Les représentations de la société grecque dans le rebetiko : questions théoriques et méthodologiques

Anagnostou Panagiota

▶ **To cite this version:**

Anagnostou Panagiota. Les représentations de la société grecque dans le rebetiko : questions théoriques et méthodologiques. Recherche dans les arts : présentation des travaux en cours - EHESS, 2010, Paris, France. halshs-00670587

HAL Id: halshs-00670587
https://shs.hal.science/halshs-00670587

Submitted on 16 Feb 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

“Les représentations de la société grecque dans le rebetiko : questions théoriques et méthodologiques”[1]

Résumé
Mon objectif dans cet article est d’expliquer la construction de mon objet de recherche, présenter brièvement mon boîtier théorico – méthodologique et la structure de mon travail et discuter des problèmes qui surgissent. Étudier le rebetiko, d’un point de vue historique, musicologique et sociologique, pour déceler des représentations du passé qu’il véhicule, amène une série de réflexions concernant les catégorisations musicales, la datation d’un genre, les sources pertinentes pour l’analyse, le traitement des discours dans la presse et recueillis lors des entretiens, la place de l’analyse musicale. L’entreprise essaie de dénouer les rapports complexes entre le social et le musical et faire apparaître des passerelles possibles.

Mots-clefs : *rebetiko, musique populaire grecque, représentations sociales, mémoire.*

A. Introduction

Mes recherches portent sur cette musique populaire grecque qu’on nomme le rebetiko. J’essaierai dans cet article de développer brièvement la construction de mon objet de recherche et mes hypothèses de travail et de traiter certaines questions méthodologiques. Ma thèse s’effectue à l’IEP de Bordeaux et s’inscrit dans une perspective politiste. Pourtant, il ne s’agit pas d’une étude approfondie des politiques publiques culturelles concernant le rebetiko ou des censures qui lui étaient imposées, approches possibles et tout à fait légitimes en sciences politiques.

Il s’agit plutôt d’une recherche de ce que Denis-Constant Martin[2] nomma, il y a déjà 20 ans, les OPNI, les objets politiques non-identifiés. Martin invite à étudier les pratiques culturelles et les œuvres qu’elles engendrent, objets atypiques pour la science politique, pour essayer d’avancer sur un domaine largement inexplorable du politique : son vécu et senti au quotidien et ses représentations. Chaque pratique culturelle - il insiste sur ce point - doit être abordée dans sa particularité, examinée selon ses caractéristiques propres. Une méthodologie précise doit alors être développée et appliquée et c’est cela

[1] Une première version de ce texte a été présentée au Séminaire des doctorants du CRAL, le 10 mai 2010.
[2] Martin Denis-Constant, « A la quête des OPNI, comment traiter l’invention du politique ? », *Revue française de science politique*, 39 (6), décembre 1989, pp.793-814 et Martin Denis-Constant (dir.), *Sur la piste des OPNI*, Paris, Karthala, 2002.

mon objectif au long des pages qui suivent : expliquer mes fondements théoriques et méthodologiques pour l'étude du rebetiko.

S'intéresser à une pratique et production musicales en sciences politiques revient à se pencher sur le « politique par le bas », selon l'expression de Bayard[3] ; aux systèmes de pensée et aux symboles qui fondent l'existence même de la cité à travers la participation - la *μέθεξης* dont parlait Aristote[4] - et la légitimation ; et aux « manières d'interpréter le monde, de l'investir du sens et de l'imbiber d'émotion »[5]. Je me suis penchée alors sur la musique rebetiko. La création du rebetiko semble avoir cessé au milieu des années 50, mais une grande partie de son répertoire continue à être jouée, chantée et aimée encore aujourd'hui.

B. Le boîtier théorico-méthodologique

1. Fait socio-musical total

Je m'intéresse à l'objet rebetiko et plus particulièrement à la recherche d'éléments de représentations sociales à partir de cette pratique et production musicales. Il s'agit d'une des approches possibles en sociologie de la musique qui essaie d'envisager les rapports entre musique et société, entre le musical et le non-musical. Pourtant, il n'y a pas vraiment de distinction entre le musical et le social, les musiques étant des sons humainement organisés, selon la définition de John Blacking[6] ou comme l'écrivait Lévi-Strauss, des constructions culturelles de sons : « les sons musicaux n'existeraient pas pour l'homme s'il ne les avait pas inventés »[7].

Deux remarques supplémentaires s'imposent : les musiques (comme les sociétés) ne sont pas immuables et intemporelles, elles ne sont pas non plus isolées : le changement et l'échange sont deux dimensions présentes dans tous les phénomènes musicaux (et dans toutes les sociétés). La deuxième remarque concerne le fait qu'il n'y a pas de

[3] Bayard Jean-Francois, Mbembe Achille et Toulabor Comi *Le Politique par le bas en Afrique noire. Contributions à une problématique de la démocratie*, Paris, Karthala, 1992.
[4] Aristote, *Politika*, livre 1, Apanta 1, vol.1, Athènes, Kaktos, 1993, p.33.
[5] Martin Denis-Constant, « Introduction. Les OPNI, l'essence du pouvoir et le pouvoir des sens », dans Martin D-C (dir.), *Sur la piste des OPNI*, *op.cit.*, pp.11-45, p.21.
[6] Blacking John, *Le sens musical*, [*How musical is man?* (1973)], traduit de l'anglais par Eric et Marika Blondel, Paris, Les Editions de Minuit, 1980.
[7] Lévi-Strauss Claude, *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, p30.

détermination automatique de la musique par le social : il y a tout un ensemble des interactions qui constitue les phénomènes musicaux.

Ces réflexions amènent des chercheurs comme Françoise Escal[8] à parler de la musique comme un « champ de productivité », ou avec les mots de Anne-Marie Green[9] de « fait musical » comme « une totalité en marche ». Cette terminologie montre que l'étude du musical et l'étude du social sont inséparables, une réflexion déjà présente dans l'œuvre fondatrice pour la sociologie de la musique de Max Weber[10], la séparation étant envisageable uniquement pour des raisons d'exercice universitaire. Ce qui revient à dire que même dans une approche sociologique de la musique on ne peut pas ignorer le matériel musical.

Ce qui m'intéresse dans le cas du rebetiko est d'approcher les représentations sociales qui y affleurent sous une forme symbolique. Par représentations sociales, j'entends, suivant Jodelet, « une forme de connaissance socialement élaborée et partagée, ayant une visée pratique et concourant à la construction d'une réalité commune à un ensemble social ; [en tant que] systèmes d'interprétation régissant notre relation au monde et aux autres, elles orientent et elles organisent les conduites et les communications sociales »[11]. Toute la difficulté repose alors sur la construction d'une boite à outils adéquate pour la recherche « des significations sociales échafaudées dans et par »[12] ce matériel musical qu'on nomme rebetiko.

2. Le symbolisme musical

Pour avancer dans la construction de mon objet je me pose alors la question : comment peut-on approcher le sens du rebetiko pour la société grecque d'aujourd'hui ? Les avancées de la linguistique et du structuralisme ont influencé dans les années 70 les musicologues qui ont essayé d'approcher la musique en termes de langage. Cette

[8] Escal Françoise, *Espaces sociaux, espaces musicaux*,, Paris, Payot, 1979.
[9] Green Anne-Marie, « Les enjeux méthodologiques d'une approche sociologique des faits musicaux », dans Green A-M (dir.), *Musiques et sociologie, Enjeux méthodologiques et approches empiriques*, Paris, L'Harmattan, 2000, pp.17-40.
[10] Weber Max, *Sociologie de la musique, les fondements rationnels et sociaux de la musique*, introduction, traduction et notes de Jean Molino et Emmanuel Pedler, Paris, Métailié, 1998.
[11] Jodelet Denise (sous la dir. de), *Les représentations sociales*, Paris, PUF, 3e éd., 1993, pp.36-37.
[12] Martin Denis-Constant, « La myosotis et puis la rose… Pour une sociologie des 'musiques de masse' », *L'Homme*, n. 177-178, 2006, pp.131-154, p.135.

approche a été vite abandonnée. La musique ne produit pas de signes. Les sons et les combinaisons de sons ne signifient aucun sens particulier, ils n'ont pas de face signifié[13]. Et pourtant, la musique n'est pas inexpressive. Comme le dit Jankélevitch « on pourrait dire de la musique ce que dit Héraclite de l'oracle de Delphes : il ne dit ni ne cache, il fait allusion » ou encore « le mystère musical n'est pas l'indicible, ce dont il y a rien à dire, mais l'ineffable : il y a sur lui infiniment, interminablement à dire »[14]. La musique implique d'innombrables possibilités d'interprétation et si elle renvoie à autre chose, si elle fait communiquer un sens, ceci est essentiellement de manière symbolique. Il faut alors accepter d'emblée que la musique est polysémique et que toute approche musicale est nécessairement herméneutique, ce qui ne revient pas à dire arbitraire.

Pour interpréter alors cette forme symbolique qui constitue le rebetiko et déceler des représentations sociales, je m'inspire méthodologiquement de la tripartition développée par Jean Molino[15] et Jean-Jacques Nattiez[16] et des trois niveaux inséparables : le poiétique – le niveau neutre – l'esthésique, c'est-à-dire, la production de l'objet sonore – l'objet sonore – sa réception. C'est la tripartition, adaptée à mon sujet et enrichie avec des entretiens collectifs non-directifs, qui structure ma thèse. Je suis alors au stade d'écriture de trois parties, une plutôt historique, une plutôt musicologique et une plutôt sociologique, que je présenterai par la suite. Avant, j'aimerais expliquer brièvement mon hypothèse centrale de travail.

3. Hypothèse de travail : la mémoire collective

Je présenterai quelques unes de mes expériences de terrain. J'entre dans une taverne au nom révélateur de « Histoire Rebetique », j'observe les photos accrochées au mur et je reconnais entre celles des musiciens et des chanteurs du rebetiko, la photo de Bairaktaris, un commandant de la police d'Athènes du début du XXe siècle.

---

[13] Escal Francoise, *op.cit.*
[14] Jankélévitch Vladimir, *La Musique et l'Ineffable*, Paris, Ed. du Seuil, 1983, p. 63 et 65.
[15] Molino Jean, « Musique et société », *L'Homme*, nº144, 1997, pp.139-145 et « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu*, nº17, janvier 1975, pp.37-62
[16] Nattiez Jean-Jacques, « Musique, esthétique et société », *L'Homme*, nº161, janvier/mars 2002, pp.97-110, « Trois modèles linguistiques pour l'analyse musicale », *Musique en jeu*, nº10, mars 1973, pp.3-11, « De la sémiologie à la sémantique musicales », *Musique en jeu*, nº17, janvier 1975, pp.3-9 et *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, 1987.

J'ouvre le livre « Chansons Rebetika » de Ilias Petropoulos, l'anthologie la plus connue datant de 1968[17], et je trouve aux premières pages de la section « photo-histoire » des photos des gravures représentant des cours et des cafés ottomans, un peu plus loin des derviches tourneurs, puis des sculptures et des hagiographies présentant des instruments à cordes, puis les héros de la révolution grecque de 1821 et plus loin encore des photos de prisons. 53 pages de photos - certaines remontant au 3e siècle ! - avant de présenter les photos des musiciens et autres acteurs du rebetiko,

À la radio et à la télévision, différents acteurs se positionnent pour dire que le rebetiko est une musique « authentiquement grecque », qu'il exprime « l'âme grecque » et « les peines et les douleurs de ce pays ».

Ces observations montrent que le rebetiko est souvent lié à un groupe désigné comme *nous*, il devient alors *notre* musique et à son histoire, qui devient *notre* histoire, remodelée de manière à ce qu'on reconnaisse en elle le passé du groupe présent. Mon hypothèse de travail consiste alors à la recherche de représentations partagées du passé véhiculées dans et par le rebetiko. Le rebetiko raconte ou mieux « résonne » une histoire (au sens de l'anglais *story*). En d'autres termes, il se présente comme lié à la mémoire collective.

Mon dernier pilier théorique et méthodologique alors se construit autour de la notion de la mémoire - surtout à travers les enseignements de Paul Ricœur[18] - adaptée à l'objet musical. Je me référerai brièvement à trois points de la conception de Ricœur qui me paressent intéressants pour ma recherche.

i. Ricœur commence par la question « de *quoi* y a-t-il souvenir ? » pour avancer deux faces indivisibles de la mémoire : a) une face cognitive, le simple souvenir, la *mnémé* qui est une forme passive de la présence à l'esprit du souvenir ; il s'agit alors d'une affection, d'un *pathos* et b) une face pragmatique, le rappel, la *anamnésis* qui est une forme active de la quête du souvenir. Se souvenir est faire quelque chose ; c'est une action, une *praxis* ; et en tant que activité exercée, elle contient aussi le « comment », les us et les abus de la mémoire.

[17] Petropoulos Ilias, *Ρεμπέτικα τραγούδια* [Chansons rebetika], (2e édition augmentée), Athènes, Kedros, 1979.
[18] Ricœur Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Ed. du Seuil, 2000.

ii. Ensuite, la question « de *qui* est la mémoire ? » se pose et Ricœur essaie de développer des ponts possibles entre le regard intérieur de la mémoire personnelle et le regard extérieur de la mémoire collective. C'est Maurice Halbwachs[19] qui fournit à mon sens des idées intéressantes sur cette question. La thèse majeure de Halbwachs est que la mémoire individuelle et la mémoire collective ont un lien intime, elles s'interpénètrent. La mémoire individuelle est un point de vue sur la mémoire collective et elle ne peut pas exister hors de cadres de pensée partagés ni hors de milieux sociaux. La mémoire se trouve ainsi liée à l'identité puisque la conscience d'une identité à travers le temps se manifeste dans l'expérience individuelle d'appartenir à un groupe et dans le sentiment du groupe de rester le même qu'au passé. Halbwachs introduit aussi une autre notion intéressante celle de la mémoire historique, l'État-nation en étant le vecteur. Il s'agit des usages et des instrumentalisations du passé selon Marie-Claire Lavabre[20], de la mémoire manipulée selon les mots de Ricœur.

Ces deux points nous ramènent au « politique par le bas » dont je parlais au début, puisque ce qui m'intéresse ici est de rechercher la mémoire collective, les représentations partagées du passé, intégrées à des pratiques musicales et ayant une visée pratique ; ces représentations s'opposent souvent à l'histoire officielle, à la mémoire historique.

iii. Le troisième point de la pensée ricœurienne concerne la notion d'oubli et donne des idées pour l'analyse de l'objet musical. « Il y a oubli là où il y a eu trace »[21] nous dit le philosophe. Le mot « trace », dans le sillage de celui d'empreinte, a trois emplois majeurs : a) les traces écrites et éventuellement archivées sur lesquelles travaille l'historien (les œuvres musicales enregistrées ou transmises oralement sur lesquelles travaille le musicologue), b) l'impression en tant qu'affection qui est essentiellement éprouvée et c) l'empreinte corporelle, cérébrale, corticale. Ricœur mentionne alors deux grandes figures de l'oubli profond : l'oubli par effacement des traces (qui est un oubli définitif) et l'oubli de

[19] M.Halbwachs, *La mémoire collective*, (édition critique établie par Gérard Namer), Paris, Ed. Albin Michel, 1997.
[20] Lavabre Marie-Claire, « Usages du passé, usages de la mémoire », *Revue française de Science Politique*, vol.44, n.3, 1994, pp.480-493 et « De la notion de mémoire à la production des mémoires collectives », dans Daniel Cefai (dir.), *Cultures politiques*, Paris, PUF, 2001, pp.233-251.
[21] Ricœur Paul, *op.cit*., p.374

réserve qui est, lui, réversible. C'est cet oubli de réserve qui peut amener à la reconnaissance, la « mémoire heureuse », apaisée et réconciliée : « si un souvenir revient, c'est que je l'avais perdu ; mais si malgré tout je le retrouve et je le reconnais, c'est que son image avait survécu »[22]. Les traces peuvent demeurer, même si elles sont « oubliées » pendant un temps et peuvent resurgir, si les acteurs sociaux et les circonstances le demandent pour les besoins du présent.

Ce troisième point nous invite à chercher dans la musique les traces du passé qui persistent, cet oubli de réserve. Ces traces sont au présent, « nulle ne dit l'absence, encore moins l'antériorité »[23]. Elles sont des effets présents et des signes de la cause absente et peuvent susciter des réseaux d'associations qui donnent à l'écoute de certaines musiques « un petit goût de madeleine »[24].

C'est alors dans la musique, dans les chansons rebetiko, que je vais chercher des traces (matérielles, affectives et corporelles-cérébrales) d'un passé révolu, le contexte et les conditions de production du rebetiko ; ces traces, par des réseaux d'associations et selon les nécessités du présent, s'ouvrent à l'interprétation - la réception actuelle de cette musique.

J'ai présenté jusqu'à maintenant les bases de mon récit herméneutique, la construction de mon boîtier théorico-méthodologique et mon hypothèse de travail. Je continuerai avec quelques réflexions concernant la partie empirique.

C. La partie empirique

I. L'histoire du rebetiko

En première partie, je compte analyser les conditions de production du rebetiko, en examinant en parallèle l'histoire musicale et l'histoire socio-politique. Il s'agit d'examiner le contexte dans lequel le rebetiko est produit, mais également les acteurs, les pratiques et les discours.

---

[22] *Ibid*, p.557.
[23] *Ibid*, p.552.
[24] Mijolla Alain de, « En guise d'ouverture… » dans Jacques Cain, Anne Cain et al, *Psychanalyse et musique*, Paris, Les belles lettres, 1982, pp.7-17, p.13. Sur musique et mémoire voir aussi *Cahiers d'ethnomusicologie*, n.22, Genève, Ateliers d'ethnomusicologie, 2009, et notamment l'article de Martin Denis-Constant, « Traces d'avenir, mémoires musicales et réconciliation en Afrique du Sud », , pp.141-168.

Écrire l'histoire du rebetiko pose un certain nombre de problèmes.

i. Il s'agit, en premier lieu, d'un problème central de l'historiographie concernant les sources d'informations existantes. Il existe des sources postérieures à la période de création du rebetiko, surtout à partir des années 70 et facilement accessibles, telles que les récits des musiciens, les anthologies et plusieurs autres livres et quelques films documentaires. Ces sources doivent, pourtant, être utilisés avec précaution, puisqu'elles manquent le plus souvent de rigueur scientifique et véhiculent les représentations ayant cours au moment de leur écriture.

Il existe également des sources contemporaines à la production du rebetiko : a) des enregistrements des disques 78 tours, accessibles grâce aux rééditions des 30 dernières années. Une partie du répertoire reste, pour autant, encore inconnue ; b) des photos, des partitions, des livrets, des catalogues, des publicités et des registres des compagnies phonographiques. Ces sources sont rarement accessibles. Elles font partie des collections privées, faites avec dévouement selon les intérêts de leurs collectionneurs qui ne veulent pas toujours montrer leurs archives. Souvent aussi, soit par manque de rigueur soit par manque d'informations, la datation des différents documents est à prendre en compte avec précaution ; c) il y a aussi des récits de voyageurs étrangers ayant comme mission de recueillir des chansons grecques, surtout au XIXe siècle ; d) la dernière source contemporaine est la presse de l'époque, accessible dans les diverses bibliothèques étatiques ou municipales et qui constitue une de sources d'information majeures de ma partie historique.

ii. Le rebetiko reste indéfini et flou comme genre musical et écrire son histoire pose des problèmes de catégorisation musicale. Il n'y a pas d'instrumentation unique, le bouzouki étant souvent l'instrument par excellence de cette musique, mais pas uniquement : on retrouve des morceaux au violon, à l'oud ou à la guitare caractérisés comme rebetiko (tant sur les étiquettes de disques que par les amateurs d'aujourd'hui). En outre, le bouzouki est également présent dans ces genres qu'on nomme « laiko » (musique populaire) ou encore « entehno » (musique érudite). Il y a au moins 5 rythmes et danses affiliés (zeibekiko, karsilamas, xasapiko, tsifteteli, syrtos) qui se retrouvent aussi dans d'autres genres musicaux (musique « démotique », « laiko », « entehno »), une douzaine de modes employés, pas de forme mélodique affiliée et pas de manière

d'harmonisation unique. Comment faire alors l'histoire d'un objet musical sans savoir quel répertoire il englobe ?

Les critères strictement musicaux ne semblent pas être suffisants et Fabbri[25] analyse la multiplicité de paramètres en œuvre lors de catégorisations musicales. En plus de paramètres formelles et techniques, il se réfère aux paramètres sémiotiques, comportementales, sociales et idéologiques, économiques et juridiques.

En ce qui concerne le rebetiko, Stathis Gauntlett[26] a analysé les différents thèmes qui ont souvent préoccupé et opposé ceux qui ont essayé de le définir. Il les regroupe en quatre catégories : la définition du milieu social qui a produit le rebetiko, sa chronologie, son classement dans l'ensemble de la production musicale et sa valeur culturelle. Il aborde également les différentes utilisations du terme[27] et leur impact sur la conception du genre. L'analyse de Gauntlett met ainsi au clair le chaos qui prévaut dans les anthologies et autres livres portant sur le rebetiko et invite à réfléchir sur la multiplicité des critères importants et nécessaires à la définition du genre tout en précisant : « il est vain d'essayer de faire de termes du sens commun, où prévalent les doubles sens, les ambivalences, les changements historiques et la multiplicité des sens, des termes scientifiques exactes »[28].

De mon point de vue, il semble intéressant de faire l'histoire du rebetiko, en éclaircissant, en partie, la multiplicité de sens, les changements de terminologies et les ambivalences que le terme engendre ; bref, en se penchant sur les processus sociaux de catégorisation du rebetiko. La catégorisation est perçue ici comme une activité qui « correspond au façonnage incessant de l'univers complexe d'une société »[29].

Ce que je propose alors est de combiner les diverses informations dont on dispose par les différentes sources et de reconstruire l'histoire de la production du rebetiko pas à

---

[25] Fabbri Franco, « A Theory of musical genders: two applications », dans D. Horn, P. Tagg (ed), *Popular Music Perspectives*, Göteborg and Exeter, International Association for the Study of Popular Music, 1981, pp. 52-81, actuellement sur : http://www.tagg.org/others/ffabbri81a.html (consulté le 10/04/2010).
[26] Gauntlett Stathis, *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση* [Chanson rebetiko, contribution à son approche scientifique], Athènes, Ekdoseis Eikostou Protou, 2001.
[27] L'étymologie du mot rebetiko reste toujours inconnue. Plusieurs hypothèses ont été soutenues, aucune scientifiquement ou solidement argumentée. Presque toutes véhiculant des représentations d'aujourd'hui et solidifiant un mythe et des récits autour de ce phénomène musical et du monde qui l'a entouré.
[28] Gauntlett Stathis, *op.cit.*, pp.58-59.
[29] Alvarez-Pereyre Frank (dir.), *Catégories et catégorisations, une perspective interdisciplinaire*, Selaf, Numéros spéciaux 33, Louvain/Paris, Peeters Press, 2008, p.272.

pas pour chaque période, toujours en parallèle avec l'histoire sociopolitique. L'objectif est d'écrire l'histoire du rebetiko en se débarrassant des mythologies et des catégorisations d'aujourd'hui à travers l'examen attentif de la presse de l'époque et de toute autre source pertinente. La presse ne nous donne pas seulement des informations sur les pratiques et la production du rebetiko, elle nous renseigne également sur la terminologie utilisée et la réception de cette musique par les journalistes – intellectuels de l'époque, représentant la culture officielle.

J'ai essayé jusqu'ici de présenter mes réflexions sur l'écriture de l'histoire du rebetiko. Je passerai alors à la deuxième partie de ma recherche, la partie plutôt musicologique.

II. Le rebetiko – analyse du corpus

1. Questions d'analyse musicale

Dans cette partie, mon intention est d'analyser un corpus de chansons caractérisées aujourd'hui comme rebetiko et ayant une popularité étendue, dans le but de rechercher des traces des conditions de production et des symboliques pouvant susciter associations et représentations. On retrouve ici, sous un angle différent, les problèmes précédemment mentionnés des sources et des catégorisations.

Les études musicologiques sur le rebetiko sont, malheureusement, presque inexistantes. Les méthodes destinées à la pratique musicale sont souvent européocentriques, dans le sens qu'elles distordent le système de modes populaires appelés *chemins* (δρόμοι) en essayant de l'expliquer avec la terminologie de la théorie musicale européenne et en établissant des équivalences. Nikos Andrikos[30] voit les chemins populaires comme un système hybride qui nécessite la construction d'une approche théorique propre. Pour pouvoir saisir le matériel polymorphe de la chanson populaire urbaine, il propose de se débarrasser de l' « échello-centrisme » (il analyse ses limites) et de construire un modèle théorique en adaptant des éléments tant de la tradition théorique modale (le système des maqâms) que de la théorie musicale occidentale.

[30] Andrikos Nikos, «Το υβριδικό σύστημα των 'λαϊκών δρόμων' και η ανάγκη εναλλακτικής επαναδιαχείρησής του» [Le système hybride de 'chemins populaires' et le besoin d'un nouveau maniement alternatif], *Tetradia*, Arta, TEI Ipeirou, 2010 (à paraître).

Pour ma part, j'essaierai d'analyser mon corpus et de dégager la construction générale de chaque pièce et son organisation formelle, en repérant également les moments de changements, les dynamiques et les contrastes. Dans un premier temps, je décrirai le corpus, pour tenter ensuite de problématiser, de fournir des interprétations possibles. Le rebetiko est une chanson et les paroles doivent aussi être analysées[31].

2. Critères de sélection

Pour procéder à la sélection de mon corpus, j'ai écouté un grand nombre de rebetika par des reproductions commerciales des enregistrements originels, j'ai beaucoup fréquenté de lieux où cette musique est jouée aujourd'hui et j'ai eu l'occasion de parler avec des musiciens et des amateurs de cette musique. J'ai été amenée à choisir mon corpus en établissant cinq critères de sélection : a) Le critère de base est la popularité actuelle. Cela peut sembler simple, pourtant ça ne l'est pas. En Grèce, plusieurs chansons de rebetiko connaissent toujours une popularité étendue. b) J'ai dû alors délimiter un espace et une période dans le temps. Un premier parti pris pour ma recherche est de ne pas m'intéresser aux chansons enregistrées aux Etats-Unis, à Istanbul, à Smyrne et en Alexandrie (qui renvoient à d'autres contextes socio-musicaux) et de me limiter aux enregistrements effectués en Grèce. En ce qui concerne le temps, j'ai choisi la période de 1930 (ouverture de l'usine de Columbia) à 1949 (fin de la guerre civile et conférence de Hatzidakis). c) J'ai aussi essayé d'inclure dans mon corpus les acteurs (compositeurs, chanteurs, interprètes et versificateurs) les plus populaires et avec une présence discographique importante, d) différents types d'orchestration, différents chemins et rythmes utilisés et e) une thématique de paroles variée. En suivant ces critères j'ai établi un corpus de 25 chansons.

3. Quelques remarques d'ensemble

En écoutant mon corpus, je constate une série de changements qui interviennent, tant sur le jeu des instruments, et principalement ceux de la guitare (changements d'harmonisation) et du bouzouki, que sur le style du chant, la structure de la chanson et

[31] Les différents rythmes utilisés dans le rebetiko marquent également des différentes danses. Le rebetiko est un ensemble complexe de musique, chant et danse. Pourtant, dans mon travail, la danse occupe une place secondaire et sera très peu analysée.

l'ambiance de l'enregistrement avec une professionnalisation progressive. Pennanen, un musicologue finnois, a analysé ce qu'il nomme « occidentalisation et modernisation » de la musique populaire grecque (il parle de l'insertion de formules chromatiques, de changements d'harmonisation et de l'apparition de lignes mélodiques multipartites) tout en ajoutant que « plusieurs musiciens, chercheurs et amateurs ont interprété la musique grecque comme étant plus occidentalisée que ce qu'elle n'est vraiment. La situation peut être perçue comme un symbole musical de l'ambiguïté culturelle entre Occident et Orient de la Grèce moderne: des structures orientales sous une surface occidentale »[32].

Le rebetiko repose essentiellement sur un système hybride combinant des éléments modaux et tonals. Par l'analyse du corpus, j'espère mettre en évidence ces différents éléments qui coexistent, faire apparaître les contacts, les influences d'autres musiques et les échanges, mais également les hésitations et les ambivalences. Ces différents éléments sont des traces d'un passé commun aux pas indécis et d'un cosmopolitisme disparu, écarté et oublié par la mémoire officielle.

III. La réception actuelle

La dernière partie de ma recherche, la partie sociologique, le niveau de la réception, se base sur des entretiens. J'ai choisi pour les besoins de mon objet d'utiliser la technique des entretiens collectifs non-directifs afin de recueillir des discours pour l'analyse. L'avantage des entretiens collectifs est qu'ils permettent de saisir les prises de position dans l'interaction qui se produit au sein du groupe et qu'ils font ainsi surgir les sens partagés et les désaccords. Il s'agit d'une méthode particulièrement adaptée à l'étude de la construction sociale des significations. La non-directivité est un idéal jamais possible à atteindre, mais au sein du groupe le rôle de l'enquêteur semble diminuer considérablement[33].

L'intérêt de cette méthode qualitative n'est évidement pas la représentativité. L'objectif est de saisir des situations diverses et contrastés au regard du thème de la discussion. Je ne cherche pas à trouver *le* sens du rebetiko pour ses amateurs

[32] Pennanen Risto Pekka, *Westernisation and Modernisation in Greek Popular Music*, Tampere, Acta Universitatis Tamperensis 692, 1999, pp.117-118.
[33] Voir aussi Duchesne Sophie, Haegel Florence, *L'entretien collectif*, Paris, Armand Colin, 2008.

d'aujourd'hui, mais ses potentiels signifiants et son ambivalence. Les entretiens collectifs non directifs permettent de rechercher cette pluralité, nécessaire « à la fois pour conserver à l'objet musical la polysémie qui lui est intrinsèque et pour appréhender, dans sa richesse affective, la nature kaléidoscopique des représentations qu'il fait circuler »[34].

Dans l'effort de constituer des groupes homogènes, pour faciliter l'aisance de la discussion, mais ayant comme objectif une diversification maximale entre les différents groupes, j'ai établi deux critères qui me paraissent influencer les positions sur le rebetiko aujourd'hui : l'âge (pour prendre en considération les différentes générations présentes aujourd'hui, avec des personnes de moins de 30 ans et d'autres de plus de 60 ans) et le milieu de provenance sociale (défavorisé – plutôt aisé). Quatre groupes ont ainsi été formés[35]. J'ai aussi effectué deux entretiens de groupes supplémentaires avec des amateurs de classe moyenne, appartenant à l'espace politique de la gauche, en appliquant le critère de l'âge. Chaque groupe était composé de 5 à 7 personnes et la durée moyenne de l'entretien était de 3heures !

Lors de l'entretien, je commençais toujours la discussion avec la question « qu'est-ce pour vous le rebetiko ? » et j'utilisais comme stimuli les chansons de mon corpus. L'idée est que les chansons fournissent une « aide – mémoire » et marquent une pause, pendant laquelle les enquêtés se concentrent sur l'écoute, qui provoque des émotions et fait apparaître le coté affectif de la musique.

L'expérience des entretiens a été très enrichissante. Les différentes personnes racontent des histoires qui semblent, en premier abord, complètement déconnectées de la musique. Il s'avère que le musical est très peu mentionné et une série d'associations avec le non musical surgit. La phase de l'analyse, qui sera essentiellement thématique, est à venir.

Je mentionnerai quelques premières idées : a) au cours des entretiens des questions de catégorisation sont apparues, certaines chansons du corpus étant perçues comme du « rebetiko de Smyrne », le « smyrneiko » comme on dit, qui tend à devenir un

[34] D-C.Martin, « Que me chantez-vous là ? Une sociologie des musiques populaires est-elle possible ? », dans A.Darré, *Musique et politique, les répertoires de l'identité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1996, pp.17-30, p.27.

[35] Malgré mes efforts, je n'ai pas pu effectué d'entretien avec un de ces groupes. J'ai alors comblé ce vide avec des entretiens individuels ; ces entretiens non directifs se transformaient le plus souvent en histoires de vie.

genre en soi. Rien que le terme, *de Smyrne*, renvoie à des processus sociaux complexes d'appropriation, d'interprétation du passé et de dénomination musicale. Le « rebetiko du Pirée » semble être le rebetiko par excellence ; d'autres chansons sont perçues comme « laiko » (autres significations attachées et renvoyant à une autre époque) b) on parle beaucoup du passé, on déploie une série d'images ambiguës sur ce passé dur, de pauvreté extrême et de criminalité au quotidien qui est en même temps embelli et donc attirant. c) les réfugies d'Asie Mineur sont souvent mentionnés, on marque en même temps une distance et une identification (« ils sont Grecs mais différents de nous et avec d'autres habitudes »). d) Parfois on voit le rebetiko comme une « tradition », du « folklore » (« cette musique est morte – la Grèce s'est modernisée ») parfois comme capable d'exprimer la situation actuelle (« c'est comme aujourd'hui »), en mélangeant « muséologie » et anarchie.

J'ai essayé de présenter mes hypothèses et mes réflexions sur l'ensemble de mon travail en cours. Le but de cette analyse en trois parties est de mettre en avant les liens qui existent entre les conditions et le contexte de production, les traces qui persistent de ce passé dans les chansons rebetiko et sa réception aujourd'hui.

Panagiota ANAGNOSTOU
IEP de Bordeaux
Juillet 2010
panagnostou@yahoo.com

Bibliographie

ALVAREZ-PEREYRE Frank (dir.), *Catégories et catégorisations, une perspective interdisciplinaire*, Selaf, Numéros spéciaux 33, Louvain/Paris, Peeters Press, 2008, p.272.

ANDRIKOS Nikos, «Το υβριδικό σύστημα των 'λαϊκών δρόμων' και η ανάγκη εναλλακτικής επαναδιαχείρησής του» [Le système hybride de 'chemins populaires' et le besoin d'un nouveau maniement alternatif], *Tetradia*, Arta, TEI Ipeirou, 2010 (à paraître).

ARISTOTE, *Politika*, livre 1, Apanta 1, vol.1, Athènes, Kaktos, 1993.

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

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

DUCHESNE Sophie, HAEGEL Florence, *L'entretien collectif*, Paris, Armand Colin, 2008.

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

FABBRI Franco, « A Theory of musical genders: two applications », dans D. Horn, P. Tagg (ed), *Popular Music Perspectives*, Göteborg and Exeter, International Association for the Study of Popular Music, 1981, pp. 52-81, actuellement sur : http://www.tagg.org/others/ffabbri81a.html (consulté le 10/04/2010).

GAUNTLETT Stathis, *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση* [Chanson rebetiko, contribution à son approche scientifique], Athènes, Ekdoseis Eikostou Protou, 2001.

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

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

JANKÉLÉVITCH Vladimir, *La Musique et l'Ineffable*, Paris, Ed. du Seuil, 1983.

JODELET Denise (dir.), *Les représentations sociales*, Paris, PUF, 3e éd., 1993.

LAVABRE Marie-Claire, « Usages du passé, usages de la mémoire », *Revue française de Science Politique*, vol.44, n.3, 1994, pp.480-493.
LAVABRE Marie-Claire, « De la notion de mémoire à la production des mémoires collectives », dans Daniel Cefai (dir.), *Cultures politiques*, Paris, PUF, 2001, pp.233-251.

LÉVI-STRAUSS Claude, *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964.

MARTIN Denis-Constant, « A la quête des OPNI, comment traiter l'invention du politique ? », *Revue française de science politique*, 39 (6), décembre 1989, pp.793-814.

MARTIN Denis-Constant, « Que me chantez-vous là ? Une sociologie des musiques populaires est-elle possible ? », dans A.Darré, *Musique et politique, les répertoires de l'identité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1996, pp.17-30.
MARTIN Denis-Constant (dir.), *Sur la piste des OPNI*, Paris, Karthala, 2002.
MARTIN Denis-Constant, « Introduction. Les OPNI, l'essence du pouvoir et le pouvoir des sens », dans Martin D-C (dir.), *Sur la piste des OPNI*, Paris, Karthala, 2002, pp.11-45.
MARTIN Denis-Constant, « La myosotis et puis la rose… Pour une sociologie des 'musiques de masse' », *L'Homme*, n. 177-178, 2006, pp.131-154.
MARTIN Denis-Constant, « Traces d'avenir, mémoires musicales et réconciliation en Afrique du Sud », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n.22, Genève, Ateliers d'ethnomusicologie, 2009, pp.141-168.

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

MOLINO Jean, « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu*, nº17, janvier 1975, pp.37-62.
MOLINO Jean, « Musique et société », *L'Homme*, nº144, 1997, pp.139-145.

NATTIEZ Jean-Jacques, « Trois modèles linguistiques pour l'analyse musicale », *Musique en jeu*, nº10, mars 1973, pp.3-11.
NATTIEZ Jean-Jacques, « De la sémiologie à la sémantique musicales », *Musique en jeu*, nº17, janvier 1975, pp.3-9.
NATTIEZ Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, 1987.
NATTIEZ Jean-Jacques, « Musique, esthétique et société », *L'Homme*, nº161, janvier/mars 2002, pp.97-110.

PENNANEN Risto Pekka, *Westernisation and Modernisation in Greek Popular Music*, Tampere, Acta Universitatis Tamperensis 692, 1999.

PETROPOULOS Ilias, *Ρεμπέτικα τραγούδια* [Chansons rebetika], (2e édition augmentée), Athènes, Kedros, 1979.

RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Ed. du Seuil, 2000.

WEBER Max, *Sociologie de la musique, les fondements rationnels et sociaux de la musique*, introduction, traduction et notes de Jean Molino et Emmanuel Pedler, Paris, Métailié, 1998.