

« Allons aux bouzoukis »

Une géographie culturelle et subculturelle de la ville grecque et de ses chansons populaires

Ioannis Rentzos



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gc/453>

DOI : 10.4000/gc.453

ISSN : 2267-6759

Éditeur

L'Harmattan

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2011

Pagination : 193-209

ISBN : 978-2-296-96744-1

ISSN : 1165-0354

Référence électronique

Ioannis Rentzos, « « Allons aux bouzoukis » », *Géographie et cultures* [En ligne], 80 | 2011, mis en ligne le 25 février 2013, consulté le 22 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/gc/453> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/gc.453>

Ce document a été généré automatiquement le 22 mars 2021.

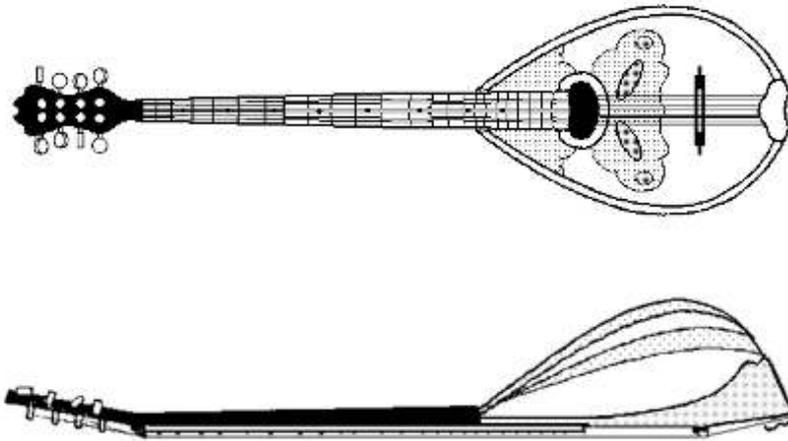
« Allons aux bouzoukis »

Une géographie culturelle et subculturelle de la ville grecque et de ses chansons populaires

Ioannis Rentzos

- 1 Contrairement à l'image visuelle, qui représente un *alter ego* de l'information géographique, le son bénéficie d'un avantage en ce qui concerne la transmission de messages quels que soient les éventuels obstacles ou l'éclairage. On peut écouter de la musique ou causer avec quelqu'un les yeux fermés, derrière des murs ou dans l'obscurité. Le caractère sonore de la musique, à l'instar du langage humain qui a surtout mis en valeur la voie sonore dans le développement de la capacité humaine de communication, crée des relations de coexistence et d'homologie avec l'espace géographique. Le son, notamment celui de la musique, est plus étroitement lié au territoire (hymnes nationaux, marches militaires). Bref, les « faits sonores et musicaux interagissent avec l'espace et le territoire sur un mode pluriel » (Guiu, 2006 : 3). Comme il est intéressant de signaler les similarités structurelles de la musique avec le langage humain (Adorno, 2002 : 113-126), l'on dirait qu'il serait aussi important de mettre en relief le fonctionnement spatial de la musique.
- 2 En tant que forme spécifique de l'espace géographique, la ville et par conséquent l'espace public de la ville, dans sa diversité, avec peut-être pour modèle l'agora athénienne (Paquot, 2009 : la préface ; Harvey, 2006 : 17-34) fonctionne dans les homologies entre le spatial, le territorial ainsi que le sonore. D'autre part, la ville peut être représentée, commentée, mise en valeur au travers des contenus sonores que constituent la musique et la chanson. De plus, toute représentation musicale (musique ou paroles de chansons) de la ville ou/et concernant la ville peut être diffusée en mêlant (ou dissociant) « classes sociales, races, nations [et] pouvant traverser frontières et horizons » (Frith, 2009 : 125), ou simplement privilégier conditions « situationnistes » selon Debord.

Figure 1. Bouzouki en quatre paires de cordes. En haut de face, en bas de profil.



- 3 L'étude présente se focalise sur la ville grecque¹ comme 1) un espace propice à l'inspiration, à l'exécution et à l'écoute de la chanson « populaire » grecque, 2) une voie fondamentale de la divulgation de la chanson populaire au sein de la population et de son interaction avec elle, et 3) une unique et véritable référence essentielle, importante ou/et réaliste dans la création musicale entendue comme composition des paroles. Les parcours socio-spatiaux de la musique populaire sont recherchés en rapport avec la diffusion et l'essor de la « musique populaire urbaine » (Anogianakis, 1961 : 184-200), qui est principalement, sinon exclusivement, représentée par les **rébétika** (sing. le *rébétiko*) si bien étudiés² et s'étend à diverses formes des chansons populaires. Ces dernières, basées sur l'emploi très répandu du **bouzouki**, 1) constituent des propositions culturelles dominantes durant la période 1960-1970 grâce à la poésie deux fois nobélisée et mise en musique avec accompagnement de bouzoukis, 2) représentent des nouvelles formes musicales appartenant, dans les années 1960-1980, à ce qu'on nomme chanson populaire d'art (« entecho »), 3) ont soutenu une invasion culturelle par la diffusion commerciale d'airs indiens transcrits en chansons populaires « grecques » et 4) subissent un tournant significatif durant la période 1980-2000 à cause des boîtes de nuit gigantesques à bouzoukis, surnommées *skyladika* (sing. le *skyladiko*, du mot *skylos* « chien »).

Bouzouki, l'instrument national grec, et « l'air populaire de la ville »

- 4 Les expressions « aux bouzoukis », « allons aux bouzoukis » sont très répandues dans la société grecque moderne même si dans les orchestres qui jouent dans les boîtes de nuit spécialisées participent divers autres instruments³. Le bouzouki, est considéré comme un vieil instrument de la musique traditionnelle grecque qui a été exclu lors de certaines phases du développement de celle-ci lorsque ses deux formes orchestrales populaires majeures ont émergées en Grèce continentale (« les clarinettes ») et dans les îles (« les violons »). L'on se trouve, « dans l'attente » de l'heure de l'apogée du bouzouki « en tant qu'instrument "national" » (URL1), « symbolique »⁴ et « prédominant » par rapport aux autres instruments de musique, avec pour date déterminante l'année 1933 (Voliotis-Kapetanakis, 1989 : 103, 132).

- 5 La Grèce est ainsi entrée dans une période qui, parallèlement au développement urbain, dure depuis presque un siècle. D'ailleurs, l'utilisation du bouzouki avec le *baglama*, instrument bien moins important quant aux dimensions et à l'intensité sonore, s'accorde avec le caractère urbain de cette musique (à l'origine le *rébétiko*) qui se joue dans des lieux beaucoup moins grands tels que petites salles, petites boîtes de nuit, tavernes, fumeries de haschisch mais aussi dans des cellules de prison (Damianakos, 2001 : 58). Éléments, apparemment, marginaux et subculturels des villes grecques (après leur préhistoire en Asie mineure, notamment à Smyrne) et en contact avec la classe ouvrière, le bouzouki et le *rébétiko* se sont vus érigés au niveau d'entités culturelles/populaires centrales.
- 6 Il est généralement accepté que le terme « chansons populaires » (« *laïka* », sing. le *laïko*) dans le sens restreint d'une musique avec bouzouki est considéré comme prédominant dans la période de l'après-guerre (« école du Pirée ») en tant qu'« évolution du *rébétiko* de Smyrne en une chanson plus largement acceptée, notamment par les couches sociales démunies » (Ikonomou, 2005 : 361-398). Ces couches, mais plutôt les hommes, ne s'exprimaient pas par des chansons (grecques) de style européen ou latino-américain et autres dites « chansons légères ». Le *rébétiko* a été reconnu comme noyau culturel indéniablement grec, notamment après la fameuse conférence du compositeur Manos Hadjidakis (1925-1994) en 1949 (Hadjidakis, 1949). Dans son intervention, ce musicien a parlé avec enthousiasme de « l'air populaire de la ville » (sans utiliser le terme « chanson urbaine ») alors que son œuvre inclut peu de compositions comportant cet instrument. « Institution » masculine, le bouzouki, lié symboliquement à la nation hellénique, pénètre actuellement dans la culture féminine en revendiquant sa place dans les conservatoires de tradition musicale pro-européenne (Stefanis, 2009 ; Maniatis, 2011).
- 7 Il est intéressant de noter que les compositeurs de musique légère établissent souvent leur opposition par rapport aux *rébétika*/bouzouki en s'appuyant 1) sur un certain déterminisme géographique qu'ils considèrent fonctionner en leur faveur (« le ciel bleu, le versant de la montagne, la mer et la plage ») et 2) sur la situation démographique de la Grèce en tant que contraste « campagne-ville » (Psyrrakis, 1961 : 16-17, 23). L'évolution de la musique populaire et de sa géographie urbaine et périurbaine en tant que musique des « *skyladika* », qui est écoutée dans certaines boîtes de nuit (appelés également les « *skyladika* »), font l'objet de nombreuses questions portant sur la musicologie, la sociologie et la géographie du bouzouki (Alexandris, 2000 ; Ioannou, 2001 : 239-262).
- 8 Soulignons que les *rébétika*, quoique pleins de références socio-spatiales urbaines, sont désignés comme « chansons urbaines » simplement par opposition aux « chansons populaires folkloriques » (Fauriel, 1825) qui sont liées, selon la tradition, à la culture musicale de la population rurale. Cette population, toutefois, n'apparaît pas homogène sur le plan musical car elle se distingue géographiquement par l'utilisation 1) de la clarinette en tant qu'héritière de la flûte pastorale, chez les « Valaques », en Grèce continentale (par ex. Epire, Thessalie, Macédoine) et 2) du violon dans les îles grecques (par ex. les Cyclades), alors qu'est mise en avant de façon indépendante 3) la vièle (« *lyra* ») crétoise, d'une manière identitaire toute particulière pour cette région (Dawe, 2004 : 55).

La chanson à bouzouki et ses dialectiques socio-spatiales urbaines

- 9 Considéré, initialement, comme chanson populaire du sous-prolétariat urbain, marqué d'une créativité remarquable et ayant été érigé au niveau d'une vraie institution de collectivité, le rébétiko ainsi que son symbole, le bouzouki, sont « frappé[s] d'ostracisme par la société globale » (Revault d'Allonnes, 1973 : 144), de tout bord sociale, politique et idéologique. La géographie du rébétiko (accompagné toujours du bouzouki) comme 1) répartition et développement de la chanson populaire urbaine grecque dans le territoire, 2) identification des individus qui l'ont créé et des communautés d'écoute et 3) contenu de ses paroles du point de vue de géographie urbaine, présente un intérêt substantiel, car elle réduit une périodisation qui pourrait être simplement musicologique et organologique à des phénomènes spatiaux et géographiques voire même territoriaux et géopolitiques.
- 10 Ces trois éléments coexistent et font l'objet de recherches au cours de nombreuses périodes de l'évolution de la musique populaire mais restent extrêmement vivants dans ce que Georgiadis intitule, par exemple, « L'apogée et le déclin d'une cité à travers la chanson populaire » (Georgiadis, 2009 : 13-24). Cet auteur se réfère à la vie, puis à l'anéantissement de la communauté grecque florissante de Smyrne (1922/23) considérée par les Grecs comme la survivance et la continuation de l'antique Ionie grecque tels que ces éléments sont mis en relief à travers les chansons grecques de cette ville, transgressant la période de la chanson rébétiko d'Asie Mineure (avant 1922) et le début de la période helladique (après 1923) liée à l'arrivée des « réfugiés » sur le territoire grec et à leurs problèmes aigus.
- 11 Désormais, va se développer en Grèce une dialectique socio-spatiale et ce à de nombreux niveaux. L'image que donne ici Georgiadis (2009 : 37) est intéressante également lorsqu'il décrit la création des camps de réfugiés arrivés d'Asie Mineure et prend pour exemple leur installation dans une aire nommée *Podarades* (« Ceux à grandes jambes » ou « Ceux marchant à grands pas ») qui n'était à l'époque que des pâturages, étendus le long de la petite rivière peu profonde *Podoniftis* (la « lave-jambe »). Les agglomérations traditionnelles à faible population de bergers ont fait place à des camps précaires de réfugiés qui deviendront plus tard de grands quartiers de « Micrasiates » tandis que le son des flûtes pastorales (qui n'ont pas eu le temps de céder leur place aux clarinettes) se mêlera à celui des instruments traditionnels des côtes égéennes d'Asie Mineure qui, à leur tour, feront place aux pincements de corde du bouzouki. Ses sons deviendront le signal sonore par excellence des réfugiés et de leurs quartiers/faubourgs auxquels, comme pour *Podarades* (« La Nouvelle Ionie » [aire de Perissos]) et *Podoniftis* (« la Nouvelle Philadelphie ») ont été attribués des noms historiques caractéristiques. Le rapport avec la nature (- *pod* -, pied/jambe, locomotion) a été remplacé par un contact quotidien avec la mémoire, l'histoire et l'espoir.
- 12 Cette dialectique socio-spatiale à laquelle nous nous référons ici a évolué sous des formes diverses. Il suffit de noter sur la carte géographique des éléments chronologiques sur les emplacements des villes comme par ex. la date de naissance ou de majorité des artistes, pour observer une évolution d'Est en Ouest. Les rapports cartographiques des lieux d'origine des trois plus grands artistes de la chanson populaire urbaine est caractéristique : Smyrne avec Panagiotis Tountas (1886-1942) en

tant que représentant de la période d'Asie Mineure, Hermoupolis (ou Syros/Syra) en tant que période purement égéenne avec Markos Vamvakaris ou Frangos (1905-1972) et Trikala, au cœur de la Grèce continentale avec Vassilis Tsitsanis ou Vlachos (le « Valaque », 1915-1984). Nous n'omettons pas pourtant de signaler que ces trois noms doivent leur succès aux capitales helladiques de la chanson à bouzouki, Le Pirée et Salonique.

- 13 Le nom de Vamvakaris est légendaire dans le milieu du rébétiko. Sa biographie est une encyclopédie de la vie du « rébète ». Le premier enregistrement du bouzouki sur disques de 45 tours (1933) est dû à Markos dont le surnom « Frangos » se réfère à sa religion en tant que Grec de minorité catholique. Il rappelle, en même temps, sa célèbre chanson *Frangosyriani* (= la femme catholique de Syros) digne d'être considérée comme l'hymne dissimulé identitaire 1) d'une ancienne communauté religieuse prédominante protégée par la France à l'époque de l'empire Ottoman mais qui s'est réduite en une faible minorité, dans un pays où l'Église orthodoxe grecque avait pratiquement le statut d'une Église d'Etat et la religion orthodoxe dominante était constitutionnellement garantie (Milidonis, 2007 : 148), 2) d'une très belle ville comme Hermoupolis qui dépérissait en raison de la centralisation athénienne (Prévélakis, 1994 : 71).
- 14 Comme beaucoup de chansons et de chansons de la ville (M'bemba-Ndoumba, 2007), *Frangosyriani* exprime l'admiration d'un *bouzouksis* pour une femme. Il s'agit ici d'une métaphore. Dans le but d'éviter diverses réactions ou même la censure de la « Commission de censure » du Ministère de la Presse, les compositeurs grecs avaient fréquemment recours à des métaphores urbaines, des comparaisons innocentes ou plus ou moins acceptées. Sinon, la diffusion de leurs chansons à bouzouki était interdite. En tant qu'élément réel, la ville et la référence à ses conditions de fonctionnement constituaient une cible aisée pour la censure. Tel est le cas de la chanson *Bournazi* (quartier ouvrier d'Athènes), dans la collection de chansons *Belle ville* (1962) de Mikis Theodorakis en raison de ses références aux inondations qui frappaient ce faubourg (Hountas, 1962 : 17).
- 15 Sous le même titre, *Belle ville*, une autre chanson du même compositeur, exprime, sous forme d'admiration pour une femme (« ... tu m'appartiendras... »), l'inquiétude de l'émigré interne quant à son intégration dans la société de la grande ville. La ville et l'espace public représentent pour les compositeurs des chansons à bouzouki eux-mêmes une source d'inspiration ou la référence d'officialisation historique de leur inspiration. C'est le cas de la chanson légendaire *Sombre dimanche* de Vassilis Tsitsanis qui se réfère à des événements particuliers - ineffaçables notamment dans la mémoire des Juifs -⁵ qui ont eu lieu à Salonique durant l'Occupation nazie (Christianopoulos, 1999) tandis qu'Apostolos Kaldaras (1922-1990) s'inspire de la même ville durant l'époque troublée qui a suivi la guerre et écrit la « chanson-monument » intitulée *Nuit sans lune* (Yeramanis, 2010 : 62).

Le bouzouki fait entrer dans la ville la chanson indienne et politique

- 16 Dans les deux chansons précédentes, qui constituent des repères musicologiques importants (Theodorakis, 1961a : 176), la ville de référence est Salonique. L'on n'ignore pas que cette ville est une métropole grecque du crime politique (Anastasiadis, 2010) qui, en tant qu'espace public, participe de façon admirablement dynamique à la

nouvelle période de renaissance de la chanson populaire urbaine recensée à partir de 1960. Celle-ci commence par 1) la mise en musique de huit poèmes de l'*Épithaphe*, œuvre écrite par le poète Yannis Ritsos, 2) l'exécution de ces chansons par l'emploi du bouzouki avec la participation de Manolis Chiotis, extraordinaire virtuose,⁶ 3) l'exécution peu orthodoxe avec voix masculine bien qu'il s'agisse du chant funèbre d'une mère. Le poème, un chant de lamentation « urbain », dans un cadre important de l'histoire sociale, se réfère aux soulèvements populaires qui ont eu lieu à Salonique en mai 1936, où au moins onze ouvriers ont trouvé la mort.

- 17 L'*Épithaphe* a été interprété pour la première fois par une voix féminine, celle de Nana Mouskouri en tant que mère. Quoi de plus naturel et de plus logique ? Orchestré sans bouzouki et dirigé par Manos Hadjidakis, auquel, Theodorakis, séjournant à Paris, avait confié cette tâche, cette œuvre a été à nouveau enregistré avec bouzouki par Theodorakis lui-même, qui, rentré en urgence de Paris, nous a fait connaître une nouvelle voix rude, masculine cette fois, celle de Grigoris Bithikotsis, devenu ainsi célèbre. Toute une série de liens symboliques opposent ces deux interprétations avec, en priorité, dans la seconde, la quête d'un cadre d'interprétation qui soit l'espace public de la ville. D'après le compositeur (Theodorakis, 1961 : 179-180), la première exécution est « lyrique et digne d'un épithalame » tandis que la seconde jaillit « sur la place du marché et dans les rues » car, en ce qui concerne la musique populaire, Theodorakis n'est pas seulement fasciné « par la mer Egée et sa luminosité, par la Crète et les îles ioniennes » (avec leur tradition musicale exceptionnelle) mais aussi « par la ville, ses habitants et leurs problèmes » (Theodorakis, 1961 : 179).
- 18 Non seulement les compositeurs et les paroliers mais aussi les musicologues grecs ont dû souvent faire référence à la ville pour expliquer certains phénomènes qui ont accompagné la diffusion de la chanson grecque. Le succès des chansons qui étaient composées sur commande des maisons de disques grecques (1955-1965) a constitué un réel phénomène. Celles-ci prenaient pour base musicale toute prête des chansons indiennes qu'elles importaient par milliers de disques et les transmettaient aux paroliers, leur demandant d'écrire de nouvelles paroles (grecques) et les obligeant à utiliser certaines notions-clés à « succès » comme : *immigration, mère, misère et amour perdu* (Voliotis-Kapetanakis, 2010 : 30-36). Ampatzi et Tasoulis (Ampatzi, Tasoulis : 2000 : 14-15) interprètent donc le succès des « chansons indianisantes », mettant en relief l'aspect et le fonctionnement de la ville grecque, dans le cadre des conditions économiques spécifiques de l'époque : « Ces années-là, les villes grecques et indiennes telles que Salonique et Delhi, avaient des caractères visuels identiques. [En Grèce], les constructions turques en ruine, les baraquements, la saleté, les marchés ouverts, les enfants jouant dans la boue des ruelles » avaient besoin d'un fond sonore (comme celui des films indiens de l'époque) qu'ils retrouvaient dans la musique indienne des chansons « grecques ». Le film *Mother India* avec sa chanson très connue intitulée *Duniya mein hum aye hain* a donné les deux chansons populaires « grecques » intitulées *Coeur brisé* et *Ma triste vie*.
- 19 Cependant, la question des conditions de vie dans les grandes villes était beaucoup trop profonde pour qu'on se contente d'une simple étude de la scénographie urbaine. A cette époque, la voix de Grigoris Bithikotsis et le bouzouki symbolisaient la reconstruction du mouvement populaire qui 1) représenté par la gauche pro-communiste, avait subi la défaite de la Guerre civile (1946-1949) et 2) en tant que Centre et Centre-gauche, affrontait la majorité parlementaire artificiellement obtenue par la

Droite (dans les années 1950-1960). Bien que la Gauche ait toujours été opposée (Vournas, 1961 : 164-184) à la chanson pessimiste « sombre », « populaire, défavorable au peuple » et à l'instrument qui l'exprimait en tant que « bouzoukomusique du Pirée », elle commence dorénavant à être symbolisée par des éléments culturels « puisés dans la misère de la vie urbaine » ou à reconnaître « les bouzoukisans comme les seuls genres de musique qui s'accordent à la ville moderne ».⁷

- 20 Quant au Pirée qui, de quartier en quartier, constitue le centre de références de la musique populaire et reste toujours l'espace-référence symbolique renommé de la chanson populaire, il nous rappelle par la démolition des bidonvilles du quartier ouvrier de Drapetsona, l'un de ses « prénoms ». D'ailleurs, la collection intitulée « La cité » honore son titre avec la chanson *Drapetsona* et d'autres également, sur des paroles du poète Tassos Livaditis (1922-1988).
- 21 L'intervention de Theodorakis dans les événements musicaux et culturels du pays est capitale. En effet, par ses compositions pour le bouzouki, ce compositeur a « offert » au peuple grec deux prix Nobel, puisqu'il a mis en musique des poèmes de George Seféris (Prix Nobel 1963) et d'Odysseas Elytis (Prix Nobel 1979) avant que ceux-ci ne soient honorés de ce prix ou inclus dans les anthologies scolaires grecques. Il semble que cette intervention ait permis à la chanson d' « assumer tout le poids d'une tentative de renaissance dans le milieu de l'art et de la culture » (Mylonas, 1985 : 110). En outre, elle a permis à la chanson elle-même de ne pas être uniquement « un divertissement et fuite devant la réalité [mais aussi] enregistrement et découverte de cette réalité » (Mylonas, 1985 : 250). C'est ainsi qu'elle s'est rapprochée d'une thématique idéologique et politique, cette relation étant devenue plus étroite avec la chute du gouvernement militaire (1974).
- 22 Nous arrivons donc à la chanson politique qui tend à occuper de nombreux espaces (dans le sens propre ou figuré du mot), de par le son et la thématique mais aussi dans les rues et sur les places, créant des collectivités qui l'alimentent. Nous nous trouvons dans un contexte où il est évident que le culturel et le politique interagissent tandis que le social et le spatial ont tendance à se rejoindre. La ville vibre et se reflète à travers des chansons politiques ainsi que des chansons qui expriment la contestation et le renouveau. Beaucoup de noms de paroliers, compositeurs ou chanteurs, de façons diverses mais complémentaires, sont liés à la notion de la ville par des essais à l'aide du bouzouki. C'est alors que la chanson « devient le véhicule d'une démonstration de force politique » (Mylonas, 1992 : 176) et le bouzouki se place au milieu d'une commercialisation poussée à l'extrême.

Quand le bouzouki urbain devient périurbain

- 23 Le parcours de la chanson populaire a dorénavant dévié en direction des « xenyktadika » [= boîtes de nuit pour des noctambules] et les « skyladika » des zones périurbaines et, à Athènes, des avenues qui longent la côte. Là où elle s'est retrouvée lors d'une époque de stagnation culturelle et de contrôle, véhiculée « par les chenilles des chars de la dictature » (Alexatos, 2006 : 148). Là où se retrouveront, dans les années de 1980 à 2000, les représentants gouvernementaux élus démocratiquement et où ils resteront.
- 24 « Aux bouzoukis ! ».

- 25 Pendant au moins trente ans (1970-2000) et par la suite, les « bouzouksidika en vogue [...] puis les skyladika de luxe » (Voliotis-Kapetanakis, 1989 : 229) accueilleront des personnalités du pouvoir « au point que cela devienne quasiment une institution » (Ikonomou, 2005 : 393). Ainsi, pour les différentes couches sociales grecques, l'heure était donc arrivée de franchir, elles aussi, le seuil des « skyladika », ne serait-ce que par simple curiosité comme elles l'affirment (Ikonomou, 2005 : 393) et en plus, avec un sentiment de « déculpabilisation ». Même dans les zones périurbaines des petites villes, notamment celles basées sur une économie rurale, des « magasins » de ce genre – c'est le terme utilisé – ont commencé à s'ouvrir alors que les subventions agricoles versées par l'Union Européenne – CEE à l'époque – commençaient à affluer et permettaient de telles dépenses.
- 26 Qu'est-ce qu'un « skyladiko » en tant que boîte de nuit ?
- 27 Vietnam ! Le cinéaste grec Pantelis Voulgaris choisit ce titre (c'est l'un des trois épisodes de son film *Tout est dans la rue* [1997] mais aussi le nom du « magasin » qu'il décrit) pour nous donner une étude de cas. La scène où l'on voit le client d'un skyladiko périurbain qui commence à casser des assiettes, des verres et toute sorte d'objets, qui veut ensuite démonter les cuvettes et les lavabos des cabinets pour les casser, qui à la fin va jusqu'à faire venir un notaire pour acheter le « magasin » tout entier et le démolir tandis que les bouzouksides continuent à jouer, peut paraître exagérée. Elle ne l'est pas...
- 28 Peut-être pourrions-nous étudier la ville grecque en prenant pour base la diffusion du bouzouki et la vie du skyladiko grec comme le suggèrent deux écrivains chevronnés, Takis Theodoropoulos et Petros Tatsopoulos.⁸ L'on sait qu'une étude équivalente - basée sur le football - a été faite pour Marseille (Métral, 2000 : 11, Bromberger, 1998). D'autre part, nous avons à notre disposition le matériau précieux que Thanos Alexandris (Alexandris, 2000), tel un autre Nels Anderson (qui avait étudié par observation participante la « Hobohème » de « Chicago des miséreux » [Anderson, 1933]), a réuni pendant dix ans, au cours de ses tournées dans les « magasins » de cinquante villes grecques. Une énorme « Dogville » s'étend sur la Grèce qui, selon Alexandris (*op. cit.*, quatrième page de couverture), attend son étude scientifique en profondeur.
- 29 Cependant celui-ci, tel un chercheur de l'École de Chicago, sans avoir toutefois d'objectif scientifique, présente, grâce à ses enquêtes sur le terrain (dangereux !), une foule d'interviews, d'entretiens informels et de recueils de données biographiques. Les diverses approches professionnelles et artistiques du livre s'inscrivent dans les pages d'un véritable « atlas » de géographie économique, sociale et culturelle de la Grèce et de Chypre ainsi que des collectivités grecques à l'étranger.⁹ Tout sous le prisme de la fonction « bouzouki ».¹⁰
- 30 En outre, le choix de l'échelle cartographique de « 1 : 1 » que fait l'écrivain est intéressant. C'est l'échelle des « skylos ».¹¹ Si nous comparons ceux-ci aux membres des collectivités de rébètes véritables ou imaginaires ou des collectivités d'admirateurs de la chanson populaire, comme ceux de Stelios Kazantzidis par excellence, on ne trouverait aucun point commun au niveau d' « échange », de « collectivité » et d'« identité ». Le skyladiko est, d'une certaine façon, le contraire de l'espace public.¹² Celui-ci, ou plutôt la rue en tant que contexte concret de l'espace public, est envahie par des tonnes d'affiches et d'affiches géantes des skyladika. En tant qu'éléments de rapports concrets avec l'espace et de culture matérielle des masses ces affiches

« offrent la base par excellence pour la catégorisation critique des "magasins" de cette sorte » (Ioannou, 2001 : 246).

- 31 La relation de nombreux « magasins » de ce genre avec le territoire grec en général est plus complexe. De par leur fonctionnement, toutes sortes de terrains sont aménagés, délimités et clos, contrairement aux règles habituelles qui régissent les fonctions de l'espace public comme espace d'égalité devant la loi. Nous pourrions mentionner par exemple 1) les rues bloquées illégalement autour de ces boîtes de nuit pour réserver des places de stationnement à leurs clients, payantes évidemment (Quotidien *Ta Nea*, 19 janvier 2009), 2) la pollution systématique des affiches sur diverses surfaces libres non prévues pour la publicité et l'affichage comme par ex. sur les poteaux électriques et d'éclairage public (Quotidien *Eleftherotypia*, 2 octobre 2009), 3) le refus de l'application des règles anti-tabac à l'intérieur de leur « fief » et le lobbying relatif à ce propos qui, à notre avis, a entraîné dans le pays entier, l'abolition de toute règle anti-tabac, 4) les constructions illégales pour abriter ce genre d'activités, constructions qui selon la loi, devraient être démolies, comme par exemple la boîte de nuit « Fantasia » sur l'avenue qui longe la côte au sud d'Athènes qui a été rasée en mai 2010, 5) l'exercice de pression contre l'application des règles concernant les horaires de fonctionnement (déclarations de ex-ministre St. Papathelemis, 20 mai 2010, Alter TV, émission « Messimeriano Express »).

À la place de conclusions : la ville grecque et ses iconographies « bouzoukisantes »

- 32 En grec, le mot « chanson » se dit « tragoudi », un mot porteur de lourdes connotations étymologiques - cf. *tragédie* - à travers les cultures et les civilisations. On se doit, donc, de l'envisager avec beaucoup de sérieux.
- 33 En un siècle le bouzouki, lié à l'origine aux classes populaires des grandes villes ottomanes et qui porte un nom d'origine turque, est devenu l'instrument qui symbolise la Grèce aux yeux des étrangers. Avant de terminer cet article nous avons cherché certains titres de disques grecs de ceux vendus aux touristes. Le premier CD, tiré au sort, comprenait les deux chansons populaires grecques qui, composées durant la période 1960-70 par deux compositeurs grecs célèbres, ont regroupé (et continuent encore à constituer) des éléments impérissables et internationalisés de l'iconographie nationale de la Grèce moderne. Il s'agit des « Enfants du Pirée » de Manos Hadjidakis, chanson du film « Jamais le dimanche » (Jules Dassin, 1960) et du « Syrtaki » de Mikis Theodorakis, du film « Zorba le Grec » (Michael Cacoyannis, 1964). Dans ces chansons, le bouzouki est mis en valeur, accompagnant des éléments de vie et de culture urbaines. Il s'agit d'une « grécité » étroitement liée au bouzouki et qui semble se voir instituée comme prédominante dans un pays qui s'ouvre aux autres, en introduisant dans son *histoire* le soleil, le bord de mer et le bouzouki. Voilà déjà des années que le « syrtaki », qui a obtenu son nom commercial en milieu francophone, à Paris (Cacoyannis, 2011 : 30), est considéré comme une chanson grecque traditionnelle alors qu'il s'agit d'une création voulue et adaptée au film ! « Les enfants du Pirée » sont devenus un hymne national – *allons enfants de notre Pirée...*
- 34 Sur le même CD, une autre chanson, un succès de Grigoris Bithikotsis, a pour titre une fausse adresse à Salonique, *406 rue Egnatias*. Il s'agit d'une chanson d'amour qui mêle des

éléments de la vie intime d'un couple dans un contexte de sensibilité sociale générale. Le couple sort d'une boîte de nuit, au petit matin, dans un état d'euphorie et c'est dans cet état d'esprit qu'il propose un certain genre de vie :

Célébrons les bouzoukis
Les coups durs de la vie
En faisant la fête, on les oublie.

- 35 Il faut noter qu'au moment où ce disque est sorti (novembre 1973), d'autres interprétations dramatiques de ce chanteur célèbre galvanisaient les étudiants et les ouvriers qui occupaient les bâtiments de l'Université Polytechnique nationale d'Athènes pour protester contre le régime militaire. Deux conceptions de la ville et de la vie (divertissement, individualisme, indifférence *contre* collectivité, espace public, lutte commune) se trouvaient dramatiquement en conflit. Et la même voix symbolisait ces deux conceptions. Sur ce CD, d'autres chansons intéressantes également illustrent la Grèce pour les touristes.
- 36 En se penchant sur la situation de la ville grecque, le géographe peut se rendre compte d'éléments d'une transformation spatiale (plutôt d'une reterritorialisation) de la ville grecque (et du pays) qui est liée à la chanson populaire et au bouzouki. Le pays devient un espace de temps de loisirs. Le géographe peut, pour cela, revendiquer lui-même des références, des illustrations et une iconographie de la ville grecque (dans ses diverses échelles cartographiques qui ocurrent par le biais des paroles de chansons), qui soit plus élaborée et plus sérieuse. Il peut également suggérer lui aussi des éléments de chansons qui renvoient à une certaine conception de la ville et de sa population en tant que communauté qui subit, de façon collective, les difficultés qui sont dues aux manifestations d'une géographie « inéluctable » (du sous-développement *et* du développement) ou d'une géopolitique plutôt qu'à un « destin maudit ». Enfin, le géographe peut suggérer des éléments de chansons qui contribuent à l'élaboration d'une conception de l'espace public en tant qu'idéal commun, social, politique et humain.
- 37 D'instrument des réprouvés marginaux à instrument à la mode pour la bourgeoisie ou les politiques en mal d'électorat, le bouzouki, toujours citadin, a vécu, traduit en un siècle, les changements sociaux et politiques comme urbanistiques de la ville grecque.

BIBLIOGRAPHIE

(Les titres en grec sont traduits en français ; ils portent l'indication *gr* après leur date d'édition).

ADORNO Th. W., 2002, « Music, Language and Composition » in Theodor W. ADORNO, *Essays on Music*, Richard Leppert (Introduction, commentaries and notes), Susan M. Gillespie (Translation), Berkeley, University of California Press.

ALEXANDRIS Th., 2000, *gr*, *Au bout de la nuit*, Athènes, Éditions Periplous.

ALEXATOS G.N., 2006, *gr*, *La chanson des vaincues*, Salonique, Éditions Quartiers du monde.

- AMPATZI E., TASOULIS M., 2000, gr, *Révéler les indianisants – De l’Inde exotique à la muse populaire*, Athènes, Éditions Atrapos.
- ANASTASIADIS G., 2010, gr, *Le palimpseste du sang – Assassinats politiques et exécutions à Salonique (1913-1968)*, Athènes, Epikentro.
- ANDERSON N., 1993, *Le Hobo : sociologie du sans-abri*, traduit par Annie Brigant, Paris, Nathan.
- ANOGLIANAKIS F., 1961, gr, « Du rébétiko », *Revue d’art*, Juillet 1961.
- BROMBERGER C., 1998, *Football, la bagatelle la plus sérieuse du monde*, Bayard, 1998.
- CACOYANNIS M., 2011, « Quand le syrtaki est né », in K/I Kathimerini, 6 février.
- CHRISTIANOPOULOS D., 1999, gr, *Le rébétiko et Salonique*, Salonique, Editions Entefktirio.
- COUROUCLI M., 2005, « Du cynégétique à l’abominable : à propos du chien comme terme d’injure et d’exclusion en grec moderne », in *L’Homme*, n° 174, 2005, p. 227-252.
- DAMIANAKOS S., 2001, gr, *Sociologie du rébétiko*, Athènes, Editions Plethron.
- DAWE K., 2004, “‘Power geometry’ in motion: space, place and gender in the *lyra* music of Crete” in Whiteley, S., Bennett, A. and Hawkins S. (eds.), *Music, Space and Place : Popular Music and Cultural Identity*, Hants (England), Ashgate.
- GAUNTLETT S., 2001, gr, *Le Rébétiko : contribution à son approche scientifique*, Éditions du 21^e.
- FAURIEL C., 1825, *Chants populaires de la Grèce moderne*, Tome II, Paris, Internet, 5 mai 2010.
- FRITH S., 2009[1996], “Music and Identity” in Hall S. and du Gay P. (eds.), *Questions of Cultural Identity*, SAGE, London.
- GEORGIADIS N., 2009, gr, *Les Rébétiko et la politique*, Athènes, Editions Epoque moderne.
- GRANDSAIGNES D’HAUTERIVE R., 1948, *Dictionnaire des racines des langues indo-européennes*, Paris, Larousse.
- GUIU C., 2006, “Introduction” in Guiu C. (dir.), « Géographie et musiques », *Géographie et cultures*, Paris, L’Harmattan.
- HADJIDAKIS M., 1949, gr, Internet: <http://www.hadjidakis.gr/works/ergo3.asp?WorkID=208>
- HARVEY D., 2006, « The Political Economy of Public Space », in S. Low and N. Smith, *The Politics of Public Space*, London, Routledge.
- HOLST G., 1977, gr, *Chemin pour le rébétiko*, Éditions Denise Harvey, Éditions Limni Evias.
- HOUNTAS K., 1962, gr, « Censure », *Tahydromos*, n° 442, 29 septembre.
- IOANNOU A., 2001, gr, « La "skylosité" d’un skyladiko : consommation et identité sur l’avenue du littoral du Pirée », *Dokimes : revue d’études sociales*, n° 9-10.
- MANIATIS D., 2011, gr, « Les études de bouzouki doivent être sanctionnées par un diplôme reconnu », *Ta Nea*, 7 janvier.
- M’BEMBA-NDOUMBA G., 2007, *La femme, la ville et l’argent dans la musique congolaise : regard sociologique sur l’imaginaire urbain*, Paris, L’Harmattan.
- METRAL J. (dir.), 2000, *Cultures en ville*, Éditions l’Aube.
- MILIDONIS M., 2007, gr, *Syra sacra : histoire religieuse de Syra*, 3e éd., Athènes, Ed. KIKEDE.
- MYLONAS K., 1985, gr, *L’histoire de la chanson grecque, 2, 1960-1970*, 8^e éd., Athènes, Kedros.
- MYLONAS K., 1992, gr, *L’histoire de la chanson grecque, 3, 1970-1980*, 4^e éd., Athènes, Kedros.

- IKONOMOU L., 2005, gr, « Les Rébétika, les chansons populaires et les skyladika : limites et déplacements dans la perception de la musique populaire du 20^e siècle », in *Dokimes : Revue d'études sociales*, n° 13-14.
- PAQUOT T., 2009, *L'espace public*, Paris, Éditions La découverte.
- PREVELAKIS G., 1994, gr, *Les Balkans : cultures et géopolitique*, Paris, Nathan.
- PSYRRAKIS E., 1961, gr, « La chanson légère : une enquête d'actualité », *Tahydromos*, n° 377, 1 juillet.
- REVAULT D'ALLONNES O., 1973, *La création artistique et les promesses de la liberté*, Paris, Klincksiek, 1973.
- RIGOS A., 2010, gr, « Antoni Kasita, Manolis Hiotis, Le type qui a parfumé la chanson », *I Avgi*, 14 février.
- STEFANIS P., 2009, gr, « Filles parlant français et jouant du bouzouki », *Ta Nea*, 13 novembre.
- THEODORAKIS M., 1961, gr, *De la musique grecque*, Athènes, Editions Revue d'art.
- URL1: <http://el.wikipedia.org>, "bouzouki".
- VLISIDIS K., 2002, gr, *Sur une bibliographie du rébétiko (1873-2001)*, Athènes, Editions du 21^e.
- VOLIOTIS-KAPETANAKIS I., 1989, gr, *Un siècle de chanson populaire*, Athènes, Éditions Nouvelles frontières/Livani.
- VOLIOTIS-KAPETANAKIS I., 2010, gr, « Paroles ou musique ? » in *Chanson populaire*, vol. 10 (Grigoris Bithikotsis), Éditions du National Geographic.
- VOURNAS T., 1961, gr, « La chanson populaire contemporaine », *Revue d'art*, juillet 1961, comme il est publié en entier in Holst G., (*op. cit.*).
- YERAMANIS I., 2010, gr, « Apostolos Kaldaras », *Odos Panos*, avril-juin, n° 1482.

NOTES

1. L'évolution des certaines villes grecques est surprenante : La population d'Athènes s'est centuplée en un siècle et demi. De 30 600 en 1853, la capitale grecque compte aujourd'hui (recensement 2011) 3 074 160 d'habitants. Quant à Salonique, sa minorité grecque de presque 40 000 habitants au moment de son intégration à l'État grec (1913), après tant de péripéties qu'a connues sa population multiethnique, a constitué une base pour ses 790 824 d'habitants d'aujourd'hui (recensement 2011).
2. Leur variété étonne ainsi que les débats passionnés à leur sujet. Les 2396 titres d'articles, livres et publications de la presse qui sont compris et commentés dans le livre de Vlisidis représentent un chiffre impressionnant (Vlisidis, 2002).
3. Les groupes de musique avec bouzouki sont les « bouzoukia » (= les bouzoukis) et l'ensemble des artistes qui forment ces groupes sont les « bouzouksides » (sing. le *bouzouksis*). Les boîtes de nuit où ces orchestres jouent sont appelés « bouzouksidika » (au singulier : le *bouzouksidiko*).
4. Rappelons, par exemple, qu'en 2004 un orchestre géant composé de dizaines de bouzoukis a participé à la cérémonie d'ouverture de la XXVIII^e Olympiade à Athènes. Un évènement pareil aurait été impensable pour la bourgeoisie grecque qui assistait aux « Jeux de la I^{ère} Olympiade » en 1896.

5. L'introduction du *Sombre dimanche*, joué parfaitement au bouzouki, constituait le générique d'une émission quotidienne radiophonique consacrée à la chanson populaire, qui était diffusée pendant plusieurs années.
6. Rappelons ici l'action extraordinaire de Chiotis, qui lui a coûté la vie puisqu'il fut tabassé à mort pour avoir joué et chanté des passages de l'*Épitaphe* devant la prison d'Oropos où Mikis Theodorakis était interné par la junte militaire (mai 1970, Rigos, 2010). Il s'agit d'un événement majeur du fonctionnement de l'espace public urbain. Ajoutons encore que le bouzouki actuel à 4 cordes (4x2, voir Fig. 1) est une nouveauté introduite dans les années 50 par Chiotis qui permettait l'adaptation de cet instrument à la gamme utilisée dans les chansons occidentales.
7. Nous indiquons ici des prises de positions qui acquièrent tout leur sens selon d'où elles proviennent, 1) dans l'opposition politique générale Gauche/Droite, 2) au sein de la Gauche (Quotidien *I Avghi* et le mensuel *Revue d'art*) ou 3) dans les remarques d'observateurs étrangers. Ceci se voit nettement dans les analyses approfondies du professeur greco-irlandais Stathis Gauntlett (Gauntlett : 74-91).
8. Au cours de l'émission « Cela se passe maintenant », SKAÏ TV, 6 mai 2010, 10h du matin, le lendemain de manifestations à Athènes où trois personnes ont trouvé la mort.
9. « Les chanteurs choisissent les villes où ils vont se produire en public selon les périodes de récoltes. Ainsi, ils vont en tournée à Veria à l'époque où l'on vend les pêches, à Nauplie les oranges, à Larissa les betteraves à sucre... » (*op. cit.* p. 119 -120).
10. « Nous faisons notre programme accompagné du bouzouki, avec de très beaux costumes copiés sur le programme du Lido parisien [...]. Une corde se casse et nous, imperturbables, nous continuons [...] », (p.125), « Je rejette les chansons de Hadjidakis, *Les villes jaunes* et *Rue Aristotelous* et je fais mes délices de [titres du skyladiko] » (p. 30).
11. « Bien souvent, je me suis demandé : Mais enfin, tous ces gens, comment peuvent-ils faire la fête tous les soirs ? Ils ne travaillent pas le matin ? Pour ceux qui ont un train de vie un peu spécial ou les marginaux, rien d'étonnant mais il m'est arrivé de voir aussi des employés de banque, des chefs de service, des agents de police, des enseignants (!) » (p. 227).
12. « Ces mêmes personnes, tu les vois le lendemain et tu ne les reconnais pas. Calmes, sérieux, ils ne gardent aucun souvenir de la veille » (p. 74). « Ils ont peur que s'ils [nous] saluent, ils feront l'objet de toute sorte de commentaires dans leur entourage. Alors tu les vois prendre un autre chemin » (p. 115).

RÉSUMÉS

Le bouzouki, est un instrument à cordes très répandu dans les villes grecques. Pendant tout le XX^e siècle jusqu'à nos jours, cet instrument semble avoir joué un rôle déterminant - voire symbolique - dans la musique populaire grecque, la société grecque et sa culture. Le bouzouki a beaucoup contribué à la représentation de la vie même de la ville grecque. Cette étude propose une approche géographique de la musique populaire, des genres musicaux semblables, de leurs contenus culturels urbains et de leurs environnements sociaux. Elle a comme axe et élément connectif de ses différentes parties l'observation et la mise en relief de la présence (ou de l'absence) du bouzouki. L'article prend pour point de départ 1) l'intérêt suscité (en Grèce) par la « chanson populaire urbaine » - terme qui désigne généralement le « rébétiko » par opposition au chant traditionnel/ folklorique, 2) l'influence que le bouzouki semble avoir exercé sur la musique populaire, 3) l'image intéressante de la diffusion de cette musique à bouzouki.

Bouzouki is a string instrument very common in Greece. Throughout the 20th Century to the present, this instrument seems to have played an important and even symbolic role in the popular Greek music, Greek society and culture. Bouzouki has contributed to the depiction of a specific image and representation of the Greek city's life. This study proposes a geographical approach of popular music and of similar genres, their content and their cultural urban environments through observations and highlightings of presence (or absence) of the bouzouki. It takes as its threefold starting point 1) the lively interest that has been shown in Greece in the "urban popular song" - a term that generally refers to the "rembetiko" as opposed to traditional folk song, 2) the influence that bouzouki seems to have exercised on popular music, 3) the interesting pattern of the dissemination of the bouzouki-music genres.

INDEX

Mots-clés : Rébétiko, chanson politique, skyladiko

Keywords : Rembetiko, political song, Salonika, Piraeus, skyladiko

Index géographique : Salonique, Le Pirée, Grèce

AUTEUR

IOANNIS RENTZOS

Université de Thessalie

irentzos@otenet.gr