Transposition

Musique et Sciences Sociales

4 | 2014

Musique et conflits armés après 1945

Définir le peuple et sa musique : les débats sur le *rebetiko* dans la presse de gauche pendant et après la guerre civile grecque (1946-1961)

Defining the people and its music: the left press debates on rebetiko during the Greek civil war and its aftermath (1946-1961)

Panagiota Anagnostou

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transposition/969>

DOI : 10.4000/transposition.969

ISSN : 2110-6134

Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

Référence électronique

Panagiota Anagnostou, « Définir le peuple et sa musique : les débats sur le *rebetiko* dans la presse de gauche pendant et après la guerre civile grecque (1946-1961) », *Transposition* [En ligne], 4 | 2014, mis en ligne le 15 juillet 2014, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/transposition/969> ; DOI : 10.4000/transposition.969

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

La revue *Transposition* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Définir le peuple et sa musique : les débats sur le *rebetiko* dans la presse de gauche pendant et après la guerre civile grecque (1946-1961)

Defining the people and its music: the left press debates on rebetiko during the Greek civil war and its aftermath (1946-1961)

Panagiota Anagnostou

- 1 Ce n'est qu'en juin 1946 que l'usine de Columbia à Athènes reprend son activité, après cinq ans de fermeture. Les musiciens entrent à nouveau en studio pour enregistrer leurs succès, déjà diffusés dans les tavernes. L'occupation allemande (avril 1941 – octobre 1944), avec des conséquences particulièrement désastreuses pour la Grèce¹, est suivie par la « guerre des bandits² », la guerre civile grecque qui éclate cette même année 1946³. Malgré la profonde instabilité politique et les affrontements armés dans les provinces, la vie reprend son cours dans la capitale sous le pouvoir du gouvernement royaliste, mis en place par les Britanniques. C'est encore en 1946 que le premier article sur la musique populaire paraît dans la presse de gauche, au moment où les orchestres à bouzouki connaissent une grande popularité et envahissent les lieux nocturnes de divertissement.
- 2 La présente étude examine les débats sur le *rebetiko* parus dans la presse de gauche pendant la guerre civile et la décennie qui l'a suivie. Elle analyse notamment les articles parus dans *Rizospastis*, le journal du Parti communiste, avant son interdiction en 1947, ainsi que les débats parus pendant les années 1950 et en 1961 dans *Avgi*, quotidien regroupant la pluralité des orientations idéologiques de gauche, et dans *Epitheorisi Technis*, revue mensuelle des lettres et des arts, affiliée à la gauche. En étudiant les avis musicaux exprimés au sein d'un mouvement de gauche défait puis se reconstruisant progressivement, elle propose une lecture des divisions et des bouleversements que connaît la société grecque à l'issue de deux guerres successives. Prenant part aux discussions en cours⁴, elle tente d'apporter de nouveaux éclairages sur les catégorisations

musicales et leurs significations sociales, sur les reconfigurations identitaires à travers la musique, sur la construction des ruptures et des continuités dans l'après-guerre en Grèce.

« Quelle est la chanson populaire ? »

- 3 La question centrale pour les intellectuels de gauche⁵ pendant toute la période examinée est « quelle est la chanson du peuple ? » et vient remplacer la question de la « musique nationale » qui a intensément préoccupé les intellectuels de toute orientation depuis la fin du XIX^e siècle. Annoncé avant la guerre, ce glissement de vocabulaire, de « peuple grec » à « peuple » tout court, de « musique nationale » à « musique populaire » (*laiki mousiki*), est significatif et inaugure une nouvelle ère. D'autant plus que le syntagme « musique populaire » a une histoire et déjà une signification spécifique en Grèce. Depuis l'avant-guerre, il est opposé à la « musique légère » qui englobe toutes les musiques en vogue venues de l'Occident. Il sera progressivement lié à la musique aux résonances orientales (largement diffusée) et sera nommé par différents acteurs *amané*, *rebetiko*, *laiko*, selon les périodes et les changements sociaux ou musicaux. L'usage du terme *rebetiko* (jamais clairement défini) s'intensifie à partir de la fin des années 1960 pour désigner et valoriser un répertoire varié datant d'avant la Deuxième Guerre mondiale. Un bref retour en arrière permet de mieux appréhender l'histoire de cette musique, d'interpréter les significations des différentes dénominations et surtout de déceler les représentations sociales qui leur sont attachées.
- 4 Dès 1870⁶, la presse mentionne l'apparition de cafés-concerts dans la jeune capitale qui compte alors 65 000 habitants⁷. Ces lieux de divertissement se spécialisent et se différencient progressivement pour se diviser en *cafés chantants*, pour les représentations avec orchestres jouant des musiques populaires européennes, et *cafés aman* pour les musiques venues de l'Orient. Les compagnies de Smyrne sont particulièrement appréciées et la grande popularité des cafés aman, dans un contexte d'urbanisation accélérée et de montée du nationalisme dans toute la région des Balkans, amène les intellectuels à prendre position. C'est ainsi que la musique de divertissement est divisée en « musique occidentale » et « musique orientale », parfois nommée aussi « amané⁸ », catégorisation qui simplifie une réalité musicale beaucoup plus complexe et révèle les inquiétudes du temps.
- 5 La musique occidentale dans ses diverses expressions ne semble alors pas trop préoccuper les journalistes ni les critiques de musique⁹. Les concerts donnés au conservatoire d'Athènes et les représentations théâtrales récemment importées¹⁰ deviennent rapidement des spectacles réservés aux classes sociales privilégiées et sont fréquentés par la famille royale : les billets coûtent cher et les programmes sont souvent écrits en français¹¹. Des articles avant tout descriptifs sont consacrés aux cafés chantants, comme le *Refuge des Nymphes*, dont le prix d'entrée est raisonnable et qui accueille un public plus large¹².
- 6 C'est la musique orientale des cafés aman à la popularité grandissante qui attire de plus en plus l'attention¹³. Elle est liée, dans les années 1870, au passé, à « l'amour des ancêtres¹⁴ », « aux choses nationales et dignes des Grecs [...] [à] la vraie ville incorruptible du passé, qui n'a pas été corrompue durant le siècle par le théâtre français [...] la musique du caractère oriental vrai, dont plusieurs générations qui ont produit la nôtre se sont nourries¹⁵ ». À la fin du XIX^e siècle, au moment où l'idée d'une « culture nationale »

s'affirme et que le modèle de l'art au service d'une cause supérieure unique s'impose dans l'ensemble de l'Europe¹⁶, l'écart entre des visions divergentes sur l'identité nationale se creuse en Grèce. D'un côté se trouvent les européenistes, tournés vers l'Antiquité et l'Occident et, de l'autre, ceux qui réhabilitent Byzance et l'inscrivent dans le récit interprétatif du passé grec. L'amané est perçu comme une menace pour l'identité du jeune pays qui essaie de se différencier d'un Orient à la fois exotique et barbare, et de mobiliser son passé glorieux pour légitimer son appartenance à la modernité européenne. Il devient ainsi associé à la « turcophilie¹⁷ ».

- 7 À l'aube du XX^e siècle, les préoccupations autour de la musique nationale s'intensifient, la nécessité d'une École nationale de musique se fait plus pressante et une autre division musicale se consolide. Il s'agit de la différenciation entre musique des villes et « musique démotique ». La musique démotique est la musique des campagnes, très variée selon les régions, mais déjà idéalisée par le romantisme folklorique du XIX^e siècle¹⁸ et liée aux luttes pour l'Indépendance nationale. Elle devient la tradition du peuple grec que l'on doit préserver et dont on doit s'inspirer. Elle est perçue comme une perle autochtone et, comme le dit Kokkonis, doit « soulever alors tout le poids de la nécessité nationale d'une création musicale savante qui serait porteuse de l'identité néohellénique¹⁹ ».
- 8 La musique démotique se démarque des chansons orientales jouées en ville. Ces dernières sont censées être le fruit des mélanges s'effectuant au sein des centres urbains et paraissent ainsi altérées par divers barbarismes. Leur popularité prend un nouvel élan avec l'avènement du phonographe et, surtout, avec l'arrivée des réfugiés d'Asie Mineure suite à la Convention gréco-turque sur l'échange obligatoire des populations de 1923. Elles feront ensuite l'objet d'une série de critiques²⁰.
- 9 Si l'intérêt se focalise d'abord sur la question de l'identité nationale de ces chansons, progressivement, avec l'abandon de l'idée d'une « grande Grèce²¹ » et le déplacement d'une volonté expansionniste vers un souci d'homogénéisation et de gestion des tensions sociales et politiques internes, les critiques abordent également des questions esthétiques et morales. Pour le pouvoir en place, une nouvelle menace, qui vient cette fois de l'intérieur, fait son apparition et prend rapidement la place des ennemis extérieurs : la « menace communiste²² ». Les idées socialistes-soviétiques se répandent dans les bidonvilles créés par les réfugiés dans la capitale²³ ; de grandes manifestations et des grèves d'ouvriers ont lieu²⁴. Dans ce nouveau contexte sociopolitique, les détracteurs de la musique populaire dénoncent la faible qualité de la musique écoutée par le peuple travailleur : « que chante le peuple des villes ? Que 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 seulement pour les nationalistes²⁵ » ; « Comment peut-on obtenir une musique grecque qui attirera l'attention et sera aimée par la grande partie du peuple travailleur [...] ? » On insiste sur le fait que le peuple doit créer la chanson populaire moderne et qu'on doit lui donner « le moyen d'exprimer sa joie de manière esthétique et pure²⁷ ». Dans ce contexte mouvementé de l'entre-deux-guerres, l'amané est considéré comme étranger, passif, plaintif, lourd et incapable d'exprimer la joie du peuple. Il finit par être interdit par la dictature de Metaxas en 1936 qui le qualifie de « chant anachronique²⁸ ».
- 10 L'enregistrement et le succès des « chansons de haschisch », qui racontent des scènes de la vie des fumeurs et des « *magkas*²⁹ », conduisent à l'intensification des critiques sur la qualité de cette musique. Ce type de chansons est mentionné dans la presse dès 1905³⁰, et alors que la popularité de ces dernières s'étend, de même que la consommation du

haschisch et la stigmatisation des consommateurs, elles sont également censurées par Metaxas, qualifiées d'« obscènes », « offensant la religion » et « s'opposant à la décence commune », tandis que la pénalisation du haschisch entre en vigueur³¹.

- 11 À la veille de la Deuxième Guerre mondiale, le terme *rebetiko* apparaît dans la presse³². Il désigne ce nouveau style à la mode, lancé par l'enregistrement du bouzouki (un instrument fretté) : un nouveau mélange musical, issu de l'appropriation des modes orientaux et de l'harmonisation occidentale, validé par le comité de censure. Une chose est sûre : le *rebetiko* est considéré comme autochtone, même par les ennemis jurés de la musique populaire³³.
- 12 La division de la fin du XIX^e siècle entre musique occidentale et orientale est alors remplacée par une nouvelle catégorisation musicale qui commence à faire sens et qui est de plus en plus utilisée : la division entre « musique légère » et « musique populaire ». La musique légère englobe toutes les musiques de divertissement qui sont à la mode en Europe : valse, tango, fox-trot, swing... Même si elles sont créées par des compositeurs grecs et ont des paroles en langue grecque, elles restent des musiques venant d'ailleurs. Leur qualité est parfois critiquée et elles sont soumises au comité de censure. Le terme « musique populaire » se réfère aux chansons à la sonorité orientale, composées par des musiciens « purs qui n'ont aucun rapport avec la portée et parfois même pas avec... l'alphabet³⁴ ». Les catégories de musique populaire et de *rebetiko* s'entremêlent.
- 13 Si les intellectuels représentant les différentes orientations idéologiques pensent que la création de la musique « nationale savante » est en bonne voie avec l'École nationale de musique, ils se préoccupent de la musique créée et écoutée par le peuple. Ce qui importe est de trouver l'âme du peuple et de l'étudier pour créer une musique « esthétique », digne du tempérament grec, qui sera « utilisée » pour divertir, mais aussi pour éduquer. Éduquer le peuple, détenir et rechercher la qualité, sont aussi les ambitions de la Station Radiophonique Étatique d'Athènes³⁵ qui diffuse de la musique « sérieuse », légère et démotique³⁶, et exclut jusqu'en 1952 le *rebetiko* et le bouzouki de ses programmes³⁷.
- 14 Or, à l'issue de la Deuxième Guerre mondiale, le constat reste le même qu'à la fin du XIX^e siècle : mise à part la musique démotique, la musique contemporaine du peuple grec n'existe pas, elle reste à créer, car celle diffusée largement dans les tavernes et désormais produite en disques 78 tours n'est pas d'une qualité suffisante. S'appuyant sur un découpage social préalable – tour à tour la nation et le peuple –, s'appropriant l'idée d'une essence immuable du groupe examiné, et reprenant des dichotomies du passé pour les reformuler ou les reconstruire, les intellectuels de gauche annoncent dans leurs débats sur la musique populaire la nouvelle ère qui commence après – et en raison de – la guerre. Dans cette nouvelle aire, la division entre Orient et Occident s'entremêle avec celle qui sépare communisme et capitalisme.
- 15 Selon Zaïmakis, l'intérêt pour la musique populaire dans la presse de gauche est dicté par l'envie et le besoin d'être en concordance avec le dogme du réalisme socialiste³⁸ ; je dirais que c'est surtout le lien avec le peuple et ses pratiques qui est recherché pour prouver le caractère historique de la résistance du peuple. D'autant plus que la gauche est éprouvée par le conflit interne (1946-1949), qui en plus d'être un tournant dans la Guerre froide demeure le conflit le plus sanglant en Europe entre 1945 et le démantèlement de la Yougoslavie³⁹. Le peuple et « son humeur de combat⁴⁰ » deviennent des sujets cruciaux pour la continuation du mouvement. Comme le note l'écrivain Nikos Politis, une distance « nous » sépare du peuple et un point de contact doit être trouvé : « ce point, on le trouvera dans les expressions populaires contemporaines⁴¹ ». Mais, dans l'ensemble des

musiques diffusées, quelle est celle qui pourrait être reconnue comme la musique populaire contemporaine ?

- 16 L'amané est mis à l'écart. Après l'enregistrement et le succès du bouzouki à partir de 1932, puis la censure en 1936, il perd sa popularité et le nombre d'enregistrements qui lui sont consacrés diminue considérablement. Pendant l'Occupation allemande, parmi les centaines de milliers de morts civils se trouvent des musiciens, surtout des réfugiés d'Asie Mineure qui, en raison de leurs connaissances musicales solides et de leur expérience professionnelle avant leur arrivée en Grèce, avaient joué un rôle important dans l'industrie du disque et la promotion de l'amané à Athènes⁴².
- 17 L'amané est critiqué par les intellectuels de gauche pour son identité étrangère, son lien avec l'occupation ottomane, devenue turque, et ses supposés défauts esthétiques. Marios Varvoglis, compositeur fondateur de l'École nationale, persécuté et exclu du conservatoire pour ses convictions politiques, publie dans le journal du Parti communiste en 1946 la lettre d'un lecteur qui se dresse contre la diffusion d'amané et d'autres chansons par la radio. Le compositeur conclut : « heureusement que notre station radiophonique n'a pas la puissance de diffuser à l'étranger parce qu'avec ces AMANÉ [sic], ils nous accuseraient de ne pas être Grecs et nos revendications nationales justes seraient pénalisées⁴³ ». Même le jeune musicologue Foivos Anogeianakis, généralement bien disposé envers la musique de son époque et les chansons aux influences orientales, voit l'amané comme un « avatar extrême » de ces dernières⁴⁴.
- 18 L'amané n'est donc pas considéré comme une musique populaire grecque. Pour des raisons différentes, il en va de même pour les « chansons de haschisch ».

Les « chansons de haschisch » : un complot politique

- 19 À la réouverture de l'usine de Columbia en juin 1946, les premiers enregistrements s'effectuent avant la mise en place des nouveaux comités de censure dont le retard est probablement dû à la période politiquement tourmentée. Des musiciens déjà connus, comme Vasilis Tsitsanis, entrent en studio avec de nouvelles chansons qui parlent, entre autres, de haschisch⁴⁵, alors que le trafic de drogues à Athènes semble avoir pris de grandes proportions. Ces chansons se vendent à un grand nombre d'exemplaires et les tavernes où elles sont jouées deviennent à la mode. Des compositeurs de musique légère et des associations musicales rejoignent les journalistes qui lancent une série de critiques⁴⁶, qui seront suivies de l'interdiction des chansons « immorales, vulgaires et inadéquates », « touchant la religion, la patrie, la morale et les us et coutumes grecs⁴⁷ ».
- 20 Du côté communiste, les chansons de haschisch sont également critiquées et écartées du répertoire de la musique populaire, mais ce n'est pas tant un problème moral qu'une implication étrangère que les intellectuels progressistes voient dans leur circulation, accusée d'être le produit d'un complot politique.
- 21 Les événements à l'intérieur du pays éclairent cette vision. L'implication des Anglais dans la politique grecque pendant et après l'Occupation vise, devant la montée du communisme, à maintenir la Grèce dans la zone d'influence britannique, une volonté concrétisée par l'accord de « pourcentage » conclu entre Churchill et Staline à la veille de la Conférence de Yalta. Les événements de décembre 1944 marquent les esprits : de grandes manifestations (portant sur les questions épineuses de l'avenir du pays et du dépôt des armes par les résistants) sont violemment réprimées et le centre d'Athènes se

transforme en champ de bataille pendant plus d'un mois. Les affrontements opposent les forces de gauche aux Britanniques et au gouvernement anticommuniste qu'ils soutiennent. L'intervention non dissimulée des Américains après la « doctrine Truman » est fortement critiquée. Dans le camp opposé, les accusations d'intervention étrangère sont promues par le pouvoir en place qui parle de la guerre de « bandits slaves », une propagande diffusée aussi par la station radiophonique⁴⁸. Les théories du complot fleurissent.

- 22 Pour les intellectuels de gauche, la consommation répandue du haschisch provient des plans étrangers ou bourgeois qui visent à endormir⁴⁹, voire à détruire le peuple. L'État et les intérêts économiques sont accusés de maintenir le commerce du haschisch, ce « poison pour le peuple⁵⁰ ». L'augmentation des « toxicomanes » n'est pas « un hasard, une fatalité », pense-t-on, « mais une action préméditée qui s'insère dans le cadre connu des plans sataniques pour l'élimination de notre peuple⁵¹ ». Dans cette ligne de pensée, les chansons de haschisch n'expriment pas seulement « des situations sociales arriérées⁵² » ; elles font aussi partie de ces mêmes plans.
- 23 Si de l'avis général les chansons de haschisch sont inadéquates pour le peuple, qu'en est-il du reste du répertoire du *rebetiko* ? Les avis sont divisés dans les quotidiens de toutes orientations idéologiques. Des jugements datant de l'avant-guerre sont mobilisés pour stigmatiser cette musique présentée comme un produit des bas-fonds, des criminels et des haschischomanes, comme une musique qui exprime « des sentiments révélateurs de corruption et de civilisation basse⁵³ », « un monde moralement décadent⁵⁴ », et qui exerce une « mauvaise » influence sur le peuple. Les défenseurs – dont Manolis Kalomoiris⁵⁵ – s'appuient sur sa grécité et essaient de rétablir son lien avec la musique démotique ; ils voient le *rebetiko* comme 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, comme si on retrouvait là notre âme⁵⁶ ».
- 24 Ces opinions contrastées sur le *rebetiko* sont investies dans la presse de gauche de préoccupations plus larges qui concernent la poursuite des luttes. L'article de Stavrou, publié dans le journal de la Coalition politique des partis du *Front national de Libération* (EAM) en 1946, révèle les inquiétudes du moment imprégnées de théories du complot :

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 veuillent 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 des fumeries de haschisch, les chansons rebetika, et le « mettre hors-jeu »⁵⁷.
- 25 La mode des orchestres à bouzouki gêne, non seulement à cause des chansons de haschisch, mais surtout parce que pendant les moments cruciaux du conflit interne, les lieux de divertissement de la capitale se remplissent le soir. À partir de l'été 1946, les tavernes en plein air de Tsitsifies, sur la côte athénienne, attirent les foules et l'attention de la presse⁵⁸. La carafe d'ouzo devient vermouth, liqueur et vin en bouteille ; l'ajout d'une scène et d'une piste de danse, la présence de plusieurs musiciens et bouzouki, ainsi que le recours à l'amplification vers le début des années 1950 modifient l'ambiance de la taverne. Le public qui fréquente ces lieux semble se composer de plus en plus de nouveaux riches ; des voitures de luxe arrivent de Kolonaki, le quartier aristocratique d'Athènes⁵⁹. On parle alors des tavernes du « beau monde ».

- 26 La suspicion des intellectuels de gauche se renforce. Au traditionnel ennemi « bourgeois » s'ajoutent les nouveaux riches, soupçonnés d'avoir collaboré avec les Allemands et d'avoir fait fortune pendant l'Occupation sur le marché noir⁶⁰. Bien entendu, ils ne font pas partie du peuple. La « petite partie du peuple » qui fréquente les tavernes, « qui glisse vers les « défoncés qui chantent » a déjà glissé politiquement⁶¹ », soutient-on.
- 27 Les enjeux liés à la popularité de cette musique dépassent la simple critique morale des chansons de haschisch : le peuple, ses convictions politiques et les complots qui le détournent de sa mission – la lutte pour la « démocratie » – se trouvent au cœur du débat. L'âme du peuple s'exprime, entre autres pratiques, dans sa musique ; pour le XIX^e siècle, elle s'exprime dans la musique démotique. Ce sont les rapports de la musique démotique avec le *rebetiko* qui seront mis en débat : si la première est incontestablement la musique du peuple, il reste à examiner si ce deuxième peut être considéré comme la musique populaire contemporaine. Tout en critiquant les chansons « défaitistes » du haschisch et en s'écartant de la mode des tavernes du beau monde, les intellectuels de gauche qui argumentent en faveur du *rebetiko* attirent l'attention sur ses formes musicales pour établir leur continuité avec les modes de la musique démotique.

La musique démotique : l'âme combattante du peuple

- 28 Dans ses articles écrits pour *Rizospastis*⁶², le journal du Parti communiste, le musicologue Anogeianakis se demande : « qu'est-ce la chanson démotique ? » et « quand s'arrête sa création ? » Il retrace l'histoire de cette musique depuis le XVIII^e siècle, avec la chanson des Kleftes⁶³, en passant par les chants de mort pour arriver à la chanson d'Asie Mineure – issue d'un mélange d'éléments grecs et orientaux – et au *rebetiko*, selon lui la chanson populaire contemporaine. Anogeianakis défend l'originalité des lignes mélodiques du *rebetiko* et sa poésie expressive dotée d'une simplicité et d'une intensité enviées par les poètes ; il soutient que les mêmes éléments et les mêmes conditions de création sont présents tant dans la musique démotique que dans la chanson *rebetiko*. La particularité du *rebetiko* est de ne pas être un produit de la collectivité, mais du psychisme urbain et de nouveaux rapports dans la ville. Enfin, il précise que « même si [les chansons populaires] sont considérées aujourd'hui comme un genre inférieur, elles ne cessent pas d'être une réalité vivante qui mérite une recherche particulière⁶⁴ ».
- 29 Les opinions d'Anogeianakis⁶⁵ révoltent le compositeur Xenos qui lui répond dans une lettre publiée dans le même journal. Pour lui, le *rebetiko* n'a aucun rapport avec la 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 fumeries de haschisch ; il est le produit des couches sociales *lumpen*, le prolétariat créées par la stratégie capitaliste de paupérisation. Xenos déchiffre dans le *rebetiko* « les contradictions de la bourgeoisie en déclin ». 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 peuple⁶⁶ ». Selon lui, la continuation de la chanson démotique se trouve dans les « antartika », les chansons de maquisards⁶⁷, un genre qu'il représente lui-même en tant que compositeur.
- 30 Dans leurs débats, Anogeianakis et Xenos donnent les lignes directrices qui seront suivies dans l'ensemble des débats sur les rapports entre musique démotique et *rebetiko*. Anogeianakis compte parmi les défenseurs du *rebetiko* et le type d'historique qu'il retrace

sera formulé à plusieurs reprises ; Xenos est un adversaire, préoccupé par la provenance du *rebetiko* et des idées qu'il véhicule.

- 31 Tout au long des débats, la musique démotique est revisitée et reconfigurée ; elle est interprétée selon les nécessités du moment. Ainsi, pour les intellectuels de gauche, elle n'est pas seulement un produit collectif, anonyme, traité et perfectionné sans cesse par le peuple⁶⁸ et qui reflète la vie de la campagne grecque. Elle est aussi issue des luttes pour la liberté qui menèrent à la Révolution grecque de 1821 et à l'Indépendance ; elle exprime « 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 indépendante⁶⁹ ». La musique démotique et le monde qui l'a créée sont idéalisés depuis la fin du XIX^e siècle. Or, dans l'après-guerre, les intellectuels de gauche ne voient plus seulement dans cette musique « l'âme grecque », mais également l'optimisme, la résistance, les luttes pour la liberté et pour l'indépendance contre les occupants : des éléments importants pour le présent et le futur du mouvement de gauche. Ils voient dans la musique démotique « l'âme combattante du peuple ».
- 32 C'est sous cet angle que ses rapports avec le *rebetiko* seront examinés. Le *rebetiko* pose problème 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. Né de ce contexte, ses caractéristiques dérangent : il est une création personnelle et non pas collective, dispose d'une durée de vie courte⁷⁰, prend place au sein du marché phonographique ; il attire pendant la guerre les « gérants du marché noir et les collaborateurs⁷¹ », et après la guerre les aristocrates de Kolonaki⁷².
- 33 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 ». Quand on voit dans le *rebetiko* l'expression du peuple et de ses caractéristiques, on le considère comme la continuation de la musique démotique et comme la musique populaire contemporaine ; dans le cas contraire, une rupture est opérée et le *rebetiko* est considéré comme une musique de marginaux et du *Lumpenproletariat* (ou sous-prolétariat). La nécessité de comprendre et de définir le peuple s'accroît en raison de l'évolution du conflit.

À la recherche du peuple perdu

- 34 À la fin de la guerre civile, la gauche est divisée, déséquilibrée et surtout persécutée. Le Parti communiste est déclaré hors-la-loi en 1947 et son journal, le *Rizospastis*, interdit. Le pouvoir en place intensifie la répression. Les peines pour les membres de la gauche sont plus lourdes que pour les collaborateurs⁷³. Les prisons et les îles d'exil débordent. Les fichiers sur les convictions politiques de citoyens sont consultés et complétés régulièrement et les humiliantes « déclarations de pénitence » sont publiées dans les journaux. La propagande du régime pénètre les manuels scolaires dans les années 1950, et la majorité de la population semble sympathiser avec l'attitude officielle⁷⁴.
- 35 Le contexte musical a également changé. Des figures du *rebetiko* comme Vasilis Tsitsanis et Manolis Hiotis sont de plus en plus reconnues et collaborent avec des musiciens de conservatoire respectés, à l'instar de Manos Hatzidakis, pour la composition de musique de films grecs, dont certains sont d'ailleurs diffusés à l'étranger⁷⁵. Le terme *rebetiko* commence à être utilisé pour désigner la musique du passé, de l'avant-guerre, un glissement conceptuel auquel a d'ailleurs participé Tsitsanis. Dans sa première interview

dans la presse, Tsitsanis différencie sa musique des « chansons de haschisch, des chansons de décadence morale » – en oubliant ses succès de 1946 – et se définit comme musicien de *laiko*, de musique populaire⁷⁶.

- 36 La défaite lors de la guerre civile, la terreur et les persécutions préoccupent intensément les intellectuels de gauche. La guerre civile constitue un sujet « suspect », souvent manipulé ou censuré par le pouvoir en place. Comprendre les expressions du peuple et trouver des points de contact devient plus pressant, étant donné que le peuple est l'élément indispensable pour la reconstitution du mouvement. Alors que l'argumentation des adversaires du *rebetiko* semble perdre sa dimension moraliste à partir des années 1950 et que les journalistes, 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 populaire⁷⁷.
- 37 Ils se mettent à la recherche du « peuple », de sa définition et de ses caractéristiques. Cependant, les différentes recherches partiront le plus souvent d'*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 cependant expriment moins la quête réelle d'une définition du peuple et de sa musique qu'ils n'exposent les partis pris théoriques et idéologiques de leurs auteurs.
- 38 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 qui servent de critères de définition de la musique populaire. On ne les remet pas en cause, c'est la question de leur expression dans et par le *rebetiko* qui est posée. La réponse à cette question aura différentes conséquences sur l'interprétation de la situation musicale par les adversaires et les défenseurs du *rebetiko* et dévoilera des divisions qui se recoupent.
- 39 On considère les chansons rebetika comme une musique urbaine ; c'est leur caractère « populaire » qui est mis en cause. On compare le *rebetiko* à la musique démotique en se demandant « lequel 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 douteuse⁷⁸ ». Les avis sont divisés et on parle soit de la décadence, soit de l'héroïsme exprimés par le *rebetiko*, qui sera considéré respectivement comme une « musique de la marge » ou comme une « musique du peuple », ou encore comme indépendant de la musique démotique ou comme sa continuation.
- 40 Les adversaires voient le *rebetiko* comme un produit « des repaires, des gens dans la misère⁷⁹ ». On se réfère à son incapacité à exprimer « l'élévation et les idées⁸⁰ », au pessimisme, à la défaite et au désespoir qu'il véhicule en exprimant « le côté faible du cœur populaire⁸¹ ». 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 » ; la « puanteur rebetique » nécessite alors « une pelle et un chariot⁸² ». 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 *Lumpenproletariat*⁸³ ». Par conséquent, on voit le besoin de mettre fin « à la perversion de la musique populaire grecque⁸⁴ » et de confier son assainissement à des « civilisateurs responsables⁸⁵ ».

- 41 Les défenseurs ne nient pas le désespoir exprimé dans le *rebetiko*, ni le rôle des intellectuels, mais ils en 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 caché⁸⁶ ». Parfois, on « rappelle » que « la révolution de 1821 a été faite avec des chants de lamentation⁸⁷ » et que le *rebetiko* exprime le « soupir » et la « vérité » du pauvre⁸⁸ ; mais le plus souvent, on valorise les formes musicales en tant que continuation de la musique démotique et byzantine⁸⁹.
- 42 Cette continuation de la musique démotique dans le *rebetiko* sera progressivement acceptée et marquera, de manière symbolique, la persistance des luttes du peuple grec, mais aussi la continuité de la répression. Ses influences orientales ne sont plus « étrangères », mais deviennent « notre élément », comme « l'origine arabe » du flamenco, dit-on⁹⁰. Elles symbolisent ainsi la résistance contre les « nouveaux occupants », contre « la soumission aux idéaux occidentaux⁹¹ » et, par extension, contre les interventions américaines contemporaines, culturelles comme politiques.
- 43 La valorisation des formes musicales entraîne une reconfiguration de la catégorie de musique populaire qui se divise en *rebetiko* et *laiko*. On exalte surtout l'œuvre et le talent de certains compositeurs, comme Tsitsanis et Hiotis, qui deviennent « les classiques⁹² », les « virtuoses⁹³ » et les représentants du *laiko*, de la musique populaire contemporaine. Les compositeurs d'avant-guerre sont rarement mentionnés et leur manière rude de jouer et de chanter est jugée de qualité inférieure et de morale douteuse : ils pratiquent le *rebetiko*. En haut de la hiérarchie se trouvent les compositeurs de conservatoire, comme Mikis Theodorakis, 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 une nouvelle catégorie musicale, l'« *entechno laiko* », la musique populaire artistique. Au sein de la catégorie musique populaire, une division supplémentaire est opérée, liée au marché phonographique, une division qui conditionnera la réception future du *rebetiko*.

Le « vrai » *rebetiko* est hors marché

- 44 Dans les débats des intellectuels de gauche, on s'intéresse à la popularité étendue du *rebetiko* et on essaie de l'expliquer. Cette réalité est considérée par les adversaires soit comme le complot de la bourgeoisie et des forces étrangères⁹⁴, soit comme « la contamination de la partie saine du peuple par le *lumpen*⁹⁵ », ou encore, et le plus souvent, comme le résultat de sa promotion et de sa diffusion par la radio et les compagnies phonographiques⁹⁶.
- 45 Les défenseurs du *rebetiko* adoptent également une posture critique à l'égard du marché phonographique. Déjà présente depuis l'apparition des phonographes et des disques⁹⁷, cette critique prend désormais un aspect marxiste de critique du capitalisme, 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 aura finalement pour effet de valoriser des compositeurs comme Markos Vamvakaris.
- 46 Pour ses adversaires comme pour ses défenseurs, le « vrai » *rebetiko* semble se trouver ailleurs, hors des tavernes du beau monde⁹⁸, non diffusé à la radio, inconnu⁹⁹. Il s'agit d'un

répertoire jamais mentionné. Le « vieux *rebetiko* » est censé ne pas participer à l'industrie du disque et se différencie des succès contemporains, le *laiko* d'alors, marqué par « une crise de surproduction » et « une standardisation », comme le « jazz commercial¹⁰⁰ ». Ce point de vue à propos du vieux *rebetiko* le ramène aux bas-fonds, mais cette fois en rendant floues les limites entre les répertoires marginal, hors-marché et populaire. Alors que l'implication du marché phonographique sera oubliée, la supposée provenance de cette musique sera valorisée et les bas-fonds deviendront les gardiens de la tradition de la culture populaire¹⁰¹, pour cette partie de la gauche qui se différencie progressivement du Parti communiste.

- 47 Une synthèse des différentes opinions tend à s'imposer : le vieux *rebetiko* est issu des bas-fonds, avec le temps il s'améliore et se civilise avec des compositeurs comme Tsitsanis, pour toucher le peuple et devenir chanson populaire, le *laiko*. Il influence aussi des compositeurs, comme Theodorakis, qui l'élèvent au rang de musique populaire artistique. Le marché phonographique semble intervenir à une période récente mais non définie pour imposer la création personnelle et une commercialisation des compositions contemporaines de mauvaise qualité.
- 48 La construction de la catégorie semi-imaginaire du « vrai » *rebetiko* suscite un intérêt pour le passé, un intérêt conforme à l'époque : plus on s'éloigne de la défaite lors de la guerre civile, plus le besoin de comprendre et, jusqu'à un certain point, de remodeler le passé récent apparaît. 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 retrouver les acteurs de cette musique et fondent, ainsi, son avenir.
- 49 La circulation et le succès de l'« Épitaphe » de Theodorakis qui a voulu « donner une impulsion nouvelle à la chanson populaire¹⁰² » déclenchent de longues discussions dans *Avgi* et *Epitheorisi Technis*. Les questions que les rédacteurs d'*Avgi* ont adressées à divers intellectuels pour lancer la « recherche d'*Avgi* sur la chanson populaire » résument les préoccupations et contiennent les représentations de la gauche sur la situation musicale au début des années 1960 :

1_ Comment définir 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'« Épitaphe » de Ritsos par Theodorakis a suscité des opinions opposées. Qu'en pensez-vous, le caractère héroïque et tragique de l'« Épitaphe » 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.)¹⁰³ ?

- 50 On se préoccupe de la production musicale populaire, on établit 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. Le *rebetiko* devient une sous-catégorie de la musique populaire et une histoire du passé ; c'est des représentations de ce passé que l'on débattrait.

Conclusion

- 51 Les débats sur la musique populaire qui ont lieu dans la presse de gauche de 1946 à 1961 fournissent un exemple précis de la complexité des positionnements et des clivages entre les intellectuels de gauche qui cherchent à se définir et à définir leur rôle, dans un temps et un espace spécifiques, la Grèce de l'après-guerre. Tragaki évoque les nouvelles visions sur la grécité qui sont déployées dans ces débats et la mission d'« humaniser les masses » entreprise par les intellectuels¹⁰⁴. Zimakis examine l'adaptation locale, investie par des idées nationalistes, du dogme marxiste : la différenciation de la classe ouvrière par rapport à la bourgeoisie, ainsi que la distinction entre l'héritage noble laissé par les classes subordonnées et la culture hégémonique bourgeoise¹⁰⁵.
- 52 À partir d'un angle différent, la présente étude a exploré, au-delà des divisions de classe et d'identité, la manière dont ces débats, profondément influencés par l'évolution de la guerre civile grecque et le contexte de la Guerre froide, participent à la construction et à la définition de deux catégories : la « musique populaire » et le « peuple ». Ces catégories et les représentations qui les accompagnent véhiculent leur historicité ; elles sont introduites et remodelées par les intellectuels, puis adoptées, dans la deuxième moitié du XX^e siècle, par un public plus large que les seuls partisans du marxisme.
- 53 Si pendant la première moitié du XX^e siècle la musique populaire est envisagée selon un idéal folkloriste qui la considère comme l'expression d'un « peuple » – une idée imprégnée d'une vision essentialiste de la Nation – pendant la deuxième moitié du même siècle, soit elle est perçue comme un produit du marché imposé au public, soit elle doit soulever le poids de la « résistance du peuple » aux forces capitalistes et à tout type de domination. Dans le cas grec, cette évolution des visions est exprimée dans les débats sur l'amané, puis sur le *rebetiko*.
- 54 L'amané est « trop » oriental pour le contexte de l'entre-deux-guerres ; il sera réhabilité à partir des années 1970¹⁰⁶. La guerre civile accentue le besoin de définir la musique populaire contemporaine et attire l'attention des intellectuels sur le *rebetiko*, ce mélange musical issu de circulations, d'échanges et d'emprunts d'éléments musicaux, mais considéré d'emblée comme autochtone. Les opinions précédemment exprimées sont mobilisées et remodelées pour configurer de nouvelles identités, où l'appartenance de la Grèce passe par le double vacillement entre l'Occident et l'Orient, entre le capitalisme et le communisme.
- 55 À travers les débats, on ne définit pas seulement la musique populaire, son rôle et sa potentielle utilisation pour l'endoctrinement du peuple, on dessine aussi les contours de cette catégorie sociale, en lui assignant une identité par le haut. À côté de l'idée déjà consolidée du peuple comme groupe majoritaire, pauvre, « inculte et sans repères [qui] se laisse aller à son sort¹⁰⁷ », s'ajoute l'idée du groupe réprimé qui s'oppose à la domination et la combat ; on remplace ainsi le caractère national par le caractère révolutionnaire du peuple, et on oppose la résistance et la domination, en oubliant un attribut fondamental du pouvoir, l'ambiguïté qu'il engendre¹⁰⁸.
- 56 Les débats dans la presse de gauche, où des intellectuels aux histoires personnelles multiples et aux opinions contrastées dialoguent avec leur milieu et leur époque au risque d'être persécutés, marquent la suite de l'histoire du *rebetiko* en l'élevant au rang de tradition subversive.

NOTES

1. MAZOWER, Mark, *Dans la Grèce d'Hitler, 1941-1946*, (traduit par C. Orfanos), Paris, Les Belles Lettres, 2002.
2. C'est ainsi que le pouvoir en place nomme le conflit interne. Le terme « guerre civile » ne sera officiellement reconnu qu'en 1989. Toutes les traductions dans cet article ont été réalisées par moi-même, sauf mention contraire.
3. Pour une revue critique de l'historiographie autour de la résistance et de la guerre civile grecque, accompagnée d'une bibliographie conséquente, voir MARANTZIDIS, Nikos, ANTONIOU, Giorgos, « The Axis Occupation and Civil War : Changing Trends in Greek Historiography, 1941-2002 », in *Journal of Peace Research*, vol. 41, n° 2, 2004, p. 223-231. Pour les différents aspects de la guerre civile, voir CARABOTT, Philip, SFIKAS, Thanasis (eds), *The Greek Civil War. Essays on a conflict of exceptionalism and silences*, Centre for Hellenic Studies, King's College, London, Ashgate, 2004. Pour un livre récent en français, voir FONTAINE, Joëlle, *De la résistance à la guerre civile en Grèce, 1941-1946*, Paris, La Fabrique, 2012.
4. ANDIAKAINA, 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], in KOTARIDIS, Nikos (ed.), *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι* [Rebetes et chanson rebetiko], Athènes, Plethron, 2003, p. 225-257, VLISIDIS, Kostas, *Όψεις του ρεμπέτικου* [Faces du rebetiko], Athènes, Ekdoseis tou Eikostou Protou, 2004, notamment « Ο αριστερός λόγος για το ρεμπέτικο (1946-1988) » [Le discours de gauche sur le rebetiko (1946-1988)], p. 67-164, TRAGAKI, Dafni, « 'Humanizing the masses' : Enlightened intellectuals and the music of the people », in COOPER, David, DAWE, Kevin (eds), *The Mediterranean in music : Critical perspectives, common concerns, cultural differences*, Lanham, Maryland-Toronto-Oxford, The Scarecrow Press, 2005, p. 49-76 et ZAIMAKIS, Yannis, « 'Forbidden Fruits' and the Communist Paradise : Marxist thinking on Greekness and Class in Rebetika », in *Music and Politics* 4, n° 1, Winter 2010 [s.n].
5. Les intellectuels de gauche ne forment pas un groupe homogène. Les différentes tendances idéologiques existantes se manifestent entre autres dans les discours sur la musique.
6. La première trace dans la presse se trouve à ma connaissance dans *Paliggenesia*, [sans titre], 27.04.1871, p. 3.
7. Athènes devient par le roi Othon la capitale du pays en 1834, alors qu'elle compte à peine 10 000 habitants. MERLIER, Octave, *Athènes moderne*, Paris, Les Belles Lettres, 1930, p. 22.
8. Afin d'éviter l'utilisation systématique des guillemets, cette ponctuation ne sera utilisée que pour la première occurrence des termes. Un même souci de fluidité de lecture me pousse à ne pas décliner les termes en grec et à utiliser le singulier.
9. Au cours du XIX^e siècle, on rencontre quelques critiques dans la presse qui concernent notamment des pièces de théâtre : elles sont parfois considérées comme un facteur de corruption des mœurs et comme une 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 spectacle. Sur la musique « occidentale » en Grèce pendant le XIX^e siècle, voir l'étude basée principalement sur la presse de BAROUTAS, Kostas, *Η μουσική ζωή στην Αθήνα τον 19ο αιώνα, Συναυλίες, Ρεσιτάλ, Μελώδραμα, Λαϊκό Τραγούδι, Μουσικοκριτική*, [La vie musicale dans l'Athènes du XIX^e siècle, Concerts, Récitals, Mélodrame, Chanson Populaire, Critique Musicale], Athènes, Mousikos Oikos Filippou Nakas, 1992.

10. Le piano et les mélodrames sont importés en Grèce pendant le règne du roi Othon (1833-1862). La première pièce jouée est un acte du *Barbier de Séville* de Rossini, qui est présenté à Athènes par une troupe italienne en 1837 et connaît un grand succès. Le premier conservatoire du pays est fondé en 1871 et est d'emblée très actif. PAPAOGLOU, Triantafyllos-Eleftherios, *Ιστορία της Ελληνικής Μουσικής (από τον Ορφέα μέχρι σήμερα)*, [Histoire de la musique grecque (d'Orphée à nos jours)], Athènes, Difros, 1977.
11. BAROUTAS, Kostas, *op.cit.*, p. 39.
12. À titre d'exemple : *Paliggenesia*, [sans titre], 27.04.1871, p. 3, *Efimeris*, [sans titre], 08.05.1878, p. 2, SOFIL [VLAHOS, Aggelos], « Αθηναϊκές επιστολές » [Lettres athéniennes], in *Estia*, 02.09.1879, *Efimeris*, « Πινακίδες » [Panneaux], 23.07.1886, p. 1-2, MITSAKIS, Mihail, « Αθηναϊκαί σελίδες » [Pages Athéniennes], in *Estia (revue)*, année 12, vol. 23, n° 595, 24.05.1887, p. 337-342.
13. Pour une analyse détaillée de la place de cette musique au XIX^e siècle, voir HATZIPANTAZIS, Thodoros, *Της asiaticus μουσικής 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 le règne de Georges Ier], Athènes, Stigmi, 1986.
14. *Paliggenesia*, [sans titre], 27.04.1871, p. 3.
15. *Efimeris*, « Θεατρικόν Δελτίον. Καφέ Σαντούρ... » [Revue Théâtrale. Café Santour...], 17.06.1874, p. 2-3.
16. FRANCFORT, Didier, *Le Chant des Nations, Musiques et Cultures en Europe, 1870-1914*, Paris, Hachette Littératures, 2004.
17. *Akropolis*, Ο Πειραιεύς κατά τας νύκτας... » [Le Pirée les soirs...], 25.07.1893. Des idées voisines sont exprimées par SKYLITSIS, Isidoros, « Αμανέ ή μανέ ; » [Amané ou mané], in *Theatriki Epitheorisis*, vol. 1, mai 1880 cité dans VLISIDIS, Kostas, *Για μια βιβλιογραφία του ρεμπέτικου (1873-2001)*, [Pour une bibliographie du rebetiko (1873-2001)], Athènes, Ekdoseis tou Eikostou Protou, 2002, p. 222.
18. Comme dans l'œuvre de Fauriel, FAURIEL, Claude, *Chants populaires de la Grèce moderne*, 2 tomes, Paris, Firmin Didot père et fils, 1824. L'exemple de Fauriel est cité par Anne-Marie Thiesse pour illustrer ce qu'elle nomme le « parrainage international d'une culture nationale » Voir THIESSE, Anne-Marie, *La création des identités nationales, Europe XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.
19. KOKKONIS, Georges, *La question de la grécité dans la musique néohellénique*, Paris, Éditions de l'Association Pierre Beton, 2008, p. 252. Pour les différentes visions autour de la musique traditionnelle/démodique pendant la première moitié du XX^e siècle (l'harmonisation, la transposition de la modalité, l'utilisation de la notation occidentale ou byzantine), voir *idem*, p. 161-219.
20. Voir ANAGNOSTOU, Panagiota, *Les représentations de la société grecque dans le rebetiko* (sous la direction de Denis-Constant Martin), Thèse de Doctorat en science politique, Pessac, Université de Bordeaux, Sciences Po Bordeaux, 2011. Voir aussi VLISIDIS, Kostas, *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)* [Textes rares sur le rebetiko (1929-1959)], Athènes, Ekdoseis tou Eikostou Protou, 2006 ; VLISIDIS, Kostas, *Όψεις του ρεμπέτικου* [Facs du rebetiko], *op.cit.*, p. 11-65 ; et 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 Anna Mantoglou), Athènes, Département de Psychologie, Université de Panteio, 2008.
21. Il s'agit de la Grèce des « cinq mers et 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. Cette aspiration concernant le territoire national a été baptisée en 1844 la *Megali Idea* (la « Grande Idée ») par Ioannis Kolettis, alors Premier Ministre de la Grèce, sous le règne d'Othon, et leader du Parti Français. Elle a été accompagnée d'une politique expansionniste jusqu'en 1922. Voir aussi SVORONOS, Nicolas, *Histoire de la Grèce moderne*, Paris, PUF, 1972.

22. La première loi sur des « mesures de protection du statut social et des libertés des citoyens » avec un caractère anti-communiste est votée en 1929 suite à une proposition du gouvernement d'Eleftherios Venizelos. Elle restera connue sous le nom de « *Idionymo* ».

23. La population de la capitale double et de nouveaux quartiers se construisent en quelques mois seulement.

24. 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 ; et BENAROYA, Avraam, *Η πρώτη σταδιοδρομία του ελληνικού προλεταριάτου* [Les premiers pas du prolétariat grec], Athènes, Olkos, 1975.

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

26. V. GER., « Για να νοιώσει ο Λαός τη χαρά της μουσικής » [Pour que le Peuple puisse sentir la joie de la musique], in *Iho tis Ellados*, 27.05.1935, p. 2. Le titre aussi est intéressant.

27. *Iho tis Ellados*, « Ο Δήμος Αθηναίων προκηρύσσει διαγωνισμό ελληνικών τραγουδιών » [La Municipalité d'Athènes proclame une compétition de chansons grecques], 09.06.1935, p. 2.

28. Le texte dicté par le Secrétariat de Presse et de Tourisme circule dans différents journaux, par exemple *Ethnos*, « Αι άσεμναι πλάκες γραμμοφώνου » [Les disques de gramophone indécents], 29.11.1937, p. 6. La censure musicale est saluée par la presse. L'intervention de l'État et l'interdiction de l'amané sont d'ailleurs demandées avant l'arrivée des réfugiés, dès 1921 par PAPANTONIOU, Zaharias, « Τωρινά και περασμένα. Λαϊκόν Ωδεϊόν » [Des choses présentes et passées. Conservatoire Populaire], in *Estia*, 02.06.1921.

29. La figure du *magkas* est centrale dans le *rebetiko*. Le terme apparaît dans les journaux au plus tard au début du XX^e siècle (LABRYNIDIS, Mihail, « Οι μωσχόμαγκες » [Les bons magkes], in *Athinai*, 12.09.1904) et dans plusieurs chansons *rebetiko* 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. Le *magkas* est une figure ambiguë qui désigne un type dur, avec ses propres manières et valeurs, qui frôle l'illégalité, mais un homme d'honneur, droit et juste.

30. *Akropolis*, « Μια νύχτα μεταξύ των χασισοποτών » [Une nuit parmi des haschischomanes], 29-30-31.07.1905.

31. La loi qui interdit la culture, le commerce et l'usage du chanvre indien en Grèce est votée en mars 1920 ; elle n'entrera en vigueur qu'en 1936. Voir GAUNTLETT, Stathis, *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, [Chanson *rebetiko*, contribution à son approche scientifique], Athènes, Ekdoseis tou Eikostou Protou, 2001, p. 45 et PAPAIOANNOU, Spyros, *Ημερολόγιο 2006, Ο Πειραιάς και το ρεμπέτικο τραγούδι* [Calendrier 2006, le Pirée et la chanson *rebetiko*], Pirée, To Limani tis Agonias, 2005.

32. On retrouve le terme sur les étiquettes de disques dès 1912 et dans les catalogues des compagnies phonographiques dans les années 1920. Voir GAUNTLETT, Stathis, "Mammon and the Greek Oriental Muse. Rebetika as a Marketing Construct", in CLOSE, Elizabeth, TSIANIKAS, Michael, FRAZIS, George (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 et SAVVOPOULOS, Panos, *Περί της λέξεως 'ρεμπέτικο' το ανάγνωσμα... και άλλα* [Autour du mot écrit « *rebetiko* »... et autres], Athènes, Odos Panos, 2006. La première apparition du terme dans la presse a lieu dans les revues *To Tragoudi*, vol. 20, juillet 1936, p. 29,32, et O REPORTER, « Τα μάγκικα και τα ρεμπέτικα » [Les *magkika* et les *rebetika*], in *Bouketo*, vol. 644, 02.07.1936 et vol. 645, 09.07.1936, in VLISIDIS, Kostas, *Σπάνια κείμενα...* [Textes rares...], *op.cit.*, p. 42-48.

33. Les premiers articles sur le *rebetiko* sont plutôt positifs. Même sa grande ennemie, Sofia Spanoudi, le voit comme autochtone. SPANOUDI, Sofia, « Μουσική του ελληνικού λαού » [La

musique du peuple grec], in *Elefthero Vima*, 07.10.1938, in VLISIDIS Kostas, *Σπάνια κείμενα...* [Textes rares...], *op.cit.*, p. 80-83.

34. LALAOUNI, Alexandra, « Λαϊκή μουσική – μαέστροι – συνθέται – τραγουδισταί » [Musique populaire – maestros – compositeurs – chanteurs], in *Vradyni*, 14.10.1940 in VLISIDIS Kostas, *Σπάνια κείμενα...* [Textes rares...], *op.cit.*, p. 86-88.

35. La Station d'Athènes commence ses diffusions en mars 1938. Sur l'histoire de la radio en Grèce, voir BARBOUTIS, Christos, KLONTZAS, Mihalis, *Το φράγμα του ήχου* [La barrière du son], Athènes, Papazisi, 2001 ; et EPIKOINONIAS, Tetrada, *Το ραδιόφωνο στην Ελλάδα* [La radiophonie en Grèce], Athènes, Institutouto Optikoakoustikon Meson, 2006.

36. Le 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, contient 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 % du temps d'antenne.

37. Le bouzouki sera diffusé sur les ondes 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 tavernes. 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. En 1952, le Deuxième Programme est fondé et la musique populaire gagnera du terrain dans la Station d'Athènes et les émissions publicitaires des différentes compagnies phonographiques qui la promeuvent deviendront de plus en plus fréquentes.

38. ZAIMAKIS, Yannis, « 'Forbidden Fruits' and the Communist Paradise... », *op.cit.*

39. MAZOWER, Mark, *After the war was over : Reconstructing the Family, Nation and State in Greece, 1943-1960*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2000.

40. 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, Kalomoiris, Theodorakis, Xenos, Arkadinos et Mazaraki parlent de la chanson populaire contemporaine], 21.03.1961 – 05.04.1961.

41. POLITIS, Nikos, « Μια συζήτηση. Το ρεμπέτικο τραγούδι » [Une discussion. La chanson rebetiko], in *Rizospastis*, 23.02.1947, p. 2.

42. Je pense, entre autres, à Panagiotis Toundas (Smyrne 1884 – Athènes 1942) et Kostas Skarvelis (Constantinople 1880 – Athènes 1942) qui étaient directeurs artistiques de compagnies phonographiques.

43. VARVOGLIS, Marios, « ... Και το μουσικό του πρόγραμμα : ό,τι πιο οπισθοδρομικό και κακότεχνο » [... Et son programme musical : ce qu'il y a de plus arriéré et de plus mauvais en matière d'art], in *Rizospastis*, 07.07.1946, p. 3.

44. ANOGEIANAKIS, Foivos, « Η μουσική στο δημοτικό τραγούδι » [La musique dans la chanson démotique], in *Rizospastis*, 15.08.1946, p. 2.

45. Pour la liste de ces chansons voir PENNANEN, Risto Pekka, *Westernisation and Modernisation in Greek Popular Music*, Tampere, Acta Universitatis Tampereensis 692, 1999, Appendix C, p. 187.

46. Voir plusieurs textes dans VLISIDIS, Kostas, *Σπάνια κείμενα...* [Textes rares...], *op.cit.*

47. Il s'agit de décrets policiers. Voir le décret de 1946 au Pirée dans VLISIDIS, Kostas, *Σπάνια κείμενα...* [Textes rares...], *op.cit.*, p. 112 et le décret de 1950 à Athènes dans PANAYOTOU, Yorgos, « Διώξεις του ρεμπέτικου. Μια αστυνομική διάταξη του 1950 » [Persécutions du rebetiko. Un décret policier de 1950], in *Anti*, vol. 674, novembre 1998, p. 41.

48. Voir à titre d'exemple l'article de Svolopoulos dans le numéro 42 (20-26.02.1949) de la revue *Programme hebdomadaire de la Station Radiophonique d'Athènes* et l'article sur « Comment la guerre froide se fait par la radio » qui parle de la station de Thessalonique « sous la direction greco-américaine, destinée exclusivement au pays derrière le Rideau de Fer », N° 60 (26.06-02.07.1949), p. 25.
49. YANNAKOPOULOS, Stavros, « Χασίς, πορνεία, χαρτοπαίγνιο – χιλιάδες παγίδες στην Αθήνα για τον εκφυλισμό της νεολαίας » [Haschisch, prostitution, jeu de cartes – milles pièges favorisant la dégénérescence de la jeunesse à Athènes], in *Eleftheri Ellada*, 16.04.1946, p. 1.
50. ANOGEIANAKIS, Foivos, « Το ρεμπέτικο τραγούδι » [La chanson rebetiko], in *Rizospastis*, 28.01.1947, p. 2
51. MYSTIS, D., « Το χασίς και οι συνέπειες του » [Le haschisch et ses conséquences], in *Rizospastis*, 15.12.1946. Voir aussi S.L., « Το χασίς. Ένας μεγάλος κίνδυνος για τη νεολαία μας » [Le haschisch. Un grand danger pour notre jeunesse], in *Rizospastis*, 15.08.1947.
52. ANOGEIANAKIS, Foivos, « Το ρεμπέτικο τραγούδι » [La chanson rebetiko], *op. cit.*.
53. M.KYR., « Ν'απαγορευτούν τα μάγκικα » [Interdire les *magkika*], in *Edo Athinai*, vol. 10, novembre 1946, p. 38 in VLISIDIS, Kostas, *Σπάνια κείμενα...* [Textes rares...], *op.cit.*, p. 113-115.
54. SPANOUDI, Sofia, « Η λαϊκή μουσική. Τα “ρεμπέτικα” » [La musique populaire. Les « rebetiko »], in *Ta Nea* 10.02.1949, p. 1-2.
55. KALOMOIRIS, Manolis, « Τα “ρεμπέτικα” και τα “ταγκό” » [Les « rebetika » et les « tango »], in *Ethnos*, 08.01.1947 in VLISIDIS, Kostas, *Σπάνια κείμενα...* [Textes rares...], *op.cit.*, p. 126-127.
56. PALAIOLOGOS, Pavlos, « Ο λόγος στην υπεράσπιση » [La parole à la défense], in *Ta Nea*, 23.12.1946 in VLISIDIS Kostas, *Σπάνια κείμενα...* [Textes rares...], *op.cit.*, p. 122-123, PSATHAS, Dimitris, « Αθηναϊκά. Στα “Μπουζούκια” » [Atheniens. Aux « Bouzoukia »], in *Ta Nea*, 10.09.1948, p. 1 et FOTEINOS, Petros, « Ο θρίαμβος της χορδής » [Le triomphe de la corde], in *To Fos* (Thessalonique), 14.09.1948, in VLISIDIS, Kostas, *Σπάνια κείμενα...* [Textes rares...], *op.cit.*, p. 134-135.
57. STAVROU, G., « Παραμιλητό εξοφλημένου κόσμου. Έρεμπέτικα από την Τρούμπα στο ... Κολωνάκι ! » [Divagation d'un monde à l'agonie. « Rebetika » de Trouba à... Kolonaki !], in *Eleftheri Ellada*, 27.11.1946, p. 2.
58. KARAGATSI, M., « Εκεί που η Αθήνα γλεντάει... » [Là où Athènes fait la fête], in *Vradyni*, 09.08.1946 et 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], in *Ta Nea*, 17.09.1946 in VLISIDIS, Kostas, *Σπάνια κείμενα...* [Textes rares...], *op.cit.*, p. 101-108. Dans les revues musicales voir MANESIS, Kostas, « Στις Τζιτζιφιές – μια βόλτα στο βασίλειο του μπαγλαμά » [A Tzitzifies – une promenade au royaume du baglama], in *To Monterno Tragoudi*, vol. 11, septembre 1947 et vol. 12, octobre 1947 in VLISIDIS, Kostas, *Σπάνια κείμενα...* [Textes rares...], *op.cit.*, p. 130-132 et ALFA-VITA, « Ο καζαμίας του ελληνικού τραγουδιού » [L'almanach de la chanson grecque], in *To elliniko tragoudi*, n° 68, janvier 1951, p. 32-33.
59. STAVROU, G., *op.cit.*, PSATHAS, Dimitris, *op.cit.*, FOTEINOS, Petros, « Ο Τσιτσάνης » [Tsitsanis], in *To Fos* (Thessalonique), 15.09.1948, p. 1, YALAMAS, Asim., « Η Ντερμπεντέρισσα » [Nterbenterissa], in *To Monterno Tragoudi*, vol. 34, décembre 1948 in VLISIDIS, Kostas, *Σπάνια κείμενα...* [Textes rares...], *op.cit.*, p. 136, PALAIOLOGOS, Pavlos, « Μπουζούκια » [Bouzoukia], in *Ta Nea*, 13.12.1948 in VLISIDIS, Kostas, *Σπάνια κείμενα...* [Textes rares...], *op.cit.*, p. 137-138, PSATHAS, Dimitris, « Τα μπουζούκια » [Les bouzoukia], in *Ta Nea*, 22.11.1951, p. 2 et LYBEROPOULOS, D.P., « Η νεολαία ζητάει εύθυμους σκοπούς » [La jeunesse demande des mélodies gaies], in *Ebros*, 17.02.1952, p. 3-4.
60. A.S., « Παλαιοαθηνίτις και ταβερνοκρατία » [Vieux athénisme et tavernocratie], in *Proia*, 02.12.1943, p. 1, *Proia*, « Η κοινή ησυχία » [Le calme public], 18.07.1944, p. 1, et VOURNAS, Tasos, « Το σύγχρονο λαϊκό τραγούδι, πρώτη προσπάθεια αναγωγής στις ρίζες του » [La chanson populaire

contemporaine. Première tentative de retour aux origines], in *Epitheorisi Technis*, vol. 76, avril 1961, p. 277-285.

61. STAVROU, G., *op.cit.*

62. ANOGEIANAKIS, Foivos, « Η μουσική στο δημοτικό τραγούδι » [La musique dans la chanson démotique], *op.cit.* et « Το ρεμπέτικο τραγούδι » [La chanson rebetiko], *op.cit.*

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

64. ANOGEIANAKIS, Foivos, « Η μουσική στο δημοτικό τραγούδι » [La musique dans la chanson démotique], *op.cit.*

65. Des idées similaires seront exprimées par Manos Hatzidakis, jeune compositeur prometteur du Conservatoire, qui en janvier 1949 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 scène. Le texte de la conférence est disponible sur <http://www.hadjidakis.gr/homeweb.htm> (Rubrique : « Έργογραφία - γραπτά κείμενα » [Liste d'œuvres – textes écrites]). Au moment de la conférence, Hatzidakis prépare son œuvre « Six portraits populaires » auquel il reprend des chansons de Tsitsanis, Kaldaras, Mitsakis et Hatzichristos.

66. XENOS, Alekos, « Μας γράφουν. Το ρεμπέτικο τραγούδι » [Lettres. La chanson rebetiko], in *Rizospastis*, 04.02.1947, p. 2.

67. Il s'agit des chansons ayant des paroles « révolutionnaires » superposées à des mélodies démotiques et 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. Xenos n'est pas le seul à voir les antartika comme des chansons populaires ; Arkadinos est du même avis, ARKADINOS, Vasilis, « Λαϊκό τραγούδι και ευθύνη των πνευματικών ανθρώπων » [La chanson populaire et la responsabilité des intellectuels], in *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.

68. SAMOUILIDOU, Erifyli, « Το δημοτικό τραγούδι » [La chanson démotique], in *Epitheorisi Technis*, vol. 22, octobre 1956, p. 227-228, KALOMOIRIS, Manolis, « Μια έρευνα για το λαϊκό τραγούδι » [Une recherche sur la chanson populaire], in *Avgi*, 24.03.1961, VOURNAS, Tasos, « Το σύγχρονο λαϊκό τραγούδι... » [La chanson populaire contemporaine...], *op.cit.*, ANOGEIANAKIS, Foivos, « Για το ρεμπέτικο τραγούδι » [Sur la chanson rebetiko], in *Epitheorisi Technis*, vol. 79, juillet 1961, p. 11-20.

69. PAGKALIS, Nikos, « Το ρεμπέτικο τραγούδι » [La chanson rebetiko], in *Avgi*, 14.02.1953.

70. 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], in *Epitheorisi Technis*, vol. 17, mai 1956, p. 431-433, SAMOUILIDOU, Erifyli, *op.cit.*

71. VOURNAS, Tasos, *op.cit.*

72. STAVROU, G., *op.cit.*, ARKADINOS, Vasilis, « Μια έρευνα για το λαϊκό τραγούδι » [Une recherche sur la chanson populaire], in *Avgi*, 22.03.1961.

73. MAZOWER, Mark, *After the war was over...*, *op.cit.*

74. CLOSE, David, « The Road to Reconciliation ? The Civil War and the Politics of Memory in the 80s » in CARABOTT, Philip, SFIKAS, Thanasis (eds), *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.

75. Par exemple le film *Stella, femme libre*, de Michalis Kakogiannis, présenté à Cannes en 1956, où la musique de Hatzidakis est interprétée par l'« orchestre populaire » de Tsistanis.

76. Kyriakatikos Tahydromos, « Βασ.Τσιτσάνης – ο μάγος του μπουζουκιού » [Vas.Tsitsanis – le magicien du bouzouki], 15.04.1951 in VLISIDIS, Kostas, *Σπάνια κείμενα...* [Textes rares...], *op.cit.*, p. 168-172.

77. Des débats auront lieu dans *Avgi*, le journal de l'Union de la Gauche Démocratique (EDA), et *Epitheorisi Technis*, la revue mensuelle des lettres et des arts affiliée à la gauche.

78. ORFINOS, Petros, *op.cit.*

79. SKOURIOTIS, Yannis, « Το δημοτικό τραγούδι από κοινωνική άποψη » [La chanson démotique d'un point de vue social], in *Epitheorisi Technis*, vol. 20, août 1956, p. 148-152.

80. ORFINOS, Petros, *op.cit.*

81. M.R., « Πνευματικά καλλιτεχνικά σημειώματα. Το “ρεμπέτικο” » [Notes intellectuelles artistiques. Le « rebetiko »], in *Avgi*, 20.09.1953, p. 3 et aussi KOUZINOPOULOS, Lazaros, « Το τέλος της συζήτησης για το λαϊκό τραγούδι » [La fin de la discussion autour de la chanson populaire], in *Epitheorisi Technis*, vol. 84, décembre 1961, p. 612-615.

82. GARDIKIS, D., « Το ρεμπέτικο » [Le rebetiko], in *Epitheorisi Technis*, vol. 21, septembre 1956, p. 245.

83. SKOURIOTIS, Yannis, « Το δημοτικό τραγούδι από κοινωνική άποψη » [La chanson démotique d'un point de vue social], *op.cit.*

84. ORFINOS, Petros, *op.cit.*

85. VOURNAS, Tasos, *op.cit.* Une idée similaire est exprimée par XENOS, Alekos, « 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], in *Epitheorisi Technis*, vol. 76, avril 1961, p. 337-338.

86. SOFOULIS, Kostas, [lettre], in *Epitheorisi Technis*, vol. 20, août 1956, p. 152-154.

87. Selon les mots de Theodorakis transcrits par ΝΙΚΑ, Eleni, « Συζήτηση για το λαϊκό τραγούδι με τους φοιτητές στο ‘Νέο Θέατρο’ » [Discussion sur la chanson populaire avec les étudiants au « Nouveau Théâtre »], in *Avgi*, 29.03.1961.

88. THEODORAKIS, Mikis, « Γύρω στον “Επιτάφειο” » [Autour de l'« Épitaphe »], in *Epitheorisi Technis*, vol. 73-74, janvier-février 1961, p. 75-79.

89. ANOGEIANAKIS, Foivos, « Το ρεμπέτικο τραγούδι » [La chanson rebetiko], *op.cit.* ; SOFOULIS, Kostas, [lettre], in *Epitheorisi Technis*, *op.cit.* ; THEODORAKIS, Mikis, « Γύρω στον “Επιτάφειο” » [Autour de l'« Épitaphe »], *op.cit.* ; PAPADIMITRIΟΥ, Elli, « Μια έρευνα για το λαϊκό τραγούδι » [Une recherche sur la chanson populaire], in *Avgi*, 30.03.1961 ; et ANOGEIANAKIS, Foivos, « Για το ρεμπέτικο τραγούδι » [Sur la chanson rebetiko], *op.cit.*

90. VOURNAS, Tasos, *op.cit.*

91. PAPADIMITRIΟΥ, Elli, *op.cit.*

92. THEODORAKIS, Mikis, « Γύρω στον “Επιτάφειο” » [Autour de l'« Épitaphe »], *op.cit.*

93. VOURNAS, Tasos, *op.cit.*

94. STAVROU, G., *op.cit.*

95. SKOURIOTIS, Yannis, « Το δημοτικό τραγούδι από κοινωνική άποψη » [La chanson démotique du point de vue social], *op.cit.*

96. SAMOUILIDOU, Erifyli, *op.cit.*, XENOS, Alekos, « Μια έρευνα για το λαϊκό τραγούδι » [Une recherche sur la chanson populaire], in *Avgi*, 24.03.1961.

97. En Grèce, la critique des nouvelles technologies qui permettent la reproduction du son a lieu dès leur apparition. Sur les cylindres, voir O 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], in *Skrip*, 28.09.1901. Sur le phonographe, voir *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.

98. ANOGEIANAKIS, Foivos, « Το ρεμπέτικο τραγούδι » [La chanson *rebetiko*], *op.cit.*

99. SKOURIOTIS, Yannis, « Το δημοτικό τραγούδι » [La chanson démotique], in *Epitheorisi Technis*, vol. 23-24, novembre-décembre 1956, p. 461.

100. Sur le lien avec le jazz commercial voir VOURNAS, Tasos, *op.cit.* et ANOGEIANAKIS, Foivos, « Για το ρεμπέτικο τραγούδι » [Sur la chanson *rebetiko*], *op.cit.* Sur la division entre vieux *rebetiko* et *laiko* d'aujourd'hui voir AVGERIS, Markos, « Μια έρευνα για το λαϊκό τραγούδι » [Une recherche sur la chanson populaire], in *Avgi*, 21.03.1961 et VOURNAS, Tasos, *op.cit.*

101. PETROPOULOS, Ilias, *Υπόκοσμος και καραγκιόζης* [Bas-fonds et Karagkiozis], Athènes, Grammata, 1978, cité dans GAUNTLETT, Stathis, *Ρεμπέτικο τραγούδι...* [Chanson *rebetiko*...], *op.cit.*, p. 61-127, p. 93.

102. THEODORAKIS, Mikis, « Γύρω στον “Επιτάφειο” » [Autour de l'« Épitaphe »], *op.cit.*

103. *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, Kalomoiris, Theodorakis, Xenos, Arkadinos et Mazaraki parlent de la chanson populaire contemporaine], 21.03.1961 – 05.04. 1961.

104. TRAGAKI, Dafni, *op.cit.*

105. ZAIMAKIS, Yannis, *op.cit.*

106. Le terme sera maintenu pour designer aujourd'hui une catégorie plus limitée – surtout pour caractériser des chansons d'improvisation vocale avec un rythme libre. Le terme « smyrneiko » (de Smyrne) sera appliqué au reste du répertoire en insérant symboliquement les réfugiés dans le récit identitaire grec, et en leur accordant en même temps leur différence : ils resteront des grecs « d'ailleurs ».

107. J'emprunte ici le vocabulaire de Sofia Spanoudi. SPANOUDI, Sofia, « Η μουσική και ο ελληνικός λαός » [La musique et le peuple grec], in *Mousiki Zoi*, année B, vol. 1 (octobre 1931), p. 4-5.

108. BALANDIER, Georges, *Anthropologie politique*, 4e édition, Paris, PUF, 1999 et MARTIN, Denis-Constant, « Cherchez le peuple... culture, populaire et politique », in *Critique internationale* 7, avril 2000, p. 169-183.

RÉSUMÉS

Cet article examine les débats sur la musique populaire grecque parus dans la presse de gauche de 1946 à 1961. Au moment du conflit interne et pendant la période qui l'a suivi, les intellectuels de gauche se penchent sur les expressions du peuple en essayant d'y trouver résistance et héroïsme, d'établir la persistance des luttes et de montrer la continuité de la répression. À plusieurs reprises, la musique populaire se trouve au centre des débats et divise l'opinion. À travers l'analyse des archives de presse, cet article revisite ces débats où, au-delà de la question « quelle est la musique populaire ? », les divisions internes du mouvement de gauche apparaissent, des ruptures et des continuités dans l'histoire musicale grecque sont construites,

des identifications et des assignations sont opérées, mais surtout se dessinent les contours de la catégorie « peuple ».

This article examines the debates on Greek popular music published in the left-wing press from 1946 to 1961. At the time of the internal conflict and during the period that followed, left-wing intellectuals concentrate on the expressions of the people in order to find resistance and heroism, establish the persistence of struggles, but also demonstrate the continuity of repression. On several occasions, popular music becomes a central issue and divides the expressed opinions. Through the analyses of press archives, this article revisits these debates where, beyond the question “which is the popular music?”, the internal divisions of the left movement appear, ruptures and continuities in Greek music history are built, identifications and assignations are made, but also the outlines of the category “people” are designed.

INDEX

Keywords : popular music, Greece, rebetiko, Greek civil war, left-wing press

Mots-clés : musique populaire, Grèce, rebetiko, guerre civile grecque, presse de gauche

AUTEUR

PANAGIOTA ANAGNOSTOU

Panagiota Anagnostou est diplômée en science politique et en sociologie. Ses recherches relèvent de la sociologie politique et traitent des configurations identitaires et mémorielles dans la musique populaire. Elle a soutenu en 2011 sa thèse de doctorat sur la musique populaire grecque (XIX^e-XX^e siècles), intitulée « Les représentations de la société grecque dans le *rebetiko* » (sous la direction de Denis-Constant Martin) à SciencesPo Bordeaux. Elle a participé à différents programmes de recherche et travaille actuellement sur les pratiques musicales de migrants comme expression et participation politiques.