

ETUDES HELLENIQUES

HELLENIC STUDIES

LA TURQUIE EN MUTATION TURKEY IS CHANGING

Edited by / Sous la direction de
Vivi Kefala

With Associate Editor / Avec la collaboration de
Stephanos Constantinides

Contributors / Contributions de

Mersilia Anastasiadou

S. Gülden Ayman

Ioannis N. Grigoriadis

Vivi Kefala

Afendoulis Th. Langides

Gencer Özcan

Çiğdem Üstün

Christodoulos K. Yiallourides

CHYPRE / CYPRUS

Stephanos Constantinides

La Turquie, Chypre et la Méditerranée orientale

Poètes Chypriotes / Cypriot Poets

Nathalie Katinakis

Lévendia, Philotimo, Kaïmos: Figures et Formes

Rebelles de la Musique Grecque

Volume 20, No 1, Spring / Printemps 2012

1

Lévendia, Philotimo, Kaïmos: Figures et Formes Rebelles de la Musique Grecque

Nathalie Katinakis*

ABSTRACT

Greek music occupies a special place in the heart of the Greeks. From folk music (*dimotiki*) to popular music (*laiki*), a constellation of images and symbols are deployed in the Greek repertoire. Deeply linked to a spirit of resistance and identity preservation over the centuries, this music in its many aspects, remains one of the best gateways to understand the Hellenic imaginary. Reviewing the main Greek musical genres, this article highlights what they reveal of history, memory and collective identity of Greece in constant renewal.

RÉSUMÉ

La musique grecque occupe une place de choix dans le cœur des Grecs. De la musique démotique (*dimotiki*) à la musique laïque (*laiki*), une constellation d'images et de symboles se déploient au sein du répertoire grec. Profondément liée à une volonté de résistance et de préservation identitaire au fil des siècles, cette musique, dans ses multiples aspects, demeure l'une des meilleures portes d'entrée pour comprendre l'imaginaire hellénique. Passant en revue les principaux genres musicaux grecs, cet article souligne ce qu'ils dévoilent de l'histoire, la mémoire et l'identité collective d'une Grèce en rénovation permanente.

Des tavernes aux fenêtres entrouvertes, en Grèce, la musique émane des endroits les plus inattendus. On l'entend partout. Dans les taxis, les restaurants, les bureaux ou les kiosques¹, elle est indissociable du quotidien des Grecs et les accompagne tout au long de la journée. Elle est partie intégrante de leur vie. Ce n'est donc pas anodin si la légende raconte que les Grecs peuvent répondre à n'importe quelle question par une chanson². L'abondante production nationale, combinée à la pluralité des lieux (boîtes de nuit, salles de concert, etc.), entretient sûrement l'attachement des Grecs à cet art, mais n'explique pas pourquoi la musique est depuis des siècles au cœur de leurs rituels et célébrations. Plus qu'un simple divertissement, elle semble indissociable de leur quête identitaire et intimement liée aux grands moments de leur histoire.

* Ph.D. en communication

Si le monde entier a découvert le son du bouzouki dans le film *Zorba le Grec* (1964), les chansons solidement rythmées et rimées du rébétiko n'ont pas attendu le déferlement des touristes pour se développer. De la même manière, les chants et les danses traditionnelles des communautés villageoises n'ont pas été inventés pour divertir les visiteurs, mais se sont préservés de siècle en siècle afin de maintenir vivante la culture grecque.

L'une des premières mesures de la dictature des colonels (1967-1974) fut de censurer le rébétiko et les chansons de résistance, en plus de l'œuvre entière de Mikis Théodorakis. En les bannissant, c'est comme si les colonels reconnaissaient implicitement l'impact immense qu'ils pouvaient avoir dans la société grecque. Depuis des siècles, il semble que toutes les formes de résistance en Grèce ont donné l'occasion de faire usage de la musique (Mouchtouris, 1989).

Cet article souhaite s'attacher à la chanson grecque en ce qu'elle «exprime et explique» (Marcadet, 2008) de la Grèce. Il vise effectivement à appréhender la chanson grecque comme révélateur social de la Grèce afin de saisir les processus identitaires, les enjeux de société et les sensibilités qui s'y déploient. Cette incursion permettra ainsi de dégager des figures, formes et thèmes caractéristiques de l'identité grecque en continuelle réinvention.

1.1. Chanson, héros et résistance

Au fil de son histoire, la chanson traditionnelle grecque (chanson démotique) n'a cessé de mettre en scène des héros en racontant les exploits de certains personnages réels ou fictifs pendant que la population vivait sous occupation étrangère. Du joug ottoman à la Deuxième Guerre mondiale, trois figures ont particulièrement été célébrées: les akrites, les klephtes et les andartès. Que nous révèle cette présence héroïque dans la chanson grecque?

Alors que certains dieux olympiens et divinités entretiennent des liens étroits avec les arts, que l'on pense à Apollon, Athéna, Hermès ou aux neuf Muses, l'histoire contemporaine grecque n'a pas non plus cessé d'investir le champ héroïque au travers de la chanson. Plus précisément, c'est dans le genre musical démotique (*dimotiki*) que s'est manifesté ce déploiement; le terme démotique signifiant «populaire». Tirant ses origines de l'ancienne poésie et musique grecque, ce genre s'applique à toutes les chansons traditionnelles datant d'avant le début de la guerre d'Indépendance (1821). Transmis de village en village, son répertoire s'est enrichi pendant huit siècles. œuvre de musiciens qui ont appris à jouer à l'oreille, il concerne le monde des communes, des montagnes, des plaines, des provinces et des îles. De manière générale, il est lié au monde rural et maritime. Il se caractérise par ses images fortes, ses

phrases toutes faites, ses comparaisons hardies et la récurrence de ses thèmes.

Sous le joug ottoman, l'impossibilité de créer des archives a fait des chants traditionnels retransmis de génération en génération de manière orale le moyen privilégié de mémorisation et de préservation de la morale et des mœurs hellènes (Pierrat, 1977). Les Grecs de tous âges exprimaient leur imaginaire par des vers, s'assurant par le fait même leur propre survivance identitaire. Expression de toute une communauté assiégée éprise de liberté, ce «country folk» se divise principalement en deux genres: akritique et klephitique, chacun se référant à des héros similaires.

1.1.1. Ballades akritiques

Le premier date du neuvième siècle et fut créé pour exprimer la vie et la lutte des gardes-frontières³ de l'Empire byzantin. La ballade akritique entretient une relation profonde avec la musique byzantine⁴. Chantant une liberté à défendre, elle relate les actions héroïques des Grecs de la diaspora, dont celle de Digénis Akritas qui, selon les légendes, aurait eu une force physique prodigieuse. Ce héros qui tient à la fois d'Héraclès, d'Alexandre et de Constantin aurait été le seul à pouvoir se mesurer à Charon, roi de l'Hadès. Invincible, il représente le prototype du héros akrite «généreux, orgueilleux, téméraire, doué d'une force physique hors du commun et d'une haute moralité» (Michel et Mavroeidakos, 2005, p. 29). Lacarrière souligne l'influence de ce géant mythique sur les Crétois qui lui vouaient un véritable culte:

Chaque fois qu'un accident naturel du terrain, le profil d'une montagne, une empreinte géante dans le roc attiraient l'attention, on y voyait le Pas, l'Empreinte, la Selle de Digénis. Plus encore qu'Héraclès, son ancêtre, c'était un géant militaire qui affrontait les hommes plus que les fauves ou les monstres et dont l'ombre démesurée a recouvert toute la Crète pendant ces siècles de combat. À l'exemple de Digénis, le seul héros qui osa affronter la Mort en personne en la défiant en combat singulier sur une aire de marbre, (c'est le plus bel épisode, des Chants de Digénis, épisode dont le thème tragique, les péripéties, le sillage mythique ont marqué toute la conscience grecque médiévale) chaque Crétois était préparé à affronter dès son plus jeune âge les ennemis visibles et invisibles (Lacarrière, 1975, p. 135).

Nicolas Politis explique, pour sa part, comment Digénis fut investi d'une forte charge symbolique:

L'imagination du peuple tissa dans les exploits de Digénis des mythes, qu'il avait reçus pour la plupart, en les rénovant, du riche patrimoine mythique de l'Antiquité et forgea le type idéal du héros, jeune comme Achille, puissant comme Héraclès et illustre comme Alexandre. C'est ici le symbole de la longue lutte continue de l'élément grec contre l'élément musulman (Politis cité dans Michel et Mavroeidakos, 2005, p. 29).

À la fois bravades et plaintes, les chants akritiques racontent non seulement les prouesses de ces «guetteurs des confins» (Lacarrière, 1975, p. 195), mais aussi leur exil imposé.

1.1.2. Ballades klephtiques

Pour ce qui est du style klephtique, il est né à la fin de l'ère byzantine et le début de la révolution grecque ayant mené à l'Indépendance en 1829. Il fut créé par les klephtes, ces bandits des montagnes lors de la guerre d'Indépendance grecque qui prirent plus tard le nom de pallikares. Ces fugitifs s'étaient retirés dans les hauteurs de la Grèce pour lutter contre l'occupant. Même s'ils attaquaient indistinctement les Grecs et les Turcs, leurs assauts contre les symboles du pouvoir ottoman en firent des héros. Théodoros Kolokotronis, le plus populaire d'entre eux, est au centre de nombreux *kelftika*. Ce grand chef de la révolution fut surnommé le «Vieux de Morée», car il avait déjà cinquante ans au début du conflit. Tout comme les ballades akritiques, les chansons improvisées par ces combattants partisans parlent de bravoure, de liberté, de mort et de nature (la montagne).

La nostalgie de la ville perdue (Constantinople) et des allusions à la Vierge viennent s'ajouter à l'éventail des thèmes abordés. Les ballades klephtiques partent du fait que l'ennemi a occupé le pays et le tient sous son joug. Ce sont des chansons d'éloge; des hymnes à ceux qui se sont soulevés contre l'Occupation turque. Elles racontent les hauts faits et l'héroïsme du klephte. Comme le font remarquer Michel et Mavroeidakos, «les chants klephtiques s'imposent à l'imaginaire populaire et deviennent le signe de ralliement de la rébellion face aux autorités turques» (2005, p. 31). Incarnant l'esprit de résistance des Grecs, elles furent remises à l'honneur pendant la Deuxième Guerre mondiale où de nouveaux textes se combinèrent aux anciennes mélodies pour chanter les héros du moment: les andartès.

1.1.3. Les chansons de résistance durant la Deuxième Guerre mondiale

Comme les akrites ou les klephtes, les andartès se sont soulevés contre les occupants. Mouchtouris explique que ce geste a suffi à les ériger en héros:

Dans les moments de soulèvement général tout individu qui se dresse contre les ennemis reconnus est considéré par la population anti-fasciste comme un libérateur, un sauveur, un homme qui ne pourrait être vaincu que par la ruse ou par une action sournoise. Dans l'imaginaire grec, le résistant est le dépositaire de valeurs que seuls la nature et les ancêtres héroïques possèdent (Mouchtouris, 1989, p. 53).

Si les chansons consacrées à Digénis et Kolokotronis dominent respectivement les ballades akritiques et klephtiques, celles ayant trait à Aris Velouchiotis sont nombreuses parmi le répertoire de résistance. Le comportement exemplaire du chef de l'Armée Populaire de Libération Grecque (ELAS) y est constamment souligné. Image type du chef charismatique, Aris représente la force, la certitude de la victoire et le courage de tous les maquisards:

Son envergure est telle que la seule évocation de son nom suffit à redonner l'espoir aux uns et à inspirer la crainte aux autres. Son nom a une portée sociale. Sa présence est signalée et espérée partout dans les montagnes et les vallées. Sa mobilité est un gage d'espoir par ce qu'elle confère de fiabilité à son action (Mouchtouris, 1989, p. 75).

Les chansons continueront à immortaliser ses exploits même après sa mort. L'extrait de la chanson suivante témoigne d'ailleurs de la dimension mythique que lui accorde la population:

Ode à Aris (Épire)

Aris, sur quels sommets marches-tu? [...]

Ton ombre est bannière

Et ton nom est espoir

Tes ennemis tremblent devant toi.

Et la patrie s'en réjouit (Mouchtouris, 1989, p. 75).

Ainsi, la chanson démotique⁵ a mis en scène des héros dans les épisodes cruciaux de son histoire. Du joug ottoman à la Deuxième Guerre mondiale, en passant par la guerre d'indépendance, un portrait similaire du héros y a été célébré. Les akrites, les klephtes et les andartès ont en effet en commun de

s'être dressés contre l'occupant. Ils partagent aussi une même force physique et morale. Si l'envergure exceptionnelle de ces héros est au cœur des chansons démotiques qui relatent leurs hauts faits, cette aptitude s'ancre dans l'imaginaire collectif grec depuis des siècles.

1.1.3.1. Un lexique de vaillance

En grec, il existe en effet tout un vocabulaire pour désigner cette bravoure qui n'est pas sans rappeler les caractéristiques des héros cités plus haut. Lacarrière s'est à ce sujet appliqué à en distinguer les différentes variantes:

C'est l'andreia, la bravoure (mais en notant que le mot vient justement d'anèr, andras, l'homme et que bravoure signifie aussi virilité). Être homme, être anèr, c'est être valeureux et être lâche, ne pas être hominien, (je dis hominien car jamais en Crète les femmes n'ont passé à priori pour lâches parce que femmes, au contraire d'autres régions de Grèce). Andreia qui constitue l'andreioménos, l'homme valeureux – autant dire pour un Crétois l'homme tout court – ou par d'autres mots le lévendès et le pallikare. La lévendia, c'est la vaillance physique et morale, la bravoure et la générosité, la belle allure et la ténacité. De même que pallikare, mot typiquement crétois qui signifie lui aussi beauté et vaillance tant physiques que morales. Entre andreioménos, lévendès et pallikare, la différence est mince (Lacarrière, 1975, p. 137).

Alors que ces termes sont de sources crétoises, ils se sont cependant généralisés au reste de la Grèce. Comme le fait remarquer Lacarrière (1975), la bravoure ne se limite pas à des aptitudes physiques; la vigueur surhumaine étant à l'image de la force intérieure. C'est la force physique contrôlée qui est en effet magnifiée dans les récits populaires et non la violence brutale.

Ce vocabulaire élaboré autour du même thème n'est sûrement pas sans lien avec le souci de l'honneur qui existe chez les Grecs depuis la plus haute Antiquité. Par exemple, Achille et Léonidas se sont tous les deux engagés dans des guerres même ayant conscience qu'elles leur seraient fatales, car ils cherchaient la gloire et la renommée (Fakinos, 1988, p. 58). Ce sens de l'honneur, mêlé à la dignité, la fierté et l'amour-propre porte d'ailleurs un nom particulier en Grèce: le *philotimo*. Dans l'Antiquité, l'absence de *philotimo* chez un homme entraînait son rejet de la communauté et le mépris de son entourage.

1.1.3.2. La chanson comme acte de résistance

Si la chanson démotique a vanté la résistance de héros mythiques ou mythi-

fiés, elle a également fait partie des actes de résistance dans les périodes de luttes de l'histoire grecque. Chanter en combattant ou devant l'exécution était monnaie courante depuis l'Occupation et la guerre de libération. Cette tradition grecque s'est ensuite perpétuée durant la Deuxième Guerre mondiale où les combattants chantaient en trois temps différents: lors de l'entrée dans le village, en cours d'opération et après l'action⁶. Alors que sur la couverture de la première édition des statuts de l'organisation de la jeunesse EPON (Front national de libération de la jeunesse) était imprimé le slogan «On fait la guerre et on chante», les trois témoignages suivants d'anciens résistants montrent comment la chanson et l'action militaire ne pouvaient se passer l'une de l'autre:

Je n'ai pas participé activement à la résistance...J'étais trop jeune... À l'époque, j'étais ouvrière agricole, il y avait des gens qui les chantaient (les chansons de résistance) parfois doucement. Mais la nuit, on écoutait beaucoup de chansons. On les connaissait toutes (S. Panayota cité dans Mouchtouris, 1989, p. 36).

Seul ou en compagnie, on chantait fort ou en murmurant ou bien on sifflait. Tu pouvais te sentir antifasciste, combattant, en état de guerre, avec les chansons. Tout le reste, presse clandestine, rassemblements, tracts, passait au deuxième plan (M. Makridis cité dans Mouchtouris, 1989, p. 36).

...Quand j'ai commencé à participer à la lutte antifasciste, le responsable m'a envoyé une lettre et, dans l'enveloppe, il n'y avait qu'une chose, une chanson, avec l'indication du rythme sur lequel il fallait la chanter. À mon tour, je l'ai enseignée à mes camarades (Mouchtouris, 1989, p. 38).

Il n'était alors pas étonnant de retrouver dans les chansons de résistance des références qui remontent à la création de l'État grec et des expressions liées à l'Occupation turque réutilisées parce qu'elles trouvaient alors sens. Puis, peu à peu, des chansons spécifiquement sur l'Occupation allemande furent créées.

Les Grecs ont toujours investi la chanson démotique que ce soit à la Libération (1944) ou bien aux funérailles de Lambrakis (1963). De la même manière, les *dimotika* furent également reprises par les Grecs au cours de leurs manifestations durant la dictature des colonels (1967-1974). Par exemple, la chanson traditionnelle crétoise *Pote tha kanei xasteria* (*Quand le ciel va s'éclaircir*) fut chantée comme emblème de la lutte à l'école Polytechnique d'Athènes en novembre 1973. Chantée à l'origine par les klephtes lors de la guerre d'indépendance

(1821-1829), cette chanson fut en effet récupérée au moment du régime militaire; le titre faisant alors référence au moment rêvé où la dictature allait prendre fin. Si les chansons d'artistes opposés à la junte, dont principalement celles de Mikis Théodorakis, sont alors devenues les hymnes de combat de la population, la censure empêchait cette dernière de les chanter ouvertement. Ainsi, ce sont les chansons traditionnelles qui n'avaient pas été censurées qui se sont retrouvées au centre des manifestations.

1.1.4. La grécité

La mise en perspective de l'esprit de résistance au cœur de la chanson démotique et de sa pratique nous mène à nous questionner sur le sens collectif qui y a été investi. Comment expliquer que la chanson ait été le moyen d'expression privilégié des militants grecs au fil des années? Une part de réponse semble se trouver dans un thème sous-jacent à cette dernière, présent également dans l'imaginaire collectif grec de manière générale: la grécité (*romiossini*). Thème récurrent dans la littérature hellénique, que l'on pense seulement à l'œuvre de Kazantzaki⁷ ou Ritsos⁸ avec son hymne bouleversant au sol bafoué de la Grèce, la grécité est liée à une revendication identitaire. Si elle peut être définie comme «tout ce qui fait l'âme grecque» (Michel, 2005, p. 21), son sens n'est pas que purement essentialiste. Lacarrière (1975, p. 374) nous invite ainsi à l'appréhender d'une manière plus créatrice:

Cette grécité, cette romiossini, dans son sens le plus large de réinvention quotidienne de la tradition grecque, qui est à la fois magie et conscience du verbe, recherche, découverte et redécouverte d'une identité grecque d'autant plus nécessaire qu'elle fut toujours étouffée par les tragédies de l'histoire, elle existe chez tous les poètes, en filigrane ou proclamée, comme un Graal ou comme un fusil.

À la fois attachement à l'héritage grec et création originale malgré les épreuves de l'histoire, la grécité serait ainsi une identité continuellement réinventée. Pour Mikis Théodorakis, la musique permet d'ailleurs de l'exprimer:

Ce qui fait la spécificité de la grécité c'est que la culture – notre poésie, notre musique, nos danses – joue un rôle déterminant dans l'histoire. Ce n'est pas quelque chose qui est à part, qui se limite au temps de loisir. La musique, en Grèce, n'est pas un divertissement; elle a une fonction sociale [...] La liberté pour les Grecs, c'est le pain et la musique. Le chant comme la danse, c'est beaucoup plus qu'un rituel, c'est une nécessité où s'expriment la solidarité, l'angoisse, l'espoir et la joie. Pendant la guerre civile,

quand on exécutait les partisans, souvent ils éprouvaient le besoin de danser à la dernière minute (Théodorakis, 1975, p. 42).

Défendre la Grèce contre les occupants peut de la sorte se comprendre comme une manière de défendre la grécité. Dans ce même ordre d'idées, chanter en résistant permettrait d'exprimer cette grécité. À la manière d'un espace de liberté où s'expriment les craintes ou les joies de tout un peuple, la chanson pourrait ainsi être vue comme une manière de défier l'oppresser au travers d'une réclamation identitaire.

Si la pratique de la chanson de résistance peut être considérée comme l'expression d'une grécité, ses thèmes ne sont pas non plus sans évoquer «La Grèce Éternelle», comprise comme une âme et une tradition (Mouchtouris, 1989). La notion d'appartenance à la Grèce mère et la sublimation de la patrie sont en effet fréquemment au cœur des chansons de résistance. En voici un exemple:

Koukouvitsa

Ils étaient des géants dans le combat
Jeunes hommes vaillants
Ah! ma douce patrie
Jeunes hommes vaillants

Ils sont tombés pour la liberté
Pour la douce patrie
Ah! ma douce patrie
Pour la douce patrie (Mouchtouris, 1989, p. 64).

Mouchtouris (1989) l'analyse d'ailleurs en soulignant que le terme *doux*, *douce* est souvent utilisé pour qualifier la mère ou appliqué aux personnes en qui l'on met toute sa confiance. L'auteure s'attache aussi à un texte qui prône le consensus national:

La chanson de l'union

L'heure est enfin venue en Grèce
Pour que le peuple lève
Le flambeau de la liberté
Chasse le fascisme.

Enfants de la Grèce
Et espoirs de l'avenir
Unissez-vous dans le combat
La douce patrie vous le demande.

Oublions les haines
Et les dissensions du passé
Unissons nos épées
Dans le seul but de la liberté.

Et réunis
Dans la vie et dans le feu
Nous verrons ainsi, mes enfants,
Notre Grèce délivrée (Mouchtouris, 1989, p. 66-67).

Mouchtouris fait ici remarquer que l'union et la solidarité des Grecs sont revendiquées afin de vaincre le fascisme. Cette union serait possible à travers l'identification à un territoire et à une patrie.

Entre l'expression d'une identité collective dans le sens d'une grécité et le déploiement de thèmes propres à la mère patrie sublimée à défendre, l'attachement à la Grèce a ainsi été investi au sein de la chanson de résistance, venant même à être assimilé à cette dernière. Trames incessantes de la musique démotique des ballades akritiques, klephtiques et chansons de résistance de la Deuxième Guerre mondiale, la Grèce et la grécité ne sont pas distinguables des grandes luttes historiques grecques.

2. Le rébétiko: un autre symbole de la résistance à l'oppression

Alors que la musique démotique a été associée à la résistance dans les épisodes de l'histoire grecque où la population était en lutte contre des occupants, un autre mouvement musical s'est développé à la fin du dix-neuvième siècle pour venir prendre une place de premier plan dans la vie des Grecs: la musique laïque⁹ (*laiki*). En quoi cette musique dévoile-t-elle un autre visage de la Grèce ancré dans l'histoire et la mémoire collective du pays? Comment en est-elle devenue un autre symbole de la résistance à l'oppression?

2.1. Une expression sociale

Contrairement à la musique démotique qui se développe dans les provinces grecques, la musique laïque est née dans les couches sociales des plus démunis et correspond à l'essor d'une société citadine et industrielle. Associée aux quartiers pauvres des faubourgs des villes grecques, elle trouve son essence dans le rébétiko qui exprime bien la situation de la Grèce qui est à la jonction des cultures orientales et occidentales. L'originalité du rébétiko est d'installer un équilibre inédit entre les mondes sonores d'orient et d'occident. Il évoque tout à la fois le flamenco, le blues, la musique arabe et turque. En même temps, cette musique est très particulière. Même si ses origines sont floues, son émergence remonte à une époque où les Turcs occupaient encore plusieurs régions du pays alors que beaucoup de Grecs vivaient dans des régions qui font aujourd'hui partie de la Turquie et où musique grecque et musique turque se côtoyaient depuis des siècles. Elle se propage en effet dans la communauté grecque d'Asie Mineure avant de rejoindre celle de Grèce.

Au début du vingtième siècle, le port du Pirée était reconnu pour les prostituées et les criminels qui le fréquentaient. Très vite, il devint le cœur du rébétiko. En même temps, une multitude de cafés musicaux firent leur apparition à Athènes, au Pirée, à Larissa, sur l'île de Syros, à Thessalonique, etc. Dans le café aman¹⁰, deux ou trois chanteurs improvisaient sur des vers, souvent sous la forme d'un dialogue avec un rythme et une mélodie libres. Des musiciens de rues venaient chanter dans ces lieux. Plus tard, de petits orchestres s'y sont installés avec des instruments turcs et grecs traditionnels comme le santouri. Les femmes, qui fréquentaient aussi ces lieux, y exécutaient le tsifteteli, la danse du ventre turco-grecque.

La «Grande catastrophe» de 1922, issue tragique de la «Grande idée», contribua énormément à l'évolution du rébétiko. Le déplacement massif d'un million et demi de Grecs d'Asie Mineure vers la Grèce fit accroître brutalement la population grecque. Les rescapés s'installèrent dans des ghettos nommés en référence aux lieux quittés (Nouvelle Smyrne, Nouvelle Ionie), reflétant la nostalgie de la patrie perdue. Ils amenèrent avec eux un style de musique qui jouissait déjà d'une popularité dans les cafés amans. Cette musique devint connue sous le nom de «Style de Smyrne». Des nouveaux cafés où les réfugiés jouaient et chantaient ont alors émergé.

Les réfugiés ne faisaient pas partie du même milieu que les musiciens grecs rébètès du Pirée, mais vivaient comme eux en marge de la société. Ils subissaient la ségrégation, car ils ne parlaient pas le même langage. De l'autre côté, les musiciens grecs rébètès étaient impressionnés par leur talent. Si le style de

Smyrne que plusieurs réfugiés d'Asie Mineure ont adopté n'est pas à confondre avec le rébétiko du Pirée, ces deux genres musicaux s'influencèrent mutuellement. Ils ont en commun les modes, les rythmes, mais aussi les chanteuses comme Marika Ninou.

Les cafés amans étaient plus respectés que les bas-fonds des rébétés. Ils attiraient des chanteurs comme Rosa Escanazi, véritable star en Turquie avant l'attaque de Smyrne. Le style de Smyrne a popularisé le rébétiko. Les Smyrniotes ont commencé à inclure des chansons rébétika dans leur répertoire, donnant à cette musique une respectabilité. Il n'aura fallu que quelques années pour que les Athéniens se mettent à écouter les chansons de haschisch du Pirée. Néanmoins, à l'époque, les rébétés n'étaient cependant toujours pas les bienvenus dans les cafés amans. Il a fallu attendre les années 1930, alors que le rébétiko est devenu très populaire, pour que les propriétaires de clubs les emploient. Le style de Smyrne a presque totalement disparu durant la période de la Seconde Guerre mondiale, mais plusieurs de ses principales caractéristiques ont été absorbées dans le rébétiko¹¹.

À Smyrne et Constantinople, les Grecs avaient l'habitude de sortir la nuit avec leurs familles et d'écouter de la musique tandis qu'à Athènes et au Pirée, les hommes sortaient seuls, à l'exception des cercles sophistiqués. Contrairement à la musique des cafés amans, le rébétiko d'origine est une musique exclusivement masculine, chantée, jouée, dansée et écoutée par des hommes qui se produisent dans les *tékèdès* ou les *dounia* pour boire, danser ou fumer le haschisch afin de connaître la *mastoura*, l'ivresse propre à la fameuse plante. Ce n'est que plus tard que des femmes firent leur entrée dans l'univers des rébétés. Les réfugiés de Smyrne ont également renforcé le fait de fumer du haschisch comme un élément de base du rébétiko. Fumer le haschisch était ouvertement accepté en Turquie. En Grèce, il était associé à la pègre.

Autre caractéristique qui distingue le rébétiko du Pirée du style de Smyrne: le bouzouki¹² qui accompagne les compositeurs-interprètes. Avec le baglama, son frère cadet, il est devenu le symbole et le signe de ralliement du prolétariat à partir des années 1930. Le bouzouki est plus facile à jouer et a une plus grande portée que le baglama qui possède un son plus aigu. Ce dernier était cependant plus populaire dans les prisons et les *tékèdès*, car il était facile à cacher et à fabriquer en raison de sa petite taille.

Que ce soit les réfugiés d'Asie Mineure vivant dans des conditions misérables ou les autres habitants de la capitale qui réussissent difficilement à s'en sortir, ces laissés-pour-compte de toutes origines en sont ainsi venus à partager un style musical leur permettant à la fois d'exprimer et d'oublier le malheur de

leur existence faite de déracinements, chômage et délinquance. Se méfiant de la politique et refusant la société qui l'opprime, le rébétiko préfère en effet l'évasion à la révolution. Comme un animal pourchassé, les fumeries de haschisch sont devenues son refuge. Face à une vie sans espoir et à une destinée sociale insatisfaisante, il revendique le plaisir du moment. Dans sa longue errance somnambule à travers la ville, la musique est l'exutoire de sa souffrance sociale et spirituelle où il exprime d'une voix rauque et tranquille sa litanie de la misère.

Comparable au «city blues» des années 1920, moment fort de la négritude américaine, le rébétiko était ainsi l'expression de groupes minoritaires qui se sont trouvés en marge de la société «respectable». La musique des rébétés reflétait la difficulté et la douleur de vivre à l'écart. Elle exprimait particulièrement bien le *kaïmos*; cette nuance typiquement grecque, entre la tristesse et la nostalgie. Le blues de la Nouvelle-Orléans, de Chicago ou d'Harlem avait en commun avec le rébétiko le même langage privé, le même pouvoir de communiquer la souffrance et le même mélange de soumission et de défiance. Pour la légendaire chanteuse de blues Bessie Smith, les chansons étaient le miroir de sa propre vie tragique. De la même manière, le rébétiko imbriquait un langage, un style de vie, un chant et une expression gestuelle, dont la danse caractéristique du *zeibékiko*¹³ qui est devenue un autre mode d'évasion. Seul, les yeux mi-clos, en transe, une cigarette sur le bout des lèvres, les bras en l'air pour garder son équilibre, le danseur commence à tourner doucement sur lui-même. Plus la danse progresse, plus ses mouvements deviennent complexes. C'est comme si le danseur était à la recherche de quelque chose. Les yeux tournés vers le bas, il touche le sol comme pour retrouver ses forces. Même si les autres le regardent, il est seul au monde dans son expérience introspective. Sa danse n'est pas pour divertir un public, elle semble plutôt lui servir de catharsis et à exprimer à sa manière la *levendia* (bravoure) et la dignité.

2.2.2. Une réappropriation collective

Si le rébétiko atteint son apogée à la fin des années 1920, c'est dans la Grèce meurtrie de l'après-guerre civile qu'il reprend de la vigueur après avoir subi la censure et la persécution sous le régime Métaxas (1936-1941). Alors que cette musique était celle des rebelles vivant dans les bas-fonds et consommant de l'alcool et de la drogue pour fuir la réalité, elle devient alors un nouveau symbole de la résistance à l'oppression; symbole à nouveau récupéré durant la dictature des colonels.

En 1936, Métaxas impose son régime en prônant que la dictature est nécessaire afin de prévenir un assaut communiste. Le rébétiko s'intègre alors mal

au cadre idéologique de la Troisième Civilisation Hellénique. Les fumeries de haschisch, les bouzoukis et les baglamas sont détruits par la police, les joueurs de bouzouki persécutés, les paroles des chansons rébétika censurées et la danse du *zeibékiko* interdite. Plusieurs musiciens fuient pour d'autres villes. À cette période, même si les communistes sont également persécutés par le régime Métaxas, ils n'approuvent pas pour autant le rébétiko. D'un point de vue marxiste, cette musique est considérée comme décadente et immorale parce qu'elle ne prend aucune responsabilité culturelle.

La persécution directe continue jusqu'en 1941. Les liens du rébétiko avec la pègre ont alors été brisés. Puis, lors de l'Occupation, l'industrie du disque ferme ses portes et les enregistrements sont perdus ou détruits¹⁴. Le couvre-feu à onze heures, le milieu dispersé et la clientèle perdue empêchent à cette musique d'être à son plein essor. Plusieurs cafés et clubs de bouzouki qui avaient fleuri à la fin des années 1930 demeuraient encore populaires, mais étaient fréquentés presque exclusivement par des officiers allemands et leurs copines grecques.

Ainsi, à la fin de la guerre, l'univers des *manguès* (autre synonyme de rébétés) n'existe plus et le rébétiko semble mort. C'est Vassilis Tsitsanis qui le remet alors à l'honneur en le faisant entrer dans la musique populaire. Ses paroles étaient plus romantiques que le répertoire d'avant-guerre et son orchestration plut à un public plus large. Sans aucune connexion avec la pègre, il fut un compositeur très prolifique et devint rapidement une idole. Sotiria Bellou et Marika Ninou, dont la voix rappelait le style de Smyrne, devinrent ses interprètes privilégiées. S'il n'existe aucune chanson rébétiko de résistance à proprement parler, plusieurs morceaux commentent directement les années de guerre, comme le célèbre *Dimanche nuageux* (1948) de Tsitsanis qui traduit bien l'atmosphère dépressive qui régnait alors sur Athènes.

Sans être explicitement des chansons de résistance, les rébétika composées avant la guerre ont été récupérées à la fin de la guerre civile par la population grecque à travers le pays qui sentait qu'elles exprimaient leur souffrance et leur haine collective. Le rébétiko aboutit alors à une véritable consécration populaire. En plus du peuple qui se l'approprie, les détenus politiques originaires des zones urbaines ouvrières qui connaissent déjà ces chansons se les communiquent entre eux; associant l'impasse politique dans laquelle ils se trouvent à la nostalgie et la résignation exprimées dans ces chants (Pierrat, 1977). Cet art marginal et maudit a ainsi été l'objet d'une récupération collective par l'ensemble de la société. Au centre de cette appropriation, les militants se sont particulièrement identifiés aux voyous rébétés:

La révolution trahie des uns trouve sa voix dans l'amertume gouailleuse des autres. La Grèce des héros vaincus, traqués, condamnés, se reconnaît dans celle des délinquants, des oisifs, des asociaux – tous ceux qui n'ont pas d'histoire. Ou plutôt si, ils en ont une, exemplaire à sa façon, et c'est précisément celle de ce chant rébétiko auquel ils ont confié leurs passions et leurs rêves (Pierrat, 1977, p. 63).

Il est en effet intéressant de noter que le rébétis, ce marginal rêveur qui rejette la réalité sans même essayer de la changer, devient en quelque sorte le frère spirituel des résistants qui ont justement lutté pour une transformation sociale et politique. C'est comme si l'antihéros se voyait investi des traits héroïques; son refus du monde oppressif étant alors transcendé en esprit de révolte. Loin du portrait du héros akrite, klephte ou andartès, le rébétis était pessimiste et ne cherchait pas à s'impliquer ou à accomplir des exploits remarquables dans la défense de sa patrie. Si la dureté de son univers quotidien l'a poussé vers la fuite du réel par sa musique, cette dernière lui a également permis d'exprimer tout son désarroi. En ce sens, il est possible de voir cette expression de la misère par le chant et la danse justement comme une manière de ne pas se laisser abattre et d'attirer l'attention sociale sur la condition de délaissé. Au sortir de la guerre civile, les militants battus ne se seraient ainsi pas simplement identifiés à la déception des rébètès en s'apitoyant sur leur sort. En effet, ne faut-il pas voir dans cette reconnaissance musicale une autre manière de résister dans un contexte de désillusion?

2.2.3. D'une musique proscrite à une reconnaissance tardive

Pendant ce temps, la chanson rébétiko aura créé une controverse dans la vie culturelle grecque entraînant de longs débats passionnés. L'intelligentsia grecque la percevait comme une relique orientale de la période ottomane. Elle critiquait les références aux drogues et aux bas-fonds¹⁵ qui étaient vues comme un héritage ottoman. Les intellectuels de gauche se questionnaient sur son contenu moral et son effet sur le prolétariat. Le musicologue Vassilis Papadimitriou l'accusa d'éroder la musique populaire et de polluer psychologiquement et spirituellement les gens (Holst, 2006). Face aux nombreuses critiques, le compositeur Manos Hadjidakis fut le premier intellectuel à faire un discours en faveur du rébétiko au Théâtre des Arts de Grèce en 1949. Il défendit passionnément la beauté de l'ensemble du phénomène rébétiko: c'est-à-dire autant les paroles, la musique que la danse qui s'unifiaient harmonieusement selon lui. Sa conférence «historique» participa ainsi à élever le rébétiko au pinnacle et à le considérer comme un des courants forts de la tradition grecque

(Lacarrière et Volkovitch, 1999, p. 14).

Même si cette conférence reçut une critique mitigée, l'intelligentsia athénienne commença à prendre conscience des attributs uniques du rébétiko. Cependant, elle ne l'avait toujours pas pleinement acceptée en 1960 et fut choquée par son intrusion dans la musique de Théodorakis. Ce dernier avait osé utiliser le bouzouki et un chanteur rébétis pour interpréter son arrangement du poème de Ritsos, *Epitaphios*. À la prise du pouvoir des colonels en 1967, les enregistrements rébétiko ayant disparu sous le régime Métaxas, il était difficile pour les jeunes Grecs d'entendre le vieux style initial. Les nouveaux enregistrements n'étaient pas fidèles aux originaux et la seule anthologie des chants rébétiko d'Ilias Petropoulos (2000, c1968) avait également été censurée, devenant un item de collection circulant clandestinement. De la même manière qu'au sortir de la guerre civile la population a senti le besoin de se tourner vers le rébétiko, la jeunesse grecque d'alors s'est intéressée à cette musique qui exprimait à sa manière une forme de résistance. Les paroles des chansons censurées ont rappelé aux jeunes Grecs que les rébétés étaient des marginaux antiautoritaires. Vivant dans un régime militaire, ils ont été particulièrement interpellés par le langage secret du rébétiko et l'ancien symbole de la résistance qu'il représentait. Petropoulos a persuadé plusieurs vieux musiciens rébétés encore en vie de jouer à nouveau à Plaka, le quartier historique d'Athènes au pied de l'Acropole. La réponse fut tellement enthousiaste que plusieurs ont fait leur retour et se sont retrouvés dans des clubs de bouzoukis.

À la fin de la dictature des colonels, les clubs de bouzouki sont devenus très à la mode et surtout inabordables. Même si quelques rébétés célèbres dont Thanassis Athanassiou qui est retourné vivre sur son île après vingt-cinq ans passés aux États-Unis et Markos Vamvakaris¹⁶, le père du rébétiko à la voix inoubliable, ont rejeté les nouveaux lieux et modèles musicaux, un nouveau style de rébétiko allait ainsi s'établir, orienté pour un public bourgeois¹⁷. Les chansons ont été exploitées commercialement, mais les paroles avaient perdu leur contact immédiat avec leur milieu d'origine. Les compositeurs ont donc recherché de nouveaux textes en plus de modifier les chansons originales afin de les adapter au goût du jour et de satisfaire un plus grand auditoire. Comme le fait remarquer Mavroeidakos (2005, p. 205), l'atmosphère d'autrefois tente d'être conservée, mais une certaine fausseté se dégage dans la reproduction d'un genre musical et d'un mode de vie qui n'existent plus.

2.3. L'entechno: un renouveau musical

Si la musique populaire grecque se caractérise par ses deux principaux styles musicaux que sont la musique démotique et la musique laïque, certains compositeurs grecs eurent envie de proposer, à partir des années 1950, des formes nouvelles alliant une composition musicale recherchée à des textes issus du grand répertoire poétique. Ils créèrent alors les *entechna*, les chansons populaires artistiques:

Elles se définissent par rapport à un ensemble d'influences que les compositeurs entendent utiliser pour renouveler le langage musical, influences inscrites dans le passé de la musique grecque, antique, traditionnelle, byzantine, rébétiko, rythmes d'une musique européenne idéale aux antipodes de la variété (Michel, 2005, p. 65).

La chanteuse grecque Nena Venetsanou définit pour sa part l'*entechno* comme «une musique sophistiquée faite pour être écoutée et faire rêver, une musique créatrice d'utopie» (Venetsanou citée dans Michel, 2005, p. 65). Selon Kostas Mylonas (1985), la révolution de l'*entechno* se résumerait en deux points: la disparition des modèles musicaux occidentaux (rythme, ligne mélodique, orchestration) et le changement radical des paroles (loin des sujets communs). Avec son œuvre *Epitaphios* en 1960, Théodorakis consacra la renaissance de la musique grecque et le genre *entechno*, dans lequel se sont inscrits d'autres compositeurs, dont Hadjidakis et Markopoulos. En faisant référence aux grandes œuvres du passé et à la création poétique contemporaine (Séféris, Elytis, Ritsos, Gatsos, etc.), tout en allant puiser dans une variété d'influences musicales grecques, Théodorakis renouvela considérablement le paysage musical en Grèce.

Conclusion

La musique grecque occupe aujourd'hui 70 % des émissions de radio, toutes chaînes confondues (Arvanitis, 2004, p. 127). D'après les taux d'écoute, la «pop» grecque et le rébétiko restent les genres musicaux auxquels la majorité des Grecs continuent de s'identifier. Même si les influences étrangères sont venues diversifier et modifier la musique grecque, il semble que bon nombre de Grecs soient restés fidèles à leurs traditions musicales.

Considéré comme un genre maudit par une bourgeoisie coupée du peuple, le rébétiko est à présent indissociable de la Grèce. Tout en ayant trouvé écho dans des phénomènes similaires tel le blues des années 1920, le chant rébétiko a anticipé sur le folksong et le rock nés en Occident quelques années plus tard.

Cet art pratiqué par quelques initiés et censuré par le régime Métaxas (1936-1941) a trouvé malgré lui un large écho populaire. Cantonné aux prisons, aux cales de navires et aux fumeries de haschisch, le bouzouki a même été consacré instrument national dans les années 1950.

Si le rébétiko demeure aussi populaire, c'est peut-être en raison de son rare pouvoir de toucher celui qui l'écoute. Selon Holst (2006), ce pouvoir serait en lien avec l'unité que le rébétiko parviendrait à créer entre l'homme et la musique. Malgré le passage du temps et même s'ils sont loin des conditions socio-économiques des rébètès de l'époque, les Grecs de tous âges restent attachés à cette musique et sont capables de chanter ses chansons (Mavroeidakos, 2005). Faut-il voir en l'esprit d'insoumission qui les caractérise la raison de cet attachement particulier?

Du côté de la musique démotique, elle demeure encore de nos jours une activité collective importante dans plusieurs communautés rurales, même si les formes traditionnelles ont été altérées par les nouveaux médias. Plusieurs artistes maintiennent vivant le répertoire des *dimotika* et l'industrie du disque continue de s'y intéresser. C'est comme si les Grecs tenaient à rester fidèles à cette musique qui a contribué à préserver leur culture pendant les périodes d'assujettissement.

En somme, ce panorama autour de la chanson grecque nous a permis de constater ses liens étroits avec l'histoire et les combats de la Grèce ancrés dans une volonté de résistance. Des akrites aux rébètès, la chanson a aussi célébré et mis en scène les héros et les insoumis; ces derniers s'exprimant d'ailleurs eux-mêmes par ce vecteur. Qu'elle prône une liberté à défendre ou la détresse des laissés-pour-compte, la chanson s'est ainsi inscrite comme moyen d'expression privilégié d'une communauté qui se questionne sur sa destinée.

NOTES

1. En Grèce, ils portent le nom de *periptera*. On y trouve un peu de tout.
2. Clio Mavroeidakos parle à ce sujet d'un «fonds collectif de chansons» (2005, p. 18).
3. Le terme *akra* signifie frontière.
4. La musique byzantine omniprésente dans les chants de l'Église orthodoxe constitue l'autre source de la musique grecque.
5. D'autres chants traditionnels exaltent les valeurs des héros nationaux, dont les chansons à caractère historique construites au moment de l'événement.
6. Les résistants entraient dans le village en chantant des chants d'initiation et d'encouragement. Puis, des chants de mobilisation, de distraction et de fête étaient chantés en cours d'opération. Les résistants préparaient un spectacle, par exemple une pièce de théâtre sur le thème de la lutte. Finalement, les chants de victoire et de gloire servaient à «rendre éternel» le succès sur l'ennemi et accompagnaient les fêtes spontanées suivant les combats. Les différentes sections de l'ELAS s'échangeaient aussi de nouvelles chansons à cette occasion.
7. Écrivain d'origine crétoise (1883-1957) qui demeure l'un des plus marquants de la littérature grecque contemporaine.
8. Nous faisons ici référence à *Grécité*, publié pour la première fois en 1954. Théodorakis mit ce texte en musique en 1966.
9. La musique laïque a une connotation populaire moderne contrairement aux chants traditionnels démotiques; *laos* signifiant peuple.
10. Du turc *aman* qui signifie «pitié». Né au dix-septième siècle sous l'Empire ottoman, il s'agissait du lieu où se réunissaient des gens pour boire, manger et fumer le narguilé.
11. Avant de devenir une création individuelle avec un individu autodidacte précis qui compose son morceau, le rébétiko originel était un art collectif et improvisé avec les improvisations vocales que sont les *taximia* et les *amanédhes* (tâqsim arabe) qui puisent leur source dans le style de Smyrne, justement caractérisé par de longues pièces improvisées pour violon, santouri ou voix.
12. Si le bouzouki est devenu l'instrument de base du rébétiko, il était joué en Grèce bien avant que cette musique se développe. L'origine du mot bouzouki est incertaine; elle viendrait probablement de *bozuk* en turc qui signifie «cassé». «Al Buzuk» désigne un instrument similaire avec lequel les femmes des harems accompagnaient leurs chants et leurs danses.
13. Le *zeïbékiko* a adopté le rythme d'une caste fermée de guerriers turcs du 19e siècle. Le *hassapiko* est également une autre danse du rébétiko vieille de plusieurs centaines d'années et initialement dansée par les bouchers albanais de Constantinople. La

danse connue sous le nom de *sirtàki* a été créée pour le film *Zorba le Grec* en 1964 et est un mélange de la version lente et rapide du hassapiko.

14. Dans les années 1930, les chansons transmises uniquement par la tradition orale ont commencé à être écrites et enregistrées. Les gramophones et les radios permettent alors de propager le rébétiko.
15. Le rébétiko a justement voulu réhabiliter le «bas monde» pour en faire le «vrai monde»; celui des souffrances de la réalité contrairement au monde conventionnel bourgeois.
16. Ce dernier eut une carrière d'enregistrement prolifique avant le régime Métaxas. Il jouait tous les morceaux de mémoire et pratiquait la musique de manière intuitive.
17. La bourgeoisie venait s'encanailler dans les tavernes transformées en établissements de grand luxe pendant que la classe ouvrière devait économiser des mois pour pouvoir y aller passer une nuit. Cette emphase mise sur l'instrument plutôt que sur le chanteur coïncidait avec l'ascension des joueurs de bouzouki comme Hiotis. À la même époque, de jeunes hommes ont introduit des pas de danse différents au *has-sapiko* qui était à l'origine dansé avec un minimum de mouvements.

BIBLIOGRAPHIE

Cacoyannis, Michael. 1964. *Zorba le Grec*. Beverly Hills: 20th Century Fox Home Entertainment, Film DVD, 142 min, son, n&b.

Cogné, Christian, et Brigitte Ouvry-Vial. 1989. *Grèce, un théâtre d'ombres*. Coll. «Autrement/ Série Monde H.S.», no 39. Paris: Autrement, 222 p.

Démerin, Patrick. 2004. *Zorba est mort*. Paris: Jean-Claude Lattès, 263 p.

De Montignie, Philippe. 1982. *Rembetika: The Blues of Greece*. Melbourne: DNM Productions, Vidéocassette BETA, 50 min, son, couleur.

Fakinos, Aris. 2005. «Les rébètès et leur monde». In *Desmos le lien*, no 18-19, sous la dir. de Yannis Mavroeidakos, p. 55-59. Paris: Librairie hellénique - Éditions Desmos.

Ferries, Kostas. 1983. *Rembetiko*. Athènes: Greek Film Centre/Rembetiko E.P.E., Film 35 mm, 110 min, son, couleur.

Hadjidakis, Manos. 2005. «À propos du rébétiko». In *Desmos le lien*, no 18-19, sous la dir. de Yannis Mavroeidakos, p. 47-49. Paris: Librairie hellénique - Éditions Desmos.

———. 2005. «Le sens de la tradition aujourd'hui». In *Desmos le lien*, no 18-19, sous la dir. de Yannis Mavroeidakos, p. 193-197. Paris: Librairie hellénique - Éditions Desmos.

Lacarrière, Jacques. 1975. *L'été grec*. Paris: Plon, 415 p.

Lacarrière, Jacques, et Michel Volkovitch. 1999. *La Grèce de l'ombre*. Saint-Cyr-sur-Loire: C. Pirot, 161 p.

Leutrat, Jean-Louis. 2005. «*Rébétiko*, le film». In *Desmos le lien*, no 18-19, sous la dir. de Yannis Mavroeidakos, p. 61-63. Paris: Librairie hellénique - Éditions Desmos.

Manthoulis, Robert. 1974. *La Grèce ou Le Cri du Silence*. Paris: ORTF/ SSR/ NEY-RAC films, Film 16 mm, 52 min, son, couleur.

Mavroeidakos, Clio. 2005. «Années 1960-1970: quelques repères». In *Desmos le lien*, no 18-19, sous la dir. de Yannis Mavroeidakos, p. 72-79. Paris: Librairie hellénique - Éditions Desmos.

Mavroeidakos, Clio, et Michèle Michel. 2005. «Et les poètes se firent paroliers...ou inversement». In *Desmos le lien*, no 18-19, sous la dir. de Yannis Mavroeidakos, p. 80-83. Paris: Librairie hellénique - Éditions Desmos.

Mavroeidakos, Myrto. 2005. «La chanson et les Grecs». In *Desmos le lien*, no 18-19, sous la dir. de Yannis Mavroeidakos, p. 201-207. Paris: Librairie hellénique - Éditions Desmos.

Michel, Michèle. 2005. «Aux sources de la chanson grecque: dieux, aèdes et poètes». In *Desmos le lien*, no 18-19, sous la dir. de Yannis Mavroeidakos, p. 21-23. Paris: Librairie hellénique - Éditions Desmos.

Michel, Michèle et Clio Mavroeidakos. 2005. «La chanson traditionnelle: les travaux et les jours du peuple grec». In *Desmos le lien*, no 18-19, sous la dir. de Yannis Mavroeidakos, p. 25-35. Paris: Librairie hellénique - Éditions Desmos.

Michel, Michèle. 2005. «Un panorama du rébétiko». In *Desmos le lien*, no 18-19, sous la dir. de Yannis Mavroeidakos, p. 37-45. Paris: Librairie hellénique - Éditions Desmos.

———. 2005. «*Entechno*: la chanson populaire artistique». In *Desmos le lien*, no 18-19, sous la dir. de Yannis Mavroeidakos, p. 65-71. Paris: Librairie hellénique - Éditions Desmos.

Mouchtouris, Antigone. 1989. *La culture populaire en Grèce pendant les années 1940-1945*. Paris: L'Harmattan, 245 p.

Mylonas, Kostas. 1984. *Ιστορία του ελληνικού τραγουδιού* [Histoire de la chanson grecque]. 2 t. Athènes: Kedros.

Papamanoli-Guest, Anna. 1991. *Grèce. Fêtes et rites*. Paris: Denoël, 119 p.

Petropoulos, Elias. 2000. *Songs of the Greek Underworld: The Rebetika Tradition*. London: Saqi Books, 160 p.

Pierrat, Gérard. 1977. *Theodorakis. Le roman d'une musique populaire*. Paris: Albin Michel, 191 p.

Tsaroukis, Yannis. 2005. «À propos du zeïbékiko». In *Desmos le lien*, no 18-19, sous la dir. de Yannis Mavroeidakos, p. 51-54. Paris: Librairie hellénique - Éditions Desmos.