και Ψάχος» [Un réfugié non désiré. L’amané est-il dangereux pour notre musique? Que dissent messieurs Kalomoiris et Psahos], *Athinaika Nea*, 09.11.1934, p.2 et PALAIOLOGOS Pavlos, «Ενας ανεπιθύμητος πρόσφυγας. Ο αμανές επικίνδυνος δια την μουσική μας; Ομιλούν οι κ.κ.Μητρόπουλος και Σφακιανάκης» [Un réfugié non désiré. L’amané est-il dangereux pour notre musique? Messieurs Mitropoulos et Sfakianakis parlent], *Athinaika Nea*, 11.11.1934, p.2.

nationale. Sa stigmatisation dans la presse, déjà amorcée précédemment, prend de plus en plus d'ampleur et implique désormais une série d'acteurs.

Sofia Spanoudi, musicienne mais surtout critique de musique reconnue, devient une ennemie jurée de l'amané. Cette personnalité respectée se positionne contre cette musique, peut-être révoltée par le grand succès des « Manolis haschischomane » et « Malfaisante belle-mère ». Spanoudi attaque ces chansons et d'autres, laissant ainsi la trace du répertoire qu'elle incrimine⁴⁹². Cette manière de faire ne sera pas observée plus tard : on parlera d'une catégorie musicale sans mentionner de chansons, habitude qui crée une confusion chez le lecteur ultérieur, voire même chez les interlocuteurs contemporains qui ne semblent pas dialoguer à propos du même répertoire ! Spanoudi parle de l'amané avec mépris comme :

« un problème social d'importance nationale qui doit préoccuper tous ceux qui ont la mission de diriger les masses nationales populaires [...] l'amané, l'amané oriental affreux [...] d'un point de vue esthétique – et pourquoi pas aussi national ? – cette corruption musicale [...] [avec] plusieurs morceaux innommables, turcophones et albanophones, vils, vulgaires et terreux, qui ont l'art de faire ramper les sons aux niveaux les plus crasseux des ordures charnelles de l'écriture musicale. Voilà l'ensemble des réjouissances musicales du peuple grec. Tous 'ces restes tristes de l'esclavage et du désastre' transplantés ici [...] sans éclectisme aucun, par les pires *bas-fonds* [*sic*] de l'Asie Mineure et du Ponte, fatalement et accidentellement, pour émouvoir temporairement les foules et éveiller seulement leurs instincts animaliers [...] Alors que la société bourgeoise grecque s'instruit et progresse à tel point qu'elle provoque l'admiration des étrangers, le peuple grec, inculte et sans repères, se laisse aller à son sort »⁴⁹³.

Spanoudi semble inquiétée par la popularité de ces chansons et de la nourriture musicale du peuple, qu'elle considère comme une corruption « d'un point de vue esthétique, national et [elle ajoutera en 1934] moral »⁴⁹⁴. Elle voit cette musique comme non grecque et indigne pour le peuple, et la relie en même temps avec les bas-fonds de l'Asie Mineure.

⁴⁹² En mentionnant le répertoire auquel elle se réfère, Spanoudi confirme l'hypothèse que les auteurs dans la presse utilisent le terme amané comme synonyme de musique « orientale », signification que le terme prend depuis la fin du XIXe siècle pour le sens commun.

⁴⁹³ SPANOUDI Sofia, « Η μουσική και ο ελληνικός λαός » [La musique et le peuple grec], *Mousiki Zoi*, année B, vol.1 (octobre 1931), p.4-5.

⁴⁹⁴ SPANOUDI Sofia, « Μουσικά επιφυλλίδες. Ο αμανές και η μουσική τροφή του λαού μας » [Pages musicales. L'amané et la nourriture musicale de notre peuple], *Athinaika Nea*, 10.11.1934, p.3.

L'annonce de l'interdiction de l'amané en Turquie, en 1934, intensifie sa stigmatisation dans les journaux⁴⁹⁵. Ce qui inquiète les auteurs qui se positionnent contre l'amané semble être le manque de musique émanant du peuple grec et digne de lui, comme les passages anonymes suivants le montrent :

« Comment peut-on acquérir de la musique grecque qui attirera l'attention et sera aimée par la grande et travailleuse partie du peuple, de manière à effacer l'amanocratie indescriptible ? [...] Si les chorales faisaient des tournées, le peuple aimerait la musique et surtout la musique grecque»⁴⁹⁶.

Dans ce passage, l'amané semble non seulement ne pas être grec, ni même une musique! Ou encore :

« Le peuple doit créer la chanson populaire [...] Pour que le peuple se débarrasse de la tyrannie de l'amané, le concours organisé par la municipalité a comme but de donner au peuple le moyen d'exprimer sa joie de manière esthétique pure »⁴⁹⁷.

L'amané est trop « plaintif, passif et lourd », alors que la musique du peuple devrait être joyeuse ! On en arrive même à demander l'interdiction de cette musique :

« L'amané ne doit pas préoccuper seulement la police mais aussi l'Etat [...] il faut l'interdire pour l'âme et l'esthétique grecques. On l'exige des responsables »⁴⁹⁸.

Ce n'est pas la première fois qu'on s'inquiète pour la musique du peuple sous le prisme de la musique nationale. C'est la première fois, en revanche, qu'on l'interdit.

Au milieu de la décennie, le roi Georges II, exilé depuis 1923, rentre en Grèce. La situation sociale et politique turbulente, marquée par les grandes manifestations de Thessalonique violemment

⁴⁹⁵ *Proia*, «Πρόσφυξ και ο αμανές» [L'amané également réfugié], 07.11.1934, p.2, *Proia*, «Η μεταρρύθμισης της Τουρκικής Μουσικής» [La réforme de la musique turque], 13.11.1934, p.2 et PALAIOLOGOS Pavlos, «Μεράκια της Ανατολής... Ο αμανές υπό διωγμό έρχεται εις την Ελλάδα. Ο τελευταίος ανταλλάξιμος» [Chagrins de l'Orient... L'amané persécuté arrive en Grèce. Le dernier échangeable], *Athinaika Nea*, 07.11.1934, p.1. Vlisidis mentionne un article de juillet 1933 qui invite les dirigeants grecs à adopter de pareilles mesures. VLISIDIS Kostas, *Όψεις του ρεμπέτικου* [Faces du rebetiko], Athènes, Ekdoseis tou Eikostou Protou, 2004, p.17.

⁴⁹⁶ V. GER. «Για να νοιώσει ο Λαός τη χαρά της μουσικής» [Pour que le Peuple puisse sentir la joie de la musique], *Iho tis Ellados*, 27.05.1935, p.2. Le titre aussi est intéressant.

⁴⁹⁷ *Iho tis Ellados*, «Ο Δήμος Αθηναίων προκηρύσσει διαγωνισμόν ελληνικών τραγουδιών» [La Municipalité d'Athènes proclame une compétition de chansons grecques], 09.06.1935, p.2. Ce concours de chansons grecques contient les catégories suivantes : 1) chansons de la patrie, 2) chansons de la joie, 3) chansons d'Athènes et 4) chansons pour enfants.

⁴⁹⁸ *Idi*, «Χρονογραφήματα. Οι αμανέδες» [Chronographes. Les amané], (Héraklion), 24.11.1935, p.2.

réprimées⁴⁹⁹, amène le roi à donner son accord à Ioannis Metaxas pour imposer sa dictature, en août 1936. Metaxas attaque le communisme, le libéralisme et le parlementarisme et élabore la notion de la « Troisième Civilisation Hellénique », inspirée du Troisième Reich, censée être la continuité de la civilisation de la Grèce antique et de Byzance⁵⁰⁰. Dans cette nouvelle civilisation, il n’y a de place ni pour les idées marxistes ni pour des œuvres véhiculant des idées perçues comme trop démocratiques, comme l’*Antigone* de Sophocle, qui seront proscrites. Le régime a des directives claires : l’illumination et l’orientation du peuple grec. En ce qui concerne la musique populaire, il n’y a pas de place pour la musique « orientale » et les paroles « indécentes ».

Vu les positionnements publics, il n’est pas étonnant que les mesures prises par le dictateur Metaxas dès 1936 et la censure généralisée imposée en automne 1937 soient saluées par la presse⁵⁰¹. Metaxas et son Secrétariat de la Presse et du Tourisme⁵⁰² interdisent selon leurs termes :

« l’utilisation en public des disques de gramophone avec des chants obscènes ou des phrases offensant la religion ou s’opposant à la décence commune, ainsi que les chants anachroniques (amané) »⁵⁰³.

Le dictateur s’inquiète de la morale, de la décence et de la modernité musicales et impose une censure tant sur les paroles que sur la musique. Les musiciens qui veulent continuer à travailler doivent s’aligner sur les nouvelles normes ; les directeurs de compagnies et les vendeurs de disques également. Pourtant, même si le dictateur demande le dépôt des vers et des partitions des chansons à son comité de censure, les directives du régime semblent être assez floues⁵⁰⁴, et on ne saurait dire quels sont les

⁴⁹⁹ FOUNTANOPOULOS Kostas, *op.cit.*

⁵⁰⁰ Pour un bref aperçu voir CLOGG Richard, *op.cit.*, p.110-125.

⁵⁰¹ *Proia*, «Ο αμανές» [L’amané], 30.11.1937, p.2, *Ethnos*, «Οι αμανέδες» [Les amané], 30.11.1937, p.1, EVAGGELIDIS Dimitris, «Ο μακαρίτης αμανές και η αισθητική» [Le défunt amané et l’esthétique], *Ethnos*, 04.12.1937. Voir aussi VLISIDIS Kostas, *Οψεις του ρεμπέτικου* [Faces du rebetiko], *op.cit.*, p.24-65.

⁵⁰² Le Secrétariat de la Presse et du Tourisme est en réalité le Ministère de la Propagande, chargé de contrôler la presse, le théâtre, le cinéma, les publicités, les conférences, les éditions et les émissions radiophoniques pour assurer qu’ils « se trouvent dans les limites des traditions et des idéaux nationaux ». Voir aussi PETRAKI Marina, «Ραδιόφωνο και προπαγάνδα στη μεταξική Ελλάδα» [Radiophonie et propagande dans la Grèce de Metaxas], dans BARBOUTIS Christos, KLONTZAS Mihalis, *Το φράγμα του ήχου, Η δυναμική του ραδιοφώνου στην Ελλάδα* [Le mur du son, la dynamique de la radio en Grèce], Athènes, Papazisi, 2001, p.77-108.

⁵⁰³ Ce texte paraît à l’identique dans plusieurs journaux, ce qui laisse à penser qu’il est dicté par le régime. À titre d’exemple : *Ethnos*, «Αι άσεμναι πλάκες γραμμοφώνου» [Les disques de gramophone indécentes], 29.11.1937, p.6. La première chanson interdite est «Βαρβάρα» [Varvara] de Toundas (disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=w1puyJoiW2Y>), un an plus tôt, voir *Neoi Kairoi*, «Απαγόρευσις άσματος» [Interdiction de chant], 11.09.1936, p.4. Son compositeur, le responsable de la compagnie phonographique Columbia Th.Labropoulos et 90 vendeurs seront amenés au tribunal, voir PSATH MIM, «Η ‘Βαρβάρα’ εις το... ειδώλιον!» [‘Varvara’ au... tribunal !], *Athinaika Nea*, 20.12.1936, dans VLISIDIS Kostas, *Σπάνια κείμενα...* [Textes rares...], *op.cit.*, p.54-56.

⁵⁰⁴ Voir par exemple l’article 21 de la loi 1619/14-16.02.1939 concernant la censure des enregistrements, cité en entier dans DIONYSOPOULOS Nikos, *op.cit.*, p.143.

critères qui déterminent l'autorisation ou l'interdiction de l'enregistrement d'une chanson, notamment en ce qui concerne la musique.

Une dernière remarque concernant le terme « amané ». On utilisera aussi le terme « amanoïdes », surtout après l'interdiction et pour parler du nettoyage entrepris par le régime de la chanson démotique diffusée par la station radiophonique étatique d'Athènes⁵⁰⁵, nouvellement instaurée. La station d'Athènes commence ses diffusions en mars 1938, elle fonctionne sous la direction du régime et diffuse surtout des disques 78 tours de musique « sérieuse » et, dans un moindre degré, légère et démotique⁵⁰⁶.

Outre le terme amané, d'autres sont utilisés, au départ pour décrire un nouveau style qui commence à se dessiner, surtout avec l'instrumentation bouzouki-baglama, qu'on nommera plus tard le style du « Pirée », mais aussi pour le critiquer. Les termes sont pourtant assez flous, ils se réfèrent tant à la musique qu'aux paroles et, avec l'imposition de la censure, ils prendront le sens de tout ce qui n'est pas « anachronique », qui n'est pas « étranger », voire, qui n'est pas censuré. Chaque acteur semble avoir sa terminologie, souvent pour se référer au même répertoire. Ceci montre une incertitude sur le terme à utiliser pour nommer ce changement d'instrumentation qui ne vient pas des réfugiés et se répand de plus en plus envahissant les tavernes et les studios d'enregistrement, alors que de nouveaux compositeurs-joueurs de bouzouki commencent les enregistrements, dans la deuxième moitié de la décennie, comme Yannis Papaioannou (Kios Asie Mineure 1914 – Athènes 1972), Dimitris Gogos, dit Bayanteras (Pirée 1904 – 1985), Stelios Keromytis (Pirée 1907 – 1979), Mihalis Genitsaris (Pirée 1917

⁵⁰⁵ « Pendant ces dernières soirées il n'y a pas eu les diffusions connues d'« amanoïdes ». Cela serait bien de ne plus jamais les écouter à l'avenir », *Kathimerini*, «Ραδιοφωνικά» [Radiophoniques], 27.12.1938, p.1. « Le sous secrétaire du Ministère de la presse et du tourisme M.Nikoloudis s'occupe personnellement du nettoyage de notre musique démotique des influences étrangères qui lui ont donné le ton connu des 'amanoïdes' », *Kathimerini*, «Οι αμανέδες» [Les amané], 09.02.1939, p.1.

⁵⁰⁶ Au numéro 24 (30.07-05.08.1939, p.12-31) de la revue *Programme hebdomadaire de la Station Radiophonique d'Athènes* éditée par la Direction Radiophonique, sous le contrôle du Secrétariat de la Presse et du Tourisme, on retrouve une analyse du programme de la station du 21.05.1938 au 30.06.1939. On apprend ainsi que 70% du programme est composé de musique, dont 44% de « musique sérieuse » et 56% de « musique joyeuse et diverse ». La musique grecque (démotique et autre) occupe 12% des émissions. On retrouve également parmi les musiciens collaborant avec la station Dimitris Semsis, pour la musique démotique, et Kostas Bezos avec son orchestre grec - hawaïen (Bezos a écrit des chansons caractérisées aujourd'hui rebetiko au début des années 30, comme « Ησούνα ξυπόλυτη » [Tu étais pieds nus] – voir Deuxième Partie, Chapitre 8, § 8.1.). Dans le même numéro de la revue, on trouve un article intéressant du compositeur ionien Dionysios Lavragkas, sur la chanson grecque, également diffusé par la radio le 29.03.1939. Je cite la partie sur la musique démotique et la musique populaire : « la chanson grecque, cristallisée depuis longtemps dans l'âme grecque en tant que symbole national, est un exemple de mélodie et de rythme spéciaux ; elle est une expression magnifique de notre caractère artistique dans des préoccupations voluptueuses sur le style mélancolique et obscur des modes orientaux. Les chansons populaires proprement dites, des compositions d'une pure originalité, mais d'inspiration inconnue, contiennent cette expression si spécifique ; la passion fine qui les inspire est si évidente [...] le rythme si sculpté, qu'elles peuvent être facilement identifiées entre les autres chants grecs, mais dont l'inspiration et la provenance renvoient à une origine étrangère ». LAVRAGKAS Dionysios, «Τα τραγούδια του βουνού και του κάμπου και οι καντάδες» [Les chansons de la montagne et de la pleine et les kantada], *Programme hebdomadaire de la Station Radiophonique d'Athènes*, n°24, Direction Radiophonique, 30.07-05.08.1939, p.101-102.

– 2005), Apostolos Hatzichristos (Smyrne 1904 – Athènes 1959), Manolis Hiotis (Thessalonique 1921 – Athènes 1970) et Vasilis Tsitsanis (Trikala 1915 – Londres 1984). J’examinerai ces différents termes à travers quelques articles :

i. Le terme « chansons de baglama », utilisé surtout à la fin de la décennie précédente et liant l’instrument au haschisch, aux tékés et aux prisons, semble disparaître pendant les années 1930. Un autre terme s’en rapproche, « hasiklidiko » (chansons de haschisch) : l’accent n’est plus alors sur l’instrument principal mais sur les paroles. Quoi qu’il en soit, ce terme est stigmatisant⁵⁰⁷. Il est intéressant de noter qu’il a été utilisé sur un catalogue des disques de Gramophone en 1926 (sous la rubrique « Mané et diverses chansons populaires »)⁵⁰⁸.

ii. « Seretiko » (chanson de seretis) semble être le terme préféré de Georgakalos, un journaliste écrivant pour un quotidien du Pirée. Georgakalos paraît s’inquiéter surtout des paroles « honteuses, incompréhensibles et idiotes [...] [qui] ont conquis plusieurs personnes éduquées ou pas »⁵⁰⁹ et attaque à plusieurs reprises les chansons qui font « la propagande du haschisch au centre du Pirée », en demandant l’intervention policière⁵¹⁰, tout en reconnaissant leur popularité et l’existence de chansons sympathiques du même genre⁵¹¹. Il nous informe également de la diffusion de chansons seretiko dans les fêtes domestiques, après « les chansons gaies modernes » à la guitare et les figures de rumba⁵¹².

iii. Spalas, poète et journaliste du Pirée également utilise une terminologie variée : « hasiklidiko », « seretiko », « antamiko » (chanson de adamis) et « magkiko » (chanson de magkas)⁵¹³. Il est toujours particulièrement critique non seulement envers les paroles, mais aussi envers la musique⁵¹⁴ :

« Qu’écoute le Peuple aujourd’hui ? Il chante des chansons qui nous rabaissent au dernier rang de la civilisation. Des chansons antamika, hasiklidika, déchues, puantes. Et toutes les constructions débiles servies par les ‘maisons de musique’ [...] Aucune gentillesse, aucune supériorité, aucun

⁵⁰⁷ GEORGAKALOS N., «Στράτος και Μανώλης» [Stratos et Manolis], *Neoi Kairoi*, 22.06.1936, dans VLISIDIS Kostas, *Σπάνια κείμενα...* [Textes rares...], *op.cit.*, p.37-38, SPALAS Panos, «Πειραϊκά δειλινά. Λαϊκά τραγούδια» [Soirées piréotes. Chansons populaires], *Hronografos*, 24.06.1937, p.1.

⁵⁰⁸ GAUNTLETT Stathis, « Mammon and the Greek Oriental Muse... », *op.cit.*, p.184.

⁵⁰⁹ GEORGAKALOS N., «Το Ελληνικόν Τραγούδι» [La Chanson Grecque], *Neoi Kairoi*, 12.09.1936, p.2.

⁵¹⁰ GEORGAKALOS N., «Αγοράζετε χασίς!» [Achetez du haschisch!], *Neoi Kairoi*, 26.11.1934, p.2.

⁵¹¹ GEORGAKALOS N., «Στράτος και Μανώλης» [Stratos et Manolis], *op.cit.* Dans un autre article, il soutient que ces notes seretiques qui sortent du gramophone – ce seul corrupteur de la musique grecque – n’intéressent que les magkes idiots, GEORGAKALOS N., «Οι νότες του Αμανέ» [Les notes de l’amané], *Neoi Kairoi*, 10.09.1936, p.2.

⁵¹² GEORGAKALOS N., «Η Αντίθεση» [L’opposition], *Neoi Kairoi*, 22.09.1937, p.2.

⁵¹³ Également pour le théâtre : « obscénités des magkes et adamides des revues légères ». SPALAS Panos, «Τα μεγάφωνα» [Les haut-parleurs], *Hronografos*, 28.05.1936, p.1.

⁵¹⁴ SPALAS Panos, «Μουσική» [Musique], *Hronografos*, 04.09.1937, dans VLISIDIS Kostas, *Σπάνια κείμενα...* [Textes rares...], *op.cit.*, p.66-67 et SPALAS Panos, «Πειραϊκά δειλινά. Λαϊκά τραγούδια» [Soirées Piréotes. Chansons Populaires], *Hronografos*, 24.06.1937, p.1.

idéal dans nos chansons populaires contemporaines [...] Le Peuple a besoin d'une chanson belle, gentille et idéale »⁵¹⁵.

« Les amané [...] et les chansons magkika des disques, accompagnées de baglama, n'étranglent pas seulement le sens de l'harmonie et le but de la musique mais, avec leurs mots, corrompent aussi les mœurs »⁵¹⁶.

iv. Le terme « rebetiko » (chanson de rebetis) semble être utilisé au début dans des articles plutôt positifs. La revue musicale *To Tragoudi* (La chanson), qui semble être la première revue spécialisée sur la musique à grande diffusion (légère et populaire), utilise le terme en juillet 1936 pour désigner des chansons de Delias et de Batis⁵¹⁷. Le même mois, une autre revue mensuelle publie un article anonyme, sous le titre « les magkika et les rebetika », plutôt enthousiaste et assez intéressant du point de vue de la catégorisation :

« Comme le beau monde, le peuple aussi a ses chansons, sa musique. Et cette musique avec ses tons particuliers et ses vers circule par centaines sur les disques de gramophone et est interprétée par des dizaines d'orchestres composés de santouri, oud, kanonaki, lagouto, guitare, bouzouki, violon et assez souvent, baglama [...] sur un tempo hasapiko, rebetiko, kalamatiano, tsamiko, syrto, hasiklidiko, par des dizaines de musiciens populaires, qui, même s'ils n'ont pas de diplômes de Conservatoire à montrer, ne sont pas ignorants des lois de l'harmonie et de l'orchestration »⁵¹⁸.

Je remarque que les termes magkiko et rebetiko sont synonymes pour l'auteur, et qu'ils désignent la musique du peuple, faite par des musiciens du peuple sans formation musicale. Il n'y a pas de distinction d'instrumentation et rebetiko semble également désigner un rythme (hasiklidiko aussi), montrant la confusion terminologique de l'auteur de l'article⁵¹⁹ !

Le même terme sera utilisé par l'auteur de deux articles sur Papaioannou, derrière les initiales G.V. Il nous présente cette autre catégorie de l'industrie musicale « *en vogue* [sic] au niveau populaire,

⁵¹⁵ SPALAS Panos, «Πειραϊκά δειλνά...» [Soirées Piréotes...], *op.cit.*

⁵¹⁶ SPALAS Panos, «Μουσική» [Musique], *op.cit.*

⁵¹⁷ Il s'agit de deux chansons de Delias («Το χαρέμι στο χαμάμ» [Le harem au hammam] disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=0Ma1mOLs73c> et «Το σακάκι» [La veste] disponible sur http://www.youtube.com/watch?v=1-h_tvHuRo&feature=related) et la chanson «Οι σφουγγαράδες» [Les pêcheurs d'éponges] de Batis chantée par Payoumtzis (disponible sur http://www.youtube.com/watch?v=NckUx2Dmr_A), les trois avec baglama et bouzouki. *To Tragoudi*, vol.20, juillet 1936, p.29 et 32. Je n'ai pas pu consulter les volumes antérieurs de cette revue pour voir si le terme y est utilisé.

⁵¹⁸ O REPORTER, «Τα μάγκικα και τα ρεμπέτικα» [Les magkika et les rebetika], *Bouketo*, vol.644, 02.07.1936 et vol.645, 09.07.1936, dans VLISIDIS Kostas, *Σπάνια κείμενα...* [Textes rares...], *op.cit.*, p.42-48.

⁵¹⁹ Cet article présente des compositeurs comme Montanaris, Toundas, Vamvakaris et Skarvelis et cite des vers de leurs chansons.

tirée de la vie du peuple ». L’auteur mentionne le « fameux ‘Markos’ » (il s’agit de Vamvakaris), Kavouras, Stratos (il s’agit de Payoumtzis) et Toundas, pour se concentrer sur Papaioannou « un nouveau talent des chansons rebetika ». Il parle alors du succès inédit de la composition de Papaioannou « Faliriotissa »⁵²⁰, première apparition discographique du compositeur et grand succès commercial :

« Cette chanson diffère des autres parce qu’elle a quelque chose de bon goût dans sa composition, cette chanson a du souffle. S’il continue cet effort, il s’élèvera à un niveau supérieur aux autres, à une simplicité artistique supérieure. Papaioannou a l’avantage que ses chansons divertissent, sont intelligentes, ne pleurent pas, il a son propre style qui s’approche de la sérénade, c’est-à-dire quelque chose d’étranger au rebetiko »⁵²¹.

Le deuxième article porte comme titre « les chansons populaires »⁵²² et parle exclusivement de Papaioannou « un ouvrier carrier avec une éducation très pauvre ». Il mentionne son succès chez Odeon et exalte la simplicité de sa poésie en examinant des vers. L’auteur précise :

« La chanson de Papaioannou [...] est une chanson, comme lui-même la nomme, ‘européénorebetiko’, se référant à sa composition seulement [...] Pour un chanteur comme Papaioannou, qui provient des couches populaires et y reste, avec sa belle poésie, une route logique existe [...] Cette route est la bonne connaissance de l’âme populaire, comme elle s’exprime dans l’art populaire et les chansons démotiques, qui nous ont fourni des exemples de beauté incomparable »⁵²³.

⁵²⁰ La chanson « Φαληριώτισσα » [Femme de Faliro] de Yannis Papaioannou est disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=pcDrSday2Ac&feature=related>.

⁵²¹ G-VS, « Τι είναι αλήθεια το ρεμπέτικο τραγούδι - ο Παπαϊωάννου » [Qu’est-ce vraiment la chanson rebetiko - Papaioannou », *Tharros* (Pirée), 31.08.1937, dans VLISIDIS Kostas, *Σπάνια κείμενα...* [Textes rares...], *op.cit.*, p.63-64. Cet article crée la réaction de Spalas qui publiera le lendemain sa critique: « des personnes existent alors, qui trouvent de la musique et de la poésie dans ces ouvrages seretiques répugnants qui nous envahissent et nous persécutent partout ces derniers temps ? Il paraît que oui. Jusqu’alors, on connaissait des gens d’intelligence inférieure, bien sûr, qui considéraient comme la quintessence de la musique tous les amanoïdes et les ouvrages bêtes et inesthétiques faisant émerger la moisissure des tripots. Ces gens, pourtant, pour plusieurs et diverses raisons, ont peut-être, jusqu’un certain point, raison. Les autres, pourtant, qui se présentent avec une certaine éducation et – hélas ! – apparaissant parfois dans les rubriques de journaux, leur est-il permis de tomber dans de pareilles erreurs impardonnables ? », SPALAS Panos, « Μουσική » [Musique], *op.cit.*

⁵²² G-VS, « Τα λαϊκά τραγούδια » [Les chansons populaires], *Tharros*, (Pirée), 09.09.1937 dans VLISIDIS Kostas, *Σπάνια κείμενα...* [Textes rares...], *op.cit.*, p.68-69.

⁵²³ *Ibid.*

Parmi les différents termes utilisés (hasiklidiko, seretiko, antamiko, magkiko), celui de « rebetiko » est le seul accompagné des jugements de valeurs positifs : il connote la musique du peuple avec une « simplicité artistique » et est lié à la musique démotique.

Pendant la même période et comme les compagnies phonographiques se développent et se professionnalisent, les premières critiques apparaissent aussi concernant « l'industrie du sentimentalisme mélodifié » et « la production d'émotion commercialisée ». Elles nous informent que 80% des musiques qui marchent sont des tangos et des rebetika⁵²⁴.

Or, avec les interdictions du régime, il semble y avoir une confusion au niveau terminologique. Aimilios Savvidis, auteur et journaliste, rédacteur en chef de la revue musicale *To Tragoudi* et membre du comité de censure, qui a également écrit des vers sur la thématique des drogues⁵²⁵, semble utiliser le terme de manière ambiguë. Il stigmatise la thématique des drogues, critique aussi les tangos, méprise les compositeurs et auteurs non 'professionnels' et exalte l'œuvre du comité de censure :

« Les 'haschisch', les 'bouzouki', les 'loula' et les 'nargilé', les expressions rebetiques incompréhensibles qui avaient inondées la Grèce [...] appartiennent désormais irréversiblement à l'histoire du triste passé [...] À partir de maintenant n'importe qui ne pourra plus toucher la portée musicale et, en tirant par les cheveux un quelconque motif musical d'un... joueur de santouri défunt, le servir comme une création moderne ! N'importe qui (barbier, ouvrier de bâtiment, pêcheur, tavernier) ne pourra non plus prendre dans ses mains une feuille de papier et écrire des vers inesthétiques. L'État a enfin donné à cette affaire la solution adéquate. Ecriront ceux qui doivent et qui peuvent écrire. Ceux qui sont spécialistes et professionnels. Ceux qui sont capables d'élever la production grecque de vers et de musique [...] Avec les interdictions que le Secrétariat de la Presse et du Tourisme pose aux diverses absurdités faites jusqu'à hier, on doit être sûrs que la musique s'améliorera énormément, surtout la production de notre musique légère (rebetika populaires⁵²⁶) et particulièrement la musique purement Grecque qui a été mélangée à des motifs populaires étrangers turcs [...] le but est assainissant et par conséquent sacré et saint d'un point de vue général, mais plus spécifiquement national »⁵²⁷.

En juin 1938, une nouvelle décision du régime annonce des interdictions étendues. En examinant les textes parus en même temps dans les journaux, il me semble que cette fois le terme

⁵²⁴ EVAGGELIDIS D.K., «Πωλείται αίσθημα λιανικώς... Η βιομηχανία του τραγουδιού» [Sentiment à vendre au détail... L'industrie de la chanson], *Ethnos*, 25.10.1937, p.2

⁵²⁵ Savvidis est l'auteur de la chanson «Πρέζα όταν πεις» [Quand tu prends de l'héro] encore connue aujourd'hui.

⁵²⁶ Savvidis utilise les termes grecs «λαϊκά ρεμπέτικα» [laika rebetika].

⁵²⁷ SAVVAIM [SAVVIDIS Aimilios], «Μια αξιέπαινη προσπάθεια: το τραγούδι εξευγενίζεται» [Des efforts pleins de mérite : la chanson s'anoblit], *To Tragoudi*, vol.35, novembre 1937, p.24-26, dans PAPAIOANNOU Yannis, *op.cit.*, p.52-54.

rebetiko était explicitement inclus dans le langage du dictateur, mais probablement entre guillemets⁵²⁸. L'hypothèse d'une confusion existante qui serait maintenant résolue est aussi consolidée par la presse :

« Par ces mesures on espère l'extinction rapide de la confusion dominant jusqu'à présent et de la musique étrangère aux us et coutumes grecs et à notre tradition populaire »⁵²⁹.

J'ai essayé de présenter différents articles de la presse pour pouvoir interpréter les différentes catégories existantes et les représentations qui s'y attachent. La stigmatisation du bouzouki en tant qu'instrument marginal et l'interdiction du rebetiko par la dictature de Metaxas sont des lieux communs aujourd'hui en Grèce. Or il me semble qu'il faut nuancer ces idées et procéder à une analyse plus fine pour pouvoir approcher la complexité des mécanismes de catégorisation et comprendre également quelle partie du répertoire populaire est interdite par le régime.

La musique la plus stigmatisée dans la presse est l'amané, dans son sens le plus large, englobant toute mélodie qui sonne trop orientale, « passive et pathétique » pour les oreilles européennes. Le terme « amané », comme il est utilisé par une classe lettrée qui écrit et lit les journaux, renvoie pendant cette période à une musique clairement turque qui est par conséquent perçue comme une menace extérieure à la musique « nationale », tant recherchée. Elle est également « anachronique » et contraste avec la modernité désirée. La stigmatisation de l'amané coïncide avec sa mise à l'écart progressive dans les enregistrements, en raison du succès grandissant du bouzouki et du nouveau style qui se dessine et qui est promu par les compagnies phonographiques ; ensuite, il est complètement exclu des enregistrements à cause du dictateur. Le coup mortel sera donné à cette musique pendant la guerre et l'Occupation allemande. L'orchestre « smyrniote », admiré et imité à la fin du siècle passé et lié au rêve de la Grande Grèce, devient maintenant suspect d'influences « étrangères ». Les instruments tels que le santouri sont de moins en moins utilisés et les réfugiés deviennent les responsables de l'importation de l'amané en Grèce, alors qu'on ignore ou qu'on oublie la musique populaire d'avant 1922.

Le bouzouki semble, en revanche, accepté comme un instrument populaire grec. André Mirabel écrit en 1939 un article sur le bouzouki, en essayant de retracer ses origines, tout en le présentant

⁵²⁸ « La décision du Secrétariat de la Presse et du Tourisme d'interdire dans les théâtres de revue les amané, les 'rebetika' et les autres chants similaires, ainsi que l'interprétation sur scène de danses affiliées crée un fort soulagement [...] on doit aussi exalter la décision du Secrétariat de contrôler les prises de son de nos chansons démotiques qui ne risqueront pas ainsi de s'amanéiser », T.MOR, « Η ζωή – οι αμανέδες » [La vie – les amané], *Ethnos*, 22.06.1938, p.1, voir aussi *Kathimerini*, « Απαγορεύονται εις τα θέατρα οι αμανέδες » [On interdit les amané aux théâtres], 22.06.1938, p.6 et *Proia*, « Η μουσική μας εξέλιξις » [Notre évolution musicale], 27.06.1938, p.1. Dans les trois articles le terme rebetiko est entre guillemets.

⁵²⁹ *Kathimerini*, « Απαγορεύονται εις τα θέατρα οι αμανέδες » [Les amané sont interdits aux théâtres], *op.cit.*

comme un instrument participant à la musique démotique et en affirmant qu'« on le rencontre dans plusieurs régions » en Grèce⁵³⁰.

D'une certaine manière, les différents mélanges qui avaient déjà lieu au XIXe siècle des deux côtés de la mer Egée entre les deux systèmes musicaux d'Occident et d'Orient, s'accroissent dans l'entre-deux-guerres. On privilégiera surtout les influences occidentales, qui donnent une version « corrigée » de la musique du peuple « inculte », comme c'était le cas avec l'harmonisation de la musique démotique quelques décennies plus tôt, et qui ne dérangent pas non plus le dictateur. Sauf que cette fois, la « correction » viendra des musiciens eux-mêmes : ceux qui continuent leur métier après la censure, composent des chansons qui semblent « plus occidentales » en insérant plus d'éléments de musique européenne⁵³¹.

En ce qui concerne la poésie, la thématique des drogues est clairement stigmatisée dans la presse et fermement interdite par le régime de Metaxas. Elle disparaît par conséquent des enregistrements.

Le terme rebetiko, tout au long de l'entre-deux-guerres, est utilisé sur les étiquettes de disques et les catalogues des compagnies phonographiques pour désigner des styles musicaux différents. Dans la presse, le terme apparaît en 1936 et il prête également à confusion, puisqu'il semble être utilisé pour le répertoire « nettoyé » par le comité de censure et souvent par des auteurs s'exprimant positivement sur cette musique, tout en la considérant comme une production du peuple et en essayant de lui donner de la valeur, laissant ainsi apparaître une certaine hiérarchisation des musiques, où la musique populaire est perçue comme inférieure. Les auteurs qui exercent une critique semblent préférer d'autres termes voisins, comme antamiko et hasiklidiko, peut-être plus péjoratifs.

Ce qui me semble le plus important est le fait que la musique nommée rebetiko est perçue comme autochtone et acquiert ainsi une identité grecque, même pour ses adversaires. Spanoudi résume les représentations existantes sur l'identité de l'amané et du rebetiko, et laisse cette fois de la marge pour des chefs d'œuvre populaires. Elle reprend les mêmes mots pour « l'amané oriental affreux » des « pires bas-fonds de l'Asie Mineure » mais ajoute :

⁵³⁰ MIRABEL André, « Un instrument de musique populaire en Grèce : le μπουζούκι (bouzouki) », *Revue de musicologie*, T.20^e, no.69, 1939, p.19-23.

⁵³¹ Voir Deuxième Partie, notamment Chapitre 9.

« transplanté ici [...] fatalement et accidentellement, pour constituer avec les ‘rebetika’ autochtones un courant d’une fosse musicale puante dans laquelle le peuple rampe sans repères »⁵³².

Après les mesures de 1938, le terme semble disparaître tant des catalogues et des étiquettes des disques que de la presse en Grèce.

Outre la question du caractère national des différents styles de musique populaire, la question de la modernité et de la gaieté se pose également. Pendant cette période, la catégorie « musique légère » qui connaît également une certaine popularité se consolide, sans être exempte de critiques⁵³³.

Pour distinguer les catégories à grande diffusion, on utilisera ainsi parfois les adjectifs « légère » et « lourde », alors qu’une certaine compétition commence à apparaître entre les deux catégories. Vers la fin de cette période et après l’interdiction, et par conséquent la rare utilisation des termes « rebetiko » et « amané », l’emploi du terme « laiko » (populaire) tout court prévaut pour désigner ce répertoire et le différencier de la musique légère. Le terme « laiko » devient ainsi progressivement une catégorie à part pour désigner la chanson « nettoyée » qui continue à être enregistrée et à avoir une popularité étendue.

Alexandra Lalaouni, journaliste et critique de musique connue, nous fournit les critères de cette distinction entre la « musique légère européenne » et « le laiko, le ‘seretiko’, le ‘magkiko’ » à la veille de la guerre :

« Les compositeurs de musique légère européenne sont connus par les revues, les divers orchestres et la radio [...] ils sont tous musicalement formés et leur chanson, même quand ils chantent des chansons démotiques ou populaires, a le lustre, le vernis de l’instruction européenne. Mais le peuple préfère les autres, les populaires, les proprement dits populaires, les chanteurs purs qui n’ont aucun rapport avec la portée et parfois même pas avec... l’alphabet »⁵³⁴.

⁵³² SPANOUDI Sofia, «Μουσική του ελληνικού λαού» [La musique du peuple grec], *Elefthero Vima*, 07.10.1938, dans VLISIDIS Kostas, *Σπάνια κείμενα...* [Textes rares...], *op.cit.*, p.80-83.

⁵³³ Savvidis soutient la chanson légère qui a été cruellement critiquée par un article de Estia le 16.10.1938. SAVVAIM (SAVVIDIS Aimilios), «Γύρω από έναν αδικαιολόγητον θόρυβο» [Autour d’un débat sans raison], *To Tragoudi*, novembre-décembre 1938, p.7. Papantoniou aussi critique les tangos et les fox-trots hellénisés, PAPANTONIOU Zaharias, «Ο αμανές εν διωγμό» [L’amané persécuté], *Elefthero Vima*, 03.07.1938 dans VLISIDIS Kostas, *Σπάνια κείμενα...* [Textes rares...], *op.cit.*, p.77-79. Sur Papantoniou et ses critiques musicales voir aussi LABELET Yorgos, «Ο Παπαντωνίου φίλος της μελωδίας» [Papantoniou, l’ami de la mélodie], *Nea Estia*, vol.319, avril 1940, p.451-452.

⁵³⁴ LALAOUNI Alexandra, «Λαϊκή μουσική – μαέστροι – συνθέται – τραγουδισταί» [Musique populaire – maestros – compositeurs – chanteurs], *Vradyni*, 14.10.1940 dans VLISIDIS Kostas, *Σπάνια κείμενα...* [Textes rares...], *op.cit.*, p.86-88.

Les termes et les catégories qu'ils désignent semblent temporairement se fixer. La presse ne semble plus s'occuper de la « musique du peuple » qui a suscité plusieurs articles sur l'amané et l'intervention du régime pour « l'assainissement ». D'autant plus que la guerre approche et que le regard est à nouveau tourné vers la scène internationale. La musique populaire continue à être enregistrée, validée au préalable par le comité de censure et jouée en direct dans les tavernes, tandis que la guerre inspirera plusieurs musiciens de la production « légère » et « lourde » qui composeront des « chansons de guerre »⁵³⁵.

La Grèce entre dans la deuxième guerre mondiale attaquée par l'Italie en octobre 1940. Metaxas refuse l'ultimatum de Mussolini, demandant le libre passage de ses troupes afin d'occuper des points stratégiques sur le sol grec. Ainsi, le nom du dictateur Metaxas sera surtout lié, pour l'histoire officielle, au « non héroïque » et à la victoire contre l'Italie et on oubliera pour longtemps les interdictions et la répression de son régime. Les Allemands, venant à l'aide de leurs alliés, attaquent et occupent la Grèce au printemps 1941. La guerre et l'Occupation allemande bouleversent à nouveau la situation sociopolitique et culturelle.

3.5. Une guerre suivie d'une autre

La deuxième guerre mondiale touche la Grèce avec des conséquences désastreuses. Les Allemands pillent tout ce qu'ils peuvent ; la famine cause la mort de plus de 50.000 personnes à Athènes et au Pirée pendant la seule première année de l'Occupation ; la communauté juive, une des plus anciennes d'Europe, est anéantie ; l'inflation galope et le marché noir fleurit. La destruction qu'a connue la Grèce n'a pas de parallèle en Europe⁵³⁶.

Sur le plan musical, l'Occupation aura aussi des conséquences. L'usine de Columbia ferme et les enregistrements s'arrêtent. Plusieurs musiciens professionnels meurent, surtout des réfugiés d'Asie Mineure⁵³⁷. Les quelques articles traitant de la musique, que l'on trouve entre 1941 et 1944, sont descriptifs et prouvent la poursuite des interprétations en public⁵³⁸. Dans ces articles, on mentionne

⁵³⁵ À part le répertoire de musique légère avec la voix de Sofia Vebo, qui sera surnommée « la chanteuse de la victoire », plusieurs compositeurs de la production « lourde » composeront des chansons sur la thématique de guerre, comme Toundas («Σαν θα γυρίσω νικητής» [Quand je rentrerai en vainqueur]), Keromytis («Θα πάρω το ντουφέκι μου» [Je prendrai mon fusil]), Gkogkos («Ψηλά στις Πίνδου τα βουνά» [Là-haut dans les montagnes de Pindos]), Karipis («Τον πόλεμο μας κήρυξε» [Tu nous a déclaré la guerre]), Chrysinis («Όλα τα ελληνόπουλα» [Tous les enfants grecs]) présentées aussi dans la revue musicale *To Elliniko Tragoudi*, année A, n°2, mai 1941, p.25, 28, 31, 34, et très peu connues aujourd'hui.

⁵³⁶ MAZOWER Mark, *Dans la Grèce d'Hitler, 1941-1946*, (traduit par C.Orfanos), Paris, Les Belles Lettres, 2002.

⁵³⁷ Pour ne citer que les plus connus: Toundas, Tsaous, Papazoglou, Skarvelis, Ntalgkas, Kavouras, Delias.

⁵³⁸ On trouve des traces des orchestres au violon, guitare et mandoline qui jouent l'amané VARNALIS Kostas, «Τσιφτετέλι» [Tsifteteli], *Proia*, 21.02.1943, p.1. Il existe également un article liant les toxicomanes au baglama, au santouri et au toubeleki (instrument de percussion). L'auteur est le poète Varnalis qui cite aussi des vers de Vamvakaris (sans le citer)

parfois le nouveau public des tavernes : ceux qui font fortune par le marché noir dans ces temps durs d'occupation allemande⁵³⁹, les Italiens et les Allemands, mentionnés aussi par Vamvakaris et Papaioannou⁵⁴⁰ qui continuent à jouer en direct à Athènes. Quant à Tsitsanis, il part à Thessalonique où il ouvre sa propre taverne⁵⁴¹.

Pendant l'Occupation, le gouvernement grec s'exile au Caire, alors que des mouvements de résistance de tendances hétéroclites se créent. Le plus important est EAM, le Front de Libération Nationale, avec son armée l'ELAS (Armée Populaire de Libération Nationale), soutenue par le Parti Communiste Grec. Les groupes de résistance empêchent certaines actions des Allemands et leur causent parfois des dégâts importants. Les occupants répondent avec des représailles. Vers la fin de l'Occupation, la montée du communisme rassemble les différents acteurs et forces politiques autour de deux camps opposés : les révolutionnaires et les contre-révolutionnaires, ces deuxièmes soutenus par les Anglais, d'après le pacte de Churchill et Staline concluant à l'appartenance de la Grèce aux zones d'influence britannique.

La fin de la guerre et le retrait des Allemands en octobre 1944 plonge la Grèce dans une crise politique profonde. Le dépôt des armes par les résistants devient une question épineuse. Le gouvernement d'Unité Nationale mené par Georges Papandreou, avec la participation des membres de l'EAM, échoue. Les sympathisants de l'EAM redoutent le passage d'une occupation à une autre. Les Britanniques veulent imposer un gouvernement et, avec leur appui, les politiciens anticommunistes de Grèce regagnent le terrain qu'ils ont perdu pendant l'Occupation⁵⁴². De grandes manifestations pour l'avenir du pays sont violemment réprimées en décembre 1944 et pendant plus d'un mois le centre d'Athènes se transforme en champ de bataille. Cette révolte nommée « de décembre » prend fin avec l'Accord de Varkiza en février 1945 qui prévoit le dépôt des armes et l'organisation d'élections libres. Une partie de l'ELAS reprend le maquis et une période nommée par la gauche de « terrorisme blanc » commence. En mars 1946 ont lieu les premières élections, dans un climat de terreur et le Parti Communiste appelle à l'abstention ; ce sera le début officiel de la guerre civile avec la création de

chantés par des toxicomanes, tout en précisant : « les fous, les criminels, les toxicomanes font de l'art qui a deux 'vertus' : l'originalité et la sincérité ». VARNALIS Kostas, «Τοξικομανείς» [Toxicomanes], *Proia*, 05.08.1942, p.1. Le musicien et musicologue Psahos va se prononcer sur l'amané, le chant de mélodie et rythme indéfinis, le *ad libidum* pour la musique occidentale et le *gazel* ou *taksim* pour la musique orientale. Il liera aussi la musique orientale aux kleftika et à la Révolution Grecque mais aussi à la Grèce antique et Alexandre le Grand, PSAHOS Konstantinos, «Τι είναι ο λεγόμενος αμανές» [Qu'est-ce ledit amané ?], *To Radiofonon*, vol.32, 20.01/05.02.1944, p.3, dans VLISIDIS Kostas, *Σπάνια κείμενα...* [Textes rares...], *op.cit.*, p.94-96.

⁵³⁹ A.S., «Παλαιοαθηνίτικς και ταβερνοκρατία» [Vieux athénisme et tavernocratie], *Proia*, 02.12.1943, p.1 et *Proia*, «Η κοινή ησυχία» [Le calme public], 18.07.1944, p.1.

⁵⁴⁰ PAPAIOANNOU Yannis *op.cit.*, p.101-105, VAMVAKARIS Markos, *op.cit.*, p.190-191.

⁵⁴¹ TSITSANIS Vasilis (HATZIDOULIS Kostas), *Η ζωή μου, το έργο μου* [Ma vie, mon oeuvre], Athènes, Nefeli, 1980, p.19-20.

⁵⁴² MAZOWER Mark, *Dans la Grèce d'Hitler*, *op.cit.*

l'Armée Démocratique de Grèce (DES)⁵⁴³. En décembre 1947, le Parti Communiste est déclaré illégal et restera hors-la-loi jusqu'à 1974.

Ces évolutions du conflit, qui passe de l'extérieur (la résistance contre les Nazis) à l'intérieur du pays (la guerre civile), amènent le besoin de réécrire l'histoire, avant même l'issue du conflit interne. Les forces anti-révolutionnaires et anti-communistes, amenées à gérer et à dominer les différents groupes de résistance contre les Nazis, avec l'aide des Britanniques, puis des Américains, et à occuper le pouvoir, font de la résistance un sujet censuré et pour longtemps occulté. Les sympathisants des idées communistes sont violemment et systématiquement persécutés. La résistance est ainsi liée aux communistes et au mouvement de la gauche, et la guerre civile est reconstruite comme la continuité de leurs luttes⁵⁴⁴.

⁵⁴³ MARANTZIDIS Nikos, *Δημοκρατικός Στρατός Ελλάδας, 1946-1949* [Armée Démocratique de Grèce, 1946-1949], Athènes, Éditions Alexandria, 2010.

⁵⁴⁴ CLOSE David, "The Road to Reconciliation? The Civil War and the Politics of Memory in the 80s" dans CARABOTT P., SFIKAS T. (dir.), *The Greek Civil War. Essays on a conflict of exceptionalism and silences*, Centre for Hellenic Studies, King's College, London, Ashgate, 2004, p.257-278.

CHAPITRE 4

*Et toi tu te trouves en haut et moi en bas*⁵⁴⁵

Hiéarchisation interne de la musique populaire (1946-1961)

La période qui commence après la deuxième guerre mondiale est marquée au niveau politique par la guerre civile grecque et ses conséquences sur la structuration du champ politique. La menace extérieure de l'Ottoman, devenu Turc, pour le nationalisme grec et pour la constitution d'une identité propre et distincte, après le déclin de l'Empire Ottoman, laisse dès la fin des années 1920 progressivement place à la menace communiste. Cette menace s'accroît avec la guerre civile et amène la division à l'intérieur du pays entre les *ethnikofrones* (d'esprit national) et ceux qui ne le sont pas, la croyance aux idéaux de la Nation devenant l'équivalent de la légalité. Un referendum décide le retour du roi en septembre 1946 et ainsi le retour à la monarchie constitutionnelle. Les vaincus de la guerre seront transformés en « ennemi de l'intérieur » et pour cela subiront des arrestations, des emprisonnements, des tortures, l'exil⁵⁴⁶ ; d'autres migrent vers les pays du bloc soviétique. Le champ politique se structurera après la fin de la guerre civile en 1949 autour de la division entre la droite (qui restera au pouvoir sans interruption de 1952 à 1963) et l'opposition (gauche et centre).

En ce qui concerne la musique à diffusion large, la distinction entre musique légère et musique populaire est fixée avant la deuxième guerre mondiale. La période qui commence après la guerre est marquée par la hiérarchisation et le besoin de différencier certaines parties du répertoire à l'intérieur de la catégorie musique populaire. Cette dernière continue d'être produite et d'intégrer de nouvelles influences, à connaître une popularité et à se vendre, mais elle commence également à avoir une histoire.

C'est alors que la catégorie rebetiko commence progressivement à acquérir le sens qu'elle a aujourd'hui, en se référant à un répertoire plus « vieux » par rapport aux nouveaux succès et aux nouveaux acteurs qui investissent la musique populaire et qui sont censés être sans talent, des produits du marché phonographique avec des influences « étrangères ». Cette hiérarchisation reflètera des

⁵⁴⁵ Vers tiré de la chanson de Grigoris Bithikotsis «Εσύ 'σαι στα ψηλά» [Toi tu te trouves en haut] enregistrée en 1968 (HMV, 45 tours).

⁵⁴⁶ Sur la structuration du champ politique après la guerre voir MEYNAUD Jean, *Les forces politiques en Grèce*, Lausanne, Étude de Science Politique (n°10), 1965 (disponible sur <http://classiques.uqac.ca/>, consulté le 03.08.2011) et MOSHONAS Yerasimos, «Η διαιρετική τομή δεξιάς-αντιδεξιάς στη μεταπολίτευση (1974-1990). Περιεχόμενο της τομής και όψεις της στρατηγικής των κομμάτων του 'αντιδεξιού υποσυστήματος» [La division entre la droite et la contre-droite pendant la metapolitefsi. Contenu de la division et aspects stratégiques des parties du 'sous-système contre-droite'], dans DEMERTZIS Nikos (dir.) *Η ελληνική πολιτική κουλτούρα σήμερα*, Athènes, Éditions Odysseas, 1994, p.1159-215. Sur les prisonniers politiques en Grèce voir VOGLIS Polymeris, « Political Prisoners in the Greek Civil War, 1945-50: Greece in Comparative Perspective », *Journal of Contemporary History*, vol.37, n.4, octobre 2002, p.523-550.

préoccupations plus larges, sociales, idéologiques et esthétiques, et fera naître un intérêt pour le passé de la musique populaire, le « vrai » rebetiko, cette catégorie restant toujours floue et imprécise.

4.1. Le bouzouki à la mode

L'usine Columbia reprend son fonctionnement en juin 1946. En raison de la période politique tourmentée, les premiers enregistrements après la guerre s'effectuent sans censure et des musiciens déjà connus comme Tsitsanis et Payoumtzis, ou de nouveaux comme Yorgos Mitsakis (Constantinople 1921 – Athènes 1993) et Apostolos Kaldaras (Trikala 1923 – Athènes 1990) entrent en studio avec des nouvelles chansons, entre autres, qui parlent de haschisch⁵⁴⁷, alors que le trafic de drogues à Athènes semble avoir pris de grandes proportions⁵⁴⁸. Ces chansons se vendent à un grand nombre d'exemplaires, sont joués dans les tavernes et provoquent à nouveau des réactions dans la presse.

On ne sait pas jusqu'à quel point les chansons de l'avant-guerre - encore moins le répertoire censuré - continuent à être populaires ; certaines sont probablement jouées encore en direct, mais plus la décennie avance avec une suite de succès, plus on s'éloigne du vieux répertoire. L'ajout d'une scène et d'une piste de danse, la présence de plusieurs musiciens et bouzouki et vers le début des années 1950 de l'amplification modifient l'ambiance de la taverne. On parle alors des *kentra* (centres), des *kosmikes tavernes* (tavernes du « beau monde ») ou simplement des *bouzoukia*⁵⁴⁹ pour désigner ces lieux de divertissement. À partir de l'été 1946, les tavernes en plein air de Tzitzifies, avec leurs orchestres de bouzouki attirent les foules et l'attention de la presse⁵⁵⁰. Le public qui fréquente ces lieux semble se composer de plus en plus de nouveaux riches, la carafe d'ouzo devient vermouth, liqueur et vin en bouteille ; des voitures de luxe arrivent avec des gens de Kolonaki, le quartier aristocratique

⁵⁴⁷ En titre d'exemple, la chanson de Tsitsanis « Της μαστούρας ο σκοπός » [L'air de la défonce] (voir Deuxième Partie, Chapitre 8, 8.16.). Pour la liste de ces chansons voir PENNANEN Risto Pekka, *Westernisation et Modernisation*, *op.cit.*, Appendix C, p.187.

⁵⁴⁸ Voir VLISIDIS Kostas, *Όψεις του ρεμπέτικου* [Faces du rebetiko], *op.cit.*, p.71.

⁵⁴⁹ Je garde le terme bouzouki au singulier pour me référer à l'instrument et j'utiliserai le pluriel bouzoukia uniquement pour les lieux de divertissement.

⁵⁵⁰ MANOLIKAKIS I., «Το λαϊκό, το 'ρεμπέτικο' τραγούδι ξαναβρίσκει και πάλι τις παλιές του δόξες» [La chanson laïko, 'rebetiko' retrouve de nouveau sa gloire du passé], *Ta Nea*, 17.09.1946 dans VLISIDIS Kostas, *Σπάνια κείμενα...* [Textes rares...], *op.cit.*, p.106-108 et KARAGATSIS M., «Εκεί που η Αθήνα γλεντάει...» [Là où Athènes fait la fête], *Vradyni*, 09.08.1946, dans VLISIDIS Kostas, *Σπάνια κείμενα...* [Textes rares...], *op.cit.*, p.101-105 (cet article est suivi des dessins de Evaggelos Terzopoulos, de Vamvakaris, Payoumtzis et la taverne. Voir Annexe Photos, photos 8 et 9). Dans les revues musicales voir MANESIS Kostas, «Στις Τζιτζιφιές – μια βόλτα στο βασιλείο του μπαγλαμά» [A Tzitzifies – une promenade au royaume du baglama], *To Monterno Tragoudi*, vol.11, septembre 1947 et vol.12, octobre 1947 dans VLISIDIS Kostas, *Σπάνια κείμενα...* [Textes rares...], *op.cit.*, p.130-132 et ALFA-VITA, « Ο καζαμιάς του ελληνικού τραγουδιού » [L'almanach de la chanson grecque], *To elliniko tragoudi*, n°68, janvier 1951, p.32-33.

d'Athènes⁵⁵¹. Le succès du bouzouki, qui commence déjà avant la guerre, s'étendra maintenant à toutes les classes sociales et servira aux besoins de divertissement de la population athénienne et piréote après les temps difficiles de la guerre et malgré le conflit interne qui continue. Des compositeurs de musique légère se mettent également à imiter les chansons de bouzouki et composent des chansons qu'on nommera *arhontorebetiko*⁵⁵², le « rebetiko des aristocrates ».

Les orchestres de bouzouki envahissent les tavernes et les studios d'enregistrements. À lui seul, Tsitsanis enregistre plus que 140 chansons de 1946 à 1950⁵⁵³, avec plusieurs succès et des ventes élevées⁵⁵⁴. En 1950, trois de ses compositions sont arrangées pour piano par Manos Hatzidakis, jeune compositeur prometteur du Conservatoire, dans son œuvre « Six portraits populaires »⁵⁵⁵. Même Sofia Spanoudi (après 20 ans de critique de la musique populaire) exprime son enthousiasme en 1951 pour les chansons de Tsitsanis⁵⁵⁶.

⁵⁵¹ STAVROU Y., « Παραμυλητό εξοφλημένου κόσμου. 'Ρεμπέτικα' από την Τρούμπα στο... Κολωνάκι! » [Divagation d'un monde à l'agonie. Rebetiko de Trouba à ... Kolonaki !], *Eleftheri Ellada*, 27.11.1946, p.2, PSATHAS D., « Αθηνναϊκά. Στα 'Μπουζούκια' », [Athéniens. Aux 'bouzoukia'], *Ta Nea*, 10.09.1948, p.1, ΦΟΤΕΙΝΟΣ Petros, « Ο Τσιτσάνης » [Tsitsanis], *To Fos* (Thessalonique), 15.09.1948, p.1, ΥΑΛΑΜΑΣ Asim., « Η Ντερμπεντέρισσα » [Nterbenterissa], *To Monterno Tragoudi*, vol.34, décembre 1948 dans VLISIDIS Kostas, *Σπάνια κείμενα...* [Textes rares...], *op.cit.*, p.136, ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΣ Pavlos, « Μπουζούκια » [Bouzoukia], *Ta Nea*, 13.12.1948 dans VLISIDIS Kostas, *Σπάνια κείμενα...* [Textes rares...], *op.cit.*, p.137-138, PSATHAS D., « Τα μπουζούκια » [Les bouzoukia], *Ta Nea*, 22.11.1951, p.2 (voir le dessin qui accompagne l'article, Annexe Photos, photo 10) et LYBEROPOULOS D.P., « Η νεολαία ζητάει εύθυμους σκοπούς » [La jeunesse demande des mélodies gaies], *Ebros*, 17.02.1952, p.3-4.

⁵⁵² Le terme apparaît sur les étiquettes des disques en 1928, peut-être avec un sens similaire puisqu'il est utilisé pour caractériser des chansons composées par des musiciens de musique légère, comme par exemple Mihailidis et la chanson « Καστανή » [Brune] chantée par Ntalgkas. Voir SAVVOPOULOS Panos, *op.cit.*, p.24. Un des premiers arhontorebetiko selon l'acceptation du terme aujourd'hui est la chanson « Το τραμ το τελευταίο » [Le dernier tram] composée par Sougioul et Yannidis, sur des paroles de Sakellarios et Yannakopoulos enregistrée en 1948 (disponible sur http://www.youtube.com/watch?v=y0W7aU_gEuk).

⁵⁵³ Voir ANASTASIOU Theofilos, *Βασιλης Τσιτσάνης. Άπαντα* [Vasilis Tsitsanis. Œuvres complètes], Athènes, Editions de la revue Laiko Tragoudi, 2004.

⁵⁵⁴ Un de plus grands succès de Tsitsanis pendant cette période semble être la chanson « Ντερμπεντέρισσα » [Nterbenterissa] chantée par Haskil, Vamvakaris et le compositeur, enregistrée en 1947 (disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=OUDOOJq7rro>). Plusieurs articles dans la presse se réfèrent à cette chanson, aussi sur ces paroles autour d'une femme émancipée ou de morale douteuse pour certains, qui semble avoir vendu près de 25.000 copies selon KRINAIOS Pavlos, « Ένας ακήρυκτος... πόλεμος μπουζουκιού και πιάνου » [Une guerre non déclarée... entre le bouzouki et le piano], *Vradyni*, 08.07.1949 dans VLISIDIS Kostas, *Σπάνια κείμενα...* [Textes rares...], *op.cit.*, p.149-152.

⁵⁵⁵ Il s'agit de compositions de Tsitsanis « Συννεφιασμένη Κυριακή » [Dimanche Nuageux] (voir Deuxième Partie, Chapitre 8, § 8.23.), « Αρχόντισσα » [L'aristocrate] (1938) et « Μπαξέ Τσιφλίκι » [Baxe Tsifliki] (1947). L'arrangement de 'Dimanche Nuageux' par Hatzidakis est disponible sur http://www.youtube.com/watch?v=u_U4zpJwM9U. Les « Έξι λαϊκές ζωγραφιές » [Six portraits populaires] contiennent également les chansons « Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι » [Nuit sans lune] de Kaldaras (voir Deuxième Partie, Chapitre 8, § 8.19), « Ψηλή βροχούλα έπιασε » [Une pluie fine a commencé] de Mitsakis et « Η άμαξα μες τη βροχή » [Le chariot dans la pluie] de Hatzichristos.

⁵⁵⁶ « Le 'rebetiko' de Tsitsanis est un 'genre' musical qui mérite l'attention et il est plein d'essence artistique qui mérite d'être étudiée [...] cet art a une noblesse et une aristocratie populaire. Les chansons de Tsitsanis sont orthodoxes et décentes, d'une origine sentimentale authentique », SPANOUDI Sofia, « Οι κόσμοι της λαϊκής τέχνης. Ο Τσιτσάνης » [Les mondes de l'art populaire. Tsitsanis], *Ta Nea*, 01.02.1951 dans HOLST, Gail *Δρόμος για το ρεμπέτικο* [Chemin vers le rebetiko], Evia, Denise Harvey, 1977, p.155-158.

Une nouvelle génération des musiciens « populaires » apparaît dans la discographie⁵⁵⁷. Pourtant, à quelques exceptions près, comme Marika Ninou (Constantinople ? 1918 – Athènes 1957) et Sotiria Bellou (Halkida 1921 – Athènes 1997), collaboratrices de Tsitsanis, ces musiciens ne seront plus caractérisés de « rebetis ». Ils investiront la catégorie musicale « laiko » selon la dénomination d’aujourd’hui. Le style qui prend forme pendant les années 1950 marginalise Markos Vamvakaris qui ne saura pas « s’adapter » à la nouvelle réalité.

La musique populaire commence à être de plus en plus promue par des revues musicales spécialisées, qui se multiplient après la guerre et présentent les vers des chansons des grands « stars » de la période⁵⁵⁸. Elle est également diffusée par la radio qui se popularise – les détenteurs des postes passent de 66.000 en 1947 à 220.000 en 1951⁵⁵⁹ – ainsi que par le cinéma.

En ce qui concerne la diffusion par les ondes, la Radio Tsigkiridis est la première à insérer le bouzouki dans ses émissions dès octobre 1946⁵⁶⁰. En mai 1947, la station militaire du Régiment 781 des Transports Généraux commence à émettre et invite des musiciens, comme Tsitsanis, Papaioannou et Mitsakis à jouer en direct⁵⁶¹. La Station Radiophonique des Forces Armées, fondée en 1948, présentera à partir de 1951 plusieurs compositeurs populaires⁵⁶².

Au sortir de la guerre, la Station Étatique d’Athènes ne diffuse pas, juste après la guerre, cette musique et essaie d’« éduquer » le peuple avec de la musique étrangère « sérieuse ». Concernant la musique grecque, la Station continue à promouvoir la chanson démotique et la musique légère, souvent classées sous le titre « chansons populaires (laika) ». La non diffusion de la musique rebetiko par la

⁵⁵⁷ Pour ne citer que les plus connus : Stelios Kazantzidis (Athènes 1931-2001), Yannis Tatasopoulos (Athènes 1928 – Washington 2001), Yorgos Zabetas (Athènes 1925-1992), Thodoros Derveniotis (Zagora Piliou 1924 – Athènes 2004), Akis Panou (Athènes 1933-2000), Kaiti Grey (Samos 1924), Poly Panou (Athènes 1940), Panos Gavalas (Athènes 1926-1988), Manolis Aggelopoulos (Drama 1939 – Londres 1989) et Grigoris Bithikotsis (Athènes 1922-2005).

⁵⁵⁸ Des chansons de plusieurs compositeurs de rebetiko apparaissent à côté des compositeurs de la musique légère dans les revues musicales, comme de Vamvakaris, de Papaioannou, de Kaldaras, de Hatzichristos, de Hiotis et de Tsitsanis. Voir à titre d’exemple, *To Elliniko Tragoudi*, n°21, juillet 1946, *Ta Nea laika tragoudia*, n°1, novembre 1947, *To Athinaiko Tragoudi*, n°11, octobre 1946, n°15, juillet-août 1947 et n°16, septembre-octobre 1947.

⁵⁵⁹ KARAYANNIS K., LAMPRINOS M., NOMIKOS K., *Ελληνική Ραδιοφωνία, Ράδιο Καραγιάννη* [Radiophonie grecque, Radio Karayanni], Athènes, K.Karayannis et Co, 1952, p.E-143.

⁵⁶⁰ Un article paru dans la revue *Edo Athina* présentant le programme de la Radio Tsigkiridis de Thessalonique nous informe d’une émission le 1^{er} octobre 1946 de 20h45 à 21h30 avec au bouzouki Syryp.Kypraiou (sans informations – on ne sait pas non plus quel genre musical il jouait). Voir HATZIDAKIS Yorgos, «Η Ιστορία της Ραδιοφωνίας, η νέα εποχή 20. Προγράμματα» [L’histoire de la Radiophonie. La nouvelle période. 20. Programmes], *Radiotileorasi*, vol.1471, 25.04-01.05.1998, p.80. Plehova mentionne que Tsitsanis et Ninou sont aussi passés à la radio Tsigkiridis sans mentionner de dates, ni fournir de documents. PLEHOVA Olga, *op.cit.*, p.60. La Station de Tsigkiridis fermera en 1947 et deviendra la Station Étatique de Thessalonique. Sur l’histoire de la radio en Grèce voir VASILAKI Zacharoula, «Ιστορική διαδρομή ραδιοφώνου (τέλη19ου αιώνα-1987)» [Histoire de la radio (fin 19e siècle-1987)] dans Tetradia Epikoinonias, *To ραδιόφωνο στην Ελλάδα* [La radiophonie en Grèce], Athènes, Institutou Optikoakoustikon Meson, 2006, p.19-41.

⁵⁶¹ La Station semble créée avec l’aide des Anglais et cesse d’émettre en 1950. HATZIDAKIS Yorgos, «Η Ιστορία της Ραδιοφωνίας, η νέα εποχή 39. Τα λαϊκά, το ‘Σαλονάκι’ και οι Οπερέτες» [L’histoire de la Radiophonie. La nouvelle période. 39. Les laiko, le ‘Salon’ et les opérettes], *Radiotileorasi*, vol.1493, 25.09-02.10.1998, p.61.

⁵⁶² Il s’agit des émissions de Nikos Mourkakis, MANIATIS Dionysis, *op.cit.*, p.215-216.

radio étatique pendant les années 1940 semble refléter l'opinion dominante chez les intellectuels et les hommes politiques : il s'agit d'une musique de « valeur inférieure », tandis que la Station d'Athènes prétend détenir et rechercher la qualité. Néanmoins, certains musiciens de la musique populaire ne sont pas absents des émissions, en interprétant, d'abord, un répertoire démotique. Outre Agapios Tomboulis et Roza Eskenazy, désormais exclus de la discographie de la musique populaire comme trop « orientaux », qui se concentrent sur la musique démotique et collaborent à la Station d'Athènes⁵⁶³, la chanson de Tsitsanis⁵⁶⁴ « Yerakina », entre démotique et légère, est diffusée dès 1949⁵⁶⁵. A partir de 1952, le bouzouki sera également diffusé, joué par Hiotis ou Peristeris, d'abord à travers des enregistrements de musique légère ou démotique, dans lesquels il occupe une place relativement discrète (égale aux autres instruments) par rapport à sa mise en valeur dans les tavernes⁵⁶⁶. La même année, avec la fondation du Deuxième Programme, la musique populaire gagnera du terrain à la Station d'Athènes et les émissions publicitaires des différentes compagnies phonographiques qui la promeuvent deviendront de plus en plus fréquentes⁵⁶⁷.

⁵⁶³ Agapios Tomboulis participe à l'Association pour la Diffusion de la Musique Nationale fondée par Simon Karras qui collabore avec la Station d'Athènes depuis sa création en 1938 jusqu'en 1972. Il présente des chansons démotiques en direct. Roza Eskenazy collabore avec la Station d'Athènes au moins depuis 1948 avec son groupe de musique démotique (voir par exemple le programme du 08.08.1948 dans EIR, *Εβδομαδιαίον Πρόγραμμα Ραδιοφωνικών Σταθμών Αθηνών και Θεσσαλονίκης* [Programme hebdomadaire des Stations Radiophoniques d'Athènes et de Thessalonique], n°14, 08-14.08.1948). Une autre chanteuse qui participe avant-guerre aux enregistrements de musique « lourde » et se consacre après-guerre à la musique démotique est Yeorgia Mittaki, qui aura également sa propre émission à la radio avec son groupe à partir de 1952 (voir à titre d'exemple le programme du 17.03.1952 dans EIR, *Εβδομαδιαίον Πρόγραμμα Ραδιοφωνικών Σταθμών Αθηνών και Θεσσαλονίκης* [Programme hebdomadaire des Stations Radiophoniques d'Athènes et de Thessalonique], n°94, 16-22.03.1952). Un article dans *Rizospastis* laisse soupçonner que l'influence de l'amané dans les chansons démotiques diffusées à la radio se fait encore sentir « malgré » le « nettoyage » de l'avant-guerre, VARVOGLIS Marios, «Ραδιοφωνικός Σταθμός Αθηνών... Και το μουσικό του πρόγραμμα ότι πιο οπισθοδρομικό και κακότεχνο» [Station Radiophonique d'Athènes... Son programme le plus arriéré et mal fait], *Rizospastis*, 07.07.1946, p.3.

⁵⁶⁴ Tsitsanis semble sollicité par des auditeurs de la Station d'Athènes, comme l'atteste la lettre publiée par KARALIS Yannis, «Από την εύθυμη πλευρά. Δίσκοι κατ'επιλογήν των ακροατών μας» [Du côté amusant. Disques choisis par nos auditeurs], dans EIR, *Εβδομαδιαίον Πρόγραμμα Ραδιοφωνικών Σταθμών Αθηνών και Θεσσαλονίκης* [Programme hebdomadaire des Stations Radiophoniques d'Athènes et de Thessalonique], n°184, 06-12.12.1953, p.15. Plusieurs lettres d'auditeurs reçues à l'Établissement National de la Radiophonie (EIR) se trouvent actuellement, sans classement, à l'Archive-Musée d'ERT à Athènes.

⁵⁶⁵ Voir le programme du 06.03.1949 dans EIR, *Εβδομαδιαίον Πρόγραμμα Ραδιοφωνικών Σταθμών Αθηνών και Θεσσαλονίκης* [Programme hebdomadaire des Stations Radiophoniques d'Athènes et de Thessalonique], n°44, 06-12.03.1949. La chanson « Yerakina » est un arrangement d'une chanson démotique faite par Tsitsanis en style léger. Elle circule en trois versions parallèles en 1948, dont seulement la première est jouée au bouzouki. Elle est chantée par Ioanna Georgakopoulou (disponible sur http://www.4shared.com/file/29202005/11ec5dd4/_-.html). La Station d'Athènes diffuse probablement une des deux autres, sans bouzouki et chantées par les stars de la musique légère de l'époque Sofia Vembo et Danaï Stratigopoulou.

⁵⁶⁶ Voir à titre d'exemple le programme du 03.03.1952 où les chansons «Σούστα» [Sousta] de Hiotis, «Πάμε Μάρω στην Αθήνα» [Allons Maria à Athènes] et «Πάμε μια βόλτα» [Allons une promenade] de Peristeris sont annoncées. EIR, *Εβδομαδιαίον Πρόγραμμα Ραδιοφωνικών Σταθμών Αθηνών και Θεσσαλονίκης* [Programme hebdomadaire des Stations Radiophoniques d'Athènes et de Thessalonique], n°92, 02-08.03.1952.

⁵⁶⁷ Maniatis mentionne que la musique choisie pour marquer le début de l'émission publicitaire de Columbia est d'abord «Οι λαχανάδες» [Les voleurs de choux] de Papazoglou, puis «Dimanche Nuageux» de Tsitsanis (voir Deuxième Partie, Chapitre 8, § 8.6. et § 8.23.) mais sans mentionner des dates. MANIATIS Dionysis, *op.cit.*, p.71.

Le cinéma grec commence à être diffusé déjà depuis les années 1920 et le premier film hellénophone parlant est présenté en 1930⁵⁶⁸. Pourtant, les studios en Grèce tardent à se moderniser au niveau technique pour la synchronisation de l'image et du son. La situation s'améliore après-guerre et la production de films grecs augmente pour arriver à son apogée après les années 1950. Le cinéma grec collabore avec plusieurs musiciens de toutes les catégories et insère également des orchestres de bouzouki et des images de lieux où il est joué à partir de 1948⁵⁶⁹. La période de reconstruction après la guerre remplit les écrans avec des histoires mettant en scène le rêve d'ascension sociale et le désir de montrer les richesses nouvellement acquises. Elle laisse également apparaître des représentations cinématographiques du changement du public, de l'ambiance et de la disposition des musiciens dans les tavernes devenues *kentra*⁵⁷⁰.

La grande popularité du bouzouki et la fréquentation des tavernes par le « beau monde » dure presque jusqu'au milieu des années 1950 ; puis la mode s'éteint et ces lieux de divertissement « retrouvent peu à peu leur vrai public », « le bouzouki retourne aux pauvres, au peuple »⁵⁷¹. La mode laissera des traces, tant sur les lieux de divertissement que sur la musique. L'amplification devient une nécessité et les *kentra* des lieux de fête, où l'on boit, danse et dépense de l'argent. Le bouzouki est mis en avant et devient l'instrument soliste par excellence, alors que les musiciens y déploient de plus en plus leur virtuosité ; la quatrième corde devient progressivement la règle à partir du milieu de la décennie 1950. De nouvelles influences, venues des Etats-Unis, de l'Amérique du Sud et surtout de l'Inde⁵⁷², inspirent la nouvelle génération de joueurs de bouzouki et envahissent le marché

⁵⁶⁸ À noter que le premier film grec parlant est tourné aux Etats-Unis en 1930. Il s'agit du «*Η γροθιά του σακάτη*» [Le poing de l'estropié] de Tetos Dimitriadis qui composera également la musique. Dimitriadis, une personne très active de la diaspora états-unienne, participera à la production de diverses chansons, entre autres de rebetiko, ROUVAS Aggelos, STATHAKOPOULOS Christos, *Ελληνικός κινηματογράφος, Ιστορία-Φιλμογραφία-Βιογραφικά* [Cinéma grec. Histoire-Filmographie-Biographies], vol. A (1905-1970), Athènes, Ellinika Grammata. 2005.

⁵⁶⁹ Sur l'histoire du cinéma grec voir ROUVAS Aggelos, STATHAKOPOULOS Christos, *op.cit.* et VALOUKAS Stathis (dir.), *Φιλμογραφία ελληνικού κινηματογράφου (1914-1984)* [Filmographie du cinéma grec (1914-1984)], Athènes, Éditions de la Compagnie des Réalisateurs Grecs, 1984. Pour une liste des films contenant de la musique populaire au bouzouki voir MANIATIS Dionysis, *op.cit.*, p.219-227.

⁵⁷⁰ Voir par exemple l'extrait du film de Nikos Tsiforos «*Χαμένοι Άγγελου*» [Anges perdus] de 1948, où Hiotis se présente avec trois autres musiciens jouant une de ses compositions les plus connues chantée par lui-même et Andreas Spaggadoros (disponible sur <http://www.mygreek.fm/el/video-clip/5806/Esi-ise-i-etia-pou-ipofero>) et l'extrait du film de Yannis Triantafyllis «*Πιάσαμε την καλή*» [Ça a bien marché] de 1955, tourné dans la taverne réputée de l'époque «*Tzimis le Gros*», où Tsitsanis et sept musiciens interprètent trois de ses compositions chantées par lui-même et Marika Ninou (disponible sur http://www.youtube.com/watch?v=ZAtk-p9R_pg&feature=related). À noter la disposition des musiciens sur scène et l'espace qui sépare les musiciens du public, ainsi que la composition du public et son comportement.

⁵⁷¹ F.M., «*Ένας περίπατος στα 'Μπουζούκια*». Εκεί που το ρεμπέτικο τραγούδι σκορπίζει την χαρά και την συγκίνηση» [Une promenade aux bouzoukia. Là où la chanson rebetiko répand la joie et l'émotion], *Eleftheros Logos*, 16.12.1952, p.3 et E., «*Επίκαιρα. Χοροί και τραγούδια*» [Actualité. Danses et chansons], *Kathimerini*, 26.07.1953, p.1. Voir aussi ΦΩΤΕΙΝΟΣ Petros, «*Μια παρακμή*» [Une décadence], *To Fos* (Thessalonique), 16.03.1954, p.1 et PΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ N., [sans titre], *Akropolis*, 09.03.1958.

⁵⁷² Sur l'influence (et souvent la copie exacte) des musiques diffusées par des films indiens sur la « muse populaire des Grecs » voir ABATZI Eleni, TASOULAS Manouil, «*Ινδοπρεπών αποκάλυψη. Από την Ινδία του εξωτισμού στην λαϊκή*

phonographique. Le support d'enregistrement change également, les disques 45 tours remplacent progressivement les 78 tours, et ainsi, le pick-up et le juke-box apparaissent.

4.2. Le rebetiko : décadence et corruption ou produit de l'âme populaire ?

La mode du bouzouki et la grande popularité de cette musique amènent une série de réactions. Je propose d'examiner des articles de presse et autres discours pour essayer de reconstituer les représentations existantes et démêler les processus complexes de catégorisation et de hiérarchisation de la musique populaire. Il est intéressant de noter que le terme amané disparaît quasiment de la presse et des enregistrements. En revanche, les termes rebetiko et laiko s'utilisent presque indifféremment, avec une certaine préférence pour le deuxième qui semble être plus neutre. À partir des années 1950, le terme rebetiko commence à être utilisé pour un répertoire plus « vieux » et c'est alors que le terme « néo-laiko »⁵⁷³ apparaît pour les succès du moment.

Le rebetiko-laiko est clairement grec, cela ne fait aucun doute. C'est sa valeur morale et artistique qui soulève des débats. L'intérêt se déplace alors, d'une recherche identitaire avant la dictature de Metaxas et dans le contexte d'intégration nationale, à des préoccupations qualitatives et partiellement idéologiques. Si l'avant-guerre est marqué par une angoisse de « manque » de musique « grecque », exprimée surtout autour du débat sur l'amané, dans l'après-guerre on s'inquiète de la valeur faible de « notre » musique populaire et de sa « mauvaise » influence sur le peuple.

Le premier point que j'aimerais souligner concerne les « chansons de haschisch ». Tous les acteurs qui se positionnent dans la presse sur la musique populaire dénoncent et critiquent les paroles autour du haschisch. La thématique des paroles devient le critère pour une sous-catégorie de la musique populaire que l'on stigmatise et met en marge. Cette fois il ne s'agit pas seulement des journalistes mais également des musiciens de musique légère qui voient leur travail en danger et trouvent l'occasion de stigmatiser leurs compétiteurs. Il s'agit également des membres de la gauche qui voient dans la diffusion du haschisch et des chansons qui en parlent une conspiration étrangère contre le peuple grec⁵⁷⁴. Vu le consensus des différents acteurs, l'intervention étatique ne tardera pas à

μούσα των Ελλήνων» [Révélation des dignes des Indiens. De l'Inde exotique à la muse populaire des Grecs], Athènes, Atrapos-Perivolaki, 1998 et ABATZI Eleni, « Hindi Films of the 50s in Greece: The Latest Chapter of a Long Dialogue » disponible sur http://www.sangeetmahal.com/journal_hindi_films_greece.asp (consulté le 21.03.2011).

⁵⁷³ FOTEINOS Petros, « Τα τραγούδια » [Les chansons], *To Fos* (Thessalonique), 04.05.1952, p.1.

⁵⁷⁴ YANNAKOPOULOS St., « Χασίς, πορνεία, χαρτοπαίγνιο – χιλιάδες παγίδες στην Αθήνα για τον εκφυλισμό της νεολαίας » [Haschisch, prostitution, jeu des cartes – milles pièges à Athènes pour la dégénérescence de la jeunesse], *Eleftheri Ellada*, 16.04.1946, p.1, MYSTIS D., « Το χασίς και οι συνέπειες του » [Le haschisch et ses conséquences], *Rizospastis*, 15.12.1946, S.L., « Το χασίς. Ένας μεγάλος κίνδυνος για τη νεολαία μας » [Le haschisch. Un grand danger pour notre jeunesse], *Rizospastis*, 15.08.1947.

interdire les chansons « immorales, vulgaires et inadéquates », « touchant la religion, la patrie, la morale et les us et coutumes grecs »⁵⁷⁵ ; les chansons de musique légère ne seront pas épargnées et la censure sera reçue favorablement par la presse⁵⁷⁶.

La thématique du haschisch amène la question de la provenance de cette musique, qui est liée à des préoccupations moralistes ou idéologiques et semble influencer sa valeur, ses qualités artistiques, esthétiques, expressives. Autour de la question de la provenance, différentes opinions sont exprimées par les adversaires et les défenseurs du rebetiko.

Pour les premiers, le rebetiko est un produit des bas-fonds, des criminels et des haschischomanes, il exprime « un monde moralement décadent »⁵⁷⁷. Dans cette ligne de pensée, des musiciens issus du conservatoire et compositeurs de musique légère lancent, en novembre 1946, une critique concertée. L'Association des musiciens grecs, l'Association des professeurs et des artistes de la musique et l'Association panhellénique musicale, révoltées par la circulation des « chansons de haschisch » et peut-être par le manque d'affluence à leurs concerts alors que de nombreux spectateurs se pressent aux tavernes à bouzouki, demandent l'interdiction des « dites chansons magkiko », des :

« morceaux musicaux qui ne manquent pas seulement d'inspiration artistique, mais expriment également à travers leurs poèmes mis en musique des sentiments révélateurs de corruption et de civilisation basse [...] des chansons de l'art, du plus mauvais, de bas-fonds qui expriment les peines et les douleurs des criminels, des haschischomanes, de morphinomanes etc [...] qui tendent à conquérir des couches populaires énormes et surtout la jeunesse [...] [et qui] tendent à présenter la Grèce aux yeux des étrangers comme un téké dont les habitués font leurs orgies sans être dérangés ! »⁵⁷⁸.

Sofia Spanoudi, qui parlait déjà en 1931 des bas fonds de l'Asie Mineure, critique les chansons des « repaires » en considérant la chanson démotique comme l'âme pure du peuple grec⁵⁷⁹. Les

⁵⁷⁵ Il s'agit de décrets policiers. Voir pour le Pirée le décret de 1946 dans VLISIDIS Kostas, *Σπάνια κείμενα...* [Textes rares...], *op.cit.*, p.112 et pour Athènes le décret de 1950 dans PANAYOTOU Yorgos, « Διώξεις του ρεμπέτικου. Μια αστυνομική διάταξη του 1950 » [Persécutions du rebetiko. Un décret policier de 1950], *Anti*, vol.674, novembre 1998, p.41.

⁵⁷⁶ *Ebros*, « Σταυροφορία κατά των άσεμνων. Ένα σχέδιο αστυνομικής διάταξης » [Croisade contre les indécentes. Un plan de décret policier], 28.11.1946, PERASTIKOS K., « Απαγορευμένα τραγούδια » [Chansons interdites], *Ethnikos Kiryks*, 30.11.1946, KARAYORGAS Yorgos, « Τα άσεμνα τραγούδια » [Les chansons indécentes], *Elliniki Ora*, 05.12.1946, MANIATAKOS Y., « Εκτατα μέτρα για τη μουσική – υπό διωγμό ο αμανές » [Des mesures d'urgence pour la musique – l'amané persécuté], *Ta Nea*, 10.12.1946 dans VLISIDIS Kostas, *Σπάνια κείμενα...* [Textes rares...], *op.cit.*, p.112 et p.116-121. L'interdiction n'inclut pas seulement des « chansons de haschisch » mais aussi d'autres perçues comme « immorales ».

⁵⁷⁷ SPANOUDI Sofia, « Η λαϊκή μουσική. Τα 'ρεμπέτικα' » [La musique populaire. Les 'rebetiko'], *Ta Nea* 10.02.1949, p.1-2.

⁵⁷⁸ M.KYR, « Ν'απαγορευτούν τα μάγκικα » [Interdire les magkika], *Edo Athinai*, vol.10, novembre 1946, p.38 dans VLISIDIS Kostas, *Σπάνια κείμενα...* [Textes rares...], *op.cit.*, p.113-115.

⁵⁷⁹ SPANOUDI Sofia, « Κατηγορία στην υπεράσπιση » [Accusation à la defense], *Ta Nea*, 31.12.1946, dans VLISIDIS Kostas, *Σπάνια κείμενα...* [Textes rares...], *op.cit.*, p.124-125.

adversaires jugent le rebetiko déconnecté de la musique démotique et voient en lui le symptôme de la décadence morale et musicale.

La critique des associations contre la musique populaire amène Manolis Kalomoiris, compositeur respecté, directeur du Conservatoire National et fondateur de l'École nationale à prendre la défense de la musique populaire. Il la compare à la musique grecque « dite légère des tangos, fox-trots et semblables » et s'élève contre les interdictions :

« les paroles et la musique de ces chansons 'légères' sont tellement stupides et tellement inesthétiques qu'elles imbibent notre Peuple avec le pire opium, elles l'alanguissent et l'abrutissent plus que la chanson de haschisch la plus immorale. Elles font un autre mal aussi que le rebetiko peut-être éviter. Elles dégradent son sentiment tonal et rythmique de telle sorte que le majeur et le mineur ostraciseront dans quelques années les sons et les modes de notre musique démotique, et le peuple grec – alors que l'on croit lui faire oublier l'amané – aura le même sentiment tonal et rythmique que les nègres d'Amérique »⁵⁸⁰.

C'est son origine populaire et son lien avec « la tradition de la musique démotique et de l'église byzantine » que les défenseurs du rebetiko, tout en critiquant les paroles « immorales », mettent en avant, en voyant dans cette musique sa continuation, le produit « de l'âme populaire », avec « une couleur, un caractère propres [et] originaux » ; une musique qui nous amène à une « patrie lointaine qu'on avait un peu oubliée et comme si on retrouvait là notre âme »⁵⁸¹. L'article du journaliste Manolikakis nous donne des représentations des défenseurs sur la continuité de la musique populaire :

« Notre chanson populaire a son histoire et elle est liée à l'âme du peuple. Elle commence avec les chansons *rizitika*⁵⁸² des hommes braves menant la vie de Kleftes pour arriver aux chansons de douleur démotiques. Puis se suivent les amané lourds et orientaux de Smyrne et de Constantinople. Avec le temps, l'amané donne sa place à d'autres chansons qui ne sont plus lourdes et longuement rampantes. Ce sont les chansons dites 'Rebetika' qui parlent des tavernes, des 'magkes' et parfois des 'téké'. Avide, le rebetiko a embrassé et a pris comme thème tout ce qui arrive dans la vie »⁵⁸³.

⁵⁸⁰ ΚΑΛΟΜΟΙΡΙΣ Manolis, «Τα 'ρεμπέτικα' και τα 'ταγκό'» [Les 'rebetika' et les 'tango'], *Ethnos*, 08.01.1947 dans VLISIDIS Kostas, *Σπάνια κείμενα...* [Textes rares...], *op.cit.*, p.126-127.

⁵⁸¹ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΣ Pavlos, «Ο λόγος στην υπεράσπιση» [La parole à la défense], *Ta Nea*, 23.12.1946 dans VLISIDIS Kostas, *Σπάνια κείμενα...* [Textes rares...], *op.cit.*, p.122-123, PSATHAS D., «Αθηναϊκά. Στα 'Μπουζούκια'» [Atheniens. Aux 'Bouzoukia'], *op.cit.* et FOTEINOS Petros, «Ο θρίαμβος της χορδής» [Le triomphe de la corde], *To Fos* (Thessalonique), 14.09.1948, dans VLISIDIS Kostas, *Σπάνια κείμενα...* [Textes rares...], *op.cit.*, p.134-135.

⁵⁸² Genre musical crétois.

⁵⁸³ ΜΑΝΟΛΙΚΑΚΗΣ I., «Το λαϊκό, το 'ρεμπέτικο' τραγούδι ξαναβρίσκει...» [La chanson laïko, 'rebetiko' retrouve...], *op.cit.*

En janvier 1949, Manos Hatzidakis, qui était en train de composer son œuvre « Six portraits populaires », prononce une conférence qui fera date dans l'histoire du rebetiko. Devant une salle pleine d'intellectuels au Théâtre de l'Art, il parle de la « valeur », de la « vérité » et de la « force » du rebetiko, dont il analyse les rythmes et la mélodie pour faire apparaître des liens avec la musique byzantine. Il va jusqu'à inviter Vamvakaris et Bellou à jouer sur scène⁵⁸⁴. La conférence de Hatzidakis suscite de nombreuses réactions et polarise le débat.

Les adversaires parlent de la provenance de fumeries de haschisch et des bas-fonds, des « vraies » chansons rebetika au contenu immoral ; pour eux, elles n'ont pas de liaison avec la musique démotique, mais sont plutôt d'origine turque, sans valeur esthétique. Elles sont vulgaires, pornographiques et exaltent le haschisch⁵⁸⁵. Les plus modérés considèrent le rebetiko comme une mode qui va passer et distinguent des possibilités musicalement intéressantes dans l'arhontorebetiko⁵⁸⁶.

L'association musicale panhellénique lance de nouvelles critiques contre le rebetiko et l'on évoque une guerre non déclarée entre la musique populaire et la musique européenne, entre le bouzouki et le piano. On parle d'un combat fatal entre le rebetiko et la « chanson moderne »⁵⁸⁷ qui se poursuit jusqu'en 1954, lorsque l'Association des Musiciens de la Grèce du Nord implique dans sa critique l'Ecole Philosophique d'Athènes pour acquérir une légitimité scientifique, et demande l'intervention étatique. Mais cette fois, la demande n'est pas validée par les représentants de l'Etat qui ne semblent plus se préoccuper de la « décadence du sentiment musical »⁵⁸⁸.

Dans ce climat hostile pour le rebetiko, l'« Association des Musiciens d'Athènes et du Pirée - l'Entraide » se positionne contre les chansons de haschisch et certifie qu'aucun de ses membres n'a

⁵⁸⁴ Le texte de la conférence est disponible sur <http://www.hadjidakis.gr/homeweb.htm> (Rubrique: «Εργογραφία - γραπτά κείμενα» [Liste d'œuvres – textes écrites]).

⁵⁸⁵ Voir PAPADIMITRIOU V., «Το ρεμπέτικο και οι σημερινοί θιασώτες του» [Le rebetiko et ses supporteurs contemporains], *Elefthera Grammata*, février 1949 dans HOLST Gail, *Δρόμος για το ρεμπέτικο* [Chemin vers le rebetiko], *op.cit.*, p.145-151, KOKKINOS Athanasios, «Οι κίνδυνοι της μουσικής» [Les dangers de la musique], *I Ellas*, 21.02.1949, dans VLISIDIS Kostas, *Σπάνια κείμενα...* [Textes rares...], *op.cit.*, p.145-148, SPANOUDI Sofia, «Η λαϊκή μουσική. Τα 'ρεμπέτικα'» [La musique populaire. Les 'rebetiko'], *op.cit.* et ANTONIADIS Antonios, «Το ελληνικό τραγούδι» [La chanson grecque], *Skapaneas Makronisou*, vol.11, mars 1950 dans VLISIDIS Kostas, *Σπάνια κείμενα...* [Textes rares...], *op.cit.*, p.160-164.

⁵⁸⁶ DOUNIAS Minos, «Το ρεμπέτικο τραγούδι» [La chanson rebetiko], *Kathimerini*, 08.02.1949, SPANOUDI Sofia, «Ρεμπέτικα και μπουζούκια» [Rebetika et bouzoukia], *Ta Nea*, 17.02.1949 dans VLISIDIS Kostas, *Σπάνια κείμενα...* [Textes rares...], *op.cit.*, p.139-144.

⁵⁸⁷ PMS, «Ανεργία μουσικών εξ' αιτίας των... μπουζουκιών» [Des musiciens au chômage à cause de... bouzouki], *Ethnos*, 27.05.1949, PMS, «Εβδομαδιαίον Δελτίον Πανελληνίου Μουσικού Συλλόγου» [Revue Hebdomadaire de l'Association Panhellénique Musicale], *Ethnos*, 10.06.1949, KRINAIOS Pavlos, «Ένας ακήρυκτος... πόλεμος μπουζουκιού και πιάνου» [Une guerre non déclarée... entre le bouzouki et le piano], *op.cit.*, O FILOMOUSOS, «Ένας ακήρυκτος... πόλεμος λαϊκού και ευρωπαϊκού τραγουδιού» [Une guerre non déclarée... entre la chanson populaire et européenne], *To Monterno Tragoudi*, vol.43, août 1949 et ΜΥ VETA, «Του ρεμπέτικου και του μοντέρνου η θανάσιμη αντιδικία...» [Le combat crucial entre rebetiko et moderne], *Athinaiki*, 29.05.1954 dans VLISIDIS Kostas, *Σπάνια κείμενα...* [Textes rares...], *op.cit.*, p.148, p.155, p.149-152, p.156-157 et p.195-198, respectivement.

⁵⁸⁸ Voir sur cet événement plusieurs articles dans VLISIDIS Kostas, *Σπάνια κείμενα...* [Textes rares...], *op.cit.*, p.186-206. À noter que la censure avant les enregistrements continue.

composé de telles chansons⁵⁸⁹, en oubliant les chansons de l'avant-guerre ainsi que les chansons récentes de Mitsakis, Kaldaras, Payoumtzis et Tsitsanis en 1946. Tsitsanis dans sa première interview dans la presse, en 1951⁵⁹⁰ se définit lui-même, comme musicien de musique laiko. Ce genre naît selon lui avant la guerre. Il se différencie de Vamvakaris en parlant de « chansons de haschisch de Markos – de chansons de décadence morale ». Tsitsanis veut probablement échapper au terme stigmatisant de rebetiko. Il le présente comme une vieille histoire de l'avant-guerre et notamment d'avant 1936 et la dictature de Metaxas. À partir de cette date, lui et ses collègues font du laiko⁵⁹¹. Or dans la presse Tsitsanis est mentionné comme « le père du rebetiko » en 1952⁵⁹².

Le long des années 50, les défenseurs du rebetiko qui se positionnent dans la presse utilisent indifféremment les termes rebetiko et laiko. Ils essaient de lui donner de la valeur en mettant en avant sa « grécité » et en liant cette musique avec l'expression de l'âme du peuple, du « nous primitif », de la « tradition néohellénique », des « peines du peuple », de sa « douleur profonde sans consolation », de « l'inquiétude et du stress de notre époque »⁵⁹³. À titre d'exemple, Nestoras Matsas, journaliste et romancier, écrit :

« La chanson populaire est aujourd'hui une réalité. Avant de la rejeter par pur préjugé ou de l'accepter par enthousiasme non fondé, il convient d'en parler, de voir cette musique populaire qui cache tant de peine et de douleur comme un fait. Peut-être au futur quelque chose d'utile et d'essentiel peut surgir d'elle. Comme ça à côté de l'art populaire remarquable, la poterie, la sculpture de bois, les tissus, on aura la musique populaire »⁵⁹⁴.

Alekos Sakellarios, écrivain théâtral et réalisateur prend sa défense :

⁵⁸⁹ KRINAIOS Pavlos, «Ένας ακήρυκτος... πόλεμος μπουζουκιού και πιάνου» [Une guerre non déclarée... entre le bouzouki et le piano], *op.cit.*

⁵⁹⁰ Kyriakatos Tahydromos, «Βασ.Τσιτσάνης – ο μάγος του μπουζουκιού» [Vas.Tsitsanis – le magicien du bouzouki], 15.04.1951 dans VLISIDIS Kostas, *Σπάνια κείμενα...* [Textes rares...], *op.cit.*, p.168-172.

⁵⁹¹ Marika Ninou, chanteuse connue et collaboratrice de Tsitsanis, semble aussi rejeter les chansons de haschisch et se désolidariser du répertoire de l'époque de Vamvakaris. Voir MY VETA, «Του ρεμπέτικου και του μοντέρνου η θανάσιμη αντιδικία...» [Le combat crucial entre rebetiko et moderne], *op.cit.*

⁵⁹² F.M, «Ένας περίπατος στα 'Μπουζούκια'... » [Une promenade aux bouzoukia...], *op.cit.*

⁵⁹³ FOTEINOS Petros, «Ο Τσιτσάνης» [Tsitsanis], *op.cit.*, FOTEINOS Petros, «Όργανα και μπουζούκια» [Instruments et bouzoukia], *To Fos* (Thessalonique), 15.06.1949, p.1, FOTEINOS Petros, «Τα τραγούδια» [Les chansons], *To Fos* (Thessalonique), 28.03.1951, p.1, FOTEINOS Petros, «Το τραγούδι» [La chanson], *To Fos* (Thessalonique), 19.07.1952, F.M, «Ένας περίπατος στα 'Μπουζούκια'... » [Une promenade aux bouzoukia...], *op.cit.*, MATSAS Nestoras, «Ένα πρόβλημα της εποχής μας, Το λαϊκό τραγούδι, Αι απόψεις ενός εκπροσώπου του» [Un problème contemporain. La chanson laiko. Les opinions d'un de ses représentants] *Ethnikos Kiryks*, 11.05.1952, p.2, dans VLISIDIS Kostas, *Σπάνια κείμενα...* [Textes rares...], *op.cit.*, p.176-178.

⁵⁹⁴ MATSAS Nestoras, «Ένα πρόβλημα της εποχής μας, Το λαϊκό τραγούδι... » [Un problème contemporain. La chanson laiko...], *op.cit.*

« Le rebetiko, le pauvre, le méprisé, l'exilé de nos stations radiophoniques, est, qu'on le veuille ou non, la vraie musique légère néohellénique. Les sambas, les tangos, les rumbas et les swings sont beaux, mais peu importe ce qu'on en fait, ils ne cessent d'être des imitations d'une musique étrangère. Des rythmes sud-américains, des mélodies tziganes et des accords argentins, composés par des musiciens grecs. Alors que le pauvre rebetiko est cent pour cent grec [...] Je parle de rebetiko, c'est-à-dire de laïko, des chansons grecques qui ont du sentiment, de la sincérité et parlent directement à l'âme du simple et pur Grec »⁵⁹⁵.

Adversaires et défenseurs du rebetiko s'expriment sur cette musique en évoquant des caractéristiques musicales et poétiques, mais ils émettent aussi des jugements sur ses créateurs et amateurs, en dévoilant ainsi associations d'idées et représentations. Ainsi, ils ne séparent pas seulement des genres musicaux en les construisant, mais aussi des groupes sociaux en leur assignant des identités. Les « chansons de haschisch » sont critiquées par tous les acteurs qui se positionnent dans la presse, et leurs créateurs et amateurs sont stigmatisés en tant que haschischomanes et décadents. Le reste du répertoire est affilié au même monde décadent des bas-fonds selon les adversaires. Il est lié à la tradition et à l'âme « du simple et pur Grec » pour les défenseurs : il est la continuation de la musique démotique. Une rupture se crée progressivement entre le rebetiko et le laïko, rupture qui est également alimentée par des musiciens populaires comme Tsitsanis. Le rebetiko est une musique d'avant-guerre, le laïko une catégorie contemporaine qui exprime les peines du peuple. Le tableau suivant (Tableau 1) synthétise les différentes réactions autour du rebetiko pendant cette période (1946-1953).

Tableau 1 : Les réactions autour du rebetiko (1946-1953)

positionnements sur :	adversaires	défenseurs
créateurs et amateurs	issus des bas-fonds, criminels et haschischomanes, un monde décadent	produit de l'âme populaire
musique et paroles	plutôt origine turque contenu immoral peines des haschischomanes	appropriées au sentiment tonal et rythmique du peuple grec (Kalomoiris) vérité et force du rebetiko (Hatzidakis) peines du peuple
associations et représentations	décadence morale et musicale corruption et civilisation basse	continuation avec la tradition démotique et byzantine une place parmi les arts populaires

⁵⁹⁵ SAKELLARIOS Alekos, «Το ρεμπέτικο» [Le rebetiko], *Apogevmatini*, 09.07.1953 dans VLISIDIS Kostas, *Σπάνια κείμενα...* [Textes rares...], *op.cit.*, p.184-185.

4.3. La fin d'une époque

À partir de 1953, la mode des tavernes commence progressivement à s'éteindre et le « beau monde » cesse de fréquenter ces lieux de divertissement. L'intérêt de la presse et des journalistes semble aussi diminuer (à l'exception des intellectuels de cette partie de la « contre droite » qui se reconstitue progressivement en « gauche » et que j'examinerai ci-dessous). Le bouzouki, désormais instrument phare de la musique populaire, commence à être utilisé par des compositeurs érudits ; outre les compositeurs de l'arhontorebetiko, Manos Hatzidakis l'insère dans ses compositions, en collaborant avec le talentueux Tsitsanis, surtout pour des musiques de film. Cet instrument semble attirer également les étrangers. Un journaliste nous informe en 1955 :

« Jusqu'à l'année passée on demandait Tsitsanis dans les salons, maintenant les bouzouki servent à montrer aux étrangers la 'couleur locale' [sic en alphabet grec]⁵⁹⁶.

À l'intérieur du pays, l'avis des étrangers sur la musique du peuple grec influence le débat autour de cette musique. Pour les adversaires, on fournit une image fautive et nocive pour la Grèce, « ni la bravade ni le bouzouki ne représentent l'expression vraie de la Grèce »⁵⁹⁷, mais une minorité et « les bouzouki paraissent orientaux aux étrangers alors que la Grèce est beaucoup moins orientale qu'on ne la présente »⁵⁹⁸. Pour ses défenseurs, l'amour des étrangers pour cette musique est une preuve de sa valeur et de son originalité⁵⁹⁹. Or les étrangers semblent aimer une version de la musique au bouzouki « plus légère et plus civilisée »⁶⁰⁰ et ils la connaîtront surtout à travers les films qui circulent et connaissent un succès à l'étranger.

En 1956, le film *Stella* de Cacoyannis est présenté à Cannes avec la musique de Hatzidakis et l'interprétation au bouzouki de Tsitsanis, ce qui donne lieu à quelques débats dans la presse. En 1960, *Jamais le dimanche* de Jules Dassin diffuse et élève au rang de grand succès la chanson « Les enfants du Pirée », composée par Hatzidakis (Oscar de la meilleure chanson originale en 1961) et chantée par

⁵⁹⁶ FOTEINOS Petros, «Μια παρακμή» [Une décadence], *op.cit.*

⁵⁹⁷ PSATHAS Dimitris, «Μπουζουκοπροπαγάνδα» [Propagande de bouzouki], *Ta Nea*, 06.12.1955, p.1.

⁵⁹⁸ *To Fos* (Thessalonique), «Ο ελληνικός κινηματογράφος» [Le cinéma grec], 11.12.1955, p.3.

⁵⁹⁹ PSATHAS D., «Τα μπουζούκια» [Les bouzoukia], *op.cit.*, MATSAS Nest., «Ένα πρόβλημα της εποχής μας, Το λαϊκό τραγούδι... » [Un problème contemporain. La chanson laïko...], *op.cit.*, FOTEINOS Petros, «Τα τραγούδια» [Les chansons], *To Fos* (Thessalonique), 17.02.1954, p.1, MATSAS Nestoras, «Μπουζούκια και ρεμπέτικα τραγούδια» [Bouzoukia et chansons rebetika], *Ekloyi*, Athènes, vol.102, avril 1954, p.62-66.

⁶⁰⁰ E., «Επίκαιρα. Χοροί και τραγούδια» [Actualité. Danses et chansons], *Kathimerini*, 26.07.1953, p.1.

l'actrice Melina Merkouri (prix d'interprétation féminine au Festival des Cannes en 1960)⁶⁰¹. Cette chanson est reprise la même année en français et chantée par Dalida et deviendra peut-être la chanson la plus connue et la plus commercialisée internationalement de la discographie grecque, avec la danse de Zorba de Mikis Theodorakis.

Theodorakis est un compositeur de Conservatoire qui a fait ses études à Paris aux côtés d'Olivier Messiaen et Eugène Bigot. Pendant les années 1950, il commence à s'intéresser à la musique populaire dans sa recherche de style personnel de création. Theodorakis collabore avec Manolis Hiotis et présente, en 1960, la mise en musique de « l'Épitaphe » du poète Yannis Ritsos⁶⁰². Cette œuvre de Theodorakis est inspirée de et basée sur la musique populaire et présentée en deux versions, dont une avec Hiotis au bouzouki et Bithikotsis au chant⁶⁰³. « L'Épitaphe » connaît un grand succès et inaugure un style qui sera investi par d'autres compositeurs tout au long des années 1960. On le nommera *entehno laiko*, musique populaire artistique ; le terme même contient une hiérarchisation de la musique populaire en caractérisant un répertoire d'« artistique ». L'entehno connaîtra une grande popularité et révélera l'envie d'approcher les produits du peuple en les remodelant et par cela en « augmentant leur valeur ».

Theodorakis continue à composer en collaborant avec des poètes reconnus et des musiciens du « peuple » et connaît une popularité étendue ; il commence également à participer activement au mouvement de la gauche qui est en train de se reconstituer et de revendiquer le changement. En 1963, il investit musicalement le film *Zorba le grec* de Michael Cacoyannis et fait du « syrtaki »⁶⁰⁴ - une danse inventée, sorte de simplification de la danse populaire « hasapiko » - un symbole de la fête à la grecque. Le film diffuse en même temps une image stéréotypée du Grec comme le « gentil sauvage », hors règles, incarné par Antony Quinn. L'utilisation du bouzouki par des compositeurs comme Hatzidakis et Theodorakis associée à son succès à l'étranger l'élève au rang d'instrument « national »⁶⁰⁵, ses sons représentant la Grèce, alors que le syrtaki est inséré dans les séjours touristiques tout compris⁶⁰⁶.

⁶⁰¹ Le film commence avec une image de bouzouki surimposé sur des images du port du Pirée. L'extrait du film contenant la chanson est disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=rwrfBImHiII>.

⁶⁰² Yannis Ritsos (1909-1990), poète grec avec une œuvre importante. Il était aussi membre du Parti Communiste dès 1934, il a participé à la résistance et pendant la période 1948-1952 il a été persécuté et exilé.

⁶⁰³ Les deux versions : a) chef d'orchestre Mikis Theodorakis, au bouzouki Manolis Hiotis et au chant Grigoris Bithikotsis à Columbia (disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=UOiMmJ8ErOM>) et b) chef d'orchestre Manos Hatzidakis et au chant Nana Mouskouri à Fidelity. Une troisième version avec Mairy Linda au chant circulera plus tard.

⁶⁰⁴ Voir l'extrait du film contenant la danse de Zorba sur <http://www.youtube.com/watch?v=bXxJyIVz-98&feature=related>.

⁶⁰⁵ Theodorakis, au discours prononcé à la présentation de l'« Épitaphe », parle du bouzouki en tant que « instrument populaire national moderne », équivalent de la guitare au flamenco espagnol, de la balalaïka aux chants russes et de l'accordéon aux valse parisienne. Voir *Avgi*, «Με την ευκαιρία της προχθεσινής εκδήλωσης. Το λαϊκό τραγούδι στη χώρα

4.4. À la recherche du peuple perdu : les débats dans la presse de gauche

Un dernier point important pour la période que j'examine ici est le débat qui a lieu dans la presse de gauche⁶⁰⁷. Alors que l'argumentation des adversaires du rebetiko semble perdre sa dimension moraliste à partir des années 1950, et que les journalistes et musiciens, une fois la mode des bouzoukia passée, cessent de se positionner dans la presse, les intellectuels de gauche se penchent de plus en plus sur la musique populaire. J'ai choisi de présenter ce débat à la fin de l'examen de cette période parce qu'il marquera la suite de l'histoire du rebetiko tout en l'élevant au rang d'expression politique.

L'évolution de la guerre civile et la période qui l'a suivie divisent, désorganisent et déséquilibrent la gauche ; l'intervention non dissimulée des Américains, après le « dogme Truman », est fortement critiquée et favorise l'expansion de théories du complot et de plans étrangers pour endormir le peuple grec ; le Parti Communiste est déclaré hors-la-loi en 1947 ; l'Union de la Gauche Démocratique (EDA), basée sur l'idéologie marxiste, sorte de remplaçant du Parti Communiste illégal, est fondée en 1951 et devient aux élections de 1958 la deuxième force politique du pays après la droite, représentée par l'Union Nationale Radicale (ERE). Dans le champ politique d'opposition à la droite, le centre aussi gagne progressivement du terrain et rassemble de plus en plus de votes. C'est ainsi que l'Union du Centre (EK) emporte les élections en novembre 1963. Ce changement politique s'effectue dans un contexte profondément instable et mouvementé, marqué par une hausse des revendications concernant la démocratisation du pays et l'assassinat par des paramilitaires de Grigoris Labrakis, député de l'Union de la Gauche Démocratique et connu à l'étranger par la représentation de son histoire dans le film *Z* de Kostas Gavras.

La défaite lors de la guerre civile, la terreur et les persécutions préoccupent intensément les intellectuels de gauche qui se mettent à la recherche du « peuple », de sa définition et de ses caractéristiques. Le peuple est l'élément indispensable pour la reconstitution et la continuation du mouvement de gauche. Étant donné que la guerre civile constitue un sujet « suspect » et censuré, les intellectuels se penchent sur les expressions du peuple : ils essaient d'y trouver sa résistance pour

μας. Η ομιλία του συνθέτη Μίκη Θεοδωράκη» [A l'occasion de la représentation d'avant-hier. Le discours du compositeur Mikis Theodorakis], 08.10.1960, p.2.

⁶⁰⁶ GAUNTLETT Stathis, *Ρεμπέτικο τραγούδι...* [Chanson rebetiko...], *op.cit.*, p.91.

⁶⁰⁷ Sur les discours de la gauche sur le rebetiko parus dans la presse voir également l'analyse détaillée et intéressante de VLISIDIS Kostas, *Όψεις του ρεμπέτικου* [Faces du rebetiko], *op.cit.*, p.67-164. Andiakaina et Zaimakis ont aussi traité le sujet, voir ANDRIAKAINA Eleni, «Η διαμάχη για το ρεμπέτικο: η ελληνικότητα ως ισορροπία Λόγου-Πάθους» [Le conflit autour du rebetiko : la grécité comme équilibre entre Discours et Passion], dans KOTARIDIS Nikos, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι* [Rebetes et chanson rebetiko], *op.cit.*, p.225-257 et ZAIMAKIS Yannis, « 'Forbidden Fruits' and the Communist Paradise : Marxist thinking on Greekness and Class in Rebetika », *Music and Politics* 4, no.1, Winter 2010.

établir la persistance des luttes, mais aussi prouver la continuité de la répression. Dans ce contexte, on se tourne également vers la musique populaire.

À plusieurs reprises, des débats ont lieu dans *Rizospastis*⁶⁰⁸, le journal du Parti Communiste avant son interdiction en 1947, dans le quotidien *Avgi*⁶⁰⁹ (en 1953 et en 1961) et dans la revue mensuelle *Epitheorisi Tehnis*⁶¹⁰ (en 1956 et en 1961), tous trois affiliés à la gauche. La question de la provenance du rebetiko, issu des fumeries de haschisch pour ses adversaires, ou des quartiers populaires selon ses défenseurs, est également présente dans les débats de la presse de gauche, mais revêt des implications d'ordre idéologique.

Je propose d'examiner ces débats en effectuant une analyse thématique, tout en ayant conscience de la distance temporelle qui sépare les différents positionnements. Je procède à l'analyse thématique parce que les préoccupations qui structurent le débat sont propres à la période de reconstitution de la gauche qui s'étend sur toute la période examinée ici, celle qui fait suite à la guerre civile. Je remarque également que les intellectuels de gauche projettent sur le rebetiko des plus larges inquiétudes concernant le passé, le présent et l'avenir du mouvement.

⁶⁰⁸ *Rizospastis*: ANOGEIANAKIS Foivos, «Η μουσική στο δημοτικό τραγούδι» [La musique dans la chanson démotique], 15.08.1946, p.2, ANOGEIANAKIS Foivos, «Το ρεμπέτικο τραγούδι» [La chanson rebetiko], 28.01.1947, p.2, KSENIOS Alekos, «Μας γράφουν. Το ρεμπέτικο τραγούδι» [Lettres. La chanson rebetiko], 04.02.1947, p.2 et POLITIS Nikos, «Μια συζήτηση. Το ρεμπέτικο τραγούδι» [Une discussion. La chanson rebetiko], 23.02.1947, p.2.

⁶⁰⁹ *Avgi*: PAGKALIS Nikos, «Το ρεμπέτικο τραγούδι» [La chanson rebetiko], 14.02.1953, THEODORAKIS Mikis, «Για τη νεοελληνική μουσική δημιουργία» [Sur la création musicale néohellénique], 15.02.1953, M.R., «Πνευματικά καλλιτεχνικά σημειώματα. Το 'ρεμπέτικο'» [Notes intellectuelles artistiques. Le 'rebetiko'], 20.09.1953, p.3 et PAPADIMITRIOU V., «Η Ελληνική μουσική δημιουργία και τα ζωτικά προβλήματά της» [La création musicale grecque et ses problèmes vitaux], 23.09.1959. En 1961, la recherche de *Avgi* sur la musique populaire («Μια έρευνα για το λαϊκό τραγούδι» [Une recherche sur la chanson populaire]) résulte à la publication des opinions de : AVGERIS Markos, le 21.03.1961, ARKADINOS V., le 22.03.1961, THEODORAKIS Mikis et MAZARAKI Despoina, le 23.03.1961, KALOMOIRIS Manolis, le 24.03.1961, KSENIOS Alekos, le 24.03.1961, LEIVADITIS Tasos, le 28.03.1961, PAPADIMITRIOU Elli, le 30.03.1961 et des lecteurs, le 01-02.04.1961. Voir aussi NIKA Eleni, «Συζήτηση για το λαϊκό τραγούδι με τους φοιτητές στο 'Νέο Θέατρο'» [Discussion sur la chanson populaire avec les étudiants au 'Nouveau Théâtre'], *Avgi*, 29.03.1961 et DROMAZOS Stathis, «Το λαϊκό μας τραγούδι. Μερικές σκέψεις από μια συζήτηση» [Notre chanson populaire. Quelques réflexions autour d'une discussion], *Avgi*, 05.04.1961.

⁶¹⁰ *Epitheorisi Tehnis*: ORFINOS Petros, «Δημοτικά τραγούδια και μουσική αγωγή» [Les chansons démotiques et l'éducation musicale], vol.17, mai 1956, p.431-433, SKOURIOTIS Yannis, «Το δημοτικό τραγούδι από κοινωνική άποψη» [La chanson démotique d'un point de vue sociale], vol.20, août 1956, p.148-152, SOFOULIS K., [lettre], vol.20, août 1956, p.152-154, GARDIKIS D., «Το ρεμπέτικο» [Le rebetiko], vol.21, septembre 1956, p.245, SAMOUILIDOU E., «Το δημοτικό τραγούδι» [La chanson démotique], vol.22, octobre 1956, p.227-228 et SKOURIOTIS Yannis, «Το δημοτικό τραγούδι» [La chanson démotique], vol.23-24, novembre-décembre 1956, p.461. En 1961: THEODORAKIS Mikis, «Γύρω στον 'Επιτάφειο'» [Autour de l'Épitaphe], vol.73-74, janvier-février 1961, p.75-79, VOURNAS Tasos, «Το σύγχρονο λαϊκό τραγούδι, πρώτη προσπάθεια αναγωγής στις ρίζες του» [La chanson populaire contemporaine. Première tentative de retour aux origines], vol.76, avril 1961, p.277-285, ANTONIOU Antonis, «Ένας εργατής για το λαϊκό τραγούδι» [Un ouvrier sur la chanson populaire], vol.76, avril 1961, p.337-338, ANOGEIANAKIS Foivos, «Για το ρεμπέτικο τραγούδι» [Sur la chanson rebetiko], vol.79, juillet 1961, p.11-20, KALDIS Vasilis, «Ένας καλλιτέχνης του μουζουκίου στα 1908» [Un artiste de bouzouki en 1908], vol.79, juillet 1961, p.74, HATZIS Kostas, «Το λαϊκό τραγούδι» [La chanson populaire], vol.82, octobre 1961, p.337-341 et 345 et les lecteurs KOUZINOPOULOS Lazaros et TRIANTAFYLLOU Vlassis, «Το τέλος της συζήτησης για το λαϊκό τραγούδι» [La fin de la discussion autour de la chanson populaire], vol.84, décembre 1961, p.612-615.

Le questionnement principal se situe dans la définition du peuple et de ses caractéristiques. On s'intéresse à la musique populaire pour voir ce qu'elle exprime et pour pouvoir être en concordance avec le peuple. Comme le dit Politis, une distance « nous » sépare du peuple et un point de contact doit être trouvé : « ce point, on le trouvera dans les expressions populaires contemporaines »⁶¹¹.

Or les différentes recherches de ce point de contact partiront le plus souvent des *a priori* : on préétablit les caractéristiques du peuple et on essaie de les trouver dans sa musique. Par conséquent, la question de ce que le peuple et sa musique expriment se confond souvent avec la question de ce que le peuple et sa musique « doivent » exprimer, cette deuxième question étant également liée au rôle « confié » aux intellectuels. Les divers articles contiennent rarement des éléments de recherche, mais expriment le plus souvent les avis théoriques et idéologiques de leurs auteurs qui ne mentionnent que rarement le répertoire auquel ils se réfèrent !

Les caractéristiques progressivement indispensables pour la définition du peuple sont son militantisme, sa résistance et son héroïsme, des éléments également importants pour la continuation du mouvement de la gauche. Ce sont ces caractéristiques qu'on cherchera dans la musique populaire. On ne les remet pas en cause, c'est la question de leur expression dans et par le rebetiko que l'on pose. La réponse à cette question aura différentes conséquences sur l'interprétation de la situation musicale par les adversaires et les défenseurs du rebetiko.

L'article de Stavrou, adversaire du rebetiko, publié dans le journal de la Coalition politique des partis du Front National de Libération (EAM) en 1946, révèle les inquiétudes du moment. Stavrou interprète la mode des bouzoukia et leur fréquentation par les bourgeois de Kolonaki comme un complot politique :

« Les succès [de chansons rebetika] n'arrêtent pas, se multiplient continuellement [...] Qui veut les empêcher ? Ces pauvres chansons ne sont pas anarchistes, elles ne demandent pas non plus le renversement de notre 'beau et sain régime'. Et il est naturel qu'elles veulent sa conservation vu qu'elles ne demandent pas son renversement [...] Pourtant, comme le peuple ne plie pas avec les diverses 'mesures d'ordre', l'exil, les exécutions [...] de même, on n'arrive pas à l'enivrer avec la musique du téké, les chansons rebetika, et le 'mettre hors-jeu' »⁶¹².

À l'opposé, le jeune musicologue Anogeianakis, dans son article dans *Rizospastis*, voit le rebetiko comme la chanson populaire urbaine contemporaine aux lignes mélodiques originales ; pour

⁶¹¹ POLITIS Nikos, «Μια συζήτηση. Το ρεμπέτικο τραγούδι» [Une discussion. La chanson rebetiko], *op.cit.*.

⁶¹² STAVROU G., «Παραμιλητό εξοφλημένου κόσμου. 'Ρεμπέτικα από την Τρούμπα στο ... Κολωνάκι!» [Divagation d'un monde à l'agonie. 'Rebetika' de Trouba à... Kolonaki!], *op.cit.*

lui, il est lié au démotique et présente une poésie expressive dotée d'une simplicité et d'une intensité enviées par les poètes. Il propose de s'écarter du rebetiko tel qu'il est présenté dans les tavernes du beau monde ; il se positionne contre les chansons de haschisch qui « expriment des situations sociales arriérées » en accusant l'État et les intérêts économiques de maintenir le commerce du haschisch, ce « poison pour le peuple »⁶¹³ ; enfin, il précise que « même si elles [les chansons populaires] sont considérées aujourd'hui comme un genre inférieur, elles ne cessent pas d'être une réalité vivante qui mérite une recherche particulière »⁶¹⁴.

Les opinions d'Anogeianakis révoltent le compositeur Ksenos qui répond avec une lettre publiée dans le même journal. Pour lui, le rebetiko n'a aucun rapport avec le démotique ; il n'est pas le produit des luttes, des traditions et de la majorité du peuple, mais il est issu des bordels, des tavernes de mauvaise réputation et des tékés ; il est le produit des couches sociales *lumpen*, créées par la stratégie capitaliste de paupérisation. Ksenos voit dans le rebetiko « les contradictions de la bourgeoisie en déclin ». La continuation de la chanson démotique se trouve selon lui dans les « antartika », les chansons de maquisards⁶¹⁵. Il précise pourtant qu'on devra regarder et étudier à l'avenir certains aspects du rebetiko pour « les faire évoluer en leur donnant un contenu utile pour notre peuple »⁶¹⁶.

J'ai commencé par la discussion publiée dans *Rizospastis* parce qu'elle contient les thèmes principaux du débat qui s'amplifieront plus tard. L'effort d'expliquer ce que le rebetiko exprime conduit à des divisions qui se rejoignent, autour de deux catégories : la « musique populaire » et le « peuple ».

En ce qui concerne la musique, le besoin de définir le rapport entre le rebetiko et la musique démotique fait son apparition. La musique démotique est déjà perçue comme issue des luttes pour la liberté qui amènent à la Révolution Grecque de 1821 et elle est ainsi légitimée par les membres de la gauche comme véritable produit du peuple grec. Elle est censée exprimer « au travers de formes pleines de santé, de fierté et de beauté [...] la foi et l'optimisme pour la vie ; elle nous enseigne les prouesses des combattants du peuple pour une patrie libre et indépendante »⁶¹⁷ ; elle est un produit

⁶¹³ ANOGEIANAKIS Foivos, «Το ρεμπέτικο τραγούδι» [La chanson rebetiko], *op.cit.*.

⁶¹⁴ ANOGEIANAKIS Foivos, «Η μουσική στο δημοτικό τραγούδι» [La musique dans la chanson démotique], *op.cit.*

⁶¹⁵ Il s'agit des chansons ayant des paroles « révolutionnaires » superposées à des mélodies démotiques et aussi à des chansons russes, arrangées par des compositeurs de Conservatoire et censées encourager les communistes qui luttent dans les montagnes pendant la résistance, puis lors de la guerre civile. Ksenos n'est pas le seul à vouloir voir les antartika en tant que la chanson populaire ; Arkadinos est du même avis, ARKADINOS V., «Λαϊκό τραγούδι και ευθύνη των πνευματικών ανθρώπων» [La chanson populaire et la responsabilité des intellectuels], *I Dimokratiki*, 30.08.1951. Pour une étude en français sur les chansons des maquisards – ayant un titre trompeur mais révélateur de ce même avis – voir MOUCHTOURIS Antigone, *La culture populaire en Grèce pendant les années 1940-1945*, Paris, L'Harmattan, 1989.

⁶¹⁶ KSENOS A., «Μαζ γράφουν. Το ρεμπέτικο τραγούδι» [Lettres. La chanson rebetiko], *op.cit.*

⁶¹⁷ PAGKALIS Nikos, «Το ρεμπέτικο τραγούδι» [La chanson rebetiko], *op.cit.*

collectif, anonyme, traité et perfectionné sans cesse par le peuple⁶¹⁸. La musique démotique et le monde qui l'a créée sont idéalisés pour refléter la vie « saine » de la campagne grecque. On ne voit plus seulement dans cette musique « l'âme grecque », comme au siècle précédent, mais également la résistance, les luttes pour la liberté et pour l'indépendance contre les occupants, en bref, « l'âme combattante du peuple ».

D'un côté, la musique populaire du moment, le rebetiko-laiko, trouble les intellectuels de gauche en raison de sa période de création, marquée par l'industrialisation, l'urbanisation, la montée au pouvoir de la bourgeoisie et l'imposition du capitalisme, qui s'accompagnent d'une création personnelle et non pas collective et d'une durée de vie courte⁶¹⁹, de son inscription au sein du marché phonographique et de sa fréquentation pendant la guerre par les « gérants du marché noir et les collaborateurs »⁶²⁰ et après la guerre par les aristocrates de Kolonaki⁶²¹.

On accepte les chansons rebetika comme étant une musique urbaine ; c'est leur caractère « populaire » qui est mis en cause et on construit alors le concept de « peuple ». Pour reprendre l'analyse de Skouriotis, intellectuel et traducteur du *Capital* de Marx, il existe « une partie [du peuple] qui présente un équilibre psychique, une robustesse morale et une humeur combattante : c'est la partie saine du prolétariat des villes. L'autre est composée par la triste marge, le *lumpen* prolétariat »⁶²².

Suivant cette double division, on juxtapose le rebetiko à la musique démotique⁶²³ en se demandant « quel est le produit authentique du peuple, adapté aux conditions psychologiques et sociales et lequel est faux, inférieur en qualité, mélangé avec des éléments étrangers de valeur douteuse »⁶²⁴. Dans cette ligne de pensée, les chansons de haschisch sont critiquées et mises en marge par tous les acteurs y compris les défenseurs du rebetiko. Les avis sur le reste du répertoire se divisent

⁶¹⁸ SAMOUILIDOU E., «Το δημοτικό τραγούδι» [La chanson démotique], *op.cit.*, KALOMOIRIS Manolis, «Μια έρευνα για το λαϊκό τραγούδι» [Une recherche sur la chanson populaire], *op.cit.*, VOURNAS Tasos, «Το σύγχρονο λαϊκό τραγούδι, πρώτη προσπάθεια αναγωγής στις ρίζες του» [La chanson populaire contemporaine. Premier essai de remonter aux origines], *op.cit.*, ANOGEIANAKIS Foivos, «Για το ρεμπέτικο τραγούδι» [Sur la chanson rebetiko], *op.cit.*

⁶¹⁹ ANOGEIANAKIS Foivos, «Η μουσική στο δημοτικό τραγούδι» [La musique dans la chanson démotique], *op.cit.*, ORFINOS Petros, «Δημοτικά τραγούδια και μουσική αγωγή» [Chansons démotiques et éducation musicale], *op.cit.*, SAMOUILIDOU E., «Το δημοτικό τραγούδι» [La chanson démotique], *op.cit.*

⁶²⁰ VOURNAS Tasos, «Το σύγχρονο λαϊκό τραγούδι, πρώτη προσπάθεια αναγωγής στις ρίζες του» [La chanson populaire contemporaine. Première tentative de remonter aux origines], *op.cit.*

⁶²¹ STAVROU G., «Παραμιλητό εξοφλημένον κόσμον. 'Ρεμπέτικα από την Τρούμπα στο ... Κολωνάκι!» [Divagation d'un monde à l'agonie. 'Rebetika' de Trouba à... Kolonaki!], *op.cit.*, ARKADINOS, «Μια έρευνα για το λαϊκό τραγούδι» [Une recherche sur la chanson populaire], *op.cit.*

⁶²² SKOURIOTIS Yannis, «Το δημοτικό τραγούδι από κοινωνική άποψη» [La chanson démotique d'un point de vue social], *op.cit.*

⁶²³ Le débat publié dans *Epitheorisi Technis* en 1956 est très marqué de la quête du rapport entre musique démotique et rebetiko.

⁶²⁴ ORFINOS Petros, «Δημοτικά τραγούδια και μουσική αγωγή» [Chansons démotiques et éducation musicale], *op.cit.*

et on parlera de la décadence ou de l'héroïsme exprimés par le rebetiko qui sera considéré respectivement comme une « musique de la marge » ou comme une « musique du peuple », et encore, comme indépendant de la musique démotique ou comme sa continuation.

Les adversaires voient le rebetiko comme un produit « des repaires, des gens dans la misère »⁶²⁵. On se réfère à son incapacité à exprimer « l'élévation et les idées »⁶²⁶, au pessimisme, à la défaite et au désespoir qu'il véhicule en exprimant « le côté faible du cœur populaire »⁶²⁷. On le voit comme « une soumission au sort et une réconciliation avec le destin » qui fait du rebetiko une fuite : « la fuite est toujours fuite, aucun héros ne fuit » et la « puanteur rebetique » nécessite alors « une pelle et un chariot »⁶²⁸. Par conséquent, on voit le besoin de mettre une fin « à la perversion de la musique populaire grecque »⁶²⁹ et de confier son assainissement à des « civilisateurs responsables »⁶³⁰.

Les défenseurs ne nient pas le désespoir exprimé dans le rebetiko, mais ils fournissent des interprétations différentes : parfois, on parle d'une « façade » qui donne l'impression d'une soumission au sort, « mais si on prend en compte le manque d'illumination presque complet de la classe ouvrière, on peut alors voir derrière cette façade, le caractère révolutionnaire caché »⁶³¹ ; parfois, on « rappelle » que « la révolution de 1821 a été faite avec des chants de lamentation »⁶³² et que le rebetiko exprime le « soupir » et la « vérité » du pauvre⁶³³ ; mais le plus souvent, on essaie d'écarter les paroles et de valoriser les formes musicales en tant que continuation de la musique démotique et byzantine⁶³⁴.

Cette continuation de la musique démotique dans le rebetiko marque, de manière symbolique, la continuation de la résistance du peuple grec contre les « nouveaux occupants ». En outre, les influences orientales ne sont plus « étrangères », mais deviennent « notre élément », comme « l'origine

⁶²⁵ SKOURIOTIS Yannis, «Το δημοτικό τραγούδι από κοινωνική άποψη» [La chanson démotique d'un point de vue social], *op.cit.*

⁶²⁶ ORFINOS Petros, «Δημοτικά τραγούδια και μουσική αγωγή» [Chansons démotiques et éducation musicale], *op.cit.*

⁶²⁷ M.R., «Πνευματικά καλλιτεχνικά σημειώματα. Το 'ρεμπέτικο'» [Notes intellectuelles artistiques. Le 'rebetiko'], *op.cit.* et aussi ΚΟΥΖΙΝΟΠΟΥΛΟΣ Lazaros, «Το τέλος της συζήτησης για το λαϊκό τραγούδι» [La fin de la discussion autour de la chanson populaire], *op.cit.*

⁶²⁸ GARDIKIS D., «Το ρεμπέτικο» [Le rebetiko], *op.cit.*

⁶²⁹ ORFINOS Petros, «Δημοτικά τραγούδια και μουσική αγωγή» [Chansons démotiques et éducation musicale], *op.cit.*

⁶³⁰ VOURNAS Tasos, «Το σύγχρονο λαϊκό τραγούδι, πρώτη προσπάθεια αναγωγής στις ρίζες του» [La chanson populaire contemporaine. Première tentative de remonter aux origines], *op.cit.* Une idée similaire est exprimée par KSENOS A., «Μας γράφουν. Το ρεμπέτικο τραγούδι» [Lettres. La chanson rebetiko], *op.cit.* et par ANTONIOU Antonis, «Ένας εργάτης για το λαϊκό τραγούδι» [Un ouvrier sur la chanson populaire], *op.cit.*

⁶³¹ SOFOULIS K., [lettre], *Epitheorisi Technis*, *op.cit.*

⁶³² Selon les mots de Theodorakis transcrits par NIKA Eleni, «Συζήτηση για το λαϊκό τραγούδι με τους φοιτητές στο 'Νέο Θέατρο'» [Discussion sur la chanson populaire avec les étudiants au 'Nouveau Théâtre'], *op.cit.*

⁶³³ THEODORAKIS Mikis, «Γύρω στον 'Επιτάφειο'» [Autour de l'Épitaphe'], *op.cit.*

⁶³⁴ ANOGEIANAKIS Foivos, «Το ρεμπέτικο τραγούδι» [La chanson rebetiko], *op.cit.*, SOFOULIS K., [lettre], *Epitheorisi Technis*, *op.cit.*, THEODORAKIS Mikis, «Γύρω στον 'Επιτάφειο'» [Autour de l'Épitaphe'], *op.cit.*, PAPADIMITRIOU Elli, «Μια έρευνα για το λαϊκό τραγούδι» [Une recherche sur la chanson populaire], *op.cit.*, ANOGEIANAKIS Foivos, «Για το ρεμπέτικο τραγούδι» [Sur la chanson rebetiko], *op.cit.*

arabe » du flamenco, dit-on⁶³⁵, et elles symbolisent ainsi la résistance à « la soumission aux idéaux occidentaux »⁶³⁶ et par extension, aux interventions américaines contemporaines, culturelles comme politiques. Cette valorisation de la musique amène une hiérarchisation au sein du rebetiko, puisqu'on exalte surtout l'œuvre et le talent de certains compositeurs, comme Tsitsanis et Hiotis, qui deviennent « les classiques »⁶³⁷, les « virtuoses »⁶³⁸ de la musique populaire, alors qu'on critique les chansons de haschisch.

Un dernier élément, qui provoque des réactions de différents acteurs, est le fait que cette musique jouit d'une popularité étendue. Cette réalité est expliquée par les adversaires, soit comme le complot de la bourgeoisie et des forces étrangères⁶³⁹, soit comme « la contamination de la partie saine du peuple par le lumpen »⁶⁴⁰, ou encore, et le plus souvent, comme le résultat de sa promotion et de sa diffusion par la radio et les compagnies phonographiques⁶⁴¹. La critique du marché phonographique, déjà présente depuis l'apparition des phonographes et des disques, prend désormais un aspect marxiste/adornien de critique du capitalisme, en rassemblant les défenseurs du rebetiko et en introduisant une division supplémentaire à l'intérieur de la musique populaire. Cette dernière division est la plus complexe et la plus contradictoire, elle cristallise l'utilisation du terme rebetiko pour un répertoire plus vieux et aure finalement pour effet de valoriser des compositeurs comme Markos Vamvakaris.

Le « vrai » rebetiko, pour les adversaires et pour les défenseurs, semble se trouver ailleurs, hors des tavernes du beau monde⁶⁴², sans diffusion à la radio, inconnu⁶⁴³. Il s'agit d'un répertoire jamais mentionné, qui est censé ne pas participer à l'industrie du disque, le « vieux rebetiko », et qui se différencie des succès contemporains, le laïko d'alors, marqué par « une crise de surproduction » et « une standardisation », comme le « jazz commercial »⁶⁴⁴. Ce point de vue à propos du vieux rebetiko

⁶³⁵ VOURNAS Tasos, «Το σύγχρονο λαϊκό τραγούδι, πρώτη προσπάθεια αναγωγής στις ρίζες του» [La chanson populaire contemporaine. Première tentative de remonter aux origines], *op.cit.*

⁶³⁶ PAPADIMITRIOU Elli, «Μια έρευνα για το λαϊκό τραγούδι» [Une recherche sur la chanson populaire], *op.cit.*

⁶³⁷ THEODORAKIS Mikis, «Γύρω στον 'Επιτάφειο'» [Autour de l' 'Épitaphe'], *op.cit.*

⁶³⁸ VOURNAS Tasos, «Το σύγχρονο λαϊκό τραγούδι, πρώτη προσπάθεια αναγωγής στις ρίζες του» [La chanson populaire contemporaine. Première tentative de remonter aux origines], *op.cit.*

⁶³⁹ STAVROU G., «Παραμιλητό εξοφλημένου κόσμου. 'Ρεμπέτικα από την Τρούμπα στο ... Κολωνάκι!» [Divagation d'un monde à l'agonie. 'Rebetika' de Trouba à... Kolonaki!], *op.cit.*

⁶⁴⁰ SKOURIOTIS Yannis, «Το δημοτικό τραγούδι από κοινωνική άποψη» [La chanson démotique d'un point de vue social], *op.cit.*

⁶⁴¹ SAMOUILIDOU E., «Το δημοτικό τραγούδι» [La chanson démotique], *op.cit.*, HATZIS Kostas, «Το λαϊκό τραγούδι», *op.cit.*, KSENOS Alekos, «Μια έρευνα για το λαϊκό τραγούδι» [Une recherche sur la chanson populaire], *op.cit.*

⁶⁴² ANOGEIANAKIS Foivos, «Το ρεμπέτικο τραγούδι» [La chanson rebetiko], *op.cit.*

⁶⁴³ SKOURIOTIS Yannis, «Το δημοτικό τραγούδι» [La chanson démotique], *op.cit.*

⁶⁴⁴ Sur le lien avec le jazz commercial voir VOURNAS Tasos, «Το σύγχρονο λαϊκό τραγούδι, πρώτη προσπάθεια αναγωγής στις ρίζες του» [La chanson populaire contemporaine. Première tentative de remonter aux origines], *op.cit.* et ANOGEIANAKIS Foivos, «Για το ρεμπέτικο τραγούδι» [Sur la chanson rebetiko], *op.cit.* Sur la division entre vieux rebetiko et laïko d'aujourd'hui voir AVGERIS Markos, «Μια έρευνα για το λαϊκό τραγούδι» [Une recherche sur la chanson

le ramène aux bas-fonds et rend les limites floues entre les répertoires marginal, hors-marché et populaire. Il amène aussi progressivement une synthèse des différentes opinions : le vieux rebetiko est des bas-fonds, avec le temps il s'améliore et se civilise, avec des compositeurs comme Tsitsanis, mais aussi Theodorakis, pour toucher le peuple et devenir chanson populaire, le laiko ; le marché phonographique semble intervenir à une période récente mais non définie pour imposer la création personnelle et une commercialisation des compositions de mauvaise qualité.

La construction de la catégorie semi-imaginaire du « vrai » rebetiko suscite un intérêt pour rechercher le passé, un intérêt conforme à l'époque, puisque plus l'on s'éloigne de la défaite lors de la guerre civile, plus le besoin de comprendre et, jusqu'à un certain point, remodeler le passé récent apparaît pour servir les besoins du présent. Une des expressions de ce passé est le rebetiko. Les débats idéologiques autour du rebetiko suscitent dans la jeunesse de gauche l'intérêt et l'envie de rechercher les acteurs de cette musique et fondent, ainsi, l'avenir du rebetiko.

La circulation et le succès de l'« Epitaphe » de Theodorakis qui a voulu « donner une impulsion nouvelle à la chanson populaire »⁶⁴⁵ déclenchent de longues discussions dans *Avgi* et *Epitheorisi Technis*. Je propose de conclure cette partie avec les questions que les rédacteurs d'*Avgi* ont adressées à divers intellectuels pour lancer la « recherche d'*Avgi* sur la chanson populaire ». Ces seules questions résument les préoccupations et contiennent les représentations de la gauche sur la situation musicale :

« 1_ Quelle est la chanson populaire contemporaine ? Où est-elle née, quels facteurs artistiques la forment ? 2_ Y a-t-il des liens entre la chanson populaire contemporaine et la chanson des Kleftes, la chanson des maquisards et la vieille chanson athénienne ? 3_ Quelle chanson populaire exprime le mieux les états psychiques de notre peuple, sa bonne humeur, son caractère, ses rêves, son humeur de combat ? Le rebetiko et le bouzouki expriment-ils ces états ? 4_ La mise en musique de l' « Epitaphe » de Ritsos par Theodorakis a suscité des opinions opposées. Qu'en pensez-vous, le caractère héroïque et tragique de l' « Epitaphe » est-il rendu par la musique de Theodorakis ? 5_ Dans la formation de la musique populaire, quel est le rôle joué par le fait que le peuple n'ait pas un accès important à la radiophonie, à l'industrie du disque et aux autres moyens de reproduction et de diffusion de sa création musicale (éditions, conservatoires, orchestres, chorales, etc) ? »⁶⁴⁶

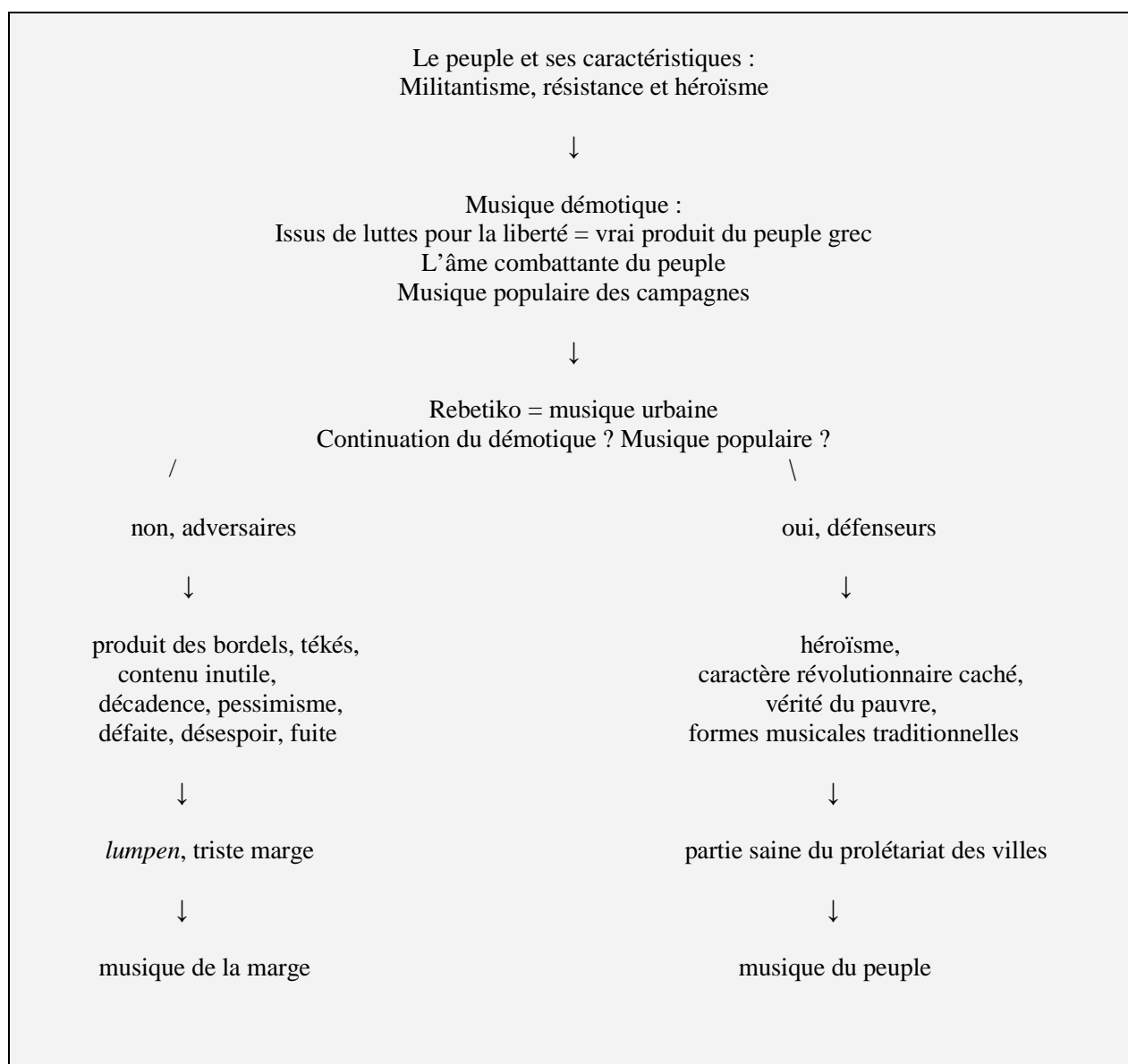
populaire], *op.cit.* et VOURNAS Tasos, «Το σύγχρονο λαϊκό τραγούδι, πρώτη προσπάθεια αναγωγής στις ρίζες του» [La chanson populaire contemporaine. Première tentative de remonter aux origines], *op.cit.*

⁶⁴⁵ THEODORAKIS Mikis, «Γύρω στον 'Επιτάφειο'» [Autour de l'« Epitaphe »], *op.cit.*

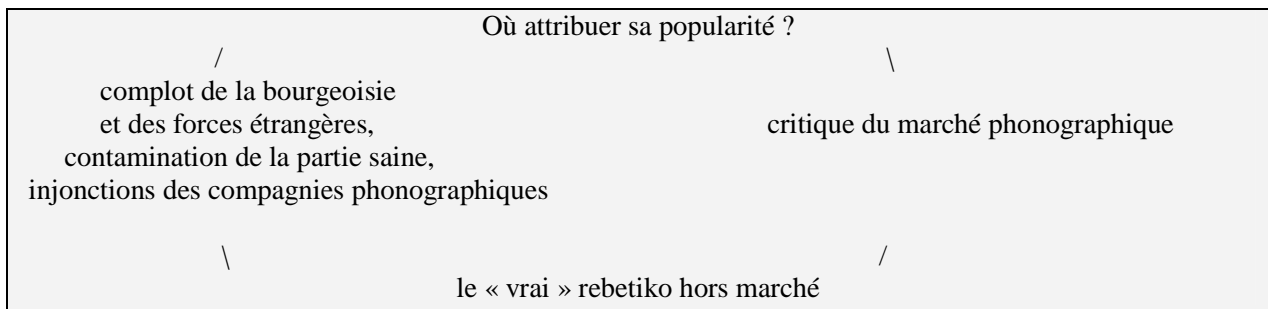
⁶⁴⁶ *Avgi*, «Μια έρευνα της 'Αυγής' για τη λαϊκή μας μουσική. Οι Αυγέρης, Καλομοίρης, Θεοδωράκης, Ξένος, Αρκαδινός και Μαζαράκη μιλάνε για το σύγχρονο λαϊκό τραγούδι» [Une recherche de 'Avgi' sur notre musique populaire. Avgeris,

On s'inquiète de la production musicale populaire, on tente d'établir des liens entre la musique populaire et la musique démotique, on évoque la bonne humeur et la combativité du peuple et on débat sur les moyens de diffusion de la musique du peuple, ainsi que sur l'utilisation de ses motifs et ses instruments par des compositeurs érudits, comme Theodorakis. La figure suivante (Figure 3) synthétise les débats que j'ai examinés précédemment, c'est-à-dire les débats dans la presse de gauche pendant la période de sa reconstruction (1946-1961).

Figure 3 : Les débats dans la presse de gauche (1946-1961)



Kalomoiris, Theodorakis, Ksenos, Arkadinos et Mazaraki parlent sur la chanson populaire contemporaine], 21.03.1961 – 05.04.1961.



* * *

Au début des années 1960 et alors que la mode du rebetiko est oubliée et le ‘beau monde’ éloigné des bouzoukia, plusieurs paramètres dessinent le champ de la musique populaire. D’abord, des compositeurs comme Tsitsanis, Papaioannou, Mitsakis et Hiotis continuent d’enregistrer des disques et de jouer en direct. Vamvakaris recommence à enregistrer, en 1960, quand Tsitsanis, en tant que directeur artistique à la section de musique populaire de Columbia, promeut la production d’un disque avec ses compositions chantées par Bithikotsis⁶⁴⁷. Le disque contient certaines nouvelles chansons, mais aussi des rééditions de vieilles chansons ; il suscitera l’intérêt pour les premiers compositeurs du genre.

Or les succès commerciaux viennent de la nouvelle génération de musiciens et de joueurs de bouzouki porteurs d’un style différent qui sera incarné par la voix de Stelios Kazantzidis et qui exprime surtout la douleur et la désespérance - selon un de ses représentants, Thodoros Derveniotis⁶⁴⁸, et. Des chansons inspirées (et parfois des copies exactes) des musiques de Bollywood connaissent une grande popularité, surtout dans les milieux défavorisés.

Hatzidakis et surtout Theodorakis, avec leur style de musique « populaire artistique », l’entehno, gagnent également en popularité. Theodorakis incarne le renouveau du mouvement de gauche et investit musicalement les espoirs et les rêves du changement politique, de la démocratisation et de la fin de la répression. Ses chansons seront chantées tout au long de la décennie 1960 et deviendront un symbole de résistance.

⁶⁴⁷ Voir le récit de Vamvakaris dans VAMVAKARIS Markos, *op.cit.*, p.236 et le témoignage de Kostas Papadopoulos dans le documentaire de ZERVAS Yorgos, *Μ'αρέσουν οι καρδιές σαν τη δική μου* [J’aime les cœurs comme le mien], 2000. Tsitsanis semble promouvoir ce disque pour plusieurs raisons : d’abord par solidarité entre collègues pour aider Vamvakaris ; puis, parce qu’il entrevoit l’intérêt pour les vétérans du genre et enfin, parce qu’un éventuel succès commercial du disque pourrait augmenter les ventes de la « vieille » génération des joueurs de bouzouki, à laquelle Tsitsanis appartient également.

⁶⁴⁸ Cité dans ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ Leonidas, «Ρεμπέτικα, λαϊκά και σκυλάδικα: όρια και μετατοπίσεις στη πρόσληψη της λαϊκής μουσικής του 20ού αιώνα» [Rebetika, laika et skyladika: limites et déplacements de la réception de la musique populaire au XXe siècle], *Dokimes*, vol.13-14, printemps 2005, p.361-398, p.376.

Au niveau des représentations, une hiérarchisation s'effectue au sein de la catégorie musique populaire qui apparaît dans différents articles de presse de différentes orientations politiques. La musique démotique, musique des campagnes et avec des variantes régionales, continue d'être l'expression de l'âme grecque, véhiculant les « idéaux nationaux » pour les conservateurs, les « combats du peuple » pour les partisans de gauche.

Concernant la musique urbaine, en haut de l'échelle se trouvent des compositeurs de Conservatoire qui en raison de leur savoir musical peuvent « améliorer » la qualité de la musique populaire. Ils collaborent avec des poètes « confirmés » et sont reconnus à l'étranger. Ils dominent la scène musicale des années 1960 avec la catégorie musicale « entehno laiko ».

Au milieu du classement se trouvent certains musiciens dont les œuvres sont mises en avant comme « vraie » expression de l'âme populaire, digne d'intérêt et liée à « notre » tradition. Il s'agit de compositeurs comme Tsitsanis et Hiotis, qui sont perçus comme des « civilisateurs » du rebetiko ; ils ont suivi la tradition en faisant sortir cette musique des bas-fonds, des tékés, et collaborent avec Hatzidakis et Theodorakis ; enfin, ils sont aussi aimés par les étrangers. Pourtant, le « vrai » rebetiko se différencie du laiko et devient une histoire entièrement du passé ; ce sont des représentations de ce passé dont on débattrait.

En bas de la hiérarchie, il existe une musique populaire de « mauvaise » qualité, vue comme de « chansons pleurant le désir » (*kapsourotragouda*), parfois critiquée pour sa « lourdeur » et son « mauvais goût ». Elle porte des influences « étrangères », cette fois venues de l'Inde et on dit d'elles péjorativement qu'elles sont « dignes des Indiens »⁶⁴⁹. Ce style se différencie d'emblée du rebetiko et au début aussi du « bon » laiko - une partie de ce répertoire est considérée aujourd'hui comme du laiko. Il est perçu comme un produit du marché de valeur inférieure, lié aux stratégies de l'industrie musicale et par conséquent imposé à cette partie du peuple qui demeure « inculte et sans repères [et] se laisse aller à son sort »⁶⁵⁰.

⁶⁴⁹ Voir OIKONOMOU Leonidas, *op.cit.* et ABATZI Eleni, TASOULAS Manouil, *op.cit.*.

⁶⁵⁰ J'emprunte ici le vocabulaire de Sofia Spanoudi sur l'amané en 1931. SPANOUDI Sofia, «Η μουσική και ο ελληνικός λαός» [La musique et le peuple grec], *op.cit.*

CHAPITRE 5

*Mon bouzouki, deux niveaux plus haut encore que le violon*⁶⁵¹

Authentification et traditionalisation du rebetiko

À partir du début des années 1960, la hiérarchisation de la musique populaire amène progressivement la séparation entre le rebetiko et le laiko. Le rebetiko continue à être une catégorie musicale floue et imprécise et de ce fait, ouverte à des interprétations diverses et accompagnée des représentations variées. Il commence pourtant à acquérir des limites dans le temps, et à se référer à un répertoire qui, bien que toujours peu défini, semble plus ancien dans l'ensemble plus large de la musique populaire. Aucune nouvelle composition ne prendra le nom rebetiko⁶⁵² et cette catégorie sera, par conséquent, considérée comme « morte ».

Or plusieurs paramètres participent à la « survie » et au « revival » du rebetiko pendant les décennies suivantes : certains de ses compositeurs sont encore en vie et continuent à jouer en concert leurs vieux succès ; les compositeurs des conservatoires, avec l'« entehno laiko », montrent un intérêt pour les « origines » de la musique populaire ; l'apparition des prises de position quant au rebetiko, positifs et négatifs, continuent dans la presse, surtout chez les sympathisants de gauche ; une nouvelle génération se lance à la recherche du passé pour comprendre le présent et construire l'avenir. La situation politique mouvementée, marquée par une nouvelle dictature, crée un besoin de remodeler la vision de ce passé, et notamment des expériences traumatisantes : d'abord, du passé proche de l'Occupation et de la guerre civile, et ensuite, de la Grande Catastrophe pour (re)construire une histoire « commune » ; un besoin de « reconnaissance » voit le jour, pour envisager la réconciliation.

Ces différentes variables amènent progressivement à l'authentification et à la traditionalisation du rebetiko. Par authentification, j'entends l'ensemble des processus et des actions qui entraînent et créent des visions partagées de l'authenticité d'une musique, associées à une démarcation de valeur et de qualité et à l'idéalisation du passé, dans le cas du rebetiko. La traditionalisation est l'activité par laquelle une musique est érigée en tradition et devient, ainsi, une des manifestations sélectionnées pour appartenir au domaine imaginé, mais largement accepté et légitimé, des fondements d'une culture. Encore une fois, je m'intéresse ici à la question du *comment* : comment un répertoire musical devient-il authentique ? Comment le rebetiko s'insère dans et participe à la construction et au remodelage de la tradition grecque ?

⁶⁵¹ Vers tiré de la chanson de Markos Vamvakaris «Μπούζουκι γλέντι του ντουνιά» [Bouzouki fête du monde] enregistrée en 1947 (Odeon).

⁶⁵² Il y a certaines exceptions concernant des compositions qui reproduisent le style du passé, comme, à titre d'exemple, les chansons composées par Xarhakos avec les vers de Nikos Gkatsos pour le film « Rebetiko » de Kostas Ferris en 1983.

Je propose dans ce chapitre de répondre à ces questions en examinant les différentes variables à partir des années 1960 et d'essayer, ainsi, de refaire le chemin parcouru d'authentification et de traditionalisation du rebetiko.

5.1. The greek sixties

Une décennie mouvementée

Les années 1960 sont au niveau mondial une décennie agitée : plusieurs mouvements sociaux, politiques et culturels voient le jour, alors qu'une nouvelle génération affirme son mécontentement en refusant de se plier au système existant, en critiquant le conformisme de l'après guerre et en déclarant « peace and love », le moment même où la Guerre Froide, à son point culminant, connaît ses plus grandes batailles : dans les pays africains nouvellement indépendants, au Vietnam et même sur la lune !

En Grèce, les conséquences démographiques, urbanistiques, économiques et sociales des choix politiques en faveur de la reconstruction, qui a suivi la fin de la guerre civile, commencent à se faire sentir. La crise politique et sociale de la fin des années 40 conduit une grande partie de la population à migrer de la périphérie à Athènes, à la recherche de sécurité et d'emploi. L'exode rural massif, entre 1951 et 1971, provoque une urbanisation excessive et l'hypertrophie du Grand Athènes (qui contient désormais le Pirée et rassemble 2,9 millions d'habitants en 1971⁶⁵³) et de Thessalonique, alors que toutes les régions périphériques sont en déclin dès 1958. Les gouvernements de droite, notamment celui de Constantinos Karamanlis (1955-1963), avec comme slogan la « prospérité », demande l'adhésion à la Communauté Économique Européenne, la Grèce étant déjà membre de l'OTAN depuis 1952. Karamanlis décide de donner un nouvel élan à l'économie en privilégiant le secteur des travaux publics et de la construction, le tout avec l'aval et l'aide américaine⁶⁵⁴.

Le moteur de la croissance économique et du plein emploi devient le système de l'*antiparochi*, la « contrepartie »⁶⁵⁵. L'*antiparochi* a joué un grand rôle dans la stabilisation économique, politique et sociale de la Grèce et a fonctionné avec succès jusque dans les années 1970. Elle a créé richesse et emplois, et comme le dit Prévélakis, « elle a transformé toute une classe de petits bourgeois fragilisés

⁶⁵³ BURGEL Guy, *Le miracle athénien au XXe siècle*, Paris, CNRS Editions, 2002, p.45.

⁶⁵⁴ Voir PREVELAKIS George, *Athènes, Urbanisme, Culture et Politique*, Paris, L'Harmattan, 2000.

⁶⁵⁵ Il s'agit d'un système d'« échange » d'un terrain, où se trouve souvent la maison familiale, par son propriétaire contre des appartements dans un immeuble bâti par un promoteur immobilier sur ce terrain, avec l'argent des futures acheteurs du reste des logements dans l'immeuble.

par la guerre et la guerre civile en propriétaires. Chez cette classe moyenne reconstituée, les valeurs de l'économie de marché ont commencé à remplacer celles du communisme »⁶⁵⁶. Avec le système de l'*antiparochi*, au début des années 1960, il ne reste presque aucun espace libre ou vert au centre d'Athènes et la densité de population s'accroît considérablement.

En parallèle, les constructions illégales fleurissent, avec la tolérance de l'Etat, pour couvrir les besoins des couches non solvables de la population et participent à l'extension des limites de l'agglomération. Par la suite, le processus de normalisation de ces constructions illégales devient un moyen de légitimation politique du régime et les infrastructures nécessaires dans ces nouveaux quartiers (eau, électricité, voirie) deviennent l'objet d'un marchandage politique et électoral⁶⁵⁷.

Le « miracle athénien » des « trente glorieuses » permet également le développement d'une industrie lourde de matériaux de construction, qui se développe sous l'impulsion de la demande (cimenteries, production d'acier, pétrochimie surtout autour d'Athènes et d'abord à Eleusis) et fera d'Athènes le premier centre industriel du pays à la fin des années 1960⁶⁵⁸. Pour la population qui n'arrive pas à trouver sa place, il reste l'émigration, qui double en un an, de 1959 à 1960, avec une prépondérance de l'Australie comme destination. Le gouvernement signe un Traité avec l'Allemagne en 1960 qui marque un « succès » et entraîne le départ de 50.000 travailleurs en 1962 et de plus de 60.000 en 1963⁶⁵⁹.

À Athènes, dans ce paysage urbain profondément altéré, qui accueille de plus en plus de voitures à usage privé, la « menace » communiste est toujours supposée présente, alors que sur le territoire européen, la Guerre Froide acquiert une barrière matérielle en 1961, le Mur de Berlin. En Grèce, la répression policière continue et des fichiers sur « les convictions politiques » des citoyens « suspects » sont consultés et complétés régulièrement ; le sujet de la résistance et de la guerre civile est occulté, censuré et manipulé ; la propagande du régime, écrite et diffusée par la radio, sur les « bandits », sur les atrocités commises par la gauche, sur la conspiration des Soviétiques et la « menace slave » pénètre également les manuels scolaires⁶⁶⁰ ; dans ce contexte, il semble que la majorité du public sympathise avec l'attitude officielle⁶⁶¹.

⁶⁵⁶ PREVELAKIS George, *op.cit.*, p.29.

⁶⁵⁷ *Ibid*, p.31-34.

⁶⁵⁸ BURGEL Guy, *op.cit.*, p.70-83.

⁶⁵⁹ KAYSER Bernard, « Nouvelles données sur l'émigration grecque », *Populations*, n°4, August-September 1964, p.707-726, p.709-710.

⁶⁶⁰ KATSIKAS Christos, THERIANOS Kostas, *Ιστορία της Νεοελληνικής Εκπαίδευσης* (Histoire de l'éducation néohellénique), Athènes, Savvalas, 2004, p.158.

⁶⁶¹ CLOSE David, "The Road to Reconciliation?... ", *op.cit.*

Or il existe une jeunesse contestataire et revendicative, influencée par le contexte international mouvementé, qui se sent troublée devant les persécutions et les actions arbitraires au quotidien et la répression d'une police dure. Curieuse, elle se tourne vers le passé, dont les conséquences sont palpables au présent, et se développent au sein de cette jeunesse les idées d'occultation volontaire et de manipulation du passé, mais aussi des théories de complot. Cette jeunesse, ayant souvent la possibilité d'étudier, se rassemble dans la capitale pour fréquenter l'Université d'Athènes. Elle investit différentes associations politiques et culturelles qui fleurissent et organisent des conférences, des manifestations et des concerts, alors que les intellectuels de gauche, auparavant occupés par les théories marxistes et la définition du peuple, commencent timidement, pendant les années 1960, à aborder le sujet de la résistance pour développer des visions, également partiales, des vaincus de la guerre civile⁶⁶².

La montée au pouvoir de Georges Papandreou et de l'Union du Centre (EK) en 1963 (majorité relative) et en 1964 (majorité absolue), donne d'abord l'impression d'une rupture et est acceptée par toutes les forces de l'opposition comme un dépassement de la « dévotion à l'esprit national » (*ethnikofrosyni*) et comme un changement politique vers la démocratisation du pays. Pourtant, les partis politiques du centre (EK) et de droite (ERE) ont des programmes politiques similaires ; Georges Papandreou refuse le retour des exilés politiques et la légalisation du Parti Communiste ; de plus, il critique publiquement la commémoration de la résistance par la Gauche Démocratique Unie (EDA), le principal parti de gauche⁶⁶³. La police, sous son gouvernement, continue la persécution des sympathisants de gauche. En outre, l'« affaire Aspida » (la supposée préparation d'un coup d'Etat par des militaires impliquant le fils de Georges Papandreou, Andreas) aggrave les relations de Georges Papandreou avec le nouveau roi Constantin II (le dernier « roi des Hellènes » de 1964 à 1967) et amène le gouvernement de l'Union du Centre à démissionner en 1965. Le pays entre dans une crise politique profonde qui aboutira au coup d'Etat du 21 avril 1967, donnant accès au pouvoir à la « junte des colonels » qui restera sept ans et qui freinera l'effervescence sociale, culturelle et politique.

Des nouvelles catégories musicales et compagnies phonographiques

Dans le domaine artistique en Grèce, les années soixante sont marquées par la recherche et la valorisation des arts populaires et l'intégration d'éléments populaires dans les œuvres contemporaines d'artistes de formation. Cette tendance s'explique en partie par la situation sociale changeante et une

⁶⁶² Sur l'historiographie autour de la résistance et de la guerre civile voir la présentation critique de MARANTZIDIS Nikos, ANTONIOU Giorgos, « The Axis Occupation and Civil War : Changing Trends in Greek Historiography, 1941-2002 », *Journal of Peace Research*, Vol. 41, No. 2 (Mar., 2004), p. 223-231.

⁶⁶³ CLOSE David, «The Road to Reconciliation?... », *op.cit.*

ascension sociale accélérée. La jeune génération a la possibilité de faire des études, de mieux s'habiller, de travailler dans des bureaux et de dépasser le niveau et la qualité de vie de la génération d'avant-guerre, tout en ayant des expériences et des souvenirs d'enfance dans des milieux défavorisés, imprégnés de culture populaire. Outre la recherche d'une identité personnelle, la question de l'expression d'une identité grecque dans les œuvres artistiques continue d'être présente et elle s'oriente largement vers le remodelage et la réinterprétation des éléments populaires suivant les codes et les lois artistiques dits « savants », lesquels viennent uniquement de l'Occident. La spécificité de la décennie sur ce point est que cette fois on vise et on réussit à élargir le public. On découvre et on valorise, aussi, les œuvres des artistes populaires eux-mêmes, comme le peintre Theofilos, à qui un musée, grâce aux dons de l'éditeur d'art Tériade vivant à Paris, est consacré en 1964, dans son village natal, à Mytilène⁶⁶⁴. Enfin, le renouveau du mouvement de la gauche après la défaite de la guerre civile ajoute un sens d'acte politique à la recherche du peuple et de ses expressions artistiques. Celles-ci sont souvent considérées comme l'expression politique du peuple, expression longtemps réprimée, comme la gauche, par une bourgeoisie conservatrice tournée vers l'Ouest. Il s'agit, en somme, de la variante grecque du mouvement de la découverte de l'art « naïf ».

Au niveau musical, pendant les années soixante, l'« entehno », la musique « populaire artistique », impulsée par Hatzidakis⁶⁶⁵ et Theodorakis triomphe. Plusieurs compositeurs (Xarhakos, Markopoulos, Moutsis, Loizos et autres) suivront le même schéma, en essayant de s'inspirer et d'utiliser des motifs et des instruments de la musique populaire dans leurs compositions, en collaborant avec des musiciens populaires (chanteurs et instrumentistes) et en mettant en musique des vers des poètes connus⁶⁶⁶. Cette catégorie musicale prend l'aspect d'une chanson de contestation et est largement acceptée comme une musique de qualité esthétique, qui rapproche le peuple grec des « grands » poètes. À partir du milieu de la décennie 1960, elle connaît des ventes élevées et plusieurs chansons d'entehno sont chantées lors des manifestations. Plus la politisation augmente en raison de la situation politique instable, à la fois conservatrice et ouverte au changement, plus le public commence à remplir les théâtres de plein air et même les stades, pour écouter, dans ces nouveaux lieux de concerts, le développement « artistique » de la musique populaire.

⁶⁶⁴ L'œuvre de Theofilos (Mytilène 1868-1934) est promu par l'éditeur d'art et collectionneur installé à Paris Stratis Eleftheriadis (Mytilène 1897 – Paris 1983), mieux connu sous son d'artiste Tériade, co-fondateur de la revue *Minotaure*. Tériade ouvre le musée de Theofilos à Mytilène en 1964, qui sera cédé l'année suivante à la Municipalité de Mytilène.

⁶⁶⁵ En 1959, l'Établissement National de la Radiophonie lance le « Festival de la Chanson Grecque » et Hatzidakis emporte le premier prix lors de cette première édition pour sa chanson «Κάπου υπάρχει η αγάπη μου» [Mon amour existe quelque part] chantée par Nana Mouskouri.

⁶⁶⁶ Cette présentation de l'entehno est évidemment schématique. Chaque compositeur créera son propre style et évoluera de manière différente.

L'entehno et son succès commercial apparaissent par ailleurs au moment des changements intervenus dans la production discographique. Il s'agit des évolutions technologiques, avec la généralisation du disque de 45 tours, l'apparition de 33 tours et l'abandon de 78 tours, qui deviennent désormais un objet de collection, ainsi que l'apparition des enregistrements stéréophoniques. Face à l'évolution technologique, les compagnies rééditent une partie de leur vieux répertoire. Tsitsanis, en tant que directeur artistique de Columbia au début de la décennie, promeut des rééditions de certains compositeurs, comme Vamvakaris, Papaioannou et Hiotis, sur les nouveaux supports.

Il s'agit également de l'établissement de nouvelles compagnies sur le territoire grec, comme la RCA gérée par Yorgos Orfanidis et Fidelity, sous la direction de Philips, gérée par Alekos Patsifas⁶⁶⁷. Philips, au long des années 1960, occupera la deuxième place en terme de résultats commerciaux, après Columbia et sera suivi par Odeon, transformée en Minos Matsas et fils⁶⁶⁸, alors que plusieurs autres petites compagnies, souvent fondées par des musiciens, apparaîtront pendant la deuxième moitié de la décennie⁶⁶⁹. En parallèle, de nouvelles industries de production de disques marquent la fin du monopole de l'usine de Columbia. La nouvelle situation du marché du disque augmente la compétition et la professionnalisation et crée un nouveau besoin de publicité, alors que le produit s'embellit et que les pochettes de disques avec des nouveaux graphismes deviennent de plus en plus attirantes. Aux moyens de diffusion de la musique, outre le théâtre, le cinéma et la radio étatique, s'ajoutent des radios pirates et également la télévision qui commence à émettre en 1965⁶⁷⁰.

Des nouvelles influences viennent de l'étranger et surtout des Etats-Unis, notamment les ballades rock et la renaissance folk, avec le style lancé par Bob Dylan, qui intriguent et inspirent des musiciens grecs, alors que Matala en Crète devient une destination de la communauté hippie⁶⁷¹. Un nouveau genre commence à se dessiner, au milieu des années 1960, qui sera nommé *neo kyma*, la « nouvelle vague » (Arleta, Notis Mavroudis, Kaiti Homata, Yannis Pouloupoulos, Popi Asteriadi et autres). Patsifas fonde en 1964 la compagnie indépendante LYRA et promeut ce nouveau genre. Le succès de l'entehno et du neo kyma amène le responsable de Columbia, Takis Labropoulos, à rompre

⁶⁶⁷ NOTARAS Yorgos, *Από τις 78 στροφές στο CD* [De 78 tours au CD], Athènes, Kastaniotis-IOM, 2008, p.15.

⁶⁶⁸ KOUNADIS Panayotis, *Ο αινιγματικός κύριος Μάτσας* [L'énigmatique monsieur Matsas], *op.cit.*, p.162-164.

⁶⁶⁹ Pour la situation discographique des années 60 et des disques de 45 tours, voir LYKOUROPOULOS Sotiris, «Από τον φωνογράφο στα 45άρια» [Du phonographe au 45 tours], *Kathimerini (Efta Imeres)*, 26.04.1998, p.4-5 (disponible sur <http://www.kathimerini.gr/kath/7days/1998/04/26041998.pdf>, consulté le 26.10.2010).

⁶⁷⁰ Sur les radios pirates dès les années 1960, voir BARBOUTIS Christos, «Οι πειρατές των ερτζιανών» [Les pirates sur les ondes hertziennes], dans BARBOUTIS Christos, KLONTZAS Mihalis, *Το φράγμα του ήχου* [La barrière du son], Athènes, Papazisi, 2001, p.133-149. Sur l'histoire de la télévision en Grèce voir KARTER Yorgos, *Ιστορικά της τηλεόρασης* [Histoire de la télévision], Athènes, Techniki eklogi/Anatypo, 1979.

⁶⁷¹ THEODOROU Thanasis, «Βιογραφικές ρήξεις και ηθικός πανικός: η κοινότητα των χίπις στα Μάταλα (1965-1975)» [Ruptures biographiques et panique morale : la communauté hippie à Matala (1965-1975)], Département de Sociologie, Université de Crète, Mémoire de DEA, 2007 (disponible sur http://elocus.lib.uoc.gr/dlib/1/1/3/metadata-dlib-13ea583b8e924da363fd5b0dbcc288f3_1243412646.tkl#, consulté le 02.11.2010).

sa collaboration avec des musiciens de la musique populaire, comme Tsitsanis et Kazantzidis, et à se concentrer à et promouvoir les nouveaux genres musicaux qui font davantage de ventes.

Les nouvelles tendances musicales entraînent l'apparition des nouveaux lieux de divertissement à Athènes, surtout dans le quartier pittoresque de Plaka, aux pieds de l'Acropole. On appellera ces nouveaux lieux « boîtes », pour souligner la petitesse de leur espace. Les « boîtes » ont de faibles lumières, des décorations recherchées sur les murs, des musiciens sans amplificateurs, avec un piano ou une guitare, un public jeune, souvent composé d'étudiants, où il arrive d'interrompre la musique pour lire de la poésie⁶⁷².

En parallèle avec ce nouveau mode de divertissement athénien « alternatif », les lieux de divertissement populaire continuent à exister. Il s'agit des kentra de « mauvais goût », qui ont souvent une « mauvaise réputation », avec des sons amplifiés, où l'on ajoute la batterie à l'« orchestre »⁶⁷³ et de plus en plus de réverbération. Ces kentra sont fréquentés surtout par des personnes défavorisées, dans les quartiers périphériques, là où on construit illégalement, le temps d'une nuit, des murs et un toit ou une chambre de plus. Ces lieux, à partir de 1963 se trouvent en « décadence » : la commercialité de la musique populaire « lourde » diminue et le genre musical est déprécié ; on le nomme parfois « digne des Indiens ». Ces seront nommés, à partir de 1970, *skyladika* (pour les chiens), un nom désignant le lieu, mais aussi le genre de musique qui y est jouée⁶⁷⁴.

Il s'agit également des kentra présentant les grandes stars largement acceptées de la musique populaire, comme Tsitsanis et Hiotis, ou encore Bithikotsis, où le public accueilli demande de s'amuser et faire la fête au son du bouzouki, également amplifié. Ces lieux sont fréquentés majoritairement par la classe moyenne, mais aussi par des intellectuels, des acteurs de cinéma, des compositeurs d'entehno, même des amateurs et également des étrangers. Ils ont des prix assez élevés, on y casse des assiettes et on jette des fleurs aux pieds des musiciens. Le répertoire contient des nouvelles chansons, mais aussi les succès du passé, comme « Dimanche nuageux » de Tsitsanis ou « Nuit sans lune » de Kaldaras, des chansons largement connues et aimées, chantées et dansées par le public au moment culminant de la soirée.

⁶⁷² PAPASTEFANOU Yorgos, «To 'Χρυσό' Νέο Κύμα» [La nouvelle vague 'dorée'], *Kathimerini (Efta Imeres)*, 26.04.1998, p.16-17 (disponible sur <http://www.kathimerini.gr/kath/7days/1998/04/26041998.pdf>, consulté le 26.10.2010).

⁶⁷³ Les mots « orchestre » et « maestro » connotent en grec la musique européenne. Ils sont largement utilisés par les compositeurs de laïko qui ne manquent pas d'humour pour leurs ensembles instrumentaux.

⁶⁷⁴ On dispose de très peu d'études, scientifiques ou autres, sur le « skyladiko ». Pour quelques réflexions sur ce genre musical voir OIKONOMOU Leonidas, *op.cit.*

Les intellectuels et le rebetiko : lui attribuer des ancêtres prestigieux

Dans ce contexte musical et politique mouvementé, le rebetiko semble être oublié. Il est considéré comme une musique du passé, désormais morte, qui a laissé sa place au laiko et qui a inspiré l'entehno. Tout au long des années 1960, le souci de certains acteurs, souvent affiliés à la gauche, de rechercher le « vrai » rebetiko, en se tournant vers le passé, participera à la redécouverte et au remodelage de cette catégorie musicale pendant les décennies suivantes et ainsi également à son authentification.

Il s'agit, d'abord, des intellectuels qui développent des récits sur le rebetiko dans la presse. Je choisis de présenter ici certaines réflexions développées par des défenseurs du rebetiko qui laissent apparaître la multiplicité des points de vue, mais, également, certains traits propres à la décennie 1960 : on refait l'histoire, on valorise un passé plus ou moins proche, on construit des ruptures ou des continuités pour comprendre le présent.

Ntinos Christianopoulos (1931-), poète originaire de Thessalonique et qui y habite, s'intéresse au rebetiko depuis la décennie précédente. Il a déjà donné une conférence sur la place de la mère dans les chansons rebetika en 1954, à Thessalonique⁶⁷⁵. Il a aussi critiqué Hatzidakis « pour avoir 'rebetisé' la chanson légère et 'allégé' le rebetiko »⁶⁷⁶. À partir de 1958, il commence à éditer la revue littéraire *Diagonios* et il y publiera, trois ans plus tard, son premier essai sur « la formation historique et esthétique du rebetiko »⁶⁷⁷. Christianopoulos commence son récit de la chute de Constantinople, parle de la musique démotique et aussi de la chanson « orientalisante », résultat des mélanges des diverses populations, chantée par les pauvres et les illettrés, aux ports, au marché, dans les prisons. Avec l'arrivée des réfugiés, après 1922, le rebetiko prend de l'ampleur en mêlant ces différentes influences. Selon le poète

« pour que le rebetiko s'étende largement, il ne manquait qu'une catharsis interne : les éléments étrangers devaient s'effacer ; le contenu devait être adapté à des thèmes plus populaires ; les tendances vulgaires devaient disparaître et les voix hétéroclites fusionner. Ce nettoyage a été

⁶⁷⁵ FOTEINOS Petros, «Η μάνα στα νεολαϊκά» [La mère dans les chansons néolaiko], *To Fos* (Thessalonique), 23.05.1954, p.3.

⁶⁷⁶ CHRISTIANOPOULOS Ntinos, «Μάνος Χατζηδάκης – ο 'συμπαθής' νοθευτής του ρεμπέτικου τραγουδιού» [Manos Hatzidakis – l'altérateur 'sympa' de la chanson rebetiko], *Drasis* (Thessalonique), 11.07.1960.

⁶⁷⁷ CHRISTIANOPOULOS Ntinos, «Ιστορική και αισθητική διαμόρφωση του ρεμπέτικου τραγουδιού» [La formation historique et esthétique de la chanson rebetiko], *Diagonios*, vol.1, janvier 1961, p.5-22, dans HOLST Gail, *Δρόμος για το ρεμπέτικο* [Chemin vers le rebetiko], *op.cit.*, p.158-164.

atteint par, presque lui seul, le compositeur populaire et magicien du bouzouki, Vasilis Tsitsanis, un vrai génie dans son domaine »⁶⁷⁸.

Il me semble que Christianopoulos résume les représentations des défenseurs du rebetiko, au début des années 1960, en intégrant les critiques des adversaires, dans une seule phrase : « Tsitsanis [...] avec son art a rendu le rebetiko plus grec et plus humain »⁶⁷⁹. Dans cette phrase, plusieurs éléments apparaissent : d'abord, la question de la provenance grecque ou étrangère du rebetiko datant de l'avant guerre ; ensuite, la division entre le peuple et la « marge », cette dernière souvent liée à une criminalité qui semble ne pas être une caractéristique très « humaine », ni non plus très « populaire » ; enfin, la hiérarchisation à l'intérieur de la musique populaire où Tsitsanis occupe une place élevée et par cela, il semble se positionner entre le rebetiko et le bon laiko. Le point de vue esthétique de Christianopoulos, comme celui d'autres intellectuels de son époque, accepte certains éléments et certaines versions de la culture populaire et, par extension, certaines expressions et caractéristiques du peuple, et en rejette d'autres. Il ne s'agit pas d'une spécificité personnelle ou temporelle, mais je dirais plutôt d'une tendance répandue. Les jugements de valeurs et les préférences esthétiques sont souvent présents, encore aujourd'hui, dans les diverses recherches sur la musique populaire.

Kostas Tahtsis (1927-1988), romancier, ajoute une dimension revendicative au rebetiko et parle avec idéalisme d'un passé révolu⁶⁸⁰. Il parcourt l'histoire du rebetiko, le contact avec les réfugiés, le passage de la marge et des bas-fonds à des couches populaires plus étendues pendant l'Occupation allemande, quand le rebetiko était la seule chanson « qui parlait de la réalité [...] non pas ouvertement, mais de la manière symbolique connue ». Puis, il se réfère à sa « neutralisation » par les bourgeois qui l'ont « embrassé », « la meilleure manière de castrer une 'révolution' : bon marché, sécurisée et non ensanglantée ». Il parle des chansons qui ont réussi à fournir « les moyens d'une protestation du peuple contre les exploiters de toutes sortes » et qui sont actuellement produites en masse par ces mêmes exploiters.

Christianopoulos et Tahtsis parlent de l'histoire du rebetiko et de son évolution surtout au XXe siècle ; Foivos Anogeianakis et Thanos Veloudios se concentrent sur la recherche des liens avec un passé plus lointain. Anogeianakis⁶⁸¹ s'occupe des instruments, il identifie le bouzouki au *tamboura* et à

⁶⁷⁸ *Ibid*, p.161.

⁶⁷⁹ *Ibid*.

⁶⁸⁰ TAHTSIS Kostas, « Ζεϊμπέκικο, 1964: Ένα Δοκίμιο » [Zeibekiko, 1964 : Un Essai], *Pali*, vol.2-3, 1964, dans HOLST Gail, *Δρόμος για το ρεμπέτικο* [Chemin vers le rebetiko], *op.cit.*, p.202-209. Kostas Tahtsis vient de publier son roman le plus célèbre, *La troisième couronne* (1962).

⁶⁸¹ ANOGEIANAKIS Foivos, « Για το ρεμπέτικο τραγούδι » [Sur la chanson rebetiko], *op.cit.*

l'ancien *pandoura*, des instruments de la famille du luth, et établit une liaison avec la musique démotique et une continuité dans le temps, de l'Antiquité et de Byzance, jusqu'à aujourd'hui.

Si l'instrument populaire qu'est le bouzouki attire déjà les compositeurs de Conservatoire et plusieurs intellectuels et qu'il est parfois désigné comme l'instrument national, ce n'est pas le cas des danses affiliées au rebetiko et au laiko. D'autant plus que le « Lycée des femmes grecques », fondé en 1911, ainsi que, la fondation, en 1952, du groupe des « Danses Populaires Grecques » par Dora Stratou (1903-1988) et ses représentations annuelles, excluent de leur répertoire de telles danses, en légitimant comme grecques uniquement les danses démotiques, avec une mise en scène contenant muséologie, costumes colorés et imagination.

Dans ce contexte, Veloudios publiera un texte qui contient ses remarques adressées à Eva et Aggelos Sikelianos, lors de sa participation à la préparation des fêtes de Delphes en 1927. Dans ce texte, il cherche à affirmer la continuité avec l'Antiquité, dans la danse *zeibekiko*, exécutée sur un rythme de 9/8, le rythme par excellence du rebetiko, et lui donner, ainsi, une place dans la constitution de la grécité. Veloudios fournit des images de pots et des sculptures antiques et décrit la danse du *zeibekiko*, portant, en Grèce Antique, selon l'auteur, le nom d'*artozinos* (le pain de Zeus, une liaison du corps et de l'esprit) :

« Le danseur bouge ses épaules comme des ailes sous sa peau, comme s'il essaie de voler pour s'échapper des contretemps et des malheurs ; il frappe ses pieds avec force au sol comme s'il essaie de décoller et de rester en vol dans l'espace entre le Temps et l'Univers ; il regarde par Terre pour ne pas perdre son orientation et garder sa gravité ; il touche le sol plusieurs fois, avec les genoux, avec son corps et ses mains [...] pour prendre de la force de son sel, c'est-à-dire de son esprit »⁶⁸².

Ce qui me semble intéressant dans les analyses d'Anogeianakis et de Veloudios n'est pas de chercher la vérité dans leurs propos, de confirmer ou de rejeter leurs affirmations, ou de retrouver l'influence que leurs discours ont eue. Je les mentionne plutôt pour souligner, dans leurs réflexions, l'envie et le besoin de donner au bouzouki et au *zeibekiko* des ancêtres, et notamment des ancêtres indiscutablement grecs, et, par conséquent, de les présenter comme des dignes descendants de la « tradition grecque » et de les intégrer, ainsi, dans la construction du récit culturel et identitaire grec.

Une facette différente de cette construction identitaire est fournie par Yannis Tsarouhis (1910-1989). Tsarouhis est un peintre déjà reconnu qui s'inspire de la culture populaire, mais aussi de

⁶⁸² VELOUDIOS Thanos, «Επιτηδειγμα πυρρίχιου εις 9/8 ή 'Αρτοζηνός' δηλαδή 'Ζειμπέκικος'» [Figures de la danse pyrrhios en 9/8 ou 'Artozinos', c'est-à-dire 'Zeibekikos'], *Ios*, vol.98-102, 1966, p.116-125.

l'hagiographie⁶⁸³. Tsarouhis, malgré le fait qu'il a très peu écrit sur le sujet, occupe une place respectée dans l'histoire du rebetiko, en raison de ses opinions et de son approche sans jugement de toutes les versions de la musique populaire de son temps. Dans les années 1930, il fréquente la scène où Roza Eskenazy chante ; il fait même découvrir la chanteuse à Sofia Spanoudi⁶⁸⁴. Dans les années 1960, il se mélange avec le peuple dans les kentra de « mauvais goût » et les « skyladiko ». Tsarouhis, dans son « petit commentaire sur le zeibekiko »⁶⁸⁵ critique les amateurs, puritains et ignorants, de la musique démotique qui, par leur nationalisme, divisent la musique en bonne et mauvaise, acceptable et inacceptable. Pour Tsarouhis, le zeibekiko est une danse de Thrace, de l'ethnie de Zeibekides, installés sur la côte de l'Asie Mineure ; mais même s'il était turc, cela ne devrait pas poser problème, « on devrait, au contraire, réexaminer notre vision de l'art turc » : la musique grecque a toujours emprunté et elle s'est appropriée des éléments venus de l'étranger et de cette manière elle s'est nourrie et elle a avancé. Peu importe son origine, le zeibekiko est une danse devenue désormais panhellénique.

Les jeunes, les concerts et les disques : retour aux origines

Outre les intellectuels qui s'expriment dans la presse, le rebetiko intéresse également les jeunes, surtout de gauche et souvent des musiciens ou des amateurs de musique. Une partie de la jeunesse contestataire (Loizos, Markopoulos, Leontis, Savvopoulos, Farantouri, Mavroudis et autres) se rassemble, en 1962, et fonde l'Association des Amis de la Musique Grecque, ayant initialement l'intention de promouvoir l'œuvre de Mikis Theodorakis. L'Association organise diverses activités : des conférences, des soirées artistiques et plusieurs concerts, où parfois, on chante aussi de vieux succès de la musique populaire, comme « Dimanche nuageux » de Tsitsanis. Un grand concert, prévu pour mai 1963, dans un stade d'Athènes, où Hatzidakis, Theodorakis et d'autres musiciens de l'entehno, ainsi que Tsitsanis, Hiotis, Papaioannou, Mitsakis, se succèderaient sur scène, est finalement annulé, mais permet aux jeunes de l'Association de rencontrer certains musiciens populaires⁶⁸⁶. Ainsi, l'intérêt de rassembler des informations et des récits de vie des pionniers de la musique populaire naît chez certains acteurs, membres de l'Association.

En 1964, Nearhos Georyadis, d'origine chypriote et étudiant à la Faculté de Droit de l'Université d'Athènes, rejoint l'Association et lance l'idée de retrouver Markos Vamvakaris, le

⁶⁸³ Voir le site internet de la fondation Tsarouhis sur <http://www.tsarouhis.gr>.

⁶⁸⁴ TSAROUHIS Yannis, « Η ανεπίσημη Σπανούδη » [L'informelle Spanoudi], *Nea Estia*, vol.597, mai 1952, p.672.

⁶⁸⁵ TSAROUHIS Yannis, « Μικρό σχόλιο στον ζεϊμπέκικο » [Petit commentaire sur le zeibekiko], *Theatro*, vol.10 (juillet-août 1963), p.79, dans HOLST Gail, *Δρόμος για το ρεμπέτικο* [Chemin vers le rebetiko], *op.cit.*, p.201.

⁶⁸⁶ Voir KOUNADIS Panayotis, *Εις ανάμνησιν...* [En souvenir...], *op.cit.*, vol.1, p.15-16.

vétéran du rebetiko. Son idée motive Thomas Gkorbas, Panayotis Kounadis, Kiki Kalamara et d'autres qui rejoignent le projet. Une sous équipe informelle au sein de l'Association se forme, les « amis du rebetiko », à la recherche de vétérans, d'articles de presse, de divers documents sur la musique populaire et de disques 78 tours, avec les enregistrements originaux. Ils commencent à rendre visite à Vamvakaris et à découvrir un monde jusqu'à là inconnu et éloigné d'eux. Les étudiants sont fascinés par Vamvakaris et l'histoire de sa vie ; ils sont également méfiants à l'égard des adversaires du rebetiko, provenant aussi de la gauche, et essaient de « reconstruire seuls le puzzle de l'histoire » de cette musique⁶⁸⁷, sans manquer d'enthousiasme mais également d'une sorte de sentiment d'exotisme pour ce passé inconnu. Vamvakaris sera invité à jouer, pour la première fois devant un public d'étudiants, lors d'une fête privée organisée par Georyadis. Selon les mots de Vamvakaris, c'était « un concert dans une maison, mais une grande maison. On n'a pas été payé. C'était un concert amical. L'enthousiasme des étudiants était indescriptible »⁶⁸⁸.

À part les « étudiants de Markos », d'autres acteurs, affiliés à la gauche, s'intéressent à la découverte des documents et des données sur le rebetiko et ses créateurs et également à sa promotion, comme Tasos Shorelis et Ilias Petropoulos. Tasos Shorelis, d'une quarantaine d'années, fréquente les compositeurs du rebetiko connus et en parlant avec eux découvre l'existence d'autres musiciens, encore en vie, mais retirés de la scène professionnelle. Au milieu des années 1960, il crée le « Bureau Artistique Grec » avec le but d'organiser des concerts pour faire connaître les vieux compositeurs à un public plus large, participer à leur reconnaissance, mais aussi les aider économiquement. Ilias Petropoulos commence à s'intéresser au rebetiko depuis sa collaboration avec Christianopoulos à *Diagonios*, au début des années 1960. Lui aussi rencontre de vieux compositeurs et rassemble un matériel riche (photos, manuscrits, partitions, contrats, certificats), malgré ses méthodes de collecte douteuses.

En 1966, plusieurs événements ont lieu qui, pour différentes raisons, participent à faire du passé de la musique populaire un sujet d'actualité. D'abord, la diffusion par la radio étatique des chansons de Theodorakis est interdite et soulèvera les réactions des plusieurs acteurs de la scène musicale⁶⁸⁹. Ensuite, des concerts au Lycabette sont organisés, portant le nom « Première Semaine de

⁶⁸⁷ *Ibid.*

⁶⁸⁸ VAMVAKARIS Markos, *op.cit.*, p.237.

⁶⁸⁹ Voir LYKOUROPOULOS S., RARAKOS X., SARANTIS Th. (textes de), *Μουσικό Λεύκωμα 1966*, [Album Musical 1966] Athènes, Ed.Katimerini, 1997. Entre autres le compositeur populaire Papaioannou se positionne aussi contre la censure, voir AD.S., «Μιλούν οι συνθέτες. Γ.Παπαϊωάννου – Μ.Βαμβακάρης» [Les compositeurs Y.Papaioannou et M.Vamvakaris parlent], *Avgi*, 26.08.1966, p.2.

Musique Populaire », et présentant l'œuvre de plusieurs compositeurs : de Theodorakis, Hatzidakis, Markopoulos, Xarhakos, mais aussi de Tsitsanis, Papaioannou, Vamvakaris⁶⁹⁰.

La « Semaine » est présentée dans la presse de gauche et par la même occasion on publie des entretiens avec Tsitsanis, Papaioannou et Vamvakaris, suivis de leurs photos et des informations sur leur vie et leur parcours. Tsitsanis décrit l'histoire de « Dimanche Nuageux » qu'il a composé pendant l'Occupation, quand il a vu des traces de sang sur la neige et plus loin un mort, un dimanche de l'hiver de 1941-1942, à l'aube. Tsitsanis semble être toujours très conscient de différents contextes et posséder une grande capacité d'adaptation. Son récit sur le thème de la chanson « Dimanche nuageux » est très attirant à l'époque pour les sympathisants de gauche, qui cherchent à éclaircir le passé et, en ce qui concerne l'Occupation allemande, mettre en avant la résistance du peuple⁶⁹¹. Papaioannou et Vamvakaris sont moins à l'aise devant le journaliste et leur nouveau public, composé des jeunes, souvent des étudiants. Papaioannou dit qu'il essaie d'être près du peuple, de parler sa langue et critique le coût élevé des kentra qui empêche les gens pauvres de les fréquenter⁶⁹². Vamvakaris est stressé et dit :

« J'ai du mal à vous exprimer mes sentiments. Moi, je ne sais pas écrire la musique, je joue mes chansons et d'autres les écrivent [...] Mes chansons sont tirées de mes mésaventures et de celles des gens pauvres. Pour que tu comprennes quel type de personne je suis, je te parle comme un Grec pur : j'aime le peuple pauvre. Certains l'aiment par intérêt, moi je ne compte pas l'argent. Je veux vivre décentement et être aimé. C'est tout. J'aime la liberté et la tranquillité. Je suis pacifiste comme Russell »⁶⁹³.

⁶⁹⁰ Plusieurs chanteurs et chanteuses participent (Bithikotsis, Farantouri, Pouloupoulos, Mitropanos, Marinella, etc) alors que la liste des invités contient les membres du gouvernement, plusieurs personnalités politiques, intellectuelles et artistiques, plusieurs ambassadeurs et diplomates, les directeurs de journaux et de revues. Voir *Avgi*, «Ο Βασίλης Τσιτσάνης για τα τραγούδια του - Ποιοι καλλιτέχνες θα τραγουδήσουν στην Εβδομάδα Λαϊκής Μουσικής» [Vasilis Tsitsanis sur ses chansons - Les chanteurs qui chanteront à la Semaine de Musique Populaire], 25.08.1966, p.2.

⁶⁹¹ Tsitsanis dans cet entretien se présente comme l'unique auteur de la chanson. Gauntlett présente une autre version, très proche, donnée par Tsitsanis une décennie plus tard, où il déclare avoir été le témoin du meurtre, mais aussi la version de Gouveris, qui semble avoir participé à l'écriture d'une strophe de la chanson, et inspiré les paroles un dimanche alors que son équipe de football perdait un match. Gauntlett présente également la version de Hatzisarantis, avocat et ami du compositeur, qui soutient que Tsitsanis a été obsédé par l'histoire de la chanson « Gloomy Sunday », composée par l'Hongrois Rezső Seress et reprise plusieurs fois, écrite pour une déception amoureuse et liée à plusieurs suicides, y compris celui de son compositeur. Voir GAUNTLETT Stathis, «Περιθωριακοί αυτόχειρες. Ρεμπέτικο και αυτοκτονία» [Suicidés marginaux. Rebetiko et suicide], *Archeologia kai Technes*, vol.100, septembre 2006, p.42-48.

⁶⁹² AD.S., «Μιλούν οι συνθέτες. Γ.Παπαϊωάννου – Μ.Βαμβακάρης» [Les compositeurs Y.Papaioannou et M.Vamvakaris parlent], *op.cit.*

⁶⁹³ *Ibid.* Le philosophe et mathématicien gallois Bertrand Russell est devenu très connu en Grèce pour son opposition à la guerre de Vietnam et en 1963 plusieurs de ces écrits ont été édités dans leur traduction grecque. La référence à Russell par Vamvakaris semble improbable et, par cela, provoque un effet presque comique. Pourtant plusieurs personnalités de l'actualité de chaque époque ont pénétré les discours et surtout les vers des compositeurs et auteurs populaires.

Tsitsanis est, désormais, largement accepté, aimé et reconnu comme un musicien talentueux de la chanson populaire. En octobre 1966, Petropoulos publie un long article dédié à Tsitsanis et présente les avis valorisants de 27 intellectuels de l'époque, où Tsarouhis parle de Tsitsanis comme « la seule preuve qu'on a une civilisation » et le réalisateur Nikos Koundouros voit « Dimanche Nuageux » comme « l'hymne national néohellénique »⁶⁹⁴.

Vamvakaris, de son côté, vient d'être redécouvert. Son style semble plus « brut », sa manière de jouer le bouzouki plus « lourde », son chant plus « enrôlé ». À part la « Semaine de la Musique Populaire » au Lycabette, Vamvakaris se présente, la même année, dans une « boîte » de Plaka et inaugure la série des concerts organisés par Tasos Shorelis au théâtre « Kentrikon », en décembre 1966, auxquels participent également Tsitsanis, Papaioannou, Mitsakis, Kaldaras, Payoumtzis et l'oublié, jusqu'alors, Dimitris Gkogkos dit Bayanteras⁶⁹⁵. La presse parle de Markos Vamvakaris comme du « patriarche de la chanson populaire »⁶⁹⁶ et affirme que « plusieurs Theofilos⁶⁹⁷ de la musique populaire existent »⁶⁹⁸ ; on présente les concerts comme « un retour aux sources » ; on publie aussi les opinions de Vamvakaris sur la chanson populaire : « La chanson populaire authentique est seulement la chanson des vieux compositeurs Tsitsanis, Papaioannou, Kaldaras, Mitsakis. Les autres, Theodorakis, Hatzidakis, dont le talent est indéniable, se sont éloignés des origines de la chanson populaire, ils ont ignoré ses racines »⁶⁹⁹. Mitsakis se positionne aussi dans la même ligne de pensée et il parlera de l'altération et de l'usure de la chanson populaire par les nouveaux compositeurs⁷⁰⁰. Dix ans plus tard, Tsitsanis exprimera des opinions semblables à travers une métaphore : les compositeurs populaires sont les témoins sur place, les compositeurs d'entehno, ceux qui ont entendu parler⁷⁰¹.

Les concerts avec les « pionniers » de la musique populaire attirent un nouveau public, curieux de découvrir les œuvres et les styles personnels des compositeurs du passé, alors que des concepts comme le « retour aux sources » et « l'authentique musique populaire » deviennent de plus en plus courants. Vamvakaris avec sa « simplicité » et son « originalité » impressionne.

⁶⁹⁴ PETROPOULOS Ilias, «Τσιτσάνης: 30 χρόνια – 1000 τραγούδια» [Tsitsanis: 30 ans – 1000 chansons], *Eikones*, vol.572, octobre 1966, p.33-37, réédition dans PETROPOULOS Ilias, *Ρεμπέτικα Τραγούδια* [Chansons Rebetika], *op.cit.*, p.256-259.

⁶⁹⁵ SHORELIS Tassos, *Ρεμπέτικη Ανθολογία* [Antologie rebetique], *op.cit.*, vol.1, p.199.

⁶⁹⁶ *Mesimvrini*, «Συναυλίες με λαϊκούς συνθέτας και τραγουδιστάς» [Concerts avec des compositeurs et chanteurs populaires], 01.12.1966, p.6.

⁶⁹⁷ Il s'agit du peintre populaire Theofilos. Voir ci-dessus, note 664.

⁶⁹⁸ SEIZAN K., «Αναδρομή στη μουσική ιστορία του Παπαϊωάννου» [Rétrospective de l'histoire musicale de Papaioannou], *Mesimvrini*, 10.12.1966, p.8.

⁶⁹⁹ *Mesimvrini*, «Συναυλίες με λαϊκούς συνθέτας και τραγουδιστάς» [Concerts avec des compositeurs et chanteurs populaires], *op.cit.*

⁷⁰⁰ *Ibid.*

⁷⁰¹ HATZOPOULOS Ach., «Ο Τσιτσάνης για αυτούς που έφυγαν» [Tsitsanis sur ceux qui sont partis], *Apogevmatini*, 14.08.1972, p.4.

Une autre personne du passé réapparaît et est immédiatement très bien acceptée par le public, certainement pour sa voix, mais aussi pour son affiliation au mouvement de la gauche : il s'agit de Sotiria Bellou⁷⁰². Bellou collabore avec Tsitsanis et d'autres compositeurs après la guerre et elle se présente avec Vamvakaris à la conférence de Hatzidakis en 1949. Au début des années 1950, Bellou se retire des kentra, arrête les enregistrements, commence à boire et à jouer aux cartes, sombre dans la mélancolie. Au milieu des années 1960, elle retourne sur scène et commence une série d'enregistrements chez LYRA.

Ces disques de *long play*, promus par la compagnie phonographique de Patsifas, qui essaie de s'imposer sur le marché comme un label de qualité et s'adresse à un public alternatif-intellectuel, portent sur leurs pochettes les gravures de A.Tassos (Alevizos Tasos, 1914-1985), graveur reconnu et militant du Parti Communiste Grec, avant son interdiction. La pochette du premier disque⁷⁰³, diffusé en 1966, révèle l'imaginaire de l'époque, mêlant différents éléments qui composent et créent à leur tour des images partagées de la musique populaire du passé. Elle représente un homme, dans une chambre obscure, tenant dans ses mains un bouzouki. Les traits du visage, du cou et des habits proviennent de l'hagiographie byzantine et donnent l'aspect d'un saint au joueur du bouzouki ; les mains et la coiffure rappellent la représentation des ouvriers dans le réalisme socialiste ; les couleurs sombres, la disposition de l'espace, la lampe à pétrole et la petite fenêtre renvoient à un espace étroit, potentiellement une chambre dans un quartier défavorisé ou encore une cellule de prison. Le titre de toute la série est les « rebetika de Sotiria Bellou » et Bellou chantera plusieurs vieilles chansons. Malgré l'impression donnée par la pochette et le titre du disque, les reprises qu'il contient, même les quelques chansons d'avant-guerre, sont imprégnées d'une esthétique proche et propre au laiko, selon les représentations d'aujourd'hui : elles sont interprétées avec un son amplifié, un orchestre élargi, le déploiement de la virtuosité dans le jeu du bouzouki, qui est mis en avant et souvent l'accompagnement d'une basse et d'une batterie⁷⁰⁴.

Pendant les années 1960, on interprète la musique du passé suivant l'esthétique du présent. Or une nouvelle tendance commence à apparaître. Les concerts des « vétérans » du rebetiko, comme Vamvakaris, dans les « boîtes » de Plaka, créeront progressivement l'envie d'une nouvelle esthétique acoustique qui sera liée aux « origines » et à l'« authenticité ».

⁷⁰² Bellou participe à EAM et aux événements de décembre 1944, distribue pendant une période le *Rizospastis* et s'identifie comme sympathisante de gauche. Sur la vie de Bellou, voir ADAMIDOU Sofia, «Σωτηρία Μπέλλου: Πότε ντόρτια, πότε εξάρεις» [Sotiria Bellou : Tantôt de double quatre, tantôt de double six], Athènes, Pataki, 2005.

⁷⁰³ Voir Annexe Photos, photo 11.

⁷⁰⁴ Écouter à titre d'exemple la chanson «Καημό μες στην καρδούλα μου» [Douleur dans mon cœur] de Rovertakis (initialement enregistrée en 1938, au nom de Skarvelis) disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=s8GrkzAp7ho>.

5.2. Découvrir le passé : le rebetiko entre tradition et subversion pendant la dictature des Colonels

Le coup d'État des Colonels (Papadopoulos, Pattakos, Makarezos) plonge la Grèce dans un régime militaire, freine l'effervescence sociale, politique et culturelle, et gèle les démarches entreprises depuis 1961 pour rejoindre la Communauté Économique Européenne. Les Colonels imposent la censure de la presse, interdisent les partis et les rassemblements politiques, accentuent la persécution des membres de la gauche, pratiquent la torture et imposent de nouvelles destinations d'exil dans les îles grecques. Ils justifient leur intervention par la menace communiste et présentent leur régime militaire comme une « révolution » ayant comme objectifs la création d'une administration moderne « anti-bureaucratique », le renouveau de l'éducation, dotée d'une « orientation nationale », pour cultiver l'esprit et les valeurs traditionnelles grecques⁷⁰⁵, le développement de l'économie, l'instauration d'une société harmonieuse avec une distribution juste du revenu national et le développement des conditions pour une vie politique saine⁷⁰⁶. L'idéal à atteindre pour les Colonels est un mélange entre l'ancistoritis et la religion, résumé au slogan la « Grèce des Hellènes Chrétiens », alors que la « renaissance nationale » se dote d'une image, celle de l'oiseau mythologique phœnix qui renaît de ses cendres, avec la présence, au cœur de l'oiseau, d'un soldat.

Les Colonels essaient d'acquérir une certaine légitimité pour leur régime autoritaire, nécessaire pour se maintenir au pouvoir, puisqu'ils ne sont soutenus ni par la partie de la droite qu'ils viennent de renverser, ni par l'élite économique⁷⁰⁷. Ils se tournent alors vers le peuple et, à part des politiques populistes de construction de rues et de réseaux d'électricité à la périphérie, ils s'intéressent à la culture populaire. Si Metaxas, une trentaine d'années plus tôt, se proclamait le « premier agriculteur » et le « premier ouvrier » pour approcher le peuple, les colonels ne voient pas de ligne de division entre le peuple et les forces armées⁷⁰⁸. Au niveau de la culture, les objectifs à atteindre sont une civilisation et une morale qui feront à nouveau de la Grèce un lieu d'attraction idéologique et spirituelle. En ce qui concerne la musique du peuple, la dictature privilégie la seule musique unanimement admise comme « traditionnelle grecque », la musique démotique, également utilisée dans le passé par Metaxas. Dans

⁷⁰⁵ Les réformes du système d'éducation entreprises sous le gouvernement de Georges Papandreou ont été annulées, et ainsi, la *katharevousa* a été réinstaurée comme la langue officielle.

⁷⁰⁶ Pour une brève présentation des objectifs de la Junte et leur évolution voir DANOPOULOS Constantine, « Military professionalism and Regime Legitimacy in Greece 1967-1974 », *Political Science Quarterly*, vol.98, n°3 (automne 1983), p.485-506.

⁷⁰⁷ Pour les spécificités de la dictature grecque dans une optique comparative, voir BERMEO Nancy, « Classification and Consolidation : Some lessons from the Greek Dictatorship », *Political Science Quarterly*, vol.110, n°3 (automne 1995), p.435-452.

⁷⁰⁸ Cité dans COULOUMBIS Theodore, « The Greek Junta Phenomenon », *Polity*, vol.6, n°3 (printemps 1974), p.345-374.

les fêtes de la « Vertu Martiale des Grecs », organisées par le régime chaque année au stade Panathénien, le *syrtos* (une danse du continent sur un rythme de 7/8⁷⁰⁹) est érigée au rang de danse nationale panhellénique⁷¹⁰.

Pour préserver le peuple des mauvaises influences idéologiques et morales, la Junte s'empresse d'interdire les chansons de Theodorakis, qui se fait également arrêter et emprisonner pour ses convictions politiques⁷¹¹. Pour les Colonels, les chants « obscènes » et « anachroniques », que Metaxas voyait liés à l'Orient, proviennent maintenant des « communistes », alors que le rebetiko semble mort et inoffensif. Or la jeunesse de la gauche qui s'oppose aux Colonels considère Theodorakis comme représentant la suite du rebetiko, et puisque les chansons du compositeur sont interdites, l'intérêt pour des vieux compositeurs comme Vamvakaris s'accroît.

Ainsi, en 1968, Xarhakos sort un LP d'hommage à Vamvakaris, sous le titre « Markos, notre professeur ». Le disque contient 12 chansons de Vamvakaris, arrangées par Xarhakos et chantées par une série de chanteurs populaires, entre autres Bithikotsis. Dans le même style que les reprises chantées par Bellou, les arrangements de Xarhakos sont également imprégnés de l'esthétique de la musique populaire du moment, de l'esthétique laïko, mais également harmonisés et accompagnés au piano⁷¹². Vamvakaris devient de plus en plus connu et une familiarité s'instaure progressivement, puisqu'il suffit, désormais, de l'appeler simplement par son prénom, Markos, comme dans le disque de Xarhakos. Il a un style personnel inimitable et il continue à donner parfois des concerts dans les « boîtes » de Plaka. Si pour les étudiants il est 'Markos', Vamvakaris dira pour son nouveau public : « Tu imagines le vieux Markos entouré des gens aux cheveux longs, écoutant des chansons incroyables et autour les applaudissements qui résonnent ? Comment dirais-je, j'ai été intimidé... »⁷¹³.

Un autre événement qui marquera l'histoire du rebetiko a lieu en 1968. Il s'agit du livre de Ilias Petropoulos, intitulé *Chansons Rebetika*⁷¹⁴ et de l'exposition organisée par l'auteur, en avril-mai, à l'hôtel Hilton d'Athènes, suivi de concerts⁷¹⁵, pour le promouvoir. Petropoulos sélectionne une série

⁷⁰⁹ Voir aussi Annexe Rythmes.

⁷¹⁰ Voir LOUTZAKI Irene, « Folk Dance in Political Rhythms », *Yearbook for Traditional Music*, vol.33 (2001), p.127-137.

⁷¹¹ Sous la pression de la communauté internationale, Theodorakis sera libéré et il quittera, en 1970, la Grèce pour s'installer à Paris, comme beaucoup d'autres personnalités qui s'opposent à la dictature des Colonels.

⁷¹² Des extraits de ce disque peuvent être écoutés sur le site <http://www.music-bazaar.com/main.php?page=album&id=7674&lfs=gr> (consulté le 30.10.2010).

⁷¹³ Cité dans HATZOPOULOS Achilleas, « Η λαϊκή μουσική χωρίς τον Μάρκο... » [La musique populaire sans Markos...], *Apogevmatini*, 09.02.1972, p.4.

⁷¹⁴ Je n'ai eu accès qu'à la réédition de 1979, significativement augmentée au niveau de l'anthologie et des photos, PETROPOULOS Ilias, *Ρεμπέτικα τραγούδια* [Chansons rebetika], *op.cit.* Petropoulos dit ne rien avoir changé des « Prolegomènes », la partie historique du livre. Cette édition inclut également une traduction du titre en anglais : « Songs from the Old Greek Underworld ».

⁷¹⁵ Vamvakaris joue hors programme au vernissage de l'exposition le 25.04.1968, voir *Apogevmatini*, « Ρεμπέτικη επικράτεια » [Prédominance rebetique], 26.04.1968, p.4. Tsitsanis inaugure les concerts dans une grande salle de Hilton le

d'objets différents, des vers, des proverbes, des anecdotes, des photos, et à travers un récit riche en imagination, rempli de descriptions vives et pleines d'argot, reconstruit une histoire (dans le sens de *story* et non celui de *history*) du rebetiko. Il parle des rebetes, des Zeibekides, des magkes, des koutsavakia, qui deviennent les acteurs abstraits de son histoire, et il décrit, en généralisant des simplifications, leurs habitudes, leurs habits, leurs rituels et leurs codes, sans manquer d'inventivité⁷¹⁶ ; il se réfère aux cafés aman, aux tavernes, au haschisch et aux autres drogues, aux réfugiés, en les liant avec le rebetiko, qui s'est initialement développé, selon lui, dans les tékés et les prisons ; il entreprend tout au long de son texte une comparaison entre des vers de rebetiko et de musique démotique et met en avant des ressemblances, en marquant la continuité, et des différences, attribuées au passage de la campagne à la ville et de la fête joyeuse des agriculteurs aux conditions dures et désespérantes des pauvres à la périphérie des centres urbains. Petropoulos s'occupe majoritairement des paroles et mis à part les imprécisions, les faux titres, dates et transcriptions, il semble souvent mélanger le monde de la poésie avec le monde réel. Il effectue aussi des divisions tant chronologiques que thématiques. Il divise trois périodes historiques avec des caractéristiques différentes : de 1922 à 1932, avec le style *smyrneiko* (de Smyrne), de 1932 à 1940, avec le passage du oud au bouzouki et des cafés aman aux téké et de 1940 à 1952, avec la transformation du rebetiko en laiko, sous l'influence principalement de Tsitsanis. Au niveau thématique, il opère une catégorisation en chansons d'amour, de séparation, de mélancolie, de contestation, de bas-fonds, de haschisch, de prison, de pauvreté, de travail, de mort, d'orient et d'autres encore et il présente, sous cette taxinomie, une anthologie de presque 600 chansons⁷¹⁷.

Le récit de Petropoulos, tissé de contradictions, synthétise différentes représentations autour du rebetiko et produit un nouveau mélange, où des idées, jusqu'alors souvent opposées, se rejoignent : le magkas se mêle avec l'ouvrier, le pauvre, le marginal et l'illégal ; le rebetiko devient clairement la musique des marginaux et du désespoir, mais cette « sous culture » est valorisée et les bas-fonds

30.04.1968. D'autres concerts ont lieu les jours suivants dans le lieu de l'exposition, avec, entre autres, Bellou. Voir des photos des concerts dans PETROPOULOS Ilias, *Ρεμπέτικα τραγούδια* [Chansons rebetika], *op.cit.*, p.628-633.

⁷¹⁶ À titre d'exemple : « il y a cent ans, les magkes de Psyri portaient des habits presque standardisés. Ils étaient composés d'une veste courte noir avec 7-8 boutons aux manches, un pantalon étroit avec des poches horizontales tranchées, des chaussures pointues à talons, un chapeau à bords relevés et deux concavités, un gilet avec une poche cachée pour le couteau, et une ceinture rouge de Constantinople avec des franges [...] Les koutsavakia portaient seulement la manche gauche de leur veste, pour avoir, bien évidemment, leur main droite libre (pour toute éventualité). Le bout de leur ceinture traînait par terre. Ainsi, si quelqu'un cherchait la bagarre, il pouvait simplement marcher sur la ceinture d'un koutsavaki ». PETROPOULOS Ilias, *Ρεμπέτικα τραγούδια* [Chansons rebetika], *op.cit.*, p.25.

⁷¹⁷ Dans la réédition de son livre en 1979, qui circule encore aujourd'hui sans modifications, il dit avoir ajouté près de 800 chansons. PETROPOULOS Ilias, *Ρεμπέτικα τραγούδια* [Chansons rebetika], *op.cit.*

deviennent les gardiens de la tradition de la culture populaire⁷¹⁸. En se positionnant en faveur de la marginalité, Petropoulos, personnage controversé mais certainement provocateur, critique indirectement la gauche et valorise les personnes « hors système » et leurs œuvres, en les rapprochant de l'anarchie. Le livre de Petropoulos généralise le terme de rebetiko et notamment le terme de chanson rebetiko pour la musique populaire du passé ; il fixe ainsi l'indéfinition et le flou du répertoire, puisque l'anthologie contient des chansons de diverses catégories ; il reconnaît également deux styles, de Smyrne et du Pirée, et se concentrant sur les paroles ; il fige un grand nombre d'images déployées sur le rebetis et son univers et il instaure, ainsi, une image du rebetiko plutôt comme un mode de vie qu'une catégorie musicale. Le livre de Petropoulos est, en somme, une pierre fondatrice de la mythologie autour du rebetiko et influencera de nombreux écrits suivants : il devient une référence obligée qui piège les futurs chercheurs à cause de ses divisions, ses erreurs et ses imprécisions ; il oriente l'étude du rebetiko vers un passé imagé et la lie à l'abstrait, loin de données précises sur des acteurs ou des conditions de production ; enfin, il légitime une bibliographie romancière et d'opinion sur le rebetiko, déjà présente dans la presse. L'apparition de *Chansons Rebetika*, sans l'agrément préalable des comités de censure du régime, aboutit, comme prévu, à son interdiction et à cinq mois d'emprisonnement pour son auteur. Petropoulos écrira d'autres textes « immoraux », suivis d'emprisonnements, et deviendra un martyr de la liberté de la presse, mentionné dans *Die Spiegel* et *The Guardian*, alors que le rebetiko sera inextricablement lié à une forme de résistance symbolique, surtout pour la jeune génération qui se radicalise pendant la dictature des Colonels⁷¹⁹.

Les années 1960 se terminent dans un climat généralement positif pour le rebetiko, présenté comme une musique populaire authentique⁷²⁰, mais en réalité très peu connu : musicalement, les reprises sont imprégnées de l'esthétique laïko et historiquement, on ne dispose de données ni sur les acteurs ni sur les enregistrements originaux. Des musiciens et des amateurs se pencheront alors vers ces côtés peu connus. Le bouzouki, surtout à quatre doubles cordes, est déjà présent dans d'autres

⁷¹⁸ PETROPOULOS Ilias, *Υπόκοσμος και καραγκιόζης* [Bas-fonds et Karagkiozis], Athènes, Grammata, 1978, cité dans GAUNTLETT Stathis, «Ο Ορφέας στον υπόκοσμο. Ο μύθος και η μυθοποίηση του ρεμπέτικου» [Orphée dans les bas-fonds. Le mythe et la mythification du rebetiko], dans GAUNTLETT Stathis, *Ρεμπέτικο τραγούδι...* [Chanson rebetiko...], *op.cit.*, p.61-127, p.93.

⁷¹⁹ Voir aussi GAUNTLETT Stathis, «Ο Ορφέας στον υπόκοσμο... » [Orphée dans les bas-fonds...], *op.cit.*, p.93-96 et TRAGAKI Dafni, *op.cit.*, p.109-111.

⁷²⁰ Des critiques négatives ne manquent pas dans la presse, surtout contre le fait d'élever le rebetiko au rang de musique populaire authentique, comme le montre les articles de PSATHAS D., «Το τραγούδι» [La chanson], *Ta Nea*, 05.03.1968, p.1 et «Τα ρεμπέτικα» [Les rebetika], *Ta Nea*, 09.03.1968, p.1, 9. En 1970, des personnalités de la communauté scientifique, folkloristes et musicologues, expriment leurs critiques dans la revue *Tachydromos*, voir ZENAKOS Leonidas (dir.), «Μπουζούκια: μια ανατομία της κοινωνίας μας» [Bouzoukia: une anatomie de notre société], *Tachydromos*, vol.835 (avril 1970), p.53-57, dans VLISIDIS Kostas, *Για μια βιβλιογραφία...* [Pour une bibliographie...], *op.cit.*, p.89-90.

genres musicaux, il devient l'instrument principal d'autres esthétiques, il participe à la majorité des films grecs, alors qu'une méthode d'apprentissage de l'instrument est publiée⁷²¹. On se tourne alors vers le bouzouki à trois cordes et progressivement vers d'autres instruments, pour découvrir la musicalité d'un passé plus lointain.

L'intérêt pour le rebetiko alimente et s'inscrit dans une tendance plus générale de l'époque qui consiste à réexaminer l'ensemble de la musique grecque du passé, y compris la musique démotique promue par les Colonels, lesquels, à partir du début des années 1970, luttant pour leur légitimation, deviennent plus tolérants pour se maintenir au pouvoir : des prisonniers politiques en exil obtiennent la permission de rentrer, la censure devient moins stricte, les marges de l'acceptable sont élargies et ainsi, des informations sur Mai 1968, Vietnam, la révolution culturelle chinoise, la division Sino-soviétique et la mort de Guevara commencent à circuler⁷²².

Ainsi, les années 1970 commencent avec une série d'événements musicaux et un nouveau terme fait son apparition pour désigner des chansons variées, le terme *paradosiaka*⁷²³, « traditionnelles », un terme révélateur de l'envie de retourner, en sélectionnant et en réinterprétant, aux « origines ». Markopoulos et Xarhakos effectuent des enregistrements avec la voix de Nikos Xylouris⁷²⁴, un chanteur crétois, et certaines chansons crétoises deviennent synonymes de subversion. Dionysis Savvopoulos, connu pour ses compositions folk rock depuis le milieu des années 1960, collabore avec Domna Samiou, chanteuse connue pour ses interprétations de musique démotique à la Station Radiophonique d'Athènes. Ils présentent ensemble une série de concerts aux bars « Rodeo » et « Kytтары », promeuvent un répertoire plus élargi que celui affilié aux Colonels, en se tournant vers les îles de la mer Égée et les côtes de l'Asie Mineure, et élèvent des « instrumentistes de la musique démotique en personnalités musicales avec des aptitudes d'improvisation et de performance remarquables »⁷²⁵. Le « Rodeo » et le « Kytтары » sont fréquentés par des jeunes et présentent,

⁷²¹ Il s'agit de la première méthode publiée, à ma connaissance, concernant le bouzouki à huit cordes et écrite en grecque et en anglais, KANAKARIS Georgios, *Θεωρητική και πρακτική μέθοδος του οκτάχορδου μπουζουκιού: δια ερασιτέχνας και επαγγελματίας* [Méthode théorique et pratique pour l'apprentissage du bouzouki à huit cordes: pour amateurs et professionnels], Athènes, Yaitanou, 1969.

⁷²² KASSIMERIS George, « Junta by Another Name? The 1974 Metapolitefsi and the Greek Extra Parliamentary Left », *Journal of Contemporary History*, Vol. 40, No. 4 (Oct., 2005), p.745-762.

⁷²³ Sur la catégorie musicale *paradosiaka* et son évolution, voir KALLIMOPOULOU Eleni, *Paradosiaka: Music, Meaning and Identity in modern Greece*, London, Ashgate (SOAS Musicology Series), 2009.

⁷²⁴ Markopoulos Yannis, *Ριζίτικα* [Rizitika], Columbia, 1971 (contenant le « Πότε θα κάνει ξαστεριά » [Quand est-ce qu'il fera ciel étoilé] et Xarhakos Stavros, *Διόνυσε καλοκαίρι μας* [Dionyse notre été], Columbia, 1972.

⁷²⁵ KALLIMOPOULOU Eleni, *op.cit.*, p.22.

principalement, les nouveaux groupes locaux de musique rock, tournés vers Woodstock, qui sera nommé parfois musique « moderne »⁷²⁶.

Shorelis et Petropoulos organisent également des concerts au « Rodeo » et au « Kytтары » et présentent des « nouveaux » vieux chanteurs et compositeurs du rebetiko : pour la « première » fois, Petropoulos présente Mihalis Genitsaris et Yorgos Mouflouzelis en 1971 et Shorelis présente Roza Eskenazy pendant l'hiver 1972⁷²⁷. Les vieux musiciens du rebetiko continuent à donner des concerts dans les boîtes de Plaka, dans lesquelles commencent à se produire également des musiciens de musique démotique⁷²⁸.

Ces concerts familiarisent un public majoritairement composé de jeunes, et surtout des jeunes voulant exprimer leurs côtés revendicatifs et révoltés, avec un répertoire du passé. La programmation des vétérans du rebetiko dans des lieux « rock » résulte et, en même temps, consolide les représentations de subversion de cette musique, alors que ses compositeurs sont considérés comme l'équivalent grec des bluesmen : pauvres, discriminés, non intégrés et virtuoses dans leur manière rude de jouer et chanter. La recherche d'un rock grec passera souvent par le rebetiko, mais, aussi, certains futurs joueurs de rebetiko y viennent en passant par le rock.

Les concerts au « Rodeo », au « Kytтары » et dans les boîtes contribuent, aussi, au rapprochement de la musique démotique et du rebetiko, en laissant une place à ce dernier dans la catégorie en mutation « tradition grecque » et en mettant, en même temps, complètement en marge le laïko, la musique populaire plus récente, après les « pas si glorieuses » années 1950⁷²⁹. Les limites entre la musique démotique et le rebetiko commencent à se troubler et plusieurs chansons de compositeurs jusqu'alors inconnus seront nommées « traditionnelles ». Le terme *smyrneiko*⁷³⁰ sera

⁷²⁶ Voir aussi l'actualité musicale par l'article synchronique de KONTOYANNIS Yorgos, «Ένα νέο κοινό για την παραδοσιακή ελληνική μουσική» [Un nouveau public pour la musique traditionnelle grecque], *To Vima*, 06.06.1973, p.4.

⁷²⁷ Voir des photos des concerts organisés par Petropoulos dans PETROPOULOS Ilias, *Ρεμπέτικα τραγούδια* [Chansons rebetika], *op.cit.*, p.636-637 et des photos des concerts organisés par Shorelis dans SHORELIS Tasos, *Ρεμπέτικη ανθολογία* [Anthologie rebetique], *op.cit.*, vol.1, 1977, (intercalées entre les pages 16 et 17). Voir aussi sur Genitsaris, un compositeur qui est surtout devenu connu par sa carrière dans les années 1970, GAUNTLETT Stathis, *Μάγκας από μικράκι* [Magkas dès l'enfance], Athènes, Dodoni, 1992. A « Kytтары », le programme inclus du rebetiko les mardis soir et de la musique démotique les lundis, voir à titre d'exemple *Ta Simerina*, «Συνεχίζονται τα δημοτικά και ρεμπέτικα» [Les chansons démotiques et rebetika continuent], 18.11.1972, p.4.

⁷²⁸ KARRAS Simon, «Κινδυνεύει η εθνική μουσική μας παράδοση» [Notre tradition musicale nationale en danger], *Akropolis*, 24.03.1972.

⁷²⁹ Voir à titre d'exemple l'article de Lefteris Maragakis qui voit la distance entre rebetiko et laïko plus grande que celle entre le rebetiko et le démotique, MARAGKAKIS Lefteris, «Το ρεμπέτικο τραγούδι. Η γέννηση και ο θάνατος του» [La chanson rebetiko. Sa naissance et sa mort], *Thessaloniki*, 03.03.1973, p.7, dans HOLST Gail, *Δρόμος για το ρεμπέτικο* [Chemin vers le rebetiko], *op.cit.*, p.213-228.

⁷³⁰ Le terme est présent dans le livre de Petropoulos et quelques années plus tard des articles dans la presse s'y réfèrent sans de l'expliquer. Voir à titre d'exemple VOULGARIS K., «Μορφές του ρεμπέτικου: Από Σμύρνη Αθήνα. Πως έζησε και πέθανε ο Μασσέλος ή Νούρος» [Figures du rebetiko: De Smyrne à Athènes. La vie et la mort de Masselos dit Nourou], *Ta*

également de plus en plus utilisé, pour designer des compositions d'avant la deuxième guerre mondiale, pour cette partie du répertoire peu connu, fortement imprégné d'éléments orientaux et incluant souvent l'amané, se situant dans le passage devenu flou entre musique démotique et rebetiko.

La référence à Smyrne, avec le choix du terme *smyrneiko*, est une étape supplémentaire du mouvement de « retour aux origines » ; il est également symptomatique du besoin de remodeler le passé et réécrire l'histoire « nationale », mais cette fois « par le bas », en valorisant les dominés, les opprimés, les pauvres, le « simple » peuple, en prenant en compte ceux qui jusqu'alors ont été écartés de la mémoire officielle et en leur donnant une reconnaissance. Ce besoin est accentué par la présence des Colonels et l'imposition de leurs idéaux nationaux, qui reprennent et s'approprient des visions bâties au long des décennies par l'élite dominante et conservatrice. En outre, l'opposition au régime ne peut pas être ouvertement formulée puisque toute référence directe à la gauche, la résistance ou la guerre civile est « suspecte d'illégalité » et bannie. L'opposition sera alors vécue lors des concerts dans les bars des jeunes, en chantant les succès commerciaux du passé. Enfin, la valorisation du « simple » peuple et de ses expressions au XXe siècle marque également l'envie de retourner avant la deuxième guerre mondiale, et de réexaminer la dictature de Metaxas ou les conséquences de la Grande Catastrophe, pour prouver la continuité de la répression, mais surtout pour réévaluer le début du siècle urbain et industrialisé, dans lequel on cherche les « origines » du présent et auquel on s'identifie plus facilement qu'aux costumes colorés de la campagne bucolique.

Le remodelage de l'histoire passera par une demande de reconnaissance, dans un premier temps, du rebetis, déjà commencée la décennie précédente avec des musiciens comme Vamvakaris et Bellou ; puis, à l'image du rebetis s'ajoutera celle du réfugié, imaginé également comme pauvre, discriminé et subissant les aléas d'une histoire dans laquelle il ne trouve pas sa place. La mort, au début des années 1970, des musiciens tels que Vamvakaris, Payoumtzis et Papaioannou, les deux derniers nés en Asie Mineure, entraîne un sentiment de perte de la tradition et de nombreux articles nécrologiques paraissent dans la presse⁷³¹. On parle de « pionniers »⁷³², de « professeurs »⁷³³, de

Simerina, 12.08.1972, p.4 et MARAGKAKIS Lefteris, «Το ρεμπέτικο τραγούδι. Η γέννηση και ο θάνατος του» [La chanson rebetiko : sa vie et sa mort], *op.cit.* Je discute ce terme dans la conclusion ci-dessus, Chapitre 6, § 6.2.

⁷³¹ Des articles biographiques apparaissent déjà en 1970. Voir HARDAVELLAS Kostas, «Εγώ έκανα θεότητα το μπουζούκι. Νίκος Μάθησης ο ξεχασμένος» [Moi, j'ai fait du bouzouki une divinité], *Apogevmatini*, 09.02.1970, p.11, LIBEROPOULOS, «Η πνευματική διαθήκη της Ευτυχίας Παπαγιαννοπούλου. Το μέλλον του τραγουδιού εξαρτάται από το Λαό» [Le testament spirituel de Eftychia Papayannopoulou. L'avenir de la chanson dépend du peuple], *Apogevmatini*, 19.02.1970, p.6.

⁷³² FAKINOS K., «Μάρκος ο καλός» [Le bon Markos], *Ta Nea*, 10.02.1972, p.3, SEIZAN K., HATZOPOULOS Ach., PARAPONIARI M., «Η λαϊκή μουσική χωρίς τον Μάρκο» [La musique populaire sans Markos], *Apogevmatini*, 09.02.1972, p.4, G.K., «Σκοτώθηκε χτες ο Παπαϊωάννου» [Papaioannou s'est tué (en voiture) hier], *To Vima*, 04.08.1972, p.5, VOULGARIS K., «Μορφές του ρεμπέτικου: Από Σμύρνη Αθήνα. Πως έζησε και πέθανε ο Μασσέλος ή Νούρος» [Figures du rebetiko: De Smyrne à Athènes. La vie et la mort de Masselos ou Nourou], *op.cit.*

« patriarches »⁷³⁴, même de « révolutionnaires avec bouzouki »⁷³⁵; Markos est considéré comme « l'authentique, l'original »⁷³⁶, « un créateur complet, un passionné, un derviche »⁷³⁷, « le plus grand compositeur de la chanson populaire »⁷³⁸ et sa composition « Francosyriote » comme « l'évangile de notre musique populaire »⁷³⁹; Papaioannou est le « virtuose, le géant »⁷⁴⁰. Le journaliste Voulgaris entreprend une série d'articles sous le titre « Figures du rebetiko » pour présenter des compositeurs, des chanteurs et chanteuses et autres acteurs du rebetiko. Il fait le récit de leur vie, parle de leurs origines, de leur divers métiers, de leurs succès et surtout il insiste sur « la lutte » de ces musiciens en faveur de la chanson populaire, en regrettant qu'ils soient aujourd'hui oubliés⁷⁴¹. Quelques critiques négatives ne manquent pas sous la plume de journalistes⁷⁴², mais aussi d'universitaires⁷⁴³, mais l'époque a définitivement changé : elle est en faveur du rebetiko.

⁷³³ MILIADIS Ag., « Πέθανε ο Στράτος » [Stratos est mort], *Vradyni*, 20.11.1971, p.1-2, SEIZAN K., HATZOPOULOS Ach., PARAPONIARI M., « Η λαϊκή μουσική χωρίς τον Μάρκο » [La musique populaire sans Markos], *op.cit.*, VOULGARIS K., « Σκοτώθηκε στο Πέραμα ο 'δάσκαλος' » [Le 'professeur' mort à Perama], *Ta Simerina*, 04.08.1972, p.1,4.

⁷³⁴ PAPADOPOULOS Lefteris, « Καλό ταξίδι Μάρκο Βαμβακάρη » [Bon voyage Markos Vamvakaris], *Ta Nea*, 09.02.1972, p.4, SEIZAN K., HATZOPOULOS Ach., PARAPONIARI M., « Η λαϊκή μουσική χωρίς τον Μάρκο » [La musique populaire sans Markos], *op.cit.*

⁷³⁵ NOTARAS K., « Ο τυφλός 'Μπαγιαντέρας' γιορτάζει » [L'aveugle 'Bayanteras' en fete], *Vradyni*, 30.06.1972, p.2.

⁷³⁶ Selon les mots de Tsitsanis publiés dans FAKINOS K., « Μάρκος ο καλός » [Le bon Markos], *op.cit.*, SEIZAN K., HATZOPOULOS Ach., PARAPONIARI M., « Η λαϊκή μουσική χωρίς τον Μάρκο » [La musique populaire sans Markos], *op.cit.*

⁷³⁷ NOTARAS K., « Πέθανε ένας μερακλής, ένας ντερβίσης » [Un passionné, un derviche est mort], *Vradyni*, 09.02.1972, p.2.

⁷³⁸ KONTOYANNIS Yorgos, « Μάρκος Βαμβακάρης – Πέθανε ο δημιουργός της 'Φραγκοσυριανής' – Κλείνει μια εποχή του λαϊκού τραγουδιού » [Markos Vamvakaris – Le créateur de 'Fragosyriote' est mort – Une époque de la chanson populaire referme], *To Vima*, 09.02.1972, p.5.

⁷³⁹ SEIZAN K., HATZOPOULOS Ach., PARAPONIARI M., « Η λαϊκή μουσική χωρίς τον Μάρκο » [La musique populaire sans Markos], *op.cit.*

⁷⁴⁰ PAPADOPOULOS Lefteris, « Ο μπαρμπα-Γιάννης πάει, σώπασε πια » [L'oncle-Yannis s'est tu à jamais], *Ta Nea*, 04.08.1972, p.5.

⁷⁴¹ Voir les articles de VOULGARIS K. publiés dans *Ta Simerina*, p.4 : « Από Σμύρνη Αθήνα. Πως έζησε και πέθανε ο Μασσέλος ή Νούρος » [De Smyrne à Athènes. La vie et la mort de Masselos ou Nourous], 12.08.1972, « Ο Ρούκουνας θυμάται τα παλιά » [Roukounas se souvient du passé], 19.08.1972, « Στέλιος Κερομύτης, ο αριστοκράτης 'μουζουκτής' » [Stelios Keromytis, le joueur 'aristocrate' du bouzouki], 26.08.1972, « Μπουζουκοδάσκαλος αλλά και πολυτεχνίτης ο Γιώργος Αμπάτης ή Μπάτης » [Yorgos Abatis ou Batis, professeur de bouzouki et homme de tous métiers], 02.09.1972, « Μια ρεμπέτισσα που συγκίνησε τον Νίκο Γούναρη – Ρίτα Αμπατζή » [Une rebetissa qui a ému Nikos Younaris – Rita Abatzi], 09.09.1972, « Μιχάλης Γενιτσάρης – ο ρεμπέτης που συνέθετε τραγούδια για την Αντίσταση » [Mihalis Genitsaris – le rebetis qui composait des chansons pour la Résistance], 16.09.1972, « Νίκος Αρμαός – δυο χιλιάδες τραγούδια στη λατέρνα » [Nikos Armaos – deux milles chansons à l'orgue de barbarie], 23.09.1972, « Νίκος Μάθησης – δούλεψε με το στίχο του για το τραγούδι » [Nikos Mathesis – il a travaillé avec ses paroles pour la chanson], 30.09.1972, « Η Σοφία Καρίβαλη θέλει να τραγουδήσει και πάλι » [Sofia Karivali veut chanter à nouveau], 07.10.1972, « Μήτσος Γκόγκος – ένας απόμαχος του ρεμπέτικου » [Mitsos Gogos – veteran du rebetiko], 21.10.1972, « Ο Τομπούλης, 16χρονος δάσκαλος σε χαρέμια – υπέρμαχος του σμυρναϊκού » [Tomboulis, à 16 ans professeur dans les harems – défenseur du smyrneiko], 28.10.1972, « Γρηγόρης Ασίκης – πέθανε φτωχός και ξεχασμένος » [Grigoris Asikis – il est mort pauvre et oublié], 04.11.1972, « Μήτσος Σέμισης – ένας ρεμπέτης από τη Σερβία » [Mitsos Semsis – un rebetis de Serbie], 18.11.1972, « Απ.Χατζηρήστος – ρεμπέτης με πολλές γνωστές επιτυχίες » [Ap.Hatzichristos – un rebetis avec plusieurs succès], 25.11.1972, « Μια δολοφονία αιτία να γίνει πλούσιος και διάσημος ο Ιάκωβος Μοντανάρης » [Un crime était la raison de la richesse et de la popularité de Iakovos Montanaris], 02.12.1972, « Ροβερτάκης – σπούδασε μουσική και συνέθεσε 100 τραγούδια » [Rovertakis – il a étudié la musique et a composé 100 chansons], 23.12.1972.

⁷⁴² VARIKAS Vasos, « Το σύγχρονο 'λαϊκό' τραγούδι » [La chanson 'populaire' contemporaine], *To Vima*, 29.03.1970, p.4, PAPADOUKAS P., « Μουσική και καμήλα » [Musique et chameau], *Akropolis*, 25.03.1972.

Parallèlement aux articles de presse, les premiers livres biographiques sont aussi édités au début des années 1970 et l'intérêt académique pour le rebetiko commence à se faire sentir surtout à l'étranger. La biographie de Vamvakaris est finalement éditée par Angeliki Vellou-Keil, installée aux Etats-Unis et subventionnée par l'Université de New York, avec des « remerciements » aux « étudiants de Markos », dispersés à cause de la dictature⁷⁴⁴. Shorelis et Oikonomidis publient les biographies de Rovertakis et Roukounas⁷⁴⁵. En France, Stathis Damianakos, chercheur au CNRS d'origine grecque, installé à Paris, présente une étude sociologique sur le rebetiko, lors du Premier Congrès International d'Ethnologie Européenne⁷⁴⁶ et Olivier Revault d'Allones dédie un chapitre d'un de ses livres au rebetiko⁷⁴⁷. Les travaux de Damianakos et Revault d'Allones sont imprégnés des « vérités » circulant en Grèce et dans le livre de Petropoulos et examinent cette musique sous le prisme des théories marxistes : en simplifiant, les marginaux et les *lumpen* créent dans les tékés et les prisons une contre culture révolutionnaire. Stathis Gauntlett commence également à se pencher sur le rebetiko, notamment sa poésie, et effectue sa recherche de terrain, pour sa thèse de Doctorat à l'Université d'Oxford, en 1971-1972⁷⁴⁸. En Grèce, une « Association pour la préservation et l'étude de la chanson rebetiko » est fondée en 1973, par des personnalités respectées, telles que Manos Hatzidakis et Odysseas Elytis. Elle espère acquérir des financements de l'établissement Ford ou de l'Unesco pour mener à terme ses objectifs de collecte, classement et analyse historique, sociologique et musicologique ; l'Association semble avoir déjà à sa disposition une collection de 2.500 disques 78 tours⁷⁴⁹. Au niveau cinématographique, le premier documentaire sur le bouzouki est présenté par le Grec Vasilis Maros et diffusé par des chaînes de télévision européennes⁷⁵⁰.

⁷⁴³ Voir les réactions de trois professeurs d'ethnologie Spyridakis, Megas et Romaios, dans ZENAKOS L., «Μπουζούκια: μια ανατομία της κοινωνίας μας» [Bouzoukia: une anatomie de notre société], *op.cit.* Voir aussi GAUNTLETT Stathis, «Ο Ορφείας στον υπόκοσμο...» [Orphée dans les bas-fonds...], *op.cit.*, p.100-101.

⁷⁴⁴ VAMVAKARIS Markos, *op.cit.* Pour des réactions des « étudiants de Markos » qui collectaient sa biographie depuis le milieu des années 1960 voir le témoignage de Kiki Kalamara dans KOUNADIS Panayotis, *Εις ανάμνησιν...* [En souvenir...], *op.cit.*, vol.1, p.111-114.

⁷⁴⁵ SHORELIS T., OIKONOMIDIS M., *Ένας ρεμπέτης, Γιώργος Ροβερτάκης* [Un rebetis, Yorgos Rovertakis], Athènes, 1973 et SHORELIS T., OIKONOMIDIS M., *Ένας ρεμπέτης, Κώστας Ρούκουνας – Σαμιωτάκι* [Un rebetis, Kostas Roukounas - Samiotaki], *op.cit.*

⁷⁴⁶ La présentation de Damianakos se fait annoncé dans la presse PAPADOPOULOS Lefteris, «Η πρώτη επιστημονική εργασία πάνω στο ρεμπέτικο» [La première recherche scientifique sur le rebetiko], *Ta Nea*, 30.03.1973, p.3 et quelques semaines plus tard le sociologue présente quelques réflexions dans le meme journal DAMIANAKOS Stathis, «Το ρεμπέτικο τραγούδι συνθέτει ένα πολυεδρικό κοινωνικό φαινόμενο» [Le rebetiko est un phénomène social multidimensionnel], *Ta Nea*, 17.05.1973, p.3. Trois ans plus tard Damianakos publie sa recherche en grec, DAMIANAKOS Stathis, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου* [Sociologie du rebetiko], *op.cit.*

⁷⁴⁷ REVAULT D'ALLONNES Olivier, « L'art contre la société. Une culture dominée : le rebetiko », *op.cit.*

⁷⁴⁸ Gauntlett est mentionné dans la presse, voir KONTOYANNIS Yorgos, «Ο,τι απόμεινε από το 'ρεμπέτικο'» [Ce qui reste du rebetiko], *To Vima*, 13.08.1972, p.6. Il présente sa thèse de Doctorat en 1978. Une version modifiée sera éditée, GAUNTLETT Stathis, *Rebetika Carmina Graeciae Recentioris...*, *op.cit.*

⁷⁴⁹ GERAMANIS P., PIGADAS Mih, «Εκστρατεία για να σωθεί το ρεμπέτικο» [Campagne pour sauver le rebetiko], *Ακρόπολις*, 02.09.1973, *To Vima*, «Διαφύλαξη και μελέτη του ρεμπέτικου τραγουδιού» [Préservation et étude de la chanson

Les compagnies phonographiques suivent la mode et donc l'envie du public de découvrir la musique du passé. Entre 1971 et 1973, la production phonographique sort des disques de rebetiko pour tous les goûts par des musiciens professionnels. Tsitsanis réarrange de vieilles chansons de son répertoire, composées entre la fin des années 1930 et le début des années 1950, et enregistre deux disques intitulés « Le Début » (avec ses chansons interprétées par Poly Panou, Stratos Dionysiou et Manolis Mitsias) et « Les belles chansons de Tsitsanis » (avec Bithikotsis, Alexandra, Stamatis Kokotas et Dimitra Galani). En plus des vétérans du genre, les nouvelles générations présentent des reprises de rebetiko. La chanteuse Marinella, qui a fait ses débuts aux côtés de Kazantzidis, interprète une série de chansons connues de Tsitsanis, Hiotis et autres, arrangées par Mimis Plessas et sort un LP sous le titre révélateur de « Rebetika immortels » : le disque contient les paroles des 12 chansons, les photos « encadrées » de compositeurs et aussi la traduction des titres en anglais. Kokotas, ayant collaboré jusqu'à présent avec des compositeurs d'entehno, présente les « 12 feuilles du cœur », la moitié étant des chansons d'Apostolos Hatzichristos. Le jeune et nouvellement découvert Yorgos Ntalaras chante des compositions d'Apostolos Kaldaras⁷⁵¹. Les chansons de ces disques dans leur version « rafraîchie » donnent l'impression « d'être composées au moment de la sortie du disque »⁷⁵², en raison de leur esthétique proche des catégories du laiko et de l'*elafrolaiko* (légère-populaire)⁷⁵³.

rebetiko], 02.09.1973, p.5, HARALABIDOU Vaso, «Ιδρύεται εταιρία αναπτύξεως του ρεμπέτικου τραγουδιού» [Une Association pour le développement de la chanson rebetiko est fondée], *Vradyni*, 21.07.1973, p.2. Panagiotis Kounadis fait partie de l'Association avec sa collection de près de 1.500 disques de 78 tours, à l'époque. Kounadis fuit pendant la dictature à Paris, où il suit des cours d'enthomusicologie ; à son retour, l'été 1973, il visite Mytilène et arrive à augmenter considérablement sa collection, devenant un des plus importants collectionneurs. L'Association n'obtiendra pas de financement et avec le changement politique en 1974, ses membres s'orientent vers différentes activités et elle reste inactive (Entretien avec Panayotis Kounadis, Athènes, 08.04.2009).

⁷⁵⁰ Je n'ai pas pu avoir accès à ce documentaire. Papadopoulos mentionne qu'il trace l'histoire du bouzouki de l'antiquité jusqu'à nos jours, présente des extraits des concerts de Vamvakaris et Papayanopoulou devant un public étudiant et des extraits de leurs funérailles, puis les compositeurs Hatzidakis et Theodorakis et des extraits d'un concert de Theodorakis à Hambourg, contenant le *Zorba*. Le film contient, toujours selon Papadopoulos, des photos de la vie des réfugiés après la Grande Catastrophe et d'Athènes pendant l'Occupation, ces dernières liées à « Dimanche Nuageux » de Tsitsanis et un « incroyable zeibekiko, dansé par une personne simple du peuple et non pas, évidemment, d'un danseur professionnel ». Au moment de l'écriture de l'article, le film a été déjà diffusé en Allemagne, en Autriche et en Suisse, alors qu'une diffusion par le réseau du BBC est programmée. Voir PAPAPOPOULOS Lefteris, «Βασ.Μάρου: το μπουζούκι» [Vass.Maros: le bouzouki], *Ta Nea*, 20.08.1973, p.3. Voir aussi THONY William, «Ο Μ.Χατζηδάκις και ο Μίκης για το μπουζούκι» [M.Hatzidakis et Mikis sur le bouzouki], *To Vima*, 30.08.1973, p.4.

⁷⁵¹ Tsitsanis Vasilis, *To ξεκίνημα* [Le début], Columbia, 1973 et *Ta ωραία του Τσιτσάνη* [Les belles chansons de Tsitsanis], Columbia, 1973, Marinella, *Αθάνατα ρεμπέτικα* [Rebetika immortels] Philips, 1972, Stamatis Kokotas, *12 φύλλα της καρδιάς* [12 feuilles du cœur], HMV, 1972, Ntalaras Yorgos, «Ο Γιώργος Νταλάρας τραγουδά Απόστολο Καλδάρα» [Yorgos Ntalaras chante Apostolos Kaldaras], Minos, 1971. Voir aussi le blog de Kritsiolis Tasos <http://vinylmaniac.madblog.gr/> (consulté le 30.11.2010).

⁷⁵² Kritsiolis Tasos, commentaire sur les disques de Tsitsanis, Marinella et Kokotas. Voir <http://vinylmaniac.madblog.gr/> (consulté le 30.11.2010).

⁷⁵³ Écouter à titre d'exemple la version de « Mon esprit ensorcelé » de Bayanteras par Marinella (http://www.youtube.com/watch?v=u_IEK2r0NZM), la version de « Maro » de Hatzichristos par Kokotas (<http://www.youtube.com/watch?v=Ach0DhYHlbM>), et la version de « Nuit sans lune » de Kaldaras par Ntalaras (<http://www.youtube.com/watch?v=CUmhc4rjaY8>).

L'elafrolaiko est la suite de l'arhontorebetiko des années 1950, parfois confondu avec l'entehno ; rien que le terme fusionne deux catégories musicales longtemps perçues comme antagonistes : la musique légère et la musique populaire, cette deuxième ayant souvent été caractérisée dans le passé comme « lourde ».

Outre les musiciens déjà professionnels, des jeunes intéressés par le rebetiko commencent à rechercher une esthétique différente, plus « authentique ». Ils fréquentent des collectionneurs ou le marché aux puces de Monastiraki, écoutent les disques 78 tours et essayent d'imiter la manière de jouer des « vétérans », dans les enregistrements « originaux ». La « Compagnie Rebetique », le premier groupe de musiciens de cette tendance esthétique, se forme autour de frères Dimitris et Yorgos Kontoyannis et de Manolis Dimitrianakis. La compagnie présentera son premier concert dans une exposition collective d'artistes engagés qui sera remplie d'une foule de jeunes⁷⁵⁴. Le concert a lieu à la fin de 1973, quelques semaines après la révolte à l'École Polytechnique, violemment réprimée avec de tanks par les Colonels, événement qui marque également le début de la fin de la Junte.

Les réactions internes, les pressions de la communauté internationale et surtout la crise de Chypre provoquent la chute du régime des Colonels et le début d'une période de transition démocratique, connue en grec sous le nom de *metapolitefsi*. Constantinos Karamanlis atterrit à Athènes le 24 juillet 1974, avec l'avion que son ami Valéry Giscard d'Estain, fraîchement élu Président de la République Française, lui a prêté, et se fait accueillir avec enthousiasme. La fin de la dictature s'accompagne d'une explosion politique et culturelle, où des tendances diverses et divergentes peuvent désormais s'exprimer librement.

5.3. La metapolitefsi et l'effervescence musicale

Après la dictature, la Grèce entre dans cette période de *metapolitefsi*, marquée par le rétablissement des institutions politiques démocratiques, mais également par la réconciliation nationale progressive qui passera par une participation politique particulièrement élevée et une bipolarisation du système politique. Les premières élections démocratiques, le 17 novembre 1974, avec la participation de toutes les forces politiques, y compris le Parti Communiste⁷⁵⁵, sont facilement emportés par Constantinos Karamanlis, leader du parti de droite « Nouvelle Démocratie » (ND), nouvellement

⁷⁵⁴ Entretien avec Yorgos Kontoyannis, Athènes, 26.11.2009.

⁷⁵⁵ Le Parti Communiste Grec est divisé en deux en 1968, les orthodoxes et le Parti Communiste d'intérieur d'orientation européenne. Lors des premières élections de 1974, les trois partis de gauche, les parties communistes et l'EDA, forment la « Gauche Unie », qui rassemble à peine 10% des votes.

fondée. Karamanlis recourt au plébiscite pour l'abolition de la monarchie⁷⁵⁶ et l'instauration de la Troisième République Grecque, en décembre 1974 ; il renvoie en jugement les Colonels, qui seront condamnés à mort lors de procès diffusés par la télévision, mais leur peine sera finalement commuée en réclusion à perpétuité ; il entreprend les démarches pour la nouvelle Constitution de 1975 ; il instaure la langue démotique comme langue nationale en 1976 et reprend les négociations pour l'adhésion de la Grèce à la Communauté Économique Européenne. Karamanlis réussit à emporter également les élections de 1977, mais Andreas Papandreou, fondateur du Mouvement Panhellénique Socialiste (PASOK), double sa force électorale et devient le leader de l'opposition.

Andreas Papandreou, fils de Georges Papandreou, est actif sur la scène politique grecque depuis le début des années 1960. Pendant la dictature, il fonde le Mouvement Panhellénique de Libération (PAK) depuis l'étranger et lance ses critiques contre la Junte, mais surtout contre la complicité américaine. Papandreou voit la dictature comme un régime néo-fasciste de marionnettes, imposé aux Grecs par le Pentagone et la CIA. Il critique en même temps le roi et se différencie clairement de l'URSS⁷⁵⁷. De retour en Grèce, il fonde le PASOK et arrive à rassembler autour de lui des forces du centre, mais aussi une grande partie de la gauche qui entre dans la *metapolitefsi* profondément fragmentée, alors que des groupes de terrorisme urbain apparaissent, invitant au passage à la violence révolutionnaire⁷⁵⁸. Papandreou base son opposition principalement sur l'anti-américanisme et ainsi, socialistes et communistes s'unissent sous le slogan « CEE et OTAN : le même syndicat » pour montrer leur désaccord avec le gouvernement. Karamanlis déclare qu'« on appartient à l'Occident » ; Papandreou lui répond que « la Grèce appartient aux Grecs »⁷⁵⁹.

Si des débats autour de l'appartenance politique et culturelle de la Grèce ont lieu au Parlement, la vie nocturne d'Athènes et l'intérêt musical se tourne avec plus de ferveur vers la musique populaire urbaine du passé, qui s'élève au rang de « culture grecque ». Les différentes tendances apparues sous les Colonels embrassent un public élargi, qui, libéré de l'autoritarisme, cherche lui aussi, comme ses dirigeants, à remodeler son identité politique et culturelle pour affronter la nouvelle ère qui commence.

Dans cette *movida* à la grecque, les stades et les théâtres, souvent anciens et en plein air, deviennent les lieux principaux des grands concerts. Ce sont surtout des concerts d'entehno et d'abord

⁷⁵⁶ Le roi Constantin II se trouve en exil depuis sa tentative de renversement des Colonels en décembre 1967.

⁷⁵⁷ COULOUMBIIS Theodore, « The Greek Junta Phenomenon », *op.cit.*

⁷⁵⁸ Les plus connues et actifs pour plus de 25 ans sont la Lutte Populaire Révolutionnaire (ELA) et le « 17 Novembre ». Voir KASSIMERIS Georges, « Junta by an other name ?... », *op.cit.*

⁷⁵⁹ Ce dialogue a eu lieu au Parlement en 1977. Voir la vidéo sur <http://www.youtube.com/watch?v=OMWOKw78oUs> (consulté le 22.08.2011). Ce slogan qui rassemblait les forces de gauche contre l'américanisme est utilisé aujourd'hui par des mouvements de droite contre les immigrés, mais aussi par la gauche pour critiquer la politique actuelle du fils de Andreas, Yorgos Papandreou, l'actuel Premier Ministre : la Grèce appartient aux Grecs et non pas à ses créanciers.

de Theodorakis qui retourne à Athènes et effectue une série de concerts, où ses chansons, chantées à l'unisson par la foule, fêtent la fin de la répression. On parle parfois, à propos de ces concerts, de « chanson politique », respectée pour sa qualité artistique et son caractère protestataire.

À l'opposé, au niveau des représentations, se trouvent les *kentra*, les *bouzoukia*, qui retrouvent leur fonctionnement normal, après les restrictions de la dictature. Ils rassemblent cette partie de la population qui veut faire la fête en dansant et en dépensant de l'argent devant des orchestres composés de bouzouki mais aussi de batteries et de synthétiseurs, nouvellement importés. Certains *kentra*, programmant des musiciens renommés, sont fréquentés par les classes moyennes et hautes, et les touristes ; d'autres, à la périphérie de la ville, accueillent ceux qui sont prêts à dépenser leur salaire mensuel pour une soirée festive. Vers la fin de la décennie 1970, les nouvelles influences disco ajoutent au « mauvais goût », les « *skyladiko* », nommés parfois aussi « bouzoukothèques », sont en plein essor et de nouvelles esthétiques faites des vieux rythmes font leur apparition, comme le « *disco-tisfiteli* » pour exprimer la grécité, la modernité et la sexualité. Le *laiko* commence alors à s'éloigner du *skyladiko* et à être valorisé comme la bonne musique populaire, investie de la nostalgie d'un passé récent, apolitique, loin des bourgeois et purement populaire⁷⁶⁰. Le « *skyladiko* », avec ses traits distinctifs de danse et de fête extraverties, est encore plus critiqué et déprécié⁷⁶¹.

En ce qui concerne le *rebetiko*, on parle d'une épidémie et d'une mode⁷⁶² qui envahit les compagnies phonographiques, les lieux de concert, la presse, la radio et la télévision. Des interprétations diverses de cette musique se développent, embrassent un public élargi et consolident l'image d'un *rebetiko* pilier de la tradition grecque.

Les compagnies phonographiques en tirent profit et alimentent à leur tour le *revival* du *rebetiko* en produisant une série des disques. Bellou continue les disques de reprises des vieilles chansons du *rebetiko* chez Lyra et d'autres vétérans du *rebetiko* nouvellement redécouverts, comme Genitsaris et

⁷⁶⁰ La reconnaissance du *laiko* commence progressivement à partir de la fin des années 1970. Vasilis Vasilikos édite la biographie de Stelios Kazantzidis en 1978 (VASILIKOS Vasilis, *Η ζωή μου όλη* [Ma vie entière], Athènes, Filipotis, 1978) et, la même année, le disque portant le titre révélateur *Η εκδίκηση της γυφτιάς* [La revanche des gitans] sort chez Lyra inspiré de la musique « digne des Indiens » et « des gitans » des années 1960. Ce disque est une production de Dionysis Savvopoulos, la musique est de Nikos Xydakis, les paroles de Manolis Rasoulis ; Nikos Papazoglou, Dimitris Kontoyannis, Sofia Diamanti et Dionysis Savvopoulos chantent. Le disque connaît un grand succès commercial.

⁷⁶¹ Pour une description synchronique des *kentra* dans les années 1970, voir HOLST Gail, *Δρόμος για το ρεμπέτικο* [Chemin vers le *rebetiko*], *op.cit.*, p.16, 67-70 et TAHTSIS Kostas, «Ο σκληρός Απρίλης του 1945» [L'avril dur de 1945], *Avgi*, 21.12.1974, p.2. Pour une description synthétique du *laiko* et du *skyladiko* dans les années 1970 voir ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ Leonidas, *op.cit.*

⁷⁶² ROMANOY Kaiti, «Το ρεμπέτικο τραγούδι διαδόθηκε και κατέκτησε όλα τα κοινωνικά στρώματα» [La chanson *rebetiko* s'est diffusée et a conquis toutes les couches sociales], *Kathimerini*, 04.01.1976, p.7, KONTOYANNIS Yorgos, «Και ξαφνικά μετά 40 χρόνια ανακαλύψαμε το ρεμπέτικο...» [Et soudain, 40 ans plus tard, on a découvert le *rebetiko*], *To Vima*, 18.01.1976 et DELIYANNIS Andreas, «Στο δρόμο του ρεμπέτικου, Εν αρχη οι συλλέκτες, ακολούθησε η... μόδα, συνεχίζουν οι εταιρείες» [Chemin vers le *rebetiko*. D'abord les collectionneurs, suivis par la... mode et par les compagnies], *To Vima*, 09.01.1977.

Mouflouzelis, entrent dans les studios pour enregistrer des nouvelles compositions. Hatzidakis sort un LP intitulé *L'avril dur de 1945*, avec des arrangements instrumentaux de chansons rebetika. Des chanteuses et chanteurs professionnels sortent depuis la décennie passée des disques contenant des chansons rebetika, comme Viky Mosholiou, qui collabore avec le jeune Manolis Mitsias pour le disque *Tradition Populaire*, où des instruments redécouverts du passé, comme le oud, le santouri et le violon, se mélangent avec le bouzouki⁷⁶³ ; ou encore Yannis Pouloupoulos, connu par ses collaborations avec des compositeurs d'entehno et ses chansons de neo kyma, qui sort le disque *12 Rebetika* dans une esthétique de musique légère-populaire⁷⁶⁴.

Or les disques qui connaissent le plus grand succès commercial proviennent de jeunes musiciens, en début de carrière, qui fournissent des nouvelles interprétations des vieilles chansons : il s'agit de Yorgos Ntalaras et son disque double *50 ans de chanson rebetiko* et de Haris Alexiou avec les *12 chansons populaires*⁷⁶⁵. Ces disques qui présentent différentes chansons catégorisées comme rebetiko⁷⁶⁶ participent plus encore à l'indéfinition et au flou de cette catégorie musicale, incluent de « nouveaux » instruments présents dans la musique du passé, comme le santouri, et traversent des esthétiques et des influences diverses, pour former ce qu'on pourrait nommer la « variété » grecque. Souvent les musiciens et les producteurs de disques collaborent avec des collectionneurs pour présenter des chansons oubliées, alors qu'au marché aux puces de Monastiraki, le prix des vieux disques 78 tours augmente selon leur rareté, sous la pression de la demande⁷⁶⁷. Ce sont surtout les jeunes chanteuses et chanteurs professionnels, avec leurs interprétations et des ventes élevées, qui légitiment le rebetiko en tant que chanson traditionnelle grecque et qui parviennent à partir de 1975, à

⁷⁶³ Mosholiou Viky-Manolis Mitsias, *Λαϊκή Παραδοση* [Tradition Populaire] (arrangements par Apostolos Kaldaras), Columbia, 1975. Écouter à titre d'exemple Mosholiou «Βάλε με στην αγκαλιά σου» [Prends moi dans tes bras] de Papazoglou disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=3XcbVMX19T0> et Mitsias «Το σακάκι» [La veste] de Delias, disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=y0umoqGG0oI>.

⁷⁶⁴ Pouloupoulos Yannis, *12 Ρεμπέτικα* [12 Rebetika], (arrangements par Yorgos Katsaros) Lyra, 1975. Écouter à titre d'exemple «Σαν μαγεμένο το μυαλό μου» [Mon esprit ensorcelé] de Bayanteras disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=llw-Cp3ywMI>.

⁷⁶⁵ Ntalaras Yorgos, *50 χρόνια ρεμπέτικο τραγούδι* [50 ans de chanson rebetiko], Minos, 1975 (écouter à titre d'exemple «Όλοι οι ρεμπέτες του ντουνιά» [Tous les rebetis du monde] de Vamvakaris disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=axJE17CLaIk>). Alexiou Haris, *12 Λαϊκά τραγούδια* [12 Chansons Populaires], Minos, 1975 (écouter à titre d'exemple «Δημηρούλα μου» [Ma Dimitroula] de Toundas disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=2UQI7Y1RF3M>). Le disque double de Ntalaras semble s'être vendu à 50.000 exemplaires (100.000 unités), celui de Alexiou à 80.000, voir Avgi, «Χρυσόι δίσκοι για τέσσερις ερμηνευτές» [Des disques d'or pour quatre interprètes], 14.04.1976.

⁷⁶⁶ Mitsias chante une chanson de Nikos Gounaris, Pouloupoulos chante une chanson de Panos Galvalas, Alexiou inclue des chansons de Markopoulos et une composition du jeune Antonis Vardis, Ntalaras chante entre autres des compositions de Derveniotis et une composition du fils de Markos, Stelios Vamvakaris.

⁷⁶⁷ Voir KONTOYANNIS Yorgos, «Και ξαφνικά μετά 40 χρόνια ανακαλύψαμε το ρεμπέτικο...» [Et soudain, 40 ans plus tard, on a découvert le rebetiko], *op.cit.* et DELIYANNIS Andreas, «Στο δρόμο του ρεμπέτικου, Εν αρχη οι συλλέκτες, ακολούθησε η... μόδα, συνεχίζουν οι εταιρείες» [Chemin vers le rebetiko. D'abord les collectionneurs, suivis par la... mode et par les compagnies], *op.cit.*

remplir les stades. À partir du milieu des années 1970, les chansons rebetika font indissociablement partie du répertoire de la « chanson grecque » et pour cela, elles sont jouées dans des lieux divers. Des critiques sur la « distorsion » du vieux répertoire et l'éloignement du rebetiko « authentique » voient le jour⁷⁶⁸ et par cela même amorcent une tendance au retour à des compositeurs et à des enregistrements originaux, comme une réaction à la mode. Les compagnies phonographiques éditeront alors des disques avec les premiers enregistrements, en collaborant avec des collectionneurs.

Tasos Shorelis continue à être actif autour du rebetiko. En 1977, il présente le premier volume de son *Anthologie Rebetique*⁷⁶⁹, avec les paroles des chansons classées par compositeur, des éléments biographiques et des extraits d'entretien pour chaque créateur. Il participe aussi à l'« Association des Créateurs et des Amis du Rebetiko ». L'Association fondée en 1975 rassemble de vieux musiciens, mais aussi des jeunes, comme Ntalaras et Mitsias, et organise une série de concerts de « rebetiko authentique » dans des stades à Athènes, mais aussi dans les îles grecques et même à Londres. Elle crée aussi un « Atelier rebetique » pour l'enseignement du rebetiko et des instruments « traditionnels »⁷⁷⁰.

Kostas Hatzidouulis est un jeune journaliste qui fréquente les vieux compositeurs et est très actif dans la promotion du rebetiko : il collecte des récits de vie et présente une série de biographies, parfois publiées dans la presse⁷⁷¹ ; il organise des expositions et des conférences et participe à l'édition de plusieurs disques. Il choisit certaines chansons et présente, en 1975 et 1976, six LP sous le titre *Histoire Rebetique*, incluant au total 72 chansons dans leurs enregistrements originaux. Les chansons représentent trois périodes du rebetiko, désormais largement acceptées : l'école smyrneiko (avant

⁷⁶⁸ KONTOYANNIS Yorgos, «Και ξαφνικά μετά 40 χρόνια ανακαλύψαμε το ρεμπέτικο...» [Et soudain, 40 ans plus tard, on découvert le rebetiko], *op.cit.* et TILESCOPIO, «Ο ρεμπέτης Μουφλουζέλης και το τηλε-είδωλό του» [Le rebetis Mouglouelis et son télé-idole], *Avgi*, 10.06.1976, p.4

⁷⁶⁹ SHORELIS Tasos, *Ρεμπέτικη Ανθολογία* [Anthologie Rebetique], *op.cit.*, 4 volumes. Le 1^{er} volume circule en 1977, le 2^e et 3^e en 1978, le 4^e en 1981.

⁷⁷⁰ Sur les activités de l'Association des Créateurs et des Amis du rebetiko voir *Avgi*, «Οργανώθηκαν οι φίλοι του ρεμπέτικου» [Les amis du rebetiko s'organisent, 20.02.1975, p.2, FANI P., «Ρεμπέτικες αναμνήσεις» [Souvenirs rebetiques], *Eleftherotypia*, 25.08.1975, p.7, *Eleftherotypia*, «Ρεμπέτικα, πολιτικά, σμυρνέικα...» [Rebetika, politika, smyrneika...], 07.11.1975, p.5, *Eleftherotypia*, «Βραδιά ρεμπέτικου» [Soirée de rebetiko], 06.04.1976, p.5, N.MAN., «Ρεμπέτικο τραγούδι στα νησιά» [Chanson rebetiko dans les îles], *Eleftherotypia*, 11.05.1978, p.5 et MANOLIKAKIS N., «Αυθεντικά ρεμπέτικα στο Αιγαίου και ... Λονδίνο» [Des rebetika originaux à la mer Égée et ... à Londres], *Eleftherotypia*, 16.06.1978, p.5

⁷⁷¹ Hatzidouulis présente les biographies de Papaioannou, Tsitsanis, Stellakis Perpiniadis, Bellou, Bayanteras, Mathesis, Genitsaris et Potosidis dans le journal *Apogevmatini*, du 05.04.1976 au 15.05.1976. Il présente aussi divers articles sur le rebetiko dans le journal *Ta Nea* (17.01.1976, 15-16.06.1976, 21-22.06.1976, 28-29.06.1976, 10.07.1976, 12.07.1976, 11-12.10.1976) et des manuscrits dans le journal *Avgi* sous le titre «Μεγάλες στιγμές του ρεμπέτικου» [Des grands moments du rebetiko], le 20, 23 et 24.02.1977. Il publie une série de livres, biographiques : HATZIDOUULIS Kostas, *Ρεμπέτικη Ιστορία (Στ.Περπινιάδης, Ν.Μάθησης, Μ.Γενιτσάρης, Γ.Λελάκης)* [Histoire Rebetique (St.Perpiniadis, N.Mathesis, M.Genitsaris, Y.Lelakis), Athènes, Nefeli, 1979, *Βασίλης Τσιτσάνης, Η ζωή μου, το έργο μου* [Vasilis Tsitsanis, Ma vie, mon œuvre], Athènes, Nefeli, 1979, *Γιάννης Παπαϊωάννου, Ντόμπρα και σταράτα* [Yannis Papaioannou, Net et sans détour], Athènes, Kaktos, 1982 et *Ρόζα Εσκενάζυ, Αυτά που θυμάμαι* [Roza Eskenazy, Ce dont je me rappelle], Athènes, Kaktos, 1982.

1932), le rebetiko classique du Pirée au bouzouki d'avant guerre (1932-1940) et le rebetiko-laiko d'après guerre (1940-1955). En divisant le rebetiko en sous-catégories, on désigne également des contextes sociaux de création différents.

Hatzidoulis n'a pas une collection importante des disques 78 tours, mais il a des bons rapports avec quelques collectionneurs, dont Spyros Papaioannou, ingénieur civil de profession, qui collectionne des disques depuis les années 1950. Hatzidoulis, en empruntant des disques de Papaioannou, commence à collaborer avec Sofia Mihalitsi, productrice du Troisième Programme de la Station Radiophonique d'Athènes, désormais mis sous la direction de Manos Hatzidakis. Mihalitsi présente la première émission radiophonique exclusivement dédiée à la musique populaire urbaine du passé. Cette émission, intitulée « La chanson rebetiko », est diffusée chaque jeudi soir, de septembre 1975 à juin 1976, et on invite parfois des vieux musiciens encore en vie pour jouer en direct⁷⁷². Le changement de politique dans la radio étatique se consolide avec la photo de Markos Vamvakaris en couverture du *Radioprogramme*⁷⁷³. L'année suivante, Mihalitsi devient directrice du Deuxième Programme et propose directement à Papaioannou de présenter une émission sur le rebetiko. Les émissions de Papaioannou diffusent près de 1.500 chansons, des enregistrements effectués à Smyrne, aux Etats-Unis, en Grèce avant et après la guerre ; Papaioannou ne fait aucun commentaire, il passe seulement des disques⁷⁷⁴. Aujourd'hui encore, on parle de ses émissions et de la possibilité qu'elles ont donné à plusieurs jeunes musiciens de découvrir un répertoire introuvable et inconnu jusqu'alors⁷⁷⁵.

Spyros Papaioannou rencontre Panayotis Kounadis, également ingénieur civil de profession, un des « étudiants de Markos » dans les années 1960, très actif dans la recherche du rebetiko dans les années 1970 et un des plus grands collectionneurs de disques 78 tours. Avec un troisième collectionneur, Panayotis Sotiropoulos, ils fondent, en 1975, le « Centre d'Études et des Recherches sur la chanson rebetiko » et entreprennent une série de conférences, publient des articles dans la presse⁷⁷⁶ et aussi des rééditions de vieux enregistrements. Le Centre produit en 1977 deux disques avec des chansons enregistrées aux Etats-Unis, en faisant découvrir les voix et les interprétations de

⁷⁷² Mihalitsi présente des émissions enregistrées aux studios de EIRT avec Stelios Keromytis, Stellakis Perpiniadis, Odysseas Moschonas, Bayanteras, Roza Eskenazy, Prodromos Tsaousakis, Yorgos Rovertakis, Kostas Roukounas, Mihalis Genitsaris mais aussi Vasilis Tsitsanis et Apostolos Kaldaras. Voir *Radioprogramme*, n°290-329, (31.08-06.09.1975 au 30.05-5.06.1976), supplément du Troisième Programme.

⁷⁷³ *Radioprogramme*, n°314, 15-21.02.1976.

⁷⁷⁴ Entretien avec Spyros Papaioannou, Athènes, 03.12.2009.

⁷⁷⁵ Voir la discussion des amateurs au rebetiko forum disponible sur <http://rebetiko.sealabs.net/forum/viewtopic.php?t=3520> (consulté le 02.12.2010).

⁷⁷⁶ Sur la bibliographie de Kounadis et Papaioannou, voir VLISIDIS Kostas, *Για μια βιβλιογραφία...* [Pour une bibliographie...], *op.cit.*, p.117-125.

A.Kostis, de Yorgos Katsaros, de Marika Papagkika, de kyra-Koula et autres, inconnus jusqu'alors. Les disques sont édités par Columbia Broadcasting Systems (CBS) géré par Tasos Falireas.

Le Centre participe aussi parfois à des émissions de télévision, présentées par Yorgos Papastefanou, qui invitent à un voyage dans la musique grecque. Papastefanou présente les émissions « Nos bons amis » et « Soirée Musicale » à la télévision étatique, consacrées à la musique légère et à la musique populaire, à travers des rétrospectives. Il invite également sur le plateau de vieux acteurs aux côtés de jeunes musiciens : Roza Eskenazy rencontre Haris Alexiou et Ioanna Georgakopoulou, la Compagnie Rebetique⁷⁷⁷.

La Compagnie Rebetique continue à donner des concerts dans une esthétique plus proche des premiers enregistrements. Yorgos Kontoyannis se rappelle :

« On a rejoué certaines chansons et d'autres moins connues qu'on a cherché, d'une manière comme il faut, digestible pour le monde bourgeois... Ce que nous avons fait, c'est de jouer à nouveau, en essayant d'imiter les vieilles interprétations, de jouer avec des instruments naturels, jamais de prises *jack* et le reste, on a fait un peu plus attention à la sonorisation ; on avait aussi des mines différentes des gens populaires [...] il n'y avait pas d'autre compagnie de ce type, faute d'autres, on arrivait premiers. Des musiciens qui jouaient aux kentra existaient bien sûr et, je dois te dire, ils jouaient évidemment mieux que nous »⁷⁷⁸.

La Compagnie Rebetique produit son premier disque en 1974, mais ce n'est que deux ans plus tard que ce disque connaîtra un succès commercial. D'autres compagnies se présenteront alors, comme la « Compagnie Athénienne », la « Compagnie Rétrograde », les « Enfants de Patra » et le « Groupe rebetique de Thessalonique » d'Agathonas Iakovidis, pour ne citer que les plus connues, et l'intérêt pour ce style d'interprétation du rebetiko, perçu comme plus authentique, augmentera pour devenir à son tour une mode. Les Compagnies joueront en direct dans les tavernes et les boîtes pendant les années 1970 et enregistreront des disques au début des années 1980. Le succès des compagnies arrive au même moment que les critiques sur la « distorsion » du rebetiko, motivées par sa diffusion élargie. Il exprime, en partie, l'envie de se réappropriier l'histoire d'avant la deuxième guerre mondiale, d'effacer les ajouts du temps écoulé et de refaire le parcours, cette fois en acceptant la totalité du répertoire du rebetiko, y compris les chansons de haschisch.

⁷⁷⁷ Ces deux émissions sont disponibles sur l'archive digitalisé d'ERT, www.ert.gr/archive/. Il me semble dommage que l'archive ne contienne pas la date exacte de première diffusion des émissions digitalisées.

⁷⁷⁸ Entretien avec Yorgos Kontoyannis, Athènes, 26.11.2009. Écouter, à titre d'exemple, la chanson « Απόψε είναι βαριά » [Ce soir mon cœur est lourd] de Yorgos Mitsakis, interprétée par la Compagnie Rebetique disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=M4ddVDPMgGY> (consulté le 07.02.2011).

Tous ces enregistrements, réinterprétations et rééditions, et la grande diffusion du rebetiko posent des problèmes de légalité. Il s'agit d'abord de problèmes de droits, gérés principalement par l'AEPI, la Compagnie Anonyme de la Propriété Intellectuelle. L'AEPI se trouve confrontée au piratage du nouveau support qu'est la cassette, qui prend de grandes dimensions⁷⁷⁹, mais fait aussi face aux critiques du syndicat des musiciens, l'EMSE (Association des Compositeurs et Auteurs de Grèce, fondée en 1971) qui instaure, en 1976, son propre mécanisme de collecte des droits⁷⁸⁰. En ce qui concerne spécifiquement le rebetiko, il y a un certain nombre de « vols », puisque de vieilles chansons sont enregistrées sous le nom de nouveaux interprètes⁷⁸¹ et des querelles sur la « paternité » de certains succès du passé, qui augmentent à présent leurs ventes, apparaissent⁷⁸². Un problème supplémentaire est la censure qui continue à interdire des chansons « indécentes », ce qui révolte musiciens et journalistes⁷⁸³.

Le rebetiko devient à partir de la fin de la dictature une mode en Grèce. Il envahit la radio et la télévision, est joué en concert par de nombreux musiciens, des disques avec différentes esthétiques, des expositions et des conférences lui sont dédiées. En 1976, la musicologue Kaiti Romanou parle d'une

⁷⁷⁹ L'AEPI dans une opération contre le piratage des cassettes en 1978 confisque 32.000 cassettes et 250 enregistreurs. Voir LYKOUROPOULOS S., RARAKOS X., SARANTIS Th. (textes de), *Μουσικό Λεύκωμα 1978* [Album musical 1978] Athènes, Ed.Katimerini, 1997.

⁷⁸⁰ Voir TSAROUHAS Kostas, «Οι συνθέτες καταργούν τον μεσάζοντα» [Les compositeurs abolissent l'intermédiaire], *Apogevmatini*, 13.04.1976, p.4.

⁷⁸¹ Les vols sont dénoncés dans la presse voir MILOPOULOU Bella, «Παρουσιάζουν δικά τους προπολεμικά ρεμπέτικα!» [Ils présentent comme leurs des vieux rebetika d'avant-guerre !], *Vradyni*, 08.11.1975, p.4, PAPANIKOLAOU M., «Ρεμπέτικων βεβήλωση» [Profanation de rebetika], *Ta Nea*, 12.01.1976, p.2, HATZIDOULIS K., «Λεηλατούνται τα ρεμπέτικα» [Les rebetika sont pillés], *Ta Nea*, 17.01.1976, p.2, *Pontiki*, «Λεηλασία του ρεμπέτικου» [Pillage du rebetiko], 18.05.1979, p.8 et GKIONIS Dimitris, «Ο κλέψας του... τραγουδήσαντος» [Le voleur... du chanteur], [entretien avec P.Kounadis], *Eleftherotypia*, 29.06.1990 (dans KOUNADIS Panayotis, *Εις ανάμνησιν...* [En souvenir...], *op.cit.*, vol.1, p.382-387). Sur les vols dans la chanson grecque voir aussi les résultats de la recherche de Kounadis, dans KOUNADIS Panayotis, *Εις ανάμνησιν...* [En souvenir...], *op.cit.*, vol.2, p.284-315.

⁷⁸² Routsos soutient être l'auteur des grands succès de Tsitsanis, entre autres de « Nterbenterissa » et de « Dimanche Nuageux ». La querelle continue au tribunal, pendant plusieurs années, et même après la mort de Tsitsanis et Routsos. Voir GKIONIS Yorgos, «Νέφη στη Συννεφιασμένη Κυριακή – Εγώ και όχι ο Τσιτσάνης έγραφα τους στίχους» [Des nuages sur Dimanche nuageux – Moi, et non pas Tsitsanis, ai écrit les paroles], *Apogevmatini*, 15.05.1976, p.5, *Eleftherotypia*, «Του Τσιτσάνη η 'Ντερμπεντέρισσα'» [La 'Nterbenterissa' de Tsitsanis], 14.12.1977, p.5, GERAMANIS Panos, «Τσιτσάνης: δεν θα μου πάρουν τα τραγούδια μου» [Tsitsanis : ils ne prendront pas mes chansons], *Akropolis*, 30.11.1980, *Akropolis*, «Νέο κονταροχτύπημα Τσιτσάνη – Ρούτσου» [Nouvelle querelle entre Tsitsanis et Routsos], 17.12.1980 et GKIONIS Dimitris, «Ο κλέψας του... τραγουδήσαντος» [Le voleur... du chanteur], *op.cit.*

⁷⁸³ Sur l'interdiction de la diffusion du disque de Plessas « Mortika » par la radio, voir les réactions de l'EMSE dans *Avgi*, «Οι συνθέτες στιχουργοί κατά της λογοκρισίας» [Les compositeurs et auteurs contre la censure], 01.06.1975, p.2, sur l'interdiction d'une chanson de Savvopoulos, voir *Eleftherotypia*, «Από την πρωτοβάθμια επιτροπή ελέγχου πετσοκόβου τη Ρεζέρβα» [La comité de contrôle massacre 'Rezerva'], 19.04.1979, p.5. Sur l'interdiction de certaines chansons de deux disques sur le rebetiko des Etats-Unis édités par le Centre d'Etudes et de Recherche sur le Rebetiko, voir *Avgi*, «Απαγορεύτηκαν ρεμπέτικα τραγούδια» [Des chansons rebetika interdites], 21.12.1977, p.4 et sur l'interdiction de la chanson de Tsitsanis «Το βαπόρι απ'τη Περσία» [Le bateau de Perse] voir GAUNTLETT Stathis, «Ο Ορφέας στον υπόκοσμο...» [Orphée dans les bas-fonds...], *op.cit.*, p.106.

diffusion du rebetiko qui touche toutes les couches sociales mais aussi toutes les régions de la Grèce, y compris les régions agricoles⁷⁸⁴.

La mode du rebetiko attire aussi les étrangers, surtout anglophones. Gail Holst publie, en 1974, une étude sur le rebetiko en anglais⁷⁸⁵ ; Catherine Butterworth et Sarah Schneider rassemblent des textes d'auteurs grecs traduits en anglais et présentent un livre, l'année suivante, intitulé *Rebetika. Songs of the old Greek underworld*⁷⁸⁶ ; en France, Jacques Lacarrière produit des émissions à la radio sur le rebetiko⁷⁸⁷. En 1980, le BBC produit un documentaire, sous un titre accrocheur pour les étrangers, *Rebetika, the blues of Greece*⁷⁸⁸.

5.4. Politisation, marginalité et muséologie du rebetiko

La grande diffusion du rebetiko est accompagnée de débats dans la presse et aussi de critiques, surtout de la part de sympathisants de gauche, qui ont des visions différentes de cette musique. Se pose de manière marginale la question de l'identité du rebetiko est très et quelques derniers articles affirment sa grécité⁷⁸⁹. Mais, la question principale reste celle de savoir si le rebetiko exprime la marge ou le peuple ouvrier. Certaines personnalités de gauche continuent à critiquer, à stigmatiser et à rejeter le rebetiko, perçu comme la musique du téké et de la prison et diffusée, par la suite, pour servir les forces de l'impérialisme en Grèce⁷⁹⁰. D'autres essaient de dé-stigmatiser le rebetiko et de le présenter comme l'expression de la classe ouvrière. Shorelis voit dans le rebetiko la première forme de la

⁷⁸⁴ ROMANOU Kaiti, «Το ρεμπέτικο τραγούδι διαδόθηκε και κατέκτησε όλα τα κοινωνικά στρώματα» [La chanson rebetiko a été diffusée et a conquis toutes les couches sociales], *op.cit.*

⁷⁸⁵ HOLST Gail, *Road to rembetika...*, *op.cit.*. Le livre de Holst circule en grec augmenté avec des articles de la presse, HOLST Gail, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, [Chemin vers le rebetiko], *op.cit.* et il est traduit en français en 2001 et réédité en 2010, HOLST Gail, *Aux sources du rebetiko, chansons des bas-fonds, des prisons et des fumeries de haschich*, Paris, Les nuits rouges, 2001.

⁷⁸⁶ BUTTERWORTH C., SCHNEIDER S. (dir.), *Rebetika – songs from the old Greek underworld*, *op.cit.*

⁷⁸⁷ Jacques Lacarrière présente une émission de 10 minutes sur le rebetiko chaque samedi. Il entreprend aussi de traduire la biographie de Vamvakaris - finalement il ne l'accomplira pas - parce que selon lui « le rebetiko est le blues de la Grèce ». Voir ALEXAKIS V., «Ο Βαμβακάρης στα γαλλικά» [Vamvakaris en français], *Eleftherotypia*, 01.03.1976, p.5. Lacarrière publie son livre *L'été grec* (Paris, Plon, 1975) qui connaît un grand succès et contient un chapitre sur le rebetiko (« Les chants et les figures de l'ombre », p.370-380), parmi les descriptions de son voyage, mêlant antiquité, religion et mythologies anciennes et contemporaines.

⁷⁸⁸ DE MONTIGNIE Philippe, *Rembetika, the blues of Greece*, Zelda Rosenbaum/BBC, 1980. Le documentaire est co-écrit par le réalisateur et Gail Holst et utilise pour la narration la voix d'Antony Quinn. L'équipe de tournage a filmé plusieurs scènes avec les Compagnies qui chantaient à l'époque dans des lieux divers. Ces scènes sont parmi les rares images filmées du *revival* du rebetiko en 1980. Le documentaire est disponible sur youtube en 10 parties (rechercher « BBC documentary on rebetika » sur www.youtube.com).

⁷⁸⁹ Voir à titre d'exemple les articles de VEINOGLU John, «Ελληνικότατες οι ρίζες του ρεμπέτικου» [Indiscutablement grecques les racines du rebetiko], *Ta Nea*, 10-11-12.05.1976, p.9 qui arrive jusqu'à dire qu'Alexandre le Grand faisait la fête avec du rebetiko et des musiciens venus de l'Asie Mineure, voir TINY M., «Το 3.000 π.Χ. το πρώτο ρεμπέτικο!» [À 3.000 av.J.C le premier rebetiko !], *Eleftherotypia*, 16.01.1976, p.5.

⁷⁹⁰ Voir la discussion de 1975-1976 dans *Rizospastis*, présentée par VLISIDIS Kostas, *Όψεις του ρεμπέτικου* [Faces du rebetiko], *op.cit.*, p.129-134.

chanson politique, calomniée par la culture dominante et affirme que seulement 2% des chansons parlent du haschisch⁷⁹¹. Il essaie aussi à travers son *Anthologie* de valoriser le rebetiko, chanson populaire qui « appartient au peuple, qui a marché et lutté avec lui [...] [et qui] a été pourchassé, diffamé et déformé notamment parce qu'il se trouve en dehors de la bourgeoisie »⁷⁹².

C'est aussi l'opinion de Hatzidouulis qui invite à ne pas confondre la musique du téké avec le rebetiko authentique, puisque seulement 8% des chansons parlent du haschisch⁷⁹³. Hatzidouulis, à travers les récits biographiques, essaie de construire des héros du peuple et il compare le récit de Papaioannou à celui de Makrygiannis, un héros de la Révolution de 1821⁷⁹⁴. Hatzidouulis collabore aussi avec Ntalaras et les deux présentent, en 1977 dans un stade, des chansons rebetika de l'Occupation et de la Résistance, qui « à travers leurs simplicité exerçaient une critique », affirme Ntalaras⁷⁹⁵. Le disque que Ntalaras sort trois ans plus tard, *Les Rebetika de l'Occupation*, deviendra rapidement un disque d'or. Le succès du concert et du disque sur les rebetika de l'Occupation arrive au moment où cette période de l'histoire grecque est révisitée, accompagnée de l'idée d'un devoir de mémoire nécessaire pour rendre justice aux résistants du peuple. Le romancier Vasilis Vasilikos affirme, quant à lui, la complémentarité de l'histoire du rebetiko et de celle des maquisards et la marche unie de la chanson populaire et de la souveraineté du peuple⁷⁹⁶. Panayotis Kounadis s'occupe de l'avant-guerre et procède à une analyse sociologique pour démontrer la « prolétarianisation » accélérée au début du siècle, et non pas la marginalisation, dont parle le professeur Vergopoulos⁷⁹⁷.

Si différents acteurs essaient de politiser le rebetiko, d'autres sont prêts à défendre son caractère marginal, comme Petropoulos, qui présente une réédition augmentée de son livre. Outre Petropoulos et ses défenseurs, des jeunes imprégnés de la culture « sex, drugs and rock'n'roll »

⁷⁹¹ SHORELIS Tasos, «Το ρεμπέτικο και το ελληνικό λαϊκό τραγούδι» [Le rebetiko et la chanson populaire grecque], *Rizospastis*, 12.03.1976 et TSIPIRAS Kostas (dir.), «Προσέγγιση στο ρεμπέτικο» [Approche du rebetiko], *Ichos & Hi-Fi*, vol.68, novembre 1978, cités dans VLISIDIS Kostas, *Όψεις του ρεμπέτικου* [Faces du rebetiko], *op.cit.*, p.130 et 139-140.

⁷⁹² SHORELIS Tasos, *Ρεμπέτικη Ανθολογία* [Athnologie rebetique], *op.cit.*, vol.1, p.17.

⁷⁹³ *Avgi*, «Τριάντα χρόνων τραγούδια ζωντανεύουν ξανά» [Des chansons vieilles de 30 ans reprennent vie], 13.09.1975, p.2, *Eleftherotyria*, «Άλλο το ρεμπέτικο κι άλλο ο αργιλέζ» [Le rebetiko et le narghilé, deux choses différentes], 13.09.1975, p.7 et MILOPOULOU Bella, «Παρουσιάζουν δικά τους προπολεμικά ρεμπέτικα!» [Ils présentent comme leurs des rebetika d'avant-guerre!], *op.cit.*

⁷⁹⁴ *Apogevmatini*, «Αυτή είναι η ζωή μου. Ντόμπρα και σταράτα. Γράφει από την καρδιά του ο Γιάννης Παπαϊωάννου» [Voilà ma vie. Net et sans détour. Yannis Papaioannou écrit de son cœur], 05.04.1976, p.11.

⁷⁹⁵ XANTHOULIS G., «Σήμανε η ανάσταση για το γνήσιο ρεμπέτικο» [L'heure de la résurrection a sonné pour le rebetiko authentique], *Eleftherotyria*, 04.05.1977, p.5 et KALAITZI G., «Της καρδιάς τους ο καημός» [La peine de leur cœur], *Avgi*, 07.05.1977, p.2.

⁷⁹⁶ VASILIKOS Vasilis, «Οι ρεμπέτες και η ιστορία τους» [Les rebetes et leur histoire], *Avgi*, 06.02.1977, p.10.

⁷⁹⁷ VERGOPOULOS K., «Μερικές θέσεις πάνω στο ρεμπέτικο τραγούδι» [Certaines positions sur la chanson rebetiko], *Avgi*, 25.12.1974, p.2,8 et KOUNADIS P., «Γύρω από το ρεμπέτικο: μια απάντηση στον Κώστα Βεργόπουλο» [Autour du rebetiko: une réponse à Kostas Vergopoulos], *Avgi*, 10,16.01.1975.

semblent également préférer les chansons de haschisch⁷⁹⁸ et le côté « apolitique » et « anti-social », la marginalité se mélangeant avec l'anarchie et le rebetiko avec un mode de vie d'un passé lointain, auquel on rêve avec nostalgie. D'autres encore voient le rebetiko comme une culture perdue pour toujours, assimilée par la bourgeoisie et transformée en « musée, en fétiche »⁷⁹⁹. Dionysis Savvopoulos écrit « à bas la chanson politique » et critique le « vampirisme », dont souffre « notre chanson » par la répétition des formes du passé⁸⁰⁰.

Hatzidakis, qui a invité les intellectuels trente ans plus tôt à écouter du rebetiko dans sa conférence de 1949, dénonce désormais les mythes pittoresques autour du rebetiko et la « rebetologie » qui atteint les limites de l'hystérie, puisqu'« il est inconcevable aujourd'hui d'être jeune et pensant, sans se plonger avec jouissance et... compréhension dans les improvisations d'un bouzouki ou les détails infinis autour d'un personnage ou des événements de l'époque de l'illégalité du rebetiko »⁸⁰¹. Or si la rebetologie et la musique populaire du passé deviennent un sujet d'actualité, c'est justement parce qu'elles permettent de véhiculer des représentations sur ce passé, qui, avec la fin de la dictature, se reconstruit pour englober des visions obliées et rendre possible une réconciliation et une « histoire commune ». Les stades remplis seront en partie les arènes de cette réconciliation, alors que le bouzouki « entre » au théâtre antique d'Hérode Attique, aux pieds de l'Acropole et à la « Scène Lyrique », l'Opéra National Grec, géré par le Ministère de la Culture⁸⁰².

Différentes tendances voient alors le jour, qui marquent les décennies suivantes. Il y a, d'abord, une tendance à la « muséologie ». Le bouzouki est accepté dans les grandes scènes et de ce fait, il devient partie légitime de la culture officielle, utilisé surtout pour des œuvres de compositeurs comme Theodorakis, qui présente le *Zorba* en ballet⁸⁰³. Une grande partie du répertoire du rebetiko est également largement acceptée comme patrimoine culturel, surtout le répertoire d'après-guerre, avec des compositeurs comme Tsitsanis. Tsitsanis décerne un prix au Festival de la Chanson de Thessalonique, en 1974⁸⁰⁴ ; il reçoit un emblème d'or de Columbia pour sa contribution à la chanson

⁷⁹⁸ Ο PARATIRITIS, «Λόγοι και αντίλογοι. Αντίλογος για το ρεμπέτικο» (επιστολή Γ.Ευστρατίου) [Discours et contre-discours. Un contre-discours sur le rebetiko (Lettre de G.Efstratiou)], *Avgi*, 04.03.1977, p.4.

⁷⁹⁹ TILSCOPIO, «Ο ρεμπέτης Μουφλουζέλης και το τηλε-είδωλό του» [Le rebetis Mouflouzelis et son télé-idole], *op.cit.*

⁸⁰⁰ HARDAVELAS K., «Σαββόπουλος: Κάτω το πολιτικό τραγούδι» [Savvopoulos: à bas la chanson politique], *Eleftherotypia*, 02.07.1976, p.6.

⁸⁰¹ HATZIDAKIS Manos 1978, cite dans PETROPOULOS Ilias, *Ρεμπέτικα τραγούδια* [Chansons rebetika], *op.cit.*, p.279.

⁸⁰² PSYRRAKI V., «Πρέπει να ανοίξει το Ηρώδειο στη Λαϊκή Μουσική;» [Est-ce que l'Hérode doit ouvrir à la musique populaire?], *Eleftherotypia*, 09.10.1976, p.5 et YATRA Dion., «Λυρική και μπουζούκι» [Lyrique et bouzouki], *Eleftherotypia*, 20.03.1979, p.5,15.

⁸⁰³ YATRA Dion., «Λυρική και μπουζούκι» [Lyrique et bouzouki], *op.cit.*

⁸⁰⁴ La citation de l'avis du réalisateur Koundouros selon lequel « Dimanche Nuageux » est l'hymne national néohellénique par la présentatrice du Festival soulève des réactions dans la presse par LIERI Tzeni [lettre], «Περί μπουζουκιού» [De bouzouki], *Apogevmatini*, 03.10.1974, p.13. Les jours suivants des articles en faveur du bouzouki sont publiés en le liant avec la musique byzantine et antique *Apogevmatini*, «Η προέλευση του μπουζουκιού» [La provenance du bouzouki],

grecque, en 1976⁸⁰⁵ ; il est honoré à la fête de la Poste, en 1977⁸⁰⁶ et en 1980, il enregistre un double disque, sans playback ou remixing, sous l'initiative de Simha Arom, pour l'Unesco⁸⁰⁷. L'histoire de sa vie devient une pièce de théâtre et un musée, qui lui sera consacré, est annoncé par la Municipalité de sa ville natale, à Trikala⁸⁰⁸.

Il y a ensuite une tendance à la « subversion », reflétant les différentes visions de la gauche fragmentée et allant de la contre-culture à la sous-culture. En tant que contre-culture, le rebetiko est perçu comme une alternative venue du simple peuple qui lutte contre la culture officielle de la bourgeoisie, tournée vers l'Occident. La reconnaissance de cette musique populaire, en minimisant le répertoire concernant le haschisch, devient une reconnaissance des luttes du peuple et l'élévation du rebetis au rang de kleftis, de héros populaire grec. En tant que sous-culture, le rebetiko est lié à la marge de la société, aux groupes antisociaux, et l'accent est mis sur le mode de vie qui est censé les caractériser et qui est imagé hors système, libre et insoumis. Selon ce point de vue, très répandu parmi les jeunes, les chansons du téké et de la prison sont acceptées et valorisées en tant que l'expression apolitique de ceux qui rejettent et se font rejeter par la société, de ceux qui ont leurs propres codes et valeurs. En réaction à la « muséologie » et à la contre-culture, les chansons du téké et de la prison deviennent le rebetiko « authentique ».

Un membre du Parti Communiste Grec, en se tournant vers le passé, m'a parlé avec regret de l'incapacité des dirigeants du Parti de voir la force mobilisatrice du rebetiko et d'embrasser le peuple chantant aux stades. Si le Parti Communiste a « perdu sa chance »⁸⁰⁹, le PASOK quant à lui embrassera l'ensemble de la production musicale populaire, allant de la musique démotique et du rebetiko au skyladiko de « mauvais goût ».

Deux tendances supplémentaires voient le jour à la fin des années 1970 et marquent la nouvelle décennie qui commence : la première se passe au niveau des instruments, la deuxième au niveau de la danse. Le bouzouki est présent partout et même Theodorakis déclare ne plus pouvoir l'écouter⁸¹⁰. Les jeunes musiciens sont de plus en plus curieux de découvrir de « nouveaux » instruments traditionnels,

04.10.1974, p.4, TINT M., «Πανδούρα και μπουζούκι. Μια ολόκληρη ιστορία» [Pandoura et bouzouki. Une longue histoire], *Apogevmatini*, 09.10.1974, p.4.

⁸⁰⁵ ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ Τ., «Τσιτσάνης: Σκεφθήτε και τους παλιούς ρεμπέτες» [Tsitsanis : Pensez aussi aux vieux rebetes], *Eleftherotypia*, 15.04.1976, p.5 et *Avgi*, « Βασίλης Τσιτσάνης, 38 χρόνια ρεμπέτικο» [Vasilis Tsitsanis, 38 ans de rebetiko], 15.04.1976, p.4.

⁸⁰⁶ *Ta Nea*, «Ο Τσιτσάνης στη μεγάλη γιορτή του ταχυδρομείου» [Tsitsanis dans la grande fete de la Poste], 28.09.1977, p.2.

⁸⁰⁷ ΠΑΠΑΔΑΚΗΣ Yorgos, «Η Ουνέσκο και ο Τσιτσάνης» [Unesco et Tsitsanis], *Eleftherotypia*, 21.10.1981, p.6.

⁸⁰⁸ G.X., «Ο Τσιτσάνης στο θέατρο» [Tsitsanis au théâtre], *Eleftherotypia*, 15.02.1980, p.5 et ΚΟΥΝΕΝΑΚΙ P., «Συννεφιασμένη Κυριακή – Σαράντα χρόνια Τσιτσάνης» [Dimanche Nuageux – 40 ans Tsitsanis], *Avgi*, 15.02.1980, p.4.

⁸⁰⁹ Communication personnelle, M.Kostas, Mytilène, 18.05.2009.

⁸¹⁰ ΥΑΝΝΑΚΙΣ Τ., «Εξοστρακίζει ο Μίκης το μπουζούκι» [Mikis proscrit le bouzouki], *Eleftherotypia*, 16.11.1979, p.6 et *Eleftherotypia*, «Φλας-Μίκης Θεοδωράκης» [Flash-Mikis Theodorakis], 19.11.1979, p.5.

surtout après l'édition de l'œuvre de Foivos Anogeianakis sur les *Instruments Musicaux Populaires Grecs*⁸¹¹. Ils chercheront également des instruments « orientaux », utilisés auparavant, mais oubliés depuis lors et devenus exotiques et les importeront de Turquie en Grèce, en remodelant la catégorie *paradosiaka*⁸¹².

Au niveau de la danse, Theodorakis et Hatzidakis sont accusés d'avoir détourné le public de la danse en faisant « s'asseoir les Grecs sur des tabourets »⁸¹³ et des disques, tels que *La revanche des gitans* de Nikos Xydakis, en 1978, les font à nouveau se lever à nouveau, grâce à des rythmes de *tsifteteli* – artistique et en remodelant la catégorie *entehno*. Ces tendances influent sur le *rebetiko* : d'un côté, on se tourne vers le répertoire « plus » oriental de « l'école de Smyrne », avant la prédominance du *bouzouki* ; de l'autre côté, des nouveaux lieux de divertissement, nommés *rebetadika*, apparaissent, où, à travers un répertoire varié des chansons grecques, y compris de *rebetika*, on vit la « tradition subversive », en dansant.

5.5. Le « changement »

En 1981, la Grèce devient officiellement le dixième membre de la CEE, alors que Constantinos Karamanlis, après la signature de l'accord d'adhésion, en 1979, démissionne du poste de Premier Ministre (Georgios Rallis lui succède) et est élu Président de la République, en 1980. Le PASOK, à travers son discours anti-américaniste et anti-occidental, arrive à occuper la place d'un parti de gauche et réussit à se présenter comme une sorte de successeur du Front National de Libération (EAM) des années 1940, en intégrant dans son discours des idées politiques inspirées de celui-ci : il revendique l'indépendance nationale, la souveraineté populaire, la libération sociale et la démocratisation. Il réussit également à doter son adversaire principal, la Nouvelle Démocratie, de l'image du successeur de la droite de la même période et il base ses stratégies politiques de mobilisation sur l'utilisation et le remodelage de la mémoire des années 1940⁸¹⁴. Pendant la campagne électorale de 1981, il inclut dans ses listes électorales des membres historiques du Parti Communiste, ayant occupé des postes importants pendant l'Occupation et la guerre civile et il emporte les élections d'octobre avec une

⁸¹¹ ANOGEIANAKIS Foivos, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα* [Instruments musicaux populaires grecs], Athènes, Ethniki Trapeza tis Ellados, 1976.

⁸¹² KALLIMOPOULOU Eleni, *op.cit.*

⁸¹³ MANIATIS G., «Καταβροχθίζονται οι λαοί που δεν χορεύουν» [Les peuples qui ne dansent pas sont dévorés], *Akropolis*, 28.12.1979.

⁸¹⁴ Voir CLOSE David, "The Road to Reconciliation?...", *op.cit.* et BOUSCHOTEN Riki Van, VERVENIOTI Tasoula, VOUTIRA Eftyxia, DALKAVOUKIS Vasilis, BADA Konstantina (dir.), *Μνήμες και Αλήθη του Ελληνικού Εμφυλίου Πολέμου* [Mémoires et oubli de la Guerre Civile Grecque], Thessaloniki, Epikentro, 2008, notamment RORI Lamprini, «Η μνήμη της δεκαετίας του '40 στον πολιτικό λόγο του ΠΑΣΟΚ» [La mémoire des années 40 dans le discours politique du PASOK], p.293-309.

rhétorique de « le changement » (*i allagi*), devenu le slogan de victoire d'Andreas Papandreou. Des foules remplissent le centre d'Athènes, en formant la plus grande manifestation de l'après-dictature, mais cette fois, il s'agit d'une manifestation de joie.

Le premier gouvernement de PASOK (1981-1985) est le point culminant de ce que Diamantouros nomme « le moment d'incorporation » (the incorporative moment)⁸¹⁵ : des couches sociales, longtemps marginalisées et exclues par les dominants, fêtent le renversement de plusieurs années de discrimination et de répression politiques et leur accès au pouvoir. Les journaux se remplissent des débats sur les événements des années 1940 et des témoignages, traités, non pas pour leur intérêt historique, mais pour leur rapport au présent : ils permettent la construction d'identités historiques différentes pour les principaux partis politiques et la représentation de la « continuation d'un conflit entre champs politiques mythifiés »⁸¹⁶, en accentuant en même temps la polarisation politique.

Le PASOK se présente comme le protecteur de la gauche et entreprend sa réhabilitation : il instaure des rapports clientélistes avec ses partisans, donnant accès aux membres de la gauche exclus depuis 45 ans aux structures de l'Etat et au secteur public en expansion ; il reconnaît officiellement en 1982 (loi 1285) les groupes de résistants de toutes orientations idéologiques, en établissant également un jour de commémoration de la « Résistance Nationale » et permet le retour des plusieurs exilés politiques qui avaient perdu leurs droits civils dans les années 1940⁸¹⁷ ; en 1985, il promulgue la loi 1543 qui prévoit des retraites pour les membres de la Résistance Nationale.

Le PASOK réussit à remporter également les élections de 1985. Faisant appel à la mémoire des années 1940 et en utilisant un discours officiel d'« insoumission » face à ses alliés, concernant surtout la politique extérieure⁸¹⁸, le PASOK déconcerte, d'autant qu'il ne met pas en cause l'appartenance à la CEE et à l'OTAN et au contraire, il renouvelle les accords pour la maintenance des bases américaines en Grèce et les accords d'aide financière. La victoire de 1985 du PASOK et l'imposition d'un programme d'austérité économique qui l'a immédiatement suivie, marque le début du « moment de retranchement » (the moment of entrenchment), comme le dit Diamantouros, caractérisé par des stratégies politiques défensives pour maintenir les privilèges acquis pendant la période précédente

⁸¹⁵ DIAMANTOUROS Nikiforos, "Cultural dualism and political change in post authoritarian Greece", Working Paper, 1994 (disponible sur http://www.march.es/ceacs/ingles/publicaciones/working/archivos/1994_50.pdf, consulté le 18.12.2010)

⁸¹⁶ CLOSE David, "The Road to Reconciliation?...", *op.cit.* (traduit par moi), p.264.

⁸¹⁷ Jusqu'en 1988, 45.000 réfugiés politiques retournent s'installer en Grèce. La politique du PASOK exclut les permissions de retour aux descendants parlant le slave-macédonien. Voir CLOSE David, "The Road to Reconciliation?...", *op.cit.*

⁸¹⁸ Le PASOK refuse de condamner l'attaque du vol *Korean Airlines 007* par les Soviétiques (1983), se positionne en faveur du régime de Jaruzelski en Pologne, maintient des relations proches avec l'Organisation Palestinienne de Libération et également avec Kadhafi et soutien les Sandinistes. Voir aussi DIAMANTOUROS Nikiforos, *op.cit.*

d'euphorie, accompagnée d'attentes irréalistes et par conséquent de déception, qui diminue les marges de profits politiques supplémentaires⁸¹⁹.

La recherche du passé au niveau musical et les efforts d'une reconnaissance du rebetis et de ce qu'il symbolise, pendant les années 1970, deviennent avec le « gouvernement du changement » une politique officielle de reconnaissance des résistants pour rendre justice à cette partie du peuple longtemps réprimée. Ainsi, l'époque de l'Occupation allemande, la Résistance et le rebetiko de l'après-guerre se trouvent intimement liés, comme dans le disque d'or de Ntalaras, *Les Rebetika de l'Occupation*, sorti en 1980. Cette liaison est poussée plus loin par les membres du PASOK : leurs préférences pour toute sorte de musique populaire grecque, du démotique au skyladiko s'accompagnent d'une légitimation de ces musiques, y compris du rebetiko, mais aussi d'une mise en avant et d'une déstigmatisation de la dimension festive et dansante de la musique populaire⁸²⁰. Les parlementaires du PASOK, avec leur style « décontracté » - ils circulent au Parlement et se présentent aux médias sans cravates et avec des pantalons en jean - fréquentent aussi les grands kentra et même des rassemblements politiques ont lieu dans des lieux de divertissement nocturnes⁸²¹. L'image d'Andreas Papandreou dansant un zeibekiko devient un symbole de la proximité du « président » au peuple.

Le point culminant de la légitimation du rebetiko, notamment du répertoire de l'après-guerre, arrive en 1984, avec le décès de son principal représentant, Tsitsanis, dans une clinique de Londres : le rapatriement du corps et les funérailles de Tsitsanis sont financés par l'État ; l'avion qui transporte le corps du compositeur est attendu par des centaines de personnes à l'aéroport entre autres le Ministre du Travail, Evaggelos Yannopoulos ; des milliers de personnes et des représentants de tous les partis politiques sont présents à l'enterrement, y compris le Premier Ministre Andreas Papandreou, la Ministre de la Culture Melina Merkouri et le Président du Parlement ; la nouvelle fait la une des journaux de toutes orientations politiques⁸²².

⁸¹⁹ DIAMANTOUROS Nikiforos, *op.cit.*

⁸²⁰ ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ Leonidas, *op.cit.*, p.392-393.

⁸²¹ *Ibid.*

⁸²² Des journaux de toutes orientations politiques publient des articles sur le décès de Tsitsanis, sur sa vie et son œuvre et les opinions des musiciens, artistes, intellectuels et politiciens sur le compositeur, pendant plusieurs jours. Les titres des articles sont révélateurs à eux seules des représentations collectives sur Tsitsanis. Voir *Akropolis* : PARAPONIARI M., XANTHIDIS P., PAPANAYOTOU B., «Συννέφιασε το λαϊκό τραγούδι» [La chanson populaire ennuagée], 19.01.1984, p.1,4,6-7, PAPANAYOTOU B., XANTHIDIS P., «Λαϊκό προσκύνημα στο σπίτι του Τσιτσάνη – Έρχεται σήμερα ο δάσκαλος» [Pèlerinage populaire à la maison de Tsitsanis – Le professeur arrive aujourd'hui], 20.01.1984, p.1,4,7, PARAPONIARI M., «Συννεφιασμένη Κυριακή» [Dimanche Nuageux], 22.01.1984, p.1,18, «Ο δάσκαλος δεν πρόλαβε να πάρει το τιμητικό δίπλωμα» [Le professeur n'a pas eu le temps pour le diplôme d'honneur], 25.01.1984, p.4. *Avgi* : «Όλη η Ελλάδα θρηνεί τον μεγάλο Βασίλη Τσιτσάνη» [Toute la Grèce déplore le grand Vasilis Tsitsanis], 19.01.1984, p.1,4, «Με τη Συννεφιασμένη Κυριακή ο λαός αποχαιρέτησε τον Βασίλη Τσιτσάνη» [Le peuple a fait ses adieux à Vasilis Tsitsanis avec le Dimanche Nuageux], 22.01.1984, p.1,5. *Eleftheros Typos*: «Ήταν ο μεγαλύτερος. Συννέφιασαν οι καρδιές» [Il était

Quelques remarques me semblent nécessaires sur les discours tenus autour de cet événement. Les journaux grecs parlent du grand compositeur de la « chanson populaire », dont « toute la Grèce déplore le décès », alors que le terme rebetiko est rarement mentionné, parfois comme synonyme, mais surtout comme antécédent. On affirme que Tsitsanis a fait évoluer le rebetiko, au niveau musical, avec sa virtuosité, et au niveau poétique, en élargissant ses thèmes, et l’a fait sortir des cercles restreints et marginaux pour embrasser tous les Grecs. Les termes rebetiko et chanson populaire restent toujours flous et ambigus : ils sont perçus comme synonymes par ceux qui voient dans la musique populaire provenant du peuple réprimé pendant des longues années, qui la considèrent comme une contre-culture, l’opposant à la culture pendant longtemps dominante orientée vers l’Occident ; le rebetiko est perçu comme un précurseur de la chanson populaire par ceux qui ne peuvent pas accepter les chansons de haschisch comme une expression du peuple revendicatif, ainsi que par ceux qui préfèrent rêver d’un passé marginal et veulent marquer leur opposition à la mode et à la traditionalisation du rebetiko, mais aussi, à la tendance à la « muséologie ». À l’étranger, le terme rebetiko et sa mythologie semblent plus intéressants et le journal français *Libération* publie un article intitulé « Vasilis Tsitsanis – la mort du rebetiko »⁸²³.

le plus grand. Les coeurs se sont ennuagés], 19.01.1984, p.1,11,20-21, PARNASSA, PAPAYEORGIOU, PASPALARI, MIHALITSIANOY, «Να τραγουδουν Συννεφιασμένη Κυριακή όταν θα με θάβουν» [Qu’on chante Dimanche Nuageux en m’enterrent], 20.01.1984, p.1, TSARAGLI, SANTORINAIΟΥ, «Τον έκλαψαν χιλιάδες» [Des milliers l’ont pleuré], 21.01.1984, p.1,32,33. *Eleftherotypia* : GKIONIS D., KOLETSI K., LIAPI, EFTHYMIADI, «Χωρίσαμ’ένα δειλινό – Έφυγε τη μέρα που γεννήθηκε – Δάσκαλε αντίο» [On s’est quitté un soir – Il est parti le jour de sa naissance – Adieu professeur], 19.01.1984, p.1,17,23-25, KOLETSI K., «Για μένα ήταν στη Βίβλο» [Pour moi, il était dans la Bible], 20.01.1984, p.1,20-21, KOLETSI K., «Μέσα στον ύπνο το βαρύ» [Pendant le sommeil profond], 22.01.1984, p.7, MARAGKOU M., «Αντίο σύντροφε του έρωτα και του σεβντά» [Adieu compagnon de l’amour et de la douleur], 23.01.1984, p.7. *Ethnos* : «Αποκλειστικό: Πώς έσβησε ο Τσιτσάνης – Οι τελευταίες του ώρες – Ανταπόκριση από το Λονδίνο» [Exclusivité: Comment Tsitsanis s’est éteint – Ses dernières heures – Correspondant de Londres], 19.01.1984, p.1,30,31,33, KONTAROU N., SFIKAKAS Ch., «Η καταξίωση του Τσιτσάνη» [La reconnaissance de Tsitsanis], 20.01.1984, p.6,19, «Κλάψε σήμερα καρδιά μου» [Pleures mon coeur aujourd’hui], 21.01.1984, p.30-31, KONTAROU N., SFIKAKAS Ch., TARANTOU, «Και ο πρωθυπουργός έκλαψε για τον Τσιτσάνη - Η Ελλάδα κήδεψε τον τροβαδούρο» [Même le Premier Ministre a pleuré pour Tsitsanis – La Grèce a enterré le troubadour], 22.01.1984, p.1, 10-11. *Kathimerini* : «Τσιτσάνης ο βάρδος του λαϊκού τραγουδιού» [Tsitsanis, le barde de la chanson populaire], 19.01.1984, p.6, KARAVIA M., TSAROUHIS, «Ο Β.Τσιτσάνης έμεινε ανυποχώρητος» [Vasilis Tsitsanis n’a pas cédé], 24.01.1984, p.6. *Rizospastis* : «Συννεφιασμένη μέρα για το λαϊκό τραγούδι» [Une journée ennuagée pour la chanson populaire], 19.01.1984, p.1,5, STATHI S., ZI.K., «Κουράστηκα για να σε αποχτήσω – Θα τον τραγουδούν πάντα οι φάμπρικες» [Je me suis fatigué pour t’attirer – Les fabriques chanteront toujours ses chansons], 22.01.1984, p.1,7-8,11. *Thessaloniki* : «Η Ελλάδα χωρίς Τσιτσάνη» [La Grèce sans Tsitsanis], 19.01.1984, p.1-2, «Λαϊκό προσκύνημα για τον Τσιτσάνη» [Pèlerinage populaire pour Tsitsanis], 20.01.1984, p.1-2, TOUFEXI M., TSIRBINOS T., KOKKALIDOU N., «Η Ελλάδα κηδεύει σήμερα τον Β.Τσιτσάνη» [La Grèce enterre aujourd’hui V.Tsitsanis], 21.01.1984, p.1-2. *Vradyni* : NOTARAS K., «Συγκίνηση από το θάνατο του Τσιτσάνη» [Emotion pour le décès de Tsitsanis], 19.01.1984, p.1,4, NOTARAS K. «Φτάνει σήμερα η σορός του ‘δασκάλου’ – Αθάνατος και αζεπέραστος» [Le corps de Tsitsanis arrive aujourd’hui – Immortel et Insurpassable], 20.01.1984, p.1,5, NOTARAS K., «Το τελευταίο αντίο στον Τσιτσάνη – Λαϊκός θρήνος για την κηδεία του Β.Τσιτσάνη» [L’adieu à Tsitsanis – Lamentation populaire avant les funérailles], 21.01.1984, p.1,4.

⁸²³ *Eleftherotypia*, «Η Λιμπερασιόν για τον Τσιτσάνη» [‘Liberation’ pour Tsitsanis], 23.01.1984, p.11.

Après la mort de Tsitsanis, Columbia sort un coffret avec dix LP contenant des rééditions des chansons du compositeur⁸²⁴, la Radiophonie Hellénique lui décerne un médaille d'argent pour sa contribution à la chanson grecque⁸²⁵ et une exposition au Centre Culturel de la Municipalité d'Athènes est organisée par le Ministère de la Culture, le Secrétariat de la jeunesse, l'Association des Compositeurs et Auteurs (EMSE), avec la participation de Hatzidoulis et elle est inaugurée par le Premier Ministre⁸²⁶. De plus, un « Prix Tsitsanis » pour les jeunes talents de la chanson populaire est instauré par la Municipalité d'Athènes, dirigée par la Nouvelle Démocratie⁸²⁷. La décision de Miltiadis Evert, alors Maire d'Athènes, d'honorer Tsitsanis s'inscrit dans l'effort de la Nouvelle Démocratie pour se présenter comme un parti moderne néolibéral, distinct de la droite anticommuniste traditionnelle ; elle s'inscrit également dans la campagne de réconciliation lancée par Miltiadis Evert, qui commande une statue pour symboliser ce thème⁸²⁸. Dans la presse, on met en avant le fait que Tsitsanis embrasse toute la Grèce et que ses chansons étaient chantées par les deux côtés opposés, les maquisards et les gouvernementaux, pendant la guerre civile⁸²⁹.

Si tout au long des années 1980 le répertoire du rebetiko d'après-guerre est largement accepté et légitimé, l'intérêt de jeunes musiciens et des amateurs se tourne vers le répertoire d'avant-guerre, mais aussi, vers celui d'après les années 1950, le laiko « originel ». Le répertoire d'avant-guerre contient des smyrneika et des chansons du « style du Pirée », comme on dit, avec bouzouki et souvent des paroles sur le haschisch. Le succès commercial du disque *Smyrneika* de la jeune chanteuse Glykeria en 1980 avec la collaboration des instrumentistes comme Yorgos Koros (violon) et Aristeidis Moshos (santouri)⁸³⁰, le premier LP avec des rééditions d'amané⁸³¹, en 1981, et la réédition des

⁸²⁴ *Ta Nea*, «Τσιτσάνης για πάντα», [Tsitsanis pour toujours], 17.11.1987, p.29

⁸²⁵ Radiophonie Hellénique, «Γιορτή για τα 50 χρόνια, 1938-1988, Στάδιο Ειρήνης και Φιλίας, 21.12.1988» [Fête pour les 50 ans, 1938-1988, Stade de la Paix et de l'Amitié, 21.12.1988], dépliant imprimé pour la fête, consulté à l'archive d'ERT.

⁸²⁶ *Avgi*, «Μνήμη Τσιτσάνη» [Souvenirs de Tsitsanis], 18.03.1987, p.17, *Eleftherotypia*, «Ένα πάλκο για τον Τσιτσάνη» [Une scène pour Tsitsanis], 16.03.1987, p.13 et AGGELIKOPOULOS V., «Ο 20^{ος} αιώνας της ρομιοσύνης» [Le XXe siècle de la grécité], *Ta Nea*, 16.03.1987, p.24-25.

⁸²⁷ Stavros Xarhakos est Maire adjoint au conseil municipal de Miltiadis Evert, alors Maire d'Athènes (1987-1989) et plus tard Président de la Nouvelle Démocratie (1993-1997). *Avgi*, «Βραβείο Τσιτσάνη από το δήμο της Αθήνας» [Prix Tsitsanis par la Municipalité d'Athènes], 23.10.1987, p.9 et TSAGKAROUSIANOS St., «Βραβείο Τσιτσάνη για νέους» [Prix Tsitsanis pour les jeunes], *Eleftherotypia*, 23.10.1987, p.11.

⁸²⁸ Sur la campagne de réconciliation d'Evert, voir aussi CLOSE David, "The Road to Reconciliation? ...", *op.cit.*

⁸²⁹ AGGELIKOPOULOS V., «Ο 20^{ος} αιώνας της ρομιοσύνης» [Le XXe siècle de la grécité], *op.cit.*

⁸³⁰ Pour une critique contemporaine du disque voir PAPANAKIS Yorgos, «Συντριπτική σύγκριση για Σμυρνέικα» [Comparaison écrasante pour Smyrneika], *Eleftherotypia*, 16.12.1981, p.6. Un deuxième disque par Glykeria *Απ'τη Σμύρνη στον Πειραιά* [De Smyrne au Pirée] sort en 1983. Écouter par exemple du premier disque « Τί σε μέλλει εσένανε» [Que t'importe] (disponible sur http://www.youtube.com/watch?v=RJ1_HKL69iI&feature=related) et du deuxième disque «Βάλε με στην αγκαλιά σου» [Prends moi dans tes bras] de Papazoglou (disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=jBbVQZq5EdY>) (consultés le 15.12.2010).

⁸³¹ PAPANAKIS Yorgos, «Βολή κατά ριτάς» [Tirs en rafale], *Eleftherotypia*, 25.11.1981, p.6.

chansons de Vaggelis Papazoglou, en 1982, par des disques 78 tours⁸³² témoignent de l'envie de redécouvrir le répertoire de smyrneika, avant la domination du bouzouki. Ils légitiment l'utilisation du terme smyrneika, l'envie de reconnaître l'apport des réfugiés dans la culture grecque et de ce fait de les intégrer dans l'histoire grecque⁸³³. Différentes associations de réfugiés sont également actives pendant les années 1980 et le PASOK proclame, en 1986, le 14 septembre « Jour de la mémoire nationale pour les victimes du désastre d'Asie Mineure de 1922 »⁸³⁴.

En parallèle, les concerts avec les vieux rebetis redécouverts continuent à Plaka souvent organisés par Shorelis⁸³⁵, mais les rebetes meurent les uns après les autres et finalement Shorelis lui-même⁸³⁶. Les rééditions des vieux rebetiko continuent également et de « nouveaux » compositeurs, jusqu'alors inconnus, voient leurs disques 78 tours réédités⁸³⁷. Les critiques sur la discographie ne manquent pas et portent sur les problèmes de catégorisation, sur le maintien de la confusion, sur le but des rééditions, mais aussi sur une surestimation du genre⁸³⁸.

La nouvelle génération semble chanter « avec la même facilité des chansons blues des nègres et des rebetika ; la majorité danse le disco et le zeibekiko, le rock et le hasapiko »⁸³⁹. Des jeunes avec « adidas, lacoste, levi's et coca-cola »⁸⁴⁰ se pressent aux concerts de musique populaire pour chanter et danser leur grécité. Les nouveaux lieux de divertissement, les *rebetadika*, sorte de tavernes, aux prix abordables, avec un orchestre jouant un répertoire varié, majoritairement composé de rebetika, comme le titre de ces lieux l'indique, mais aussi de laïka, de chansons démotiques et même parfois de chansons légères, connaissent de plus en plus de succès et sont remplis majoritairement d'étudiants :

⁸³² Le Centre d'Études et de Recherches sur le Rebetiko, notamment Panayotis Kounadis, édite le disque double contenant l'intégral des compositions de Papazoglou et même les différentes versions de certaines chansons, comme « Les voleurs de choux ». Voir aussi PAPANAKIS Yorgos, «Μνήμες της Σμύρνης» [Mémoires de Smyrne], *Eleftherotypia*, 12.05.1982, p.6.

⁸³³ En 1982, un livre sur les réfugiés et le rebetiko est publié et il sera réédité, complété, en 1985 : LIATSOS Dimitris, *Οι πρόσφυγες της Μικρασίας και το ρεμπέτικο τραγούδι* [Les réfugiés d'Asie Mineure et la chanson rebetiko], Athènes, St.Vasilopoulos, 1985.

⁸³⁴ BRUNEAU Michel, PAPOULIDIS Kyriakos, « La mémoire des 'patries inoubliables' », *Vingtième siècle, Revue d'Histoire*, n.78, avril-juin 2003, p.35-57.

⁸³⁵ *Eleftherotypia*, « Μάρκος » [Markos], 24.02.1981, p.5, MAKRIDIS Nikos, «Οι βετεράνοι του ρεμπέτικου» [Les vétérans du rebetiko], *Eleftherotypia*, 18.01.1982, p.5.

⁸³⁶ Plusieurs musiciens redécouverts dans les années 1970 meurent : Roza Eskenay (12.1980), Yannis Kyriazis (06.1982), Nikos Stefanidis (03.1983), Kostas Roukounas (03.1984), Dimitris Gogos dit Bayanteras (11.1985) et l'organisateur de concerts Tasos Shorelis (10.1986).

⁸³⁷ En 1988, Panayotis Kounadis entreprend la réédition des chansons d'Anestis Delias, Yovan Tsaous, Markos Melkon et Yorgos Katsaros chez Falirea, voir *Ta Nea*, «Σπάνια ρεμπέτικα» [Rebetika rares], 29.12.1988, p.18. Katsaros viendra des Etats-Unis, âgé de 90 ans, jouer ses chansons en concert en Grèce, *Eleftherotypia*, «Δίσκος και συναυλία Κατσαρού» [Disque et concert de Katsaros], 19.05.1988, p.29 et Y.E.V., «Ακμαίος στα 95 του» [Florissant à ses 95 ans], *Eleftherotypia*, 02.06.1988, p.29.

⁸³⁸ PAPANAKIS Yorgos, «Βολή κατά ριπάζ» [Tirs en rafale], *Eleftherotypia*, 25.11.1981, p.6, PAPANAKIS Yorgos, «Ρεμπέτικα με σέσουλα» [Rebetiko en abondance], *Eleftherotypia*, 03.03.1982, p.6.

⁸³⁹ SAVVIDIS Yorgos, « Μουσικές Ταξιαρχίες – Οπισθοδρομική Κομπανία » [Brigades Musicales – Compagnie Rétrograde], *Avgi*, 07.11.1982, p.8.

⁸⁴⁰ TSAGKRIS N., «Άραγε να γλιτώσανε οι μάγκες απ'το τρένο;» [Est-ce que les magkes se sont échappés du train?], *Avgi*, 15.07.1980, p.4.

on y boit, on y danse et on y fait la fête. Des rebetadika encore connus aujourd’hui comme *Rebetiki Istoria*, *Perivoli tou Ouranou* et *Kavouras* ouvrent au début des années 80. Des jeunes musiciens amateurs, qui se professionnalisent progressivement, apparaissent, chargés de divertir le public des rebetadika⁸⁴¹. Il s’agit d’une nouvelle génération de rebetes, certains encore actifs musicalement aujourd’hui, comme Babis Gkoles, Babis Tsertos, Agathonas Iakovidis ou encore le fils de Markos, Stelios Vamvakaris⁸⁴². Parfois, les jeunes musiciens imitent ce qui est perçu comme le style vestimentaire et les manières des vieux rebetis et de cette sous-culture réinventée, en portant des chapeaux et des gilets. Les critiques ne manquent pas, surtout de la part de leurs collègues de rock qui parlent des *ntefi* en nylon et des humeurs épuisées de ces *koutsavakia* modernes⁸⁴³.

L’image stylisée et la mythologie du rebetis et de son monde se représentent aussi au niveau filmique, en liant, en même temps, Smyrne et le Pirée. En 1983, le film de Kostas Ferris *Rebetiko*, inspiré de la vie de la chanteuse Marika Ninou, arrivée d’Asie Mineure après la Catastrophe, est projeté au festival de Thessalonique et la bande originale, composée par Xarhakos, avec les paroles du poète Nikos Gkatsos, est couronnée de succès commercial⁸⁴⁴. La même année, la Télévision Hellénique, produit la série réussie *La complainte de l’aube*⁸⁴⁵, présentant une reconstitution romantique de l’histoire de la première compagnie avec bouzouki, la désormais légendaire « Tétrade du Pirée ». La musique de la série est interprétée par la Compagnie Athénienne et le disque se vend à plusieurs milliers d’exemplaires.

⁸⁴¹ BOSDAS Takis, «Μ’ένα μπαγλαμά στο χέρι» [Avec un baglama à la main], *To Vima*, 21.11.1982, p.8-9.

⁸⁴² Stelios Vamvakaris commence à sortir des disques avec des compositions nouvelles, voir XANTHOULIS Y., «Στα ίχνη του Μάρκου ο Στέλιος» [Stelios sur les traces de Markos], *Eleftherotypia*, 04.01.1982, p.5 et GKIONIS D., «Ο πατέρας μου ο Μάρκος κι εγώ» [Mon père Markos et moi], *Eleftherotypia*, 13.06.1982, p.6, *Eleftherotypia*, «Σε στίχους του Μάρκου» [Sur les vers de Markos], 09.07.1984, p.10

⁸⁴³ Le *ntefi* est une sorte de tambourin. La chanson du groupe rock Spyridoula « Ntefi en nylon et humeurs épuisés », sortie en 1982 chez Minos, est intéressante pour la critique de la mode du rebetiko. Je cite les paroles traduites :

Tu demandes 400 drachmes/ pour me jouer de vieilles chansons

tu t’es installé comme un cocu/ dans des bars artistiques de Kolonaki.

Tu as étudié le baglama, tu portes aussi un gilet/ et tu joues au plectre, les jambes croisés

avant tout la tradition, de travers le chapeau/ et comme un mortis tu approches les magkas féminins.

Tu t’enivres des doléances/ et tu me soules avec des ntefi en nylon

tu me couvres d’un suaire/ et tu casses ma nuit avec une humeur épuisée.

Tu as acheté le loula à Monastiraki/ Markos te tirerait par l’oreille

et maintenant que tu es devenu un koutsavaki moderne/ montre nous aussi la recette maligne).

La mode d’imitation ce qui est censé être un style du rebetiko « authentique » est également critiquée par la Compagnie Rétrograde qui assume le fait que ses membres ont les cheveux longs et des barbes. Voir SAVVIDIS Yorgos, « Μουσικές Ταξιαρχίες – Οπισθοδρομική Κομπανία » [Brigades Musicales – Compagnie Rétrograde], *op.cit.*

⁸⁴⁴ FENEK-MIKELIDI N., «Το ‘Ρεμπέτικο’ δίχασε φεστιβάλ» [‘Rebetiko’ divise le Festival], *Eleftherotypia*, 09.08.1983, p.5 et BRAMOS Yorgos, «24^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου. Η αμηχανία του σκηνοθέτη μπροστά στο μεγάλο θέαμα. Στο ‘Ρεμπέτικο’ του Κώστα Φέρρη» [24^e Festival de Cinéma. L’embarras du réalisateur devant le grand spectacle. Au ‘Rebetiko’ de Kostas Ferris], *Avgi*, 05.10.1983, p.4.

⁸⁴⁵ Le titre est inspiré par la chanson éponyme de Peristeris, « Το μινόρε της αυγής » [La complainte de l’aube], qui est aussi la chanson du générique. Voir Deuxième Partie, Chapitre 8, § 8.18.

Les jeunes musiciens et les diverses Compagnies s'intéressent également au laiko et des chansons des années 1950-1960 sont de plus en plus représentées en concert, dansées par les amateurs⁸⁴⁶. Des compositeurs comme Derveniotis et Akis Panou sont progressivement valorisés, des articles de presse présentent des entretiens avec des représentants du laiko et une association est même créée pour sa défense⁸⁴⁷. Le laiko est associé aux années difficiles pour le peuple après la guerre civile et Apostolos Kaldaras, précédemment suspecté de vol et de réarrangement de mélodies bollywoodiennes, se fait maintenant largement reconnaître. L'histoire de sa chanson «Nuit sans lune», inspirée des prisonniers politiques et enregistrée en 1947, est publiée dans les journaux et un concert est dédié à son compositeur par la jeunesse du Parti Communiste⁸⁴⁸.

Or les critiques sur la musique populaire contemporaine continuent⁸⁴⁹ et des mesures sont prises pour limiter les campagnes publicitaires des compagnies phonographiques à la radio, accusées de faire baisser la qualité musicale⁸⁵⁰. La large diffusion du rebetiko et sa légitimation officielle avec les funérailles médiatisées de Tsitsanis font l'objet des critiques supplémentaires : le rebetiko semble être la seule musique véritablement grecque, il arrive, «en remplaçant le démotique, à pénétrer la musique néohellénique sérieuse, se chargeant de lui donner un caractère grec»⁸⁵¹, alors que les concerts symphoniques n'ont plus de public et que la musique légère du passé et ses compositeurs,

⁸⁴⁶ Avgi, «Αφιέρωμα στο ρεμπέτικο τραγούδι» [Rétrospective à la chanson rebetiko], 08.07.1980, p.4, TSAGKRIS N., «Άραγε να γλιτώσανε οι μάγκες απ'το τρένο;» [Est-ce que les magkes se sont échappés du train?], *op.cit.*, PAPADAKIS Yorgos, «Ρεμπετομαθής Κομπανία» [Compagnie rebetophile], *Eleftherotypia*, 27.01.1982, p.6, PAPADAKIS Yorgos, «Πολύ κέφι και κάποια ερωτηματικά» [Humeur de fête et certaines questions], *Eleftherotypia*, 26.05.1982, p.6, M.M., «Νεορεμπέτες στο Λυκαβυττό» [Neo-rebetes à Lycabette], *Eleftherotypia*, 01.09.1982, p.5, VIDALIS Y., «Χορεύοντας τσιφτετέλι στο Λυκαβυττό» [En dansant le tsifteteli à Lycabette], *Eleftherotypia*, 04.09.1982, p.5, ADAMOPOULOU Melina, «Τα παιδιά απ'την Πάτρα» [Les enfants de Patra], *Avgi*, 12.01.1986, p.15, *Eleftherotypia*, «Το μεταπολεμικό λαϊκό τραγούδι» [La chanson populaire d'après-guerre], 14.01.1986, p.10.

⁸⁴⁷ MARAGKOU M. «Η Κάιτη Γκρέυ εξομολογείται στην Μ.Μαραγκού» [Kaiti Grey se confie à M.Maragkou], *Eleftherotypia*, 21.12.1981, p.6, GKIONIS D., «Άκης Πάνου» [Akis Panou], *Eleftherotypia*, 22.04.1982, p.5, GKIONIS D., «Ποτέ δε σταμάτησα – Δερβενιώτης» [Je n'ai jamais arrêté – Derveniotis], *Eleftherotypia*, 02.03.1986, p.29, GKIONIS D., «Με τον μουζουξή Λάκη Καρνέζη» [Avec le joueur de bouzouki Lakis Karnezis], *Eleftherotypia*, 18.05.1986, p.29 et *Ta Nea*, «Σύλλογος για την υπεράσπιση του λαϊκού τραγουδιού» [Association pour la défense de la chanson laiko], 10.11.1988, p.26.

⁸⁴⁸ SAVVIDIS Y., «Πρόσωπα και οράματα. Απόστολος Καλδάρας» [Personnes et visions. Apostolos Kaldaras], *Avgi*, 11.07.1982, p.12, ΚΑΤΙΜΕΡΤΖΙΣ Paraskeuas, «Από το 'Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι' στο 'Βάρα Απόστολε τα τέλια'» [De la 'Nuit sans lune' au 'Frappe Apostole les cordes'], *Avgi*, 26.09.1987, p.8. Pour la chanson 'Nuit sans Lune' voir Deuxième Partie, Chapitre 8, § 8.19.

⁸⁴⁹ *Eleftherotypia*, «Σκοτώστε τα ινδορεμπέτικα πριν μας σκοτώσουν» [Tuer les indo-rebetiko avant qu'ils nous tuent], 16.06.1981, p.6, *Eleftherotypia*, «Βασίλης Τσιτάνης, Να υπογράφουν οι συνθέτες υπεύθυνη μουσική δήλωση» [Vasilis Tsitsanis, Les compositeurs doivent signer une déclaration musicale sur l'honneur], 30.06.1981, p.6.

⁸⁵⁰ PAPADAKIS Yorgos, «Ούτε υποκοულτούρα, ούτε λογοκρισία» [Ni subculture, ni censure], *Eleftherotypia*, 11.11.1981, p.6, M.P., «Δύσκολες μέρες για τις εταιρείες» [Des temps durs pour les compagnies phonographiques], *Eleftherotypia*, 11.12.1981, p.6.

⁸⁵¹ GIATRAS Dion. «Η μουσική μας οπισθοδρόμηση» [Notre regression musicale], *Eleftherotypia*, 19.08.1982, p.5.

également grecs, comme Yannidis, qui meurt la même semaine que Tsitsanis, sont marginalisés et oubliés⁸⁵².

À partir du milieu des années 1980, la mode et le *revival* du rebetiko touchent à leur fin⁸⁵³. Mais le rebetiko continue à être joué, chanté et dansé dans des lieux de divertissement différents, mais aussi dans les fêtes de mariage ou les fêtes populaires des villages, où le bouzouki se mélange avec le ntefi et la clarinette⁸⁵⁴. Le rebetiko fait désormais partie de la tradition musicale grecque, et continue à se faire connaître des nouvelles générations, mais l'envie de découvrir encore plus son histoire, ses compositeurs et de nouvelles chansons du vieux répertoire diminue. Un public restreint continue à s'intéresser aux aspects inconnus du rebetiko, surtout au répertoire d'avant-guerre, aux frontières floues avec les chansons de compositeurs inconnus.

Une nouvelle catégorie musicale en formation, la « world music »⁸⁵⁵, ouvre des nouvelles perspectives à la réception du rebetiko, au niveau des représentations. Yorgos Ntalaras, qui est très actif et omniprésent, à tel point que Tzimis Panousis lui dédie une chanson satyrique intitulée « Pas plus de Ntalaras »⁸⁵⁶, participe, en chantant aussi du rebetiko, dans un grand concert au Stade Olympique à Athènes en 1988. Le concert est organisé par Amnesty International et Ntalaras se présente aux côtés de Bruce Springsteen, Sting, Peter Gabriel, Tracy Chapman et Youssou N'Dour, devant 70.000 personnes qui chantent à l'unisson « Get up Stand Up », de Bob Marley et Peter Tosh, affirmant leur rébellion face à l'ordre établi⁸⁵⁷.

⁸⁵² STAVROU Alexandra, «Η 'ελληνικότητα' της μουσικής μας δεν είναι μόνο μία... Μερικές σκέψεις με αφορμή το θάνατο του Βασίλη Τσιτσάνη και του Κώστα Γιαννίδη» [La 'grécité' de notre musique n'est pas seulement une... Quelques réflexions sur la mort de Vasilis Tsitsanis et de Kostas Yannidis], *Avgi*, 28.01.1984.

⁸⁵³ CHRISTOFILAKIS Y., «Από τους Ρεμπέτες μέχρι τις Νταλίκες» [De Rebetes aux 'Ntalikes'], *Ta Nea*, 03.02.1985, p.2. 'Ntalikes' est le titre d'une chanson de Christos Nikolopoulos avec les paroles de Manolis Rasoulis. Nikolopoulos est un musicien très actif encore aujourd'hui : il est virtuose du bouzouki et il collabore avec plusieurs stars de la musique populaire, pendant les années 1960, comme Aggelopoulos, Kazantzidis, Hiotis, et dans les années 1970, il commence à composer et collabore avec des chanteurs de grande popularité, comme Ntalaras, Alexiou et Dionysiou. Voir aussi le site Internet de Nikolopoulos www.cnikolopoulos.gr.

⁸⁵⁴ Voir à titre d'exemple SAVVIDIS Y., «Που οφείλεται η μαζική στροφή στα γνήσια και αυθεντικά λαϊκά; Πάσχα με μπουζούκι, ντέφι και κλαρίνο» [À quoi est dû le tournant massif vers les laiko originaux et authentiques? Pacques avec bouzouki, ntefi et clarinette], *Avgi*, 07.05.1983, p.5.

⁸⁵⁵ Pour une analyse sociologique et musicale des « musiques du monde » voir AROM Simha, MARTIN Denis Constant, « Combiner les sons pour réinventer le monde. La World Music, Sociologie et Analyse Musicale », *L'Homme*, n.177-178, 2006, p.155-178.

⁸⁵⁶ Panousis entreprend des spectacles satyriques musicaux. Il est issu de la scène rock et sort un LP avec son group, les 'Brigades Musicales' (*Live at Kyttaro*, EMIAL, 1985) contenant la chanson « Όχι άλλο Νταλάρα » [Pas plus de Ntalaras]. Une longue histoire commencera entre Panousis et Ntalaras et elle finira devant les tribunaux. Je cite la première strophe de la chanson qui résume les tendances dominantes au milieu de la décennie :

*Pas plus de Ntalaras, de Parios et d'Alexiou,
de Ritsos dans les carrières et de culture de kafeneio
de disco-tsifteteli pour les apprentis américains néohellènes
qui dansent à quatre pattes portant des clochettes.*

⁸⁵⁷ Ntalaras chantera des chansons variées, comme «Αχ χελιδόνι μου» [Ah, mon hirondelle] (de Manos Loizos avec les vers de Lefteris Papadopoulos), des chansons de la bande originale du film 'Rebetiko', composée par Xarhakos et dédiera la

Devant un public beaucoup plus limité, Stelios Vamvakaris collabore avec des musiciens de blues, comme Louisiana Red et John Lee Hooker⁸⁵⁸. Dans une perspective différente, des musiciens intéressés, tout au long des années 1980, par les instruments orientaux, comme Ross Daly ou le groupe *Les Forces d'Égée* qui commencent aussi à sortir des disques⁸⁵⁹, se tournent vers les traditions musicales du bassin méditerranéen et vers le passé musical ottoman, en remodelant la catégorie paradosiaka et en redécouvrant un Orient exotique qui fait en même temps partie de « notre » tradition. Ces musiciens se tournent également vers l'étude théorique des systèmes musicaux modaux en se penchant sur les maqâms, au moment où les premiers collèges et lycées d'éducation musicale sont créés⁸⁶⁰ et par conséquent, le besoin d'enseigner la musique traditionnelle apparaît, pour la préserver. Cette dernière tendance amènera une « ré-orientalisation » de la musique traditionnelle grecque et par conséquent une « ré-orientalisation » du rebetiko dans les décennies suivantes.

À la fin de la décennie 1980, le nouveau support CD, suivi d'une augmentation du nombre de compagnies phonographiques indépendantes, ainsi que la libéralisation de la radio et de la télévision amènent des changements dans les conditions de production et de diffusion de la musique.

Sur la scène politique, la polarisation alimentée par le PASOK, au long de la décennie, provoque des réactions, non seulement de la Nouvelle Démocratie, mais aussi du Parti Communiste, qui dénoncent les politiques populistes du gouvernement : la Nouvelle Démocratie, avec son nouveau leader Konstantinos Mitsotakis, accuse le PASOK d'accentuer les divisions de la société grecque ; le Parti Communiste l'accuse de manipulation. La campagne électorale de 1989 est marquée par plusieurs scandales politiques de corruption impliquant le PASOK et par des problèmes économiques : le taux de chômage augmente et l'inflation est galopante. Elle se caractérise aussi par des changements sur la scène internationale, initiés avec les réformes de Gorbatchev et l'imminent démantèlement du bloc Soviétique.

Aux élections de juin 1989, aucun parti politique ne parvient à obtenir la majorité parlementaire et un gouvernement de cohabitation inhabituelle se forme : la Nouvelle Démocratie collabore avec la « Coalition de la gauche et du progrès » (SYN), rassemblant des partis de gauche, y compris le Parti

chanson «Αντιλαλούνε τα βουνά» [Les montagnes resonnent] de Tsitsanis aux disparus de Chypre. Sur le concert voir ANTONOPOULOS L., VOUNATSOS AX, «Ροκ κραυγή διαμαρτυρίας» [Un cri rock de protestation], *Ta Nea*, 04.10.1988, p.32-33.

⁸⁵⁸ APERGIS Fotis, «Μπλουζ και ρεμπέτικο» [Blues et rebetiko], 25.04.1988, p.29 et APERGIS Fotis, «Συνάντηση ρεμπέτικου-μπλουζ» [Rencontre de rebetiko et blues], *Eleftherotypia*, 09.05.1989, p.29.

⁸⁵⁹ Voir KALLIMOPOULOU Eleni, *op.cit.* Voir aussi les sites de Ross Daly (<http://www.rossdaly.gr/>) et de Christos Tsiamoulis (<http://www.tsiamoulis.com/aigaio.html>).

⁸⁶⁰ Avec la loi 3345 de 1988. Le premier collège d'éducation musicale sera l'École Musicale de Pallini, dans l'agglomération athénienne. Les Écoles Musicales enseignent, outre les cours enseignés aux collèges et lycées, la musique, à travers l'apprentissage des instruments : le piano, pour la musique européenne, le tamboura, pour la musique traditionnelle et un troisième instrument au choix.

Communiste. Le gouvernement ND-SYN, avec son slogan « catharsis [éradication de la corruption] et réconciliation », marque la fin de la polarisation politique. Une des premières actions du gouvernement est de nommer officiellement la guerre de 1946-1949 *emfylios polemos*, guerre civile, terme plus révélateur en grec car il signifie littéralement « guerre intra ethnique » et accentue l'identité commune des deux côtés opposés. Le gouvernement reconnaît également les ex « bandits » comme membres de l'Armée Démocratique de Grèce et déclare Makronisos, l'île des exilés politiques, lieu historique et lieu de mémoire⁸⁶¹. Aux débats parlementaires, diffusés à la télévision, sur les calamités de la guerre civile et les vertus de la réconciliation, succèdent des actes de destruction : plusieurs millions de fichiers publics sur les « convictions politiques » de « citoyens suspects », persécutés depuis les années 1930, sont brûlés dans la majorité des préfectures. Les traces matérielles d'un demi siècle de répression sont ainsi effacées⁸⁶².

La réconciliation, déjà sous-jacente et chantée lors de concerts organisés dans les stades après la dictature, semble maintenant, du moins officiellement, accomplie.

5.6. La fin du siècle

La dernière décennie du XXe siècle commence avec le gouvernement de Konstantinos Mitsotakis (Nouvelle Démocratie), mais aussi les premières conséquences du démantèlement du bloc soviétique. La Grèce veut se présenter comme le garant de la paix dans la région des Balkans, tout en se targuant de son propre développement. Le démembrement de la Yougoslavie trouble la politique extérieure. La dénomination « Macédoine » revendiquée par un nouvel État issu de la division yougoslave préoccupe dirigeants politiques et citoyens. Thessalonique connaîtra une des plus grandes manifestations depuis la dictature de Metaxas : des milliers de personnes sortiront dans la rue pour affirmer leur identité « macédonienne » et demander l'intervention du gouvernement contre l'utilisation du même nom que leur région par « Skopje ». De l'autre côté des frontières, la chute du régime en Albanie s'accompagne de vagues de migrants albanais vers la Grèce, qui se transforme en pays d'accueil de migrations.

Des divisions au sein des deux partis principaux influencent les événements politiques et marquent des changements d'orientation. En ce qui concerne la Nouvelle Démocratie, la désertion d'Antonis Samaras entraîne la chute du gouvernement et la proclamation d'élections anticipées en

⁸⁶¹ HARAMIS Kostantinos, « 'Nothing and no one has been forgotten': commemorating those who did not give in during the Greek civil war (1946-1949) », *Cahiers de la Méditerranée* [En ligne], 70 | 2005, disponible sur <http://cdlm.revues.org/index915.html> (consulté le 09 décembre 2010).

⁸⁶² CLOSE David, "The Road to Reconciliation?..." , *op.cit.*

1993, emportées par Andreas Papandreou. Au sein du PASOK, la tendance de la « modernisation », incarnée par une nouvelle génération d'hommes politiques, gagne du terrain et devient finalement dominante, après le décès des membres historiques tels Melina Merkouri (1994) et surtout Andreas Papandreou lui-même (1996). Avec la vieille génération, c'est le parti socialiste ressembleur de différentes tendances de la gauche qui disparaît. Kostas Simitis est élu Premier Ministre en 1996 et effectuera deux mandats consécutifs (1996-2004). Son nom sera lié au slogan de « modernisation » : celle-ci est présentée comme la suite de la démocratisation et résolument tournée vers l'Europe. Il entreprend des plans d'austérité et des négociations pour faire entrer la Grèce dans l'Union économique et monétaire européenne. Le pays finit par remplir les critères de convergence, établis lors du traité de Maastricht, mais des doutes sont exprimées, dès cette époque, quant à la validité des indicateurs et des résultats présentés.

Si la scène politique est tournée vers l'Europe, la réorientation du rebetiko continue. Cette tendance, accompagnée par l'étude des maqâms et l'établissement de leur lien avec la musique populaire grecque, ainsi que par le besoin de réexaminer le passé ottoman, a lieu au moment de la formation de la catégorie « world music » qui connaîtra un certain succès en Grèce, au début sous la dénomination *ethnic*. Le terme *ethnic* accentue et privilégie le côté local des productions musicales de l'ailleurs et leur caractère identitaire, en diminuant les implications de la globalisation. Des bars de musique *ethnic* ouvrent dans les grandes villes : on y jouera parfois également « notre » musique traditionnelle, le rebetiko⁸⁶³. À travers le succès de l'*ethnic*, on remodèle « notre » tradition, mais aussi la musique turque.

La musique turque intrigue musiciens et amateurs, et des liens avec la musique grecque sont rétablis, mais contrairement aux discours formulés pendant les années 1930, quand on critiquait ces liens comme dangereux pour « notre musique nationale », on accentue désormais son côté enrichissant. Les connexions culturelles et les échanges musicaux entre la Grèce et la Turquie continuent et augmentent après les séismes catastrophiques de 1999 à Istanbul et à Athènes, date qui marque un rapprochement politique de ces deux pays⁸⁶⁴. Ce rapprochement, déjà esquissé à partir de la fin des années 1980, intensifie les échanges au début du XXI^e siècle : des musiciens grecs donnent des concerts et vont étudier à Istanbul, les musiques turques sont importées en Grèce et le rebetiko, qui

⁸⁶³ Voir la description du bar « Amareion » par TRAGAKI Dafni, *op.cit.*, p.192-219.

⁸⁶⁴ Quelques années plus tôt, en 1996, l'affrontement des armées grecque et turque autour des îlots Imia est évité grâce à l'intervention de l'OTAN et surtout des États-Unis. Le Premier Ministre Kostas Simitis sera fortement critiqué pour avoir remercié « les Américains » lors d'une séance dans le Parlement.

gagne du terrain en Turquie, est joué par des musiciens de ce pays⁸⁶⁵. La priorité donnée à l'Europe et la fortification du sentiment d'appartenance à cette communauté par les élites politiques grecques amène le besoin de réexaminer « l'orientalité perdue » pour répondre aux besoins du présent et exprimer des contestations du pouvoir ambiguës.

Le rebetiko au cours de la dernière décennie du XXe siècle est présent dans des lieux variés ; des rétrospectives sur ses créateurs sont souvent organisées, y compris dans des salles prestigieuses ; des pièces de théâtre représentent les histoires de vie de ses compositeurs et chanteurs ; les tavernes et les rebetadika commencent à présenter de plus en plus des concerts l'après-midi ; les plateaux télévisuels commencent à accueillir de vieux ou de nouveaux musiciens ; les rééditions du vieux répertoire en CD se poursuivent⁸⁶⁶, ainsi que les réinterprétations⁸⁶⁷. À l'étranger, le rebetiko est inclus dans le *Rough Guide of World Music* en 1994 et la même année une reprise d'une chanson appartenant à cette catégorie devient un succès mondial à travers le film *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino⁸⁶⁸.

Au cours de la décennie, une évolution technologique influencera toutes les musiques, leurs conditions de production et de diffusion. Il s'agit de l'expansion d'Internet qui permettra l'accès facilité à des répertoires variés, mais posera également des problèmes de droits de propriété intellectuelle. Internet fait aussi baisser tant les ventes des CD et des disques que de la presse. Des accords entre les dirigeants, de compagnies phonographiques d'un côté et de la presse de l'autre, amènent des collaborations : les journaux offriront un grand nombre de CD, espérant ainsi augmenter leurs ventes. Ces évolutions se traduisent dans le cas du rebetiko par la construction et la prolifération de bases de données sur cette musique en Internet, mais aussi par la circulation de plusieurs chansons du passé en CD distribués avec les quotidiens.

La « musique du monde » et Internet ouvrent de nouvelles perspectives pour la diffusion et la réception du rebetiko. Ce répertoire du passé, reconnu désormais comme une tradition grecque et légitimé par les instances politiques et culturelles du pays, est comparé avec à d'autres musiques populaires d'ailleurs, souvent le blues, une comparaison qui ajoute de la valeur esthétique, mais

⁸⁶⁵ Sur la présence du rebetiko en Turquie voir KOGLIN Daniel, « Marginality : A Key Concept to Understanding the Resurgence of rebetiko in Turkey », *Music & Politics*, n°1, hiver 2008 (disponible sur <http://www.music.ucsb.edu/projects/musicandpolitics/archive/2008-1/koglin.pdf>, consulté le 26.08.2010).

⁸⁶⁶ Parmi les rééditions, l'*Archive de Discographie Grecque*, sous la direction de Panayotis Kounadis chez Minos/EMI, sorti entre 1994 et 2001, doit être mentionné. Elle est classée par compositeur et par chanteur/chanteuse et contient plus de 70 CD, avec des enregistrements originaux.

⁸⁶⁷ Pour une analyse détaillée de la présence du rebetiko dans les années 1990, voir GAUNTLETT Stathis, « Το ρεμπέτικο στην ψηφιακή εποχή » [Le rebetiko dans l'aire numérique], *op.cit.*

⁸⁶⁸ Il s'agit de « Μισιρλού » [Misirlou] de N.Roubanis, enregistrée en 1927 aux Etats-Unis, chantée par Tetos Dimitriadis (disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=LW6qGy3RtwY>). Misirlou sera interprétée par des chanteuses reconnues de musique légère en Grèce comme Sofia Vebo et Danai en 1949. Elle inspire Dick Dale en 1963 et c'est cette version qui sera utilisée pour la bande originale de *Pulp Fiction* de Tarantino.

contient également la subversion. Le nouveau siècle amènera des nouvelles significations et un intérêt grandissant à l'étranger pour cette musique⁸⁶⁹.

⁸⁶⁹ Voir Troisième Partie.

CHAPITRE 6

Conclusions

L'objectif de cette partie était de reconstruire l'histoire du rebetiko et d'examiner comment s'effectuent les catégorisations musicales et comment elles changent dans le temps, quels traits sont à chaque fois mis en avant et quels autres sont occultés et pour quelles raisons, pour pouvoir interpréter les sens multiples et en constant changement de la catégorie musicale que l'on nomme aujourd'hui rebetiko. Pour atteindre cet objectif, j'ai examiné en détail les conditions de production de ce répertoire mal délimité, en me référant également à l'évolution des lieux de divertissement, des instruments et des supports d'enregistrement, aux moyens de diffusion (disques, théâtre, cinéma, radio, télévision) et aux différents acteurs participant à la fabrication du rebetiko (compositeurs, auteurs, instrumentistes, chanteurs, mais aussi directeurs de compagnies phonographiques, producteurs radiophoniques et télévisuels, graphistes, organisateurs de concert, collectionneurs).

Une certaine importance a été accordée à la presse pour déceler les représentations synchroniques, et pour pouvoir approcher la réception de cette musique à travers des discours prononcés à différents moments. Cet effort de reconstitution de l'histoire du rebetiko pas à pas a été accompagné de l'examen parallèle du contexte socio-politique et musical, grec et international, dans lequel cette histoire s'inscrit, en essayant de se débarrasser des regards et des sens communs d'aujourd'hui. La Tableau 2 fournit une synthèse en juxtaposant histoire politique et histoire musicale et en donnant un « point de vue » global de la période examinée au long de cette partie.

Tableau 2 : Histoire politique – histoire musicale

Date / Histoire sociopolitique	Histoire musicale et catégorisations	Lieux de divertissement / instruments et public	Commentaires
Lutte pour l'Indépendance (1821-1830)	Recueil des Chants populaires de la Grèce de Claude Fauriel (1824) musique de l'Eglise musique des campagnes	Fêtes des villages, fêtes privées Différents instruments selon les régions	Construire l'identité néohellénique : histoire, religion, territoire et langue
Règne d'Othon (1832-1862) Construction de la 'Grande Idée'	1865 : Hymne nationale (Hymne à la liberté de Solomos, musique N.Mantzaros) musique militaire, mélodrame importation de musiques occidentales	Ouverture des théâtres, salles de concert importation des pianos	Construire l'identité néohellénique : histoire, religion, territoire et langue
Règne de Georges Ier (1863-1913)	Conservatoire, théâtres, opérettes Musique <i>byzantine</i> , musique <i>démotique</i> , musique des Iles Ioniennes : <i>kantada</i> et compositeurs érudits séparation entre musique occidentale et orientale (nommée aussi 'amané' et caractérisée comme 'lourde')	Des nouveaux lieux de divertissement dans la capitale : différenciation progressive entre café-chantant et café-aman ou café-santour Orchestres 'smyrniotes' Répertoires variés et public mélangé dans les cafés-aman mode du café-aman	Deux visions de la Nation : l' 'hellénisme' (lié à la Grèce Antique) et la 'gréicité' (liée à Byzance) débat sur la tétraphonie à l'Église critiques contre le mélodrame qui devient un divertissement pour classes sociales privilégiées
Fin XIXe - 1922 Guerre 1897 : défaite écrasante Montée de nationalisme Urbanisation et industrialisation Centres ouvriers, progression des idées socialistes Instabilité économique et précarité	Apparition du phonographe et des disques Enregistrements de musique populaire hellénophone Quête d'une musique nationale : idéalisation de la musique démotique, constitution de l'École nationale Séparation entre musique démotique et musique des villes	Apparition des <i>koutsavakia</i> et des <i>magkes</i> dans le public des cafés-aman Succès de la <i>kantada</i> , du vaudeville et de <i>Karagkiozis</i> Déclin des cafés-aman Musiciens amateurs dans des <i>kafeneia</i> et des <i>tékés</i>	Préoccupations sur l'identité et la provenance de la musique des villes : critique de l'amané qui acquiert une identité « turque » lien entre <i>tékés</i> et musique : préoccupations grandissantes à propos du <i>haschisch</i>

<p>Entre-deux-guerres (1922-1941)</p> <p>Grande Catastrophe</p> <p>Arrivée massive de réfugiés</p> <p>Bouleversement démographique, social et politique</p> <p>1931</p> <p>Grandes grèves</p> <p>Dictature Metaxas (1936)</p>	<p>Installation de représentants des compagnies phonographiques étrangères à Athènes</p> <p>Arrivée des musiciens professionnels d'Asie Mineure</p> <p>Professionnalisation de la musique populaire</p> <p>Popularité galopante et succès commerciaux de l'amané</p> <p>Nom du compositeur mentionné sur les étiquettes de disques</p> <p>Radio Tsigkiridis et diffusion de l'amané</p> <p>Ouverture de l'usine Columbia à Athènes</p> <p>Enregistrement du bouzouki – succès commerciaux</p> <p>Plusieurs termes pour ce nouveau style : magkiko, seretiko, hasiklidiko et rebetiko</p> <p>Interdiction de l'amané et stigmatisation, censure qui touche un peu plus tard aussi le rebetiko</p> <p>Séparation entre musique légère et populaire (lourde) - formation de la catégorie « laiko »</p>	<p>Byres et compagnies « smyrniotes »</p> <p>Kafeneia-tékés et pratiques amateurs</p> <p>Tavernes et premiers orchestres avec bouzouki qui connaissent une popularité grandissante</p>	<p>Lien entre baglama et haschisch, stigmatisation des deux</p> <p>Critique sur la provenance douteuse de la musique populaire</p> <p>Les ventes élevées de l'amané et des « chansons de haschisch » démontrent leur popularité auprès d'un public plus étendu que les réfugiés et les classes défavorisées</p> <p>Les critiques sur l'amané prennent de l'ampleur</p> <p>L'amané : anachronique et menaçant la musique populaire grecque. Son interdiction est reçue positivement par la presse.</p> <p>Le rebetiko considéré comme une musique autochtone</p>
<p>1941-1946</p> <p>Occupation Allemande</p> <p>Conséquences désastreuses</p>	<p>Fermeture de Columbia, arrêt des enregistrements</p> <p>Décès de plusieurs compositeurs, surtout parmi les réfugiés</p>	<p>Représentations en direct devant un public d'Italiens, d'Allemands, de Grecs qui font du marché noir</p>	
<p>1946-1960</p> <p>Début et fin de la guerre civile : les communistes deviennent des « ennemis » et sont persécutés.</p>	<p>Réouverture de l'usine Columbia et enregistrements</p> <p>Revue musicale, stations radiophoniques et films présentant des musiciens de musique populaire</p>	<p>Tavernes du « beau monde » et kentra, fréquentés aussi par des bourgeois de Kolonaki</p> <p>Orchestres avec plusieurs bouzouki, ajout d'une scène et d'une piste de danse, amplification</p>	<p>Préoccupations à propos de la qualité morale et artistique du rebetiko.</p> <p>Les adversaires y voient décadence et corruption ; les défenseurs opèrent un lien avec le peuple et la tradition</p>

<p>[1946-1960 (suite)]</p> <p>Le Parti Communiste est déclaré hors-la-loi. L'Occupation et la guerre civile deviennent un sujet occulté</p> <p>Reconstruction Urbanisation massive</p>	<p>Des nouvelles catégories : la musique populaire artistique (« entehno laiko ») et la musique « digne des Indiens », influencée par des musiques de Bollywood</p> <p>Hiérarchisation à l'intérieur de la musique populaire.</p> <p>Séparation entre rebetiko et laiko : le rebetiko utilisé pour un répertoire plus vieux</p>	<p>Grand succès du bouzouki (jusqu'au milieu des années 1950)</p>	<p>Des débats dans la presse de la gauche : recherche de « l'âme combattante du peuple »</p>
<p>Début 1960</p> <p>Contexte international mouvementé</p> <p>La gauche en Grèce progresse et attire une jeunesse revendicative</p>	<p>Disques 45 et 33 tours Des nouvelles compagnies phonographiques Plus de professionnalisation – plus de compétition : besoin de publicité et de pochettes attirantes</p> <p>La catégorie « neo kyma » apparaît.</p> <p>Le rebetiko est considéré comme « mort »</p>	<p>Succès d'entehno et de neo kyma (boîtes)</p> <p>Concerts communs entre entehno et rebetiko</p> <p>Kentra avec des stars et centra critiqués pour leur « mauvais goût »</p>	<p>Doter le rebetiko et le bouzouki d'ancêtres prestigieux</p> <p>Retour aux origines</p> <p>Redécouverte des vieux compositeurs : Vamvakaris, Bellou</p>
<p>Dictature des Colonels (1967-1974)</p>	<p>Syrtos : danse panhellénique</p> <p>Interdiction des chansons de Theodorakis</p> <p>Formation des catégories « skyladiko » et « paradosiaka »</p> <p><i>Chansons Rebetika</i> ouvrage d'Ilias Petropoulos</p> <p>Mort de Vamvakaris, de Payoumtis et de Papaioannou</p> <p>Des disques de rebetiko pour tous les goûts</p> <p>Le terme smyrneiko de plus en plus utilisé</p> <p>La distance entre rebetiko et laiko grandit, mais un rapprochement entre le rebetiko et la musique démotique s'effectue</p>	<p>Rebetiko et musique démotique dans les mêmes lieux de concert - bars (Rodeo et Kytaro)</p> <p>Concerts de vétérans du rebetiko</p> <p>Le public de ces concerts : jeunes amateurs de rock et contestataires</p> <p>Apparition des « compagnies » à la recherche d'authenticité</p>	<p>Rebetiko : musique populaire authentique mais « morte » et peu connue</p> <p>On construit une certaine mythologie du rebetiko</p> <p>On associe rebetiko et subversion</p> <p>Un besoin de reconnaître les créateurs du rebetiko et à travers cela les « luttes du peuple »</p>

<p>1974-1990</p> <p>De nouveaux partis politiques : Nouvelle Démocratie et PASOK et forte polarisation du système politique</p> <p>Nouvelle Constitution (1975)</p> <p>Adhésion à la CEE (1979)</p> <p>Victoire du PASOK (1981)</p> <p>Reconnaissance des résistants et établissement d'un jour de commémoration</p> <p>Gouvernement de cohabitation (1989), adoption de la dénomination « guerre civile »</p>	<p>Revival du rebetiko et grande production discographique : réinterprétations par des jeunes musiciens et rééditions du répertoire original</p> <p>Émissions radiophoniques dédiées au rebetiko</p> <p>Le rebetiko élevé au rang de tradition</p> <p>Funérailles de Tsitsanis financées par l'État et en présence d'hommes politiques (1984)</p> <p>Efforts pour valoriser le laiko</p> <p>Envie de découvrir le smyrneiko</p>	<p>Concerts dans des stades et des théâtres</p> <p>Le rebetiko redevient à la mode</p> <p>Succès des compagnies rebetiques dans les tavernes et les boîtes fréquentées par des jeunes</p> <p>Une nouvelle génération de rebetes</p> <p>Rebetadika</p>	<p>Le rebetiko unanimement admis comme « grec »</p> <p>Critiques contre la mode et recherche de rebetika inconnus, surtout d'avant-guerre</p> <p>Différentes tendances :</p> <p>Politisation</p> <p>Marginalité (valorisation des « chansons de haschisch »)</p> <p>Muséologie</p> <p>Ré-orientation du rebetiko</p>
<p>Années 1990</p> <p>Modernisation et regard tourné vers l'Europe, entrée dans la zone euro</p>	<p>Popularisation du CD, plus tard de l'Internet</p> <p>Rétrospectives, rééditions et réinterprétations du rebetiko</p>	<p>Succès de la « musique du monde »</p>	<p>Remodelage de « notre » tradition, mais surtout de la « musique turque »</p>

Les recherches existantes sur le rebetiko, de qualité inégale, se réfèrent le plus souvent exclusivement à une période spécifique dans le temps, qui s'étend de la fin du XIXe - début du XXe siècle jusqu'au milieu des années 1950, et qui est communément considérée comme la période de création du rebetiko⁸⁷⁰. Elles s'occupent également surtout des milieux d'origine du rebetiko, en alimentant une histoire mythifiée du rebetis et de son monde.

⁸⁷⁰ PETROPOULOS Ilias, *Ρεμπέτικα τραγούδια* [Chansons rebetika], *op.cit.* HOLST Gail, *Road to rembetika*, *op.cit.*, BUTTERWORTH Butterworth, SCHEILER Scheiler, *op.cit.*, REVAULT D'ALLONES Olivier, *op.cit.*, DAMIANAKOS Stathis, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου* [Sociologie du rebetiko], *op.cit.*, KONSTANTINIDOU Maria, *op.cit.*, KOUNADIS Panayotis, *Είς ανάμνησιν...* [En souvenir...], *op.cit.* et COHEN Élèni, *Ρεβέτικο, un chant grec*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 2008. TRAGAKI Dafni, *op.cit.* se réfère brièvement à la période de l'après 1955. Les recherches de Vlisidis et Gauntlett sont des exceptions remarquables.

Pour ma part, je me suis penchée sur l'analyse du rebetiko en tant que musique populaire, au double sens du terme, et j'ai aussi examiné sa commercialisation et ses modes. Je me suis brièvement référée aux classes populaires et aux marginaux, pour me pencher davantage sur la production discographique, sur la diffusion étendue du rebetiko et sur sa réception par les journalistes et les intellectuels. L'histoire du rebetiko est, en grande partie, l'histoire de sa réception, notamment de sa réception par des classes moyennes et hautes, possible par l'examen de la presse, alors que l'on ne dispose que de très peu de sources provenant des amateurs appartenant au « peuple », c'est-à-dire, issus des milieux défavorisés. De plus, j'ai consacré la moitié de mon analyse à la redécouverte du vieux répertoire après 1955 et à ce que j'ai nommé « authentification et traditionalisation » du rebetiko: des processus et des actions qui ont joué un rôle décisif dans la (trans)formation des représentations, véhiculées, encore aujourd'hui, par et sur cette musique. C'est la réception du rebetiko par les classes moyennes et hautes qui, à travers une hiérarchisation à l'intérieur de la musique populaire, a amené sa valorisation, son acceptation par la majorité de la population grecque et son élévation au rang de « tradition », ainsi que sa présence encore aujourd'hui dans les tavernes et les fêtes.

Mon analyse invite non seulement à revisiter l'histoire du rebetiko, mais également à réexaminer la question des traditions musicales, modifiée par l'avènement du phonographe et la possibilité d'enregistrer la musique au XXe siècle. Cette évolution technologique altère les rapports entre le musicien, son produit et son public et ouvre des nouvelles voies pour comprendre la notion de tradition. En Grèce, à la tradition musicale démotique, campagnarde et anonyme, qui est la seule tradition légitime à la fin du XIXe siècle et qui est liée aux peines, aux « jours de l'esclavage que la Nation a terriblement éprouvés »⁸⁷¹ et à l'héroïsme du peuple, pendant les longues années de la conquête ottomane, s'ajoute, à partir du dernier quart du XXe siècle, une partie du répertoire de la musique populaire⁸⁷², le rebetiko, qui se développe dans les villes et dont les compositeurs sont connus. Le rebetiko semble raconter ou plutôt « résonner » l'histoire grecque de la première moitié du XXe siècle et surtout rappeler deux axes cruciaux de la formation de l'identité grecque moderne.

Le rebetiko se trouve lié, du fait de sa période de création mais aussi de sa redécouverte, aux deux événements politiques qui ont profondément influencé et traumatisé la société grecque au XXe siècle : la Grande Catastrophe en 1922 et le flux de réfugiés de l'Asie Mineure qui l'a suivi et la Résistance à l'Occupation allemande, suivie de la guerre civile pendant les années 1940. Ces deux événements redeviennent d'actualité après la fin de la dictature des Colonels, au moment de l'adhésion

⁸⁷¹ J'emprunte ici une phrase, utilisée contre l'amané, de SKYLITSIS Isidoros, «Αμανέ ή μανέ;» [Amané ou mané], *Theatriki Epitheorisis*, vol.1, mai 1880.

⁸⁷² À noter que les termes « démotique » et « laiko » dérivent du même concept, le démos, le peuple, comme leurs équivalents en français, folklorique et populaire.

de la Grèce à la Communauté Économique Européenne et de la montée au pouvoir du PASOK, à travers le discours politique officiel, et en parallèle avec le *revival* du rebetiko. Ces deux événements remettent en cause l'appartenance de la Grèce à l'Ouest et à l'Est, par le double vacillement entre l'Occident et l'Orient, et entre le capitalisme et le communisme. On dit souvent que le rebetiko, en tant que musique populaire de la première moitié du XXe siècle, reflète les conditions dures vécues par le peuple grec, y compris les réfugiés, pendant cette période. Je soutiens que *le rebetiko a surtout participé à la reconfiguration du passé et aux besoins de la réconciliation*, pendant la deuxième moitié du siècle, en racontant une histoire « grecque » des « réprimés » et en opérant une synthèse des visions conflictuelles sur la grécité, à travers ses sons polysémiques ouvrant la voie à des représentations plurielles.

Tout au long de cette partie historique, des éléments strictement musicaux et leur évolution étaient quasiment absents de mon récit. La partie suivante essaiera d'examiner l'objet musical, à travers l'analyse du niveau « neutre », et de combler ce vide pour pouvoir établir davantage de passerelles entre le social et le musical. Auparavant, il me semble important de tirer quelques premières conclusions sur les représentations sociales à travers l'examen de l'histoire du rebetiko. Je développerai quelques réflexions sur la terminologie, sur les catégories smyrneiko, rebetiko et chanson laiko, en passant par l'image de l'Orient et de la marginalité, par les figures de Markos Vamvakaris et de Vasilis Tsitsanis, pour arriver aux oublis, aux oppositions et aux changements de « points de vue ».

6.1. La terminologie⁸⁷³

Je me suis penchée, dans cette première partie, sur l'histoire de la musique que l'on nomme rebetiko. La catégorie rebetiko étant floue et même l'étymologie du terme restant inconnue, j'ai été amenée à examiner un répertoire élargi, englobant des genres et des catégories aux frontières fluctuantes : j'ai commencé par l'idée relativement neutre de « musique des villes », pour suivre ensuite le vocabulaire émique. Le terme rebetiko ne semble jamais avoir été clairement défini et le répertoire qu'il englobe n'a jamais été délimité. Les compagnies phonographiques l'utilisent, de 1912 à 1937⁸⁷⁴, comme un terme à plusieurs usages, suivant peut-être une stratégie pour augmenter leurs ventes et classer un répertoire qui n'entre pas ailleurs. Elles abandonnent ce terme par la suite, pour le réutiliser sur des titres d'albums à partir des années 1960.

⁸⁷³ Voir aussi Annexe Lexique.

⁸⁷⁴ Je me réfère aux disques et aux catalogues circulés en Grèce. Le terme rebetiko apparaît dans les disques édités aux États-Unis plus longtemps. Voir SAVVOPOULOS Panos, *op.cit.*

Journalistes et intellectuels parlent dans la presse d'abord de « musique orientale », d'« orchestres smyrniotes » et d'« amané » et commencent à utiliser le terme rebetiko, mais aussi les termes « chansons de baglama », « chansons de haschisch », « magkiko », « antamiko » et « seretiko », au moment où l'amané renvoie clairement à la musique « étrangère » et représente une menace pour la musique « nationale », mais aussi au moment où un nouveau style commence à se dessiner, avec l'enregistrement du bouzouki. En parallèle, comme les préoccupations politiques se déplacent de l'ennemi extérieur et principalement turc vers l'ennemi intérieur communiste, la critique contre la musique populaire urbaine en tant qu'étrangère s'éteint et commence une critique contre sa marginalité et sa vulgarité. Les premières apparitions du terme rebetiko dans la presse, à partir de 1936, ont souvent une connotation positive et sont toujours liées à un répertoire « autochtone », souvent interprété au bouzouki. La dictature de Metaxas, qui interdit l'amané, perçu comme un « chant anachronique », et les « chansons obscènes et immorales », soumet aussi expressément le « rebetiko » en 1938 à la censure. Pour les amateurs, le répertoire « nettoyé », la production musicale « lourde », devient alors la « musique populaire », le laiko, marquant aussi la distinction par rapport à la « musique européenne moderne », devenue « musique légère » et par cela la division en différents groupes sociaux à l'intérieur de la société grecque. Le peuple « inculte » préfère la « musique lourde » ; ceux tournés vers l'Occident la « musique légère » qui n'est pas exempte de critiques, mais représente la modernité.

Après la deuxième guerre mondiale, les termes rebetiko et laiko sont utilisés indifféremment, mais progressivement, et en parallèle avec l'intérêt grandissant pour le passé socio-politique officiellement oublié et occulté, le terme rebetiko commence à être utilisé pour un répertoire plus vieux de la musique populaire, qui commence à être perçu comme une catégorie musicale morte, alors que le terme laiko s'utilise pour les compositions du présent, souvent critiquées à cause de leur qualité « inférieure ». Dans les années 1950, certains musiciens issus du Conservatoire, intéressés par la musique populaire, composent des « arhontorebetika », des rebetika pour aristocrates, et d'autres, qui se sont précédemment penchés sur la musique symphonique, dite savante, comme Hatzidakis et Theodorakis, utilisent le bouzouki et inaugurent le genre « entehno laiko », populaire artistique. Vers la fin des années 1960, le terme employé pour la musique du passé devient « chanson rebetiko », un terme qui accentue l'importance des paroles et rapproche le rebetiko de la « chanson démotique », cette dernière déjà légitimée depuis longtemps comme étant une « chanson grecque » et ses paroles déjà présentes dans les manuels scolaires de littérature néohellénique. Rien que l'ajout du mot chanson semble valorisant et il serait par exemple bizarre aujourd'hui de parler de « chanson skyladiko », le terme « skyladiko » apparaissant au début des années 1970 pour la musique populaire actuelle,

stigmatisée pour son mauvais goût. À partir des années 1970, on (re)construit le « smyrneiko » et on remodèle la « chanson laiko », perçues tantôt comme des sous catégories à l'intérieur du rebetiko, tantôt comme des genres différents, en limitant, dans ce cas là, le « vrai » rebetiko au « rebetiko du Pirée », le « smyrneiko » étant son prédécesseur et la « chanson laiko » son descendant et en simplifiant les différentes influences par la construction d'une évolution linéaire. Je me concentrerai ensuite sur la catégorie « smyrneiko » et les images de l'Orient qu'elle véhicule, puis sur le rebetiko et le laiko et le remaniement de la notion de la marginalité.

Les questions à propos d'une identité « nationale »⁸⁷⁵ de la musique populaire étant largement résolues à la fin des années 1980, on redécouvre également l'amané, on remodèle la catégorie paradosiaka et on s'intéresse de plus en plus aux instruments « orientaux », certains utilisés avant la prédominance du bouzouki, et au système théorique, auquel ils sont censés obéir, les maqâms, en amorçant une ré-orientalisation du rebetiko.

6.2. Quelques réflexions sur le smyrneiko et l'Orient

Le terme « smyrneiko » se généralise, pendant les années 1970 et 1980, pour décrire le répertoire du rebetiko avant la domination du bouzouki. La référence à Smyrne pour désigner des événements musicaux n'est pas nouvelle. Elle s'utilise dans la presse, depuis presque un siècle, depuis que les « orchestres smyrniotes » apparaissent et connaissent un grand succès à Athènes. Smyrne est alors admirée, par les Européens, pour son cosmopolitisme et son rayonnement et elle est une ville orientale très développée au niveau musical, elle est le « Paris de l'Orient ». Pour les Grecs, elle est une ville assez occidentalisée et avec une forte concentration d'hellénophones, ce qui accentue l'idée d'une filiation imaginaire avec l'Ionie antique et alimente le nationalisme naissant et l'inclusion de cette ville dans le rêve impérialiste de la Grande Idée. Parallèlement, les « orchestres smyrniotes » qui envahissent Athènes avec leur « musique orientale » véhiculent des images d'un Orient rêvé exotique, non ottoman et situé aux profondeurs de l'Anatolie, comme dans le cercle de Politis. Mais ces représentations sont-elles les mêmes pendant les années 1970 ?

Pennanen, un musicologue finlandais qui a travaillé sur la musique populaire grecque, critique le terme smyrneiko. Il parle d'une nationalisation de la musique populaire ottomane en Grèce, il invite à examiner ce répertoire « dans une perspective plus large que la grecque », en dépassant

⁸⁷⁵ Je mets ici le terme en guillemets pour accentuer le fait qu'il s'agit d'une des facettes multiples possibles de l'identité musicale, une facette qui a longtemps constitué l'objet de négociation et a alimenté les discours en Grèce sur la musique, pas seulement populaire.

l'« hellénocentrisme » que le terme contient et à travers une analyse ethnomusicologique, il propose le terme « Ottoman-Greek café music »⁸⁷⁶. Son analyse est intéressante et surtout, révélatrice des visions actuelles, puisque les musiques ottomanes ont progressivement été redécouvertes durant les deux dernières décennies. Pourtant, elle me semble réductrice et de faible utilité pour la compréhension des processus sociaux complexes de catégorisation musicale.

Une série de paramètres participent à la consolidation du terme *smyrneiko* pendant les années 1970 et 1980 et ils sont largement déconnectés des caractéristiques purement musicales. À cette époque, aucune analyse musicologique n'existe et il n'y a aucune perspective comparatiste, encore moins avec la musique des Ottomans devenus Turcs, fusionnés dans l'imaginaire grec en une seule catégorie. L'histoire politique du XIXe et du XXe siècles de ces deux pays au passé commun, la Grèce et la Turquie, les a éloigné, malgré leur proximité géographique et culturelle, et a créé un rejet mutuel. Du côté grec, le passé ottoman a été pour longtemps oublié et la Grèce moderne s'est construite sur l'idée de continuité avec l'Antiquité et Byzance. La musique des Ottomans-Turcs est très peu connue dans les années 1970, voire considérée comme une absurdité. Le discours dominant, même des défenseurs de la musique orientale, affirme que les Turcs sont inférieurs culturellement, puisqu'ils ont tout emprunté aux grandes civilisations antiques, arabe, perse et grecque ; en témoigne la vision de l'Orient de Simon Karras⁸⁷⁷. L'image dévalorisante de la musique turque apparaît également dans les paroles de Tsarouhis, quand il affirme que si le *zeibekiko* est turc, on doit réexaminer notre vision de l'art turc⁸⁷⁸. Des musiciens grecs commencent à peine à s'intéresser aux traditions musicales de leurs voisins de l'Est.

Le plus important en ce qui concerne le terme *smyrneiko* ne semble pas être la musique, mais l'enjeu actuel, qui n'est pas la réhabilitation des relations avec l'ancien occupant extérieur, ni le rapprochement culturel, mais le renversement des rapports avec les divers « oppresseurs » intérieurs. Le choix du terme *smyrneiko* semble, certes, nationaliste et hellénocentrique aujourd'hui pour le répertoire qu'il désigne. De plus, une référence à Istanbul serait musicalement plus compréhensible⁸⁷⁹, cette ville ayant été le centre de la musique classique et populaire ottomane. Or dans le contexte des

⁸⁷⁶ PENNANEN Risto Pekka, « The Nationalization of Ottoman Popular Music in Greece », *Ethnomusicology*, vol.48, n.1, hiver 2004, p.1-25.

⁸⁷⁷ Voir sur Simon Karras et son « orient », KALLIMOPOULOU Eleni, *op.cit.*, p.35-46.

⁸⁷⁸ TSAROUHIS Yannis, « Μικρό σχόλιο στον ζεϊμπέκικο » [Petit commentaire sur le *zeibekiko*], *Theatro*, vol.10 (juillet-août 1963), p.79.

⁸⁷⁹ L'Association des « Créateurs et des Amis du *rebetiko* » utilise le terme « *politiko* » (de Poli, Constantinople) dans leurs communiqués de presse pour leur concerts. Cette Association est largement composée des musiciens, certains originaires de l'Asie Mineure, qui semblent motivés par un souci de précision musicale. Voir à titre d'exemple FANL.P., « Ρεμπέτικες αναμνήσεις » [Rémiscences *rebetiques*], *Eleftherotypia*, 25.08.1975, p.7. Pourtant, le terme qui dominera est « *smyrneiko* ».

années 1970, le terme *smyrneiko* semble exprimer un contre-nationalisme, une révolte contre l'image dominante du Grec et un effort pour inclure les réfugiés dans le récit interprétatif de l'histoire grecque du XXe siècle. Il laisse ainsi apparaître surtout les divisions internes de la société grecque autour de la vision de la grécité, tout en maintenant la différence entre les réfugiés et les locaux.

On choisit, parmi les villes importantes de l'Empire Ottoman et avec des fortes concentrations hellénophones, Smyrne et non pas Istanbul. Dans la construction du récit identitaire officiel, Constantinople a déjà une place : elle est la capitale de l'Empire Byzantin, la ville des empereurs et le siège du Patriarcat œcuménique ; elle est liée, dans le passé, à la communauté des Fanariotes, économiquement, intellectuellement et politiquement forte, et, dans le présent, aux rêves impérialistes d'un « nouveau » de l'Empire supposé grec. Elle est aussi la ville de référence pour les milieux musicaux ecclésiastiques et démotiques, comme l'Association de Simon Karras qui commémore chaque année « la prise de la Ville »⁸⁸⁰. Constantinople est, en somme, liée au passé byzantin et aux cercles conservateurs, défendant la religion, la patrie, les us et coutumes « grecs ».

L'image de Smyrne, de l'autre côté, est celle d'une ville européanisée et orientale, cosmopolite et grecque, qui inclut dans son ambivalence, à partir de 1922, une « autre » version de la grécité : celle des victimes des guerres et de l'impérialisme chassés de chez eux lors du grand incendie pour se trouver dans les bidonvilles du Pirée, à côté des pauvres, des migrants intérieurs, des victimes du capitalisme. L'incendie de Smyrne devient le symbole de la Grande Catastrophe, mais aussi des méfaits du nationalisme et pose la question des responsabilités, tantôt attribuées aux alliés, tantôt au roi de la Grèce. Puisque la reconnaissance du *rebetiko* est principalement motivée par des partisans de gauche, Smyrne est choisie contre le conservatisme et le nationalisme symbolisés par Constantinople, pour exprimer, dans les années 1970, une vision « par le bas » de l'identité grecque. Les divisions internes de la société grecque concernant l'identité nationale - précédemment représentées par deux orientations opposées, celle se tournant vers l'Antiquité et celle vers Byzance, qui fusionnent progressivement, à partir de la deuxième guerre mondiale, pour devenir complémentaires à travers la construction d'une continuité - se déplacent vers l'opposition dominants - dominés.

Le réfugié et le *smyrneiko* se trouvent à l'intersection de cette double division entre Occident et Orient, entre haut et bas. Cependant, le réfugié restera toujours une figure ambivalente différenciée du local, aussi par son auto-identification : il est un « Grec d'ailleurs » et pour cela différent. Son apport à la musique grecque est également ambigu : il participe au *rebetiko* et est lié à cette musique qui arrive

⁸⁸⁰ Voir GKIONIS D., « Σιμων Καρράς, Δεν ξέρουν τι τους γίνεται οι νέοι συνθέτες » [Simon Karras. Les nouveaux compositeurs sont ignorants], *Eleftherotypia*, 27.05.1980, p.5. La « Ville » (*Poli* en grec) est une abréviation utilisée pour Constantinople, la ville de l'empereur Constantin, et souvent liée avec des discours nationalistes grecs encore aujourd'hui.

grâce à lui, mais paradoxalement préexiste avant son arrivée⁸⁸¹. La catégorie musicale smyrneiko maintient cette ambiguïté : elle appartient au rebetiko et est également distinguée de lui. Le smyrneiko se trouve à la frontière floue entre la chanson démotique et le rebetiko et pour cela il semble souvent être le produit de compositeurs inconnus.

Si pendant la première moitié du XXe siècle, la « musique orientale » devient l'« amané », terme qui est progressivement lié au Turc et stigmatisé pour son altérité par rapport à l'âme grecque, à partir des années 1970, la redécouverte d'une partie du même répertoire, nommé désormais smyrneiko, sert à résister contre cette identité imposée et manipulée qui englobe les récits des dominants tournés vers l'Occident. Puis, à partir de la fin des années 1980, des nouveaux imaginaires liés à la « musique du monde », amènent de nouvelles configurations identitaires et la redécouverte d'un Orient exotique et en même temps « nôtre ».

6.3. La (trans)formation de la catégorie « rebetiko » et la marginalité

La catégorie rebetiko se construit pendant presque un siècle, elle change de signification et à partir des années 1960, le terme se réfère à un répertoire uniquement ancien, qui est redécouvert mais aussi réinterprété, souvent selon l'esthétique du présent, à son tour changeante. Le rebetiko, précédemment stigmatisé pendant la dictature de Metaxas, acquiert progressivement une connotation positive liée à la qualité et à la tradition, et aussi à « notre » histoire, d'abord en découvrant et en valorisant le répertoire « nettoyé » et « occidentalisé » par le comité de censure de la même dictature et en écartant les « chansons de haschisch ». Le rebetiko semble fasciner les intellectuels pour sa simplicité, sa naïveté et son immédiateté, les mêmes éléments que les intellectuels de la génération précédente rejettent pour leur manque de culture et d'esthétique et perçoivent comme imposés par les compagnies phonographiques. Plus le temps passe, plus on retourne en arrière, à un passé plus lointain, et l'intérêt de certains acteurs et d'une jeunesse revendicative amène la redécouverte et la valorisation d'une grande partie du répertoire jusqu'alors inconnu, y compris les « chansons de haschisch ».

Le rebetiko acquiert ainsi de nouvelles significations et devient une catégorie aux sens multiples, capable d'exprimer des représentations morcelées. La non définition d'un corpus spécifique permet l'ajout ou le rejet de certaines chansons selon les visions du moment et de l'utilisateur/acteur,

⁸⁸¹ Maragakakis voit les influences de Smyrne à la chanson rebetiko comme un facteur entre autres. MARAGKAKIS Lefteris, « Το ρεμπέτικο τραγούδι. Η γέννηση και ο θάνατος του » [La chanson rebetiko. Sa naissance et sa mort], *Thessaloniki*, 03.03.1973, p.7. Un livre sur le rapport décisif de réfugiés et un autre sur la présence de cette musique à la fin du XIXe siècle, sa préhistoire comme on dit, apparaissent au même moment. LIATSOS Dimitris, *Οι πρόσφυγες της Μικρασίας και το ρεμπέτικο τραγούδι* [Les réfugiés d'Asie Mineure et la chanson rebetiko], Athènes, St.Vasilopoulos, 1985 et HATZIPANTAZIS Thodoros, *op.cit.*, 1986.

en superposant, au cours du temps, différentes interprétations et esthétiques. Elle permet aussi d'esquiver les critiques concernant l'industrie phonographique. L'industrie du disque est critiquée depuis son apparition, mais c'est dans les années 1960 qu'elle sera diabolisée et deviendra une forme d'imposition capitaliste de goût uniformisé et de basse qualité musicale. Le rebetiko est rarement vu comme une marchandise aujourd'hui ; en revanche, il est souvent vu comme un mode de vie, en cultivant ainsi une mythification et une idéalisation du passé urbain, en même temps rêvé et attrayant pour sa simplicité, mais aussi terrifiant pour ses conditions de vie dures.

Il se peut, finalement, que l'on n'ait pas envie de définir clairement le rebetiko, ni de délimiter un corpus, parce qu'ainsi on lui enlèverait la possibilité de l'utiliser pour exprimer d'autres choses : les inquiétudes et les besoins du présent, en se référant à un passé à la fois lointain, à l'échelle d'une vie, et proche dans le temps historique. Cette réflexion présuppose que le rebetiko est toujours vivant, qu'il continue à avoir du sens et à évoluer en tant que catégorie musicale. Définir et classer semblent figer le rebetiko et participer à une « muséologie », en partie présente en Grèce aujourd'hui.

Cependant, certains éléments semblent acquérir une stabilité dans le temps, et jouissent d'une acceptation élargie au point de devenir aujourd'hui des évidences autour du rebetiko. Je me référerai⁸⁸² à ces éléments tout en gardant en tête que catégoriser, c'est choisir certains traits et en exclure d'autres pour construire les objets du monde qui nous entoure, et que les catégories et les représentations qui les enrobent sont à leur tour changeantes. Il ne s'agit donc que des éléments que l'on perçoit aujourd'hui comme caractéristiques du rebetiko.

En tant que répertoire du passé, une idée, sur laquelle plusieurs acteurs se mettent d'accord aujourd'hui, est la *limitation du rebetiko à la vie des disques 78 tours*. Cela ne signifie aucunement que toutes les chansons en 78 tours sont de rebetiko, mais il paraît ne pas y avoir de nouvelles compositions de rebetiko en 33 ou 45 tours. La technologie de 78 tours plus lointaine pour les auditeurs d'aujourd'hui et plus primitive exerce un charme, plus que le vinyle à l'ère du CD et du MP3 et 4 : l'attrait de l'aiguille, du poids du disque et de sa fragilité, de l'enregistrement avec des interférences, mais peut-être plus encore le charme du désuet, de l'usage du temps, du produit d'une période qui semble lointaine et révolue. Les disques 78 tours participent à l'idéalisation du passé et aux ambivalences qu'elle englobe. Ils sont perçus comme des produits « moins » commerciaux que les CD actuels, issus du début de la professionnalisation de l'industrie musicale et pour cela transformés avec le temps, en traces matérielles du passé, en objets de collection, ayant perdu leur côté marchand,

⁸⁸² Je mentionnerai ici des éléments non musicaux, issus de l'examen de l'histoire du rebetiko et de sa réception. Je m'occuperai des caractéristiques musicales dans la partie suivante, à travers l'analyse de mon corpus.

malgré leurs prix élevés au moment de leur mise en circulation, mais aussi aujourd'hui en raison de leur rareté⁸⁸³.

Les disques 78 tours délimitent une période pendant laquelle plusieurs chansons plus anciennes ont été enregistrées, certaines créées par des compositeurs inconnus et réarrangées par des compositeurs devenus connus, présentant ainsi un répertoire qui remonte au XIXe siècle, ce qui rend la date du début de la création du rebetiko incertaine. D'autres évolutions technologiques, concernant la lutherie, délimitent la période de la création du rebetiko. Il s'agit du *passage des instruments acoustiques aux instruments amplifiés*, et, en ce qui concerne l'instrument dominant, du *passage du bouzouki à trois cordes au bouzouki à quatre cordes*, marquant le *passage du rebetiko au laiko*. L'« authentique » rebetiko est joué au bouzouki à trois cordes et sans amplification.

L'absence d'amplification implique d'autres paramètres supplémentaires : le « vrai » rebetiko est interprété dans des petits lieux de divertissement devant un public restreint ; il n'y a pas d'espace prévu pour la danse, comme dans les kentra plus tardifs, à part pour la *danse solitaire* ; la dimension de la fête est très peu développée au profit de *l'écoute recueillie*. Ces images autour du rebetiko sont véhiculées dans la presse depuis les années 1930, à travers la stigmatisation de « la musique des bas-fonds, des téké et des pires repaires », eux-mêmes des lieux petits, fréquentés par un public spécifique. Le discours se déplace vers la valorisation du rebetiko comme une musique de « qualité artistique » et plusieurs acteurs se positionneront, dans les années 1980 et encore aujourd'hui, contre la mode du rebetiko et la ferveur festive et dansante, qui sont censées altérer « l'essence de cette musique ».

Au niveau du discours, d'autres constantes apparaissent, suivies de jugements de valeur différents, souvent à double tranchant. *Plusieurs acteurs, défenseurs et adversaires, décrivent le rebetiko comme lourd, plaintif, passif et pessimiste*, des caractéristiques tantôt utilisées comme péjoratives et sans qualité, en les contrastant à la musique légère, européenne, joyeuse et digne d'écoute, tantôt utilisées comme d'une valeur incomparable.

On parle aussi *des mélanges et des éléments étrangers non occidentaux*, dans le passé comme des menaces contre la musique nationale, aujourd'hui comme une richesse. La musique qui « rampe longuement », est pour certains un son oriental « affreux » et « anachronique » ; pour d'autres, elle est le déploiement d'ornementations exceptionnelles. Ce sont les influences non occidentales qui font débat, alors que les influences venues de l'Occident, présentes dans le rebetiko, sont rarement examinées, le discours dominant sur l'appartenance de la Grèce en Occident étant largement accepté et intériorisé. Or cela contient également des ambivalences : les influences occidentales sont tantôt

⁸⁸³ Il y a des exceptions au niveau de prix. Parfois, dans des vides greniers, encore aujourd'hui, des disques 78 tours sont vendus à bas prix par de non connaisseurs ignorant leur valeur (devenue) historique.

perçues comme une « civilisation » du rebetiko, ce qui valorise sa qualité esthétique et artistique, tantôt comme une soumission aux alliés, à laquelle on oppose, en tant que signe de résistance, les influences orientales.

Puis, il y a la *question assez compliquée de la provenance* de cette musique, qui crée plusieurs débats : le rebetiko est issu *du peuple*, mais le peuple semble avoir différentes caractéristiques. Pour certains, souvent des intellectuels avec une éducation tournée vers l'Occident, le peuple est inculte et sans repères ; pour d'autres, il est imaginé soit héroïque, comme dans les discours des intellectuels de gauche, soit simple et pauvre ; mais toujours détenteur de « l'âme nationale ». Pour d'autres encore, le rebetiko provient de cette partie du peuple qui se trouve à la marge, parfois stigmatisée comme « un monde moralement décadent »⁸⁸⁴, parfois attirante pour son illégalité.

Ces différentes visions du peuple créent des frontières fluctuantes entre le rebetiko et la « chanson laïko », intercalant différentes orientations idéologiques et esthétiques. Ainsi, dans les années 1940, le rebetiko est perçu par ses adversaires, souvent des musiciens de conservatoire et de musique légère, comme la musique des bas-fonds, des criminels et des haschischomanes, exprimant « des sentiments révélateurs de corruption et de civilisation basse »⁸⁸⁵. Ses défenseurs, pendant la même décennie, le voient comme la chanson populaire, liée à la musique démotique et à la musique de l'église byzantine.

À partir de la deuxième moitié des années 1950, l'opposition peuple/marge pénètre les discours des partisans de gauche, s'efforçant de définir des caractéristiques *a priori* du peuple, et révèle leurs divisions idéologiques : les adversaires y voient le désespoir et le pessimisme du peuple et attribuent la mode du rebetiko à un complot de la bourgeoisie, ou à la contamination de la partie « saine » du peuple, c'est-à-dire héroïque, par le *lumpen*. Les défenseurs, en exaltant l'œuvre de certains compositeurs, et par cela en écartant d'autres, et en excluant également le répertoire sur le haschisch, voient dans le rebetiko une forme de résistance et l'expression de l'âme populaire militante, des rêves et des espoirs du simple et pauvre Grec. Vers la fin des années 1960, l'ambiance internationale de contestation et de rupture avec la gauche orthodoxe, conduit à l'adoption de l'idée d'une musique des « marginaux ». Mais cette fois la marginalité est progressivement valorisée et elle devient un symbole de liberté et d'insoumission. Elle devient « le gardien de la tradition de la culture populaire »⁸⁸⁶ et elle

⁸⁸⁴ Selon une expression de SPANOUDI Sofia, « Η λαϊκή μουσική. Τα 'ρεμπέτικα' » [La musique populaire. Les 'rebetiko'], *Ta Nea* 10.02.1949, p.1-2.

⁸⁸⁵ KYR.M, « Ν' απαγορευτούν τα μάγκικα » [Interdire les magkika], *Edo Athinai*, vol.10, novembre 1946, p.38.

⁸⁸⁶ PETROPOULOS Ilias, *Υπόκοσμος και παραγκιόζης* [Bas-fonds et Karagiozis], *op.cit.*

est liée progressivement à une « tradition de rébellion »⁸⁸⁷, qui participera au récit identitaire grec, en établissant une continuité entre le *kleftis* et le *rebetis*.

Ces représentations fragmentées et changeantes autour de la provenance du rebetiko et de la catégorie « peuple » sont alimentées par et construisent à leur tour *les figures emblématiques de Markos Vamvakaris et de Vasilis Tsitsanis*. Vamvakaris, à qui on se réfère souvent en utilisant uniquement son prénom, Markos, est le compositeur du rebetiko par excellence : du « vrai », de l'« authentique », du rebetiko « du Pirée ». Il présente plusieurs traits d'« insoumission » : il écrit plusieurs chansons sur le haschisch et il le fume, il fréquente les tékés, il se fait arrêter par la police, il change plusieurs fois de métier, il a plusieurs aventures avec des femmes avant et pendant son deuxième mariage. Vamvakaris est musicalement actif pendant les années 1930 et 1940, puis il est marginalisé par le nouveau style qui se dessine ; un fait parfois interprété comme son refus volontaire de suivre la mode. Il est en même temps compositeur, auteur, joueur de bouzouki et souvent interprète de ses chansons. Il est redécouvert dans les années 1960 et il rejoue ses grands succès, qui sont censés être en dehors du système du marché phonographique, devant un public composé des jeunes, souvent des étudiants, dans les boîtes artistiques. Son jeu au bouzouki à trois cordes, sans fioritures de virtuosité, et sa manière rude de chanter créent son style musical personnel, « quelque chose de dur, de primitif au bon sens du terme, de non apprêté »⁸⁸⁸. Markos fascine pour ses compositions, pour sa spontanéité, pour sa manière de se comporter et de vivre dans la société « sans déranger mais il ne voulait pas être dérangé non plus »⁸⁸⁹. Sa figure embrasse trois visions différentes du peuple : le peuple inculte, le prolétaire vivant au port et le marginal.

De l'autre côté, Vasilis Tsitsanis incarnera la « partie saine » du peuple. Tsitsanis grandit à Trikala, une ville au centre de la Grèce et prend quelques cours de musique occidentale aux côtés d'un professeur italien⁸⁹⁰. Il descend à Athènes, initialement pour étudier à la Faculté de Droit ; rapidement il se concentre sur le bouzouki et il deviendra le compositeur le plus connu du rebetiko en Grèce et à l'étranger. Tsitsanis enregistre plusieurs compositions et une partie importante de son répertoire jouit d'un succès commercial, au moment de la sortie des disques, et d'une grande popularité encore aujourd'hui. Il compose peu de chansons parlant du haschisch et davantage de chansons d'amour. Il

⁸⁸⁷ C'est le titre du livre de DAMIANAKOS Stathis, *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός* [Tradition de rébellion et culture populaire], Athènes, Plethron, 1987.

⁸⁸⁸ PANOU Akis, «Ο Μάρκος ήταν η αρχή», [Markos était le début], *Ntefi*, vol.14, février-mars 1987, p.12-17.

⁸⁸⁹ *Ibid.* La description de Markos par Akis Panou, compositeur de laïko, est citée dans le site rebetiko.sealabs et elle est reçue avec enthousiasme par les membres du forum, pour sa précision et sa perspicacité, voir <http://www.rembetiko.gr/forums/archive/index.php/t-16471.html> (consulté le 02.01.2011)

⁸⁹⁰ Il s'agit du professeur Giossa selon PILIHOS G., «Ο αληθινός Τσιτσάνης» [Le véritable Tsitsanis], *Ta Nea*, 02.06.1973, p.3.

reste actif musicalement pendant plus de 45 ans sans interruption, jouant et chantant dans les kentra jusqu'à la fin de sa vie. Son talent et sa virtuosité convainquent depuis le début des années 1950 même les adversaires les plus ardents de la musique populaire, comme Sofia Spanoudi⁸⁹¹. Tsitsanis est le premier à se faire reconnaître pour la qualité artistique de sa musique ; il est celui qui a « civilisé » le rebetiko et l'a sorti des bas-fonds et pour cela il se trouve à la limite de la chanson laiko, à laquelle il s'auto-identifie. Ses compositions se placent en haut de la hiérarchie de la musique populaire, déjà dans les années 1950, et il est certainement le compositeur qui a été le plus utilisé pour légitimer cette musique. Pour toutes ces raisons, Tsitsanis constitue pour certains la figure centrale de la chanson populaire grecque (rebetiko et laiko formant une catégorie) ; pour les amateurs puristes, qui considèrent le rebetiko comme représentatif de la marginalité, Tsitsanis est un compositeur de laiko.

Les figures de Markos Vamvakaris et de Vasilis Tsitsanis et le conflit symbolique entre marginalité et chanson populaire laissent entrevoir les divisions internes de la société grecque, comme dans le cas du smyrneiko, tantôt appartenant au rebetiko, tantôt différencié de lui. Si le smyrneiko devient progressivement lié à l'image de « notre » Orient, le rebetiko du Pirée semble être associé à une « tradition d'insoumission » ; les deux réinventant le passé et reconfigurant le récit identitaire grec.

6.4. Les oublis, les oppositions et les changements de « point de vue »

Dans cette partie, j'ai parcouru l'histoire du rebetiko, en examinant les conditions et le contexte de sa production et en analysant les représentations qui enrobent cette catégorie musicale et ses composantes, le smyrneiko, le rebetiko du Pirée et la chanson laiko, selon la terminologie d'aujourd'hui. Je me suis intéressée aux processus de catégorisation et à la perception du rebetiko pour me trouver devant des transformations et des changements continuels. Je me suis attardée sur des points, pouvant être perçus comme des détails inutiles, pour donner à mon récit de la précision, pour examiner pas à pas chaque période, mais aussi pour repérer des faits oubliés au cours du temps et pour pouvoir interpréter les choix effectués.

Quand on construit différentes catégories musicales, on écarte certains éléments et on en met en avant d'autres. En ce qui concerne le rebetiko, on choisit certains musiciens et pas d'autres, mais aussi un certain répertoire de ces musiciens, en excluant par exemple leurs « chansons de guerre » ou leurs compositions surtout légères et, dans une moindre mesure, démotiques. Un musicien issu du peuple ou de la marge, semble être un musicien autodidacte qui n'a jamais fréquenté les conservatoires. Pourtant,

⁸⁹¹ SPANOUDI Sofia, «Οι κόσμοι της λαϊκής τέχνης. Ο Τσιτσάνης» [Les mondes de l'art populaire. Tsitsanis], *Ta Nea*, 01.02.1951

certaines musiciens de Conservatoire, de musique légère et des revues, semblent également avoir composé des rebetika classiques. On oublie aussi que plusieurs compositeurs avaient des connaissances musicales solides et on se demande s'ils étaient issus des milieux défavorisés ou s'ils y restaient, une fois leur carrière musicale commencée. En ce qui concerne la diffusion du rebetiko, on choisit d'écarter des stations de radio et on souligne l'absence de cette musique dans la station d'Athènes, en l'interprétant comme l'affirmation de la répression du rebetiko. Puis, on parle rarement de sa redécouverte.

Les genres musicaux « modernes occidentaux », depuis le mélodrame et l'opérette à la musique « dite légère des tangos, des fox-trot et des semblables »⁸⁹² et ses successeurs, jouissant également d'une certaine popularité, dans différentes périodes, ont souvent été critiqués, même si leur popularité et les critiques sont oubliés aujourd'hui. Pour construire la musique « nationale », plusieurs de ces styles ont été stigmatisés comme musique « étrangère ». Certaines compositions de musique légère contiennent également des paroles sur le haschisch et elles ont été également dévalorisées dans la presse, parfois interdites, et censurées à cause de leurs paroles immorales et indécentes.

Je donne ces exemples pour argumenter sur un point qui devient de plus en plus clair dans cette partie de ma recherche : pour construire la catégorie rebetiko et raconter son histoire, on effectue une série de choix, en mettant certains traits en avant et en oubliant d'autres, selon les points de vue et les besoins du présent. *Les processus et actions de catégoriser ne condamnent pas seulement certains traits à l'oubli définitif* (aucun de ces traits n'est présent dans ces pages, l'effacement des traces étant complet) *ou à l'oubli « de réserve », mais configurent également les objets du monde qui nous entoure : au-delà du musical, ils construisent, délimitent et investissent des divisions sociales.*

Un deuxième point, lié au précédent, concerne la nature ambiguë et conflictuelle des représentations, qui orientent et accompagnent les catégorisations, et dans leurs transformations continues.

En ce qui concerne le rebetiko, des représentations formées et cristallisées pendant la première moitié du XXe siècle, sont adoptées par les nouvelles générations qui les modifient, tout en préservant certains traits : le rebetiko est initialement perçu, par les intellectuels tournés vers l'Occident, comme autre, étranger, turc, et issu du pauvre peuple inculte. Il est la victime de critiques dévalorisantes et constitue une menace pour la nouvelle Grèce. Progressivement, il se fait stigmatiser en raison de sa provenance par une partie lettrée de la population qui définit une ligne claire entre l'origine acceptable

⁸⁹² J'utilise ici l'expression de KALOMOIRIS Manolis, «Τα 'ρεμπέτικα' και τα 'ταγκό'» [Les 'rebetiko' et les 'tango'], *Ethnos*, 08.01.1947.

et non acceptable de la musique populaire. Les groupes sociaux qui sont invités à participer dans la construction du récit identitaire et ceux qui en sont exclus sont ainsi construits et désignés.

Puis, à partir de la fin des années 1950, des intellectuels, affiliés à une gauche en pleine reconstruction et qui s'opposent partiellement à leurs prédécesseurs/dirigeants du Parti, se penchent sur la provenance du rebetiko, en accentuant son côté démotique et byzantin qui fournit la continuité avec « notre » passé musical et en remodelant ainsi le mélange musical. Puis, la nouvelle génération, à partir du milieu des années 1960, cherche l'authenticité et adopte un discours sur la marginalité, mais pour le renverser et l'utiliser de manière valorisante. Pendant tout le XXe siècle, le rebetiko, en tant que musique, change. Même après sa « mort », au moment de sa redécouverte, il est interprété selon les esthétiques du présent : d'abord, comme laïko, puis comme vieux classique rebetiko, près de l'esthétique « originale » des disques 78 tours, puis encore, à partir de la fin des années 1980, aussi oriental.

Le long de ma recherche, une série d'antagonismes font leur apparition pour exprimer les visions conflictuelles sur le monde des différents acteurs ancrés au présent et pour délimiter ainsi différents groupes qui coexistent. On parle de musique : occidentale et orientale, légère et lourde, européenne et populaire, moderne et anachronique, savante et (encore) populaire. On parle d'influences étrangères et de musique nationale, des criminels/des bas-fonds/des haschischomanes et du peuple, de soumission et de résistance puis de résistance et de marginalité. Ces dichotomies se construisent temporairement pour marquer une opposition, puis peuvent persister, disparaître ou fusionner pour construire de nouvelles entités et pouvoir exprimer d'autres significations. *Ces nouvelles entités seront, d'abord, nécessairement composites, parce que les oppositions préexistent et leur souvenir persiste un certain temps*, mais aussi parce qu'elle construisent le champs des possibles. Elles seront impulsées, puis « naturalisées », par un changement de jugement et de « point de vue », comme le disait Cassirer, motivé par les besoins du présent et le contexte musical, technologique, esthétique, social, économique et politique.

Les objets du monde qui nous entoure, tels qu'on les perçoit et qu'on les construit, sont investis de visions contradictoires et sont tissés d'intrigues ambivalentes, permettant de re-configurer sans cesse « notre expérience temporelle confuse, informe et à la limite muette »⁸⁹³. Ils permettent par cela des identifications, des assignations et des appartenances multiples, accompagnées de jugements, de hiérarchisations, de la division de différents groupes sociaux et de l'attribution de caractéristiques.

⁸⁹³ RICŒUR Paul, *Temps et récit. 1.L'intrigue et le récit historique, op.cit.*, p.12.

Dans cette première partie de ma recherche, je me suis référée brièvement à des caractéristiques musicales et seulement de manière passagère. Je me concentrerai par la suite au matériel musical du rebetiko pour approfondir ma recherche, donner de l'importance à la matérialité et essayer d'établir des ponts entre le physique et le psychique, le musical et le social.

DEUXIÈME PARTIE
ANALYSE DU MATÉRIEL MUSICAL

CHAPITRE 7

Questions d'analyse musicale

Dans cette deuxième partie, je me consacrerai à l'analyse du matériel musical, le caractère physio-psychologique du fait sociomusical, selon Mauss, la « trace », selon le vocabulaire de Nattiez⁸⁹⁴.

Je rappelle brièvement mes objectifs et les adaptations que j'ai apportées à la tripartition. Qu'est-ce que l'étude du matériel musical apporte à la recherche des représentations ? Depuis les prolégomènes de cette recherche, j'ai mis en œuvre une la fusion de l'action et de l'affection, de l'intérieur et de l'extérieur, du psychique et du physique. J'ai parlé de l'indissociation de la technique et du sens, et, en m'appuyant sur la pensée d'Ernst Cassirer, de la relation d'interpénétration entre la forme et le contenu, de leur conditionnement réciproque et de l'importance d'examiner les relations, les processus et les points de vue. En approfondissant mon cadre théorique avec l'introduction de la notion de mimésis de Ricœur et le passage du sens aux représentations, je me suis engagée à étudier les éléments musicaux comme des « documents » qui autorisent ou interdisent les intrigues qu'on tissera, sans jamais les contenir, qui fournissent des possibilités innombrables d'interprétation et qui prennent un sens spécifique dans des situations données. L'objectif de cette partie est de mettre en évidence ces liens à travers le cas spécifique du rebetiko.

Il ne sera pas question ici de procéder à une analyse musicologique qui éclaircirait des questions de typologie et de catégorisation du rebetiko basées sur des critères purement musicaux. Comme dans la première partie de ma recherche, mon objectif n'est pas tant d'établir une catégorisation et pouvoir répondre à la question *qu'est ce que* cette musique. Je m'intéresse plutôt et surtout à la question *comment* s'effectuent les catégorisations musicales, et notamment *comment* se construit la catégorie rebetiko⁸⁹⁵, afin d'approcher les représentations de la société grecque dans et par cette musique. Il s'agira alors de se concentrer d'abord sur les éléments musicaux et sur leurs combinaisons pour pouvoir déceler quels « documents » ont été choisis pour faire des récits sur le rebetiko. Dans un deuxième temps, je m'intéresserai au monde de l'œuvre qui s'inscrit dans une tradition et qui a ses propres schématisations et traditionalités, pour reprendre le vocabulaire de Ricœur, issues du jeu complexe entre sédimentation et innovation⁸⁹⁶. Les éléments musicaux ne sont pas neutres, ils acquièrent avec le temps des significations, ils véhiculent la pré-compréhension du monde et peuvent

⁸⁹⁴ Voir aussi Prolégomènes.

⁸⁹⁵ Voir aussi Première Partie, Chapitre 1, § 1.2.

⁸⁹⁶ RICŒUR Paul, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique, op.cit.*

représenter l'Autre, un ailleurs ou le passé. Enfin, je me pencherai sur les traces des conditions de production qui persistent et sur les potentiels oubliés de réserve configurés ici par mon propre récit d'analyse, mais aussi ouverts à de futures refigurations, issues de l'intersection du monde de l'oeuvre et du monde de l'auditeur. L'analyse du matériel musical et poétique fournira des clefs pour établir des ponts entre le musical et le social.

Tout au long de ce chapitre, je discuterai ma démarche, ce qui permettra d'évoquer les problèmes rencontrés et les solutions apportées. La délimitation du corpus étudié sera examinée et les critères de sélection seront explicités. Certaines questions d'analyse musicale seront ensuite posées pour éclairer la méthode, les choix effectués, adaptés à mon objet de recherche et par conséquent, les fils conducteurs de mon analyse.

7.1. Délimitation du corpus étudié

La première étape de toute analyse musicale est la définition de la « dimension physique du corpus étudié »⁸⁹⁷, la décision d'examiner une oeuvre ou un groupe d'oeuvres. Étant donné que mon objectif est d'examiner la catégorie musicale que l'on nomme le « rebetiko » (souvent aujourd'hui la « chanson rebetiko »), j'ai opté pour un groupe d'oeuvres. Pour procéder à la constitution de mon corpus, j'ai écouté un grand nombre de chansons enregistrées, j'ai beaucoup fréquenté les lieux où cette musique est jouée aujourd'hui et j'ai eu l'occasion de parler avec des musiciens et des amateurs, pour avoir une vision étendue du répertoire susceptible d'être classé sous la dénomination rebetiko. Or je me suis heurtée à certains problèmes, j'ai dû prendre des décisions, définir des critères et opérer une série de choix.

Un premier problème dérive des changements de la catégorie rebetiko dans le temps et de ses frontières aujourd'hui floues avec le smyrneiko et le laiko, qui sont tantôt perçus comme y appartenant, tantôt perçus comme des catégories distinctes. Le rebetiko, malgré l'encre qui a coulé, reste toujours indéfini. Dans la première partie de ma recherche, en changeant de point de vue et en passant de l'objet aux processus, l'accent a ainsi été mis sur les processus de catégorisation qui ont été élevés au rang de fil conducteur de mon récit, en proposant de commencer par le terme relativement neutre de « musique des villes », pour suivre ensuite le vocabulaire émique et pouvoir examiner la catégorisation du rebetiko et ses changements dans le temps.

⁸⁹⁷ NATTIEZ Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie, op.cit.*, p.171.

Le problème de la fluidité et de l'absence de définition de la catégorie que l'on nomme aujourd'hui rebetiko revient avec plus de force dans la présente partie, qui espère apporter davantage d'éclaircissements, par l'analyse du matériel musical. Le terme même ne désigne pas une instrumentation, un rythme, une danse ou une structure mélodique spécifique, ce qui pourrait faciliter l'entreprise de sélection des chansons. À la première écoute de plusieurs chansons et au fil de mes conversations avec des musiciens et des amateurs, il n'apparaît pas qu'il y ait instrumentation unique : le bouzouki est souvent l'instrument par excellence de cette musique, mais il n'est pas le seul. On retrouve des chansons au violon, au santouri, à l'oud ou à la guitare, celles-ci sont caractérisées comme rebetiko tant sur les étiquettes de disques que par les amateurs d'aujourd'hui. En outre, le bouzouki est également présent dans ces genres qu'on nomme laiko ou encore entehno. Il y a au moins cinq rythmes et danses affiliés (zeibekiko, karsilamas, hasapiko, tsifteteli, syrto⁸⁹⁸) qui se retrouvent aussi dans d'autres genres musicaux (musique démotique, laiko, entehno), plusieurs modes employés, pas de forme mélodique caractéristique et pas d'harmonisation unique. Comment puis-je opérer la sélection des chansons pour l'analyse ?

Une manière de faire proviendrait des discours sur le rebetiko, la sélection ayant lieu à l'intérieur du répertoire *désigné* comme rebetiko. Or il ne semble pas y avoir de consensus sur le répertoire que la dénomination englobe, les visions sur le passé étant multiples et contradictoires, comme je l'ai montré dans les chapitres précédents. À titre d'exemple, pour certains, Tsitsanis est la figure centrale du rebetiko, pour d'autres il est un compositeur de laiko et son positionnement dans telle ou telle autre catégorie dépend du milieu social et de l'âge de l'auditeur. Le noyau irréductible du rebetiko semble être le style du Pirée, développé dans l'entre-deux-guerres : Vamvakaris en est la figure emblématique⁸⁹⁹ et le bouzouki l'instrument central. Au niveau des paroles, c'est la thématique du haschisch qui fait indiscutablement partie de la catégorie rebetiko. Pourtant, ne voulant pas m'enfermer dans le répertoire délimité par le noyau irréductible, issu d'un croisement des discours dans le temps, et m'intéressant d'avantage à la fluidité, aux limites incertaines et à la pluralité des visions, j'ai décidé d'inclure dans mon corpus des chansons de trois différents styles qui s'entremêlent pour former la catégorie rebetiko : le smyrneiko, le rebetiko du Pirée et le laiko. J'examinerai, dans le matériel musical, des éléments autorisant et interdisant les différentes dénominations et distinctions. J'ai également décidé d'exclure le genre que l'on nomme aujourd'hui amané, qui est perçu comme un

⁸⁹⁸ Voir Annexe Rythmes.

⁸⁹⁹ Sur Tsitsanis et Vamvakaris voir Chapitre 6, § 6.4.

genre affilié au rebetiko, mais qui est en même temps clairement distingué par son caractère d'improvisation vocale avec un rythme libre⁹⁰⁰.

J'ai alors établi deux critères principaux de sélection : a) la popularité actuelle et b) la période et l'espace de création. J'ai également établi trois critères supplémentaires qui permettent de délimiter le corpus en reflétant et en insérant les différentes visions : c) une variété d'acteurs (compositeurs, interprètes, auteurs), d) une diversité d'instrumentations, de modes et des rythmes utilisés et e) une pluralité de thématiques abordées par les paroles.

En ce qui concerne la popularité actuelle, un grand nombre de chansons de rebetiko connaît aujourd'hui une diffusion étendue : elles passent à la radio et à la télévision, elles sont jouées aux *panigyria* (les fêtes populaires de villages), aux fêtes de mariage, dans les tavernes familiales, dans les *kafeneia*, dans les tavernes touristiques, les *rebetadika*, les *bouzoukia*, les grands clubs de divertissement⁹⁰¹. Elles sont chantées par toutes sortes de musiciens évoluant dans des scènes musicales différentes, allant d'interprètes de la musique traditionnelle aux célébrités de la musique pop actuelle et aux « rockers ». L'authentification et la traditionalisation du rebetiko, que j'ai examiné précédemment⁹⁰², avec le revival de cette musique dans les années 1970-1980, ont familiarisé une grande partie de la population, qui dépasse largement les amateurs, avec plusieurs chansons de cette musique. Des chansons comme la « Francosyriote » de Vamvakaris et « Dimanche nuageux » de Tsitsanis sont très célèbres en Grèce, et elles ne sont pas les seules. Ce sont de telles chansons, largement connues aujourd'hui, qui m'intéressent pour la constitution de mon corpus. L'analyse des chansons très populaires du rebetiko, connues par la grande majorité de la population, permettra de déceler les représentations multiples et ambiguës de la société grecque sur elle-même et sur son passé. Ces chansons étant nombreuses, j'ai été obligée d'établir d'autres critères.

J'ai décidé de délimiter une période et un espace de création, notamment d'enregistrement. Comme dans la première partie, j'ai choisi de me limiter aux enregistrements effectués en Grèce, et notamment à Athènes, en écartant des chansons enregistrées aux Etats-Unis, à Constantinople ou à Smyrne, malgré le fait que certaines ont connu une grande popularité aussi en Grèce et sont encore jouées aujourd'hui. Je rappelle que les équipes de compagnies phonographiques étrangères commencent leurs visites dans la capitale grecque à partir de 1910 et qu'elles continuent de manière plus systématique, en installant des représentants, à partir de 1924. En 1931, l'inauguration de l'usine de Columbia à Athènes permet la fabrication, à tous les stades de la production, des disques 78 tours

⁹⁰⁰ Pour des exemples musicaux d'amané, voir Première partie, Chapitre 3, note 442.

⁹⁰¹ Sur les différents lieux de divertissement voir Annexe Lexique.

⁹⁰² Voir première Première partie, Chapitre 5.

sur place. Athènes est choisie parce qu'elle a été le centre de la création et de la production du rebetiko et la majorité des chansons y appartenant y sont enregistrées. En outre, la grande majorité des chansons jouissant d'une popularité étendue aujourd'hui en Grèce a été produite par l'usine de Columbia⁹⁰³. La date de l'ouverture de l'usine de Columbia sera alors retenue pour délimiter le début de la période de création des chansons de mon corpus, en insérant toutefois une exception. La première chanson étudiée a été enregistrée à Athènes en 1930 pour les besoins du marché américain, mais sa présence dans le corpus est justifiée par sa grande popularité aujourd'hui.

La date de fin pour la délimitation du corpus pose d'autres types de problèmes. Comme je l'ai déjà mentionné, les opinions se divisent quant à la fin de la période créative du rebetiko, souvent située au milieu des années 1950 ; Tsitsanis la situe avant la deuxième guerre mondiale ; certains « puristes » la voient avant la dictature et la censure imposée par Metaxas (1936). En plus, la recherche d'une date fixe, qui marquerait la fin de la création, ne peut être qu'arbitraire : les faits musicaux s'imprègnent d'influences diverses et connaissent des transformations qui s'étalent dans le temps. C'est à nouveau le croisement avec la popularité actuelle qui permettra de délimiter une date finale pour les chansons choisies. À partir des années 1960, on a commencé à redécouvrir et à valoriser plusieurs chansons et succès du passé, d'abord des succès des années 1940, de la période de l'après-guerre où le bouzouki est devenu très à la mode. Les compositeurs de ces succès étaient toujours en vie, certains, comme Tsitsanis, Papaioannou et Kaldaras, toujours actifs musicalement. Progressivement, avec le retentissement de cette musique qui a conduit au revival et avec l'implication des collectionneurs, dans la deuxième moitié des années 1970, plusieurs chansons de l'avant guerre sont redevenues des succès. La grande majorité des chansons toujours populaires aujourd'hui a été enregistrée pendant les années 1930 et 1940, époque profondément tourmentée politiquement et qui a marqué l'histoire du pays au XXe siècle. L'année 1949 marque la fin de la guerre civile. Elle est aussi la date de la conférence donnée par Manos Hatzidakis en faveur du rebetiko, au « Théâtre de l'Art », devant une salle remplie d'intellectuels, un événement qui marque le début de la valorisation et de la reconnaissance de cette

⁹⁰³ Le répertoire de l'avant-guerre redécouvert dans les années 1970 et 1980, concerne surtout des chansons enregistrées entre 1930 et 1950 et ce sont ces chansons qui connaissent aujourd'hui une popularité étendue. Il faut attendre les rééditions en CD dans les années 1990 pour découvrir le répertoire d'avant 1930. Aujourd'hui, des musiciens intéressés par le « vrai » et « bon » rebetiko et recherchant une esthétique proche des premiers enregistrements se sont éloignés de chansons - phares jouées un peu partout. « On évite [...] des belles chansons jusqu'au moins, d'arrêter d'en avoir assez », comme écrit sur Internet un membre de « rebetiko forum », (<http://www.rembetiko.gr/forums/showthread.php?19890-%D1%C5%CC%D0%C5%D4%CF%CA%C1%D6%C5%CD%C5%D3>, consulté le 05.03.2011). Ces musiciens se sont dirigés vers des morceaux jusqu'alors inconnus des années 1920. C'est une deuxième redécouverte, après celle des années 1970, avec moins de popularité et de participation, présentant pourtant une tendance croissante et familiarisant le public d'amateurs avec des chansons plus anciennes qui par conséquent deviennent de plus en plus populaires. Il est intéressant de noter que plus le temps passe, plus on s'intéresse à un passé de plus en plus lointain. Des musiciens et des amateurs attendent avec impatience de nouvelles rééditions de chansons inconnues, annoncées par des collectionneurs. La rumeur veut que plusieurs chansons inconnues gravées sur des disques 78 tours circuleront bientôt en CD.

musique. Ainsi, j'ai décidé de sélectionner pour la constitution du corpus des chansons enregistrées entre 1930 et 1950 à Athènes et jouissant d'une grande popularité encore aujourd'hui.

J'ai établi trois critères supplémentaires pour avoir la plus grande diversité possible à l'intérieur de la période choisie et toujours avec la condition d'une popularité actuelle importante. J'ai sélectionné des chansons de différents compositeurs et auteurs, interprétées par les chanteurs/chanteuses les plus connu(e)s aujourd'hui et des instrumentistes différents (dans la mesure du possible, puisqu'on manque souvent d'informations sur les instrumentistes). La diversité d'acteurs s'accompagne d'une variété de types d'orchestre, de rythmes et de modes. Enfin, j'ai choisi des chansons avec une pluralité de thèmes : le haschisch, la prison, le magkas et surtout l'amour.

J'ai également décidé d'analyser les chansons dans les versions de leur premier enregistrement en disques 78 tours, accessible aujourd'hui par des rééditions en CD. Au cours de l'histoire longue du rebetiko, plusieurs versions et interprétations (contemporaines ou postérieures) de la même chanson ont été enregistrées⁹⁰⁴. Certaines, souvent celles effectuées pendant le revival du rebetiko par de nouveaux acteurs, sont plus connues aujourd'hui que la version dite « originale ». Je mets le mot originale entre guillemets pour rappeler que l'enregistrement fixe une certaine interprétation sur le support utilisée (ici les disques 78 tours). Cette interprétation diverge de la pratique de cette musique en direct (le disque a une durée limitée et l'enregistrement se passe en studio) et est un acte/événement qui ne pourrait pas être répété, mais réinterprété, y compris par les mêmes musiciens. De plus, Dionysopoulos insiste sur les altérations du son par l'enregistrement en disques 78 tours, lesquels, en raison de leur matériel de construction (souvent du shellac), n'ont pas un spectre de fréquences étendu (pas beaucoup d'aigus ni de basses), ont une dynamique limitée (ils sont incapables d'enregistrer de grandes variations d'intensité) et ont très souvent beaucoup de « bruit de surface » (provenant du traînement de l'aiguille dans les sillons)⁹⁰⁵. Ces altérations s'aggravent avec l'utilisation du disque (l'aiguille après plusieurs écoutes creuse et donc abîme les sillons), ce qui signifie que les disques de chansons les plus populaires dans le passé sont souvent dans un mauvais état. À ces altérations s'ajoutent, en ce qui concerne mon corpus, celles causées par la réédition des chansons en CD à partir des disques 78 tours ; je n'ai pas eu en effet accès aux disques originaux contenant les chansons sélectionnées. Cela peut expliquer certaines difficultés que j'ai rencontrées pendant l'écoute.

⁹⁰⁴ Je rappelle ici que les chansons à enregistrer sont choisies selon des critères propres aux compagnies phonographiques : la popularité existante d'un morceau ou un succès espéré. Une partie du répertoire de l'époque n'a jamais été enregistrée et se trouve donc condamnée à l'oubli définitif. En outre, la présence de plusieurs versions parallèles dès le premier enregistrement trahit la popularité étendue de la chanson au moment de sa circulation en disque.

⁹⁰⁵ DIONYSOPOULOS Nikos, *Η Σάμος στις 78 στροφές...* [Samos à travers les 78 tours...], *op.cit.*, p.13-14.

Ayant conscience de cet acte/événement, figé sur le support du disque, j'ai choisi pour la constitution de mon corpus les premiers enregistrements des chansons sélectionnées, les seuls documents sonores dont on dispose pour la période. La sélection de ces premières versions s'explique par le fait qu'un des objectifs ici est de trouver les traces des processus de production et de réception dans le matériel musical, de déceler des traces du passé qui persistent et des oublis de réserve. Je mentionnerai parfois d'autres versions connues, souvent issues du revival, parce qu'elles fournissent de nouvelles visions sur le passé, celles des années 1970-1980 qui appartiennent à leur tour au « présent du passé »⁹⁰⁶. Les récits sur le rebetiko aujourd'hui, examinés dans la dernière partie de ma recherche, ajouteront des images de ce double passé du rebetiko et du monde qui l'a créé : celui de la création du rebetiko pendant la première moitié du XXe siècle, et celui de son revival, annoncé depuis le début des années 1960.

En suivant les critères explicités ci-dessus, j'ai constitué un corpus de 25 chansons⁹⁰⁷. Il contient des chansons caractérisées aujourd'hui comme rebetiko (avec les trois « styles », selon le sens commun, le smyrneiko, le style de Pirée et également certaines chansons dont les frontières avec le laïko sont floues), enregistrées à Athènes entre 1930 et 1950 et ayant une popularité actuelle étendue. Deux événements non musicaux ont des implications importantes quant à l'analyse de mon corpus. Il s'agit de la dictature de Metaxas en 1936, qui imposera une censure sur les paroles et un anti-orientalisme musical et de l'Occupation allemande qui commence en Grèce au printemps de 1941 et provoque la fermeture de l'usine de Columbia, occasionnant l'absence d'enregistrements jusqu'en juin 1946. Ces événements divisent les chansons de mon corpus en trois périodes : 1930-1936, 1937-1941 et 1946-1950. Je traiterai ensuite certaines questions d'analyse musicale pour expliquer ma méthode.

7.2. Échelles, maqâms ou chemins ?

Le rebetiko a une longue histoire qui s'étale des premiers enregistrements, à partir des premières décennies du siècle passé, à sa présence actuelle. La production discographique, depuis les premières versions enregistrées jusqu'aux rééditions et réinterprétations, est particulièrement riche. En revanche, les recherches musicologiques sur cette catégorie sont presque inexistantes. La recherche du musicologue finnois Risto Pekka Pennanen⁹⁰⁸ compte parmi les rares références⁹⁰⁹.

⁹⁰⁶ LAVABRE Marie-Claire, « Entre histoire et mémoire, à la recherche d'une méthode », *op.cit.*, p.41.

⁹⁰⁷ Voir Tableau 3 - Corpus, p.325-327.

⁹⁰⁸ Pennanen examine l'occidentalisation et la modernisation de la musique populaire grecque dans sa thèse doctorale (écrite en anglais) présentée à l'Université de Tampere. Il s'intéresse plus particulièrement à « The development, interpretation and change of dromos Houzam in Greek rebetika music », (publié également dans ELSNER Jürgen,

En ce qui concerne l'apprentissage musical théorique, deux tendances opposées coexistent. D'un côté, des livres de méthode destinés à la pratique musicale et à l'apprentissage surtout du bouzouki (édités depuis au moins 1969⁹¹⁰), sont souvent européo-centrés. Ces ouvrages essaient d'expliquer le système de modes populaires grecs, appelés *laikoi dromoi* (chemins populaires), en s'appuyant sur la théorie du système tonal occidental, en établissant des équivalences, en égalisant modes et échelles, et en simplifiant la logique de la construction mélodique régit par les chemins et leurs possibilités d'harmonisation⁹¹¹. Le besoin de théorisation du rebetiko est apparu surtout en raison de sa redécouverte. Le revival du rebetiko a familiarisé une grande partie de la population avec cette musique et a suscité l'intérêt pour l'apprentissage de son instrument phare. Plusieurs jeunes musiciens, des années 1970-1980 - possédant des connaissances théoriques de la musique occidentale, enseignée depuis le début du siècle dans les conservatoires et un peu plus tard dans les écoles, certains amateurs de rock, nouvellement arrivé - se sont intéressés, selon les besoins et les circonstances du présent, à la musique populaire du passé urbain, admirée pour son authenticité⁹¹². Ils se sont tournés vers le rebetiko et certains sont devenus des virtuoses du bouzouki. Le besoin de théorisation de ce répertoire du passé, notamment celui joué au bouzouki, est apparu pour pouvoir enseigner cet instrument et cette musique aux nouvelles générations. Le recours à la notation⁹¹³ et à la théorie occidentale tenaient lieu de langage et de point de vue qui permettaient de comprendre les nouvelles connaissances et d'établir des points de repère et de référence. Il fixait également un phénomène musical complexe, en simplifiant ses structures (mélodiques, harmoniques et rythmiques). Bien évidemment, un apprentissage non théorique mais pratique du bouzouki existait en parallèle. D'autres musiciens dits « populaires » transmettaient leur savoir non écrit, mais ils étaient souvent ancrés dans l'immédiat de la pratique

PENNANEN Risto Pekka (dir.), *Structure and idea of maqam. Historical Approaches*, Proceedings of the Third Conference of the ICTM Maqam Study Group, Tampere-Virrat, 02-08.10.1995, Department of Folk Studies, Tampere, 1997, p.125-174), "The development of chordal harmony in Greek rebetika and laika music, 1930s to 1960s" (publié également dans *British Journal of Ethnomusicology*, n°6, 1998, p.65-116) et "The organological development and performance practice of the Greek bouzouki". PENNANEN Risto Pekka, *Westernisation and Modernisation...*, *op.cit.*

⁹⁰⁹ Vlisidis recense quelques autres références des musicologues Joste Marko (en finnois), Dietrich Eberhard (en allemand) et Einarsson Mats (en suédois). Je n'ai pas pu avoir accès à ces études, citées dans VLISIDIS Kostas, *Για μια βιβλιογραφία...* [Pour une bibliographie...], *op.cit.*, p.277-278 et 283.

⁹¹⁰ KANAKARIS Georgios, *Θεωρητική και πρακτική μέθοδος του οκτάχορδου μπουζουκιού...* [Méthode théorique et pratique pour l'apprentissage du bouzouki...], *op.cit.*

⁹¹¹ À titre d'exemple PAYATIS Haralabos, « Λαϊκοί δρόμοι » [Chemins populaires], Éditions Fagotto, Athènes, 1992 et POLYKANDRIOTIS Thanasis, *Λαϊκή Αρμονία/Folk Harmony*, The musical ensemble 'Oi Epomenoi', 2009.

⁹¹² Voir aussi Première Partie, Chapitre 5, § 5.1. Les jeunes, les concerts et les disques : retour aux origines.

⁹¹³ La notation occidentale est déjà utilisée par les compositeurs du rebetiko ayant de solides connaissances musicales comme Semsis (voir TORP Lisbet, *Salonikiós, 'the best violin in the Balkans'*, Museum Tusulanum Press, Copenhagen, 1993) ou Papazoglou (KOUNADIS Panayotis, *Εις ανάμνησιν...* [En souvenir...], *op.cit.*, vol.1, p.46, voir aussi Annexe photos, photo 13). En outre, la dictature de Metaxas oblige à partir de 1937 tous les compositeurs à déposer leur œuvre écrite au comité de censure avant l'enregistrement. Ceux qui ne connaissent pas la notation occidentale joueront à leurs collègues leurs compositions afin de se procurer une partition de leur chanson pour le comité de censure.

musicale, c'est-à-dire dans l'après rebetiko, dans la musique populaire contemporaine avec son esthétique propre, nommée d'abord *laiko*, puis *skyladiko*, perçue comme « non authentique » et critiquée pour son « mauvais goût » et pour laquelle le besoin de théorisation n'avait pas encore vu le jour (c'est encore le cas aujourd'hui).

De l'autre côté, la redécouverte de la musique « traditionnelle », des campagnes et des îles, dans les années 1980, a également influencé l'apprentissage théorique du rebetiko, en instaurant une deuxième tendance. La musique populaire rurale a posé des questions théoriques depuis le XIXe siècle, depuis le recueil de Bourgault-Ducoudray de 1876, transcrivant en notation occidentale et harmonisant des chants populaires grecs. Au cours de la première moitié du XXe siècle, les besoins de collecte et d'analyse surtout par des ethnologues, mais aussi l'envie d'adaptation des motifs populaires pour la constitution de l'École Nationale, ont divisé les démarches et les visions, tournées vers les modes grecs antiques, la musique occidentale ou la musique byzantine⁹¹⁴. Dans les années 1980, l'intérêt des nouveaux acteurs s'est tourné vers les systèmes théoriques de l'Orient. La redécouverte d'un répertoire traditionnel, sous le développement de la catégorie *paradosiaka*, des instruments importés de Turquie, l'intérêt grandissant pour la musique ottomane, mais aussi l'ouverture des écoles secondaires musicales, nécessitant des théories pour l'enseignement de la musique populaire grecque non écrite, ont apporté une utilisation excessive de la théorie des *maqâms*. Professeurs et élèves se sont perdus dans les structures modales, en essayant de connaître les nombreux différents *maqâms*, arabes, perses et turcs, et souvent en s'écartant de la tradition musicale à laquelle ce système théorique dit oriental se réfère ou en s'éloignant de la pratique musicale qu'ils essayaient d'enseigner ou d'apprendre⁹¹⁵. Cette utilisation extravagante des *maqâms* a également influencé l'enseignement du rebetiko, surtout du répertoire antérieur à la domination du bouzouki, participant à ce que j'ai nommé une « ré-orientalisation » du rebetiko. On peut en retrouver un certain écho dans l'ouvrage d'Evgenios Voulgaris et de Vasilis Vantarakis⁹¹⁶.

⁹¹⁴ Pour les différentes visions autour de la musique traditionnelle/démotique pendant la première moitié du XXe siècle (l'harmonisation, la transposition de la modalité, l'utilisation de la notation occidentale ou byzantine), voir l'analyse détaillée de KOKKONIS Georges, *La question de la grécité dans la musique néohellénique*, *op.cit.*, notamment p.161-219.

⁹¹⁵ SINOPOULOS Sokratis, « Η χρήση του μακάμ στην καταγραφή, ερμηνεία και διδασκαλία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής » [L'utilisation du *maqâm* dans l'écriture, l'interprétation et l'enseignement de la musique traditionnelle grecque], dans « Μουσική (και) θεωρία » [Théorie (et) musical(e)], *Tetradia n.5*, Éditions du Département de Musique Populaire et Traditionnelle de l'IUT d'Épire, Arta, 2010, p.107-113.

⁹¹⁶ Voulgaris et Vantarakis présentent une introduction sur les *maqâms*, se concentrant sur le comportement mélodique et la modalité, et ils transcrivent les partitions de 200 chansons, enregistrées entre 1919 et 1940. Ils décident de ne pas s'occuper de l'harmonisation. VOULGARIS Evgenios, VANTARAKIS Vasilis, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου, Σμυρναϊκά και πειραιώτικα ρεμπέτικα, 1922-1940* [La chanson populaire urbaine en Grèce dans l'entre-deux-guerres, Smyrneika et pireotika rebetika, 1922-1940], Éditions du Département de Musique Populaire et Traditionnelle de l'IUT d'Épire et Fagotto, Athènes, 2006.

Ces deux dernières décennies, on a essayé de rapprocher les deux tendances, en se débarrassant des extrémismes théoriques et en insérant des nouvelles méthodes d'enseignement (l'écoute, l'observation, l'imitation). Le rebetiko repose essentiellement sur un mélange d'éléments modaux et tonals. Nikos Andrikos insiste sur le caractère hybride du système des chemins populaires qui nécessite la construction d'une approche théorique propre. Pour pouvoir saisir le matériel polymorphe de la chanson populaire urbaine, il propose de se débarrasser de l'« échello-centrisme » (il analyse ses limites) et de construire un modèle théorique en adaptant des éléments tant de la tradition théorique modale (le système des maqâms) que de la théorie musicale occidentale⁹¹⁷.

Pour ma part et en fonction de mes compétences, je ne proposerai pas ici une théorie musicale pour le répertoire classé sous la dénomination rebetiko. Je me concentrerai plutôt, d'abord, sur une description de chaque chanson de mon corpus, en utilisant une terminologie musicale provenant de ces deux systèmes théoriques (le système des maqâms et la théorie musicale occidentale) et en tenant compte du savoir acquis (chapitre 8). Je procéderai, ensuite, à une analyse croisée, en adoptant une vue d'ensemble (chapitre 9). J'expliquerai par la suite les limites et les choix entrepris sur ces deux étapes d'analyse que je propose, adaptés aux besoins et aux objectifs de ma recherche.

En ce qui concerne la description du corpus, je mentionnerai, d'abord, de brèves informations concernant la production de chaque pièce et les acteurs qui participent à son façonnage, pour situer la chanson dans le temps et dans son contexte de création. J'examinerai ensuite le matériel musical⁹¹⁸. Je n'exposerai pas ici une analyse musicale systématique de chaque chanson et je ne m'occuperai pas de questions complexes de modalité des chemins populaires, mes connaissances étant d'ailleurs limitées en ce domaine. Je sélectionnerai plutôt et je présenterai certains éléments mélodiques, harmoniques et rythmiques et certaines particularités d'arrangement, ceux qui me semblent intéressants pour chaque chanson par rapport à mes objectifs. Ma sélection et mon approche se basent sur trois centres d'intérêt qui me permettent d'adapter l'analyse musicale à mon objet.

D'abord, je m'intéresse aux éléments et aux arrangements qui autorisent ou interdisent les mises en intrigue que j'ai présentées dans la première partie de cette recherche, qui laissent apparaître les choix entrepris pour la catégorisation et la caractérisation de cette musique par ses défenseurs et ses adversaires dans les différents moments dans le temps et qui permettent d'établir des ponts entre le

⁹¹⁷ ANDRIKOS Nikos, «Το υβριδικό σύστημα των 'λαϊκών δρόμων' και η ανάγκη εναλλακτικής επαναδιαχείρησής του» [Le système hybride de 'chemins populaires' et le besoin d'un remaniement alternatif], dans «Μουσική (και) θεωρία» [Théorie (et) musical(e)], *Tetradia* n.5, Éditions du Département de Musique Populaire et Traditionnelle de l'IUT d'Épire, Arta, 2010, p.96-106. Voir aussi PENNANEN Risto Pekka, *Westernisation and Modernisation...*, *op.cit.*, p.80-81.

⁹¹⁸ L'apport de Sylvain Adam, qui a bien voulu écouter attentivement mon corpus, m'a été précieux. Nos discussions m'ont permis d'approfondir et d'affiner mon écoute et plusieurs points de mon analyse. Je le remercie, en précisant que je reste seule responsable d'éventuelles erreurs ou imprécisions dans l'analyse musicale que je présenterai ici.

matériel musical du rebetiko et les récits qu'il a suscité. Ensuite, les éléments et les arrangements qui trahissent des échanges, des emprunts et des connexions avec d'autres musiques présentes en Grèce et/ou venues d'ailleurs, seront soulignés pour examiner le jeu complexe entre sédimentation et innovation et pour déceler les diverses sélections opérées dans le matériel musical pour la configuration du monde et notamment de l'identité de la société grecque. Il s'agit enfin de repérer des éléments et des arrangements qui constituent des traces du passé, présentes dans le matériel musical, des oublis de réserve potentiels, en attente de leur complément par les auditeurs à venir.

La description musicale chanson par chanson est suivie d'une traduction des paroles (de tout le discours entendu dans l'enregistrement)⁹¹⁹ et d'une brève analyse poétique et du monde que la poésie propose. Enfin, l'histoire de chaque chanson dans le temps est évoquée, les rééditions et les réenregistrements de certaines chansons, surtout pendant le revival du rebetiko, pour essayer d'approcher les conditions de leur popularité encore actuelle⁹²⁰. La comparaison des versions éloignées dans le temps pour déceler des nouvelles influences, des différentes interprétations et des visions variées sur ce répertoire pourrait être un objet de recherche en soi. Des éléments présents dans les réenregistrements standardisent certains traits, beaucoup plus fluctuants dans les enregistrements en 78 tours, et laissent ainsi apparaître, en les reconstruisant, des traits considérés propres au rebetiko. Ils amènent aussi de nouvelles esthétiques. Je ne mentionne ici que rarement ces différences, en insérant souvent des liens Internet, que le lecteur pourra visiter pour écouter d'autres versions⁹²¹.

Une deuxième étape d'analyse se consacrera à l'analyse croisée. En prenant en compte la description des chansons, j'essaierai de problématiser et de repérer des constantes et des changements, par l'étude de mon corpus dans son ensemble. J'examinerai les différents acteurs, les changements, les dynamiques et les contrastes dans l'instrumentation, dans le jeu des différents instruments, dans le style du chant, dans les rythmes, l'harmonisation et l'utilisation des chemins, dans la structure de la chanson, dans la construction poétique, l'ambiance de l'enregistrement et les thèmes des paroles.

J'espère, ainsi, mettre en évidence les différents éléments qui coexistent, faire apparaître les contacts, les influences d'autres musiques, les échanges et les appropriations, mais également les hésitations et les ambivalences. Ces différents éléments sont des traces d'un passé commun aux pas indécis et d'un multiculturalisme disparu, écarté et oublié par la mémoire officielle. Ils constituent des

⁹¹⁹ Toutes les traductions des paroles ont été faites par moi, et corrigées avec l'aide de David Gauduchon, Nicolas Chevalier et Sylvain Adam. Je les remercie en prenant toute responsabilité des fautes et des imprécisions.

⁹²⁰ Toutes les données, de cette partie, concernant les acteurs, les dates et les numéros de catalogue des premiers enregistrements et des rééditions et réenregistrements proviennent des informations qui m'ont été fournies par l'AEPI (l'équivalent de la SACEM) et de son archive, sauf mention contraire.

⁹²¹ Le rebetiko est un ensemble complexe de musique, de poésie et de danse. Les différents rythmes utilisés dans le rebetiko marquent également des danses différentes. Pourtant, dans mon travail, je n'examinerai pas la danse.

« documents » à partir desquels on tissera plusieurs intrigues sur cette catégorie musicale que l'on nomme le rebetiko. À la fin de cette partie, je tirerai quelques conclusions, en essayant d'interpréter le lien complexe entre le musical et le social.

CHAPITRE 8

Description du corpus

8.1. « Tu étais pieds nus » (*Ήσouvα ζvπόλvτη*) de Kostas Bezos et Tetos Dimitriadis (au chant A.Kostis) (1930)

La chanson « Tu étais pieds nus » est enregistrée à Athènes en 1930, pour la compagnie discographique américaine Victor et les besoins du marché américain. L'étiquette du disque nous informe que le nom du chanteur est A.Kostis et qu'il est accompagné de « guitares »⁹²². A.Kostis est un personnage inconnu. On retrouve 12 chansons sous son nom, aujourd'hui classées dans la catégorie rebetiko et qui ont été progressivement redécouvertes à partir de la fin des années 1970 et jusqu'au début des années 1990⁹²³. Elles sont toutes jouées à la guitare et imprégnées du style personnel et facilement reconnaissable de A.Kostis⁹²⁴. Le registre de l'AEPI fournit des informations complémentaires : Kostas Bezos et Tetos Dimitriadis y figurent comme compositeurs/auteurs. Kounadis formule ainsi l'hypothèse, en se basant également sur les registres de RCA Victor, la compagnie qui a réalisé l'enregistrement, que A.Kostis est un pseudonyme de Kostas Bezos et donne des informations sur ces deux personnes⁹²⁵. Dimitriadis, installé aux Etats-Unis, est très actif et connu pour ses activités en tant que compositeur, guitariste et producteur de musique et de films. Il effectue plusieurs voyages à Athènes et une série d'enregistrements pour Victor, avec des chanteurs célèbres comme Antonis Ntalgkas, Roza Eskenazy et Kostas Nouras, destinée au public américain. Il est également à la recherche de nouveauté et il entreprend l'enregistrement de l'œuvre de Kostis. Kostas Bezos (1905-1943) est un acteur, compositeur, guitariste, rédacteur et dessinateur de l'entre deux guerres qui est surtout connu, au niveau musical, pour son orchestre « hawaïen » *Les oiseaux blancs*, avec lequel il enregistre plusieurs morceaux pendant les années 1930.

Si Kostas Bezos est la personne derrière le nom A.Kostis, il s'agit d'un compositeur de musique « légère », qui enregistre des chansons « lourdes », donnant un exemple de ce que Faltais

⁹²² Voir Annexe Photos, photo 12.

⁹²³ Une réadaptation de sa chanson « À la cave » (Στην υπόγα) apparaît dans le film de Nikos Koundouros, « Le dragon » (Ο δράκος), sorti en 1956. Au niveau des rééditions, 3 de compositions de A.Kostis seront incluses dans les disques 33 tours du Centre d'Études et des Recherches sur la chanson rebetiko (fin des années 1970 – début des années 1980).

⁹²⁴ Pour une analyse musicale de l'ensemble de l'œuvre de A.Kostis voir aussi le mémoire de EVAGGELOU Giorgos, *Η λαϊκή κιθάρα στο ρεμπέτικο τραγούδι και η εξέλιξή της μέσα από το προσωπικό ύφος των Κώστα Δούσα, Α.Κωστή, Γιώργου Κατσαρού, Κώστα Σκαρβέλη, Βαγγέλη Παπάζογλου, Στέλιου Χρυσίνη, Σπύρου Περιστερή και Μανώλη Χιώτη* [La guitare populaire dans le rebetiko et son évolution à travers le style personnel de Kostas Dousas, A.Kostis, Giorgos Katsaros, Kostas Skarvelis, Vaggelis Papazoglou, Stelios Chrysinis, Spyros Peristeris et Manolis Hiotis], Mémoire de maîtrise (sous la direction de G.Kokkonis), Arta, Département de Musique Populaire et Traditionnelle, IUT d'Épire, 2008, disponible sur http://rebetiko.sealabs.net/text_rebetika/laiki_ki8ara_thesis.pdf (consulté le 05.03.2011).

⁹²⁵ KOUNADIS Panayotis, *Είς ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών* [Souvenir des moments attirants], vol.2, *op.cit.*, p. 112-123.

nomme les « chansons de baglama »⁹²⁶. Celles-ci peuvent être considérées comme les précurseurs du style du « rebetiko du Pirée » et permettent de dater la présence de ce style de jeu avant l'enregistrement du bouzouki et du baglama. Au moment de l'enregistrement analysé ici (1930), l'amané, avec des ornements vocales et instrumentales très développées, semble être le genre le plus populaire à Athènes. De ce point de vue, Dimitriadis a vraiment trouvé la nouveauté chez Kostis.

« Tu étais pieds nus » est interprétée par deux guitares (peut-être Dimitriadis et Bezos) et une voix (masculine), sur un rythme de vieux zeibekiko. Plusieurs éléments composent la simplicité et en même temps la « lourdeur » de cette chanson :

1. une mélodie facile à appréhender, basée sur le chemin Saba, dans sa forme la plus simple.
 2. le rythme clair de zeibekiko, marqué par la deuxième guitare, avec un tempo relativement lent. Les trois derniers temps du rythme révèlent la couleur caractéristique du chemin (la descente *dob-sib-la*, selon les intervalles tempérés de la guitare, qui se conclut sur la tonique, sol, sur le premier temps de la mesure suivante).
 3. la technique du jeu de la première guitare, qui développe la mélodie, avec peu d'ornementations.
 4. une simplicité de l'accompagnement harmonique : la deuxième guitare joue la même note (la tonique/fondamentale sol⁹²⁷) sur les temps forts tout au long de la chanson. En ce qui concerne les accords, la qualité de l'enregistrement et la forte résonance ne permettent pas une écoute précise, mais ils ne semblent constitués que de la quinte et de l'octave.
3. une rugosité du chant : la voix est sans ornements et relativement basse.
 4. une structure simple : la structure de la chanson, basée sur deux thèmes, A et B (de deux mesures chacun) est la suivante :
 - A instrumental (x2), B instrumental (x2)
 - [A chanté, A instrumental, B instrumental (x2)] x 4
 - A chanté, A instrumental (sans le dernier temps à la fin).

Au niveau des paroles, la chanson commence avec des exclamations (*opa ! oh !*) qui se répètent entre les strophes, créant une ambiance spécifique et trahissant peut-être une intention satyrique⁹²⁸.

⁹²⁶ FALTAITS Kostas, « Τα τραγούδια του μπαγλαμά » [Les chansons du baglama], *Mpouketo*, vol.253, février 1929, p.152, dans VLISIDIS Kostas, *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)* [Textes rares sur le rebetiko (1929-1959)], *op.cit.*, p.17-20. Voir aussi Deuxième Partie, Chapitre 3, § 3.4. Plusieurs termes pour la musique « populaire ».

⁹²⁷ La répétition de cette note dans les fréquences basses joue le même rôle que l'*isocrate* (la note tenue). Ce terme, emprunté de la théorie de la musique byzantine, est parfois employé dans l'analyse du répertoire du rebetiko.

⁹²⁸ D'autres chansons de Kostis font penser à une intention humoristique, comme la « Η φυλακή είναι σχολείο » [La prison est une école] où il chante : « Dans la prison se trouvent les enfants/ qui jouent de petits baglama/ il y a de jolis narghilés/ fumés par des derviches » ou encore « Αδυνάτισσα ο καημένος » [J'ai maigri le pauvre] (« par les belles raclées que j'ai reçues au 12 par la police »). Peut-être mon interprétation est influencée par les informations sur Kostas Bezos

«**Ἦσουνα ξυπόλυτη**»

«**Tu étais pieds nus**»

- *Ωπα!* (ανδρική φωνή)
- *Ωχ!* (φωνή τραγουδιστή)

Ἦσουνα ξυπόλυτη και γύριζες στους δρόμους
Τώρα που σε πήρα 'γώ γυρεύεις ιπποκόμους.

- *Ωχ!* (αντρική φωνή)
- *Ωχ!* (αντρική φωνή)

Ἦσουνα ξυπόλυτη και μάζευες 'κοσάρια
Τώρα που σε πήρα 'γώ γυρεύεις κατοστάρια.

- *Ωχ! Ω!* (ανδρική φωνή)

Ρε (ή)σουνα αδέκαρη και μάζευες ραδίκια
Τώρα που σε πήρα 'γώ γυρεύεις σκουλαρίκια.

Με χίλια χρόνια φυλακή τιμώρησα το Χάρο
Να 'σαι πάντα 'λεύθερη μαζί σου να γουστάρω.

Ἦσουνα ξυπόλυτη και τάζεις κοκόρους
Τώρα που σε πήρα 'γώ ζητάς αεροπόρους.

- *Ωχ!* (φωνή τραγουδιστή)

Τα ζάρια μου τα κούνησα και ήρθαν έξι πέντε
Πάλι στ(ους) μπάτσους στη γωνιά τους πάει πέντε
πέντε.

- *Opa!* (voix masculine)
- *Oh!* (la voix du chanteur)

Tu étais pieds nus et tu errais dans la rue,
Maintenant que je t'ai avec moi tu demandes des
serveurs.

- *Oh!* (voix masculine)
- *Oh!* (voix masculine)

Tu étais pieds nus et tu ramassais des pièces de 20
Maintenant que je t'ai avec moi tu demandes des pièces
de 100.

- *Oh! Oh!* (voix masculine)

Toi, tu étais sans le sou et tu ramassais des pissenlits
Maintenant que je t'ai avec moi tu demandes des
boucles d'oreille.

Avec mille ans en prison, j'ai puni Charon
Pour que tu sois toujours libre et qu'on s'amuse
ensemble.

Tu étais pieds nus et tu nourrissais les coqs
Maintenant que je t'ai avec moi tu demandes des
aviateurs.

- *Oh!* (la voix du chanteur)

J'ai jeté les dés et ils ont sorti six et cinq
Les flics au coin de la rue, comme d'habitude, ils ont la
trouille.

Il y a 6 strophes, chacune composée de deux vers qui riment. Chaque vers a 14 syllabes ou exceptionnellement 15 (premier vers des strophes 3, 4 et 6, où les deux premières syllabes sont chantées ensemble), et il y a un vers par mesure musicale. Les accents des mots en grec tombent sur les temps forts du rythme (sauf au dernier vers de la 6^e strophe). Le texte poétique contient très peu d'argot, mais l'alternance entre la deuxième et la première personne (tu étais – je t'ai avec moi) et surtout la phrase « maintenant que je t'ai avec moi », répétée 4 fois, déploient de la virilité et un certain machisme. La strophe 4 renverse le sens des précédentes strophes, quoique le mot « libre » devienne

(compositeur de musique légère) et sur l'introduction des chansons imitant le style de « chansons de baglama » dans le théâtre de revues, pendant la même époque.

paradoxal. La strophe 6 semble complètement déconnectée du reste de la chanson, faisant penser à un ajout d'un distique connu à l'époque, pratique qu'on rencontre dans d'autres chansons⁹²⁹.

La chanson « Tu étais pieds nus » est reprise dans les années 1980 par les Compagnies, souvent avec l'ajout d'autres distiques et harmonisée différemment⁹³⁰. Elle est très populaire aujourd'hui et elle est également connue sous le nom « La voleuse de galettes » (*Παξιμαδοκλέφτρα*)⁹³¹, un seul mot en grec, contenu dans les vers de certaines réinterprétations. Elle est souvent présentée comme « traditionnelle », de compositeur et auteur inconnus.

8.2. « Un magkas à Votanikos » (*Ένας μάγκας στο Βοτανικό*) de Spyros Peristeris (au chant Zacharias Kasimatis) (1933)

La version que j'examine de la chanson « Un magkas à Votanikos » semble être la première version enregistrée de cette chanson, chantée par Zacharias Kasimatis⁹³² et non déposée à l'AEPI⁹³³. On considère aujourd'hui qu'elle a été composée par Spyros Peristeris. Peristeris joue plusieurs instruments et a des connaissances musicales élargies. Pendant une longue période, il travaille comme directeur artistique de Parlophone et Odeon. Ainsi, outre son œuvre importante⁹³⁴, il participe à plusieurs autres enregistrements comme instrumentiste et certaines étiquettes de disques portent la mention « orchestre populaire sous la direction de Sp.Peristeris ». Il paraît également qu'il aidait ses

⁹²⁹ À titre d'exemple « Το χάσισι » [Le haschisch] (chantée par Vidalis, 1924) et sa version par Ntalgkas, où on retrouve les mêmes vers, mais aussi l'ensemble de paroles semble être une compilation de distiques. Voir pour les paroles de ces chansons, KOUNADIS Panayotis, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών* [Souvenir des moments attirants], vol.2, *op.cit.*, p.240, 243.

⁹³⁰ Compagnie Athénienne, «Θυμήσου θείε Τάκη» [Rappelle-toi oncle Taki], Minos, 1982 ; Compagnie Rétrograde, «Οπισθοδρομική Κομπανία» [Compagnie Rétrograde], Lyra, 1982 (la version de la Compagnie Rétrograde est disponible sur http://www.youtube.com/watch?v=qwww_Ba3K6A, consulté le 15.03.2011).

⁹³¹ Le même titre, «Παξιμαδοκλέφτρα» [La voleuse de galettes], désigne également une chanson enregistrée par Antonis Ntalgkas en 1928 pour HMV, mais qui n'a aucune ressemblance, ni musicale, ni poétique. La chanson avec Ntalgkas est présentée au public britannique, en tant que « facile italienne style », par un article paru dans *Gramophone*, voir *Gramophone*, « The new HMV Greek Records », juin 1928, p.26 (disponible sur <http://www.gramophone.net/Issue/Page/June%201928/26/849102#header-logo>, consulté le 09.08.2010). Sofia Spanoudi, dans son article critique de 1931 se réfère également à une chanson intitulée « La voleuse de galettes », SPANOUDI Sofia, «Η μουσική και ο ελληνικός λαός» [La musique et le peuple grec], *Mousiki Zoi*, année B, vol.1 (octobre 1931), p.4-5. Je ne dispose pas d'informations sur le premier enregistrement de la chanson « Tu étais pieds nus » avec cette variation de vers. Spanoudi se réfère-t-elle à une réinterprétation de la chanson de Kostis ou à la chanson de Ntalgkas ? Critique-t-elle uniquement la production « lourde » de son époque ou également la production « légère » ?

⁹³² Selon le site *rebetiko.sealabs* enregistrée pour Parlophone (B 21708) en 1933. On dispose de peu d'informations sur Kasimatis (Smyrne 1896 – Athènes 1965). Kounadis estime ses enregistrements à 80 chansons de 1931 à 1950, KOUNADIS Panayotis, *Ημερολόγιο 2005, Ρεμπέτικο 1850-1960, 118 δημιουργοί και εκτελεστές* [Calendrier 2005, Rebetiko 1850-1960, 118 créateurs et interprètes], Athènes, Adam, 2004.

⁹³³ Dans le registre de l'AEPI, selon les informations qui m'ont été communiquées par cette société anonyme, on retrouve la chanson « Un magkas à Votanikos », enregistrée en 1953 et chantée par Stelios Kazantzidis (HMV AO 5115). Les compositeurs/auteurs qui détiennent les droits, selon ce même registre, sont Spyros Peristeris, Stelios Perpiniadis, Stelios Chrysinis et Haralabos Vasileiadis.

⁹³⁴ Kounadis mentionne que Peristeris a enregistré plus de 400 chansons entre 1933 et 1966 (date de sa mort). KOUNADIS Panayotis, *Ημερολόγιο 2005...* [Calendrier 2005], *op.cit.*

collègues, avant l'enregistrement, à « améliorer » la structure et la métrique de leurs compositions⁹³⁵. Peristeris joue probablement la première guitare dans la chanson examinée ici où il déploie toute sa virtuosité.

L'orchestre qui interprète ici « Un magkas à Votanikos » est composé de deux guitares et d'une voix masculine. Une des particularités de la chanson est le jeu de la première guitare, qui fait penser à un bouzouki. L'incitation du chanteur « Vas-y le bouzouki » est d'autant plus trompeuse. Le bouzouki vient d'être enregistré en Grèce à l'époque. On retrouve d'autres chansons à la guitare, imitant le jeu du bouzouki et avec des exclamations de chanteurs portant explicitement sur ce nouvel instrument pour la production phonographique. Selon Pennanen, les directeurs des compagnies phonographiques, voulant offrir le son du bouzouki qui semble avoir du succès auprès du public, emploient des musiciens déjà professionnels et habitués aux conditions d'enregistrement en studio, pour reproduire ce son et donner l'impression d'un bouzouki⁹³⁶.

Le jeu de la première guitare dans la chanson « Un magkas à Votanikos » est très précis et riche en ornements. Alors que certaines notes sont piquées, le guitariste en laisse résonner d'autres, alternant fluidité et moments de suspension. La finesse de la première guitare s'accompagne du jeu de la deuxième guitare, qui a un rôle à la fois rythmique, harmonique et mélodique. Celle-ci altère basses et accords (deux accords sur l'ensemble de la chanson – la tonique sol# et le III^e degré si), sur le rythme de vieux zeibekiko. Souvent des lignes de basse (ex. dans les 5 derniers temps de la 2^e mesure de l'introduction) soutiennent la mélodie, basée sur le chemin Saba. À l'entrée du chant le tempo ralentit. Le chanteur, Kasimatis, est habile en ornements et il pose avec un léger retard les syllabes, donnant l'impression de « traîner ». La structure de la chanson est basée sur trois thèmes A, B, C, disposés de la manière suivante : A instrumental (2 mesures x2), B (B1 chanté - 2 mesures, B2 chanté - 2 mesures - et B2 instrumental - 2 mesures), C (chanté - 2 mesures et instrumental - 2 mesures). L'ensemble est répété deux fois (dans la deuxième répétition, sans le A, ni le B2 chanté et la partie C finale est instrumentale - 2 mesures).

En ce qui concerne les paroles, la chanson « Un magkas à Votanikos » est intéressante car elle construit une image du magkas, de son attitude, des ses activités et de son monde.

⁹³⁵ Selon le récit de Makis Matsas dans KOUNADIS Panayotis, *Ο αινιγματικός κύριος Μάτσας* [L'énigmatique monsieur Matsas], Athènes, Katarti, 2007, p.135. On ne peut connaître l'importance de ses interventions.

⁹³⁶ PENNANEN Risto Pekka, *Westernisation and Modernisation...*, *op.cit.*, p.20-21. L'interprétation de Pennanen est intéressante, mais il se peut également que les musiciens s'intéressent à un style de jeu et de chanson qui est en train de se former à l'époque et qu'il existe une incertitude quant au choix de l'instrument soliste (on se trouve avant la domination du bouzouki). Peristeris aurait pu jouer avec un bouzouki, il le fait dans d'autres chansons de la même époque. Pourquoi choisit-il ici la guitare ?

«Ο μάγκας του Βοτανικού»

« Un magkas à Votanikos⁹³⁷ »

Ένας μάγκας στο Βοτανικό
πι και φι ξηγιέται στο λεπτό
Στα παιχνίδια και στα καμπαρέ
και στου Περδικάκη τον τεκέ.

Τι φουμάρει μαστουριάζει
με τη γκομενά του στον τεκέ
κι η Αγγέλω του πατά φωτιές στον αργιλέ.

Είναι μάγκας είναι μερακλής
στον Βοτανικό είν'ο πιο νταής
Τον ετρέμουν όλες οι μαγκιές
μα δε του καίγεται καρφί που λες.

Τι φουμάρει μαστουριάζει
και μπαφιάζει πάντα βερεσέ
γιατί πήρε σύνταξη από τον Μεντρεσέ.

- Γεια σου ζειμπεκλή μου Ζαχαρία
Ε ρε να χαρώ μουζούκι (ανδρική φωνή)

Un magkas à Votanikos
À la minute, il se met au clair
Au jeu et au cabaret
Et chez Perdikakis au téké.

Qu'est-ce qu'il fume ! il se défonce
Avec sa copine dans le téké
Et Aggela lui allume le narghilé.

C'est un magkas, c'est un passionné
C'est le plus dur de Votanikos
Tous les autres tremblent devant lui
Mais lui trace sa route, vois-tu.

Qu'est-ce qu'il fume ! il se défonce
Et il en a toujours à l'œil
Parce qu'il est retraité de Madrasa⁹³⁸.

- À la tienne mon zeibek Zacharias
Vas-y le bouzouki ! (voix masculine)

La chanson est composée de 4 strophes. La première et la troisième comprennent 4 vers, avec une rime aabb (9 syllabes par vers - sauf le dernier vers de la 3^e strophe, composé de 10 syllabes). La deuxième et la quatrième strophes, pouvant être perçues comme un refrain, contiennent 3 vers (de 8, 9 et 13 syllabes chacun, où les deux derniers vers riment). On trouve des expressions argotiques dans chaque strophe. L'auteur utilise la troisième personne pour raconter l'histoire du magkas, laissant entrevoir une certaine admiration.

L'histoire de cette chanson a contribué à son classement dans le répertoire que l'on nomme aujourd'hui laïko, d'abord en raison de son interprétation par Stelios Kazantzidis en 1953⁹³⁹, puis de celle de Spyros Zagoraios, au milieu des années 1970. Celui-ci a modifié les paroles en italianisant et francisant les vers originels, ce qui donne curieusement, l'impression d'un langage argotique.

⁹³⁷ Il s'agit d'un quartier d'Athènes. On raconte des histoires sur son passé (avec des magkes et des téké), largement inspirées des chansons, car on retrouve la référence à Votanikos à d'autres vers de rebetiko.

⁹³⁸ Le Madrasa semble avoir été un bâtiment construit à Athènes initialement pour servir de lieu d'enseignement religieux musulmane (d'où son nom). Avec l'indépendance, le roi Othon convertit le bâtiment en prison. Il sera démolit à la fin du XIX^e siècle (informations tirées du site rebetiko.gr).

⁹³⁹ La version avec Kazantzidis avec des variations aux paroles est disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=9A9UU-HgAHo&feature=related> (consulté le 11.03.2011).

Zagoraios a donné le titre « De la magkié de Botanique » à sa version qui est largement connue aujourd'hui⁹⁴⁰.

8.3. « Hariklaki » (*To Χαρικλάκι*) de Panayotis Tountas (au chant Roza Eskenazy) (1933)

Deux versions de la chanson « Hariklaki » ont circulé la même année, chantées par les deux chanteuses vedettes de la période, Roza Eskenazy et Rita Abatzi⁹⁴¹, chez Parlophone et Columbia respectivement, une information qui prouve que la chanson a connu un certain succès à son époque. Panayotis Tountas, directeur artistique de compagnies phonographiques et avec plus de 200 compositions à son nom⁹⁴², figure au registre de l'AEPI comme son compositeur/auteur. Pourtant, la paternité de la chanson est controversée. Il semblerait que Tountas, ait arrangé une composition de l'Arménien d'Istanbul Kemânî Tatyos Efendi (1858-1913). Au début des années 1930, les compagnies phonographiques sont très actives à Athènes et offrent la possibilité d'enregistrer tant les paroles que les musiques d'un répertoire déjà populaire, alors que le droit de la propriété intellectuelle vient de se mettre en place (1930). Plusieurs chansons enregistrées pendant cette période sont inspirées musicalement de chansons qui circulent dans les différentes régions de l'ex Empire Ottoman, investies de paroles dans des langues différentes, montrant des connexions existantes avant l'avènement du phonographe.

Dans la version examinée ici, avec la voix de Roza Eskenazy, l'orchestre se compose d'une guitare⁹⁴³, d'un violon, d'un oud et de cuillères⁹⁴⁴. La guitare marque le rythme de tsifteteli en produisant trois notes simples (la tonique fa, la dominante do et l'octave fa) tout au long de la chanson. Le violon reste discret pendant le chant et est mis en avant dans les parties instrumentales. Il tient certaines notes, notamment après le refrain, il fait des glissandi et change de registre, aigus et basses. L'oud est présent tout au long de la chanson et développe la mélodie, basée sur le chemin rast, en jouant de manière très rythmée. Parfois, exclusivement sur les parties instrumentales, on entend les cuillères, jouées probablement par Eskenazy. Le chant commence sur le temps faible et la voix n'est pas spécialement ornementée, sauf dans la partie intéressante de l'amané (2'30" – 2'49")

⁹⁴⁰ Le titre, « De la magkié de Botanique » est ici translittéré. Le terme « magkié » n'existe pas en grec, il est une invention censée désigner le magkas en argot. La version de Zagoraios, avec la présence d'une batterie et l'ajout de plusieurs accords, est disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=GZ1U8f9GJM8&feature=related> (consulté le 08.03.2011).

⁹⁴¹ Roza Eskenazy (Constantinople 1890?- Athènes 1980) semble avoir chanté plus de 350 chansons sur les disques 78 tours, jusqu'en 1960, un record en ce qui concerne les enregistrements de voix féminine. Rita Abatzi (Smyrne 1914 – Athènes 1969) enregistrera entre 1932 et 1941 presque 300 chansons, mais elle arrêtera après la guerre (sa présence discographique se limite à moins de 5 chansons). Voir KOUNADIS Panayotis, *Ημερολόγιο 2005...* [Calendrier 2005], *op.cit.*

⁹⁴² *Ibid.*

⁹⁴³ L'instrument qui fait l'accompagnement rythmique n'est peut-être pas une guitare. Les trois notes jouées par cet instrument, et souvent en même temps par l'oud au long de la chanson, ne permettent pas de l'identifier avec certitude.

⁹⁴⁴ Il s'agit de cuillères en bois, frappées l'une contre l'autre, un instrument de percussion.

(improvisation vocale sur le rythme, marqué par l'oud et la guitare). La structure de la chanson est basée sur 4 parties différentes : A instrumental (introduction, 4 mesures), B (couplet 4 mesures – trois identiques et une différente, cette dernière est reprise pour une réponse instrumentale), C (C1 refrain chanté - 4 mesures - et C2 instrumental - 3 mesures). À la deuxième répétition, la partie amané - 6 mesures - remplace C2. En conclusion, la partie C1 est suivie de A (fin en fade, sur le pressage CD).

« Hariklaki » est une chanson d'amour. Elle décrit les aventures et les promenades de la femme désirée qui malgré la tromperie, est toujours aimée, excusée et bénie. À noter que dans les deux premières versions, Tountas choisit des chanteuses.

«Το Χαρικλάκι»

« Hariklaki »⁹⁴⁵

Χτες το βράδυ Χαρικλάκι
είχες βάλει τ' οργανάκι
και γλεντούσες μ'έν' αλάκι
κάτω στο Πασαλιμάνι.

Hier soir Hariklaki
Au son de l'orgue de Barbarie
Tu t'amusais avec un lascar
Là-bas à Pasalimani.

Φιλάκια, ναζάκια
αχ βρε Χαρικλάκι πως με γέλασες
άντε γεια σου μου την έσκασες.

Des bisous, des manières,
ah toi, Hariklaki, comment tu m'as trompé,
allez, à ta santé, tu m'as échappé.

Μες στην μύρα όταν μπήκες
αχ μανούλα μου τι γλύκες
με φονόγραφο και πλάκες
νταλγκαδάκι με τους μάγκες.

Quand tu es entrée dans la *byra*
Ah ma mère, quelle grâce
Au son du phonographe et des disques
La drague avec les magkes.

Ζηλεύω και κλαίγω
αχ βρε Χαρικλάκι πως με γέλασες
άντε γεια σου μου την έσκασες.

Je suis jaloux et je pleure,
ah toi, Hariklaki, comment tu m'as trompé,
allez, à ta santé, tu m'as échappé.

Το πρωί για τη Γλυφάδα
κούκλα μ' αυτοκινητάδα
κολυμπάς σαν πάπια χήνα
και το στρίβεις στην Αθήνα.

Le matin vers Glyfada
Ma belle, en virée
Tu nages, tu te trémousses
Et tu te tires à Athènes.

Ζηλεύω και κλαίγω
αχ βρε Χαρικλάκι πως με γέλασες,
άντε γεια σου, μου την έσκασες.

Je suis jaloux et je pleure,
ah toi, Hariklaki, comment tu m'as trompé,
allez, à ta santé, tu m'as échappé.

Αχ, γιαρεϊ (σε αμανέ)

Ah, yarey (en amané)

Ζηλεύω και κλαίγω
αχ βρε Χαρικλάκι πως με γέλασες
άντε γεια σου μου την έσκασες.

Je suis jaloux et je pleure,
ah toi, Hariklaki, comment tu m'as trompé,
allez, à ta santé, tu m'as échappé.

-Γεια σου Χαρικλίτσα μου, γεια σου (φωνή

- *A ta santé ma petite Harikleia, à ta santé*

⁹⁴⁵ Le diminutif du prénom féminin Harikleia (petite Harikleia) en genre neutre.

On retrouve 3 strophes (1, 3, 5) de 4 vers (8 syllabes chacun – rimes aabb) et le refrain, répété 4 fois, se compose de 3 vers (6, 11 et 9 syllabes) et présente deux variations (strophes 2 et 4). L’histoire nous donne une image du divertissement de l’époque avec l’orgue de Barbarie et les phonographes dans les *byres*, les promenades en voiture pour aller vers les plages autour d’Athènes (Glyfada) et nager.

La chanson « Hariklaki » a été redécouverte dans les années 1970, tout comme la chanteuse, qui l’a présentée également à la télévision⁹⁴⁶. La version originale a été rééditée sur le disque hommage à Eskenazy par Lyra, en 1981⁹⁴⁷.

8.4. « Amenez de l’héro que je me défonce » (*Φέρτε πρέζα να πρεζάρω*) de Panayotis Tountas (au chant Rita Abatzi) (1934)

Cette chanson de Tountas est parmi les chansons les plus connues du rebetiko avec une référence aux drogues dites dures. Elle a été enregistrée en 1934, dans trois versions différentes, également sur le plan des paroles (selon que le narrateur est un homme ou une femme)⁹⁴⁸. J’ai choisi d’examiner ici la version chantée par Rita Abatzi.

L’instrumentation est composée d’une guitare, d’un violon, d’un troisième instrument à cordes (qui ressemble au oud mais est plus aigu, peut-être un cümbüş, sorte de banjo turc) et la voix de Rita Abatzi. La guitare marque le rythme de syrtos (7 temps) avec basses et accords et soutient la mélodie avec des lignes de basse. Le violon a un jeu très lié et ornementé. Il exécute parfois des arpèges, surtout dans ses réponses au troisième instrument. Ce troisième instrument développe la mélodie, souvent avec des trémolos et des arpèges. La voix apporte de légères ornements sur les voyelles tenues. La structure est assez complexe, ce qui est une caractéristique des compositions de Tountas : A (instrumental, 4 mesures), B1 (instrumental 4 mesures – avec arpèges au violon), B2 (instrumental 4 mesures – arpèges au troisième instrument), C (chanté, 4 mesures x2), D (chanté, 4 mesures), D (instrumental, 4 mesures), E (chanté, variante de B, 4 mesures x2), D (chanté, 4 mesures), A (x2), B1, B2, C, D (chanté et instrumental), E (chanté), D, B1, B2.

⁹⁴⁶ Dans l’émission de Yorgos Papastefanou (1976). L’extrait de l’émission avec Roza Eskenazy âgée chantant « Hariklaki » est disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=h8qoqOI1FeM&feature=related> (consulté le 09.03.2011)

⁹⁴⁷ «Αφιέρωμα Ρόζα Εσκενάζου» [Hommage à Roza Eskenazy], LYRA 3035, 1981.

⁹⁴⁸ Avec Rita Abatzi à HMV (AO 2183), avec Stella Voyatzi chez Parlophone (B 21791) et avec Stellakis Perpiniadis chez Columbia (DG 6051).

Ce qu'il y a de remarquable dans la chanson « Amenez de l'héro que je me défonce » est l'orchestration. Le violon et le troisième instrument se partagent les rôles et se répondent : quand l'un se met en avant, l'autre se fait plus discret. La plupart du temps, ils jouent ensemble, la même ligne mélodique, chacun avec sa tessiture et sa musicalité propres.

« Amenez de l'héro que je me défonce » est une chanson sur le chagrin d'amour. Le narrateur prône le recours à la drogue : l'héroïne, le haschisch. L'utilisation dans la même chanson de ces deux substances a été critiquée comme trahissant une « ignorance » de l'auteur⁹⁴⁹.

«Φέρτε πρέζα να πρεζάρω»

« Amenez de l'héro que je me défonce »

Μη με ρωτάτε βλάμηδες
γιατί είμαι λυπημένη
Καραγιαγκίνι μες την καρδιά
έχω και με μαραίνει.

Ne me demandez pas frères
pourquoi je suis triste
Un grand feu que j'ai dans le cœur
me consume.

Αχ, φέρτε πρέζα να πρεζάρω
και χασίσι να φουμάρω.

Ah, amenez de l'héro que je me défonce
et du haschisch que je le fume.

Γιατ' αγαπώ έν' αλανιάρη
με το μουσμουλί ζωνάρι
Ρε του ξηγιέμαι δε μου μιλάει
Πονώ (α)ν με βλέπει κι όλο γελάει.

Parce que j'aime un voyou
à la ceinture ocre
Je suis claire avec lui, il ne me parle pas
Je souffre quand il me regarde et toujours, il rie.

Φέρτε πρέζα να πρεζάρω
και χασίσι να φουμάρω.

Amenez de l'héro que je me défonce
et du haschisch que je le fume.

Η μερακλού η μόρτισσα
πονει μα δεν το λέγει
και αν τραγουδά ρε ψεύτη ντουινιά
μέσα η καρδιά της κλαίγει.

La femme passionnée
souffre sans le dire
Et si elle chante, monde trompeur,
son cœur à l'intérieur pleure.

Αχ φέρτε πρέζα να πρεζάρω
και χασίσι να φουμάρω.

Ah, amenez de l'héro que je me défonce
et du haschisch que je le fume.

-Αμάν πια δεν μπορώ! Για σου Ρίτα μου!
(ανδρική φωνή)

- Aman, je ne peux plus ! Santé ma Rita ! (voix masculine)

Γιατ' αγαπώ έν' αλανιάρη
με το μουσμουλί ζωνάρι

Parce que j'aime un voyou
à la ceinture ocre

⁹⁴⁹ Un membre du rebetiko forum (Ferris) écrit : « Les paroles d'héro sont probablement d'un érudit ou bourgeois [...] car aucun consommateur de haschisch ne confond le haschisch et l'héroïne, et inversement » (<http://www.rembetiko.gr/forums/showthread.php?16067-%D6%C5%D1%D4%C5-%D0%D1%C5%C6%C1-%CD%C1-%D0%D1%C5%C6%C1%D1%D9.../page2&langid=1>, consulté le 11.03.2011). Un autre membre du même forum (Aris) pose une question intéressante à propos de cette chanson : « une des plus belles chansons (dites) de haschisch [a été] écrite par un musicien éduqué, 'aristocrate', comme Tountas, qui n'avait aucun rapport avec l'utilisation de telles 'substances'. Conclusion (question) : il sentait venir le succès et il écrivait de manière à y parvenir ou alors, un pauvre type est resté inconnu ? » (<http://www.rembetiko.gr/forums/showthread.php?16067-%D6%C5%D1%D4%C5-%D0%D1%C5%C6%C1-%CD%C1-%D0%D1%C5%C6%C1%D1%D9>, consulté le 11.03.2011).

Ρε του ξηγιέμαι δε μου μιλάει Πονώ αν με βλέπει κι όλο γελάει.	Je suis claire avec lui, il ne me parle pas Je souffre quand il me regarde et toujours, il rie.
Φέρτε πρέζα να πρεζάρω και χασίσι να φουμάρω.	Amenez de l'héro que je me défonce et du haschisch que je le fume.
- Ωπα! Γεια σου Ριτάκι! (γυναικεία φωνή)	-Opa ! A ta santé petite Rita ! (voix féminine)

Il n'y a pas ici de régularité métrique (des vers à 7, 8, 9 et 10 syllabes). Le couplet présente une rime abcb, il y a un refrain (rime aabb) et aussi un distique, qui rime, répété après chaque strophe. Il est intéressant de noter l'utilisation de métaphores (« un grand feu me consume », « son cœur pleure ») et l'utilisation du mot *karayagkini* (« grand feu ») utilisé par les réfugiés et provenant de la langue turque. Le choix de la couleur de la ceinture est assez original (*mousmouli*, de nêfle).

Cette chanson a connu une popularité étendue, elle a été réinterprétée par Haris Alexiou en 1976⁹⁵⁰ et elle a été aussi arrangée par Xarhakos pour le film "Rebetiko" de Kostas Ferris, en 1983.

8.5. « La petite gitane » (*Η γυφοπούλα*) de Yorgos Batis (1934)

Batis est un personnage mythique du rebetiko. Les informations dont on dispose sur lui sont issues des récits d'autres personnes, comme la biographie de son ami Vamvakaris. On raconte plusieurs histoires sur son caractère, sur son humour, sur ses différents métiers et sur son kafeneio, au Pirée, un lieu qui rassemblait plusieurs musiciens amateurs des années 1930,. Batis était un joueur de baglama et a également participé à la première compagnie professionnelle avec bouzouki, la « Tétrade du Pirée »⁹⁵¹. Il a enregistré un nombre limité de chansons et a arrêté les enregistrements avec l'imposition de la censure, sous la dictature de Metaxas, tout en continuant à jouer en public⁹⁵².

L'œuvre de Batis est caractérisée par une simplicité que l'on retrouve dans la chanson examinée ici, « La petite gitane ». La chanson est interprétée par une guitare, deux baglama et une voix (Batis chante et joue probablement le premier baglama). La guitare joue des basses et des notes simples qui en changeant mettent en lumière différents aspects du chemin Ousak. La mélodie est développée par le premier baglama qui marque inlassablement toutes les croches (sauf parfois sur les 3

⁹⁵⁰ Alexiou chante la version « masculine » et change certaines paroles: les « frères » deviennent les « voisins » (γείτονες), « amenez moi de l'héro que je me défonce et du haschisch que je le fume » devient « dites moi comment oublier, je vais perdre ma tête » (πέστε μου πώς να ξεχάσω, το μυαλό μου θα το χάσω). Écouter la version (avec un vidéo clip présenté à l'émission télévisuelle de Yorgos Papastefanou, 1976, archive ERT) sur <http://www.youtube.com/watch?v=3GDNLQi53Zs> (consulté le 11.03.2011). À noter que la censure est encore active dans les années 1970.

⁹⁵¹ La photo publicitaire de la « Tétrade du Pirée » est restée mythique. Voir Annexe Photos, photo 7.

⁹⁵² La revue musicale « Kainourgio Tragoudi » lui consacre un article : PALDIS Nikos, «Μπάτης ο Δερβίσης, Ο μάγκας του Πειραιώς» [Batis le derviche, le magkas du Pirée], *Kainourgio Tragoudi*, n.15, septembre 1950, dans VLISIDIS Kostas, *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)* [Textes rares sur le rebetiko (1929-1959)], *op.cit.*, p.167.

derniers temps de certaines mesures). Le deuxième baglama marque uniquement les temps forts, jouant plusieurs notes à la fois. La voix prolonge quelques notes mais semble peiner dans les montées, donnant l'impression de vociférer. La mélodie de cette chanson est simple, sa structure est basée sur deux thèmes A et B et l'orchestration réduite au minimum. Tout l'intérêt de la chanson se trouve dans la superposition de différentes variations du rythme de karsilamas (voir Figure 4), rythme et mélodie donnant un caractère « enivrant ». Il est intéressant de noter également l'utilisation de deux baglama comme instruments principaux.

Figure 4: les trois variations du karsilamas dans « La petite gitane »

guitare : 

1^{er} baglama : 

2^e baglama : 

Les paroles donnent des descriptions vives de la « petite gitane », combinant voyeurisme et romantisme.

«Η γυφτοπούλα»	« La petite gitane »
<p>Γυφτοπούλα στο χαμάμ κι εγώ πληρώνω μπιρ ταμάμ Για να μπεις να κάνεις μπάνιο να μην πέσω κι αποθάνω <i>τσίμπι ρίμπι γιάλα.</i></p> <p>Όταν βάζεις το τσεμπέρι, το λελούδι στο αυτί, τα τσιγάρο εις στο χέρι και στα κέντρα περπατείς.</p> <p><i>-Γεια σου Μπάτη μου (γυναικεία φωνή)</i></p> <p>Να χαρείς τις δυο κοτσίδες, το φουστάνι το μακρύ,</p>	<p>Petite Gitane au hammam et moi, je paie <i>bir- tamam</i>⁹⁵³ Pour que tu entres et prennes un bain, que je ne meurs pas <i>tsibi ribi yala</i>⁹⁵⁴.</p> <p>Quand tu portes le foulard et la fleur à l'oreille la cigarette à la main et que tu marches vers les tavernes.</p> <p><i>- A ta santé mon Batis ! (voix féminine)</i></p> <p>Profite de tes deux tresses, de ton long jupon,</p>

⁹⁵³ Expression probablement empruntée de la langue turque, signifiant en grec « tout prix ».

⁹⁵⁴ Expression emphatique.

τ' αφηλό σου το τακούνι, περπατάς και τρέμει η γης.	de tes hauts talons, tu marches et la terre tremble.
-Ωπα! (γυναικεία φωνή)	-Opa ! (voix féminine)
Γυφτοπούλα μου γλυκιά μου 'χεις κλέψει την καρδιά. Μ' έκανες να τρελαθώ, γιατί πολύ σ' αγαπώ.	Ma douce petite gitane tu m'as volé mon cœur Tu m'as rendu fou parce que je t'aime beaucoup.
-Γεια σου μεμέτη μου με τον μπαγλαμά σου (γυναικεία φωνή)	- Salut mon memet ⁹⁵⁵ avec ton baglama ! (voix féminine)
Να χαρείς την εμορφιά σου, την ποδιά σου την χρυσή, αχ, ξεκάλτσωτη γυρίζεις, γυφτοπούλα μου εσύ.	Profite de ta beauté, de ton tablier doré, ah! sans tes bas tu virevoltes, toi ma petite gitane.
Δεν μπορώ να καταλάβω, Τούρκα είσαι για Ρωμιά για (ν) Εγγλέζα για Φραντσέζα, πού 'χεις τόση εμορφιά.	Je ne comprends pas bien si tu es turque ou bien grecque si tu es anglaise ou française, ce que tu es belle !
Όταν βάζεις το παπάζι, με τη φούντα την χρυσή τρέμει ο ουρανός να πέσει, με τ' αστέρια του μαζί.	Quand tu portes ton fez avec le pompon d'or le ciel tremble à tomber et ses astres avec.
-Ε ρε Μπάτη σε κάναν οι γυφτοπούλες χάλια αδερφέ μου (ανδρική φωνή)	- Pauvre Batis les gitanes t'ont détruit mon frère ! (voix masculine)

Il y a 7 strophes de 4 vers (7 ou 8 syllabes) et des rimes de plusieurs types (ex. aabc, strophes 1 et 4, abcb, strophes 5, 6 et 7 ou abac, strophe 2, sans rime la strophe 3). Les phrases intercalées (non chantées) créent une ambiance conviviale. Il est intéressant de noter que toute la 6^e strophe est citée par Bourgault-Ducoudray en 1876, relevé d'une des chansons qu'il a recueillies à Smyrne⁹⁵⁶. Plus d'un demi siècle plus tard, Batis l'insère dans sa chanson. On a ici encore un exemple de circulation de vers à travers les différentes régions et époques.

La chanson « La petite gitane » a été reprise au début des années 1980 tant par Babis Gkoles que par Glykeria, pour devenir un succès⁹⁵⁷.

⁹⁵⁵ Le terme memet désigne en grec aujourd'hui les musulmans.

⁹⁵⁶ Bourgault-Ducoudray présente les paroles qui lui ont été chantées par Mme Laffon (l'épouse de l'ambassadeur français à Smyrne) : « Je ne peux pas bien comprendre/ si tu es turque ou bien grecque/ si tu es française ou anglaise/ ce que tu es belle », BOURGAULT-DUCOUDRAY L.A, *Mémoires populaires de Grèce...*, op.cit., p.33.

⁹⁵⁷ Gkoles Babis, « Τσάρκα στα παλιά » [Promenade au passé], Columbia, 1982 et Glykeria, « Με τη Γλυκερία στην Όμορφη Νύχτα » [À la 'Belle Nuit' avec Glykeria], Lyra, 1983. Le disque de Glykeria semble avoir été vendu à 350.000

8.6. « Les voleurs de choux » (*Οι λαχανάδες*) de Vaggelis Papazoglou (au chant Stellakis Perpiniadis) (1934)

« Les voleurs de choux » (également connu sous le titre « Là bas dans le marché aux citrons ») semble avoir eu un grand succès à son époque : elle a été enregistrée en quatre versions dans la même année avec au chant Roza Eskenazy, Katia Homatianou, Kostas Roukounas et Stellakis Perpiniadis et elle a attiré l'attention de la presse⁹⁵⁸. J'ai décidé d'examiner ici la version avec Stellakis Perpiniadis. Stellakis, souvent désigné par son seul prénom, a eu un contrat exclusif avec Columbia et HMV pendant plus de 20 ans et a participé à presque 450 enregistrements sur les disques 78 tours, un nombre record⁹⁵⁹. Il a souvent collaboré avec Vaggelis Papazoglou. Papazoglou, avant son arrivée de Smyrne en 1922, travaillait déjà comme musicien professionnel, il connaissait la notation musicale occidentale et avait collaboré avec Toundas, Peristeris et Semsis. Après la Grande Catastrophe, il s'installe au Pirée. Progressivement, il reprend son métier, ouvre son propre kafeneio dans le quartier de réfugiés Palia Kokkinia et commence à enregistrer ses compositions en 1933. Ses disques connaissent une grande popularité. Il enregistre 25 compositions (35 à la discographie en comptant les différentes versions), mais décide de cesser complètement les enregistrements avec l'avènement de la censure de Metaxas, un acte de résistance souvent cité et admiré par la suite. Papazoglou meurt de tuberculose pendant l'Occupation (1943)⁹⁶⁰.

La version de « Les voleurs de choux » examinée ici est jouée par une guitare, un cümbüş, un santouri et la voix de Stellakis. Le rythme est un aptaliko et le chemin utilisé le segkia. La guitare a un rôle à la fois rythmique et mélodique : elle joue des notes simples sur les quatre premiers temps - basses sur les temps forts et notes plus aigües sur les temps faibles - puis, sur les cinq derniers temps, elle exécute la mélodie dans les basses. Le cümbüş et le santouri jouent presque la même ligne mélodique : le premier est assez discret, alors que le deuxième résonne beaucoup. La voix est assez claire et haute. Stellakis tient les voyelles, au moment où la mélodie s'accélère. Au niveau de la structure, la chanson est composée de deux thèmes A (2 mesures qu'on ne retrouve qu'à l'introduction)

exemplaires (selon Tasos Kritsiolis, <http://vinylmaniac.madblog.gr/>) et la version de la « Petite gitane » chantée par Glykeria est disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=AjySuAGCaQQ> (consulté le 14.03.2011).

⁹⁵⁸ Georgakalos écrit dans un journal du Pirée : « Dieu merci, il y a d'autres chansons seretiko et lourdes qui peuvent satisfaire les goûts grecs, sans pour autant faire de la propagande. Et en titre d'exemple le dernier succès de la production musicale... lourde avec le titre 'Dans le marché aux citrons' ne s'éloigne pas de tout du cadre du goût seretique [...] Une petite chanson juste, bien faite, pour tous les goûts », GEORGAKALOS N., « Στράτος και Μανώλης » [Stratos kai Manolis], *Neoi Kairoi*, 22.06.1936, dans VLISIDIS Kostas, *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)* [Textes rares sur le rebetiko (1929-1959)], *op.cit.*, p.37-38.

⁹⁵⁹ KOUNADIS Panayotis, *Ημερολόγιο 2005...* [Calendrier 2005], *op.cit.*

⁹⁶⁰ Sur Vaggelis Papazoglou voir KOUNADIS Panayotis, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών* [Souvenir des moments attirants], vol.1, *op.cit.*, p.38-47 et le récit de son épouse PAPAZOGLOU Aggela, *op.cit.*

et B (B1 chanté, 2 mesures et 1 mesure de réponse instrumentale / B2 chanté, 2 mesures x2 et 2 mesures de réponse instrumentale)⁹⁶¹.

L'histoire des « voleurs de choux » se déroule dans le marché des fruits et légumes du Pirée et contient des descriptions vivantes des rapports entre voleurs et policiers.

«Οι λαχανάδες»	« Les voleurs de choux ⁹⁶² »
[Κάτω στα λε-, ρε κάτω στα λε-, κάτω στα λεμονάδικα] Κάτω στα λεμονάδικα γίνηκε φασαρία Δυο λαχανάδες πιάσανε και κάναν την κυρία.	[Là bas dans le ma-, là bas dans le ma- là bas dans le marché aux citrons] Là bas dans le marché aux citrons il y a eu du grabuge. Ils ont arrêté deux voleurs de choux qui faisaient mine de rien piger.
[Τα σίδερα, ρε τα σίδερα, τα σίδερα τους φόρεσαν] Τα σίδερα τους φόρεσαν και στη στενή τους πάνε Κι αν δεν βρεθούν τα λάχανα, το ξύλο που θα φάνε.	[Les fers, les fers, les fers ils leur passent] Les fers ils leur passent et ils les mettent à l'ombre Et si les choux ne sont pas retrouvés, ça va barder.
[Κυρ-αστυνό-, ρε κυρ-αστυνό-, κυρ αστυνόμε μη βαράς] Κυρ-αστυνόμε μη βαράς γιατί κι εσύ το ξέρεις Πως η δουλειά μας είν' αυτή και ρέφα μη γυρεύεις.	[M'sieur l'a-, m'sieur l'a-, m'sieur l'agent ne nous frappe pas] M'sieur l'agent ne nous frappe pas, parce que tu sais bien Que c'est notre boulot et ne demande pas de bakchich ⁹⁶³ .
-Κάλλιο ο θάνατος! (ανδρική φωνή)	- <i>Plutôt mourir ! (voix masculine)</i>
[Εμείς τρώμε, ρε εμείς τρώμε, εμείς τρώμε τα λάχανα] Εμείς τρώμε τα λάχανα τσιμπούμε τις παντόφλες Για να μας βλέπουν τακτικά, της φυλακής οι πόρτες.	[Nous on mange, nous on mange nous on mange les choux] Nous on mange les choux on pique les pantoufles Pour que les portes de la prison ne nous oublient pas.
- Απάνω τους μάγκες! (ανδρική φωνή)	- <i>En avant magkes ! (voix masculine)</i>

⁹⁶¹ Voir aussi la partition de la chanson écrite par Papazoglou, Annexe Photos, photo 13.

⁹⁶² Les « choux » dans cette chanson sont des portefeuilles. Les « pantoufles » sont des gros portefeuilles.

⁹⁶³ Aggela Papazoglou dans son récit de vie raconte que son mari Vaggelis avait écrit «και λόγια μη γυρεύεις» [et ne demande pas de paroles]. Il voulait dire : « vous me frapperez et me mettrez en prison en vain, je ne parlerai pas, je ne trahirai personne ». Mais les compagnies phonographiques ont intervenu en censurant ces paroles. Voir PAPAZOGLOU Aggela, *op.cit.*, p.53. Le témoignage d'Aggela Papazoglou laisse entendre que des pratiques de censures étaient présentes avant la dictature de Metaxas. Curieusement le « bakchich » demandé par le policier semble être plus acceptable et moins critique que les méthodes policières de collecte d'informations.

[Δε μας φοβί-, ρε δε μας φοβί-,
δε μας φοβίζει ο θάνατος]
Δε μας φοβίζει ο θάνατος,
μον' μας τρομάζ' η πείνα
Γι' αυτό τσιμπούμε λάχανο
και την περνούμε φίνα.

[On n'a pas peur, on n'a pas peur
on n'a pas peur de la mort]
On n'a pas peur de la mort,
c'est la famine qui nous effraie
C'est pour ça qu'on pique les choux
et on s'en sort bien.

Il y a 5 strophes de quatre vers (8 et 7 syllabes régulièrement, avec une rime abcb). La répétition du premier vers de chaque strophe (ici entre crochets), pour servir la mélodie, est intéressante. Les paroles contiennent beaucoup d'expressions et de mots argotiques. Le passage de la troisième personne à la première du pluriel ajoute de la vivacité à la description de la scène, mais permet aussi des identifications avec les voleurs. La force des deux premiers vers de la dernière strophe est remarquable : pauvreté et famine sont plus effrayantes que la mort. Cette dernière strophe a été retirée dans les autres versions.

La chanson « Les voleurs de choux » a été reprise maintes fois. Parmi les versions les plus connues, on retrouve celle chantée par Sotiria Bellou, au milieu des années 1970 (avec une esthétique plus proche de laïko, avec une basse rock/jazz), mais aussi celle de Hatzidakis en instrumental dans le LP « L'avril dur de 1945 ». En 1983, la Compagnie Athénienne la jouera pour les besoins de la série télévisée « La complante de l'aube »⁹⁶⁴. Tout au long de son histoire, la chanson sera souvent reprise sans que Papazoglou soit mentionner et en présentant d'autres personnes comme son compositeur.

8.7. « La voix du narghilé » (*Η φωνή του αργιλέ*) de Vaggelis Papazoglou (au chant Stellakis Perpiniadis) (1935)

J'examinerai une deuxième chanson de Papazoglou largement connue aujourd'hui. L'enregistrement a été effectué en 1935 pour Columbia avec Stellakis Perpiniadis au chant, probablement Kostas Skarvelis à la guitare, Manolis Margaronis au santouri, Yannis Tsobanelis au violon. Le rythme est un karsilamas et le chemin principal est hitzaz. La chanson commence avec le son d'un narghilé et un court taximi (improvisation) au santouri, qui indique le chemin, suivi d'un dialogue entre le chanteur et le compositeur. En ce qui concerne la guitare, on entend clairement des basses et parfois des lignes de basses sur des mesures entières (et jamais plusieurs notes jouées en même temps). Le santouri et le violon jouent la mélodie et ils sont présents tout au long du chant. Le

⁹⁶⁴ La version de Bellou est disponible sur http://www.youtube.com/watch?v=Y3vk_Ns39A, un extrait de celle de Hatzidakis sur http://123play.gr/123play/el/album.aspx?SITE_ID=3&albumid=102922 (n.9) et l'extrait de la série avec l'interprétation de la Compagnie Athénienne sur <http://www.youtube.com/watch?v=Y4hGMoO624M> (consultés le 15.03.2011).

jeu du violon est très lié. À la fin de la chanson (2'34"- 2'54"), il exécute un solo : il s'envole au début, puis se pose sur une note, tourne autour de celle-ci et finit par une descente glissée. La voix est assez rude, très peu ornementée sur la partie du couplet et sans ornementation au refrain. La construction commence avec l'introduction (taximi au santouri, les sons d'un narghilé et un dialogue). Tous les instruments entament le thème A (4 mesures), puis il y a le thème B chanté (4 mesures), suivi du A chanté (4 mesures) et le thème C chanté (4 mesures), et retour au A instrumental (4 mesures). Pour la fin, le thème C est suivi du D (le solo au violon, 9 mesures) et du A instrumental (4 mesures).

Papazoglou combine ici différentes influences, ce qui rend la classification de la chanson difficile pour les auditeurs d'aujourd'hui. Des éléments orientaux, qui sont censés être propres au « smyrneïko », comme l'instrumentation, le jeu du violon, le peu d'harmonisation et la couleur spécifique du hitzaz, se mêlent à des éléments faisant penser à ce qu'on nomme le style du Pirée, notamment le son du narghilé, la présence des dialogues tout au long de la chanson mais aussi la manière de chanter et une certaine ambiance intime.

Les paroles de cette chanson (également connue sous le titre « Cinq ans condamné ») se réfèrent à la fameuse prison du Yedi Koulé, située à Thessalonique, tout comme au haschisch mais aussi à l'amour.

« Η φωνή του αργιλέ »

« La voix du narghilé »

B.: Γεια σου φίλε μου Στελλάκη!

Σ.: Γεια και χαρά σου Βαγγέλη!

B.: Τι είναι αυτό που κρατάς;

Σ.: Αργιλές!

B.: Αργιλές;

Σ.: Αμ' τι ήθελες να κρατώ, κανένα υπερωκεάνιο;

B.: Μα αιωνίως μωρ' αδερφέ μου Στελλάκη, όποτ' έρθω να σε βρω, όλο με τον ναργιλέ στα χέρια σε βρίσκω!

Σ.: Αχ φίλε μου Βάγγο, έχεις δίκαιο αλλά αν ήξερες κι εσύ τα ντέρτια και τα βάσανα πο'χω, δεν θα μ'αδικούσες ποτέ!

B.: Και δε μου τα λες, να τα μάθω κι εγώ!

Σ.: Άκου τα μωρ' αδερφέ μου Βάγγο, να με παρηγορήσεις!

Πέντε χρόνια δикаσμένος
μέσα στο Γεντί Κουλέ ↓ x2
Από το πολύ σικλέτι
το'ριξα στον αργιλέ. ↓ x2

Φύσα, ρούφα, τράβα τόνε
Πάτα τόνε κι άναφτ' τόνε
Φύλα τσίλιες για τους βλάχους

V. : Salut mon ami Stellakis !

S. : Salut à toi Vaggelis !

V. : Qu'est-ce que tu as dans les mains ?

S. : Un narghilé !

V. : Un narghilé ?

S. : Et qu'attends-tu, que je tiennne un paquebot ?

V. : Mais toujours mon frère Stellakis, quand je viens te voir, je te trouve avec le narghilé à la main !

S. : Ah, mon ami Vaggo, tu as raison, mais si tu savais mes peines et mes souffrances, tu me comprendrais !

V. : Dis-les moi donc, que je le sache !

S. : Ecoute mon frère Vaggo pour me consoler !

Cinq ans condamné
dans les murs de Yenti Koulé ↓ x2
De trop de douleur
je me suis mis au narghilé. ↓ x2

Souffle, aspire, tire-le
Tasse-le et allume-le
Ouvre l'oeil

Κείνους τους δεσμοφυλάκους.	sur ces ploucs de matons.
<i>Σ.: Πάρε κι εσύ τη δικιά σου Βαγγέλη!</i>	<i>S. : Prends la tienne aussi Vaggelis!</i>
<i>B.: Γεια μας!</i>	<i>V. : A la nôtre !</i>
Κι άλλα πέντε ξεχασμένος, από σένανε καλέ, ↓ x2	Et encore cinq de plus oublié de toi ↓ x2
Για παρηγοριά οι μάγκες μου πατούσαν αργιλέ. ↓ x2	Pour me consoler les magkès me tassaient le narghilé. ↓ x2
Φύσα, ρούφα, τράβα τόνε Πάτα τόνε κι άναφτ'τόνε Φύλα τσίλιες για τους βλάχους Κείνους τους δεσμοφυλάκους.	Souffle, aspire, tire-le, Tasse-le et allume-le Ouvre l'oeil sur ces ploucs de matons.
<i>B.: Μεγάλο το δίκιο σου αδερφέ μου Στελλάκη!</i>	<i>V. : Tu as bien raison mon frère Stellakis !</i>
Τώρα που 'χω ξεμπουκάρει μέσ' απ' το Γεντί-Κουλέ ↓ x2	Maintenant que je suis sorti de Yenti Koulé ↓ x2
Γιέμοσε τον αργιλέ μας, να φουμάrouμε καλέ. ↓ x2	Remplis notre narghilé, que nous fumions. ↓ x2
Φύσα, ρούφα, τράβα τόνε Πάτα τόνε κι άναφτ'τόνε Φύλα τσίλιες απ' τ' αλάni Κι έρχονται δυο μολισμάνοι.	Souffle, aspire, tire-le Tasse-le et allume-le Ouvre l'oeil sur le lascar Deux policiers rappliquent.
<i>B.: Γεια σου ντερβίση μου Στελλάκη, που μας τα λες όμορφα!</i>	<i>V. : À ta santé Stellakis le derviche, tu dis bien les choses !</i>
<i>(Σ.): Γεια σου Γιαννάκη Σεβντικαλή με το βιολί σου!</i>	<i>(S. ?) : Santé petit Yiannis le torturé, avec ton violon !</i>
<i>B.: Θα πιω ως που να πήξω σήμερα πάλι!</i>	<i>V. : Je vais m'en mettre jusqu'à éclater encore aujourd'hui</i>
<i>(Σ.): Γεια σου ρε Μαργαρόνη!</i>	<i>(S. ?) : Santé Margaronis!</i>

On y trouve 6 strophes : 3 quatrains (8 et 7 syllabes avec une rime de abcb) et 3 strophes de refrain de 4 vers (8 syllabes, chacune avec une rime aabb) en deux variations (strophes 2 et 6). Il est intéressant de noter les verbes du refrain afférents au narghilé ainsi que l'argot utilisé pour désigner les gardiens. À la dernière strophe, le mot « policiers » (*μολισμάνοι, molismanoi*) est une grésification du terme anglais (policeman) avec l'altération du *p* en *m*.

Cette chanson disparaît complètement, tant des enregistrements que des interprétations en direct, en raison surtout de la censure. Elle est redécouverte au milieu des années 1970, rééditée dans le

4^e disque de l'« Histoire Rebetique » (Columbia, 1976). Elle connaît à nouveau une grande popularité, dans sa version chantée par Ntalaras en 1983⁹⁶⁵.

8.8. « Cinq magkes au Pirée » (*Πέντε μάγκες στον Πειραιά*) de Yovan Tsaous (au chant Antonis Kalyvopoulos) (1935)

Yovan Tsaous (Yannis Eitziridis) est le compositeur de 12 chansons enregistrées en disques 78 tours. On dispose de très peu d'informations sur Tsaous. Il semble qu'avant son arrivée en Grèce il était musicien professionnel et on raconte qu'il avait également joué pour le Sultan Abdülhamid. Il s'est installé au Pirée, en 1923, où il a ouvert son propre kafeneio ; il ne se consacre cependant pas entièrement à la musique : il vit d'autres métiers et ne participe à aucune des compagnies musicales professionnelles de l'époque ; il ne joue pas non plus dans des lieux de divertissement. Il enregistre ses compositions entre 1935 et 1937 et participe à quelques autres chansons comme instrumentiste (10 chansons). Dans la chanson examinée ici, il choisit comme chanteur son ami Antonis Kalyvopoulos, chanteur amateur. Tsaous arrête les enregistrements lorsque la censure se met en place et meurt pendant l'Occupation d'une intoxication alimentaire (en 1942)⁹⁶⁶.

La première version enregistrée de « Cinq magkes au Pirée », examinée ici, est très intéressante au niveau de l'instrumentation et du rythme, opérant un mélange original. En ce qui concerne les instruments, il y a une guitare et l'instrument de Tsaous (resté mythique pour les amateurs), avec des intervalles non tempérés (probablement permis par des frettes mobiles) et un son particulier doublé, à la fois aigu et basse (peut-être de doubles cordes à l'octave). Cet instrument développe la mélodie (basée sur le chemin ni(h)avent) avec des petits ornements, alors que la façon avec laquelle les notes sont accentuées renvoie au jeu du saz. La guitare joue des basses et des accords (avec beaucoup de changements), fait des pauses et des petites variations (ex. enchaînement de deux basses) : la chanson est complexe harmoniquement. Il y a beaucoup de résonance, mais on entend clairement que le guitariste étouffe ses basses, ce qui donne l'impression d'une contrebasse et trahit peut-être des influences du swing et du jazz. En ce qui concerne le rythme, la guitare marque le hasapiko (le tempo accélère) avec une sous division plutôt binaire tout au long du chant (hasapiko régulier, deux croches par temps) et ternaire aux parties instrumentales (« shuffle », croche et demi croche par temps), donnant encore plus de swing à la chanson. La voix de Kalyvopoulos est plutôt medium. Il ne chante pas très fort, alors que les instruments continuent à jouer pendant les parties chantées ; il entre au

⁹⁶⁵ Ntalaras Yorgos, « Τα τραγούδια μου » [Mes chansons], Minos, 1983.

⁹⁶⁶ Les informations sur Yovan Tsaous sont tirées du texte rédigé par Panayotis Kounadis pour accompagner le CD « Yovan Tsaous », chez les Frères Falirea (CD 4641).

dernier temps de la mesure et finit sur les premiers temps ; il ornemente très peu, il tient certaines voyelles, et parfois en coupe d'autres. La structure est composée de 3 thèmes : A (introduction instrumentale, 8 mesures), B (chant, 8 mesures), C (chant, 8 mesures).

Le thème des paroles de la chanson s'inspire encore une fois du monde et de l'attitude de magkas, des fumeries de haschisch, mais aussi de l'éventualité de leur fermeture et du refuge dans des cachettes des grottes du Pirée.

«Πέντε μάγκες στον Περαιά»

« Cinq magkes au Pirée⁹⁶⁷ »

Πέντε μάγκες του Περαιά, πέρναγαν απ'τον τεκέ
Ένας είπ' απ'τη παρέα πα να πιούμε ναργιλέ
Μπήκαν μέσα να φουμάρουν φώναζαν τον τεκετζή
Φτιάσε ναργιλέ αφράτο με Περσίας τουμπεκί.

Cinq magkes du Pirée sont passés par un téké
L'un d'entre eux a dit, allons fumer le narghilé
Ils sont entrés et ont appelé le patron du téké
Prépare un bon narghilé avec du tabac de Perse.

-Γεια σου Αντωνάκη μου, λεβέντη! (ανδρική φωνή)

-A la tienne Antonaki, mon gaillard ! (voix masculine)

Δυο τάλιρα τον δίνεις τρία θα πληρώσουμε
Αν η γκλάβα θα γεμίσει θα σε προτιμήσουμε
Φούμαραν και ήταν ζούλα φώναζαν τον τεκετζή
Δεν κατάλαβαν μαστούρα ήταν σκέτο τουμπεκί.

Tu demandes deux ronds, on payera trois
Et si le compte y est, on te préférera
Ils ont fumé et c'était du foin, ils ont appelé le patron
Ils n'étaient pas défoncés, c'était juste du tabac.

-Γεια σου Γιοβάν Τσαούς

-À ta santé Yovan Tsaous (voix du chanteur)

Εσύ νόμιζες πως έχεις τίποτα κορτάκηδες
Ούτε πιτσιρίκια έχεις μήτε και πρεζάκηδες
Πάν' εκεί στο Κουνελάκι έχω ζούλα ναργιλέ
Πάμε μάγκες να τον πιούμε να μην πάμε στον τεκέ.

Tu nous as pris pour des frimeurs
On n'est ni des gamins ni des camés
Là haut à Kounelaki j'ai caché un narghilé
Allons-y magkes le fumer pour ne plus aller au téké.

Εσύ νόμιζες πως έχεις τίποτα κορτάκηδες
Ούτε πιτσιρίκια έχεις μήτε και πρεζάκηδες
Αν θα κλείσουν τους τεκέδες Πειραιά, Κρεμμυδαρού
Τότε πια θα κουβαλάω στη σπηλιά την κουρελού.

Tu nous as pris pour des frimeurs
On n'est ni des gamins ni des camés
S'ils ferment les tékés du Pirée et de Cremidarou
Alors je me poserai dans la grotte.

-Ωπααα! (φωνή τραγουδιστή)

- Opaaa ! (voix du chanteur)

On retrouve 4 strophes de 4 vers (15 syllabes chacun, avec une rime aabb). Il y a plusieurs mots d'argot et la distinction entre les frimeurs, les gamins, les camés et les haschischomanes est intéressante, elle est appuyée par l'utilisation de mots argotiques.

La chanson « Cinq magkes au Pirée » disparaît de la discographie pour être redécouverte au début des années 1980 (chantée entre autres par Dimitris Kontoyannis, en 1982, chez Lyra). La version

⁹⁶⁷ À noter au texte grec la variation « Peraía » (Περαιά) au lieu de « Peiraiá » (Πειραιά).

originale a (re)circulé en 1988 dans le LP hommage à Tsaous des Frères Falirea (à partir des disques 78 tours de Panayotis Kounadis).

8.9. « Francosyriote » (*Φραγκοσυριανή*) de Markos Vamvakaris (1935)

Markos Vamvakaris compose, chante et joue au bouzouki une des chansons qui ont marqué l'histoire du rebetiko, à propos d'une de ses compatriotes et coreligionnaires, une femme catholique de l'île de Syros, aux Cyclades⁹⁶⁸. Vamvakaris s'installe au Pirée en 1917, à l'âge de 12 ans. Dans les années 1920, il commence à fréquenter les kafeneia et les tékés et à apprendre le bouzouki en autodidacte. Il commence les enregistrements en 1932 et enregistre en 78 tours environ 180 chansons et 30 autres en 45 tours, pendant les années 1960⁹⁶⁹. Il compose la « Francosyriote », lors d'un voyage professionnel à Syros, avec son groupe musical, en 1935, presque 20 ans après son départ de l'île⁹⁷⁰.

La « Francosyriote » est interprétée par une guitare, un bouzouki et la voix de Vamvakaris⁹⁷¹. La guitare fait le rythme du hasapiko, en jouant des basses sur les temps forts (tonique et dominante), un accord sur les temps faibles (deux accords tout au long de la chanson, fa# mineur et do# majeur), et des cadences parfaites en fin de phrase mélodique. Le tempo est fluctuant avec des ralentissements et des accélérations, mais reste d'une manière générale assez rapide. Le bouzouki commence seul la chanson. Il est assez sec, avec un jeu précis et net, développant la mélodie, basée sur le chemin mineur harmonique, jouant des notes simples et parfois des accords. Le jeu dans les aigus est fin, il est plus nerveux et brut en accords. La voix est enrouée et nasale, et la manière de chanter saccadée et très rythmée (avec un débit à la croche), sans ornements et sans voyelles tenues. Le chant commence sur le dernier temps et finit sur le premier. La structure est composée de A (introduction instrumentale de 20 mesures) et B (couplet chanté – le premier de 24 mesures, le deuxième et troisième de 29 mesures, le quatrième de 27 mesures). À la fin, le B est repris en instrumental (24 mesures suivies des mesures 17 et 18 de l'introduction) et ensuite le A avec une accélération importante du tempo.

Malgré la simplicité de la structure, il est intéressant de noter que Vamvakaris joue et chante sans se répéter exactement et avec une métrique changeante : il ajoute ou enlève des mesures, d'où un

⁹⁶⁸ La « Francosyriote » a été très populaire dès sa création, voir O REPORTER, «Τα μάγκικα και τα ρεμπέτικα» [Les magkika et les rebetika], *Bouketo*, vol.644, 02.07.1936, dans VLISIDIS Kostas, *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)* [Textes rares sur le rebetiko (1929-1959)], *op.cit.*, p.44.

⁹⁶⁹ KOUNADIS Panayotis, *Ημερολόγιο 2005...* [Calendrier 2005], *op.cit.*

⁹⁷⁰ VAMVAKARIS Markos, *Αυτοβιογραφία* [Autobiographie], *op.cit.*, p.157.

⁹⁷¹ Vamvakaris dans son biographie dit de ses capacités vocales et de sa première rencontre avec les directeurs de compagnies phonographiques : « Quand j'ai chanté, ils sont restés accablés. Moi, je ne pensais pas avoir une belle voix, parce qu'à l'école, au cours de chant, je faisais la deuxième voix. Je ne faisais pas la première voix. En tout cas, je ne savais pas que la deuxième voix a aussi de la valeur. Je ne le savais pas. Et j'observais les ténors ici, alors que ma voix captait les basses. Mais c'était cette voix qu'ils cherchaient eux ». VAMVAKARIS Markos, *Αυτοβιογραφία* [Autobiographie], *op.cit.*, p.159.

nombre différent de mesures à chaque répétition et aussi des nombres impairs de mesures⁹⁷². Cette liberté métrique et la variation mélodique lors de la répétition des thèmes donnent à la chanson « Francosyriote » un caractère improvisé, qu'on retrouve dans d'autres chansons de Vamvakaris⁹⁷³.

Quand Kiki Kalamara, qui faisait partie du groupe d'étudiants de Markos dans la deuxième moitié des années 1960, lui dit qu'il doit se sentir fier de ses chansons et que la « Francosyriote » sera entendue tant qu'il y aura des Grecs et qu'elle en dira autant sur l'histoire de la Grèce que cent livres, Vamvakaris la regarde bizarrement et, étonné, il chuchote : « mais moi je ne faisais pas l'histoire, j'avais vu une femme à une fête à Syra et ça m'a bouleversé, j'avais tellement envie d'elle que j'ai écrit la Francosyriote. Tu comprends... »⁹⁷⁴.

«Φραγκοσυριανή»	« Francosyriote »
Μια φούντωση μια φλόγα, έχω μέσα στην καρδιά, και μάγια μου 'χεις κάνει Φραγκοσυριανή γλυκιά. ↓ x2	J'ai dans le coeur une chaleur, une flamme, Tu m'as jeté un sort, douce Francosyriote. ↓ x2
-Γεια σου Μάρκο μου ντερβίση (γυναικεία φωνή)	-Salut Markos le derviche (voix féminine)
Θα 'ρθω να σε ανταμώσω πάλι στην ακρογιαλιά Θα ήθελα να με χορτάσεις όλο χάρδια και φιλιά. ↓ x2	Je viendrai te retrouver encore au bord de la mer J'aimerais que tu me combles de caresses et de baisers. ↓ x2
Θα σε πάρω να γυρίσω Φοίνικα, Παρακοπή, Γαλισσά και ντε λα Γκράτσια και ας μου 'ρθει συγκοπή. ↓ x2	Je t'emmènerai faire un tour à Foinikas, à Parakopi, À Galissas et à Delagracia, même si je risque de faire une syncope. ↓ x2
Στο Πατέλι, στο Νιχώρι, φίνα στην Αληθινή Και στο Πισκοπιό ρομάντζα γλυκιά μου Φραγκοσυριανή. ↓ x2	À Pateli, à Nichori, du bon temps à Alithini Et à Piskopio ⁹⁷⁵ , de la romance, ma douce Francosyriote. ↓ x2
- Γεια σου βρ/λάχο (?) (φωνή Μάρκου)	-Salut, valaque (?) (voix de Markos)

⁹⁷² Voir aussi l'analyse de PAPPAS Petros, «Ο Μάρκος Βαμβακάρης στην πρώτη περίοδο της δισκογραφίας του (1932-1940)» [Markos Vamvakaris dans la première période de sa discographie], Mémoire de maîtrise (sous la direction de Sinopoulos Sokratis et Tsikouridis Eleftherios), Département de Sciences et Arts Musicaux, Université de Macédoine, Thessalonique, juin 2009, p.38-40 (disponible sur <http://dspace.lib.uom.gr/bitstream/2159/13452/2/PappasPE.pdf> (consulté le 05.03.2011)).

⁹⁷³ *Ibid*, p.34-61, pour d'autres exemples.

⁹⁷⁴ ΚΟΥΝΑΔΙΣ Panayotis, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών* [Souvenir des moments attirants], vol.1, *op.cit.*, p.112.

⁹⁷⁵ Foinikas, Parakopi, Galissas, Delagracia, Pateli, Nichori, Alithini et Piskopio sont des noms de lieux sur l'île de Syros.

La « Francosyriote » a 4 strophes de 4 vers (7 ou 8 syllabes, rime abcb). Le nombre de syllabes est ici important et Vamvakaris ajoute une mesure pour pouvoir chanter rythmiquement les vers à 8 syllabes (1^{er} et 3^e vers des strophes 2, 3 et 4). On trouve beaucoup de noms de lieux de Syros, ainsi que de métaphores ; l'argot est en revanche complètement absent. La chanson est réinterprétée dans les années 1960-1970 par Grigoris Bithikotsis et Yannis Pouloupoulos en 45 tours, puis, reprise plusieurs fois par différents musiciens, jusqu'à la version récente en reggae par le groupe Locomondo⁹⁷⁶.

8.10. « Ceux qui ont beaucoup d'argent » (*Όσοι έχουνε πολλά λεφτά*) de Markos Vamvakaris (au chant Stratos Payoutmzis) (1936)

J'examinerai une deuxième chanson de Vamvakaris, chantée lors de son premier enregistrement par Stratos Payoutmzis. Payoutmzis (souvent désigné par son seul prénom, Stratos) est un des membres de la première compagnie professionnelle avec bouzouki et baglama, la « Tétrade du Pirée ». Il commence à enregistrer en 1934 et collabore déjà avant la guerre avec Vamvakaris et Tsitsanis⁹⁷⁷.

Dans la chanson « Ceux qui ont beaucoup d'argent », Payoutmzis chante et joue le baglama, Vamvakaris joue le bouzouki et il y a également une guitare. La guitare joue principalement les basses (la tonique et la quinte) sur le rythme du vieux zeibekiko et parfois des lignes de basses différentes de la mélodie. Le baglama marque le rythme en jouant des accords (souvent en martelant toutes les croches, parfois juste dans les temps forts – accords simples, tonique et quinte). Le bouzouki joue la mélodie (mouvement mahour, chemin rast) avec des cordes à vide sur les temps forts. La voix de Payoutmzis est assez basse et il semble à son aise dans les graves. Les voyelles sont longues et l'expression « aman, aman » est souvent répétée. Le chant entre au deuxième temps du rythme. La structure se base sur deux thèmes A et B : Introduction (A instrumental - 2 mesures - et B instrumental - 2 mesures x2), A chanté (2mesures) et B chanté (2 mesures x2).

La simplicité de la construction de la chanson, la lenteur du tempo, la voix grave de Stratos et le même accord répété par le baglama créent une « lourdeur » et l'impression de cercle sans fin.

Vamvakaris critique dans son texte les riches qui accumulent leur argent et ne le dépensent pas. Il considère cela comme un acte vain face à la mort et vante par opposition son monde de vie.

⁹⁷⁶ Locomondo, «12 μέρες στη Jamaica» [12 jours en Jamaïque], MBI, 2005. Cette version de « Francosyriote » est disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=jNJJeyE7y44&feature=related> (consulté le 16.03.2011)

⁹⁷⁷ Payoutmzis enregistre 300 chansons jusqu'en 1950, dont 60 sont ses propres compositions. KOUNADIS Panayotis, *Ημερολόγιο 2005...* [Calendrier 2005], *op.cit*

«Όσοι έχουνε πολλά λεφτά»

« Ceux qui ont beaucoup d'argent »

Όσοι έχουνε πολλά λεφτά,
να 'ξερα τι τα κάνουν
Αραγέ σα πεθάνουνε βρ'αμάν, αμάν,
μαζί τους θα τα πάρουν; ↓ x2
.
Εγώ ψιλή στη τσέπη μου
ποτές δεν αποτάζω
Κι όλα τα τέρτια μου περνούν βρ'αμάν αμάν,
μόνο σαν μαστουριάζω. ↓ x2

- Γεια σου Μάρκο άγιλε (φωνή τραγουδιστή)

Αφού στον άλλονε ντουριά
λεφτά δε θα περνάνε
Τα χουν και τα θυμιάζουμε βρ'αμάν αμάν,
δεν ξέρουν να τα φάνε.
Τα χουν και τα θυμιάζουμε βρ'αμάν αμάν
δεν τα χουν να τα φάνε.

Ceux qui ont beaucoup d'argent,
j'aimerais savoir ce qu'ils en font
Est-ce que quand ils mourront aman aman
ils le prendront avec eux ? ↓ x2

Moi, je ne mets jamais un rond
dans ma poche
Et toutes mes douleurs s'en vont, aman, aman
Seulement quand je me défonce. ↓ x2

- À ta santé Marko sans le sou (voix du chanteur)

Vu que dans l'autre monde
l'argent ne comptera pas
Eux, ils le gardent et l'encensent aman aman,
Ils ne savent pas le dépenser
Eux, ils le gardent et l'encensent aman aman
Ils ne le dépensent pas.

Il y a 3 strophes de 4 vers (8 et 7 syllabes régulièrement, avec une rime abcb – la dernière strophe avec une variation du dernier vers à la répétition). On retrouve une question rhétorique et peu d'argot, surtout quand il parle de sa propre situation.

La chanson « Ceux qui ont beaucoup d'argent » a été largement diffusée et connue après sa reprise par la Compagnie Athénienne (notamment Yorgos Xyntaris) pour les besoins de la série télévisée « La complainte de l'aube », en 1983⁹⁷⁸.

8.11. « Dimitroula » (Δημητρούλα) de Panayotis Tountas (au chant Roza Eskenazy) (1936)

Alors que le bouzouki commence à connaître de plus en plus de popularité, d'autres types d'orchestre continuent à enregistrer également avec succès. Un exemple est la chanson « Dimitroula » de Tountas, qui est examinée ici. Très connue encore aujourd'hui, elle l'était dès sa création en 1936 et attirait l'attention de la presse de l'époque⁹⁷⁹. On retrouve au chant Roza Eskenazy, qui joue également des cymbalettes, et probablement Agapios Tomboulis à l'oud et Dimitris Semsis (dit Salonikios) au violon. Ces trois musiciens ont souvent collaboré, leur célèbre photo est devenue un symbole de

⁹⁷⁸ Le disque de la première saison de la série télévisuelle, sorti en avril 1983 chez Minos, semble avoir été vendu à 100.000 exemplaires (selon Tasos Kritsiolis, <http://vinylmaniac.madblog.gr/>).

⁹⁷⁹ Ο REPORTER, «Τα μάγκικα και τα ρεμπέτικα» [Les magkika et les rebetika], *Bouketo*, vol.644, 02.07.1936, dans VLISIDIS Kostas, *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)* [Textes rares sur le rebetiko (1929-1959)], *op.cit.*, p.43.

l'École de Smyrne⁹⁸⁰. Ils sont considérés aujourd'hui comme une formation de référence par les amateurs.

« Dimitroula » est ici interprétée par une guitare, un oud, un violon, des cymbalettes et la voix d'Eskenazy. On entend très peu la guitare, qui fait le rythme, en changeant des basses, sur une variation de karsilamas, nommée agrilamas. L'oud joue dans les graves et développe la mélodie sur le chemin hitzaz, mais aussi le rythme. Le violon joue tout au long du morceau, parfois plus grave, en changeant de registre. Le jeu est léger, virevoltant, comme le sens des paroles, et orné, avec des conclusions de phrases marquées et un solo à la fin (3'01''- 3'15''). Le violon et l'oud jouent de manière très libre, en restant calés sur le rythme. Les cymbalettes font le rythme pendant les parties instrumentales. La voix est aigue et ornée, parfois elle passe par des quarts de ton. La structure est la suivante : une introduction instrumentale sur le thème A (tous les instruments, 4 mesures), B (B1 chanté, 6 mesures, avec réponses instrumentales intercalées et B2 chanté, 2 mesures + B2 repris en réponse instrumentale, 2 mesures), C (C1, 1 mesure chantée + 1 mesure réponse instrumentale et C2, 1 mesure chantée + 1 mesure réponse instrumentale), D (chanté, 4 mesures), A (x2, 4 mesures le oud et 4 mesures le violon), B, C, D, A (x2), B, C, D, E (solo violon, 6 mesures + 2/9 de mesure pour la fin, tous les instruments calés).

Les paroles de « Dimitroula » sont une invitation à la fête, avec des poissons, du vin, de la musique et de la danse. Elles emploient des appellations riches pour la femme aimée.

«Δημητρούλα»

Δημητρούλα μου θέλω απόψε να μεθύσω
Και με σένανε μερακλού μου να γλεντήσω
Έλα πάμε στην Ραφήνα αλανιάρια μου
Πο 'χει ψάρια και ρετσίνα παιχνιδιάρια μου.

Θα σου φέρω λατέρνα
κάνε κέφι και κέρνα
Τα ναζάκια σου άσ' τα
με τη γάμπα σου σπάσ' τα
Κι όλα εγώ τα σπασμένα
τα πληρώνω για σένα.

Δημητρούλα μου τράβα ένα κρασάκι ακόμα
Βαλ' το κούκλα μου το ποτήρι σου στο στόμα
Ρούφα ακόμη μια ρετσίνα να μεθύσουμε
Και το βράδυ βρε τσαχπίνα θα γλεντήσουμε.

« Dimitroula »

Ma Dimitroula, je veux m'enivrer ce soir
Et faire la fête avec toi ma passionnée
Allons à Rafina ma coquine
Pour des poissons et du vin ma friponne.

Je t'amènerai une boîte à musique,
Amuse-toi, cette tournée est pour toi
Arrête tes manières
et enflamme le sol de ton pas
Et moi je paie
les pots cassés.

Ma Dimitroula, bois encore du vin
Lève le coude ma belle
Bois encore un retsina pour qu'on s'enivre
Et le soir on s'amusera, ma petite espiègle.

⁹⁸⁰ Voir Annexe Photos, Photo 14.

<p>Θα σου φέρω λατέρνα κάνε κέφι και κέρνα Τα ναζάκια σου άσ' τα με τη γάμπα σου σπάσ' τα Κι όλα εγώ τα σπασμένα τα πληρώνω για σένα.</p>	<p>Je t'amènerai une boîte à musique, Amuse-toi, cette tournée est pour toi Arrête tes manières et enflamme le sol de ton pas Et moi je paie les pots cassés.</p>
<p>Ταβερνιάρη μου φέρε μας και κοκκινέλι Κι η αγάπη μου το καρσιλαμά χορεύει Κούνησε μου το λιγάκι το κορμάκι σου Χτύπα μου το τικι-τικι-τακ το τακουνάκι σου.</p>	<p>Tavernier, amène nous aussi du rouge Mon amour danse le karsilamas Bouge un peu pour moi, Frappe <i>tiki-tiki-tak</i> ton talon.</p>
<p>Δημητρούλα μου γεια σου παρ' τα όλα δικά σου Τα ναζάκια σου άσ' τα με τη γάμπα σου σπάσ' τα Κι όλα εγώ τα σπασμένα τα πληρώνω για σένα.</p>	<p>À la tienne ma Dimitroula ! Prends ! Tout est pour toi Arrête tes manières et enflamme le sol de ton pas Et moi je paie les pots cassés</p>
<p>- <i>Αχ γειά σου Δημητρούλα μου, μ'έχεις κάψει!</i> <i>(φωνή τραγουδίστριας)</i></p>	<p>- <i>Ah, à la tienne ma Dimitroula, tu m'as brûlée !</i> <i>(voix de la chanteuse)</i></p>

Il y a 6 strophes : 3 quatrains (de 13 syllabes, avec une rime aabb, sauf la strophe 5 - rime abcc) et le refrain, répété 2 fois, avec une variation (strophe 6) (6 vers, de 7 syllabes, rime aabbcc). La chanson donne une image de la manière de se divertir de l'époque, mais cette fois, contrairement à « Hariklaki », c'est l'homme qui invite la femme pour la séduire.

La version originale de « Dimitroula » est rééditée par Hatzidouulis dans le premier disque de l'« Histoire Rebetique » (Columbia, 1975). La chanson est interprétée la même année par Haris Alexiou, dans son premier disque personnel, et connaît un grand succès. Eskenazy, elle-même, la réinterprétera dans les années 1970⁹⁸¹.

8.12. « Tous les rebetes du monde » (*Όλοι οι ρεμπέτες του ντουνιά*) de Markos Vamvakaris (1937)

J'examinerai une dernière chanson de Vamvakaris, assez spéciale et très connue aujourd'hui. La chanson « Tous les rebetes du monde » est un mélange de différents éléments. L'alternance des chemins et des modulations harmoniques majeurs et mineurs créent une sorte de mélancolie non affirmée. Elle est interprétée par une guitare, un baglama, deux bouzouki (peut-être un bouzouki et un

⁹⁸¹ La version de Haris Alexiou est disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=2UQI7Y1RF3M> et la réinterprétation avec Roza Eskenazy âgée (des accords à la guitare et le jeu d'un zournas, un rythme plus rapide et figé, passant de karsilamas pendant les parties instrumentales à argilamas derrière le chant) sur <http://www.youtube.com/watch?v=KSX1vYGqf5M> (consultés le 17.03.2011).

tzouras) et la voix de Vamvakaris, enrouée, mais tenant cette fois les voyelles et étant plus liée (moins rythmée). L’orchestration est sous la direction de Spyros Peristeris⁹⁸².

La guitare fait des basses et des accords sur le rythme binaire de hasapiko (changement de quatre accords - do, sol, dom, fam – sur l’ensemble de la chanson, avec une récurrence de la note do, une modulation de majeur en mineur et aussi des conclusions avec cadences parfaites). Le baglama, malgré un son très aigu, qui le distingue du timbre des deux bouzouki, reste assez discret. Les deux bouzouki développent la mélodie, qui passe du mouvement sazkiar au mineur harmonique. Le premier bouzouki, probablement joué par Vamvakaris, exécute la même mélodie que le chant, alors que le deuxième (peut-être joué par Peristeris) accompagne les parties instrumentales et prend la voix principale aux réponses au chant. La présence de deux bouzouki n’est pas facilement perceptible. Or une écoute attentive révèle deux timbres distincts et des positionnements différents face au microphone. La combinaison de ces deux instruments et avec le chant est intéressante, comme le montre la Figure 5.

Figure 5 : la combinaison de deux bouzouki et du chant dans « Tous les rebetes du monde » (réalisé par Sylvain Adam)

B		C		
CHANT ()		•∧∧∧∧∧∧∧∧∧∧()		ΓLΓL : accompagnement ∨∨∨∨∨ : mélodie principale () : silence ou jeu très en retrait
		↓ idem		
1 ^{er} BOUZOUKI •∧∧∧∧∧∧∧∧∧∧		∧∧∧∧∧∧∧∧∧ ΓLΓLΓLΓLΓLΓL		
2 ^e BOUZOUKI •ΓLΓLΓLΓLΓLΓL		()∧∧∧∧∧∧∧∧∧∧		

Au niveau de la structure, la chanson commence avec le thème A (basé sur le mouvement sazkiar - une variation du chemin rast - et des accords majeurs à l’accompagnement, 16 mesures). On passe ensuite au thème B (basé sur le chemin mineur harmonique et des accords mineurs à l’accompagnement, 16 mesures). Puis, le thème C chanté (en mineur harmonique, 32 mesures), B, C, B, C, B, C, A, B. La chanson commence ainsi avec le majeur, passe au mineur, reste et l’installe, et quand le majeur revient, il surprend.

⁹⁸² Voir l’étiquette du disque 78 tours, Annexe Photos, photo 15.

La musique, qui n'a rien de glorieux ou d'héroïque, et les paroles, quelque peu égocentriques, donnent une atmosphère mélancolique à la chanson. Vamvakaris raconte sa position parmi les rebetes et les conditions dures de ce monde.

«Όλοι οι ρεμπέτες του ντουινιά»	« Tous les rebetes du monde »
Όλοι οι ρεμπέτες του ντουινιά εμένα μ' αγαπούνε Μόλις να μ' αντικρίσουνε θυσία θα γινούνε.	Tous les rebetes du monde m'aiment moi, Ils sont prêts à tout quand ils me voient.
Όσοι δε με γνωρίζουνε τώρα θα με γνωρίσουν Εγώ κάνω τη τσάρκα μου κι ας με καλαμπουρίζουν.	Ceux qui ne me connaissent pas, ils me connaîtront bientôt Moi je me ballade, qu'ils rigolent bien.
- Γεια σου ρε Μάρκο βασάνη μου (ανδρική φωνή)	-Salut Markos mon tourmenté (voix masculine)
Κι εγώ φτωχός γεννήθηκα στον κόσμο έχω γυρίσει Μέσα απ' τα φύλλα της καρδιάς κι εγώ χω μαρτυρήσει.	Moi aussi je suis né pauvre, et j'ai couru le monde Tout au fond de mon cœur, moi aussi j'ai souffert.
Όλοι οι κουτσαβάκηδες που ζούνε στο κουρμπέτι Κι αυτοί μες την καρδούλα τους έχουν μεγάλο ντέρτι.	Tous les caïds qui vivent dans le coin Ont eux aussi dans leur cœur une grande douleur.

Il y a 4 strophes de deux vers qui riment (15 syllabes par vers). Il est intéressant de noter l'utilisation du mot « rebetes »⁹⁸³ et aussi les différents termes pour désigner le « monde » (*ντουινιάς, κόσμος, κουρμπέτι*).

La chanson « Tous les rebetes du monde » a été reprise en 1961 par Grigoris Bithikotsis, en disque 45 tours produit par Vasilis Tsitsanis, alors directeur artistique chez Columbia. Elle sera aussi chantée par Yorgos Ntalaras et incluse dans son disque « 50 ans chanson rebetiko » en 1975⁹⁸⁴.

8.13. « Ne me dis pas que je ne souffre pas » (*Μη μου λες πώς δεν πονάω*) de Kostas Skarvelis (au chant Kostas Roukounas et Yorgos Kavouras) (1937)

Kostas Skarvelis est né à Istanbul, il passe probablement quelques années à Smyrne et s'installe à Athènes avant la Grande Catastrophe. Il commence les enregistrements en 1928, compose près de 200 chansons et participe à plusieurs autres enregistrements comme guitariste. Il devient le

⁹⁸³ Selon Panos Savvopoulos, le mot rebetiko et ses dérivés sont rarement utilisés dans les paroles des chansons (il estime leur présence à une vingtaine de chansons). « Tous les rebetes du monde » serait parmi les premières chansons à l'utiliser. Voir SAVVOPOULOS Panos, *op.cit.*, p.30-31.

⁹⁸⁴ La version de Ntalaras est disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=axJE17CLaIk&feature=related>, (consulté le 21.03.2011)

premier directeur artistique de Columbia et conserve cette fonction tout au long de la décennie 1930. Il connaît une fin tragique, mourant de faim sous l'Occupation allemande⁹⁸⁵.

La chanson de Skarvelis examinée ici est chantée par deux grands chanteurs des années 1930, Kostas Roukounas et Yorgos Kavouras⁹⁸⁶, tous les deux des migrants intérieurs, venus des îles situées près de l'Asie Mineure (Samos et Castellorizo respectivement).

La chanson est interprétée par deux guitares, un accordéon et les deux voix masculines, sur un rythme de hasapiko assez rapide. La guitare qui fait l'accompagnement joue basses et accords, avec aussi des lignes de basses qui descendent. L'autre guitare, probablement jouée par Skarvelis, développe la mélodie. Elle est en avant, avec un jeu vif et précis, avec quelques ornements très courts (mordants et tremolos) et des descentes et montées de gamme. L'accordéon développe également la mélodie. Il commence avec des notes tenues (2 mesures, alors que la guitare commence la mélodie). Puis, accordéon et guitare jouent ensemble des lignes parallèles dans les parties instrumentales et la même ligne mélodique pendant le chant. Les deux voix sont claires et assez aigues, avec des ornements courts et chantant une syllabe par croche, en tenant la dernière voyelle. Une voix commence le chant (4 mesures), arrive ensuite la deuxième qui harmonise à la tierce. La structure est basée sur trois thèmes : A (introduction instrumentale, 16 mesures), B (chanté par une voix, 4 mesures + 2 mesures réponse instrumentale), C (chanté par les deux voix, 8 mesures x2).

« Ne me dis pas que je ne souffre pas » est une chanson de déception amoureuse.

«Μη μου λες πώς δεν πονάω»	« Ne me dis pas que je ne souffre pas »
Μη μου λες γιατί ξεχνάω κι απ' το σπίτι δεν περνάω. Δε σε θέλω πια να ξέρεις άλλη αγαπώ Άλλη θέλει η καρδιά μου γι' άλληγε πονώ. ↓ x2	Ne me dis pas pourquoi j'oublie De passer à la maison Je ne veux plus de toi, que tu le saches, j'en aime une autre Mon cœur en désire une autre et c'est pour une autre que je souffre ↓ x2
Όταν σου 'λεγα με πόνο χάνουμαι για σένα λειώνω. Έριχνες τα μάτια σου μικρή μου χαμηλά Ήθελες να πάρεις κάποιου άλλου τα φιλιά. ↓ x2	Quand je te disais avec peine Que je me perds pour toi, que je sombre Tu baissais les yeux ma petite Tu voulais les baisers d'un autre ↓ x2
Ήσουν ξελογιασμένη και με άλλονε μπλεγμένη. Τώρα κλαις δε σε λυπάμαι ούτε σε πονώ γ x2	Tu perdais la tête en flirtant avec un autre maintenant tu pleures, je n'ai ni pitié ni douleur

⁹⁸⁵ ΚOUNADIS Panayotis, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών* [Souvenir des moments attirants], vol.2, *op.cit.*, p.84-93.

⁹⁸⁶ Roukounas (1903-1984) commence les enregistrements en 1930 et enregistre près de 200 chansons en 78 tours. Kavouras (1909-1943) enregistre environ 70 chansons entre 1935 et 1941, dont 45 sont des compositions de Skarvelis. Voir ΚOUNADIS Panayotis, *Ημερολόγιο 2005...* [Calendrier 2005], *op.cit*

Την καρδιά μου θα την κάνω πέτρα σα βουνό.	Je ferai de mon coeur une pierre	┘ x2
Δε με μέλλει κι αν θα πάθεις να πονέσεις για να μάθεις. Κι όταν άλλον αγαπήσεις να μην τον γελάς Θα σ'αφήσει και εκείνος πάλι να πονάς. ┘ x2	Peu m'importe que tu aies mal que tu souffres pour apprendre Et quand tu en aimeras un autre, ne te moque pas de lui sinon, il t'abandonnera et de nouveau tu souffriras ┘ x2	

Il y a 4 strophes de 4 vers (2 premiers vers de 8 syllabes et 2 derniers vers de 13 syllabes, rime aabb). Il n'y a pas de refrain. Quatre différents personnages apparaissent dans le poème : le narrateur, son ex compagne, sa nouvelle aimée et l'amant de son ex compagne. L'amour est ici toujours accompagnée de souffrance et de peine. L'auteur utilise plusieurs métaphores et alterne la première et la deuxième personne à chaque strophe. À noter également que le titre ne se trouve pas à l'intérieur de la chanson.

La chanson « Ne me dis pas que je ne souffre pas » est reprise tant par Agathonas Iakovidis et par Haris Alexiou en 1983 et connaît, depuis, une large diffusion.

8.14. « Où trouver une femme qui te ressemble » (*Που να βρω γυναίκα να σου μοιάζει*) de Antonis Diamantidis, dit Ntalgkas et Kostas Anatolitis (1939)

Antonis Diamantidis est principalement un grand chanteur de la musique populaire grecque de l'entre-deux-guerres. À son arrivée d'Istanbul, il connaît un succès rapide. Toutes les compagnies s'intéressaient à sa voix et il était le seul à pouvoir imposer ses règles. Entre 1927 et 1933, il enregistre plus de 380 chansons, dont plusieurs amané⁹⁸⁷. Ntalgkas et Stellakis sont les chanteurs qui ont enregistré le plus. Avec le déclin de la popularité de l'amané, Ntalgkas semble quitter la musique « lourde » pour se concentrer sur la musique « légère ». Ntalgkas compose également des chansons (au total 25), comme celle examinée ici, chantée par lui-même, avec des paroles de Kostas Anatolitis (pseudonyme de l'auteur Kostas Kofiniotis), avec qui il partage les droits de propriété intellectuelle selon le registre de l'AEPI.

La voix de Ntalgkas déploie ici ses capacités « lyriques » et un style de chant « occidental » (alors que Ntalgkas a interprété d'autres chansons, notamment des amané, avec des ornements riches à l'orientale). Il retarde les syllabes et utilise le vibrato. Au niveau des instruments, on entend une guitare et un bouzouki. La guitare fait des basses et des accords sur les temps du hasapiko, sur un tempo assez rapide (parfois aussi des lignes de basses sur les conclusions). Son jeu est riche harmoniquement avec parfois un chromatisme (sol-sol#-la) dans la progression d'accords (mim-mi-

⁹⁸⁷ KOUNADIS Panayotis, *Ημερολόγιο 2005...* [Calendrier 2005], *op.cit.*

lam), ce qui accentue le caractère « romantique » de la chanson. Le bouzouki développe la mélodie (basée principalement sur le chemin mineur harmonique). Il a un jeu clair et précis et présente des éléments de ce qu'on nomme la virtuosité au bouzouki : des petites notes d'agrément (appoggiatures et mordants), des courts tremolos, des coups de plectre très nuancés. Il a une belle sonorité brillante, reste discret pendant le chant, puis développe des réponses plus fortes. La structure est basée sur un thème A, développé en instrumentale (16 mesures) et chanté (16 mesures + les 8 dernières mesures répétées, avec une conclusion différente).

La chanson « Où trouver une femme qui te ressemble » est une chanson d'amour. L'homme demande à la femme qu'il aime de ne pas le quitter.

«Που να βρω γυναίκα να σου μοιάζει»	« Où trouver une femme qui te ressemble »
<p>Που να βρω γυναίκα να σου μοιάζει, Να χει μάτι που καρδιά να σφάζει Να χει το καμάρι σου κι όλη αυτή τη χάρη σου Και τη βελουτένια την ελιά σου Να χει το καμάρι σου κι όλη αυτή τη χάρη σου Που να βρω γυναίκα να σου μοιάζει.</p>	<p>Où trouver une femme qui te ressemble, Avec les yeux qui déchirent le cœur Avec ton allure et tout ton charme Et ton grain de beauté de velours Avec ton allure et tout ton charme Où trouver une femme qui te ressemble.</p>
<p>Θα σου δώσω πλούτη κι αν γυρέψεις Μη με διώχνεις θα με καταστρέψεις Πάρε με στα χέρια σου, άσπρα περιστέρια σου Η καρδιά μου μ' άλλη δε σ' αλλάζει Πάρε με στα χέρια σου, άσπρα περιστέρια σου Που να βρω γυναίκα να σου μοιάζει.</p>	<p>Je te donnerai richesses si tu le demandes Ne me rejette pas, tu vas me détruire Prends moi dans tes bras, blanches colombes. Mon cœur ne te changera pour personne Prends moi dans tes bras, blanches colombes Où trouver une femme qui te ressemble.</p>
<p>Πες πως μ' αγαπάς κι ας είναι ψέμα Ρίξε μου κουκλί μου ένα βλέμμα Μη μ' αφήνεις μόνο μου γιάτρεψε τον πόνο μου Πλούτη κι αν δεν έχω τι πειράζει Μη μ' αφήνεις μόνο μου γιάτρεψε τον πόνο μου Που να βρω γυναίκα να σου μοιάζει.</p>	<p>Dis que tu m'aimes, même si tu mens Jette moi un regard ma belle Ne me laisse pas seul, guéris ma douleur Je n'ai pas de richesses, qu'importe Ne me laisse pas seul, guéris ma douleur Où trouver une femme qui te ressemble.</p>

Il y a 3 strophes de 6 vers (les vers 1, 2, 4 et 6 sont des décasyllabes ; le sixième vers est le même dans toutes les strophes et il est celui qui donne le titre à la chanson ; le cinquième vers est une répétition du troisième de chaque strophe, avec 14 syllabes). Les rimes prennent la forme aabcbc (sauf à la première strophe, aabcdb). La chanson déploie des métaphores romantiques et le narrateur promet pour des richesses qu'il ne possède pas, pour pouvoir rester avec la femme aimée, car la séparation serait pour lui un désastre et une grande douleur. La chanson de Ntalgkas sera reprise au début des

années 1980 par les nouveaux rebetes, entre autres par Babis Gkoles («Τσάρκα στα παλιά» [Promenade au passé], Columbia, 1982).

8.15. « Tu m’as ensorcelé » (*Μ’έχεις μαγεμένο*) de Dimitris Gkogkos dit Bayanteras (au chant Bayanteras et Manolis Hiotis) (1940)

Bayanteras est né au Pirée, en 1903, et commence les enregistrements en 1936. Il enregistre une cinquantaine de ses compositions en disques 78 tours⁹⁸⁸. Sous l’Occupation allemande, il perd la vue, mais il continue à travailler comme musicien professionnel. Au moment du revival du rebetiko dans les années 1970, il est découvert par Petropoulos et Schorelis, fait une deuxième carrière et joue dans des boîtes devant un jeune public. Hiotis est plus jeune (il est né en 1921 à Thessalonique) et se trouve au moment de l’enregistrement examiné ici au début d’une carrière glorieuse, en tant que compositeur et virtuose de bouzouki.

La chanson « Tu m’as ensorcelé » est interprétée par une guitare, deux bouzouki et deux voix. La guitare est assez discrète et fait des basses et des accords sur le rythme du hasapiko (4 accords différents et des cadences parfaites en conclusion des thèmes instrumentaux). Le premier bouzouki a un jeu assez virtuose (avec des glissés, des triolets, des tremolos et des appogiatures). Il a un jeu subtil d’aller-retour au plectre et pose des accords en conclusions. Il commence la chanson avec un taximi (une improvisation sur le chemin bouselik/ni(h)avend, avec un passage de la tonalité fa à celle du sib : nihavend fa du haut – nikriz au sib – nihavend fa du bas). Le bouzouki ornemente de plus en plus et à la fin, il est très virtuose (dernier A). Le deuxième bouzouki joue plus dans les aigus, il développe la même ligne mélodique que le premier pendant les réponses au chant et dans les autres parties il harmonise, en faisant un contre-chant. La première voix commence le chant et quand la deuxième intervient, elle harmonise à la tierce parallèle. La structure est la suivante : taximi, A (instrumental 8 mesures, avec cadences parfaites à la fin), B (chanté par une voix, 4 mesures + 1 mesure réponse instrumentale) répété une fois, C (chanté par les 2 voix, 9 mesures + 1 mesure réponse instrumental), A, B (x2), C, A, B (x2), C, A.

« Tu m’as ensorcelé » est une chanson d’amour, toujours lié au chagrin.

⁹⁸⁸ ΚOUNADIS Panayotis, *Ημερολόγιο 2005...* [Calendrier 2005], *op.cit*

«Μ'έχεις μαγεμένο»

« Tu m'as ensorcelé »

Σαν μαγεμένο το μυαλό μου φτερουγίζει
Η κάθε σκέψη μου κοντά σου τριγυρίζει
Δεν ησυχάζω και στον ύπνο που κοιμάμαι ωωω,
Εσένα πάντα αρχοντοπούλα μου θυμάμαι.

Mon esprit ensorcelé s'envole
Chaque pensée tourne autour de toi
Je ne peux pas trouver la paix et dans mon sommeil
Je me souviens toujours de toi ma reine.

Μες στις ταβέρνας τη γωνιά για σένα πίνω
Για την αγάπη σου ποτάμια δάκρια χύνω
Λυπήσου με μικρή και μη μ'αφήνεις μόνο
Αφού το βλέπεις πως για σένα μαραζώνω.

Dans un coin de la taverne je bois pour toi
Pour ton amour je verse des torrents de larmes
Aie pitié de moi petite et ne me laisse pas seul
Puisque tu vois que pour toi je dépéris.

Αχ, παιχνιδιάρικα πάψε τώρα τα γινάτια,
Και μη μου κάνεις την καρδούλα μου κομμάτια
Με μια ματιά σου σαν μου ρίξεις αχ πως λιώνω
μαζί σου ξέρεις πως ξεχνάω κάθε πόνο.

Ah, joueuse, arrête maintenant tes caprices
Et ne me brise pas le cœur en mille morceaux
Quand tu poses un œil sur moi, je fonds
Tu sais qu'avec toi j'oublie toutes mes peines.

Il y a 3 strophes de 4 vers (de 13 syllabes, avec une rime aabb). Le narrateur, en utilisant des métaphores, chante son amour et sa douleur pour la séparation.

La chanson « Tu m'as ensorcelé » est reprise au début des années 1970 par Marinella et par Yannis Pouloupoulos⁹⁸⁹ et la version originale est incluse dans le deuxième disque d'« Histoire Rebetique » en 1975.

8.16. « L'air de la défonce » (*Της μαστούρας ο σκοπός*) de Vasilis Tsitsanis (au chant Stratos Payoumtzis et Stelios Keromytis) (1946)

Tsitsanis commence à enregistrer en 1937 et jusqu'à la deuxième guerre mondiale il grave 90 de ses compositions. Après l'Occupation, à la réouverture de l'usine de Columbia en juin 1946, il entre en studio pour enregistrer la chanson examinée ici, avec une thématique afférente au haschisch, profitant de la désorganisation du comité de la censure. Dès 1946 jusqu'à sa mort en 1984, il enregistre près de 300 chansons en 78 tours et 200 autres chansons en 45 et 33 tours. Il reste actif musicalement, enregistre et joue en direct dans les lieux de divertissement jusqu'à la fin de sa vie.

« L'air de la défonce » est interprété par les voix de Stratos Payoumtzis et Stelios Keromytis. Keromytis est né au Pirée, en 1908 et il commence les enregistrements en 1933. La rumeur voudrait que Columbia ait cherché un chanteur pour contrebalancer le succès de Vamvakaris chez Odeon et qu'elle l'ait trouvé en la personne de Keromytis, dont la voix est proche de celle de Markos. À part les

⁹⁸⁹ Marinella, «Αθάνατα ρεμπέτικα» [Rebetiko immortels], 1972, chez Philips (version disponible sur http://www.youtube.com/watch?v=u_I EK2r0NZM&feature=related, consulté le 21.03.2011) et Yannis Pouloupoulos, « 12 ρεμπέτικα » [12 rebetiko], 1975, Lyra (version disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=llw-Cp3ywMI&feature=related>, consulté le 21.03.2011).

deux voix, la chanson est interprétée par une guitare et deux bouzouki. La guitare fait l'accompagnement rythmique, sur le rythme du nouveau zeibekiko, et harmonique (basses et accords : sib - fa - mib). Le premier bouzouki, joué par Tsitsanis, commence la chanson avec un taximi. Tsitsanis a un jeu libre et complexe rythmiquement, avec des durées des notes fort contrastées : il joue parfois des notes courtes, en retient d'autres ; il exécute des triolets puis il attend. Sa virtuosité n'est pas basée sur la vitesse, mais sur la maîtrise du bouzouki dans l'enchaînement mélodique et sur le jeu percutant au niveau rythmique. Le deuxième bouzouki harmonise (au chant, il fait des petites réponses avec un chromatisme descendant). La voix de Payoumtzis, basse, rude et claire en même temps, est harmonisée par celle de Keromytis, assez nasale (qui chante une sixte en dessous). La chanson commence avec le taximi de Tsitsanis et sa structure se base sur trois thèmes : A (instrumental, 2 mesures), B (chanté par Payoumtzis, 2 mesures) et C (chanté par les deux voix, 2 mesures, répétés une fois).

Les paroles présentent les magkes autour du narghilé, qui fument en cachette et la chanson a été censurée peu après sa circulation.

« Της μαστούρας ο σκοπός »	« L'air de la défonce »
Γιατί ρωτάτε να σας πω αφού σας είναι πια γνωστό όταν συμβεί στα πέριξ φωτιές να καίνε πίνουν οι μάγκες αργιλέ ┘ x2	Pourquoi voulez vous me l'entendre dire Puisque vous le savez déjà Quand des feux brûlent aux alentours C'est que les magkes fument le narghilé ┘ x2
Με τη σειρά μου θα τον πιω Τώρα τις τσίλιες μου κρατώ αυτοί τον πίνουνε κι εγώ σφυρίζω της μαστούρας το σκοπό ┘ x2	A mon tour je fumerai Pour l'instant, je monte la garde Les autres fument et moi je siffle L'air de la défonce ┘ x2
Τριγύρω όλοι στις φωτιές και βόλτα φέρνει ο αργιλές μ'ένα κελάηδημα το ίδιο πάντα στις μαστούρας το σκοπό ┘ x2	Tout le monde autour des feux Et au milieu tourne le narghilé Avec un chant, toujours le même Sur l'air de la défonce ┘ x2

Il y a trois strophes de 4 vers (de 8 syllabes, sauf le troisième vers, de 12 ou 11 syllabes, les deux derniers vers sont répétés une fois) avec une rime aabc. Il est intéressant de noter que l'auditeur est interpellé d'emblée par une question. Il y a également une mise en abyme : le narrateur fait partie du cercle des magkes et il chante « l'air de la défonce » dans la chanson.

La chanson « L'air de la défonce » est reprise par Tsitsanis, en 1973, dans le disque « Le début » (avec Antonis Repanis et Haroula Labraki). Il connaît plusieurs réinterprétations et inspire aussi une version en français, chantée par Melina Merkouri, en 1974⁹⁹⁰.

8.17. « Le passe-temps » (*Ο πασατέμπος*) de Manolis Hiotis et Yorgos Yannakopoulos (au chant Ioanna Georgakopoulou et Manolis Hiotis) (1946)⁹⁹¹

La version de la chanson « Le passe-temps », examinée ici, est enregistrée en juin 1946. Il s'agit d'une composition de Manolis Hiotis et les paroles sont de Yorgos Yannakopoulos. Hiotis commence à enregistrer avant la guerre. Il devient progressivement un soliste réputé au bouzouki et compose plusieurs chansons. Hiotis joue à partir des années 1950 du bouzouki à quatre cordes (on lui attribue souvent l'ajout de la quatrième double corde à l'instrument) et insère des nouvelles influences, venues des Amériques (souvent des rythmes latino-américains). Il connaît un grand succès, participe à plusieurs films et collabore avec Theodorakis et Bithikotsis pour l'« Épitaphe », au début des années 1960. La chanteuse, Ioanna Georgakopoulou, apparaît dans la discographie en 1939, mais elle ne devient une chanteuse connue qu'après la guerre et enregistre jusqu'en 1956 plus que 230 chansons⁹⁹².

La chanson « Le passe-temps » est interprétée par deux guitares, un troisième instrument, probablement une mandoline et deux voix, sur un rythme de hasapiko (en ternaire, « shuffle ») et basée sur le chemin hitzazkiar. La première guitare fait l'accompagnement rythmique, elle est assez discrète et joue tous les temps régulièrement. À la partie instrumentale, elle fait surtout basses et accords. Sur le chant, elle fait seulement des accords sur tous les temps (une caractéristique souvent présente dans des chansons plus tardives, dans ce qu'on nomme aujourd'hui le laiko). La deuxième guitare, jouée par Hiotis, est clairement l'instrument soliste, mis en avant (ses interventions s'apparentent quasiment à des solos écrits). Elle ne joue jamais pendant le chant, elle fait les réponses au chant et les parties instrumentales. Le son est assez agressif et très précis et pour cela, il donne l'impression de sortir d'un bouzouki (et notamment d'un bouzouki virtuose) (avec des triolets, des courts arpèges, des montées et descentes très rapides). Le jeu est sec et très libre. Hiotis joue note à note, en restant sur certaines notes et en passant rapidement sur d'autres, et parfois il fait des accords (ex. à la conclusion de la partie instrumentale). Le troisième instrument fait des accords pendant la partie instrumentale, il suit discrètement le chant, puis participe aux réponses. Les deux voix chantent ensemble tout au long à la

⁹⁹⁰ Sous le titre « La fumée de cigarettes », dans le disque « L'œillet rouge ». Cette version arrangée par Alain Goraguer est disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=O04IB46X1hk> (consulté le 21.03.2011).

⁹⁹¹ Une autre version chantée par Roza Eskenazy et Zacharias Kasimatis a été enregistrée avant la guerre, en 1939, mais semble avoir circulé en 1946, selon le registre de l'AEPI (Parlophone B 74062). J'ai eu tardivement cette information et j'examinerai alors ici exceptionnellement la deuxième version enregistrée de la chanson.

⁹⁹² KOUNADIS Panayotis, *Ημερολόγιο 2005...* [Calendrier 2005], *op.cit.*

tierce. Elles entrent sur le deuxième temps de la mesure et finissent sur le premier. La chanson présente une complexité harmonique, avec de nombreux changements d'accords en accompagnement (y compris des accords diminués). L'ambitus est de deux octaves et le tempo est lent.

La structure de la chanson est la suivante : A (introduction instrumentale, 9 mesures + ½ mesure - la levée du chant), B (B1 chanté en demi tons - ½ mesure + 2½ mesures chantés + ½ et ½ mesure réponse instrumentale / B2 chanté ½ et 3 mesures + ½ mesure réponse instrumentale), C (C1 chanté ½ et 2½ mesures + ½ et ½ mesure réponse instrumentale / C2 chanté ½ et 3 mesures) répété une fois, A (accentué différemment), B, C (x2), A, B, C (sans répétition), A (fin : tonique - deuxième degré - tonique).

« Le passe-temps » est une chanson sur la déception amoureuse, qui ne provient pas seulement de la séparation, mais aussi des mensonges qui ont accompagnés de la relation tout au long.

«Ο πασατέμπος»	« Le passe-temps ⁹⁹³ »
Αυτά που λες εγώ τ' ακούω βερεσέ Τα παραμύθια σου τ' ανθίστηκα πια τώρα Και το κατάλαβα πως ήμουνα για σε Ο πασατέμπος σου για να περνά η ώρα. ↓ x2	Tout ce que tu me dis ne m'intéresse plus Tes contes, je les connais désormais Et j'ai compris que j'étais pour toi Le passe-temps pour faire passer le temps. ↓ x2
Κάθε σου φίλημα το βρίσκω πια πικρό Και τον καημό μου δεν μπορείς να τον γλυκάνεις Μαζί μου έρχεσαι μπαμπέσικο μικρό Γιατί γυρεύεις κόγξες σ' άλλονε να κάνεις. ↓ x2	Chaque baiser je le trouve maintenant amer Et tu ne peux pas soulager ma douleur Tu sors avec moi, petite sournoise Pour en intéresser un autre. ↓ x2
Φύγε λοιπόν αφού το θες αλλού να πας Κι άστ' τις μουρμούρες και τις κλάψεις και τις τρίχες Κι όταν θα σμίξεις με τον μάγκα π' αγαπάς Να μην του πεις ότι για πασατέμπο μ' είχες.	Pars alors, puisque tu veux aller ailleurs Et épargne moi plaintes, pleurnicheries et paroles inutiles Et quand tu rencontreras le magkas que tu aimes Ne lui dis pas que tu m'avais comme passe-temps.

Il y a 3 strophes de 4 vers (de 12 et 13 syllabes régulièrement, avec une rime abab). L'auteur utilise des métaphores et des mots familiers et intitule la chanson avec un terme à double sens : le personnage principal est utilisé pour faire passer le temps et aussitôt, « recraché » comme les graines de tournesol.

La chanson « Le passe-temps » est reprise par Stratos Payoutmtzis en 1969⁹⁹⁴ et la version examinée ici est rééditée dans le disque hommage à Georgakopoulou en 1976, chez Columbia. Elle est également réinterprétée par la nouvelle génération de rebetes dans les années 1980 (à titre d'exemple

⁹⁹³ Le mot désigne en langue grecque uniquement les graines de tournesol que l'on croque pour faire passer le temps, d'où leur nom de l'italien. Dans la chanson, il acquiert un double sens.

⁹⁹⁴ Cette version est disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=iHkgQ8C-fpc> (consulté le 24.03.2011).

par la Compagnie Athénienne, pour la série télévisuelle « La complainte de l'aube » - deuxième période, 1984).

8.18. « La complainte de l'aube » (*To mivóre της αυγής*) de Spyros Peristeris et Minos Matsas (au chant Apostolos Hatzichristos, Yannis Stamoulis et Markos Vamvakaris) (1947)

La chanson « La complainte de l'aube » est en partie basée sur un thème musical utilisé dans plusieurs chansons enregistrées. Les recherches de Panayotis Kounadis ont recensé une trentaine de versions développant ce thème, parues sous le titre la « Complainte de Smyrne » (*Σμυρνέικο Μινόρε*) et « Mané en mineur » (*Μινόρε Μανές*), enregistrées à Smyrne, Istanbul, Athènes et aux États-Unis, entre 1906 et 1967⁹⁹⁵ ; il semble avoir été parmi les amané les plus célèbres de la première moitié du XXe siècle et a inspiré plusieurs compositeurs. Peristeris s'inspire également de ce thème et compose « La complainte de l'aube », avec des paroles de Minos Matsas, directeur de Odeon et Parlophone. Peristeris donne une forme spécifique à ce thème, qu'il développe à sa manière et c'est sa version qui connaît encore aujourd'hui une grande popularité. La chanson de Peristeris est un bon exemple de la circulation des mélodies dans l'espace et le temps, de leur utilisation et de leur transformation par des compositeurs et musiciens différents dans le façonnage des chansons variées.

La chanson est interprétée par une guitare, jouée par Peristeris, un bouzouki, joué par Kostas Kaplanis, et trois voix masculines. La guitare commence sur le rythme à quatre temps (voir Figure 6). Le jeu de la guitare, qui enchaîne les accords arpégés, révèle la complexité harmonique de la chanson (accords Fam/ Sibm/Do7 et Fa7 et Sidim – elle insère le Sidim à 2'08'', au début elle insiste dessus, puis elle le joue comme un accord de passage). Le jeu est très régulier et haché.

Figure 6 : le rythme à la guitare dans « La complainte de l'aube »



⁹⁹⁵ KOUNADIS Panayotis, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών* [Souvenir des moments attirants], vol.1, *op.cit.*, p.362-381. Écouter à titre d'exemple, Yorgos Tsanakas « Mané en Mineur » (Smyrne, 1909) disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=QlIMkGSeCm4>, Marika Papagkika « la complainte de Smyrne » (New York, 1918) sur http://www.youtube.com/watch?v=Ux_whsihLM0, Kostas Nouras « Complainte de Smyrne » (Athènes 1927) sur <http://www.youtube.com/watch?v=IIVtHQyw-U>, Antonis Ntalgkas « Mané de l'aube » (Athènes 1928) disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=xsjoFDSECV0>, Ioannis Halikias « Complainte du teké » (New York, 1931) sur <http://www.youtube.com/watch?v=JvMLx14PZKg>, Panayotis Toundas (au chant Payoumtzis et Kalleli) « La complainte de la taverne » (Athènes, 1940) sur http://www.youtube.com/watch?v=oPmva_o_rds (liens consultés le 23.03.2011).

Le bouzouki joue les parties instrumentales, mais jamais pendant le chant, sauf pour les réponses. Il est l'instrument soliste et déploie un panel de virtuosité (trémolos sur simple et double cordes, appoggiatures, quelques glissées et une grande amplitude de hauteurs - aigus et graves). La manière de jouer est très libre au niveau du rythme, le son de l'instrument très clair. Les trois voix (une voix grave, une médium et une plus aigue) chantent toujours ensemble différentes lignes en harmonisant (deux lignes différentes, parfois trois). Leur sonorité un peu nasillarde et rugueuse n'évoque pas la chorale. Le chant est également mis en avant. Dans toutes les chansons examinées jusqu'ici, les instruments restent discrets pendant le chant, souvent l'instrument qui fait l'accompagnement continue, puis les autres font de réponses (ex. le violon à « Dimitroula »). Mais dans « La complainte de l'aube » (comme dans « Le passe-temps ») les chanteurs sont seuls à développer la mélodie.

La structure de la chanson est la suivante : A introduction instrumentale (19 mesures), B (chant, 16 mesures), C instrumentale (8 mesures), B (16 mesures), D instrumentale (26 mesures), B (8 mesures et demie pour la fin : demi - cadence, arrêt sur le 5e degré à la basse avec la sensible, en évidence dans l'accord).

La « kantada populaire » au niveau de la musique, pour reprendre la mention de l'étiquette du disque⁹⁹⁶, est accentuée par les paroles. La kantada est un genre répandu aux Iles Ioniennes, influencée par la musique italienne, elle devient populaire à Athènes au début du XXe siècle. Elle est liée à l'aubade, la chanson jouée sous la fenêtre de la femme aimée. Les paroles de « La complainte de l'aube » fortifient cette association.

«Το μινόρε της αυγής»

« La complainte⁹⁹⁷ de l'aube »

Ξύπνα μικρό μου κι άκουσε
κάποιο μινόρε της αυγής
Για σένανε είναι γραμμένο
από το κλάμα κάποιας ψυχής.

Réveille toi ma douce et écoute
la complainte de l'aube
Elle est écrite pour toi,
par une âme en pleurs.

Το παραθύρι σου άνοιξε,
ρίξε μου μια γλυκιά ματιά
Κι ας σβήσω πια τότε μικρό μου
μπροστά στο σπίτι σου σε μια γωνιά.

Ouvre ta fenêtre
et jette moi un regard tendre
Et que je m'éteigne alors ma douce,
dans un coin devant ta maison.

Κι ας σβήσω πια τότε, μικρό μου,
μπροστά στο σπίτι σου σε μια γωνιά.

Et que je m'éteigne alors ma douce,
dans un coin devant ta maison.

⁹⁹⁶ Voir Annexe Photos, photo 16.

⁹⁹⁷ J'ai décidé de traduire par « complainte » le mot grec *μινόρε* qui signifie le mode (l'échelle musicale) « mineur ».

Il y a 2 strophes de 4 vers (les deux derniers vers de la deuxième strophe sont répétés). Au niveau de syllabes, on trouve des vers à 8 (les deux premiers vers de chaque strophe), à 9 (les deux derniers vers de la première strophe, le troisième de la deuxième) et à 10 syllabes (le dernier vers de la deuxième strophe). L'auteur utilise des métaphores et s'inspire d'un certain romantisme (l'amour et les pleurs, le regard et la mort). L'utilisation d'un style direct et de la deuxième personne du singulier pour se référer à la femme rend la scène vivante : il est sous sa fenêtre et chante pour elle.

« La complainte de l'aube » a été reprise plusieurs fois⁹⁹⁸ et a fourni le titre et la musique du générique à une série télévisuelle, diffusée par la télévision publique en 1983 et 1984, inspirée par la vie de rebetes et ayant connu une grande popularité.

8.19. « Nuit sans lune » (*Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι*) de Apostolos Kaldaras (au chant Stella Haskil) (1947)

Apostolos Kaldaras, né à Trikala en 1923, s'installe à Athènes et enregistre après la guerre. Il poursuit comme compositeur et comme joueur de bouzouki jusqu'à sa mort en 1991 (il se retire des lieux de divertissement en 1965). Il traverse ainsi l'histoire de la chanson populaire grecque de la deuxième moitié du XXe siècle et compose des chansons caractérisées rebetiko, *laiko* et aussi *dignes des Indiens* (il était l'un des principaux compositeurs accusés d'avoir volé des mélodies bollywoodiennes).

Kaldaras raconte que l'inspiration de la chanson « Nuit sans lune » (la musique et les paroles) lui est venue un soir à Thessalonique après les événements de décembre 1944, en regardant les murs extérieurs de la prison de Yenti Koulé, où se trouvaient enfermés des prisonniers politiques communistes⁹⁹⁹.

La chanson est interprétée par une guitare, un baglama, un bouzouki et la voix de Stella Haskil. La guitare fait le rythme du vieux zeibekiko, avec des basses et des accords (do, sibm, fam). Le baglama fait également le rythme, mais plus simple et sec. Il joue que des accords, disparaît pendant le chant et revient sur les parties instrumentales. Le bouzouki est l'instrument soliste et développe la mélodie (chemin hitzaz). Il a un jeu fluide, tout en appuyant certaines notes (la même note répétée rapidement avant le premier temps, des quintolets, ex.1'26'' et 2'27'', des doubles croches irrégulières, des accords en conclusion et sur le premier temps au changement de tonalité). La voix tient les notes

⁹⁹⁸ Écouter à titre d'exemple la réinterprétation de Bellou en 1976, disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=6ImySndpc2M> (consulté le 24.03.2011).

⁹⁹⁹ SAVVIDIS Y., «Πρόσωπα και οράματα. Απόστολος Καλδάρας» [Personnes et visions. Apostolos Kaldaras], *Avgi*, 11.07.1982, p.12 et aussi entretien avec Kounadis (en 1989) dans KOUNADIS Panayotis, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών* [Souvenir des moments attirants], vol.1, *op.cit.*, p.230-247.

sur les voyelles et son amplitude est supérieure à un octave. La structure est la suivante : A instrumental (A1, 2 mesures et A2, 2 mesures), B (chanté, 2 mesures et 1 mesure réponse instrumentale), C (chanté, 2 mesures répété une fois), A (A1, 1 mesure et A2, 2 mesures), B, C, A (A1, 1 mesure et A2, 2 mesures), B, C, A (2 mesures).

En ce qui concerne les paroles, les vers de Kaldaras subissent la censure avant l'enregistrement¹⁰⁰⁰ et le compositeur/auteur est contraint de les changer pour pouvoir diffuser la chanson.

«Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι»	« Nuit sans lune »
Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι το σκοτάδι είναι βαθύ Κι όμως ένα παλικάρι δεν μπορεί να κοιμηθεί ↓ x2	La nuit est sans lune, l'obscurité est épaisse Et pourtant un brave type n'arrive pas à dormir ↓ x2
Άραγες τι περιμένει όλη νύχτα ως το πρωί Στο στενό το παραθύρι που φωτίζει με κερί ↓ x2	Que peut-il attendre toute la nuit jusqu'au matin Derrière la fenêtre étroite, à la lumière d'une bougie ↓ x2
Πόρτα κλείνει πόρτα ανοίγει με βαρύ αναστεναγμό Ας μπορούσα να μαντέψω της καρδιάς σου τον καημό ↓ x2	Une porte s'ouvre, une porte se ferme avec un lourd soupir, Si seulement je pouvais deviner la peine de ton cœur ↓ x2

Il y a 3 strophes de 4 vers (de 8 et 7 syllabes régulièrement). Les paroles allusives, la « lourdeur » de la musique, combinées à la participation active de Kaldaras au syndicat des musiciens et aussi aux circonstances qui ont inspiré le compositeur et la censure dont la chanson a été victime, participent au caractère de contestation que lui attribuent les auditeurs et amateurs : « Nuit sans lune » devient un symbole de la guerre civile, largement partagé dans les années 1980.

La chanson est jouée dans des lieux de divertissement¹⁰⁰¹ et reprise plusieurs fois, déjà en 1951 par Hatzidakis au piano dans les « Six portraits populaires » ; puis dans les années 1960 par la nouvelle

¹⁰⁰⁰ Selon l'entretien de Kaldaras à Kounadis, les vers avant la censure étaient les suivants : « Νύχτωσε και στο Γεντί/ το σκοτάδι είναι βαθύ/ Κι όμως ένα παλικάρι/ δεν μπορεί να κοιμηθεί/ Άραγε τι περιμένει/ όλη νύχτα ως το πρωί/ Στο στενό το παραθύρι/ που φωτίζει το κελί/ Πόρτα ανοίγει πόρτα κλείνει/ μα διπλό είναι το κλειδί/ Τι έχει κάνει και το 'ρίξαν/ το παιδί στη φυλακή» [Il fait nuit et à Yédi/ l'obscurité est épaisse/ Et pourtant un brave type/ n'arrive pas à dormir/ Que peut-il attendre/ toute la nuit jusqu'au matin/ Derrière la fenêtre étroite/ qui éclaire la cellule/ Une porte s'ouvre, une porte se ferme/ à double tour/ Qu'est-ce qu'il a fait le gars/ pour qu'ils l'aient mis en prison]. KOUNADIS Panayotis, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών* [Souvenir des moments attirants], vol.1, *op.cit.*, p.237-238.

¹⁰⁰¹ Lacarrière écrit sur « Nuit sans lune » : « je me souviens de ce rebetiko comme si c'était hier. Je l'ai entendu pour la première fois à l'automne 1950 dans une taverne de la banlieue de Larissa. Et depuis, sa musique lancinante et forte ne m'a jamais quitté. Notons qu'en 1947, la Grèce était encore en guerre civile et que les paroles de ce chant font peut-être allusion

génération de chanteuses populaires comme Yota Lidia et Kaiti Grey ; dans les années 1970, par Bellou pour le 5^e disque de « Rebetiko de Sotiria Bellou » et aussi par Yannis Pouloupoulos¹⁰⁰².

8.20. « Cinq Grecs dans l'Hadès » (*Πέντε Έλληνες στον Άδη*) de Yannis Papaioannou et Kostas Manesis (au chant Odysseas Moshonas) (1947)

Papaioannou est né en Asie Mineure et arrive en Grèce après la Catastrophe, à l'âge de 10 ans. Il enregistre en 1937 et 1960 plus de 250 chansons¹⁰⁰³. Plusieurs de ses compositions connaissent du succès et Papaioannou joue dans les lieux de divertissement jusqu'à sa mort dans un accident de voiture en 1972. Papaioannou collabore avec le chanteur Odysseas Moshonas (originaire de Samos) et l'introduit dans le milieu phonographique après la guerre.

La chanson « Cinq Grecs dans l'Hadès » (avec les vers de Kostas Manesis qui est également le directeur de la revue musicale *La chanson moderne*) est interprétée par une guitare, un violon, un troisième instrument (peut-être une mandole ou un banjo) et la voix de Moshonas. Le jeu de la guitare est rythmique, très peu harmonique. Elle fait le rythme de tsifteteli en jouant des basses et des accords. Dans les basses, elle joue exclusivement la tonique (et non pas la dominante, en passant par trois tonalités différentes : si, la et mi - en bas, la note la plus grave que l'on entend) ; les accords sont minimaux, tonique, quinte et l'octave (et non la tierce). Le violon commence la chanson avec un taximi (court, il dure 11 secondes, mais dense, les notes sont liées et le passage d'une note à l'autre se fait en glissant). Il joue ensuite tout au long en développant la mélodie (même pendant le chant - quand le chanteur monte, le violon arrive en retard derrière avec un glissando et quand le chanteur descend, il fait systématiquement des phrases de conclusion). Le troisième instrument est difficile à repérer, car il arrive à se fondre dans l'ensemble. Or, il est l'instrument qui donne un certain dynamisme à la chanson, une rapidité et un esprit festif. Il joue la mélodie dans toutes les parties instrumentales (parfois il arrête pendant le chant, parfois il continue). Il est assez discret (il fait de tremolos et prolonge ainsi certaines notes). La voix fait souvent des ornements sur les voyelles et en entrant elle opère un ralentissement léger du tempo. La mélodie commence un ton en dessous (la) de la tonique (si) et donne ainsi une dynamique. Elle renforce aussi le rythme (1^e et 5^e mesures de l'introduction : la-si, sur une basse si, avec une résolution sur la tonique sur le contre temps ; 3^e

à un prisonnier politique », LACARRIERE Jacques, VOLKOVITCH Michel, *La Grèce de l'ombre*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1999, p.48.

¹⁰⁰² La version de Hatzidakis est disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=WEJkONsV8vw>, de Yota Lidia sur <http://www.youtube.com/watch?v=NXUNXluVkl0>, de Kaiti Grey sur <http://www.youtube.com/watch?v=fv4LGphk5dE>, de Sotiria Bellou sur <http://www.youtube.com/watch?v=Z5EbgOq8EbA&feature=related> et de Yannis Pouloupoulos sur <http://www.youtube.com/watch?v=bZH3EI-fPLo> (consultés le 24.03.2011).

¹⁰⁰³ KOUNADIS Panayotis, *Ημερολόγιο 2005...* [Calendrier 2005], *op.cit*

mesure, 3^e temps : re-mi sur une basse la, une résolution sur la quinte sur le contre temps ; sur les mesures paires un mouvement plus fluide avec des doubles croches, une formule chromatique descendante à la 7^e mesure et des formules de conclusions, intermédiaires comme à la 4^e mesure et finales à la 8^e mesure). La structure est la suivante : Taximi (au violon), A (instrumental, 8 mesures), B (chanté 4 mesures et réponse instrumentale 2 mesures), C (chanté, 4 mesures), A (les 2 premières et 2 dernières mesures), B, C, A (4 mesures), B, C, A (8 mesures avec une variation à la troisième mesure).

La chanson « Cinq Grecs dans l'Hadès » donne l'impression d'être en décalage avec les enregistrements de son époque, en raison de l'instrumentation, du taximi au violon et de l'harmonisation minimaliste. De plus, le thème de paroles est inhabituel.

«Πέντε Έλληνες στον Άδη»	« Cinq Grecs dans l'Hadès »
Πέντε Έλληνες στον Άδη ανταμώσαν ένα βράδυ Και το γλέντι αρχινάνε κι όλα γύρω τους τα σπάνε.	Cinq Grecs dans l'Hadès se sont rencontrés un soir Ils se mettent à la fête et cassent tout autour d'eux.
Με μπουζούκια, μπαγλαμάδες τρέλαναν τους σατανάδες Κι από κέφι ζαλισμένοι χόρευαν οι κολασμένοι	Avec des bouzouki, des baglama, ils ont rendu fous les démons. Et dans la joie et l'allégresse, Dansaient les damnés.
Στο ρωμαίικο τραγούδι κάηκε το πελεκούδι Κι όλοι φώναζαν αράδα να μας ζήσει η Ελλάδα	Avec la chanson grecque, la fête a éclaté Et tous criaient l'un après l'autre, que vive la Grèce !

Il y a 3 strophes de 4 vers (de 8 syllabes, avec une rime régulière de aabb). L'histoire se déroule au royaume mythologique des morts, l'Hadès, qui est confondu en partie avec l'enfer (il rassemble les damnés). Pourtant, il s'agit d'une scène de fête, avec des bouzouki et des baglama, absents de l'instrumentation de la chanson, qui sont présentés comme les instruments de la chanson grecque. On retrouve une certaine fierté pour la fête à la grecque, qui continue après la mort et l'expression du sentiment de l'identité nationale, au dernier vers de la chanson.

La chanson « Cinq Grecs dans l'Hadès » est reprise par Yannis Papaioannou dans les années 1960 et par Manolis Aggelopoulos en 1973¹⁰⁰⁴.

¹⁰⁰⁴ La version avec Yannis Papaioannou au chant (avec une variation aux paroles : les deux derniers vers deviennent « et tous criaient du haut/ à ta santé Papaioannou ») est disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=4eGhmEMSiaw>, celle avec Manolis Aggelopoulos (le chant clairement en avant et avec beaucoup d'ornements) sur <http://www.youtube.com/watch?v=Zwz3zrVKJU&feature=related> (consultés le 25.03.2011).

8.21. « Avant l'aube, seul » (Πριν το χάραμα μονάχος) de Yannis Papaioannou et Haralabos Vasileiadis (au chant Odysseas Moshonas et Stellakis Perpiniadis) (1948)

J'examinerai une deuxième chanson de Papaioannou, avec des paroles de Haralabos Vasileiadis, probablement la chanson la plus populaire du compositeur aujourd'hui.

La chanson « Avant l'aube, seul » est interprétée par une guitare, deux bouzouki et deux voix masculines. La guitare fait le rythme de vieux zeibekiko (dans sa forme archétypale, rien de plus, rien de moins¹⁰⁰⁵). Elle joue des basses claires et des accords (dans l'introduction, 4 accords différents, mim, solm, lam, si7 ; sur le chant deux accords, mim et si7). Le premier bouzouki est en avant, il joue pendant les parties instrumentales (une appogiature ou un trémolo vif et bref juste avant les temps forts permettent de les asseoir) et il fait les réponses au chant. Son jeu est très nuancé (il est discret à la réponse du chant, il revient plus fort à la réponse instrumentale). Le deuxième bouzouki joue tout au long de la chanson en développant la mélodie (avec quelques ornements), mais il est en général plus discret. Entre les deux bouzouki, il y a une harmonisation à la tierce sur la réponse au chant. La première voix de Moshonas commence le chant, elle reste sur les voyelles et les tire ce qui la rend quelque peu pleurnicharde. La deuxième voix de Stellakis, claire et posée, entre au deuxième vers et harmonise à la tierce. La structure est basée sur trois thèmes : A (introduction instrumentale, 2 mesures), B (chanté avec petite réponse instrumentale, 2 mesures), C (chanté avec petite réponse instrumentale, 2 mesures, répétées une fois), A, B, C, A, B, C, A (x2).

« Avant l'aube, seul » est une chanson d'amour : l'homme, après avoir quitté sa bien aimée pour une autre, espère maintenant la retrouver.

«Πριν το χάραμα μονάχος»

« Avant l'aube, seul »

Πριν το χάραμα, μονάχος
εξεκίνησα,
Αχ, και στο πρώτο μας το στέκι
την αυγούλα γύρισα ↓ x2

Avant l'aube,
je suis parti seul
Ah, et à notre lieu habituel
aux aurores je suis retourné ↓ x2

Αν και άλλη μ' είχε μπλέξει
με καμώματα
Αχ, σ' αγαπώ κι ήρθα κοντά σου
πριν τα ξημερώματα ↓ x2

Même si une autre m'a troublé
avec ses caprices
Ah, je t'aime et je suis arrivé près de toi
avant le lever du jour ↓ (x2)

Πριν ακόμα σβήσουν τ' άστρα
εξεπόρτησα
Αχ, να ξανάβρω τα δυο χείλη
που ποτέ δεν χόρτασα ↓ x2

Avant que les étoiles ne s'éteignent,
je suis sorti
Ah, pour retrouver les lèvres
dont je n'ai jamais été rassasié ↓ x2

¹⁰⁰⁵ Voir Annexe Rythmes.

Il y a 3 strophes de 4 vers (1^{er} et 3^e de 8 syllabes, le 2^e 5 syllabes, le 4^e 7 syllabes, avec une rime abcb). Il est intéressant de noter l'utilisation de plusieurs mots pour le passage de la nuit au jour (aube, aurore, lever du jour).

La chanson « Avant l'aube, seul » est reprise plusieurs fois. Dans les années 1980, elle circule en disque interprétée par Dimitris Kontoyannis (Lyra, 1982), par Manolis Mitsias (Columbia, 1983), par la Compagnie Athénienne (Minos, 1983), par Bellou (Lyra, 1984), par Ntalaras¹⁰⁰⁶ et même par Kazantzidis (MBI, 1989)

8.22. « Le batelier » (*Καϊζής*) d'Apostolos Hatzichristos et Yorgos Fotidas (au chant Evaggelos et Apostolos Hatzichristos et Markos Vamvakaris) (1948)

Hatzichristos est né à Smyrne, en 1903 et s'installe au Pirée après la Catastrophe. Il commence à enregistrer en 1937 et composera près de 80 chansons, jusqu'à sa mort en 1959. Il participe à plusieurs autres enregistrements comme chanteur ou joueur de bouzouki¹⁰⁰⁷. Le nom de l'auteur Yorgos Fotidas semble être un pseudonyme utilisé par le directeur d'Odeon et Parlophone, Minos Matsas¹⁰⁰⁸.

La chanson « Le batelier » est richement harmonisée et interprétée par plusieurs instruments : une guitare, deux clarinettes, deux bouzouki et trois voix. La guitare joue sur un rythme inhabituel pour le répertoire du rebetiko, en 4 temps (ni hasapiko, ni tsifteteli, il fait penser à un rythme sud-américain – voir Figure 7¹⁰⁰⁹). Elle joue des accords riches (5 accords différents : rem, solm, la7, sibm, fa). Les accords sont joués de manière non pas plaquée comme au hasapiko, mais arpégée, et ils s'enchaînent selon une logique harmonique bien établie.

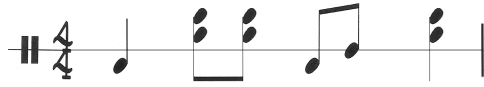
¹⁰⁰⁶ Ntalaras chante avec Moshonas pour les besoins du documentaire de HEAVEN Simon, « Music of the outsiders », Compass Film Production/ Channel 4 (England), 1988. L'extrait du film avec la chanson est disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=a6sFisp3ZMA&NR=1> (consulté le 25.03.2011)

¹⁰⁰⁷ KOUNADIS Panayotis, *Ημερολόγιο 2005...* [Calendrier 2005], *op.cit*

¹⁰⁰⁸ Sur la vie de Minos Matsas et les vers de chansons à son nom, voir KOUNADIS Panayotis, *Ο αινιγματικός κύριος Μάτσας* [L'énigmatique monsieur Matsas], *op.cit.*

¹⁰⁰⁹ Ce rythme se rapprocherait à celui que Voulgaris et Vantarakis nomment « bayo » et placent sous la catégorie de hasapiko, VOULGARIS, VANTARAKIS, *op.cit.*, p.58. Pennanen parle du rythme d'origine brésilienne « baião », qui dans sa version simplifiée et européanisée a pénétré la musique populaire grecque, selon lui, à travers l'influence des chansons turques et indiennes. Il donne comme exemple la chanson «Τα λιμάνια» [Les ports] de Tsitsanis de 1962, voir PENNANEN, *Westernisation and Modernisation...*, *op.cit.*, p.72 et Tableau 1, p.74

Figure 7 : le rythme à la guitare dans « Le batelier »



Les deux clarinettes jouent la mélodie avec une harmonisation à la tierce. Instruments solistes, elles sont mises en avant et répondent aux bouzouki. Les clarinettes font des notes tenues et donnent une impression de lenteur et de nostalgie. Deux bouzouki (voire trois) font l'accompagnement rythmique dans les premières mesures, puis se mettent en avant et exécutent la mélodie (sur les réponses aux clarinettes et après au chant). Ils jouent à la tierce et donnent un certain dynamisme à la chanson. Une voix entame le chant, avec des ornements et des notes tenues (9 mesures) ; puis les deux autres voix entrent en harmonisant (à la fin, trois lignes parallèles). En ce qui concerne la construction, la chanson commence avec une introduction instrumentale assez complexe de 19 mesures (A 2 mesures de cellules rythmiques, B1 3 mesures jeu des clarinettes et une mesure en montant réponse des bouzouki, B2 4 mesures de clarinettes, C1 1 mesure de montée par les bouzouki, puis 4 mesures pour descendre, C2 3 mesures jeu des clarinettes et une mesure principalement rythmique pour entamer le chant). La première partie du chant, D, suit sur 9 mesures (une seule voix : 3 mesures en descendant et 1 mesure en montant réponse des bouzouki - la même qu'au B1 - 4 mesures chantée et 1 mesure de montée par les bouzouki - la même qu'au C1) et puis E, la deuxième partie du chant (les trois voix : 4 mesures et 1 mesure réponse des bouzouki et 6 mesures chantées en descende) (et on repart à l'introduction sans le A). La mélodie évoque le mouvement des vagues, avec des montées et des descentes, et contient aussi des mesures rythmiques d'attente.

Dans les paroles, le narrateur demande au batelier de l'aider à enlever la belle odalisque pour la libérer.

«Καϊζής»	« Le batelier »
Γκελ, γκελ, καϊζή, γιαβάζ, γιαβάζ, Μες της Πόλης τ'ακρογαλί Μες τη σιγαλιά Μες του χαρμεμού τη λίμνη Γκελ, γκελ, καϊζη	<i>Gel, gel, batelier, yavas, yavas</i> ¹⁰¹⁰ Sur le rivage de la Ville ¹⁰¹¹ Dans le silence Dans l'étang du Harem ¹⁰¹² <i>Gel, gel, batelier</i>

¹⁰¹⁰ Les mots gel et yavas sont des mots turcs et signifient « viens » et « lentement » respectivement.

¹⁰¹¹ La Ville fait référence à Istanbul, en grec Constantinople, la ville du roi Constantin.

¹⁰¹² Le lac du Harem semble être le nom d'un quartier d'Istanbul.

Να κλέψω τη Γκιούζελ χανούμ
Σκλάβο μέσα στο κελί της
Κλαίει και θρηνεί
Και ζητά τη λευτεριά της
Γκελ, γκελ, καϊζή

Que j'enlève *Guzel hanoum*¹⁰¹³
Esclave dans sa cellule
Elle pleure, se lamente
Et réclame sa liberté
Gel, gel, batelier

Il y a deux strophes de 5 vers (1^{er}, 2^e et 4^e de 8 syllabes - sauf le 1^{er} de la première strophe 9 syllabes – et le 3^e et 5^e de 5 syllabes). On retrouve plusieurs mots turcs et un imaginaire sur l'Orient et les harems. La chanson « le batelier » a été reprise par plusieurs musiciens dans les années 1980 (entre autres par Babis Gkoles en 1982 et par Haris Alexiou la même année¹⁰¹⁴). Une réédition de la version examinée ici a circulé en 1975¹⁰¹⁵.

8.23. « Dimanche nuageux » (*Συννεφιασμένη Κυριακή*) de Vasilis Tsitsanis¹⁰¹⁶ (au chant Prodromos Tsaousakis et Sotiria Bellou) (1948)

La chanson « Dimanche nuageux » est composée par Vasilis Tsitsanis, elle connaît une grande popularité dès son enregistrement, elle devient une chanson phare et elle est considérée au milieu des années 60 comme « l'hymne national néohellénique grec »¹⁰¹⁷. Tsitsanis raconte qu'il l'a composée pendant l'occupation allemande, mais elle ne sera enregistrée qu'en 1948 avec les voix de Prodromos Tsaousakis et Sotiria Bellou. Tsaousakis et Bellou sont des chanteurs importants de l'après guerre. Tsaousakis, originaire d'Istanbul, enregistre plus de 200 chansons en 78 tours et il continue en 45 et 33 tours, jusqu'à sa mort en 1979¹⁰¹⁸. Bellou enregistre jusqu'en 1958 plus de 150 chansons, elle disparaît pendant quelques années et revient à partir de 1965¹⁰¹⁹.

La chanson est interprétée par une guitare, deux bouzouki et les deux voix. La guitare joue un rythme de zeibekiko avec des accords plaqués. Le premier bouzouki, joué par Tsitsanis, est mis en avant. La virtuosité de Tsitsanis se déploie avec plusieurs éléments du style soliste (des trémolos, la

¹⁰¹³ « Güzel hanım » signifie en turc la belle femme. En langue grecque, le mot « hanoumissa » signifie l'odalisque. La signification semble être ici la belle odalisque ou l'odalisque Guzel (selon qu'on prend le terme en tant qu'adjectif ou en tant que prénom féminin).

¹⁰¹⁴ La version de Haris Alexiou (par le disque « Η ζωή μου κύκλους κάνει » [Ma vie fait des tours], Minos, 1982) est disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=96hxyq-R2hA> (consulté le 28.03.2011).

¹⁰¹⁵ « Μεγάλοι του ρεμπέτικου νο 2 - Απόστολος Χατζηχρήστος » [Les grands du rebetiko, Apostolos Hatzichristos], MARGOPHONE 8151, 1975.

¹⁰¹⁶ Alekos Gouveris semble avoir écrit une strophe de la chanson et a demandé à Tsitsanis 20% de droits, voir ANASTASIOU Theofilos, *Τσιτσάνης Άπαντα* [Tsitsanis Oeuvres complètes], Athènes, Éditions de la revue *Laiko Tragoudi*, 2004, p.149. Pourtant le nom de Gouveris n'apparaît pas au registre de l'AEPI.

¹⁰¹⁷ Par le réalisateur Nikos Koundouros, PETROPOULOS Ilias, « Τσιτσάνης: 30 χρόνια – 1000 τραγούδια » [Tsitsanis: 30 ans – 1000 chansons], *Eikones*, vol.572, octobre 1966, p.33-37, réédition dans PETROPOULOS Ilias, *Ρεμπέτικα Τραγούδια* [Chansons Rebetika], *op.cit.*, p.256-259.

¹⁰¹⁸ KOUNADIS Panayotis, *Ημερολόγιο 2005...* [Calendrier 2005], *op.cit.*

¹⁰¹⁹ Voir aussi Première Partie, Chapitre 5, § 5.1. Les jeunes, les concerts et les disques.

technique de ‘hammer’, des notes très appuyées, de glissendo en fin de phrase, des triolets et des quintolets). Le deuxième bouzouki fait une autre partie et des réponses différentes. La voix de Tsousakis commence le chant. La voix de Bellou chante toute la troisième mesure et à partir du 5^e temps de la quatrième mesure. Les deux voies chantent la même partie avec ornements. La construction est assez simple du type A (introduction instrumental, 2 mesures), B (chanté par la voix masculine, 2 mesures), C (chanté par les deux voix, 2 mesures x 2). Il n’y a pas de refrain (aux paroles non plus).

Selon Tsitsanis, la chanson est inspirée par la vue d’un mort sur la neige, un dimanche de l’hiver 1941-1942¹⁰²⁰.

«Συννεφιασμένη Κυριακή»	« Dimanche nuageux »
Συννεφιασμένη Κυριακή, Μοιάζεις με την καρδιά μου Που έχει πάντα συννεφιά (συννεφιά) Χριστέ και Παναγιά μου. ↓ x2	Dimanche nuageux, Tu ressembles à mon cœur Qui est toujours couvert de nuages (des nuages) Ô mon Jésus et ma Vierge. ↓ x2
Είσαι μια μέρα σαν κι αυτή που ‘χασα τη χαρά μου Συννεφιασμένη Κυριακή (Κυριακή) Ματώνεις την καρδιά μου. ↓ x2	C’est un jour comme celui-ci Où j’ai perdu ma joie Dimanche nuageux (dimanche) Tu fais saigner mon cœur. ↓ x2
Όταν σε βλέπω βροχερή Στιγμή δεν ησυχάζω Μαύρη μου κάνεις τη ζωή, τη ζωή Και βαριαναστενάζω. ↓ x2	Quand je te vois nuageux Je ne peux pas m’épanouir Tu rends ma vie obscure (vie) Et lourdement je soupire. ↓ x2

Il y a 3 strophes de 4 vers (régulièrement 8 et 7 syllabes, avec une rime abab – sauf 1^e strophe rime abcb). Les paroles allusives et métaphoriques permettent des associations différentes. La chanson a été pour longtemps perçue comme symbolisant l’Occupation allemande. Il est intéressant de noter l’appel à Jésus et la Vierge.

La chanson est reprise dès 1951 par Hatzidakis au piano. En 1959, elle est interprétée par Stelios Kazantzidis, Yota Lydia et Marinella¹⁰²¹ et connaît plusieurs versions au cours des décennies

¹⁰²⁰ Avgi, «Ο Βασίλης Τσιτσάνης για τα τραγούδια του - Ποιοι καλλιτέχνες θα τραγουδήσουν στην Εβδομάδα Λαϊκής Μουσικής» [Vasilis Tsitsanis sur ses chansons - Les chanteurs qui chanteront à la Semaine de Musique Populaire], 25.08.1966, p.2. Voir aussi Première Partie, Chapitre 5, § 5.1. Les jeunes, les concerts et les disques.

¹⁰²¹ Cette version est disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=ZG8AiQQrTc&playnext=1&list=PL19AF733ADD7A5933> (consulté le 28.03.2011)

suivantes (entre autres par Glykeria, Mitsias, Ntalaras et Mercouri¹⁰²²). La version originale est également rééditée plusieurs fois à partir de 1975.

8.24. « Prends patience » (*Κάνε υπομονή*) de Vasilis Tsitsanis (au chant Sotiria Bellou et Vasilis Tsitsanis) (1948)

J'examinerai une troisième chanson de Tsitsanis, sortie en disque la même année que « Dimanche nuageux » et investie de significations similaires, cette fois concernant la guerre civile.

La chanson « Prends patience » est interprétée par une guitare, deux bouzouki, un accordéon et deux voix, celle de Bellou et celle du compositeur. La guitare fait des lignes de basse sur les trois premiers temps de chaque mesure (sauf au début du chant) puis elle fait le rythme classique du vieux zeibekiko. Elle est très présente tout au long de la chanson, en jouant des basses et des accords (quatre accords différents : dom, mib, fam, sol). Le premier bouzouki, joué par Tsitsanis, est présent mais n'est pas accentué, comme il peut l'être dans d'autres chansons. Il utilise surtout la technique du « hammer », sans beaucoup d'autres éléments de virtuosité. Le deuxième bouzouki joue la même ligne mélodique que le premier pendant la partie instrumentale. On l'entend mal pendant le chant, il est discret (il fait de vagues accords au loin). L'accordéon fait uniquement des réponses aux bouzouki sur les parties instrumentales (avec une ligne à deux notes, basse et octave supérieure). La première voix, de Bellou, est enrrouée et tient les voyelles. La voix de Tsitsanis, nasale et plus aigue que celle de Bellou, entre à la troisième mesure pour chanter la même ligne et harmoniser à la tierce au dessus à partir du troisième temps de la quatrième mesure. La structure de la chanson est basée sur deux thèmes : A (instrumental, 2 mesures), B (chanté par la voix de Bellou, 2 mesures), A (chanté par les deux voix, 2 mesures x2).

La chanson « Prends patience » se réfère à un amour perdu. Le narrateur conseille la personne malheureuse de prendre patience et d'attendre le retour de la personne aimée.

«Κάνε υπομονή»	« Prends patience »
Μην απελπίζεσαι και δε θ' αργήσει	Ne désespère pas, ça ne va pas tarder
Κοντά σου θα 'ρθει μια χαραυγή	Un jour, à l'aube, il ¹⁰²³ viendra près de toi
Καινούργια αγάπη να σου ζητήσει	Pour te demander un nouvel amour
Κάνε λιγάκι υπομονή ↓ x2	Prends ton mal en patience ↓ x2

¹⁰²² La version avec Mercouri est disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=ezBocVzfj1I&feature=related> (consulté le 28.03.2011).

¹⁰²³ Le pronom personnel sujet est facultatif en langue grecque. Dans toute la chanson, aucun terme n'indique le genre ni du narrateur, ni de la deuxième personne, ni de la troisième personne dont il est question. C'est pourquoi celles-ci pourraient être aussi bien de genre masculin que féminin. Je choisis arbitrairement pour la traduction le pronom « il ».

Δίωξε τα σύννεφα απ' τη καρδιά σου
Και μες το κλάμα μη ξαγρυπνάς
Τι κι αν δε βρίσκεται στην αγκαλιά σου
Θα 'ρθει μια μέρα μη το ξεχνάς ↓ x2

Chasse les nuages de ton cœur
Et ne reste pas éveillé(e) par les pleurs
Même s'il n'est pas dans tes bras
Il viendra un jour, ne l'oublie pas ↓ x2

Γλυκοχαράματα θα σε ξυπνήσει
Κι ο έρωτάς σας θ' αναστηθεί
Καινούργια αγάπη θα ξαναζήσει
Κάνε λιγάκι υπομονή ↓ x2

Il te réveillera à la douce aurore
Et votre passion ressuscitera
Un nouvel amour renaîtra
Prends ton mal en patience ↓ x2

Il y a 3 strophes de 4 vers (régulièrement de 11, 9, 10 et 9 syllabes chacun - sauf le 3^e vers de la 2^e strophe qui a 11 syllabes - avec une rime abab). Les paroles allusives et l'ambiguïté au niveau du genre laissent plusieurs possibilités d'interprétation. La chanson « Prends patience » est réinterprétée pendant les années 1980 tant par Ntalaras (Les rebetika de l'Occupation, Minos, 1980) que par la Compagnie Athénienne (La complainte de l'aube, 2^e période, Minos, 1984).

8.25. « Tu m'as mis sur la paille » (*Μου φαγες τα δαχτυλίδια*) de Yorgos Mitsakis (au chant Elli Sofroniou, Stellakis Perpiniadis et Yorgos Mitsakis) (1948)

La dernière chanson de mon corpus, décrite ici, est composée par Yorgos Mitsakis, un compositeur de l'après guerre. Mitsakis enregistre en 78 tours plus de 300 chansons et continue sa carrière musicale avec les 45 et 33 tours¹⁰²⁴. Il meurt en 1993, à l'âge de 72 ans. Elli Sofroniou a souvent collaboré avec Mitsakis, mais elle n'est pas parmi les chanteuses les plus connues aujourd'hui. En outre, on dispose de très peu d'informations sur sa vie et sa carrière musicale.

La chanson « Tu m'as mis sur la paille » est interprétée par une guitare, deux bouzouki et trois voix. La guitare fait des basses et des accords (1a, re, fa#m, do#7) sur le rythme du vieux zeibekiko. Le premier bouzouki, probablement joué par Mitsakis, est un instrument soliste, mis en avant dans les parties instrumentales. Il fait également des réponses au chant (aussi avec des accords), mais il ne joue pas pendant le chant. Le deuxième bouzouki joue tout au long de la chanson : pendant le chant il reste discret, alors que dans les parties instrumentales, les deux bouzouki se complètent. Les trois voix sont fortes et mises en avant. Sofroniou commence (2 mesures et 1 en instrumental), puis Mitsakis et Stellakis entrent, le premier pour chanter la même ligne que Sofroniou, le deuxième pour harmoniser à la tierce. La structure est basée sur trois thèmes : A (introduction instrumentale, 2 mesures), B (chanté par une voix, 2 mesures et 1 mesure réponse instrumentale) et C (chanté par les trois voix, 2 mesures

¹⁰²⁴ KOUNADIS Panayotis, *Ημερολόγιο 2005...* [Calendrier 2005], *op.cit.*

x2). Il est intéressant de remarquer qu'on retrouve souvent (dans les trois thèmes) la même descente de gamme vers la tonique (fa#) avant de conclure.

Les paroles donnent un point de vue féminin sur l'amour : elle a tout donné à l'homme aimé, mais lui, il l'a laissé tomber.

«Μου φαγες τα δακτυλίδια»	« Tu m'as mis sur la paille »
Από πιτσιρικά με λέγανε μπαμπέσα Κι έτυχε σε σένα να δώσω τόση μπέσα. Μου 'φαγες όλα τα δακτυλίδια Και κοιμάμαι τώρα, τώρα στα σανίδια ↓ x2	On m'a dit perfide depuis mon enfance Mais il se trouve que j'ai été très correcte avec toi. Tu m'as mis sur la paille et je dors maintenant, maintenant sur les planches chaque nuit ↓ x2
Ότι και αν είχα προτού να σε γνωρίσω Όλα στα 'χω δώσει για να σ' ευχαριστήσω. Κι ύστερα από τόσα δακτυλίδια Μ' έχεις και κοιμάμαι, κοιμάμαι στα σανίδια ↓ x2	Tout ce que j'avais avant de te connaître Je te l'ai donné pour que tu sois satisfait. Et après tout ce que tu m'as pris Tu me laisses dormir, dormir sur les planches chaque nuit ↓ x2
Μπράβο σου τσακπίνη που μ' έχεις καταφέρει Πόσο αντέχω ακόμα ένας θεός το ξέρει. Δεν με νοιάζει για τα δακτυλίδια γ x2 Μόνο που κοιμάμαι, κοιμάμαι στα σανίδια	Bravo à toi, rusé, de m'avoir amadouée Ce que j'endure encore Dieu seul le sait. Je m'en fous de ce que tu m'as pris Sauf que je dors, je dors sur les planches chaque nuit ↓ x2

Il y a 3 strophes de 4 vers (les 2 premiers de 13 syllabes, les 2 derniers de 10 syllabes, répétés une fois et fonctionnant comme un refrain, avec des petites variations). La rime est de aabb. « Tu m'as mis sur la paille » est reprise pendant les années 1970 et 1980, entre autres par Babis Gkoles («Ρεμπέτικη ρομάντζα» [Romance rebetique], Columbia, 1983).

Tableau 3 : Corpus

Compositeur - Auteur	Titre	Date (1 ^{er} enreg.)	Chanteur/euse(s)	Compagnie	No disque	Instruments	Chemin dominant	Rythmes
1. Kostas Bezos – Tetos Dimitriadis	Tu étais pieds nus	1930	A.Kostis	Victor (USA)	V- 58061	2 guitares	saba	vieux zeibekiko
2. Spyros Peristeris	Un magkas à Votanikos	1933	Zaharias Kasimatis	Parlophone	B 21708 ¹	2 guitares	saba	vieux zeibekiko
3. Panayotis Toundas	Hariklaki	1933	Roza Eskenazy	Parlophone	B 21674	guitare (?), violon, oud, cuillères	rast	tsifeteli
4. Panayotis Toundas	Amenez de l'héro que je me défonce	1934	Rita Abatzi	HMV	AO 2183	guitare, violon, 3 ^e instrument (cūmbūs ?)	hitzaz	syrtos
5. Yorgos Batis	La petite gitane	1934	Yorgos Batis	HMV	AO 2187	guitare, 2 baglama	ousak	karsilamas
6. Vaggelis Papazoglou	Les voleurs de choux	1934	Stellakis Perpinadis	Columbia	DG 2041	guitare, banjo, santouri	segkia	aptaliko zeibekiko
7. Vaggelis Papazoglou	La voix du narghilé	1935	Stellakis Perpinadis	Columbia	DG 6066	guitare, santouri, violon	hitzaz	karsilamas
8. Yovan Tsous	Cinq magkes au Pirée	1935	Antonis Kalyvopoulos	Columbia	DG 6192	guitare, instrument Tsous (saz)	ni(h)avent	hasapiko
9. Markos Vamvakaris	Francoyriote	1935	Markos Vamvakaris	HMV	AO 2280	guitare, bouzouki	mineur harmonique	hasapiko
10. Markos Vamvakaris	Ceux qui ont beaucoup d'argent	1936	Stratos Payountzis	Odeon	GA 1959	guitare, bouzouki, baglama	mahour	vieux zeibekiko

¹ Selon le site rebetiko sealabs.

11. Panayotis Toundas	Dimitroula	1936	Roza Eskenazy	Columbia	DG 6234	guitare, violon, oud, cymballettes	hitzaz	agrilamas
12. Markos Vamvakaris	Tous les rebetes du monde	1937	Markos Vamvakaris	Parlophone	B 21915	guitare, baglama, 2 bouzouki	sazkiar et mineur harmonique	hasapiko
13. Kostas Skarvelis	Ne me dis pas que je ne souffre pas	1937	Kostas Roukounas et Yorgos Kavouras	Odeon	GA 7062	2 guitares, accordéon	mineur harmonique	hasapiko
14. Antonis Diamantidis (dit Ntalgkas) - Kostas Anatolitis	Où trouver une femme qui te ressemble	1939	Antonis Diamantidis	Odeon	GA 7233	guitare, bouzouki	mineur harmonique/ ni(h)avend	hasapiko
15. Dimitris Gkogkos (dit Bayaderas)	Tu m'as ensorcelé	1940	Bayaderas et Manolis Hiotis	HMV	AO 2658	guitare, 2 bouzouki	mineur harmonique/ ni(h)avend	hasapiko
16. Vasilis Tsitsanis	L'air de la défonce	1946	Stratos Payountzis et Stelios Keromytis	Columbia	DG 6599	guitare, 2 bouzouki	rast	nouveau zeibekiko
17. Manolis Hiotis - Yorgos Yannakopoulos	Le passe-temps	1946	Ioanna Georgakopoulou et Manolis Hiotis	HMV	AO 2698	2 guitares, troisième instrument (mandoline ?)	hitzaskiar	hasapiko
18. Spyros Peristeris - Minos Matsas	La complainte de l'aube	1947	Apostolos Hatzichristos, Markos Vamvakaris et Yannis Stamoulis	Odeon	GA 7369	guitare, bouzouki	mineur harmonique	4/4
19. Apostolos Kaldaras	Nuit sans lune	1947	Stella Haskil	Odeon	GA 7385	guitare, bouzouki, baglama	hitzaz	vieux zeibekiko

20. Yannis Papaioannou - Kostas Manesis	Cinq Grecs dans l'Hadès	1947	Odysseas Moshonas	HMV	AO 2739	guitare, violon, troisième instrument (mandole ?)	(plusieurs tétracordes et pentacordes)	tsifeteli
21. Yannis Papaioannou – Haralabos Vasileiadis	Avant l'aube, seul	1948	Odysseas Moshonas et Stellakis Perpiniadis	Columbia	DG 6692	guitare, 2 bouzouki	mineur harmonique (et autre)	vieux zeibekiko
22. Apostolos Hatzichristos - Yorgos Fotidas	Le batelier	1948	Evangelos et Apostolos Hatzichristos et Markos Vamvakaris	Odeon	GA 7438	guitare, 2 bouzouki, 2 clarinettes	ni(h)avent	4/4
23. Vasilis Tsitsanis	Dimanche nuageux	1948	Prodromos Tsaousakis et Sotiria Bellou	HMV	AO 2834	guitare, 2 bouzouki	(rast ou majeur)	zeibekiko
24. Vasilis Tsitsanis	Prends patience	1948	Sotiria Bellou et Vasilis Tsitsanis	Columbia	DG 6747	guitare, 2 bouzouki, accordéon	ni(h)avent	vieux zeibekiko
25. Yorgos Mitsakis	Tu m'as mis sur la paille	1948	Elli Sofroniou, Stellakis Perpiniadis et Yorgos Mitsakis	HMV	AO 2869	guitare, 2 bouzouki	ni(h)avent	vieux zeibekiko

CHAPITRE 9

Analyse croisée

Mon corpus s'étend sur deux décennies, les années 1930 et 1940. J'ai choisi d'examiner vingt-cinq chansons jouissant d'une diffusion et d'une popularité étendues aujourd'hui et de me limiter à des enregistrements effectués à Athènes. J'ai également opté pour une diversité en ce qui concerne les acteurs (compositeurs, auteurs et interprètes), l'instrumentation, les modes et les rythmes utilisés, mais aussi la thématique des paroles. Dans le chapitre précédent, j'ai procédé à une description de chacune des chansons sélectionnées. Ce chapitre sera consacré au repérage des dynamiques et des contrastes, des constantes, des hésitations, des changements et des appropriations.

Je précise que l'analyse présentée ici concerne principalement les vingt-cinq chansons de mon corpus, qui n'ont pas été sélectionnées pour leur représentativité, ni de l'ensemble du répertoire du rebetiko, ni des différentes périodes, ni des différents compositeurs. L'intérêt de cette analyse ne concerne que partiellement des questions de typologie, de structure et de caractérisation du rebetiko selon des éléments purement musicaux. L'examen d'un plus grand nombre de chansons serait nécessaire pour confirmer ou infirmer des hypothèses et des résultats exposés ici dans l'ensemble de cette catégorie vague que l'on nomme le rebetiko.

L'objectif de l'analyse est de repérer les éléments musicaux qui autorisent certains récits plutôt que d'autres et qui sont retenus ou écartés pour tisser différentes intrigues sur cette musique. Je m'intéresse également aux traces laissées par les conditions de production de cette musique, aux emprunts et aux appropriations, mais aussi à de potentiels oublis de réserve. Étant donné qu'un des critères principaux de sélection du corpus étudié est la popularité actuelle, l'analyse croisée permet de réfléchir également à la sélection des chansons pendant le revival des années 1970-1980 et sur les éléments qui ont été acceptés et aimés par une grande partie de la population, en d'autres termes, qui ont pu exprimer les désirs et les envies, les peurs et les inquiétudes de la société grecque, et qui ont fourni des « documents » pour la (re)configuration de son monde et de son passé.

Une structure similaire à celle du chapitre précédent sera observée : il sera d'abord question des différents acteurs ; ensuite des éléments musicaux et des paroles. Enfin, j'exposerai mes conclusions de l'analyse du matériel musical.

9.1 Les différents acteurs¹⁰²⁵

La diversité des acteurs a été un de mes critères de sélection. Trente-neuf acteurs différents sont présents dans mon corpus, sans compter les instrumentistes, sur lesquels je ne dispose que d'informations disparates. Il s'agit de seize compositeurs, qui sont majoritairement aussi les auteurs et des instrumentistes (et souvent des chanteurs), de six auteurs (qui ne sont pas des compositeurs), de vingt chanteurs (dont neuf compositeurs) et de six chanteuses (voir Tableau 4). La présence masculine prédomine. Dans l'ensemble de la production du rebetiko, on retrouve des femmes compositeurs (ex. Sotiria Bellou), auteurs (ex. Eftyhia Papayannopoulou) ou instrumentistes (ex. Evaggelia Margaroni, accordéon), mais la grande majorité des acteurs qui façonnent le rebetiko sont des hommes.

Tableau 4 : Les différents acteurs du corpus selon leur rôle (par ordre alphabétique)

Compositeurs (16) (nombre de chansons dans le corpus)	Batis Yorgos (1), Bayanteras Dimitris (1), Hatzichristos Apostolos (1), Hiotis Manolis (1), Kaldaras Apostolos (1), Mitsakis Yorgos (1), Ntalgkas Antonis (1), Papazoglou Vaggelis (2), Papaioannou Yannis (2), Peristeris Spyros (2), Skarvelis Kostas (1), Toundas Panayotis (3), Tsaous Yovan (1), Tsitsanis Vasilis (3), Vamvakaris Markos (3)
Auteurs (6) (qui ne sont pas des compositeurs)	Dimitriadis Tetos (?), Kofiniotis Kostas (pseudonyme Anatolitis), Manesis Kostas, Matsas Minos (pseudonyme Fotidas) (2), Vasileiadis Haralabos, Yannakopoulos Yorgos
Chanteurs (20) (nombre de chansons dans le corpus)	Batis Yorgos (1), Bayanteras Dimitris (1), Hatzichristos Apostolos (2), Hatzichristos Evaggelos (1), Hiotis Manolis (2), Kalyvopoulos Antonis (1), Kasimatis Zaharias (1), Kavouras Yorgos (1), Keromytis Stelios (1), A.Kostis (1), Mitsakis Yorgos (1), Moshonas Odysseas (2), Ntalgkas Antonis (1), Payoumtzis Stratos (2), Perpiniadis Stellakis (4), Roukounas Kostas (1), Stamoulis Yannis (1), Tsaousakis Prodromos (1), Tsitsanis Vasilis (1), Vamvakaris Markos (4)
Chanteuses (6) (nombre de chansons dans le corpus)	Abatzi Rita, Bellou Sotiria (2), Eskenazy Roza (2), Haskil Stella, Sofroniou Elli, Georgakopoulou Ioanna

¹⁰²⁵ Les informations sur les différents acteurs sont tirées de KOUNADIS Panayotis, *Ημερολόγιο 2005* [Calendrier 2005], *op.cit.* Pour des acteurs qui ne sont pas cités dans cet agenda, j'ai utilisé les informations de SHORELIS Tasos, *Ρεμπέτικη Ανθολογία* [Anthologie rebetique], *op.cit.* et le cas échéant des biographies par les sites rebetiko.gr et musipedia.gr.

À cette diversité d'acteurs correspond une diversité d'âges, de lieux d'origine sociale et d'influences musicales. En ce qui concerne l'âge, je propose un regroupement en trois catégories : les acteurs nés entre 1880 et 1900, ceux nés pendant la première décennie du XXe siècle (ils se professionnalisent pendant les années 1930) et ceux nés pendant la deuxième décennie du XXe siècle (ils prédominent après la guerre, à l'exception de Rita Abatzi) (voir Tableau 5).

Tableau 5 : Les différentes tranches d'âge selon la date de naissance

Né(e)s entre 1880 et 1900 (10)	Batis, Eskenazy, Kasimatis, Ntalgkas, Papazoglou, Peristeris, Perpiniadis, Skarvelis, Toundas, Tsaous
Nés entre 1901 et 1911 (12)	Bayanteras, Bezos, Hatzichristos (Ap.), Kalyvopoulos, Kavouras, Keromytis, Kofiniotis, Matsas, Payoumtzis, Roukounas, Vamvakaris, Vasileiadis
Né(e)s entre 1912 et 1923 (14)	Abatzi, Bellou, Haskil, Hiotis, Kaldaras, Manesis, Mitsakis, Moshonas, Papaioannou, Stamoulis, Tsaousakis, Tsitsanis, Yannakopoulos, Georgakopoulou
Sans information (3)	Dimitriadis, Hatzichristos (Ev.), Sofroniou

En ce qui concerne les lieux d'origine, quinze acteurs sont des migrants intérieurs, arrivés dans l'agglomération d'Athènes à la recherche d'emploi et d'une vie meilleure ; dix-sept acteurs sont des réfugiés d'Asie Mineure (dont trois installés enfants à Athènes ou au Pirée), qui ont été forcés de quitter leur lieu de naissance pendant ou après la Catastrophe (la grande majorité), perdant leurs propriétés et subissant un déclin social ; seulement quatre sont nés à Athènes ou au Pirée (voir Tableau 6). La diversité de lieux de naissance s'accompagne d'une variété des milieux sociaux. À titre d'exemple, Keromytis est surnommé « l'aristocrate », parce qu'il était souvent bien habillé, mais aussi parce qu'il était d'une famille riche du Pirée¹⁰²⁶ ; Vamvakaris de l'autre côté est obligé de travailler depuis son enfance pour aider sa famille.

¹⁰²⁶ Le père de Keromytis tenait la seule laverie professionnelle de l'agglomération, ayant comme clients toutes les cliniques et les hôpitaux de la capitale et du Pirée. VOULGARIS K., «Στέλιος Κερομύτης, ο αριστοκράτης 'μπουζουκτσής'» [Stelios Keromytis, le joueur aristocrate de bouzouki], *Ta Simerina*, 26.08.1972, p.4.

Tableau 6 : Les différents lieux de naissance/ origine

Migrants intérieurs ¹⁰²⁷ (15)	Continent (8)	Batis (Methana), Bezos (Bolati Corinthe), Haskil (Thessalonique) Hiotis (Thessalonique), Kaldaras (Trikala), Matsas (Preveza), Tsitsanis (Trikala), Georgakopoulou (Pyrgos)
	Iles (7)	Bellou (Evoia), Kavouras (Castelorizo), Moshonas (Samos), Perpiniadis (Tinos), Roukounas (Samos), Stamoulis (Samos), Vamvakaris (Syros)
Réfugiés (17)	Istanbul (5)	Eskenazy, Mitsakis, Ntalgkas, Skarvelis, Tsaousakis
	Smyrne (7)	Abatzi, Hatzichristos (Ap.), Kalyvopoulos, Kasimatis, Papazoglou, Peristeris, Toundas
	Autres en Asie Mineure (5)	Kofiniotis (Magnisia), Papaioannou (Kios), Payoumtzis (Ayvalik), Tsaous (Kastamoni), Vasileiadis (Tsanak Kale)
Nés à Athènes/ Pirée (4)		Bayanteras, Keromytis, Manesis, Yannakopoulos
Sans information (3)		Dimitriadis, Hatzichristos (Ev.), Sofroniou

Ces différents acteurs, avec des trajectoires de vie variées, quittent leur lieu de naissance à la suite d'événements historiques et/ou pour des raisons économiques. Ils s'installent à Athènes et au Pirée et collaborent parfois dans les lieux de divertissement et les studios d'enregistrement. Ils amènent avec eux différentes influences et traditions musicales, à leur tour, issues des mélanges. Certains sont déjà des musiciens professionnels - comme Toundas, Skarvelis et Peristeris qui deviennent les directeurs artistiques des compagnies phonographiques à Athènes ou comme Papazoglou et Roukounas qui y poursuivent leur carrière musicale. D'autres commencent à s'intéresser professionnellement à la musique après leur installation dans la capitale - comme Vamvakaris et Tsitsanis.

Les différents acteurs ne sont pas seulement issus de milieux sociaux et musicaux d'origines variées ; ils occupent différentes places dans le tissu social et ils investissent, souvent, différentes scènes musicales à Athènes et enregistrent des chansons appartenant à des catégories variées. À titre d'exemple : Bezos est principalement un compositeur de musique légère, connu pour son orchestre « hawaïen » ; Ntalgkas chante un grand nombre d'amané, puis se consacre à la musique légère ; Eskenazy chante également des chansons démotiques et aussi turques et juives ; les directeurs

¹⁰²⁷ À noter que Thessalonique, Preveza et Samos sont rattachées à la Grèce en 1913, Castelorizo en 1947. Syra (Ermoupoli, Syros) a été le plus grand port de la Grèce jusqu'à la fin du XIXe siècle, remplacé progressivement par le Pirée.

artistiques Skarvelis, Toundas et Peristeris participent comme instrumentistes et probablement arrangeurs à l'ensemble de la production musicale populaire de leur temps ; Tsitsanis, Hiotis, Bellou et d'autres continuent dans le laïko et collaborent avec des compositeurs de l'entehno. Les auteurs écrivent des paroles pour des chansons légères et lourdes. En ce qui concerne la production « lourde », les auteurs commencent à apparaître dans le registre des droits de propriété intellectuelle vers la fin des années 1930. Le métier de l'auteur semble s'établir vers cette période ; les auteurs potentiellement différents des compositeurs des années précédentes, restent inconnus et sans droits de propriété intellectuelle¹⁰²⁸.

Il existe également différents niveaux de professionnalisation et de connaissances musicales théoriques et pratiques. Pour donner quelques exemples, Stellakis Perpiniadis et Roza Eskenazy tiennent le record du plus grand nombre d'enregistrements en 78 tours (comme voix masculine et féminine respectivement) et ont collaboré avec plusieurs compositeurs ; Antonis Kalyvopoulos semble être un chanteur amateur qui a exceptionnellement enregistré quelques chansons et toujours avec Tsaous (lui-même avec une discographie personnelle limitée à douze chansons) ; Elli Sofroniou est peu connue et collabore surtout avec Mitsakis. Certains compositeurs comme Skarvelis, Toundas, Peristeris et Papazoglou ont une maîtrise de plusieurs instruments et des connaissances de notation musicale ; d'autres, comme Vamvakaris, jouent uniquement le bouzouki, sans aucune connaissance théorique musicale.

Enfin, sept acteurs meurent pendant l'Occupation allemande : Bezos, Toundas, Kavouras, Ntalgkas, Papazoglou, Skarvelis et Tsaous, la majorité d'entre-eux (cinq sur sept) sont venus d'Asie Mineure et nés avant 1900.

Cette grande variété d'acteurs signifie, en dernière instance, une diversité de visions sur la musique, des horizons musicaux différents et des influences venues de périodes et d'espaces géographiques multiples qui forment la catégorie rebetiko : des îles et du continent grec, des côtes de l'Asie Mineure et des villes, comme Istanbul et Smyrne, cette deuxième étant très européanisée au début du XXe siècle. Elle laisse également apparaître la diversité des conditions sociales, la forte mobilité et la mixité de la population à Athènes et au Pirée au début du XXe siècle.

¹⁰²⁸ Il faut noter ici que le registre de droits de propriété intellectuelle fournit des informations précises sur les acteurs qui détiennent les droits. Or il paraît que certains compositeurs et auteurs offraient leurs oeuvres à d'autres personnes, souvent pour les aider financièrement ou pour d'autres raisons.

9.2 L'appropriation des différents éléments musicaux

J'examinerai dans ce paragraphe les changements qui interviennent dans l'instrumentation, le jeu des différents instruments, l'harmonisation, les chemins, les rythmes, les voix et la construction des chansons. Ces changements sont liés aux trois différentes périodes à l'intérieur du corpus : la période avant la dictature de Metaxas (1930-1936) (onze chansons), la période entre 1937 et 1940 (quatre chansons) et la période après la deuxième guerre mondiale et l'Occupation allemande (1946-1948) (dix chansons).

Les Tableaux 7 et 8 présentent respectivement les différents types d'orchestre selon le nombre des instruments et des voix qui y participent et l'apparition des différents instruments dans le corpus (par nombre des chansons).

Tableau 7 : Nombre des chansons avec différents types d'orchestre par période

types d'orchestre	nombre d'instruments (sans compter les voix)				nombre de voix			
	2	3	4	5	1 féminine / masculine		2	3
1930-1936	4	5	2 ¹⁰²⁹	0	3	8	0	0
1937-1940	1	2	1	0	0	2	2	0
1946-1948	1	7	1	1	1	1	5	3
total	6	14	4	1	15		7	3

Tableau 8 : Nombre des chansons avec différents instruments¹⁰³⁰

Instruments / période	guitare (s) 1 g / 2 g		bouzouki 1 b / 2 b		violon	baglama	oud	santouri	accordéon
1930-1936	9	2	2	0	4	2 (dont 1 à 2 baglama)	2	2	0
1937-1940	3	1	1	2	0	1	0	0	1
1946-1948	9	1	2	6	1	1	0	0	1
total	25		13		5	4	2	2	2

¹⁰²⁹ Les deux chansons sont de Panayotis Toundas.

¹⁰³⁰ Sur les instruments voir aussi Annexe Lexique.

Deux remarques semblent intéressantes sur ces tableaux. La première concerne le nombre d'instruments et de voix. L'orchestre semble être majoritairement composé de trois instruments (sans compter les voix, 14 chansons sur 25), ce qui semble devenir la règle après la guerre (7 sur 10), en instaurant un partage des rôles entre les différents instruments. En ce qui concerne les voix, l'insertion d'une deuxième voix apparaît après la dictature de Metaxas, pour devenir la règle après la guerre, période pendant laquelle on retrouve des chansons également à trois voix (3 sur 10). La deuxième et la troisième voix proposent alors une harmonisation de la mélodie principale interprétée par la première voix.

La deuxième remarque concerne le type d'instrument utilisé. La guitare est omniprésente¹⁰³¹ pour l'accompagnement. Le bouzouki domine, notamment après la guerre, période pendant laquelle on remarque l'utilisation fréquente de deux bouzouki, alors que le oud et le santouri disparaissent et que le violon est très peu présent. L'accordéon apparaît après la dictature de Metaxas et sera de plus en plus utilisé. En termes de combinaison d'instruments, l'orchestre composé d'une guitare et un bouzouki (ou guitare, deux bouzouki, ou guitare, deux baglama, ou guitare, bouzouki et baglama ou deux guitares, la deuxième avec un jeu similaire au bouzouki) est majoritaire (18 sur 25 chansons). Je me consacrerai alors au jeu de la guitare et du bouzouki en examinant des questions harmoniques, mélodiques et rythmiques.

La guitare, dans l'ensemble du corpus, a un rôle d'accompagnement principalement rythmique et harmonique, dans la majorité des cas en faisant basses et accords. Parfois, et surtout pendant la période précédant la dictature de Metaxas, elle joue des lignes de basses pour effectuer le passage d'un degré principal à un autre ou pour soutenir la mélodie. Or différentes logiques d'accompagnement existent et progressivement l'harmonisation se complexifie et le rôle mélodique de la guitare disparaît. Ainsi, dans la première chanson (« Tu étais pieds nus », § 8.1.), la guitare joue seulement la tonique/fondamentale, donnant un exemple de ce qu'on a nommé l'*isocrate* (la même fonction que la note tenue) et des accords « ouverts » (tonique, quinte, octave, sans la tierce qui déterminerait une couleur majeure ou mineure, selon les modes occidentaux). Une logique similaire existe dans l'accompagnement de « Cinq Grecs dans l'Hadès » (§ 8.20), où on retrouve le changement de trois degrés principaux et des accords constitués de la quinte et de l'octave. Sur la chanson « Hariklaki » (§ 8.3), la guitare accompagne rythmiquement avec trois notes simples. Aux chansons « Petite gitane » (§

¹⁰³¹ La seule exception serait la chanson « Hariklaki », où l'instrument qui fait l'accompagnement rythmique n'est pas facilement identifiable. Voir aussi Chapitre 8, § 8.3.

8.5), « Les voleurs de choux » (§ 8.6), « La voix du narghilé » (§ 8.7), « Ceux qui ont beaucoup d'argent » (§ 8.10) et « Dimitroula » (§ 8.11), on entend à la guitare des basses et des notes simples ou des lignes de basses. Dans la chanson « Francosyriote » (§ 8.9), on retrouve des basses utilisant le premier (tonique) et le cinquième (dominante) degré uniquement, alors que les chansons « Cinq magkes au Pirée » (§ 8.8), « La complainte de l'aube » (§ 8.18) et « Le batelier » (§ 8.22) ont une complexité harmonique avec plusieurs changements de basses et d'accords. Le Tableau 9 présente les différentes manières d'accompagnement à la guitare (selon la numérotation des chansons dans le corpus, voir Tableau 3, Corpus p.325-327).

Tableau 9 : Les différentes manières d'accompagnement à la guitare

accompagnement à la guitare / période	basses et notes simples	tonique et quinte - octave	basses et lignes de basses	basses, accords et lignes de basses	basses et accords	accords exclusivement
1930-1936	3, 5, 11	1	6, 7, 10	2, 4	8, 9	
1937-1940				13, 14	12, 15	
1946-1948		20		24	16, 17, 18, 19, 21, 22, 25	23 (et 17 pendant le chant)
total (nombre de chansons)	3	2	3	5	11	1

La complexité progressive de l'harmonisation s'opère au niveau de l'accompagnement, en parallèle avec l'abandon de la logique monophonique de l'*isocrate* et du rôle mélodique effectué par des lignes de basses. Elle est également présente au niveau mélodique, avec l'insertion des accords au bouzouki, et surtout du deuxième bouzouki et de la deuxième (et troisième) voix au chant, ajoutant des lignes parallèles (souvent à la tierce) à des mélodies basées sur des chemins populaires. Le deuxième bouzouki et la deuxième voix apparaissent déjà avant la guerre, pendant la période entre 1937 et 1940 (chansons 12, « Tous les rebetes du monde » et 13 « Ne me dis pas que je ne souffre pas », la chanson 15 « Tu m'as ensorcelé » avec deux bouzouki et deux voix), pour devenir presque la règle après la guerre.

Cette complexité progressive de l'harmonisation a été parfois perçue comme une occidentalisation de la musique populaire grecque. Or cette occidentalisation n'est pas une simple

adoption d'éléments musicaux tonals, qui remplaceraient les éléments modaux. Il s'agit plutôt d'une appropriation de nouveaux éléments et de leur fusion avec les éléments modaux préexistants et déjà sédimentés, amenant un nouveau mélange et altérant tant les structures tonales occidentales que les structures modales orientales.

Pennanen étudie le développement de l'harmonie verticale (*chordal harmony*) dans le rebetiko, en examinant un grand nombre des chansons de 1930 à 1960¹⁰³². Il remarque, d'abord, la rareté de l'accompagnement avec des basses et des notes simples ou des lignes de basses (*droning*, bourdon) après 1936. Il procède, ensuite, à des analyses sur l'oscillation entre accords relatifs (il parle de l'utilisation fréquente de l'oscillation du 3^e degré majeur III au 1^{er} mineur i, dans les chemins en mineur et du 6^e degré mineur vi au 1^{er} majeur I, dans les chemins en majeur) (ex. dans mon corpus chanson 25, sib-solm) et sur la progression d'accords (on retrouve des progressions communes comme la I-V-I, mais également d'autres qui n'obéissent pas aux conventions occidentales, comme par exemple le passage du 2^e degré mineur ii au 1^{er} majeur I, une progression présente dans « Dimanche nuageux » qui ajoute une couleur sombre à la chanson - re, mim, re dans la partie C). Il examine, enfin les formules chromatiques et les formes d'accords, ainsi que l'insertion des cadences mélodiques (des descentes ou des montées de gamme avant de conclure, ex. chansons 13 et 25, souvent utilisées dans la kantada au moins à partir de 1920) et des cadences en accords (devenues fréquentes dans les années 1950).

Pennanen voit trois manières principales d'utiliser l'harmonie verticale : a) une harmonisation idiomatique, basée sur les qualités mélodiques de chaque chemin, b) une pratique harmonique occidentale pour les compositions en mineur ou en majeur et c) un mélange des deux : certaines mélodies sont sur des chemins qui diffèrent considérablement des échelles mineure et majeure, mais leur harmonisation est basée sur l'harmonie fonctionnelle avec des cadences en dominante-tonique, où la sélection d'accords dépend de la structure du chemin et de la région dans laquelle se développe la mélodie, mais aussi du style et de l'esthétique de la période historique. Cette dernière manière participe, selon le musicologue finnois, au camouflage des éléments musicaux non-occidentaux utilisés dans la musique populaire grecque, en leur donnant une apparence occidentale¹⁰³³. Elle prouve également les procédés complexes d'emprunt et d'appropriation dont résulte cette catégorie musicale *grecque*, le rebetiko.

¹⁰³² Son corpus est constitué de 1500 chansons. Voir PENNANEN Risto Pekka, "The development of chordal harmony in Greek rebetika and laika music, 1930s to 1960s" dans *Westernisation and Modernisation...*, *op.cit.*, p.67-118.

¹⁰³³ *Ibid*, p.117.

L'appropriation des éléments du système tonal n'amène pas seulement des changements dans l'harmonisation, mais influence également et altère l'utilisation des éléments et des structures modales. La terminologie utilisée par les musiciens (ce métalangage vernaculaire dont parle Simha Arom¹⁰³⁴) trahit déjà une adaptation : on parle des chemins populaires et non pas des maqâms grecs pour désigner les modes utilisés dans la musique populaire urbaine. Depuis l'utilisation de la guitare et de la mandoline pour ce répertoire, des instruments présents dans les enregistrements dès le début du XXe siècle, et plus tard avec la domination du bouzouki, les chemins sont de plus en plus joués par des instruments tempérés, en ajustant les intervalles non-tempérés, mais en maintenant d'autres caractéristiques essentielles du système des maqâms, comme la position des degrés principaux, le comportement modal, la progression et les formules mélodiques, des modulations typiques. À partir des années 1930, des modifications et des nouvelles manières d'utiliser les chemins ont été développées, en grande partie en raison de l'harmonisation.

Pennanen examine le cas du chemin *houzam* et de ses changements, pour démontrer que le nombre de chemins utilisés après la guerre n'a pas forcément diminué et les échelles majeure et mineure ne les ont pas simplement remplacé. Il s'agit plutôt d'une utilisation et d'une adaptation différentes et délibérées qui ont offert la possibilité aux compositeurs de jongler avec les similarités entre certains chemins et les échelles occidentales, exprimant l'ambiguïté culturelle grecque dans la fusion d'éléments orientaux et occidentaux¹⁰³⁵. Une analyse détaillée du comportement mélodique des chansons dans le corpus examiné ici pourrait permettre de valider ou invalider les enseignements de Pennanen.

Le bouzouki, avec ses intervalles tempérés, deviendra l'instrument phare de ce nouveau mélange. Il sera mis progressivement en avant dans les chansons et on lui confèrera le rôle de l'instrument soliste. Après la guerre, le jeu du bouzouki, discret ou absent pendant le chant et dominant dans les parties instrumentales, deviendra de plus en plus virtuose (glissandi, tremolos, technique de « hammer », triolets, quintolets, etc) et ce style dominera.

Suivant ce même processus, après la guerre, la voix sera clairement mise en avant voire seule à développer la mélodie pendant les parties chantées (les comparaisons entre « Les voleurs de choux », chanson 6, et « Dimitroula », chanson 11, d'un côté, où tous les instruments jouent pendant le chant, avec « Le passe-temps », chanson 17, et « La complainte de l'aube », chanson 18, de l'autre, montrent

¹⁰³⁴ AROM Simha, *Polyphonies et polyrythmies...*, *op.cit.*, p.20.

¹⁰³⁵ PENNANEN Risto Pekka, "The development of chordal harmony in Greek rebetika and laika music, 1930s to 1960s" dans *Westernisation and Modernisation...*, *op.cit.*, p.23-65.

bien ce changement). Outre l'harmonisation et la place de la voix dans la chanson, le style du chant change également. Des voix rugueuses, enrouées et basses font leur apparition dans les enregistrements des années 1930, comme celles de Kostis, Batis et Vamvakaris (chansons 1, 5 et 9), qui chantent souvent de manière très rythmée, presque saccadée, et font contraste avec les voix richement ornementées et virevoltantes de Kasimatis et Eskenazy (chansons 2 et 11). Ces deux styles de chant s'entendent parfois chez le même chanteur selon la chanson interprétée (écouter à titre d'exemple la voix de Stellakis Perpiniadis dans « Les voleurs de choux » et dans « La voix du narghilé », ou celle de Vamvakaris dans la « Francosyriote » et dans « Tous les rebetes du monde »). Un mélange de ces différents styles de chant semble dominer pendant la période d'après-guerre, soit avec la superposition de plusieurs voix (comme dans « La complainte de l'aube » et « Le batelier ») soit et surtout avec la synthèse opérée par une voix plutôt enrouée qui tient les voyelles (comme par exemple celle de Payoumtzis et de Keromytis, chanson 16 et de Sotiria Bellou, chanson 24). Cette combinaison donnera plus tard ce qu'on nommera communément une voix « authentiquement populaire », représentant un « vécu dur » du chanteur/de la chanteuse.

En ce qui concerne les éléments rythmiques, le rythme par excellence du rebetiko semble être le zeibekiko (également majoritaire dans mon corpus, 10 chansons), suivi du hasapiko (7 chansons dans le corpus). On retrouve parfois des chansons au rythme de syrtos (chanson 4 du corpus), et autres rythmes fréquents dans la musique démotique. Or des influences diverses pénètrent les différents rythmes en passant parfois par l'Europe, parfois par l'Orient. Les chansons « Cinq magkes au Pirée » (§ 8.8) et « Le passe-temps » (§ 8.17) démontrent les influences du swing et du jazz sur le hasapiko avec l'insertion d'une sous-division ternaire (« shuffle ») ; le rythme dans « Le batelier » (§ 8.22) trahit d'autres influences venues des Amériques, en passant peut-être par la Turquie. Le nouveau zeibekiko (chanson 16) insère une syncope, provenant peut-être du tsifteteli, qui semble moins utilisé pendant les années 1940.

Je consacrerai quelques dernières remarques à la structure des chansons du corpus. Pendant la période avant 1937, la moitié des chansons sont à deux thèmes (chansons 1, 5, 6, 9 et 10) et plusieurs à quatre thèmes ou plus (chansons 3, 4, 7 et 11, des compositions de Toundas et Papazoglou). Dans la période d'après-guerre, une structure à trois thèmes domine (7 chansons sur 10). Or il ne semble pas y avoir la culture d'une construction du type partie instrumentale/couplet/refrain, mais on retrouve plutôt une introduction instrumentale et un couplet constitué de deux thèmes, avec des réponses instrumentales (chansons 3, 4, 7 et 11). Après la guerre, les chansons se composent en majorité d'une

introduction instrumentale, un deuxième thème, suivi d'un troisième qui se répète une fois (chansons 16, 17, 19, 21, 23 et 25). Toundas propose des constructions complexes (chanson 3, 4 et 11). Les chansons de Kostis et Batis (chansons 1 et 5) se caractérisent par des structures simples et des phrases mélodiques courtes, alors que dans « La complainte de l'aube » (chanson 18) les phrases sont longues. Enfin, plus le bouzouki est mis en avant, plus les solos d'autres instruments disparaissent (dans le corpus on retrouve des solos au violon avant la guerre, chansons 7 et 11, et improvisation à la voix à la chanson 3) et le bouzouki entreprend aussi les taximi, les improvisations introductives annonçant le chemin suivi (taximi au santouri à la chanson 7, au violon à la chanson 20, au bouzouki aux chansons 15 et 16).

L'analyse des éléments musicaux présentée ici a, je l'espère, ouvert des perspectives et pose plus de questions qu'elle n'en résout. Des recherches plus détaillées, entreprises par des musicologues, pourraient approfondir et préciser plusieurs points simplement évoqués ici, élargir le corpus étudié et aider à approcher la complexité de ce phénomène socio-musical nommé rebetiko. Examiner des musiques hybrides présuppose pouvoir détecter les différents éléments qui les composent et les différentes influences, mais aussi la manière de les combiner, de les manier, de les changer, de les arranger, en d'autres termes, de se les approprier en créant, à travers l'innovation, des nouvelles sédimentations. Cette analyse permet également de détecter les éléments dans le matériel musical qui acquièrent une dimension symbolique et déclenchent des associations d'idées. J'y reviendrai dans la conclusion (§ 9.4).

9.3 Les paroles

La dernière étape de cette analyse croisée se concentre sur les paroles et les éléments poétiques du corpus. J'examinerai brièvement des questions de métrique, de langue et de thématique des paroles, mais aussi l'ambiance de l'enregistrement, selon les différentes périodes. Toutes les chansons rebetika ont été écrites dans la langue parlée par le peuple, la langue démotique.

Avant 1937 et l'imposition de la censure, on retrouve des chansons à 4 strophes (chansons 2, 4, 8 et 9), 5 (chanson 6), 6 (chansons 1, 7 et 11) et même 7 strophes (chansons 3 et 5). En ce qui concerne le nombre de vers par strophe et de syllabes par vers, il y a des distiques et des quatrains, rarement des strophes à trois vers (chansons 2 et 3), avec une multiplicité du nombre de syllabes (6, 7, 8, 9, 11, 13 et 15 syllabes, mais prédominent les vers en octosyllabe). La forme de rime qui domine est aabb. Il est

intéressant de remarquer l'irrégularité métrique au niveau du nombre de syllabes (ex. chanson 4), la présence de couplets et de refrains avec une différente métrique (ex. chansons 2 et 3), les refrains contenant des variations dans leurs répétitions (ex. chansons 2, 3, 7 et 11), la combinaison des différentes formes de rime (ex. chanson 5). On retrouve parfois la répétition de certains vers (ex. chansons 6, 7, 9 et 10).

La pluralité des formes est suivie d'une pluralité de thèmes qui peuvent s'entremêler. On retrouve des chansons qui se réfèrent aux drogues et aux téké (chansons 2, 4 et 8), à la prison (chanson 7), aux vols et aux policiers (chanson 6), à une critique sociale (chanson 10), aux femmes et à l'amour (souvent portant comme titre le nom ou un autre trait distinctif de la femme, « Hariklaki », « Dimitroula », « Tu étais pieds nus », « Petite gitane » et « Francosyriote »). Le mot « magkas » apparaît dans plusieurs chansons (2, 3, 6, 7, 8) qui décrivent ou laissent imaginer son monde et ses attitudes. La majorité des chansons racontent des scènes de la vie quotidienne et des histoires spécifiques, avec une simplicité au niveau du langage et en employant souvent des mots d'argot. Trois chansons utilisent des mots turcs (chansons 3, 4 et 5).

Un élément intéressant est la présence de discours non chanté mais parlé, intercalé entre les strophes, qui crée une certaine ambiance dans l'enregistrement. Toutes les 11 chansons avant 1937 contiennent des paroles non chantées, qui sont souvent l'expression de félicitations entre les musiciens, contenant aussi leur nom (« à ta santé X »). Kostis glisse seulement des « oh » et « opa » (chanson 1), Papazoglou ajoute d'autres phrases et des dialogues entiers (chansons 6 et 7). Cette pratique crée souvent une intimité et insère l'auditeur dans le cercle des musiciens. Parfois, elle reproduit l'ambiance des lieux de divertissement. Elle disparaît progressivement et est complètement absente après la guerre.

L'imposition de la censure par la dictature de Metaxas cause la disparition des chansons afférentes à la drogue et aux téké, mais aussi des éléments suspects, comme l'argot et les descriptions du monde de magkas, ainsi que la critique de l'ordre établi. Elle est peut-être également la cause de la disparition de discours non chantés. Pendant la même période, le métier de l'auteur se consolide et les compositeurs de la production « lourde » commencent à collaborer avec des auteurs de la musique « légère ». La popularité du rebetiko grandit aussi de plus en plus, ainsi que la professionnalisation. La période après-guerre présentera des changements tant à la métrique qu'à la langue et à la thématique des chansons.

La forme qui semble dominer après 1946 est celle de trois strophes de quatre vers (chansons 16, 17, 19, 20, 21, 23, 24 et 25). En ce qui concerne le nombre de syllabes, l'octosyllabe est largement

utilisé, mais on retrouve des chansons à 5, 7, 9, 10, 11 et 12 syllabes. Or la majorité de chansons ont une régularité métrique (même celles qui utilisent différentes combinaisons de nombre de syllabes). Il n'y a pas de refrain, mais souvent les 2 derniers vers sont répétés (sauf les chansons 18, 20 et 22). Différentes rimes sont utilisées : aabb, abab et abcb.

La thématique principale se concentre sur l'amour (il y a des exceptions, comme « L'air de la défonce » enregistrée sans subir la censure et la chanson « Cinq Grecs dans l'Hadès »). L'amour est toujours lié au chagrin et à la souffrance et la séparation est un thème récurrent. La chanson « Le batelier » parle d'un amour imaginaire et est investie d'un certain exotisme. Si la forme des paroles semble se standardiser et la thématique des paroles se limiter, la complexité du langage augmente : plusieurs métaphores originales sont inventées (ex. « Le passe-temps »), des constructions du langage plus complexes et des paroles allusives sont utilisées, permettant une multiplicité d'interprétations (ex. chansons 19, 23 et 24).

Stathis Gauntlett a consacré sa thèse doctorale à l'analyse des paroles du rebetiko, en examinant un corpus élargi¹⁰³⁶. Il met en évidence plusieurs influences et changements, concernant la thématique, le style, le langage et la prosodie. Son analyse est minutieuse et dense. Je mentionnerai ici seulement trois points, concernant les différentes influences. Les vers à 8 ou 15 syllabes (dans mon corpus ceux-ci sont parfois divisés par la rime en vers de 8 et 7 syllabes) sont fréquents tant dans le rebetiko que dans la chanson démotique, ainsi que les thèmes de la violence, de l'emprisonnement et des récits autour des actes héroïques, qui ont respectivement comme personnages principaux les magkes et les kleftes. L'utilisation de dialogues peut être une influence venue du théâtre des revues, très populaire dans les années 1930. La censure de Metaxas a amené un approfondissement de thèmes et a diminué l'écart existant avec la musique légère contemporaine.

L'analyse croisée révèle une multiplicité de musiciens de différents âges et origines qui se trouvent installés à Athènes et au Pirée. Ils portent avec eux diverses traditions musicales et poétiques. Ils sont également ouverts aux nouvelles influences et intrigués par les musiques de leur époque. Ils expérimentent le mélange des différents éléments et arrangements musicaux et des formes et langages poétiques divers pour créer une nouvelle catégorie musicale, le rebetiko ; cette catégorie acquiert progressivement ses propres traditionalités et sédimentations, pour rappeler le vocabulaire de Ricœur, mais reste, en même temps, ouverte à l'innovation et sujette au constant changement.

¹⁰³⁶ Le corpus de Gauntlett est constitué par des récits des acteurs du rebetiko, des anthologies disponibles à l'époque et des enregistrements (il répertorie 220 chansons en plus que les anthologies, son corpus atteint plus de 750 chansons). Gauntlett Stathis, *Rebetika Carmina Graeciae Recentioris*, *op.cit.*

J'essaierai ensuite d'établir des passerelles entre l'histoire de la réception et des conditions de productions du rebetiko, d'un côté, et le matériel musical et poétique, de l'autre. Je tirerai quelques premières conclusions en liant ces deux parties de ma recherche et en tenant en compte tant la fluidité, l'ambiguïté et la diversité des discours, que celles de la chanson rebetiko dans sa matérialité, avant d'examiner la réception actuelle de cette musique dans la troisième partie.

9.4. Conclusions

Dans la première partie de cette recherche, j'ai examiné le contexte, les conditions de production et la réception de cette musique tout au long de son histoire, en portant un intérêt particulier aux questions de catégorisation et de traditionalisation¹⁰³⁷ ; dans cette deuxième partie, j'ai effectué la description de vingt-cinq chansons et une analyse croisée de mon corpus. Je tirerai ici quelques premières conclusions en liant ces deux parties de ma recherche, en essayant d'établir des passerelles entre le musical et le social, ainsi qu'en prenant en compte la fluidité, l'ambiguïté et la diversité des discours, et de la chanson rebetiko dans sa matérialité.

Deux points attirent mon attention et structurent mon texte. Il s'agit, d'abord, de la sélection des éléments musicaux utilisés pour construire des catégories et caractériser non seulement le matériel musical, mais aussi ses créateurs et ses amateurs. En d'autres termes j'essaierai de détecter les éléments musicaux qui acquièrent des significations spécifiques, quoique changeantes, ainsi que ceux revêtus d'une dimension symbolique. Je me concentrerai ensuite sur le jeu complexe entre sédimentation et innovation, sur les traces du passé présentes dans le matériel musical et sur les potentiels oubliés de réserve, en attente d'un complément par des futurs mondes d'auditeurs et configurés ici par mon propre récit. Ces deux points m'amèneront à mes hypothèses sur l'identité et la mémoire dans et par le rebetiko.

La sélection des éléments musicaux

À partir de l'analyse musicale, les catégorisations effectuées au cours de l'histoire du rebetiko s'éclaircissent. Trois styles différents composent cette catégorie : le smyrneiko, le rebetiko du Pirée et le laïko, une division consolidée par l'ouvrage de Petropoulos *Chansons Rebetika* et largement acceptée

¹⁰³⁷ Voir également le Tableau récapitulatif, Tableau 2, Histoire politique – histoire musicale, p.242-244.

aujourd'hui. Le terme *smyrneiko* désigne cette partie du répertoire avec des voix très ornementées, des structures des chansons complexes et surtout interprétée par des musiciens venus d'Asie Mineure, avec des instruments autres que le bouzouki, tels le santouri et le oud, mais aussi le violon. Ces instruments sont liés depuis le XIXe siècle à la « musique orientale », souvent désignée aussi par le terme amané. Ils sont joués dans les orchestres « smyrniotes » qui envahissent Athènes à partir de 1871 et connaissent un certain succès avec la mode des cafés-aman. Quand l'amané commence à être perçu comme une menace et acquiert une identité turque, ces instruments, ainsi qu'une certaine manière de chanter, deviennent clairement « orientales »¹⁰³⁸, malgré leur pratique en Grèce avant la fin du XIXe siècle. Les élites culturelles, dans le contexte de la montée du nationalisme, les considèrent comme des instruments de l'Autre ; ils représenteront un Orient rêvé et exotique, mais en même temps barbare.

Le *rebetiko du Pirée* est lié au bouzouki et au baglama, des instruments associés aux « autochtones », au moins depuis le recueil de Bourgault-Ducoudray de 1876, mais aussi aux magkes, à partir du début du XXe siècle. Les paroles déploient plusieurs histoires de la vie de magkas, ainsi que de la consommation du haschisch et participent considérablement à la construction de ce personnage, de son monde, de ses habitudes et de ses manières d'agir. Les voix sont rugueuses et les structures des chansons, tant musicales que poétiques, simples. Le *laiko* est aussi lié au bouzouki, mais il est caractérisé par une complexification harmonique, par l'insertion des plusieurs voix et bouzouki et leur mise en avant, ainsi que par un style de jeu virtuose de l'instrument qui progresse après la guerre. La thématique de ses paroles traite majoritairement de l'amour trompeur.

Ces catégories sont construites au cours du XXe siècle, en *sélectionnant certains* traits musicaux, ainsi que d'autres, concernant les paroles et les créateurs, pour délimiter des ensembles distincts, mais surtout pour rendre compte du changement tant musical que social. Elles ne sont que schématiques et présentent une vision simplifiée, mais partagée, des musiques qu'elles délimitent. Elles sont *une manière possible, parmi d'autres*, de classer le répertoire du rebetiko et on retrouve dans leur construction un premier pont entre le musical et le social : *le matériel musical change et le besoin de nouvelles dénominations apparaît, mais les points de vue changent également et on perçoit différemment le même répertoire.*

Ainsi, juste avant la guerre, le rebetiko du Pirée et le laiko sont des synonymes, les évolutions musicales apparaissent à peine et ne peuvent être détectées qu'avec le recul, alors que le smyrneiko,

¹⁰³⁸ En ce qui concerne le violon, c'est une certaine manière de jouer, plutôt que l'instrument lui-même, qui est perçue comme orientale.

nommé alors amané, est clairement différencié, comme une musique orientale et par cela « non grecque ». Le point de vue est conditionné par le contexte, où domine le besoin de consolider une identité grecque, déstabilisée par l'arrivée des réfugiés et par leurs pratiques, perçues trop orientales par les dirigeants et les intellectuels grecs tournés vers l'Occident. À partir des années 1950, un rapprochement entre le smyrneiko et le rebetiko du Pirée a lieu, alors que le laiko sera progressivement et clairement distingué pour devenir une catégorie en soi. Les changements du matériel musical et les nouvelles influences qu'il incorpore, mais aussi le besoin de réexaminer le passé participent à ce rapprochement : le laiko représentera une période plus récente, alors que le smyrneiko et le rebetiko du Pirée les années 1930. Le choix même du terme smyrneiko pour désigner le répertoire précédemment nommé amané révèle les nouveaux besoins des années 1970¹⁰³⁹.

La sélection des traits musicaux pour délimiter des styles différents à l'intérieur du rebetiko, mais aussi pour le différencier d'autres musiques, non seulement simplifie une réalité plus complexe et trahit des points de vue ancrés dans le présent, mais elle s'accompagne également des caractérisations qui dépassent le musical. *Les traits musicaux permettent des intrigues sur le monde social : ils suscitent des associations d'idées et se chargent de significations spécifiques selon le contexte.* Je me concentrerai sur cette deuxième liaison entre le musical et le social, en tenant en compte les changements musicaux et les changements de points de vue.

L'harmonisation « simple » (accompagnement avec bourdon) et les modes orientaux, sont d'abord perçus esthétiquement pauvres par rapport à la musique tonale occidentale. Ils deviennent progressivement un « reste » du passé et de l'occupation ottomane, mais aussi un signe d'anachronisme et de basse qualité. Ils renforcent, pour les élites culturelles, un sentiment d'infériorité face aux alliés de l'Ouest, cette partie du monde considérée comme « civilisée, développée et moderne » et à laquelle on aspire à ressembler. On définit alors le Soi en excluant ces éléments orientaux et en les attribuant à l'Autre.

Ensuite, ces mêmes éléments musicaux, réappropriés par d'autres musiciens, locaux et réfugiés, suscitent d'autres préoccupations. Les voix rudes qui chantent des paroles sur le haschisch et les magkes, avec des rythmes « lourds » à neuf temps, des structures et des rimes simples, des irrégularités de métrique tant musicale que poétique, ainsi que la tessiture spécifique du bouzouki et du baglama, sont liés aux tékés et choisies pour raconter la marginalité. On se préoccupe non seulement du manque

¹⁰³⁹ J'ai développé cette idée dans le Chapitre 6, § 6.2.

de qualité esthétique, mais aussi de l'amoralité de ces « chansons de haschischomanes » et on déplore les goûts musicaux du « peuple ». On arrive même à interdire certaines chansons de ce répertoire¹⁰⁴⁰.

Enfin, avec l'authentification et la traditionalisation du rebetiko, on donne de la valeur à cette musique et surtout à son côté « oriental » qui représente maintenant une résistance contre l'impérialisme politique et culturel des Américains. On valorise d'abord à partir des années 1950, les œuvres des virtuoses du bouzouki, comme Tsitsanis, avec une harmonisation plus complexe, sur des modes qui se rapprochent des échelles occidentales et ne sont pas facilement repérés et avec des paroles allusives qui sont ouvertes à une multiplicité d'interprétations, alors que les chansons du haschisch sont critiquées. Le bouzouki, stigmatisé précédemment et lié aux bas-fonds, est progressivement légitimé : on lui attribue des ancêtres prestigieux (en le liant avec d'autres instruments de la famille du luth, présents depuis l'antiquité ou joués par les héros de la Révolution grecque de 1821) et il devient un instrument phare de la musique populaire, digne de représenter la Grèce.

Ce n'est qu'à partir des années 1970 qu'on commence à redécouvrir un répertoire plus large de la musique du passé et à accepter à la fois les paroles de haschisch et les autres instruments, que le bouzouki. On découvre alors d'autres ambiances d'enregistrement dans les versions « originales » et les éléments musicaux précédemment liés à la marginalité et donnant un caractère « enivrant » vont maintenant symboliser la liberté, mélangée à l'anarchie, alors que la « simplicité » devient une caractéristique du peuple admirée et recherchée. La professionnalisation et l'esthétique contemporaines de la musique populaire sont rejetées et on rêve d'un passé sans compagnies phonographiques, contraintes du marché et célébrités, où les compositeurs étaient inconnus, les chansons et les vers « errants ».

À partir de la fin des années 1980, et de plus en plus avec la consolidation de la place du pays au sein de la Communauté Européenne, on commence progressivement à revendiquer « notre orientalité », pour se retrouver à nouveau devant un sentiment d'infériorité, cette fois face à l'Orient : les modes utilisés dans le rebetiko sont moins nombreux, plus « pauvres » et peut-être moins « purs », car mélangés avec des logiques autres d'harmonisation ; les instruments qui dominent sont tempérés et incapables de jouer des micro-intervalles. On ré-orientalisera alors le rebetiko et on importera des instruments de Turquie.

Si pendant l'après-guerre les mélanges sont vus comme inférieurs esthétiquement, simplificateurs et impurs, le mélange et le métissage prendront le dessus avec le triomphe de la

¹⁰⁴⁰ Sur les interdictions de la dictature de Metaxas, voir Chapitre 3, § 3.4.

musique du monde et on verra la richesse, la beauté et aussi la « grécité » dans la combinaison entre Occident et Orient. Au fil du temps, on configure l'identité et le passé collectif, les éléments mélodiques, harmoniques et rythmiques étant des « documents » qui inspirent, déclenchent et conditionnent les récits qu'on déploie ; ils seront utilisés pour affirmer l'altérité et l'étrangeté du rebetiko par rapport à « l'âme pure grecque », puis pour prouver la particularité grecque face à l'Occident ; mais également pour exprimer les différentes divisions internes de la société grecque. Le « peuple simple et inculte » sera ainsi délimité, puis transformé en symbole de rébellion.

Le matériel musical, à travers son enregistrement, est aussi une trace du passé : il porte son contexte et ses conditions de production, mais aussi des potentiels oubliés de réserve. Ces aspects seront examinés par la suite.

Les traces du passé

À travers les informations dont on dispose aujourd'hui sur le rebetiko, son histoire et l'analyse du matériel musical et poétique, plusieurs interprétations des traces des conditions de production sont possibles. D'abord, la circulation des thèmes mélodiques et des vers révèle une époque lointaine, où les droits de propriété intellectuelle n'étaient pas strictement réglementés, ce qui alimente un mythe autour des chansons « errantes » comme les nomme Petropoulos, pour appuyer leur lien avec les marginaux. On les considère également parfois comme des chansons de « compositeur inconnu », ce qui les différencie de « traditionnelles », car un compositeur est présumé existant. Cette circulation des mélodies et des distiques renvoie à des rapports sociaux et légaux différents de ceux d'aujourd'hui.

En outre, plusieurs versions de la même chanson sont enregistrées la même année par les compagnies phonographiques. Le fait qu'une chanson circule par différents chanteurs et interprètes dévoile l'importance attribuée à la chanson, à la recherche de succès, alors que le système des stars semble en être à ses débuts. La progressive popularisation des disques 78 tours amène des compétitions, des contrats de travail exclusifs, des changements de conditions de travail. L'ambiance de chaque chanson, souvent avec des dialogues intégrés laisse également une trace de rapports dans les studios d'enregistrement, notamment pour la période d'avant-guerre. À partir de ces éléments, l'image d'une ambiance conviviale est très souvent construite et on parle de collaborations des musiciens et du rôle positif des directeurs artistiques. Cette ambiance semble changer dans l'après-guerre. Il s'agit de la professionnalisation de la musique populaire qui la prive d'authenticité pour certains. Le matériel issu

des entretiens que j'ai effectué est riche sur ce point. Cette professionnalisation est aussi consolidée par les évolutions technologiques et l'amélioration des supports et par conséquent de la qualité de l'enregistrement.

Mais les traces du passé les plus intéressantes qui persistent dans le matériel musical, sont les emprunts, les changements, les hésitations et les appropriations, en d'autres termes, le jeu complexe de sédimentations et d'innovations. J'exposerai brièvement deux réflexions. D'abord, *les éléments musicaux ne sont pas neutres* : ils véhiculent une précompréhension du monde musical. Des significations échafaudées précédemment, persistent et peuvent révéler des représentations d'un ailleurs, de l'Autre ou du passé. Ensuite, pour comprendre et interpréter les emprunts, on doit définir le Soi et l'Autre. Le cas du rebetiko est sur ce point complexe. Il est un mélange des éléments tonals et modaux, mais entre ces éléments, lesquels *sont finalement perçus comme des emprunts de l'Autre et par qui sont-ils perçus comme tels ?* Dans l'opinion publique que j'ai examinée au long de l'histoire du rebetiko, les prises de position proviennent de personnes lettrées, souvent des intellectuels, majoritairement tournés vers l'Occident et ayant ainsi un désir de se reconnaître dans le système musical tonal. Pour eux, l'Autre est le système modal. Les musiciens semblent assez à l'aise avec les deux, mais vu qu'ils insèrent de plus en plus d'éléments d'harmonisation, il se peut que pour eux l'Autre soit l'Occident. J'y reviendrai dans l'épilogue de cette recherche.

Avant de conclure cette partie, je mentionnerai quelques réflexions sur les oublis potentiels de réserve. On sait aujourd'hui qu'au cours des premières décennies du XXe siècle, les compagnies phonographiques à Smyrne, mais aussi à Athènes, enregistrent un répertoire varié et chanté dans différentes langues de la région. On dispose également de quelques informations sur des musiciens (comme Roza Eskenazy ou Agapios Tomboulis) qui continuent leur carrière à Istanbul après la Catastrophe. Ils enregistrent également des chansons en langues étrangères. D'autres genres musicaux, comme la kantada ou encore le swing, qui connaissent également le succès, influencent le matériel musical du rebetiko. L'analyse du corpus a mis en évidence de tels échanges. Si le cosmopolitisme et le mélange avec l'Orient est aujourd'hui de plus en plus accepté, les collaborations et les emprunts des compositeurs de musique « légère » et « lourde » provoquent rarement l'admiration. La guitare et un instrument quasi omniprésent dans le répertoire du rebetiko, mais n'a que récemment suscité de l'intérêt. Les compositeurs de rebetiko ont également enregistré des chansons de guerre ou de musique légère. Le matériel musical, dans sa richesse, intègre différentes influences, y compris en provenance des musiques clairement distinctes, voire antagonistes. Il porte ces documents dans sa matérialité et attend

que de futurs auditeurs, à travers différents points de vue, fassent remonter à la surface des éléments peu ou pas encore explorés pour tisser de nouvelles intrigues.

TROISIÈME PARTIE
LA RÉCEPTION DU REBETIKO AUJOURD'HUI

CHAPITRE 10

La méthode des entretiens collectifs non-directifs

Jusqu'à présent, j'ai examiné l'histoire du rebetiko, le contexte dans lequel il a été produit, les conditions de sa présence dans le temps, mais également l'histoire de sa réception. Ensuite, en procédant à l'analyse d'un corpus de vingt-cinq chansons, des ponts ont pu être établis entre les conditions de production, sa réception dans le passé et le matériel musical et poétique. La dernière partie de ma recherche vise à explorer la réception actuelle de cette musique et concerne le niveau esthétique, selon le vocabulaire de Nattiez. Dans le cadre de ma recherche, je m'intéresse aux significations dont le rebetiko est investi, aux associations qu'il suscite et notamment aux représentations du soi et du passé qu'il autorise, telles qu'elles apparaissent dans les récits actuels sur le rebetiko.

Il ne s'agit pas ici d'une redondance : la réception du rebetiko dans le passé - que j'ai examinée pas à pas, en mettant en parallèle la situation sociopolitique et musicale et plusieurs articles de presse parus à différentes périodes - et la réception au présent ne sont pas similaires. Des changements ont eu lieu dans le contexte sociopolitique, esthétique, matériel, musical ou encore philosophique et juridique. De nouveaux besoins et points de vue entraînent des réfigurations, « ils appellent récit », comme dit Ricœur¹⁰⁴¹. De plus, les représentations du passé, véhiculées dans et par la polysémie du rebetiko, découlent toujours d'un point de vue ancré dans le présent. Autrement dit, l'action de sélectionner différents matériaux musicaux et non musicaux pour construire les récits sur le rebetiko est inscrite dans le présent. Ce « présent du passé », selon la formulation de Marie-Claire Lavabre¹⁰⁴², et les configurations identitaires à travers la narrativité sur le rebetiko sont les deux axes qui délimitent ma recherche sur cette musique.

L'intérêt de cette partie est qu'elle concerne entièrement le présent, la réception et les représentations actuelles. Elle me donne par conséquent la possibilité de - voire elle m'oblige à - sortir des bibliothèques et des archives, à quitter l'écran de mon ordinateur et à élargir le spectre du recueil des discours au-delà des articles de presse, émissions radiophoniques et télévisuelles, pages Internet, au-delà des journalistes, des critiques de musique ou des spécialistes « rebetologues ». Tout au long de

¹⁰⁴¹ RICŒUR Paul, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, op.cit., p.143.

¹⁰⁴² LAVABRE Marie-Claire, « Entre histoire et mémoire, à la recherche d'une méthode », op.cit., p.485.

cette partie, je me pencherai davantage sur des gens « ordinaires » et j'interpréterai discours et récits sur *leur* expérience du rebetiko.

Je l'ai déjà mentionné, le rebetiko est connu par l'ensemble de la population grecque et plusieurs vieilles chansons sont encore populaires aujourd'hui. Il est joué dans les fêtes et dans les tavernes et en grande partie lié au souvenir en tant qu'affection, en tant que *pathos*, impression essentiellement éprouvée. Il participe à une mémoire vive d'un passé vécu ou transmis, porté par les individus. Or il est également investi d'une *praxis*, d'une quête de souvenir, de la réflexivité du sujet qui construit son monde, les objets qui l'entourent et son passé. L'idée répandue que le rebetiko est mort aujourd'hui, malgré la présence du vieux répertoire dans différents lieux de divertissement, incite la majorité des recherches, scientifiques ou autres, à se pencher sur le passé et sur les divers aspects de l'histoire de cette musique. Les rares recherches qui se concentrent sur le présent, inspirées surtout de l'enthomusicologie, incluent majoritairement les musiciens actuels, en tant qu'acteurs directement liés à la production, à la réinterprétation et à la diffusion de cette musique aujourd'hui ; de manière hésitante des opinions et réactions d'amateurs commencent également à être recueillies ; celles de non-amateurs sont encore plus rarement censées avoir un intérêt ou une utilité¹⁰⁴³.

De mon point de vue et en suivant ma perspective analytique, je m'intéresse tant aux amateurs qu'aux non-amateurs. Le rebetiko connaît aujourd'hui une popularité étendue, il est sélectionné pour faire partie de l'« histoire musicale grecque » et personne ne conteste cette « vérité » ; il devient une « tradition » à travers laquelle on invente au présent une continuité et opère des identifications et des différenciations. S'intéresser aux amateurs et aux non-amateurs permet d'approcher la multiplicité des configurations mémorielles et identitaires, les reconstructions effectuées et les traces qui persistent, au-delà et à travers des instrumentalisations, des empêchements et des devoirs de mémoire.

¹⁰⁴³ Dans les années 1990, Dafni Tragaki s'intéresse aux musiciens et aux amateurs de trois lieux de divertissement à Thessalonique, (TRAGAKI Dafni, *op.cit*). En France, Zafeiria Kollia procède à une analyse des articles récents de la presse et des 100 entretiens semi-directifs qu'elle a effectués, mais elle reste enfermée dans ses *a priori* et son interprétation n'est pas solidement argumentée (KOLLIA Zafeiria, *L'identité entre l'Orient et l'Occident. À propos de la chanson populaire urbaine : le rebetiko*, Thèse de Doctorat (sous la dir. de Michel Oriol), Département de Psychologie Sociale, Université de Nice, 1996). Au cours de la dernière décennie, Yona Stamatias se concentre sur les musiciens (surtout sur Pavlos Vasileiou) de l'« Histoire Rebetique », lieu de divertissement à Athènes, aujourd'hui (STAMATIAS Yona, *Rebetiko Nation: Hearing Pavlos Vassiliou's Alternative Greekness in Rebetiko Song*, Thèse de Doctorat, Département de Musicologie, Université de Michigan, 2011). Daniel Koglin a effectué une recherche par questionnaire sur le sens du rebetiko, auprès des étudiants en musique, en Grèce et en Turquie, pour les besoins de sa thèse en cours (KOGLIN Daniel, *Rebetiko. Das Konzept einer türkisch-griechischen "Mischmusik"*, Thèse de Doctorat (en préparation), Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft, Université de Humboldt, Berlin). Il a présenté sa méthode et ses premiers résultats à la table ronde « Sociétés, identités culturelles et réseaux musicaux », de la 15^e conférence « Questions théoriques et méthodologiques », organisée par le Département de Sociologie de l'Université de Crète, Rethymno (Grèce), le 4 octobre 2008.

Pour recueillir les discours d'amateurs et de non-amateurs sur le rebetiko, afin de déceler des représentations, j'ai principalement utilisé la méthode des entretiens collectifs non-directifs, en suivant les enseignements de Guy Michelat, surtout à travers les écrits des chercheurs qu'il a formés¹⁰⁴⁴. J'ai également enrichi cette méthode en intégrant dans mes entretiens l'écoute des chansons de mon corpus. J'explicitai dans ce chapitre mes choix méthodologiques et leurs limites.

10.1 Représentations et entretiens collectifs non-directifs

La méthode des entretiens collectifs non-directifs est particulièrement adaptée à la recherche sur les représentations sociales, d'abord en raison de la non directivité. La non-directivité désigne l'idéal vers lequel doit tendre la pratique de l'interviewer¹⁰⁴⁵. Elle désigne une manière de procéder qui vise à « faire assumer par la personne interviewée le rôle d'exploration habituellement détenu par l'enquêteur ; ce dernier ne joue plus qu'un rôle de facilitation et de soutien »¹⁰⁴⁶. L'idée est inspirée par l'entretien de conseil psychothérapeutique de Carl Rogers, adapté à la recherche sociologique. L'enquêteur pose une seule question, la consigne, avec laquelle il demande à l'interviewé de parler sur le thème choisi par le chercheur - il délimite ainsi un sujet à l'encontre du psychothérapeute. Ensuite, il n'intervient que pour mieux comprendre les propos tenus par l'interviewé, pour l'amener à expliciter ses points de vue et pour veiller au déroulement sans gêne de l'entretien en incitant l'interviewé à continuer dans ses moments de doute ou d'embarras et en le rassurant de l'intérêt des discours prononcés pour la recherche.

Cette manière de procéder permet à l'interviewé d'exprimer ses idées en fonction de ce qu'il pense et ressent, et de tracer une série d'associations qu'il opère et qui seraient intangibles à travers des

¹⁰⁴⁴ MICHELAT Guy, « Sur l'utilisation de l'entretien non-directif en sociologie », *Revue Française de Sociologie*, XVI, 1975, p.229-247, MICHELAT Guy, SIMON Michel, « Déterminations socio-économiques, organisations symboliques et comportement électoral », *Revue Française de Sociologie*, XXVI, 1985, p.32-69, DUCHESNE Sophie, « Pratique de l'entretien dit 'non-directif' », dans CURAPP, *Les méthodes au concret, démarches, formes de l'expérience et terrains d'investigation en science politique*, Paris, PUF, 2000, p.9-30, DONEGANI Jean-Marie, DUCHESNE Sophie, HAEGEL Florence, « Sur l'interprétation des entretiens de recherche », dans DONEGANI Jean-Marie, DUCHESNE Sophie, HAEGEL Florence, *Aux frontières des attitudes : entre le politique et le religieux. Textes en hommage à Guy Michelat*, Paris, Harmattan, 2002, p.273-295, LAVABRE Marie-Claire, « Un exemple d'utilisation de méthode projective en sociologie » dans DONEGANI Jean-Marie, DUCHESNE Sophie, HAEGEL Florence, *Aux frontières des attitudes : entre le politique et le religieux. Textes en hommage à Guy Michelat*, Paris, Harmattan, 2002, p.297-311, EBRAHIM-VALLY Rehana, MARTIN Denis-Constant, « Viewing the 'New' South Africa. Representations of South Africa in Television Commercials : An Experiment in Non-directive Methods », *Questions de Recherche*, CERI, n.19, décembre 2006 et DUCHESNE Sophie, HAEGEL Florence, *L'entretien collectif*, Paris, Armand Colin, 2008.

¹⁰⁴⁵ DUCHESNE Sophie, « Pratique de l'entretien dit 'non-directif' », *op.cit.*, p.9.

¹⁰⁴⁶ MICHELAT Guy, « Sur l'utilisation de l'entretien non directif en sociologie », *op.cit.*, p.229.

questionnaires ou des entretiens structurés. Michelat précise que l'entretien non-directif, de par le degré de liberté qu'il laisse à l'enquêté, permet à l'analyste, mieux que d'autres méthodes, d'atteindre des niveaux plus profonds et de faire émerger un contenu socioaffectif¹⁰⁴⁷. Dans les termes de ma recherche, l'entretien non-directif laisse à l'interviewé la possibilité de tisser son intrigue sur le thème discuté, en laissant apparaître partiellement ses représentations. Il permet également à l'enquêteur de sortir des idées préconçues et d'éviter le piège des résultats dessinés au préalable. L'intérêt se concentre sur l'enquêté, sur ses points de vue, sur ses visions et sur ses identifications, qui lui permettent de construire, à travers la précompréhension et la (re)configuration, un monde habitable et un temps vécu.

L'entretien non-directif est la méthode que j'ai choisie pour approcher la réception du rebetiko aujourd'hui, en optant également pour des entretiens collectifs. L'avantage de l'entretien en groupe est qu'il permet de saisir les processus de construction de la pensée, comme exprimés à travers la parole, dans un contexte social, dans un cadre collectif et contradictoire¹⁰⁴⁸. La dynamique de la discussion collective est particulièrement adaptée à la recherche du sens partagé et des désaccords, elle permet de déceler des ambiguïtés, des contradictions et des significations partagées, issues de l'interaction entre les membres du groupe.

Si dans un premier temps, pendant le déroulement de l'entretien et les premiers pas de l'analyse, l'attention se focalise sur la compréhension des acteurs sociaux et de leurs propos qui sont également enregistrés, le matériel ainsi recueilli permet d'embrasser les différents systèmes de valeurs, de normes et de symboles, de « ces ensembles de représentations, des règles et de codes qui font l'objet de la socialisation de tout individu et qui lui permettent ensuite de saisir la réalité sociale et de s'orienter dans la société en fonction de son appartenance passée ou présente à divers groupes »¹⁰⁴⁹. Dans le cadre d'un entretien collectif, le matériel recueilli permet d'approcher, outre les systèmes de représentations propres à chaque participant, des opinions qui trouvent leur origine dans l'échange des points de vue et l'interaction.

L'enregistrement et la transcription des entretiens collectifs non-directifs acquièrent une importance particulière, car, pour reprendre la formulation de Nonna Mayer, « tout a un sens et ce sens n'est pas donné »¹⁰⁵⁰. Plusieurs idées exprimées au passage par les interviewés ou qui n'attirent pas forcément l'attention de l'intervieweur pendant l'entretien, révèlent *a posteriori* les représentations

¹⁰⁴⁷ *Ibid*, p.231.

¹⁰⁴⁸ DUCHESNE Sophie, HAEGEL Florence, *L'entretien collectif*, *op.cit.*, p.35.

¹⁰⁴⁹ DONEGANI Jean-Marie, DUCHESNE Sophie, HAEGEL Florence, « Sur l'interprétation des entretiens de recherche », *op.cit.*, p.275.

¹⁰⁵⁰ Cité par *ibid*, p.283.

largement implicites et éclairent les points de vue. Écouter et réécouter les enregistrements, lire et relire les transcriptions, permet de s'imprégner du matériel et de construire une interprétation sur des bases solides et toujours en prenant en compte le contexte, pour pouvoir approfondir et passer du sens manifeste au sens latent.

J'ai présenté brièvement et de manière théorique la méthode des entretiens collectifs non-directifs que j'ai privilégiée pour répondre aux besoins de cette dernière partie de ma recherche. Or à partir du moment où les sciences sociales se sont éloignées du positivisme et ont basé leur scientificité sur la validité – au lieu de la certitude – de résultats, chaque chercheur est invité à expliciter sa manière de procéder. Ceci est mon objectif dans les pages suivantes. Je préciserai les choix effectués pendant la préparation des entretiens et les adaptations que je propose pour ajuster la méthode à mes moyens, mais surtout aux besoins spécifiques de ma recherche sur le rebetiko. Je expliciterai mon choix d'intégrer l'écoute des extraits musicaux et traiterai également de certaines questions de l'analyse du matériel recueilli. J'approfondirai au fur et à mesure plusieurs aspects de la théorie des entretiens collectifs non-directifs, en adoptant une orientation pratique.

10.2. Préparation des entretiens

Le stade préparatoire des entretiens collectifs non-directifs concerne principalement la sélection des critères pour la formation de différents groupes et les questions pratiques de prise de contact avec les potentiels participants.

Sélection des critères pour la constitution des groupes

En ce qui concerne la sélection et la formation de groupes, j'explicitai mes choix sur deux niveaux. Le premier se réfère à la composition de chaque groupe pris séparément et à la définition de sa taille, de son degré d'interconnaissance et de son homogénéité. Le nombre de participants dans chaque groupe ne doit pas être ni trop petit – car l'interaction serait faible et l'enquêteur serait obligé de jouer un rôle plus important – ni trop grand – ce qui aboutirait à trop de désordre, où les prises de position individuelles ne seraient pas « nécessaires » pour tous les membres du groupe et l'interaction serait plus difficile à détecter. Duchesne et Haegel mentionnent que la plupart des spécialistes s'accordent pour

établir que le nombre doit être compris entre cinq et dix personnes¹⁰⁵¹. Pour ma part, j'ai constitué des groupes de cinq à sept personnes.

Le degré d'interconnaissance définit la distance entre le groupe constitué pour l'entretien et la réalité de la vie quotidienne. Les groupes composés de membres qui se connaissent sont plus près de la réalité et l'entretien prend la forme d'une discussion familière, donnant l'illusion que les participants pourraient la faire sans la présence de l'enquêteur. L'avantage de l'interconnaissance est l'absence de gêne et le rôle secondaire de l'enquêteur, qui doit pourtant veiller à ce que les propos prononcés soient explicités pour diminuer ainsi le risque de « trop d'implicite », issu de la grande familiarité. L'interconnaissance a un deuxième avantage : les interviewés débattent souvent sur des « détails » et ne restent pas longtemps sur des idées trop vagues et des informations d'ordre général, car ils sont eux-mêmes intéressés par les opinions et les sentiments de leurs amis sur le thème de la discussion, posé par l'enquêteur.

L'interconnaissance s'accompagne souvent d'une relative homogénéité sociale au sein du groupe, un aspect important pour le déroulement de l'entretien. L'homogénéité sociale facilite l'aisance entre les participants et minimise l'inégalité des rapports à la parole et les phénomènes de domination. Chacun des groupes que j'ai constitués était composé de personnes qui se connaissaient (groupes naturels) et chaque groupe avait une relative homogénéité.

Le deuxième niveau concernant la sélection et la formation des groupes se réfère à l'ensemble de l'échantillon. Si pour chaque groupe une homogénéité est recherchée, pour la constitution de l'échantillon, le principe est la diversification maximale entre les différents groupes. L'objectif n'est pas ici la représentativité, mais la construction des groupes qui permettent de saisir les situations sociales les plus différentes possibles et de recueillir des discours divers et contrastés au regard du thème de la discussion¹⁰⁵². Pour parvenir à la diversification maximale, les groupes doivent être choisis selon des critères établis par le chercheur et adaptés à l'objet de la recherche.

Pour la constitution des différents groupes, j'ai établi trois critères qui offrent une grande diversification sur la réception du rebetiko aujourd'hui. Il s'agit principalement de l'âge et du milieu social des participants, et de manière secondaire de leurs convictions politiques, notamment leur appartenance à la gauche.

¹⁰⁵¹ DUCHESNE Sophie, HAEGEL Florence, *L'entretien collectif, op.cit.*, p.53.

¹⁰⁵² *Ibid*, p.48.

L'âge actuel laisse entrevoir le contexte dans lequel le premier contact des participants avec le rebetiko et leur découverte de cette musique ont eu lieu. Ce contexte est très différent, musicalement, socialement et politiquement, selon les décennies. À partir des années 1960, le rebetiko a commencé à être progressivement reconnu comme une musique « authentique » et faisant partie de la « tradition grecque »¹⁰⁵³. Les personnes qui ont été familiarisées avec le rebetiko pendant cette période sont supposées avoir des représentations différentes de celles qui ont connu cette musique après le revival et après 1980, quand elle jouissait déjà d'une acceptation étendue. Ainsi, le critère de l'âge m'amène à diviser deux catégories de groupes : une avec des personnes de plus de 55 ans aujourd'hui, ayant vécu les processus d'authentification et de traditionalisation du rebetiko pendant les années 1960-1970 et une avec des jeunes de moins de 35 ans qui n'ont connu cette musique que comme une tradition déjà installée, c'est-à-dire non contestée, à partir des années 1980.

Le milieu social joue également un rôle important dans la réception du rebetiko aujourd'hui, car cette musique est censée être issue des couches populaires. Toujours en suivant le principe de diversification maximale, j'ai cherché des personnes de différents milieux sociaux, c'est-à-dire ayant des situations professionnelles et économiques diverses, des niveaux d'éducation différents et jouissant de statuts sociaux variés. Le critère du milieu social aboutit à des groupes constitués de personnes issues des milieux plutôt aisés ou plutôt défavorisés.

Le troisième critère est inspiré par l'histoire du rebetiko. Les sympathisants de gauche ont joué un rôle important dans l'élévation de cette musique en tradition et le rebetiko semble être investi de significations spécifiques par les personnes appartenant à cet espace politique, compris au sens large. J'ai ainsi décidé d'effectuer deux entretiens collectifs supplémentaires en tenant compte de l'appartenance politique des interviewés à la gauche, ainsi que de différences d'âge. Je précise que les personnes de ces deux groupes ont été choisies avec ce critère, selon leur auto-identification et définition, alors que dans les autres groupes, les convictions politiques n'étaient pas connues au préalable, ce qui veut dire qu'elles pouvaient être de gauche comme de droite. Les participants à ces deux groupes se déclaraient également ouvertement amateurs de rebetiko, alors que dans le reste des groupes il y avait des amateurs et des non-amateurs.

Les trois critères que j'ai établis, pour constituer des groupes aussi différents que possible et effectuer des entretiens collectifs non-directifs sur la réception du rebetiko aujourd'hui, se traduisent en pratique en six groupes distincts. Pour des raisons pratiques, j'ai dû effectuer des entretiens non-

¹⁰⁵³ Voir Première Partie, Chapitre 5, « Authentification et traditionalisation du rebetiko ».

directifs individuels auprès de la cible des plus de 55 ans issus des milieux défavorisés. Le Tableau 10 résume mes critères de constitution des groupes pour les entretiens non-directifs et présente les caractéristiques des différents groupes ainsi formés, en suivant l'ordre chronologique de la réalisation des entretiens. Je donnerai plus de précisions sur chaque groupe et les participants, ainsi que sur les entretiens individuels, au moment d'analyser mon matériel.

J'aimerais faire une dernière remarque sur la sélection et la formation des groupes. Les critères choisis semblent également correspondre à mes hypothèses de travail, car les représentations du soi et du passé diffèrent selon l'âge, le milieu de socialisation, les convictions idéologiques ou encore les préférences musicales. D'autres critères pourraient être appliqués, comme par exemple le sexe des participants, qui nécessiteraient un plus grand nombre d'entretiens collectifs.

Tableau 10 : Critères de sélection pour les entretiens non-directifs et groupes constitués

Critères / Entretiens (lieu et nombre de personnes)	Âge		Milieu social		Appartenance à la gauche
	<35 ans	>55 ans	aisé	défavorisé	
Groupe 1 (Mytilène – 5 personnes)	X				X
Groupe 2 (Agia Paraskevi – 5 personnes)	X		X		
Groupe 3 (Lofos Strefi – 6 personnes)		X			X
Groupe 4 (Glyfada – 7 personnes)		X	X		
Groupe 5 (Kamatero – 5 personnes)	X			X	
Entretiens individuels (5 personnes)		X		X	

Organisation

Une fois les groupes délimités, le chercheur doit affronter les questions pratiques d'organisation. Il doit prendre contact avec des participants qui correspondent à ses critères, prévoir un lieu pour l'entretien et une date. J'expliciterai par la suite ma démarche spécifique lors des entretiens non-directifs sur le rebetiko.

Dans un premier temps, j'ai pris contact avec des gens de mon cercle élargi d'amis qui pouvaient me renseigner, qui devenaient mes informateurs. Il s'agissait de personnes qui n'allaient pas

participer à l'entretien, mais qui pouvaient me donner des informations précieuses sur d'autres personnes de leurs cercles de connaissances, susceptibles d'accepter d'être interviewés. De cette manière, je pouvais décider si les profils décrits correspondaient à mes critères et demander plus de précisions.

Après cette présélection, je suis entrée en contact avec ces personnes, parfois par l'intermédiaire de mes informateurs. Cette fois, je donnais le moins de détails possible sur ma recherche, tout en précisant qu'il s'agirait d'une « conversation » sur le rebetiko qui serait enregistrée et analysée de manière anonyme. Pendant ces prises de contact, j'ai pu aussi confirmer la remarque de Sophie Duchesne selon laquelle les personnes ne posent pas des questions sur le thème de la recherche mais sur leurs capacités à répondre¹⁰⁵⁴. Je les assurais que je m'intéressais aux opinions et aux réflexions des gens « ordinaires ».

Pour les entretiens collectifs, au moment de prendre contact avec la personne, je lui demandais également de l'aide pour l'organisation et si elle n'avait pas des ami(e)s qui seraient intéressé(e)s ; lorsque je disposais d'informations plus précises sur des personnes de son entourage qui conviendraient à mes critères, je lui demandais de les contacter. J'essayais également de fixer une date et un lieu. Pour la formation de chaque groupe, j'ai fait appel à au moins un informateur et j'ai pris contact avec au moins une personne qui participerait à l'entretien.

Avant de parler de la façon dont j'ai adapté la méthode des entretiens collectifs non-directifs à ma recherche, j'aimerais préciser quelques informations sur la phase préparatoire, ainsi que sur les spécificités de mon terrain. Au moment d'organiser les entretiens et pendant le déroulement, je me présentais certes comme une « étudiante en thèse » en France, mais j'étais dans le même temps perçue par les participants comme une Grecque d'une trentaine d'années. Ma nationalité, mon statut « professionnel », mon âge et mon sexe avaient des avantages et des inconvénients. Je n'ai jamais rencontré de méfiance et toutes les personnes que j'ai contactées voulaient m'aider. Les participants des différents groupes semblaient toujours à l'aise devant l'enquêtrice (moi-même) : ils ne se sentaient que peu voire pas de tout impressionnés par la « spécialiste » et souvent confiants de leur savoir, surtout les participants de plus de 55 ans. Parfois, notamment lors de certains entretiens collectifs, ce manque complet d'inconfort créait des difficultés pour l'encadrement du groupe et de la discussion. Le fait d'avoir le grec comme langue maternelle et d'avoir grandi en Grèce, facilitait les prises de contact, les rapports et les discussions, mais se doublait d'un autre effet : le partage du même « code » langagier et

¹⁰⁵⁴ DUCHESNE Sophie, « Pratique de l'entretien dit 'non-directif' », *op.cit.*, p.15.

culturel enlevait parfois le besoin d'« expliquer les choses ». Pour faire face à l'implicite, sans perdre la confiance des participants en posant des questions « inacceptables » pour des Grecs, j'utilisais parfois un artifice : je demandais des précisions en rappelant que mon texte serait écrit en français et que je devais bien définir les différents concepts et idées pour les « traduire ». Cet artifice (exprimer par une question du type « comment expliqueriez-vous à quelqu'un qui ne connaît pas... » ou « comment définiriez-vous... ») présentait des bons résultats surtout pour des mots sans équivalence dans la langue française (par exemple *rebetis*, *magkas*). Enfin, n'appartenant pas à une université de Grèce et n'ayant pas de lieu de rencontre officiel à proposer, les entretiens avaient lieu soit à l'appartement des amis qui m'hébergeaient, soit chez un des participants. Dans ce deuxième cas, la personne se souciait de l'accueil des autres participants, elle leur proposait le café ou l'apéritif, car au final ils étaient « ses invités ».

Ces informations concernant ma condition et mes moyens entraient en interaction avec des spécificités du terrain que je soupçonnais avant de commencer et qui ont été confirmées. Les Grecs veulent tous aider, ils proposent facilement leur maison pour l'entretien, ils sont souvent très amicaux, mais pas toujours fiables. Prendre rendez-vous est quelque chose qui se fait la veille ou l'avant-veille, et jamais des semaines en avance car ils risquent de l'oublier ou l'annuler la veille, notamment quand cela n'influence pas leur travail. Lors d'un entretien en groupe, ils se mettent rapidement à l'aise, souvent certains arrivent en retard, ils peuvent parler beaucoup et interrompre facilement les autres. En pratique, ces spécificités se traduisent par la nécessité de prévoir du temps, tant pour la recherche du terrain que pour la durée de l'entretien, une grande disponibilité en tant qu'enquêteur, de penser à des alternatives et de se préparer à réguler la discussion.

10.3. L'écoute des extraits musicaux

En examinant la pratique des entretiens collectifs, Duchesne et Haegel proposent la construction d'un guide d'entretien¹⁰⁵⁵. L'objectif du guide est de structurer l'entretien, en recentrant de temps à autre les propos sur le thème de la recherche. La règle d'or pour les entretiens non-directifs est de ne jamais poser aux enquêtés les questions que l'on se pose en tant que chercheur¹⁰⁵⁶. Le guide

¹⁰⁵⁵ DUCHESNE Sophie, HAEGEL Florence, *L'entretien collectif*, *op.cit.*, p.68-75.

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*

d'entretien peut contenir des questions, délimiter de manière plus ou moins élaborée différentes étapes dans la discussion ou encore prévoir l'utilisation de divers *stimuli*.

Le recours aux stimuli a été sélectionné pour les besoins de ma recherche, car il permet de capter l'ambivalence des systèmes de représentation et d'éviter des questions qui structurent les réponses. Marie-Claire Lavabre a utilisé des photographies dans sa recherche sur la mémoire communiste en France¹⁰⁵⁷ ; Rehana Ebrahim-Vally et Denis-Constant Martin ont utilisé des projections pour aborder les représentations de l'Afrique du Sud post-apartheid dans des clips télévisuels publicitaires¹⁰⁵⁸. Ces expérimentations ont apporté des résultats intéressants. Inspirée de ces chercheurs, j'ai opté pour l'écoute des extraits musicaux des chansons de mon corpus en adaptant la méthode des entretiens non-directifs pour servir les besoins de ma recherche.

L'écoute d'extraits musicaux peut être accusée de diriger les interviewés : certains éléments musicaux ou les paroles peuvent attirer l'attention et guider les commentaires ; ou encore certaines associations issues de l'histoire de la réception du rebetiko liées avec certaines chansons peuvent les enfermer dans des idées qu'ils n'attacheraient pas spontanément à ce répertoire. Cependant, ces appréhensions ne se sont pas validées dans la pratique. Comme l'a dit Lavabre, souvent les interviewés ne parlent pas de ce qui semble évident mais restent sur des détails également importants, ils semblent « esquiver le thème dominant en commentant un détail »¹⁰⁵⁹. En outre, le matériel musical, grâce à sa polysémie, déclenche un grand éventail d'associations et d'interprétations. L'écoute des extraits marque une pause et provoque également des émotions, stimulant le côté affectif de la musique. Parmi les hypothèses que j'ai formulées au préalable, concernant les sujets de discussion qu'une chanson était susceptible de déclencher, aucune n'a été validée lors des entretiens. Cette adaptation me semble alors ne pas porter atteinte au principe de la non-directivité, mais plutôt enrichir la méthode.

Chaque entretien est composé de trois étapes. Aucune des étapes n'a de durée prédéterminée. J'observe la discussion et je propose de passer à l'étape suivante quand les participants semblent conclure et ne plus avoir de remarques à ajouter. La discussion commence avec une question, la consigne, posée par l'enquêtrice et destinée à laisser les participants délimiter le champ de la discussion. La question choisie est la suivante : « qu'est-ce que le rebetiko pour vous? ». Au cours de cette première étape, je laisse les personnes se positionner et j'interviens, en reprenant certains thèmes

¹⁰⁵⁷ LAVABRE Marie-Claire, *Le fil rouge. Sociologie de la mémoire communiste*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1994.

¹⁰⁵⁸ EBRAHIM-VALLY Rehana, MARTIN Denis-Constant, "Viewing the 'New' South Africa...", *op.cit.*

¹⁰⁵⁹ LAVABRE Marie-Claire, « Un exemple d'utilisation de méthode projective en sociologie », *op.cit.*, p.306.

mentionnés, pour demander des précisions et inciter les interviewés à développer davantage leurs idées. Je veille aussi à ce que tous les interviewés s'expriment, si besoin en m'adressant à ceux qui n'ont pas pris la parole et en répétant la consigne.

La deuxième étape est l'écoute des extraits musicaux. J'utilise comme *stimuli* les vingt-cinq chansons de mon corpus, une par une, par ordre chronologique et je demande aux interviewés de les commenter. Pendant l'écoute des extraits musicaux, les enquêtés restent le plus souvent concentrés. J'ai utilisé les vingt-cinq extraits musicaux dans tous les entretiens collectifs, sauf celui de Kamatero¹⁰⁶⁰. Pourtant, la durée de chaque extrait est décidée sur place, par rapport aux réactions des participants. Elle est par conséquent variable (les chansons diffusées sont très populaires, dans certains groupes les participants commençaient spontanément les commentaires dès l'introduction de la chanson, dans d'autres ils voulaient écouter longtemps la chanson). Je laisse également les enquêtés exprimer et développer leurs pensées afin que la discussion prenne fin naturellement, ce qui influence le rythme de l'écoute des extraits (certaines chansons déclenchent de longues discussions, d'autres très peu de commentaires).

La troisième étape commence par l'annonce de la fin de l'entretien et je demande les remarques d'ensemble, des ajouts éventuels que les participants souhaiteraient faire ou simplement leur perception de l'entretien. Annoncer la fin fait réfléchir les participants sur l'entretien, les pousse à essayer de clarifier leurs positions, à donner des conseils à l'enquêtrice ou à dresser le bilan, tout en sortant en quelque sorte de leur rôle d'interviewés. Ils explicitent souvent des idées mentionnées pendant l'entretien, comblent les traits de mémoire, font des critiques ou traitent de nouvelles visions, constituant un matériel souvent utile et intéressant pour l'analyse. Je décide alors d'établir les discussions après la fin « formelle » comme troisième étape de mon guide d'entretien.

La théorie et la méthode peuvent être bien étudiées, l'entretien peut être bien préparé, le terrain cache toujours des surprises, notamment pour une enquêtrice peu expérimentée aux entretiens collectifs non-directifs. Il faut se montrer patient et concentré, être curieux des points de vue et des opinions des participants et tout mettre en œuvre pour les comprendre et surtout savoir respecter les silences. Enfin, c'est en faisant et en écoutant de manière critique a posteriori les enregistrements qu'on acquiert de l'expérience¹⁰⁶¹ !

¹⁰⁶⁰ Pour des précisions, voir Chapitre 11, § 11.2.5.

¹⁰⁶¹ Ma participation, en 2006, au tournage du film documentaire « Fragments d'un quartier », ainsi qu'au visionnage et à la sélection des rushes, m'a permis une réflexivité par rapport à la pratique des entretiens, qui dans ce cas spécifique concernait des histoires de vie. Le matériel filmé permettait de prendre du recul et mettait en évidence trois principes : il faut tout

10.4. Questions d'interprétation des entretiens

Les entretiens non-directifs doivent être enregistrés¹⁰⁶² puis retranscrits exhaustivement (hésitations, rires, silences, etc.). Les transcriptions sont souvent enrichies par les notes de l'enquêteur (prises pendant l'entretien et en sortant) qui fournissent d'autres informations situationnelles importantes. Michelat disait que « chaque détail n'a de sens qu'en relation avec tous les autres éléments dont on dispose »¹⁰⁶³. La pertinence de l'analyse du matériel recueilli avec cette méthode qualitative dépend du travail d'interprétation mené par le chercheur. En suivant les enseignements des chercheurs travaillant avec la « méthode Michelat », j'ai procédé en quatre étapes. Ces différentes étapes structurent également la présentation de mon analyse et de mes résultats, c'est-à-dire les deux chapitres suivants.

Dans une première étape et après quelques lectures des transcriptions, j'ai essayé de comprendre et de déchiffrer le contexte. Le contexte se réfère tant à la situation sociopolitique générale et dans mon cas aussi musicale, dans laquelle les entretiens s'insèrent et les discours recueillis sont prononcés, mais aussi le contexte propre de chaque entretien et de chaque groupe, la situation précise d'interaction.

Ensuite, j'ai temporairement laissé de côté mes hypothèses de travail et essayé de comprendre ce que les participants disaient dans chaque entretien analysé séparément. J'ai effectué plusieurs relectures et réécouté les enregistrements. L'objectif était de m'imprégner du matériel de chaque entretien, en prêtant attention à tout ce qui était dit, en essayant de relier à la discussion des interventions qui semblaient « hors-sujet » et en cherchant à trouver la multiplicité des sens de chaque intervention, les ambivalences et les contradictions¹⁰⁶⁴. Ce travail a permis une première interprétation du sens de chaque intervention individuelle, mais aussi des structures communes à tous les participants d'un même groupe et des articulations entre les significations. Il a également abouti à une première schématisation.

mettre en oeuvre pour éviter l'inconfort, il faut savoir attendre les réponses et respecter les silences, après lesquels l'interviewé rebondit souvent, et il ne faut jamais éteindre la camera, car les meilleurs moments surgissent à la fin de l'entretien. Cette expérience m'a beaucoup appris et m'a servi lors des entretiens effectués pour ma recherche sur le rebetiko. (« Fragments d'un quartier », documentaire, 52 minutes, réalisé par Lúcia Ramos Monteiro, Panagiota Anagnostou, Julien Duzer et Christophe Lecarpentier, avec le soutien de la Mairie de Paris, de l'Université de Paris 3 et du CROUS de Paris, 2008).

¹⁰⁶² J'ai utilisé pendant mes entretiens un enregistreur numérique (Olympus, WS-210S).

¹⁰⁶³ MICHELAT Guy, « Sur l'utilisation de l'entretien non-directif en sociologie », *op.cit.*, p.239.

¹⁰⁶⁴ Voir aussi les propositions sur l'interprétation des entretiens collectifs de DUCHESNE Sophie, HAEGEL Florence, *L'entretien collectif*, *op.cit.*, p.95-98.

La troisième étape consistait en des lectures horizontales, en essayant de repérer les thèmes qui reviennent et les articulations communes à plusieurs groupes, mais aussi les visions différentes et la pluralité des associations.

Enfin, la quatrième étape marquait le retour à mes hypothèses et l'établissement des liens entre le contexte, les entretiens analysés et les préoccupations centrales de ma recherche. Cette dernière étape donnait un squelette global d'interprétation, en essayant d'homogénéiser tout en restant exhaustive et en ayant présent à l'esprit que l'objectif principal des entretiens collectifs non-directifs est de détecter des systèmes de représentation dans leur profondeur et leur diversité et non pas leur représentativité.

Je ne m'attarderai pas plus longtemps sur ma manière de procéder. Je présenterai au chapitre suivant l'interprétation des entretiens que j'ai effectués. Je commencerai avec quelques précisions sur le contexte sociopolitique et musical des années 2000 (§ 11.1). Je traiterai ensuite chaque entretien séparément (§ 11.2). Enfin, dans le chapitre suivant, j'essayerai de démêler les différents récits sur le rebetiko, issus du matériel recueilli, et les représentations qu'ils véhiculent, avant de présenter mes conclusions.

CHAPITRE 11

De Kamatero à Glyfada : ruptures et continuités

11.1 Le contexte : le rebetiko dans les années 2000

Au cours de la première décennie du XXI^e siècle, la Grèce a connu des moments de « gloire » et d'« obscurité », de « fierté » et de « honte ». Parmi les événements célébrés, mais aussi fortement critiqués, il y a eu le fait que la Grèce a rejoint la Zone Euro en 2001, le démantèlement de l'« Organisation Révolutionnaire du 17 Novembre », en 2002, après 25 ans d'action, suite à des nouvelles mesures anti-terroristes adoptées après le 11 septembre, et l'organisation des Jeux Olympiques de 2004 à Athènes. Ces événements ont été présentés comme une preuve du développement du pays et ont généré des espoirs, aussitôt démentis par les problèmes de chômage et d'inflation galopante, l'imposition de mesures d'austérité, l'annonce de la crise financière internationale, la découverte de plusieurs scandales de corruption, mettant en cause les dirigeants politiques, mais aussi par l'impuissance devant des incendies meurtriers qui ont ravagé le pays et qu'on a soupçonné d'origine volontaire.

Pendant les années 2000, d'autres événements ont eu lieu qui ont provoqué des inquiétudes et qui dénotent l'émergence de nouveaux phénomènes au sein de la société grecque. En 2000, l'« Alerte Populaire Orthodoxe » (LAOS) a été créé, un parti politique d'extrême droite, qui a rassemblé suffisamment de votes pour entrer au Parlement en 2007 et dont les pourcentages électoraux semblent en constante progression. L'histoire politique grecque et la sensibilité publique devant l'extrême droite après la dictature des Colonels font que ce parti ne s'affiche pas ouvertement comme appartenant à cette extrémité du champ politique. Pendant la deuxième moitié de la décennie, la « question migratoire » est devenue de plus en plus présente et a provoqué diverses réactions, polarisant les extrémités. La Grèce, en raison de la conjoncture européenne et internationale, est devenue la principale porte d'entrée pour des milliers de migrants sans papiers, espérant arriver au « paradis » de l'UE et plusieurs affaires de maltraitance de migrants ont choqué l'opinion publique. L'aspect corrélatif est l'émergence d'un discours sur l'insécurité.

En décembre 2008, l'assassinat d'un adolescent par un policier dans le quartier central d'Exarcheia, à Athènes, a déclenché de fortes réactions. Certains parlaient d'« émeutes », d'autres de « révolte », ou encore des « événements de décembre », en référence aux événements qui ont précédé la

guerre civile. Les images filmées du centre d'Athènes en feu pendant plusieurs jours ont fait le tour du monde.

J'ai réalisé tous mes entretiens collectifs et individuels entre avril et décembre 2009, après les « événements » de décembre 2008 et avant que l'état de crise ne soit déclaré officiellement (début 2010) et que la Grèce ne soit placée sous les auspices du Fond Monétaire International, de l'Union Européenne et de la Banque Centrale Européenne, appelés la « Troïka » (mai 2010). Certains de mes entretiens ont eu lieu après les élections anticipées du 4 octobre 2009 et emportées par PASOK, sous le leadership de Yorgos Papandreou, devenu Premier Ministre, succédant à Kostas Karamanlis et à 5 ans de gouvernement de droite.

En ce qui concerne le contexte musical, les Jeux Olympiques de 2004 ont été un événement de grande valeur symbolique. Ils ont été l'occasion de mettre en scène l'histoire et la culture grecques, devant un public télévisuel international. Le rebetiko a eu sa place à la cérémonie d'ouverture, comme partie de l'histoire du XXe siècle, à côté de l'Antiquité, de Byzance et des héros de la révolution de 1821¹⁰⁶⁵. Il a également été présent à la cérémonie de clôture des Jeux, chanté par différents musiciens connus, parmi d'autres chansons, légères, laika et même skyladiko, dans une compilation de diverses catégories musicales, de toutes les périodes, aspirant à représenter la fête « à la grecque » avec des dizaines de bouzouki au milieu du stade, des assiettes cassées et des confettis. Le rebetiko était clairement présenté comme une musique de « qualité » et une tradition grecque qui suscite la « fierté nationale », mais qui participe également au divertissement d'aujourd'hui.

Dans les années 2000, le rebetiko est souvent présenté dans des lieux officiels de culture, comme le « Palais de la Musique » ou le « Théâtre de Lycabette ». Plusieurs concerts en l'honneur de certains compositeurs, chanteurs ou auteurs sont organisés, souvent par des autorités publiques et plusieurs types de lieux de divertissement présentent ce répertoire en direct ou enregistré. En 2010, les portraits de Vasilis Tsitsanis et Sotiria Bellou figurent sur timbres, signe de leur pleine acceptation et reconnaissance¹⁰⁶⁶. En tant que tradition grecque, le rebetiko participe également aux fêtes et aux émissions télévisuelles du samedi soir, il est interprété en direct dans des tavernes touristiques, des rebetadiko ou des grands clubs, présentant souvent des pots-pourris de « musique grecque ».

¹⁰⁶⁵ Une analyse sémiologique de la présentation des rebetes et du rebetiko dans la cérémonie d'ouverture des Jeux Olympiques serait intéressante. Je me limite à remarquer qu'elle était largement influencée par l'esthétique du film de Kostas Ferris « Rebetiko » (1983). Voir aussi OIKONOMOU Leonidas, *op.cit.*, p.397-398.

¹⁰⁶⁶ Voir Annexe Photos, photos 17 et 18.

Le rebetiko est aujourd'hui joué également dans des lieux de divertissement pour les « connaisseurs ». Il s'agit de lieux (surtout des kafeneia et des tavernes), qui ont acquis une réputation d'« authenticité », avec des musiciens respectés par les amateurs qui sont à la recherche de « qualité ». Le répertoire (ré)interprété est moins populaire et le public plus restreint. Pendant ma recherche de terrain à Athènes (plusieurs périodes entre 2005 et 2009), j'ai constaté la présence d'un réseau d'amateurs qui souvent se connaissent entre eux, car ils fréquentent des lieux spécifiques au nombre limité et seulement certains jours et horaires (après-midi ou soir) pour voir certains musiciens. Une page Internet comme le rebetiko sealabs participe également à la formation d'une « communauté de rebetophiles » qui dépasse l'espace numérique.

Deux tendances semblent coexister harmonieusement dans ces lieux. La première rassemble les musiciens et les amateurs qui considèrent le rebetiko surtout comme un mode de vie et sont attirés par le rebetiko du Pirée et la « simplicité » du bouzouki. La deuxième tendance semble englober une attirance pour le mélange musical et pour ce que j'ai précédemment nommé la « réorientalisation » du rebetiko. Dans cette deuxième tendance, on utilise des instruments variés et on est surtout intéressés par le répertoire d'avant la domination du bouzouki, mais aussi par la découverte de la musique « turque » et la musique « ottomane », Turcs et Ottomans étant clairement distingués aujourd'hui. La présence dans les rayons de magasins de musique d'une « nouvelle » catégorie, la « musique ottomane », et l'augmentation du nombre d'articles et de recherches sur le passé ottoman et sur les liens culturels ou autres, entre la Grèce et la Turquie, longtemps occultés, vont dans la même direction. Il semblerait qu'une tendance similaire existe aujourd'hui en Turquie¹⁰⁶⁷.

Le rebetiko semble aussi intéresser de plus en plus un public en dehors de la Grèce, parfois comme « musique du monde », parfois comme une musique « subversive » et une « sous-culture », et les images créées par les étrangers reflètent mais aussi influencent à leur tour la réception de cette musique en Grèce. En France par exemple, le groupe « Mandragore », majoritairement composé des Grecs habitant à Paris, donne souvent des concerts pour les amateurs de musique du monde et commercialise un CD en 2007 sous le titre « Grèce - Chants de tavernes – rebetika »¹⁰⁶⁸. Mais cette musique est également accueillie dans des squats à Paris et ailleurs, intercalée entre des concerts de

¹⁰⁶⁷ Voir KOGLIN Daniel, « Marginality : a key concept to understanding the resurgence of rebetiko in Turkey », *Music & Politics* 2, n.1, hiver 2008 disponible sur <http://www.music.ucsb.edu/projects/musicandpolitics/archive/2008-1/koglin.pdf> (consulte le 26.08.2010).

¹⁰⁶⁸ Air Mail Music. La page myspace du groupe est <http://www.myspace.com/groupemandragore>.

punk, jouée par le groupe français au nom révélateur « Sex, Drugs & Rebetiko »¹⁰⁶⁹. L'univers du magkas et la mythologie sur le rebetiko ont inspiré David Prudhomme pour sa bande dessinée *Rébétiko, la mauvaise herbe*¹⁰⁷⁰, qui a remporté le prix « regards sur le monde » au Festival d'Angoulême en 2010. En Allemagne, pays à forte immigration grecque, le DJ Shantel reprend en 2009 « Manolis haschischomane »¹⁰⁷¹, une chanson rebetiko des années 1920, pour le film *Soul kitchen* de Fatih Akin, diffusé internationalement ; des « Rempetiko Sessions » sont organisées dans plusieurs länder de la république fédérale. Le *SOAS Band* de Londres célèbre le passé commun et cosmopolite de la Grèce et de la Turquie. Les collaborations de l'Anglais Andy Moor, guitariste du groupe punk néerlandais *The Ex*, avec le Chypriote Yannis Kyriakides installé en Angleterre et au sein du groupe transnational *Kletka Red*¹⁰⁷², jouissent d'une certaine popularité dans les milieux « underground ». Tant de nouvelles créations et significations, ancrées dans le présent, jonglant entre la recherche d'authenticité et l'envie d'inventer et (re)configurant des identités variées¹⁰⁷³.

11.2 Les entretiens

Après ces quelques informations sur le contexte sociopolitique et musical, je commence l'analyse de mes entretiens avec la présentation, d'abord, des entretiens collectifs un par un, selon leur ordre de réalisation, en suivant la même structure pour chacun. Dans un premier temps, je précise les circonstances liées à l'entretien (lieu, date, durée), des informations sur les interviewés¹⁰⁷⁴, et aussi sur le contexte de l'interaction. Ensuite, je procède à un résumé, qui permet de voir la multiplicité des thèmes discutés, la variation des opinions et des positionnements personnels, des ambivalences et des désaccords, mais également la structure de la discussion. Ce résumé permet d'approfondir la compréhension de ce qu'il s'est réellement arrivé pendant l'entretien. Il est suivi d'une figure construite

¹⁰⁶⁹ La page myspace du groupe est <http://www.myspace.com/sexdrugsandrebetiko>.

¹⁰⁷⁰ PRUDHOMME David, *Rébétiko, la mauvaise herbe*, Futuropolis, 2009.

¹⁰⁷¹ La reprise de la chanson pour la bande originale faite par le DJ allemand Shantel est disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=S5Dt-eLlrag&feature=related> (consulté le 20.05.2011). Voir aussi sur la chanson de Dragatsis, Première Partie, Chapitre 3, § 3.3.

¹⁰⁷² Écouter à titre d'exemple la reprise de la chanson de Kostis « Tu étais pieds nus » (Deuxième Partie, Chapitre 8, § 8.1..) par Kletka Red, disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=hcIFFjBVAFo> (consulté le 30.08.2011).

¹⁰⁷³ Plusieurs pistes de recherche seraient possibles : la quête identitaire des migrants et pour cela, leur différenciation par rapport à la culture du pays d'accueil ; l'identification d'une jeunesse revendicatrice sans frontières avec un passé grec imaginé rebelle et non embourgeoisé, capable de mobiliser et d'exprimer diverses préoccupations du présent ; l'attrance, accompagnée d'un certain exotisme, pour les mélanges musicaux issus du cosmopolitisme perdu de l'Empire Ottoman, largement acceptés et valorisés aujourd'hui ; et enfin, l'expérimentation avec des moyens et des modes d'expression résolument contemporains.

¹⁰⁷⁴ Les prénoms utilisés ne sont pas les vrais prénoms des participants.

après plusieurs lectures verticales et horizontales, ainsi que d'une analyse des représentations qui apparaissent dans chacun des différents groupes. Ensuite, je présente les entretiens individuels, cette fois examinés dans leur ensemble.

11.2.1 Entretien à Mytilène

L'entretien à Mytilène (ville principale de l'île de Lesbos, dans le Nord de l'Égée) est effectué le 5 juin 2009. Cinq personnes y participent : quatre hommes (Kosmas, Labros, Thanasis et Haris) et une femme (Anneta). Les participants ont entre 32 et 35 ans. Ils ont tous suivi des études. Labros et Thanasis sont en train de terminer leur doctorat, Haris de le commencer. Tous les trois sont étudiants à l'Université d'Égée, au Département des Études Environnementales. Kosmas est physicien et travaille dans un collège de l'île. Anneta est professeur de langue anglaise, également au collège. Aucun des participants n'est originaire de Mytilène. Ils ont grandi et effectué une partie de leurs études à Athènes, Thessalonique ou Ioannina et même à Londres.

Les membres du groupe de Mytilène disent aimer le rebetiko et se situent dans un espace politique entre la gauche et l'anarchie. Nous nous rencontrons dans la maison d'une personne qui ne participe pas à l'entretien et qui m'héberge. Je connais tous les participants, ils font partie d'un cercle élargi d'amis et ils se connaissent également entre eux. Tout le monde est à l'aise et le guide d'entretien est suivi. Les quelques moments de rire et les discussions vives et bruyantes sont facilement contrôlés. Pendant une grande partie de l'entretien Haris prend spontanément le rôle de leader, modéré par Kosmas et Labros. Thanasis est souvent en désaccord, il entre en conflit avec Haris, qui est par ailleurs un de ses amis les plus proches, et au bout d'un moment, il commence à s'exprimer moins.

Le groupe de Mytilène (notamment Labros et Thanasis) se montre très curieux vis-à-vis du thème de ma recherche et de la méthode des entretiens collectifs. Je prévois une discussion à la fin de l'entretien. La construction des opinions au cours de l'entretien à travers l'interaction est très évidente, puisque les participants posent souvent des questions au groupe et débattent de plusieurs idées. La discussion prend la forme d'une réflexion collective, souvent pour se mettre d'accord, parfois pour affirmer finalement des désaccords. L'entretien à Mytilène est extrêmement long : il dure 4 heures et 45 minutes.

Résumé

L'entretien commence avec la question « qu'est-ce que pour vous le rebetiko ? » et les participants hésitent. Haris dit que c'est un genre musical, Anneta et Thanasis sont d'accord. « Oui, quoi d'autre ? », dit Thanasis. Kosmas intervient pour affirmer que ce n'est pas uniquement une musique, mais que c'est également une culture : quand on écoute du rebetiko on pense à « tout ce qui est derrière ». Haris est d'accord : le rebetiko sous-tend son époque, c'est-à-dire « la pauvreté, le haschisch, les voyous, les manches coupées, Bairaktaris », c'est une partie de la musique populaire grecque qui a des « références temporelles, au passé disons ». « Une histoire entière », affirme Anneta. Labros se demande ce qu'il représente aujourd'hui : le rebetiko est-il une musique traditionnelle ou non ? C'est-à-dire est-il mort ou pas ? Les échanges entre les participants amènent à la conclusion que malgré des efforts d'imitation, il n'y a pas aujourd'hui de nouvelles chansons rebetika, parce qu'il n'y a plus de sous-culture, et que les conditions ont changé : la pauvreté, les années 1920, le baglama, la vingtaine de voix liées à ce genre musical. Et pourtant on continue à l'écouter.

Anneta dit que ce sont les paroles qui nous touchent. Thanasis n'est pas d'accord : le rebetiko parle seulement de haschisch, et il traite les femmes de manière péjorative. La question de la place des femmes dans les paroles du rebetiko soulève un désaccord : Haris, Kosmas et Labros soutiennent que la femme dans le rebetiko tient une position meilleure que celle qu'elle avait dans la société de l'époque. On se demande même si l'utilisation des voix féminines n'a pas commencé avec cette musique et on se réfère au « rebetiko de Smyrne » et aux chansons dédiées à l'amour. Thanasis persiste dans son opinion, le rebetiko sous-estime la femme, comme la société de l'époque, mais il accepte que le rebetiko ne soit pas uniforme. Un moment de tension surgit entre Thanasis et Haris, qui se moque. Le désaccord semble se dissiper par l'intervention des autres participants qui s'accordent sur le fait que le rebetiko contient certaines chansons qui sous-estiment la femme mais aussi beaucoup d'autres qui la louent.

La discussion revient sur l'écoute du rebetiko aujourd'hui et les participants sont d'accord pour dire que cette musique est toujours présente dans la fête grecque : les mariages, les *panigyria*, les rassemblements de groupes d'amis. On explore la trajectoire du rebetiko. Il commence dans les milieux *lumpen* et à la marge, il devient une forme de culture populaire qui est ensuite accaparée et instrumentalisée par les bourgeois, pour devenir une musique largement acceptée et reconnue, comme le tango, le jazz ou le blues. Le rebetiko est issu du besoin des gens simples de s'exprimer, il provient

des réfugiés, il est lié à l'époque où le bouzouki n'est pas encore reconnu. Un tiers des chansons se réfère aux drogues. En bref, il est le blues ou le rock grec. Aujourd'hui, il est largement accepté et il est toujours écouté parce qu'il parle de « choses interdites » dit Haris. Thanasis n'est pas d'accord, il n'aime pas les paroles. Annetta et Kosmas réagissent : ils aiment les paroles pour leur simplicité, leur gentillesse, leur authenticité et leur honnêteté. Haris précise : chaque chanson est une jolie histoire, comme un vidéo-clip, mais il ajoute que les paroles du « smyrneiko » sont « trop gentilles » à son goût.

Labros lance un débat autour du rebetis qui est aujourd'hui également accepté par tous. Kosmas intervient pour préciser qu'on reconnaît aujourd'hui la valeur du rebetis d'alors, mais pas celle du rebetis d'aujourd'hui qui est considéré comme un genre de « voyous ». Les interviewés commencent alors à parler de l'imaginaire autour du magkas et du rebetis. Ils sont conscients que les images autour du magkas sont embellies aujourd'hui, investies d'une nostalgie, alors qu'un mode de vie similaire actuellement serait fortement critiqué. Ils ajoutent également que le mode de vie des rebetes n'était pas accepté par la société de leur époque. Les rebetes faisaient partie d'une sous-culture que la société actuelle ne tolère que parce qu'elle n'existe plus. De plus, on ne connaît aujourd'hui qu'une petite partie de rebetes, ceux qui ont réussi dans la vie, comme Vamvakaris. Les autres qui suivaient ce mode de vie, sans travail, sans argent et souvent chassés par la police, sont morts ou restés anonymes.

La discussion arrive à son terme, une demie heure a passé et je propose de commencer l'écoute des extraits musicaux. Chaque chanson est attentivement écoutée, malgré le fait que les interviewés connaissent et reconnaissent facilement toutes les chansons et font souvent des commentaires en même temps que la musique. Chaque extrait est suivi d'une discussion, souvent longue. « Tu étais pieds nus » provoque une réaction de la part de Thanasis : la chanson « prouve » que son point de vue précédemment exprimé sur la place de la femme est vrai. Les autres continuent à ne pas être d'accord, ils y voient l'expression de la douleur amoureuse. Haris dit que s'il y a dévalorisation, celle-ci a pour cible la police et l'État organisé. Thanasis défend son point de vue et ajoute une deuxième remarque, qui porte sur l'ensemble du rebetiko : il existe un mode de communication spécifique, un code partagé entre les magkas, qu'il trouve intéressant et qui s'exprime souvent à travers l'argot. Tout le monde tombe d'accord. Annetta parle de la manière simple de jouer la musique qui reste pérenne et de la beauté de certains vers, pleins d'émotion. Haris rappelle que la chanson écoutée a connu différentes versions, souvent par l'ajout de nouveaux distiques et Kosmas critique l'imitation du langage de l'époque dans les reprises plus récentes : les nouveaux auteurs sont incapables de reproduire un argot « vrai » et finissent par insérer des insultes.

« Un magkas à Votanikos » est connu par les participants dans sa reprise par Zagoraios, ce qui soulève la question des versions « originales ». Labros soutient que l'ambiance en studio est certainement différente et que les chansons étaient jouées autrement en direct. Kosmas et Haris ajoutent que les enregistrements s'effectuaient le matin et peut-être sans l'influence du haschisch. Anneta parle des « images vives » créées par les paroles. Haris, Labros et Kosmas sont d'accord, « ces chansons sont des vrais voyages ».

Aux premiers sons de « Hariklaki », Anneta voit « l'arrivée de l'Asie Mineure ». On parle de la joie de la chanson qui « t'invite à danser » et en général du « smyrneiko » : des voix féminines, souvent accompagnées d'un violon, des thématiques souvent autour de l'amour. La chanson « Amenez de l'héro que je me défonce » prolonge la discussion sur le smyrneiko. Les paroles sur l'héroïne et le haschisch semblent différencier la chanson du reste du répertoire smyrneiko. Pourtant, les participants voient la référence aux drogues comme un artifice qui renforce l'expression de la grande douleur d'amour, ce qui différencie également la chanson du répertoire du rebetiko du Pirée, des « chansons de haschisch », « lourdes ». On discute aussi de la grande popularité de la chanson encore aujourd'hui et Haris l'attribue aux « choses interdites » :

H : Les choses interdites à tous les niveaux et dans toutes sortes de chansons sont aimées par beaucoup de gens...

L : Oui

H : Ça fait partie de l'image latente de voyou... même pour des gens qui n'ont jamais fumé du haschisch, qui n'ont jamais rien fait de tout ça...

L : Oui, oui, moi ça, ça me dérange...

H : Tu vois le mec qui se retourne vers sa copine ayant bu un demi verre de vin et il dit « amenez moi de l'héro »...

A : Oui, oui, oui...

K : Oui, dans un club ils se disent tout ça...

H : Ou comme l'autre, chaque fois qu'on écoute la chanson 'Cocaïne', tout le monde chante à fond, tara tara ta tam oui, cocaïne [chanté¹⁰⁷⁵], et demain je me lève à 9h aller au bureau [tout le monde rit] [3 sec] C'est l'interdit qui nous fait sortir un peu de notre vie...

T : C'est une contradiction, non ?... je veux dire je m'attendrais à ce que quelqu'un de conservateur n'aime pas cette chanson... parce que l'héro n'est généralement pas acceptée... et c'est un mot important dans cette chanson

¹⁰⁷⁵ Il s'agit de la chanson d'Eric Clapton.

K : Bon, tu vois, c'est... les gens aiment les chansons qui leur donnent un profil qu'ils vont jamais avoir... ici c'est l'héro, ça pourrait être autre chose qu'ils vont jamais faire... ils chantent par exemple la révolution et ils kiffent... les mêmes personnes n'y participeraient jamais et même s'ils voient quelqu'un faire un truc disons révolutionnaire, ils le critiquent aussi [2sec] c'est facile de dire des choses... ça donne la sensation de liberté pour ceux qui n'ont aucune liberté

T : C'est possible aussi qu'ils ne pensent pas à ce qu'ils chantent

H : Oui, la majorité connaît quelques mots du refrain et les chante sans penser

K : Oui, ils chantent des choses incroyables parfois

H : C'est comme les vieilles au marché qui disent devant les caméras la prochaine fois je voterai le parti communiste et elles vont jamais le faire [tout le monde rit] »¹⁰⁷⁶

Labros pose la question de la popularité de cette musique à son époque et du professionnalisme, puisque la chanson est enregistrée et que probablement les compositeurs vivaient de leur musique. Haris dit que la musique leur donnait un revenu supplémentaire, ils faisaient d'autres boulots pour vivre, ils travaillaient au port, dans la construction, ou des petites affaires illicites : ils essayaient de se débrouiller. La musique était un petit plus.

L'extrait de la chanson « La petite gitane » plaît beaucoup à Haris. Il dit aimer cette voix enrôlée qui sort avec difficulté, cette musique simple, sans fioritures, le baglama, cette histoire incroyable et les références à l'époque (les hammams, les gitanes). Ce style est son préféré dans l'ensemble du rebetiko. Les autres s'accordent pour dire qu'il s'agit d'une très belle chanson.

Les deux chansons de Papazoglou plaisent aussi. On discute de l'argot dans « Les voleurs de choux », des images du Pirée et du marché que la chanson évoque. Labros se demande quel effet cette musique provoque sur les étrangers, qui ne peuvent pas comprendre les paroles. Kosmas dit que les Européens aiment, que le son leur paraît exotique. « La voix du narghilé » fait parler Thanasis du haschisch qui était très répandu à l'époque, même dans les prisons. « Comme aujourd'hui », ajoute Kosmas. Labros dit : « on a écouté ces chansons tout jeune... on a grandi avec ces chansons... quand tu es si familier avec certaines choses, ça dépasse le fait d'« aimer ou pas aimer » ». Haris réagit : des amis et des radios essaient de nous familiariser aujourd'hui avec d'autres musiques, mais ça ne marche pas.

¹⁰⁷⁶ Dans les extraits d'entretien présentés ici j'utilise les points de suspension pour marquer des brefs silences, une plus grande tabulation pour les discours prononcés en même temps, un tiret pour mes interventions et les crochets pour noter la durée d'un silence ou autres commentaires.

La « simplicité » de la musique plaît, elle permet aussi de pouvoir chanter facilement. Les chansons de rebetiko deviennent la musique pour se divertir entre groupes d'amis.

L'extrait de « Cinq magkes au Pirée » déclenche un débat sur la « compréhension » des paroles. Kosmas et Haris se souviennent qu'ils ne comprenaient pas les paroles de plusieurs chansons quand ils étaient plus jeunes. C'est à partir de 18 ans qu'ils se sont penchés sur le répertoire du rebetiko et ont pris connaissance de la situation de l'époque. Sur la chanson spécifique qui « dépeint la situation de son époque », ils commentent le fonctionnement du téké, où le tenancier peut ne pas être correct (au lieu de haschisch, il met du tabac), la rumeur de la fermeture des tékés et surtout les différentes catégories de clients (les gamins, les frimeurs, les camés et les protagonistes de la chanson, « des gens corrects »).

« Francosyriote » est considérée comme « le grand succès de Markos (Vamvakaris) ». Cette chanson est exceptionnelle, selon les participants : un son métallique, une voix incroyable, une musicalité dans les paroles. Ici aussi, les paroles sont incompréhensibles, « après j'ai visité Syros et j'ai compris » dit Kosmas. Le mot « Francosyriote » dépasse son entendement, il ne fait pas penser désormais à une femme catholique de Syros, mais à la chanson de Vamvakaris. Tout le monde affirme connaître cette chanson depuis son plus jeune âge. La deuxième chanson de Vamvakaris, « Ceux qui ont beaucoup d'argent » ouvre une discussion sur la philosophie de vie de son auteur, représentative du rebetiko. Il s'agit d'une philosophie qui se base sur « l'éphémère de la vie ». L'argent ne compte pas et « même si on est pauvre et on a faim, on est en groupe et on est bien », dit Labros. Haris commence une discussion sur la sagesse populaire et la production sociale de diverses maximes et tout le monde se positionne.

L'extrait de « Dimitroula » permet de faire un lien avec la musique démotique. Elle ressemble à des chansons traditionnelles, dit Labros. C'est une chanson pour la fête collective, pour danser, dit Annetta. « Pendant la fête, tu peux passer du rebetiko aux chansons des îles avec cette chanson » ajoute Haris.

À partir de l'extrait de la chanson « Tous les rebetes du monde », les interviewés commencent à voir un changement musical. Cette chanson semble plus tardive, l'enregistrement est « trop clair », dit Haris. Kosmas pense que Vamvakaris a probablement écrit cette chanson quand il a commencé à avoir des problèmes, pendant les années 1950. Il demande à savoir la date de l'enregistrement et ma réponse le laisse perplexe, car elle ne valide pas son hypothèse. Les trois extraits suivants (« Ne me dis pas que je ne souffre pas », « Où trouver une femme qui te ressemble » et « Tu m'as ensorcelé ») consolident l'impression du changement : quelque chose de nouveau au niveau musical, une plus grande

complexité, une plus grande sensibilité et du romantisme dans les paroles. « On va vers une phase plus artistique et professionnelle », dit Labros. « C'est plus léger, il y a de la poésie », dit Haris avec un jugement de valeur négatif, « il n'y a pas de références à l'époque de création, ce sont des chansons d'amour intemporelles ». Kosmas et Anneta aiment ces chansons, Haris préfère les autres. Thanasis se rappelle des fêtes dans des rebetadika à Thessalonique, où plein de gens les dansaient.

La chanson de Tsitsanis « L'air de la défonce » provoque une grande discussion qui continue et s'enrichit après chaque extrait musical suivant. Le thème central est la distinction entre le rebetiko et le laiko. Les participants sont d'accord que Tsitsanis est le pont entre les deux catégories musicales : « Tsitsanis prend certains éléments d'avant et construit l'après, les autres sont déjà à l'après » dit Kosmas. On parle des différences musicales entre les deux catégories. Le rebetiko est le produit d'une époque spécifique, il est plus simple, il contient parfois des fautes, il a des paroles souvent anti-conventionnelles. Le laiko est plus riche musicalement, « plus rempli », on insère une deuxième et une troisième voix, il est orchestré et perfectionné techniquement, plus professionnel et plus évolué, « mais les expériences de vie sont plus limitées ». On continue alors sur les conditions de vie des compositeurs : Vamvakaris vit d'autres travaux, il est musicien amateur. Tsitsanis devient musicien de métier, notamment après la guerre civile, dans les années 1950, il gagne de l'argent avec sa musique, il s'habille bien et joue selon un horaire bien strict, il accepte des commandes du public. Il est un ouvrier bien payé, qui change de classe sociale par rapport à Vamvakaris. La manière d'exprimer ces différences valorise le rebetiko et Vamvakaris. Haris affirme sa préférence pour les chansons d'avant la guerre, les autres participants, tout en étant d'accord sur les différences entre rebetiko et laiko, hésitent et pendant l'écoute des extraits, ils se montrent très émus par certaines chansons des années 1940.

Après la guerre, les chansons deviennent des « succès commerciaux », comme « Le passe-temps » et « La complainte de l'aube ». Elles sont « politiquement correctes », imprégnées d'un style bourgeois, « elles ont beaucoup de Metaxas, elles sont urbaines et coloniales », dit Haris. Thanasis et Anneta réagissent : ils aiment beaucoup « Le passe-temps ». Kosmas ajoute que l'utilisation fréquente de la tonalité mineure trahit, selon lui, le désespoir de l'après-guerre, « c'est la musique des vaincus ». Une différence de plus entre le rebetiko et le laiko concerne les lieux de représentation et le public. Haris distingue deux catégories de lieux : les petits lieux, les kafeneia, et les grands lieux de divertissement, les tavernes du « beau monde », avec un grand orchestre sur une estrade et beaucoup de tables. Les tavernes du « beau monde » accueillent désormais un nouveau public, les bourgeois, résultat du changement social. Dans les années 1950, « des gens qui chercheraient la logique du kafeneio, ne

savent pas où aller... nous, nous arrivons encore plus en retard, 80 ans plus tard, et nous cherchons aussi les petits lieux pour écouter les chansons les plus vieilles », dit Kosmas. Haris est d'accord et se sent plus près des années 1930 que 1950 : « on est la génération d'après nos parents qui fréquentaient les tavernes du 'beau monde', moi je vais dans des petits lieux à trois tables ».

Haris continue en parlant du langage plus recherché du laiko, de ses paroles qui sont « mielleuses ». Kosmas parle de l'abstrait de la poésie et du symbolisme des chansons d'avant la guerre et aussi de leurs thèmes inhabituels, « pas seulement elle m'aime, elle m'a quitté et le reste ». Il dit, pourtant, aimer les paroles sur l'amour d'après-guerre et s'émouvoir en les écoutant. Cette évolution des paroles, avec le passage du rebetiko au laiko, est perçue par tous les interviewés. Elle est liée, selon Labros, à l'élargissement du public : les chansons s'adressent maintenant à beaucoup plus de gens. Le changement commence déjà depuis les années 1930 : on essaie de vendre, de toucher un plus grand public. Thanasis voit cette analyse restrictive et incapable de prendre en compte les sentiments créés par la chanson, qui sont indépendants des ventes et du commerce. Il parle des relations qu'il a depuis tout jeune avec certaines chansons qui lui plaisent, et qui suscitent « plein d'émotions ». Labros précise qu'une chanson commerciale peut être très belle, le mot « commercial » n'indique pour lui que l'étendue du public.

La discussion, après l'extrait de « Nuit sans lune » que tous les participants caractérisent comme « clairement laiko », tourne autour de la musique populaire lors des différentes périodes. Kosmas dit associer certaines chansons laiko avec sa famille et ses souvenirs d'enfance. Il affirme aimer le laiko des années 1950, moins celui des années 1960 et pas du tout le skyladiko d'aujourd'hui. Labros commente que le skyladiko risque d'être caractérisé de laiko dans quelques décennies. La classification de Kosmas, par ordre de préférence, inspire les autres participants à parler des stars de la musique populaire actuelle, mais aussi des nouveaux changements intervenus depuis les années 1950. On critique les stratégies commerciales d'aujourd'hui qui créent et imposent une image souvent fautive concernant les compositeurs ; on parle d'une malhonnêteté des paroles qui ne sont pas tirées de la vie de leur auteur et on se demande si les informations sur les compositeurs, leur caractère, leur comportement n'influencent pas notre jugement sur l'œuvre.

La chanson « Cinq Grecs dans l'Hadès » est perçue comme « un reste du passé », un « smyrneiko », que les participants aiment. Elle n'est pas parmi les plus grands succès. Elle n'a pas été jouée mille fois, comme la chanson suivante, « Avant l'aube », qui suscite des réactions négatives, parce qu'elle est devenue « de la soupe » et elle est associée à des tavernes chères. « Le batelier » plaît

pour son « orientalité » dans les paroles. « Une chanson plus musicale » dit Anneta. Labros est d'accord : « cette musique t'empporte ». « C'est un conte » dit Haris, « un conte oriental » ajoute Anneta.

L'extrait de « Dimanche nuageux » ramène la discussion vers le laiko :

« T : Très jolie... une très belle chanson laiko

K : Oui laiko, clairement laiko

L : Laiko... une des chansons les plus reconnaissables... connue par tous le Grecs... elle a touché tout le monde

H : Avec la Francosyriote [2sec] elle a tout, le dimanche, les nuages, la mélancolie...

A : Oui, oui, oui

H : Le Christ et la Vierge... la patrie, la religion.... elle a tout.... »

Les deux derniers extraits (« Prends patience » et « Tu m'as mis sur la paille ») rendent confuses les limites entre rebetiko et laiko. Ces deux chansons sont considérées plus près du rebetiko.

« H : Les limites sont très mystérieuses

A : Oui, ça, on est tous d'accord [3 sec]

L : Quand on dit maintenant rebetiko... c'est une catégorie générale et très large...

H : Moi, je pense que c'est la simplicité de l'orchestration qui joue...

L : Le rebetiko... c'est quelque chose qui évolue, un style qui évolue

H : Oui, il y a des différences de style... pour moi c'est un son très simple... qui renvoie à des petits lieux de représentation... et qui différencie le rebetiko du laiko, je pense on est tous d'accord

L : Oui, oui

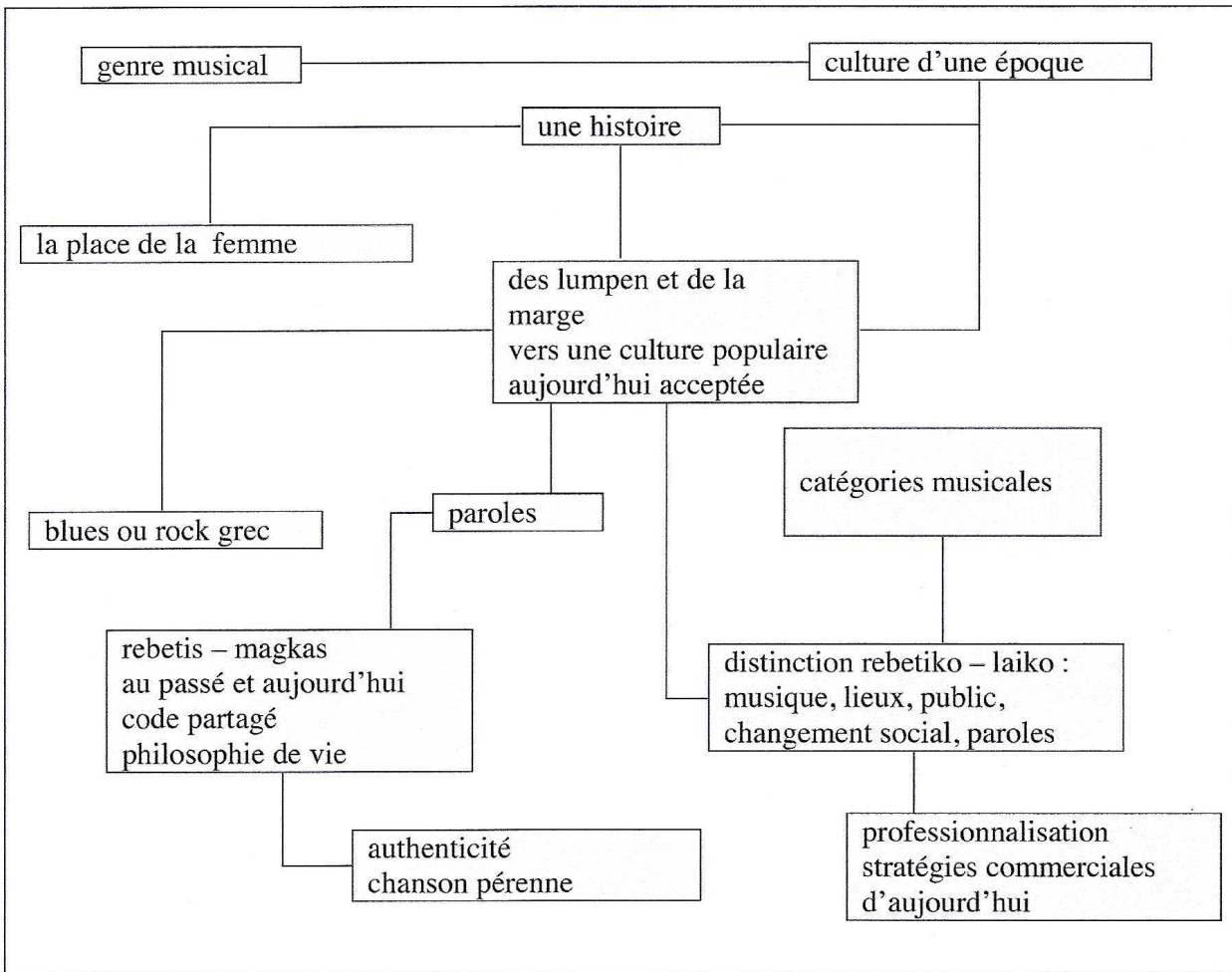
A : Oui, le rebetiko renvoie directement aux années 1930... »

Quatre heures se sont écoulées depuis la seule question que j'ai posée aux interviewés (« qu'est-ce que pour vous le rebetiko ? ») et on a écouté tous les extraits musicaux. La vivacité et l'intérêt du groupe ne semblent pas avoir diminué. J'annonce alors la fin de l'entretien et je demande aux participants s'ils ont des remarques sur l'ensemble pour clôturer la discussion. Anneta parle de l'importance des paroles au rebetiko : « elles sont centrales, immortelles, elles nous touchent et peut-être elles sont la raison pour laquelle on continue à écouter et à chanter cette musique et on continuera encore ». Labros précise que le rebetiko a introduit le bouzouki dans la musique grecque et qu'il a remplacé la musique traditionnelle des différentes régions :

« L : Au début du siècle... ce qu'on nomme musique traditionnelle a arrêté d'évoluer... elle est devenu folklore, tu vois ? Il [le rebetiko] a pris sa place... dans l'Épire par exemple, on composait des chansons en 1910, en 1920, puis progressivement ça s'est éteint... le bouzouki est arrivé, plus tard il a été utilisé par... de grands compositeurs avec des œuvres des poètes, comme Theodorakis etc... et les clarinettes et le reste sont restés seulement pour les panigyria disons, du folklore juste... c'est-à-dire qu'il a eu des conséquences majeures pour l'ensemble de la musique grecque [4 sec] C'est ce que je pense »

Haris et Thanasis commentent l'entretien. Haris s'étonne que « sans aucune question », on a commencé à parler de diverses choses, à faire des divisions, à s'opposer, à discuter de la situation et des conditions sociales et politiques et de la philosophie du pays, à les analyser. « Même sans entretien, on serait capables de rester écouter du rebetiko et discuter pendant des heures... c'est un trait du peuple, j'en suis sûr », ajoute-t-il. Thanasis parle de la dynamique et aussi des rapports de pouvoir au sein du groupe. Il ajoute que chacun a ses propres expériences et ses propres références qui conditionnent son point de vue. Kosmas est d'accord : les différents souvenirs et le vécu de chacun conduisent à aimer et « respecter » certaines chansons, à se moquer d'autres. L'entretien finit et est suivi d'une discussion, comme convenu, sur la méthode des entretiens collectifs.

Figure 8 : Entretien à Mytilène



Le charme d'un passé « pas encore » embourgeoisé

Le groupe de Mytilène est très motivé et intéressé par le rebetiko. Les interviewés sont également contents de participer à l'entretien et intrigués par la méthode. Tout au long de l'entretien, la construction des points de vue est clairement le résultat de l'interaction au sein du groupe et les participants en sont conscients. Ils se posent des questions, ils en débattent et cherchent à se mettre d'accord. Ils ont souvent une distance, ils expriment leurs réflexions en essayant d'« analyser » le rebetiko. Les bonnes relations des participants entre eux et avec l'intervieweuse créent un climat agréable et personne ne semble pressé d'en finir.

Pour les interviewés à Mytilène, le rebetiko est une musique d'avant-guerre qui reflète son époque. Il est lié aux conditions sociales des années 1920 et 1930, mais aussi à une sous-culture et un mode de vie spécifique, frôlant l'illégalité et suscitant la stigmatisation par le reste de la société. La « société » est souvent mentionnée et critiquée. Elle semble désigner un ensemble homogène et conservateur, extérieur « à nous » et défavorable à « nos idées et visions du monde ». À l'inverse, l'« illégalité » et la « marginalité » exercent un charme, elles sont attirantes et associées à une critique de la police et de l'Etat, à une forme d'expression anti-conformiste et à la limite révolutionnaire. L'illégalité est également une des principales raisons pour lesquelles le rebetiko est toujours écouté aujourd'hui, selon les interviewés.

Or les participants se différencient tant de la « société conservatrice » que de ceux qui écoutent le rebetiko aujourd'hui pour sortir de leur vie et avoir la sensation de liberté, en paroles seulement. Eux-mêmes, comme leurs discours et jugements le laissent apparaître, se sentent d'une certaine manière près de la marge de la société actuelle et en opposition avec elle.

En écoutant les chansons d'après la dictature de Metaxas, les participants perçoivent le début d'un changement musical, avec l'arrivée progressive de la complexité et de la professionnalisation, mais parlent également d'un changement social. Les participants se lancent dans des débats pour définir les limites entre les deux catégories musicales : le rebetiko et le laiko. Le rebetiko est plus simple, avec des paroles souvent anti-conventionnelles, joué dans des lieux confinés, comme les kafeneia, par des gens qui ne sont pas des professionnels, devant un public restreint. Le laiko est professionnel et commercial, plus évolué et complexe, avec des paroles plus recherchées, souvent traitant des relations amoureuses, joué pour un public élargi, dans des grandes tavernes du « beau monde ». Au niveau social, le changement intervient après la guerre avec un embourgeoisement progressif de la société qui se reflète dans la musique nommée « laiko ». Le laiko est perçu comme une représentation du désespoir de la musique des vaincus, mais il est également inséré dans la logique de marché d'une société bourgeoise.

La distinction entre le rebetiko et le laiko et les différentes caractéristiques que les participants leur attribuent font apparaître les identifications et les différenciations opérées, ainsi que des critiques contre la société de l'après-guerre et la société actuelle. Les deux musiques sont indiscutablement grecques, mais le rebetiko est le produit et l'expression d'une petite partie de la population, alors que le laiko s'adresse à l'ensemble des Grecs. On affirme alors se sentir plus près d'un passé plus lointain, de la période d'avant la guerre. On s'identifie à cette petite partie des gens « corrects » qui traînaient dans

des petits lieux pour faire de la musique pour leur plaisir, loin de l'industrie du disque et de la mode. On s'approche ainsi « des gens pauvres qui avaient faim, mais étaient en groupe et étaient bien », mais aussi d'un mode de vie simple et anti-conventionnel, d'avant la victoire des bourgeois. Cette attraction pour un passé plus lointain et « pas encore » embourgeoisé laisse apparaître la critique de la période de l'après guerre, du passé proche et indirectement aussi de la gauche des années 1960-1970 qui a valorisé le répertoire d'après-guerre et l'a élevé au rang de chanson populaire de la société d'aujourd'hui.

Les participants acceptent pourtant que le rebetiko (smyrneiko et du Pirée) et le laiko (années 1950, 1960, aujourd'hui) soient des catégories musicales qui englobent plusieurs styles. Certains (Haris, Labros) sont attirés surtout par le rebetiko du Pirée. D'autres (Anneta, Kosmas et Thanasis) semblent plus hésitants. Ils parlent du ressenti, de l'émotion et de souvenirs personnels (familiaux ou d'un jeune âge). Ils mettent ainsi en avant les différents composants de leur identité et leurs appartenances multiples. Le vécu des participants les fait appartenir à l'ensemble de la population grecque et partager une identité commune, exprimée à travers des émotions suscitées par des chansons qu'ils caractérisent comme laiko. La réflexivité les fait soutenir les idées de gauche et aimer le rebetiko, qui semble à leurs yeux plus compatible avec leurs convictions politiques.

Enfin, le désaccord autour de la place de la femme, comme il s'est exprimé entre Haris et Thanasis, met en valeur des visions et des sensibilités ancrées dans le présent : « Haris est machiste » dit Thanasis, « c'est ton côté féminin qui ressort » réplique Haris. La discussion sur la position de la femme dans le rebetiko trahit des préoccupations actuelles qui n'auraient eu aucun sens cinquante ans auparavant.

11.2.2 Entretien à Agia Paraskevi

L'entretien à Agia Paraskevi (banlieue nord-est d'Athènes) est effectué le 27 juin 2009. Cinq personnes participent, deux hommes (Evgenios et Christoforos) et trois femmes (Xanthi, Sofia et Aggeliki). Les participants ont entre 25 et 28 ans. Ils sont tous éduqués et ont grandi dans les quartiers du nord d'Athènes (Politeia, Erythraia, Agia Paraskevi). Ils sont issus de familles aisées et de milieux sociaux privilégiés. Trois d'entre eux travaillent : Evgenios est ingénieur civil dans une grande entreprise, Xanthi est graphiste dans une revue féminine (magazine de mode) et Aggeliki est professeur de langue anglaise en indépendant. Les deux autres sont en train de finir leurs études : Christoforos est

en train de terminer son master à l'École de Génie Civil de Patras et Sofia vient de rentrer d'Angleterre où elle a obtenu un master en Orthophonie.

L'entretien se déroule dans un appartement à Agia Paraskevi qui appartient à une personne extérieure à l'entretien, une de mes amies qui m'héberge à l'époque. Le groupe est à moitié « naturel » : Christoforos, Evgenios et Aggeliki se connaissent, ils sont amis. Xanthi et Sofia ne connaissent que l'intervieweuse. Tout le monde connaît le rebetiko, mais personne ne se déclare amateur. Sofia affirme même ne pas aimer spécialement cette musique et l'écouter rarement. Elle est la personne qui a le moins parlé pendant l'entretien qui se déroule calmement. Lorsque quelqu'un prend la parole, tous les autres l'écoutent attentivement. Les interviewés parlent rarement entre eux à voix basse ou plusieurs en même temps. Le guide d'entretien est suivi et les interviewés écoutent attentivement les extraits des chansons. Ils posent très peu de questions à l'intervieweuse, seulement sur des dates et des musiciens. Il n'y a pas vraiment de leader, mais Christoforos, Evgenios et Xanthi s'expriment le plus. L'entretien dure 3 heures et 40 minutes.

Résumé

La question « qu'est-ce que le rebetiko pour vous ? » ne semble pas susciter directement de fortes réactions ou d'associations d'idées. La discussion commence de manière hésitante par Evgenios, pour qui le rebetiko est l'accompagnement du repas dans la taverne. Xanthi, Aggeliki et Sofia sont d'accord. Elles le voient comme un mode de divertissement, qui d'ailleurs n'est pas le leur. C'est Christoforos qui conduit le débat vers d'autres directions, en déclarant que pour lui le rebetiko est un art populaire, puis il ajoute « grec ». Ce positionnement déclenche une conversation sur ce qu'est l'art populaire. Pour Xanthi, il s'agit de gens dans des conditions de vie difficiles qui expriment leurs peines. Evgenios ajoute :

« E : Cette musique a donné... non pas donné... elle a une sincérité absolue... elle était [1 sec] la musique d'une époque [2 sec] à laquelle personne d'autre ne se mêlait, aucune personne du marketing ou autre [1 sec] c'était trois magkes d'habitude, je ne sais pas, cinq peut-être [1 sec] qui jouaient probablement pour leur plaisir et c'est arrivé qu'il y ait eu un retentissement disons plus tard et ça a plu... mais je ne crois pas qu'eux ils avaient un but... donc, c'était vraiment... de l'art [1 sec] c'est-à-dire ce n'était pas de l'industrie [2 sec] et pour ça c'est beau [2 sec] et ça dure avec le temps ».

Xanthi parle du message à communiquer, mais Evgenios n'est pas d'accord. Pour lui, l'art n'a pas de message, ni de but. Christoforos se positionne entre les deux : l'art a un message, mais n'a pas de rôle précis. Enfin, tous les cinq se mettent d'accord sur le fait que le rebetiko est un art. Cette première partie dure 20 minutes et les interviewés se montrent impatients à l'idée d'écouter les extraits musicaux.

Les participants se concentrent lors de l'écoute et chaque extrait est ensuite commenté. D'abord, ils disent spontanément s'ils le connaissent ou pas, s'ils aiment ou pas. Souvent ils ont du mal à reconnaître les premiers enregistrements des chansons et leur prend du temps. Parfois ils parlent entre eux, cherchent des précisions sur les paroles. Puis, inspirés par les paroles et/ou des éléments musicaux, ils font des commentaires et commencent à débattre. Différents thèmes surgissent selon les chansons, formant des sous-ensembles de discussions, mais il y a une continuité, et plusieurs thèmes reviennent.

La chanson « Tu étais pieds nus » amène Christoforos à ajouter l'adjectif urbain à l'art populaire grec et tous sont d'accord. Xanthi parle des paroles amusantes et se demande si le rebetiko a commencé à Athènes après la Grande Catastrophe ou aux Etats-Unis. Evgenios continue en mettant l'accent sur le caractère spécifique de cette musique qui n'existe pas ailleurs et sur les influences probablement turques. Christoforos parle des influences arabes et perses, Evgenios est d'accord mais il insiste sur le caractère unique de cette musique. Christoforos et Evgenios concluent que les Turcs, influencés par les Arabes, ont à leur tour influencé les Grecs et que cette musique a d'abord commencé dans les ports et les villes grecs, mais provient de traditions musicales d'ailleurs et plus anciennes.

À partir de l'extrait « Un magkas à Votanikos », Evgenios rebondit pour parler d'un « caractère fini » de la chanson, qu'il aime bien et qui lui rappelle le « vieux jazz ». Il explique qu'il s'agit de « cerveaux détruits par les excès », mais qui ont des capacités remarquables. Ce « caractère extrêmement vrai » de la chanson est le résultat de la destruction, alors que le jazz et la musique populaire actuels sont une imitation et pour cela, un échec. Xanthi et Sofia parlent des paroles qu'elles trouvent complètement inintéressantes. Christoforos réagit et voit dans les vers une description classique du Pirée, de magkes, de Votanikos, de la pauvreté, des téké, de Trouba¹⁰⁷⁷, de koutsavakia, d'une situation qui a tourmenté la Grèce entre 1930 et 1950, au moment de la transformation d'Athènes et du Pirée en villes « normales ». Selon lui, la chanson peut avoir une valeur historique aujourd'hui, la situation a « heureusement » changé et la Grèce s'est développée. Les opinions de Christoforos, suivies

¹⁰⁷⁷ Trouba était un quartier de mauvaise réputation au Pirée, avec des maisons closes.

d'une question de Xanthi sur ce que sont les koutsavakia, amènent tout le monde à se positionner sur la notion de magkas. Ils la définissent, incités par l'intervieweuse.

L'extrait de « Hariklaki » est perçu par tous les participants comme une chanson plus joyeuse, plus rapide et Xanthi se demande si elle appartient à la catégorie rebetiko. Pour Christoforos, elle n'est pas « lourde », elle semble plus traditionnelle qu'urbaine, elle a probablement traversé la Turquie et est arrivée en traversant les îles jusqu'au Pirée. Or Evgenios et Xanthi y voient une caractéristique du rebetiko : il exprime la douleur tout en divertissant, la peine et la joie allant de pair. Evgenios précise en revenant à son discours sur le jazz que le rebetiko est plus proche du « blues des noirs ». « Amenez de l'héro que je me défonce » amène une discussion sur les drogues, soit une critique contre les drogues et leurs utilisateurs. Evgenios ajoute qu'il s'agit de problèmes qui produisent des résultats musicaux remarquables. Christoforos voit une provocation et « toujours le même conflit avec le pouvoir ». Xanthi remarque que les femmes de cette époque fréquentaient aussi les tékés et fumaient.

Xanthi n'aime pas la « Petite gitane » : alors qu'il s'agit d'une chanson d'amour, « elle semble parler de téké ». Christoforos ajoute que « la musique orientale est un peu monotone » et que les gitanes étaient des figures de l'époque, pour revenir sur son idée que la société a heureusement évolué. Aggeliki y voit des paroles sans sentiments, à la limite du porno et la discussion se concentre sur les paroles et les hammams.

« Les voleurs de choux » fait l'objet d'une discussion plus longue autour de l'illégalité, des vols et des prisons à l'époque, qui continue avec l'extrait de « La voix du narghilé ». Evgenios insiste sur le fait que « voler c'est mal ». Xanthi voit au moins une résistance, car ils ne restent pas assis à raconter leurs peines. Christoforos décrit la situation à l'époque, avec d'innombrables prisons, remplies uniquement de Grecs et non pas de migrants, comme aujourd'hui. Selon lui, à l'époque la population était en constant rapport avec la police, la grande pauvreté poussait beaucoup à frauder. Il parle de Bairaktaris, un chef de la police du début du XXe siècle et de ses habitudes : il frappait lui-même les détenus et il leur coupait les cheveux. Evgenios voit cette société du passé comme « une société de merde », avec des voleurs sans morale, misérables et paresseux qui sont à juste titre frappés par la police. Selon lui, heureusement que tout le monde n'était pas voleur. C'est pour cela que la société est arrivée au point où elle est aujourd'hui, où on est passé de la pauvreté au surplus d'argent pour tout le monde.

Après la deuxième chanson de Papazoglou, Christoforos commente que la prison de l'époque était un espace que la société intégrait, pas un phénomène en dehors de la société comme aujourd'hui.

Un dialogue entre Evgenios et Christoforos tend à embellir l'image de la prison : on pouvait au moins y manger, comme la caisse d'allocations aujourd'hui, comme si on allait dix ans à l'armée aujourd'hui¹⁰⁷⁸ : « au début tu as des problèmes, puis tu t'habitues, enfin tu t'amuses aussi ». Aggeliki réagit à cette présentation en insistant que personne ne peut s'habituer à l'armée ou à la prison. Evgenios rebondit en parlant d'un choix potentiel. Le dialogue est révélateur :

« E : C'était peut-être un choix... tu te disais je vole... »

Ch : Ça faisait partie de ta vie, ces 70% de gens à la marge de la société

X : C'est ça, je volerai pour vivre et si je suis arrêté, les autres vont assurer ma survie [elle rit] quand tu n'as pas d'alternative, je crois que...

E : Je vole pour vivre et si je suis arrêté, là je vais encore vivre, oui ... donc, il n'y avait pas... les problèmes n'étaient pas si sérieux, sauf pour ceux qui avaient une famille, mais je ne crois pas qu'eux ils en avaient

X : Ils chanteraient pour la famille s'ils en avaient

E : Tu ne pouvais pas faire des enfants sous ces conditions

A : Qu'est-ce que tu racontes ? Ils faisaient des enfants...

Ch : Des dizaines

A : Dans les couches très basses, les femmes faisaient beaucoup d'enfants [2 sec] Ce sont des gens qui ne réfléchissent pas ».

Puis la discussion se concentre sur les drogues et la présence des narghilés dans les prisons de l'époque, en se référant avec humour à la présence des hélicoptères dans les prisons d'aujourd'hui¹⁰⁷⁹. Les drogues sont perçues comme la détente de la société grecque du passé et les chansons s'y référant comme la plainte d'une société contre elle-même, « d'une situation lumpen où tout le monde se plaint », dit Christoforos. Evgenios voit tout cela comme une analyse sociologique qui n'a pas de rapport avec la musique, mais il pose la question de savoir quels seraient les problèmes équivalents aujourd'hui. Christoforos répond qu'il n'y a pas de choses pareilles. Evgenios reprend que l'équivalent pourrait être la grippe A ou les divers problèmes écologiques, mais cela ne donnerait pas de beaux résultats. Christoforos pose une autre question, afférente au public de ce répertoire, et en discutant avec Xanthi, ils se mettent d'accord sur le fait que le public était le co-détenu : on chante entre nous. Les

¹⁰⁷⁸ Le service militaire est obligatoire en Grèce pour les hommes pour une durée de 18 mois. Evgenios a déjà accompli ses obligations militaires, Christoforos pas encore.

¹⁰⁷⁹ Il s'agit d'une référence à l'évasion de Vasilis Palaiokostas des prisons de Korydallos à Athènes, effectuée en hélicoptère le 22 février 2009 et qui a été très médiatisée.

problèmes de famine et le malheur de l'époque ne permettaient pas de réfléchir, on s'évadait avec les drogues, soutient Christoforos. Xanthi soutient plutôt qu'on ne pensait pas au lendemain, que l'on cherchait une jouissance au présent.

L'extrait de « Cinq magkes au Pirée » alimente encore plus la discussion sur les drogues. La consommation du haschisch est perçue comme une réaction vis-à-vis d'une société qui n'accepte pas son utilisation et elle est comparé par Evgenios aux boucles d'oreille aujourd'hui. La discussion tourne autour de son interdiction aujourd'hui, dénoncée par Evgenios, Aggeliki et Xanthi. Christoforos fait une comparaison entre aujourd'hui et les années 1930 pour mettre l'accent sur deux différences : les musiciens du rebetiko sont des fumeurs de haschisch âgés (aujourd'hui il s'agit surtout de jeunes) et les cigarettes industrielles semblent plus rares que le haschisch à l'époque, lequel était très répandu. L'équivalent aujourd'hui serait l'alcool. Evgenios et Xanthi sont d'accord : le haschisch était à l'époque critiqué comme l'alcool aujourd'hui. Christoforos conclut que Ploutarchos¹⁰⁸⁰ qui chante aujourd'hui le whisky pourrait devenir une grande figure de la résistance à l'avenir.

« Francosyriote » fait parler les participants de Vamvakaris, mais aussi d'un changement évident pour eux. Christoforos parle de l'émergence d'un compositeur original, qui écrit lui-même la musique, qui compose ses propres chansons sans imitations. Xanthi la considère comme une chanson classique et Sofia remarque qu'elle est très souvent jouée, ce qui déclenche une discussion sur les lieux actuels de divertissement. Evgenios parle de l'association de cette musique avec le vin pas cher et Xanthi se demande comment on peut se divertir avec une musique qui raconte les problèmes et la misère d'une époque. Evgenios réplique que cette musique est belle, qu'elle lui plaît et le fait voyager. Aggeliki pense que les paroles sont très malheureuses, mais Xanthi et Sofia disent que ceux qui vont aux rebetadiko n'y font probablement pas attention. Christoforos ajoute que le rebetadiko, parce qu'il est un lieu où on reste assis, nécessite un bon groupe d'amis. Puis Xanthi s'interroge sur les lieux de divertissement de l'époque et tout le monde participe en exprimant des idées voisines : le rebetadiko est une mode, alors que le kafeneio de l'époque, « pareil au kafeneio des vieux aujourd'hui », rassemblait depuis le matin des gens qui amenaient leur bouzouki, en attendant que quelqu'un les embauche pour la journée. Xanthi les compare aux travailleurs du port aujourd'hui et Aggeliki aux Albanais qui attendent dans la rue pour travailler dans la construction.

Après le deuxième extrait de Vamvakaris, « Ceux qui ont beaucoup d'argent », Evgenios dit y voir un contenu pareil à celui de certains vers de hip-hop. Xanthi commence une discussion en

¹⁰⁸⁰ Un chanteur contemporain de la musique populaire grecque.

demandant si ce n'est pas « le besoin de communisme qui apparaît ». Christoforos y voit un message de classe qui validerait l'idée d'un changement : « on est parti des prisons, on demande 'à bas les riches' ». On entre dans une aire communiste, où la crise économique, le chômage, les réfugiés demandent une politisation. Les opinions de Christoforos motivent Aggeliki et Evgenios à se positionner sur le chômage et la crise. Un désaccord survient entre les interviewés. Je cite longuement ce passage :

« A : Moi, je ne sais pas pour le chômage... j'ai vu des gens très paresseux... le pourcentage qui dit être au chômage.... Je crois qu'ils ont travaillé ils ont fait des bêtises et ils ont été virés, je le sais, je veux dire je l'ai vu.

X : Cela, cela existe partout, mais il y a toujours aussi des gens qui veulent travailler et ne trouvent pas de travail

A : Oui, d'accord [...]

E : La crise économique a touché les riches et... cela a ensuite touché les pauvres. Les pauvres n'avaient rien, mais même l'espoir de trouver quelque chose, un travail pour quelques jours, se perdait, parce que les boulots diminuaient... donc la question du type trouve sa réponse, les riches que font-ils de leur argent, voilà, ils font des boulots, ils créent des postes de travail pour des types comme lui qui n'a pas à manger [...]

Ch : Je suis en partie d'accord mais... Je ne pense pas que la chanson a un message sérieux... mais ça m'intéresse la définition d'un adversaire de classe... la première chanson qu'on écoute qui définit...

X : Nous et vous

Ch : Oui, nous et vous, cela... je le considère comme un élément important

- Mmm [montrant de l'intérêt]

Ch : Parce que la Grèce s'est politisée désormais, n'est-ce pas ? Les années qui courent sont désormais politisées... beaucoup

E : La famine n'est pas la politique

Ch : La famine est un outil de la politique

E : Une, une société est politisée quand elle n'est plus affamée, je pense...

Ch : Une société est politisée quand elle est en dictature, et là elle est en dictature [3 sec]

E : Ce n'était pas un résultat politique, c'était le résultat du désespoir, non pas le résultat d'une réflexion politique mais du désespoir. Ils se disaient...ils n'analysaient pas la situation politiquement, ils l'analysaient comme lui ici, donnez à nous aussi.

Ch : Oui, mais nous aujourd'hui on peut en tirer une conclusion... je l'ai déjà dit, la chanson est un peu simpliste... mais elle a... quelque chose... on voit une nuance politique, quand on

écoutait jusqu'à maintenant des plaintes, des plaintes, des plaintes, des gitanes, de 'ils m'ont enfermé en prison' et le reste »

La discussion finit là, les participants n'ont rien à ajouter et on écoute la chanson suivante, « Dimitroula ». Evgenios commence les commentaires en se concentrant sur la musique. Il la trouve vraiment belle, une création extraordinaire, et affirme que « c'est à notre honneur d'avoir pris des éléments arabes pour faire quelque chose de si beau ». Sofia aussi trouve cette chanson belle et plaisante. Pour Christoforos, elle semble être une chanson d'ailleurs. Evgenios parle du rôle secondaire des paroles, qui sont rarement inspirées et d'autant moins écoutées. Aggeliki et Xanthi ne sont pas d'accord et trouvent les paroles très importantes : elles permettent de sentir la chanson et de s'exprimer en la chantant. Sofia et Christoforos donnent de l'importance aux deux, paroles et musique et voient, dans le cas du rebetiko, des petites histoires racontées qui fournissent des informations sur la société d'alors.

« Tous les rebetes du monde » est perçu comme une chanson plus travaillée par Xanthi et Evgenios. La discussion continue sur les préférences musicales et associations avec d'autres domaines comme le rock ou le cinéma grec, sans vraiment dialoguer ou préciser les aspects, sans commencer une discussion collective. Des réactions pareilles ont lieu par la suite. L'entretien tombe dans un creux, après deux heures de débat, et les participants semblent fatigués. Le résumé de cette phase de l'entretien me semble plus intéressant si on en dégage des sous-ensembles.

Les commentaires sur les trois extraits suivants (« Ne me dis pas que je ne souffre pas », « Où trouver une femme qui te ressemble » et « Tu m'as ensorcelé ») sont pauvres et concernent surtout des questions de préférence. Les interviewés disent préférer largement les chansons d'amour qui « nous permettent des identifications » selon Xanthi, qui sont « plus optimistes et romantiques », selon Evgenios. Christoforos a des objections quant à l'appartenance de ces chansons au rebetiko et il les voit plutôt comme faisant partie de la catégorie musicale « légère - populaire ». Il est le seul à ne pas préférer ce « style » et parle moins. Après l'extrait de la chanson « Tu m'as ensorcelé », les participants font spontanément une sorte de bilan. Xanthi parle de la présence de la censure et affirme qu'elle a été constructive pour la chanson car ils ont arrêté de parler des « cigarettes » et ils se sont occupés d'autre chose. Evgenios l'interrompt pour exprimer son accord et dit avoir voulu faire exactement la même remarque. Les deux développent leurs idées, en parlant de plus de clairvoyance, malgré la continuation de la consommation du haschisch et voient plus de similitudes avec la situation d'aujourd'hui. Xanthi dit que « les téké continuaient à exister probablement, comme maintenant... tu passes par un sous-sol et

tu vas sentir l'odeur, tu vas dire ici c'est un téké... ». Elle préfère les chansons d'amour mais elle précise « qu'on ne doit pas en arriver à dire que la dictature est bien ». L'extrait de « L'air de la défonce » déclenche des critiques contre les paroles, perçues comme un retour au passé. Xanthi, Sofia et Aggeliki se positionnent clairement contre « les situations de défonce » et les « magkika » et pour les chansons d'amour. Christoforos et Evgenios disent préférer clairement la musique : un orchestre plus grand, un son meilleur¹⁰⁸¹.

Les extraits de « Passe-temps » et « La complainte de l'aube » sont salués par des commentaires positifs et les participants sont à nouveau motivés. Les cinq interviewés sont d'accord pour constater que le style a changé et notamment s'est « largement amélioré ». Pour Xanthi et Aggeliki, ces chansons sont riches en sentiments et permettent des identifications, elles sont plus adaptées à la fête et au chant entre amis. Christoforos y voit une Grèce d'après-guerre, avec un optimisme, « la société commence à devenir normale », il n'y a plus la misère, la tristesse et le refus de la société comme avant. Evgenios réplique qu'on va chercher des problèmes dans les relations amoureuses, mais Christoforos n'est pas d'accord et Xanthi le soutient : il ne s'agit pas de pleurnicheries, mais d'une belle expression des sentiments.

L'extrait de « Nuit sans lune » ne suscite pas beaucoup de commentaires. Les participants se limitent à dire s'ils l'apprécient ou non. Evgenios n'aime pas, Xanthi et Aggeliki disent qu'elles préfèrent généralement les voix féminines. Christoforos mentionne que cette chanson lui rappelle la guerre civile, mais il ne sait pas dire pourquoi : « peut-être je l'ai entendue dans un documentaire ou quelque chose comme ça ». « Cinq Grecs dans l'Hadès » suscite des sentiments de fierté nationale, où Evgenios voit la grandeur de la mythologie antique, avec la référence à l'Hadès « le lieu pour des morts grecs uniquement ». Xanthi parle de « héros » pour les personnages de paroles.

Les chansons « Avant l'aube » et « Le batelier » sont reçues comme des chansons très familières et plaisantes. Aggeliki y voit « plus de qualité », Xanthi dit se sentir impliquée.

« X : Je comprends maintenant que dans ce genre musical, j'aime les chansons... qui me touchent plus... euh... qui s'adressent à moi... si c'est une femme qui chante ou un homme, pour quelle raison ils chantent, s'il y a plainte ou mal d'amour... ».

Sur « Le batelier », ils commentent le grand orchestre et les paroles turques. Aggeliki parle des images que la chanson crée autour de la Ville « avec un grand V » (*Poli*, Istanbul).

¹⁰⁸¹ En partie dû à la qualité de l'enregistrement, mais pas seulement selon les interviewés.

Aux premiers sons de « Dimanche nuageux », la discussion s'engage avec davantage de vivacité. La plainte est ici jolie, la chanson est bien travaillée et orchestrée, ce qui est lié à la professionnalisation et à la commercialisation. Je cite le passage :

« E : Voilà, donc, la musique aussi passe... de quelque chose de plus... spontanée, qu'on a vu au début....

Ch : Oui, bien sûr... ils sont dans une phase commerciale, laisse tomber...

E : mais... plus répétitif... elles sont similaires l'une à l'autre...

Ch : Maintenant on est complètement au laiko

E : Maintenant oui, ça devient plus orchestré, plus travaillé... des compositeurs... un travail organisé... les autres plus simples... ont fourni une jolie base qui est maintenant plus travaillée... mais travaillée d'une jolie manière, par des personnes avec du talent, pas avec...

X : Seulement des problèmes [tout le monde rigole] »

La discussion se concentre alors sur le rebetiko et le laiko. Les limites sont posées par Christoforos : la date de 1950 est importante et divise les deux genres musicaux. De plus, certains créateurs disparaissent de la scène et « cette partie, après vingt ans, a enfin été assimilée à la société grecque... la partie de réfugiés d'Asie Mineure et ... la Grèce a avancé ». Xanthi ajoute que le développement a commencé, tout le monde a du travail et regarde sa vie. Christoforos parle de la reconstruction après la guerre civile et du fait que « le pays devient alors un pays normal ». L'extrait de « Prends patience » consolide l'idée d'une évolution de la musique, perçue comme « logique », et du passage au laiko : « l'époque est révolue, le style est passé ». Evgenios soutient que « le laiko continue à être du rebetiko, le laiko lourd est du rebetiko ».

Le dernier extrait, « Tu m'as mis sur la paille », provoque une discussion d'ordre plus générale qui dure vingt-cinq minutes, débat que conduit aussi l'intervieweuse. Sofia trouve cette musique monotone et fatigante, sans intérêt et clairement pas à son goût. Evgenios, Christoforos et Xanthi commencent une discussion sur l'évolution musicale et sociale, et un désaccord surgit entre Christoforos et Evgenios. Christoforos trouve intéressant le message social de ces chansons : « c'est la lutte des classes [...] c'est la description de l'immense pauvreté ». Evgenios insiste sur la musique. Je cite longuement une partie de la discussion.

Ch : Dans ce genre musical... c'est... c'est intéressant de voir la société qu'il décrit... c'est la société de la Grèce des années 1930 et nous vivons en Grèce... c'est comme une histoire sociopolitique grecque cette musique

E : Tu la connais la société, tu l'as vue par d'autres aspects, tu l'as lue dans des livres, tu l'as vue dans des films, tu l'as écoutée dans des récits... qu'elle soit décrite par la chanson aussi n'a pas d'intérêt...

Ch : Bon, c'est autre chose de lire un livre... la chanson a une authenticité... c'est original

E : Au contraire, la chanson est... le livre fait une analyse moins partielle de la société... la chanson te présente seulement un côté...

Ch : Oui, mais... je veux dire... la pauvreté, les problèmes, etc... le rebetiko décrit ces moments [2 sec] après 1940, après 1936, il devient laiko... pour moi personnellement... je trouve intéressant le message social... et je pense qu'on a écouté ici peu de chansons de cette période, jusqu'à 1935, 1937 [2 sec]

E : Mais ce qui est intéressant est la musique, qui a une valeur aussi après 1940... et avant

Ch : Comme musique, moi personnellement je ne pense même pas qu'elle soit grecque... je pense qu'elle est un mélange oriental...

E : Oui, c'est un mélange... mais un joli mélange

Ch : Alors que la culture décrite par les chansons est une culture urbaine authentiquement grecque... et peut-être qu'elles sont les seuls exemples de cette culture urbaine de l'époque...

E : Oui mais... cette culture néohellénique est directement liée à la culture turque disons et à l'orientale en général

Ch : Turque exactement, oui, oui, oui

E : Pour cela elle ne rappelle rien de grec, et pourtant, celle-là est la Grèce...

Ch : Non, le sens et le message sont grecs... mais la musique n'apporte rien de nouveau...

E : Toutes les traditions grecques...euh.... je parle de néohelléniques, pas des anciennes... toutes, elles ont des origines turques etc.

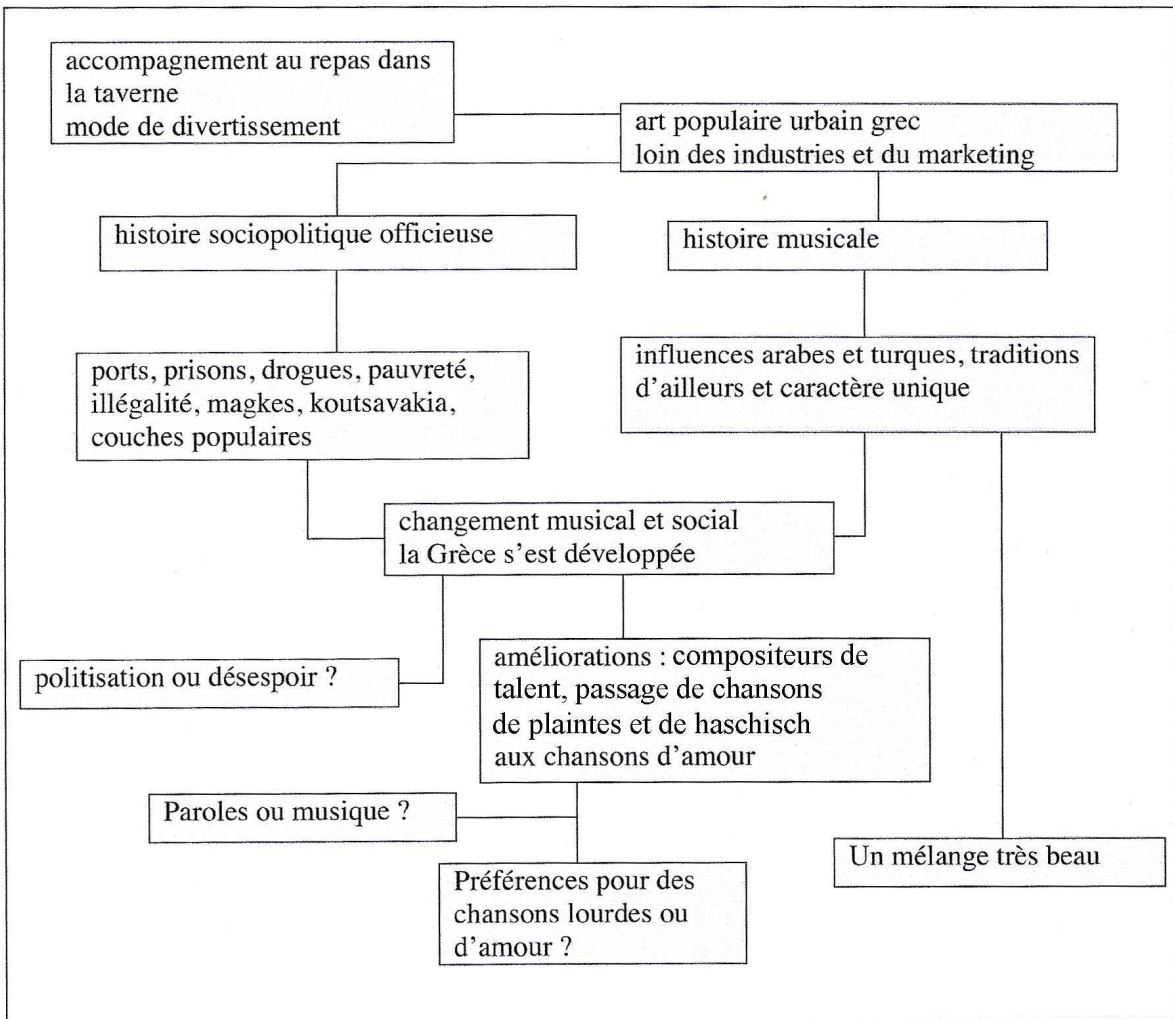
Ch : Slaves etc., oui

E : Il n'y a rien de purement grec... ils prennent des éléments... nous empruntons des éléments aux autres, mais nous faisons quelque chose de nouveau et de très beau »

Aggeliki intervient et tombe d'accord avec Christoforos : le rebetiko présente une partie de l'histoire grecque. Christoforos rebondit : c'est l'inventaire d'une histoire officielle dès 1870 au moins, qui représente également la pauvreté, la misère, le lumpen, et non pas seulement la constitution et le progrès du pays, les infrastructures, les chemins de fer et les ports. Il ajoute que le pays s'est développé

depuis de « manière normale », « nous n'étions rien et sommes devenus un pays ». Xanthi parle de la simplicité des paroles et les juxtapose aux paroles sophistiquées des chansons de Theodorakis. Christoforos, Evgenios et Aggeliki se positionnent sur la question. Evgenios dit avec une certaine ironie que dans les années 1940 tout le monde se concentrait sur la survie, alors que dans les années 1960 et 1970 ils sont devenus des « intellos de l'école française et parlaient avec des symboles ». Aggeliki réplique qu'il s'agit de l'effet de la censure, mais Christoforos affirme que la censure a été au bout du compte avantageuse pour Theodorakis. Il voit Theodorakis comme un symbole de la lutte ouvrière, avec un grand public dans le monde entier, alors que le rebetis est lui-même l'ouvrier lumpen qui chante dans un téké devant un public de 10 habitués ; il connaît la situation de l'intérieur, il la vit. Evgenios continue la discussion en parlant de problèmes clairs à l'époque du rebetiko et Xanthi ajoute « ils avaient faim c'est tout, sans plus de réflexion ». L'entretien finit parce que Sofia et Xanthi doivent partir.

Figure 9 : Entretien à Agia Paraskevi



La rupture I : un passé misérable heureusement passé !

L’entretien à Agia Paraksevi se déroule dans une mise en parallèle constante entre l’histoire musicale et l’histoire sociopolitique. Les participants ne semblent pas être confiants quant à leur « savoir » sur le rebetiko et ils font particulièrement attention à chaque extrait musical, souvent ils demandent d’écouter la chanson en entier. Rarement ils mentionnent d’autres chansons (appartenant à cette catégorie musicale ou à d’autres). Christoforos dirige souvent le débat vers l’histoire, en employant parfois un vocabulaire marxiste (lumpen, adversaire de classe), et il semble sûr de ses connaissances qui lui permettent d’établir des ponts et d’« expliquer » les chansons. Evgenios se

concentre plutôt sur la musique, il dit ne pas s'intéresser aux paroles et critique parfois les analyses « sociologiques », malgré sa participation. Xanthi et Aggeliki parlent avec spontanéité, pour exprimer leurs sentiments et leurs opinions et elles se réfèrent souvent à la situation actuelle. Sofia est très renfermée et se positionne rarement.

Pour le groupe d'Agia Paraskevi, le rebetiko est lié à l'histoire grecque, il décrit la société du passé au moment de la transformation de la Grèce « en pays normal » et cet aspect est mis en avant et répété plusieurs fois. L'histoire sociopolitique est évoquée dans les grandes lignes pendant l'entretien : l'indépendance de l'Empire Ottoman, l'immigration aux Etats-Unis, la Grande Catastrophe et l'arrivée des réfugiés, la dictature de Metaxas, la deuxième guerre mondiale, la guerre civile et la reconstruction. Les conséquences de la guerre civile semblent secondaires : le changement social et musical est déjà présent au moment du conflit interne, selon les commentaires spontanés des participants. C'est la deuxième guerre mondiale qui marque la limite et le passage à la « normalité » et à une situation plus familière et plus voisine de l'actuelle, ainsi qu'à la catégorie musicale du laiko.

Les événements historiques sont accompagnés d'anecdotes et de construction d'images sur la société du passé qui est dépeinte comme remplie de misère et de pauvreté, avec des magkes, des koutsavakia et une police stricte, où les problèmes de drogues, d'illégalité et de prisons font partie du quotidien de la majorité de la population. Les personnages de cette société sont sans capacité ou volonté d'action et de réflexion : ils se bornent à se plaindre. Cette société est perçue très éloignée de la situation actuelle, elle est du passé. Ce passé ne suscite pas d'identification, les participants ne se sentent pas impliqués personnellement, ils discutent en général de l'histoire grecque (musicale et sociale), avec distance. Cela explique également le déroulement tranquille de l'entretien (même pendant les désaccords) et le manque absolu de références à des expériences ou à des souvenirs personnels. Ce passé, heureusement révolu, donne l'impression d'une rupture dans l'histoire (« la Grèce s'est développée », « on est passé de la pauvreté à un surplus d'argent pour tout le monde »). La comparaison avec la situation actuelle mène à quelques rares points de similitude ou d'équivalence qui révèlent d'autres distanciations : avec les autres générations (les kafeneia des vieux aujourd'hui, les « intellos » des années 1960-1970, ce qui indique des différences idéologiques également), avec les couches sociales défavorisées (les travailleurs du port ou les migrants Albanais aujourd'hui) ou simplement avec les jeunes différents d'eux (ceux qui suivent la mode de rebetadiko, les paresseux qui à cause de bêtises se trouvent au chômage).

Or si le point de vue du groupe semble clair et relativement uniforme, les désaccords et les ambivalences ne manquent pas. Ce passé pauvre donne des résultats musicaux remarquables et authentiques, une musique sincère et une création véritablement artistique. La présence de l'industrie musicale et les personnes du marketing aujourd'hui altèrent cette beauté spontanée qui fait de la musique populaire actuelle une imitation. Les problèmes du passé sont simples et clairs et ils sont exprimés avec simplicité et authenticité. Pourtant, la musique semble être « influencée » par « un ailleurs », « venir » des Perses, des Arabes et des Turcs (Christoforos mentionne aussi le verbe « voler »). La situation commence à changer, selon les participants, à partir de Vamvakaris, un compositeur-phare qui marque le passage aux créations éponymes. Vamvakaris marque en même temps le début de la commercialisation et du changement social. Les compositions d'après-guerre sont classées dans la catégorie « laiko », elles sont « plus travaillées », le style est « largement amélioré » et le nom de Tsitsanis est lié à la professionnalisation et au « talent ». Or si au moment de commenter les extraits tous les interviewés sont d'accord pour entendre un changement musical et social dans les chansons à partir de 1946 et même avant (dans les chansons d'après 1937, filtrées par le comité de censure de Metaxas), lorsqu'ils développent un discours sur ce double changement, ils emploient la date de 1950.

Trois points de divergence apparaissent : la question de l'importance et de l'intérêt des paroles ou de la musique, la politisation versus le désespoir des personnes de l'époque et la préférence pour les chansons « lourdes » ou d'amour.

Si les participants utilisent majoritairement la troisième personne du pluriel pour se référer à ce passé de pauvreté et de misère, dans la discussion finale, l'utilisation de la première personne du pluriel apparaît au moment de débattre de l'histoire sociale et culturelle grecques. Avec ce changement de pronom, les lignes de démarcation et de distanciation sociale entre les groupes du passé et ceux du présent, clairement posées auparavant, semblent s'effacer au profit d'une identité nationale que les participants mettent en avant : ils sont des grecs et le rebetiko est une partie de leur histoire, une trace du passé de leur pays qui s'est développé à partir de « rien » avant de devenir un « pays normal ». Cette identité grecque, liée à la culture et aux traditions, englobe différentes influences (« turques etc », « slaves etc »). Le mélange est accepté et valorisé et l'un des interviewés affirme avec une certaine fierté que « nous empruntons des éléments aux autres, mais nous faisons quelque chose de nouveau et de très bon ».

11.2.3 Entretien à Lofos Strefi

L'entretien à Lofos Strefi (quartier central d'Athènes) est effectué le 13 octobre 2009. Six personnes y participent, cinq hommes (Yannis, Pavlos, Ntinios, Menelaos et Andreas) et une femme (Nefeli). Ils ont entre 54 et 68 ans. Yannis travaille pour l'Union Européenne, Pavlos et Ntinios sont journalistes, Menelaos est retraité (ex-professeur de lettres au collège et ancien parlementaire dans les années 1980), Andreas est responsable d'Édition et Nefeli est une chanteuse professionnelle qui a beaucoup travaillé sur l'*antartiko* (les chansons de maquisards). Menelaos a grandi en Crète, Andreas à Karditsa et les quatre autres à Athènes. Andreas est le seul à ne pas habiter dans la capitale, mais dans une ville périphérique, Larissa. Tous les interviewés se déclarent amateurs de rebetiko et sont tous, sauf Menelaos, des musiciens (Nefeli professionnelle, les autres amateurs).

Mes contacts dans ce groupe sont Menelaos et Nefeli, ce sont eux qui organisent la rencontre. Je fais la connaissance des autres participants en arrivant à l'appartement de Yannis à Lofos Strefi, où l'entretien a lieu. Yannis, Pavlos et Ntinios sont bons amis, ils se sont connus pendant la dictature des Colonels, et sont notamment liés par leurs idées politiques de gauche. Ils connaissent aussi Nefeli et très peu Menelaos. Andreas est un ami de Yannis, il connaît aussi Pavlos, mais pas les autres participants¹⁰⁸².

Les interviewés sont très amicaux et veulent aider. Cet entretien est le plus difficile à cadrer. Les participants sont à l'aise entre eux et face à l'intervieweuse (moi-même), ce qui n'est pas toujours mon cas. Je suis la personne la plus jeune du groupe et perçue comme « l'étudiante ». Le sujet (le rebetiko), sur lequel les interviewés se sentent confiants, est passionnant pour eux et déclenche de vives discussions, où souvent ils s'interrompent les uns les autres ou se mettent à parler tous ensemble, parfois en formant des sous-groupes. Mes interventions n'aboutissent pas toujours au résultat souhaité. De plus, les bons rapports entre les participants amènent diverses associations d'idées qui commencent par la phrase « ça me fait penser à... », mais font parfois glisser l'entretien vers une discussion personnelle et parallèle. L'exercice me demande une grande concentration, une capacité à réagir, pour juger en permanence les associations qui s'éloignent du thème et recentrer la discussion sans me montrer directive. Les moments de débat vif et bruyant s'adoucissent avec des récits qui font défiler des

¹⁰⁸² Au cours de l'entretien, il se révèle que Andreas et Nefeli se connaissent : Andreas faisait le service dans un bar où Nefeli chantait dans les années 1970, mais en raison de la distance dans le temps ils ne se reconnaissent pas immédiatement.

souvenirs et des expériences personnelles, remplis d'émotion, pendant lesquels règne le silence des autres participants.

Le début de ma rencontre avec les interviewés est révélateur du déroulement global de l'entretien. La discussion commence dans les escaliers, en passant du rez-de-chaussée à une pièce en sous-sol, aménagée en salon d'accueil et de fête. Yannis annonce qu'il a invité d'autres personnes pour plus tard, car l'entretien « nous motive à faire une fête le soir en jouant du rebetiko ». Pavlos commence à raconter son expérience de la musique populaire grecque, avant l'installation de l'enregistreur. Andreas arrive vingt minutes plus tard.

Cet entretien contient des moments surprenants. Sa vivacité est fascinante et le matériel recueilli riche. Je prends la décision de considérer comme faisant partie de l'entretien tous les discours enregistrés, c'est-à-dire la demie heure qui a précédé la consigne et le suivi du guide d'entretien, pendant laquelle les cinq participants présents se lancent dans des histoires sur leur expérience du rebetiko et des discussions autour du revival de cette musique. L'entretien dure trois heures et demie. Il est suivi par une fête, comme annoncé par Yannis, où les interviewés jouent et chantent du rebetiko.

Résumé

« P : ... J'ai vécu le rebetiko en vivant à Athènes... moi le rebetiko je l'ai vécu comme la continuité de la chanson laiko... J'ai grandi dans un quartier de réfugiés... où les musiques qu'on écoutait étaient populaires... chaque après-midi tout le quartier, ou au moins les quatre, cinq maisons du quartier qui possédaient une radio la mettaient très fort pour que les autres écoutent aussi, on écoutait la chanson laiko à la Station des Forces Armées [...] quand le revival du rebetiko est survenu, pas de la chanson laiko, c'est-à-dire on retourne en arrière de la chanson laiko de 10-15 ans [2sec] pendant les années 1970 [1sec] là je le suis comme quelque chose de familier... »

Pavlos commence ainsi spontanément la discussion et Menelaos fait deux remarques : le rebetiko précède le laiko et chaque musique naît dans des conditions socio-économiques et culturelles spécifiques. Un revival du rebetiko, une chanson issue de la marge et de certaines parties de la classe ouvrière, est-il possible, sans devenir une espèce de muséologie ? Pavlos, Ntinos et Nefeli répondent qu'ils parlent de leur propre expérience et que le revival n'existe pas, ou ne concerne que le chant et le mode de divertissement. Certains musiciens découvrent ces chansons et les gens commencent à chanter de nouveau cette musique, à la connaître, elle devient une tradition. Il y a également des influences sur

les chansons postérieures, le laïko mais aussi les œuvres des compositeurs comme Mikis (Theodorakis) ou des compositeurs plus récents comme Malamas.

Yannis prend la parole pour exprimer son opposition à cette période du revival. Il voit le revival comme un creux et une décadence dans la création musicale en Grèce, après les œuvres importantes des années 1960 de Hatzidakis et Theodorakis. Quand le rebetiko réapparaît dans les années 1970, Yannis éprouve d'abord du respect envers cette période de l'histoire musicale. Mais avec le retentissement du rebetiko en tant que mode de divertissement, il se positionne contre ce mouvement « d'une jeunesse étudiante de l'après-dictature (*metapolitefsi*) qui mélange jusqu'à un certain point le rebetiko et l'antartiko et les considère comme des actes révolutionnaires, alors que ces chansons n'étaient pas révolutionnaires... elles étaient des musiques non intellectuelles, elles décrivaient les espoirs des gens simples ». Ce mouvement, qui commence dans les années 1970 et s'étale jusqu'à aujourd'hui, est composé « de fans et de fanatiques » qui n'ont aucun rapport, ni socialement ni en termes de génération, avec le contenu de la chanson et qui « chantent le rebetiko et n'aiment pas 'Mantoubala'¹⁰⁸³ ».

Le débat se poursuit et tous les interviewés participent : la jeunesse de gauche des années 1970 mélangeait tout pendant la fête, sauf le laïko qui était dévalorisé. « C'était une nécessité, on venait de sortir de la dictature » dit Ntinos. Le rebetiko et l'antartiko créaient de l'émotion, mais aussi une mise en scène. Pavlos mentionne, avec une intention critique, qu'« ils s'habillaient comme de rebetes... ils portaient des pantalons en feutre parce que Markos faisait ainsi... ». Menelaos se demande si on doit avoir des origines et des références sociales spécifiques, pour pouvoir vivre, sentir et chanter une musique et il pense personnellement que ce n'est pas une nécessité, et que des musiques comme le jazz ou des chansons de Mongolie ou du Brésil nous touchent alors que nous ne vivons pas dans les mêmes conditions ni références. Ntinos rebondit pour affirmer que la provenance de classe et le mode de vie jouent un rôle dans la réception de la chanson et tout le monde est d'accord, y compris Menelaos.

Menelaos raconte alors son premier contact avec le rebetiko, en Crète, en 1948 ; il se rappelle, enfant, avoir écouté par le seul gramophone du village « l'hymne national populaire, 'Dimanche nuageux' ». Son récit est interrompu par l'arrivée d'Andreas et les présentations. Menelaos continue en parlant de son intérêt plus développé pour cette musique quand il se retrouve étudiant à Athènes et qu'il

¹⁰⁸³ « Mantoubala » est un des succès de Stelios Kazantzidis, sorti en disque en 1959 (disponible sur http://www.youtube.com/watch?v=xJapMujS-t4&feature=results_video&playnext=1&list=PLAC085BB222_405AF4 et largement connu encore aujourd'hui. La chanson est perçue comme appartenant à la catégorie « dignes des Indiens » et c'est une reprise en grec de la chanson d'un film de Bollywood. Voir ABATZI Eleni, « Hindi Films of the 50s in Greece: The Latest Chapter of a Long Dialogue », *op.cit.*

rencontre Nearchos Yeorgiadis¹⁰⁸⁴. Ensuite, il devient amateur des « œuvres excellentes qui marient la chanson grecque avec des vers des poètes », de l'entecho, dont les compositeurs ont su s'appuyer sur les trois fondements grecs : la musique byzantine, la musique démotique et le rebetiko. Le rebetiko constitue, selon lui, une position idéologique et une manière d'approcher la culture populaire.

« M : Donc... qu'on le veuille ou non, le rebetiko parcourt un trajet, il est naturalisé, il joue un rôle, il touche la sensibilité musicale... il influence... euh... disons l'approche idéologique de la culture populaire

- Qu'entendez-vous par approche idéologique ?

Ne : Ils avaient une idéologie ? Quelle idéologie avaient ces gens ?

M : Ils en avaient une, celle de la marge

Ne : Ils étaient la marge, ils n'avaient aucune idéologie

M : La marge n'a-t-elle pas d'idéologie ?

Y : Je peux dire quelque chose ? Ça c'est une analyse sociologique, musicologique etc, d'autres gens peuvent renseigner Panayota mieux que nous... moi je ne me dirigerais pas vers ça... moi je dis plutôt ce que j'ai vécu, comment nous avons vécu nous le revival du rebetiko »

Yannis parle alors de l'esprit du rebetiko, qui n'est pas adapté au divertissement entre amis ; plusieurs chansons étaient chantées par une seule personne et les autres écoutaient, alors que quand un groupe se met à les chanter, le résultat est atroce. Ntinios n'est pas d'accord, on peut chanter à plusieurs et s'amuser avec le rebetiko. Il mentionne une agréable soirée récente dans une taverne remplie de jeunes, où 35 à 40 personnes chantaient à l'unisson tout le répertoire du rebetiko. Il reproche à Yannis d'être influencé par le discours officiel du parti (sous-entendu communiste), dans les années 1970, qui considérait le rebetiko comme une musique de basse qualité, décadente et marginale. Il ajoute en rigolant que Yannis est pianiste. Yannis défend son point de vue et parle du spectacle horrible de 15 personnes sur une piste dansant le zeibekiko, une danse qui devrait être exécutée par une seule personne.

Une demie-heure est passée, tous les participants sont arrivés et la discussion commence à se montrer plus vivace. Je prends alors la parole et je demande aux interviewés « qu'est-ce que le rebetiko pour vous ? ». Andreas réagit immédiatement par une autre question : « qu'entends-tu par rebetiko,

¹⁰⁸⁴ Un des « étudiants de Markos (Vamvakaris) » qui s'intéresse à la collecte du matériel concernant le rebetiko à partir des années 1960. Voir aussi Première Partie, Chapitre 5, § 5.1. Les jeunes, les concerts et les disques : retour aux origines.

parce qu'il y a avant l'Occupation et après l'Occupation ». Pavlos, Ntinos et Menelaos répondent à ma place : le rebetiko c'est avant l'Occupation, et la limite c'est Tsitsanis.

Andreas précise alors : le rebetiko est une chanson de la ville, qui commence avec des formes encore inspirées par la musique démotique. Pendant la même période, d'autres musiques légères importées de l'Occident circulent à Athènes, mais sans finalement devenir une tradition – à l'exception de l'opérette selon Yannis et tout le monde s'accorde sur ce point. La marginalité est une autre histoire, selon Andreas. Pour insister sur la force et l'immédiateté de la musique populaire, Andreas mentionne des exemples de chansons et raconte que lorsqu'on avait demandé à Ritsos¹⁰⁸⁵ quel était le meilleur vers selon lui, il avait répondu : « mon esprit ensorcelé s'envole »¹⁰⁸⁶. Il aurait aimé en être l'auteur. Les premiers rebetiko n'étaient pas des morceaux de divertissement collectif, ils nécessitant une réflexion, une préparation intérieure, des chansons qui présupposaient une peine, « comment dire... le tourment tragique de la vie ». La musique s'inscrit dans les traditions de la Méditerranée orientale, « on a emprunté des éléments et nous, ici, on avait un instrument, le bouzouki, et une épopée, souvent tragique ». Le rebetiko est une musique consciemment produite et non pas la musique des campagnes, dont l'esthétique s'est perdue avec le changement des conditions de vie et dont la production a péri. On se retourne vers ces périodes de l'histoire et les jeunes redécouvrent et aiment le bouzouki à trois cordes.

Menelaos intervient pour développer sa position : aujourd'hui que les multinationales contrôlent les médias et que les compagnies phonographiques nous bombardent de musiques et nous les imposent, les jeunes essaient de revenir au rebetiko, parce qu'il a une authenticité. Il exprime notre psychisme, il a une place dans l'histoire musicale de notre pays, même s'« il n'exprime plus les nécessités sociales, parce que quand il parle de voleurs de choux arrêtés et conduits en prison... euh... c'était une certaine catégorie socialement à la marge, les voleurs de portefeuilles... aujourd'hui les voleurs de portefeuilles sont des Roumains, des Chiliens, ce que tu veux... ». Andreas continue. Il parle d'une sous-catégorie de la musique populaire grecque de la ville et surtout des ports, d'un mélange séduisant de rythmes et de pratiques empruntées à la Méditerranée orientale.

« A : C'est un genre musical qui m'a formé personnellement, m'a appris à connaître ma patrie, mon pays, ses sons, ses pensées... j'aurais pu lire une étude entière sur l'illégalité dans les années 1930, mais les voleurs de choux, c'est comme un chapitre entier... »

¹⁰⁸⁵ Poète grec affilié à la gauche. Voir Première Partie, Chapitre 4, note 602.

¹⁰⁸⁶ Vers tiré de la chanson « Tu m'as ensorcelé » de Bayanteras. Voir Deuxième Partie, Chapitre 8, § 8.15.

Ne : Oui, c'était aussi le mode de vie, comment ces gens vivaient à l'époque

A : Les chansons sur la tuberculose aussi, un chapitre capital [...]mais ce n'est pas seulement ça, ce n'est pas le savoir... pour moi, c'est une jouissance continue... leur originalité, l'immédiateté de leurs paroles, les descriptions complexes des phénomènes, disons, de la vie, la simplicité... »

Andreas soutient qu'on continue à composer du rebetiko aujourd'hui. Yannis prend la parole et revient avec Andreas sur les références historiques du rebetiko. Le revival était le rétablissement d'une réalité historique musicale, avec ses exagérations, mais finalement aujourd'hui la mode et l'hystérie semblent passées : « nous avons appris des choses, nous avons compris des choses, et cette musique a trouvé maintenant sa place dans l'histoire grecque ».

Ntinos parle d'un art populaire de haute esthétique et de la joie et de l'émotion qu'il éprouve quand il est en contact avec lui. C'est l'équivalent du peintre populaire Theofilos, de Makriyannis en littérature dit Menelaos, des grands noms de l'architecture populaire, ajoute Pavlos. Tout le monde est d'accord sur la qualité du rebetiko, sur ses compositeurs qui étaient de « vrais artistes » et sur leur spontanéité, « ça sortait de l'intérieur » dit Nefeli. Andreas mentionne qu'en demandant à son fils de 15 ans pourquoi il aimait le rock et le rebetiko, il a reçu la réponse suivante : « le rock me rappelle que je suis jeune, le rebetiko me fait sentir fier d'être grec ». Menelaos cite un passage de Theodorakis : « la musique légère est faite pour oublier, la musique populaire pour se souvenir ». Il continue en disant que le rebetiko contribue à la mémoire historique, il aide à la construction d'une identité nationale, il est un élément de cette identité et cela grâce à son « expression authentique de la douleur des gens simples, de la marge et des ouvriers », alors que dans la société urbaine, qui est divisée en classes, les bourgeois écoutent d'autres chansons et ont d'autres types d'expression.

« M : Le rebetiko est, enfin, un élément de connaissance de soi... j'ai parlé de mémoire, la mémoire signifie des racines, tu dois t'enraciner quelque part, trouver la terre dans laquelle tu vas puiser pour tenir debout, pour être en équilibre, pour survivre, pour programmer le lendemain... pour tenir dans le tumulte des temps... un arbre sans racines se penche au premier vent »

Andreas en vient à décrire la situation musicale à Karditsa, sa ville d'origine, pendant son enfance. Il se rappelle des trois tavernes, avec des musiciens populaires, et de sa première visite : « tous les déshérités de la plaine y trouvaient soulagement, y trouvaient consolation, avec l'alcool et les

chansons... ils en sortaient tels des lions ». Une digression sur Karditsa et Trikala s'installe dans la discussion. J'interviens en me tournant vers Nefeli et Pavlos, pour connaître ce que signifie pour eux le rebetiko.

Nefeli hésite. Elle dit ne pas avoir grandi avec le rebetiko, son père chantait parfois des amané, sa mère de la musique démotique, à la radio ils écoutaient de la musique légère. Pavlos dit connaître le rebetiko depuis son enfance et trouve que c'est le meilleur mode d'expression musicale en Grèce : pour sortir, faire la fête, s'exprimer, pas seulement par le chant, mais aussi par la danse. Toutes les fêtes grecques, dans le passé comme de nos jours, finissent avec le rebetiko. Pavlos continue en établissant un parallèle entre le rebetiko et le *duende* espagnol, l'extase et l'apothéose de l'âme. Les autres interviewés sont d'accord, mais Menelaos précise que la Crète est une exception : là-bas l'apothéose vient avec la musique crétoise. Andreas évoque alors un digne adversaire du rebetiko en Crète, le rizitiko, et emploie à nouveau un vocabulaire inspiré du flamenco. Il parle de *cante jondo*, le chant qui vient de l'intérieur, de l'âme. Ntinos dit que le rebetiko ne touche pas nécessairement toute la société grecque, qu'il y a des personnes qui ne l'aiment pas du tout. S'il est largement connu aujourd'hui, c'est en raison de :

« Nt : ...la grande dose d'Orient qu'il contient, laquelle est liée aux Grecs, c'est-à-dire que les Grecs sont 50 - 50 Orient et Occident, même un peu plus Orient, 60 - 40... et le rebetiko contient ces éléments de l'Orient, la mélancolie, la tristesse... et c'est Tsitsanis qui a mis... qui l'a fait moitié-moitié, Orient et Occident, et il a dépassé le rebetiko et a avancé vers la chanson laiko [...] Tsitsanis a composé l'Orient avec l'Occident, disons dans les proportions qui nous constituent nationalement... il a composé la musique et a fait sortir cette chanson qui est exceptionnelle, à mon avis, qui a quelque chose de la musique byzantine, qui a des influences orientales et aussi... l'Italie et... tu vois...

Ne : Européennes, oui.

P : Des kantada et le reste

Nt : Lui, il est le compositeur-phare de la Grèce disons »

Andreas semble d'accord et explique le passage d'un « style grotesque, plus primitif » de Vamvakaris aux compositions et aux adaptations de Tsitsanis, qui a contribué, avec ses chansons plus familières, à la découverte du passé : « de Tsitsanis on est retourné progressivement à Papazoglou et aux autres ». Puis il parle de l'importance des paroles. Pavlos mentionne le travail incessant de Tsitsanis et ses œuvres restées hors du marché du disque (Ntinos évoque les chansons « indiennes »

qu'il a composées), quand les compagnies phonographiques ont changé d'optique et ont voulu réorienter le public. Yannis nuance à propos des manipulations des compagnies : on ne doit pas oublier qu'une grande partie de la création musicale se fait sous commande et aboutit à des chef-d'œuvres. La discussion se prolonge avec l'exemple des commandes pour le cinéma, le théâtre et la télévision, et des références à un large panel de musiciens grecs.

La sonnerie d'un portable provoque une pause informelle et d'autres participants en profitent pour effectuer leurs appels. Yannis et Pavlos continuent leur discussion entre eux sur les différences entre les quartiers athéniens dans lesquels ils ont grandi. Le quartier de Yannis était un quartier pauvre (Metaxourgio), où les habitants se divertissaient avec plusieurs musiques : des opérettes, des rebetiko, des laiko et pour l'apogée de la fête les chansons satyriques, tirées du théâtre de revues. Pavlos, de son côté, se rappelle dans son quartier de réfugiés (Abelokipoi) de la présence très marquée d'éléments orientaux : « les vieilles devenaient des jeunes filles avec le tsifteteli là-bas ». Les deux s'accordent sur le fait que les catégorisations ne jouaient aucun rôle à l'époque et qu'on chantait de tout. Yannis ajoute qu'Athènes avait déjà commencé à perdre son charme et sa vivacité, les gens oubliaient leurs racines. Andreas et Nefeli, en parlant entre eux, découvrent qu'ils se connaissent, ils travaillaient ensemble dans un bar dans les années 1970, et racontent leur histoire aux autres.

Après dix minutes de pause et près d'une heure quarante d'enregistrement, la deuxième partie de l'entretien commence : l'écoute des chansons. Les participants reconnaissent directement les chansons, souvent dès l'introduction instrumentale. Ils avaient déjà mentionné plusieurs morceaux pendant la première partie de l'entretien. Immédiatement ils se lancent dans des commentaires. En grande partie, ils parlent des compositeurs et des chanteurs et chanteuses, mais aussi des différentes versions. Ils se réfèrent à plusieurs autres musiciens grecs de la deuxième moitié du XXe siècle, mais aussi à plusieurs autres chansons. Ils expriment leurs préférences et racontent des anecdotes et des histoires autour des différents acteurs. Parfois, ils se mettent à chanter.

Je présente ici certains exemples et aussi des moments exceptionnels, sans résumer tous les commentaires qui ont suivi les vingt-cinq extraits. « Tu étais pieds nus » ouvre une discussion sur les musiciens des Etats-Unis, mais aussi sur la valeur ethnographique du répertoire de l'entre-deux-guerres. Toutes les époques avaient de grands musiciens, mais parmi les rebetes, « il y en avait également des bidons » et des chansons nulles, dit Andreas. Pavlos ajoute que « la chanson très joyeuse n'est pas grecque... c'est la chanson des migrants... ». « Hariklaki » fait parler de Roza (Eskenazy) et Rita (Abatzi), les « deux petites monstres de la musique rebetiko », que Pavlos connaît par son père qui

fréquentait les lieux où elles chantaient. On parle aussi des mélodies qui circulaient dans une aire géographique plus large. « La Petite gitane » provoque une discussion sur les musiciens d'aujourd'hui et le débat tourne autour de leur authenticité et originalité : on se demande qui peut être un descendant digne du rebetiko et qui appartient plutôt à l'entehno. La limite entre les deux catégories musicales est un mélange des conditions de vie du compositeur et du résultat esthétique. Les chansons de Papazoglou plaisent et on mentionne avec une certaine admiration la dignité de leur compositeur, qui a cessé les enregistrements et les représentations pendant l'Occupation. Andreas, inspiré par la chanson « Cinq magkes au Pirée », revient sur un point précédemment mentionné : « peut-être les jeunes d'aujourd'hui ne comprennent-ils rien à ces chansons, mais ils flairent la liberté de chanter l'illégalité sans risquer des sanctions, la liberté de chanter le hors la loi sans se faire frapper... ce milieu offre un asile... » Menelaos ajoute que ce milieu avait aussi des codes d'honneur partagés et que rarement un de ses membres donnait des informations à la police.

« Francosyriote » donne lieu à des associations d'idées inattendues. Elle semble être une chanson chargée d'émotion pour les membres du groupe. Pour Yannis, « celle-ci n'est pas du rebetiko, celle-ci est du Verdi... c'est de la musique classique, on devrait l'enseigner à l'école pour que les enfants apprennent la musique ». Pavlos se rappelle avoir vu des enfants dans la cour d'une école la danser, à l'époque des premières réformes éducatives du PASOK en 1981-1982. Andreas parle de la difficulté de reproduire le caractère simple de cette chanson : « elle est très facile et quand tu auras appris à la jouer parfaitement, tu comprendras qu'il ne s'agit pas de cette chanson ». Pavlos commence à raconter qu'ils se sont connus avec Ntinos et Yannis dans les prisons d'Aigina pendant la dictature. Ils étaient tous les trois avec une quatrième personne (emprisonnée pour le sabotage d'Evros¹⁰⁸⁷). Ils se retrouvaient dans la cour, jouaient et chantaient du rebetiko. Yannis cherche un article que Pavlos avait écrit à la mort de leur quatrième ami en son hommage. Quand Yannis commence à lire le texte, le silence est absolu et contraste avec le reste de l'entretien. Il finit avec les larmes aux yeux. Pavlos reprend une phrase de son texte :

« P : C'est ça, c'est le son de ton silence débordant le rebetiko... ça c'est le rebetiko comme je l'ai compris et senti moi... ».

¹⁰⁸⁷ Le sabotage d'Evros a eu lieu en 1965. Papadopoulos, alors lieutenant-colonel à Evros et deux ans plus tard leader du coup d'État, monte un complot en inculquant des soldats pour des dégâts causés dans des véhicules de l'armée. Le futur dictateur met en scène les « preuves » de la menace communiste. L'affaire deviendra connue comme « l'affaire du sucre », le sucre étant l'ingrédient supposé avec lequel les soldats ont bloqué les moteurs des véhicules. Voir KALLIVRETAKIS Leonidas, « Το 'σαμποτάζ' του Έβρου χωρίς ζάχαρη » [Le 'sabotage' d'Evros sans le sucre], *Archeiotaksio*, n.12, 2010, p.132-160, disponible sur <http://helios-eie.ekt.gr/EIE/handle/10442/8688> (consulté le 29.04.2011)

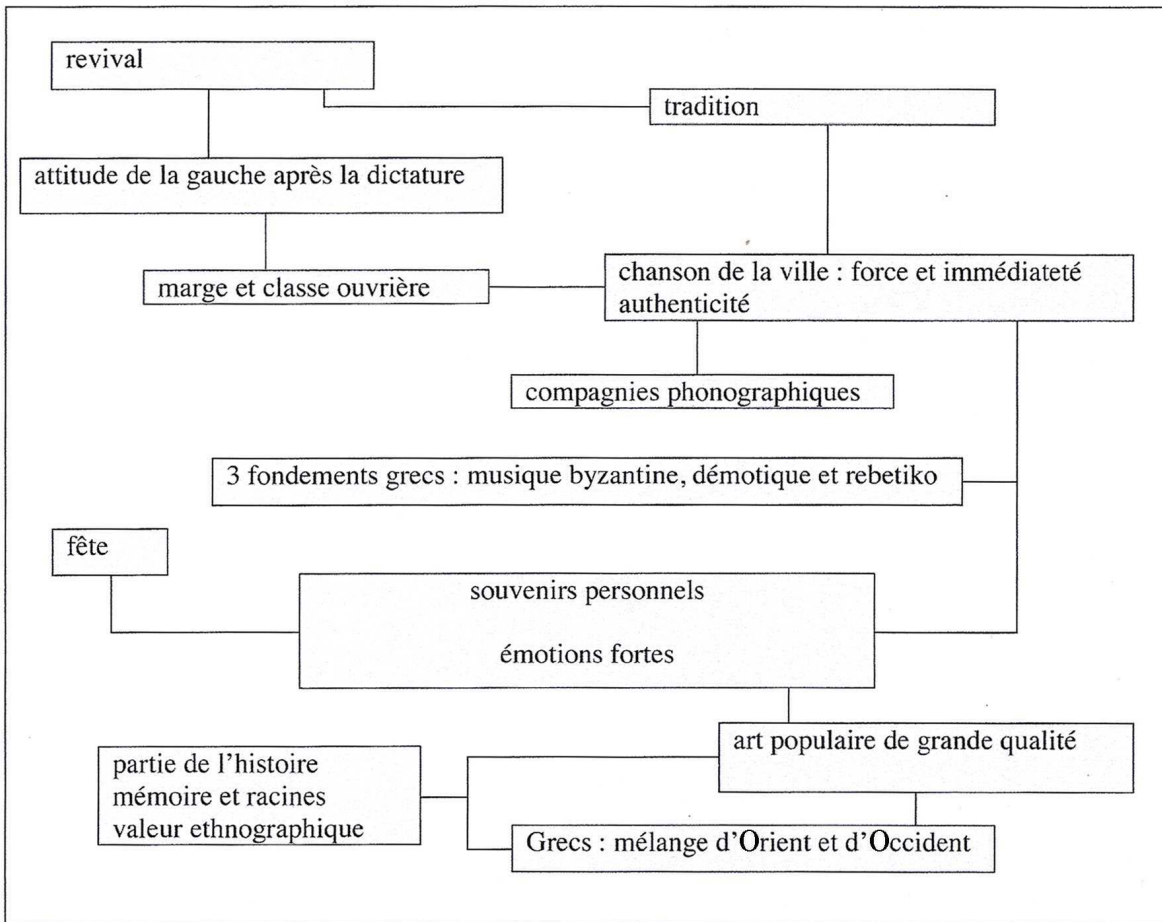
Une discussion s'installe entre les participants autour des souvenirs de prison, Nefeli pose des questions, Ntinios parle d'un autre co-détenu qui a commis un meurtre, mais a demandé à être mis avec les communistes et s'est trouvé ainsi avec les prisonniers politiques, dans la même prison qu'eux. Pavlos invite à « retourner à l'entretien » et à continuer à écouter les extraits.

Le moment de forte émotion, déclenché par la « Francosyriote » de Vamvakaris, passe progressivement et les participants reprennent leurs commentaires avec vivacité, des anecdotes, des rires. Les extraits de chansons de l'après-guerre semblent être préférés par les interviewés : on les qualifie de « grandes chansons », parfois d'« hymnes ». Pavlos soutient que le rebetiko « nous fait sortir des limites ». « La complainte de l'aube » est accueillie comme le summum de la kantada, comme une chanson superbe, « où le sentiment vient du plus profond ». Les chansons de Tsitsanis « Dimanche nuageux » et « Prends patience » amènent des discussions sur leur compositeur. Ntinios y voit « le soit-disant Tsitsanis résistant ». Andreas évoque sa rencontre avec le frère de Tsitsanis (aux côtés duquel il a appris le bouzouki) et celle avec le compositeur lui-même.

Tout au long de la deuxième partie de l'entretien, les participants montrent une très bonne connaissance de la musique grecque et de ses sous-catégories. Un large panel de repères culturels est également mobilisé : des compositeurs, des instrumentistes du passé et d'aujourd'hui, des luthiers, des producteurs, des journalistes, des éditeurs, des acteurs de cinéma, des personnalités diverses et des événements ponctuels. La discussion serait difficile à suivre pour des intervieweurs non grecs. Au moment d'écouter le dernier extrait, l'interphone sonne et deux invités de Yannis arrivent. Je demande aux participants s'ils ont des remarques générales à faire, quelque chose à compléter sur l'entretien. Seul Andreas répond, les autres s'installent autour du piano :

« A : On a tout dit au fur et à mesure... Selon moi, tu dois prendre en compte, tant les discussions sur ton thème, que les autres discussions. C'est ça le rebetiko. Quand la mayonnaise a pris, des moments authentiques ont surgi... les prisons, les désaccords, un tel ou un tel, les peines, les joies, les triomphes et les destructions, les humiliations, parce qu'on est tous une somme comme ça... c'est ça... c'est ça... je ne voulais pas que tu l'oublies... alors que si on était devant un ordinateur et on surfait sur Internet, rien de tout ça n'arriverait jamais ».

Figure 10 : Entretien à Lofos Strefi



Vivre l'histoire : la fusion de l'histoire personnelle, musicale et collective

Quand les participants du groupe de Lofos Strefi parlent du rebetiko, ils racontent en grande partie leur vécu : leurs souvenirs d'enfance ou de vie adulte, les moments de souffrance, de joie, de fête. Cette musique leur rappelle des événements et des expériences vécues, dans les différents quartiers d'Athènes ou les différentes villes de Grèce. Elle est liée à des moments habituels ou exceptionnels de leur vie. Les différents détails personnels sont accompagnés de plusieurs informations sur l'histoire musicale grecque. Le « savoir » de ce groupe sur le rebetiko, mais aussi sur d'autres musiques, comme la musique démotique et l'entehno, est très approfondi : les interviewés connaissent de nombreux acteurs (compositeurs, chanteurs mais aussi producteurs, collectionneurs et journalistes), parfois même

personnellement. Ils fournissent plusieurs exemples musicaux, ils citent des paroles et racontent des anecdotes. Les participants semblent avoir une grande familiarité avec le monde du rebetiko.

Le rebetiko suscite également de fortes émotions chez les interviewés. Ils décrivent leur ressenti en disant « ça me fait monter les larmes aux yeux », « je sens un engourdissement dans mes pieds », ou encore « comment te dire, c'est un morceau de moi ». Le rebetiko est lié à leur vie, l'histoire musicale est associée aux différents moments de leur histoire personnelle. Les bribes d'expérience et les visions personnelles composent et refigurent la même mosaïque : une histoire vécue, un monde social habitable.

L'histoire sociopolitique constitue toujours l'horizon de la discussion. Pourtant, les références sont souvent implicites ou mentionnées au passage, sans jamais être développées. On parle indirectement des événements historiques qui ont marqué le pays, en évoquant par exemple les réfugiés ou les prisonniers politiques, ou bien on mentionne des incidents aujourd'hui presque oubliés, comme le sabotage d'Evros. On ne sent pas le besoin de s'attarder sur l'histoire sociopolitique, probablement en grande partie parce qu'on la connaît tous bien. Pour certains membres du groupe, on l'a vécue ensemble.

Les discours portent souvent sur la période du revival du rebetiko, pendant laquelle les interviewés se sont familiarisés avec cette musique. Pourtant, les informations reçues et les représentations formées pendant cette période, qui fournissent une précompréhension du monde, se chargent, en raison de la distance temporelle, de nouvelles réflexions sur ce genre musical et aussi sur les événements du passé. De nouveaux points de vue sont adoptés. La marginalité du rebetiko est vue avec méfiance et on évite d'en discuter : elle ne semble être qu'un discours officiel du parti communiste de l'époque. Le prétendu révolutionnarisme de cette musique est critiqué : les jeunes mélangeaient tout après la dictature. Parfois, la distinction entre l'ouvrier et le marginal, qui au début des années 1960¹⁰⁸⁸ a beaucoup tourmenté le positionnement des différents acteurs est abolie. On mentionne ensemble la classe ouvrière et les marginaux, qui formeraient ainsi la catégorie « peuple » des années 1930, puisque les enjeux liés à la définition du peuple sont désormais dépassés. Le revival est aujourd'hui considéré comme une mode qui s'est éteinte. On dénonce ses exagérations, mais on affirme aussi que « nous avons appris des choses, nous avons compris des choses ».

Le rebetiko pour les interviewés à Lofos Strefi fait partie de l'ensemble plus large de la chanson laïko. Il représente une période de la musique urbaine populaire grecque et se trouve mis en relation

¹⁰⁸⁸ Voir Première Partie, Chapitre 4, § 4.5.

avec d'autres genres musicaux, antérieurs et postérieurs, mais aussi d'autres pratiques culturelles, comme le théâtre et le cinéma. Il est perçu comme une musique authentique qui s'inscrit dans « les traditions de la Méditerranée orientale », et non pas « importée » (comme la musique légère). L'insertion du rebetiko dans des ensembles plus larges (la musique des villes, les traditions de la Méditerranée orientale) et son association avec d'autres produits et pratiques légitiment son caractère grec – c'est-à-dire son ancrage dans un lieu et territoire déterminés, maintenant des relations avec un espace géographique plus étendu – et son incorporation, en tant qu'étape, dans la continuité de l'histoire musicale et sociale grecque.

Le rebetiko trouve ses racines dans un lieu et dans une la terre, celle de la tradition grecque. Il est le produit des gens simples qui habitent cette terre et qui continuent dans la lignée de leurs ancêtres, malgré les changements intervenus dans leur mode de vie et l'exode rurale. Il vient en continuité de la musique byzantine et démotique et il est suivi par l'entehno de Theodorakis et Hatzidakis. Enfin, il reflète l'identité grecque – le compositeur phare est Tsitsanis – parce qu'il opère le mélange entre l'Orient et l'Occident.

L'entretien à Lofos Strefi montre la dimension émotionnelle du rebetiko et son lien avec l'histoire personnelle et collective. Parler de cette musique amène à raconter de simples souvenirs, mais aussi à sélectionner certains éléments pour construire une continuité, en minimisant les autres influences. Souvenir et quête du souvenir, *pathos* et *praxis*, expériences personnelles et événements de l'histoire collective, musicale et sociale, fusionnent dans les récits sur la musique populaire qui refigurent sans cesse l'identité personnelle et collective.

11.2.4 Entretien à Glyfada

L'entretien à Glyfada (banlieue de la côte sud-est d'Athènes) est effectué le 28 novembre 2009. Je fais la connaissance des participants en début d'après-midi, dans l'appartement d'Iliana. Son ami, Alexis, est mon contact dans le groupe et il a entrepris d'organiser l'entretien. Sept personnes y participent : quatre hommes (Alexis, Apostolis, Sotiris et Thanos) et trois femmes (Iliana, Zoi et Jacky). Le groupe est naturel, les participants sont des amis. Ils exercent soit des professions libérales, soit sont employés dans le secteur privé. Iliana travaille dans une compagnie d'assurances, Zoi est architecte, Alexis et Thanos sont entrepreneurs dans le commerce de vitres, Apostolis et Sotiris sont docteurs. Jacky est professeure de piano et donne des cours privés.

Ils ont entre 53 et 60 ans et ils ont tous grandi à Athènes, sauf Jacky qui a 35 ans et qui est russe, installée à Athènes depuis dix ans. Jacky parle parfaitement le grec mais elle ne connaît pas bien le rebetiko et pose parfois des questions qui amènent les autres participants à expliciter leurs opinions et points de vue. Elle participe ainsi spontanément à l'animation de l'entretien, bien qu'elle ne s'exprime que rarement en dehors des questions qu'elle pose. Alexis, en revanche, prend le rôle du leader. Il dit aimer le rebetiko et l'écouter souvent. Les autres connaissent cette musique, mais l'écoutent uniquement lors des soirées dans les tavernes. Sotiris affirme la trouver fatigante au bout d'un moment.

Les participants s'adressent principalement à l'intervieweuse. Ils semblent ne pas être très impliqués dans l'entretien et attendre « des questions ». La difficulté de l'entretien est alors de faire parler les participants sans se montrer directive. Mes questions partent de quelque chose déjà mentionné (« vous avez parlé de.../ qu'entendez-vous exactement par.../ pourquoi dites-vous que...? »), mais les réactions sont très brèves. Deux enfants sont aussi présents dans l'appartement. Ils jouent dans la pièce d'à côté mais interrompent parfois le déroulement de l'entretien. Celui-ci dure 1 heure et 45 minutes.

Résumé

L'entretien commence par la question suivante : « qu'est-ce que le rebetiko pour vous ? » Sotiris commence spontanément à parler :

S : Le rebetiko ? [3 sec] Mon père, ma grand-mère [2 sec] on ne l'a pas vécu nous, on l'a écouté, mais on ne l'a pas vécu pendant sa création.

T : Oui, des souvenirs du passé... de mon enfance

Al : Apostolis a aussi des origines de Smyrne

Ap : Oui, j'ai des origines, mais je n'ai pas... je l'ai seulement écouté

I : Tu ne l'as pas vécu...

Ap : Je l'ai écouté et notamment à un âge [2 sec] on a commencé à écouter tard [2 sec] après 25, 30 ans

T : Ah bon ? Nous non, nous, on écoutait petits aussi... à la radio

Ap : Le principal est que le rebetiko est désormais intemporel »

Thanos continue en disant qu'il préfère le rebetiko au laiko, parce que le laiko est trop « léger ». Alexis réagit : le laiko n'est pas de la mauvaise musique, « pas les grandes scènes et les succès d'aujourd'hui, j'entends le laiko original », cependant le rebetiko est beaucoup mieux. Iliana dit qu'elle aime le rebetiko, mais pas les chansons trop « lourdes », elle préfère celles plus « anoblies ». Elle ajoute

que c'est une musique qui n'est pas pour tous les moments, qu'on n'écoute pas à la maison. Les autres sont d'accord : l'écoute du rebetiko nécessite un groupe d'amis, il est associé aux sorties et il faut même avoir bu un peu. Alexis et Apostolis commencent à « expliquer » l'histoire du rebetiko et les autres participants expriment de temps en temps leur accord. Le rebetiko arrive de Smyrne en 1922 et il s'installe au Pirée avec les réfugiés. Il comporte des influences arabes mais aussi byzantines. Son principal instrument, le bouzouki, appartient à la famille des tabouras qui existait déjà dans la Grèce Antique. Le baglama est inventé plus tard, par les marginaux, quand le bouzouki a été interdit, « à l'époque de Bairaktaris, si tu as entendu parlé [en s'adressant à l'intervieweuse], avec les koutsavakia », dit Alexis. Le baglama appartient également à la famille des tabouras mais sa petite taille permettait aux koutsavakia de le cacher dans leurs vestes et d'entrer jouer en cachette dans les tavernes.

Aujourd'hui, on reproduit les vieilles chansons, les nouvelles étant un échec. Il n'y a plus de rebetiko « authentique », il ne peut plus être créé, soutient Apostolos. Les gens qui ont créé le rebetiko avaient des expériences de vie, de boulots, de prison, ils n'étaient pas des professionnels comme aujourd'hui, ils ne connaissaient même pas la musique. Il y a des chansons influencées par le rebetiko aujourd'hui, il y a des successeurs qui l'imitent, mais il n'y a plus des rebetes authentiques. Pourtant, les vieilles chansons sont encore écoutées et le rebetiko restera dans l'histoire, conclut-il. Alexis ajoute que le rebetiko est toujours d'actualité parce qu'il comprend des airs qui peuvent être aussi dansés et des paroles qui touchent.

Thanos intervient pour exprimer son accord et ajouter qu'« il faut être connaisseur du rebetiko, il faut l'avoir suivi pour aimer ses thèmes ». Zoi suit la même logique : « il faut connaître l'histoire et le mode de vie et tout ça... de ces années là, pour pouvoir comprendre ». Thanos reprend : « il touche plus les gens venus de l'Asie Mineure... il faut que ta mère t'en ait parlé... » Sotiris n'est pas d'accord, il n'est pas nécessaire d'avoir des origines spécifiques. Chacun écoute pour des raisons différentes. Il donne l'exemple de Kazantzidis : il appartenait à une classe populaire et s'adressait majoritairement aux migrants, mais tout le monde l'écoutait, toute la bonne société fréquentait les lieux où il jouait.

Kazantzidis soulève un débat sur le rebetiko et le laiko (Kazantzidis appartient, de l'avis général, au laiko). Les interviewés affirment voir des différences énormes entre les deux catégories, mais ils commencent à soulever des points qui sont perçus par certains comme communs au rebetiko et au laiko et par d'autres comme des différences. Alexis pense que des voix qui ne sont pas exceptionnelles, des chansons « lourdes » et un langage de magkes sont les caractéristiques du rebetiko.

Zoi et Iliana sont d'accord. Sotiris réagit : le laiko aussi peut être « lourd » et Thanos approuve. Iliana parle alors du vécu : le rebetiko raconte le vécu de son auteur, « chaque chanson est une histoire », ajoute Thanos, mais Alexis dit que dans le laiko aussi. Apostolis essaie de mettre de l'ordre. Il existe un laiko lourd, mais aussi un léger, alors qu'il n'y a pas de rebetiko léger. De plus, les paroles du rebetiko ont un sens et un contenu, celles du laiko sont souvent « décadentes ». Alexis revient sur son idée à propos du magkas, « qui n'était pas comme le magkas d'aujourd'hui ». Une discussion sur le sens de magkas commence alors et se poursuit par une question de Jacky (« c'est quoi exactement le magkas ? »).

Tous les participants construisent l'image du magkas de cette époque : un type correct, honnête, qui sait s'amuser, qui sait se comporter avec les femmes. « Un gentleman du peuple » dit Sotiris. « Il tient sa parole, comment dire, il honore ses pantalons » ajoute Zoi. Aujourd'hui, le mot désigne complètement autre chose, il a un sens négatif, celui d'un homme qui se vante sans raison, précise Iliana, peut-être parce que le magkas était prêt à se bagarrer, « mais jamais sans raison ». Alexis et Thanos contestent l'hypothèse d'Iliana : le magkas ne se bagarrait jamais, il respectait les autres, il s'amusait seul. Celui qui provoquait les disputes était le koutsavaki. Le koutsavaki portait une seule manche de sa veste et laissait sa ceinture traîner par terre et si quelqu'un marchait dessus, il était prêt à le tuer. Le koutsavaki était un « faux magkas ».

Apostolis revient à l'histoire du rebetiko qui a été initialement développée dans les bas-fonds, par des ouvriers, par des gens ordinaires souvent incultes qui racontaient leurs expériences, dans un langage qu'ils partageaient. Alexis ajoute qu'il est ensuite devenu une mode, qu'il a commencé à être écouté par un public élargi et s'est nommé arhontorebetiko. Jacky demande si les chansons rebetika parlent parfois d'amour. Sotiris et Thanos répondent par l'affirmative. Alexis précise qu'elles ne sont pas comparables aux chansons d'amour démotiques avec leurs riches métaphores inspirées par la nature et que le rebetiko raconte surtout des histoires sur la clandestinité, sur les repaires ou sur le haschisch. Les participants semblent conclure après une demie-heure de discussion : le rebetiko est fortement influencé par les réfugiés et la chanson orientale, il provient de l'Asie Mineure et a évolué ici (en Grèce), en se mélangeant avec des éléments locaux. Ils affirment aussi, sauf Sotiris, qu'ils aiment le rebetiko mais pas toutes les chansons.

Je propose alors de commencer l'écoute des extraits. Les participants reconnaissent facilement les chansons. Zoi et Iliana semblent étonnées de connaître toutes les chansons que j'ai choisies. Elles répètent souvent « ah, je la connais celle-là » ou « celle-ci est très connue, on écoute des chansons

comme ça ». Les commentaires qui suivent chaque extrait se limitent souvent aux préférences personnelles et les participants préfèrent les chansons de l'après-guerre. Parfois, on mentionne des rééditions et des réinterprétations par de nouveaux musiciens, des changements de paroles dans les versions plus récentes, on critique également la qualité de l'enregistrement, mais sans entamer de réelle discussion. Alexis prend clairement le rôle de leader : il « explique » souvent le « sens » de chaque chanson, en s'appuyant largement sur les paroles, et parfois il « traduit » les mots d'argot. À part Alexis, les autres participants ne semblent pas beaucoup se concentrer sur l'écoute et les extraits écoutés ne suscitent pas d'associations d'idées. Si je testais l'écoute des extraits musicaux avec ce groupe de Glyfada, je me poserais probablement la question de leur utilité et je me mettrais à reconsidérer cet outil et le guide d'entretien. Pourtant, mon expérience avec les groupes précédents me pousse à interpréter la situation comme plutôt liée au groupe et moins à la méthode. Je résumerai ici seulement des points de discussion qui me semblent intéressants, sans reproduire les commentaires chanson par chanson.

Quelques réflexions exprimées par certains participants ne déclenchent pas les réactions des autres et les interventions de l'intervieweuse non plus. La chanson « Hariklaki » est perçue comme différente, moins monotone et plus rythmée par tous les interviewés. Sotiris dit que c'est une chanson des îles et non pas du rebetiko et Zoi est d'accord, mais ils ne développent pas leur opinion, malgré mon incitation, et personne d'autre ne se positionne. Après « Les voleurs de choux », les participants disent qu'il faut déjà être dans l'ambiance pour l'écouter, plutôt en fin de soirée, après avoir écouté de la musique légère, de la musique moderne. « Francosyriote » fait chanter Iliana, Zoi et Thanos à voix basse et Jacky est contente de la connaître aussi, mais les commentaires sont peu nombreux.

« Dimitroula » est parmi les rares extraits qui déclenchent une discussion. Les participants la classent dans la catégorie du smyrneiko et non pas du rebetiko. Alexis essaie d'expliquer les différences : il y avait les rebetes et aussi les réfugiés, les deux chantaient les chansons de Smyrne, le smyrneiko, pendant les fêtes. Le rebetiko est en quelque sorte la suite de cette musique, développée ici (en Grèce). Jacky demande la signification du mot rebetiko et Alexis dit que le mot provient de la langue turque. Le « rebet asker » signifie en turc « l'armée désordonnée ». Tous les participants essaient de définir le rebetis : il ne s'intéresse à rien, il est paresseux, indifférent et « je-m'en-foutiste », il n'obéit pas aux ordres. Le terme désignait les personnes qui jouaient et chantaient le rebetiko mais aussi ceux qui suivaient ce mode de vie spécial. Apostolis dit que le rebetis est un mot difficilement traduisible. Aujourd'hui que les rebetes n'existent plus, ajoute Thanos, le terme n'est utilisé que pour

désigner les musiciens qui jouent du rebetiko. On cite alors des musiciens actuels qui sont des professionnels et n'ont aucun rapport avec le mode de vie des rebetes. Certains ne sont pas originaires d'Asie Mineure, ils imitent le rebetiko pour vendre ; d'autres qui s'appuient sur la musique du passé, comme Malamas, sont devenus commerciaux sans le vouloir. Alexis commence à raconter son expérience avec le rebetiko dans les années 1970-1980 et notamment dans les concerts de la jeunesse du parti communiste. Il dit avoir fréquenté tous les concerts de rebetiko organisés par la jeunesse du parti, malgré le fait qu'il n'ait jamais appartenu à la gauche. Thanos dit que le rebetiko n'était pas seulement pour les gens de gauche et Apostolis précise que le parti communiste l'a embrassé parce qu'il était une musique des marginaux et que « les partisans du PC étaient eux aussi soit-disant en marge de la société... ». Tous les participants s'accordent sur le fait que le rebetiko dépasse les partis de la gauche et embrasse tous les espaces politiques.

Les deux chansons d'avant-guerre (« Où trouver une femme qui te ressemble » et « Tu m'as ensorcelé ») suscitent des réactions positives. Les participants les trouvent belles et sensibles. Iliana dit : « elles ont quand même une mélancolie... ces versions originales ont une mélancolie... les rééditions sont différentes ». Alexis n'est pas d'accord : « bon, moi, elles m'apportent une tranquillité... je ne me sens pas mélancolique avec le rebetiko, mais plus tranquille... et puis c'est pour faire la fête aussi ». L'extrait de « L'air de la défonce » fait parler Alexis et Apostolis de Metaxas et de l'interdiction complète du rebetiko en 1936. Cette chanson aurait été écrite, par conséquent, avant l'interdiction. On précise aussi que cette interdiction a marqué l'apparition des chansons « plus légères ». Enfin, l'extrait de « Dimanche nuageux » fait parler Alexis de l'Occupation et de la guerre civile : Tsitsanis l'a écrit inspiré par les temps durs, où « on ramassait les cadavres dans les rues avec des chariots ».

L'écoute des extraits se termine et je demande aux participants s'ils ont des remarques générales. Jacky prend la parole :

« J : Moi... le rebetiko me fait penser à des chansons indiennes... on prend des drogues, on fume des narghilés, on se défonce et puis on écoute... cette musique crée un vertige... »

T : Oui

Ap : Elle t'étourdit

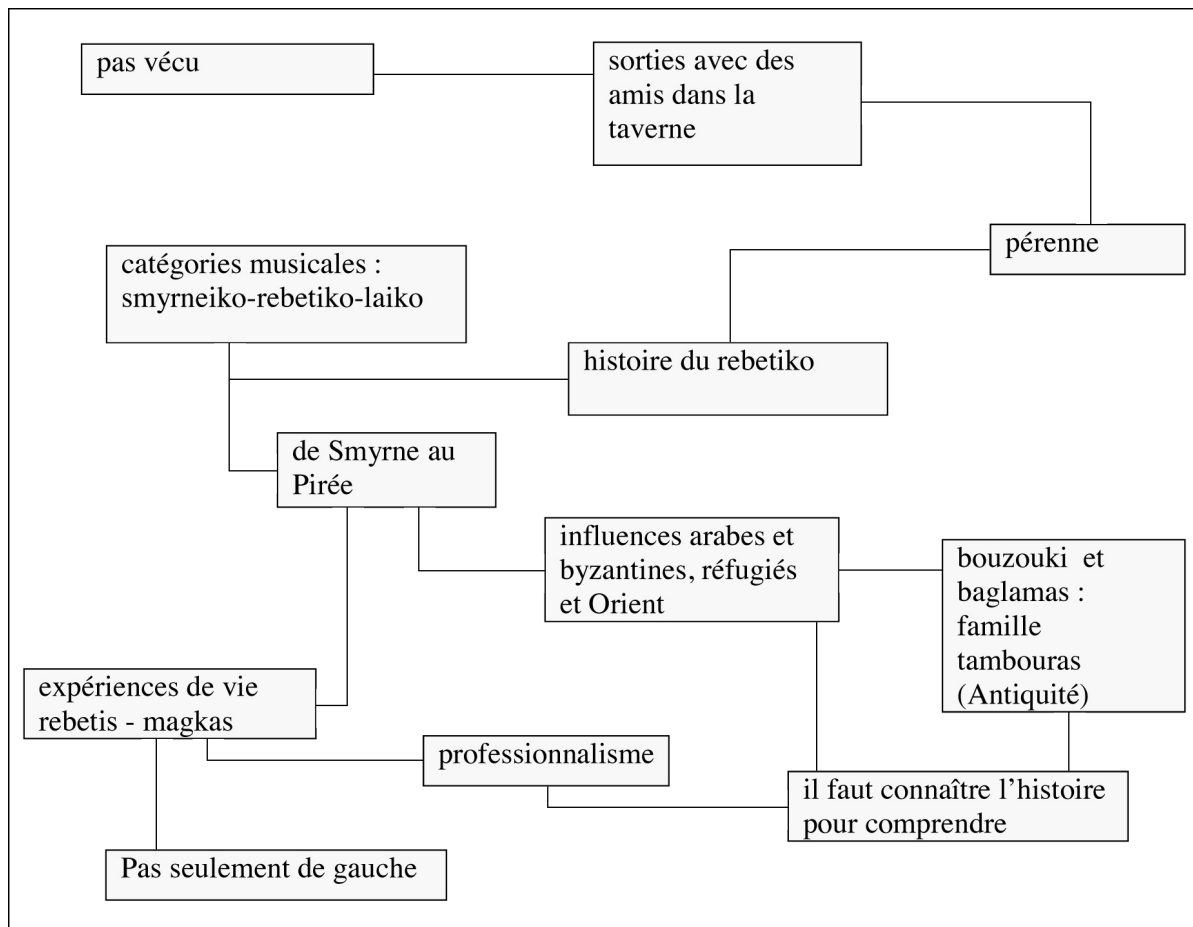
J : Comme une situation de nirvana, une musique de méditation... comme la musique indienne ancienne [3 sec] moi je pense, je ne sais pas mais... disons que les étrangers... peu importe qu'est-ce que tu vas écrire... les étrangers ne vont rien comprendre de tout ça [3sec] même les

Grecs qui vivent ici... ils ont des impressions différentes et je ne pense pas que les jeunes écoutent ces chansons...

A : Les jeunes écoutent aussi... »

Alexis commence alors à dresser un bilan et semble s'inquiéter du déroulement de l'entretien. « On n'a pas beaucoup parlé, j'espère qu'on t'a aidé... que c'était utile pour ton travail ». Il attribue le peu de discussions au fait qu'il est le seul à « vraiment se détendre avec le rebetiko ». Chaque fois qu'il l'écoute quelque part, dit-il, il va se lever pour danser. Puis, il se sent un peu « Zorbas », il est capable de l'écouter et de le danser seul, en haut d'une montagne. Les autres participants écoutent du rebetiko seulement en soirée et il précise, avec un groupe d'amis dans une taverne. Les autres sont d'accord.

Figure 11 : Entretien à Glyfada



La distance : un passé non vécu

Les participants du groupe de Glyfada (sauf Alexis) ne semblent pas très impliqués dans la discussion sur le rebetiko. Ils ne se sentent pas avoir de choses à dire parce qu'ils n'ont pas vécu pendant sa période de création, et ils ne sont pas non plus de grands amateurs. Ils semblent également étonnés d'être « sélectionnés » pour un entretien sur cette musique. Les commentaires d'Iliana et Zoi après plusieurs extraits musicaux (« ah, je la connais celle-là », « celle-ci est très connue, on écoute des chansons comme ça ») expriment leur surprise : elles ne s'attendaient pas à connaître toutes les chansons rebetika que j'ai choisies, elles pensent plutôt que cette musique leur est peu connue et qu'elles ne l'écoutent pas. Ces réactions confirment la grande popularité de certaines chansons de ce répertoire aujourd'hui, même parmi les non amateurs.

Pour les interviewés, le rebetiko est une musique du passé, liée éventuellement à leurs parents et associée au présent avec des sorties dans les tavernes, avec des groupes d'amis et de l'alcool. « Il faut même avoir bu un peu » et il est préférable de l'écouter en fin de soirée, après d'autres chansons. Il ne déclenche ni souvenirs, ni trop d'émotion. Il marque plutôt un reste du passé lointain sans influence sur le présent. De plus, il faut connaître la situation de l'époque d'avant-guerre pour comprendre cette musique.

Si les participants marquent ainsi leur distance vis-à-vis du rebetiko et de son époque de création, ils sont cependant capables de parler longtemps des magkes, des rebetes et des koutsavakia, de décrire ces personnages du passé qui n'existent plus et de mentionner des détails étonnants sur leurs manières de faire, leurs habitudes et leur comportement. Ils se risquent aussi à raconter avec certitude l'histoire du rebetiko : il arrive de Smyrne au Pirée après 1922 ; il comporte des influences arabes et byzantines et se mélange avec des éléments locaux. Ses instruments principaux, le bouzouki et le baglama, appartiennent à la famille des tamboura qui remonte à l'Antiquité ; le rebetiko est interdit par Metaxas ; plus tard, il acquiert une plus grande popularité. L'image du rebetiko qu'ils construisent est celle d'une musique « lourde », créée par des non professionnels qui racontent leurs expériences de vie et de prison, qui parlent des repaires, de la clandestinité et du haschisch. Tout au long de leur discours, plusieurs clichés sur le rebetiko apparaissent. Certains semblent sortir du livre de Petropoulos¹⁰⁸⁹.

Le marginal et le réfugié coexistent et se mélangent, de même, des événements de l'histoire perdent leur sens chronologique (l'époque de Bairaktaris - fin XIXe siècle - semble succéder à la

¹⁰⁸⁹ Voir sur le livre de Petropoulos, Première Partie, Chapitre 5, § 5.3.

Grande Catastrophe de 1922). L'intérêt ne se trouve pas dans les imprécisions historiques données par les participants (il ne s'agit pas d'un examen en histoire), mais dans la représentation d'un passé lointain et l'ambivalence que leurs discours véhiculent. D'un côté, on construit une continuité de cette musique et de ses instruments principaux avec Byzance et même l'Antiquité et on accentue le fait qu'elle est développée « ici » (en Grèce), en acceptant ses influences orientales. De l'autre côté, les réfugiés occupent un rôle central dans la discussion, ce sont eux qui ont amené cette musique orientale, ils sont esquissés en tant qu'« autres » et leurs descendants semblent avoir encore plus de raisons d'aimer cette musique aujourd'hui. Cette différenciation vis-à-vis des réfugiés est accompagnée d'une distanciation par rapport à la gauche. Pourtant, on conclut que chacun écoute cette musique pour différentes raisons, qu'il n'est pas nécessaire d'avoir des origines spécifiques, et que le rebetiko embrasse tous les espaces politiques.

En ce qui concerne les catégorisations, bien que les participants voient des différences entre le smyrneiko, le rebetiko et le laiko, les frontières semblent floues et difficiles à délimiter. Enfin, on préfère les chansons d'après-guerre (plus « anoblies », selon Iliana), on affirme que le rebetiko authentique, les rebetes et leur mode de vie n'existent plus, mais aussi que cette musique est intemporelle.

12.2.5 Entretien à Kamatero

Organiser cet entretien n'a pas été facile. Il était initialement prévu avec cinq participants, dans un appartement au centre d'Athènes, mais nous ne sommes jamais parvenus à nous coordonner. Le seul jour de disponibilité pour tous les participants était le samedi après-midi et pendant deux mois des imprévus ont empêché la rencontre et les participants ont décalé le rendez-vous. J'ai alors cherché parmi mes connaissances, et par l'intermédiaire d'un ami, j'ai pris contact avec Kostas qui habite à Kamatero (banlieue nord-ouest d'Athènes). Kostas veut aider mais il précise immédiatement que les participants potentiels ne vont pas se déplacer, qu'une telle rencontre ne peut être organisée que la veille, que le seul lieu disponible pour l'entretien est le kafeneio du coin et que par conséquent l'écoute des extraits musicaux serait difficile. Malgré les inconvénients, j'accepte, car mon temps sur le terrain approche de sa fin et mon plan initial semble mal engagé.

L'entretien à Kamatero est ainsi effectué le même jour que celui à Glyfada (28 novembre 2009), organisé, comme prévu, la veille et sans l'écoute des extraits musicaux. Cependant, le matériel recueilli

est riche et l'analyse de l'entretien me semble éclairer d'autres aspects quand aux représentations de la société grecque dans le rebetiko. Je le traite, par conséquent, au même titre que le reste des entretiens collectifs que j'ai effectués, bien que le guide d'entretien ne soit pas suivi.

Cinq personnes participent à l'entretien à Kamatero, tous des hommes (Kostas, Lykourgos, Nikiforos, Takis et Simeon), nés et ayant grandi dans cette banlieue populaire d'Athènes. Kostas et Lykourgos ont 36 ans, Nikiforos, Takis et Simeon 28. Kostas et Lykourgos sont les seuls à avoir effectué des études. Kostas est garde forestier, diplômé de l'Université, et il se prépare à déménager à Veroia (ville au nord de la Grèce) pour prendre un poste à la Direction de l'Environnement, rattaché à la municipalité. Lykourgos a effectué des études dans un IUT de mécanique et travaille comme mécanicien dans un garage. Nikiforos, Takis et Simeon sont des ouvriers et travaillent dans la construction. Les participants se connaissent parce qu'ils habitent le même quartier.

Kostas vient me chercher à l'arrêt de bus et je rencontre les autres participants dans le kafeneio « Scorpio ». On s'assied autour d'une table au fond du kafeneio, loin des deux autres tables occupées et le patron baisse le volume des deux baffles juste au dessus de nos têtes. Ce ne sont pas les meilleures conditions pour un entretien enregistré, mais les participants parlent fort et rarement tous ensemble. Les autres clients du kafeneio, tous relativement âgés, sont concentrés sur leur jeu de cartes et se montrent assez silencieux. Ainsi, la transcription est moins difficile que prévu.

Pendant l'entretien, Kostas, Lykourgos et Nikiforos sont les trois participants qui s'expriment le plus, sans qu'il y ait pour autant de leader. Lykourgos est très respecté par le reste des participants et chaque fois qu'il prend la parole tout le monde s'arrête et l'écoute attentivement. Dans ce sens, il est la personne qui influence le plus le cours de la discussion. L'entretien dure 2 heures.

Résumé

L'entretien commence par la question/consigne : « qu'est-ce que pour vous le rebetiko ? ». Nikiforos prend immédiatement la parole :

« N : Une culture... une culture d'une époque passée, il ne peut pas, je crois qu'il ne peut pas nous toucher aujourd'hui malgré le fait que [2 sec] eh, il y ait des choses pareilles entre cette époque passée et aujourd'hui [1 sec] une culture, un mode d'expression

L : Populaire, un héritage populaire

N : Populaire de l'époque d'alors

T : Attends, le rebetiko est aussi [2 sec]

L : Quoi ?

T : Il n'est pas aussi révolutionnaire disons de cette époque là ?

L : C'est un mode d'expression de cette époque

S : Bon, il est aussi intemporel ... certaines chansons continuent à toucher des gens

L : Oui, il l'est aussi »

La remarque hésitante de Takis sur le révolutionnarisme du rebetiko pousse les participants à distinguer deux sous catégories du rebetiko : les chansons de haschisch et les chansons « plus politiques ». Kostas, en réfléchissant, ne voit pas vraiment de division : « le mec travaillait disons... il portait des sacs... puis il allait fumer... et il disait 'on me baise'... dans la chanson... il ne le disait pas comme ça, mais à peu près... ». Il ajoute que le rebetiko exprime toujours des choses, il peut nous toucher. Takis est d'accord, mais dit que le rebetiko parle également des femmes et de l'amour ; des épreuves de la vie aussi, ajoute Lykourgos. Tous les participants sont d'accord, même Nikiforos, sur l'idée que le rebetiko continue à toucher des gens mais que le mode de vie et la mentalité qui allaient avec n'existent plus. « Ça ne colle pas avec le portable et facebook » dit Nikiforos. Simeon remarque qu'encore aujourd'hui dans des fêtes, dès qu'il y a du rebetiko, les gens se lâchent. Nikiforos attribue cela aux images que le rebetiko crée. La discussion continue sur ces images créées par le rebetiko et tout le monde participe.

On parle des images (on précise) issues non pas du vécu mais de l'imagination. On imagine des lieux, le port du Pirée avec des petites tavernes, mais aussi Trikala et les prisons, le « nid de guêpes » ; on raconte l'histoire de Sarkaflias¹⁰⁹⁰, un type bien et correct, tué par un malhonnête ; on définit une époque : « 1920, 1930 par là ». Lykourgos trace l'évolution du rebetiko et les autres participants expriment leur accord. Dans un premier temps, le rebetiko exprime une culture spécifique qui n'est pas très appréciée par le reste de la société, celle des gens de la nuit, celle des marginaux qui est à l'époque assez étendue. Il reflète la réalité de la vie du lumpen et des gens à la limite de l'illégalité, les magkes et les koutsavakia. Progressivement, il évolue et embrasse les couches populaires, les pauvres, les persécutés, les méprisés. Il devient ensuite une mode avec le « rebetiko des aristocrates ». Enfin, après 1960, il exprime « un besoin politique » de cette génération et puis il s'éteint. Kostas dit que sa grand-mère, pour l'insulter, l'appelait « rebetis ».

¹⁰⁹⁰ Voir aussi Première Partie, Chapitre 3, § 3.2.

Également incités par l'enquêtrice, les participants discutent alors la notion de rebetis. Il est un « je-m'en-foutiste », quelqu'un qui ne travaille pas, qui ne se marie pas, qui fume du haschisch et qui suit son propre code d'honneur. Pour la société, il est un marginal, un voyou. Aujourd'hui les rebetes n'existent plus ou sont devenus très rares. On mentionne aussi que le bouzouki était interdit, d'où l'invention du baglama, et que ceux qui en jouaient, étaient stigmatisés. Lykourgos résume :

« L : Le rebetiko exprime la pauvreté, la douleur, le malheur, la mauvaise chance, le 'bordel', la fierté... et si on veut... nous, nous ne l'avons pas vécu, nous l'avons hérité... parce que nous sommes tous des migrants intérieurs... ce qui veut dire que nos parents sont arrivés ici, ils ont construit... une petite piaule... et ils s'y sont installés le temps de se rétablir, des décennies, avec le travail et le reste... »

K : Et les flics la détruisaient...

L : Et même si on a évolué et qu'on a vécu dans une époque meilleure en surface ou temporairement meilleure... le vécu des parents, ce qu'ils ont traversé, d'où ils sont venus, comment ils ont vécu, comment... ils ont survécu... passe dans notre mémoire... donc le rebetiko aussi qui parle de l'exil, des migrants intérieurs, des épreuves de la vie et le reste... nous touche...

S : Oui, il nous touche

L : Cette chanson porte une nostalgie mais aussi l'amertume du passé...

K : Et elle véhicule un mode de vie aussi, elle véhicule un mode de vie »

Kostas continue et compare le rebetiko à d'autres musiques au niveau international, comme le tango, le jazz et le blues qui parlent également de « douleur, de haine, d'honnêteté, de pouvoir et des flics ». Il parle des gens de différentes régions qui se sont retrouvés à Athènes, chacun avec sa musique, des chansons d'Épire, de Crète « et le rebetiko pour tous » ajoute Lykourgos. Aujourd'hui le rebetiko n'est pas le mode de divertissement dominant, les médias imposent d'autres musiques, mais il demeure présent et appartient clairement à la tradition grecque, selon l'avis de tous les participants. Nikiforos précise que le rebetiko ne plaît pas pour autant à tout le monde.

Une discussion commence sur l'importance des expériences vécues et du milieu d'origine et Kostas soutient qu'un jeune de Holargos ou de Papagos¹⁰⁹¹ ne peut pas sentir « ce pincement au cœur » en écoutant du rebetiko. Le rebetiko s'adressait aux pauvres et aux réfugiés et il peut exprimer aujourd'hui le sentiment de gens qui ont des expériences de vie similaires. Kostas raconte ainsi des

¹⁰⁹¹ Banlieues résidentielles au nord-ouest d'Athènes.

souvenirs de la situation à Kamatero, vingt ans auparavant : ses voisins construisaient illégalement leur maison le soir, leurs amis montaient la garde et quand la police approchait, conviée par le traître du quartier, tous les voisins les aidaient à lui échapper. La police arrivait sur place, ne trouvait personne et détruisait. Avoir vécu cela et garder en tête ces images crée une relation privilégiée avec le rebetiko. Nikiforos et Simeon parlent des tékés et des tavernes avec du rebetiko qui existaient à Kamatero.

On précise que les musiciens du rebetiko, les « vrais » rebetes exprimaient aussi leurs expériences vécues avec « honnêteté ». Lycourgos dit qu'il n'aimerait pas être un rebetis et provoque la réaction de Kostas et Takis qui soutiennent que les rebetes étaient des ouvriers embauchés à la journée, le prolétariat originel. Kostas parle de Vamvakaris qui travaillait au port, revenait noir de charbon, puis les soirs, fumait et chantait. Takis dit : « ce qu'on fait nous aussi, on va boire dans un kafeneio le soir... peut-être pour l'époque d'alors, on serait des rebetes ». Nikiforos est d'accord, à l'époque ils se défonçaient, aujourd'hui on s'enivre. Simeon pense que la marginalité est peut-être « un conte ». Le rebetis travaillait le matin et le soir il se divertissait en dépensant ce qu'il avait gagné et en chantant du rebetiko. Les participants mettent ainsi progressivement en doute la marginalité du rebetis et entrent en contradiction avec l'image de rebetis qu'ils ont construit 15 minutes plus tôt.

Kostas entreprend une description sociale de l'époque : on se trouve après 1922, la population est mixte, le prolétariat est très présent mais aussi les tékés, la musique, les chanteuses, les *alania* (ceux qui travaillaient au port mais ne participaient pas aux syndicats, ceux qui pendant les grèves allaient sortir des couteaux et se battre sans peur mais sans appartenir aux organisations politiques). Les rebetes ont joué un rôle important au cours des différentes périodes. Kostas mentionne également que pendant l'Occupation et la guerre civile ils ont protégé des gens persécutés. Nikiforos dit que le magkas est aujourd'hui mal interprété, il était à l'époque un « type correct ». Kostas et Simeon collaborent à la définition du magkas. Il était un voyou mais avait ses propres valeurs dans la vie, il ne faisait de mal à personne, il n'était jamais traître, il respectait les femmes. Lycourgos ajoute que le rebetis change selon les décennies, ainsi que sa musique, le rebetiko : il sort d'un cercle et d'une mentalité plus restreints, il s'étend aux couches populaires, il devient largement accepté. Tous les participants se mettent d'accord et les notions de magkas et de rebetis sont maintenant perçues de la même manière. Lycourgos conclut que chacun se fait son propre point de vue sur le rebetiko.

La discussion semble stagner, 40 minutes se sont écoulées et je tente de la relancer en empruntant des mots de Lycourgos : « Moi, je m'intéresse à votre point de vue... ». Lycourgos saisit immédiatement la perche et se positionne : pour lui le rebetiko est une musique populaire et un

héritage. La grande majorité des chansons lui plaît, tant au niveau de la musique que des paroles, parce que « j'ai vécu plusieurs choses qu'elles racontent ». Elles expriment les sentiments des couches populaires et les peines des gens honnêtes avec des vies tourmentées. Elles ne sont pas uniquement faites pour la danse et la joie. Le rebetiko est principalement la musique des gens persécutés et meurtris. « Cette musique » ajoute Kostas « est pour nous... elle reflète notre être ». La discussion revient sur les expériences vécues qui déterminent la réception de la musique :

« K : Même quelqu'un qui a 20 ans... si son père lui a raconté une histoire... il ne l'a pas vécu lui, mais il la porte... »

T : Oui, bien sûr

S : Tous, tous nous connaissons plus ou moins l'histoire de notre famille... et peut-être pour ça progressivement le rebetiko va se perdre...

K : L'époque a un peu changé...

S : Oui

K : Un peu d'argent facile et rapide, un peu d'autres choses... le rebetiko est resté comme une mode et comme une photo, mais si tu fais un tri, tu vas la voir clairement cette photo en noir et blanc et tu vas te rendre compte que toi aussi tu es dans cette photo, tu n'es pas à l'extérieur...

L : Ceci dit, le rebetiko est largement accepté aujourd'hui »

Les participants traitent de l'acceptation élargie du rebetiko en mettant l'accent sur les différentes manières de l'écouter aujourd'hui : un type « clair dans l'âme », qui n'est pas un « mouchard », qui n'a pas fait de « catéchisme », il sentira davantage le rebetiko, il sera touché profondément, s'il le chante, cela sortira de l'intérieur, il verra des images, il pensera à des histoires de sa vie. Nikiforos réagit car il voit une sorte de racisme, il accuse les autres de se renfermer dans des catégories qui n'ont pas de sens. Il demande : « ça veut dire quoi ? Que moi à Kamatero, je peux sentir le rebetiko, et qu'un autre mec à Kifisia¹⁰⁹² non ? ». Selon lui, chacun a sa douleur, le rebetiko ne parle pas seulement du travail, il parle aussi de l'amour ou encore des drogues et quelqu'un à Kifisia peut souffrir d'une séparation ou faire usage des drogues et être touché par cette musique. Les autres interviewés sont sceptiques. Ils pensent qu'un riche peut avoir de la peine mais qu'elle sera temporaire ou que le rebetiko peut toucher des riches, mais c'est l'exception qui confirme la règle : pour sentir le rebetiko, il faut avoir subi des épreuves dans la vie. Kostas ajoute :

¹⁰⁹² Banlieue résidentielle au nord d'Athènes.

« K : Quand j'écoute du rebetiko, quelque chose se passe en moi, quelque chose me pince et tous mes souvenirs se réveillent dans ma tête, tous... mon enfance, ma famille, mon travail, mes convictions politiques, mes amours... et ils me brûlent... cette musique touche... elle fait se dresser les cheveux sur ma tête, mes nerfs... c'est ça que je sens, alors que quelqu'un d'autre ne sentirait pas si profondément cette musique... ».

Nikiforos continue à ne pas être d'accord. Lui-même, il écoute plusieurs musiques, il ne se sent pas spécialement touché par le rebetiko et n'aime pas les « étiquettes ». Il fréquente parfois des rebetadiko mais plus pour se retrouver avec des amis.

Ce désaccord entraîne une discussion sur les différents styles de musique populaire et notamment sur le rebetiko et le laiko. Le rebetiko n'est pas une catégorie homogène : elle contient le smyrneiko, les chansons de haschisch et des styles différents selon les époques. Le rebetiko évolue progressivement et devient laiko, mais chaque décennie impose un autre style : le laiko des années 1960 n'est pas le même que le laiko des années 1990. De plus, le laiko contient des « mauvaises » chansons, majoritaires aujourd'hui et devient skyladiko. Aujourd'hui, le mode de vie de rebetes n'existe plus, les compagnies phonographiques produisent des succès éphémères pour augmenter leurs profits et les chansons sont commerciales. Les salaires des musiciens populaires ne sont pas non plus les mêmes : aujourd'hui, ils sont payés des millions, autrefois ils touchaient le même salaire qu'une personne de leur public, c'est-à-dire un salaire bas et parfois rien.

Kostas précise que l'époque a également changé et il donne l'exemple de Kamatero : en 1990, sa tante a vendu un terrain à Kamatero pour 1 million, l'année suivante, le terrain d'à côté a été vendu 7 millions et 10 ans plus tard, le même terrain coûtait 40 millions. Le changement a été très brusque et le quartier a rapidement changé. Il ajoute qu'il n'oublie pas les histoires de ses parents, et qu'il les transmettra avec ses propres expériences de vie à ses enfants, « si tu oublies tu es perdu ». Il n'oublie pas non plus la « fraternité spontanée » entre voisins et il essaiera de la faire perdurer. Nikiforos soutient que le changement a amélioré les conditions de vie et que lui-même a une vie meilleure comparée à celle de son père, mais Kostas ne semble pas être d'accord. « Ce n'est pas sûr », dit-il, « nos parents ont vécu la galère, mais nous, nous avons d'autres problèmes, on vit avec 700 euros¹⁰⁹³ ». Simeon acquiesce.

¹⁰⁹³ Depuis les événements de décembre 2008, le terme « la génération à 700 euros » est devenu fréquent dans la presse et le discours politique surtout de gauche. Il désigne une grande partie des travailleurs jeunes qui gagnent des salaires insuffisants pour couvrir des besoins élémentaires et permettre d'indépendance économique vis-à-vis de la famille.

Lycourgos retourne au rebetiko et à son successeur, le laiko « original ». Il dit que la musique populaire « ne ment jamais », elle décrit une réalité et se différencie des diverses chansons légères et idiotes, qui présentent un monde où « tout va bien, allons nous divertir et tomber amoureux ». Il aime écouter du rebetiko aujourd'hui, avec des amis, assis autour d'une table, mais il est d'accord que le monde a changé et quand la réalité change, la culture change aussi. Il donne l'exemple de Theodorakis en le critiquant : il a pu exprimer une génération, puis l'époque a changé et lui aussi. Kostas, Takis et Nikiforos sont d'accord, Theodorakis n'a pas été clair¹⁰⁹⁴. Kostas dit que d'autres compositeurs plus récents, comme Malamas, sans être des rebetes, suivent cette tradition et produisent des chansons intéressantes. Lycourgos continue. Le rebetiko ne peut plus être créé aujourd'hui car d'autres musiques sont imposées par des compagnies phonographiques et « tu finis par accepter ce qui t'es offert ». Nikiforos réagit. Il pense que les nouveaux succès passent sans toucher personne. Kostas exprime son accord et ajoute que même le rebetiko aujourd'hui est une mode : « les jeunes ont oublié leur histoire et celle de leurs parents et chantent sans comprendre... ».

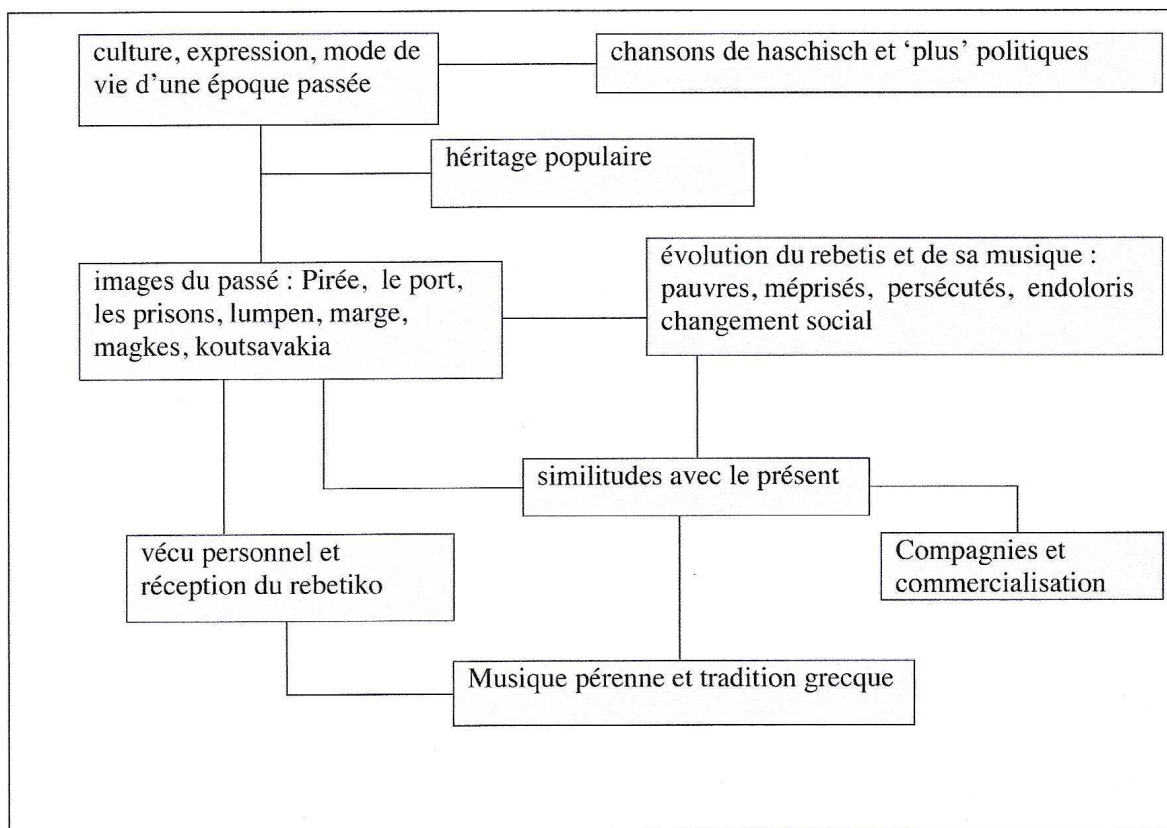
Kostas doit partir, j'annonce la fin de l'entretien et je demande aux participants s'ils veulent ajouter quelque chose. Kostas fait un résumé : le rebetiko est issu de la pauvreté, de la famine. Le rebetis fréquentait des repaires et des petites tavernes pour boire un vin et chanter une chanson parce qu'il n'avait pas les moyens pour faire autre chose. Il fumait du haschisch, comme on boit aujourd'hui des bières et il était marginalisé et stigmatisé par la société. Lycourgos dit que le rebetiko exprime la souffrance et les peines de l'âme, il est honnête et clair, il est composé de belles musiques avec un instrument caractéristique, le bouzouki, et il a progressivement touché toute la société. Même si aujourd'hui il est devenu une mode, le rebetiko continuera tant qu'il y aura de la douleur. Takis ajoute que de ce point de vue, le rebetiko rassemble à la musique démotique et tout le monde tombe d'accord. Simeon précise pourtant que la musique démotique est ancrée dans des régions spécifiques et raconte le vécu des personnes y habitant.

Kostas fait une dernière remarque : si les rebetes existaient aujourd'hui, ils chanteraient « la révolte de décembre [2008] », parce que « le rebetiko est par nature révolutionnaire ». Nikiforos rebondit : selon lui, les rebetes seraient indifférents, comme les rockers grecs, aucun n'a écrit de paroles sur « décembre ». Lycourgos se positionne : « le rebetiko n'a pas de message politique, c'est juste que

¹⁰⁹⁴ Les participants critiquent le revirement politique de Theodorakis, un revirement qui lui est souvent reproché. De membre actif et parlementaire de la gauche, leader de l'organisation politique « Jeunesse Démocratique Labrakis » pendant les années 1960, emprisonné et exilé pendant la dictature des Colonels, le compositeur est devenu partisan de la coalition entre le parti de droite « Nouvelle Démocratie » et le Parti Communiste Grec en 1989 et a participé au gouvernement de Mitsotakis (ND) de 1990 à 1992.

les rebetes n’avaient pas les meilleurs rapports avec la police ». Kostas clarifie son opinion, juste avant de partir, et clôt ainsi l’entretien : « quelqu’un comme Vamvakaris, malgré le fait qu’il soit royaliste¹⁰⁹⁵, écrirait certainement quelque chose, pas pour afficher un soutien politique, mais par observation de la société... car rien ne lui échappait ».

Figure 12 : Entretien à Kamatero



La continuité : porter l’héritage avec douleur et fierté

Pour les participants de Kamatero, le rebetiko est une culture et un mode de vie d’une époque passée, des années « 1920, 1930 par là ». Les interviewés évoquent des images de ce passé qui se transforment tout au long de l’entretien. Ils commencent par parler de la marginalité, qui se mélange avec un certain révolutionnarisme. Progressivement, ils mettent en doute la marginalité et ils parlent du

¹⁰⁹⁵ Vamvakaris mentionne dans son autobiographie : « Moi, jeune, je ne m’intéressais pas à la politique et aux partis. Je me rappelle pourtant des disputes entre royalistes et partisans de Venizelos. Or j’étais royaliste. J’aimais la royauté. Venizelos, qu’il soit maudit, c’est à cause de lui que toute la Grèce a été détruite et qu’on a amené la population de l’Asie Mineure ». VAMVAKARIS Markos, *op.cit.*, p.94.

prolétariat originel et des couches sociales populaires. Le rebetiko est peut-être initialement créé par les marginaux mais il embrasse et exprime surtout les douleurs et les peines des gens « simples » et « honnêtes », avec « des vies tourmentées ».

Ce passé, ainsi dessiné, ne fascine pas les interviewés, car il s'agit d'une réalité de vie dure, de gens persécutés et meurtris (Lycourgos dit qu'il n'aimerait pas être un rebetis). Or en déployant leurs souvenirs, les participants se rappellent avoir en partie vécu des situations similaires, et surtout en avoir hérité de leur famille : la pauvreté, le malheur, la malchance et l'indignation, décrits dans le rebetiko, font partie de leur vie et de celle de leurs parents. Dans leurs discours et les images du passé qu'ils construisent, il n'y a pas vraiment de distinction entre les pauvres et les réfugiés, et eux-mêmes affirment être des descendants des migrant intérieurs.

Des similitudes existent également avec le présent : « il y a des choses semblables entre cette époque passée et aujourd'hui ». Les interviewés critiquent ainsi le présent, qui n'est meilleur qu'« en surface ou temporairement ». Leurs habitudes (après le travail, se retrouver au kafeneio boire un verre) les rapprochent finalement de l'image des rebetes qu'ils ont créée. Au fur et à mesure, des identifications se font avec le rebetis de l'époque, avec ces gens « simples », « honnêtes » et « clairs dans l'âme », et aussi avec les conditions et le mode de vie d'alors.

Les participants discutent également de la réception actuelle du rebetiko et du besoin d'avoir des expériences de vie similaires, d'avoir passé des épreuves dans la vie pour pouvoir « vraiment » sentir cette musique. Trois points intéressants naissent de leur débat. Il s'agit d'abord des visions et des divisions spatio-sociales de la capitale grecque aujourd'hui : d'un côté, il y a les banlieues du nord (ils mentionnent Kifisia, Holargos, Papagos) habitées par les riches qui ont une vie facile ou des peines temporaires ; de l'autre côté, se trouvent les banlieues de l'est d'Athènes, comme Kamatero. Cette division spatio-sociale, bien que les caractéristiques des banlieues de l'est ne soient pas mentionnées, inclut les représentations des participants quant à leur quartier et leur situation sociale : ils sont plutôt pauvres, font face à des épreuves au quotidien et à une vie dure. Le troisième point qui apparaît dans leurs propos est le fait qu'ils assument leur position défavorisée avec une certaine fierté : eux, ils ont vécu des choses, ils ont vécu des difficultés, la galère et la douleur, ils connaissent la vie, ils maintiennent des liens avec le vécu de leurs familles, ils se souviennent et ils ne vont pas se perdre (car « si tu oublies tu es perdu »). Ils sont aussi mieux placés pour sentir le rebetiko : cette musique « est pour nous... elle reflète notre être ». Elle exprime l'amertume du passé mais aussi un mode de vie dont

les participants ont hérité et qu'ils portent avec douleur et fierté. Le rebetiko continuera à toucher des gens, tant qu'il y a de la douleur.

Les participants font aussi des commentaires sur la situation actuelle. Au niveau musical, il s'agit de la commercialisation de la musique par les compagnies de disques qui s'intéressent à leurs profits, mais aussi de l'augmentation extravagante des salaires des musiciens populaires d'aujourd'hui, qui change leurs vies et leurs expériences, aux dépens de la qualité de la musique populaire actuelle. Au niveau social, l'argent facile altère la solidarité et le mode de vie du passé. Toutefois, les participants du groupe de Kamatero se sentent comme à l'intérieur de « cette photo en noir et blanc », ils s'inscrivent dans la continuité de cette « fraternité spontanée » et de la mentalité du passé, vécue et imagée, et ils veulent la transmettre à leurs enfants.

11.2.6 Entretiens individuels non-directifs

Les entretiens individuels ont été effectués dans le but de pallier la difficulté de réunir en groupe des personnes de plus de 55 ans et issues de milieux défavorisés. J'ai ainsi effectué cinq entretiens individuels non-directifs (sans l'écoute des extraits musicaux) qui ont souvent pris la forme d'histoires de vie, avec beaucoup d'informations sur des expériences et des trajectoires personnelles. Pour leur présentation, j'ai décidé de les traiter dans leur ensemble. Je donnerai d'abord quelques précisions sur les interviewés et les conditions de chaque entretien et je procéderai ensuite à l'analyse, issue de lectures verticales et horizontales.

Les cinq interviewés sont tous des hommes (Stratos, Grigoris, Theodosis, Pantelis et Vaggelis). Stratos a 69 ans, il a grandi à Aigaleo (banlieue ouest d'Athènes) et il est actuellement à la retraite. Il n'a jamais fait d'études, mais il avait « une belle voix » et il a longtemps travaillé comme chanteur de musique populaire dans des tavernes et des grands kentra, surtout entre 1958 et 1975 et il a rencontré plusieurs musiciens. Il a même enregistré un disque en 1958, chez Columbia, mais sa carrière musicale n'a pas « décollé ». Il a continué à chanter en direct et il a habité plusieurs années à l'étranger, en France, en Allemagne et même aux Etats-Unis, embauché avec sa compagnie pour divertir la diaspora grecque. Après 1975, de retour en Grèce, il a entrepris différents métiers. L'entretien a lieu dans son appartement à Aigaleo, où Stratos vit seul, le 16 avril 2009.

Grigoris a 63 ans, il est né à Mytilène et a des origines en Asie Mineure. Son père avait une boucherie dont son frère et lui ont hérité. Grigoris aimait cependant beaucoup la musique populaire et a

appris à jouer du bouzouki en autodidacte. À partir de 1968, il a quitté l'île et s'est installé à Athènes pour poursuivre son rêve : devenir musicien professionnel. Il a joué dans plusieurs lieux de divertissement, il a collaboré avec « des grands musiciens », il a effectué des tournées à l'étranger (en Allemagne, en Australie et même à Cape Town, en Afrique du Sud), il a tenu sa propre taverne. Puis « le vent a tourné », dans les années 1990, il a eu des soucis de santé et il est finalement retourné à Mytilène. Au moment de l'entretien (31 mai 2009), il cherchait à former un groupe pour jouer dans une taverne sur l'île, car ses cotisations ne sont pas suffisantes pour la retraite. L'entretien a lieu chez lui où il vit actuellement avec un de ses enfants.

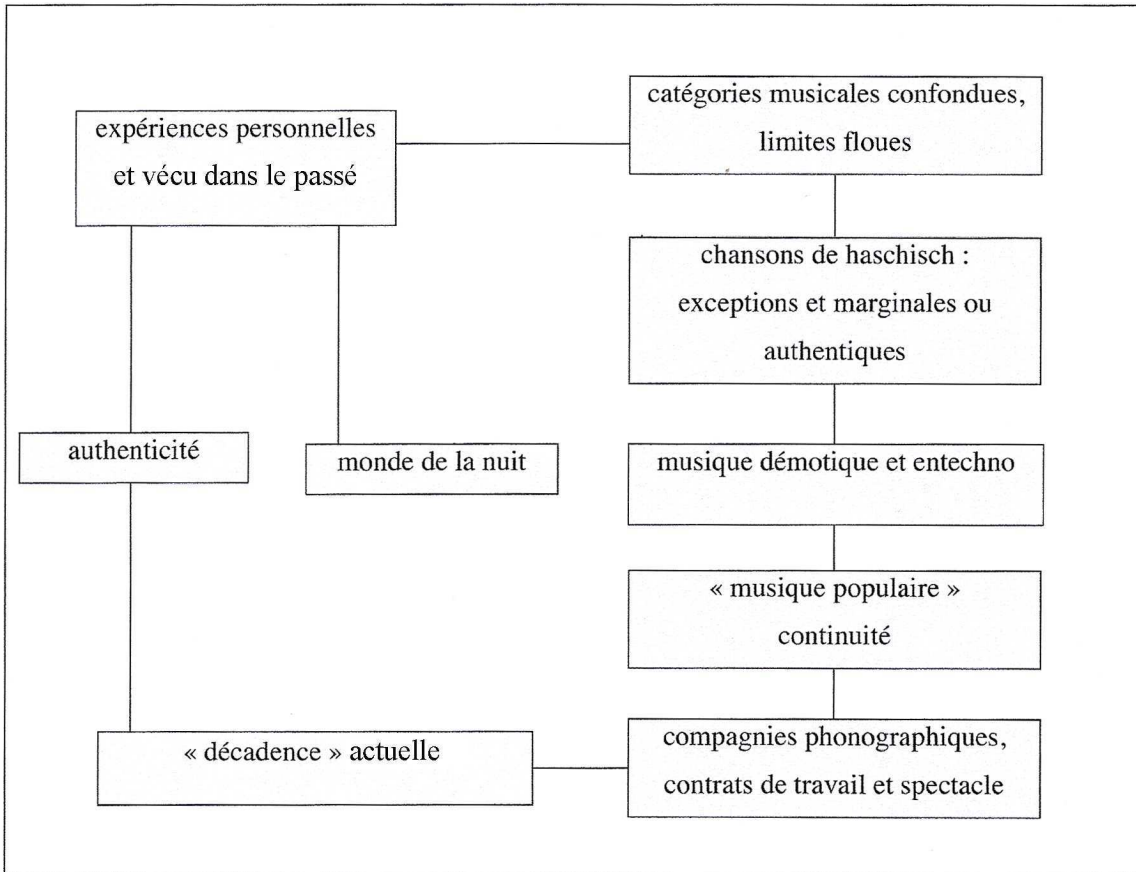
Theodosis a 72 ans, il a grandi à Rendis (banlieue entre Athènes et le Pirée) et il se rappelle la mauvaise réputation des rebetes quand il était enfant. Il a appris le bouzouki mais n'a jamais joué en tant que professionnel. Depuis l'âge de 14 ans, il pratique différents métiers et travaille encore pour aider sa famille et ses enfants. Il tient un petit magasin de brocante, rempli de curiosités diverses. L'entretien a lieu dans son magasin, le 24 novembre 2009.

Pantelis tient également une boutique de brocante mais vend surtout des livres et des disques. Il a 75 ans, il a grandi à Metaxourgeio (quartier populaire d'Athènes, près de la gare ferroviaire) où il habite encore aujourd'hui et il est amateur de musique populaire grecque. Il a fréquenté plusieurs lieux de divertissement, il a vu en concert beaucoup de musiciens et il a connu « la vie de la nuit ». L'entretien a lieu dans son magasin, le 25 novembre 2009.

Vaggelis, lui, a 79 ans et ses parents se sont installés au Pirée après la Catastrophe : ils étaient des réfugiés du Pont. Vaggelis a connu les tékés de Drapetsona (quartier du Pirée) en tant qu'enfant, car le mari de sa cousine en tenait un et leur maison se trouvait juste à côté. Il a travaillé plusieurs années comme serveur, il a connu l'exil après la guerre civile, il a aussi travaillé comme chanteur et aujourd'hui il est à la retraite. L'entretien a lieu dans un kafeneio que Vaggelis fréquente, à Aigaleo, le 3 décembre 2009.

Chaque entretien individuel dure entre une heure et demie et deux heures. Les interviewés sont à l'aise, ils ont « l'expérience de la vie », ils connaissent le rebetiko et ils sont convaincus que l'enquêtrice a des choses « à apprendre » en parlant avec eux. Le fait que je sois une femme semble parfois les troubler et ils s'excusent quand ils utilisent « un langage non approprié ». Je commence tous les entretiens avec la question « qu'est-ce que le rebetiko pour vous ? » et les interviewés commencent tous à parler de leur vie. Ils sélectionnent certains aspects de leur trajectoire, éclairés par leurs points de vue actuels et adaptés au thème de l'entretien, le rebetiko.

Figure 13 : Entretiens individuels



La rupture II : la nostalgie du passé devant un présent décadent

Dans ces cinq entretiens, les interviewés parlent en grande partie de leurs vies et de leurs souvenirs personnels qui sont très différents. Ils sont contents d'avoir connu personnellement des musiciens comme Vamvakaris, Tsitsanis ou Papaioannou, d'avoir collaboré avec eux ou les avoir vus sur scène et se sentent pour cela légitimes et confiants en parlant du sujet. Le rebetiko est lié à leurs expériences personnelles. Cependant, en parlant de leurs histoires de vie, ils expriment leurs jugements et leurs visions et plusieurs thèmes reviennent dans les différents entretiens, laissant apparaître des représentations partagées. Il s'agit surtout des différentes catégories musicales, des images ambiguës du passé et de la critique du présent.

Les catégorisations musicales ne semblent pas avoir d'importance pour les interviewés. Quand Stratos parle du rebetiko, il cite des musiciens et des compositeurs de l'avant-guerre mais aussi des années 1960 et 1970. La catégorie que les interviewés utilisent le plus souvent dans leurs discours est la « musique populaire », le reste des termes (smyrneiko, chansons de haschisch, rebetiko, laiko, skyladiko) désigne des sous-catégories, des styles qui se succèdent ou qui co-existent. Le smyrneiko n'est pas très connu par les interviewés (Theodosis ne le mentionne pas) : ils disent qu'ils ne l'ont pas trop vécu, c'était la musique des réfugiés avec des santouri et des violons. Les chansons de haschisch déclenchent des hésitations. Pour certains (Pantelis, Grigoris), il s'agit de chansons authentiques, « simples », « pauvres musicalement », qui racontent la vie de leurs compositeurs à l'époque où cette musique était jouée devant un public restreint, sans salaire et où les musiciens étaient indépendants des compagnies phonographiques. Pour d'autres (Theodosis, Stratos), les chansons de haschisch sont des exceptions, elles expriment la vie dans les bas-fonds à l'époque où le rebetiko était le produit des marginaux. Theodosis mentionne aussi que certaines chansons de haschisch véhiculent une morale opposée : elles sont en réalité contre les drogues et les comités de censure les ont interdites à tort, « ils ne savaient pas les analyser ». Vaggelis parle des chansons de haschisch sans porter aucun jugement, à l'époque il y avaient plusieurs tékés, « c'était comme ça ». Il est également le seul à avoir des souvenirs avant l'interdiction du haschisch et la fermeture des tékés. Le rebetiko et le laiko se succèdent, ils font partie de la musique populaire jouée au bouzouki au cours des différentes périodes, et comme les interviewés parlent le plus souvent de leurs expériences, ils mentionnent plusieurs musiciens de laiko. Le skyladiko ne semble pas avoir non plus des connotations négatives : il appartient à la musique populaire, sauf qu'il est joué dans des lieux moins prestigieux, liés aux mafieux et aux querelles. Les catégories musicales ne sont cependant pas clairement définies, les limites sont brouillées et les interviewés donnent de l'importance à d'autres éléments : la qualité et la beauté de certaines chansons, le talent de différents compositeurs ainsi que le timbre et les tessitures de voix. Dans la catégorie « musique populaire », on trouve du bon et du mauvais et les jugements sont portés au cas par cas.

À part la « musique populaire », d'autres catégories musicales, qui n'appartiennent pas à celle-ci, sont mentionnées : il s'agit de la musique démotique, laquelle possède quelques similarités avec le rebetiko, surtout en terme d'authenticité, et de la musique entehno qu'on ne trouve certainement pas dans la catégorie musique populaire car elle est trop « cérébrale », elle manque d'authenticité, « elle est pour la poubelle », selon Pantelis. Grigoris critique le terme : « pourquoi entehno [artistique] ? les autres sont quoi ? sans art ? ». Les opinions exprimées sur l'entehno marquent une différenciation avec

ce monde d'intellectuels, de musiciens érudits et éduqués, qui, à d'autres moments, sont parfois aussi admirés. Pantelis critique Theodorakis ainsi que d'autres musiciens qui ont découvert le rebetiko dans les années 1960, il les accuse de l'avoir profané et exploité, et se montre méfiant vis-à-vis des gens « politisés » et par conséquent « non objectifs ». « L'homme est plus libre s'il n'appartient nulle part, n'est-ce pas ? », ajoute-t-il.

Quand les interviewés parlent de la « musique populaire », ils parlent surtout du passé et des expériences qu'eux-mêmes ont vécu à l'intérieur de ce milieu, soit comme professionnels soit comme amateurs. Ce passé leur est familier, ils le connaissent, ils le comprennent. Les différents éléments qui le composent se trouvent dans une continuité, ils s'enchaînent sans rupture. Il s'agit des cinq décennies après la deuxième guerre mondiale. Le terme « musique populaire » exprime exactement cette représentation de continuité, or les représentations de ce passé sont ambiguës.

Il est en partie idéalisé, il était plus simple et plus humain, c'était une époque différente et meilleure. « On avait de la chance nous, on a vu en direct de grands musiciens », dit Pantelis. Stratos et Grigoris sont fiers de parler de leur collaboration avec « des grands noms de la musique populaire », avec « des gens beaux, des créateurs, qui faisaient sortir leur sensibilité avec leur bouzouki ». Vaggelis dit, en parlant de Vamvakaris, qu'« une personne comme lui ne naît qu'une fois ». Les gens étaient simples et authentiques et leur musique aussi. Pourtant les diverses histoires que les interviewés racontent contiennent aussi des rivalités, des « mauvais coups », des « trahisons », des « gens malhonnêtes », des « mafieux ». Les lieux de divertissement et le monde de la nuit sont présentés comme un espace parfois hostile et dangereux où les malentendus et les disputes étaient fréquents et l'environnement « n'était pas pour des familles », il y avait des danseuses à moitié nues et des prostituées. Puis, le monde de la nuit était aussi critiqué par le reste de la société. Pantelis dit qu'« on a souvent embelli des choses ». En délimitant ainsi le passé, les interviewés marquent leurs identifications et leurs différenciations. Eux-mêmes étaient des gens « corrects » qui n'ont jamais fait de mal à personne. Ils faisaient partie du monde de la nuit mais ils étaient honnêtes. Tous attribuent également une grande importance à leur manière de s'habiller et mettent souvent en avant le fait qu'ils étaient toujours propres et bien habillés, comme si la propreté et l'habillement les différenciaient des voyous et des gens malhonnêtes.

Parler du passé s'accompagne toujours d'une comparaison avec le présent. Les interviewés ne se réfèrent pas directement à la situation politique ou sociale d'aujourd'hui. Leurs critiques portent sur la musique grecque actuelle et tous affirment que la musique populaire n'existe plus. Aujourd'hui les

belles voix sont des exceptions, les gens n'accordent pas d'importance aux musiciens, mais au spectacle qui les entoure. Les créateurs authentiques n'existent plus : « ils imitent l'un ou l'autre, des gens inconnus, hermaphrodites, arrivistes... ils ont détruit la musique populaire », dit Grigoris. Les rebetes sont morts, selon Pantelis. Kosmas et Theodosios critiquent le manque de talent, masqué par « de longues jambes et des poitrines », par « des apparences sexy ». Ils critiquent la « Star Academy » et l'« Eurovision ». Les interviewés sont aujourd'hui âgés et ils fréquentent rarement des lieux de divertissement, mais ils regardent la « décadence » de la musique populaire à la télé. Ils se réfèrent aussi aux compagnies phonographiques et aux contrats de travail qui obligent les musiciens à composer un nombre défini de chansons par an, en détruisant ainsi la création spontanée et en mettant en marge les rares exceptions que sont les compositeurs de talent. « L'authenticité ne peut pas venir des contraintes et des concessions qu'ordonne la commande » dit Pantelis. Les paroles des chansons sont également niaises. Vaggelis parle surtout des musiciens et des tenanciers d'aujourd'hui : il continue à fréquenter des tavernes au Pirée avec du rebetiko en direct, il dit que lui-même est connu comme le « dernier rebetis du Pirée », mais les musiciens et les tenanciers ne se comportent pas « correctement » : ils semblent s'ennuyer et s'intéresser uniquement à l'argent.

En développant leur perception de la musique populaire ancienne comme actuelle, les interviewés parlent de deux mondes différents, or la différence ne réside pas tant dans les faits qu'ils décrivent, mais plutôt dans leurs sentiments, leurs jugements et leur distance par rapport au présent. Ils expriment la nostalgie d'un passé vécu et familier face à un présent qui les dépasse, leur est étrange, inconnu, incompréhensible et finalement décrit comme « décadent ».

CHAPITRE 12

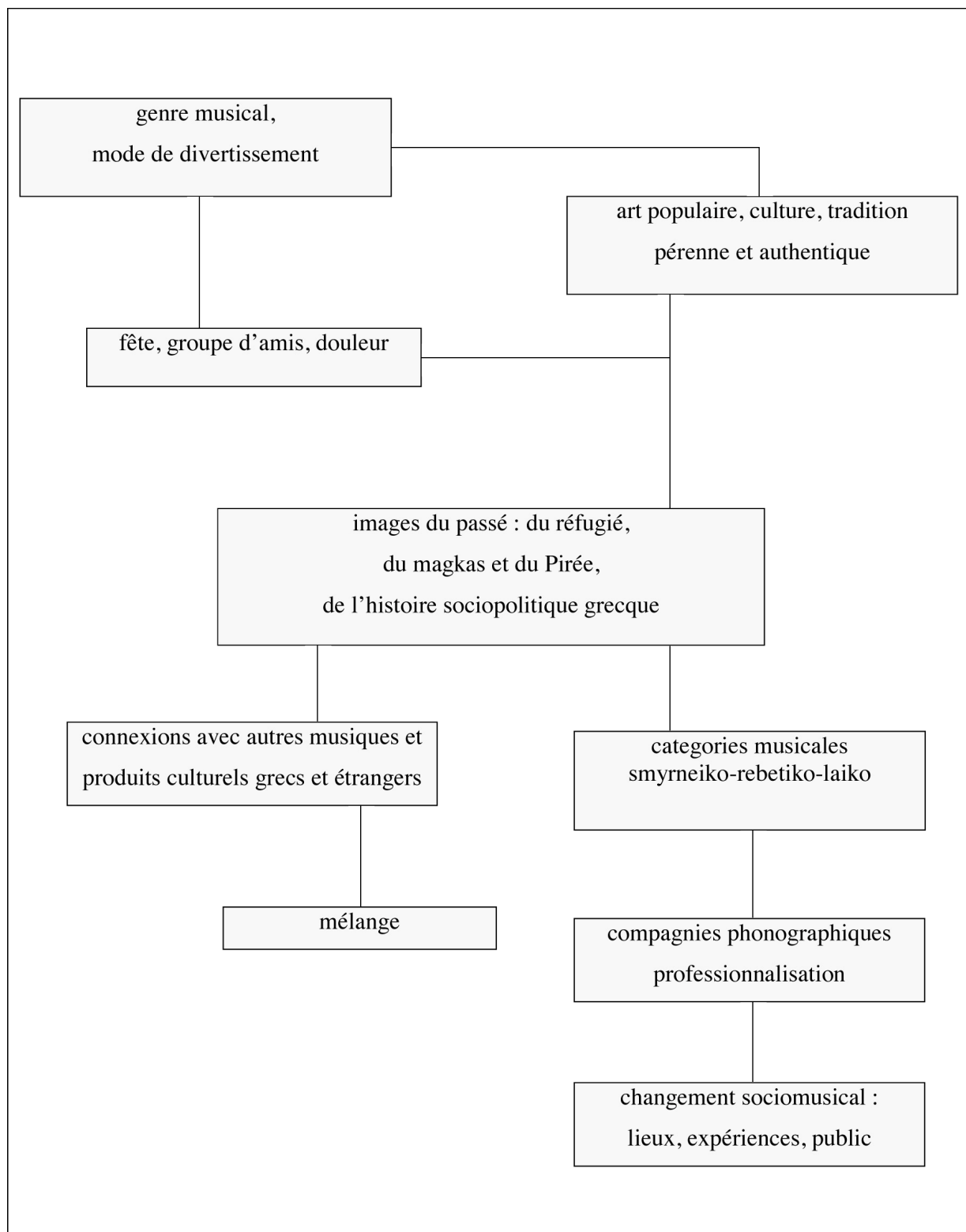
Des récits sur le rebetiko...

Le matériel recueilli avec la méthode des entretiens non-directifs est particulièrement riche en points de vue et en représentations et fournit des « documents » pour différentes interprétations. Les interviewés sont invités à parler du rebetiko et de ce que cette musique signifie pour eux. Dans les entretiens collectifs (sauf à Kamatero), ils écoutent aussi des extraits musicaux. Ils sont libres de conduire la discussion et d'exprimer leurs idées et ce sont eux qui détiennent le rôle d'exploration en fonction de leurs pensées, de leurs ressentis et des associations qu'ils opèrent. Ils sont motivés et souvent bavards, ainsi le temps demandé pour chaque entretien, mais aussi pour les retranscriptions et l'analyse, est assez long.

J'ai jusqu'ici présenté un par un les entretiens collectifs, puis les entretiens individuels dans leur ensemble, pour pouvoir approcher et interpréter deux niveaux d'analyse qui se recoupent. Le premier niveau se concentre sur les opinions et les points de vue personnels, comment ils sont exprimés et se construisent pendant la conversation, à travers l'interaction au sein du groupe et face à l'enquêtrice, par des hésitations, des silences, des accords et des désaccords. Le deuxième niveau concerne les représentations partagées de chaque groupe, qui sont issues de et configurent à leur tour le contexte de sociabilité, la génération, les milieux d'appartenance de chaque individu. Dans ce paragraphe, j'examinerai un troisième niveau d'analyse : l'interprétation de l'ensemble du matériel (voir aussi Figure 14) à travers des lectures horizontales, complétées par des notes de terrain et l'observation dans les lieux de divertissement, afin de mieux comprendre la réception du rebetiko, les significations et les représentations qui sont véhiculées dans et par cette musique aujourd'hui.

Je considère les divers discours recueillis comme des récits sur le rebetiko qui laissent entrevoir les représentations de la société grecque sur elle-même. Or ces récits sont composés avec les mêmes « ingrédients », agencés différemment pour tisser des intrigues ambivalentes sur le passé, dévoilant les besoins et les situations actuelles, filtrés par les perceptions du présent.

Figure 14 : La réception du rebetiko aujourd'hui



12.1. *Kaïmos* et *glenti* : subversion ou tradition ?

Le rebetiko est un genre musical toujours présent en Grèce, jouissant d'une popularité étendue. Il est aujourd'hui considéré d'abord, comme un mode de divertissement, une musique associée aux sorties dans les tavernes. Le « vrai » rebetiko, selon les amateurs et les non amateurs, est joué dans des lieux de divertissement simples et confinés, par des petits orchestres, devant un public assis, d'où provient le besoin d'être entouré d'amis, d'une bonne *parea* (bande, groupe d'amis). Au moment culminant de la soirée, où le *kefi* (la bonne humeur, l'humeur festif) s'exalte, certaines chansons de ce vieux répertoire sont chantées en chœur par les clients et un amateur « passionné » pourra se lever pour danser seul.

En revanche, la présence du rebetiko dans les grands clubs et des rebetadiko, avec des pistes de danse et des grands orchestres amplifiés, où plusieurs personnes peuvent interpréter en même temps un zeibekiko et où un pot-pourri de musique grecque est joué, est critiquée. Les grands kentra s'éloignent de l'« essence du rebetiko » car ils ont souvent une esthétique kitch, une superficialité, en raison des effets de mode et d'un public qui veut se montrer en faisant des exagérations, et en mettant parfois au jour une certaine « décadence » (il en est de même pour les émissions télévisuelles du samedi soir). De plus, le zeibekiko est une danse solitaire et l'écoute du rebetiko nécessite une certaine concentration. Ces opinions sur les lieux appropriés ou pas pour la pratique du rebetiko aujourd'hui révèlent des représentations sur ce que cette musique signifie pour les amateurs et aussi les non-amateurs actuels.

L'« essence du rebetiko » est associée à la douleur et son écoute aujourd'hui est liée à une sorte d'abaissement de l'humeur. Le rebetiko, selon les différents récits énoncés sur cette musique, exprime et aussi présuppose du spectateur un *kaïmos* (la douleur, l'affliction). Le mot *kaïmos* revient dans tous les entretiens. Il désigne en langue grecque la douleur provenant d'une envie, dont l'accomplissement reste pendant longtemps désiré. En suivant son étymologie liée au verbe « brûler » (en grec ancien)¹⁰⁹⁶, le *kaïmos* pourrait être traduit comme un feu qui nous consume de l'intérieur. Cette douleur est sous-entendue ou explicitement mentionnée dans les paroles des différentes chansons qui parlent de l'amour mensonger lié à la séparation et à la souffrance, ce mélange surprenant de vie et de mort, de renouveau et de périssable. Elle est également présente dans des chansons qui parlent d'un monde trompeur et des dures conditions de vie. Le rebetiko provient, selon les visions d'aujourd'hui, de gens endoloris,

¹⁰⁹⁶ *Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής* [Dictionnaire de la langue commune néohellénique], Institut des Études Néohelléniques (Établissement Manolis Triantafyllidis), Université Aristotélicien de Thessalonique, 1999.

méprisés ou persécutés et peut toucher ceux qui se reconnaissent en partie dans une de ces situations. Dans les entretiens, les interviewés expriment les émotions fortes provoquées par le rebetiko avec des métaphores qui signifient l'accablement ou la tristesse (« je sens l'engourdissement à mes pieds », « ça me donne des larmes aux yeux »). Lors de l'observation dans des lieux de divertissement, j'ai souvent entendu des amateurs dire « ça m'a détruit », « ça m'a rendu malade » ou encore « ça m'a attristé », pour dire qu'ils ont beaucoup aimé l'interprétation des musiciens.

Le rebetiko véhicule et suscite le *kaiimos* et c'est pour cela que certains lieux de pratique sont plus appropriés que d'autres. Cette émotion et l'amour pour cette musique associés à la douleur, laissent entrevoir un sentiment d'injustice hérité du passé et toujours ressenti dans le présent par les amateurs. Les non-amateurs reconnaissent le même sentiment mais l'associent uniquement avec le passé et le trouvent inexistant au présent. Le *kaiimos* et le sentiment d'injustice, liés à l'histoire du rebetiko et aussi à sa réception aujourd'hui, proviennent de la vie dans un monde inique et mettent ainsi symboliquement en doute l'organisation de la société et les rapports de domination qui en découlent. Ainsi, le *kaiimos*, au passé comme au présent, fait allusion au désir d'échapper à la position de dominé ou de toute forme de domination, de renverser la situation actuelle ; il est un désir jamais accompli, par peur ou par impossibilité d'agir, un feu qui continue à consumer l'intérieur. Ce sont ces représentations du pouvoir, à travers le rebetiko, qui ont divisé la presse de la gauche dans le passé et qui ont suscité les débats sur l'« âme combattante du peuple » ou au contraire sur la décadence et la marginalisation d'une partie des couches populaires¹⁰⁹⁷. Car le *kaiimos* dans le rebetiko ne devient jamais une expression politique revendicative ; en jonglant avec plainte, désespoir et indignation, demeure toujours ambigu. Ce sont ces mêmes représentations, suscitées également en partie par les chansons de haschisch, qui donnent au rebetiko aujourd'hui la signification d'une musique subversive.

La liaison du rebetiko avec le *kaiimos* et le besoin d'une écoute attentive dans des petits lieux de divertissement n'est qu'un acte de discours, qui me fait penser à Austin et à sa conception de *How to do things with words*¹⁰⁹⁸. En réalité, les lieux où le rebetiko est aujourd'hui pratiqué, même les petites tavernes, sont souvent très bruyants et l'ambiance est en général joyeuse, car finalement on les fréquente rarement pour assister à un concert et (re)vivre une douleur, mais plutôt pour se retrouver, parler, manger, boire et se divertir avec les amis.

¹⁰⁹⁷ Voir Première Partie, Chapitre 4, § 4.5.

¹⁰⁹⁸ AUSTIN John-Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, (traduit par Gilles Lane), Paris, Éditions du Seuil, 1970.

Or le deuxième terme associé au rebetiko et présent dans tous les entretiens est le mot *glenti*, dérivé de la langue turque pour désigner le divertissement entre amis autour d'un repas, avec de l'alcool, de la danse et du chant et tous les interviewés sont d'accord pour dire que le rebetiko est inséparable de la fête « grecque ». La conception du *glenti* est inextricablement liée au contexte social qui lui a donné naissance et la *parea*, le groupe d'amis, en est également un élément central. Le *glenti* est un rassemblement festif et joyeux, une manière de communiquer, de passer des moments heureux ensemble, de partager un repas, de se lâcher, d'oublier les obligations et les contraintes mais surtout de chanter la socialisation et de fêter l'appartenance, car il véhicule la continuité avec le passé et une certaine fierté de « savoir faire la fête à la grecque ». La liaison du rebetiko avec le *glenti* et sa présence indiscutable dans toute fête grecque aujourd'hui, élèvent cette musique au rang de tradition. Ainsi, le rebetiko dépasse le simple « genre musical », « un mode de divertissement » et devient un « art populaire », une chanson « authentique » et « pérenne » (des mots cités dans tous les entretiens) qui fait partie désormais de la tradition grecque incontestablement.

Le *kaimos* et le *glenti* expriment des visions ambivalentes et contradictoires autour du rebetiko et de la société qui l'a créé et le consomme toujours. Cette musique est associée à un mode de vie et à une culture propres à des groupes spécifiques au sein de la société grecque - les milieux populaires ou marginaux dans le passé, le public limité des amateurs du « vrai » rebetiko dans le présent - mais qui embrassent en même temps l'ensemble des Grecs, parce qu'il s'agit d'une manière d'être « authentiquement » grecque. Ainsi, la subversion flirte avec la tradition, l'accablement par le *kaimos* avec la jouissance par la participation au *glenti*, ce qui construit des identités par la distinction et la confusion, qui se superposent ou coexistent. La *parea* représente bien ces identités qui fusionnent ensemble, comme en fin de soirée dans la taverne, quand les différents petits groupes d'amis forment une grande *parea*. Dans cette ambiguïté exprimée à travers le *kaimos* et le *glenti*, on déploie des représentations du pâtre et de l'agir en société, du contester et du consentir, représentations investies d'identifications multiples. D'autres aspects de ces mêmes représentations se trouvent dans les images qu'on construit du passé.

12.2. Les images du passé : le magkas, le réfugié et l'histoire

La présence du rebetiko aujourd'hui dans les fêtes et dans divers lieux de divertissement ne met pas en cause son acceptation en tant que défunt : le rebetiko est une musique du passé et il n'est plus

créé aujourd'hui. Le mode de vie a disparu et les rebetes et les magkes n'existent plus¹⁰⁹⁹. Il a probablement fallu que le rebetiko meurt pour pouvoir passer à l'éternité, puisqu'en même temps, il est pour tous immortel.

Cette contradiction permet aux interviewés et aux amateurs d'aujourd'hui d'entremêler deux niveaux du passé. D'abord, bien qu'aucun des interviewés n'ait vécu la période de création du rebetiko, située pendant les années 1920-1930 selon leur propre définition (sauf Vaggelis, dans les entretiens individuels, qui est né en 1930), le vécu apparaît dans plusieurs entretiens : il s'agit des expériences de cette musique pendant son revival (Lofos Strefi), liées au laiko (entretiens individuels), ou à son écoute aujourd'hui (Glyfada) et aussi à un mode et à des conditions de vie supposés similaires (Mytilène, Kamatero). Parler du rebetiko, c'est en partie raconter des histoires personnelles, des souvenirs d'enfance et de vie adulte liés à cette musique. Il s'agit du simple souvenir, d'une affection, un *pathos* lié à et suscité par le rebetiko aujourd'hui et remodelé selon les besoins et les points de vue du présent.

Le deuxième niveau du passé concerne l'histoire collective et sa construction à travers les visions d'aujourd'hui. Il est lié à une forme active de la quête de souvenir, à une action, une *praxis*. Le rebetiko suscite des récits qui déploient et configurent le passé. On délimite des espaces, toujours des villes. Smyrne est parfois mentionnée, ainsi que des villes de la périphérie grecque (comme Trikala), mais les différentes histoires sont surtout situées au Pirée. On désigne aussi des lieux de divertissement et on décrit leurs différences de taille, d'ambiance et de public. Le rebetiko est associé aux kafeneia et aux tékés, à un public restreint et parfois aux prisons. On délimite également une période dans le temps : les années 1920 et 1930. Les différents récits ont deux protagonistes abstraits : les magkes et les réfugiés qui peuplent le Pirée de l'entre-deux-guerres et symbolisent un monde et une période révolus.

La figure du magkas est décrite de manière très similaire dans les différents entretiens. Il s'agit d'un type « correct », ayant un sens de l'honneur, intelligent et honnête, qui tient sa parole et sait comment se comporter, et aussi comment éviter les ennuis. Il est tranquille et ne cherche pas les disputes, mais il n'aime pas non plus être dérangé. Face à la société, il est « je-m'en-foutiste » et indifférent. Le mot qui revient souvent pour décrire le magkas est la *besa*, un mélange d'honnêteté, de franchise et de droiture, qui dessine une personne à qui on peut faire confiance. Cette image positive du magkas est accompagnée, et en partie nuancée, par un mode de vie spécifique : il est un voyou ou stigmatisé comme tel, il dirige sa vie et n'accepte pas les ordres, il n'a pas beaucoup d'argent mais sait

¹⁰⁹⁹ « Les magkes n'existent plus » est également le titre d'une chanson très populaire de Nikos Xydakis et Manolis Rasoulis, commercialisée en 1978.

le dépenser, il fréquente les tékés et fume du haschisch, il frôle l'illégalité et risque parfois la prison. On raconte des détails étonnants sur sa manière de se comporter, de s'habiller et d'agir. De son mode de vie se dégage un sentiment de liberté : il évolue en dehors des règles établies, avec son propre code d'honneur et de morale, déconnecté du reste de la société.

Le magkas se situe à la frontière mal délimitée entre la bravoure et la délinquance, et cette frontière inspire admiration et peur. Il est certainement une figure de la ville et du tissu urbain, notamment des lieux de passage, comme les ports. Or lui, il fait partie de la population locale. Il est souvent décrit comme un héros populaire, une sorte de continuation, en milieu urbain, du kleftis de la chanson démotique. Il symbolise aussi l'individualisme, car on l'imagine souvent solitaire, ne s'intéressant qu'à sa vie. Il s'insère dans les nouveaux liens sociaux établis en ville et les reflète : il fréquente le milieu restreint des magkes et partage avec eux un code commun. Il est enfin un exemple de décence et de *besa* dans les conditions dures de « pauvreté immense », en même temps qu'il est lié à l'illégalité. La figure du magkas participe alors à la construction d'un passé où criminalité et délinquance sont quotidiens, ainsi qu'au récit sur la subversion associée au rebetiko aujourd'hui.

D'autres figures se rapprochent du magkas : le rebetis est très voisin, il désigne plutôt une sous-catégorie de magkas, ceux parmi les magkes qui jouaient également de la musique et notamment du bouzouki ou du baglama (on n'imagine pas par exemple un magkas au violon, encore moins au piano). Il y a également le koutsavaki et l'alani, qui semblent être des faux magkes¹¹⁰⁰. Le koutsavaki est lié à la fin du XIXe et au début du XXe siècle et il est souvent mentionné avec son pire ennemi, qui a été la cause de son extinction : le chef de la police Baïraktaris¹¹⁰¹.

Si être un magkas dans le passé est plutôt un compliment selon les visions d'aujourd'hui, pour le présent le mot est souvent utilisé avec une connotation négative. Les magkes n'existent plus, quelqu'un ne peut aujourd'hui que « prétendre être un magkas » ou « être un faux magkas ».

La figure du magkas marque les débuts de la vie en ville et la rupture avec le monde de la campagne, mais aussi une période aujourd'hui rêvée, où l'individualisme allait de pair avec la *besa* : le magkas ne dérangeait personne, il ne voulait pas être dérangé non plus, il menait sa vie personnelle

¹¹⁰⁰ Pour une autre interprétation des significations attachées au magkas, au rebetis, au koutsavaki et à l'alani, voir le récit de Zaimakis, basé sur les entretiens individuels qu'il a effectués dans le quartier de Lakkos à Héracleion, dans les années 1990, avec des personnes ayant vécu pendant les années 1930, ZAIMAKIS Yannis, « Καταγωγή ακμάζοντα »... [« Repaires prospères »...], *op.cit.*, notamment p.45-46 et 196-204 et Tableau p.199.

¹¹⁰¹ On lie déjà Baïraktaris, les koutsavakia et Athènes depuis au moins 1938, comme le prouve l'article de KATIFORIS P., « Παλιά αθηναϊκά ήθη - Ο Μπαϊρακτάρης και οι κουτσαβάκηδες - Το τέλος του αθηναϊκού 'ανταμιισμού' » [Vieux us athéniens - Baïraktaris et les koutsavakia - la fin de la 'bravoure' athénienne], *Ethnos*, 09.12.1938, p.3. Les visions sur les koutsavakia dans cet article sont assez similaires à celles d'aujourd'hui.

mais il était aussi honnête et juste et on pouvait compter sur lui. Il était également libre. Cette image du passé et une utilisation différente du mot pour le présent laissent apparaître une critique du présent : aujourd'hui les gens sont malhonnêtes, la confiance est perdue et a laissé sa place à la méfiance. La liberté est toujours désirée mais jamais vécue. La figure du *magkas* combine droiture, illégalité, individualisme et liberté. Enfin, bien qu'il désigne une catégorie limitée de la population, le Pirée en même temps est imaginé plein de *magkes* ; il est un personnage local mais les interviewés me suggèrent de chercher, pour la traduction, comment on nomme les personnages dans les ports français au début du siècle passé, sûrs que je trouverai l'équivalent¹¹⁰².

La deuxième figure du passé qui revient dans tous les entretiens est celle du réfugié. Rien que le fait de le nommer séparément aujourd'hui, le différencie du reste de la population du Pirée pendant l'entre-deux-guerres. Si le *magkas* peut avoir un équivalent dans les ports d'ailleurs, le réfugié révèle l'histoire sociopolitique spécifique grecque. D'autant plus que les réfugiés sont des Grecs d'ailleurs. C'est cette image d'un Grec d'ailleurs qui crée l'ambiguïté de la figure du réfugié.

Le réfugié est en partie imaginé pauvre et malchanceux. Il débarque au Pirée en échappant à la Grande Catastrophe pour se retrouver dans des bidonvilles cohabitant avec les « locaux ». Il est parfois rapproché des migrants intérieurs : tous les deux ont un passé différent du présent (l'entre-deux-guerres), sont attachés à leur lieux d'origine et se trouvent étrangers à Athènes et au Pirée. Ils sont en quelque sorte les victimes du capitalisme et de l'impérialisme. Le migrant intérieur est dépeint comme un campagnard, pauvre déjà avant son arrivée dans la capitale, et semble finalement fusionner avec les locaux pour constituer la population athénienne et piréote. Le réfugié, quant à lui, est imaginé raffiné, éduqué, avec des conditions de vie bien meilleures avant la Catastrophe. Une fois en Grèce, il restera « différent ».

Le réfugié a d'autres habitudes et une culture différente qui se reflètent souvent dans sa musique et son mode de divertissement. Cette image de différence se construit également dans les récits de réfugiés, comme celui d'Aggela Papazoglou¹¹⁰³, ou dans la conversation entre Pavlos et Yannis sur les différents quartiers athéniens où ils ont grandi, puisqu'ils différencient le quartier pauvre de Metaxourgeio et un quartier de réfugiés à Abelokipoi, aussi par les fêtes, les pratiques culturelles qui y ont lieu¹¹⁰⁴. Les images créées dessinent le réfugié et sa manière de se divertir comme plus joyeux : le

¹¹⁰² Entretien à Mytilène et aussi à Agia Paraskevi. Christophoros à Agia Paraskevi dit que si les étrangers veulent comprendre ce que signifie 'magkas' : « Qu'ils regardent leurs ports à eux ; ils trouveront certainement leurs *magkes* ».

¹¹⁰³ PAPAZOGLU Aggela, *op.cit.*

¹¹⁰⁴ Voir ci-dessus, § 12.2.3 Entretien à Lofos Strefi.

réfugié sait sortir dans les tavernes en famille, faire la fête et danser le tsifteteli. Il est également plus progressiste, une image alimentée par sa préférence pour Venizelos. Les locaux sont décrits quant à eux plus conservateurs : ils peuvent être royalistes et leurs femmes ne sortent pas dans les kafeneia. Selon certains avis, le réfugié introduit un nouveau mode de divertissement en Grèce et donne aussi de l'élan au mouvement ouvrier. Enfin, il porte avec lui son vécu d'Asie Mineure et apparaît par cela plus oriental, mais aussi plus raffiné et cultivé.

L'image du réfugié séduit aujourd'hui pour son altérité. Elle contient une sorte d'exotisme et pour cela un rêve d'ailleurs et une critique de la société grecque. Elle participe en même temps à la construction du récit identitaire grec. L'association du réfugié au rebetiko est centrale pour plusieurs interviewés : ce sont les réfugiés qui ont apporté en Grèce cette musique et la date du début de la création se situe souvent après la Catastrophe. L'arrivée du réfugié aggrave la situation socio-économique du pays mais enrichit la culture et participe également à la hausse des revendications politiques et finalement, de la production agricole et industrielle.

Les figures du *magkas* et du réfugié déploient les représentations ambivalentes de l'identité grecque. Elles symbolisent des distinctions entre l'ici et l'ailleurs, le Soi et l'Autre, mais les frontières restent floues. Elles coexistent au Pirée pendant l'entre-deux-guerres et d'un côté elles fusionnent : elles constituent la population de la capitale grecque et se trouvent dans des conditions de grande pauvreté, luttant pour survivre. Elles se mélangent, et leur musique et mode de divertissement aussi, ce qui affirme l'insertion de l'Autre dans la constitution du Soi. De l'autre côté, le *magkas* et le réfugié sont clairement distingués. Ils offrent différentes visions du récit identitaire grec en opérant la dialectique du local et de l'étranger, du pareil et du différent, de l'illégal et du politisé, du héros et de la victime, et puisqu'ils sont toujours différenciés aujourd'hui lorsqu'on évoque le passé, du passé et du présent. Les descriptions du *magkas* et du réfugié déploient une histoire informelle de contraintes, d'épreuves, de souffrances mais aussi d'endurance et d'action dans le passé, du *kaimos* et du *glenti* ; elles glorifient les héros et rendent hommage et justice aux victimes.

Dans les entretiens, l'histoire informelle, liée à la vie du *magkas* et du réfugié, occupe une place importante. Elle est parfois dotée de personnages mythiques, comme Sarkaflias. Les différentes histoires de vie des créateurs du rebetiko ou les récits racontés sur eux participent également à sa construction. Batis, avec son kafeneio sous les toits de Karaiskaki au Pirée, et Vamvakaris deviennent des figures exemplaires de *magkes*. Les interviewés affirment avoir connu des événements sociopolitiques à travers le rebetiko (à travers ses paroles mais aussi les histoires qu'on raconte sur

lui), concernant surtout la situation des classes populaires et l'histoire de l'illégalité de l'entre-deux-guerres, notamment au Pirée, la consommation répandue du haschisch, mais aussi la présence des épidémies, comme la tuberculose. Ces « événements », souvent liés aux paroles du rebetiko et complétés par des histoires sur des protagonistes abstraits, les magkas et les réfugiés, ou concrets et issus de l'histoire musicale, configurent le passé collectif et permettent diverses identifications.

Cette histoire informelle se développe dans l'horizon de l'histoire nationale, parfois pour en éclairer de nouveaux aspects et l'affiner, parfois pour nuancer le savoir historique officiel. On trace dans les grandes lignes l'histoire sociopolitique grecque de l'entre-deux-guerres. On parle toujours de la Grande Catastrophe de 1922 et de l'arrivée des réfugiés, et aussi de la dictature de Metaxas avec ses interdictions et sa censure. Le rebetiko participe à et suscite la description des conséquences désastreuses de la Grande Catastrophe pour la Grèce et semble rappeler que Metaxas a été un dictateur, associé à des interdictions et des persécutions, et pas uniquement au « non héroïque » opposé à l'ultimatum des Italiens le 28 octobre 1940, une date devenue une fête nationale, attachée à son nom.

À l'inverse, l'histoire nationale remodelée fournit l'horizon pour « comprendre » et situer l'histoire officielle et l'histoire musicale. Le magkas, le réfugié et l'histoire partagée et peu contestable de l'entre-deux-guerres, malgré et en raison de leurs ambivalences, déploient les configurations d'une mémoire collective apaisée et réconciliée. Le réfugié, accueilli avec hostilité lors de son installation pendant les années 1920, et le magkas stigmatisé et lié à l'illégalité pendant les années 1930 sont certainement aujourd'hui reconnus pour leur rôle dans le rebetiko, mais également dans la construction de l'identité grecque, même si le réfugié continue à être différent, un Grec d'ailleurs, y compris selon les descendants des réfugiés aujourd'hui. La réconciliation ne semble pas fonctionner pour la période de l'après-guerre qui suscite des représentations variées, en partie apparentes dans le débat sur le rebetiko et le laiko.

12.3. Les catégorisations musicales : les représentations contrastées du changement

Dans les différents entretiens, l'écoute des extraits musicaux déclenche souvent de longues discussions concernant les catégorisations musicales. On sélectionne certains éléments musicaux et poétiques, notamment des extraits écoutés, pour former différentes catégories. Au niveau des instruments, le bouzouki et le baglama sont centraux dans la définition du rebetiko et occupent une place d'honneur. Le bouzouki est connecté avec d'autres genres musicaux plus récents, dans lesquels il

est présent. Il est également aujourd'hui accepté comme l'instrument grec par excellence, tant par les Grecs que par les étrangers. De plus, on lui attribue souvent des ancêtres prestigieux, puisqu'on l'associe à la famille des tabouras, instruments dont jouaient les héros de la Révolution de 1821 (l'indépendance de l'Empire Ottoman) et remontant à l'Antiquité. De l'autre côté, le baglama, semble directement renvoyer à l'illégalité et à la marginalité. Sa taille suscite l'imagination et on situe parfois son invention après l'interdiction du rebetiko, soit après le début de la dictature de Metaxas en 1936, ce qui ne correspond pas à la réalité historique.

Le violon et le santouri qui mettent au jour des différences stylistiques, sont associés à la catégorie smyrneiko et renvoient à des contextes de pratique musicale et à des acteurs différents. Ces deux instruments sont clairement liés aux réfugiés et à leur mode de vie. La distinction entre le smyrneiko et le rebetiko (du Pirée) est respectivement liée aux figures du réfugié et du magkas, leurs différences de « culture » et de mode de vie, et véhiculent différentes significations attachées à ces deux figures centrales de l'entre-deux-guerres. Pourtant, ces deux catégories musicales semblent se rapprocher avec le temps et plus on accepte les éléments orientaux, le mélange et la marginalité, plus elles tendent à fusionner, pour constituer la catégorie « musique populaire » de l'avant-guerre. Les deux véhiculent des représentations des années 1920 et 1930 et cette mémoire apaisée, dont je parlais ci-dessus.

En revanche, la distance entre le rebetiko et le laiko semble grandir et leur ligne de démarcation dans le temps reculer : si dans les années 1980, la date la plus souvent citée pour le passage d'une catégorie à l'autre était le milieu des années 1950, aujourd'hui on situe souvent le changement après la deuxième guerre mondiale et parfois avant, après la dictature de Metaxas.

Lors des entretiens, on commente les différences musicales. Le nombre d'instruments et de voix attire l'attention : les orchestres réduits avec un bouzouki et une voix sont représentatifs du rebetiko ; les orchestres plus grands marquent un changement musical et se rapprochent de la catégorie laiko. Les paroles des chansons jouent un rôle important et pour plusieurs interviewés elles déterminent la réception de cette musique. Les commentaires sur les extraits musicaux de l'après-guerre soulignent que les paroles sont plus recherchées, mais aussi que les expériences de vie sont moins attirantes. Il s'agit principalement de chansons d'amour. Le débat sur la démarcation entre le rebetiko et le laiko revient dans tous les entretiens et dévoile des représentations contrastées d'un changement.

Les divisions et les différenciations, d'abord musicales, trahissent des distanciations sociales et la présence de différents groupes dans la société grecque, tant dans le passé que dans le présent. Les

magkes et les réfugiés semblent disparaître avec la guerre mondiale et la figure de Vasilis Tsitsanis fait son apparition : il est un intermédiaire, une sorte de pont transbordeur qui opère le passage du rebetiko au laiko et devient ainsi la limite entre les deux catégories. Le changement musical est interprété comme un changement social : la Grèce se développe et se modernise. Les lieux de divertissement deviennent plus grands et accueillent désormais un public différent, composé souvent de nouveaux riches. Ils emploient des orchestres plus grands et des musiciens professionnels. Ces changements « s'entendent » dans le matériel musical.

La professionnalisation semble être un élément central du changement, accompagnée par une plus grande implication des compagnies phonographiques. Les salaires sont plus élevés, il y a des contrats de travail et les musiciens peuvent désormais vivre uniquement en jouant de la musique. Cette amélioration des conditions de travail pour les musiciens est perçue comme un obstacle à l'expression « authentique ». Leurs conditions de vie et leur position dans la société changent, ce qui leur enlève le « vécu », la dureté des « expériences de la vie » qui suscitent des résultats « remarquables » et de « vraies » créations artistiques. Ils ne peuvent désormais être que des « imitateurs » des artistes du « peuple ». Les compagnies phonographiques sont en règle générale diabolisées. Elles sont associées à la commercialisation et ne semblent s'intéresser qu'à l'augmentation de leurs profits, en imposant de mauvais goûts musicaux et des chansons éphémères. Les compagnies phonographiques et la professionnalisation symbolisent en quelque sorte la fin du *kaimos* et de la spontanéité du *glenti*.

Le changement musical et social déclenche diverses représentations : on parle avec nostalgie ou attirance de la période d'avant le changement, ou au contraire avec répulsion ; on établit une distance, une continuité ou des ruptures et ces éléments peuvent coexister dans le même récit. La période de l'après-guerre est perçue comme plus proche du présent et les discussions sur le rebetiko et le laiko reflètent finalement différentes représentations du passé et du présent. Elles contiennent aussi des jugements. Ricœur écrit à propos des récits qu'« il n'est pas d'action qui ne suscite, si peu que ce soit, approbation ou réprobation, en fonction d'une hiérarchie de valeurs dont la bonté et la méchanceté sont les pôles »¹¹⁰⁵. Les différentes opinions sur le rebetiko et le laiko dévoilent les jugements de leurs auteurs, l'approbation ou la réprobation. Or à part les jugements, les multiples agencements des éléments sélectionnés pour construire la différence entre le rebetiko et le laiko laissent apparaître les expériences, les appartenances, les identifications et les différenciations sociales, passées et présentes, qui constituent les différents individus invités à s'exprimer sur cette musique.

¹¹⁰⁵ RICŒUR Paul, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique, op.cit.*, p.116.

La période du changement est rarement explicitement liée à l'histoire politique. Si pour la période de l'entre-deux-guerres on cite toujours la Grande Catastrophe et la dictature de Metaxas, les références à l'Occupation et à la guerre civile sont plus rares et seulement mentionnées en passant. Le changement qu'on décrit avec les tavernes du « beau monde » et un certain embourgeoisement de la société semble surtout se référer aux années 1950 et 1960, et rappelle également plusieurs scènes qu'on retrouve dans le cinéma grec de la même période. Or dans les récits actuels sur le rebetiko, on passe des années 1930 aux années 1950, alors que la décennie 1940, profondément troublée par la division interne du pays, est occultée. Même les chansons des années 1940 ne suscitent pas d'associations, ne déclenchent que rarement d'allusions.

Il s'agit probablement ici d'un traumatisme et d'une blessure, d'une mémoire empêchée, comme dit Ricœur, puisque « ce qui fut gloire pour les uns, fut humiliation pour les autres »¹¹⁰⁶. La deuxième guerre mondiale marque le début du changement et aussi de la période occultée et opère ainsi une rupture. Aujourd'hui on mobilise des images et des discours sur les années 1930 qui semblent lointaines : la distance permet une reconsidération de cette période du passé et les récits sur les magkes et les réfugiés reconfigurent une mémoire partagée de cette période. En revanche, les années 1940, perçues comme plus proches dans le temps et porteuses de la situation actuelle, semblent problématiques et on préfère les oublier ou les mentionner en passant. L'attention se concentre sur le changement musical et social des années 1950 et 1960. L'occultation de la décennie 1940 me semble dévoiler une double tendance : d'abord, il y a le traumatisme de la deuxième guerre mondiale et la blessure de la guerre civile, condamnés temporellement à l'oubli volontaire. Mais pas seulement.

Si la deuxième guerre mondiale semble aujourd'hui l'événement principal pour désigner l'avant et l'après et marquer le changement, les limites temporelles de différentes catégories sont fluctuantes dans le temps. Pendant le revival du rebetiko, à partir des années 1960, le besoin de reconnaître les différents compositeurs et les actions entreprises pour y parvenir, surtout par des partisans de la gauche, trahissent l'envie de rendre justice au « peuple » en valorisant d'abord sa musique du passé, la chanson rebetiko, alors qu'en parallèle, le laiko contemporain est dévalorisé. Ils signalent également un travail de mémoire qui n'est pas exempté d'exagérations et de manipulations, des abus de mémoire, puisque le peuple devrait correspondre à des critères établis au préalable. Le contexte et les circonstances de cette période (1960-1980), où les « connaissances » sur le rebetiko, tant sur ses acteurs que sur les compositions, sont en chantier et les besoins du présent sont la valorisation du peuple intimement

¹¹⁰⁶ RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op.cit., p.96.

associée à celle du mouvement de la gauche, puis, un peu plus tard, l'expression d'une résistance à la Junte des Colonels, amènent la délimitation de la fin de la catégorie rebetiko en 1955. Cette date inclut la période « incertaine » de l'après-guerre. Or la situation d'aujourd'hui est différente et le changement est situé plus tôt dans le temps comme pour démontrer que ces processus étaient déjà à l'œuvre avant l'issue du conflit interne.

Au cours des entretiens, on dénonce parfois les exagérations de la période du revival, la position officielle du Parti Communiste sur le rebetiko et aussi les intellectuels des années 1970. Ici encore, la dictature des Colonels n'est qu'exceptionnellement mentionnée, ce qui ne choque pas puisque le rebetiko est considéré comme déjà mort dans les années 1960 et c'est probablement la chanson politique, avec la figure emblématique de Theodorakis, qui serait susceptible de déclencher des associations avec les Colonels et avec cette période de l'histoire grecque.

Or la deuxième tendance qui me semble expliquer l'occultation des années 1940 est un certain désenchantement de la scène politique officielle et des passions qu'elle a suscitées auparavant, dont la source se trouve dans la décennie controversée de 1940. Ce désenchantement est accompagné d'une conscience que « raconter un drame, c'est en oublier un autre »¹¹⁰⁷. Ainsi, la critique des actions de valorisation et de politisation du rebetiko par la gauche semble indiquer une critique des exagérations et des abus de mémoire autour de la guerre civile. Ces mêmes actions à partir des années 1960 dénonçaient implicitement les abus de mémoire provenant de la droite ; leur critique aujourd'hui dénonce silencieusement les abus opérés par la gauche. Elle véhicule aussi un effort de « dépolitisation » du rebetiko, c'est-à-dire d'abandon de ses liaisons avec la gauche, qui reflète la dépoliarisation de la société grecque aujourd'hui et la fin des passions politiques des années précédentes, exprimées dans la division entre la droite et l'opposition dans le passé, et vivement exprimées pendant les années 1980 par l'adhésion massive au PASOK ou à la Nouvelle Démocratie et les grands rassemblements politiques. La période des « balcons », d'où les leaders adressaient leurs promesses à des foules délirantes d'enthousiasme, est désormais remplacée par celle des « fenêtres » au journal télévisé de 20h, où les adversaires politiques essaient de séduire des spectateurs souvent passifs. Dans le contexte actuel de la montée de la défiance à l'égard des trois partis politiques principaux (PASOK, ND, PCG)¹¹⁰⁸ et de l'abstention, des objets élevés auparavant en symboles de résistance,

¹¹⁰⁷ *Ibid*, p.584.

¹¹⁰⁸ Au moment d'écrire ces lignes, les rassemblements des « indignés » continuent à se faire quotidiennement à Syntagma, une place centrale d'Athènes et affirment l'envie de se débarrasser des « étiquettes » politiques qui ont marqué la période après la dictature, avec la polarisation entre PASOK et ND et un rôle secondaire mais toujours présent du Parti Communiste.

comme le rebetiko, se dépolitisent. Cette musique est aujourd'hui largement acceptée comme l'expression du peuple « simple », c'est-à-dire « apolitique » et par cela plus « libre ».

Cependant, on retrouve, dans tous les entretiens et dans les différents récits sur le rebetiko, un vocabulaire marxiste laissant la trace d'un passé proche pour rappeler ce début du siècle avec des prolétaires, des lumpen et la lutte des classes, la deuxième moitié du siècle avec des bourgeois et des nouveaux riches. Ce vocabulaire montre l'impact des débats au sein de la gauche sur la réception du rebetiko en général et aussi sur le remodelage du passé collectif.

Enfin, placer le changement pendant la deuxième guerre mondiale fait de la décennie de 1940 le contexte dans lequel le laiko est produit et rapproche ce dernier des créations musicales des décennies suivantes. Cela laisse ainsi l'avenir ouvert à de nouvelles possibilités d'interprétation : peut-être, quand le laiko des années 1950 et 1960 sera également largement accepté comme authentique et traditionnel, la mémoire des années 1940 sera alors apaisée et réconciliée. Les efforts pour la valorisation du laiko incluent déjà des représentations de cette musique comme la chanson des vaincus et l'expression du désespoir populaire de la période post-guerre civile. Peut-être encore, et cela me semble plus plausible, la réconciliation, en ce qui concerne la guerre civile, viendra avec la dépoliarisation et la concentration sur les histoires de vie douloureuses de tous les participants du conflit interne, représentés en tant que victimes, et non pas en tant que héros pour les uns, bouchers pour les autres¹¹⁰⁹.

Cette dépoliarisation massive est accompagnée par des appels pour des formes de démocratie directe, mais aussi une certaine montée des extrémités du champ politique : de l'extrême droite et de la gauche extraparlamentaire.

¹¹⁰⁹ Dans les représentations cinématographiques de la guerre civile, le film de Pantelis Voulgaris «Ψυχή βαθιά» [Âme profonde], sorti en salle en octobre 2009, consolide une telle hypothèse. Le scénario du film est inspiré par des recherches effectuées par le réalisateur auprès de survivants de la guerre civile et présente l'histoire de deux frères de 17 et 14 ans qui sont mobilisés dans les deux camps opposés, l'Armée Nationale et l'Armée Démocratique, en tant que guides, car ils connaissent bien la région. Loin des idéologies et des partis politiques, ce film déploie des histoires humaines et tragiques des derniers mois de cette « guerre sans vainqueurs », selon la bande annonce officielle du film. Le réalisateur parle des « approches artistiques qui peuvent œuvrer pour une véritable réconciliation ». La critique dans la presse du Parti Communiste, *Rizospastis*, ne manque pas, elle se concentre sur la valeur historique et documentaire du film et non sur sa qualité cinématographique et accuse Voulgaris d'une falsification de l'histoire (voir à titre d'exemple, *Rizospastis*, «Ψυχή βαθιά και παραποίηση της ιστορίας» [Âme profonde et falsification de l'histoire], 13.10.2009, disponible sur <http://www1.rizospastis.gr/wwwengine/story.do?id=5302600>, consulté le 13.06.2011). Un autre événement, la publication de la recherche de Nikos Marantzidis, qui, basée sur des documents d'archives des ex-Démocraties Populaires de l'Europe de l'Est, fournit les preuves de l'aide qu'elles apportaient à l'Armée Démocratique de Grèce, a soulevé de fortes controverses en 2010 (MARANTZIDIS Nikos, *Δημοκρατικός Στρατός Ελλάδας, 1946-1949* [Armée Démocratique de Grèce, 1946-1949], *op.cit.*).

12.4. La musique populaire authentique grecque : un joli mélange ?

Parler du rebetiko aujourd'hui met en jeu une série de références à des acteurs, à d'autres musiques grecques et étrangères, mais aussi à d'autres pratiques culturelles. Le rebetiko s'insère dans le contexte plus large des productions culturelles grecques (musique, poésie, cinéma, théâtre) : il fait partie de la « culture grecque » mais participe aussi à la construction de cette entité abstraite.

Les références aux acteurs, à part les figures abstraites du *magkas* et du réfugié, concernent surtout des compositeurs et des chanteuses/eurs. En ce qui concerne ces acteurs éponymes, on mentionne dans tous les entretiens Markos Vamvakaris et Vasilis Tsitsanis : le premier est un prototype de *magkas*, le deuxième, une figure qui véhicule l'ambiguïté du changement sociomusical. Il est intéressant de noter que la figure du réfugié reste abstraite et ne se trouve pas liée à un acteur spécifique : on parle de personnages différents, comme Roza Eskenazy ou Vaggelis Papazoglou, mais le *smyrneiko* est associé, d'un côté, avec la musique traditionnelle de Smyrne, et pour cela sans compositeur connu ; de l'autre côté, à une variété de musiciens et de compositions.

Le manque de figure emblématique qui représenterait le *smyrneiko* et le réfugié me semble provenir de deux raisons. D'abord, pendant la période de la redécouverte de ce répertoire, et encore aujourd'hui, on ne dispose pas de suffisamment d'informations sur les acteurs d'origine micrasiate¹¹¹⁰. Ensuite, le réfugié est un Grec d'ailleurs, il a passé une partie de sa vie en Asie Mineure. Or, pendant le revival, on s'intéresse principalement aux événements locaux, l'enjeu central étant de valoriser le peuple et de revisiter le passé de la capitale et de son port pour démontrer les dures conditions du début du siècle et pour dénoncer les méfaits du capitalisme. Le point de vue adopté, provenant des idéologies de gauche, focalise sur les ouvriers, les prolétaires et les lumpen et ne s'intéresse pas beaucoup à d'autres critères de différenciation sociale, comme l'origine géographique. En revanche, la tendance à la réorientation du rebetiko aujourd'hui, surtout du répertoire de l'avant-guerre, s'intéresse à la découverte des acteurs et des chansons moins connus et trahit une certaine admiration pour un passé révolu, celui de l'Empire Ottoman, perçu désormais comme multiethnique, cosmopolite et par cela charmant.

¹¹¹⁰ L'histoire de vie de Roza Eskenazy est collectée alors que la chanteuse est déjà âgée et souffre de problèmes de mémoire. Le titre de sa biographie est révélateur, HATZIDOULIS Kostas, *Ρόζα Εσκενάζυ, Αυτά που θυμάμαι* [Roza Eskenazy, Ce dont je me rappelle], *op.cit.* La vie de Vaggelis Papazoglou est connue par le récit de sa femme PAPAZOGLOU Aggela, *op.cit.*

Outre les acteurs directement impliqués dans la création du rebetiko qui concrétisent et personnifient l'histoire sociomusicale de l'entre-deux-guerres, on mentionne toujours pendant les entretiens des successeurs ou des imitateurs. On parle toujours de Theodorakis, mais aussi de Kazantzidis, puis selon l'entretien d'autres personnages de la musique populaire du passé ou actuelle, accompagnés de différents jugements de valeur. On mentionne aussi différentes catégories musicales, d'abord grecques : la musique démotique, l'arhontorebetiko, l'entehno, le skyladiko. Ainsi, on établit non seulement une continuité à l'intérieur de la musique grecque, en désignant des prédécesseurs et des successeurs de manière à construire une entité cohérente, mais on délimite également la « bonne » de la « mauvaise » musique. Le rebetiko est perçu comme le successeur de la musique démotique, la musique des campagnes avec ses différents genres selon les régions, et il annonce le début de la « musique populaire », qui devient une hypercatégorie musicale, associée à la ville. La musique démotique et la musique populaire, comme leur nom l'indique, sont considérées comme ayant la caractéristique de provenir du « peuple » et connotent une « belle » musique. Il est intéressant de noter que la catégorie entehno est investie de jugements contrastés : pour certains c'est une continuation de la musique populaire, pour d'autres une imitation qui manque d'authenticité. En ce qui concerne l'arhontorebetiko, qui dans la division musique populaire - musique légère se rapproche plus de la deuxième, on met l'accent sur le fait qu'il s'inspire du rebetiko et l'« imite », mais on oublie que les musiciens du rebetiko s'inspirent également et s'approprient des éléments de la musique légère. Les références à d'autres pratiques culturelles associées au rebetiko - le cinéma, la poésie et le théâtre grecs - construisent un ensemble culturel plus élargi, dont le rebetiko fait partie. Ainsi, le rebetiko provient du « peuple » et il est aujourd'hui une « belle » musique indiscutablement « grecque ».

À part les références à d'autres catégories de la musique grecque, on mentionne aussi des genres musicaux étrangers. Deux cas de figure différents sont présents dans les entretiens. D'un côté, on parle des musiques comme le blues, le jazz, le tango, le flamenco ou encore le rock, acceptées désormais au niveau international pour leur « valeur » et leur « qualité » - fortement critiquées auparavant. Le rebetiko est perçu comme l'équivalent de ces musiques en Grèce, ce qui augmente sa légitimité. Cette comparaison élève le rebetiko au rang de « production populaire artistique », qui mérite attention et sauvegarde. De l'autre côté, on mentionne pendant les entretiens des musiques venues de l'Orient et surtout les musiques perse, arabe et turque, ou encore les « traditions de la Méditerranée orientale ». Ces musiques, liées plutôt à des systèmes musicaux et moins à des catégories musicales précises, sont perçues comme des influences qui se trouvent dans le rebetiko aujourd'hui.

Enfin, dans les différents récits sur le rebetiko et à travers les références à plusieurs acteurs et différentes musiques, on construit le rebetiko comme une « musique populaire authentique grecque ». Le concept d'authenticité dans le présent semble faire fusionner différentes visions et influences du passé. Il y a d'abord la question des éléments musicaux occidentaux et orientaux présents dans le matériel musical. Si au début du XXe siècle, les influences orientales étaient perçues comme une menace sur l'identité grecque par des intellectuels tournés vers l'Occident et comme une régression pour ceux qui aspiraient à la modernité, aujourd'hui on accepte facilement que le Grec est un mélange d'Orient et d'Occident et on exprime une certaine fierté de ce mélange : il est l'une des caractéristiques de l'« âme grecque » qui se reflète aussi dans la musique populaire.

La deuxième composante de l'authenticité se trouve dans les expériences de vie des acteurs (abstraites et concrètes) du rebetiko et dans leur place dans la société d'alors. Les débats sur les repaires, les bas-fonds et les marginaux ou sur le « peuple ouvrier », son désespoir et ses souffrances, suscités et alimentés par les paroles sur le haschisch ou l'amour, les voix rudes, la « lourdeur » de la musique et parfois l'ambiance de l'enregistrement, semblent aujourd'hui fusionner : le marginal et l'ouvrier perçus auparavant comme deux cas sociaux nettement différents se mélangent dans les représentations d'aujourd'hui. Les deux sont pauvres, l'ouvrier peut facilement devenir un marginal et on affirme que la marginalité à l'époque était répandue. Le marginal est désormais vu avec sympathie et donne une raison supplémentaire de fierté « nationale » : il s'agit d'une « tradition de rébellion » liée à la « culture populaire »¹¹¹¹. Chaque époque de l'histoire grecque a sa figure de rébellion : pour l'avant 1900, c'est le Kleftis, associé à la musique démotique ; pendant le XXe siècle, c'est le magkas lié au rebetiko. On raconte également avec fierté la forte résistance aux Allemands pendant l'Occupation, et cette résistance fait partie de l'histoire officielle. Aujourd'hui, dans les conditions de la crise actuelle du pays, on parle parfois d'une expérimentation des banques étrangères sur le peuple le moins discipliné et le plus révolté d'Europe. La distinction entre le marginal et l'ouvrier, auparavant d'importance capitale pour les besoins d'une fortification du mouvement de la gauche après la guerre civile, est aujourd'hui abolie en faveur des figures abstraites de la rébellion.

Parler du rebetiko et de l'authenticité de la musique populaire grecque du passé revient à opérer des identifications, à construire et à remodeler l'identité néohellénique. Aujourd'hui l'unité et l'identité nationales sont solidement forgées et le mélange entre l'Orient et l'Occident, le marginal et l'ouvrier,

¹¹¹¹ Ceci est le titre d'un livre de Damianakos, déjà en 1987, DAMIANAKOS Stathis, *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός* [Tradition de rébellion et culture populaire], *op.cit.*

est accepté, valorisé et inclus dans la reconfiguration narrative identitaire. Le bouzouki à trois cordes, en raison d'un côté de sa logique de jeu horizontale et de son manche fretté, et de l'autre, de sa liaison avec le peuple pauvre du port et les marginaux, symbolise de manière exemplaire ce joli mélange, authentiquement grec !

12.5. Conclusions

La méthode des entretiens collectifs avec l'écoute d'extraits musicaux est particulièrement adaptée à la recherche des représentations liées à la réception des musiques populaires, et notamment du rebetiko et permet de collecter un matériel riche. Grâce au principe de diversification maximale entre les différents groupes, la liberté des interviewés de mener la discussion et l'interaction au sein de chaque groupe, des récits variés sur cette musique sont tissés et recueillis.

L'écoute des extraits musicaux, pendant les entretiens, fournit des stimuli, des « documents », des « traces » du passé qui suscitent récits et émotions. Ces émotions générées par le matériel musical sont difficilement expliquées à travers le discours et donnent naissance à des métaphores variées. Les récits se réfèrent souvent à autre chose que la musique. Pourtant, le matériel musical autorise certaines idées et en interdit d'autres. La manière d'harmoniser, l'utilisation d'une ou deux voix, le nombre d'instruments, la qualité et l'ambiance de l'enregistrement permettent certaines associations, concernant les lieux de pratique musicale, la professionnalisation, les différentes influences, l'époque. Le matériel musical est le produit de certains acteurs abstraits (les figures de magkas et de réfugiés) ou concrets (compositeurs, auteurs, instrumentistes et chanteurs/euses) qui le manient. Il est attaché à leurs vies, à ce qu'on imagine comme leur monde, leurs comportements, leurs habitudes et leur condition sociale. Le matériel poétique est également important. Les paroles sont souvent perçues comme des histoires quotidiennes, où l'imagination poétique se confond avec la réalité vécue par leurs auteurs. Le rebetiko, dans sa matérialité et son esthétique, est un répertoire du passé, il porte les traces de ce passé et il conditionne les différentes mises en intrigue dans le présent.

En dehors du matériel musical, l'histoire du rebetiko conditionne également les récits tissés sur cette musique. La longue histoire de la production et de la diffusion du rebetiko et les traces qu'elle a laissées influencent les récits actuels : on dispose de plusieurs informations et on parle de la vie des compositeurs, des lieux de divertissement du passé, de la situation sociopolitique de chaque époque, des moyens techniques de production et de diffusion de cette musique. On sélectionne certaines

informations et pas d'autres. En outre, les informations mentionnées ne sont pas toujours précises et parfois elles ne correspondent pas à la réalité historique. Elles permettent pourtant de reconstruire un cadre général, une période dans le temps et des conditions sociales spécifiques, un horizon dans lequel le rebetiko se crée et évolue. Mais ce n'est pas tout. L'histoire du rebetiko est inextricablement liée à sa réception au cours des différentes époques et les récits recueillis prouvent l'historicité de la réception actuelle.

Des idées et des représentations formées dans le passé sur cette musique, d'anciennes catégorisations opérées, des critiques et des efforts de valorisation trouvent un écho dans les discours actuels. Le public de cette musique aujourd'hui n'a pas nécessairement une connaissance approfondie des débats du passé. Et pourtant, ces débats et les préoccupations passées autour du rebetiko trouvent leur place dans la réflexion d'aujourd'hui : ils la conditionnent, ils l'inspirent, ils fournissent de nouveaux points de repère pour changer de points de vue. On retrouve des représentations formées auparavant qui reviennent : parfois elles sont juste mentionnées, parfois critiquées et rejetées ou encore altérées et déformées pour servir les nouveaux besoins et les circonstances du présent, en remodelant la catégorie rebetiko et les significations qui lui sont attachées. Cette historicité fournit la précompréhension du monde du rebetiko, la mimésis I selon le vocabulaire de Ricœur, laquelle, toujours en rapport avec le matériel musical et poétique, et associée aux nouvelles situations et besoins du présent, participe à la construction des récits actuels sur le rebetiko.

Ces récits déploient diverses interprétations de l'histoire collective, officielle et officieuse, où s'entremêlent le simple souvenir et la quête de souvenir, l'affection et l'action ; ils révèlent différentes visions de ce passé, selon les identifications, les conditions et positions actuelles de leurs narrateurs. Ils contiennent aussi l'imagination productrice, « cette compétence, cette capacité à produire de nouvelles espèces logiques par assimilation prédicative et à les produire en dépit de – et grâce à – la différence initiale entre les termes qui résistent à l'assimilation »¹¹¹². Enfin, ils contiennent des jugements.

Les participants, invités à parler du rebetiko, sélectionnent des éléments musicaux et non musicaux et reconstruisent le passé collectif en le chargeant de sens, en construisant « la pertinence dans l'impertinence »¹¹¹³. Dans l'opération de la mise en intrigue, ils assignent des identités pour le Soi et l'Autre et ils délimitent l'ici et l'ailleurs, mais aussi l'avant et l'après. Ainsi, ils construisent des groupes pour le passé (les magkes, les réfugiés, le « peuple », les nouveaux riches) et leur confèrent des

¹¹¹² RICŒUR Paul, *Du texte à l'action*, *op.cit.*, p.24-25.

¹¹¹³ RICŒUR Paul, « L'imagination dans le discours et dans l'action », *op.cit.*, p.243.

caractéristiques. Ils établissent également leur position, selon leur distanciation ou rapprochement par rapport à ces groupes du passé.

Ainsi, leurs points de vue sont conditionnés par leur milieu social de provenance et leur âge, dévoilent leur niveau d'éducation et/ou leur idéologie, mais laissent également apparaître tant les besoins actuels et préoccupations du moment¹¹¹⁴ que les multiples appartenances des individus. Inversement, leurs différentes manières d'interpréter le passé individuel et collectif, leurs jugements, l'établissement des rapports de similitude ou de différence de ce passé avec la société actuelle, ou encore leurs préférences musicales et leur approche du rebetiko construisent leurs appartenances sociales, délimitent et configurent les groupes auxquels ils appartiennent. Les différents groupes formés pour les besoins de la présente recherche et les récits examinés par groupe, dans le chapitre précédent, révèlent la multiplicité de visions, d'appartenances et d'identifications, et par là-même les divisions internes de la société grecque actuelle.

Au-delà de la multitude de visions et de sujets discutés dans les différents groupes, certains éléments reviennent dans tous les entretiens. Ces éléments dans leur ambivalence, que j'ai examinés tout au long de ce chapitre, sont des « ingrédients » qui délimitent l'étendue du discours. Ils construisent un « savoir » véhiculé et partagé sur le rebetiko aujourd'hui : sur son histoire, sa provenance, ses acteurs, mais aussi sur les états, les sentiments et les circonstances affiliés à cette musique. Ce « savoir » et le vocabulaire employé, même s'ils peuvent être critiqués ou contestés, sont le résultat de l'appartenance à la « société grecque » et transforment également cet ensemble de groupes hétérogènes en une entité non absurde : appartenir à la société grecque, c'est en partie intégrer ces ingrédients (et non pas d'autres) au rebetiko, partager les mêmes « évidences » et « vérités » sur cette musique et le monde qui l'a créée, avoir les mêmes repères dans le passé et surtout un code commun de communication et de compréhension, malgré les désaccords et les différentes interprétations.

Les représentations multiples, ambiguës et changeantes, véhiculées par le rebetiko, proviennent de, tiennent ensemble et construisent à leur tour le monde social habité par les « Grecs ». Elles permettent la communication entre les membres des différents groupes présents au sein de la société. Même si on n'est pas d'accord, même si on ne partage pas les mêmes opinions ou si on appartient à des groupes différents, on partage le code commun de compréhension qui dépasse la langue et qui fournit la continuité avec le passé au niveau narratif, malgré les divisions et les antagonismes. Comme je le disais

¹¹¹⁴ Des débats sur le rôle de la femme (entretien à Mytilène) ou les comparaisons des personnages dans la pauvreté ou l'illégalité d'alors avec les migrants étrangers d'aujourd'hui (entretiens à Agia Paraksevi et à Lofos Strefi) sont révélateurs des préoccupations actuelles.

au début de cette recherche, elles permettent de parler de « société grecque », sans que le singulier soit un abus et l'adjectif une absurdité.

ÉPILOGUE

Le rebetiko est une musique produite, diffusée et consommée en Grèce tout au long du XXe siècle et encore aujourd'hui : il est toujours aimé, joué, chanté et dansé et jouit d'une popularité étendue. Pourtant, il s'agit d'un répertoire du passé, notamment de la première moitié du XXe siècle, car de l'avis général, le « vrai » rebetiko n'est plus créé aujourd'hui, et ne pouvait pas l'être : les conditions ont changé et l'époque est révolue ; il continue « seulement » d'être réinterprété. Ainsi, le rebetiko est considéré comme mort et en même temps immortel.

Ce répertoire du passé a néanmoins connu plusieurs versions, synchrones ou postérieures à celle supposée « originale », qui n'ont jamais été, et n'auraient pas pu l'être, une copie exacte, mais plutôt des « événements », pour reprendre le vocabulaire que j'ai établi dans les prolégomènes de ma recherche. Ces événements contiennent l'acte et s'inscrivent dans - mais aussi configurent - un contexte socio-temporel spécifique et pour cela changeant. La longue présence du rebetiko dans la société grecque traverse différentes périodes avec des conditions de production et des esthétiques variées.

Le parcours du rebetiko est associé à l'histoire et aux changements sociopolitiques que le pays et ses habitants ont connus. Il est également inextricablement lié à l'évolution des lieux de pratique musicale et surtout des compagnies phonographiques, malgré une relative occultation de l'industrie du disque dans les différents écrits et autres discours sur cette musique. Cette occultation place le rebetiko loin des professionnels, des réseaux et des produits commerciaux ; elle provient de et participe à la construction d'un mythe sur cette musique et sur le monde qui l'a créé, situé quelque part entre le prolétariat des villes - symbolisées par le Pirée - la pauvreté et la marginalité. Ainsi, le rebetiko dépasse la simple « catégorie musicale », d'ailleurs jamais clairement définie et délimitée, et désigne une culture, un mode de vie. Il devient une « culture populaire » au double sens du terme : issue du « peuple » et jouissant d'une grande popularité.

Dans sa matérialité, un mélange d'éléments musicaux occidentaux et orientaux, le rebetiko fait résonner les conditions de sa production et les diverses influences venues d'autres musiques grecques ou étrangères. Enregistré sur disque, il constitue une « trace », un reste de ce qui fut et qui n'est plus, et fournit des « documents » pour diverses mises en intrigue et reconfigurations du passé. Il permet ainsi d'approcher les processus complexes d'appropriation des différents éléments, mais aussi les (re)configurations narratives du passé et du Soi, surtout à travers sa réception.

Le rebetiko a également une longue histoire de réception. Aujourd'hui, il est associé à la douleur, mais aussi à la fête grecque, le *kaimos* et le *glenti*. Il est souvent considéré comme une musique subversive, liée surtout à la figure ambiguë du *magkas*, mais il participe également à la tradition grecque, deux visions qui ne sont plus contradictoires et sont issues de la fusion et du remodelage des différents discours et avis prononcés, dès le début du siècle passé, sur cette musique. Le rebetiko fait partie de l'ensemble plus élargi de la culture grecque et il est considéré comme une musique populaire authentique, issue d'un joli mélange de l'Orient et de l'Occident, des pauvres et des marginaux. Ce mélange est désormais représentatif de l'« âme grecque ». Le rebetiko fournit des « documents » pour la construction du récit identitaire grec et participe à la définition des relations entre le Soi et l'Autre, à la sélection des matériaux, aux configurations mémorielles et à l'invention des propositions susceptibles de motiver l'action pour l'avenir.

Dans la présente conclusion, je m'appuierai sur le rebetiko pour élargir la discussion et développer quelques réflexions plus générales concernant la sociologie de la musique, en mentionnant également des difficultés que j'ai rencontrées mais surtout des perspectives ouvertes par ma recherche, qui éclairent des sujets d'intérêt épistémologique et méthodologique.

Le monde social se crée en *-ation* !

La difficulté majeure de toute recherche sociologique sur la musique provient de la complexité des phénomènes sociomusicaux, qui est indépendante de leur valeur esthétique. Contrairement à Adorno et inspirée par Weber, je soutiens que les jugements de valeur n'ont de place en sociologie que comme des discours à analyser (plusieurs jugements de ce type sont présents dans les pages qui précèdent) et que la recherche sur les musiques populaires offre un terrain privilégié pour la recherche sociologique, notamment pour déceler des représentations sociales. Or comment peut-on approcher une musique dans sa complexité et sa polysémie ? J'ai proposé dans les prolégomènes de ma recherche un double glissement : de l'objet musical aux processus et aux relations qui le constituent, du sens musical aux représentations dans et par le musical. Arrivée à la fin de ce travail, ce double glissement me semble toujours pertinent.

Pourtant, il ne fait que complexifier la question : comment peut-on approcher et analyser en profondeur les paramètres et les processus en œuvre, en tenant compte de leur diversité et de la multiplicité de leurs rapports, déjà prônées par Weber ? Comment déceler les représentations qui restent

largement implicites ? J'ai opté pour la tripartition, selon le vocabulaire de Molino et Nattiez, pour l'analyse historique, physio-psychologique et sociologique selon les termes de Mauss. Ce choix a structuré mon travail. Le rebetiko a été examiné comme un fait sociomusical total dans sa tridimensionnalité : j'ai d'abord analysé ses conditions de production en parallèle avec l'histoire sociopolitique, mais aussi sa réception dans le passé à travers des articles parus dans la presse pendant différentes périodes (première partie) ; je me suis ensuite livrée à l'étude d'un corpus de vingt-cinq chansons, à l'analyse du matériel musical et poétique (deuxième partie) ; et j'ai enfin exploré sa réception dans le présent, en effectuant et en interprétant une série d'entretiens collectifs (troisième partie). À la fin de chaque partie, j'ai pu tirer des conclusions concernant spécifiquement le cas du rebetiko et établissant des ponts entre le musical et le social et entre les trois dimensions, artificiellement séparées pour des raisons d'exercice et de rigueur universitaire.

Un paramètre, pris en compte dans la construction de mon cadre théorique et révélé en puissance dès la partie historique, est le changement. Quand il s'agit d'une musique de grande popularité et avec une histoire longue, comme le rebetiko, le changement pose des difficultés supplémentaires : comment peut-on parler d'une catégorie musicale, comme le rebetiko, qui change dans le temps ? À partir de la première apparition dans la presse des articles sur la musique de divertissement en ville, en 1871, en passant par l'apparition de la dénomination rebetiko sur les étiquettes des disques en 1912 et dans la presse en 1936 et en continuant l'histoire de cette musique jusqu'à aujourd'hui, j'ai constaté des changements incessants sur plusieurs niveaux. Il s'agit des changements : a) du contexte et des conditions de production et de diffusion, historiques, sociopolitiques, esthétiques et technologiques, b) de l'interprétation et de la pratique musicale selon les différents enregistrements et les différents lieux de divertissement, et de l'évolution de la catégorie rebetiko avec l'insertion des nouvelles influences, c) enfin, des changements dans la réception, dans la terminologie utilisée et dans les différents récits sur le rebetiko, contenant jugements et imagination. Comment peut-on saisir le mouvement ou à l'inverse parler d'un objet, le rebetiko (ou encore la société grecque) en tant qu'invariable, malgré les divers changements ? Il me semble que l'unité de l'objet et sa différenciation par rapport à d'autres objets sont le résultat de configurations narratives, à leur tour changeantes dans le temps.

Pour affronter les difficultés créées par le changement et construire une approche dynamique, capable d'incorporer la dimension temporelle, j'ai examiné la notion de représentation, à l'aide des théories de l'École française de psychologie sociale, d'Ernst Cassirer et de Paul Ricoeur. De ce dernier,

j'ai également emprunté la notion de l'identité narrative, capable de détourner le problème du changement perpétuel en établissant la continuité dans le temps. Mon objectif principal était de déceler des représentations de la société grecque sur elle-même et sur son passé, en acceptant leur changement, leur multiplicité et leur ambivalence. Ces représentations ont été recherchées dans et par le rebetiko, en acceptant que la matérialité du rebetiko et les visions du monde qui le constituent et qu'il suscite sont inextricablement liées, que la technique et le sens sont indissociables, mais aussi que les représentations contiennent le sensible : elles sont issues des constructions actives qui relient le physique et le psychique, les phénomènes sensoriels et la signification, l'affection et l'action, le *pathos* et la *praxis*.

J'ai alors examiné au long de cette recherche les processus, les actions et les représentations avec lesquels on construit et on dote de sens les objets qui nous entourent, avec lesquels on rend le monde habitable et le temps vécu. Le monde social est construit et créé à travers des processus, des relations, des actions et des représentations et pour faire apparaître ce principe épistémologique au niveau du langage, l'utilisation du suffixe *-ation* semble pertinente. Le suffixe *-ation* opère également la rupture avec le sens commun, un des principes fondamentaux du *Métier du sociologue*¹¹¹⁵. Concevoir le monde en tant qu'ensemble complexe de processus et de relations et rechercher des représentations signifie analyser le sens commun en tant que construction, basée sur le sensible et servant des besoins du présent.

Je tirerai ici certaines conclusions sur trois actions et processus principaux à partir de la recherche sur le cas spécifique du rebetiko, lesquelles me semblent approfondir des aspects importants de la sociologie de la musique en général. Je discuterai les notions de la catégorisation, de l'appropriation et de la traditionalisation. J'exposerai ensuite quelques réflexions, portant surtout sur les représentations et je parlerai de la musique en tant que révélateur social.

Catégorisation : délimiter et classer les objets

Un des processus présent tout au long de ma recherche est l'activité de catégorisation. Dans la présente recherche, j'ai commencé l'histoire du rebetiko en me débarrassant des dénominations d'aujourd'hui et en me concentrant sur les différents termes utilisés pour désigner la musique de divertissement en milieu urbain, tels qu'ils apparaissent dans la presse, notamment athénienne. J'ai ainsi découvert une multiplicité de catégories et j'ai essayé d'analyser leurs significations.

¹¹¹⁵ BOURDIEU Pierre, PASSERON J.-C. et CHAMBODERON J.-C., *Le métier du sociologue*, *op.cit.*

On trouve d'abord des hyper-catégories. Pendant les dernières décennies du XIXe siècle en Grèce, la montée des préoccupations autour de l'identité nationale, de la culture et de la musique du peuple conduisent à une polarisation des différentes musiques de divertissement jouées en ville et amènent une division centrale : d'un côté la « musique orientale », souvent désignée aussi par le terme « amané » et de l'autre la « musique européenne ». Ces deux hyper-catégories sont chargées de significations différentes ; elles sont toutes les deux critiquées comme importées et « étrangères » par des intellectuels dans la presse, mais en même temps, elles semblent jouir d'une grande popularité. La préférence pour l'une ou l'autre trahit des orientations différentes autour de la notion de la « grécité » : des regards tournés vers l'Orient et l'héritage de Byzance ou au contraire uniquement vers l'Antiquité et l'Occident. La « musique orientale » et la « musique européenne » se différencient tant de la « musique démotique », la musique des campagnes, déjà légitimée et idéalisée, que de la « musique sérieuse » ou « savante » qui est en train de se créer et qui prétend devenir la « musique nationale ». Progressivement, et surtout après 1922 et l'arrivée des réfugiés, l'amané est stigmatisé dans la presse, il est considéré comme une menace nationale et il sera finalement interdit par la dictature de Metaxas.

Or l'évolution musicale des quatre premières décennies du XXe siècle transforme les divisions et les catégories musicales. En ce qui concerne les musiques de divertissement, on parlera alors de la « musique lourde » opposée à la « musique légère ». Cette transformation montre déjà un degré d'appropriation : des musiques auparavant désignées selon leur provenance géographique et les systèmes musicaux sur lesquels elles se fondaient, acquièrent maintenant des dénominations relatives aux sentiments qu'elles suscitent : la mélancolie et la passion d'un côté, l'insouciance et la légèreté de l'autre. Après la deuxième guerre mondiale la « musique lourde » deviendra la « musique populaire », toujours opposée à la « musique légère ». Ces dénominations et divisions prévaudront jusqu'à aujourd'hui. Le terme « populaire », dans le sens de ce qui provient du peuple, trahit les préoccupations du moment : la menace extérieure venue de l'ennemi turc, est remplacée, le siècle avançant, par la menace intérieure venue du communisme et la recherche de l'« âme du peuple » devient un enjeu central.

Ainsi la « musique populaire » est un concept particulier au sein de la société grecque qui opère une double division, chargée de significations variées : la musique populaire est le produit du peuple habitant les grandes villes et non pas de compositeurs plus ou moins érudits. Elle est également la continuation de la musique lourde, inspirée et influencée par la musique orientale. Rien que le terme « musique populaire » englobe cette double division : entre le haut et le bas, une division commune

pour les musiques populaires en général, mais aussi entre l'Occident et l'Orient, une particularité issue de l'histoire sociopolitique et culturelle grecque. En raison de cette même histoire, le bas et l'Orient seront sélectionnés et valorisés pour élever la musique populaire en tradition et en expression authentique du peuple grec.

La « musique populaire » contient plusieurs catégories, qui ont des noms variés selon les époques : pendant les années 1930, on emploie les dénominations « chansons de baglama », « seretiko », « adamiko », « magkiko », « chansons de haschisch » pour désigner un nouveau style musical qui se dessine et qui acquiert de plus en plus de popularité, surtout après l'enregistrement du bouzouki en 1931. Or ce sont les termes « rebetiko » et « laiko » qui domineront après la guerre et le premier sera utilisé de plus en plus pour désigner un répertoire du passé. Une fois que la dénomination rebetiko sera fixée pour désigner un répertoire plus vieux, ce sont les limites dans le temps, le début et la fin de la création de ce répertoire qui continueront à se transformer et à susciter des débats. Plus on s'intéressera au rebetiko, plus on le divisera en sous catégories, en styles différents, comme le smyrneiko, le rebetiko du Pirée et le laiko, tantôt perçus comme appartenant à la catégorie rebetiko, tantôt différenciés d'elle. Plus on valorisera le rebetiko, plus on délimitera de « mauvaises » catégories aux limites de la « musique populaire », comme le « skyladiko » et le « digne des Indiens ».

Ces remarques sur les différentes catégories, issues de l'histoire du rebetiko sont complétées par l'analyse d'un corpus de vingt-cinq chansons enregistrées pendant les années 1930 et 1940, censées appartenir à la catégorie rebetiko et jouissant d'une popularité étendue encore aujourd'hui. Le matériel musical porte des traces de ses conditions de production, mais aussi des emprunts, des changements et des hésitations, et devient l'arène d'un jeu complexe de sédimentations et d'innovations. L'analyse de mon corpus fournit également une diversité d'éléments et d'arrangements disponibles pour former potentiellement des catégories variées. Différents critères pourraient être appliqués pour désigner des sous-ensembles, comme l'instrumentation et la taille de l'orchestre, la place en avant ou en retrait du bouzouki et de la voix, les différentes manières d'accompagnement à la guitare et d'harmonisation, l'utilisation des structures modales, la complexité de la construction de la chanson ou encore le rythme. À ces éléments et arrangements, d'autres éléments extramusicaux s'ajoutent, comme les thèmes des paroles des différentes chansons, ou encore l'origine et la position sociale de leur compositeur.

La question de la catégorisation revient aussi pendant les entretiens et occupe une place importante dans la réception du rebetiko aujourd'hui. Elle s'exprime surtout par la récurrence du débat

autour du rebetiko et du laiko et valide les conceptions de Fabbri¹¹¹⁶ sur la multiplicité des paramètres en œuvre pour la définition des catégories musicales. Les interviewés sélectionnent certains éléments musicaux et les chargent d'éléments non musicaux pour marquer des changements, mais aussi exprimer leurs visions, leurs identifications et leurs jugements. Le matériel musical suscite des multiples significations et en est alors investi.

À travers la présente recherche sur le rebetiko, l'activité de la catégorisation s'éclaircit. D'abord, on sélectionne et on met en avant des paramètres tant musicaux qu'extra-musicaux : poétiques, mais aussi comportementaux, sociaux, économiques et idéologiques. Les caractéristiques musicales intrinsèques ne sont pas suffisantes pour former une catégorie partagée. Pourtant, le matériel musical autorise ou interdit des associations et des renvois à des éléments non musicaux, souvent issus du contexte de la création, investis de jugements et d'imagination et liés aux acteurs impliqués, des figures abstraites ou concrètes. Ces différents paramètres forment un réseau complexe qui permet de distinguer différentes catégories ou styles musicaux.

Sélectionner des paramètres signifie également simplifier et dessiner des contours bien délimités, là où les frontières sont floues. Quand le répertoire concerné appartient au passé, cette simplification est plus facile, car on manque souvent de données précises. On parle par exemple aujourd'hui du rebetiko des années 1930 comme d'une musique isolée, à la marge du système phonographique et commercial et réservée à un public restreint. On simplifie alors la réalité historique et oublie que plusieurs genres musicaux, y compris des swings, des fox-trots et des tangos, nommés parfois « musique moderne » et chantés aussi en grec, subissent également des critiques et des stigmatisations pour leur manque de valeur artistique. Ces genres musicaux coexistent avec le rebetiko, sont enregistrés et circulent en disques 78 tours, comme le rebetiko, et s'influencent mutuellement. Les musiciens ne sont pas isolés et collaborent parfois dans les studios d'enregistrement. Le public fréquente différents lieux et choisit plusieurs chansons à écouter. Or simplifier est nécessaire pour différencier et classer les objets, délimiter des frontières et mettre de l'ordre dans la complexité, pour construire des repères et pour éviter de se perdre dans le chaos. La simplification contient toujours des jugements et classer revient également à hiérarchiser.

Sélectionner certains paramètres signifie aussi nécessairement en oublier d'autres. Les paramètres choisis ont plus de chance de rester dans le temps : ils se transmettent avec la construction de la catégorie et attirent les recherches d'amateurs ou de scientifiques ; ceux qui sont oubliés risquent

¹¹¹⁶ FABBRI Franco, « A Theory of musical genres... », *op.cit.* et FABBRI Franco, « Browsing music spaces », *op.cit.*

l'effacement ou la non conservation des traces et un oubli définitif et irréversible. Ces réflexions me font penser que l'opération de la catégorisation participe à la construction de l'histoire d'une musique et que les oublis irréversibles ne peuvent être estimés dans le cas du rebetiko. Mais finalement ceci est un trait propre de l'histoire : elle se fait avec ce qu'on raconte et les documents disponibles à partir desquels on tisse des intrigues.

Sélectionner, simplifier et oublier sont accompagnés de l'action de nommer. On invente des dénominations pour les objets délimités et construits à travers la sélection. Les noms ne sont jamais neutres : ils assignent des identités aux musiques qu'ils désignent et leur attribuent des caractéristiques. Ils sont investis de significations et de valeurs. On emploie d'abord un vocabulaire plus élargi et incertain, qui est souvent oublié quand *un* terme est finalement retenu et figé. Ce terme devient un point de repère pour une multitude de représentations qu'il suscite, mais dont il est aussi constitué. Sélectionner et nommer sont des actions motivées par les stratégies et les besoins du présent.

Puis, il y a le changement : les catégories changent dans le temps de deux manières. D'abord, des changements concernant la pratique musicale et le contexte apportent l'invention des nouvelles catégories. Dans ce cas de figure, le moment du changement et du passage d'une catégorie à une autre est souvent important et suscite des représentations contrastées, comme celles qui ont été examinées lors des entretiens autour des débats sur le rebetiko et le laiko. De nouvelles catégories apparaissent, alors que les anciennes, soit elles « meurent » tout en continuant d'exister, soit elles sont progressivement, puis complètement oubliées.

Le deuxième cas concerne des changements de significations attachées aux caractéristiques qui composent une même catégorie et de son remodelage, car les différents éléments sélectionnés suscitent de nouvelles associations et des représentations fluctuantes. Il s'agit parfois de la découverte et de la sélection de nouveaux éléments, mais surtout de l'investissement de caractéristiques déjà consolidées par de nouveaux jugements et représentations. Dans le cas du rebetiko, les discours critiques sur la marginalité, les pires repaires et les bas-fonds liés à cette musique deviennent acceptables et ces associations se transforment en symbole de fierté et de liberté ; la « simplicité » musicale, perçue auparavant comme un manque de valeur artistique, devient une expression authentique. Ce cas de changement est graduel et contient toujours l'historicité : des discours et des représentations précédemment formés sont reconfigurés pour répondre aux stratégies et aux besoins du présent.

Ma décision de commencer l'histoire du rebetiko au XIXe siècle, de la continuer jusqu'aujourd'hui, ainsi que d'examiner la réception actuelle de cette musique en utilisant la méthode

des entretiens collectifs, m'a permis de refaire le parcours et de déceler les différentes significations attachées à cette musique dans chaque « présent » et les changements de points de vue opérés pour pouvoir exprimer avec les mêmes sons de nouvelles inquiétudes et ambivalences. Cela m'a également permis d'analyser les différents récits tissés autour du rebetiko, autorisés par sa polysémie, selon les situations données, pour découvrir que toute représentation est une construction basée sur la précompréhension du monde de l'action et ouverte à la reconfiguration. Établir des catégories musicales signifie construire le monde social, sélectionner, classer et nommer ses objets de manière à faire sens au présent et à établir des repères qui orientent l'action d'aujourd'hui et les rêves du futur.

Enfin, l'opération de catégorisation invite à réfléchir non seulement sur le *comment*, mais aussi sur le *qui* de l'action. Dans le cas du rebetiko, la sélection des paramètres et la dénomination sont d'abord effectuées par une élite lettrée qui ne semble pas fréquenter les lieux où cette musique est pratiquée et qui s'exprime dans la presse, une des rares sources contemporaines de l'invention et du retentissement de la catégorie rebetiko encore disponible aujourd'hui. Or cette élite caractérise la musique du « peuple », elle délimite et juge la musique de l'Autre. La catégorie rebetiko est ensuite remodelée et investie de nouvelles représentations, surtout pendant le revival, par des intellectuels et des amateurs appartenant à la gauche. Le cas du rebetiko, analysé dans cette recherche, fournit un exemple précis de l'assignation d'une identité à une musique par des acteurs qui ne sont pas des amateurs, mais qui détiennent le pouvoir de nommer, et de l'appropriation (et non du renversement) de cette dénomination et des caractéristiques qui l'accompagnent, investis de nouvelles représentations, pour dénoncer la domination et renverser les traits d'infériorité initialement assignés. Je me suis ici laissée porter par la notion de la catégorisation. C'est vers la question complexe de l'appropriation et de la définition du Soi et de l'Autre que je me tournerai par la suite.

Appropriation : comment définir le Soi et l'Autre ?

Le rebetiko est un cas intéressant pour l'examen des processus et des actions que la notion d'appropriation englobe. Tout d'abord, le rebetiko est musicalement un mélange, issu de différents éléments. L'analyse du corpus a révélé que la complexité progressive de l'harmonisation, avec l'abandon de la logique monophonique de l'*isocrate* et l'insertion d'une deuxième puis d'une troisième voix au chant qui exécutent des lignes mélodiques parallèles, ainsi que l'abandon des instruments non tempérés comme le oud et le violon et le passage à la domination du bouzouki fretté, ne signifient pas

un remplacement des structures modales. Il ne s'agit pas d'une occidentalisation de la musique populaire grecque, comme cela a été parfois soutenu, mais plutôt d'une fusion des éléments orientaux et occidentaux, qui donne naissance à un nouveau système et à une logique propre de construction, qui nécessiteraient d'ailleurs un cadre théorique spécifique pour leur analyse, cadre qui reste à construire. Cette fusion influence et altère tant les éléments harmoniques que les structures modales, nommées en Grèce les « chemins populaires ». Les divers changements ne laissent intacts aucun des éléments qui participent à la création du rebetiko et amènent de nouvelles utilisations et adaptations de ces éléments. D'autres changements, dans le style du chant, dans les rythmes et les structures des chansons, prouvent la présence de diverses influences et les différentes manières de les combiner, de les remanier et de les adapter.

L'appropriation signifie « rendre convenable à un usage », mais aussi « faire sien, s'attribuer la propriété de »¹¹¹⁷. En ce qui concerne la sociologie de la musique, l'appropriation se réfère d'abord aux différentes utilisations et adaptations des éléments musicaux. Or les processus et les actions d'appropriation altèrent tous les éléments musicaux impliqués et leurs arrangements et amènent de nouveaux enchaînements et imbrications. L'appropriation n'est pas seulement un « changement de propriétés », mais aussi un « changement de propriétaire » et ce double changement est rendu possible grâce aux configurations narratives. Ainsi, l'appropriation est également un changement de significations, détecté dans les discours sur la musique : les innovations doivent être perçues comme telles et être insérées à la construction du récit identitaire¹¹¹⁸.

Ainsi, l'appropriation présuppose la définition et la distinction du Soi et de l'Autre, du local et de l'étranger, et l'acceptation progressive de l'Autre dans la constitution du Soi et/ou la valorisation du mélange, sa légitimation et sa sélection à participer à l'identité narrative. Or la distinction entre le Soi et l'Autre est souvent très complexe : *qui* définit *qui* comme appartenant au Soi ou à l'Autre ? Comment et par qui les frontières sont-elles délimitées ? Dans la longue histoire du rebetiko et dans les récits actuels sur cette musique, deux niveaux différents du Soi et de l'Autre et de l'appropriation des éléments de l'Autre pour la constitution du Soi sont présents : l'Occident et l'Orient, le peuple et les marginaux.

¹¹¹⁷ *Le Petit Robert*, Dictionnaire de la langue française, 2000.

¹¹¹⁸ Les idées présentées ici sont influencées par MARTIN Denis-Constant, « Les dynamiques de l'appropriation », communication présentée aux Journées d'Études Internationales du projet ANR *Création musicale, circulation et marché d'identités en contexte global*, Paris, EHESS, 24.03.2011.

Les articles des intellectuels dans la presse sur les cafés-aman à la fin du XIXe et au début du XXe siècle se concentrent surtout sur la musique orientale et sur l'amané et des visions divergentes y sont exprimées. Les éléments orientaux sont caractérisés comme passifs, monotones, pathétiques et lourds, ils sont liés au passé, à « l'amour des ancêtres »¹¹¹⁹, « aux choses nationales et dignes des grecs »¹¹²⁰ ou au contraire, ils sont perçus comme « le tyran, le turc »¹¹²¹, « sans esthétique aucune »¹¹²², « vils, vulgaires et terreux [...] ces tristes restes de l'esclavage et du désastre »¹¹²³. Ils appartiennent ainsi tantôt au Soi, tantôt à l'Autre, selon l'auteur du discours. Or, même pour les amateurs de la musique orientale, tels que les intellectuels du « cercle de Politis » dans les années 1880, l'Orient devient progressivement un Autre, rêvé et exotique¹¹²⁴.

Puis, dans les années 1920, l'arrivée forcée des réfugiés venus de l'Orient, mais aussi l'installation des compagnies phonographiques à Athènes, contribuent à renforcer l'inquiétude des intellectuels sur la culture et la musique du peuple. L'amané est fortement critiqué, car « turc », et il sera finalement interdit, mais une nouvelle catégorie musicale, le « rebetiko », apparaît : le rebetiko est également stigmatisé, en raison de son lien avec la consommation du haschisch, récemment interdite, et aux bas-fonds, mais il est aussi perçu comme une création « autochtone », même par ses adversaires les plus ardents. La censure de Metaxas attaque tant les éléments orientaux, « étrangers aux us et coutumes grecs »¹¹²⁵ et « anachroniques »¹¹²⁶, selon la vision déjà ambiguë du dictateur, que les paroles « indécentes ». Les éléments orientaux sont désormais clairement perçus comme appartenant à l'Autre par l'élite éduquée du pays tournée vers l'Occident et la censure musicale de Metaxas est largement saluée dans la presse. Le répertoire « nettoyé » prendra alors le nom de « laiko », c'est-à-dire « populaire ».

En ce qui concerne l'Orient, il est intéressant de noter qu'il reste toujours ambigu : tantôt il fait partie de l'âme grecque, tantôt il est stigmatisé comme l'Autre, l'étranger, souvent l'ex occupant. La figure du réfugié symbolise parfaitement cette ambivalence : il est un Grec d'ailleurs. Au contraire, les musiciens sont attirés par les éléments occidentaux qui sont de plus en plus utilisés et adaptés, alors que les structures modales semblent faire partie d'un savoir déjà acquis, elles sont déjà sédimentées, même

¹¹¹⁹ *Paliggenesia*, [sans titre], 27.04.1871, *op.cit.*

¹¹²⁰ *Efimeris*, «Θεατρικόν Δελτίον...» [Revue Théâtrale...], *op.cit.*

¹¹²¹ SKYLITSIS Isidoros, «Αμανέ ή μανέ;» [Amané ou mané], *op.cit.*

¹¹²² PAPANTONIOU Zaharias, «Σχεδιάσματα. Κοχλάζους Μονωδία» [Dessins. Monodie bouillonnante], *op.cit.*

¹¹²³ SPANOUDI Sofia, «Η μουσική και ο ελληνικός λαός» [La musique et le peuple grec], *op.cit.*

¹¹²⁴ Voir aussi Première Partie, Chapitre 3, § 3.4.

¹¹²⁵ *Kathimerini*, «Απαγορεύονται εις τα θέατρα οι αμανέδες» [Les amané sont interdits aux théâtres], *op.cit.*

¹¹²⁶ *Ethnos*, «Αι άσεμναι πλάκες γραμμοφώνου» [Les disques de gramophone indécents], *op.cit.*

si elles sont remaniées. Pour les compositeurs du rebetiko, l'Autre semble être l'Occident. Le cas du rebetiko montre la complexité de la définition et de la distinction du Soi et de l'Autre : dans le matériel musical, l'innovation semble provenir de la complexification harmonique, de l'utilisation des instruments tempérés et de la manière dont ces éléments occidentaux influencent et altèrent tant les structures tonales que modales ; dans la réception de cette musique, l'Autre, parfois sévèrement critiqué, parfois admiré, est l'Orient.

Si jusqu'à la dictature de Metaxas le récit identitaire national est tissé par les intellectuels, en construisant comme Soi l'Occident et comme Autre l'Orient, après la deuxième guerre mondiale, c'est une division interne entre les marginaux et le peuple qui préoccupe des musiciens de la musique populaire et légère, mais surtout les intellectuels de gauche. Les éléments orientaux sont progressivement acceptés comme une tradition et sont parfois utilisés comme un symbole de résistance aux Alliés Anglais et Américains critiqués pour leur implication dans la politique interne du pays. La division entre le peuple et les marginaux est exprimée à travers des débats sur la valeur morale et artistique du rebetiko. Ses adversaires critiquent la qualité du rebetiko et sa provenance douteuse ; ses défenseurs essaient de le lier à la musique byzantine pour le légitimer ; les musiciens de la musique populaire, comme Tsitsanis, affirment un changement et le passage du rebetiko au laiko ; les intellectuels de gauche y cherchent l'« âme combattante du peuple » et déploient des représentations contrastées. L'histoire sociopolitique et musicale de la deuxième moitié du XXe siècle et les actions de plusieurs personnes souvent affiliées à la gauche amènent l'authentification et la traditionalisation du rebetiko. Cette musique inspire des compositeurs issus du Conservatoire, tels Hatzidakis, Theodorakis et Xarchakos. Les compositeurs « authentiques » des années 1930 et 1940 encore en vie sont redécouverts et un revival voit le jour, motivé également par l'avancement technologique, avec l'apparition des disques 45 et 33 tours et plus tard des CD. Deux tendances voient ainsi le jour : la « muséologie » et la « politisation »/« subversion » du rebetiko, alors que le marginal et la rébellion qu'il incarne semblent fusionner avec la notion du peuple.

Les discours actuels sur le rebetiko, influencés par une certaine « ré-orientalisation » annoncée à partir de la fin des années 1980, construisent le Soi comme un mélange : des éléments occidentaux et orientaux composent le « Grec ». Ce mélange devient le Soi alors que ses éléments pris séparément représentent tantôt le Soi et tantôt l'Autre. L'Orient, mais également l'Occident restent toujours ambigus : on tisse le récit identitaire grec en se définissant contre eux mais en les insérant aussi dans le Soi. On parle encore aujourd'hui des « voyages en Europe », comme si la Grèce ne faisait pas partie de

ce continent ; l'Orient exerce un nouveau charme, exempt de peur de régression et désormais non menaçant, mais toujours accompagné d'un certain exotisme.

Les récits actuels sur le rebetiko déploient également des représentations ambivalentes sur le passé et ses conditions de vie difficiles, sur le peuple et le marginal, sur le magkas et le réfugié, en dépolitisant le rebetiko mais en acceptant une certaine subversion qui devient désormais une tradition. Ce mélange est aussi approprié par les élites d'aujourd'hui, de toutes orientations idéologiques confondues, et abolit des frontières auparavant établies entre le « haut » et le « bas ». Pourtant, la fluidité de l'identité et son remodelage au cours du temps continuent à exprimer à travers le rebetiko d'autres clivages, à véhiculer de multiples significations : le rebetiko est désormais accepté et connu par toute la population, mais ses sons véhiculent de nouvelles préoccupations, divisions et aspirations...

Le cas du rebetiko fournit un exemple intéressant de reconfigurations identitaires, et par cela de la complexité des rapports du Soi et de l'Autre. L'appropriation semble toucher tous les différents éléments présents dans le matériel musical, mais elle est également issue d'un mélange de tous les discours prononcés. Elle amène ce nouveau mélange, en musique et en significations, qui est considéré, au début du XXI^e siècle, comme la « musique populaire authentique grecque ».

L'histoire du rebetiko suscite également d'autres réflexions liées à l'appropriation. Elle prouve la circulation des musiques et des musiciens, et ainsi des échanges et des connexions, avant l'avènement de l'industrie phonographique. Des orchestres smyrniotes, mais aussi arméniens et des chanteuses des *Folies Bergères*, visitent Athènes pour répondre aux besoins de divertissement de la jeune capitale, déjà à partir des années 1870-1880. On sait également aujourd'hui qu'une partie du répertoire considéré comme grec est un « répertoire commun », enregistré au début du XX^e siècle des deux côtés de la mer Égée, avec des paroles en turc et en grec¹¹²⁷. Les amateurs savent aussi que des enregistrements dans d'autres langues que le grec ont eu lieu à Athènes jusque dans les années 1950. Ces enregistrements sont aujourd'hui oubliés, mais peut-être que le cosmopolitisme est plus attirant chez l'Autre et dans le passé. Il peut aisément se changer en xénophobie et en menace chez Soi dans le présent. Ou encore, il s'agit ici d'un oubli de réserve qui amènera des redécouvertes investies de nouvelles significations.

¹¹²⁷ Plusieurs vidéos sont disponibles sur youtube et le « répertoire commun » devient de plus en plus une évidence pour les amateurs. Voir à titre d'exemple l'interprétation de « La voix du narghilé » par la SOAS rebetiko band, chantée en grec et en turc, disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=8mkNX9brLfk&feature=related> (consulté le 26.06.2011). Le documentaire de Roy Sher « My sweet canary », sorti en mars 2011, sur la vie de Roza Eskenazy et sur les interprétations actuelles du répertoire qu'elle a chanté d'Istanbul à Athènes, aborde cette même problématique. Voir le site officiel du film <http://www.mysweetcanary.com/> (consulté le 26.06.2011).

Ce qui est surtout actuellement revisité à travers le rebetiko, c'est le passé. D'un côté, il s'agit du passé ottoman, occulté tout au long du XXe siècle pour construire l'identité nationale grecque en opposition au « Turc », longtemps perçu comme la continuation de « l'Ottoman », une idée plus nuancée aujourd'hui. Ce passé ottoman commence aujourd'hui à être perçu comme un « passé commun » des deux pays, Grèce et Turquie. D'autres objets de recherche, non traités à ce jour, comme le café « grec » ou encore la moussaka, pourraient révéler des problématiques voisines¹¹²⁸. De l'autre côté, on revisite le passé plus proche pour critiquer indirectement la politisation du rebetiko par la gauche, la déformation du passé par les idéologies qui ont divisé le pays, et pour retrouver l'« âme grecque » toujours « rebelle », mais « libre ».

Enfin, l'histoire et la réception actuelle du rebetiko laissent apparaître une sélection et des jugements variés : seulement certaines appropriations et certains mélanges sont valorisés, alors que d'autres sont critiqués pour leur mauvais goût et leur manque de valeur. L'adaptation des mélodies bollywoodiennes dans les années 1960 est encore aujourd'hui caractérisée comme un « vol » et les chansons « dignes des Indiens » ou « skyladiko » sont toujours vues comme n'ayant aucune valeur. Il n'est pas exclu qu'on les redécouvre plus tard, on parlera alors de « leur importance » et de leur manière de dépeindre le peuple grec, ses peines et ses souffrances associées à des régimes politiques autoritaires et on les sélectionnera pour construire la « musique populaire authentiquement grecque » des années 1960-1970. Une telle tendance semble déjà amorcée.

Or si l'appropriation et le mélange des différents éléments musicaux concernent toutes les musiques, populaires ou non et par là sont des traits probablement universels, l'acceptation et la valorisation de cette appropriation, du changement de propriété et de propriétaire, dépendent des conditions sociopolitiques, économiques, idéologiques, technologiques, du contexte spatial et temporel, des actions et des jugements de valeur, des discours et des débats. Chaque société crée sa « propre » musique à travers des processus complexes, comme le disait Weber, intérieurs et extérieurs, volontaires et incidents, théoriques et pratiques, à travers lesquels la définition du Soi et la distinction par rapport à l'Autre se configurent, se consolident pour un moment, puis se remodelent.

¹¹²⁸ Christian Coulon a démontré que la cuisine peut être un objet politique très intéressant. Voir COULON Christian, « Introduction : la cuisine comme objet politique », *Revue internationale de politique comparée*, n.6 (2), 1999, p.311-319 et COULON Christian, « La codina dau pais : cuisine et régionalisme dans le Sud-Ouest occitan », dans MARTIN Denis-Constant (dir.), *Sur la piste des OPNI*, op.cit. p.478-497.

Traditionalisation : manier le passé

Ma recherche sur le rebetiko révèle un point supplémentaire concernant des processus et des actions avec lesquels on construit le monde social : il s'agit de la tradition ou plutôt de la traditionalisation, les actions et les processus qui élèvent une musique en tradition. Si l'appropriation est surtout liée à la question de l'identité, la traditionalisation concerne davantage la mémoire et le remaniement du passé. Le rebetiko englobe aujourd'hui un répertoire du passé et est considéré comme une musique traditionnelle grecque, un art populaire authentiquement grec. Ce n'était pas le cas un siècle auparavant, le rebetiko étant alors encore « jeune ».

À la fin du XIXe siècle, la seule musique légitimée en tant que tradition grecque est la musique démotique. Sa légitimation et son idéalisation commencent des décennies plus tôt, sous la plume des philhellènes, inspirés par un certain romantisme folklorique en vogue à l'époque, comme Fauriel. L'exemple de Fauriel est cité par Anne-Marie Thiesse pour illustrer ce qu'elle nomme le « parrainage international d'une culture nationale »¹¹²⁹. La musique démotique, régionalement ancrée et avec ses paroles bucoliques attirantes, écrites dans la langue du peuple, la langue démotique, s'élèvera en expression pure et authentique du peuple grec. Au début du XXe siècle, des ethnologues s'occuperont de sa collecte et de sa sauvegarde pour éviter son « extinction », et des musiciens savants essayeront d'adapter ses motifs pour créer la « musique nationale ».

Si les chansons de divertissement jouées en ville sont d'abord perçues comme une continuation de la musique démotique, l'idéalisation de cette deuxième, mais aussi le changement de contexte, de la pratique musicale et des thématiques inspirées désormais de la vie en ville, marquent rapidement une rupture : plus la musique démotique est standardisée et légitimée, plus les chansons des villes sont critiquées comme étant étrangères à la tradition. Ce n'est qu'à partir de la deuxième moitié du XXe siècle que la musique qu'on nomme alors « populaire » est progressivement valorisée. Cette traditionalisation commencera avec des musiciens de Conservatoire qui s'inspirent du rebetiko, mais aussi à l'initiative d'intellectuels et des membres de la gauche qui ne lui assignent pas seulement des caractéristiques propres à l'« âme grecque », mais cherchent également à prouver la combativité et l'« esprit révolté » du peuple. Les hésitations et les désaccords initialement exprimés sont progressivement remplacés par des visions qui établissent une continuité non seulement avec la

¹¹²⁹ THIESSE Anne-Marie, *La création des identités nationale...s, op.cit.*

musique démotique, mais aussi avec la musique byzantine, voire avec la musique antique. La figure du magkas prend aussi le relais de celle du kleftis.

La notion de tradition contient l'idée de « transmission » et elle est pour cela liée au passé. La tradition est aussi censée refléter l'« essence d'une culture ». Le cas du rebetiko suggère que la tradition n'est qu'une construction du présent. Pourtant cette construction - Hobsbawm et Ranger parlent d'invention¹¹³⁰ - n'est pas fictive, n'est pas créée à partir de rien. Elle se base sur des sédimentations musicales, sur des éléments sélectionnés et mis en avant dans la formation des catégories, investis de significations variées et changeantes, mais elle véhicule aussi des visions exprimées dans le passé, qui sont reconfigurées. La réception a sa propre historicité.

Plusieurs acteurs participent à cette construction avec des pouvoirs différents. Dans le cas du rebetiko, il s'agit de musiciens, d'intellectuels, de collectionneurs, d'organiseurs de concerts, de producteurs phonographiques, radiophoniques et télévisuels, mais aussi d'hommes politiques et d'institutions culturelles. Il y a enfin une légitimation venue de l'extérieur, par des musiciens et des intellectuels étrangers qui voient la Grèce dans les films grecs, surtout dans le bouzouki, et qui sont fascinés par la subversion ou encore qui insèrent le rebetiko dans les musiques du monde, comme une musique traditionnelle grecque. En outre, rien que la comparaison du rebetiko avec d'autres catégories musicales étrangères, comme le blues ou le tango, semble le valoriser. À partir des années 1960, cette multiplicité d'acteurs construit le rebetiko comme une musique populaire et traditionnelle, mais aussi « morte », l'investit d'une histoire à la limite du mythe, établit une continuité dans le passé et une rupture avec le présent, lui assigne une identité grecque et des caractéristiques d'authenticité. Mais le rebetiko était déjà joué et populaire ; il avait déjà été un phénomène de mode et avait connu des ventes élevées. Les actions et les discours de traditionalisation du rebetiko reconfigurent le passé, ils ne l'inventent pas et font sens dans le présent car ils répondent aux inquiétudes et aux besoins actuels.

Une tradition est légitimée quand son histoire et sa continuité deviennent des représentations partagées, embrassent différents acteurs et différents groupes. Coplan soutient que les groupes exploités inventent aussi des traditions¹¹³¹. Je dirais plutôt que des pratiques de groupes exploités sont érigées en tradition par des élites et des intellectuels revendicatifs qui se retrouvent ou s'identifient à la position des dominés et sont capables de formaliser un récit cohérent et persuasif.

¹¹³⁰ HOBBSAWM Eric, RANGER Terence, *The invention of tradition*, *op.cit.*

¹¹³¹ COPLAN David, "Ethnomusicology and the meaning of tradition", *op.cit.*

La recherche sur le rebetiko prouve également que la traditionalisation est une manière de délimiter le « bon » et le « mauvais », l'acceptable et le rejetable. La tradition est souvent opposée à la modernité, surtout pour la critiquer. Elle fournit une inertie, une permanence et des repères pour affronter le changement, mais le rend aussi possible. La longue histoire du rebetiko parcourt différentes traditions et modernités et cette musique se trouve dans les deux catégories : à sa création, elle amène du nouveau et elle est critiquée pour son manque de valeur, son altérité ou sa marginalité ; puis, elle est valorisée et appropriée pour devenir progressivement une tradition grecque. La modernité et la tradition se mêlent et se succèdent selon les époques.

En outre, la tradition existe au travers des (ré)interprétations par des musiciens actuels, influencés par l'esthétique et les visions de leur époque. Un bon exemple est fourni par la catégorie « paradosiaka », qui reprend et remodèle un répertoire dit traditionnel à partir des années 1970. La tradition englobe ainsi le changement. Plusieurs exemples de réinterprétations du vieux répertoire du rebetiko dans les années 1970 et 1980 ont été mentionnés dans ma recherche et le lecteur pourra écouter les différentes versions du corpus analysé dans la deuxième partie, en suivant les liens Internet indiqués.

Enfin, le rebetiko est une tradition inextricablement liée aux enregistrements et au divertissement. Il invite ainsi à réfléchir sur le remodelage de la notion même de tradition. Tout au long du XXe siècle, de « nouvelles » musiques apparaissent dans les centres urbains de différents pays qui, à l'encontre de celles qui les ont précédées, les musiques dites « folkloriques », sont enregistrées sur disques dès leur création et leur compositeur et/ou interprète sont connus, souvent populaires par leur nom et deviennent ainsi des sortes de stars. Ces musiques sont issues de la production phonographique et participent aux réseaux commerciaux et au marché du disque. Les chansons sont souvent créées à l'occasion de leur enregistrement, leur popularité succède à la circulation du disque et leur « persistance » aujourd'hui ne découle pas seulement d'une transmission de génération en génération mais d'une redécouverte des vieux disques 78 tours et de leurs rééditions. La dénomination « musique populaire » contient ces changements pour désigner de nouvelles formes de tradition ancrées dans le XXe siècle.

En ce qui concerne le rebetiko, on oublie et on occulte d'abord sa participation au marché du disque. Aujourd'hui, dans les récits actuels sur cette musique, on ne peut pas nier sa présence dans la discographie, mais on la nuance en construisant l'image d'un passé non commercial et peu professionnalisé. Cette image différencie également le rebetiko du laiko, ce deuxième étant perçu

comme complètement inséré dans les réseaux marchants parfois diabolisés. Les traditions apparues au XXe siècle sont issues de la vie en ville et du besoin de divertissement, du système phonographique et d'une économie marchande et elles reconfigurent ce passé, avec ses particularités politiques, sociales et technologiques.

La traditionalisation est une reconstruction du passé et de l'histoire. Or divers aspects de cette histoire sont mis en avant, d'autres occultés pour former des identifications et des repères dans le présent, différencier des groupes et des mémoires collectives, créer des alliances et des rapports de fraternité ou nommer des ennemis, mais surtout construire des ruptures et des continuités.

J'ai examiné jusqu'ici trois opérations : la catégorisation, l'appropriation et la traditionalisation, qui participent à la construction et à la reconfiguration incessantes du monde qui nous entoure. Pour reprendre le vocabulaire des prolégomènes de cette recherche, cette reconfiguration se fait par agir et souffrir, acquiescer et contester, selon les besoins et les stratégies du présent.

La musique : un révélateur social ?

L'analyse d'un fait sociomusical, comme le rebetiko, ne permet pas seulement d'approcher des processus et des actions qui (re)configurent sans cesse le monde social et rendent le temps humain, temps de l'expérience vécue, en les investissant de visions variées et de représentations ambivalentes. Elle offre également des indices utiles pour « détecter les courants du changement sous les eaux mortes de la continuité », comme disait Balandier¹¹³².

L'analyse du rebetiko en offre plusieurs exemples. Tous les changements de terminologie et l'apparition de nouvelles catégories musicales, mais aussi le changement de leurs limites temporelles, révèlent des changements sociaux et des changements dans les représentations. À la fin du XIXe siècle, la réception de la « musique orientale » trahit les différentes orientations des élites, tournées vers l'Occident ou l'Orient, et révèle la division culturelle qui dominera pendant la première moitié du XXe siècle. Dans l'entre-deux-guerres, la cohabitation des locaux, des migrants intérieurs et des réfugiés, la collaboration des musiciens de différentes provenances, leur intérêt aussi pour la musique « moderne » occidentale, la stigmatisation et l'interdiction de l'amané, mais aussi les premiers articles positifs sur le rebetiko, alors nouvelle catégorie musicale, apparaissent dans la presse, annoncent le mélange et son acceptation, en abolissant progressivement le dualisme Orient / Occident.

¹¹³² BALANDIER Georges, *Sens et puissance, les dynamiques sociales, op.cit.*, p.86.

Après la deuxième guerre mondiale, la mode des bouzoukia et des tavernes du « beau monde », fréquentées aussi par les aristocrates de Kolonaki et la mise en avant du bouzouki montrent la transformation du contexte sociomusical du rebetiko, le retentissement de cette musique dans toutes les couches sociales, mais aussi le début de son appropriation par les élites, annonçant la période de la reconstruction. Les débats sur le peuple ou les marginaux et sur leur musique, animées surtout par les intellectuels de gauche, révèlent des nouvelles divisions idéologiques de ce champ politique, mais aussi une réorganisation qui permettra de nouvelles revendications. À partir des années 1960, le revival, d'abord du répertoire des années 1940, trahit le besoin de reconsidérer le passé, en particulier l'Occupation et la guerre civile – cette deuxième était alors nommée « guerre des bandits » (*symmoritopolemos*) – pour rendre justice aux victimes. La redécouverte du répertoire populaire de cette période permet la reconnaissance des compositeurs du peuple, comme Tsitsanis. Cette reconsidération du passé ne sera pas exempte d'abus de mémoire et les concerts dans les stades, notamment après la dictature des Colonels, liant le rebetiko aux œuvres de compositeurs de l'entehno, comme Theodorakis, symboliseront une demande de réconciliation à travers la dénonciation de la longue répression, mais aussi à travers des récits également partiaux et plus en plus dominants des vaincus.

À partir des années 1990, la pratique et la réception du rebetiko révèlent d'autres changements imminents, à deux niveaux. D'abord, l'utilisation d'instruments importés de Turquie et des théories sur les maqâms pour enseigner le répertoire du rebetiko, ce que j'ai nommé réorientation du rebetiko, laissent soupçonner l'envie de se débarrasser des nationalismes, de revisiter l'Empire Ottoman et de découvrir le « passé commun » de deux côtés de la mer Égée, et par cela révèle une reconfiguration des représentations de la Turquie, mais aussi une envie de se différencier de l'Europe occidentale et d'affirmer la particularité grecque.

Ensuite, le retour des jeunes aux kafeneia et dans des lieux de pratique musicale petits, sans microphones ni amplification, accompagné de récits sur le rebetiko comme « mode de vie »¹¹³³, investi de subversion et d'anticonformisme, révèle une certaine « dépolitisation » du rebetiko, c'est-à-dire une envie de se débarrasser des « étiquettes » relatives aux partis politiques, une critique du système politique officiel et aussi une critique contre des actions et des abus effectués autrefois par la gauche. L'occultation des années 1940, pendant les entretiens effectués pour la présente recherche, révèle des

¹¹³³ Voir aussi le teaser du documentaire de SAPKIDIS Olga, *Parcours Rebetiques*, disponible sur http://www.dailymotion.com/video/xch6fw_yyyyyyyyyy-yyyyyyyyy_music (consulté le 10.10.2011) et sous-titré en français.

traumatismes qui persistent, mais aussi la fin de la polarisation et des passions politiques. À travers le rebetiko et ses créateurs, des gens simples, pauvres et apolitiques, on reconfigure des nouvelles identités politiques et on annonce peut-être de nouvelles formes de revendication à venir.

L'analyse du rebetiko en tant que fait sociomusical dévoile tous ces changements de significations et de configurations identitaires et mémorielles. Elle permet d'approcher la dialectique du changement et de la continuité, et par cela les transformations des rapports sociaux en œuvre. Balandier disait que « toute mutation en voie de se faire reste, pendant une période de durée variable, *masquée* ; elle est d'abord noyée dans les configurations latentes dont toute société est porteuse, destinées les uns à façonner l'avenir, les autres à disparaître sans se réaliser »¹¹³⁴. Une question centrale de la sociologie des mutations devient alors l'identification et le repérage du nouveau avant son expression formelle et assumée, au moment de son existence « souterraine »¹¹³⁵ et de sa formation en cours. L'analyse des phénomènes sociomusicaux fournit des pistes de réflexion fertiles et permet de détecter certains processus de transformations sociales qui n'ont pas encore atteint la maturité. C'est ainsi que la musique peut être considérée comme un « révélateur social ». Sa polysémie offre un terrain privilégié pour construire des significations ambiguës et fluctuantes et ainsi, exprimer symboliquement des changements pas encore manifestes.

Dans le contexte de la Grèce actuelle, mise sous les auspices du Fond Monétaire International et où le « peuple indigné » se retrouve à manifester vivement dans les rues des grandes villes, le rebetiko se fait-il revisiter ? S'investit-il de nouvelles significations, amène-t-il de nouvelles configurations identitaires et mémorielles qui serviront les besoins du présent ? L'analyse n'est jamais finie...

¹¹³⁴BALANDIER Georges, *Sens et puissance, les dynamiques sociales, op.cit.*, p.85.

¹¹³⁵*Ibid*, p.86.

SOURCES

ARCHIVES

1871-1897

Akropolis, «Ο Πειραιάς κατά τη νύχτα» [Le Pirée la nuit], 25.08.1891.

Akropolis, «Περίφημος τραγουδιστής», [Excellent chanteur], 15.07.1888, p.3.

Akropolis, Ο Πειραιεύς κατά τας νύκτας. Παντομίμια και Κωμωδία. Ο Λάσκαρης ως είδος Κωστάκη. Μωρά φασκιομένα... θεαταί. Το ελφαζιέ της κοκκών Αναστασίας και το ζειμπέκικο της Ευθαλίας. Άλλη τουρκολατρεία παρά το Τελωνείον. Τα τζεμπέρια» [Le Pirée les soirs. Pantomimes et Comédies. Lascaris en tant que Kostakis. Des bébés en couches... spectateurs. L'elfazié de demoiselle Anastasia et le zeibekiko de Efthalia. Autre turcophilie vers la Douane], 25.07.1893.

Alitheia, «Καφέ Σαντούρ» [Café Santour], 03.07.1873, p.3.

ANNINOS Haralabis, «Τα θερινά θέατρα» [Les théâtres estivaux], *Estia (revue)*, n°670, vol.26, 30.10.1888, p.705-709.

DROSINIS Georgios, «Τρεις ημέραι εν Τήνω» [Trois jours à Tinos], *Estia (revue)*, n°382, année 8, vol.15, 24.04.1883, p.263-265.

Efimeris, «Θεατρικό Δελτίον. Καφέ Σαντούρ. Επί της Ιεράς Οδού» [Revue Théâtrale. Café Santour. Sur la rue Iera Odos], 17.06.1874, p.2-3.

Efimeris, «Ίδοπίεις» [Annonce], 06.10.1874, p.2.

Efimeris, [sans titre], 05.10.1876, p.3.

Efimeris, [sans titre], 08.05.1878, p.2.

Efimeris, «Πινακίδες» [Panneaux], 23.07.1886, p.1-2.

Efimeris, «Το μυστηριώδες καφενειον. – Οι πελάται του. – Ο κουμπαρας με τας δύο οπάς. – Εν αδαμιαία περιβολή. – Το επισκεπτήριο του Μενδρεσεέ» [Le café mystérieux – Ses clients – La tirelire à deux fentes – En costume d'Adam – La visite de Madrasa], 05.10.1892, p.3.

Kairoi, «Το χασίς εν Ελλάδι» [Le haschisch en Grèce], 21.03.1891, p.2.

Kairoi, «Το χασίς» [Le haschisch], 25.10.1891, p.1-2.

Kairoi, «Οι χασισοπόται» [Les haschischomanes], 04.11.1891, p.2.

KARKAVITSAS Andreas, «Νυχτερινή διασκέδασις (Παλαιά ανάμνησις)» [Divertissement nocturne (Un vieux souvenir)], *Efimeris*, 30.01.1889, p.1-2.

MITSAKIS Mihail, «Αθηναϊκαί σελίδες» [Pages Athèniennes], *Estia (revue)*, n°95, année 12, vol. 23, 24.05.1887, p.337-342.

Μ-Μ, «Αι διασκεδάζουσαι Αθήναι» [Athènes se divertit], *To Asty*, 06-07.05.1894, p.1-2.

Nea Efimeris, [sans titre], 06.07.1882, p.3-4.

Nea Efimeris, [sans titre], 10.09.1890, p.3.

Nea Efimeris, «Τα ανατολίτικα τραγούδια» [Les chansons orientales], 29.07.1893, p.6.

Paliggenesia, [sans titre], 27.04.1871, p.3.

Paliggenesia, «Σύλληψις χασισοποτών» [Arrestation de haschischomanes], 29.07.1893, p.4.

POLYFIMOS, «Από Κηφισσίας εις Χαλάνδριον» [De Kifissia à Halandri], *Nea Efimeris*, 19.08.1888, p.5-6.

Rabagas, «Ο λαός διασκεδάζει» [Le peuple se divertit], 27.07.1886.

Rabagas, «Αι Αθήναι διασκεδάζουν» [Athènes se divertit], 26.06.1886.

SKYLITSIS Isidoros, «Αμανέ ή μανέ;» [Amané ou mané], *Theatriki Epitheorisis*, vol.1, mai 1880.

SOFIL [VLAHOS Aggelos], «Αθηναϊκές επιστολές» [Lettres athéniennes], *Estia*, 02.09.1879.

VLAHOS Aggelos, «Τα χρήματα. Διήγημα» [L'argent. Roman], *Estia* (revue), n°562, année 11, vol.22, 05.10.1886, p.625-633.

VLAHOS Hr. [lettre], «Η εθνική μας μουσική» [Notre musique nationale], *Efimeris*, 18.08.1892.

Υ.Υ., «Η Πόλις των Πατρών. Κοινωνική ζωγραφιά. Πρόσωπα και πράγματα. Λαϊκοί Τύποι. Ειδική αποστολή του 'Άστεως'. Επιστολή Ζ'» [La ville de Patra. Peinture sociale. Personnages et choses. Types populaires. Correspondance spéciale de Asty. Lettre 7], *To Asty*, 10.07.1894.

1901-1921

Akropolis, «Μια νύχτα μεταξύ των χασισοποτών» [Une nuit parmi des haschischomanes], 29-30-31.07.1905.

Athinai, «Μουσική και τραγούδι. Συνομιλία μετά καλλιτεχνών» [Musique et chanson. Discussion avec des artistes], 08.08.1911 et 27.08.1911.

FALTAITS Kostas, «Από τη ζωή των Αθηνών. Άλλος κόσμος» [De la vie d'Athènes. Un autre monde], *Akropolis*, 18.04.1915, 12.05.1915.

Καταστατικό του εν Αθήναις Εθνικού Μουσικού Συλλόγου, [Statut de l'Association Musicale Nationale d'Athènes], Athènes, Imprimerie Fragkiskou Foskolou, 1907.

LABRYNIDIS Mih., «Οι μοσχόμαγκες», *Athinai*, 12.09.1904.

Ο ALLOS, «Αθηναϊκαί Σκηναί. Ο φωνογράφος. Μια νέα βιομηχανία. Οι φωνογράφοι και η κιορ Κατίνα. Ο Σουρής εις τον κύλινδρον. Επτά δραχμάς το καπέλλο» [Scènes d'Athènes. Le phonographe. Une nouvelle industrie. Les phonographes et la dame Katina. Souris au cylindre. Sept drachmes le chapeau]. *Skrip*, 28.09.1901.

PAPANTONIOU Zaharias, «Εντυπώσεις και σκέψεις. Καφέ-Αμάν» [Impressions et pensées. Café-Aman], *Skrip*, 12.02.1905, p.1

PAPANTONIOU Zaharias, «Η φοβερή μελωδία» [La mélodie terrible], *Ebros*, 04.06.1917, p.1.

PAPANTONIOU Zaharias, «Τωρινά και περασμένα. Λαϊκόν Ωδεϊόν» [Des choses présentes et passées. Conservatoire Populaire], *Estia*, 02.06.1921.

P...LOS, «Ο Πειραιεύς κατά τη νύκτα» [Le Pirée le soir], *Akropolis*, 23.08.1891

SONAR, «Αι Αθήναι υπό τα άστρα. Σκίτσα του Θησειού» [Athènes sous les étoiles. Dessins de Thyseio], *Estia*, 29.07.1901.

STATH.TIM., «Αθηναϊκή ζωή. Ο μάγκας» [Vie Athénienne. Le magkas], *Akropolis*, 29.07.1905, p.1.

“W” [PALAMAS Kostis], «Μουσική» [Musique], *Ebros*, 22.12.1914, p.1.

1922-1945

A-ΝΗ, «Από το βασίλειον του Αθηναϊκού υποκόσμου. Εις τα ιδιαίτερα των χασισοποτων... ενώ ο Τάσος σιγανοτραγουδεί στη φυλακή» [Du royaume des bas-fonds athéniens. Au privé des fumeurs de haschisch... alors que Tasos chante en prison], *Vradyni*, 25.08.1931, p.5.

ANT. GOUN., «Καθώς απλώνεται μακρόσυρτος κι ανάβει τα μεράκια ο αμανές...» [Tandis que l’amané s’entend longuement et provoque le chagrin...], *Vradyni*, 12.08.1931.

A.S., «Παλαιοαθηνίτις και ταβερνοκρατία» [Vieux athénisme et tavernocratie], *Proia*, 02.12.1943, p.1.

Drasis, « Η κοινωνία εχάλασε: το κόκκινο σπίτι » [La société a pourri : la maison rouge], Ηράκλιον, 02.12.1932

Efimeris, « Ο καπετάν Γεώργης εις Πειραια » [Le capitaine Yorgis au Pirée], 05.10.1892, p.3.

Ethnos, «Αι άσεμναι πλάκες γραμμοφώνου» [Les disques de gramophone indécents], 29.11.1937, p.6.
Ethnos, «Οι αμανέδες» [Les amané], 30.11.1937, p.1.

EVAGGELIDIS Dimitris, «Ο μακαρίτης αμανές και η αισθητική» [Le défunt amané et l’esthétique], *Ethnos*, 04.12.1937.

EVAGGELIDIS D.K, «Πωλείται αίσθημα λιανικώς... Η βιομηχανία του τραγουδιού» [Sentiment à vendre au détail... L’industrie de la chanson], *Ethnos*, 25.10.1937, p.2

FALTAITS Kostas, «Τα τραγούδια του μπαγλαμά» [Les chansons du baglama], *Mpouketo*, vol.253, février 1929, p.152.

GEORGAKALOS N., «Αγοράζετε χασίς!» [Achetez du haschisch!], *Neoi Kairoi*, 26.11.1934, p.2.

GEORGAKALOS N., «Στράτος και Μανώλης» [Stratos et Manolis], *Neoi Kairoi*, 22.06.1936.

GEORGAKALOS N. «Οι νότες του Αμανέ» [Les notes de l’amané], *Neoi Kairoi*, 10.09.1936, p.2.

GEORGAKALOS N., «Το Ελληνικόν Τραγούδι» [La Chanson Grecque], *Neoi Kairoi*, 12.09.1936, p.2.

GEORGAKALOS N., «Η Αντίθεσις» [L’opposition], *Neoi Kairoi*, 22.09.1937, p.2.

GLYKOFRYDIS P., «Πώς γίνεται η εγγραφή των φωνογραφικών δίσκων» [Comment l'enregistrement des disques phonographiques s'effectue], *Mousika Hronika*, n°5-6 (18-19), juin-juillet 1930, p.172-172 et n°8-9 (20-21), août-septembre 1930, p.206-207.

Gramophone, « The new HMV Greek records. Nos AO 191-218 and 500-517 (46 10in. Brown Label Records, 3s. each). First electrical issue », juin 1928, p.26 (disponible sur <http://www.gramophone.net/Issue/Page/June%201928/26/849102#header-logo>, consulté le 09.08.2010).

G-Vs, «Τι είναι αλήθεια το ρεμπέτικο τραγούδι - ο Παπαϊωάννου» [Qu'est-ce vraiment la chanson rebetiko - Papaioannou », *Tharros* (Pirée), 31.08.1937.

G-Vs, «Τα λαϊκά τραγούδια» [Les chansons populaires], *Tharros*, (Pirée), 09.09.1937.

Idi, «Χρονογραφήματα. Οι αμανέδες» [Chronographes. Les amané], (Héraklion), 24.11.1935, p.2.

Iho tis Ellados, «Ο Δήμος Αθηναίων προκηρύσσει διαγωνισμόν ελληνικών τραγουδιών» [La Municipalité d'Athènes proclame une compétition de chansons grecques], 09.06.1935, p.2.

Kathimerini, «Απαγορεύονται εις τα θέατρα οι αμανέδες» [On interdit les amané aux théâtres], 22.06.1938, p.6.

Kathimerini, «Ραδιοφωνικά» [Radiophoniques], 27.12.1938, p.1.

Kathimerini, «Οι αμανέδες» [Les amané], 09.02.1939, p.1.

LABELET Yorgos, «Ο Παπαντωνίου φίλος της μελωδίας» [Papantoniou, l'ami de la mélodie], *Nea Estia*, vol.319, avril 1940, p.451-452.

LALAOUNI Alexandra, «Λαϊκή μουσική – μαέστροι – συνθέται – τραγουδισταί» [Musique populaire – maestros – compositeurs – chanteurs », *Vradyni*, 14.10.1940.

LAVRAGKAS Dionysios, «Τα τραγούδια του βουνού και του κάμπου και οι καντάδες» [Les chansons de la montagne et de la pleine et les kantada], *Programme hebdomadaire de la Station Radiophonique d'Athènes*, n°24, Direction Radiophonique, 30.07-05.08.1939, p.101-102.

Mousika Hronika, «Σημειώματα: ο φωνογράφος» [Notes: le phonographe], vol.1, avril 1928.

Neoi Kairoi, «Απαγόρευσις άσματος» [Interdiction de chant], 11.09.1936, p.4.

PALAIOLOGOS Pavlos, «Μεράκια της Ανατολής... Ο αμανές υπό διωγμό έρχεται εις την Ελλάδα. Ο τελευταίος ανταλλάξιμος» [Chagrins de l'Orient... L'amané persécuté arrive en Grèce. Le dernier échangeable], *Athinaika Nea*, 07.11.1934, p.1.

PALAIOLOGOS Pavlos, «Ένας ανεπιθύμητος πρόσφυγας. Ο αμανές επικίνδυνος δια την μουσική μας; Τι λέγουν οι κ.κ.Καλομοίρης και Ψάχος» [Un réfugié non désiré. L'amané est-il dangereux pour notre musique? Que dissent messieurs Kalomoiris et Psahos], *Athinaika Nea*, 09.11.1934, p.2

PALAIOLOGOS Pavlos, «Ένας ανεπιθύμητος πρόσφυγας. Ο αμανές επικίνδυνος δια την μουσική μας; Ομιλούν οι κ.κ.Μητρόπουλος και Σφακιανάκης» [Un réfugié non désiré. L'amané est-il dangereux pour notre musique? Messieurs Mitropoulos et Sfakianakis parlent], *Athinaika Nea*, 11.11.1934, p.2.

PAPANTONIOU Zaharias, «Σχεδιάσματα. Κοχλάζους Μονωδία» [Dessins. Monodie bouillonnante], *Eleftheron Vima*, 11.09.1927, p.1-2.

PAPANTONIOU Zaharias, «Ο αμανές εν διωγμό» [L'amané persécuté], *Elefthero Vima*, 03.07.1938.

PETRAS Sotos, «Τα υπαίθρια καφωδεία στην παραλία Τζιτζιφιών» [Les café chantants en plein air à la plage de Tzitzifies], *Vradyni*, 25.07.1930.

PIKROS Petros, «Μια μεγάλη ανθρωπιστική έρευνα. Μέσα εις τας ελληνικάς φυλακάς. Από ένα βάρβαρο παρελθόν, προς ένα πολιτισμένο μέλλον» [Une grande recherche humanitaire. A l'intérieur des prisons grecques. D'un passé barbare vers un avenir civilisé], *Eleftheros Typos*, partie 9, 02.04.1926, p.1-2.

Proia, «Πρόσφύξ και ο αμανές» [L'amané également réfugié], 07.11.1934, p.2.

Proia, «Η μεταρρύθμιση της Τουρκικής Μουσικής» [La reforme de la musique turque], 13.11.1934, p.2.

Proia, «Ο αμανές» [L'amané], 30.11.1937, p.2.

Proia, «Η μουσική μας εξέλξις» [Notre évolution musicale], 27.06.1938, p.1.

Proia, «Η κοινή ησυχία» [Le calme public], 18.07.1944, p.1.

Programme hebdomadaire de la Station Radiophonique d'Athènes, «Ανάλυση προγράμματος » [Analyse du programme], n°24, Direction Radiophonique, 30.07-05.08.1939, p.12-31.

PSAHOS Konstantinos, «Τι είναι ο λεγόμενος αμανές» [Qu'est-ce le dit amané], *To Radiofonon*, vol.32, 20.01/05.02.1944, p.3.

PSATH MIM, «Η 'Βαρβάρα' εις το... ειδώλιον!» ['Varvara' au... tribunal !], *Athinaiika Nea*, 20.12.1936.

REPORTER O, «Τα μάγκικα και τα ρεμπέτικα» [Les magkika et les rebetika], *Bouketo*, vol.644, 02.07.1936 et vol.645, 09.07.1936.

SAVVAIM [SAVVIDIS Aimilios], «Μια αξιέπαινη προσπάθεια: το τραγούδι εξευγενίζεται» [Des efforts pleins de mérite : la chanson s'anoblit], *To Tragoudi*, vol.35, novembre 1937, p.24-26.

SAVVAIM (SAVVIDIS Aimilios), «Γύρω από έναν αδικαιολόγητον θόρυβο» [Autour d'un débat sans raison], *To Tragoudi*, novembre-décembre 1938, p.7.

SPALAS Panos, «Τα μεγάφωνα» [Les haut-parleurs], *Hronografos*, 28.05.1936, p.1.

SPALAS Panos, «Πειραϊκά δειλινά. Λαϊκά τραγούδια» [Soirées piréotes. Chansons populaires], *Hronografos*, 24.06.1937, p.1.

SPALAS Panos, «Μουσική» [Musique], *Hronografos*, 04.09.1937.

SPANOUDI Sofia, «Η μουσική και ο ελληνικός λαός» [La musique et le peuple grec], *Mousiki Zoi*, année B, vol.1 (octobre 1931), p.4-5.

SPANOUDI Sofia, «Μουσικά επιφυλλίδες. Ο αμανές και η μουσική τροφή του λαού μας» [Pages musicales. L'amané et la nourriture musicale de notre peuple], *Athinaiika Nea*, 10.11.1934, p.3.

SPANOUDI Sofia, «Μουσική του ελληνικού λαού» [La musique du peuple grec], *Elefthero Vima*, 07.10.1938.

TH-S, «Ο μερακλής τραγουδιστής των τελευταίων σουλτάνων» [Le chanteur passionné des derniers sultans], *Akropolis*, 30.12.1937.

T.MOR, «Η ζωή – οι αμανέδες» [La vie – les amané], *Ethnos*, 22.06.1938, p.1.

To Elliniko Tragoudi, année A, n°2, mai 1941.

VARNALIS Kostas, «Τοξικομανείς» [Toxicomanes], *Proia*, 05.08.1942, p.1.

VARNALIS Kostas, «Τσιφτετέλι» [Tsifteteli], *Proia*, 21.02.1943, p.1.

V. GER. «Για να νοιώσει ο Λαός τη χαρά της μουσικής» [Pour que le Peuple puisse sentir la joie de la musique], *Iho tis Ellados*, 27.05.1935, p.2.

Vradyni, «Το τραγούδι της Κάστρου» [La chanson de Kastrou], 28.07.1931.

1946-1962

ALFA-VITA, «Ο καζαμίας του ελληνικού τραγουδιού» [L'almanach de la chanson grecque], *To elliniko tragoudi*, n°68, janvier 1951, p.32-33.

ANOGEIANAKIS Foivos, «Η μουσική στο δημοτικό τραγούδι» [La musique dans la chanson démotique], *Rizospastis*, 15.08.1946, p.2.

ANOGEIANAKIS Foivos, «Το ρεμπέτικο τραγούδι» [La chanson rebetiko], *Rizospastis*, 28.01.1947, p.2.

ANOGEIANAKIS Foivos, «Για το ρεμπέτικο τραγούδι» [Sur la chanson rebetiko], *Epitheorisi Tehnis*, vol.79, juillet 1961, p.11-20.

ANTONIADIS Antonios, «Το ελληνικό τραγούδι» [La chanson grecque], *Skapaneas Makronisou*, vol.11, mars 1950.

ANTONIOU Antonis, «Ένας εργάτης για το λαϊκό τραγούδι» [Un ouvrier sur la chanson populaire], *Epitheorisi Tehnis*, vol.76, avril 1961, p.337-338.

ARKADINOS V., «Λαϊκό τραγούδι και ευθύνη των πνευματικών ανθρώπων» [La chanson populaire et la responsabilité des intellectuels], *I Dimokratiki*, 30.08.1951.

ARKADINOS V., «Μια έρευνα για το λαϊκό τραγούδι» [Une recherche sur la chanson populaire], *Avgi*, 22.03.1961.

AVGERIS Markos, «Μια έρευνα για το λαϊκό τραγούδι» [Une recherche sur la chanson populaire], *Avgi*, 21.03.1961.

Avgi, «Με την ευκαιρία της προχθεσινής εκδήλωσης. Το λαϊκό τραγούδι στη χώρα μας. Η ομιλία του συνθέτη Μίκη Θεοδωράκη» [A l'occasion de la représentation d'avant-hier. Le discours du compositeur Mikis Theodorakis], 08.10.1960, p.2.

Avgi, «Μια έρευνα για το λαϊκό τραγούδι – Απαντούν οι αναγνώστες» [Une recherche sur la chanson populaire – Réponses des lecteurs], 01-02.04.1961.

CHRISTIANOPOULOS Ntinios, «Μάνος Χατζηδάκης – ο ‘συμπαθής’ νοθευτής του ρεμπέτικου τραγουδιού» [Manos Hatzidakis – l’altérateur ‘sympa’ de la chanson rebetiko], *Drasis* (Thessalonique), 11.07.1960.

CHRISTIANOPOULOS Ntinios, «Ιστορική και αισθητική διαμόρφωση του ρεμπέτικου τραγουδιού» [La formation historique et esthétique de la chanson rebetiko], *Diagonios*, vol.1, janvier 1961, p.5-22.

DOUNIAS Minos, «Το ρεμπέτικο τραγούδι» [La chanson rebetiko], *Kathimerini*, 08.02.1949.

DROMAZOS Stathis, «Το λαϊκό μας τραγούδι. Μερικές σκέψεις από μια συζήτηση» [Notre chanson populaire. Quelques réflexions autour d’une discussion], *Avgi*, 05.04.1961.

Ε., «Επίκαιρα. Χοροί και τραγούδια» [Actualité. Danses et chansons], *Kathimerini*, 26.07.1953, p.1.

Ebros, «Σταυροφορία κατά των άσεμνων. Ένα σχέδιο αστυνομικής διάταξης» [Croisade contre les indécentes. Un plan de décret policier], 28.11.1946.

EIR, *Εβδομαδιαίον Πρόγραμμα Ραδιοφωνικών Σταθμών Αθηνών και Θεσσαλονίκης* [Programme hebdomadaire des Stations Radiophoniques d’Athènes et de Thessalonique], n°14, 08-14.08.1948, n°44, 06-12.03.1949, n°92, 02-08.03.1952 et n°94, 16-22.03.1952.

ΦΙΛΟΜΟΥΣΟΣ Ο, «Ένας ακήρυκτος... πόλεμος λαϊκού και ευρωπαϊκού τραγουδιού» [Une guerre non déclarée... entre la chanson populaire et européenne], *To Monterno Tragoudi*, vol.43, août 1949.

F.M, «Ένας περίπατος στα ‘Μπουζούκια’. Εκεί που το ρεμπέτικο τραγούδι σκορπίζει την χαρά και την συγκίνηση» [Une promenade aux bouzoukia. Là où la chanson rebetiko répand la joie et l’émotion], *Eleftheros Logos*, 16.12.1952, p.3.

ΦΟΤΕΙΝΟΣ Petros, «Ο θρίαμβος της χορδής» [Le triomphe de la corde], *To Fos* (Thessalonique), 14.09.1948.

ΦΟΤΕΙΝΟΣ Petros, «Ο Τσιτσάνης» [Tsitsanis], *To Fos* (Thessalonique), 15.09.1948, p.1.

ΦΟΤΕΙΝΟΣ Petros, «Όργανα και μπουζούκια» [Instruments et bouzoukia], *To Fos* (Thessalonique), 15.06.1949, p.1.

ΦΟΤΕΙΝΟΣ Petros, «Τα τραγούδια» [Les chansons], *To Fos* (Thessalonique), 28.03.1951, p.1.

ΦΟΤΕΙΝΟΣ Petros, «Τα τραγούδια» [Les chansons], *To Fos* (Thessalonique), 04.05.1952, p.1.

ΦΟΤΕΙΝΟΣ Petros, «Το τραγούδι» [La chanson], *To Fos* (Thessalonique), 19.07.1952.

ΦΟΤΕΙΝΟΣ Petros, «Μια παρακμή» [Une décadence], *To Fos* (Thessalonique), 16.03.1954, p.1.

ΦΟΤΕΙΝΟΣ Petros, «Τα τραγούδια» [Les chansons], *To Fos* (Thessalonique), 17.02.1954, p.1.

ΦΟΤΕΙΝΟΣ Petros, «Η μάνα στα νεολαϊκά» [La mère dans les chansons néolaïko], *To Fos* (Thessalonique), 23.05.1954, p.3.

GARDIKIS D., «Το ρεμπέτικο» [Le rebetiko], *Epitheorisi Tehnis*, vol.21, septembre 1956, p.245.

HATZIS Kostas, «Το λαϊκό τραγούδι» [La chanson populaire], *Epitheorisi Tehnis*, vol.82, octobre 1961, p.337-341 et 345.

KALDIS Vasilis, «Ένας καλλιτέχνης του μουζουκιού στα 1908» [Un artiste de bouzouki en 1908], *Epitheorisi Tehnis*, vol.79, juillet 1961, p.74.

KALOMOIRIS Manolis, «Τα ‘ρεμπέτικα’ και τα ‘ταγκό’» [Les ‘rebetika’ et les ‘tango’], *Ethnos*, 08.01.1947.

KALOMOIRIS Manolis, «Μια έρευνα για το λαϊκό τραγούδι» [Une recherche sur la chanson populaire], *Avgi*, 24.03.1961.

KARAGATSIS M., «Εκεί που η Αθήνα γλεντάει...» [Là où Athènes fait la fête], *Vradyni*, 09.08.1946.

KARALIS Yannis, «Από την εύθυμη πλευρά. Δίσκοι κατ’επιλογήν των ακροατών μας» [Du côté amusant. Disques choisis par nos auditeurs], dans EIR, *Εβδομαδιαίον Πρόγραμμα Ραδιοφωνικών Σταθμών Αθηνών και Θεσσαλονίκης* [Programme hebdomadaire des Stations Radiophoniques d’Athènes et de Thessalonique], n°184, 06-12.12.1953, p.15.

KARAYORGAS Yorgos, «Τα άσεμνα τραγούδια» [Les chansons indécentes], *Elliniki Ora*, 05.12.1946.

KOKKINOS Athanasios, «Οι κίνδυνοι της μουσικής» [Les dangers de la musique], *I Ellas*, 21.02.1949.

KOUZINOPOULOS Lazaros, TRIANTAFYLLOU Vlassis, «Το τέλος της συζήτησης για το λαϊκό τραγούδι» [La fin de la discussion autour de la chanson populaire], *Epitheorisi Tehnis*, vol.84, décembre 1961, p.612-615.

KRINAIOS Pavlos, «Ένας ακήρυκτος... πόλεμος μουζουκιού και πιάνου» [Une guerre non déclarée... entre le bouzouki et le piano], *Vradyni*, 08.07.1949.

KSENOS Alekos, «Μας γράφουν. Το ρεμπέτικο τραγούδι» [Lettres. La chanson rebetiko], *Rizospastis*, 04.02.1947, p.2.

KSENOS Alekos, «Μια έρευνα για το λαϊκό τραγούδι» [Une recherche sur la chanson populaire], *Avgi*, 24.03.1961.

Kyriakatikos Tahydromos, «Βασ.Τσιτσάνης – ο μάγος του μουζουκιού» [Vas.Tsitsanis – le magicien du bouzouki], 15.04.1951.

LEIVADITIS Tasos, «Μια έρευνα για το λαϊκό τραγούδι» [Une recherche sur la chanson populaire], *Avgi*, 28.03.1961.

LYBEROPOULOS D.P., «Η νεολαία ζητάει εύθυμους σκοπούς» [La jeunesse demande des mélodies gaies], *Ebros*, 17.02.1952, p.3-4.

MANESIS Kostas, «Στις Τζιτζιφιές – μια βόλτα στο βασίλειο του μπαγλαμά» [A Tzitzifies – une promenade au royaume du baglama], *To Monterno Tragoudi*, vol.11, septembre 1947 et vol.12, octobre 1947.

- ΜΑΝΙΑΤΑΚΟΣ Υ., «Εκτατα μέτρα για τη μουσική – υπό διωγμό ο αμανές» [Des mesures d'urgence pour la musique – l'amané persecuté], *Ta Nea*, 10.12.1946.
- ΜΑΝΟΛΙΚΑΚΗΣ Ι., «Το λαϊκό, το 'ρεμπέτικο' τραγούδι ξαναβρίσκει και πάλι τις παλιές του δόξες» [La chanson laïko, 'rebetiko' retrouve à nouveau son ancienne gloire], *Ta Nea*, 17.09.1946.
- ΜΑΤΣΑΣ Nestoras, «Ένα πρόβλημα της εποχής μας, Το λαϊκό τραγούδι, Αι απόψεις ενός εκπροσώπου του» [Un problème contemporain. La chanson laïko. Les opinions d'un de ses représentants] *Ethnikos Kiryks*, 11.05.1952, p.2.
- ΜΑΤΣΑΣ Nestoras, «Μπουζούκια και ρεμπέτικα τραγούδια» [Bouzoukia et chansons rebetika], *Ekloyi*, Athènes, vol.102, avril 1954, p.62-66.
- ΜΑΖΑΡΑΚΗ Despoïna, «Μια έρευνα για το λαϊκό τραγούδι» [Une recherche sur la chanson populaire], *Avgi*, 23.03.1961.
- Μ.ΚΥΡ, «Ν'απαγορευτούν τα μάγκικα» [Interdire les magkika], *Edo Athinai*, vol.10, novembre 1946, p.38.
- Μ.Ρ, «Πνευματικά καλλιτεχνικά σημειώματα. Το 'ρεμπέτικο'» [Notes intellectuelles artistiques. Le 'rebetiko'], *Avgi*, 20.09.1953, p.3.
- ΜΥΣΤΗΣ D., «Το χασίς και οι συνέπειες του» [Le haschisch et ses conséquences], *Rizospastis*, 15.12.1946.
- ΜΥ ΒΕΤΑ, «Του ρεμπέτικου και του μοντέρνου η θανάσιμη αντιδικία...» [Le combat crucial entre rebetiko et moderne], *Athinaiiki*, 29.05.1954.
- ΝΙΚΑ Eleni, «Συζήτηση για το λαϊκό τραγούδι με τους φοιτητές στο 'Νέο Θέατρο'» [Discussion sur la chanson populaire avec les étudiants au 'Nouveau Théâtre'], *Avgi*, 29.03.1961.
- ΟΡΦΙΝΟΣ Petros, «Δημοτικά τραγούδια και μουσική αγωγή» [Les chansons démotiques et l'éducation musicale], *Epitheorisi Tehnis*, vol.17, mai 1956, p.431-433.
- ΠΑΓΚΑΛΗΣ Nikos, «Το ρεμπέτικο τραγούδι» [La chanson rebetiko], *Avgi*, 14.02.1953.
- ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΣ Pavlos, «Ο λόγος στην υπεράσπιση» [La parole à la défense], *Ta Nea*, 23.12.1946.
- ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΣ Pavlos, «Μπουζούκια» [Bouzoukia], *Ta Nea*, 13.12.1948.
- ΠΑΛΔΗΣ Nikos, «Μπάτης ο Δερβίσης, Ο μάγκας του Πειραιώς» [Batis le derviche, le magkas du Pirée], *Kainourgio Tragoudi*, n.15, septembre 1950.
- ΠΑΡΑΔΙΜΗΤΡΙΟΥ Elli, «Μια έρευνα για το λαϊκό τραγούδι» [Une recherche sur la chanson populaire], *Avgi*, 30.03.1961.

PAPADIMITRIΟΥ V., «Το ρεμπέτικο και οι σημερινοί θιασώτες του» [Le rebetiko et ses supporters contemporains], *Elefthera Grammata*, février 1949.

PAPADIMITRIΟΥ V., «Η Ελληνική μουσική δημιουργία και τα ζωτικά προβλήματά της» [La création musicale grecque et ses problèmes vitaux], *Avgi*, 23.09.1959.

PAPADOPOULOS N., [sans titre], *Akropolis*, 09.03.1958.

PERASTIKOS K., «Απαγορευμένα τραγούδια» [Chansons interdites], *Ethnikos Kiryks*, 30.11.1946.

PMS, «Ανεργία μουσικών εξ' αιτίας των... μπουζουκιών» [Des musiciens au chômage à cause de... bouzouki], *Ethnos*, 27.05.1949.

PMS, «Εβδομαδιαίον Δελτίον Πανελλήνιου Μουσικού Συλλόγου» [Revue Hebdomadaire de l'Association Panhellénique Musicale], *Ethnos*, 10.06.1949.

POLITIS Nikos, «Μια συζήτηση. Το ρεμπέτικο τραγούδι» [Une discussion. La chanson rebetiko], *Rizospastis*, 23.02.1947, p.2.

PSATHAS D., «Αθηναϊκά. Στα 'Μπουζούκια'», [Athéniens. Aux 'bouzoukia'], *Ta Nea*, 10.09.1948, p.1.

PSATHAS D., «Τα μπουζούκια» [Les bouzoukia], *Ta Nea*, 22.11.1951, p.2.

PSATHAS Dimitris, «Μπουζουκοπροπαγάνδα» [Propagande de bouzouki], *Ta Nea*, 06.12.1955, p.1.

SAKELLARIOS Alekos, «Το ρεμπέτικο» [Le rebetiko], *Apogevmatini*, 09.07.1953.

SAMOUILIDOU E., «Το δημοτικό τραγούδι» [La chanson démotique], *Epitheorisi Tehnis*, vol.22, octobre 1956, p.227-228.

SKOURIOTIS Yannis, «Το δημοτικό τραγούδι από κοινωνική άποψη» [La chanson démotique d'un point de vue social], *Epitheorisi Tehnis*, vol.20, août 1956, p.148-152.

SKOURIOTIS Yannis, «Το δημοτικό τραγούδι» [La chanson démotique], *Epitheorisi Tehnis*, vol.23-24, novembre-décembre 1956, p.461.

S.L., «Το χασίς. Ένας μεγάλος κίνδυνος για τη νεολαία μας» [Le haschisch. Un grand danger pour notre jeunesse], *Rizospastis*, 15.08.1947.

SOFOULIS K., [lettre], *Epitheorisi Tehnis*, vol.20, août 1956, p.152-154.

SPANOUDI Sofia, «Κατηγορία στην υπεράσπιση» [Accusation à la defense], *Ta Nea*, 31.12.1946.

SPANOUDI Sofia, «Η λαϊκή μουσική. Τα 'ρεμπέτικα'» [La musique populaire. Les 'rebetiko'], *Ta Nea* 10.02.1949, p.1-2.

SPANOUDI Sofia, «Ρεμπέτικα και μπουζούκια» [Rebetika et bouzoukia], *Ta Nea*, 17.02.1949.

SPANOUDI Sofia, «Οι κόσμοι της λαϊκής τέχνης. Ο Τσιτσάνης» [Les mondes de l'art populaire. Tsitsanis], *Ta Nea*, 01.02.1951.

STAVROU Y., «Παραμιλητό εξοφλημένου κόσμου. 'Ρεμπέτικα' από την Τρούμπα στο... Κολωνάκι!» [Divagation d'un monde à l'agonie. Rebetiko de Trouba à ... Kolonaki !], *Eleftheri Ellada*, 27.11.1946, p.2.

Ta Nea laika tragoudia, n°1, novembre 1947.

THEODORAKIS Mikis, «Για τη νεοελληνική μουσική δημιουργία» [Sur la création musicale néohellénique], *Avgi*, 15.02.1953.

THEODORAKIS Mikis, «Γύρω στον 'Επιτάφειο'» [Autour de l' 'Épitaphe'], *Epitheorisi Tehnis*, vol.73-74, janvier-février 1961, p.75-79.

THEODORAKIS Mikis, «Μια έρευνα για το λαϊκό τραγούδι» [Une recherche sur la chanson populaire], *Avgi*, 23.03.1961.

To Athinaiko Tragoudi, n°11, octobre 1946, n°15, juillet-août 1947 et n°16, septembre-octobre 1947.

To Elliniko Tragoudi, n°21, juillet 1946.

To Fos (Thessalonique), «Ο ελληνικός κινηματογράφος» [Le cinéma grec], 11.12.1955, p.3.

TSAROUHIS Yannis, «Η ανεπίσημη Σπανούδη» [L'informelle Spanoudi], *Nea Estia*, vol.597, mai 1952, p.672.

VARVOGLIS Marios, «Ραδιοφωνικός Σταθμός Αθηνών... Και το μουσικό του πρόγραμμα ότι πιο οπισθοδρομικό και κακότεχνο» [Station Radiophonique d'Athènes... Son programme le plus arriéré et mal fait], *Rizospastis*, 07.07.1946, p.3.

VOURNAS Tasos, «Το σύγχρονο λαϊκό τραγούδι, πρώτη προσπάθεια αναγωγής στις ρίζες του» [La chanson populaire contemporaine. Première tentative de retour aux origines], *Epitheorisi Tehnis*, vol.76, avril 1961, p.277-285.

YALAMAS Asim., «Η Ντερμπεντέρισσα» [Nterbenterissa], *To Monterno Tragoudi*, vol.34, décembre 1948.

YANNAKOPOULOS St., «Χασίς, πορνεία, χαρτοπαίγνιο – χιλιάδες παγίδες στην Αθήνα για τον εκφυλισμό της νεολαίας» [Haschisch, prostitution, jeu des cartes – milles pièges à Athènes pour la dégénérescence de la jeunesse], *Eleftheri Ellada*, 16.04.1946, p.1.

1963-1974

AD.S., «Μιλούν οι συνθέτες. Γ.Παπαϊωάννου – Μ.Βαμβακάρης» [Les compositeurs Y.Papaioannou et M.Vamvakaris parlent], *Avgi*, 26.08.1966, p.2.

Arogevmatini, «Ρεμπέτικη επικράτεια» [Prédominance rebetique], 26.04.1968, p.4.

Arogevmatini, «Η προέλευση του μπουζουκιού» [La provenance du bouzouki], 04.10.1974, p.4.

Avgi, «Ο Βασίλης Τσιτσάνης για τα τραγούδια του - Ποιοι καλλιτέχνες θα τραγουδήσουν στην Εβδομάδα Λαϊκής Μουσικής» [Vasilis Tsitsanis sur ses chansons - Les chanteurs qui chanteront à la Semaine de Musique Populaire], 25.08.1966, p.2.

DAMIANAKOS Stathis, «Το ρεμπέτικο τραγούδι συνθέτει ένα πολυεδρικό κοινωνικό φαινόμενο» [Le rebetiko est un phénomène social multidimensionnel], *Ta Nea*, 17.05.1973, p.3.

FAKINOS K., «Μάρκος ο καλός» [Le bon Markos], *Ta Nea*, 10.02.1972, p.3.

GERAMANIS P., PIGADAS Mih., «Εκστρατεία για να σωθεί το ρεμπέτικο» [Campagne pour sauver le rebetiko], *Ακρόπολις*, 02.09.1973.

G.K., «Σκοτώθηκε χτες ο Παπαϊωάννου» [Papaioannou s'est tué (en voiture) hier], *To Vima*, 04.08.1972, p.5.

HARALABIDOU Vaso, «Ιδρύεται εταιρία αναπτύξεως του ρεμπέτικου τραγουδιού» [Une Association pour le développement de la chanson rebetiko est fondée], *Vradyni*, 21.07.1973, p.2.

HARDAVELLAS Kostas, «Εγώ έκανα θεότητα το μπουζούκι. Νίκος Μάθησης ο ξεχασμένος» [Moi, j'ai fait du bouzouki une divinité], *Apogevmatini*, 09.02.1970, p.11.

HATZOPOULOS Achilleas, «Η λαϊκή μουσική χωρίς τον Μάρκο...» [La musique populaire sans Markos...], *Apogevmatini*, 09.02.1972, p.4.

HATZOPOULOS Ach., «Ο Τσιτσάνης για αυτούς που έφυγαν» [Tsitsanis sur ceux qui sont partis], *Apogevmatini*, 14.08.1972, p.4.

KARRAS Simon, «Κινδυνεύει η εθνική μουσική μας παράδοση» [Notre tradition musicale nationale en danger], *Akropolis*, 24.03.1972.

KONTOYANNIS Yorgos, «Μάρκος Βαμβακάρης – Πέθανε ο δημιουργός της 'Φραγκοσυριανής' – Κλείνει μια εποχή του λαϊκού τραγουδιού» [Markos Vamvakaris – Le créateur de 'Fragosyriote' est mort – Une époque de la chanson populaire referme], *To Vima*, 09.02.1972, p.5.

KONTOYANNIS Yorgos, «Ό,τι απόμεινε από το 'ρεμπέτικο'» [Ce qui reste du rebetiko], *To Vima*, 13.08.1972, p.6.

KONTOYANNIS Yorgos, «Ένα νέο κοινό για την παραδοσιακή ελληνική μουσική» [Un nouveau public pour la musique traditionnelle grecque], *To Vima*, 06.06.1973, p.4.

LIBEROPOULOS, «Η πνευματική διαθήκη της Ευτυχίας Παπαγιαννοπούλου. Το μέλλον του τραγουδιού εξαρτάται από το Λαό» [Le testament spirituel de Eftychia Papayannopoulou. L'avenir de la chanson dépend du peuple], *Apogevmatini*, 19.02.1970, p.6.

LIERI Tzeni [lettre], «Περί μπουζουκιού» [De bouzouki], *Apogevmatini*, 03.10.1974, p.13.

MARAGKAKIS Lefteris, «Το ρεμπέτικο τραγούδι. Η γέννηση και ο θάνατος του» [La chanson rebetiko. Sa naissance et sa mort], *Thessaloniki*, 03.03.1973, p.7.

Mesimvrini, «Συναυλίες με λαϊκούς συνθέτας και τραγουδιστάς» [Concerts avec des compositeurs et chanteurs populaires], 01.12.1966, p.6.

MILIADIS Ag., «Πέθανε ο Στράτος» [Stratos est mort], *Vradyni*, 20.11.1971, p.1-2.

NOTARAS K., «Πέθανε ένας μερακλής, ένας ντερβίσης» [Un passionné, un derviche est mort], *Vradyni*, 09.02.1972, p.2.

NOTARAS K., «Ο τυφλός ‘Μπαγιαντέρας’ γιορτάζει» [L’aveugle ‘Bayanteras’ en fete], *Vradyni*, 30.06.1972, p.2.

PAPADOPOULOS Lefteris, «Καλό ταξίδι Μάρκο Βαμβακάρη» [Bon voyage Markos Vamvakaris], *Ta Nea*, 09.02.1972, p.4.

PAPADOPOULOS Lefteris, «Ο μπαρμπα-Γιάννης πάει, σόπασε πια» [L’oncle-Yannis s’est tu à jamais], *Ta Nea*, 04.08.1972, p.5.

PAPADOPOULOS Lefteris, «Η πρώτη επιστημονική εργασία πάνω στο ρεμπέτικο» [La première recherche scientifique sur le rebetiko], *Ta Nea*, 30.03.1973, p.3.

PAPADOPOULOS Lefteris, «Βασ.Μάρου: το μπουζούκι» [Vass.Maros: le bouzouki], *Ta Nea*, 20.08.1973, p.3.

PAPADOUKAS P., «Μουσική και καμήλα» [Musique et chameau], *Akropolis*, 25.03.1972.

PETROPOULOS Pias, «Τσιτσάνης: 30 χρόνια – 1000 τραγούδια» [Tsitsanis: 30 ans – 1000 chansons], *Eikones*, vol.572, octobre 1966, p.33-37.

PSATHAS D., «Το τραγούδι» [La chanson], *Ta Nea*, 05.03.1968, p.1.

PSATHAS D., «Τα ρεμπέτικα» [Les rebetika], *Ta Nea*, 09.03.1968, p.1, 9.

SEIZAN K., «Αναδρομή στη μουσική ιστορία του Παπαϊωάννου» [Rétrospective de l’histoire musicale de Papaioannou], *Mesimvrini*, 10.12.1966, p.8.

SEIZAN K., HATZOPOULOS Ach., PARAPONIARI M., «Η λαϊκή μουσική χωρίς τον Μάρκο» [La musique populaire sans Markos], *Apogevmatini*, 09.02.1972, p.4.

TAHTSIS Kostas, «Ζεϊμπέκικο, 1964: Ένα Δοκίμιο» [Zeibekiko, 1964 : Un Essai], *Pali*, vol.2-3, 1964.

TAHTSIS Kostas, «Ο σκληρός Απρίλης του 1945» [L’avril dur de 1945], *Avgi*, 21.12.1974, p.2.

Ta Simerina, «Συνεχίζονται τα δημοτικά και ρεμπέτικα» [Les chansons démotiques et rebetika continuent], 18.11.1972, p.4.

THONY William, «Ο Μ.Χατζηδάκης και ο Μίκης για το μπουζούκι» [M.Hatzidakis et Mikis sur le bouzouki], *To Vima*, 30.08.1973, p.4.

TINT M., «Πανδούρα και μπουζούκι. Μια ολόκληρη ιστορία» [Pandoura et bouzouki. Une longue histoire], *Apogevmatini*, 09.10.1974, p.4.

To Vima, «Διαφύλαξη και μελέτη του ρεμπέτικου τραγουδιού» [Préservation et étude de la chanson rebetiko], 02.09.1973, p.5.

TSAROUHIS Yannis, «Μικρό σχόλιο στον ζεϊμπέκικο» [Petit commentaire sur le zeibekiko], *Theatro*, vol.10 (juillet-août 1963), p.79.

VARIKAS Vasos, «Το σύγχρονο ‘λαϊκό’ τραγούδι» [La chanson ‘populaire’ contemporaine], *To Vima*, 29.03.1970, p.4.

VELOUDIOS Thanos, «Επιτηδειγμη πυρρίχιου εις 9/8 ή ‘Αρτοζηνός’ δηλαδή ‘Ζεϊμπέκικος’» [Figures de la danse pyrrhios en 9/8 ou ‘Artozinos’, c’est-à-dire ‘Zeibekikos’], *Ios*, vol.98-102, 1966, p.116-125.

VERGOPOULOS K., «Μερικές θέσεις πάνω στο ρεμπέτικο τραγούδι» [Certaines positions sur la chanson rebetiko], *Avgi*, 25.12.1974, p.2,8.

VOULGARIS K., «Σκοτώθηκε στο Πέραμα ο ‘δάσκαλος’» [Le ‘professeur’ mort à Perama], *Ta Simerina*, 04.08.1972, p.1,4.

VOULGARIS K., «Μορφές του ρεμπέτικου: Από Σμύρνη Αθήνα. Πως έζησε και πέθανε ο Μασσέλος ή Νούρος» [Figures du rebetiko: De Smyrne à Athènes. La vie et la mort de Masselos dit Nouros], *Ta Simerina*, 12.08.1972, p.4.

VOULGARIS K., «Ο Ρούκουνας θυμάται τα παλιά» [Roukounas se souvient du passé], 19.08.1972.

VOULGARIS K., «Στέλιος Κερομύτης, ο αριστοκράτης ‘μπουζουκτής’» [Stelios Keromytis, le joueur ‘aristocrate’ du bouzouki], 26.08.1972.

VOULGARIS K., «Μπουζουκοδάσκαλος αλλά και πολυτεχνίτης ο Γιώργος Αμπάτης ή Μπάτης» [Yorgos Abatis ou Batis, professeur de bouzouki et homme de tous métiers], 02.09.1972.

VOULGARIS K., «Μια ρεμπέτισσα που συγκίνησε τον Νίκο Γούναρη – Ρίτα Αμπατζή» [Une rebetissa qui a ému Nikos Younaris – Rita Abatzi], 09.09.1972.

VOULGARIS K., «Μιχάλης Γενιτσάρης – ο ρεμπέτης που συνέθετε τραγούδια για την Αντίσταση» [Mihalīs Genitsaris – le rebetis qui composait des chansons pour la Résistance], 16.09.1972.

VOULGARIS K., «Νίκος Αρμαός – δυο χιλιάδες τραγούδια στη λατέρνα» [Nikos Armaos – deux milles chansons à l’orgue de barbarie], 23.09.1972.

VOULGARIS K., «Νίκος Μάθησης – δούλεψε με το στίχο του για το τραγούδι» [Nikos Mathesis – il a travaillé avec ses paroles pour la chanson], 30.09.1972.

VOULGARIS K., «Η Σοφία Καρίβαλη θέλει να τραγουδήσει και πάλι» [Sofia Karivali veut chanter à nouveau], 07.10.1972.

VOULGARIS K., «Μήτσος Γκόγκος – ένας απόμαχος του ρεμπέτικου» [Mitsos Gogos – veteran du rebetiko], 21.10.1972.

VOULGARIS K., «Ο Τομπούλης, 16χρονος δάσκαλος σε χαρέμια – υπέρμαχος του σμυρναϊκού» [Tomboulis, à 16 ans professeur dans les harems – défenseur du smyrneiko], 28.10.1972.

VOULGARIS K., «Γρηγόρης Ασίκης – πέθανε φτωχός και ξεχασμένος» [Grigoris Asikis – il est mort pauvre et oublié], 04.11.1972.

VOULGARIS K., «Μήτσος Σέμσης – ένας ρεμπέτης από τη Σερβία» [Mitsos Semsis – un rebetis de Serbie], 18.11.1972.

VOULGARIS K., «Απ.Χατζηχρήστος – ρεμπέτης με πολλές γνωστές επιτυχίες» [Ap.Hatzichristos - un rebetis avec plusieurs succès], 25.11.1972.

VOULGARIS K., «Μια δολοφονία αιτία να γίνει πλούσιος και διάσημος ο Ιάκωβος Μοντανάρης» [Un crime était la raison de la richesse et de la popularité de Iakovos Montanaris], 02.12.1972.

VOULGARIS K., «Ροβερτάκης – σπούδασε μουσική και συνέθεσε 100 τραγούδια» [Rovertakis – il a étudié la musique et a composé 100 chansons], 23.12.1972.

ZENAKOS Leonidas (dir.), «Μπουζούκια: μια ανατομία της κοινωνίας μας» [Bouzoukia: une anatomie de notre société], *Tachydromos*, vol.835 (avril 1970), p.53-57.

1975-1980

ALEXAKIS V., «Ο Βαμβακάρης στα γαλλικά» [Vamvakaris en français], *Eleftherotypia*, 01.03.1976, p.5.

Akropolis, «Νέο κονταροχτύπημα Τσιτσάνη – Ρούτσου» [Nouvelle querelle entre Tsitsanis et Routsos], 17.12.1980.

Angi, «Οργανώθηκαν οι φίλοι του ρεμπέτικου» [Les amis du rebetiko s'organisent, 20.02.1975, p.2.

Angi, «Οι συνθέτες στιχουργοί κατά της λογοκρισίας» [Les compositeurs et auteurs contre la censure], 01.06.1975, p.2.

Angi, «Τριάντα χρόνων τραγούδια ζωντανεύουν ξανά» [Des chansons vieilles de 30 ans reprennent vie], 13.09.1975, p.2.

Angi, «Χρυσοί δίσκοι για τέσσερις ερμηνευτές» [Des disques d'or pour quatre interprètes], 14.04.1976.

Angi, «Βασίλης Τσιτσάνης, 38 χρόνια ρεμπέτικο» [Vasilis Tsitsanis, 38 ans de rebetiko], 15.04.1976, p.4.

Angi, «Απαγορεύτηκαν ρεμπέτικα τραγούδια» [Des chansons rebetika interdites], 21.12.1977, p.4.

DELIYANNIS Andreas, «Στο δρόμο του ρεμπέτικου, Εν αρχη οι συλλέκτες, ακολούθησε η... μόδα, συνεχίζουν οι εταιρείες» [Chemin vers le rebetiko. D'abord les collectionneurs, suivis par la... mode et par les compagnies], *To Vima*, 09.01.1977.

Eleftherotypia, «Άλλο το ρεμπέτικο κι άλλο ο αργιλές» [Le rebetiko et le narghilé, deux choses différentes], 13.09.1975, p.7.

Eleftherotypia, «Ρεμπέτικα, πολιτικά, σμυρνέικα...» [Rebetika, politika, smyrneika...], 07.11.1975, p.5.

Eleftherotypia, «Βραδιά ρεμπέτικου» [Soirée de rebetiko], 06.04.1976, p.5.

Eleftherotypia, «Του Τσιτσάνη η 'Ντερμπεντέρισσα'» [La 'Nterbenterissa' de Tsitsanis], 14.12.1977, p.5.

Eleftherotypia, «Από την πρωτοβάθμια επιτροπή ελέγχου πετσοκόβουν τη Ρεζέρβα» [La comité de contrôle massacre 'Rezerva'], 19.04.1979, p.5.

Eleftherotypia, «Φλας-Μίκης Θεοδωράκης» [Flash-Mikis Theodorakis], 19.11.1979, p.5.

FANI P., «Ρεμπέτικες αναμνήσεις» [Souvenirs rebetiques], *Eleftherotypia*, 25.08.1975, p.7.

GERAMANIS Panos, «Τσιτσάνης: δεν θα μου πάρουν τα τραγούδια μου» [Tsitsanis : ils ne prendront pas mes chansons], *Akropolis*, 30.11.1980.

ΓΚΙΟΝΙΣ Yorgos, «Νέφη στη Συννεφιασμένη Κυριακή – Εγώ και όχι ο Τσιτσάνης έγραψα τους στίχους» [Des nuages sur Dimanche nuageux – Moi, et non pas Tsitsanis, j'ai écrit les paroles], *Apogevmatini*, 15.05.1976, p.5.

G.X., «Ο Τσιτσάνης στο θέατρο» [Tsitsanis au théâtre], *Eleftherotypia*, 15.02.1980, p.5.

HARDAVELAS K., «Σαββόπουλος: Κάτω το πολιτικό τραγούδι» [Savvopoulos: à bas la chanson politique], *Eleftherotypia*, 02.07.1976, p.6.

HATZIDOULIS K., «Ληλατούνται τα ρεμπέτικα» [Les rebetika sont pillés], *Ta Nea*, 17.01.1976, p.2.

HATZIDOULIS K., «Αυτή είναι η ζωή μου. Ντόμπρα και σταράτα. Γράφει από την καρδιά του ο Γιάννης Παπαϊωάννου» [Voilà ma vie. Net et sans détour. Yannis Papaioannou écrit de son cœur], *Apogevmatini*, 05.04.1976, p.11.

HATZIDOULIS K., «Μεγάλες στιγμές του ρεμπέτικου» [Des grands moments du rebetiko], *Avgi*, 20, 23 et 24.02.1977.

KALAITZI G., «Της καρδιάς τους ο καημός» [La peine de leur cœur], *Avgi*, 07.05.1977, p.2.

KONTOYANNIS Yorgos, «Και ξαφνικά μετά 40 χρόνια ανακαλύψαμε το ρεμπέτικο...» [Et soudain, 40 ans plus tard, on a découvert le rebetiko], *To Vima*, 18.01.1976.

KOUNADIS P., «Γύρω από το ρεμπέτικο: μια απάντηση στον Κώστα Βεργόπουλο» [Autour du rebetiko: une réponse à Kostas Vergopoulos], *Avgi*, 10, 16.01.1975.

KOUNENAKI P., «Συννεφιασμένη Κυριακή – Σαράντα χρόνια Τσιτσάνης» [Dimanche Nuageux – 40 ans Tsitsanis], *Avgi*, 15.02.1980, p.4.

MANIATIS G., «Καταβροχθίζονται οι λαοί που δεν χορεύουν» [Les peuples qui ne dansent pas sont dévorés], *Akropolis*, 28.12.1979.

MANOLIKAKIS N., «Αυθεντικά ρεμπέτικα στο Αιγαίου και ... Λονδίνο» [Des rebetika originaux à la mer Égée et ... à Londres], *Eleftherotypia*, 16.06.1978, p.5

ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ Τ., «Τσιτσάνης: Σκεφθήτε και τους παλιούς ρεμπέτες» [Tsitsanis : Pensez aussi aux vieux rebetes], *Eleftherotypia*, 15.04.1976, p.5.

ΜΙΛΟΠΟΥΛΟΥ Bella, «Παρουσιάζουν δικά τους προπολεμικά ρεμπέτικα!» [Ils présentent comme leurs des vieux rebetika d'avant-guerre!], *Vradyni*, 08.11.1975, p.4.

N.MAN., «Ρεμπέτικο τραγούδι στα νησιά» [Chanson rebetiko aux îles], *Eleftherotypia*, 11.05.1978, p.5.

ΡΑΠΑΔΑΚΗΣ Yorgos, «Η Ουνέσκο και ο Τσιτσάνης» [Unesco et Tsitsanis], *Eleftherotypia*, 21.10.1981, p.6.

ΡΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ Μ., «Ρεμπέτικων βεβήλωση» [Profanation de rebetika], *Ta Nea*, 12.01.1976, p.2.

ΡΑΡΑΤΙΡΙΤΗΣ Ο, «Λόγοι και αντίλογοι. Αντίλογος για το ρεμπέτικο» (επιστολή Γ.Ευστρατίου) [Discours et contre-discours. Un contre-discours sur le rebetiko (Lettre de G.Efstratiou)], *Avgi*, 04.03.1977, p.4.

ΡΙΛΙΗΣ G., «Ο αληθινός Τσιτσάνης» [Le véritable Tsitsanis], *Ta Nea*, 02.06.1973, p.3.

Pontiki, «Ληλασία του ρεμπέτικου» [Pillage du rebetiko], 18.05.1979, p.8.

ΨΥΡΡΑΚΗ V., «Πρέπει να ανοίξει το Ηρώδειο στη Λαϊκή Μουσική;» [Est-ce que l'Hérode doit ouvrir à la musique populaire?], *Eleftherotypia*, 09.10.1976, p.5.

Radioprogramme, n°290-329, (31.08-06.09.1975 au 30.05-5.06.1976), supplément du Troisième Programme.

Radioprogramme, n°314, 15-21.02.1976.

ROMANOU Kaiti, «Το ρεμπέτικο τραγούδι διαδόθηκε και κατέκτησε όλα τα κοινωνικά στρώματα» [La chanson rebetiko s'est diffusée et a conquis toutes les couches sociales], *Kathimerini*, 04.01.1976, p.7.

SHORELIS Tasos, «Το ρεμπέτικο και το ελληνικό λαϊκό τραγούδι» [Le rebetiko et la chanson populaire grecque], *Rizospastis*, 12.03.1976.

Ta Nea, «Ο Τσιτσάνης στη μεγάλη γιορτή του ταχυδρομείου» [Tsitsanis dans la grande fête de la Poste], 28.09.1977, p.2.

TILESCOPIO, «Ο ρεμπέτης Μουφλουζέλης και το τηλε-είδωλό του» [Le rebetis Mougoulouelis et son télé-idole], *Avgi*, 10.06.1976, p.4

TINY M., «Το 3.000 π.Χ. το πρώτο ρεμπέτικο!» [À 3.000 av.J.C le premier rebetiko !], *Eleftherotypia*, 16.01.1976, p.5.

TSAROUHAS Kostas, «Οι συνθέτες καταργούν τον μεσάζοντα» [Les compositeurs abolissent l'intermédiaire], *Apogevmatini*, 13.04.1976, p.4.

TSIPIRAS Kostas (dir.), «Προσέγγιση στο ρεμπέτικο» [Approche du rebetiko], *Ichos & Hi-Fi*, vol.68, novembre 1978.

VASILIKOS Vasilis, «Οι ρεμπέτες και η ιστορία τους» [Les rebetes et leur histoire], *Avgi*, 06.02.1977, p.10.

VEINOGLIOU John, «Ελληνικότατες οι ρίζες του ρεμπέτικου» [Indiscutablement grecques les racines du rebetiko], *Ta Nea*, 10-11-12.05.1976, p.9.

XANTHOULIS G., «Σήμανε η ανάσταση για το γνήσιο ρεμπέτικο» [L'heure de la résurrection a sonné pour le rebetiko authentique], *Eleftherotypia*, 04.05.1977, p.5.

YANNAKIS T., «Εξοστρακίζει ο Μίκης το μπουζούκι» [Mikis proscrit le bouzouki], *Eleftherotypia*, 16.11.1979, p.6.

YATRA Dion., «Λυρική και μπουζούκι» [Lyrique et bouzouki], *Eleftherotypia*, 20.03.1979, p.5, 15.

1980 – 2000

ADAMOPOULOU Melina, «Τα παιδιά απ' την Πάτρα» [Les enfants de Patra], *Avgi*, 12.01.1986, p.15.

AGGELIKOPOULOS V., «Ο 20^{ος} αιώνας της ρωμιοσύνης» [Le XXe siècle de la grécité], *Ta Nea*, 16.03.1987, p.24-25.

Akropolis, «Ο δάσκαλος δεν πρόλαβε να πάρει το τιμητικό δίπλωμα» [Le professeur n'a pas eu le temps pour le diplôme d'honneur], 25.01.1984, p.4.

ANTONOPOULOS L., VOUNATSOS Ax, «Ροκ κραυγή διαμαρτυρίας» [Un cri rock de protestation], *Ta Nea*, 04.10.1988, p.32-33.

APERGIS Fotis, «Μπλουζ και ρεμπέτικο» [Blues et rebetiko], 25.04..1988, p.29.

APERGIS Fotis, «Συνάντηση ρεμπέτικου-μπλουζ» [Rencontre de rebetiko et blues], *Eleftherotypia*, 09.05.1989, p.29.

Angi, « Αφιέρωμα στο ρεμπέτικο τραγούδι» [Rétrospective à la chanson rebetiko], 08.07.1980, p.4.

Angi, «Όλη η Ελλάδα θρηνεί τον μεγάλο Βασίλη Τσιτσάνη» [Toute la Grèce déplore le grand Vasilis Tsitsanis], 19.01.1984, p.1,4.

Angi, «Με τη Συννεφιασμένη Κυριακή ο λαός αποχαιρέτησε τον Βασίλη Τσιτσάνη» [Le peuple a fait ses adieux à Vasilis Tsitsanis avec le Dimanche Nuageux], 22.01.1984, p.1,5.

Angi, «Μνήμη Τσιτσάνη» [Souvenirs de Tsitsanis], 18.03.1987, p.17.

Angi, «Βραβείο Τσιτσάνη από το δήμο της Αθήνας» [Prix Tsitsanis par la Municipalité d'Athènes], 23.10.1987, p.9.

BOSDAS Takis, «Μ'ένα μπαγλαμά στο χέρι» [Avec un baglama à la main], *To Vima*, 21.11.1982, p.8-9.

BRAMOS Yorgos, «24^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου. Η αμηχανία του σκηνοθέτη μπροστά στο μεγάλο θέαμα. Στο 'Ρεμπέτικο' του Κώστα Φέρρη» [24^e Festival de Cinéma. L'embarras du réalisateur devant le grand spectacle. Au 'Rebetiko' de Kostas Ferris], *Angi*, 05.10.1983, p.4.

CHRISTOFILAKIS Y., «Από τους Ρεμπέτες μέχρι τις Νταλίκες» [De Rebetes aux 'Ntalikes'], *Ta Nea*, 03.02.1985, p.2.

Eleftheros Typos, «Ήταν ο μεγαλύτερος. Συννέφιασαν οι καρδιές» [Il était le plus grand. Les coeurs se sont ennuagés], 19.01.1984, p.1,11,20-21.

Eleftherotypia, « Μάρκος » [Markos], 24.02.1981, p.5.

Eleftherotypia, «Σκοτώστε τα ινδορεμπέτικα πριν μας σκοτώσουν» [Tuer les indo-rebetiko avant qu'ils nous tuent], 16.06.1981, p.6.

Eleftherotypia, «Βασίλης Τσιτσάνης, Να υπογράψουν οι συνθέτες υπεύθυνη μουσική δήλωση» [Vasilis Tsitsanis, Les compositeurs doivent signer une déclaration musicale sur l'honneur], 30.06.1981, p.6.

Eleftherotypia, «Η Λιμπερασιόν για τον Τσιτσάνη» ['Liberation' sur Tsitsanis], 23.01.1984, p.11.

Eleftherotypia, «Σε στίχους του Μάρκου» [Sur les vers de Markos], 09.07.1984, p.10

Eleftherotypia, «Το μεταπολεμικό λαϊκό τραγούδι» [La chanson populaire d'après-guerre], 14.01.1986, p.10.

Eleftherotypia, «Ένα πάλκο για τον Τσιτσάνη» [Une scène pour Tsitsanis], 16.03.1987, p.13.

Eleftherotypia, «Δίσκος και συναυλία Κατσαρού» [Disque et concert de Katsaros], 19.05.1988, p.29.

Ethnos, «Αποκλειστικό: Πώς έσβησε ο Τσιτσάνης – Οι τελευταίες του ώρες – Ανταπόκριση από το Λονδίνο» [Exclusivité: Comment Tsitsanis est éteint – Ses dernières heures – Correspondant de Londres], 19.01.1984, p.1,30,31,33.

Ethnos, «Κλάψε σήμερα καρδιά μου» [Pleures mon coeur aujourd'hui], 21.01.1984, p.30-31.

FENEK-ΜΙΚΕΛΙΔΙ Ν., «Το 'Ρεμπέτικο' δίχασε φεστιβάλ» ['Rebetiko' divise le Festival], *Eleftherotypia*, 09.08.1983, p.5.

GIATRAS Dion. «Η μουσική μας οπισθοδρόμηση» [Notre regression musicale], *Eleftherotypia*, 19.08.1982, p.5.

ΓΚΙΟΝΙΣ D., «Σιμων Καρράς, Δεν ξέρουν τι τους γίνεται οι νέοι συνθέτες» [Simon Karras. Les nouveaux compositeurs sont ignorants], *Eleftherotypia*, 27.05.1980, p.5.

ΓΚΙΟΝΙΣ D., «Άκης Πάνου» [Akis Panou], *Eleftherotypia*, 22.04.1982, p.5.

ΓΚΙΟΝΙΣ D., «Ο πατέρας μου ο Μάρκος κι εγώ» [Mon père Markos et moi], *Eleftherotypia*, 13.06.1982, p.6.

ΓΚΙΟΝΙΣ D., ΚΟΛΕΤΣΙ Κ., ΛΙΑΡΙ, ΕΦΘΥΜΙΑΔΙ, «Χωρίσαμ' ένα δειλινό – Έφυγε τη μέρα που γεννήθηκε – Δάσκαλε αντίο» [On s'est quitté un soir – Il est parti le jour de sa naissance – Adieu professeur], *Eleftherotypia*, 19.01.1984, p.1,17,23-25.

ΓΚΙΟΝΙΣ Dimitris, «Ο κλέψας του... τραγουδήσαντος» [Le voleur... du chanteur], [entretien avec P.Kounadis], *Eleftherotypia*, 29.06.1990.

ΓΚΙΟΝΙΣ D., «Ποτέ δε σταμάτησα – Δερβενιώτης» [Je n'ai jamais arrêté – Derveniotis], *Eleftherotypia*, 02.03.1986, p.29.

ΓΚΙΟΝΙΣ D., «Με τον μπουζουξή Λάκη Καρνέζη» [Avec le joueur de bouzouki Lakis Karnezis], *Eleftherotypia*, 18.05.1986, p.29.

KARAVIA M., TSAROUHIS, «Ο Β.Τσιτσάνης έμεινε ανυποχώρητος» [Vasilis Tsitsanis n'a pas cédé], *Kathimerini*, 24.01.1984, p.6.

KATIMERTZIS Paraskeuas, «Από το 'Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι' στο 'Βάρα Απόστολε τα τέλια'» [De la 'Nuit sans lune' au 'Frappe Apostole les cordes'], *Avgi*, 26.09.1987, p.8.

Kathimerini, «Τσιτσάνης ο βάρδος του λαϊκού τραγουδιού» [Tsitsanis, le barde de la chanson populaire], 19.01.1984, p.6.

ΚΟΛΕΤΣΙ Κ., «Για μένα ήταν στη Βίβλο» [Pour moi, il était dans la Bible], *Eleftherotypia*, 20.01.1984, p.1,20-21.

ΚΟΛΕΤΣΙ Κ., «Μέσα στον ύπνο το βαρύ» [Pendant le sommeil profond], *Eleftherotypia*, 22.01.1984, p.7.

ΚΟΝΤΑΡΟΥ Ν., ΣΦΙΑΚΑΣ Η., «Η καταξίωση του Τσιτσάνη» [La reconnaissance de Tsitsanis], *Ethnos*, 20.01.1984, p.6,19.

ΚΟΝΤΑΡΟΥ Ν., ΣΦΙΑΚΑΣ Η., ΤΑΡΑΝΤΟΥ, «Και ο πρωθυπουργός έκλαψε για τον Τσιτσάνη - Η Ελλάδα κήδεψε τον τροβαδούρο» [Même le Premier Ministre a pleuré pour Tsitsanis – La Grèce a enterré le troubadour], *Ethnos*, 22.01.1984, p.1, 10-11.

LYKOUROPOULOS Sotiris, «Από τον φωνογράφο στα 45αρια» [Du phonographe au 45 tours], *Kathimerini* (*Efta Imeres*), 26.04.1998, p.4-5 (disponible sur <http://wwk.kathimerini.gr/kath/7days/1998/04/26041998.pdf>, consulté le 26.10.2010).

ΜΑΚΡΙΔΙΣ Νίκος, «Οι βετεράνοι του ρεμπέτικου» [Les vétérans du rebetiko], *Eleftherotypia*, 18.01.1982, p.5.

MARAGKOU Μ. «Η Καίτη Γκρέυ εξομολογείται στην Μ.Μαραγκού» [Kaiti Grey se confie à M.Maragkou], *Eleftherotypia*, 21.12.1981, p.6.

MARAGKOU Μ., «Αντίο σύντροφε του έρωτα και του σεβντά» [Adieu compagnon de l'amour et du douleur], *Eleftherotypia*, 23.01.1984, p.7.

Μ.Μ., «Νεορεμπέτες στο Λυκαβυττό» [Neo-rebetes à Lycabette], *Eleftherotypia*, 01.09.1982, p.5.

Μ.Ρ., «Δύσκολες μέρες για τις εταιρείες» [Des temps durs pour les companies phonographiques], *Eleftherotypia*, 11.12.1981, p.6.

ΝΟΤΑΡΑΣ Κ., «Συγκίνηση από το θάνατο του Τσιτσάνη» [Emotion pour le décès de Tsitsanis], *Vradyni*, 19.01.1984, p.1,4.

ΝΟΤΑΡΑΣ Κ. «Φτάνει σήμερα η σορός του 'δασκάλου' – Αθάνατος και αξεπέραστος» [Le corps de Tsitsanis arrive aujourd'hui – Immortel et Insurpassable], *Vradyni*, 20.01.1984, p.1,5.

ΝΟΤΑΡΑΣ Κ., «Το τελευταίο αντίο στον Τσιτσάνη – Λαϊκός θρήνος για την κηδεία του Β.Τσιτσάνη» [L'adieu à Tsitsanis – Lamentation populaire avant les funérailles], *Vradyni*, 21.01.1984, p.1,4.

PANAYOTOU Yorgos, « Διώξεις του ρεμπέτικου. Μια αστυνομική διάταξη του 1950 » [Persécutions du rebetiko. Un décret policier de 1950], *Anti*, vol.674, novembre 1998, p.41.

PANOU Akis, «Ο Μάρκος ήταν η αρχή», [Markos était le début], *Ntefi*, vol.14, février-mars 1987, p.12-17.

PAPADAKIS Yorgos, «Ούτε υποκουλτούρα, ούτε λογοκρισία» [Ni subculture, ni censure], *Eleftherotypia*, 11.11.1981, p.6.

PAPADAKIS Yorgos, «Βολή κατά ριπάς» [Tirs en rafale], *Eleftherotypia*, 25.11.1981, p.6.

PAPADAKIS Yorgos, «Συντριπτική σύγκριση για Σμυρνέικα» [Comparaison écrasante pour Smyrneika], *Eleftherotypia*, 16.12.1981, p.6.

PAPADAKIS Yorgos, «Ρεμπετομαθής Κομπανία» [Compagnie rebetophile], *Eleftherotypia*, 27.01.1982, p.6.

PAPADAKIS Yorgos, «Ρεμπέτικα με σέσουλα» [Rebetiko en abondance], *Eleftherotypia*, 03.03.1982, p.6.

PAPADAKIS Yorgos, «Μνήμες της Σμύρνης» [Mémoires de Smyrne], *Eleftherotypia*, 12.05.1982, p.6.

PAPADAKIS Yorgos, «Πολύ κέφι και κάποια ερωτηματικά» [Humeur de fete et certaines questions], *Eleftherotypia*, 26.05.1982, p.6.

PAPAPANAYOTOU Β., ΧΑΝΘΙΔΙΣ Ρ., «Λαϊκό προσκύνημα στο σπίτι του Τσιτσάνη – Έρχεται σήμερα ο δάσκαλος» [Pèlerinage populaire à la maison de Tsitsanis – Le professeur arrive aujourd'hui], *Akropolis*, 20.01.1984, p.1,4,7.

PAPASTEFANOU Yorgos, «Το ‘Χρυσό’ Νέο Κύμα» [La nouvelle vague ‘dorée’], *Kathimerini (Efta Imeres)*, 26.04.1998, p.16-17 (disponible sur <http://wwk.kathimerini.gr/kath/7days/1998/04/26041998.pdf>, consulté le 26.10.2010).

PARAPONIARI M., XANTHIDIS P., PΑΡΑΠΑΝΑΥΟΤΟΥ Β., «Συννέφιασε το λαϊκό τραγούδι» [La chanson populaire ennuagée], *Akropolis*, 19.01.1984, p.1,4,6-7.

PARAPONIARI M., «Συννεφιασμένη Κυριακή» [Dimanche Nuageux], *Akropolis*, 22.01.1984, p.1,18.

PARNASSA, PΑΡΑΥΕΟΡΓΙΟΥ, PΑΣΠΑΛΑΡΗ, ΜΗΧΑΛΙΤΣΙΑΝΟΥ, «Να τραγουδούν Συννεφιασμένη Κυριακή όταν θα με θάβουν» [Qu’ on chante Dimanche Nuageux en m’enterrant], *Eleftheros Typos*, 20.01.1984, p.1.

Radiophonie Hellénique, «Γιορτή για τα 50 χρόνια, 1938-1988, Στάδιο Ειρήνης και Φιλίας, 21.12.1988» [Fête pour les 50 ans, 1938-1988, Stade de la Paix et de l’Amitié, 21.12.1988], dépliant imprimé pour la fête, consulté à l’archive d’ERT.

Rizospastis, «Συννεφιασμένη μέρα για το λαϊκό τραγούδι» [Une journée ennuagée pour la chanson populaire], 19.01.1984, p.1,5.

SAVVIDIS Y., «Πρόσωπα και οράματα. Απόστολος Καλδάρας» [Personnes et visions. Apostolos Kaldaras], *Avgi*, 11.07.1982, p.12.

SAVVIDIS Yorgos, « Μουσικές Ταξιαρχίες – Οπισθοδρομική Κομπανία» [Brigades Musicales – Compagnie Rétrograde], *Avgi*, 07.11.1982, p.8.

SAVVIDIS Y., «Που οφείλεται η μαζική στροφή στα γνήσια και αυθεντικά λαϊκά; Πάσχα με μπουζούκι, ντέφι και κλαρίνο» [À quoi est dû le tournant massif vers les laïko originaux et authentiques? Pacques avec bouzouki, ntefi et clarinette], *Avgi*, 07.05.1983, p.5.

STATHI S., ΖΗΚ., «Κουράστηκα για να σε αποχτήσω – Θα τον τραγουδούν πάντα οι φάμπρικες» [Je me suis fatigué pour t’attirer – Les fabriques chanteront toujours ses chansons], *Rizospastis*, 22.01.1984, p.1,7-8,11.

STAVROU Alexandra, «Η ‘ελληνικότητα’ της μουσικής μας δεν είναι μόνο μία... Μερικές σκέψεις με αφορμή το θάνατο του Βασίλη Τσιτσάνη και του Κώστα Γιαννίδη» [La ‘gréicité’ de notre musique n’est pas seulement une... Quelques réflexions sur la mort de Vasilis Tsitsanis et de KostasYannidis], *Avgi*, 28.01.1984.

Ta Nea, «Τσιτσάνης για πάντα», [Tsitsanis pour toujours], 17.11.1987, p.29

Ta Nea, «Σύλλογος για την υπεράσπιση του λαϊκού τραγουδιού» [Association pour la defense de la chanson laïko], 10.11.1988, p.26.

Ta Nea, «Σπάνια ρεμπέτικα» [Rebetika rares], 29.12.1988, p.18.

Thessaloniki, «Η Ελλάδα χωρίς Τσιτσάνη» [La Grèce sans Tsitsanis], 19.01.1984, p.1-2.

Thessaloniki, «Λαϊκό προσκύνημα για τον Τσιτσάνη» [Pèlerinage populaire pour Tsitsanis], 20.01.1984, p.1-2.

ΤΟΥΦΕΞΙ Μ., ΤΣΙΡΒΙΝΟΣ Τ., ΚΟΚΚΑΛΙΔΟΥ Ν., «Η Ελλάδα κηδεύει σήμερα τον Β.Τσιτσάνη» [La Grèce enterre aujourd'hui V.Tsitsanis], *Thessaloniki*, 21.01.1984, p.1-2.

ΤΣΑΓΚΑΡΟΥΣΙΑΝΟΣ Στ., «Βραβείο Τσιτσάνη για νέους» [Prix Tsitsanis pour les jeunes], *Eleftherotypia*, 23.10.1987, p.11.

ΤΣΑΓΚΡΗΣ Ν., «Άραγε να γλιτώσανε οι μάγκες απ'το τρένο;» [Est-ce que les magkes se sont échappés du train?], *Avgi*, 15.07.1980, p.4.

ΤΣΑΡΑΓΛΙ, ΣΑΝΤΟΡΙΝΑΙΟΥ, «Τον έκλαψαν χιλιάδες» [Des milliers l'ont pleuré], *Eleftheros Typos*, 21.01.1984, p.1,32,33.

ΒΙΔΑΛΙΣ Υ., «Χορεύοντας τσιφτετέλι στο Λυκαβυττό» [En dansant le tsifteteli à Lycabette], *Eleftherotypia*, 04.09.1982, p.5.

ΧΑΝΘΟΥΛΙΣ Υ., «Στα ίχνη του Μάρκου ο Στέλιος» [Stelios sur les traces de Markos], *Eleftherotypia*, 04.01.1982, p.5.

Υ.Ε.Υ, «Ακμαίος στα 95 του» [Florissant à ses 95 ans], *Eleftherotypia*, 02.06.1988, p.29.

BIBLIOGRAPHIE

Représentations, Identité, Mémoire

ABRIC Jean-Claude, "A theoretical and experimental approach to the study of social representations in a situation of interaction", dans FARR, M.R, MOSCOVICI S., *Social representations*, London, NY, Paris, Cambridge University Press/ Ed. De la Maison des Sciences de l'Homme, 1984, p.169-183.

ABRIC Jean-Claude, « L'étude expérimentale des représentations sociales », dans JODELET D. (dir.), *Les représentations sociales*, 3^e édition, Paris, PUF, 1993, p.187-203.

AMSELLE Jean-Loup, *Logiques métisses*, Paris, Payot, 1990.

AMSELLE Jean-Loup, *Branchements*, Paris, Flammarion, 2001.

ANDERSON Benedict, *Imagined communities : reflexions on the origin and spread of nationalism*, (édition révisée), Londres, Verso, 1994.

ARISTOTE, « De la mémoire et de la réminiscence », *Petits traités d'histoire naturelle* (texte établi et traduit par René Mugnier), Paris, Les belles lettres, 1965, p.53-63.

AUGE Marc, *Les formes de l'oubli*, Paris, Payot et Rivages, 1998.

BAZIN Jean, *A chacun son Bambara !*, dans AMSELLE Jean-Loup, M'BOKOLO Elikia (dir.), *Au cœur de l'ethnie*, Paris, La Découverte, 1985, p.87-127.

BERGSON Henri, *Matière et mémoire*, Paris, PUF, 1997.

CASSIRER Ernst, *La philosophie des formes symboliques. 1. Le langage*, (traduit par O.Hansen-Love et J.Lacoste), Paris, Éditions de Minuit, 1972.

CASSIRER Ernst, *La philosophie des formes symboliques. 2. La pensée mythique*, (traduit par J.Lacoste), Paris, Éditions de Minuit, 1972.

CASSIRER Ernst, *La philosophie des formes symboliques. 3. La phénoménologie de la connaissance*, (traduit par C.Frontyl), Paris, Éditions de Minuit, 1972.

CASSIRER Ernst, *Trois essais sur le symbolique*, (traduit par J.Carro, J.Gaubert), Paris, Éditions du Cerf, 1997.

CASTORIADIS Cornélius, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975.

COULON Christian, « Les dynamiques de l'ethnicité en Afrique noire », dans BIRNBAUM Pierre (dir.), *Sociologie des nationalismes*, Paris, PUF, 1997, p.37-53.

COULON Christian, « Introduction : la cuisine comme objet politique », *Revue internationale de politique comparée*, n.6 (2), 1999, p.311-319.

COULON Christian, « La codina dau país : cuisine et régionalisme dans le Sud-Ouest occitan », dans MARTIN Denis-Constant (dir.), *Sur la piste des OPNI*, Paris, Karthala, 2002, p.478-497.

DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1969.

DURKHEIM Émile, « Représentations individuelles et représentations collectives », dans *Sociologie et philosophie*, [1898], 3^e édition, Paris, PUF, 2004, p.1-48.

EDELMAN Murray, *The Symbolic Uses of Politics*, Urbana, University of Illinois Press, 1977.

FARR Robert M., MOSCOVICI Serge, *Social representations*, London, NY, Paris, Cambridge University Press/ Éditions De la Maison des Sciences de l'Homme, 1984.

GENSBURGER Sarah, LAVABRE Marie-Claire, « Entre 'devoir de mémoire' et 'abus de mémoire' : la sociologie de la mémoire comme tierce position », dans MÜLLER Bertrand (dir.), *L'histoire entre mémoire et épistémologie, autour de Paul Ricœur*, Lausanne, Éditions Payot, 2005, p.75-96.

HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, (édition critique établie par Gérard Namer), Paris, Éditions Albin Michel, 1997.

HALL Stuart, *Representation : Cultural representations and signifying practices*, London, Sage Publications, 1997.

HERZLICH Claudine, *Santé et maladie: analyse d'une représentation sociale*, Paris, EHESS, 1969.

HERZLICH Claudine, PIERRET Janine, *Malades d'hier, malades d'aujourd'hui*, Paris, Payot, 1984.

HOBSBAWM Eric, RANGER Terence, *The invention of tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

HYPPOLITE Jean, « Aspects divers de la mémoire chez Bergson », *Revue Internationale de philosophie*, 3^e année, n° 10, octobre 1949, p.373-391.

JODELET Denise, « Représentations sociales: phénomènes, concept et théorie », dans MOSCOVICI Serge (dir.), *Psychologie sociale*, Paris, PUF, 1984, p.357-378.

JODELET Denise, *Folies et représentations sociales*, Paris, PUF, 1989.

JODELET Denise (dir.), *Les représentations sociales*, 3^e édition, Paris, PUF, 1993.

JODELET Denise, « Représentations sociales : un domaine en expansion », dans JODELET Denise (dir.), *Les représentations sociales*, 3^e édition, Paris, PUF, 1993, p.31-61.

JULES-ROSETTE Bennetta, MARTIN Denis-Constant, *Cultures populaires, identités et politique*, Les Cahiers du CERI, n°17, 1997.

LAPLANTINE François, « Anthropologie des systèmes de représentations de la maladie : quelques recherches menées dans la France contemporaine réexaminées à la lumière d'une expérience brésilienne », dans JODELET D. (dir.), *Les représentations sociales*, 3^e édition, Paris, PUF, 1993, p.277-298.

LAVABRE Marie-Claire, « Usages du passé, usages de la mémoire », *Revue française de science politique*, vol.44, n°3, 1994, p.480-493.

- LAVABRE Marie-Claire, « Entre histoire et mémoire, à la recherche d'une méthode », dans MARTIN Jean-Clément (dir.), *La guerre civile entre histoire et mémoire*, Nantes, Ouest Éditions, 1995, p.39-47.
- LAVABRE Marie-Claire, « De la notion de mémoire à la production des mémoires collectives », dans CEFAL Daniel (dir.), *Cultures politiques*, Paris, PUF, 2001, p.233-252.
- LAVABRE Marie-Claire, « Halbwachs : les fondements d'une sociologie empirique de la mémoire », dans *Erinnerung und Gesellschaft - Mémoire et société*, Jahrbuch für Soziologiegeschichte, 2006, p.233-244.
- LEBLANC P, « L'imaginaire social, Note sur un concept flou », *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol.XCVII, 1994, p.415-434.
- LUDL Christine, *La (les) représentation(s) de la migration, entre pouvoir et réussite : la mobilité des migrant(e)s originaires de la vallée du fleuve Sénégal entre leur pays d'origine et la France*, Thèse de doctorat (dirigée par Nils Diederich et Denis-Constant Martin), Paris/Berlin, Institut d'études politiques/ Freie Universität, Otto-Suhr-Institut für Politikwissenschaft, 2008.
- MANNONI Pierre, *Les représentations sociales*, Paris, PUF, 1998.
- MARTIN Denis-Constant, « A la quête des OPNI, comment traiter l'invention du politique ? », *Revue française de science politique*, 39 (6), décembre 1989, p.793-814.
- MARTIN Denis-Constant (dir.), *Cartes d'identité, Comment dit-on « nous » en politique ?*, Paris, Presses des Sciences Po, 1994.
- MARTIN Denis-Constant, « Traces d'avenir, mémoires musicales et réconciliation en Afrique du Sud », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°22, Genève, Ateliers d'ethnomusicologie, 2009, pp.141-168.
- MARTIN Denis-Constant (dir.), *Sur la piste des OPNI*, Paris, Karthala, 2002.
- MOSCOVICI Serge, *La psychanalyse : son image et son public*, 2^e édition, Paris, PUF, 1976.
- MOSCOVICI Serge, « The phenomenon of social representations », dans FARR R.M., MOSCOVICI S., *Social representations*, London, NY, Paris, Cambridge University Press/ Éditions De la Maison des Sciences de l'Homme, 1984, p.3-69.
- MOSCOVICI Serge (dir.), *Psychologie sociale*, Paris, PUF, 1984.
- MOSCOVICI Serge, « Des représentations collectives aux représentations sociales : éléments pour une histoire » dans JODELET Denise. (dir.), *Les représentations sociales*, 3^e édition, Paris, PUF, 1993, p.62-86.
- OTAYEK René, *Identité et démocratie dans un monde global*, Paris, Presses de Sciences Po, 2000.
- RICŒUR Paul, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- RICŒUR Paul, *Temps et récit. 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.
- RICŒUR Paul, *Temps et récit. 3. Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.
- RICŒUR Paul, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Editions du Seuil, 1986.
- RICŒUR Paul, « De l'interprétation », dans RICŒUR Paul, *Du texte à l'action*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p.13-39.
- RICŒUR Paul, « L'imagination dans le discours et dans l'action », dans RICŒUR Paul, *Du texte à l'action*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p.237-262.
- RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

SANTIL Marçano Juliana, *Ce métis qui nous trouble, Les représentations du Brésil dans l'imaginaire politique angolais: l'empreinte de la colonialité sur le savoir*, Thèse doctorale (sous la dir. de Dario Batistella), IEP de Bordeaux, 2006.

SFEZ Lucien, *La Symbolique Politique*, Paris, (collection Que sais-je?), PUF, 1988.

SINDJOUN Luc, « La démocratie est-elle soluble dans le pluralisme culturel ? », dans *L'Afrique politique 2000*, Paris, Karthala, p.19-40.

SGARD Jean, *L'abbé Prévost, Labyrinthes de la mémoire*, Paris, PUF, 1986.

THIESSE Anne-Marie, *La création des identités nationales, Europe XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

TODOROV Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Paris, Éditions Aléa, 2004.

Sociologie de la musique

ADORNO, Theodor, « On popular music », *Studies in Philosophy and Social Science*, vol.9, n°1, 1941.

ADORNO Theodor, « Réflexions en vue d'une sociologie de la musique [1958] », *Musique en jeu* n°7, mai 1972, p.5-16.

ADORNO, Theodor, « Sociologie de la musique [1967] », *Musique en jeu* n°2, mars 1971, p.7-15.

ADORNO Theodor, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1979.

ADORNO, Theodor, *Introduction à la sociologie de la musique*, (traduit par V.Barras, C.Russi), Genève, Contrechamps Éditions, 1994.

ALVAREZ-PEREYRE Frank (dir.), *Catégories et catégorisations, une perspective interdisciplinaire*, SelaF, Numéros spéciaux 33, Louvain/Paris, Peeters Press, 2008.

AROM Simha, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale, Structure et méthodologie*, vol.1, Paris, SELAF, 1985.

AROM Simha, « Trois brèves remarques sur l'ethnomusicologie et une conclusion », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n°12, Genève, Georg, 1992, pp.173-174.

AROM Simha, MARTIN Denis Constant, « Combiner les sons pour réinventer le monde. La World Music, Sociologie et Analyse Musicale », *L'Homme*, n.177-178, 2006, p.155-178.

AROM Simha, ALVAREZ-PEREYRE Frank, *Précis d'ethnomusicologie*, Paris, Éditions CNRS, 2007.

ATTALI Jacques, *Bruits, essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, PUF, 1977.

AUBERT Laurent, *La musique de l'autre, les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*, Genève, Ateliers d'ethnomusicologie/ Georg éditeur, 2001.

- AYREY Craig, « Introduction » dans MOLINO Jean, « Musical Fact and the Semiology of Music », (traduit par J.A. Underwood), *Music Analysis*, vol.9, n°2, juillet 1990, p.105-111.
- BLACKING John, *Le sens musical, (How musical is man? (1973)*, traduit par Eric et Marika Blondel), Paris, Les Editions de Minuit, 1980.
- BURNETT Robert, *The Global Jukebox, The international music industry*, London & NY, Routledge, 1996.
- Cahiers d'ethnomusicologie*, n°22, Genève, Ateliers d'ethnomusicologie, 2009.
- COPLAN David, "Ethnomusicology and the meaning of tradition", dans BLUM Stephen, BOLHMAN Philip, NEUMAN Daniel (eds), *Ethnomusicology and Modern Music History*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1991, p.35-48.
- DESROCHES Monique, « De la musicologie comparée à l'anthropologie de la musique. Une introduction à l'ethnomusicologie américaine », conférence présentée le 15 mars 2010, à la Maison de la Recherche à Paris, dans le cadre des séminaires du Département d'Ethnomusicologie de Paris IV, organisés par François Picard.
- ESCAL Françoise, *Espaces sociaux, espaces musicaux*, Paris, Payot, 1979.
- FABBRI Franco, « A Theory of musical genres: two applications », dans HORN D., TAGG P. (eds), *Popular Music Perspectives*, Göteborg and Exeter, International Association for the Study of Popular Music, 1981, p. 52-81, (disponible sur : <http://www.tagg.org/others/ffabbri81a.html>, consulté le 10/04/2010).
- FABBRI Franco, « Browsing music spaces : categories and the musical mind », 1999, disponible sur <http://www.tagg.org/others/ffabbri99.html> (consulté le 10/04/2010).
- FELD Steven, "From schizophonia to schismogenesis: the discourses and practice of world music and world beat", dans MARCUS Georges E., MYERS Fred R. (eds), *The Traffic in Culture, Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 96-126.
- FIRTH Simon (ed.), *Music for pleasure*, London, Routledge, 1988.
- GREEN Anne-Marie, « Y a-t-il une place pour la musique en sociologie », dans ESCAL F., IMBERTY M. (dir.), *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*, vol. II, Paris, L'Harmattan, 1997, p.30-58.
- GREEN Anne-Marie, « Les enjeux méthodologiques d'une approche sociologique des faits musicaux », dans GREEN Anne-Marie (dir.), *Musiques et sociologie, Enjeux méthodologiques et approches empiriques*, Paris, L'Harmattan, 2000, p.17-40.
- HENNION Antoine, *La passion musicale, une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993.
- IMBERTY Michel, *Sémantique psychologique de la musique*, Paris, Dunod, 1979.
- JANKELEVITCH Vladimir, *La Musique et l'Ineffable*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

LOTRAT-JACOB Bernard, « L'ethnomusicologie en France », *Acta Musicologica*, vol.62, 2/3. mai-décembre 1990, p.289-301.

LORTAT-JACOB Bernard, « Ce que chanter veut dire – étude de pragmatique (Castelsardo, Sardaigne) », *L'Homme*, 171-172, juillet-décembre 2004, p.83-102.

MARTIN Denis-Constant, « Que me chantez-vous là ? Une sociologie des musiques populaires est-elle possible ? », dans DARRE Alain (dir.), *Musique et politique, les répertoires de l'identité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1996, p.17-30.

MARTIN Denis-Constant, « Entendre les modernités, l'ethnomusicologie et les musiques 'populaires' », dans AUBERT Laurent, *Musiques migrantes, de l'exil à la consécration*, Genève, Infolio, 2005, p.17-51.

MARTIN Denis-Constant, « La myosotis et puis la rose... Pour une sociologie des 'musiques de masse' », *L'Homme*, n°177-178, 2006, p.131-154.

MARTIN Denis-Constant, « Les dynamiques de l'appropriation », communication présentée aux Journées d'Études Internationales du projet ANR *Création musicale, circulation et marché d'identités en contexte global*, Paris, EHESS, 24.03.2011.

MARTIN Denis-Consant, *Sounding Cape Town, Music and Identity in the 'Mother City'*, (à paraître).

MERRIAM Alan, *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University Press, 1964.

MERRIAM Alan, « Definitions of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology' : An Historical-Theoretical Perspective », *Ethnomusicology*, vol.21, n.2, mai 1977, p.189-204.

MIJOLLA Alain de, « En guise d'ouverture... » dans CAIN Jacques, CAIN Anne et al, *Psychanalyse et musique*, Paris, Les belles lettres, 1982, p.7-17.

MOLINO Jean, « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu*, n°17, janvier 1975, p.37-62.

MOLINO Jean, « Musique et société », *L'Homme*, tome 37, n°144, 1997, p.139-145.

NATTIEZ Jean-Jacques, « Situation de la sémiologie musicale », *Musique en jeu*, n°5, décembre 1971, p.3-18.

NATTIEZ Jean-Jacques, « Trois modèles linguistiques pour l'analyse musicale », *Musique en jeu*, n°10, mars 1973, p.3-11.

NATTIEZ Jean-Jacques, « De la sémiologie à la sémantique musicale », *Musique en jeu*, n°17, janvier 1975, p.3-9.

NATTIEZ Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975.

NATTIEZ Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, 1987.

NATTIEZ Jean-Jacques, « Musique, esthétique et société », *L'Homme*, n°161, janvier/mars 2002, p.97-110.

NETTL Bruno, *Theory and method in Ethnomusicology*, New York, The Free Press/Collier Macmillan, 1964.

PEDLER Emmanuel, « La sociologie historique de Max Weber : une sociologie historique des conditions d'existence de la musique », dans ESCAL F., IMBERTY M. (dir.), *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*, vol. II, Paris, L'Harmattan, 1997, p.58-107.

QURESHI BURCKHARDT Regula, "Musical Sound and Contextual Input : A Performance Model for Musical Analysis", *Ethnomusicology*, vol.31 (1), 1987, p.56-86.

RIZZARDI Veneiro, «Musique, politique, idéologies», dans NATTIEZ Jean-Jacques (dir.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle, 1. Musiques du XXe siècle*, Paris, Actes Sud, 2003, p.156-174.

SARIKAS Zisis (ed.), *Τέχνη και μαζική κουλτούρα* [Art et culture de masse], (contenant la traduction des textes de : MARCUSE H., «Remarks on a redefinition of culture », *Daedalus, Journal of the American Academy of Arts and Sciences*, vol. 94, n°1, 1965, HORKHEIMER M., « Art and mass culture », *SPSS*, vol. 8, n°3, 1938, ADORNO T., HORKHEIMER M., « Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug », dans *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam, Querido, 1947, ch.4, LOWENTHAL L., « Historical perspectives of popular music », *American Journal of Sociology*, vol.5, 1950), Athènes, Ypsilon, 1984

SCHAEFFER Pierre, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966.

SCHLANGER Judith, « Tradition et nouveauté », dans DEHOUX V., FURNISS S., OLIVIER E., RIVIERE H., VOISIN F. (eds), *Ndroje balendo, Musiques, terrains et disciplines, Textes offerts à Simha Arom*, Louvain-Paris, Peeters, 1995, p.179-185.

SCHULTE-TENCKHOFF Isabelle, « L'ethnomusicologie : structuralisme ou culturalisme ? Entretien avec Jean-Jacques Nattiez », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n°12, 1999, p.153-172, p.161.

TAYLOR Timothy, *Strange Sounds, Music, Technology and Culture*, New York/ London, Routledge, 2001.

WEBER Max, *Sociologie de la musique, les fondements rationnels et sociaux de la musique* (introduction, traduction et notes de Jean Molino et Emmanuel Pedler), Paris, Métailié, 1998.

WITKIN Robert, *Adorno on music*, London and New York, Routledge, 1998.

Methode des entretiens collectifs

DONEGANI Jean-Marie, DUCHESNE Sophie, HAEGEL Florence, « Sur l'interprétation des entretiens de recherche », dans DONEGANI Jean-Marie, DUCHESNE Sophie, HAEGEL Florence, *Aux frontières des attitudes : entre le politique et le religieux. Textes en hommage à Guy Michelat*, Paris, Harmattan, 2002, p.273-295.

DUCHESNE Sophie, « Pratique de l'entretien dit 'non-directif' », dans CURAPP, *Les méthodes au concret, démarches, formes de l'expérience et terrains d'investigation en science politique*, Paris, PUF, 2000, p.9-30.

EBRAHIM-VALLY Rehana, MARTIN Denis-Constant, « Viewing the ‘New’ South Africa. Representations of South Africa in Television Commercials : An Experiment in Non-directive Methods », *Questions de Recherche*, CERI, n.19, décembre 2006 et DUCHESNE Sophie, HAEGEL Florence, *L’entretien collectif*, Paris, Armand Colin, 2008.

LAVABRE Marie-Claire, « Un exemple d’utilisation de méthode projective en sociologie » dans DONEGANI Jean-Marie, DUCHESNE Sophie, HAEGEL Florence, *Aux frontières des attitudes : entre le politique et le religieux. Textes en hommage à Guy Michelat*, Paris, Harmattan, 2002, p.297-311.

LAVABRE Marie-Claire, *Le fil rouge. Sociologie de la mémoire communiste*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1994.

MICHELAT Guy, « Sur l’utilisation de l’entretien non-directif en sociologie », *Revue Française de Sociologie*, XVI, 1975, p.229-247.

MICHELAT Guy, SIMON Michel, « Déterminations socio-économiques, organisations symboliques et comportement électoral », *Revue Française de Sociologie*, XXVI, 1985, p.32-69.

Histoire Grecque

BENAROYA Avraam, *Η πρώτη σταδιοδρομία του ελληνικού προλεταριάτου* [Les premiers pas du prolétariat grec], Athènes, Olkos, 1975.

BERMEO Nancy, « Classification and Consolidation : Some lessons from the Greek Dictatorship », *Political Science Quarterly*, vol.110, n°3 (automne 1995), p.435-452.

BOUSCHOTEN Riki Van, VERVENIOTI Tasoula, VOUTIRA Eftyxia, DALKAVOUKIS Vasilis, BADA Konstantina (dir.), *Μνήμες και Λήθη του Ελληνικού Εμφυλίου Πολέμου* [Mémoires et oubli de la Guerre Civile Grecque], Thessaloniki, Epikentro, 2008.

BRUNEAU Michel, PAPOULIDIS Kyriakos, « La mémoire des ‘patries inoubliables’ », *Vingtième siècle, Revue d’Histoire*, n.78, avril-juin 2003, p.35-57.

BURGEL Guy, *Le miracle athénien au XXe siècle*, Paris, CNRS Editions, 2002.

CLOGG Richard, *A concise history of Greece*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

CLOSE David, “The Road to Reconciliation? The Civil War and the Politics of Memory in the 80s” dans CARABOTT P., SFIKAS T. (dir.), *The Greek Civil War. Essays on a conflict of exceptionalism and silences*, Centre for Hellenic Studies, King's College, London, Ashgate, 2004, p.257-278.

COULOUMBIS Theodore, « The Greek Junta Phenomenon », *Polity*, vol.6, n°3 (printemps 1974), p.345-374.

DANOPOULOS Constantine, « Military professionalism and Regime Legitimacy in Greece 1967-1974 », *Political Science Quarterly*, vol.98, n°3 (automne 1983), p.485-506.

DIAMANTOUROS Nikiforos, “Cultural dualism and political change in post authoritarian Greece”, Working Paper, 1994 (disponible sur http://www.march.es/ceacs/ingles/publicaciones/working/archivos/1994_50.pdf, consulté le 18.12.2010)

DIATSENTOS Petros, «Το γλωσσικό ζήτημα» [La question de la langue], disponible sur www.greek-language.gr/greekLang/studies/history/thema_12/links.html (consulté le 20.03.2010).

DUNN, D. (ed.), *Religion and Nationalism in Eastern Europe and the Soviet Union*, Boulder and London, 1987.

FINEFROCK Michael, “Ataturk, Lloyd George and the Megali Idea: Cause and Consequence of the Greek Plan to Seize Constantinople from the Allies, June-August 1922”, *The Journal of Modern History*, Vol. 52, No. 1, On Demand Supplement, Mar., 1980, p.D1047-D1066.

FOUNTANOPOULOS Kostas, *Εργασία και εργατικό κίνημα στη Θεσσαλονίκη* [Emploi et mouvement ouvrier à Thessalonique], Athènes, Nefeli, 2005.

GEORGELIN Hervé, « Smyrne à la fin de l’empire ottoman: un cosmopolitisme si voyant », *Cahiers de la Méditerranée*, vol.67, 2003 (disponible sur cdlm.revues.org/document127.html, consulté le 02.03.2008).

GEORGELIN Hervé, *La fin de Smyrne. Du cosmopolitisme au nationalisme*, Paris, CNRS Éditions, 2005.

GEORGIADOU Vassiliki, “Greek Orthodoxy and the Politics of Nationalism”, *International Journal of Politics, Culture and Society*, vol.9, no 2, winter 1995, p.295-315.

GÖÇEK Fatma Müge, « Ethnic Segmentation, Western Education, and Political Outcomes: Nineteenth-Century Ottoman Society », *Poetics Today*, vol. 14, no. 3, Cultural Processes in Muslim and Arab Societies: Modern Period I (Autumn, 1993), p. 507-538.

HARAMIS Kostantinos, « ‘Nothing and no one has been forgotten’: commemorating those who did not give in during the Greek civil war (1946-1949) », *Cahiers de la Méditerranée* [En ligne], 70 | 2005, disponible sur <http://cdlm.revues.org/index915.html> (consulté le 09 décembre 2010).

KALLIS Aristotle, “To Expand or Not to Expand? Territory, Generic Fascism and the Quest for an 'Ideal Fatherland'”, *Journal of Contemporary History*, Vol. 38, No. 2, Apr., 2003, p. 237-260.

KALLIVRETAKIS Leonidas, «Το ‘σαμποτάζ’ του Έβρου χωρίς ζάχαρη» [Le ‘sabotage’ d’Evros sans le sucre], *Archeiotaksio*, n.12, 2010, p.132-160, disponible sur <http://helios-eie.ekt.gr/EIE/handle/10442/8688> (consulté le 29.04.2011)

KASSIMERIS George, « Junta by Another Name? The 1974 Metapolitefsi and the Greek Extra Parliamentary Left », *Journal of Contemporary History*, Vol. 40, No. 4 (Oct., 2005), p.745-762.

- KATSIKAS Christos, THERIANOS Kostas, *Ιστορία της Νεοελληνικής Εκπαίδευσης* (Histoire de l'éducation néohellénique), Athènes, Savvalas, 2004.
- KAYSER Bernard, "Nouvelles données sur l'émigration grecque", *Populations*, n°4, August-September 1964, p.707-726.
- KORDATOS Yannis, *Ιστορία του γλωσσικού μας ζητήματος* [Histoire de notre question de langue], Athènes, Boukoumani, 1973.
- KOURETAS D., SKOURAS F., *Θέματα ψυχιατρικής εν τω στρατό* [Questions psychiatriques dans l'armée], Thessalonique, Editions Ellinikis Iatrikis, 1937.
- KRITIKOS Georgios, "The Agricultural Settlement of Refugees: A Source of Productive Work and Stability in Greece, 1923-1930", *Agricultural History*, vol.79, n°3, 2005, p.321-346.
- JAQUITH H.C., « Development of Social Welfare Activities in Greece », *The Social Service Review*, vol.2, n°2, juin 1928, p.217-233.
- LIATSOS Dimitris, *Οι πρόσφυγες της Μικρασίας και το ρεμπέτικο τραγούδι* [Les réfugiés d'Asie Mineure et la chanson rebetiko], Athènes, St.Vasilopoulos, 1985.
- ΜΑΚΡΗΣ Konstantinos, *Το ελληνικόν χασίς, (φυτοχημική δρογογνωστική μελέτη, Φαρμακευτικόν Χημείον Εθνικού Πανεπιστημίου)* [Le haschisch grec (recherche phytochimique hydroponique, Laboratoire Pharmaceutique Chimique de l'Université Nationale)], Athènes, Éditions Stefanos Tarousopoulos, 1929.
- MALIKOUTI Matina, «Η εξέλιξη του αστικού Πειραιά 1834-1922» [L'évolution du Pirée urbain 1834-1922], dans *Πειραιάς, Κέντρο Ναυτιλίας* [Pirée, Centre de navigation], Athènes, Efessos, 2000.
- MARANTZIDIS Nikos, ANTONIOU Giorgos, « The Axis Occupation and Civil War : Changing Trends in Greek Historiography, 1941-2002 », *Journal of Peace Research*, Vol. 41, No. 2 (Mar., 2004), p. 223-231.
- MARANTZIDIS Nikos, *Δημοκρατικός Στρατός Ελλάδας, 1946-1949* [Armée Démocratique de Grèce, 1946-1949], Athènes, Éditions Alexandria, 2010.
- MAZOWER Mark, "Minorities and the League of Nations in Interwar Europe", *Daedalus*, vol.126, no.2, 1997, p. 47-63.
- MAZOWER Mark, « Travellers and the Oriental City, 1840-1920 », *Transactions of the Royal Historical Society*, Sixth Series, vol.12, 2002, p. 59-111.
- MAZOWER Mark, *Dans la Grèce d'Hitler, 1941-1946*, (traduit par C.Orfanos), Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- MERLIER Octave, *Athènes moderne*, Paris, Les Belles Lettres, 1930.

MEYNAUD Jean, *Les forces politiques en Grèce*, Lausanne, Étude de Science Politique (n°10), 1965 (disponible sur <http://classiques.uqac.ca/>, consulté le 03.08.2011)

MOSHONAS Yerasimos, «Η διαιρετική τομή δεξιάς-αντιδεξιάς στη μεταπολίτευση (1974-1990). Περιεχόμενο της τομής και όψεις της στρατηγικής των κομμάτων του ‘αντιδεξιού υποσυστήματος» [La division entre la droite et la contre-droite pendant la metapolitefsi. Contenu de la division et aspects stratégiques des parties du ‘sous-système contre-droite’], dans DEMERTZIS Nikos (dir.) *Η ελληνική πολιτική κουλτούρα σήμερα*, Athènes, Éditions Odysseas, 1994, p.1159-215.

MOSKOF Kostas, *Εισαγωγικά στην ιστορία του κινήματος της εργατικής τάξης* [Introduction à l’histoire du mouvement de la classe ouvrière], Thessalonique, Ekdoseis Moskof, 1979.

PREVELAKIS George, *Athènes, Urbanisme, Culture et Politique*, Paris, L’Harmattan, 2000.

QUINET Edgar, *Œuvres complètes, La Grèce moderne, Histoire de la poésie*, Genève, Slatkine Reprints, 1990.

RORI Lamprini, «Η μνήμη της δεκαετίας του ’40 στον πολιτικό λόγο του ΠΑΣΟΚ» [La mémoire des années 40 dans le discours politique du PASOK], dans BOUSCHOTEN Riki Van, VERVENIOTI Tasoula, VOUTIRA Eftyxia, DALKAPOUKIS Vasilis, BADA Konstantina (dir.), *Μνήμες και Λήθη του Ελληνικού Εμφυλίου Πολέμου* [Mémoires et oubli de la Guerre Civile Grecque], Thessaloniki, Epikentro, 2008, p.293-309.

SKAL TSA Matoula, *Κοινωνική ζωή και δημόσιοι χώροι κοινωνικών συναθροίσεων στην Αθήνα του 19^{ου} αιώνα* [Vie sociale et lieux publics de rassemblements sociaux à Athènes au XIXe siècle], Thessalonique, Paratiritis, 1983.

SOROCOS Eustache, *La morphologie sociale du Pirée à travers son évolution*, Athènes, Centre National des Recherches Sociales, 1985.

SVORONOS Nicolas, *Histoire de la Grèce moderne*, Paris, PUF, 1972.

VOGLIS Polymeris, «Political Prisoners in the Greek Civil War, 1945-50: Greece in Comparative Perspective », *Journal of Contemporary History*, vol.37, n.4, octobre 2002, p.523-550.

Musique Grecque

ABATZI Eleni, TASOULAS Manouil, «Ινδοπρεπών αποκάλυψη. Από την Ινδία του εξωτισμού στην λαϊκή μούσα των Ελλήνων» [Révélation des dignes des Indiens. De l’Inde exotique à la muse populaire des Grecs], Athènes, Atrapos-Perivolaki, 1998.

ABATZI Eleni, «Hindi Films of the 50s in Greece: The Latest Chapter of a Long Dialogue » disponible sur http://www.sangeetmahal.com/journal_hindi_films_greece.asp (consulté le 21.03.2011).

ADAMIDOU Sofia, «Σωτηρία Μπέλλου: Πότε ντόρτια, πότε εξάρες» [Sotiria Bellou : Tantôt de double quatre, tantôt de double six], Athènes, Pataki, 2005.

ANASTASIOU Theofilos, *Βασίλης Τσιτσάνης. Άπαντα* [Vasilis Tsitsanis. Œuvres complètes], Athènes, Editions de la revue Laiko Tragoudi, 2004.

ANDRIAKAINA Eleni, «Η διαμάχη για το ρεμπέτικο: η ελληνικότητα ως ισορροπία Λόγου-Πάθους» [Le conflit autour du rebetiko : la grécité comme équilibre entre Discours et Passion], dans ΚΟΤΑΡΙΔΙΣ Νίκος, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι* [Rebetes et chanson rebetiko], Athènes, Plethron, 2003, p.225-257.

ANDRIKOS Nikos, «Το υβριδικό σύστημα των ‘λαϊκών δρόμων’ και η ανάγκη εναλλακτικής επαναδιαχείρησής του» [Le système hybride de ‘chemins populaires’ et le besoin d’un remaniement alternatif], dans «Μουσική (και) θεωρία» [Théorie (et) musical(e)], *Tetradia n.5*, Éditions du Département de Musique Populaire et Traditionnelle de l’IUT d’Épire, Arta, 2010.

ANGELOPOULOS Lycourgos, *Les voix de Byzance*, Paris, Desclée de Brouwer, 2005.

ANOGEIANAKIS Foivos, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα* [Instruments musicaux populaires grecs], Athènes, Ethniki Trapeza tis Ellados, 1976.

BARBOUTIS Christos, «Οι πειρατές των ερτζιανών» [Les pirates sur les ondes hertziennes], dans BARBOUTIS Christos, ΚΛΟΝΤΖΑΣ Mihalis, *Το φράγμα του ήχου* [La barrière du son], Athènes, Papazisi, 2001, p.133-149.

BAROUTAS Kostas, *Η μουσική ζωή στην Αθήνα τον 19^ο αιώνα, Συναυλίες, Ρεσιτάλ, Μελώδραμα, Λαϊκό Τραγούδι, Μουσικοκριτική*, [La vie musicale à Athènes du XIXe siècle, Concerts, Récitals, Mélodrame, Chanson Populaire, Critique Musicale], Athènes, Mousikos Oikos Filippos Nakas, 1992.

BAYOKAS Grigoris, *Το ρεμπέτικο στο δημόσιο λόγο της περιόδου 1931-1940* [Le rebetiko dans le discours public pendant la période 1931-1940], Thèse de doctorat (dirigée par Mantoglou Anna), Athènes, Département de Psychologie, Université de Panteio, 2008.

BOURGAULT-DUCOUDRAY Louis-Albert, *Mélodies populaires de Grèce et d’Orient*, 4^e édition, Paris, Henry Lemoine et Cie, [1876], 1914.

BOURGAULT-DUCOUDRAY Louis-Albert, *Souvenirs d’une mission musicale en Grèce et en Orient*, 2^e édition, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1878.

BOURGAULT-DUCOUDRAY Louis-Albert, *Conférence sur la modalité dans la musique grecque*, Exposition Universelle Internationale de 1878, Paris, Imprimerie Nationale, 1878.

BUTTERWORTH Katharine, SCHNEIDER Sarah (ed.), *Rebetika, Songs from the Greek Underworld*, New York, Kamboloy, 1975.

Chroniques Grecques : les chants des Rébètes, Paris, Association des amis de la Grèce/ Agora/ Centre National des Lettres, 1991.

COHEN Élèni, *Rébètiko, un chant grec*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 2008.

DAMIANAKOS Stathis, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου* [Sociologie du rebetiko], Athènes, Ermeias, 1976 (nouvelle édition, Plethron, 2001).

DAMIANAKOS Stathis, *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός* [Tradition de rébellion et culture populaire], Athènes, Plethron, 1987.

DIONYSOPOULOS Nikos, *Η Σάμος στις 78 στροφές, Ιστορικές ηχογραφήσεις 1918-1958* [Samos dans les 78 tours, Enregistrements historiques], Presse Universitaire de Crète, 2009.

EVAGGELOU Giorgos, *Η λαϊκή κιθάρα στο ρεμπέτικο τραγούδι και η εξέλιξή της μέσα από το προσωπικό ύφος των Κώστα Δούσα, Α.Κωστή, Γιώργου Κατσαρού, Κώστα Σκαρβέλη, Βαγγέλη Παπάζογλου, Στέλιου Χρυσίνη, Σπύρου Περιστερή και Μανώλη Χιώτη* [La guitare populaire dans le rebetiko et son évolution à travers le style personnel de Kostas Dousas, A.Kostis, Giorgos Katsaros, Kostas Skarvelis, Vaggelis Papazoglou, Stelios Chrysinis, Spyros Peristeris et Manolis Hiotis], Mémoire de maîtrise (sous la direction de G.Kokkonis), Arta, Département de Musique Populaire et Traditionnelle, IUT d'Épire, 2008, disponible sur http://rebetiko.sealabs.net/text_rebetika/laiki_kiθara_thesis.pdf

FAIDROS Georgios, *Περί του σμυρναϊκού μανέ* [Autour du mane smyrniote], Smyrne, 1881, (réédition Athènes, Koultoura, 1990).

FAURIEL Claude, *Chants populaires de la Grèce moderne*, 2 tomes, Paris, Firmin Didot père et fils, 1824.

GAUNTLETT Stathis, *Rebetika Carmina Graeciae Recentioris – A contribution to the definition of the term and the genre Rebetiko Tragoudi through a detailed analyses of its verses and the evolution of its performance*, Evia, Denise Harvey, 1985.

GAUNTLETT Stathis, *Μάγκας από μικράκι* [Magkas dès l'enfance], Athènes, Dodoni, 1992.

GAUNTLETT Stathis, *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, [Chanson rebetiko, contribution à son approche scientifique], Athènes, Ekdoseis tou Eikostou Protou, 2001.

GAUNTLETT Stathis, «Ο ειδολογικός όρος 'ρεμπέτικο τραγούδι'» [Le terme générique 'rebetiko tragoudi'], dans GAUNTLETT Stathis, *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, [Chanson rebetiko, contribution à son approche scientifique], Athènes, Ekdoseis tou Eikostou Protou, 2001, p.23-59.

GAUNTLETT Stathis, «Ο Ορφέας στον υπόκοσμο. Ο μύθος και η μυθοποίηση του ρεμπέτικου» [Orphée dans les bas-fonds. Le mythe et la mythification du rebetiko], dans GAUNTLETT Stathis, *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, [Chanson rebetiko, contribution à son approche scientifique], Athènes, Ekdoseis tou Eikostou Protou, 2001, p.61-127.

GAUNTLETT Stathis, «Το ρεμπέτικο στην ψηφιακή εποχή» [Le rebetiko dans l'aire numérique] dans GAUNTLETT Stathis, *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, [Chanson rebetiko, contribution à son approche scientifique], Athènes, Ekdoseis tou Eikostou Protou, 2001, p.129-166.

GAUNTLETT Stathis, "Mammon and the Greek Oriental Muse. Rebetika as a Marketing Construct", dans CLOSE E., TSIANIKAS M., FRAZIS G. (eds.), *Greek Research in Australia: Proceedings of the Biennial International Conference of Greek Studies, Flinders University April 2003*, Adelaide, Flinders University Department of Languages - Modern Greek, 2005, p.179-194 (disponible sur http://dspace.flinders.edu.au/dspace/bitstream/2328/8147/1/179_194%20Gauntlet.pdf, consulté le 24.06.2011).

- GAUNTLETT Stathis, «Περιθωριακοί αυτόχειρες. Ρεμπέτικο και αυτοκτονία» [Suicidés marginaux. Rebetiko et suicide], *Archeologia kai Technes*, vol.100, septembre 2006, p.42-48.
- HATZIDAKIS Yorgos, «Η Ιστορία της Ραδιοφωνίας, η νέα εποχή 20. Προγράμματα» [L'histoire de la Radiophonie. La nouvelle période. 20. Programmes], *Radiotileorasi*, vol.1471, 25.04-01.05.1998, p.80.
- HATZIDAKIS Yorgos, «Η Ιστορία της Ραδιοφωνίας, η νέα εποχή 39. Τα λαϊκά, το 'Σαλονάκι' και οι Οπερέτες» [L'histoire de la Radiophonie. La nouvelle période. 39. Les laïko, le 'Salon' et les opérettes], *Radiotileorasi*, vol.1493, 25.09-02.10.1998, p.61.
- HATZIDOULIS Kostas, *Ρεμπέτικη Ιστορία (Στ.Περπινιάδης, Ν.Μάθησης, Μ.Γενιτσάρης, Γ.Λελάκης)* [Histoire Rebetique (St.Perpiniadis, N.Mathesis, M.Genitsaris, Y.Lelakis), Athènes, Nefeli, 1979.
- HATZIDOULIS Kostas, *Ρόζα Εσκενάζυ, Αυτά που θυμάμαι* [Roza Eskenazy, Ce dont je me rappelle], Athènes, Kaktos, 1982.
- HATZIDOULIS Kostas, *Ρεμπέτικα και λαϊκά – Rebetika songs*, Athènes, FMRecords.net, 2004.
- HATZIPANTAZIS Thodoros, *Της ασιάτιδος μούσης ερασταί... Η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου Α'* [Les amants de la Muse asiatique... le sommet du café aman athénien pendant la règne de Georges Ier], Athènes, Stigmi, 1986.
- HOLST Gail, *Road to rebetika – music of a Greek sub-culture, songs of love, sorrow and hashish*, Evia, Denise Harvey, 1974.
- HOLST Gail, *Δρόμος για το ρεμπέτικο* [Chemin vers le rebetiko], (traduction grecque suivie des articles de la presse), Evia, Denise Harvey, 1977.
- HOLST Gail, *Aux sources du rebetiko, chansons des bas-fonds, des prisons et des fumeries de haschich*, (traduction française) Paris, Les nuits rouges, 2001.
- KALLIMOPOULOU Eleni, *Paradosiaka: Music, Meaning and Identity in modern Greece*, London, Ashgate (SOAS Musicology Series), 2009.
- KALYVIOTIS Aristomenis, *Σμύρνη, Η μουσική ζωή 1900-1922, Η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα, οι ηχογραφήσεις δίσκων* [Smyrne, La vie musicale 1900-1922. Le divertissement, les magasins de musique, les enregistrements], Athènes, Music Corner & Tinella, 2002.
- KANAKARIS Georgios, *Θεωρητική και πρακτική μέθοδος του οκτάχορδου μπουζουκιού: δια ερασιτέχνες και επαγγελματίας* [Méthode théorique et pratique pour l'apprentissage du bouzouki à huit cordes: pour amateurs et professionnels], Athènes, Yaitanou, 1969.
- KARAYANNIS K., LAMPINOS M., NOMIKOS K., *Ελληνική Ραδιοφωνία, Ράδιο Καραγιάννη* [Radiophonie grecque, Radio Karayanni], Athènes, K.Karayannis et Co, 1952.
- KARTER Yorgos, *Ιστορικά της τηλεόρασης* [Histoire de la télévision], Athènes, Techniki eklogi/Anatypo, 1979.
- KOFTEROS Dimitris, *Δοκίμιο για το ελληνικό σαντούρι* [Essaie sur le santouri grec], Athènes-Ioannina, Dodoni, 1991.

KOGLIN Daniel, « Marginality : A Key Concept to Understanding the Resurgence of rebetiko in Turkey », *Music & Politics*, n°1, hiver 2008 (disponible sur <http://www.music.ucsb.edu/projects/musicandpolitics/archive/2008-1/koglin.pdf>, consulté le 26.08.2010).

KOGLIN Daniel, *Rebetiko. Das Konzept einer türkisch-griechischen "Mischmusik"*, Thèse de Doctorat, Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft, Université de Humboldt, Berlin (en préparation).

KOKKONIS Georges, « Composer l'identité nationale: la musique grecque au miroir de la littérature musicologique », *Etudes balkaniques*, no.13, 2006, p.59-104, p.79, (disponible sur etudesbalkaniques.revues.org/index258.html#text, consulté le 28.07.2010).

KOKKONIS Georges, *La question de la grécité dans la musique néohellénique*, Paris, Editions de l'Association Pierre Beton, 2008.

KOLLIA Zafeiria, *L'identité entre l'Orient et l'Occident. À propos de la chanson populaire urbaine : le rebetiko*, Thèse de Doctorat (sous la dir. de Michel Oriol), Département de Psychologie Sociale, Université de Nice, 1996.

KONSTANTINIDOU Maria, *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου* [Histoire sociologique du rebetiko], Athènes, Selas, [1987] 1994.

KOTARIDIS Nikos, «Εισαγωγή» [Introduction] dans KOTARIDIS Nikos (dir.), *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι* [Rebetes et chanson rebetiko], Athènes, Plethron, 2003, p.9-32.

KOUNADIS Panayotis, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών* [En souvenir des moments attirants], 2 volumes, Athènes, Katarti, 2003.

KOUNADIS Panayotis, *Ημερολόγιο 2005, Ρεμπέτικο 1850-1960, 118 δημιουργοί και εκτελεστές* [Calendrier 2005, Rebetiko 1850-1960, 118 créateurs et interprètes], Athènes, Adam, 2004.

KOUNADIS Panayotis, « Μουσικά ρεύματα και αλληλεπιδράσεις » [Courant musicaux et inter-influences], *Kathimerini*, 14.08.2005 (disponible sur rebetiko.gr, consulté le 31.03.2010).

KOUNADIS Panayotis, *Ο αινιγματικός κύριος Μάτσας* [L'énigmatique monsieur Matsas], Athènes, Katarti, 2007.

LACARRIERE Jacques, « Les chants et les figures de l'ombre » dans LACARRIERE Jacques, *L'été grec*, Paris, Plon, 1975, p.370-380.

LACARRIERE Jacques, VOLKOVITCH Michel, *La Grèce de l'ombre*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1999, p.48.

LEGRAND Émile, *Chansons populaires grecques*, Paris, Maisonneuve et Cie Éditeurs, 1876.

LIATSOS Dimitris, *Οι πρόσφυγες της Μικρασίας και το ρεμπέτικο τραγούδι* [Les réfugiés d'Asie Mineure et la chanson rebetiko], Athènes, St.Vasilopoulos, 1985.

LOUTZAKI Irene, « Folk Dance in Political Rhythms », *Yearbook for Traditional Music*, vol.33 (2001), p.127-137.

LYKOUROPOULOS S., RARAKOS X., SARANTIS Th. (textes de), *Μουσικό Λεύκωμα 1966*, [Album Musical 1966], Athènes, Ed.Katimerini, 1997.

LYKOUROPOULOS S., RARAKOS X., SARANTIS Th. (textes de), *Μουσικό Λεύκωμα 1978* [Album musical 1978], Athènes, Ed.Katimerini, 1997.

MANIATIS Dionysis, *Οι φωνογραφήτζήδες, Πρακτικών μουσικών εγκώμιον, Το γραμμόφωνο, η εποχή του και οι γραμμοφωνήσεις των ελληνικών λαϊκών (κυρίως ρεμπέτικων) τραγουδιών* [Les phonographes. Éloge musical pratique. Le gramophone, son époque et les enregistrements des chansons populaires grecques (principalement des rebetika)], Athènes, Édition Maniatis, 2001.

MERLIER Melpo, *Η μουσική λαογραφία στην Ελλάδα* [Le folklore musical en Grèce], Athènes, Éditions des Archives Musicales de Folklore, 1935.

MERLIER Melpo, « La chanson populaire grecque », *Acta Musicologica*, vol.32, fasc. 2/3, avril-septembre 1960, p.68-77.

MIRABEL André, « Un instrument de musique populaire en Grèce : le μπουζούκι (bouzouki) », *Revue de musicologie*, T.20^e, no.69, 1939, p.19-23.

MOUCHTOURIS Antigone, *La culture populaire en Grèce pendant les années 1940-1945*, Paris, L'Harmattan, 1989.

NOTARAS Yorgos, *Από τις 78 στροφές στο CD* [De 78 tours au CD], Athènes, Kastaniotis-IOM, 2008.

ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ Leonidas, «Ρεμπέτικα, λαϊκά και σκυλάδικα: όρια και μετατοπίσεις στη πρόσληψη της λαϊκής μουσικής του 20ού αιώνα» [Rebetika, laika et skyladika: limites et déplacements de la réception de la musique populaire au XXe siècle], *Dokimes*, vol.13-14, printemps 2005, p.361-398.

PAPADOPOULOS Evaggelos, *Η κατασκευαστικές ιδιαιτερότητες ακουστικής και λαϊκής κιθάρας* [Les particularités de fabrication de la guitare acoustique et populaire], Mémoire de maîtrise (sous la direction de Skoulios Markos), Département de musique populaire et traditionnelle, IUT d'Arta, mai 2010.

PAPAIOANNOU Spyros, *Ημερολόγιο 2006, Ο Πειραιάς και το ρεμπέτικο τραγούδι* [Calendrier 2006, Le Pirée et la chanson rebetiko], Pirée, To Limani tis Agonias, 2005.

PAPAIOANNOU Yannis (HATZIDOULIS Kostas), *Ντόμπρα και σταράτα* [Net et sans détour], Athènes, Kaktos, 1982.

PAPAZOGLU Aggela (PAPAZOGLU Yorgis), *Τα χαΐρια μας εδώ, ονείρατα της άκαυτης και της καμμένης Σύρνης* [Nos peines ici, rêves de Smyrne avant et après le feu], Xanthi, Ekdoseis Tameiou Thrakis, [1986], 2003.

PAPAZOGLU Triantafyllos-Eleftherios, *Ιστορία της Ελληνικής Μουσικής (από τον Ορφέα μέχρι σήμερα)*, [Histoire de la musique grecque (de Orphée à nos jours)], Athènes, Difros, 1987.

PAPPAS Petros, «Ο Μάρκος Βαμβακάρης στην πρώτη περίοδο της δισκογραφίας του (1932-1940)» [Markos Vamvakaris dans la première période de sa discographie], Mémoire de maîtrise (sous la direction de Sinopoulos Sokratis et Tsikouridis Eleftherios), Département de Sciences et Arts Musicaux, Université de Macédoine, Thessalonique, juin 2009, p.38-40 (disponible sur <http://dspace.lib.uom.gr/bitstream/2159/13452/2/PappasPE.pdf> (consulté le 05.03.2011)).

PAYATIS Haralabos, « Λαϊκοί δρόμοι » [Chemins populaires], Éditions Fagotto, Athènes, 1992

PENNANEN Risto Pekka, *Westernisation and Modernisation in Greek Popular Music*, Tampere, Acta Universitatis Tamperensis 692, 1999.

PENNANEN Risto Pekka, « The Nationalization of Ottoman Popular Music in Greece », *Ethnomusicology*, vol.48, n.1, hiver 2004, p.1-25.

PETRAKI Marina, «Ραδιόφωνο και προπαγάνδα στη μεταξική Ελλάδα» [Radiophonie et propagande dans la Grèce de Metaxas], dans BARBOUTIS Christos, KLONTZAS Mihalis, *Το φράγμα του ήχου, Η δυναμική του ραδιοφώνου στην Ελλάδα* [Le mur du son, la dynamique de la radio en Grèce], Athènes, Papazisi, 2001, p.77-108.

PETROPOULOS Ilias, *Υπόκοσμος και караγκιόζης* [Bas-fonds et Karagkiozis], Athènes, Grammata, 1978.

PETROPOULOS Ilias, *Ρεμπέτικα τραγούδια* [Chansons rebetika], 2^e édition (augmentée), Athènes, Kedros, 1979.

PLEHOVA Olga, *Το Πρώτο Ελληνικό Ραδιόφωνο και το Πρώτο των Βαλκανίων* [La première radio grecque et des Balkans], Thessalonique, Barbounakis, 2002.

POLYKANDRIOTIS Thanasis, *Λαϊκή Αρμονία/Folk Harmony*, The musical ensemble 'Οι Επομενοί', 2009.

PRUDHOMME David, *Rébétiko, la mauvaise herbe*, Futuropolis, 2009.

REVAULT D'ALLONNES Olivier, « L'art contre la société. Une culture dominée : le rebetiko », dans son livre *La création artistique et les promesses de la liberté*, Paris, Klincksieck, 1973, p.143-178.

ROUVAS Aggelos, STATHAKOPOULOS Christos, *Ελληνικός κινηματογράφος, Ιστορία-Φιλμογραφία-Βιογραφικά* [Cinéma grec. Histoire-Filmographie-Biographies], vol. A (1905-1970), Athènes, Ellinika Grammata. 2005.

SAVVOPOULOS Panos, *Περί της λέξεως 'ρεμπέτικο' το ανάγνωσμα... και άλλα* [Autour du mot écrit 'rebetiko'... et autres], Athènes, Odos Panos, 2006.

SHORELIS T., OIKONOMIDIS M., *Ένας ρεμπέτης, Γιόργος Ροβερτάκης* [Un rebetis, Yorgos Rovertakis], Athènes, 1973.

SHORELIS Tasos, OIKONOMIDIS Mimis, *Ένας ρεμπέτης, Κώστας Ρούκουνας* [Un rebetis, Kostas Roukounas], Athènes, 1974.

SHORELIS Tasos, *Ρεμπέτικη ανθολογία* [Anthologie rebetique], 4 volumes, Athènes, Plethron, 1977-1981.

SINOPOULOS Sokratis, «Η χρήση του μακάμ στην καταγραφή, ερμηνεία και διδασκαλία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής» [L'utilisation du maqâm dans l'écriture, l'interprétation et l'enseignement de la musique traditionnelle grecque], dans «Μουσική (και) θεωρία» [Théorie (et) musical(e)], *Tetradia* n.5, Éditions du Département de Musique Populaire et Traditionnelle de l'IUT d'Épire, Arta, 2010.

STAMATIS Yona, *Rebetiko Nation: Hearing Pavlos Vassiliou's Alternative Greekness in Rebetiko Song*, Thèse de Doctorat, Département de Musicologie, Université de Michigan, 2011.

THEODOROU Thanasis, «Βιογραφικές ρήξεις και ηθικός πανικός: η κοινότητα των χίπις στα Μάταλα (1965-1975)» [Ruptures biographiques et panique morale : la communauté hippie à Matala (1965-1975)], Département de Sociologie, Université de Crète, Mémoire de DEA, 2007.

TIRON Alix, *Etudes sur la musique grecque, le plaint-chant et la tonalité moderne*, Paris, Imprimerie Impériale, 1866.

TORP Lisbet, *Salonikiós, 'the best violin in the Balkans'*, Museum Tusculanum Press, Copenhagen, 1993)

TRAGAKI Dafni, *Rebetiko Worlds, Ethnomusicology and Ethnography in the City*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2007.

TSITSANIS Vasilis (HATZIDOULIS Kostas), *Η ζωή μου, το έργο μου* [Ma vie, mon oeuvre], Athènes, Nefeli, 1980.

TZAKIS Dionysis, «Ο 'κόσμος της μαγκιάς': παραστάσεις του καλού άνδρα στο χώρο των ρεμπετών» [Le 'monde de magkes': representations de l'homme brave entre les rebetes], dans ΚΟΤΑΡΙΔΙΣ Nikos (dir.), *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι* [Rebetes et chanson rebetiko], Athènes, Plethron, 2003, p.32-69.

VALOUKAS Stathis (dir.), *Φιλμογραφία ελληνικού κινηματογράφου (1914-1984)* [Filmographie du cinéma grec (1914-1984)], Athènes, Éditions de la Compagnie des Réalisateurs Grecs, 1984.

VAMVAKARIS Markos (VELLOU-KAIL Aggela), *Αυτοβιογραφία* [Autobiographie], Athènes, Papazisi, 1978.

VASILAKI Zacharoula, «Ιστορική διαδρομή ραδιοφώνου (τέλη19ου αιώνα-1987)» [Histoire de la radio (fin 19e siècle-1987)] dans *Tetradia Epikoinonias, Το ραδιόφωνο στην Ελλάδα* [La radiophonie en Grèce], Athènes, Institutouto Optikoakoustikon Meson, 2006, p.19-41.

VASILIKOS Vasilis, *Η ζωή μου όλη. Στέλιος Καζαντζίδης* [Ma vie entière. Stelios Kazantzidis], Athènes, Filipotis, 1978.

VLISIDIS Kostas, «Πρόλογος του μεταφραστή» [Préface du traducteur], dans GAUNTLETT Stathis, *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, [Chanson rebetiko, contribution à son approche scientifique], Athènes, Ekdoseis tou Eikostou Protou, 2001, p.9-22.

VLISIDIS Kostas, *Για μια βιβλιογραφία του ρεμπέτικου (1873-2001)*, [Pour une bibliographie du rebetiko (1873-2001)], Athènes, Ekdoseis tou Eikostou Protou, 2002.

VLISIDIS Kostas, *Όψεις του ρεμπέτικου* [Faces du rebetiko], Athènes, Ekdoseis tou Eikostou Protou, 2004.

VLISIDIS Kostas, *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)* [Textes rares sur le rebetiko (1929-1959)], Athènes, Ekdoseis tou Eikostou Protou, 2006.

VOULGARIS Evgenios, VANTARAKIS Vasilis, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου, Σμυρναίικα και πειραιώτικα ρεμπέτικα, 1922-1940* [La chanson populaire urbaine en Grèce dans l'entre-deux-guerres, Smyrneika et pireotika rebetika, 1922-1940], Éditions du Département de Musique Populaire et Traditionnelle de l'IUT d'Épire et Fagotto, Athènes, 2006.

ZAIMAKIS Yannis, «Καταγόγια ακμάζοντα», *Παρέκκλιση και πολιτισμική δημιουργία στον Λάκκο Ηρακλείου (1900-1940)* ['Repaires prospères', Déviation et création culturelle à Lakkos, Héracleion (1900-1940)], Athènes, Plethron, 1999.

ZAIMAKIS Yannis, « 'Forbidden Fruits' and the Communist Paradise : Marxist thinking on Greekness and Class in Rebetika », *Music and Politics* 4, no.1, Winter 2010.

ZEROUALI Basma, « L'amané ou la complainte du réfugié », dans DEMEULDRE Michel (dir.), *Sentiments doux-amers dans les musiques du monde*, Paris, L'Harmattan, 2004, p.171-178.

Autres

ARISTOTE, *Πολιτικά* [Politique], livre 1, Œuvres complètes 1, vol.1, Athènes, Kaktos, 1993.

BALANDIER George, *Anthropologie politique*, 4e édition, Paris, PUF, 1999.

BALANDIER Georges, *Sens et puissance, Les dynamiques sociales*, Paris, PUF, 1971.

BAYARD Jean-François, MBEMBE Achille et TOULABOR Comi *Le Politique par le bas en Afrique noire. Contributions à une problématique de la démocratie*, Paris, Karthala, 1992.

BOURDIEU Pierre, PASSERON J.-C. et CHAMBODERON J.-C., *Le métier du sociologue*, Paris, Mouton, 1973.

BOURDIEU Pierre, *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

DARNTON Robert, *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History*, New York, Vintage Books, 1985, p.3.

EDWARDS D., POTTER J., *Discursive psychology*, London, Sage, 1992 et POTTER J., *Representing reality : discourse, rhetoric and social construction*, London, Sage, 1996.

FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

GEERTZ Clifford, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973.

GODELIER Maurice, *Horizons, Trajets marxistes en anthropologie I*, Paris, François Maspéro, 1977.

JIMMENEZ Marc, *Vers une esthétique négative : Adorno et la modernité*, Paris, Le Sycomore, 1983.

LEVI-STRAUSS Claude, « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », dans Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950, p.X-LII, p.XXVI.

LEVI-STRAUSS Claude, *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964.

LEVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie Structurale*, Paris, Agora, Librairie Plon, 1958 et 1974.

OLIVIER DE SARDAN Jean-Pierre, *La rigueur du qualitatif, les contraintes empiriques de l'interprétation socio-anthropologique*, Louvain-La-Neuve, Bruylant-Academia, 2008.

PAPASTAMOU Stavros, *Εγχειρίδιο κοινωνικής ψυχολογίας* [Manuel de psychologie sociale], 4^e édition, Athènes, Odysseas, 1989.

SAPSFORD R., STILL A., MIEL D., STEVENS R., WERHERELL M., *Theory and Social Psychology*, London, Sage Publications, 1998.

SAUSSURE Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1922.

WEBER Max, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme* (traduit par Jacques Chavy), Paris, Plon, 1964.

WEBER Max, *Essais sur la théorie de la science*, (traduit par Julien Freund), Paris, Plon, 1965.

FILMOGRAPHIE

- Η γροθιά του σακάτη* [Le poing de l'estropié], Tetos Dimitriadis, 1930.
- Χαμένοι Άγγελοι* [Anges perdus], Nikos Tsiforos, 1948.
- Πιάσαμε την καλή* [Ça a bien marché], Yannis Triantafyllis, 1955.
- Stella*, Mihalis Cacoyannis, 1956.
- Ο δράκος*, (Le dragon), Nikos Koundouros, 1956.
- Jamais le dimanche*, Jules Dassin, 1960.
- Zorba le Grec*, Mihalis Cacoyannis, 1964.
- Z*, Kostas Gavras, 1969.
- Το μπουζούκι* [Le bouzouki], Maros Vasilis, 1973.
- Rebetiko*, Kostas Ferris, 1983.
- Rembetika, the blues of Greece*, Philippe De Montignie, 1980.
- Music of the outsiders*, Simon Heaven, 1988.
- Pulp Fiction*, Quentin Tarantino, 1994.
- Μ'αρέσουν οι καρδιές σαν τη δική μου* [J'aime les coeurs comme le mien], Yorgos Zervas, 2000.
- Fragments d'un quartier*, L.Monteiro, P.Anagnostou, C.Lecarpentier, J.Duzer, 2008.
- Ψυχή βαθιά* [Âme profonde], Pantelis Voulgaris, 2009.
- Soul kitchen*, Fatih Akin, 2009.
- My sweet canary*, Roy Sher, 2011.
- Parcours rebetiques*, Olga Sapkidis, (à paraitre)

DISCOGRAPHIE

Archive de Discographie Grecque, (sous la direction de Panayotis Kounadis) Minos/EMI, 1994-2001 (70 CD).

Αφιέρωμα Ρόζα Εσκενάζυ [Hommage à Roza Eskenazy], Lyra, 1981.

Μεγάλοι του ρεμπέτικου νο 2 - Απόστολος Χατζηχρήστος [Les grands du rebetiko, Apostolos Hatzichristos], MARGOPHONE, 1975.

Τα ωραία του Τσιτσάνη [Les belles chansons de Tsitsanis], Columbia, 1973.

Ρεμπέτικη Ιστορία, (sous la direction de Kostas Hatzidoulis), Columbia, 1975-1976 (6 LP).

Alexiou Haris, *12 Λαϊκά τραγούδια* [12 Chansons Populaires], Minos, 1975.

Alexiou Haris, *Η ζωή μου κύκλους κάνει* [Ma vie fait des tours], Minos, 1982.

Compagnie Athénienne, *Θυμήσου θείε Τάκη* [Rappelles-toi oncle Taki], Minos, 1982.

Compagnie Athénienne, *Το μινόρε της αυγής* [La complainte de l'aube], Minos, 1984.

Compagnie Rétrograde, *Οπισθοδρομική Κομπανία* [Compagnie Rétrograde], Lyra, 1982.

Gkoles Babis, *Τσάρκα στα παλιά* [Promenade au passé], Columbia, 1982.

Glykeria, *Με τη Γλυκερία στην Όμορφη Νύχτα* [À la 'Belle Nuit' avec Glykeria], Lyra, 1983.

Glykeria, *Απ'τη Σμύρνη στον Πειραιά* [De Smyrne au Pirée], 1983.

Kokotas Stamatis, *12 φύλλα της καρδιάς* [12 feuilles du cœur], HMV, 1972.

Locomondo, *12 μέρες στη Jamaica* [12 jours en Jamaïque], MBI, 2005.

Marinella, *Αθάνατα ρεμπέτικα* [Rebetika immortels] Philips, 1972.

Markopoulos Yannis, *Ριζίτικα* [Rizitika], Columbia, 1971.

Mosholiou Viky-Manolis Mitsias, (arrangements par Apostolos Kaldaras), *Λαϊκή Παραδοση* [Tradition Populaire], Columbia, 1975

Ntalaras Yorgos, *Ο Γιώργος Νταλάρας τραγουδά Απόστολο Καλδάρα* [Yorgos Ntalaras chante Apostolos Kaldaras], Minos, 1971.

Ntalaras Yorgos, *50 χρόνια ρεμπέτικο τραγούδι* [50 ans de chanson rebetiko], Minos, 1975.

Ntalaras Yorgos, *Τα ρεμπέτικα της Κατοχής* [Les rebetika de l'Occupation], Minos, 1980.

Panousis et les 'Brigades Musicales', *Live at Kyttaro*, EMIAL, 1985.

Pouloupoulos Yannis, (arrangements par Yorgos Katsaros), *12 Ρεμπέτικα* [12 Rebetika], Lyra, 1975.

Tsitsanis Vasilis, *Το ξεκίνημα* [Le début], Columbia, 1973.

Xarhakos Stavros, *Μάρκος ο δάσκαλός μας* [Markos, notre professeur], 1968.

Xarhakos Stavros, *Διόνυσε καλοκαίρι μας* [Dionyse notre été], Columbia, 1972.

Xydakis Nikos, Rasoulis Manolis, *Η εκδίκηση της γυφτιάς* [La revanche des gitans], 1978.

PAGES INTERNET CONSULTÉES

eglima.blogspot.com

rebetiko.sealabs.net

vinylmaniac.madblog.gr

www.cnikolopoulos.gr

www.globalmus.net

www.hadjidakis.gr/homeweb.htm

www.musipedia.gr

www.myspace.com

www.rebetiko.gr

www.rossdaly.gr

www.stixoi.info

www.tsarouchis.gr

www.tsiamoulis.com/aigaiio.html

www.youtube.com

ANNEXES

ANNEXE PHOTOS



Photo 1: Première apparition du terme «rebetiko» sur une étiquette de disque 78 tours, pour caractériser la chanson « Απονιά » [Insensibilité] interprétée par l'Estudiantina grecque, enregistrée à Istanbul en 1912 pour la compagnie Orfeon. Source : Archive G.Karydaki dans SAVVOPOULOS Panos, *Περί της λέξεως 'ρεμπέτικο' το ανάγνωσμα... και άλλα* [Autour du mot écrit 'rebetiko'... et autres], Athènes, Odos Panos, 2006, p.15



Photo 2 : Un catalogue de Columbia de 1933, avec les catégories « laika - rebetika - mané » regroupés sous la même rubrique. Source : Archive de Charles Howard, dans SAVVOPOULOS Panos, *Περί της λέξεως 'ρεμπέτικο' το ανάγνωσμα... και άλλα* [Autour du mot écrit 'rebetiko'... et autres], Athènes, Odos Panos, 2006, p.28.



Photos 3 et 4 : *Magkas, rebetis, mortis, seretis*. Ces photos illustrent des représentations du passé et suscitent de nouvelles associations. Elles sont tirées du livre de Petropoulos, sont prises, selon l'auteur, sous les toits de la place Karaiskaki dans les années 1930 (1933 et 1937 respectivement) et sont largement diffusées aujourd'hui, aussi par Internet. Elles cristallisent des visions de ces figures centrales du rebetiko, de leur manière de s'habiller, de se coiffer, de se tenir, des lieux qu'ils fréquentaient, bref de leur monde. L'imagination créatrice complète la (re)construction du passé. Dans la photo 3, Yorgos Batis est au milieu avec une guitare à l'épaule et Markos Vamvakaris est à sa droite, debout avec son bouzouki. Dans la photo 4, on reconnaît Yovan Tsaous avec son luth. Source : PETROPOULOS Ilias, *Ρεμπέτικα τραγούδια* [Chansons rebetika], Athènes, Kedros, 1979, p.424-425.



Photo 5 : Des musiciens bien habillés et alignés contre un mur dans un « byra », en 1928, selon Petropoulos. On reconnaît Stellakis Perpiniadis, avec la guitare à basses supplémentaires et Kostas Nouros à sa droite. *Source* : PETROPOULOS Ilias, *Ρεμπέτικα τραγούδια* [Chansons rebetika], Athènes, Kedros, 1979, p.359.

Photo 6 : Le kafeneio de Yorgos Batis au Pirée. Batis est le premier à droite. L'inscription en haut de la porte du kafeneio dit : « des cours de baglama sont donnés par Georges Baté » Petropoulos situe la photo aux environs de 1935. *Source*: PETROPOULOS Ilias, *Ρεμπέτικα τραγούδια* [Chansons rebetika], Athènes, Kedros, 1979, p.443.



Photo 7 : Prospectus pour la première compagnie professionnelle avec bouzouki et baglama, la « Tétrade du Pirée ». De droite à gauche Yorgos Batis et Stratos Payoumtzis assis, Anestis Delias et Markos Vamvakaris debout. Cette photo qui date de 1936 symbolise le « rebetiko du Pirée ». Source : PETROPOULOS Ilias, *Ρεμπέτικα τραγούδια* [Chansons rebetika], Athènes, Kedros, 1979, p.642.

ΜΠΑΡ Ο "ΜΑΡΚΟΣ,"
 ΠΑΛΗΑ ΚΟΚΚΙΝΙΑ (ΑΣΠΡΑ ΧΩΜΑΤΑ)

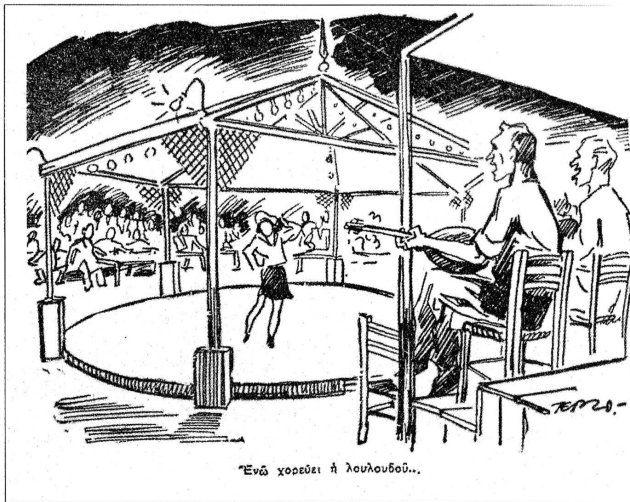


Ἡ λαϊκὴ ρεμπέτικη ὀρχήστρα ποὺ θὰ παίξει τὴν ἑβδόμη βράδυ στὸ ρομαντικὸν Μπαρ ὁ «ΜΑΡΚΟΣ»

1) Μάρκος Βαμβακάρης 2) Ἀνέστης Δελιάς
 3) Γεώργιος Μπάτης 4) Στράτος Παγιουμτζής

**ΕΚΕΙ ΘΑ ΕΥΡΗΤΕ
 ΕΚΛΕΚΤΟΥΣ ΜΕΖΕΔΕΣ
 ΜΠΥΡΑ, ΟΥΖΟ
 ΚΑΙ ΓΛΥΚΑ ΔΙΑΦΟΡΑ**

ΕΝΑΡΞΙΣ ΣΗΜΕΡΟΝ ΣΑΒΒΑΤΟΝ 20 ΙΟΥΝΙΟΥ 1936



Photos 8 et 9 : Dessins de Evaggelos Terzopoulos qui accompagnent un article sur les lieux de fête à Athènes. Le premier représente une taverne en plein air à Tzitzifies, la légende mentionne « Alors que la femme à pétales danse... » ; le deuxième est le portrait de Markos Vamvakaris, l'as de la chanson magkiko ». Ces dessins ont été publiés dans KARAGATSIS M., «Εκεί που η Αθήνα γλεντάει...» [Dans les lieux où Athènes fait la fête], *Vradyni*, 09.08.1946. Source : VLISIDIS Kostas, *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)* [Textes rares sur le rebetiko (1929-1959)], Athènes, Ekdoseis tou Eikostou Protou, 2006, p.100 et 103.



Photo 10 : Dessin qui représente une taverne du « beau monde », en caricaturant une aristocrate qui demande à écouter une chanson populaire, avec un accent à la française. Source : PSATHAS Dimitris, «Τα μπουζούκια» [Les bouzoukia], *Ta Nea*, 22.11.1951, p.2

— Βάζετε, παρακαλώ, τὸ φανταγάκι;

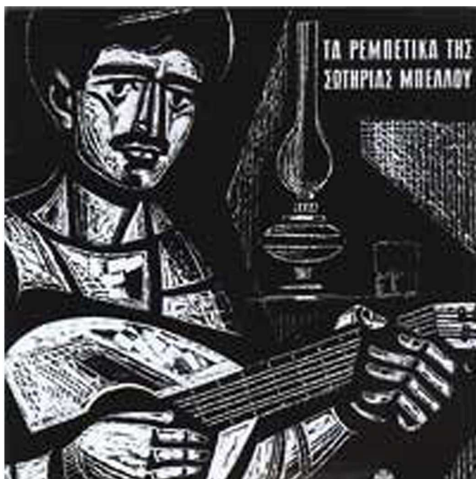


Photo 11 : Gravure de Tasos Alevizos pour la pochette du premier disque de la série « Les rebetika de Sotiria Bellou », enregistré par LYRA en 1966. Source : www.lyra.gr.

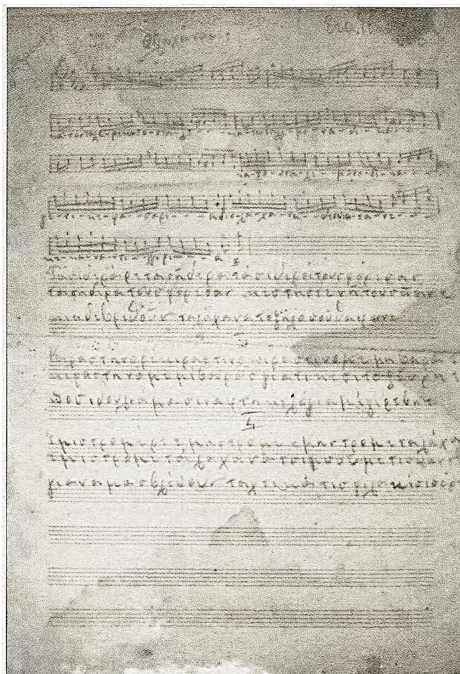


Photo 13 : Partition écrite de la main de Vaggelis Papazoglou pour sa composition « Les voleurs de choux ». Source : KOUNADIS Panayotis, *Εἰς ἀνάμνησιν στιγμῶν ελκυστικῶν* [En souvenir des moments attirants], vol.1, Athènes, Katarti, 2003, p.46.

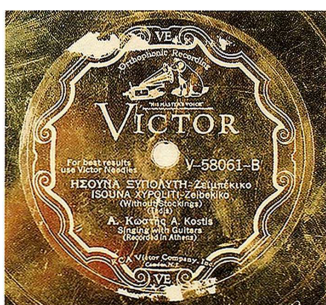


Photo 12 : L'étiquette du disque de A. Kostis, « Tu étais pieds nus », Victor, 1930. Source : KOUNADIS Panayotis, *Εἰς ἀνάμνησιν στιγμῶν ελκυστικῶν* [En souvenir des moments attirants], vol.2, Athènes, Katarti, 2003, p.115.



Photo 14 : Roza Eskenazy, Dimitris Semsis avec le violon et Agapios Tomboulis avec le cimbüş. Une des formations musicales les plus connues qui représenterait ce que l'on a nommé le « smyrneiko », l'École de Smyrne, un style parfois perçu comme appartenant au rebetiko, et d'autres fois distinct de lui. La photo est très populaire aujourd'hui et se trouve facilement sur Internet. Petropoulos écrit « 1932 (?) ». Source : PETROPOULOS Ilias, *Ρεμπέτικα τραγούδια* [Chansons rebetika], Athènes, Kedros, 1979, p.353.



Photo 15 : Étiquette du disque 78 tours avec la chanson « Tous les rebetes du monde » sous la direction de Spyros Peristeris. Source : KOUNADIS Panayotis, *Εις ανάμνησην στιγμών ελκυστικών* [En souvenir des moments attirants], vol.1, Athènes, Katarti, 2003, p.121.



Photo 16 : Étiquette du disque 78 tours avec la chanson « La complainte de l'aube ». Source : KOUNADIS Panayotis, *Εις ανάμνησην στιγμών ελκυστικών* [En souvenir des moments attirants], vol.1, Athènes, Katarti, 2003, p.381.



Photos 17 et 18 : Vasilis Tsitsanis et Sotiria Bellou sur timbres, date d'émission 16.09.2010. Source : www.wnsstamps.ch.

ANNEXE LEXIQUE

Ce lexique prétend donner quelques éclaircissements sur le sens qu'ont pu revêtir selon les époques des termes employés dans ma recherche. Pour sa construction j'ai consulté trois dictionnaires et je présente ici les définitions qui y figurent¹¹³⁶. J'ai choisi les dictionnaires de S.Vyzantios, *Λεξικόν Νέο Αρχαίο Ελληνικόν* [Dictionnaire grec moderne ancien] (Athènes, 1874) de D.Dimitrakos, *Μέγα λεξικόν όλης της Ελληνικής Γλώσσας* [Grand dictionnaire de toute la langue grecque] (9 volumes, Athènes, Éditions D.Dimitrakou, 1958) et de M.Triantafyllidis, *Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής* [Dictionnaire de la langue néohellénique commune] (Thessalonique, Institut d'Études Néohelléniques, Université Aristotélicien de Thessalonique, 1999). Pour désigner la source d'information des différentes définitions, j'utiliserai uniquement le nom de l'auteur du dictionnaire.

Le choix de consulter trois dictionnaires publiés à des époques différentes, éloignées dans le temps, apporte des résultats intéressants. Le dictionnaire de Vyzantios ne contient qu'un seul mot du présent lexique (le mot *panigyri*). Je dois remarquer aussi que mis à part les mots inventés au XXe siècle, d'autres largement utilisés aujourd'hui et/ou d'origine ancienne, tels que « populaire », « démotique », « byzantin », « smyrniote » et « traditionnel » ne figurent pas dans ce dictionnaire. De son côté Dimitrakos n'inclut pas le terme *rebetiko* et les termes dérivés, bien que son dictionnaire soit composé de neuf volumes.

Les définitions tirées de ces trois dictionnaires sont souvent complétées par des informations issues de ma recherche dans les archives de la presse et de mes entretiens, où apparaît une certaine fluidité des termes¹¹³⁷. J'ai séparé les mots en catégories (personnages, catégories musicales, lieux de divertissement, instruments) pour faciliter la lecture.

1) Personnages :

Koutsavaki(s), *nom neutre ou masculin* [κουτσαβάκι (το) ή κουτσαβάκης (ο)]:

- celui qui se présente comme un gaillard, un fanfaron, un matamore (Dimitrakos)

- type de *magkas* de la vieille Athènes (XIXe siècle) (Triantafyllidis)

¹¹³⁶ Quand un écart ou des nuances sont présentes dans les définitions des différents dictionnaires, je présente toutes les définitions. Dans le cas contraire, je présente seulement la définition la plus récente.

¹¹³⁷ Le lecteur peut aussi se référer à l'Index de cette recherche et suivre les pages indiquées pour plus de précisions.

Le terme apparaît à la fin du XIXe siècle pour désigner des personnages marginaux d’Athènes et du Pirée. La première apparition du terme dans la presse semble être en 1891 et dans des chansons enregistrées en 1906¹¹³⁸. Le livre de Petropoulos¹¹³⁹ fournit des descriptions pleines d’imagination sur leur manière de s’habiller, de marcher, de se comporter. Les koutsavakia sont considérés comme des « faux » magkes et lorsqu’il en est fait mention, on adjoint souvent le nom de leur pire ennemi, le chef de police Bairaktaris¹¹⁴⁰, responsable de leur disparition dit-on.

Magkas, nom masculin [μάγκας (ο)]

- soldat indiscipliné appartenant au corps de *magkan*¹¹⁴¹ || 2) jeune homme sans emploi, errant dans la rue à la recherche de petits travaux ou se livrant à de petites escroqueries ; flâneur, entreprenant de menus services, mais aussi de petites fraudes et escroqueries || 3) voyou, enfant de la rue, insoucieux, ardent et intelligent || 4) personne habile à mener à bien diverses situations, surtout en amour, grâce à son intelligence || 5) *par extension*, malin, audacieux, corrompu, fripon, libertin (Dimitrakos)
- 1a. homme du peuple caractérisé par une confiance en soi exagérée ou une prétention, ainsi que par une apparence ou un comportement différents du commun (habits, mouvements, vocabulaire, volume de la voix) || *par extension*, type de personne notamment du peuple qui prétend être gaillarde et qui démontre sa force, *Je fais le magkas*, je me comporte de manière provocante tout en essayant de m’imposer, b. manière familière de s’adresser à quelqu’un : *Salut magkes !* || 2. qui a de l’expérience et des capacités reconnues et acclamées (Triantafyllidis)

Le terme magkas apparaît dans les journaux au plus tard au début du XXe siècle et dans plusieurs chansons rebetika¹¹⁴² qui construisent une image de son monde, de ses habitudes, de son comportement, de sa manière de s’habiller, de ses rapports avec les autres. Pour des significations actuelles du terme magkas, voir troisième partie chapitre 12, § 12.2. ; pour des images des magkes, voir annexe photos, photos 3, 4 et 6.

¹¹³⁸ P...LOS, «Ο Πειραιεύς κατά τη νύκτα» [Le Pirée le soir], *Akropolis*, 23.08.1891 et la chanson «Το κουτσαβάκι» [Le koutsavaki], chantée par Yagkoulis (peut-être Yangkos Psamathianos), enregistrée à Smyrne en 1906.

¹¹³⁹ PETROPOULOS Ilias, *Ρεμπέτικα Τραγούδια* [Chansons Rebetika], *op.cit.*

¹¹⁴⁰ Ce lien est déjà effectué en 1938 (KATIFORIS P., «Παλιά αθηναϊκά ήθη - Ο Μπαϊρακτάρης και οι κουτσαβάκηδες - Το τέλος του αθηναϊκού ‘ανταμιισμού’» [Vieux us athéniens - Bairaktaris et les koutsavakia - la fin de la ‘bravoure’ athénienne], *Ethnos*, 09.12.1938, p.3) et a été mentionné pendant mes entretiens.

¹¹⁴¹ Selon le même dictionnaire, la « magkan » est définie comme: « un groupe de gens armés, groupe ou unité militaire de l’armée indisciplinée constituée pendant la Révolution grecque de 1821 » (Dimitrakos).

¹¹⁴² LABRYNIDIS Mih., «Οι μοσχόμαγκες», *Athinai*, 12.09.1904 et à titre d’exemple « Νέοι χασικλήδες» [Nouveaux haschischomanes] chantée par Ntaliskas enregistrée en 1928. Voir aussi la chanson du corpus « Un magkas à Votanikos » (Deuxième Partie, Chapitre 8, § 8.2).

Mortis, *nom masculin* [μόρτης (ο)]

- enfant de la rue, voyou, lascar, magkas, gamin espiègle || celui qui ne vaut rien, dragueur || *féminin*, mortissa : femme aux manières d’agir et de parler ostensiblement masculines, femme provocante, injurieuse (Dimitrakos)
- (*féminin* mortissa) magkas ou voyou (Triantafyllidis)

Le terme a donné aussi naissance à l’adjectif mortiko, ce qui appartient ou se réfère au mortis, un terme utilisé au moins depuis les années 1930 pour caractériser des chansons populaires dans la presse et sur les étiquettes de disques.

Rebetis, *nom masculin* [ρεμπέτης (ο)]

- (*féminin* rebetissa) 1. instrumentiste et chanteur d’un genre musical urbain et populaire de la taverne, créé notamment dans des villes de l’Asie Mineure dans le XIXe et le début du XXe siècle || 2. qui mène une vie insouciant et probablement marginale, en refusant les us de la société et les valeurs officielles et communément admises. (Triantafyllidis)

Le terme rebetis est très proche de celui de magkas et les deux sont inextricablement liés à la musique étudiée ici.

Seretis, *nom masculin* [σερέτης (ο)]

- Bougon, lourd, querelleur, impétueux (Dimitrakos)

L’adjectif seretiko a été utilisé pour nommer une catégorie musicale dans les années 1930. Le dictionnaire de Triantafyllidis ne contient pas ce terme.

2) Catégories musicales :

Amané (ou mané), *nom masculin* [αμανές ή μανές (ο)]

- chanson avec une mélodie lente orientale dans laquelle le mot aman est souvent répété (Triantafyllidis)¹¹⁴³

Le terme amané apparaît depuis au moins 1871¹¹⁴⁴. Au cours du XIXe siècle, l'amané semble être utilisé en tant que synonyme de « musique orientale » ; il est stigmatisé au début du XXe siècle et le nationalisme grec grandissant le dotera d'une identité turque. L'amané connaît une popularité étendue pendant les années 1930. Il sera fortement critiqué par des intellectuels qui le considèrent comme une menace pour la musique populaire grecque et sera finalement interdit par la dictature de Metaxas dès 1937¹¹⁴⁵.

Aujourd'hui, désignant une catégorie plus limitée, ce terme est réservé surtout pour caractériser des chansons d'improvisation vocale avec un rythme libre.

Arhontorebetiko, *nom neutre* [αρχοντορεμπέτικο (το)]

- sorte de chanson rebetiko artistique créée par des artistes bourgeois (Triantafyllidis)

Le grand succès du rebetiko notamment après la deuxième guerre mondiale influence d'autres styles musicaux de l'époque. Ainsi, des compositeurs de musique légère imitent des chansons rebetika et présentent leurs créations, espérant augmenter les ventes de leurs disques. Ces créations plus « raffinées » seront nommées arhontorebetika¹¹⁴⁶.

Byzantin, *adjectif* [βυζαντινός,-ή,-ό]

- qui a été formé pendant Byzance : musique byzantine (Dimitrakos)
- 1. qui appartient ou se réfère à Byzance [...] || 2. qui a été créé à Byzance ou en provient [...] *musique byzantine* (Triantafyllidis)

¹¹⁴³ Dimitrakos donne une définition très similaire.

¹¹⁴⁴ *Paliggenesia*, [sans titre], 27.04.1871, p.3.

¹¹⁴⁵ *Ethnos*, «Αι άσεμναι πλάκες γραμμοφώνου» [Les disques de gramophone indécents], 29.11.1937, p.6.

¹¹⁴⁶ Un exemple considéré aujourd'hui comme appartenant dans la catégorie arhontorebetiko est la chanson « Το τραμ το τελευταίο » [Le dernier tram] composée par Sougioul et Yannidis, sur des paroles de Sakellarios et Yannakopoulos et enregistrée en 1948.

La liaison de l'Empire Byzantin avec l'identité grecque s'effectue pendant la deuxième moitié du XIXe siècle. L'adjectif byzantin sera alors utilisé pour désigner la musique de l'Église.

Démotique, *adjectif* [δημοτικός,-ή,-ό]

- qui provient du peuple : chants démotiques (Dimitrakos)
- 1a. qui a une relation avec le peuple, qui a été créé ou qui provient de lui : *danses démotiques, chansons démotiques, langue démotique* [...] (Triantafyllidis)

Le terme démotique (folklorique, populaire) est utilisé depuis le XIXe siècle. Dès la fin du XIXe siècle et le début du XXe, il est aussi utilisé pour qualifier la musique des campagnes qui est découverte et valorisée comme l'expression pure de l'âme grecque. Ce terme englobe une pluralité de musiques très différentes selon les régions.

Dignes des Indiens, *nom neutre pluriel* [ινδοπρεπή (τα)]

Ce terme est construit pendant les années 1970 pour désigner une sous-catégorie de la musique populaire grecque, critiquée pour son « mauvais goût » et son manque de qualité. Il n'est pas contenu dans le dictionnaire de Triantafyllidis. Le terme est assez descriptif : ces chansons sont influencées, voire des copies exactes de musiques de films de Bollywood ; elles sont ainsi stigmatisées comme « dignes des Indiens », mais pas des Grecs. Cette sous-catégorie connaîtra un grand succès dans des milieux défavorisés et plusieurs titres de la fin des années 1950 sont toujours populaires aujourd'hui¹¹⁴⁷.

Entehno, *nom neutre* [έντεχνο (το)]

- inventé ou fabriqué avec art, une technique artistique : un vers entehno (Dimitrakos)
- 1. qui est fait avec art [...] || 2. qui a une intention artistique [...] *chanson laiko entehno* (Triantafyllidis)

¹¹⁴⁷ Je pense par exemple à « Mantoubala » de Stelios Kazantzidis (1959) disponible sur http://www.youtube.com/watch?v=xJapMujS-t4&feature=results_video&playnext=1&list=PLAC085BB222405AF4.

Le terme *entehno* (artistique) sera utilisé à partir des années 1960 pour désigner des créations combinant des éléments de la musique populaire et savante, souvent avec des paroles de poètes reconnus. Theodorakis est un représentant de cette catégorie qui évolue et sera utilisée au début des années 1990 pour des compositeurs comme Sokratis Malamas.

Ethnic, *nom neutre* [έθνικ (το)]

- qui a un lien avec des caractéristiques spécifiques, notamment culturelles, d'un groupe ethnique : *musique/habits/danse/repas/décoration ethnic* (Triantafyllidis)

Le terme *ethnic* sera choisi pour désigner des « musiques du monde ». Ce choix met l'accent sur des créations locales et leurs produits et diminue l'idée de la mondialisation. L'*ethnic* connaîtra un certain succès dans les années 1990 et il participera à la reconfiguration d'autres catégories, y compris du *rebetiko*.

Kantada, *nom féminin* [καντάδα (η)]

- chant populaire interprété dans la rue pendant la nuit, souvent accompagné par des instruments à cordes (Dimitrakos)
- chanson basée sur une mélodie douce et nostalgique avec des paroles traitant de l'amour, interprétée d'un choral de trois personnes accompagné par une guitare, un mandoline et autres instruments à cordes, notamment pendant la nuit [...] (Triantafyllidis)

La *kantada* est très populaire dans les îles Ioniennes pendant le XIXe siècle. Au début du XXe siècle, elle envahit Athènes, où elle connaît un grand succès. Elle y prendra un style « athenien ».

Laiko, *adjectif* [λαϊκός,-ή,-ό]

- en ce qui concerne des habits, des meubles et autres objets d'usage, ce qui est commun au peuple, qui est d'usage dans les classes sociales les plus défavorisées [...] || en ce qui concerne des lieux, le lieu qui ressemble le peuple – *laika kentra*, des établissements privés de divertissement avec des prix abordables [...] || qui appartient au peuple, qui se réfère ou caractérise la masse du peuple, qui domine parmi le peuple, qui est utilisé par le peuple : *langue laiki, droits laika, superstitions/opinions laikes, chanson laiko* [...] (Dimitrakos)

- 1. qui appartient, se réfère et s'adresse au peuple, qui provient de lui, l'exprime ou est sa création : art/musique/création/culture/sagesse laiki, chanson laiko [...] 2. qui s'adresse, qui convient au peuple, qui lui est destiné ou qui est utilisé par lui : *quartier/immeuble/langue laiko/laiki* [...] (Triantafyllidis)

Le terme laiko (populaire) est utilisé pour désigner une multiplicité de musiques populaires avant la guerre. Progressivement, il devient synonyme du rebetiko dans la presse après la guerre¹¹⁴⁸. À partir des années 1950, il se différencie du rebetiko et est utilisé pour un répertoire contemporain, d'abord dans un effort de le valoriser par rapport au rebetiko associé aux bas-fonds¹¹⁴⁹. Avec l'authentification et la traditionalisation du rebetiko, le laiko deviendra un terme réservé aux compositions plus tardives qui manquent « d'authenticité » et se trouvera en bas de la hiérarchie de la musique populaire. Puis, avec le développement du skyladiko, il sera revisité à partir de la fin des années 1970¹¹⁵⁰.

Paradosiaka, *nom neutre pluriel* [παραδοσιακά (τα)]

- qui appartient ou se réfère à la tradition ou qui se fait en la suivant || *contraires* : contemporain, moderne [...] (Triantafyllidis)

Le terme paradosiaka (traditionnel(le)s) est utilisé pour la musique des campagnes en Grèce. À partir de la fin des années 1980, l'interprétation de ce répertoire par des jeunes musiciens, souvent avec des instruments redécouverts ou importés de Turquie remodèle le terme qui devient une catégorie distincte¹¹⁵¹.

Skyladiko, *nom neutre* [σκυλάδικο (το)]

- 1. Lieu nocturne avec de la musique populaire de mauvaise qualité [...] || 2. chanson chantée dans un skyladiko (Triantafyllidis)

¹¹⁴⁸ À titre d'exemple MANOLIKAKIS I., «Το λαϊκό, το 'ρεμπέτικο' τραγούδι ξαναβρίσκει και πάλι τις παλιές του δόξες» [La chanson laiko, 'rebetiko' retrouve de nouveau sa gloire du passé], *Ta Nea*, 17.09.1946.

¹¹⁴⁹ C'est l'intention de l'Association des Musiciens d'Athènes et du Pirée - l'Entraide et de Tsitsanis, mais aussi des défenseurs du rebetiko. À titre d'exemple l'interview de Tsitsanis dans *Kyriakatos Tahydromos*, «Βασ.Τσιτσάνης – ο μάγος του μπουζουκιού» [Vas.Tsitsanis – le magicien du bouzouki], 15.04.1951. Voir aussi Chapitre 4, § 4.2.

¹¹⁵⁰ Voir note 760, p.216.

¹¹⁵¹ Pour une analyse concentrée sur cette catégorie voir KALLIMOPOULOU Eleni, *op.cit.*

Le terme skyladiko (littéralement, « pour les chiens ») apparaît dans les années 1970 pour désigner une partie de la musique populaire et un lieu de pratique associés au « mauvais goût » et généralement peu valorisés. Dans la hiérarchie de la musique populaire, cette catégorie occupe en effet la place la plus basse.

Smyrneiko, nom neutre [σμουρνέικο (το)]

- qui appartient, se réfère ou provient de Smyrne : chansons smyrneika (Triantafyllidis)¹¹⁵²

Le terme smyrneiko est utilisé dans la presse athénienne pour désigner des orchestres et des chansons à partir de la fin du XIXe siècle¹¹⁵³. À partir des années 1960 et avec l'ouvrage de Petropoulos¹¹⁵⁴, il se consolide pour désigner un style spécifique du rebetiko ou son prédécesseur¹¹⁵⁵.

3) Lieux de divertissement :

Boîte, nom féminin [μπουάτ (η)]

- petit lieu de divertissement nocturne avec de la musique en direct (Triantafyllidis)

Les boîtes apparaissent dans le milieu des années 1960 et sont liées au succès du neo kyma. Leur nom fait référence à leurs dimensions restreintes. Elles ont des lumières faibles, des décorations recherchées aux murs. Elles présentent des musiciens sans amplification, avec un piano ou une guitare et accueillent un public jeune, souvent composé d'étudiants.

Bouzoukia¹¹⁵⁶, nom masculin pluriel [μπουζούκια (τα)]

- [...] (*pluriel*) lieu de divertissement avec un orchestre populaire (Triantafyllidis)

Le terme apparaît dans la presse vers la fin des années 1940¹¹⁵⁷ pour rendre compte de changements dans les tavernes, avec l'ajout d'une scène et d'une piste de danse, l'élargissement de l'orchestre et l'introduction de

¹¹⁵² Dimitrakos donne une définition très similaire.

¹¹⁵³ À titre d'exemple *Akropolis*, Ο Πειραιεύς κατά τας νύκτας...» [Le Pirée les soirs...], 25.07.1893.

¹¹⁵⁴ PETROPOULOS Ilias, *Ρεμπέτικα Τραγούδια* [Chansons Rebetika], *op.cit.*

¹¹⁵⁵ Pour le terme smyrneiko et son ambivalence voir Première Partie, Chapitre 6, § 6.2.

¹¹⁵⁶ Comme tout au long de cette recherche, le terme bouzoukia au pluriel est ici utilisé pour désigner un lieu de divertissement. Pour l'instrument voir ci-dessous.

¹¹⁵⁷ À titre d'exemple PSATHAS D., «Αθηναϊκά. Στα 'Μπουζούκια'», [Athéniens. Aux 'bouzoukia'], *Ta Nea*, 10.09.1948, p.1

l'amplification, mais aussi des changements de public, qui inclut désormais des bourgeois de Kolonaki. Les bouzoukia connaissent un grand succès, se divisent avec le temps entre ceux qui invitent des musiciens célèbres et reconnus et ceux qui sont localisés à la périphérie de la ville, avec des musiciens moins connus et moins respectés (ils deviendront des skyladika). Dans les années 1970 et 1980, ils sont fréquentés par des acteurs, des armateurs, également des hommes politiques. Ce type de lieu de divertissement existe toujours en Grèce.

Byra, nom féminin [μπύρα (η)]¹¹⁵⁸

Le terme byra (bière) désigne des lieux de divertissement qui apparaissent probablement avec l'arrivée de réfugiés et sont certainement associés avec eux. Les byres présentent des orchestres « smyrniotes » et offrent des petits plats à manger et de l'alcool. Elles semblent prendre la suite des cafés-aman. Elles sont fréquentées par des familles et connaissent un grand succès dans les quartiers de réfugiés. Pourtant des bagarres y éclatent parfois¹¹⁵⁹.

Café-aman, nom neutre [καφέ-αμάν (το)]

- café-concert, où des femmes spécialement chantent pendant la nuit des mélodies turques, des amané (Dimitrakos)¹¹⁶⁰

Le terme café-aman apparaît dans la presse dans les années 1880¹¹⁶¹. Des nouveaux lieux de divertissement, les cafés-concerts ont ouverts pendant la décennie précédente. Ils se spécialisent progressivement et se divisent finalement en café-chantant pour les représentations de musique occidentale et en café-aman ou café-santour pour la musique orientale¹¹⁶². Les cafés-aman connaissent une grande popularité et sont fréquentés par un public varié. Vers la fin du XIXe siècle, la mode s'éteint.

Kafeneio, nom neutre [καφενείο (το)]¹¹⁶³

- lieu où le café est préparé et servi à des gens assis, avec également d'autres boissons, desserts, etc (Dimitrakos)

¹¹⁵⁸ Pour une photo de byra, voir Annexe Photos, photo 5.

¹¹⁵⁹ Comme celle qui a eu lieu au début des années 1930 à la « Byra de Pikinos » et qui a coûté la vie du propriétaire ; cette histoire deviendra une chanson composée par Kostas Roukounas et enregistrée en 1934. L'histoire de « Hariklaki » se passe également dans une byra, voir les paroles dans Chapitre 8, § 8.3.

¹¹⁶⁰ Le dictionnaire de Triantafyllidis ne contient pas ce terme.

¹¹⁶¹ Rabagas, « Ο λαός διασκεδάζει » [Le peuple se divertit], 27.07.1886.

¹¹⁶² Voir aussi Chapitre 2, § 2.3.

¹¹⁶³ Pour une image, voir le kafeneio de Batis au Pirée dans Annexe Photos, photo 6.

- lieu de divertissement et de rencontre, surtout fréquenté par des hommes, où du café, des boissons, des desserts, etc. sont servis et où on a également la possibilité de jouer à des jeux de société, surtout cartes et tavli [...] (Triantafyllidis)

Les kafeneia existent en Grèce depuis au moins le XIXe siècle. Au début du XXe siècle, la presse mentionne des musiciens amateurs jouant dans des kafeneia¹¹⁶⁴. Certains kafeneia se transforment en tékés. Les kafeneia existent toujours en Grèce. À partir du milieu des années 1990, des nouveaux kafeneia apparaissent et sont fréquentés par des jeunes (également par des femmes).

Panigyri, *nom neutre* [πανηγύρι (το)]

- foire || fête religieuse, qui était dans la majorité de cas ou est jusqu'à aujourd'hui aussi commerciale (Byzantios)
- commémoration religieuse à fêter, précédée d'une cérémonie à l'église [...] || fête en groupe, incluant repas, boissons, chants, danses, etc. (Dimitrakos)
- commémoration d'une date religieuse avec le rassemblement des croyants à l'église et leur participation dans divers divertissements et manifestations traditionnelles (danse, chant, etc) [...] fête en groupe, glenti (Triantafyllidis)

Rebetadiko, *nom neutre* [ρεμπετάδικο (το)]

Ce terme est utilisé à partir des années 1970 pour désigner de nouveaux lieux de divertissement qui apparaissent en raison de la mode et du revival du rebetiko. Ils sont fréquentés par un public majoritairement jeune et étudiant. Ils existent encore aujourd'hui, ils présentent des pots-pourris de musiques grecques et on les fréquente pour s'amuser, manger, boire et aussi danser.

Téké, *nom masculin* [τεκές (ο)]

- 1. lieu de culte de derviches Turcs || 2. *par extension* repaire des fumeurs de haschisch (Dimitrakos)

¹¹⁶⁴ FALTAITS Kostas, «Από τη ζωή των Αθηνών. Άλλος κόσμος» [De la vie d'Athènes. Un autre monde], *Akropolis*, 18.04.1915.

- 1. monastère musulman [...] 2. repaire fréquenté par des fumeurs de haschisch || *par extension* un lieu rempli de fumée de cigarettes (Triantafyllidis)

À partir du début du XXe siècle, des kafeneia à Athènes et au Pirée proposent du haschisch et seront nommés tékés. La stigmatisation progressive du haschisch (et des fumeurs) et finalement son interdiction entraînent le déclin de ces lieux. Les tékés seront fortement associés au rebetiko, notamment au style du Pirée et seront considérés, d’abord par ses adversaires, ensuite par ses défenseurs, comme les lieux de création de cette musique.

4) Instruments :

Baglamas, *nom masculin* [μπαγλαμάς (ο)]

- 1. instrument de musique avec trois cordes qui ressemble au bouzouki, mais est plus petit en taille. 2. *figuré*, bête, pas remarquable (Triantafyllidis)

À partir des premières décennies du XXe siècle, le baglama sera associé aux haschischomanes, à travers des articles de presse mais aussi des chansons. Il sera stigmatisé et participera pleinement à une certaine mythologie du rebetiko¹¹⁶⁵. Il sera enregistré pour la première fois en Grèce en 1932, joué par Yorgos Batis,.

Bouzouki, *nom neutre* [μπουζούκι (το)]

- 1.a. instrument populaire avec une caisse de forme semi-sphérique, un manche long et trois ou quatre cordes [...] (Triantafyllidis)

Le bouzouki est déjà joué en Grèce et est considéré comme un instrument grec depuis au moins le XIXe siècle. En 1876, Bourgault-Ducoudray le décrit comme un instrument populaire de Grèce, qui ressemble à la mandoline et possède des frettes à la fois fixes et amovibles (voir sa description, citée dans la première partie, p.118) En 1939, André Mirabel écrit un des premiers et rares articles monographiques sur l’instrument. Le bouzouki, malgré sa popularité, n’a pas fait l’objet d’une recherche détaillée. Les processus de son authentification l’ont doté d’ancêtres prestigieux, pour prouver sa longue existence sur le territoire grec et le légitimer, mais cette démarche n’est pas sans en créer de confusions. Au cours du XXe siècle, il sera élevé au rang d’instrument national et participera à plusieurs esthétiques et genres musicaux. Son évolution au cours du XXe siècle et

¹¹⁶⁵ Voir Première Partie, Chapitre 3, § 3.2.

surtout les influences de la mandoline ont été en partie analysées par Pennanen¹¹⁶⁶. Le bouzouki est un instrument de la famille des luths, entre le saz et la mandoline, et des recherches détaillées de son évolution seraient intéressantes et restent à produire.

Guitare, nom neutre [κιθάρα (η)]

J'inclus ici la guitare parce qu'elle est quasi omniprésente dans le répertoire du rebetiko, mais aussi parce qu'il existe en Grèce différents types de guitares dites populaires avec lesquelles le rebetiko est joué. Comme le montrent différentes photos prises dans les années 1930, la guitare avait parfois des basses supplémentaires (voir annexe photos, photo 5). Une étude intéressante a été produite par Evaggelos Papadopoulos, dédiée uniquement à des questions de lutherie des guitares¹¹⁶⁷.

Santouri, nom neutre [σαντούρι (το)]

- instrument à cordes de l'Orient, avec une caisse en forme trapézoïdale et des cordes métalliques dans la longueur de ses deux côtés parallèles, qui est joué à l'aide de deux baguettes aux bouts entourés de coton (Triantafyllidis)

Le santouri est un instrument à cordes frappées, qui ressemble au cymbalum et est présent dans les Balkans et tout le Moyen Orient avec des variations¹¹⁶⁸. Le santouri a connu une grande popularité à la fin du XIX siècle. Les lieux de divertissement où il était joué ont pris parfois son nom : les cafés-aman étaient appelés également cafés-santour. Comme la définition issue du dictionnaire le montre, cet instrument sera clairement lié, et l'est toujours, à l'Orient.

¹¹⁶⁶ PENNANEN Risto Pekka, *Westernisation and modernisation...*, *op.cit.* 119-184.

¹¹⁶⁷ PAPAPOULOS Evaggelos, *Οι κατασκευαστικές ιδιαιτερότητες ακουστικής και λαϊκής κιθάρας* [Les particularités de fabrication de la guitare acoustique et populaire], Mémoire de maîtrise (sous la direction de Skoulios Markos), Département de musique populaire et traditionnelle, IUT d'Arta, mai 2010.

¹¹⁶⁸ Pour le santouri grec voir KOFTEROS Dimitris, *Δοκίμιο για το ελληνικό σαντούρι* [Essaie sur le santouri grec], Athènes-Ioannina, Dodoni, 1991 et aussi ANOGEIANAKIS Foivos, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα* [Instruments de musique populaire grecque], Athènes, Ethniki Trapeza tis Ellados, 1976.

I. Rythmes à 9 temps

a. Vieux zeibekiko (2+2+2+3)



Exemples :

- 8.1. Tu étais pieds nus
- 8.2. Un magkas à Votanikos
- 8.10. Ceux qui ont beaucoup d'argent
- 8.19. Nuit sans lune
- 8.21. Avant l'aube seul
- 8.23. Dimanche nuageux (un zeibekiko qui n'est ni vieux, ni nouveau)
- 8.24. Prends patience
- 8.25. Tu m'as mis sur la paille

b. Nouveau zeibekiko (2+2+2+3)



Exemples :

- 8.16. L'air de la défonce

c. Aptaliko zeibekiko (3+2+2+2)



Exemple :

- 8.6. Les voleurs de choux

¹¹⁶⁹ Les rythmes présentés dans cet annexe sont tirés de Voulgaris Evgenios, Vantarakis Vasilis, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου, Σμυρνέικα και πειραιώτικα ρεμπέτικα 1922-1940* [La chanson populaire urbaine dans la Grèce de l'entre-deux-guerres, Smyrneïko et peiraiotiko rebetiko 1922-1940], Éditions Département de Musique Populaire et Traditionnelle de l'IUT d'Épire/ Fagotto, 2006, p.56-58. Voulgaris et Vantarakis mentionnent d'autres variations qu'on ne retrouve pas dans mon corpus et par conséquent qui ne sont pas présentées dans cette annexe. Pour le cas d'agrilamas, j'ai construit moi-même le dessin rythmique.

d. Karsilamas (2+2+2+3)

Two musical staves in 9/8 time. The first staff shows a sequence of notes: a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a dotted quarter note. The lyrics below are 'dum te dum te - te'. The second staff shows a sequence of notes: a quarter note, a dotted quarter note, a quarter note, and a dotted quarter note. The lyrics below are 'dum te - te dum te - te - te'.

Exemples :

8.5. La petite gitane (voir aussi schéma 1, p.270)

8.7. La voix du narghilé

e. Agrilamas (2+3+2+2)

A musical staff in 9/8 time showing a sequence of notes: a quarter note, a quarter note, a dotted quarter note, a quarter note, and a quarter note. The lyrics below are 'dum te te - dum te'.

Exemple :

8.11. Dimitroula

II. Rythmes à 2 et 4 temps

f. Hasapiko

A musical staff in 2/4 time showing a sequence of notes: a quarter note and a half note. The lyrics below are 'dum te'.

Exemples :

8.8. Cinq magkes au Pirée

8.9. Francosyriote

8.12. Tous les rebetes du monde

8.13. Ne me dis pas que je ne souffre pas

8.14. Où trouver une femme qui te ressemble

8.15. Tu m'as ensorcelé

8.17. Le passe-temps

g. Tsifteteli



Exemple :

8.3. Hariklaki

8.20. Cinq Grecs dans l'Hadès

h. Autres à 4 temps

8.18. La complainte de l'aube (voir figure 6)

8.22. Le batelier (voir figure 7)

III. Rythmes à 7 temps

i. Syrtos (3+2+2)



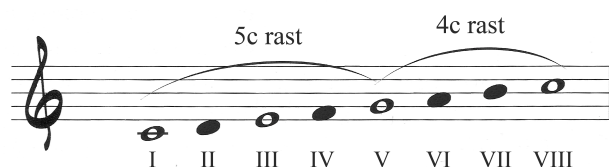
Exemple :

8.4. Amenez de l'héro que je me défonce

ANNEXE CHEMINS POPULAIRES¹¹⁷⁰

Est présentée ici la construction de certains chemins populaires utilisés dans le rebetiko, notamment ceux que l'on retrouve dans le corpus de cette recherche. Les chemins populaires sont des entités complexes, composées de sous-unités (tricordes, tétracordes et pentacordes) et malgré le fait qu'ils sont souvent joués par des instruments tempérés, tel le bouzouki, ils maintiennent des caractéristiques essentielles du système modal, sans les réduire à des échelles. On se réfère ici à leur structure, aux combinaisons courantes, aux degrés principaux et aux comportements possibles pour révéler leur complexité et en même temps leur fluidité. On ne s'occupe pas des quarts de tons et autres microintervalles, mais on laisse entrevoir des ajustements apportés par la pratique des instruments tempérés.

1. Rast



Structure : pentacorde rast et tétracorde rast.

Degrés principaux : Ier, IIIe, Ve et VIIIe

Comportements possibles :

- abaissement du VIIe degré d'un demi-ton dans la descente (*sib*)
- attraction du IVe degré par le Ve (*fa#-sol*)
- attraction du IIe degré par le IIIe (*ré#-mi*)
- cas mahour : mouvement autour du Ier degré (*do*)
- cas saskiar : mouvement autour du IIIe degré (*mi*) et conclusion sur le Ier degré (*do*)

Exemples :

8.3. Hariklaki

8.10. Ceux qui ont beaucoup d'argent (cas mahour)

8.12. Tous les rebetes du monde (thème A, cas saskiar)

8.16. L'air de la défonce

¹¹⁷⁰ Cette annexe a été construite avec la collaboration de Sylvain Adam. Nous nous sommes largement basés sur les notes de cours sur la théorie des chemins populaires que Nikos Andrikos enseigne à l'IUT d'Arta et a aimablement mis à notre disposition, ainsi que sur l'ouvrage de Voulgaris Evgenios, Vantarakis Vasilis, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου, Σμυρνέικα και πειραιώτικα ρεμπέτικα 1922-1940* [La chanson populaire urbaine dans la Grèce de l'entre-deux-guerres, Smyrneïko et peïraïotiko rebetiko 1922-1940], Éditions Département de Musique Populaire et Traditionnelle de l'IUT d'Épire/ Fagotto, 2006, p.56-58.

2. Saba



Structure : tétracorde saba et pentacorde hitzaz

Degrés principaux : Ier et IIIe

Comportements possibles :

- développement mélodique et harmonique autour du IIIe degré très fréquent
- différents enchaînements avec des tétracordes et pentacordes (souvent pentacorde nikriz à partir du VIe degré ou tétracorde hitzaz à partir du VIIe degré) dans quels cas le VIIIe degré est abaissé d'un demi-ton (ré \flat au lieu de ré)

Exemples :

8.1. Tu étais pieds nus

8.2. Un magkas à Votanikos (le thème B1 se développe sur le pentacorde rast a partir du sol naturel, soit sol-la-si-do-ré)

3. Hitzaz



Structure : tétracorde hitzaz (et pentacorde bouselik, rast ou nikriz ou tétracorde hitzaz)

Degrés principaux : Ier et IVe

Comportements possibles :

- élévation du VIe degré dans un mouvement ascendant (si naturel – pentacorde rast)
- abaissement du VIe degré (si \flat) dans un mouvement descendant (pentacorde bouselik) et souvent, en pratique, dans un mouvement ascendant
- élévation du VIIe degré (do# - tétracorde hitzaz à partir du Ve degré ou pentacorde nikriz à partir du IVe degré)

Exemples :

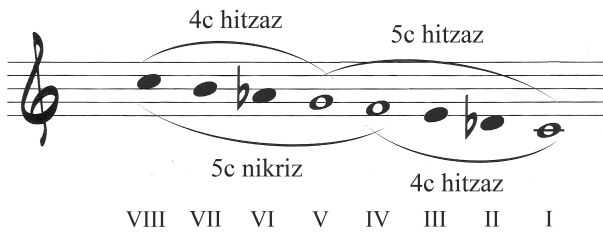
8.4. Amenez de l'héro que je me défonce

8.7. La voix du narghilé

8.11. Dimitroula

8.19. Nuit sans lune

4. Hitzaskiar



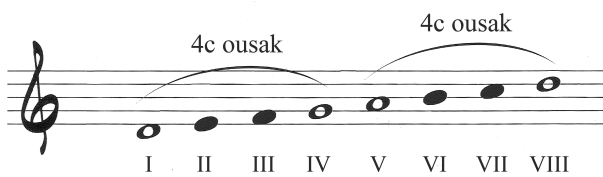
Structure : en descendant, tétracorde hitzaz et pentacorde hitzaz ou pentacorde nikriz et tétracorde hitzaz

Degrés principaux : Ier, IVe et Ve

Exemple :

8.17. Le passe-temps (chanson combinant le chemin hitzaskiar, sur lequel elle est basée, avec autres tétracordes ou pentacordes)

5. Ousak



Structure : tétracorde ousak et tétracorde ousak

Degrés principaux : Ier degré (re) et IVe degré (sol)

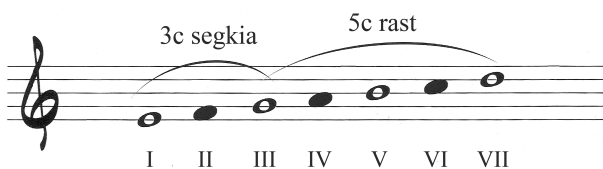
Comportements possibles :

- abaissement du IIe degré d'un demi ton (*mi^b*)
- autres sous-unités combinées avec le tétracorde ousak : pentacorde bouselik à partir du IVe degré, dans quel cas le VIe degré est abaissé d'un demi ton (*si^b*) ou tétracorde rast à partir du Ve degré

Exemple :

8.5. La petite gitane

6. Segkia



Structure : tricorde segkia et pentacorde rast

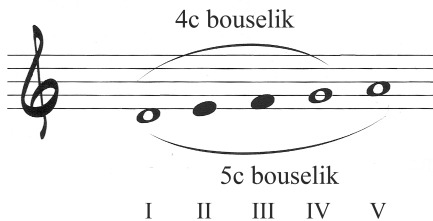
Degrés principaux : Ier et Ve

Exemple :

8.6. Les voleurs de choux

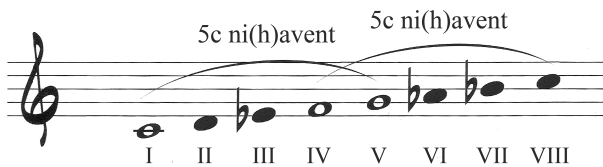
7. Bouselik, ni(h)avent¹¹⁷¹ et Mineur harmonique

a. Tétracorde et pentacorde bouselik



Degrés principaux : Ier, IVe (tétracorde), Ve (pentacorde)

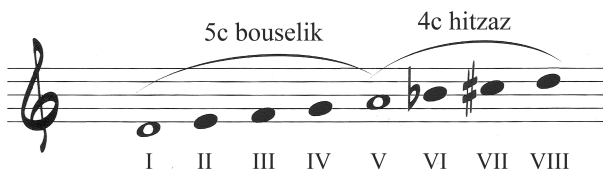
b. Ni(h)avent



Structure : pentacorde ni(h)avent et pentacorde ni(h)avent

Degrés principaux : Ier, IVe et Ve

c. Mineur harmonique



Structure : pentacorde bouselik et tétracorde hitzaz

Degrés principaux : Ier et Ve

Exemples :

8.8. Cinq magkes au Pirée (ni(h)avent).

8.9. Francosyriote (mineur harmonique).

8.12. Tous les rebetes du monde (thème B mineur harmonique).

8.13. Ne me dis pas que je ne souffre pas (mineur harmonique, avec aussi pentacorde tsargiah¹¹⁷² à partir du IIIe degré et pentacorde bouselik en descendant à partir du VIIIe degré).

¹¹⁷¹ Les sous-unités bouselik et ni(h)avent présentent des similitudes importantes : les deuxièmes sont basés sur le do, mais les intervalles sont les mêmes, ce qui entraîne parfois une confusion, que l'on retrouve dans les écrits théoriques sur les chemins de la musique populaire grecque.

- 8.14. Où trouver une femme qui te ressemble (mineur harmonique avec des passages en ni(h)avend).
- 8.15. Tu m'as ensorcelé (mineur harmonique, avec aussi ni(h)avend en descendant et pentacorde nikriz à partir du IV^e degré pendant le taximi).
- 8.18. La plainte de l'aube (mineur harmonique, avec aussi IV^e degré diminué)
- 8.21. Avant l'aube (mineur harmonique avec aussi pentacorde ni(h)avend en descendant et probablement autre chemin imbriqué)
- 8.22. Le batelier (ni(h)avend)
- 8.24. Prends patience (ni(h)avend)
- 8.25. Tu m'as mis sur la paille (ni(h)avend)

Chansons nécessitant une analyse approfondie du comportement mélodique :

- 8.20. Cinq Grecs dans l'Hadès (imbrication de plusieurs tétracordes et pentacordes)
- 8.23. Dimanche nuageux (rast ou majeur ?)

¹¹⁷² Pentacorde tsargkia : ré-mi-fa#-sol-la.

INDEX

A

Abatzi Rita, 139, 145, 168, 187, 211, 281, 283, 330, 331, 332, 400, 405, 492, 511
Adorno Theodor, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 43, 72, 458, 504, 507, 520
Alexiou Haris, 217, 220, 234, 285, 300, 304, 320
amané, 115, 116, 118, 119, 120, 122, 126, 127, 128, 133, 136, 138, 139, 140, 141, 145, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 157, 158, 159, 160, 167, 169, 170, 171, 187, 210, 230, 242, 243, 246, 248, 249, 252, 265, 266, 276, 281, 282, 304, 311, 332, 344, 345, 404, 461, 467, 474, 481, 482, 483, 484, 487, 513, 519, 536, 541
Anatolitis Kostas, 304, 330
Antonopoulou Kyriaki, 130, 144, 220
appropriation, 25, 43, 48, 55, 77, 78, 79, 273, 329, 334, 337, 338, 348, 457, 460, 461, 465, 466, 469, 470, 471, 474, 475, 506
arhontorebetiko, 98, 165, 172, 175, 214, 536
Arom Simha, 32, 41, 42, 49, 225, 234, 338, 504, 507
authentication, 25, 87, 104, 105, 189, 190, 196, 246, 266, 346, 359, 468, 539, 543

B

baglama, 19, 129, 130, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 152, 153, 154, 160, 164, 232, 243, 248, 276, 285, 286, 297, 300, 301, 313, 316, 334, 335, 344, 345, 372, 375, 412, 417, 421, 441, 444, 462, 481, 486, 496, 543
Balandier Georges, 30, 84, 85, 474, 476, 519
Batis Yorgos, 135, 142, 146, 154, 211, 285, 286, 287, 330, 331, 332, 339, 340, 443, 487, 492, 541, 543
batterie, 195, 203, 281
Bayanteras (Dimitris Gkogkos), 152, 160, 202, 211, 213, 217, 218, 219, 231, 306, 330, 331, 332, 402, 491
Bellou Sotiria, 166, 172, 203, 205, 206, 210, 216, 218, 244, 290, 313, 315, 318, 320, 321, 322, 330, 331, 332, 333, 339, 368, 512
Blacking John, 31, 34, 38, 41, 43, 505
blues, 222, 231, 235, 238, 372, 386, 421, 451, 472, 496, 521
boîte, 195, 202, 203, 205, 209, 220, 244, 245, 256, 299, 306, 540
Bourgault-Ducoudray Louis-Albert, 108, 113, 115, 116, 118, 126, 128, 141, 271, 287, 344, 512, 543
bouzouki, 17, 19, 21, 25, 114, 118, 129, 135, 141, 142, 144, 145, 146, 152, 154, 156, 157, 158, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 172, 173, 175, 176, 178, 184, 186, 189, 195, 197, 198, 202, 203, 206, 207, 208, 210, 211, 212, 213, 216, 217, 219, 224, 225, 226, 230, 232, 233, 234, 243, 244, 248, 249, 254, 256, 265, 267, 270, 271, 276, 279, 280, 285, 295, 297, 298, 300, 301, 304, 306, 308, 309, 311, 312, 313, 316, 317, 318, 319, 320, 322, 323, 331, 333, 334, 335, 336, 338, 340, 344, 345, 346, 368, 369, 373, 379, 380, 388, 402, 407, 412, 417, 421, 425, 429, 431, 432, 441, 444, 445, 453, 462, 465, 472, 475, 486, 488, 489, 490, 491, 492, 495, 497, 499, 514, 516, 521, 539, 543, 549

bouzoukia, 164, 165, 168, 172, 173, 175, 177, 179, 186, 216, 266, 475, 485, 488, 540, 541
byra, 136, 142, 143, 144, 282, 283, 541

C

café-aman, 116, 117, 119, 120, 121, 123, 126, 127, 130, 132, 136, 242, 344, 467, 541, 544
café-chantant, 117, 127, 242, 541
café-Chantant, 116, 117
Cassirer Ernst, 49, 53, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 70, 72, 73, 74, 259, 263, 459, 501
catégorisation, 56, 57, 78, 86, 87, 88, 93, 98, 100, 101, 104, 105, 140, 148, 154, 157, 169, 206, 231, 241, 242, 250, 257, 258, 263, 264, 272, 343, 405, 418, 431, 444, 454, 460, 462, 463, 464, 465, 474, 504
censure, 25, 87, 151, 152, 156, 158, 160, 164, 170, 172, 200, 204, 207, 208, 221, 233, 243, 248, 252, 267, 269, 270, 285, 288, 292, 293, 307, 314, 340, 341, 342, 390, 394, 397, 431, 444, 467, 493, 498
chemins populaires, 190, 270, 272, 276, 279, 281, 285, 288, 290, 293, 295, 297, 299, 301, 305, 306, 309, 313, 336, 337, 338, 340, 466, 512, 549, 551, 553
Colonels, 204, 205, 207, 208, 210, 214, 215, 244, 246, 367, 398, 425, 448, 475
Columbia, 25, 135, 137, 145, 146, 147, 148, 151, 160, 164, 167, 176, 186, 194, 208, 213, 217, 220, 224, 230, 243, 266, 269, 281, 283, 287, 288, 290, 293, 300, 302, 303, 306, 307, 310, 318, 324, 428
compagnie phonographique, 95, 96, 98, 103, 123, 124, 130, 132, 135, 137, 138, 139, 142, 145, 151, 156, 157, 158, 167, 183, 185, 192, 203, 213, 216, 218, 233, 235, 238, 241, 243, 244, 247, 252, 266, 268, 279, 281, 289, 295, 332, 346, 347, 348, 402, 405, 424, 425, 431, 433, 446, 457, 467
configuration, 29, 54, 63, 65, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 85, 88, 93, 101, 104, 252, 273, 329, 353, 354, 356, 444, 457, 458, 459, 466, 476, 503
Constantinople, 107, 110, 111, 117, 124, 130, 132, 136, 139, 145, 164, 166, 171, 196, 206, 250, 251, 266, 281, 319, 509
cosmopolitisme, 122, 123, 124, 132, 249, 348, 370, 469, 509

D

dépolarisation, 448, 449
dépolitisation, 448, 475
digne des Indiens, 169, 187, 195, 216, 243, 313, 400, 462, 470, 511, 537
Dimiriadis Tetos, 168, 238, 275, 276, 330, 331, 332, 521
disque 78 tours, 94, 96, 98, 141, 144, 152, 200, 212, 214, 217, 219, 231, 253, 254, 259, 266, 267, 268, 281, 288, 293, 295, 301, 306, 347, 463, 473
Dragatsis Yannis, 136, 137, 146, 147, 370

E

Empire Ottoman, 18, 101, 103, 110, 131, 132, 163, 251, 281, 370, 396, 445, 450, 475

entehno, 176, 186, 187, 189, 193, 194, 195, 196, 199, 202, 213, 215, 217, 226, 243, 244, 248, 265, 333, 406, 408, 410, 431, 451, 475, 537, 538
entretien collectif, 26, 89, 353, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 364, 365, 366, 368, 370, 371, 380, 419, 435, 453, 459, 465, 507, 508
entretien individuel, 54, 360, 371, 428, 429, 435, 440, 441
Eskenazy Roza, 139, 145, 147, 167, 199, 209, 218, 219, 220, 275, 281, 283, 288, 298, 299, 300, 309, 330, 331, 332, 333, 339, 348, 405, 450, 469, 514
ethnic, 237, 538

F

fait sociomusical, 31, 33, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 63, 65, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 78, 79, 85, 86, 88, 263, 459, 474, 476
Faltaits Kostas, 128, 129, 143, 144, 275, 276, 480, 481, 542
Fauriel Claude, 107, 108, 112, 116, 242, 471, 513
Fotidas Yorgos, 318, 330

G

Genitsaris Mihalis, 152, 209, 211, 216, 218, 219, 492, 514
Georgakopoulou Ioanna, 167, 220, 309, 310, 330, 331, 332
Georges Ier, 115, 116, 242, 514
Glykeria, 230, 287, 322
Grande Catastrophe, 132, 135, 189, 210, 213, 232, 243, 246, 251, 288, 302, 315, 318, 331, 348, 385, 396, 418, 429, 442, 443, 444, 447
Grande Idée, 111, 122, 132, 135, 242, 249
grécity, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 125, 126, 173, 177, 198, 216, 222, 230, 231, 234, 242, 247, 251, 271, 347, 461, 495, 499, 512, 515
guerre civile, 80, 161, 162, 163, 177, 178, 180, 184, 189, 190, 191, 192, 193, 210, 226, 230, 233, 236, 243, 245, 246, 267, 314, 322, 368, 377, 391, 392, 396, 415, 422, 429, 447, 448, 449, 452, 475, 503
guitare, 19, 136, 146, 153, 154, 160, 176, 195, 265, 275, 276, 279, 281, 283, 285, 288, 290, 293, 295, 297, 299, 300, 301, 303, 304, 306, 308, 309, 311, 313, 315, 317, 318, 319, 320, 322, 323, 334, 335, 336, 338, 348, 462, 513, 516, 538, 540, 544

H

Halbwachs Maurice, 80, 81, 502, 503
hasapiko, 98, 118, 154, 176, 231, 265, 293, 295, 301, 303, 304, 306, 309, 318, 339
haschisch, 19, 20, 21, 22, 23, 119, 128, 129, 130, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 153, 156, 164, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 178, 180, 181, 183, 206, 220, 223, 224, 225, 229, 230, 242, 243, 245, 248, 252, 255, 256, 258, 265, 268, 278, 284, 285, 291, 294, 307, 344, 345, 346, 372, 374, 375, 376, 388, 390, 413, 417, 420, 421, 424, 425, 431, 438, 441, 444, 452, 462, 467, 479, 481, 487, 488, 510, 542, 543
Haskil Stella, 165, 313, 330, 331, 332
Hatzidakis Manos, 165, 166, 172, 174, 175, 176, 186, 187, 193, 196, 199, 201, 202, 203, 212, 213, 217, 219, 224, 226, 248, 267, 290, 314, 315, 321, 400, 410, 468, 485, 491, 514
hellénisme, 110, 111, 242

Hiotis Manolis, 153, 166, 167, 168, 176, 183, 186, 187, 194, 195, 199, 213, 234, 275, 306, 309, 330, 331, 332, 333, 513

I

identité, 17, 25, 31, 42, 47, 48, 49, 55, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 88, 100, 107, 108, 109, 123, 125, 126, 128, 132, 135, 138, 148, 158, 163, 174, 193, 215, 222, 227, 236, 242, 246, 249, 251, 252, 273, 316, 343, 344, 345, 347, 354, 370, 383, 397, 403, 410, 439, 443, 444, 452, 454, 460, 461, 464, 465, 466, 469, 470, 471, 472, 476, 502, 503, 504, 506, 515, 536, 537
intrigue, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 87, 88, 89, 90, 237, 259, 263, 272, 274, 329, 345, 349, 353, 356, 435, 446, 453, 454, 457, 464, 503
Istanbul, 101, 111, 237, 250, 251, 281, 302, 304, 311, 319, 320, 332, 333, 348, 391, 469

J

Jankélévitch Vladimir, 44, 73
jazz, 140, 183, 290, 293, 339, 372, 385, 386, 400, 421, 451
Jodelet Denise, 54, 55, 56, 57, 501, 502, 503

K

kafeneio, 13, 126, 128, 129, 132, 136, 141, 142, 143, 144, 146, 234, 242, 266, 285, 288, 293, 295, 369, 377, 382, 388, 396, 418, 419, 422, 427, 429, 440, 443, 475, 541, 542, 543
Kaldaras Apostolos, 164, 165, 166, 173, 195, 202, 213, 217, 219, 233, 267, 313, 314, 330, 331, 332, 499
Kalyvopoulos Antonis, 293, 330, 331, 332, 333
kantada, 113, 123, 127, 152, 242, 312, 337, 348, 404, 407, 482, 538
Karamanlis Constantin, 190, 214, 215, 226, 368
karsilamas, 98, 118, 265, 286, 290, 299, 300
Kasimatis Zaharias, 136, 147, 148, 278, 279, 309, 330, 331, 332, 339
Kavouras Yorgos, 148, 155, 160, 232, 302, 303, 330, 331, 332, 333
Kazantzidis Stelios, 166, 186, 195, 213, 216, 234, 278, 280, 318, 321, 400, 412, 451, 518, 537
kentra, 164, 168, 195, 199, 201, 203, 216, 220, 228, 243, 244, 254, 257, 428, 437, 538
Keromytis Stelios, 130, 142, 152, 160, 211, 219, 307, 330, 331, 332, 339, 492
Kostis A – Kostas Bezos, 127, 152, 220, 275, 276, 278, 330, 331, 332, 333, 339, 340, 341, 370, 481, 513
koutsavaki, 119, 131, 206, 232, 242, 385, 396, 412, 413, 417, 420, 441, 534

L

laiko, 19, 21, 22, 99, 156, 159, 164, 166, 169, 171, 173, 174, 175, 176, 181, 183, 186, 187, 189, 195, 196, 197, 198, 203, 205, 206, 207, 209, 213, 216, 219, 230, 231, 233, 234, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 254, 255, 256, 257, 259, 264, 265, 269, 270, 271, 280, 290, 309, 313, 333, 337, 338, 343, 344, 368, 377, 378, 379, 382, 383, 392, 393, 396, 397, 399, 400, 404, 405, 409, 411, 412, 418, 424, 425, 431, 440, 444, 445,

446, 447, 449, 462, 463, 464, 467, 468, 473, 487, 489, 499,
514, 516, 537, 538, 539
Lavabre Marie-Claire, 80, 81, 82, 269, 353, 355, 363, 502, 503,
508
Le Pirée, 23, 101, 102, 103, 117, 118, 119, 120, 122, 123, 131,
133, 135, 136, 138, 141, 142, 143, 147, 148, 152, 153, 155,
160, 170, 172, 175, 176, 190, 207, 219, 230, 232, 249, 251,
256, 257, 265, 269, 276, 285, 288, 289, 291, 293, 294, 295,
297, 306, 307, 318, 331, 332, 333, 336, 339, 342, 343, 344,
369, 374, 375, 376, 383, 385, 386, 388, 406, 412, 417, 420,
429, 433, 440, 442, 443, 445, 457, 462, 479, 481, 482, 487,
510, 511, 516, 534, 539, 540, 541, 543, 546, 552
lumpen, 180, 181, 183, 185, 212, 255, 372, 387, 393, 395, 420,
449, 450

M

magkas, 95, 99, 131, 132, 139, 143, 146, 147, 153, 171, 206,
231, 232, 233, 242, 268, 278, 279, 280, 281, 282, 285, 289,
293, 294, 308, 310, 336, 339, 341, 342, 344, 345, 362, 370,
373, 374, 376, 384, 385, 388, 396, 406, 412, 413, 417, 420,
422, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 450, 452,
453, 454, 458, 469, 472, 481, 487, 500, 518, 533, 534, 535,
545, 546, 550, 552
Manesis Kostas, 164, 315, 330, 331, 332, 486
maqâm, 235, 237, 249, 269, 271, 272, 338, 475, 518
marge, 103, 143, 158, 169, 181, 185, 197, 208, 209, 222, 225,
228, 255, 257, 372, 382, 387, 399, 401, 402, 403, 415, 433,
463
marginalité, 96, 99, 129, 130, 207, 222, 224, 247, 248, 249,
252, 255, 257, 259, 345, 346, 382, 402, 409, 422, 426, 445,
452, 457, 464, 473
Matsas Minos, 130, 146, 173, 175, 194, 279, 311, 318, 330,
331, 332, 487, 515
mauvais goût, 187, 195, 199, 216, 225, 244, 249, 271, 446, 470,
537, 540
mémoire, 25, 31, 48, 49, 54, 56, 57, 70, 75, 79, 80, 81, 82, 83,
85, 88, 143, 210, 223, 226, 227, 231, 236, 269, 273, 275,
343, 353, 354, 363, 364, 403, 421, 444, 445, 447, 448, 449,
450, 471, 474, 475, 501, 502, 503, 504, 508, 511
Merkouri Melina, 176, 228, 237, 309
Merriam Alan, 33, 34, 38, 41, 43, 506
Metaxas Ioannis, 25, 151, 157, 158, 160, 169, 173, 204, 205,
210, 236, 243, 248, 252, 267, 269, 270, 285, 288, 289, 334,
335, 341, 342, 346, 377, 382, 396, 397, 415, 417, 444, 445,
447, 461, 467, 468, 517, 536
Michelat Guy, 355, 356, 365, 507, 508
Mitsakis Yorgos, 116, 117, 119, 120, 123, 164, 165, 166, 173,
186, 199, 202, 220, 323, 330, 331, 332, 333, 479
Mitsotakis Konstantinos, 235, 236, 425
Molino Jean, 33, 34, 46, 49, 50, 51, 52, 64, 71, 73, 86, 459, 505,
506, 507
Montanaris Iakovos, 147, 154, 211, 492
mortis, 99, 232, 535
Moscovici Serge, 54, 55, 56, 57, 501, 502, 503
Moshonas Odysseas, 163, 315, 317, 318, 330, 331, 332, 511
muséologie, 198, 222, 224, 225, 229, 253, 399, 468
musique byzantine, 112, 121, 172, 224, 271, 276, 401, 404,
410, 468, 472, 536
musique légère, 35, 98, 139, 141, 156, 159, 160, 163, 165, 166,
167, 169, 170, 174, 214, 217, 220, 233, 238, 243, 248, 254,

255, 258, 277, 332, 342, 348, 402, 403, 404, 410, 414, 451,
461, 536
mythologie, 95, 103, 129, 130, 207, 222, 229, 232, 244, 370,
391, 543

N

nationalisme, 107, 109, 110, 112, 123, 124, 125, 132, 163, 199,
242, 249, 251, 344, 509, 536
Nattiez Jean-Jacques, 32, 36, 39, 41, 44, 45, 46, 49, 50, 51, 52,
64, 73, 85, 86, 88, 89, 263, 264, 353, 459, 506, 507
neo kyma, 194, 217, 244, 540
Ninou Marika, 166, 168, 173, 232
Ntalaras Yorgos, 213, 217, 218, 223, 228, 234, 293, 302, 318,
322, 323
Ntalgkas (Diamantidis Antonis), 107, 131, 136, 137, 139, 144,
145, 147, 148, 160, 165, 275, 278, 304, 305, 311, 330, 331,
332, 333, 534

O

Occident, 33, 34, 108, 110, 116, 158, 193, 215, 225, 229, 247,
248, 251, 252, 254, 255, 258, 345, 347, 348, 354, 402, 404,
410, 452, 458, 461, 462, 466, 467, 468, 474, 515
Occupation, 157, 160, 161, 189, 192, 197, 201, 213, 223, 226,
228, 243, 246, 269, 288, 293, 303, 306, 307, 321, 323, 333,
334, 402, 406, 415, 422, 447, 452, 475, 510
Orient, 112, 113, 117, 120, 121, 122, 123, 139, 150, 158, 205,
235, 247, 249, 250, 251, 252, 257, 271, 320, 339, 344, 346,
347, 348, 354, 404, 410, 451, 452, 458, 461, 462, 466, 467,
468, 474, 482, 512, 515, 544
Othon (roi), 111, 113, 114, 115, 242, 280
oubli de réserve, 82, 83, 87, 88, 264, 269, 273, 329, 343, 347,
469
oud, 136, 147, 148, 154, 206, 217, 265, 281, 283, 298, 299, 334,
335, 344, 465

P

panigyri, 266, 372, 380, 533
Papagkika Marika, 107, 144, 146, 220, 311
Papaioannou Yannis, 13, 98, 120, 130, 133, 142, 146, 152, 154,
155, 156, 161, 166, 186, 194, 199, 200, 201, 202, 210, 218,
219, 223, 244, 267, 315, 316, 317, 330, 331, 332, 430, 482,
489, 490, 491, 494, 516
Papandreou Andreas, 215, 227, 228, 237
Papandreou Georges, 161, 192, 204, 215
Papandreou Yorgos, 215, 368
Papantoniou Zaharias, 127, 128, 138, 159, 467, 480, 482, 483
Papazoglou Vaggelis et Aggela, 114, 124, 133, 136, 141, 143,
148, 160, 167, 216, 217, 230, 231, 270, 275, 288, 289, 290,
291, 330, 331, 332, 333, 339, 341, 375, 386, 404, 406, 442,
450, 513, 516, 517
paradosiaka, 208, 226, 235, 244, 249, 271, 473, 539
Payoutmzis Stratos, 139, 142, 147, 153, 154, 155, 164, 173,
202, 210, 211, 213, 288, 297, 307, 310, 311, 330, 331, 332,
339, 428, 431, 432, 481, 490
Peristeris Spyros, 136, 137, 146, 147, 167, 232, 275, 278, 279,
288, 301, 311, 330, 331, 332, 333, 513
Perpiniadis Stellakis, 19, 148, 218, 219, 278, 283, 288, 290,
291, 304, 317, 323, 330, 331, 332, 333, 339, 514

Petropoulos Ilias, 94, 129, 136, 137, 200, 202, 205, 206, 207, 209, 212, 223, 224, 244, 245, 255, 306, 320, 343, 347, 417, 491, 517, 534, 540

peuple, 84, 94, 107, 108, 109, 111, 112, 114, 116, 118, 119, 120, 126, 127, 128, 135, 138, 141, 149, 150, 151, 154, 155, 156, 158, 159, 160, 166, 168, 169, 170, 171, 173, 174, 175, 176, 177, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 187, 192, 193, 197, 199, 201, 204, 205, 210, 213, 222, 223, 225, 228, 229, 233, 243, 244, 246, 247, 248, 255, 256, 257, 258, 259, 278, 340, 346, 347, 380, 409, 413, 438, 446, 447, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 457, 461, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 475, 476, 483, 484, 490, 496, 534, 537, 538, 539

piano, 114, 121, 124, 126, 142, 165, 172, 173, 195, 205, 235, 242, 314, 321, 407, 410, 441, 486, 540

polarisation, 78, 227, 235, 236, 245, 448, 461, 476

politisation, 193, 389, 397, 448, 468, 470

précompréhension, 66, 67, 70, 72, 74, 86, 88, 105, 348, 356, 409, 454, 465

prolétariat, 131, 181, 185, 422, 427, 457, 508

R

radio, 94, 139, 151, 152, 159, 166, 167, 183, 191, 194, 200, 216, 219, 221, 222, 233, 235, 241, 258, 266, 399, 404, 411, 517, 518

rebetadiko, 226, 231, 238, 266, 368, 377, 388, 396, 424, 437

rebetis, 95, 99, 143, 146, 154, 166, 206, 207, 210, 211, 212, 217, 218, 223, 224, 225, 228, 231, 232, 233, 245, 256, 300, 301, 302, 306, 310, 313, 336, 339, 362, 368, 373, 376, 390, 394, 400, 405, 412, 414, 417, 418, 420, 421, 422, 424, 425, 427, 429, 433, 440, 441, 492, 494, 495, 498, 517, 518, 535, 546, 549, 552

récit, 25, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 93, 95, 97, 99, 102, 103, 104, 105, 109, 141, 143, 146, 186, 196, 198, 199, 201, 206, 211, 218, 223, 247, 251, 252, 256, 257, 259, 263, 264, 269, 273, 279, 285, 288, 289, 329, 342, 343, 347, 353, 354, 366, 393, 398, 400, 410, 435, 437, 440, 441, 442, 443, 446, 447, 449, 450, 452, 453, 454, 455, 458, 459, 465, 466, 468, 469, 472, 473, 475, 503

réconciliation, 83, 182, 189, 214, 224, 230, 236, 247, 444, 449, 475, 503

reconnaissance, 14, 36, 189, 200, 210, 216, 225, 228, 229, 251, 267, 368, 475, 497

réfiguration, 70, 87, 88

réfugié, 23, 25, 130, 132, 133, 135, 136, 138, 142, 145, 148, 150, 152, 157, 160, 196, 197, 206, 210, 213, 227, 231, 243, 246, 251, 252, 285, 288, 331, 345, 373, 389, 392, 396, 399, 405, 409, 412, 413, 414, 417, 421, 427, 429, 431, 439, 440, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 450, 453, 454, 461, 467, 469, 474, 482, 483, 510, 515, 519, 541

réorientalisation, 237, 369, 450, 475

représentation, 17, 24, 37, 46, 49, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 62, 65, 67, 69, 70, 71, 104, 177, 203, 227, 363, 366, 377, 379, 382, 418, 432, 459, 465, 484, 501, 502, 503, 518

résistance, 108, 161, 162, 176, 177, 179, 180, 181, 182, 185, 186, 191, 192, 201, 207, 210, 255, 259, 288, 346, 386, 388, 448, 452, 468

révélateur social, 84, 460, 474, 476

Ricœur Paul, 49, 50, 53, 58, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 79, 81, 82, 83, 88, 259, 263, 342, 353, 446, 447, 454, 459, 502, 503, 504

rock, 194, 208, 209, 223, 231, 232, 234, 235, 244, 270, 290, 373, 390, 403, 451, 496

Roukounas Kostas, 138, 143, 146, 211, 212, 219, 231, 288, 302, 303, 330, 331, 332, 492, 518, 541

S

Salonikios (Semsis Dimitris), 136, 137, 146, 152, 211, 270, 288, 298, 492

santouri, 116, 118, 124, 126, 128, 136, 146, 147, 154, 156, 157, 160, 217, 230, 265, 288, 290, 334, 335, 340, 344, 431, 445, 515, 544

seretis, 99, 153

Shorelis Tasos, 94, 136, 143, 146, 200, 202, 209, 212, 218, 222, 223, 231, 330, 495, 517, 518

Simitis Kostas, 237

Skarvelis Kostas, 136, 137, 146, 147, 154, 160, 203, 275, 290, 302, 303, 330, 331, 332, 333, 513

skyladiko, 186, 195, 199, 216, 225, 228, 244, 248, 271, 368, 378, 424, 431, 451, 462, 470, 516, 539, 540, 541

Smyrne, 101, 102, 107, 111, 117, 122, 124, 125, 126, 128, 130, 131, 132, 136, 139, 142, 145, 148, 153, 171, 206, 207, 209, 210, 211, 219, 226, 230, 231, 232, 249, 251, 252, 266, 278, 281, 287, 288, 299, 302, 311, 318, 332, 333, 348, 372, 411, 412, 414, 417, 440, 450, 492, 498, 509, 513, 514, 516, 534, 540

smyrneiko, 206, 209, 210, 211, 218, 230, 244, 245, 247, 249, 250, 251, 252, 257, 264, 265, 269, 291, 343, 344, 373, 374, 378, 383, 414, 418, 424, 431, 445, 450, 462, 492, 493, 540

Spanoudi Sofia, 149, 158, 159, 165, 170, 172, 187, 199, 255, 257, 278, 467, 483, 484, 488, 489

Stamoulis Yannis, 311, 330, 331, 332

subversion, 204, 208, 209, 225, 239, 244, 437, 439, 441, 468, 469, 472, 475

syrtos, 98, 205, 265, 283, 339

T

taverne, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 97, 136, 147, 152, 160, 161, 164, 165, 167, 168, 170, 171, 175, 180, 183, 206, 220, 231, 238, 245, 246, 266, 286, 307, 311, 314, 354, 368, 369, 377, 378, 382, 384, 401, 403, 411, 412, 416, 417, 420, 422, 425, 428, 429, 433, 437, 438, 439, 443, 447, 475, 535, 540

téké, 128, 129, 141, 142, 144, 146, 153, 170, 171, 179, 180, 185, 187, 206, 212, 222, 225, 242, 243, 254, 256, 280, 294, 341, 345, 376, 385, 386, 390, 394, 422, 429, 431, 440, 441, 542, 543

télévision, 194, 212, 215, 216, 220, 221, 235, 236, 241, 266, 283, 313, 405, 514

Theodorakis Mikis, 176, 178, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 193, 199, 200, 202, 205, 213, 216, 224, 225, 226, 244, 248, 309, 380, 394, 400, 403, 410, 425, 432, 448, 451, 468, 475, 484, 489, 493, 538

Thessalonique, 101, 103, 109, 114, 119, 125, 128, 131, 137, 139, 145, 150, 161, 165, 166, 167, 168, 169, 171, 173, 175, 190, 196, 220, 224, 232, 236, 291, 296, 306, 313, 332, 354, 371, 377, 437, 485, 486, 489, 509, 510, 511, 517, 533

Tomboulis Agapios, 136, 148, 167, 211, 298, 348, 492

Toundas Panayotis, 136, 137, 146, 151, 154, 155, 160, 217, 288, 311, 330, 331, 332, 333, 334, 339

tradition, 19, 22, 30, 37, 46, 47, 48, 49, 50, 68, 72, 74, 75, 79, 83, 102, 112, 123, 126, 128, 135, 151, 157, 171, 173, 174,

180, 187, 189, 198, 204, 207, 209, 210, 216, 226, 232, 234, 235, 237, 238, 243, 245, 246, 250, 252, 255, 257, 263, 271, 272, 332, 342, 354, 359, 368, 385, 393, 397, 399, 402, 410, 421, 425, 437, 439, 451, 452, 458, 462, 468, 469, 471, 472, 473, 474, 490, 502, 505, 539
traditionalisation, 25, 87, 104, 105, 189, 190, 229, 246, 266, 343, 346, 359, 460, 468, 471, 472, 473, 474, 539
Tsaous Yovan (Eitziridis Yannis), 148, 160, 231, 293, 294, 295, 330, 331, 332, 333
Tsaousakis Prodomos, 219, 320, 321, 330, 331, 332
tsifiteteli, 98, 216, 226, 233, 234, 265, 281, 315, 318, 339, 405, 443, 500
Tsitsanis Vasilis, 143, 153, 161, 164, 165, 166, 167, 168, 173, 174, 175, 183, 184, 186, 187, 194, 195, 197, 199, 201, 202, 203, 205, 206, 211, 213, 218, 219, 221, 224, 225, 228, 229, 230, 233, 234, 235, 245, 247, 256, 257, 265, 266, 267, 297, 302, 307, 308, 309, 318, 320, 321, 322, 330, 331, 332, 333, 346, 368, 377, 397, 402, 404, 407, 410, 415, 430, 446, 450, 468, 475, 485, 486, 488, 489, 490, 491, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 512, 518, 539

V

Vamvakaris Markos, 141, 142, 143, 146, 154, 155, 160, 161, 164, 165, 166, 172, 173, 178, 183, 186, 189, 194, 199, 200, 201, 202, 203, 205, 210, 211, 212, 213, 217, 219, 222, 231, 232, 235, 244, 247, 256, 257, 265, 266, 285, 295, 296, 297, 300, 301, 302, 307, 311, 318, 330, 331, 332, 333, 339, 373,

376, 377, 388, 397, 400, 401, 404, 407, 422, 426, 430, 432, 443, 450, 484, 489, 490, 491, 493, 496, 497, 498, 500, 516, 517, 518, 544

Vasileiadis Haralabos, 278, 317, 330, 331, 332

Venizelos Eleftherios, 132, 138, 426, 443

violon, 118, 124, 136, 147, 154, 160, 189, 217, 230, 265, 281, 283, 284, 290, 291, 298, 299, 312, 315, 316, 334, 335, 340, 344, 374, 431, 441, 445, 465

W

Weber Max, 30, 33, 34, 37, 38, 40, 43, 458, 470, 507, 520

X

Xarhakos Stravros, 189, 193, 201, 205, 208, 230, 232, 234, 285

Y

Yannakopoulos Yorgos, 165, 169, 309, 330, 331, 332, 489, 536

Z

zeibekiko, 98, 118, 130, 198, 199, 213, 228, 231, 250, 265, 276, 279, 297, 308, 313, 317, 320, 322, 323, 339, 401, 437, 479, 491, 545

Les représentations de la société grecque dans le rebetiko

Résumé

Cette recherche relève de la sociologie politique et aborde la musique, objet peu commun en politologie. Elle examine le rebetiko, une musique populaire urbaine grecque, en postulant que l'analyse de musiques populaires offre un accès privilégié aux représentations ambivalentes du pouvoir, à la participation au politique et à sa légitimation. La construction d'un cadre théorique dynamique, capable de prendre en compte le changement incessant, tant musical que social, et de faire fusionner forme et contenu, approches extérieures et intérieures, conduit à adopter une méthode plurielle : historique, musicale et sociologique. La première partie propose de revisiter l'histoire du rebetiko, d'examiner ses conditions de production et sa réception pour la période qui s'étend de la fin du XIXe à l'aube du XXIe siècle. A travers des articles de presse, je mets en évidence la construction et la fluidité de cette catégorie musicale, sa place dans l'ensemble plus large de la musique populaire, ainsi que les processus de son authentification et traditionalisation. Un corpus de vingt-cinq chansons, encore populaires aujourd'hui, est ensuite analysé. Y sont décelés emprunts et appropriations, traces du passé, mais aussi potentiels oubliés de réserve. Enfin, j'explore la réception actuelle du rebetiko et interprète différents récits tissés sur cette musique, recueillis grâce à la méthode des entretiens collectifs non-directifs enrichie par l'écoute d'extraits musicaux. Tout au long du parcours, des passerelles entre le musical et le social sont établies. Echafaudées à partir et dans le rebetiko, de multiples configurations identitaires et mémorielles dévoilent l'ambiguïté des divisions et des transformations de la société grecque.

Mots clés : musique populaire, rebetiko, société grecque, représentations, mémoire, identité, tripartition, entretiens collectifs non-directifs

Representations of the Greek Society through Rebetiko

Abstract

This research derives from political sociology and is concerned with music, an uncommon entity in regard to political science. It explores rebetiko, an urban kind of Greek popular music, and postulates that the analysis of popular music offers a privileged access to the ambiguous representations of authority, to the participation to politics and its legitimation. Constructing a dynamic theoretical frame, capable of undertaking constant change, musical and social, as well as capable of integrating form and content, external and internal approaches, results in adopting a pluralistic methodology: historical, musical and sociological. The first part attempts to revisit the history of rebetiko, to study the conditions of its production and reception during the period extending from the end of the 19th up to the dawn of the 20th century. Through press articles, I intend to highlight the construction and fluidity of this musical category, its place in the broad entity of popular music, as well as the process of its authentication and its adherence to tradition. Furthermore, a corpus of twenty-five songs, still popular to this day, is analysed. Loans and adaptations are detected, traces of the past, as well as "reserved oblivion" (*oublis de réserve*). Finally, I survey the actual appreciation of rebetiko and interpret various stories told about this kind of music, being collected by means of collective, non-directive interviews, enriched with the listening of musical excerpts. All along the way bridges are being built between the musical and the social realms; scaffolding in and out of rebetiko, multiple identity and memory configurations unveil the ambiguity of divisions and transformations of the Greek society.

Keywords: popular music, rebetiko, greek society, representations, memory, identity, tripartition, collective non-directive interviews