

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

HÉROS, CONCERTS ET PERFORMANCES COMMUNICATIONNELLES :

LE RÉVEIL MÉMORIEL À L'ŒUVRE AUTOUR DES FIGURES DE
MÉLINA MERCOURI ET MIKIS THÉODORAKIS DANS LE CONTEXTE DE
LA DICTATURE DES COLONELS EN GRÈCE (1967-1974)

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN COMMUNICATION

PAR
NATHALIE KATINAKIS

MAI 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier chaleureusement mes directeurs de thèse, Gina Stoiciu et Philippe Sohet, qui ont été mes fidèles accompagnateurs tout au long de cette grande aventure qu'est la thèse. Leur écoute, leur soutien et leurs commentaires n'ont cessé de stimuler ma réflexion.

Je remercie aussi les étudiants du doctorat conjoint en communication ainsi que les professeurs qui m'ont encadrée dans les divers séminaires de ce programme, particulièrement les animateurs du forum doctoral de l'année 2005-2006, Line Grenier et Pierre-Léonard Harvey, qui ont su me guider au stade crucial de l'élaboration du projet de recherche.

Je voudrais également adresser mes remerciements à toutes les personnes qui ont, chacune à leur manière, apporté une pièce manquante à ma recherche : Antoinette Janssen, Ineke van der Maat, Eudoxie Katsourou, Jean-Claude Gillet, Pieter Hendriks, Klaus Salge, Ralph Mill, Stelios Ritsos, Patroklos Gkolantas, Athanasios Tatsis, Ingrid M'Bow, Kyriakos Papadopoulos, Astrid Lagoumaris, Guy Wagner, Rena Parmenidou et Gail Holst-Warhaft. Que ce soit en me faisant parvenir des documents rares, en jouant le rôle de traducteurs, en me proposant des références utiles ou en me livrant leurs commentaires de manière générale, ces personnes dispersées entre les Pays-Bas, la Grèce, la France, l'Allemagne, le Luxembourg, le Canada et les États-Unis en sont venues à constituer une grande chaîne de solidarité dévouée à la bonne réalisation de cette thèse. Un grand merci également à Marianna Anastasiou de la *Librairie musicale Lilian Voudouri* et Pauline Tzeirani de la *Fondation Mélina Mercouri* qui m'ont apporté des informations éclairantes.

Je souhaite aussi remercier mes parents, ma sœur ainsi que mon père qui, intrigué par ma recherche, a toujours été prêt à m'aider. Je n'oublie pas non plus ma famille grecque avec qui j'ai eu le bonheur de renouer par l'intermédiaire de cette thèse.

Mes pensées vont enfin à mon beau-père qui nous a quittés au milieu de mon parcours et qui aimait tant la musique de Théodorakis.

Finalement, je remercie mon conjoint pour son soutien inconditionnel.

AVANT-PROPOS

En décembre 1998, alors que j'achevais la première session du baccalauréat en communication de l'Université du Québec à Montréal, Mikis Théodorakis recevait un doctorat honorifique au même endroit. Ainsi, au moment où je commençais à peine des études qui m'auront menée à l'écriture de cette thèse, Mikis Théodorakis recevait cet honneur. J'étais alors loin de me douter que j'entreprendrais un jour une recherche sur cet artiste auquel l'UQÀM décernait un doctorat. Ce n'est qu'au début de mes études doctorales, en 2004, que j'appris cette coïncidence.

Au mois de mars 2009, alors qu'une grande partie de ma thèse avait déjà été réalisée, je me rendis en Grèce. Je voulais voir de mes propres yeux le cœur de mon objet de recherche de ces dernières années. En plus de compléter mes dossiers d'archives, il était également prévu de rencontrer Mikis Théodorakis.

Le jour du rendez-vous dans sa demeure près de l'Acropole, sa secrétaire m'a installée dans le salon qui faisait également office de bureau. Assise dans un fauteuil en cuir, je regardais, impressionnée, les objets qui m'entouraient. Des peintures à l'effigie de Mikis Théodorakis ou de sa femme étaient accrochées aux murs. Sur les étagères se trouvaient des dizaines de livres et documents divers. Et ce piano, enseveli sous des partitions où je devinais l'écriture de leur célèbre propriétaire.

Nerveuse à l'idée de rencontrer cet homme considéré par plusieurs comme un véritable mythe vivant, je me rappelais le long chemin parcouru avant de me retrouver dans la pièce où il passe la plupart de son temps. De l'étage, sa voix, faible, mais bien reconnaissable se laissait percevoir. Au bout de quelques minutes, sa secrétaire est revenue me voir, m'annonçant que la rencontre ne pourrait malheureusement pas avoir lieu ; l'état de santé de M. Théodorakis ne le permettant pas.

J'avais traversé l'Atlantique pour le rencontrer et voilà que sa maladie s'était mise entre nous deux. J'ai eu l'impression d'être arrivée trop tard, m'en voulant de n'avoir fait ce voyage plus tôt. Puis, j'ai vite compris que ce rendez-vous manqué n'en n'était pas un en réalité. Si je n'ai pas rencontré physiquement Mikis Théodorakis, j'aurai cependant rencontré la Grèce et ma famille grecque. Mikis Théodorakis a été la motivation de mon voyage et c'est justement en allant à sa rencontre que j'ai pu à nouveau fouler le sol du pays de mon père, parcourir ses lieux de mémoire et faire la connaissance d'une famille que je ne connaissais guère qu'en photos.

À la manière d'un rituel de passage, ce voyage en terres grecques m'aura ainsi inspirée dans la finalisation de la thèse à travers laquelle j'ai tenté au mieux de me questionner sur un peuple à la fois joyeux et plein d'amertume.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
AVANT-PROPOS	iii
LISTE DES FIGURES.....	xiii
LISTE DES ABRÉVIATIONS.....	xiv
RÉSUMÉ	xv
INTRODUCTION	1
1. Se rassembler et se ressembler.....	2
2. Travail de mémoire et expérience communicationnelle	3
3. Concerts et mémoire	4
4. Des héros à l'image de leur communauté.....	4
5. Une inscription originale.....	6
6. Division et structure de la thèse	7
PREMIÈRE PARTIE	
CONTEXTUALISATION ET MISE EN PERSPECTIVE GÉNÉRALE	9
CHAPITRE I	
MÉMOIRE, HÉROS ET PERFORMANCE :	
EXAMEN DES PERSPECTIVES THÉORIQUES.....	10
1.1 Mémoire	11
1.1.1 La mémoire collective	13
1.1.1.1 Nuances et précisions.....	13
1.1.1.2 Mémoire commune et mémoire historique	14
1.1.1.3 Mémoire collective et identité collective	17
1.1.2 Le travail de mémoire.....	18
1.1.2.1 Mémoire du passé et lieux de mémoire.....	19
1.1.2.2 Mémoire d'action et mémoire exemplaire	21
1.1.2.3 Mémoire d'attente et horizon d'attente	22
1.1.3 Une proposition théorique : le réveil mémoriel.....	23

1.1.3.1	Mémoire du passé/confirmation.....	24
1.1.3.2	Mémoire d'action/attachement	25
1.1.3.3	Mémoire d'attente/dépassement	25
1.1.3.4	L'identité de projet.....	26
1.2	Héros	27
1.2.1	Le héros comme création sociale	31
1.2.2	Le cycle d'héroïsation	32
1.2.2.1	La reconnaissance populaire du héros.....	32
1.2.2.2	La reconnaissance officielle des exploits du héros	35
1.2.2.3	L'institutionnalisation et le culte établi.....	35
1.2.3	Héros et mémoire : les versants mémoriels	36
1.2.3.1	Rappeler et promettre	37
1.2.3.2	Le tremplin mémoriel.....	39
1.3	Performance et rituel	42
1.3.1	La chanson comme performance.....	42
1.3.2	Le rituel et ses caractéristiques.....	45
1.3.2.1	Traditionnel et mouvant	46
1.3.2.2	Communion.....	48
1.3.2.3	Médiation symbolique.....	49
1.3.3	Les rites de passage	50
1.3.3.1	La liminalité	51
1.3.4	Concerts et rituels.....	52
1.3.4.1	Répétition et actualisation mémorielle.....	54
1.3.4.2	Concerts et <i>communio</i> n.....	57
1.3.4.3	Transe et sentiment de <i>communitas</i>	60
CHAPITRE II		
DÉCISIONS ET QUESTIONNEMENTS MÉTHODOLOGIQUES		
2.1	Perspective générale.....	67
2.1.1	Une passeuse extraterritoriale.....	67
2.1.2	Co-construction et travail de mémoire	69
2.2	Une démarche en trois temps	69
2.2.1	L'histoire, contexte et chanson grecque.....	70
2.2.2	Les héros.....	72
2.2.2.1	Itinéraires héroïques et processus d'héroïsation	72
2.2.2.2	Les versants mémoriels	73
2.2.3	Les concerts.....	75

2.2.3.1	Analyse documentaire	77
2.2.3.2	Témoignages	80
	2.2.3.2.1 À la recherche de répondants.....	81
	2.2.3.2.2 Récit de vie et travail de mémoire	83
2.2.3.3	L'entretien en ligne	84
	2.2.3.3.1 Pourtours et questionnements	85
	2.2.3.3.2 Des questions ouvertes aux questions spécifiques.....	88
2.2.3.4	Les images filmées des concerts	89

DEUXIÈME PARTIE

HISTOIRE, CONTEXTE ET CHANSON GRECQUE	92
---	----

CHAPITRE III

BLESSURES, OMISSIONS ET NOSTALGIES :

LES ENJEUX MÉMORIELS DE L'HISTOIRE GRECQUE	93
--	----

3.1	L'invention de la Grèce moderne	95
	3.1.1 Une continuité culturelle	95
	3.1.2 Mémoire imposée et déni mémoriel	97
	3.1.3 La guerre d'indépendance contre la Turquie (1821-1829)	98
	3.1.4 Paparigopoulos et la réécriture de l'histoire	99
3.2	La nostalgie des patries perdues.....	100
	3.2.1 La Grande Idée	100
	3.2.2 La Grande Catastrophe	102
3.3	Métaxas ou la dictature oubliée.....	104
3.4	Les brumes de l'Occupation	105
	3.4.1 Froid, neige, faim	106
	3.4.2 La résistance et les héros des montagnes	107
	3.4.3 L'horreur à son comble	109
3.5	Une libération illusoire	110
	3.5.1 Une mémoire vidée.....	112
	3.5.2 Des rassemblements meurtriers.....	113
3.6	Les blessures de la guerre civile.....	114
	3.6.1 La trahison	115
	3.6.2 Les frères ennemis	117
Conclusion	119	

CHAPITRE IV

LA DICTATURE DES COLONELS :

LE ROMAN D'UNE MÉMOIRE CHANCELANTE..... 120

4.1	Les événements préliminaires	121
4.1.1	Les élections de 1961	121
4.1.2	Grigoris Lambrakis : de héros à martyr.....	123
4.1.3	Papandréou et les événements de l'été 1965.....	125
4.1.4	La genèse du coup d'État	129
4.2	Les colonels : historique d'un trio justicier.....	133
4.3	Au-delà des illusions : les faux-semblants de la dictature.....	135
4.4	Les mesures dictatoriales	137
4.5	Dans la Grèce concentrationnaire	139
4.6	La torture, rue Bouboulinas.....	142
4.7	Les divers visages de la répression	144
4.7.1	La répression estudiantine	144
4.7.2	La presse grecque muselée	146
4.7.3	La diaspora grecque.....	147
4.7.4	La construction de la peur	147
4.8	Une manipulation mémorielle	149
4.9	L'escalade de la chute du régime des colonels	150
4.9.1	Les funérailles de Georges Papandréou	150
4.9.2	L'école Polytechnique.....	151
4.9.3	Chypre	152
4.9.4	La chute de la dictature.....	152
4.10	Le procès des colonels.....	153
4.11	Un acte <i>mémoricide</i>	154
4.12	Un traumatisme de trop	154
	Conclusion	155

CHAPITRE V

LÉVENDIA, PHILOTIMO, KAÏMOS :

FIGURES ET FORMES REBELLES DE LA CHANSON GRECQUE 156

5.1	Chanson, héros et résistance.....	158
-----	-----------------------------------	-----

5.1.1	Ballades akritiques.....	159
5.1.2	Ballades kleptiques.....	160
5.1.3	Les chansons de résistance durant la Deuxième Guerre mondiale	161
	5.1.3.1 Un lexique de vaillance	162
	5.1.3.2 La chanson comme acte de résistance.....	163
5.1.4	La grécité.....	165
5.2	Le rébétiko : un autre symbole de la résistance à l'oppression	167
	5.2.1 Une expression sociale	168
	5.2.2 Une réappropriation collective	172
	5.2.3 D'une musique proscrite à une reconnaissance tardive	174
5.3	L'entechno : un renouveau musical	176
	Conclusion	177

TROISIÈME PARTIE

	HÉROÏSATION, HÉROÏCITÉ ET TRAVAIL DE MÉMOIRE.....	179
--	---	-----

CHAPITRE VI

	MÉLINA MERCOURI : ITINÉRAIRES ET FACETTES MÉMORIELLES DE L'ENFANT CHÉRIE DES GRECS.....	180
--	--	-----

6.1	Un parcours atypique	182
	6.1.1 Une enfance en forme de conte de fées.....	182
	6.1.2 De l'adolescente à la femme : un rejet des normes sociales	185
	6.1.2.1 Le métier d'actrice VS le rôle conservateur de la femme grecque	185
	6.1.2.2 Un mariage qui lui offre la liberté et l'émancipation.	185
	6.1.2.3 Une guerre désengagée.....	186
6.1.3	Stella et Illya : les deux rôles phares de Mélina Mercouri	187
6.1.4	La dictature : Mercouri déclare la guerre aux colonels	189
	6.1.4.1 Une contestation ouverte et médiatisée	191
	6.1.4.2 La chanson.....	196
6.1.5	Le grand retour de Mélina Mercouri en Grèce après 7 ans d'exil.....	197
6.1.6	Ministre de la Culture et luttes diverses	198
	6.1.6.1 Ministre de la Culture.....	200
	6.1.6.2 L'échec d'Athènes.....	201
6.1.7	Le décès de Mélina Mercouri et ses funérailles	201
6.1.8	Mélina Mercouri aujourd'hui.....	203
6.2	Un cycle d'héroïsation mouvementé	204

6.2.1	La période de latence.....	204
6.2.2	La reconnaissance populaire de l'héroïne	207
6.2.2.1	Premier exploit	208
6.2.2.2	Véritable exploit.....	210
6.2.3	La reconnaissance officielle des exploits de l'héroïne.....	214
6.2.4	L'institutionnalisation et le culte établi.....	214
6.3	Mélina Mercouri : un espace rassurant et prometteur	215
6.3.1	Lieux de mémoire.....	216
6.3.1.1	Des personnages grecs	216
6.3.1.2	L'association à un symbole emblématique	219
6.3.1.3	Une revendication identitaire	221
6.3.1.4	L'amour de Mercouri pour la Grèce	225
6.3.1.5	L'amour des Grecs envers Mercouri.....	228
6.3.2	Horizons d'attente	231
6.3.2.1	La métaphore du félin indomptable	233
6.3.2.2	La métaphore du fauve en liberté.....	235
6.3.2.2.1	Un amour non conventionnel.....	237
6.3.2.2.2	Une femme libre et entière.....	239
6.3.2.2.3	La métaphore de l'animal exotique	241
	Conclusion	245

CHAPITRE VII

MIKIS THÉODORAKIS :

PÉRIPLÉS ET PÉRIPÉTIES MÉMORIELS D'UN MYTHE VIVANT..... 247

7.1	Un itinéraire à l'unisson de la Grèce.....	249
7.1.1	Une enfance de prodige entre les déracinements et le refus de la réalité.....	249
7.1.2	Résistance, clandestinité et camps : dans l'enfer de la Deuxième Guerre mondiale et de la guerre civile.....	252
7.1.3	Études parisiennes et volonté de briser les dogmes musicaux.....	257
7.1.4	<i>Epitaphios</i> et la renaissance musicale grecque.....	258
7.1.5	Lambrakis et les Lambrakidès : Zorba, Axion Esti et Romiossini	262
7.1.6	La dictature des colonels : Théodorakis banni	265
7.1.6.1	Clandestinité.....	265
7.1.6.2	La Sûreté, rue Bouboulinas	266
7.1.6.3	La prison Averoff	268
7.1.6.4	Vrachati, la liberté surveillée.....	268
7.1.6.5	L'exil à Zatouna.....	269

7.1.6.6	De l'exil à la prison : le camp Oropos	271
7.1.7	Une libération calculée : exil, résistance et tournées mondiales	272
7.1.8	L'après-dictature : du retour triomphal au rejet et à l'oubli	274
7.1.9	De la désillusion au triomphe	277
7.1.10	Mikis Théodorakis aujourd'hui : renaissance, hommages et nouveau respect	280
7.2	Une héroïsation en dents de scie	282
7.2.1	La période de latence	283
7.2.2	La reconnaissance populaire du héros	285
7.2.2.1	Premier exploit	285
7.2.2.2	Véritable exploit	287
7.2.3	La reconnaissance officielle des exploits du héros	290
7.2.4	L'institutionnalisation et le culte établi	291
7.3	Mikis Théodorakis : figure de souvenance et de projection collective	292
7.3.1	Lieux de mémoire	292
7.3.1.1	Une identification à la Grèce	293
7.3.1.2	Un retour aux sources	296
7.3.1.3	Enracinement local d'un être familial	300
7.3.1.4	La Grèce des contradictions	304
7.3.2	Horizons d'attente	307
7.3.2.1	La métaphore de l'ours et l'esprit d'indépendance	308
7.3.2.2	La métaphore du lion et la combattivité extraordinaire	312
7.3.2.3	Grandeur, charisme et passion : une grécité idéalisée	315
7.3.2.4	Les idéaux	317
7.3.2.4.1	Un symbole pacifiste et de compréhension entre les peuples	318
7.3.2.4.2	Un homme libre	320
7.4	Mercouri et Théodorakis : comparaison de deux figures héroïques	324
7.4.1	Leurs parcours	324
7.4.2	Leurs cycles d'héroïsation	327
7.4.3	Leurs versants mémoriels	330
	Conclusion	333

QUATRIÈME PARTIE
 CONCERTS, RITUELS ET RÉVEIL MÉMORIEL.....335

CHAPITRE VIII
 ANALYSE DES CONCERTS AU TERRAIN PANATHINAÏKOS ET
 AU STADE KARAÏSKAKI DE L'AUTOMNE 1974.....337

8.1	Une reconstruction des concerts.....	338
8.1.1	Concert au terrain Panathinaïkos.....	338
8.1.2	Concerts au stade Karaïskaki.....	340
8.2	Concerts et rituels.....	343
8.2.1	Un rituel en continuité.....	343
8.2.2	Rituels de passage.....	346
8.2.2.1	La liminalité de la dictature.....	347
8.2.2.2	La liberté retrouvée.....	350
8.2.2.3	Pas de véritable liberté d'expression durant les concerts.....	353
8.2.2.4	Une réintégration avec des difficultés.....	355
8.2.2.4.1	Panathinaïkos.....	356
8.2.2.4.2	Karaïskaki.....	357
8.2.2.5	La réintégration de Mercouri et Théodorakis au travers des concerts.....	363
8.2.2.5.1	Mercouri.....	363
8.2.2.5.2	Théodorakis.....	365
8.2.2.6	Une glorification des artistes.....	367
8.3	L'espace liminaire.....	369
8.3.1	Une « autocongratulation » et l'esprit d'insoumission.....	369
8.3.2	La bataille a été remportée au prix de sacrifices.....	371
8.3.3	Victimes passées et survivants.....	372
8.3.3.1	Les victimes passées et les ancêtres.....	372
8.3.3.2	Les disparus et les détenus.....	373
8.3.3.3	Les victimes survivantes.....	378
8.3.4	Chypre, Chili et idéaux : un attachement aux multiples facettes.....	379
8.3.4.1	Chypre.....	379
8.3.4.2	Chili.....	381
8.3.4.3	Idéaux et grécité.....	384
8.3.5	Comportements phatiques.....	386
8.3.5.1	Mercouri.....	387
8.3.5.2	Théodorakis.....	389

8.3.6	Conduites communielles	393
8.3.6.1	Bouger en commun	393
8.3.6.2	Chanter en commun	395
8.3.6.3	S'exclamer en commun.....	397
8.3.7	Le réveil mémoriel et la création d'une <i>communitas</i>	400
8.3.7.1	Expressions d'une transe collective	400
8.3.7.2	Théodorakis et la transe.....	405
8.3.8	Un espace liminaire fragile.....	407
8.4	Réveil mémoriel et identité de projet	410
8.5	La fin des concerts et le début d'une nouvelle ère	412
8.6	Différentes considérations autour du travail de mémoire	415
8.6.1	Confusion mémorielle et trous mémoriels	416
8.6.2	L'âge jeune des répondants.....	417
8.6.3	Ce qui reste à la mémoire	418
8.6.4	Une mémoire aidée par les autres.....	418
8.6.5	Un travail de mémoire aux bons et aux mauvais côtés	419
8.6.6	Ce qu'a laissé le temps : la survivance de la mémoire.....	423
8.6.7	Médiatrice mémorielle : une position complexe	424
	Conclusion	425
	CHAPITRE IX	
	CONCLUSION GÉNÉRALE.....	427
9.1	Rappel du chemin parcouru.....	428
9.1.1	La question de départ.....	428
9.1.2	Deux recherches empiriques complémentaires	428
9.2	Les résultats de la recherche.....	429
9.3	Les apports de la recherche	430
9.3.1	Valeur historique des résultats.....	430
9.3.2	La relecture de certaines notions	432
9.3.2.1	Mémoire	432
9.3.2.2	Héros	435
9.3.2.3	Performance	440
9.4	Une méthodologie créatrice	444
9.5	Angle communicationnel et démarche transdisciplinaire	445
	APPENDICE A.....	447
	BIBLIOGRAPHIE	448

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 L'expansion territoriale de la Grèce (1832-1947)	102

LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES

CIA	Central Intelligence Agency
E.A.M.	Ethniko Apeleftherotiko Metopo - Front National de Libération, organisation clandestine fondée en 1941 à l'initiative du Parti communiste grec.
E.D.A.	Eniaia Dimokratiki Aristera - Gauche Démocratique Unifiée, parti légal fondé en 1951.
E.L.A.S.	Ellinikos Laïkos Apeleftherotikos Stratos - Armée Populaire de Libération Nationale, organisation militaire de l'E.A.M. sous l'Occupation.
E.P.O.N.	Eniaia Panelladiki Organosi Neon - Organisation Panhellénique de la Jeunesse, fondée en 1943 à l'instigation de l'E.A.M.
E.R.E.	Ethnike Rizospastike Enosis - Union Nationale Radicale, parti fondé en 1956 par Constantin Caramanlis.
E.S.A.	Elliniki Stratiotiki Astinomia - Police militaire grecque.
GATT	Accord général sur les tarifs douaniers et le commerce.
K.K.E.	Komounistiko Koma Elladas - Initiales du parti communiste grec.
K.Y.P.	Ethniki Ypiresia Pliroforion - Centre des renseignements grecs.
O.T.A.N	Organisation du traité de l'Atlantique Nord
PASOK	Panellinio Sosialistiko Kinima - Mouvement Socialiste Panhellénique

RÉSUMÉ

Cette thèse se propose d'analyser les liens entre les héros, la chanson et un mécanisme de réveil mémoriel durant une période de crise sociopolitique : celle de la dictature des colonels (1967-1974) en Grèce. Plus précisément, elle cherche à expliquer comment des figures héroïques, s'exprimant essentiellement par la chanson comme pratique qui rassemble, ressemble et mobilise, peuvent devenir de véritables vecteurs d'un réveil mémoriel et participer à la création d'une identité collective.

Nous nous intéressons en effet à deux figures aujourd'hui emblématiques de la Grèce : Mélina Mercouri et Mikis Théodorakis. La première est une actrice, chanteuse et politicienne grecque mondialement connue grâce au film *Jamais le dimanche* (1960). Le second est un compositeur de réputation internationale qui a gravé nos mémoires avec la célèbre trame sonore du film *Zorba le Grec* (1964). Tous les deux se sont opposés à la dictature frappant leur pays à la fin des années 1960. Nous visons à expliquer comment leur résistance contre la junte militaire en aurait fait des figures héroïques.

Contraints à l'exil, Mercouri et Théodorakis peuvent enfin retourner en sol grec à la fin du régime dictatorial en 1974. Leur retour sur la scène musicale grecque s'est manifesté par leur participation aux premiers concerts autorisés en Grèce aux mois de septembre et d'octobre 1974. Le temps de ces manifestations musicales, les Grecs ont enfin pu chanter librement les chansons interdites et revoir leurs héros chéris. En quoi ces concerts ont-ils marqué un tournant symbolique autant dans le parcours personnel de Mercouri et Théodorakis que dans celui de leur communauté ? Dans le contexte d'une démocratie convalescente après sept ans de dictature qui l'a positionnée dans un état de fragilité mémorielle, nous cherchons ainsi à comprendre comment la communauté grecque a pu entreprendre, aux côtés de ses héros, un travail de mémoire nécessaire dans cette période de transition.

Mots-clés :

Héros, héroïsation, héroïcité, mémoire collective, travail de mémoire, identité collective, chanson, concerts, performance, musique populaire, rituel, liminalité, communication, communion, rassembler, ressembler, Mélina Mercouri, Mikis Théodorakis, Grèce, dictature des colonels.

INTRODUCTION

Caminante, no hay camino, se hace camino al andar.
« Voyageur, il n'est pas de chemin, on fait le chemin en marchant »

Antonio Machado

Il y a de ces objets de recherche qui, en raison de leur complexité et leur ampleur, imposent une lourde tâche aux chercheurs. Désireux de leur rendre justice, ces derniers tentent de trouver les manières les plus adéquates pour les étudier. Cette quête incessante peut devenir une obsession, mais elle peut également se transformer en une œuvre dont le chercheur n'avait guère imaginé les implications et déploiements étonnants auxquels elle donnerait lieu.

Cette thèse prend racine dans notre intérêt pour la Grèce moderne et son imaginaire collectif. Depuis le début de nos études doctorales s'est peu à peu précisé le phénomène communicationnel auquel nous avons décidé de nous consacrer plus spécifiquement. À partir des intuitions de départ autour des figures emblématiques de la Grèce que sont Mélina Mercouri et Mikis Théodorakis, de leur œuvre musicale et de ce qu'elle nous dévoile de leur communauté imaginée, le noyau de notre thèse s'est ensuite cristallisé sur une période charnière de l'histoire contemporaine grecque : la dictature des colonels (1967-1974). Période de crise révélatrice d'enjeux identitaires

et mémoriels, c'est en elle que s'ancre l'objet sur lequel nous avons voulu nous questionner. Nous considérons en effet les problèmes de recherche non pas comme des « faits bruts », mais bien comme des construits sociaux. En ce sens, si le régime des colonels pose son lot d'enjeux, la mise en lumière de certains d'entre eux dans le cadre de cette thèse est le résultat de notre propre construction de l'objet au fil d'un questionnement en évolution permanente.

1. Se rassembler et se ressembler

Des chercheurs comme Maffesoli (2006) analysent depuis plusieurs années les formes de socialité présentes dans les sociétés postmodernes en tant que resurgissements d'analogies affectives. Plusieurs rassemblements allant des partys « rave » aux matchs sportifs caractérisent en effet l'époque contemporaine. Sans nier leur possible multiplication actuelle, des formes similaires de réunions ont également jailli à d'autres moments de l'histoire. À ce sujet, les grands rassemblements des années 1960 et 1970 ont marqué la conscience de toute une génération. De mai 1968 à Woodstock (1969), des foules se sont réunies tantôt pour manifester leur besoin d'un changement social, tantôt pour célébrer pacifiquement la « révolution des fleurs » par la musique. Si chaque rassemblement demeure unique en soi et se rapporte à un contexte qui lui est propre, une même fonction semble les dominer : la création de liens. Se réunir dans un même lieu avec des personnes qui partagent les mêmes goûts ou idéaux semble en effet l'un des meilleurs moyens pour tisser des liens et ainsi réaliser un soi collectif (Maffesoli, 2006).

Mais tout rassemblement n'a pas la même teneur. Par exemple, un match sportif ne pose pas les mêmes enjeux que des funérailles nationales. Dans ce contexte, ce sont les concerts de musique populaire comme forme particulière d'attroupements contemporains que nous retiendrons. Plus précisément, nous nous interrogerons sur le rôle et l'usage de la mémoire au sein de certaines de ces manifestations.

2. Travail de mémoire et expérience communicationnelle

En ce début de millénaire qui porte le fardeau d'un vingtième siècle marqué par bon nombre de conflits de toutes sortes, la mémoire est mise à dure épreuve. De la Deuxième Guerre mondiale (1939-1945) avec son lot de conséquences sur les peuples à travers le monde aux luttes fratricides dans l'ex-Yougoslavie qui redessinèrent le paysage européen, nos vies actuelles ne sont pas indépendantes du passé commun et de l'avenir souhaité que nous partageons comme êtres humains, mais aussi comme individus appartenant à une même nation, aussi imaginée qu'elle puisse être. Notre construction identitaire collective et individuelle prend en effet assise au travers de références communes qui nous font constamment osciller entre un passé dont nous avons hérité et un futur dans lequel nous nous projetons. Ce dynamisme du passé au futur constitue le propre du travail de mémoire auquel nous ne pouvons échapper afin d'exister dans le présent.

Si chaque individu accomplit ce travail de mémoire multiforme quotidiennement afin de déployer une conscience identitaire unifiante, les collectivités doivent également procéder à cette activité afin de faire le point sur leur état. Le plus souvent, ce travail de mémoire se fait naturellement. À d'autres occasions, il doit être stimulé. Interviennent alors, par exemple, les commémorations et autres formes de rétrospection collective qui existent afin d'activer la mémoire d'une communauté donnée. Leur but est généralement de remettre en perspective certains souvenirs, de les questionner et de les souligner pour éviter qu'ils ne sombrent dans l'oubli. Dans cette optique, certaines figures souvent héroïques peuvent également se voir revêtir le rôle de « médiateur mémoriel », catalysant en elles un passé souvent mythifié et un avenir plein de promesses.

Il arrive aussi qu'un événement s'inscrive de manière imprévue au cœur du processus de travail de mémoire ; comme si une collectivité ressentait spontanément le besoin de faire le point sur son passé et sa destinée et investissait une rencontre de ses angoisses et espérances diverses. Lorsque les figures dans lesquelles elle a projeté

toutes ses attentes se trouvent également présentes à ladite rencontre, une expérience prodigieuse peut alors prendre forme. Dans le contexte d'une démocratie convalescente où la dictature des colonels (1967-1974) venait de s'achever en Grèce, une telle expérience semble avoir eu lieu à travers des concerts de musique populaire auxquels ont participé Mélina Mercouri et Mikis Théodorakis. C'est au « comment » et au « pourquoi » de cette expérience que nous avons voulu nous attacher dans le cadre de cette thèse.

3. Concerts et mémoire

Les concerts de musique populaire donnent l'occasion à des chanteurs et à leur public de se réunir dans un même lieu afin de participer à une performance musicale en direct. Selon le contexte dans lequel ils se déroulent, ces derniers peuvent changer de formes et endosser diverses connotations. En ce sens, un concert d'une tournée d'adieu diffère d'un concert donné dans le but d'amasser de l'argent pour une cause humanitaire. De la même manière, lorsqu'un concert a lieu dans un contexte postdictatorial où les chansons chantées avaient été censurées, les chanteurs bannis et les rassemblements interdits, on peut comprendre que la manifestation musicale se voit alors investir d'un sens particulier. Dès lors, nous pouvons nous demander comment la mémoire entre en jeu dans ce type d'événement musical. Comment un processus de travail de mémoire lui permettrait-il d'agir éventuellement comme rituel de passage pour la communauté y participant ? De quelle manière cela se traduirait-il ? En quoi le statut héroïque de chanteurs peut-il contribuer à la création d'attaches avec les membres de leur communauté ?

4. Des héros à l'image de leur communauté

Chaque peuple, à un moment ou un autre de son histoire, a ressenti le besoin de se tourner vers certaines figures érigées en héros. À y regarder de plus près, c'est tout un champ de valeurs et de modèles identificatoires importants pour une communauté que

semble nous révéler l'héroïsation de certains individus. Si, au Québec, Maurice Richard s'est vu investi de traits héroïques, Zinedine Zidane en France et Lady Di en Angleterre ont connu un sort similaire pour différentes raisons. Ces trois héros appartiennent à des sphères bien précises. D'un côté, Richard et Zidane ont tous les deux été les joueurs vedettes du sport national de leurs pays respectifs : le hockey pour le Québec et le football pour la France. De l'autre, Lady Di appartenait à la famille royale britannique qui tient une place de choix dans le cœur des Anglais.

En ce sens, la ferveur des Québécois pour le hockey, celle des Français pour le football ou des Anglais pour leurs rois semble trouver un écho dans l'engouement populaire des Grecs pour la musique (Mavroeidakos, 2005). Grande rassembleuse de ce pays si souvent déchiré, la musique semble bien une institution centrale de la culture grecque. Il n'est donc sans doute pas anodin que Mercouri et Théodorakis émergent comme héros à travers l'univers musical grec.

Au cœur des concerts de l'automne 1974 en Grèce, les premiers autorisés depuis le début de la dictature des colonels (1967-1974), ces deux artistes semblent avoir participé au processus de travail de mémoire qui y aurait alors eu lieu ; leur statut héroïque contribuant à cette stimulation mémorielle.

Après sept ans passés entre la clandestinité, l'exil et la prison en raison de leur résistance face au régime des colonels, ces deux artistes reviennent dans leur pays et auprès de leur communauté à ces occasions. Dans l'intermédiaire, des changements se seront produits. Si la dictature pose son lot d'enjeux mémoriels pour la communauté grecque en recherche de balises, cette période aurait contribué à faire de Mercouri et Théodorakis des figures héroïques.

Dans cette optique, les concerts de l'automne 1974 peuvent être vus comme des rituels de passage autant pour la communauté grecque en transition que pour Mercouri et Théodorakis qui réintègrent symboliquement cette dernière par leur biais après sept ans de dictature. Comme d'autres rituels (mariages, funérailles, etc.) qui

marquent des tournants dans la vie d'un individu ou d'une collectivité, ces concerts semblent avoir accompagné le passage d'un état à l'autre dans un contexte de démocratie convalescente ; passage encourageant un réveil mémoriel.

Les figures héroïques que sont Mercuri et Théodorakis et la chanson du point de vue de sa performance auraient ainsi joué un rôle de premier plan dans l'expérience communicationnelle sur laquelle nous souhaitons nous interroger. Une partie de notre recherche consiste ainsi à analyser l'héroïsation et l'héroïcité de Mercuri et Théodorakis afin de resituer leurs rôles dans le cadre des concerts. Nous nous questionnerons également sur la pratique de la chanson dans sa capacité de stimulation mémorielle.

D'une part, nous verrons que les héros semblent posséder des « aptitudes mémorielles » favorisant un travail de mémoire à travers le lieu de mémoire et l'horizon d'attente qu'ils représentent. D'autre part, notre étude de la chanson comme performance nous fera comprendre qu'elle n'est pas sans déployer des pratiques mémorielles ritualisées. Ainsi, quand des héros s'avèrent être des chanteurs qui retrouvent leur communauté après sept années de séparation dans le cadre de concerts et dans un contexte de démocratie nouvellement instaurée, la rencontre qui y prend forme peut s'avérer particulièrement stimulante sur le plan de la mémoire.

5. Une inscription originale

S'inscrivant dans la lignée des recherches en sociologie des pratiques culturelles (Middleton, 1990), notamment celles qui questionnent les fonctions, effets et usages de la musique populaire, notre thèse emprunte également aux études s'attachant aux figures héroïques et leur importance sociale (Centlivres, Fabre et Zonabend, 2001 ; Perrone, 2008), en plus de poursuivre la réflexion entamée dans plusieurs domaines autour des usages mémoriels (Nora, 1984 ; Candau, 1998 ; Ricœur, 2000). La nouveauté que nous proposons consiste dans l'articulation originale de divers questionnements déjà soulevés préalablement dans les travaux de bon nombre de

chercheurs, mais jamais spécifiquement réunis dans le cadre d'une même étude. Ainsi, c'est à la fois à la pratique de la chanson dans le cadre de concerts de musique populaire, à des figures héroïques et aux usages mémoriels que nous comptons nous attacher.

Recherche croisée et transdisciplinaire, le cœur de notre thèse s'avère aussi essentiellement communicationnel. Des rapports complexes établis entre la communauté et ses héros, aux liens construits dans le cadre de l'expérience d'un concert de musique populaire, c'est la communication en tant que communion qui se trouve sans cesse interrogée. Nous cherchons en effet à comprendre le processus communicationnel permettant l'atteinte d'un état de communion entre les membres d'une même communauté et leurs héros réunis dans le cadre de concerts ; processus qui ne nous semble pas indépendant d'un certain travail de mémoire. C'est en ce sens que nous voulons relire une période charnière de l'histoire contemporaine grecque à la lumière d'un phénomène musical et du développement identitaire qu'il aurait stimulé.

6. Division et structure de la thèse

Au cœur de cette thèse, les concerts à l'étude posent cependant des questions auxquelles il fallait préalablement répondre. Ainsi, avant de nous attacher spécifiquement à eux, c'est le contexte dans lequel ils se produisent qui nous retiendra. Dans le même ordre d'idées, les figures de Mercouri et Théodorakis qui dominèrent ces concerts mériteront d'être analysées respectivement avant de nous attacher spécifiquement auxdits concerts. En ce sens, nous avons divisé notre thèse en quatre grandes parties, chacune composée d'un ou plusieurs chapitres.

La première partie vise à établir le cadrage de notre objet de recherche ainsi qu'à développer la proposition théorique qui la guide. Elle est constituée de deux chapitres traitant respectivement du cadre théorique de notre thèse et de la méthodologie choisie.

La deuxième partie veut pour sa part dresser un portrait d'ensemble du contexte de notre objet de recherche. Elle est composée de trois chapitres : le premier s'attachant à l'histoire contemporaine grecque, le second à la période de la dictature des colonels (1967) et le dernier à certains aspects de la chanson grecque.

En ce qui concerne la troisième partie, elle s'intéresse spécifiquement à l'héroïsation et l'héroïcité de Mélina Mercouri et Mikis Théodorakis à travers l'étude de leurs parcours et des versants mémoriels dégagés de leurs figures.

Puis, la quatrième partie de notre thèse s'attachera spécifiquement aux concerts que donnèrent Mercouri et Théodorakis à la fin du régime militaire à l'automne 1974.

Finalement, si cette thèse peut paraître volumineuse, notons qu'elle est composée à la fois de parties descriptives et de parties analytiques (les troisième et quatrième parties alliant la description à l'analyse). La recherche de compréhension qui la guide exigeait un tel effort de combinaison.

PREMIÈRE PARTIE

CONTEXTUALISATION ET MISE EN PERSPECTIVE GÉNÉRALE

CHAPITRE I

MÉMOIRE, HÉROS ET PERFORMANCE : EXAMEN DES PERSPECTIVES THÉORIQUES

Sur ta gauche, tu trouveras, dans le palais d'Hadès, une source ;
À côté d'elle, s'élève un cyprès blanc.
Tâche de ne pas t'approcher de cette source.
Tu en trouveras une autre, dont l'eau fraîche
S'écoule du Lac de la Mémoire. Des gardes veillent sur elle.
Dire : « Je suis l'enfant de la Terre et du Ciel étoilé,
Je fais partie, vous le savez vous-mêmes, d'une lignée céleste.
J'ai grand soif, j'en meurs ; donnez-moi vite
L'eau fraîche qui s'écoule du Lac de la Mémoire ».
Et d'eux-mêmes ils te donneront à boire de la source sainte,
Et, après cela, parmi les autres héros tu seras le maître.

Constantin Cavafis
Œuvres poétiques 14, « En attendant les Barbares »

Autrefois, des chanteurs ambulants parcouraient la Grèce pour observer et engranger dans leur mémoire tout ce qu'ils pouvaient voir et entendre afin de composer par la suite des chansons. Certains d'entre eux s'appliquaient aussi à recueillir les vieilles balades à moitié oubliées qu'ils entendaient parfois au gré de leurs errances. Ces chanteurs ambulants provoquaient cependant beaucoup de remous. Les pouvoirs en place craignaient que leurs chansons puissent enflammer les esprits et réveiller la mémoire du peuple.

Depuis le joug ottoman, la Grèce est devenue un état indépendant, mais, longtemps encore, la chanson fut crainte. Les rimailleurs nomades du joug ottoman ont laissé la place à de nouvelles figures qui se sont senties investies d'une mission similaire. Comme leurs prédécesseurs, elles ont aussi connu la censure et ont dû surmonter de nombreux obstacles.

Analyser, dans le cas de la dictature des colonels, les relations de la chanson au contexte social qui la voit naître et se reproduire, son inscription dans une identité symbolique, les processus impliqués et les enjeux soulevés, demande de définir préalablement les orientations théoriques qui baliseront cette démarche. À l'examen, trois perspectives ont semblé plus pertinentes pour aborder ce phénomène dans ses singularités : la dynamique mémorielle à l'œuvre dans le processus d'identité symbolique, la construction et le rôle de la figure héroïque ainsi que le cadre de la performance culturelle en direct ; chacune de ces perspectives requérant des décisions méthodologiques propres qui feront l'objet du prochain chapitre.

Ces perspectives théoriques n'ont pas été préétablies ; elles émanent de notre objet d'étude en lui-même. De la même manière que la mise en problématique d'une réalité est l'œuvre du chercheur, elles ont été conceptualisées et développées à partir des données de notre étude. Entre nos « insights théoriques » (Chévrier, 2003) et notre ouverture conceptuelle, nous nous inspirons d'auteurs et de leurs champs notionnels dans un agencement original pour présenter notre propre proposition théorique. Plus précisément, ce bricolage théorique a consisté en un va-et-vient entre certaines notions de base relatives aux grands champs notionnels à l'étude (mémoire, héros, performance et rituel) et leurs applications et ajustements possibles sur notre objet de recherche.

1.1 Mémoire

Si la notion de mémoire est aujourd'hui au cœur de réflexions et de débats au sein de plusieurs disciplines, ce n'est que depuis une trentaine d'années que les chercheurs

l'ont véritablement intégrée à leurs champs de préoccupations. Les premières études sur la mémoire en tant que faculté psychique ne datent pas d'hier, mais peu d'articles ou d'ouvrages relevant des sciences humaines ou des arts se sont attachés à cette notion avant le milieu des années soixante-dix¹. De nos jours, des pans de recherches (Nora, 1984; Traverso, 2005) se consacrent entre autres à définir cette notion en la questionnant sans cesse, notamment dans ses rapports complexes avec l'histoire. D'autres se penchent plutôt sur la « compulsion mémorielle » à laquelle nous assisterions au sein de nos sociétés occidentales. L'engouement patrimonial, la passion généalogique, les succès éditoriaux des biographies, la « surevendication » du droit à la commémoration sont quelques exemples de ce « culte de la mémoire » observé par nombre de chercheurs (Nora, 1984 ; Bédarida, 2003 ; Traverso, 2005). Pour décrire cet éloge inconditionnel à la mémoire dans les malfaçons qu'il entraîne, Tzvetan Todorov (1995) a parlé d' « abus de la mémoire » alors que Paul Ricœur (2000) a employé le terme de « mémoire imposée ». Peu importe le lexique exact utilisé, ces auteurs tentaient de dénoncer une multitude de phénomènes, dont font partie les commémorations forcées et la construction outrancière de monuments, qui témoignent d'une certaine sacralisation de la mémoire et provoqueraient un sentiment de saturation ; le trop-plein de mémoire s'apparentant à une forme d'oubli. À trop vouloir rappeler, commémorer et transmettre, la banalisation et l'éparpillement guetteraient la mémoire.

Sans nier l'importance de ces discussions qui demeurent d'actualité, il n'est pas nécessaire de poursuivre la polémique autour de ce « memory craze », pour reprendre l'expression d'Allan Megill (1998). S'inscrivant sous le sceau de la mémoire, cette démarche cherche essentiellement à comprendre le processus communicationnel au cœur d'un travail de mémoire. Avant d'aborder ce dernier, il importe de s'arrêter sur la notion même de mémoire et plus particulièrement de mémoire collective.

¹ Dont Roger Bastide (1970) et Pierre Nora (1979).

1.1.1 La mémoire collective

Plus que la notion générale de mémoire qui embrasse trop et désigne des phénomènes assez distincts, nous nous intéressons ici à la notion de « mémoire collective » que Maurice Halbwachs a été le premier à introduire en 1925 dans son ouvrage *Les cadres sociaux de la mémoire*. Faisant suite à toute une tradition où dominait l'idée de « mémoire individuelle » (la tradition du regard intérieur), Halbwachs a remis en question le fait qu'un individu puisse se souvenir seul. Il croyait plutôt que le plus grand nombre de nos souvenirs nous reviennent lorsque notre entourage nous les rappelle. Il s'agit de voir notre propre mémoire comme étant toujours mêlée à celle de la société à laquelle elle appartient ; la mémoire individuelle ayant toujours une dimension collective.

1.1.1.1 Nuances et précisions

Tout comme Halbwachs, nous croyons en l'existence d'une mémoire partagée par l'ensemble d'un groupe, mais remettons en question la notion même de « groupe », en tant qu'un tout indivisible et immuable. À la notion de « groupe », nous préférons celle de « nous » imaginaire, dans le sens de la « communauté imaginée » de Benedict Anderson (1996). Cette notion fait référence à une entité qui existe et qui imagine à la fois la nature de sa communion autour de liens et de lieux. Les communautés sont imaginées, car bien que leurs membres ne puissent jamais tous se rencontrer, ils ont l'impression d'être en communion et de faire partie d'un même ensemble. Dans le cadre de notre recherche, ce « nous » imaginaire renvoie à la « communauté imaginée » que constituent les Grecs. Ce « nous » ne fait pas nécessairement référence à un « nous » national, ni à l'idée de nation, mais plutôt à une impression de communion entre les membres d'une même collectivité. En recourant aux notions commodes comme celles de « Grèce » ou « Grecs », il faut garder présent à l'esprit que le concept de nation et celui de sentiment national qui lui est attaché sont des phénomènes modernes et construits.

Par ailleurs, la mémoire collective n'est pas nécessairement consensuelle (Candau, 1996). Construite sur l'interaction de mémoires individuelles parfois en conflit, elle ne peut être véritablement homogène. La mémoire collective est à concevoir comme une mémoire partagée, une mémoire qui peut faire consensus sur certains points, mais sans pour autant s'imposer comme supérieure aux mémoires individuelles.

1.1.1.2 Mémoire commune et mémoire historique

Depuis les travaux de Halbwachs cette notion a fait l'objet de nombreuses études ou critiques dans plusieurs domaines et a été abordée sous divers angles. Il n'en demeure pas moins qu'une confusion persiste au sujet de la définition de ce terme qui embrasse des phénomènes souvent distincts². Dans l'espace ouvert par l'utilisation polysémique de cette notion, la proposition formulée par la sociologue de la mémoire Marie-Claire Lavabre semble néanmoins rallier de plus en plus d'adeptes :

La mémoire collective se définit comme une interaction entre les politiques de la mémoire -encore appelée « mémoire historique »-, et les souvenirs - « mémoire commune », de ce qui a été vécu en commun -. Elle se situe au point de rencontre de l'individuel et du collectif, du psychique et du social (Lavabre, 2000).

Attachons-nous de plus près aux deux volets de cette interaction au sein même de la mémoire collective.

a) Mémoire commune

La mémoire collective surgit d'une association de souvenirs et d'oublis rejoignant la majorité. En ce sens, la mémoire collective serait, d'une part, une *mémoire commune*, c'est-à-dire l'ensemble des souvenirs (incluant aussi les omissions) vécus par les individus et réinterprétés par la collectivité. Ces souvenirs sélectifs auraient été vécus par les membres de la communauté avant d'être reconstruits par le « nous ».

² Le mot « mémoire » revêt en effet des réalités différentes. L'usage politique et stratégique du passé est par exemple à distinguer du souvenir de l'expérience transmise.

Cette mémoire commune est cependant subjective, car comme le précise Traverso (2005, p. 19), elle « reste ancrée à des faits auxquels nous avons assisté, dont nous avons été les témoins, voire les acteurs, et aux impressions qu'ils ont gravées dans notre esprit. » Dans cette optique, même si la mémoire collective puise dans un fonds de souvenirs et d'oublis communs propres à une communauté, elle dépend toujours de la mémoire personnelle qui réinterprète le passé à sa façon. La mémoire collective n'existe donc pas comme une entité définissable. Elle est issue de l'union des mémoires individuelles qui ont ensuite leur propre vision de ce qu'est et devrait être la mémoire collective, chacune se l'imaginant à partir de sa propre expérience.

Pour chaque membre de la communauté, les éléments constitutifs de la mémoire collective ont des significations différentes. Chaque individu se crée lui-même son univers de références propre à chaque souvenir. Par exemple, le souvenir de la guerre ne revêt sûrement pas le même sens pour une personne qui a souffert directement de la famine que pour une autre qui en a été moins touchée. Même dans le cas de deux personnes ayant connu la famine, l'une aurait pu occulter cette expérience tandis que l'autre l'aurait gardé dans son esprit, chacune ayant fait son propre travail de mémoire par rapport à l'événement vécu. Vision du passé filtrée par le présent, la mémoire (qu'elle soit individuelle ou collective) se construit également « par des connaissances postérieurement acquises, par la réflexion qui suit l'événement, par d'autres expériences qui se superposent à la première et en modifient le souvenir » (Traverso, 2005, p. 19). La mémoire collective n'est donc jamais figée. À la manière d'un chantier ouvert, elle est en transformation permanente puisqu'elle se façonne au gré du travail de mémoire sur lequel nous reviendrons plus loin.

b) Mémoire historique

Halbwachs (1997, c1925) précise que la mémoire résulte d'un travail perpétuel de reconstruction du passé, une réécriture au présent. Mais comme le dit Lavabre (2000), ce passé ne peut se limiter simplement à une antériorité vécue par le « nous ». La

mémoire collective n'est pas uniquement constituée des souvenirs expérimentés directement par les membres de la communauté imaginée. À la mémoire commune s'ajouterait la *mémoire historique*, qui n'est pas celle des historiens, mais bien l'appropriation officielle et sélective de souvenirs non vécus par le « nous ». Ce deuxième aspect s'apparente à ce que Halbwachs appelle « l'histoire enseignée ».

L'appropriation des souvenirs non vécus par les membres d'une même communauté ou seulement par une partie d'entre eux pose le problème de la transmission. Nous pouvons alors nous demander comment, pourquoi et par qui certains souvenirs en viennent à constituer ce deuxième pendant de la mémoire collective. Quelles sont leurs significations pour qu'ils arrivent à traverser le temps et revêtir une importance pour des individus qui ne les ont jamais expérimentés ? La mémoire s'inscrivant au sein de l'espace public, elle n'échappe pas à l'influence « des paradigmes savants de la représentation du passé » (Traverso, 2005, p. 29), en plus d'être soumise aux modes de penser collectifs.

Qu'il s'agisse d'une mémoire puisée à l'expérience vécue ou d'une mémoire plus historique, faite de souvenirs non expérimentés personnellement, la mémoire collective est toujours contaminée. Le contexte, la situation géographique, l'âge, le sexe, la position sociale ou l'environnement familial entrent aussi en jeu dans l'interprétation du passé. Le contact avec des personnes qui tiennent à parler de leurs expériences peut également entretenir un souvenir et lui donner une importance. L'insistance dans un milieu familial ou professionnel sur un événement qui a marqué les consciences de ces derniers peut par exemple participer à le rendre mémorable.

Par certaines dimensions, la mémoire commune et la mémoire historique s'apparentent à la distinction proposée par Walter Benjamin (2000) entre l'expérience vécue (*Erlebnis*) et l'expérience transmise (*Erfahrung*). L'une se rapporte au vécu individuel et volatile tandis que l'autre se perpétue d'une génération à l'autre et participe à la formation de l'identité de la communauté dans la longue durée (Traverso, 2005, p. 12). Si nous avons tenu à les définir séparément pour en faciliter

la compréhension, en réalité il est difficile de les distinguer. Ces deux mémoires sont en effet en perpétuelle interaction au sein de la mémoire collective et c'est dans leur action conjuguée qu'il faut les approcher.

1.1.1.3 Mémoire collective et identité collective

En plaçant la mémoire collective au cœur de notre recherche, on ne peut faire abstraction d'une autre notion qui semble la seconder et qui serait également touchée par le travail de mémoire auquel nous nous attacherons plus loin. S'interroger sur la mémoire collective ne revient-il pas à s'interroger sur l'identité collective ? Tout comme le concept de mémoire collective, celui d'identité collective soulève des problèmes similaires en tant que rhétorique holiste. L'identité collective est cette identité partagée par *plusieurs* individus ayant des points communs. Mais, à l'instar de la notion de « mémoire collective », l'identité collective ne doit être conçue comme une identité partagée par *tous* les individus d'une même collectivité. Ici encore, l'impression de partager des attributs communs provient d'un processus imaginaire et construit. Toujours à la manière d'une « communauté imaginée », certains individus s'inventeraient une identité commune à partir d'un certain nombre d'invariants comme la langue, la race, l'histoire, le territoire, etc.

Cette identité commune pourrait ainsi être touchée par les usages de la mémoire collective puisque ces deux notions s'interpénètrent à la manière de vases communicants. Joël Candau (1998) a bien analysé comment la mémoire viendrait fonder et nourrir l'identité :

La mémoire nous façonne et nous la modelons à notre tour. Ceci résume parfaitement la dialectique de la mémoire et de l'identité qui s'épousent l'une l'autre, se fécondent mutuellement, se fondent et se refondent pour produire une trajectoire de vie, une histoire, un mythe, un récit (Candau, 1998, p. 6).

Candau souligne ici la compénétration entre la mémoire et l'identité en concevant la mémoire comme force de l'identité. D'une part, la mémoire précède la construction

de l'identité, d'autre part l'identité vient renforcer la mémoire : « si la mémoire est « générative » de l'identité, dans le sens où elle participe à sa construction, celle-ci, en retour, façonne des prédispositions qui vont conduire l'individu à « incorporer » certains aspects particuliers du passé, à faire des choix mémoriels » (Candau, 1998, p. 9). La mémoire et l'identité semblent être indissociables en se renforçant mutuellement ; la quête identitaire ne pouvant se passer de mémoire et la quête mémorielle allant de pair avec un sentiment d'identité. C'est d'ailleurs à l'intérieur d'un registre mémoriel fait de représentations, croyances, savoirs ou héritages que les stratégies identitaires s'opèrent. La mémoire joue un grand rôle dans la construction de l'identité, tout comme l'identité s'accomplit au cœur d'une réminiscence et repose sur une reconstruction mémorielle en procédant à une sélection de ce qu'elle retient. En ce sens, le travail de l'identité s'élabore au rythme du travail de mémoire.

1.1.2 Le travail de mémoire

Pour comprendre la pertinence herméneutique et la portée de l'espace ouvert par la notion de mémoire collective, il faut s'attacher à mieux cerner le processus dynamique de ce que Candau nomme le « travail de mémoire ». Dans son ouvrage *Mémoire et identité* (1998), Candau définit le travail de mémoire comme une réécriture mémorielle où certains souvenirs sont mis en lumière tandis que d'autres sont laissés dans l'ombre, par tout un jeu de sélections, d'exagérations, de tris, d'ajouts et d'éliminations. Entre les omissions que l'on souhaite, les amnésies que l'on ignore et les souvenirs sacralisés, s'opère une mise en ordre des repères mémoriels.

Candau explique que tout travail de mémoire s'accomplit dans trois directions différentes : une mémoire du passé, une mémoire d'action (présent), une mémoire d'attente (futur)³. Il ne faut donc pas limiter les usages mémoriels au passé, mais prendre en considération les deux autres directions auxquelles s'applique aussi la

³ Formulations établies par Candau (1998).

mémoire ; soit le présent et le futur. Ces directions doivent également être vues non pas comme trois sortes de mémoires inséparables, mais bien comme trois incidences du travail de mémoire sur la lecture du passé, du présent et du futur. Leur description nous donnera également l'occasion d'aborder trois autres notions en lien direct avec ce travail de mémoire : le lieu de mémoire, la mémoire exemplaire et l'horizon d'attente.

1.1.2.1 Mémoire du passé et lieux de mémoire

D'une part, le travail de mémoire est composé d'une mémoire du passé, celle des bilans, évaluations, regrets, fondations et ressourcements. Cette mémoire du passé est celle des bases sur lesquelles s'appuie le groupe en tant que « nous » imaginaire. C'est elle qui lui permet de faire corps ; les références communes et le passé commun servant de liants. La mémoire du passé entre donc en écho avec l'idée d'une mémoire nationale et celle d'attaches primaires. À la manière d'un réservoir, c'est dans cette mémoire du passé qu'il est possible d'aller puiser certains éléments au détriment d'autres pour en arriver à répondre à des questions telles que « qui sommes-nous en tant que collectivité ? », « qu'est-ce que nous partageons ? », « qu'est-ce qui est important pour nous ? ».

Cette mémoire du passé s'appuie souvent sur une « nostalgie imaginaire » (Appadurai, 1996, p. 77), dans le sens d'une nostalgie que le « nous » éprouve pour des choses qu'il n'a jamais vécues. Mais comme le précise Sélim Abou (1997, p. 4), peu importe que « l'origine soit souvent mythifiée et que le legs culturel ne soit jamais totalement homogène. L'essentiel est que ces éléments communs sont vécus par le groupe concerné (en tout cas par une partie de ses membres), comme ses caractéristiques distinctives et sont perçus comme tels par les autres.»

Dans le même ordre d'idées, le passé peut être sublimé et idéalisé, particulièrement lorsque la communauté traverse une période difficile qu'elle souhaite surmonter. Dans ce cas, le passé devient un « Âge d'or » où tout allait mieux que dans le présent.

Mais, lorsqu'une communauté a un lourd passé fait d'événements et d'expériences douloureuses, la mémoire collective s'en trouve à porter le fardeau de ses souffrances. Le travail de mémoire peut alors prendre la forme d'un devoir de mémoire où la communauté maintient en vie les souvenirs des blessures passées afin qu'ils ne sombrent pas dans l'oubli. Ces souffrances ont laissé des cicatrices qui ont marqué l'identité collective et les diverses strates de la mémoire collective. La communauté les traîne malgré elle dans sa mémoire, car ce sont aussi elles qui l'ont façonnée.

La mémoire du passé n'est pas non plus sans évoquer la notion de lieu de mémoire, telle qu'élaborée par Pierre Nora (1984) dans le sens d'un lieu (matériel ou symbolique) où « se cristallise et se réfugie la mémoire » (Nora, 1984, p. 27). La raison d'être d'un tel lieu serait « d'arrêter le temps, de bloquer le travail de l'oubli, de fixer un état des choses, d'immortaliser la mort » (Nora, 1984, p. 35). La parenté entre ces deux notions tendrait à l'assimilation de la mémoire collective à la mémoire nationale. Le projet de Nora a effectivement consisté à faire une certaine « patrimonialisation » du sentiment national par l'inventaire des lieux où la mémoire nationale s'est incarnée. Le lieu de mémoire, comme la mémoire du passé, est un lieu de reconnaissance et c'est en ce sens qu'il est rassurant. Il offre un espace de repères à la communauté.

Pour bien des sociétés au sortir de périodes troublées, la mémoire du passé en jeu ne peut donc qu'être conflictuelle, mais également souterraine et craintive de se dévoiler et de s'affirmer. Entre la mémoire collective qui a été officiellement entretenue par les institutions et les gouvernements en place et la mémoire collective cachée et interdite, où se positionne la mémoire du passé ? Pour un début de réponse à cette question, il semble déjà primordial de conjuguer la mémoire du passé au pluriel. Parler de mémoires du passé nous apparaît en effet plus juste pour cerner cette première direction du travail de mémoire lié au rapport qu'une communauté établit avec son passé.

1.1.2.2 Mémoire d'action et mémoire exemplaire

À la première direction du travail de mémoire qui concerne principalement des aspects liés à la confirmation d'attributs propres à une collectivité, s'apparentant ainsi à l'idée de mémoire nationale, une seconde direction s'ajoute, dépassant les frontières de la « communauté imaginée ». Il s'agit de la mémoire d'action absorbée dans un présent toujours évanescent. Comme nous l'avons vu plus haut, c'est d'ailleurs toujours au présent que se décline la mémoire. C'est ce présent fugitif « qui détermine ses modalités : la sélection des événements dont il faut garder le souvenir (et des témoins à écouter), leur interprétation, leurs « leçons », etc. » (Traverso, 2005, p. 16). Lorsque le présent est celui d'une période de crise et de bouleversements, il peut être le prétexte pour aller puiser dans d'autres mémoires des phénomènes similaires. La période de crise « actuelle » servirait de base et de point d'appui pour reconnaître qu'il y a d'autres peuples, d'autres époques qui vivent ou ont vécu des situations semblables. Le contexte participerait à la reconstruction des souvenirs en « présentifiant » l'information remémorée. En ce sens, la mémoire du présent serait une mémoire d'action, s'inspirant d'autres mémoires pour se conforter dans la possibilité d'une transformation et chercher la confiance dans les victoires futures.

Elle prendrait ainsi les traits de la « mémoire exemplaire » de Todorov (1995) qui « permet d'utiliser le passé en vue du présent, de se servir des leçons des injustices subies pour combattre celles qui ont cours aujourd'hui, de quitter le soi pour aller vers l'autre » (Todorov, 1995, p. 31-32). Il s'agit de se réapproprier le passé d'une manière lucide. La mémoire exemplaire permettrait d'éviter les pièges propres au recours au passé : soit la sacralisation et la banalisation. L'ensemble des exploits et des persécutions passées ne doit pas être vu comme unique, ni donner lieu à des parallèles historiques faciles en assimilant simplement le passé au présent. La mémoire exemplaire vise plutôt à tirer du cas particulier une leçon générale, de lire le passé dans son exemplarité. Il s'agit de domestiquer le passé afin qu'il devienne « principe d'action pour le présent » (Todorov, 1995, p. 30-31). Relire le passé dans son

exemplarité prend toutefois une signification particulière dans un contexte de dictature. Dans tout régime totalitaire, reconstituer ou réinterpréter le passé est perçu comme un acte d'opposition au pouvoir avec son lot de conséquences.

1.1.2.3 Mémoire d'attente et horizon d'attente

La troisième direction du travail de mémoire, la mémoire d'attente, est celle des projets, des résolutions, promesses, espoirs et engagements. Elle n'est pas sans rappeler l'horizon d'attente tel qu'il fut développé dans le champ des études littéraires allemandes par Reinhart Koselleck (1990) pour rendre compte des attentes relatives au futur. Cette mémoire tournée vers le futur s'appuie sur la mémoire du passé et la mémoire d'action pour éclairer de nouvelles avenues, car si le passé est modulable, l'avenir l'est aussi. En s'affirmant en tant que collectivité et en faisant le point sur le passé, mais aussi en exorcisant le présent par un ralliement à d'autres mémoires sur la base d'une situation jugée insatisfaisante, le travail de mémoire pourrait ensuite prendre la forme d'une émancipation et d'un projet politique. La mémoire d'attente est ainsi en quête d'un lendemain meilleur où la période de crise laisserait la place à une période de renouveau et de transformation sociale.

Ces trois directions du travail de mémoire doivent être considérées de pair, car comme le souligne Candau, « seule l'action conjuguée et unifiante de ces différentes mémoires peut nous aider à conceptualiser, pour l'accepter, notre inscription dans un temps » (Candau, 1998, p. 50). La mémoire du passé, la mémoire d'action et la mémoire d'attente se trouvent ainsi indissolublement liées. Elles se recomposent au sein d'une « rhapsodie » originale (Candau, 1998) qui « aménage les traces du passé en fonction des engagements du présent et donc des sollicitations de l'avenir » (Candau, 1998, p. 55). Entre ce qui n'est plus et ce qui n'est pas encore, c'est toujours à partir d'aujourd'hui que se fait la réappropriation du passé, qui est elle-même un défi lancé à l'avenir.

1.1.3 Une proposition théorique : le réveil mémoriel

Dans cette dynamique qui trame la mémoire collective en trois directions, une des issues que le travail de mémoire se propose peut consister en l'avènement d'un « réveil mémoriel ». Nous avons senti le besoin de développer cette notion qui fait référence à la réanimation de la mémoire déclenchée par le travail de mémoire. En insufflant à la communauté la vigueur nécessaire pour qu'elle passe d'un état passif à un état actif, le fruit de ce travail de mémoire ne serait-il pas en effet de réveiller sa conscience ? En faisant le voyage entre la mémoire du passé et la mémoire du futur, il semble qu'un certain « déclic » pourrait s'opérer. Le réveil mémoriel peut ainsi être vu comme une issue non exclusive au travail de mémoire. Selon ses époques et ses contextes, ce dernier peut produire des effets hétérogènes, plus ou moins constructifs. Il peut susciter un réveil mémoriel, mais il peut tout aussi régulièrement empêcher une prise de conscience ou tout simplement contribuer à maintenir et reproduire une perception déjà établie. Si le réveil mémoriel n'est pas l'issue unique et privilégiée du travail de mémoire, il n'est pas non plus une issue nécessairement constructive. Il n'est pas à l'abri des malfaçons mémorielles dont parle Ricœur (2000). Entre la « mémoire manipulée » par les idéologies, l'histoire ou les remémorations forcées, la « mémoire empêchée » par diverses formes de résistances et la « mémoire imposée » par les abus de commémoration, des entraves peuvent en effet survenir durant le travail de mémoire qui influenceraient ainsi le réveil mémoriel en question. À l'opposé, il semble difficile de croire que ce dernier puisse être une issue entièrement positive au travail de mémoire, de l'ordre de la « mémoire heureuse » développée par Ricœur (2000) qui semble relever d'un horizon d'accomplissement utopique. Cette mémoire heureuse, dans le sens d'une mémoire juste, apaisée et réconciliée, se mettrait en place suite aux effets salutaires d'un oubli. Savoir pardonner en se réconciliant avec le passé permettrait de vivre un oubli heureux et ainsi une mémoire heureuse.

Afin de mieux comprendre la notion de réveil mémoriel, il est nécessaire d'examiner le mécanisme communicationnel qui l'engendre. Avant de présenter cette proposition théorique qui guidera la suite de notre thèse, il importe de préciser qu'elle s'inscrit dans une perspective rituelle de la communication telle qu'établie par James Carey (1989). À la conception de la communication comme transmission d'informations, Carey a proposé une alternative. Il s'agit d'une définition rituelle de la communication où dominent la communion et l'être ensemble :

« A ritual view of communication is directed not toward the extension of messages in spaces but toward the maintenance of society in time ; not the act of imparting information or influence but the creation, representation, and celebration of shared even if illusory beliefs. If a transmission view of communication centers on the extension of messages across geography for purposes of control, a ritual view centers on the sacred ceremony that draws persons together in fellowship and commonality. » (Carey, 1989, p. 43)

Cette vision rituelle de la communication qui insiste sur la confirmation de l'appartenance des membres à la communauté avec l'idée d'unité, de réunion et de partage, constitue l'assise sur laquelle se laisse décrire le processus du travail de mémoire tel que nous l'entendons. Cependant, il faut la voir comme le point de départ d'un mécanisme bien plus complexe. Ce dernier se comprend par la juxtaposition des trois directions mémorielles du travail de mémoire aux trois fonctions symboliques de confirmation, attachement et dépassement que nous pouvons synthétiser par le sigle C-A-D. Ces fonctions symboliques font partie de notre proposition théorique et sont le fruit de notre réflexion au sujet du travail de mémoire. Nous les considérons comme implicites aux directions mémorielles déployées par ce dernier. Chacune d'entre elles joue un rôle communicationnel et met ainsi l'accent sur la communication qui se déploie au cœur du travail de mémoire.

1.1.3.1 Mémoire du passé/confirmation

Premièrement, nous avons vu que la mémoire du passé organise les assises de la communauté, sélectionne des souvenirs, en oublie d'autres, les interprète et les

réinterprète à sa guise au fil de rétrospections. Elle renvoie aux racines communes reconstruites autour desquelles s'affirment les croyances et valeurs partagées d'une communauté. Par ce qu'elle rappelle et évoque, la mémoire du passé permet aux membres d'une même communauté de faire corps et de confirmer ce qu'ils partagent. La mémoire du passé, par ce qu'elle confirme, se veut ainsi rassurante. Elle pose les repères et les jalons de la communauté.

1.1.3.2 Mémoire d'action/attachement

Deuxièmement, nous avons vu que la mémoire d'action est celle d'un présent éphémère. C'est dans ce présent fugitif que s'ancre tout travail de mémoire, la mémoire s'actualisant toujours dans le présent. La constatation de racines communes ne se limite pas à un réconfort lié à la confirmation d'attributs partagés. Le rappel mémoriel laisse ensuite place au ralliement. Il s'agit de la création d'attaches entre les membres d'une même communauté qui se sentent liés grâce aux rétrospections de la mémoire du passé. Ce sentiment d'attachement est aussi le fruit de la mémoire d'attente. On se sent lié à ceux à qui l'on veut ressembler et à la projection de nous-mêmes dans le futur. À cette liaison multidirectionnelle entre les membres d'une même communauté s'ajoute celle qui se manifeste par le ralliement à d'autres mémoires, dans d'autres lieux et contextes, qui s'allient autour des mêmes combats. Ce sont ces diverses créations d'attaches, activées par le travail de mémoire, qui permettent l'atteinte de l'état de communion.

1.1.3.3 Mémoire d'attente/dépassement

Finalement, la mémoire d'attente, tournée vers le futur et propre aux résolutions et aux projets, rejoint l'idée de dépassement comme source d'action. La prise de conscience des racines communes, la création d'attaches entre les membres d'une même communauté et l'attachement à d'autres mémoires permettraient d'aller au-delà d'une simple confirmation des croyances partagées pour tendre vers un dépassement

et une prise en charge du destin collectif. Au summum de ce processus communicationnel, après l'atteinte de l'état de communion lié à la création d'attaches, la communauté pourrait ainsi être disposée à un réveil mémoriel. Issue possible du travail de mémoire, ce dernier surgirait en réponse à une sollicitation mémorielle efficace. Il influencerait sur le devenir de la communauté dans sa volonté de changement et dans la projection identitaire prometteuse vers laquelle elle aspire. À l'identité du noyau dur souvent propre à la mémoire du passé, nous pouvons ainsi passer à une identité collective non plus repliée sur elle-même, mais bien ouverte aux autres : une identité de projet.

1.1.3.4 L'identité de projet

Manuel Castells⁴ (2004) a développé le concept d' « identité de projet » qui accompagne un projet transformateur : « when social actors, on the basis of whichever cultural materials are available to them, build a new identity that redefines their position in society and, by so doing, seek the transformation of overall social structure » (Castells, 2004, p. 8). Ce concept s'inscrit bien dans la logique du « rêve pour un autre monde » que sous-entend la troisième direction du travail de mémoire et est intrinsèquement lié au réveil mémoriel. Ce concept fait référence à une identité porteuse d'espoir et de reconstruction sociale pour l'avenir. L'identité de projet permettrait de tendre vers une émancipation et une prise de conscience politique.

Vu ainsi, le fonctionnement de cette communication ritualisée au cœur d'un certain travail de mémoire nous permettra d'opérationnaliser la façon dont des héros sont amenés à fonctionner comme instruments de renforcement de la solidarité entre

⁴ Dans les trois formes de construction de l'identité (identity building) que Castells s'est appliqué à décrire (legitimizing identity, resistance identity, project identity), la troisième s'avère rejoindre le plus notre problématique. Nous croyons toutefois que l'identité comme résistance l'a précédée. Il semble même que l'identité de résistance soit une condition à la formation de l'identité de projet.

les membres d'une même communauté. Cette consolidation semble préalable au réveil mémoriel, tous les deux s'exprimant au sein même des figures héroïques et s'actualisant dans le cadre de la performance.

D'une part, par les versants mémoriels qu'il déploie, le héros rappelle et promet. Figure rassembleuse, il offre un espace de reconnaissance dans un passé commun (lieu de mémoire) tout en projetant sa communauté dans un futur prospère (horizon d'attente). Ce faisant, il confirme, crée des attaches et encourage au dépassement. D'autre part, en tant que pratique ritualisée, la performance unifie, exorcise et encourage à travers l'être ensemble qu'elle déploie et la transition salvatrice qu'elle offre.

Nous verrons donc dans un premier temps comment la figure héroïque peut exprimer à la fois le lieu de mémoire et l'horizon d'attente. Puis, nous nous attacherons aux caractéristiques de la performance dans ses aspects ritualisés et mémoriels.

1.2 Héros

Un des lieux de mémoire et des horizons d'attente privilégiés peut prendre la forme du héros dont se dote une culture ou une communauté. Ses propriétés mémorielles seront au cœur de notre réflexion dans les pages qui suivent. Mais avant d'en venir à ce questionnement central, la notion même de héros mérite d'être examinée, tout comme les mécanismes liés à l'héroïsation de certaines figures.

Depuis l'Antiquité où le héros était le nom donné par les Grecs aux « grands hommes » divinisés, les époques et les contextes à travers le monde ont vu naître une multitude de personnages légendaires. Pourtant simples hommes et femmes faits de chair et de sang, ces derniers ont été tour à tour élevés au-dessus de leurs semblables et considérés comme des « êtres à part ». Comment cela a-t-il pu se faire ?

Du saint comme figure de l'excellence aux héros sportifs contemporains, en passant par les héros nationaux et les héros du quotidien (pompiers, policiers, etc.), il semble que chaque culture ait eu besoin, à un moment ou un autre de son histoire, de se tourner vers certains hommes ou femmes. Si le héros et l'héroïque varient d'une culture et d'un contexte à l'autre (Drucker and Cathcart, 1994, p. 1-2.), le héros semble demeurer d'une façon générale un personnage admiré pour ses vertus ou son courage exceptionnel. Mais, en réalité, le « champ héroïque » constitue un domaine de recherches en soi. Comment se définit et se distingue la figure héroïque parmi les autres figures publiques ? Comment un individu en vient-il un jour à accéder à ce statut ? Quelles sont les conjonctures propices à l'héroïsation de certaines figures ? De quelles manières un héros peut-il incarner sa communauté d'appartenance ? Comment s'opère ce mécanisme ?

Autant de questionnements qui ont entraîné nombre de recherches relevant de multiples perspectives. Certaines d'entre elles (Boorstin, 1961 ; Rodnitzky, 1976; Rollin, 1983 ; Drucker & Cathcart, 1994 ; Vande Berg, 1998) se sont attachées à la notion même de héros en la distinguant de celle de célébrité, star ou vedette. Malgré ses mutations et les divers visages qu'il a pu emprunter selon l'époque, la culture et le contexte, Boorstin (1961) a expliqué que le héros demeure une figure humaine ayant fait preuve de courage dans ses exploits et dont la grandeur traverse le temps. Rodnitzky (1976, p. xvi) souligne aussi comment les grandes actions du héros survivent à l'épreuve du temps, caractéristique qui distinguerait d'ailleurs le héros de la célébrité : « Unlike the hero who is famous for his deeds, the celebrity is famous for his fame. Whereas the hero's reputation grows over the years, the passage of time destroys the celebrity. Indeed, the hero has by definition "stood the test of time" ». Rodnitzky (1976) ajoute que le héros est un modèle accessible qui apprend au peuple ce qu'il peut aspirer à devenir en étant l'incarnation du potentiel humain, contrairement aux idoles qui apprennent au peuple ce qu'il ne peut être et font vivre par procuration. S'inquiétant de la banalisation de la notion de héros qui vient selon

lui à être remplacée par celle de la célébrité, Boorstin (1961) les distingue aussi : « The hero was distinguished by his achievement ; the celebrity by his image or trademark. The hero created himself ; the celebrity is created by the media. The hero was a big man ; the celebrity is a big name » (Boorstin, 1961, p. 61). Rodnitzky (1976) et Boorstin (1961) s'entendent ainsi à dire que les célébrités n'ont pas atteint leur renommée à travers des exploits remarquables, comme c'est le cas pour les héros. Leur renommée serait plutôt le résultat de la forte demande pour des personnalités culturelles instantanées, du talent de leur agent de presse ou du contrôle médiatique⁵.

Pendant que ces auteurs tentaient de définir le héros par rapport à d'autres figures publiques, d'autres ont tracé les grandes lignes d'une structure biographique commune à tous les héros (Lord Raglan, 1936 ; Campbell, 1949 ; Rank, 1959) ou ont tenté de les classer selon certaines typologies (Carlyle, 1840 ; Gerzon, 1984). Ces recherches visant d'une manière générale à établir un portrait-robot du héros nous apparaissent cependant discutables. Par exemple, Thomas Carlyle présentait en 1840 six types de héros, dont le prêtre et le roi. Non seulement cette typologie du dix-neuvième siècle est aujourd'hui désuète, mais elle excluait déjà à l'époque les sociétés dans lesquelles il n'existait pas de système monarchique ou de religion institutionnelle. De la même manière, l'identification de cinq types de héros (le soldat, l'homme de la frontière, le travailleur, l'expert et Dieu) par Gerzon (1984) demeure limitative puisque tous les héros ne peuvent pas rentrer dans l'une ou l'autre de ces catégories.

S'il s'avère délicat de procéder à de telles catégorisations ou de vouloir déterminer le détail fin du caractère héroïque et la panoplie complète de ses attributs, ces recherches peuvent tout de même nous aiguiller pour reconnaître un héros à travers certaines caractéristiques. Nous pensons notamment à la propension au sacrifice, à la

⁵ Si ces thèses ont été revisitées notamment par Clark (1995), McLean (2004) ou Dyer (2004) qui soulignent les aptitudes spéciales et le travail particulier de la star, notons aussi qu'un pan de recherches entier existe autour des enjeux que posent les diverses configurations de la popularité, de la célébrité et de la renommée, dans lequel s'inscrit notamment la chercheuse québécoise Line Grenier.

capacité médiatrice, à l'intégration de traits appartenant à des héros antérieurs, à certaines dispositions au-delà de l'ordinaire ou à la représentation consensuelle d'une conviction sociale. Même si ces caractéristiques sont souvent récurrentes, il n'en demeure pas moins que chaque type de héros possède des attributs qui lui sont propres. D'ailleurs, comme le soulignent Centlivres, Fabre & Zonabend (1998, p. 4) dans *La fabrique des héros*, plusieurs études de cas révèlent la difficulté d'établir un portrait-robot du héros :

[L]e héros semble avoir la propriété de dépasser la notion même d'attributs identifiants car il est défini par une capacité plus abstraite, il subsume des attributs opposés tout comme il peut concilier des échelles d'identifications différentes, allant de la communauté locale à l'humanité tout entière en passant par la nation.

Nous croyons en effet que l'importance de la conjoncture nous en dit beaucoup plus long sur la figure héroïque et la communauté à laquelle elle renvoie qu'une description de sa palette de qualités ou de son profil de destin. Chaque héros s'articule et s'emboîte dans des horizons complexes et varie selon les périodes historiques et les contextes politiques. En ce sens, nous nous inscrivons davantage dans la lignée des recherches qui se sont plutôt attachées aux conditions sociopolitiques facilitant l'apparition des héros et au rôle que ces derniers jouent dans le renforcement de la solidarité entre les membres d'une collectivité (Klapp, 1964 ; Steckmesser, 1965). Nous cherchons d'ailleurs précisément à comprendre comment certaines figures sont amenées à fonctionner comme des instruments de consolidation entre les membres d'une collectivité dans une période de crise.

Pour ce faire, il est d'abord nécessaire de se pencher sur les mécanismes derrière l'héroïsation de certaines figures. Les difficultés à définir la notion de héros se comprennent selon nous en ce que la figure héroïque est une création sociale. Il importe alors de nous questionner sur ce processus. Avant d'aborder ce dernier, échafaudons tout de même une définition synthétique du héros à la lumière des points que nous venons de souligner : *le héros se distingue pour ses vertus, son courage*

hors du commun, ses prouesses remarquables et son exemplarité qui traversent le temps et font de lui un modèle accessible pour sa communauté dans ce qu'elle aspire à devenir.

1.2.1 Le héros comme création sociale

Comme nous l'avons expliqué plus haut, nous préférons utiliser les termes de « collectivité » ou de « communauté imaginée » (Anderson, 1996) que de parler de « nation » ou de « patrie ». Nous nous intéressons au « nous » imaginaire, prenant pour acquis que la nation et le sentiment national qui lui est lié sont des phénomènes modernes et construits. Dans cette optique, le héros participe à entretenir l'impression d'un « nous » et l'existence d'une nation.

En 1911, dans son livre sur Saint-Patrick, Stefan Czanowski notait qu'il n'y a « pas de nation sans mythe, sans héros et sans liturgie où se fixe la conscience collective, où se projette la continuité d'une histoire » (Fabre, 1998, p. 233). En ce sens, les héros alimenteraient l'impression de faire partie d'un « nous » collectif. Ils constitueraient l'un de ces liants favorisant l'être ensemble. Plus récemment, Georges Minois (2005) définissait le héros comme « un symbole, sur lequel se greffent les espoirs, les attentes, les valeurs d'un groupe » (Minois, 2005, p. 503). Cette définition que nous retenons insiste sur le fait que c'est la communauté qui modèle l'image du héros en projetant sur lui ses aspirations, ses craintes, ses désirs et ses fantasmes. C'est cette même image qui serait ensuite vénérée et acceptée par tout un jeu de complicité entre les attentes du public et les capacités du héros à motiver l'effort collectif. Car si le propre du héros est d'exprimer un certain idéal, c'est bien la communauté qui projette en lui ses désirs dans l'attente d'être confirmée dans ce qu'elle est et ce qu'elle aspire à devenir.

L'analyse de Minois révèle que si le héros en vient à incarner un idéal collectif, c'est aussi bel et bien sa communauté qui le fabrique. Le héros ne semble ainsi prendre forme qu'à travers ce jeu dialectique. En ce sens, il est également susceptible

de manipulations ou de reconstructions circonstanciées. Mais comment s'opère concrètement cette fabrication du héros ? Quel processus permet à une personnalité d'accéder au statut de héros ?

1.2.2 Le cycle d'héroïsation

Le sociologue spécialisé dans l'étude des héros Orrin E. Klapp (1948) s'est intéressé au processus collectif visant à sélectionner, honorer et préserver certaines personnes en tant que symboles pour le groupe. S'il examine le culte du héros aux États-Unis, notamment dans une étude de cas de Lindbergh, Klapp croit que ce phénomène peut être généralisable ailleurs dans le monde. Afin de mieux comprendre ce culte, il a dégagé un cycle d'héroïsation en cinq étapes qui est des plus pertinentes :

- 1- Un hommage spontané des admirateurs suivant de près les exploits du héros
- 2- La reconnaissance formelle du héros par l'octroi d'honneurs officiels
- 3- La construction d'une image idéalisée
- 4- La commémoration
- 5- Le culte établi

Dans son étude du processus d'héroïsation de Maurice Richard, Julie Perrone (2008) s'est inspirée du modèle de Klapp (1948) pour en présenter une version simplifiée :

- 1- La relation d'endettement entre le public et le héros (hommage spontané)
- 2- La légitimation du héros (octroi d'honneurs officiels)
- 3- L'institutionnalisation (image idéalisée, commémoration et culte établi)

Malgré leur nomenclature différente, ces deux modèles possèdent beaucoup de similitudes. Examinons-les de plus près, à la lumière des questionnements qu'ils pourraient soulever.

1.2.2.1 La reconnaissance populaire du héros suite à un exploit

Dans un premier temps, Klapp (1948) nous dit que la reconnaissance des exploits du héros par le public marque le début du cycle d'héroïsation. Il explique que la

renommée du héros a été acquise à travers une démonstration spectaculaire qui a impressionné le public et l'a fait reconnaître en tant que héros. L'émergence du héros serait notée par certains signes, dont la célébrité soudaine ou inhabituelle, le changement marqué de statut et le début d'un comportement de culte du héros :

« In the career of a public figure, for instance, a point may be reached at which the public acquires a special sentimentality toward him. It may be noted that he has gained in "stature", that he has become apotheosized. The special sentimentality of the public toward a popular hero included a certain endearment, a tremendous loyalty, a reluctance to admit critical reflection, and a faith and veneration which verge upon superstition. » (Klapp, 1948, p. 54)

Cette première étape met en lumière à quel point le public contribue à l'héroïsation de certaines figures. Si Perrone (2008) croit comme Klapp (1948) que le cycle s'amorce avec l'hommage spontané des admirateurs suivant de près les exploits du héros, elle souligne la pertinence du concept de « l'économie de dette » de Pascal Duret (1993) à ce stade-ci du processus. Ce dernier explique que le héros « ne devient héroïque qu'au moment où la foule a le sentiment de lui devoir quelque chose » (Duret, 1993, p. 34). Précisant que le don de soi consacre une figure en héros et le fait entrer avec son public dans une « économie de dette », Duret souligne que « la capacité de créer chez ses admirateurs une dette morale totale » (1993, p. 35) est la première des qualités héroïques. S'inspirant aussi de la théorie de Duret, Perrone (2008) ajoute que le public se trouve endetté envers le héros, car il « est nécessaire, pour l'existence même de celui-ci, que ses actions aient des répercussions, directes ou indirectes, sur la vie de ses admirateurs, au point où ceux-ci intériorisent l'image du héros » (Perrone, 2008, p. 29).

La relation d'endettement est ainsi similaire à la sentimentalité et la loyauté dont parle Klapp (1948) qui se développent chez le public admirant le héros et qui se manifestent par certaines formes de cultes. Ces derniers peuvent se traduire par divers comportements, dont des gestes et attitudes physiques tels soulever le héros sur ses

épaules ou l'applaudir (Klapp, 1948, p. 55). Les éloges, cadeaux ou lettres de fans sont aussi autant de formes de comportements propres au culte du héros.

Dans le même ordre d'idées, Klapp précise que la familiarité et la possessivité du public envers son héros s'expriment dans l'affection populaire. Comme si le héros lui appartenait, le public tente de se l'approprier en voulant le toucher, l'embrasser, lui serrer la main, lui donner un surnom ou vouloir l'imiter. Entre le rapprochement qu'il tente de faire avec le héros et la distance qu'il encourage en l'édifiant, le public se retrouve dans une situation paradoxale :

« While homage represents the effort to raise the hero in status by honouring him, familiarity and possessiveness indicate a sense of identification with the hero, a collective effort to come into as close a relationship as possible with him, to apprehend him into a familiar category. This combination of distance with closeness represents a paradoxical element in hero worship: vertical distance is maintained through homage and admiration, and at the same time social closeness is expressed through familiarity and possessiveness. There is an effort to become familiar with the hero and at the same time to put him upon a pedestal. » (Klapp, 1948, p. 56)

Ce paradoxe n'est d'ailleurs pas sans rappeler les caractéristiques des deux types de héros que le sociologue américain Barry Schwartz a définis : le héros folklorique et le héros épique :

Le héros folklorique [...] est l'homme du commun qui reste près des masses, lesquelles se reconnaissent aisément dans ses actions et ses paroles. Incarnant des tendances générales de la société, il est imitable et accessible. Sa personnalité, les émotions qu'il suscite et ses traits de caractère sont ce qui le distingue. À l'opposé, le héros épique est plus grand que nature, il est intouchable et plus vénéré qu'aimé. Il rappelle des idéaux plutôt que des sentiments. Modifiant le cours de l'histoire, il érige une palissade entre l'homme du commun et lui-même, et c'est de cette distance, cette majesté, qu'émane le pouvoir d'attraction qu'il exerce sur les masses. Finalement, le culte du héros épique comporte une dimension « universelle » dont est dépourvu celui du héros folklorique (Demers, 1999, p. 31).

Si ces deux types de héros ne sont pas nécessairement distinguables et peuvent s'incarner au sein d'une même figure, le culte du héros tel qu'expliqué par Klapp ne cesse d'opposer et d'allier la proximité et l'élévation.

De plus, nous croyons bon de préciser que si Klapp (1948) et Perrone (2008) posent la première étape du cycle d'héroïsation à la reconnaissance populaire des exploits du héros, ne serait-il pas pertinent de prendre en considération une période dite de « latence » comme préparatoire à l'exploit ? Rares sont les figures reconnues comme héroïques dès leur naissance. Ces dernières émergent dans certaines conjonctures. Nous questionner sur le contexte et les dispositions qui les voient grandir avant d'accéder au statut héroïque nous permettrait ainsi de déceler des indices à leur héroïsation. En ce sens, nous voyons la période de latence comme une phase où le héros est en préparation et attend d'éclorre.

1.2.2.2 La reconnaissance officielle des exploits du héros

Dans un deuxième temps, Klapp (1948) et Perrone (2008) posent tous les deux la reconnaissance officielle des exploits du héros par l'octroi d'honneurs formels comme seconde étape du cycle d'héroïsation. À cette étape, le héros se verrait légitimer par les pouvoirs en place au travers de cérémonies, distinctions et décorations, privilèges accordés, etc. Nous remettons cependant en question le fait que la confirmation du statut héroïque soit exclusivement liée à l'importance accordée par les institutions. La légitimation du héros ne peut relever que des institutions légales dominantes, sans quoi aucun rebelle ne serait héroïque. En ce sens, il importe de préciser que cette légitimation peut s'appuyer sur des ressources alternatives ou oppositionnelles.

1.2.2.3 L'institutionnalisation et le culte établi

Finalement, les trois dernières étapes du modèle de Klapp (1948) et la dernière de celui de Perrone (2008) peuvent être résumées par l'institutionnalisation et le culte établi qui surviennent à des temps variés du parcours d'un héros et souvent seulement après sa mort. Son image auparavant idéalisée est alors commémorée dans le but de la préserver. Par exemple, des monuments et des édifices sont construits en son honneur. Des célébrations périodiques sont aussi établies pour préserver son image collective, des fondations et institutions lui sont dédiées. Cette commémoration s'inscrit dans le

culte établi du héros qu'a expliqué Klapp (1948). Ce dernier a posé cinq critères à l'existence d'un tel culte : l'existence d'une institution ou d'un groupe dont le seul but est de commémorer le héros (fan-club, fraternité honoraire), l'existence de monuments ou de reliques qui sont devenus des objets de culte, la tombe du héros comme lieu de pèlerinage, l'existence de fictions dont le but est de faire revivre le héros dans la mémoire du groupe, des dévotions (journée consacrée à la mémoire du héros) et des émulations du héros par les membres du groupe.

En somme, le processus d'héroïsation en trois phases tel qu'établi par Klapp (1948) et commenté par Perrone (2008) nous semble d'un apport capital afin d'appréhender la fabrication d'un héros. Cependant, certaines nuances nous semblaient de mise afin de l'élargir à d'autres considérations qui n'avaient pas été prises en compte. Si ce modèle est des plus pertinent, nous ne le croyons pas non plus exhaustif ou nécessairement généralisable en raison du parcours toujours singulier de toute figure héroïque.

1.2.3 Héros et mémoire : les versants mémoriels

En mettant en lumière le processus d'héroïsation de certaines figures, Klapp (1948) démontrait qu'un héros n'est jamais simplement donné par l'histoire. Il est construit, à la fois socialement et culturellement. Les circonstances qui le produisent nous en disent long autant sur lui-même que sur la communauté à laquelle il renvoie. Si cette dernière projette en lui ses désirs, le héros n'est cependant pas qu'un pantin. Nous pouvons alors nous demander comment il parvient à répondre aux attentes de sa communauté. Comment peut-il créer un sentiment de communion entre les membres de sa collectivité ? Le travail de mémoire peut-il contribuer à identifier des indices sur la façon dont un héros réussit à exprimer l'idéal collectif, favorisant de la sorte l'être ensemble de sa communauté ? Le lieu de mémoire et l'horizon d'attente déployés au sein du héros nous permettent-ils de comprendre son héroïcité ?

1.2.3.1 Rappeler et promettre

Figure rassembleuse, le héros rappelle d'une part la tradition et devient ainsi une icône rassurante dans laquelle la communauté peut se reconnaître. Cette reconnaissance dans un passé commun n'est pas sans lien avec un certain « champ de la grandeur » (Albert, 1998) déployé par le héros. En ce sens, ce dernier est investi de valeurs qui reflètent l'idéal de la communauté :

La grandeur d'un individu [...] tient à l'importance de son action historique et/ou à la part insigne qu'il a prise dans la promotion d'une valeur. Or l'héroïsme ne recouvre pas, de loin s'en faut, les seules notions de succès ou d'habileté, il appelle en même temps la participation aux valeurs les plus hautes (Albert, 1998, p. 13).

Ces valeurs sont des points de repère dans lesquels chaque communauté se reconnaît et trouve refuge. Elles concernent autant les paysages connus, les visages familiers, le langage commun, les traditions culturelles que les rythmes sociaux ou les habitudes alimentaires (Memmi, 1979). C'est en les incarnant que le héros peut évoquer ce qui est important pour sa communauté. En tant que noyau dur, elles sont aussi intimement liées à la notion d'archétype vue comme matrice de base et prototype à suivre.

Cette incarnation des vertus et d'archétypes s'ajoute à l'ensemble des références communes qui sert de liant aux membres de la communauté et qui leur permet de faire corps. Nous pensons ici aux matériaux sur lesquels le héros s'édifie et que ce dernier réutilise dans l'optique de s'inscrire en continuité avec les attaches primaires de sa communauté. À ce sujet, Centlivres, Fabre et Zonabend (1998) font remarquer que le héros renvoie à une mémoire antérieure :

Le héros actuel est presque toujours *préfiguré* par des antécédents dont il semble réveiller la mémoire. C'est du côté des héros que l'histoire nationale trouve son ressort téléologique le plus sensible. Ce principe permet, par exemple, d'enrôler dans le panthéon présent certains hauts faits du passé interprétables en terme de lutte fondatrice, de sagesse législatrice ou de résistance (Centlivres, Fabre et Zonabend, 1998, p. 6).

Les gloires nationales comme les épreuves historiques sont autant d'espaces possibles pour aller puiser les « riches sédiments » (Mathieu et Lacoursière, 1991) du passé. Mais si le héros se façonne à travers le rappel du passé réel ou mythique de sa communauté, il réinterprète également ce dernier à sa guise. Dans la mise en ordre des repères mémoriels présents au sein de sa figure, le héros s'appuie sur les memoranda, c'est-à-dire les choses « dignes d'entrer dans la mémoire » (Geary, 1996, p. 86). Ses rétrospections peuvent raviver et nourrir la mémoire collective, dans le sens du retour à la mémoire du passé vécu et refoulé ou oublié. Elles peuvent également entraîner le contraire de cette anamnèse, soit l'amnésie. Le rappel mémoriel, tout comme la mémoire collective en elle-même, se fait toujours au travers d'une construction et d'une réinterprétation du passé.

De la même manière que les traces du passé ne sont pas des images fidèles du passé, le héros comme lieu de mémoire n'est pas la mémoire du passé, mais bien une de ses représentations, construite à partir du présent et de plusieurs temps et lieux. Cette condensation de strates mémorielles multiples au sein du héros n'est pas non plus indépendante des mémoires individuelles qui investissent en lui leurs propres significations. Ces mémoires individuelles peuvent être vues comme le terreau collectif où s'enracine la semence de remémoration (Halbwachs, 1997). Comme création sociale, la figure héroïque a besoin de l'interaction des mémoires individuelles qui s'appuient les unes sur les autres pour se compléter et rester vives. Mais de quelle mémoire du passé le héros se fait-il porteur puisqu'il existe plusieurs mémoires, souvent conflictuelles qui interagissent les unes avec les autres au sein de sa figure ? Au contact les unes des autres, les mémoires individuelles en viennent-elles à fusionner pour produire des représentations communes du passé sans être pour autant univoques ou consensuelles ? Ces représentations varieraient, tout comme la mémoire collective fluctue elle-même. L'image du héros se propose ainsi en construction permanente.

D'autre part, le héros ne se contente pas d'évoquer les bases du « nous » imaginaire, il symbolise également la projection du devenir collectif et l'anticipation de meilleurs jours afin d'encourager sa communauté. En plus du lieu de mémoire, l'horizon d'attente est ainsi l'autre versant mémoriel de la figure héroïque. Il s'appuie sur la capacité du héros à représenter ce que sa communauté aspire à être. En ce sens, le héros éclaire de nouvelles avenues par le potentiel émancipatoire qu'il développe et revendique. Par la mémoire du passé qu'il évoque, la foi dans des racines communes et un destin partagé, il fait croire à la communauté en sa propre perpétuation. Cet horizon d'attente comme mémoire d'attente ne peut en effet être distingué du lieu de mémoire comme mémoire du passé. C'est le dévoilement d'un certain héritage commun qui permet de susciter les aspirations collectives.

1.2.3.2 Le tremplin mémoriel

Les deux versants mémoriels que constituent le lieu de mémoire et l'horizon d'attente seraient cependant incomplets sans la prise en considération de la mémoire d'action ; c'est-à-dire le présent dans lequel s'inscrit le héros. Comme son nom l'indique, la mémoire d'action pose le héros comme une personne qui agit et qui accomplit quelque chose (Eriksen, 1998). Lorsque ce présent s'avère être une période troublée, l'action du héros consiste à faire face aux adversités posées par cette dernière. Dans le cas qui nous intéresse, cet accomplissement semble résider dans le renforcement de la solidarité entre les membres de la collectivité. Cette consolidation est l'étape préalable à la création du lien de communion menant au réveil mémoriel.

« Malheur au peuple qui a besoin de héros » constatait Hegel. Il semble en effet que les contextes difficiles soient favorables à l'apparition de héros. À ce sujet, Klapp (1948) a souligné que les héros naissent dans des périodes marquées par l'instabilité et que cet aspect est primordial pour leur compréhension. Plus récemment, Albert (1998, p. 16) a aussi mis de l'avant ce lien étroit entre l'héroïsation et l'agitation sociale :

Si un peuple a besoin de héros, c'est qu'il se trouve dans une position critique et ne possède pas, à l'échelle de la collectivité tout entière, les ressorts moraux qui lui permettraient de redresser la situation. Seuls, en ces circonstances, des êtres d'exception sont capables de prendre en charge le destin collectif, au prix de sacrifices sans commune mesure avec les exigences de la morale ordinaire.

Minois (2005) abonde également dans cette direction en soulignant que le héros naît dans des temps de crises et c'est pourquoi la communauté accepte de le suivre. Il répond à un besoin de se sentir guidé, protégé et libéré ; besoin qui prend toute son importance dans une période troublée. Minois ajoute d'ailleurs que le héros est « en général un libérateur, ou quelqu'un qui peut motiver l'effort collectif » (Minois, 2005, p. 374). La figure du héros délivreur (Klapp, 1948) qui porte secours aux gens en danger apparaît principalement lorsqu'une collectivité est en désagrégation. Cette figure n'est pas sans évoquer celle du sauveur dont parle Toynbee (1951), en particulier le sauveur qui propose un retour vers un passé idéalisé (sauveur archaïque) ou une fuite vers un futur utopique (sauveur futuriste ou utopique) ; le premier évoquant le lieu de mémoire et le second l'horizon d'attente. Cette notion de délivrance et de sauvetage de la collectivité en danger nous fait également réfléchir au modèle sacrificiel et à la figure du martyr. Afin de libérer la communauté, le héros doit opérer un sacrifice ; celui de son propre bonheur au profit d'un idéal transcendant pour le bien commun⁶. Auteur d'un autosacrifice volontaire, le héros offre ainsi une « pédagogie de la solidarité » et devient un exemple de dévouement à la collectivité (Albert, 1998). Selon Klapp (1948) un individu qui se sacrifie pour une cause atteint automatiquement un statut mythique. En mettant en jeu sa vie pour le sort de sa collectivité, le héros apporte la preuve de l'existence même de cette collectivité et entretient l'union entre ses membres. Il devient exemplaire, car son martyre vaut comme preuve de la dignité de la cause qu'il défend. La notion de « mémoire exemplaire » (Todorov, 1995) prend ici tout son sens. Si le sacrifice du héros le

⁶ Cette quête entraîne son lot de dangers et d'épreuves, dont l'exil sur lequel nous reviendrons lorsque nous aborderons la notion de rituel.

positionne en modèle pour sa communauté dont il encourage l'union, sa réappropriation mémorielle des leçons du passé lui permet de déployer son exemplarité. Cette dernière tient à sa capacité d'utiliser de manière lucide le passé en vue du présent. Il peut ainsi s'inspirer des exploits ou des persécutions passées pour combattre celles du présent, sans simplement assimiler le passé au présent.

Dans une enquête conduite par Anne Muxel en 1998 auprès de 306 lycéens de classes terminales en France, les héros martyrs comme Nelson Mandela ou Martin Luther King qui sont associés à des causes humanitaires et aux droits de l'homme demeurent les héros les plus cités. Ces derniers s'inscrivent dans le portrait du militant. Muxel précise que ce type de héros a des convictions à défendre :

S'il prend fait et cause pour des groupes ou des individus, c'est à partir de ses certitudes, de ses croyances, de ses idées. Ainsi est-il « une personne intègre prête à tout pour défendre une cause », « qui a su prendre des décisions courageuses à un moment de la vie et qui a essayé de changer la destinée d'un groupe de personnes et de le rendre meilleur », « qui se sert de son savoir, de ses capacités morales et physiques pour défendre certaines causes, pour sauver des vies ». [...] On retrouve chez eux une volonté de transformation de l'ordre des choses, associée à l'idée d'un combat (Muxel, 1998, p. 89).

Dans le même ordre d'idées, Butler (1979) souligne que l'antagoniste, l'ennemi ou l'obstacle sont nécessaires à la construction du héros. Les périodes charnières telles les situations de crise faites d'embûches semblent donc être caractéristiques de l'apparition des figures héroïques, en particulier de martyrs. En plus de la mémoire du passé et de la mémoire d'attente, ou pour reprendre les expressions utilisées par Demers (1999), le lieu de mémoire et l'horizon d'attente, le héros s'articule ainsi par une mémoire d'action à partir d'un présent fugitif qui serait le tremplin par lequel le voyage mémoriel pourrait s'accomplir.

Par les versants mémoriels qu'il déploie au sein de sa figure, le héros peut représenter sa communauté en lui offrant des images rassurantes d'elle-même, en renforçant les liens entre ses membres et en encourageant ces derniers à espérer un lendemain meilleur. Si ses rôles et ses impacts se manifestent sous une multitude de

formes, dont les cultes spontanés ou organisés auxquels il a droit (fan-club, fétichisme, etc.), certaines manifestations ritualisées lui permettent notamment la mise en contact direct avec son public. C'est le cas de la performance où le héros/chanteur est alors réuni avec sa communauté dans un contexte de réception particulièrement intéressant à analyser, comme nous le verrons dans les pages qui suivent.

1.3 Performance et rituel

Pour certains chercheurs, la musique serait l'un des rares éléments de la culture qui permet à la fois d'exprimer des émotions, de communiquer et de divertir (Merriam, 1964, p. 225), tout en conférant un sentiment d'appartenance à une communauté particulière (Frith, 1996) et en offrant la possibilité d'un échange collectif (Inglis, 2006). De manière plus précise, c'est la chanson en sa qualité de « mode de communication pluridimensionnel » (Julien, 1993, p. 182) ayant traversé les siècles sous différentes formes, depuis les cantiques populaires jusqu'aux chansons de divertissement, qui nous retiendra. Dans la lignée des recherches de Christian Marcadet, la chanson ne doit pas être considérée comme un témoin ou un reflet passif de l'histoire ni une simple émanation de l'air du temps (Marcadet, 2008). Marcadet nous engage à la concevoir davantage comme un révélateur social privilégié : révélateur des sensibilités individuelles et collectives, révélateur des processus identitaires et révélateur des enjeux de société. En ce sens, la chanson « exprime et explique » nos sociétés (Marcadet, 2008). Elle cristallise les pulsions et attentes collectives dans une conjoncture bien précise.

1.3.1 La chanson comme performance

Le domaine de la musique populaire et plus particulièrement celui de la chanson ont été étudiés sous une multitude d'angles et dans une variété de disciplines

(musicologie, ethnomusicologie, sociologie, communication, histoire, lettres, etc.). Ces dernières ont, entre autres, considéré la chanson comme un produit issu d'une relation entre le système linguistique, la structure musicale et l'interprétation vocale. Elles l'ont aussi envisagée sous l'angle des phénomènes socioculturels (production, intervenants, consommateurs, etc.) sous-jacents à sa pratique. Même si la description des éléments constitutifs de la chanson et l'analyse de leurs relations s'avèrent souvent éclairantes, ce seront ses fonctions, ses effets et ses usages qui nous retiendront néanmoins, dans la lignée des recherches en sociologie des pratiques culturelles. L'accent se déplacera alors de la forme de la chanson à sa pratique.

Par ses traces plus identifiables, la chanson est souvent définie comme un alliage entre les mots et la musique. Sans nier ces deux aspects primordiaux dans la définition de la chanson, nous l'envisageons ici sous l'angle de la performance. En effet, si la chanson est avant tout un texte vocalisé, destiné à l'écoute et non à la lecture, elle nécessite préalablement une performance d'interprétation (Giroux, 1993, p. 14). Mais au-delà d'une performance dans le cadre d'un enregistrement studio où le chanteur n'est pas en contact avec le public, nous entendons ici la performance comme une interaction simultanée entre ces derniers. La performance permet en effet la réunion visible et concrète du chanteur, de ses chansons et de son public dans un même lieu et un même espace. La chanson est alors reçue à l'état vif, sans intermédiaires ou barrières entre le chanteur et son public. Il s'agira ainsi de cerner la chanson dans sa performance et analyser le processus communicationnel qui s'y développe. Nous ne cherchons pas tant à analyser la performance *de* quelque chose, mais bien la performance *comme* quelque chose de distinct à part entière.

De plus en plus de recherches se sont penchées ces dernières années sur l'étude de la musique populaire sous l'angle de la performance, que l'on pense seulement à celles entreprises par Frith (1996), Basegmez (2005) ou Fast (2006). Mais comme le fait remarquer Inglis (2006), la musique populaire n'a que rarement été considérée comme une opportunité pour un échange réciproque entre les personnes sur la scène et le

public, échange générant des charges pulsionnelles, « the imaginative charge generated when actors and audience come together » (Harwood, 1984, p. 13).

L'étude de la performance permet de comprendre le processus communicationnel de la chanson par les rapports qu'elle installe notamment entre le chanteur et son public, mais elle n'est bien sûr pas l'unique façon de cerner les diverses formes de communication qui ne cessent d'exister et de se déployer par la chanson. Des rassemblements comme ceux dans les discothèques ou les « partys » se font autour de la chanson et ne nécessitent pas la présence physique d'un chanteur. Il existe pourtant au sein de ces événements de nombreuses configurations communicationnelles. De la même manière, la simple écoute individuelle d'une chanson dans des contextes variés n'est jamais séparée d'un certain processus communicationnel⁷ (Frith, 1996).

À la différence d'autres manifestations musicales ou de la multiplicité d'opportunités qu'offre la chanson, la performance possède un caractère manifeste et vivant. À la communication entre musiciens et interprètes sur scène, entre musiciens et public, s'ajoute la communication entre les personnes du public. Au-delà des aspects internes de la performance, cette communication s'inscrit dans un lieu et un moment précis. Toute performance, comme toute communication, est située, représentée et rendue signifiante dans des contextes sociaux (Bauman, 1992, p. 46) et n'est pas un événement isolé des autres réalités quotidiennes (Basegmez, 2005). Elle prend forme concrètement dans une temporalité bien précise et un espace géographique déterminé et ne peut exister sans les conjonctures qui la façonnent, les enjeux qui lui sont liés ou les pratiques auxquelles elle donne lieu. Elle ne cesse pas non plus d'exister dans les espaces et les temps de non-performance puisqu'elle peut les affecter et les influencer en partie, notamment dans les constructions identitaires auxquelles elle participerait (Basegmez, 2005). En ce sens, la performance est une

⁷ Selon Frith (1996), en écoutant la musique populaire, on écoute de la performance, mais l'acte d'écouter en lui-même serait une performance.

rencontre sociale et communicationnelle particulièrement intéressante à analyser autant dans ses dimensions internes que dans son inscription sociale.

Si la performance peut notamment s'étudier pour son caractère public et parce qu'elle encourage la participation et l'interaction de l'auditoire qui chante, danse, crie, réagit ou tape des pieds avec les interprètes et musiciens (Finnegan, 1989 ; Inglis 2006), ces conduites ne sont pas sans évoquer une certaine ritualité. S'attachant à la performance dans le cadre de concerts de musique populaire, plusieurs chercheurs (Hafen, 1992 ; Weinstein, 2000 ; Shuker, 2001 ; Sylvan, 2002 ; Mattig, 2006, etc.) ont d'ailleurs souligné l'importance de la notion de rituel dans leur analyse. Comme une cérémonie religieuse ou un match sportif, il semble que les concerts de musique populaire déploient de nombreux aspects rituels. Avant de nous attacher plus spécifiquement à l'importance que peuvent revêtir ces derniers, il importe d'abord de se pencher sur la notion même de rituel.

1.3.2 Le rituel et ses caractéristiques

Notre vie personnelle et celle de notre collectivité sont ponctuées par une multitude de cérémonies, conventions, rites et célébrations allant de la présentation de soi aux couronnements, des anniversaires aux funérailles, des promotions aux départs à la retraite, des élections nationales à la célébration de la nouvelle année. Ces repères temporels et spatiaux sont autant de rituels qui deviennent compréhensibles et significatifs pour les membres d'une même communauté. Qu'ils soient spectaculaires, religieux ou séculiers, privés ou collectifs, ils constituent des éléments clés de la vie sociale (Rothenbuhler, 1998).

Au fil des années, plusieurs chercheurs se sont penchés sur la notion de rituel et ses multiples manifestations. Si Frazer (1911-1915), Mauss (1950), Van Gennep (1909) ou Cazeneuve (1971) ont fait du rite un objet social indépendant en le plaçant au cœur de leurs travaux, ils l'assimilaient alors essentiellement au champ du

religieux. Gluckman (1962), Turner (1969) Douglas (1971), Goffman (1974) et Leach (1980), pour ne nommer qu'eux, en plus d'améliorer les outils d'analyse, se sont aussi largement intéressés aux rites profanes et aux rites modernes. Depuis, le rituel n'a cessé d'être analysé et défini par des chercheurs provenant de champs disciplinaires éclatés qui ont insisté tantôt sur un aspect, tantôt sur un autre. Certains d'entre eux se sont notamment intéressés aux diverses manifestations des rites modernes (Rivière, 1995 ; Segalen, 1998).

Si la variété de définitions est déroutante, notre examen de la littérature et les conclusions de trois spécialistes des études rituelles (Browne, 1980 ; Maisonneuve, 1988 et Bell, 1997) nous ont cependant permis d'identifier trois grandes caractéristiques communes aux nombreuses façons de définir le rituel. En nous attachant à ces caractéristiques, nous ne cherchons pas à les généraliser à l'ensemble des diverses activités rituelles, mais bien à nous en servir de guides pour une meilleure compréhension de ces dernières.

1.3.2.1 Traditionnel et mouvant

Premièrement, Browne (1980), Maisonneuve (1988) et Bell (1997) s'entendent pour dire que l'action rituelle est traditionnelle et canalise le changement. D'une part, les manières d'être du rituel sont préétablies (Bell, 1997) puisqu'elles se basent sur un stock de connaissances élaboré dans le passé. Par exemple, la messe lie le participant à des traditions centenaires et lui donne ainsi un sens de la continuité (Browne, 1980, p. 49). À la manière d'un scénario qui est exécuté, les individus qui pratiquent un rituel s'attendent à ce qu'il se déroule d'une certaine façon. Rothenbuhler (1998, p. 20) parle à ce sujet de comportement coutumier (« customary behavior »), précisant qu'il y a toujours quelque chose à propos du rituel qui est stéréotypé, standardisé, stylisé, relativement invariant, formel et répétitif. En tant que forme d'action, il prend vie à travers des séquences d'actions physiques et mentales qui sont à la fois répétées et répétitives. Rothenbuhler ajoute que le rituel est aussi un comportement récurrent

régulier en ce qu'il est prescrit par la répétition d'un cycle et dépend souvent du calendrier. Cet aspect traditionnel du rituel n'est pas sans rappeler la mémoire du passé et le lieu de mémoire dans leurs propriétés rassurantes. Des références communes et des repères partagés constituent la mémoire du passé. Ces bases du « nous » imaginaire lient l'individu à sa communauté et lui permettent d'avoir un sens de la continuité, de la même manière que la définition de la vision rituelle de la communication (Carey, 1989, p. 3) insiste sur le maintien de la société dans le temps.

D'autre part, en assurant une stabilité et une continuité, l'action rituelle permet la maîtrise du mouvant : « les conduites rituelles expriment et libèrent l'inquiétude humaine devant le corps et le monde, leur transformation et leur anéantissement » (Maisonneuve, 1988, p. 13). Secours collectif contre l'angoisse liée au changement, le rituel canalise les émotions fortes dans plusieurs rites de passage (rites de puberté, mariages ou funérailles) où le statut d'un individu change au sein de sa communauté. Il permet également de maîtriser symboliquement le temps et l'espace, comme dans les rituels saisonniers qui consacrent les étapes de la nature (Maisonneuve, 1988, p. 13).

S'il facilite le changement au travers de la continuité rassurante qu'il encourage, le rituel projette aussi l'individu et sa communauté dans le futur et rejoint ici la mémoire d'attente et l'horizon d'attente. En éclairant de nouvelles avenues, la mémoire d'attente propulse l'individu et sa communauté vers un avenir encourageant. De la même manière, qu'il s'agisse des aspects ritualisés de nos activités sociales quotidiennes (présentation de soi) ou d'événements rituels spéciaux (mariage, couronnement), il semble souvent s'instaurer une projection prometteuse et idéalisée :

« In weddings and handshakes we promise to do what we ought. In funerals and saying goodbye we honour the other, promise to remember, and accept obligations to relationship. In everyday greetings we present ourselves as someone of definite character and promise to be that person, just as we expect presidents-elect to do in their inaugural ceremonies. The ritual aspects of ordinary social activities, then, are just as serious as the big, special event rituals. » (Rothenbuhler, 1998, p. 5)

En soulignant le caractère « subjonctif » du rituel, Rothenbuhler explique que les rituels concernent davantage ce qui pourrait être que ce qui est. Dans le même ordre d'idées, Van Gennep (1981, c1909) et Turner (1969) ont analysé la liminalité de plusieurs rites comme un espace hors temps des activités sociales quotidiennes. Il est possible de voir cet entre-deux comme un espace créateur où tout est envisageable. La communauté y découvre qu'il y a des alternatives à ses choix et de nouveaux projets qu'il est possible d'amorcer. Comme s'il fallait un temps d'arrêt à l'écart de la réalité quotidienne, la liminalité est propice à l'élaboration d'un horizon d'attente empreint d'espoir. La réorganisation de la mémoire collective peut en effet être de l'ordre de la création. Revisitée et réinterprétée, la mémoire collective se remodèle en quelque chose de nouveau. L'aspect mouvant du rituel vient ainsi compléter la définition de la vision rituelle de la communication (Carey, 1989) qui met de l'avant non seulement l'ordre et la stabilité exprimés dans le rituel, mais aussi la créativité engendrée par ce dernier.

1.3.2.2 Communion

Deuxièmement, Browne (1980), Maisonneuve (1988) et Bell (1997) ont aussi tous les trois souligné la qualité unificatrice de l'action rituelle. Cette dernière est unificatrice, car elle implique des groupes de personnes qui acquièrent une solidarité sociale à travers sa participation (Bell, 1997). Elle permet aux individus qui la pratiquent d'exprimer collectivement leur engagement à des valeurs et croyances communes :

Toute communauté (large ou restreinte), tout groupe partageant un sentiment d'identité collective (bien exprimé par l'usage intensif du pronom « nous », « nous autres »), éprouve le besoin d'entretenir et de raffermir les croyances et les sentiments qui fondent son unité. Cette sorte de « réfection morale », pour reprendre une expression de Durkheim, ne peut être obtenue qu'au moyen de réunions, de rassemblements où les individus, étroitement rapprochés les uns des autres réaffirment en commun leurs communes valeurs (Maisonneuve, 1988, p. 14-15).

Par exemple, les rites de masse (manifestations, grands jeux, matches, etc.) ou les fêtes religieuses ou laïques sont autant d'occasions d'attester et de renforcer le lien social. Browne (1980, p. 49) explique d'ailleurs que les célébrations du 4 juillet aux États-Unis, le Super Bowl ou bien les services religieux sont autant de rituels qui permettent de rehausser le sentiment de communauté et de solidarité dans un groupe.

Les propriétés unificatrices que peut revêtir le rituel ne sont pas sans lien avec le caractère à la fois traditionnel et mouvant que nous avons vu plus haut. C'est en faisant le constat des attributs qu'il partage avec les autres que l'individu pratiquant un rituel en vient à se sentir lié à eux. Les rétrospections propres à la mémoire du passé participent à la création d'attaches tout comme la mémoire d'attente permet l'atteinte de l'état de communion en ce qu'elle lie les individus qui partagent les mêmes idéaux.

1.3.2.3 Médiation symbolique

Troisièmement, Browne (1980), Maisonneuve (1988) et Bell (1997) ont finalement tous les trois précisé d'une manière similaire la médiation symbolique que permet l'action rituelle. Cette dernière est symbolique puisqu'elle médiatise la relation avec le divin ou avec certaines valeurs idéales (Maisonneuve, 1988, p. 14). Afin de se rapprocher des puissances qui nous échappent (divinités, esprits, idéaux), les humains ont recours à une multitude de rituels. Par exemple, la messe catholique offre l'opportunité d'expérimenter la transcendance et les procès d'expérimenter indirectement le bien et le mal (Browne, 1980, p. 49). De la même manière, la référence à un certain sacré sous forme de valeurs et d'idéaux est présente dans les congrès politiques ou les fêtes commémoratives (Maisonneuve, 1988, p. 14). Postures, gestes, objets figuratifs sont autant de symboles codifiés qui ont du sens pour une collectivité qui y prête une certaine efficacité.

La médiation symbolique propre au rituel se rapproche de la notion de réveil mémoriel que nous avons développée plus haut. Une fois l'état de communion atteint,

la communauté serait disposée à un réveil mémoriel, c'est-à-dire à dépasser sa condition actuelle et ainsi se rapprocher de ses idéaux. Le réveil mémoriel peut de la sorte être vu comme une expérience de transcendance où la communauté fait la projection d'elle-même dans une forme idéalisée. Ces trois caractéristiques ne sont bien sûr pas exhaustives ou indépendantes les unes des autres. Elles sont en effet en continuelle interaction dans le rituel et nous mènent à poser une définition de ce dernier : *le rituel est un ensemble de pratiques ayant lieu dans un certain contexte qui revêt une valeur symbolique pour ses participants et leur permet d'atteindre un état fusionnel*. Parmi les diverses catégories⁸ dans lesquelles le rituel peut se situer, celle des rites de passage mérite qu'on s'y attache de plus près.

1.3.3 Les rites de passage

Nous devons au folkloriste Arnold Van Gennep (1909/1981) la notion de rites de passage qu'il a développée après avoir constaté que plusieurs manifestations sociales de diverses civilisations obéissaient au même schéma formel et utilisaient le même cadre spatio-temporel. Qu'il s'agisse de cycles biologiques, familiaux ou des saisons, Van Gennep a alors souligné qu'il était possible de dégager une loi des séquences permettant d'interpréter les rites de passage à l'œuvre, ces derniers accompagnant principalement des changements de lieu, d'état, de position sociale et d'âge :

C'est le fait même de vivre qui nécessite les passages successifs d'une société spéciale à une autre et d'une situation sociale à une autre : en sorte que la vie individuelle consiste en une succession d'étapes dont les fins et commencements forment des ensembles de même ordre [...]. Et à chacun de ces ensembles se rapporte des cérémonies dont l'objet est identique : faire passer l'individu d'une situation déterminée à une autre situation tout aussi déterminée. (Van Gennep 1981, p. 4)

⁸ Bell (1997) en a distingué six dont les rites de passage, les rites de fêtes et les rituels politiques. Ces rituels s'emboîtent cependant. Par exemple, les rites de passage peuvent être de l'ordre de la commémoration, tout comme les rituels politiques peuvent être festifs.

Cérémonies accompagnant et dramatisant des événements tels la naissance, la puberté, l'initiation, le mariage, la retraite ou la mort, les rites de passage transforment en effet une personne ou sa communauté en les faisant passer d'un état de la vie sociale à un autre :

Pour les groupes, comme pour les individus, vivre c'est sans cesse se désagréger et se reconstituer, changer d'état et de forme, mourir et renaître. C'est agir puis s'arrêter, attendre et se reposer, pour recommencer ensuite à agir, mais autrement. Et toujours ce sont de nouveaux seuils à franchir, seuils de l'été ou de l'hiver, de la saison ou de l'année, du mois ou de la nuit ; seuil de la naissance, de l'adolescence ou de l'âge mûr ; seuil de la vieillesse ; seuil de la mort ; et seuil de l'autre vie – pour ceux qui y croient (Van Gennep 1981:272).

Comme si le changement et le devenir étaient conjurés au travers des rites de passage, Van Gennep explique que ces derniers existent afin que les humains puissent traverser plus aisément les crises de la vie. Le schéma séquentiel des rites de passage en trois phases⁹ qu'il a développé nous éclaire sur ce changement d'état et de forme. Premièrement, les rites de la phase préliminaire ont trait au détachement de l'individu du groupe et à sa séparation du milieu d'origine. Deuxièmement, les rites de la phase liminaire sont ceux exécutés durant la période de marge, le *limen*, l'entre-deux. Troisièmement, les rites de la phase postliminaire se rapportent aux rites d'agrégation au nouveau milieu.

1.3.3.1 La liminalité

Parmi ces trois phases, Van Gennep a souligné l'apport spécifique de la deuxième ; les transformations et transitions s'opérant dans celle-ci. La phase liminaire a ensuite été reprise par Victor Turner qui l'a placée au centre de ses travaux sur le rituel. Turner (1969) s'est en effet attaché aux moments de marge où une « antistructure » s'installe pendant laquelle des liens se créent hors des hiérarchies,

⁹ À l'origine, Van Gennep a nommé « séparation, marge et agrégation » les trois étapes du rite de passage. Nous devons à Turner les appellations « préliminaires, liminaires et postliminaires ».

normes et différences sociales habituellement en place dans le groupe. Dans une situation d'entre-deux, l'individu échappe aux classements sociologiques et se retrouve temporairement insoumis aux lois sociales. La phase liminaire permet ainsi de le libérer des contraintes de la vie quotidienne et d'expérimenter une camaraderie rituelle : la *communitas*.

Opposé au groupe social habituel comme la famille ou le groupe de travail, la *communitas* développée par Turner est non structurée et se forme sous des lois non régies par l'ordre social habituel. Elle se définit comme un sentiment de solidarité de groupe, habituellement de courte durée, généré durant la phase liminaire du rituel. Elle est liée à une aspiration vers quelque chose de plus grand, dans le sens du « dépassement » que nous avons défini comme une envie d'outrepasser une réalité sociale insatisfaisante. Turner a d'ailleurs insisté sur le fait que le rituel est particulièrement créatif durant la phase liminaire et comment il ouvre la voie à de nouvelles identités, situations et réalités sociales. Avec la sécularisation, la liminalité a de nos jours laissé la place à des phénomènes de nature « liminoïde », explique Turner. Ce dernier a en effet rebaptisé la liminalité en « liminoïde » pour décrire des types d'actions symboliques survenant dans les activités de loisir propres aux sociétés industrielles¹⁰. Le terme « liminoïde » renvoie à des activités volontaires alors que la liminalité est obligatoire.

1.3.4 Concerts et rituels

Cet éclairage théorique autour de la notion de rituel nous mène à présent à nous attacher aux concerts de musique populaire. En quoi ces représentations musicales

¹⁰ La vie dans les sociétés postmodernes est divisée en sphères d'activités indépendantes les unes des autres (loisir VS travail), contrairement aux sociétés traditionnelles où s'emboîtent les activités. Par exemple, chez les Ndembu, le travail est décrit par le mot *kuzata* qui réfère aux activités de chasse, de cueillette et les activités rituelles sans différence conceptuelle (Turner, 1969).

publiques d'un ou plusieurs chanteurs, généralement accompagné(s) de musiciens, déploient-elles des dimensions rituelles ?

Avant nous, plusieurs chercheurs se sont posé la même question. Par exemple, pour Roy Shuker (2001), les concerts sont des rituels autant pour les interprètes que pour le public. Shuker explique notamment que les aspects ritualisés des concerts débutent dès leurs préparatifs. Selon lui, les heures passées à faire la queue pour se procurer un billet, l'écoute des succès du chanteur ou du groupe que l'on s'apprête à voir, la discussion entre pairs de l'événement à venir, le voyage entrepris pour se rendre au concert et la préparation physique (habillement, consommation de stupéfiants, etc.) sont autant d'éléments faisant partie de la ritualité du concert. À ces divers rituels préparatoires, Shuker ajoute aussi certaines conduites rituelles pendant le concert, dont les échanges verbaux entre les interprètes et le public et les démonstrations bruyantes de ce dernier lorsqu'il crie, chante ou tape des mains et des pieds. Dans *Traces of the spirit* (2002), Robin Sylvan s'est aussi penché sur la ritualité des concerts dans son étude du groupe *The Grateful Dead*. Il y précise entre autres comment les tournées ont constitué des rites d'initiation pour les Deadheads¹¹ et comment les concerts du groupe en sont venus à engendrer un lien communautaire entre ces derniers à travers les sentiments d'ouverture d'esprit, d'acceptation et de connexité. Ruprecht Mattig (2006) s'est, pour sa part, attaché aux concerts de musique populaire comme ayant la fonction anthropologique des rituels religieux pour les sociétés modernes, notamment à travers les trois éléments clés qu'il a définis : la dramaturgie typique, l'orchestration des symboles et les paroles des chansons.

Selon le terrain d'étude et l'approche privilégiée du chercheur, nous avons pu constater que l'analyse du concert et de ses liens avec le rituel peut revêtir une multitude de formes, les travaux de Shuker (2001), Sylvan (2002) et Mattig (2006)

¹¹ Nom donné aux fans des *Grateful Dead*. Les Deadheads sont devenus une communauté grandissante au fil des années. Ils se réunissaient et voyageaient à travers les États-Unis afin de voir le plus de concerts possible de leur groupe préféré.

nous en donnant un aperçu. Il serait ainsi vain de faire l'inventaire des conclusions avancées par l'ensemble des chercheurs qui se sont attachés aux aspects rituels des concerts de musique populaire. La lecture de certains d'entre eux nous a effectivement fait prendre conscience qu'il est illusoire de généraliser la ritualité d'un concert puisqu'elle découle des qualités toujours particulières de ce dernier. Comme tout rite, le concert s'inscrit dans un temps et un espace qui lui est propre, cette inscription empêchant toute forme de généralisation :

Un rite ou un acte social n'a pas de valeur ni un sens intrinsèque défini une fois pour toutes ; mais il change de valeur et de sens selon les actes qui le précèdent et ceux qui le suivent ; d'où l'on conclut que pour comprendre un rite, une institution ou une technique, il ne faut pas l'extraire arbitrairement de l'ensemble cérémoniel, juridique ou technologique dont il fait partie ; mais il faut toujours au contraire considérer chaque élément de cet ensemble dans ses rapports avec tous les autres éléments (Van Gennep cité par Nicole Belmont, 1986, p. 160).

Si les dimensions rituelles varient et dépendent de l'objet de recherche, les critères que nous avons identifiés plus haut peuvent toutefois nous servir de guide dans l'analyse que nous souhaitons faire. En reprenant le processus du travail de mémoire que nous avons développé dans la section précédente, voyons de plus près comment il est possible d'appréhender la ritualité des concerts de musique populaire.

1.3.4.1 Répétition et actualisation mémorielle

D'abord, comment l'aspect à la fois traditionnel et mouvant du rituel se retrouve-t-il dans un concert de musique populaire ? Une part de réponse semble se trouver dans l'aspect répétitif du rituel qui n'est pas sans lien avec la production mémorielle et le renforcement des relations et rôles sociaux. Si nous avons vu plus haut que le rituel peut réduire l'anxiété (Maisonneuve, 1988), il peut en effet s'avérer également essentiel à la mémoire collective¹² :

¹² Zerubavel (1995) souligne à ce sujet comment certains rituels telles les commémorations ou la visite de monuments sont essentiels à la mémoire collective.

« [...] many historical rituals appear to have functioned as devices for memory, socialization, or other forms of storing social knowledge. The repetition characteristic of ritual may not be rationally connected to the purported purpose of the ritual, but it is a rational approach to producing memory or reinforcing social roles and relations. » (Rothenbuhler, 1998, p. 12)

Qu'il s'exécute à un moment précis du calendrier d'une communauté ou qu'il s'inscrive dans le cadre d'un cycle lié au passage du temps, le rituel obéit à certains comportements coutumiers et récurrents. Des conceptions préexistantes servent de guide pour le rituel et de critères pour son évaluation. Cette caractéristique nous ramène à la notion de travail de mémoire. Si le rituel se déploie dans un espace et un temps précis avec des comportements et des pratiques particulières, il s'appuie autant sur le passé et le futur pour exister dans le présent. C'est l'action conjuguée des trois directions du travail de mémoire qui se déploie au sein du rituel et non seulement la mémoire d'action. C'est en utilisant des références passées communes au « nous » et en évoquant le destin collectif que le rituel prend forme. Ce dernier existe dans le présent, car il a déjà fait ses preuves dans le passé et c'est en continuité avec ce passé qu'il peut s'actualiser et se projeter dans le futur.

En ce sens, si chaque performance est unique, nouvelle et s'actualise dans le présent (« here and now ») (Cohen, 1991), elle s'appuie également sur une répétition (Basegmez, 2005). Comme Edward Bruner (1986, p. 11) l'explique, la performance implique une récurrence, le renouvellement d'une expérience : « It is in the performance of an expression that we re-experience, re-live, re-create, re-tell, re-construct, and re-fashion our culture. » Dans la même veine du « triumph of re-experiencing » présent lorsque nous sommes confrontés à une continuité (Bruner, 1986, p. 12), le chanteur irlandais Christy Moore (Jackson, 1996) parle du « choc de la reconnaissance » (*shock of recognition*) qui survient lorsqu'il raconte une certaine histoire dans une chanson et que le public la comprend et s'y connecte. Halbwachs (1925/1997) soulignait d'ailleurs à quel point nous avons besoin des autres pour nous

souvenir. L'interaction des mémoires individuelles dans le cadre de la performance faciliterait ce rappel et cette compréhension.

Analysant les émotions du public assistant à des concerts, Hafen (1992) a aussi démontré comment ces derniers ont une macrostructure prévisible. Selon lui, le public d'un concert sait à quoi s'attendre ; il sait ce qui va se passer et quelles expériences il va vivre. Dans ce contexte, les règles peuvent difficilement changer. Mattig (2006) souligne par exemple que si le chanteur ne s'adresse pas à la foule, cette dernière risque d'être peinée.

En plus de suivre des modèles plus ou moins fixes (une foule anonyme dans un grand espace, une configuration typique de l'espace, des procédés de présentation et de mise en scène normés, etc.), le concert semble aussi obéir à une macrostructure prévisible dans les périodes le précédant et lui succédant (Mattig 2006). Premièrement, la période pré-concert permet d'anticiper sur le concert et d'imaginer comment il se déroulera. Elle s'exprime par diverses activités préparatoires allant de l'écoute des succès de l'artiste qu'on s'apprête à voir, à l'achat de billets et au trajet à parcourir pour se rendre à l'événement. Ensuite, la phase d'admission est constituée de l'attente avant d'entrer sur les lieux du concert jusqu'au moment où le public y accède. Pendant ces deux phases, l'excitation de la foule est grandissante.

Pour ce qui est des deux phases de l'après concert que Mattig (2006) nomme « the release » (la décharge) et « the follow-up » (le suivi), elles montrent que, même si le concert est terminé, il continue d'exister sous de multiples formes. D'une part, la phase de décharge a trait au moment où le concert prend fin et que le public, habituellement enthousiaste et heureux, quitte les lieux. D'autre part, le suivi fait référence aux activités du public dans les jours, semaines, mois, voire années qui suivent le concert. Les individus ayant assisté à ce dernier partagent alors leur expérience avec leurs proches, achètent des CD de l'artiste qu'ils viennent de voir sur scène, etc. Cette dernière phase met en évidence l'effet sur le long terme qu'a le concert sur les participants. Vue ainsi, la structure du concert se déploie selon des

modèles connus d'avance, tout comme le rituel obéit à des schèmes relativement invariants et standardisés.

L'aspect traditionnel et prévisible du concert n'exclut cependant pas la nouveauté et la créativité qui peuvent y prendre forme. La caractéristique mouvante du concert est particulièrement visible dans la « dynamique transformationnelle » (Turner 1986) des rites de passage qu'il peut déployer. Des chercheurs (Matte, 2000 ; Weinstein, 2000 ; Sylvan, 2002) se sont entre autres penchés sur les divers rites d'initiation liés aux concerts où le statut du participant change (passage de l'adolescence à l'âge adulte, etc.). Ces mêmes chercheurs ont aussi vu le concert et ses pratiques rituelles comme autant de façons de renverser l'ordre établi. En ce sens, par sa ritualité, le concert peut inciter à la transformation et s'inscrire dans la vision rituelle de la communication qui n'est pas un simple reflet de la culture, mais aussi un agent de changement.

1.3.4.2 Concerts et communion

Nous avons relevé plus haut la caractéristique de communion propre à l'action rituelle. Voyons de plus près comment divers comportements phatiques et conduites rituelles sont autant de formes communielles qu'il est possible d'observer dans un concert.

Pour que la communication réussisse et que l'état de communion soit atteint, il semble d'abord primordial d'établir et de maintenir le contact entre le chanteur et son public. Entrent alors en jeu une série de comportements phatiques, « ces interventions improvisées qui sollicitent et stimulent le public » (Julien, 1987, p. 15) et qui font que le courant passe. Pour ce faire, le chanteur doit entretenir le sentiment d'inclusion chez le public (Demanche, 2006) par une série de sollicitations :

[...] alors qu'elle [la performance] se lance dans le chaud de l'action, il y fuse une quantité d'interjections, d'admonestations et d'exclamations, qui sont des cris policés, toute une production qui vise à palper le récepteur, à le repérer dans les ténèbres, comme en utilisant un sonar dont les réverbérations sur le corps du performeur rassurent quant aux conditions propices à la bonne entente. De ces touchers, de cette connivence établie, on passe facilement à l'exhortation, à l'incitation, voire à l'injonction sinon militante, du moins participative (Julien, 1993, p. 201-202).

Les sollicitations du chanteur à son public ne sont cependant pas suffisantes pour que l'étincelle flambe et pour créer une ambiance d'électricité dans l'air. Dans son étude de la scène musicale irlandaise, Basegmez (2005) fait remarquer qu'il n'est pas donné à tous les interprètes et musiciens de pouvoir ainsi se connecter avec leur public :

« Performers possess a performative power when they are creating and sustaining specific moods that are intensely absorbing for a responsive audience. But they have to be competent performers as well as involved audiences. An intense sort of presence may be created a letting go, an immersion when they all « lock together » in a flow experience, and are drawn away from ordinary realities. » (Basegmez, 2005, p. 156)

Cette compétence communicative est relative. Certaines personnes sont plus douées que d'autres pour communiquer. Les performances significatives vont en effet souvent au-delà du fait de jouer les bonnes notes ou les bons accords (Shank, 1994). Certains musiciens sont doués techniquement, mais ne possèdent pas l'habileté d'établir la connexion avec leur public et ne sont pas charismatiques, ce qui est important pour une bonne performance. Des musiciens sans expérience peuvent livrer des performances mémorables tout comme des chanteurs ou groupes de renom peuvent offrir des performances décevantes (Frith, 1996, p. 207-215.) Divers problèmes rencontrés durant la performance peuvent également interférer sur la qualité de cette dernière (Wills & Cooper, 1988, p. 74-103). Le public joue lui-même un rôle primordial dans l'atmosphère du concert. Hafen (1992) raconte à ce sujet l'exemple d'un concert où les individus du public se connaissaient tous pour la plupart.

Chacun craignant la réaction de l'autre, personne n'a osé danser ou chanter. Du coup, le concert s'est déroulé dans une ambiance éteinte¹³.

Le public n'est effectivement pas passif dans un concert. Participant actif, il contribue à la réalisation de la performance. S'il apprécie lorsque les chanteurs l'interpellent, ces derniers aiment également quand le public leur répond (Basegmez, 2006, p. 158). Le chanteur a besoin d'une collaboration totale avec son public pour que la performance soit réussie. Cette collaboration passe autant par une fusion verticale du chanteur à son public que d'une fusion réflexive du public vers le chanteur (Ricard, 2000).

C'est en adoptant diverses conduites rituelles que le public est le plus à même de manifester son allégeance au chanteur ou au groupe sur scène lors d'un concert de musique populaire. En exprimant sa joie et sa satisfaction tout au long des performances, en se levant en signe d'admiration, en tentant de toucher le chanteur sur scène ou en complétant les paroles de ses chansons dans un jeu d'appel et réponse, le public crée une unité avec ce dernier (Weinstein, 2000). Cette compréhension mutuelle est aussi de l'ordre de rapports de confiance dans certaines pratiques telles le « stage diving »¹⁴ où le chanteur plonge depuis la scène dans la foule ou le « crowd surfing » quand il se laisse porter par les bras des spectateurs. S'en remettant totalement à son public, le chanteur lui prouve alors qu'il a foi en lui et sait qu'il ne va pas le laisser tomber. Comme le note Matte¹⁵ (2000), ces mouvements expriment

¹³ Reprenant les propos de Hafen (1992), Mattig (2006) note que l'anonymat du public est une condition essentielle à la réussite d'un concert.

¹⁴ Après les *Rolling Stones* qui ont ouvert la voie au « stage diving » (aussi appelé « bodysurfing ») en 1964, plusieurs chanteurs célèbres l'ont pratiqué, dont Bono de U2, Kurt Cobain de Nirvana et Eddie Vedder de Pearl Jam ou le Québécois Daniel Boucher.

¹⁵ Matte (2000) s'est aussi intéressée à la pratique du *trashdancing* (danse consistant à se lancer les uns sur les autres) comme mode de communication et de communion entre les membres de la communauté underground présente au concert.

également une volonté de se fondre dans le concert, d'en faire partie intégrante, autant pour le public que pour les musiciens qui réduisent alors la distance qui les sépare.

En bougeant, applaudissant, chantant ou en s'exclamant en commun, le public crée et exprime aussi sa solidarité intrinsèque (Paul, 2004), ritualisant de la sorte l'être ensemble dans lequel il se trouve. Si les contacts de proximité des individus de la foule qui sont réunis dans un même lieu contribuent à ce qu'ils se sentent proches les uns des autres, les gestes qu'ils posent à l'unisson les identifient les uns aux autres. Ces comportements communiels peuvent d'ailleurs être de l'ordre du rejet et non seulement de l'adhésion. Weinstein (2000) note par exemple le cas de certains groupes de *heavy métal* qui dénigrent ouvertement d'autres artistes dans leurs concerts pendant que la foule ne fait qu'approuver cette attitude par des slogans scandés en commun ou des gestes violents posés collectivement. L'union aux autres et aux idéaux partagés peut effectivement prendre la forme d'un rejet de valeurs, goûts, styles musicaux, etc.

1.3.4.3 Transe et sentiment de *communitas*

Si la pratique d'un rituel semble permettre une certaine médiation avec le sacré, ne pourrait-on pas voir les concerts de musique populaire comme opportunités d'expérimenter une forme de transcendance ? Nous avons vu plus haut que les comportements phatiques et les conduites rituelles déployés au sein d'un concert participeraient à l'état de communion. Dans cette lignée, il semble possible de comprendre l'atteinte de ce dernier en voyant la performance comme une pratique dans laquelle des significations sont générées et manipulées à l'intérieur de certaines limites (Stokes 1994, p. 4). Les analyses de Cohen (1991) des performances rock comme flux de significations (*flows of meanings*) nous donnent de bonnes indications sur la façon dont ces actes peuvent évoquer et exprimer des significations. Le flux (« flow ») consiste à communiquer, mais aussi à gérer les significations (Hannerz, 1992) et à atteindre des expériences optimales (Csikszentmihalyi, 1975, 1988). La

notion de flux, telle que développée par Csikszentmihalyi (1975,1988), décrit des moments dans la vie qui atteignent des pics d'implications produisant des sentiments intenses d'énergie, de créativité et d'accomplissement. Le flux contribue également à modifier le temps « [...] hours seems to pass by in minutes, and occasionally a few seconds stretch out into what seems to be an infinity » (Csikszentmihalyi, 1988, p. 33). Il s'agit d'une délivrance, d'un moment où le public et les personnes sur la scène fusionnent: « Musicians as well as the audience may get « high ». The musicians forget themselves and who they are and become a unity with the audience » (Basegmez, 2005, p. 155-156). Ce flux fait partie de l'expérience d'être ensemble et de communion où le public et les interprètes ne font qu'un: « Thus, during those magical moments, the audience is assumed to feel « the same » as the performer. They are totally connected and this is communication at its best » (Basegmez, 2005, p. 152). Cette interaction crée un lien imaginaire entre les personnes du public et les interprètes sur scène (Gracyk, 1996, p. 78).

Dans son étude sur la parole conteuse dans l'œuvre de Richard Desjardins, Julie Demanche (2006) parle d'ailleurs de cette communion entre le chanteur et son public d'une manière physique, comparant leur fusion à l'acte sexuel unissant deux corps : « Dans le chauffage à blanc de la performance, ça marche, ça colle, ça prend. La soudure se fait entre ce « je » faisant l'amour à ces « vous » et il en résulte un « nous/on » collectif capable de tout entreprendre, dût-on « avoir le monde à refaire » (« Le blues du businessman ») (Demanche, 2006, p. 203). Les musiciens rock d'Austin (Texas) que Shank (1994, p. 19) a rencontrés pour son étude décrivent d'ailleurs une bonne performance comme une « chose physique » et comme étant « magique » : « It's heaven up there you know, when it all comes right through and it's effortless. » Pour ces musiciens, les concerts magiques étaient ceux où ils avaient des frissons (*the chills*), « those moments when the audience re-cognizes and returns that identity in their affective gesture of response » (Shank, 1994, p. 249).

Reprenant les thèses de Hafen (1992) qui nomme « arousal » (excitation/éveil) l'effet produit sur le public par la dramaturgie typique des concerts populaires, Mattig (2006) explique que le temps d'attente épuisant, l'augmentation de l'excitation de la foule avant le concert et la musique elle-même évoquent des processus dans le corps des spectateurs qui sont similaires à la stimulation sexuelle¹⁶. Selon lui, les sens sont stimulés dans leur totalité durant un concert d'une façon exceptionnelle :

« People *watch* the band, the dynamic lighting and the other concertgoers dancing, they *hear* the music and the other people scream, they *feel* the others move to the rhythm very close, they *smell* their sweat and finally they dance, clap hands and sing themselves as loud as they can. » (Mattig, 2006, p. 155)

Cette stimulation sensorielle et émotive pourrait ainsi être vue comme participant à la fusion entre le public et le ou les chanteurs sur scène. Plusieurs chercheurs ont d'ailleurs analysé les performances musicales en les considérant comme des expériences émotives¹⁷ (Lutz & Abu-Lughod, 1990 ; Feld, 1990). Ce moment fort d'émotion collective présent dans la performance que les anglophones décrivent comme « a good vide », ce pic émotionnel qui passe par le flux, n'est pas sans évoquer la transe comme instant privilégié de *kairos*. La transe, du latin « transire » qui signifie « aller au-delà » (Ricard, 2000), est un état de conscience altéré transitoire qui dépend toujours du contexte et des significations culturelles qui lui sont conférées. Les recherches ethnographiques conduites par Rouget (1980) l'ont d'ailleurs mené à la conclusion qu'il n'y a pas de lois universelles déterminant la relation entre la musique et la transe. L'expérience de transcendance lors de concerts aurait lieu lorsque les chanteurs et musiciens sentent qu'ils créent une union entre eux, l'auditoire et leurs instruments de musique (Basegmez, 2005, p. 230). Le guitariste rock britannique Jeff Beck parle à ce sujet de son état d'esprit particulier lorsqu'il a le

¹⁶ Dans le même ordre d'idées, Lull (1987) a souligné que la stimulation sensuelle produite par la musique n'a d'équivalent que le sexe.

¹⁷ Les liens entre les émotions et la musique de manière générale ont aussi été analysés par plusieurs chercheurs, dont John Dewey (1934/1958).

sentiment de livrer une bonne performance, état qu'il dit ne jamais pouvoir reproduire en studio :

« Jeff Beck : Most people have never heard me get the best out of a guitar. Recording puts a barrier between the artist and the audience. I only get the feeling I'm putting my true self across when performing live. Records never have, never will, show my real potential. If it's a good night on the road...and if the audience is dynamite, there's a real chance of my "going off" into a state of altered consciousness. » (Martin, 1983, p. 143)

Cette communication participative peut épouser des formes multiples selon les contextes et les cultures. Ainsi, dans son étude sur les relations entre la musique et les états de conscience altérés, Fachner (2006) décrit comment les performances participatives sont traditionnellement à la base des rituels de guérison et incluent la musique. Seca (1988) s'est aussi intéressé aux états de transe atteints lors de concerts rock en proposant la notion de « fluide », très proche de celle de « flux » que nous avons évoquée plus haut. Le fluide « déchire le corps, arrache, atteint aux viscères, aux sources de la douleur et du plaisir. Il fait vibrer. Il passe en chacun des musiciens, fait tourner le groupe tout en allant jusqu'aux tripes » (Seca, 1988, p. 259). Que les auteurs emploient les termes de « flux », « fluide », « arousal » ou « transe », il semble toujours être question d'un état nébuleux où a lieu une synergie collective donnant naissance au sentiment de *communitas* dont parle Turner (1969) et plus spécifiquement d'une *communitas* spontanée où s'opère une interaction profonde, directe et immédiate :

« Spontaneous *communitas* might be compared to a moment of utopian unity, in which human differences and hierarchies seem to fade in perfect cohesion. *Communitas* is the bond between individuals that is an intrinsic union beyond formal social bonds. Individual identities come together in a direct and immediate matter. *Communitas* is experienced as communion of individuals as equals, where all racial, class, gender, or structural divisions are dissolved in the spontaneous and immediate feelings of communion. » (Madison, 2005, p. 159)

Si elle n'emploie pas littéralement le terme de *communitas*, Weinstein (2000) explique comment les concerts de *heavy métal* permettent de concrétiser une

communauté transitoire à travers la projection d'elle-même dans une forme idéalisée et rejoint ainsi la définition de Turner (1969) :

« The concert represents the heavy metal subculture to its members in an idealized form, but it also relates the members to the wider culture of heavy metal by bonding them with each other in a transitory community. That community is, to be sure, a semblance of a continuous community, but for the duration of a few hours it genuinely comes into being, with an apparent past and future. » (Weinstein, 2000, p. 223-224)

La constitution de la communauté, dans le sens de la *communitas* de Turner, est associée par Weinstein à l'expérience extatique des concerts de *heavy métal* où des liens particuliers se créent entre les groupes et leurs fans :

« At its best, when it realizes its ideal, it is an ecstatic experience, a celebration of heavy metal where the metal gods rule from the stage as culture heroes. When the emotion reaches a peak and the representation of subculture and the bonding of artist and audience reinforce one another, the concert becomes an awesome experience. At the point of perfection, time stands still and one feels that one belongs to a higher reality, far away from the gray, everyday world. » (Weinstein, 2000, p. 231)

Cette expérience extatique où l'individu se trouve comme transporté hors de lui n'est pas sans rappeler la notion de flux. Si Csikszentmihalyi (1988) soulignait la capacité du flux à modifier le temps, Weinstein précise que l'extase survient dans un hors temps :

« Ecstasy is the extreme form of pleasure and enjoyment, the attachment of heightened excitement to sources of delight. An ecstatic experience eliminates calculative rationality and circumspective concern. It removes the everyday-life world, with its remembrance of things past and its anticipation of things to come. It is the experience of falling into the moment ; time stands still. » (Weinstein, 2000, p. 213-214)

Encore une fois, même si Weinstein n'emploie pas la terminologie de Turner, sa description du moment où apparaît l'extase nous évoque la phase liminaire ; plus précisément la phase « liminoïde » propre aux sociétés contemporaines. De la même manière, dans son étude de la scène underground montréalaise, Matte (2000) a

souligné que les pratiques communielles de *transhdancing*, de *stagediving* ou de *bodysurfing* procuraient un état d'euphorie chez les participants, dans le sens d'une impression de faire partie d'un tout.

Dans la bulle liminoïde du concert, à l'extérieur des structures habituelles qui fondent les rapports sociaux, les clivages au sein de la foule sont brisés et laissent la place à la réalisation d'une unité. Cet état transitoire éphémère donne lieu à des comportements qui n'auraient pas cours dans la vie quotidienne : on parle au premier venu comme s'il était un ami de longue date, on danse avec les personnes qui nous entourent, on se rapproche, on se touche, etc. Cette participation corporelle, sensorielle et affective exprime un sens de la *communitas* ; ce faisant, elle la crée. Le temps du concert, la communauté devient *communitas* dans une forme de groupement idéalisé et utopique où les valeurs, idéaux ou goûts l'emportent sur les clivages qui ont lieu à l'extérieur.

Conclusion

L'examen de notre cadrage théorique a permis d'exposer les trois grandes perspectives théoriques qui guident notre thèse ; chacune ouvrant la voie à une multitude de questionnements. Les champs notionnels autour de la mémoire, du héros et de la performance sont vastes. En les examinant, nous avons voulu souligner leurs liens avec le processus du travail de mémoire. Du héros qui encourage un réveil mémoriel par son rappel et ses promesses, aux concerts qui peuvent donner lieu à la création d'une communauté utopique, une même communication mémorielle semble en effet être à l'œuvre. À ces perspectives théoriques, il est à présent temps d'établir certaines décisions méthodologiques.

CHAPITRE II

DÉCISIONS ET QUESTIONNEMENTS MÉTHODOLOGIQUES

Qui sait, se dit le capétan, s'il n'y aura pas un jour quelqu'un pour raconter notre histoire, pour évoquer ce que nos yeux ont vu pendant des siècles et des siècles, pour retracer la naissance et la fin de notre cité... Peut-être que, dans de lointaines années, l'un de ces chanteurs ambulants qui sillonnent la Grèce tissera une chanson pour elle, peut-être qu'on réentendra son nom, que son sacrifice ne sera pas vain. Qu'il ait ma bénédiction et que Dieu lui inspire de venir sur notre terre interroger les pierres et les ruines qu'il trouvera parmi les herbes folles, parler avec des animaux sauvages, écouter ce que lui diront les oiseaux. Et peu importe si les hommes ne croient pas facilement ce que leur disent et leur rabâchent les poètes, les musiciens et les comédiens, peu importe s'ils prennent leurs paroles pour de la fiction, pour des mensonges, pour des contes. Même s'ils n'y croient pas, ils y puisent consolation et réconfort, ils y trouvent toujours de quoi prendre patience, tenir bon.

Aris Fakinou
La citadelle de la mémoire

Les perspectives méthodologiques qui guident notre thèse sont en partie déterminées par la nature même de notre objet d'étude. Essentiellement lié à des événements historiques antérieurs, tel projet exige préalablement de déterminer et préciser les stratégies de travail qui permettront de l'appréhender. Posture, ressources et contraintes seront donc abordées ici.

Alors que nous nous questionnons sur les liens entre le héros, la chanson, la mémoire, la performance et le rituel, nous avons développé une proposition théorique qui tente d'expliquer un mécanisme au cœur de ce que nous nommons un « réveil mémoriel »¹. De la même manière que nous avons construit notre cadre théorique en reprenant des concepts dans un agencement original, il n'existait pas de méthode toute faite pour notre objet d'étude. Nous avons en effet dû nous questionner et innover en développant une méthodologie calquée sur ce dernier. Des stratégies complémentaires ont ainsi été mises au point afin de saisir les trois objets de notre démarche : le contexte, les figures héroïques et les performances. De l'analyse documentaire à celle des pratiques symboliques que nous expliquerons plus loin se dessine une même posture quant au traitement de l'histoire et de la mémoire : celle d'une passeuse extraterritoriale.

2.1 Perspective générale

2.1.1 Une passeuse extraterritoriale

Notre objet de recherche concerne un passé que nous n'avons pas vécu personnellement en raison de la distance spatio-temporelle qui nous en sépare. Cet écart nous oblige à réfléchir aux stratégies méthodologiques permettant d'aller à la rencontre du passé en question de la manière la plus rigoureuse.

Même si cette thèse ne prétend faire un travail d'historien à proprement parler, il n'empêche que les conditions d'écriture de l'histoire l'interpellent au premier plan. En ce sens, la métaphore de l'exilé pour définir l'historien semble particulièrement opportune pour qualifier la démarche. Reprenant cette métaphore proposée originalement par Kracauer (1969), Traverso (2005) résume bien comment elle permet de concevoir l'histoire en tant que figure de *l'extraterritorialité* :

¹ Voir point 1.1.3 du cadre théorique.

À l'instar de l'exilé, déchiré entre deux pays, sa patrie et sa terre d'adoption, l'historien est clivé entre le passé qu'il explore et le présent dans lequel il vit. Il est ainsi obligé d'acquiescer un statut « extraterritorial », en équilibre entre le passé et le présent. Comme l'exilé qui est toujours un outsider dans le pays d'accueil, l'historien opère une intrusion dans le passé. Mais, de même que l'exilé peut se familiariser avec le pays d'accueil et porter sur sa vie un regard critique à la fois intérieur et extérieur, fait simultanément d'adhésion et de distanciation, l'historien – ce n'est pas la norme, c'est une virtualité – peut connaître en profondeur une époque révolue et en reconstituer les traits avec une plus grande clarté que les contemporains grâce à son regard rétrospectif. Son art consiste à réduire au maximum les handicaps qui tiennent à la distance et à tirer le plus grand profit des avantages épistémologiques qui en découlent (Traverso, 2005, p. 39).

Tout comme l'exilé, nous avons cherché à établir un équilibre entre le présent, dans lequel nous vivons et qui influence inévitablement notre regard sur notre objet d'étude, et le passé révolu. Cette mise à distance s'est avérée fructueuse et même nécessaire afin d'appréhender notre objet de recherche. En empruntant au lexique de la psychanalyse, Saul Friedländer (1992) parle à ce sujet de l'écriture de l'histoire comme un acte de « perlaboration » (*working through*). La distance chronologique qui sépare l'historien de son objet d'étude créerait selon lui une sorte d'écran protecteur. Toutefois, l'empathie qui surgit au cours de son travail peut s'avérer bénéfique et briser le diaphragme temporel. Il s'agissait ainsi de trouver le juste équilibre entre l'empathie et la distanciation, mais aussi entre la reconnaissance des singularités et la mise en perspective générale. De plus, cette recherche concernant un passé fait d'épisodes historiques douloureux, un devoir de mémoire envers la communauté grecque en général s'est imposé à nous. Plus précisément, ce devoir de mémoire concerne non seulement les victimes de la période dictatoriale que nous étudions, mais également les survivants auxquels nous avons donné la parole ; indirectement en les mettant au cœur de cette thèse simplement en abordant leurs expériences et directement avec les témoignages des répondants que nous avons recueillis. Comme une responsabilité à laquelle nous devons nous tenir, ce devoir de mémoire nous a donné l'obligation d'adopter plus que jamais une posture de passeuse extraterritoriale. Cette dernière n'est d'ailleurs pas sans lien avec la co-construction de

sens qui guide notre démarche. Nous cherchons en effet à comprendre des événements passés en les reconstruisant à partir de sources croisées, mais également en sondant la mémoire de répondants. Artisane de cette reconstruction, nous en devenons ainsi partie prenante.

2.1.2 Co-construction et travail de mémoire

Nous inscrivons notre thèse dans la lignée des recherches qualitatives qui s'intéressent à la dimension symbolique de l'agir social. Dans cette optique, une approche constructiviste a guidé notre démarche. Nous avons cherché à comprendre « la manière dont s'élaborent collectivement les critères de perceptions de la réalité » (Duclos, 1987, p. 25), tout en gardant à l'esprit que nous participons nous-mêmes à la construction du sens collectif à travers notre regard de chercheuse. Cette co-construction du sens est à la source même de la reconstruction mémorielle au cœur de notre étude. De la même manière que la mémoire est multiforme, pluridimensionnelle et dans une multitude de lieux, cette reconstruction mémorielle ressemble à une mosaïque constituée de bribes mémorielles, comme une courte pointe dont chaque tissu aurait été puisé dans une variété de lieux et de matériaux qui viennent à former un tout. C'est cette variété de sources, lieux et points de vue sous notre regard de chercheuse qui nous permet de reconstruire non seulement l'histoire et le contexte de notre objet d'étude, mais aussi les figures héroïques et les concerts. C'est aussi elle qui nous permet de déceler les récurrences et logiques d'actions similaires pour comprendre le « comment ça se passe » (Bertaux, 2005, p. 95) de notre objet d'étude.

2.2 Une démarche en trois temps

Si la posture de passeuse extraterritoriale et la démarche de co-construction de sens guident l'ensemble de notre thèse, nous avons développé une démarche originale en trois temps afin d'appréhender les trois grandes parties de notre recherche ; chacune appelant des outils méthodologiques qui lui sont propres.

2.2.1 L'histoire, contexte et chanson grecque

Un premier pan de notre recherche tendant à rendre compte des événements entourant la période dite de « la dictature des colonels (1967-1974), nous avons dû nous replonger dans l'histoire contemporaine de la Grèce et du contexte grec de l'époque. L'histoire grecque moderne n'est cependant pas facile à cerner. Comment décrire cette histoire taboue faite de dénis mémoriels et d'amnésie culturelle ? Comment réussir à redonner une place aux effacés de l'histoire ? Jusqu'à la dictature des colonels, l'histoire grecque fut écrite en occultant le rôle des résistants grecs durant la Deuxième Guerre mondiale. Depuis quelques années seulement, certains historiens (Contogeorgis, 1992 ; Mazower, 2002) se sont appliqués à dépouiller systématiquement les archives nationales grecques et allemandes (*bundesarchiv*) afin de remettre en question l'histoire grecque telle qu'elle fut officialisée et enseignée pendant des dizaines d'années. Cette ouverture d'archives privées et publiques leur a permis de relire l'histoire grecque, relecture dont nous avons tiré profit en consultant leurs ouvrages. En tant que « dépôt[s] des vestiges d'un passé conservé par l'État » (Traverso, 2005, p. 25), les archives constituent une source importante dans toute relecture de l'histoire. Cependant, il nous a semblé important d'élargir nos sources historiques. Des films de fiction ou documentaires, divers récits de vie, romans, biographies sont donc venus s'ajouter aux sources plus classiques que nous avons explorées. Les sources principales consultées dans l'écriture de cette partie seront spécifiées dans l'introduction de chacun des trois chapitres la constituant ; leurs références complètes se retrouvant en bibliographie.

La dictature des colonels fut une période particulière. Sa singularité ne doit cependant pas nous empêcher de l'inscrire dans une problématique plus large. Lire cette période, l'écrire et la dire seulement pour la communauté grecque ou encore plus précisément, seulement pour les personnes qui en ont été directement touchées, nous apparaissait en ce sens limitatif, voire inutile. À ce sujet, Eric J. Hobsbawn (1997) précise qu'« une histoire destinée aux seuls Juifs (ou aux Noirs américains, aux Grecs,

aux femmes, aux prolétaires, aux homosexuels, etc.) ne saurait être une bonne histoire, quand bien même elle peut reconforter ceux qui la pratiquent » (Hobsbawn, 1997, p. 277).

Dans cette réécriture de l'histoire, nous avons conscience d'avoir des partis pris, d'être influençable et influencée. Nous pensons toutefois qu'à travers la variété des sources, il était possible de cerner des similitudes dans les faits relatés. En tant que chercheuse, c'est notre rôle de faire le point, de démêler le tout, d'essayer d'y voir clair et de ne pas faire peser dans la balance un élément au détriment d'un autre afin de rendre justice à ce passé, tout en ayant conscience que nous ne sommes qu'une médiatrice. Nous n'avons pas cherché à établir une vérité absolue, de toute façon illusoire. Avec nos failles et nos points de vue, nous avons tenté tout de même d'être cette « passeuse » extraterritoriale qui va à la rencontre de la mémoire, tout en la formant et l'orientant malgré nous.

Ainsi, loin d'être de simples synthèses de l'histoire contemporaine grecque, du contexte de la dictature des colonels (1967-1974) et de l'évolution de la chanson grecque, les trois chapitres de cette partie ont été écrits d'une manière rigoureuse et nouvelle. Tirant profit de la réécriture de l'histoire des historiens cités plus haut, nous avons pu présenter ces chapitres contextuels en donnant un éclairage nouveau à certains épisodes ou « réalités » qui ont tout récemment commencé à être revisités. En relevant les enjeux mémoriels de ces derniers, nous avons également tenu à souligner les différents défis lancés à la mémoire collective au fil des années. Tout ceci dans le but de bien comprendre, non seulement le contexte d'émergence des figures héroïques, mais également certaines particularités du cas grec importantes à mettre en perspective dans la problématique qui nous intéresse ici.

2.2.2 Les héros

Après cette mise en contexte, un deuxième pan de notre recherche avait pour but de s'attacher aux deux figures héroïques, tant du point de vue de leur parcours et de leur processus d'héroïsation que des versants mémoriels qu'ils dégagent.

2.2.2.1 Itinéraires héroïques et processus d'héroïsation

Dans un premier temps, nous avons retracé l'itinéraire de chacune des deux personnalités en le divisant en périodes clés. De la même manière que les chapitres historiques et contextuels constituent bien plus que de simples synthèses, les itinéraires de Mercouri et Théodorakis n'ont pas été écrits dans une volonté de résumer banalement leurs parcours. Après avoir méticuleusement consulté leurs biographies, autobiographies et autres documents dont ils ont fait l'objet, certains épisodes de leur vie ont attiré notre attention. Notons à ce sujet que les sources principales consultées seront précisées au début de chacun des deux chapitres portant sur Mercouri et Théodorakis. La lecture croisée de ces divers documents nous a permis de présenter leurs trajectoires respectives de manière à la fois originale et éclairée. Si chacun de ces héros a fait couler beaucoup d'encre, une telle remise en perspective de leurs itinéraires a été une tâche des plus complexes où il a fallu sélectionner les événements marquants de leur vie, non pas nécessairement à la lumière de l'attention que leur accordaient les biographies, mais plutôt selon la signification qu'ils pouvaient revêtir dans leur héroïsation et leur héroïcité.

La mise en lumière de leurs itinéraires héroïques a ensuite ouvert la voie à la compréhension de leur processus d'héroïsation. À partir des travaux de Klapp (1948) et Perrone (2008) que nous avons présentés dans le cadre théorique, nous avons établi un modèle explicatif du cycle d'héroïsation en quatre temps. Si ces auteurs croient que les héros obéissent souvent à un processus d'héroïsation similaire, l'examen du parcours de Mercouri et Théodorakis nous a permis de mettre en lumière certaines particularités propres à leurs cycles. Alors qu'appliquer le processus décrit par Klapp

(1948) ou Perrone (2008) nous semblait être une manière forcée et erronée de comprendre l'héroïsation de Mercouri et Théodorakis, nous avons plutôt développé un modèle calqué sur leur parcours. C'est ainsi que nous avons pu mettre en lumière une étape cruciale au cycle de ces deux figures : la période dite de « latence » dans laquelle le héros est en fermentation. Notre grille de lecture se résume dès lors dans les termes suivants :

Processus d'héroïsation

- 1- La période de latence
- 2- La reconnaissance populaire du héros suite à ses exploits
- 3- La reconnaissance officielle des exploits du héros
- 4- L'institutionnalisation et le culte du héros

2.2.2.2 Les versants mémoriels

Puis, dans un second temps, nous avons voulu lire les personnages de Mercouri et Théodorakis à la lumière des liens entre leur héroïcité et la mémoire. Pour ce faire, nous avons examiné les facettes mémorielles qu'ils déployaient respectivement au sein de leur figure. Mais comment peut-on dégager ces dernières ? Comment s'y prendre afin de lire ces héros ?

D'abord, il importe de préciser que nous nous penchons sur la vie, l'œuvre et les commentaires autour de ces figures héroïques depuis le début de nos études doctorales. En cinq ans, nous avons continuellement étudié ces dernières, au même rythme qu'évoluait notre objet de recherche. Au fil de ces années, nous avons identifié, lu et relu une variété de documents écrits, visuels et audio à leur sujet. Peu à peu, nous avons commencé à cerner ces personnages, à prendre des notes, à faire des liens avec les intérêts de notre recherche. Comme nous l'avons déjà précisé, notre cadre théorique et méthodologique émane de notre objet d'étude. Ainsi, ce n'est pas inconsciemment que nous avons cru bon de relever l'héroïcité ancrée dans la mémoire que dégageraient Mercouri et Théodorakis. Si les versants mémoriels de ces derniers

semblaient partie prenante de leurs figures, il a cependant fallu établir une stratégie méthodologique nous permettant de les appréhender.

Pour ce faire, nous avons cru bon d'opérationnaliser lesdits « lieu de mémoire » et « horizon d'attente » au sein d'une grille de lecture. Les items de cette dernière ont été construits au fil de la lecture des documents. Il ne s'agit pas d'une grille préconstruite qui a été appliquée mécaniquement à notre objet d'étude. Si les catégories d'analyse peuvent être construites avec des théories existantes (Huberman et Miles, 1991) ou émerger de l'analyse même des données (Strauss et Corbin, 1990), nous avons privilégié une construction de ces dernières à la fois *a posteriori* (Glaser et Strauss, 1967) et *a priori* (Huberman et Miles, 1991). Nous avons en effet constitué une grille mixte qui a été réajustée au fur et à mesure de notre lecture avec les items du cadre théorique et les éléments qui ressortaient des figures de Mercouri et Théodorakis. Cependant, certains indicateurs ont orienté notre démarche. C'est en effet à partir des critères-guides suivants que nous avons pu déceler les versants mémoriels propres à chacun des héros :

Lieu de mémoire :

- a) Les références communes
- b) Les gloires nationales et les épreuves historiques

Horizon d'attente :

- a) Les idéaux prônés et les formes idéalisées
- b) Le potentiel émancipatoire développé

À partir de la « réarticulation » que nous avons présentée au sujet de ces deux directions mémorielles, nous avons pu résumer ces dernières respectivement en deux grandes catégories. D'une part, s'il se manifeste d'une multitude de façons, le noyau du lieu de mémoire chez le héros se comprend d'abord par une série de références communes à la communauté que dégagerait ce dernier. Nous pensons ici aux diverses attaches primaires, aux archétypes communautaires, aux croyances ainsi qu'aux traditions. De plus, ce lieu de mémoire peut se comprendre par une oscillation entre la valorisation des gloires passées et héritages nationaux et les épreuves historiques qu'a

connues la communauté. D'autre part, l'horizon d'attente s'exprime par les idéaux prônés chez le héros et la variété de formes idéalisées ; ces deux aspects touchant autant un certain champ de la grandeur que les vertus et les valeurs les plus hautes. Au cœur de cet horizon d'attente, nous trouvons également le potentiel émancipatoire que déploie le héros, soit par des projets, des résolutions ou des engagements divers.

Les deux grandes catégories de notre grille d'analyse ainsi que leurs items variés ont permis de sonder chacun des héros. Les rapprochements et confrontations entre leurs points de vue (sur leur façon de se concevoir, leurs visions de la chanson, de la dictature, leur vision du monde en général, etc.) - tel qu'il se retrouve entre autres dans leurs autobiographies, écrits divers ou entrevues - avec les diverses représentations collectives dont ils ont fait l'objet, ont permis d'investiguer leurs versants mémoriels dans une démarche de co-construction de sens où journalistes, biographes, amis, parenté, fans ou héros sont chacun venus apporter leur part de réponse à la grande courbe que nous voulions tisser.

Si nous avons adopté les mêmes stratégies méthodologiques pour les deux figures héroïques, nous avons également porté une attention particulière aux éléments qui les distinguaient. Sans vouloir nécessairement comparer leur parcours, leur processus d'héroïsation et leur manière de déployer les facettes mémorielles, Mercouri et Théodorakis présentaient des similitudes et des contrastes qui méritaient d'être soulignés. En ce sens, nous avons investi cette visée comparatiste implicite (Jucquois et Swiggers, 1991) d'une manière créative ; non pas en établissant des règles générales prédictives, mais plutôt en utilisant les corrélations et les différenciations soulevées afin de saisir l'héroïsation et l'héroïcité de Mercouri et Théodorakis à la lumière des contingences historiques qu'ils partagent.

2.2.3 Les concerts

Dans un troisième temps, nous souhaitons nous attacher à trois concerts donnés par Mélina Mercouri et Mikis Théodorakis à la chute du régime dictatorial aux mois

de septembre et d'octobre 1974 en les abordant comme pratiques ritualisées. Nous cherchons en effet à comprendre ces manifestations musicales à la lumière du rituel de passage qu'ils ont permis à la communauté grecque alors en transition, mais aussi à Mercouri et Théodorakis qui ont réintégré symboliquement cette dernière par leur intermédiaire.

Alors que les concerts comme performances sont fugaces et difficilement saisissables, malgré les enregistrements ou les descriptions établies au moment où ils ont lieu, comment faire pour les appréhender ? Ils semblent toujours dépendre d'un point de vue, d'un contexte, d'une situation bien précise. En voulant les étudier, nous devons inévitablement faire appel à la mémoire.

En ce sens, nous ne cherchons pas à étudier les concerts tels qu'ils se sont produits en 1974. Nous voulons plutôt les reconstruire en sondant leurs fragments mémoriels qui ont traversé le temps et en interrogeant la mémoire des personnes qui y ont assisté. C'est à travers les diverses traces (presse, enregistrements vidéo, témoignages, etc.) que ces concerts ont laissées que nous pourrions les reconstruire à la lumière de notre point de vue contemporain sur le temps et l'époque dans lesquels ils ont eu lieu. Nous pensons en effet qu'il est possible de les recréer au travers d'une analyse documentaire et de témoignages.

Notre posture de passeuse extraterritoriale nous met également dans la position de médiatrice mémorielle qui par sa quête de co-construction du sens collectif participe elle-même aux événements qu'elle retrace. En ce sens, nous adhérons à la pensée de Conquergood (1985) qui voit l'ethnographe comme un « coperformer », encourageant une performance dialogique: « The power dynamic of the research situation changes when the ethnographer moves from the gaze to the distance and detached observer to the intimate involvement and engagement of « coactivity » or co-performance » (p. 12-13). Même si nous n'avons pas assisté à ces concerts en tant qu'ethnographe pratiquant une observation participante, la reconstruction mémorielle visée nous rend partie prenante de ces manifestations musicales. Comme le « coperformer » de

Conquergood (1985), notre rôle n'a pas été contemplateur, mais plutôt celui d'une chercheuse engagée à bien mener ce travail à l'affut des diverses constructions du sens collectif auxquelles nous avons nous-mêmes participé.

Dans cette volonté de reconstruire les concerts de septembre et d'octobre 1974, nous avons développé une méthodologie à partir de diverses sources croisées. En plus de constituer un dossier de presse pour chacun des trois concerts et de nous appuyer sur deux versions filmées de ces derniers, nous voulons confronter les commentaires dont ils ont fait l'objet aux témoignages de personnes qui faisaient partie du public.

2.2.3.1 Analyse documentaire

L'analyse de presse des concerts de l'automne 1974 visait à rassembler le plus d'informations possible au sujet de ces derniers. La lecture croisée des articles ayant été écrits au moment de ces manifestations musicales et celle de divers documents où il en était question (textes sur la Grèce, biographies de Mercouri et Théodorakis, archives diverses, etc.) nous a ainsi permis de reconstituer leur déroulement. C'est à travers l'information glanée d'un texte à l'autre et mise bout à bout que nous avons pu avoir une idée d'ensemble de ces concerts et de leurs faits saillants. Cette analyse documentaire visait également à récolter des descriptions desdits concerts afin de restituer leur ambiance et leur importance dans la situation transitionnelle que traversait alors la communauté grecque.

a) Concert au terrain Panathinaïkos (23 septembre 1974)

Nous avons eu beaucoup de difficultés à constituer un dossier de presse pour le concert du 23 septembre 1974 au terrain Panathinaïkos à Athènes auquel a participé Mélina Mercouri. La Fondation Mélina Mercouri ne possède que deux articles de ce concert. Madame Pauline Tzerani, secrétaire à la Fondation, a eu la gentillesse de nous les faire parvenir par courriel. Devant le manque de ressources disponibles depuis le Canada, nous avons dû nous rendre en personne à la bibliothèque nationale

grecque pour constituer nous-mêmes un dossier de presse en retraçant les articles au sujet du concert en question dans les divers journaux grecs.

b) Concerts au stade Karaïskaki (9-10 octobre 1974)

En ce qui concerne le dossier de presse des concerts de Mikis Théodorakis au stade Karaïskaki (9-10 octobre 1974), nous avons pu le constituer à partir des archives de la bibliothèque musicale Lilian Voudouri à Athènes. En plus des propres documents rassemblés par cette bibliothèque, Théodorakis a légué à cette dernière l'intégralité de ses archives (textes politiques, poèmes, essais, critiques, discours, affiches, programmes de concerts, manuscrits de ses partitions, etc.) ainsi que toute la documentation recueillie sur lui. La bibliothèque musicale Lilian Voudouri a également procédé à la numérisation d'une partie de ses archives sur Mikis Théodorakis. Il est possible de consulter ces archives numérisées sur le site web² de la bibliothèque. Elles y sont présentées de manière chronologique. Nous y avons trouvé le brouillon du programme des concerts, une présentation sommaire de ces derniers, ainsi que quelques articles et photos. Ces archives numérisées ne constituant pas la totalité de la documentation autour des deux concerts qui nous intéressent, nous avons fait appel à une connaissance vivant à Athènes qui a photocopié pour nous le dossier de presse à leur sujet disponible à la bibliothèque.

Nous nous sommes ainsi retrouvée avec une dizaine d'articles pour le concert au terrain Panathinaïkos (23 septembre 1974) et une vingtaine pour les concerts au stade Karaïskaki (9-10 octobre 1974). Selon nous, deux raisons principales expliqueraient l'écart entre le nombre d'articles pour ces manifestations musicales. D'une part, les concerts d'octobre 1974 s'étant déroulés sur deux soirs, il semble normal qu'ils aient fait couler plus d'encre que celui du mois précédent ; deux concerts donnant lieu à davantage d'articles qu'un seul. D'autre part, toute l'œuvre de Théodorakis ayant été

² <http://mikis.mmb.org.gr>.

interdite durant la dictature, la fin de la censure dans le cadre des concerts était un événement très attendu, tout comme le retour du compositeur en lui-même.

Si notre dossier de presse compte quelques articles étrangers (allemands, américains, français, etc.), il est majoritairement constitué de journaux grecs ; ceux-ci étant d'allégeances politiques variées. Si les références complètes de ces dossiers de presse se retrouvent en bibliographie, voici une liste des journaux qui en font partie : *Akropolis*, *Apoyevmatini*, *Athinaïki*, *Avgi*, *To Bima*, *Bradini*, *Kathimerini*, *Ta Nea*, *Rizospastis*.

Une fois le dossier de presse de chacun de ces concerts rassemblé, nous avons alors rencontré une autre difficulté. Les articles étant écrits dans leur grande majorité en grec, nous avons dû procéder à la traduction de chacun d'entre eux ; notre connaissance de la langue n'étant pas suffisante pour comprendre leur fin détail. Nous nous sommes fait épauler par une personne maîtrisant parfaitement le grec qui a pu traduire les articles. Ce travail fastidieux était nécessaire afin de ne pas négliger certains commentaires ou expressions difficilement compréhensibles sans une connaissance approfondie de la langue.

Au fil de la lecture des dossiers de presse, nous en sommes venue à distinguer des thèmes récurrents que nous avons pu regrouper en huit grandes catégories :

La grille de lecture :

- 1- Données diverses (lieu, âge des spectateurs, composition du stade, programme, etc.)
- 2- Descriptions de l'ambiance des concerts
- 3- L'importance et la signification des concerts
- 4- Comportements de la foule
- 5- Omniprésence des slogans
- 6- Sécurité et présence policière
- 7- Commentaires sur/de Mélina Mercouri et Mikis Théodorakis
- 8- Commentaires sur les autres artistes présents

Ces catégories d'analyse ont servi d'indicateurs quant à la pratique rituelle observée. Au-delà des données factuelles permettant d'avoir une vision générale des concerts, les descriptions de l'ambiance de ces derniers nous ont de la sorte révélé l'atmosphère sacrée et de communion qui y régnait. L'importance et la signification des concerts, telles qu'abondamment soulignées dans les journaux, nous ont pour leur part indiqué le sens symbolique dont ils étaient investis. Les comportements de la foule ont, quant à eux, révélé plusieurs conduites communielles (chanter en commun, bouger en commun, etc.) entre le public et les artistes sur scène. L'omniprésence des slogans nous a permis de comprendre un autre type de comportement rituel alimenté autant par la foule que par les chanteurs. La sécurité et la présence policière nous ont permis d'aborder ces manifestations musicales en ce qu'elles dérogeaient aux règles de conduite habituelles. Finalement, les commentaires autour de Mercuri et Théodorakis nous ont apporté un éclairage quant à leurs performances respectives et aux comportements phatiques qu'ils ont instaurés avec leur public.

2.2.3.2 Témoignages

En plus de la constitution de ces dossiers de presse et la lecture guidée que nous en avons faite, nous avons voulu enrichir la compréhension desdits concerts par le témoignage de personnes y ayant assisté. L'identification de répondants susceptibles de vouloir participer à notre étude ainsi que l'élaboration d'une technique d'enquête appropriée ont posé leur lot de difficultés.

En allant chercher leurs témoignages, nous souhaitons comprendre les concerts tels que ces derniers se les remémoraient et non tels qu'ils ont été. Les témoignages ont été faits dans le présent de 2008-2009 sur des événements remontant à plus de trente ans. C'est dans ce présent que s'actualise la mémoire des témoins et que s'oriente leur exploration du passé. Les souvenirs dont ils sont porteurs nous ont apporté des éléments de compréhension inaccessibles par d'autres sources. Le répondant se rappelle des sensations, des émotions, des bruits, des voix, des odeurs.

Cet ensemble d'images et de souvenirs singuliers ne peut être exploré qu'à travers le vécu d'un acteur.

En même temps, l'écoute et l'attention offertes à ces répondants peuvent participer à restituer leur expérience de ces concerts et à leur donner une autre signification. Avec le recul, il est tentant de percevoir ces concerts comme des événements heureux symbolisant la fin de la dictature et le début d'une ère nouvelle, mais les répondants les associent-ils de la sorte ? Sollicitant leur mémoire, la démarche peut la stimuler en les plongeant dans des événements du passé auxquels ils ne pensent plus nécessairement et, sans se circonscrire uniquement à l'expérience des concerts en tant que telle, évoquer tout un champ mémoriel autour de la dictature des colonels.

Faut-il le rappeler encore : la mémoire est subjective. Le répondant se trouve au centre du système de représentations collectives du passé qu'est la mémoire collective. Il filtre ainsi inévitablement le passé au travers d'une multitude de prismes qui influent sur sa perception, appelant une vigilance constante de la part du chercheur pour traquer les contradictions et les pièges de la mémoire. Néanmoins, au cœur de l'expérience vécue, les soubresauts de la mémoire qui demeurent partie prenante de tout travail de mémoire donnent son caractère vivant à la mémoire.

2.2.3.2.1 À la recherche de répondants

Comment est-il possible de retrouver des personnes anonymes ayant assisté à un concert ? Comment peut-on les cibler ? Retrouver nos répondants s'est avéré être une tâche des plus complexe. Deux premiers obstacles se sont présentés à nous. D'une part, trente-cinq ans nous séparent de ces concerts. Contrairement à des concerts ayant eu lieu dans les derniers mois ou les dernières années, l'écart de trois décennies et demi diminuait déjà la probabilité de retrouver ces personnes. D'autre part, ces concerts ont eu lieu en Grèce et les individus qui y ont assisté demeurent toujours probablement là-bas, c'est-à-dire très loin de notre propre pays de résidence.

Pour faire fi des difficultés posées par cette distance spatio-temporelle, nous avons utilisé l'Internet comme moyen privilégié pour retrouver nos répondants. Nous avons envoyé de nombreuses lettres à travers le monde à des associations grecques, des universités, des journaux, des sites web ciblés, etc. Nous avons également fait parvenir des appels sur des listes de diffusion, comme celle de l'IASPM (*International Association for the Study of Popular Music*) ou du MGSA-L (*Modern Greek Studies Association of North America*). Nous n'avons pas non plus hésité à faire circuler notre demande à travers nos réseaux de connaissances et notre parenté grecque. Ces tentatives acharnées échelonnées sur plusieurs mois se sont finalement avérées fructueuses. C'est à travers le site web d'hébergement de vidéos YouTube, sur lequel les utilisateurs ont la possibilité de visionner et de partager des séquences vidéo, que nous avons d'abord identifié des répondants qui ont bien voulu nous livrer leurs témoignages. Puis, deux membres du MGSA ont répondu à notre appel. Au total, nous avons pu ainsi recueillir le témoignage de six personnes, dont celui de Gail-Holst Warhaft, musicienne et professeure à l'Université Cornell qui connaît personnellement Mikis Théodorakis. Nous nous référerons à nos répondants par leurs prénoms et la première lettre de leur nom de famille (Basil P., Ioannis E., Maria T., Ioannis C. et Samuel H.), excepté pour Madame Holst-Warhaft qui nous autorise à publier son témoignage. Âgés de 8 à 33 ans au moment des concerts, ces répondants ont aujourd'hui de 43 à 70 ans.

Si nous avons pu trouver six personnes ayant fait partie du public aux concerts du stade Karaïskaki (9-10 octobre 1974), nous sommes parvenue à en identifier qu'un seul pour le concert au terrain Panathinaïkos (23 septembre 1974). Ce répondant avait cependant une particularité : il était également présent aux concerts du stade Karaïskaki. Nous avons communiqué avec nos répondants principalement en anglais. Les rares échanges qui ont eu lieu en grec ont été retranscrits en français.

Notre recherche ne prétendant pas à la généralisation, l'identification de ces répondants ne s'est pas faite en fonction d'une représentativité numérique, mais plutôt

par rapport à l'éclairage qu'ils pouvaient apporter à notre étude. En recherche qualitative, il est d'ailleurs possible de privilégier un échantillon non probabiliste :

[...] les sources d'information sont choisies en fonction de leur capacité anticipée de témoigner de façon intéressante et pertinente de l'objet d'étude ; il s'agit ici d'une qualité de démonstration, de mise en valeur, de mise en évidence d'une réalité, peu importe que cette réalité soit vécue par quelques individus ou toute une communauté (Turcotte, 2000, p. 59).

Si notre échantillon est constitué de seulement quelques répondants, la valeur de leurs témoignages prévaut en effet sur leur nombre.

2.2.3.2.2 Récit de vie et travail de mémoire

S'inspirant de la méthode d'analyse des récits de vie telle qu'elle fut notamment développée par Daniel Bertaux (2005) dans le champ de recherches en ethnosociologie, nous avons interrogé des personnes qui nous ont raconté un épisode de leur vie ; celui concernant leur expérience aux concerts de 1974.

La méthode du récit de vie nous apprend à faire une distinction entre l'histoire vécue d'un individu et le récit que ce dernier peut en faire. Un répondant qui raconte un épisode de sa vie le reconstruit en effet subjectivement. Cette perception subjective n'est pas sans lien avec le travail de mémoire ; tout récit de vie s'appuyant sur la mémoire du répondant et sa capacité à se reconstruire les événements remémorés.

Déjà imprégnée par l'analyse de notre dossier de presse au sujet desdits concerts et des images filmées de ces derniers, nous n'étions pas en terrain inconnu lorsque nous avons interrogé nos répondants. Même si nous avions une bonne idée d'ensemble des concerts à l'étude, nous attendions d'eux qu'ils nous livrent leur point de vue sur ces derniers à la lumière d'aujourd'hui. Nous n'étions pas tant à la recherche de faits factuels au sujet des concerts, mais plutôt de témoignages qui permettraient de les reconstruire dans une multitude d'aspects. Ainsi, afin de mieux

comprendre notre objet d'étude au travers du travail de mémoire que nous invitons nos répondants à faire, nous n'avons négligé aucun détail qui aurait pu s'avérer éclairant.

Si le récit de vie comme formule particulière d'entretien se fait habituellement sous forme orale, où le chercheur est amené à rencontrer son répondant en personne - ce dernier lui narrant un certain fragment de vie – nous n'avons pas pu procéder de cette manière. En quête de personnes ayant assisté auxdits concerts, nous nous sommes rapidement aperçue qu'il ne serait pas possible de rencontrer ces dernières au Canada. Il existe probablement des individus en sol canadien qui étaient présents aux concerts de 1974. Il s'avère cependant que nous n'avons pas pu les localiser. Les répondants que nous avons repérés se trouvaient en effet soit en Grèce ou aux États-Unis.

Afin de communiquer avec ces répondants, nous avons donc opté pour des échanges écrits par le biais de courriels. Si nous avons d'abord cru que le fait de ne pas rencontrer physiquement nos répondants allait nuire à notre étude, nous avons rapidement constaté à quel point les échanges écrits permettaient à ces derniers de se livrer ouvertement. C'est comme si écrire leurs témoignages au lieu de les raconter oralement les mettait davantage en confiance et les poussait à la confiance.

2.2.3.3 L'entretien en ligne

L'idée de conduire des entretiens en ligne nous est venue lorsque nous avons constaté l'impossibilité de rencontrer nos répondants en personne ; ces derniers habitant en Grèce et aux États-Unis. Ayant identifié ces répondants à travers le réseau Internet, nous avons intuitivement commencé à correspondre avec eux par le biais du courriel. Si cette méthode d'enquête s'est présentée à nous fortuitement, certains questionnements et considérations méthodologiques ont été de mise tout au long de notre démarche.

2.2.3.3.1 Pourtours et questionnements

Les chercheurs spécialisés dans la communication médiatisée par ordinateur³ (Mann et Stewart, 2000 ; Illingworth, 2001) ont énormément remis en question les possibilités de l'entretien en ligne à établir une relation entre le chercheur et le répondant et à produire des données suffisantes. Comme eux, notre principale préoccupation fut de trouver des stratégies afin d'instaurer une relation de confiance et de proximité avec nos répondants afin que leurs témoignages servent notre objet de recherche.

Dans toute situation d'entretien, qu'il se fasse dans une interaction face à face ou en ligne, le chercheur doit veiller à installer une atmosphère dans laquelle le sujet se sent en sécurité pour parler librement de son expérience et de ses sentiments (Kvale, 1996, p. 125). Si la présence physique joue un rôle de premier plan dans l'entretien en personne, celle en ligne pose des difficultés différentes. Comment donc créer une relation personnelle avec le répondant afin de pouvoir recueillir les données qualitatives utiles à notre recherche dans une interaction en ligne par le biais du courriel ?

Déjà, il apparaît essentiel que le répondant et le chercheur soient à l'aise à l'idée d'utiliser le courriel. Sans une connaissance de base de cet outil de messagerie et une habitude développée de son usage, l'un comme l'autre ne pourrait pas s'adonner à cette tâche. Cette condition préalable étant respectée, un contexte de confiance doit être établi (Mann et Stewart, 2000 ; Illingworth, 2001). Nous avons ainsi dès le départ communiqué nos objectifs de recherche à nos répondants en plus de leur faire part des questions de confidentialité et de la manière dont nous voulions conduire les entretiens. Après les avoir remerciés de leur intérêt envers notre étude, nous nous

³ CMC: Computer-Mediated Communication.

sommes présentée⁴ ; les invitant également à faire de même. Cette présentation de soi mutuelle avait pour but de créer un climat d'entretiens amical et familial.

L'instauration d'un contexte de confiance avec le répondant ne s'arrête cependant pas à ce contact préliminaire ; la création d'une situation d'entretien confortable se poursuivant sans cesse dans les interactions suivantes. L'habilité d'écouter, de rassurer et de développer une sensibilité aux propos des répondants est des plus importantes dans la préservation d'une relation personnelle avec ces derniers (Mann et Stewart, 2000). Ces compétences interactives ne sont pas données d'avance ; nous devons les développer au fil du temps.

Si la rencontre physique donne la possibilité au chercheur de mettre à l'aise son répondant par l'attitude générale qui se dégage notamment de sa communication non verbale, le langage écrit fut notre seul recours pour accompagner la personne narratrice dans son introspection. Alors que les expressions faciales permettent entre autres de communiquer la compréhension et la perception des autres dans le cadre d'une interaction face à face, ces derniers doivent en effet être négociés différemment par le texte (Markham, 2004). Voulant nous accorder au style de nos répondants, chacun ayant sa propre façon de communiquer par courriel, nous avons préféré faire usage de la ponctuation au lieu d'émoticônes. Nous avons ainsi adopté un style sobre d'écriture avec une ponctuation plus appuyée lors de certains passages et avons porté une attention particulière à la formulation de nos questions et commentaires. En raison de notre absence physique, nous avons aussi dû rassurer nos répondants que nous étions là pour les écouter et que nous avions du temps à leur consacrer. Afin qu'ils aient envie de poursuivre les échanges, nous les avons également rassurés sur l'évolution de l'entretien et sur sa qualité.

⁴ Généralement comme une chercheure québécoise d'origine grecque.

Même si la durée des échanges était variable selon le répondant (de quelques jours à plusieurs mois), nous avons tenu à maintenir l'intérêt de ce dernier pour notre étude. Son excitation du départ peut très rapidement disparaître si le chercheur ne sait pas préserver cet intérêt. Nous avons ainsi dû mettre de l'avant nos motivations communes dans une négociation constante de la communication au travers des courriels. Non seulement nous avons pris soin de poser des questions pertinentes en elles-mêmes, nous les avons également adaptées selon l'expérience de chaque répondant. Nous avons également dû faire preuve de patience lors des échanges. Selon leurs occupations, leurs soucis quotidiens ou simplement leur envie, les répondants n'étaient pas toujours enclins à nous répondre rapidement. Parfois, des semaines se sont écoulées avant que nous recevions une lettre de leur part. Lorsqu'un laps de temps trop long s'écoulait entre nos échanges, nous n'avons pas hésité à les relancer avec tact et délicatesse. Malheureusement, certains répondants peuvent ne jamais nous répondre ou bien disparaître avant la fin de la conduite de l'entretien. À quelques reprises, nous croyions avoir identifié des répondants souhaitant se joindre à notre étude qui ont malheureusement cessé de nous écrire après de brefs échanges. Dans d'autres cas, les répondants ont manifesté une réelle envie de nous aider, mais leur emploi du temps ne leur a pas permis de s'investir dans notre étude. Cet investissement est d'ailleurs la clé de la réussite d'une telle démarche ; les entretiens en ligne nécessitant un engagement à long terme autant pour le chercheur que pour le répondant.

Alors que les entretiens en personne obligent souvent le sujet à répondre aux questions du chercheur au moment où il les pose, l'entretien en ligne permet à ces derniers de prendre le temps de répondre et de réagir ; chacun réfléchissant bien à comment développer ses idées. Cette « asynchronicité » de la communication s'avère en effet cruciale dans le processus de réflexion (Kivists, 2005). La flexibilité de cette méthode se comprend ainsi non seulement dans la possibilité du répondant et du chercheur à intervenir quand ils le souhaitent, ces derniers n'étant pas dépendants

d'une rencontre physique, mais aussi de la réflexion que l'entretien en ligne permet. Nous avons ainsi pu tirer profit du recul nécessaire afin de mettre en lumière certains aspects de l'entretien, d'y revenir, de réinterroger nos répondants, de comprendre des éléments de leurs réponses en fonction de ce qu'ils nous ont dit précédemment, etc. Quand nos répondants étaient laconiques dans leurs réponses, nous avons reformulé nos questions ou pensé à de nouvelles en les encourageant toujours à élaborer. De la même manière, lorsque certains partageaient sur leurs propres pistes, il fallait être prêt à les suivre et à les orienter au besoin.

En somme, la méthode de l'entretien en ligne nous a permis d'instaurer une relation personnelle avec la plupart de nos répondants, malgré la distance qui nous en séparait. Après avoir bien expliqué notre démarche, ces derniers ont participé avec beaucoup d'intérêt à cette interaction dynamique. L'intimité partagée avec eux nous a permis de mieux saisir certains aspects de leur expérience afin de les restituer au mieux dans le cadre de cette thèse.

2.2.3.3.2 Des questions ouvertes aux questions spécifiques

Nous avons organisé nos échanges en suivant le modèle de l'entretien narratif selon lequel il est préférable dans un premier temps de laisser le répondant se raconter de manière libre avant de l'interroger sur des points plus spécifiques. Contrairement à un entretien portant sur la vie actuelle du répondant, nous demandions à nos répondants de remonter trente-cinq ans en arrière. Pour ne pas influencer leur travail de mémoire, nous les avons d'abord laissés nous raconter ce dont ils se souviennent de manière générale du concert auquel ils ont assisté en les guidant à travers les questions de départ suivantes :

- 1) Qu'est-ce qui vous vient en premier à l'esprit lorsque vous songez à ce concert ?
- 2) Quand vous repensez à cette période, qu'est-ce que ce concert représentait pour vous ? Pourquoi ?

3) Selon vous, quelle était la meilleure partie du concert ? Quelles sont les chansons dont vous avez préféré la performance ? Pourquoi ?

Nous avons ainsi pu récolter diverses données en vrac qui ont orienté la poursuite de l'entretien. Nous avons en effet adapté nos questions selon la réponse de chaque répondant, leur précisant que tous les détails nous intéressaient. Au final, les entretiens ont donné lieu à des témoignages riches et variés. Leur analyse compréhensive nous a permis de mieux saisir les informations et significations qu'elles contenaient ainsi que les nombreux défis du travail de mémoire⁵ qu'elles posaient. Nous avons ensuite pu confronter ces témoignages à nos dossiers de presse afin de dégager les logiques d'actions similaires et les dissonances à l'œuvre. En confrontant ainsi les données recueillies à différentes sources, nous avons pu élaborer progressivement un modèle du « comment ça se passe » (Bertaux, 2005, p. 95) au sein des concerts à l'étude.

2.2.3.4 Les images filmées des concerts

Finalement, en plus des dossiers de presse et des témoignages de nos répondants, une troisième source est venue s'ajouter à ce travail de reconstruction : les enregistrements filmés desdits concerts. Le DVD *Tragoudia tis fotias (Les chansons de feu)*, réalisé par le cinéaste grec Nikos Koundouros, présente près de deux heures d'extraits filmés des concerts au terrain Panathinaïkos et au stade Karaïskaki, entrecoupés d'images de l'actualité de l'époque. Alors que ce DVD est en vente libre, nous avons dû contacter nous-mêmes le réalisateur d'une autre version filmée du concert du 10 octobre 1974 au stade Karaïskaki. Monsieur Klaus Salge, cinéaste allemand, a eu la gentillesse de nous faire parvenir une copie de son film.

⁵ La dernière partie du chapitre VIII sera d'ailleurs précisément consacrée aux différentes considérations autour de ce travail de mémoire.

Si ces concerts sont des performances fugaces, des traces en subsistent. Certes, les images d'un concert ne sont pas le concert en lui-même, tel qu'il a eu lieu dans un cadre spatio-temporel bien précis, et ces images ne sont que des intermédiaires, des filtres. Il serait d'ailleurs intéressant de nous questionner sur la « mémorabilité » de ces concerts. Les performances capturées sur bande deviennent-elles plus mémorables que d'autres ? S'intègrent-elles mieux à notre conscience, par la possibilité de les revoir à l'infini (Fast, 2006, p. 140) ? En tant que « technologies de mémoire », les images de caméra seraient centrales dans l'interprétation du passé (Sturken, 1997, p. 11). Si nous n'avons pas le choix de nous en remettre aux images des concerts que nous souhaitons analyser pour le point de vue visuel qu'elles permettent, l'aspect fugace et « ininscriptible » de la performance ne peut que poser question.

En tant qu'interaction entre la « mémoire historique » et la « mémoire commune », la mémoire collective ne se constitue pas uniquement des souvenirs vécus par les individus et réinterprétés par la collectivité. Elle est aussi constituée de la mémoire historique qui a trait à l'appropriation de souvenirs non vécus en tant que tels par tous les membres de la communauté. D'ailleurs, pour les plus jeunes membres de la communauté, le deuxième pendant de la mémoire collective semble l'emporter sur le premier. Étant trop jeunes pour avoir assisté à certains événements importants pour leur communauté, la mémoire historique constitue souvent pour ces personnes une part majoritaire de leurs souvenirs collectifs. Dans cette optique, tout événement, telle une performance, ne peut continuer d'exister uniquement dans la mémoire de ceux qui l'ont vécu. La performance, malgré son caractère essentiellement fugace, s'inscrit également dans la mémoire de la collectivité et ne peut être la propriété que d'une poignée de chanceux qui l'ont vécue.

Ainsi vus, les enregistrements filmés sont des documents d'archives précieux que nous ne pouvons négliger. S'ils ne remplacent pas la présence physique aux concerts de l'automne 1974, ils participent à leur manière à restituer ces derniers, autant pour

les personnes qui y ont assisté et se les remémorent par leur intermédiaire que pour celles qui n'ont pas eu cette chance et qui s'y réfèrent afin de les vivre sous une certaine forme de médiation. En ce sens, nous considérons ces enregistrements comme une source complémentaire permettant d'appuyer les données recueillies dans l'analyse documentaire et les témoignages des répondants, mais aussi comme un moyen de nous les imaginer plus facilement.

Conclusion

En somme, si le croisement de l'analyse documentaire, des témoignages et des enregistrements filmés vise à une meilleure compréhension des concerts à l'étude à la lumière de la proposition théorique au cœur de notre thèse, il s'inscrit également dans la démarche de co-construction de sens qui a guidé l'ensemble de notre recherche. Les considérations méthodologiques de notre objet d'étude ayant été établies, il est à présent temps de s'attacher aux trois volets de ladite démarche.

DEUXIÈME PARTIE

HISTOIRE, CONTEXTE ET CHANSON GRECQUE

Quelles sont les particularités de l'histoire contemporaine grecque ? Quels sont les liens entre ses épisodes les plus marquants ? Qu'est-ce qui caractérise la dictature des colonels ? Comment raconter cette période ? Que nous révèle la chanson grecque de la communauté hellénique ? Voilà quelques questions auxquelles nous tenterons de répondre dans cette seconde partie.

Après avoir mis en lumière un bricolage théorique autour des notions de mémoire, héros, performance et rituel et adopté une méthodologie croisée à la recherche de la co-construction du sens collectif, nous souhaitons à présent nous pencher sur des éléments contextuels dans lesquels prend assise notre interrogation principale. Cherchant à comprendre un mécanisme communicationnel lié à un travail de mémoire au cœur même de figures héroïques et de l'expérience de concerts de musique populaire, nous nous intéressons par le fait même aux conjonctures ayant permis son émergence. Nous questionner sur le contexte grec dans lequel il a eu lieu nous semblait ainsi primordial à sa bonne compréhension.

Cette partie sera divisée en trois chapitres. Premièrement, nous nous attacherons à l'histoire contemporaine de la Grèce, en couvrant ses épisodes principaux de la guerre d'indépendance contre l'Empire ottoman (1821-1829) à la dictature des colonels (1967). Deuxièmement, nous nous attacherons spécifiquement à la période de la dictature des colonels (1967-1974) afin de mieux saisir ses problématiques mémorielles. Ces deux chapitres visent autant à dégager certains enjeux mémoriels propres à l'histoire grecque et au contexte dictatorial qui aurait participé à l'émergence de figures héroïques. Finalement, nous compléterons cette partie par un chapitre consacré à la chanson grecque en ce qu'elle nous dévoile de l'histoire, la mémoire et l'identité collective d'une Grèce en rénovation permanente.

CHAPITRE III

BLESSURES, OMISSIONS ET NOSTALGIES : LES ENJEUX MÉMORIELS DE L'HISTOIRE CONTEMPORAINE GRECQUE

Articuler historiquement le passé ne signifie pas le connaître
« tel qu'il a été effectivement », mais bien plutôt devenir maître
d'un souvenir tel qu'il brille à l'instant d'un péril.

Walter Benjamin

Depuis l'Antiquité jusqu'à l'ère moderne, la Grèce a connu bon nombre de bouleversements. De l'époque mycénienne, rendue légendaire grâce à la mythique guerre de Troie narrée par Homère, à l'époque helléniste marquée par l'empreinte d'Alexandre le Grand, en passant par le siècle de Périclès couvrant l'apogée de la cité d'Athènes et de la culture classique, l'histoire de la Grèce antique regorge de découvertes, d'institutions et de batailles célèbres. Sans nier l'importance de cette période cruciale de l'histoire qui constitue l'objet d'étude privilégié des hellénistes, dans ce chapitre nous souhaitons plutôt nous attacher à des préoccupations historiques plus contemporaines. Par rapport aux innombrables travaux sur la Grèce antique dans plusieurs domaines (archéologie, littérature, histoire, beaux-arts, etc.), les recherches ayant trait à l'époque moderne demeurent plus restreintes. Perçue

comme le berceau de la démocratie, des sciences et de la philosophie, la Grèce demeure un pays moderne relativement peu connu et à propos duquel bien des lieux communs et des clichés persistent. Pourtant, la période qui s'étend de la guerre d'indépendance contre l'Empire ottoman (1821-1829) jusqu'à la dictature des colonels (1967-1974) est lourde de conséquences sur la vie actuelle des Grecs.

Retracer les grands événements historiques grecs sans les mettre en perspective dans un contexte plus large semblerait dénué de sens dans le cadre de notre recherche. Nous nous proposons plutôt de revisiter les périodes charnières de l'histoire contemporaine de la Grèce en les plaçant sous le sceau de la mémoire. Nous considérons ces moments-clés comme autant de strates entrelacées permettant à la mémoire collective de se déployer. Le but de ce chapitre est en effet de comprendre les enjeux mémoriels des grands épisodes de l'histoire moderne grecque. Ainsi, procédant par ordre chronologique, nous tenterons de relire cette dernière à la lumière d'un travail de mémoire où le passé se raccorde au présent et à l'avenir, se constituant en kaléidoscope mémoriel complexe composé de nostalgies et d'honneurs, de dénis et de faits occultés, de blessures et de cicatrices. Six périodes phares ont retenu notre attention : la création de la Grèce moderne, la Grande Idée à la Grande Catastrophe (1922), la dictature Métaxas (1936-1941), la triple Occupation durant la Seconde Guerre mondiale, la libération de 1944 et la guerre civile (1946-1949).

Ce chapitre a été élaboré à partir de plusieurs sources (livres d'histoire, récits de vie, biographies, romans, films, etc.). Si leur notice complète se retrouve en bibliographie, notons que certains documents ont particulièrement alimenté notre réflexion. Sur le plan des ouvrages historiques, ceux de Kédros (1952, 1966), Contorgeorgis (1992), Prévélakis (1997), Mazower (2002), Clogg (2002), Boutillier et Tonnet (2003) et Terradès (2005) ont été nos références principales ; ces dernières contenant aussi des reproductions d'archives bien utiles. En ce qui concerne les romans historiques, nous avons essentiellement retenu ceux de Kazantzaki (1956, 1964, 1965), Zèi (1989, 1996, 2000) et Fakinos (1992, 2000). À ces sources s'ajoutent

finalement les récits de vie comme celui de Xanthakou (2007) ou les documentaires de Manthoulis (1977, 1997). Cette variété de sources visait à confronter les points de vue sur l'histoire grecque afin d'en venir à notre propre compréhension de cette dernière. Dans cette optique, les pages qui suivent se proposent non pas d'établir une « vraie » et légitime histoire de la Grèce, celle-ci de toute façon illusoire, mais plutôt notre propre lecture de certains événements ; lecture qui a bien sûr bénéficié de l'héritage d'autres chercheurs dont l'interprétation ne pouvait être purement objective.

3.1 L'invention de la Grèce moderne

3.1.1 Une continuité culturelle

Malgré le brassage des peuples au fil des siècles, la civilisation grecque antique, puis byzantine s'est transmise aux populations s'installant sur le territoire hellénique. Les coutumes, le folklore, le comportement politique, tout comme la vocation intellectuelle et commerciale des Grecs, traversèrent les époques. La communauté grecque était animée par un sentiment d'appartenance à un groupe distinct et la conscience de faire partie d'une élite plus cultivée (Prévélakis, 1997). De l'Empire romain jusqu'à l'Empire byzantin (Empire romain d'Orient), la culture grecque s'est imposée aux autres peuples, permettant du même coup sa diffusion. L'Empire byzantin se composait de populations issues de plusieurs groupes ethnoculturels alors que la domination hellénique était culturelle et non ethnique. Le grec en est même venu à remplacer le latin dans l'Administration tout en étant la langue de l'Église. Durant l'Empire byzantin, l'Église ne subissait pas d'ingérence politique. Une séparation subsistait entre la direction politique (Basileus) et la direction religieuse (Patriarche ou Genarche). Le patriarche œcuménique de Constantinople se trouvait à la tête de cette direction religieuse. L'Église orthodoxe grecque actuelle (héritière de l'Empire byzantin) a préservé la tradition des lettres classiques et la pensée de l'Antiquité jouant ainsi un rôle considérable dans la continuité culturelle de l'hellénisme.

Sous le joug ottoman (1453-1829), c'est elle qui a permis de préserver la langue grâce aux écoles clandestines (*kryfo scolio*). À la nuit noire, les enfants se mettaient en route et cheminaient dans les montagnes, protégés par des pallikares¹ armés, pour aller rejoindre des cavernes, des chapelles isolées ou des bergeries abandonnées. Là, des moines et des popes leur racontaient des histoires et leur apprenaient à lire et à écrire leur langue maternelle. Ainsi, avant même la période moderne correspondant au début de la guerre d'indépendance (1821), il y eut une continuité de la culture grecque. Sans territoire spécifique à ce moment de l'histoire, les Grecs dans l'Empire ottoman avaient un statut semblable à celui des Juifs ou des Arméniens. Ce n'est qu'à la fin du dix-huitième siècle que le projet de création d'un état indépendant prendra forme avec les luttes pour l'indépendance.

En introduisant les idées libérales dans l'Empire ottoman, les Grecs sont devenus des vecteurs de la modernité politique. Les Lumières tout comme les idéaux de la Révolution française et l'impact des guerres napoléoniennes ont joué un rôle catalyseur dans la constitution d'une identité nationale grecque. Les intellectuels, écrivains, commerçants et chefs révolutionnaires véhiculèrent ces idées en les appliquant au cas de la Grèce sous le joug ottoman. Pour eux, il devenait impératif que les Grecs cessent d'être sous la houlette des Ottomans, sans quoi ils en arriveraient à se « turquiser », à renier leur foi, oublier leur histoire et leur langue.

Rigas Féraios (1757-1798) fut l'un des intellectuels qui ont jeté les fondations du nationalisme grec. Son manifeste semble la première tentative de définition d'un projet politique moderne. En s'inspirant des idées de la Révolution française, Féraios proposait la création d'un État rassemblant tous les peuples de l'Empire ottoman, chrétiens et musulmans, organisés sur des principes libéraux. Par ses écrits enflammés, il est à l'origine de la grande révolution nationale de 1821, de la création

¹ Mot très utilisé durant la guerre d'indépendance contre les Turcs et dans les chansons grecques désignant un homme doué de bravoure et d'un sens aigu de l'honneur.

de l'État grec moderne et du mouvement d'émancipation qui se répandit dans tous les Balkans. L'influence d'Adamantios Koraïs (1748-1833) fut aussi notoire. Koraïs proposait un projet linguistique avec un retour aux sources de l'Antiquité accompagné d'une purification de la langue grecque dans le but de réveiller la nation grecque « en sommeil », la libérer du joug ottoman et lui permettre de jouer à nouveau un rôle important dans l'histoire.

3.1.2 Mémoire imposée et déni mémoriel

Pendant que Koraïs rappelle aux Grecs la gloire de l'Antiquité, en Europe un véritable engouement pour cette période marque les premières décennies du dix-neuvième siècle avec les manifestations du romantisme allemand, le néoclassicisme en peinture et en architecture. Dans la foulée, la cause grecque suscite un mouvement de sympathie de la part de la Grande-Bretagne et de la France. Alors que jusqu'au Siècle des Lumières, l'Europe posait un regard hostile sur les chrétiens ottomans hellénophones, considérés comme schismatiques et dégénérés, un mouvement philhellène les réhabilite soudainement au nom de leur lien supposé avec l'Antiquité. La Grèce se voit ainsi chargée d'une forte valeur symbolique dans la conscience européenne. Au nom de valeurs universelles et d'une filiation attestée par la langue qui a peu changé en 3000 ans, la Grèce doit endosser une nouvelle identité néoclassique à l'image d'une mythologie construite par les Européens depuis le Siècle des Lumières. Pourtant, pendant les 400 ans de souveraineté turque, les Grecs n'ont pas connu la Renaissance ni les Lumières. Au nom de la gloire antique, Athènes, simple bourg de 5 000 habitants, sera même désignée comme capitale du nouvel État. Dans cette obsession de l'Antiquité, la langue pure, *katharévousa*, fut également imposée aux Grecs après l'indépendance (1829).

En lui renvoyant une identité exclusivement fondée sur sa filiation avec l'Antiquité, en négligeant l'héritage byzantin et ottoman, l'Europe amputait ainsi la Grèce d'une partie de son passé. Et, ce faisant, elle ignorait quinze siècles d'histoire.

Même s'il a joué un rôle de premier plan durant la Guerre d'indépendance, ce mouvement philhellène aura donc contribué à court-circuiter l'histoire. Au prix d'un vide mémoriel et d'un passé dont il faut constamment se montrer digne, cette paternité valorisante sera cultivée par les Grecs. Niant que des éléments étrangers aient pu s'installer en Grèce au Moyen-Âge, la filiation continue entre les Grecs antiques et les Grecs modernes sera sans cesse revendiquée.

3.1.3 La guerre d'indépendance contre la Turquie (1821-1829)

L'éveil de la conscience nationale, appuyé par le mouvement philhellène, entraîna l'insurrection des Grecs contre les Ottomans le 25 mars 1821. Depuis 1453, date à laquelle la Grèce fut annexée à l'Empire ottoman suite aux invasions turques dans l'Empire byzantin, les Grecs avaient vécu sous leur joug. Mais à partir de 1826, les insurgés sont à bout de souffle et doivent se tourner vers l'aide extérieure pour réussir leur révolution. L'Angleterre, la France et la Russie se portent alors à leur rescousse. Ce n'est cependant pas en simples bons Samaritains que les trois grandes puissances décident de participer au conflit. Illustrée par cet extrait du roman *La citadelle de la mémoire* d'Aris Fakinou, leur intervention avait été soigneusement préparée, bien avant que les Grecs n'entrent en guerre contre les Turcs :

Il n'y avait qu'une seule solution, soulignaient les ambassadeurs : les grandes puissances devaient envoyer, le plus rapidement possible, des hommes de confiance et des militaires aguerris qui, lorsqu'un jour les Grecs se soulèveraient et que cela commencerait à barder, encadreraient leur armée, se feraient les conseillers de leurs chefs politiques, étendraient partout leurs filets. De cette manière, si la Grèce échappait un jour aux Turcs, elle tomberait comme un fruit mûr dans le giron des Européens, lesquels n'auraient alors aucune difficulté à contrôler sa politique. Peu à peu, utilisant le bâton et tantôt la carotte, faisant jouer tantôt la ruse et tantôt l'argent, ils feraient de ce pays leur tremplin pour la Méditerranée orientale, ses ports serviraient de bases à leurs flottes qui, en cas de danger, trouveraient refuge dans ses îles (Fakinou, 1992, p. 128).

Par la suite, les puissances protectrices interviendront effectivement en permanence dans les affaires intérieures grecques. En juillet 1827, elles concluent une triple alliance destinée à reconnaître l'autonomie grecque sous la souveraineté du sultan et l'armistice immédiat. Puis, la Turquie est vaincue et forcée de reconnaître l'autonomie de la Grèce par le Traité d'Andrinople en 1829. Les puissances créeront ensuite une Grèce indépendante, délimiteront les frontières du nouvel État, choisiront son souverain et définiront la forme de gouvernement. La Grèce qui n'a pas de tradition monarchique se voit alors imposer par l'Angleterre le roi Othon 1^{er}, prince de Bavière. Même si Othon est destitué et doit quitter la Grèce suite à des attentats et des mutineries de garnison, la greffe monarchique se poursuivra avec Georges 1^{er} du Danemark, Roi des Hellènes, qui lui succèdera.

Ainsi était créé le Royaume de Grèce, premier État indépendant de l'Empire ottoman. Il englobait une partie limitée du territoire² composé du Péloponnèse, de la Grèce centrale, des Cyclades et des Sporades. La Grèce représentait alors un îlot d'Occident à l'intérieur de l'Orient.

3.1.4 Paparigopoulos et la réécriture de l'histoire

Alors que le mouvement philhellène avait inventé une Grèce moderne fondée sur sa filiation avec l'Antiquité en occultant le schisme byzantin, à la fin du dix-neuvième siècle un historien remettra cette période à l'honneur. Entretenant la révision de l'idéologie nationale en faisant la synthèse de la tradition et de la modernité, Constantin Paparigopoulos (1815-1891) réécrivit l'histoire de la nation grecque depuis l'Antiquité jusqu'à ces jours. Son ouvrage, publié entre 1865 et 1872, se teinte d'une attitude positive envers l'Antiquité tout en réhabilitant l'Empire byzantin et en insistant sur la résistance des Grecs face à l'Empire ottoman. Paparigopoulos y

² Le territoire grec s'élargit ensuite en 1881 avec la Thessalie, en 1913 avec la Macédoine, la Crète et la Thrace occidentale et en 1920 avec la Thrace orientale.

souligne la continuité culturelle, mais aussi politique. Sa vision favorise l'idée d'une nation grecque diachronique dont la nature était semblable à celle des nations modernes de l'Europe occidentale. Paparigopoulos a pris soin de ne pas adopter de critères de race dans sa définition de la nation grecque qu'il n'assimile pas à une communauté de sang. Il la décrit plutôt « comme un ensemble politique basé sur une culture et une expérience historique communes » (Prévelakis, 1997, p. 37). La ruse de Paparigopoulos est de ne pas avoir défini une aire géographique en particulier afin de pouvoir revendiquer des territoires. Dans son histoire de la nation grecque, Paparigopoulos distingue les Grecs des autres membres de la communauté *roum*³ et les présente en querelle permanente avec les Turcs de l'Empire ottoman, préparant ainsi la voie pour la mise en place de la *Grande Idée*.

3.2 La nostalgie des patries perdues

3.2.1 La Grande Idée

Au début du vingtième siècle et jusqu'en 1922, la Grèce vit dans l'alternance de deux régimes politiques. L'opposition entre les royalistes germanophiles et les républicains s'était d'ailleurs vu donner le nom d'*ethnikos dikhasmos* ; schisme national. Les deux camps partageaient toutefois le rêve commun de la *Grande Idée*. Le roi Constantin et le premier ministre grec, Elefthérios Vénizélos, souhaitaient en effet tous les deux regrouper dans l'État grec les terres de l'hellénisme antique et byzantin.

Née de la société secrète *Philiki Haeteria* (Société amicale), créée en 1814 à Odessa et qui a préparé la guerre d'indépendance grecque, la *Grande Idée* fait son entrée officielle sur la scène politique en 1844 à l'occasion du célèbre discours du premier ministre de l'époque, Ioannis Kolettis. Suite à la guerre d'indépendance, la conférence de Londres de 1830 avait fixé les frontières de la Grèce au Péloponnèse, à

³ En référence à toutes les populations orthodoxes indépendamment de la langue.

une partie de la Roumélie et à quelques îles. Le nouveau royaume grec ne comprenait alors que le cinquième des Grecs de l'Empire ottoman. Des trois millions d'individus considérés comme Grecs, seulement 700 000 se retrouvaient au sein du nouvel État. Cette situation inspira à Kolettis le projet d'unir tous les Grecs dans un seul État nation avec pour capitale Constantinople. La reconquête de cette métropole, prise par les Ottomans en 1453, correspondait aussi à une envie de vengeance. Alors qu'elle était la capitale religieuse de l'orthodoxie et la capitale politique de l'Empire byzantin, sa prise coïncida à l'assujettissement des Grecs et à la fin de la Grèce. Reconquérir Constantinople signifiait donc rendre Sainte-Sophie à l'orthodoxie. En faisant référence à la gloire immortelle d'Athènes, Kolettis s'assurait bien de revendiquer l'héritage antique grec si important aux yeux des philhellènes d'Europe occidentale. De la sorte, son projet pouvait obtenir une large approbation. Les notions d'origine, de retour aux sources, mais aussi de prédestination et d'influence universelle feront de la *Grande Idée* une mission nécessaire.

Malgré l'enthousiasme provoqué par le discours de Kolettis, divers désaccords politiques et conflits, dont la guerre de Crimée en 1854, mettront un frein à la *Grande Idée*. Pourtant, le rêve commencera à se réaliser quelques années plus tard. L'Angleterre cédera les îles ioniennes à la Grèce en 1864, avant que la Thessalie et Arta soient annexées au territoire en 1881, suite au Congrès de Berlin. Les guerres balkaniques de 1912-1913 entraînent également une extension territoriale. La Grèce obtient alors le sud de l'Épire et de la Macédoine, annexe la Crète et les îles de l'Égée nord-orientale et double ainsi presque sa superficie (de 63 000 à plus de 120 000 km²) et sa population (de 2,6 à 4,7 millions d'habitants). Suite au Traité de Sèvres d'août 1920, la Grèce obtient également toute la Thrace, à l'exception de la région de Constantinople, les îles d'Imbros et de Ténédos ainsi que le département de Smyrne. En 10 ans, la Grèce avait ainsi considérablement élargi son territoire. Son rêve expansionniste allait cependant tourner au cauchemar avec la tragédie de Smyrne.

Figure 1.1 L'expansion territoriale de la Grèce (1832-1947)



Source : http://wapedia.mobi/fr/Grande_Ideé

3.2.2 La Grande Catastrophe

Les Turcs, avec à leur tête le leader énergique Mustapha Kemal, dit *Atatürk*, ne restèrent pas indifférents face à une reconquête qui menaçait leur existence. En moins de trois ans, Kemal et son armée renversent la situation à leur profit en soulevant les territoires occupés.

Au départ, la Grande-Bretagne ne peut qu'encourager la Grèce dans son entreprise d'élargissement territorial ; ses intérêts économiques et stratégiques liés à la maîtrise

des puits pétroliers dans les Balkans la motivant à soutenir sa protégée. Mais en août 1922, tout comme l'Italie, la France et les États-Unis, elle se retrouve impuissante face à la force turque et finit par abandonner les Grecs. Le rêve expansionniste grec tourne alors au cauchemar, atteignant son point culminant le 9 septembre lorsque les troupes de Kemal entrent dans Smyrne. Durant une semaine, les communautés grecque et arménienne de la ville seront livrées à des attaques sans merci. Comme si les massacres et pillages n'avaient pas été suffisants, un incendie immense finit de détruire la ville reconnue pour son génie commerçant et culturel. Assiégés par le brasier et les tueurs, les survivants tentent désespérément de gagner les flottes des grandes nations dans la rade du port. Souhaitant avant tout évacuer leurs ressortissants, ces dernières n'hésiteront pas à refuser leur montée à bord, quitte à couper les bras des Smyrniotes s'agrippant aux bat-flancs.

Triste épilogue de la Grande Idée, la tragédie de Smyrne restera gravée dans la mémoire de toute une génération et aura plusieurs répercussions. Le Traité de Lausanne du 24 juillet 1923 obligea la Grèce à renoncer à Smyrne, décréta un vaste échange de populations entre la Grèce et la Turquie reposant sur le critère de la religion et confirma le tracé des frontières entre les deux pays. 1 500 000 chrétiens orthodoxes durent ainsi quitter la Turquie pendant que près de 500 000 musulmans de Grèce la regagnèrent. Devant accueillir des réfugiés qui étaient, pour la plupart, sans ressources, la Grèce passa de 4,7 millions d'habitants à plus de 6 millions. S'implantant en marge des villes et des ports, les réfugiés deviennent le nouveau sous-prolétariat, sans logement et sans travail. Mais ces réfugiés n'attirent pas que des problèmes de surpopulation. Les Grecs des grandes métropoles de la Méditerranée orientale amènent une ambiance cosmopolite à Athènes. En plus d'engendrer une nouvelle élite intellectuelle, ils apportent aussi un nouveau style musical qui donnera naissance au rébétiko. Avec leur culture et leur savoir-faire, les Grecs d'Asie Mineure ont énormément contribué à l'évolution de la culture grecque du vingtième siècle.

3.3 Métaxas ou la dictature oubliée

Après une période très agitée sur le plan politique et économique, la Grèce devient un État totalitaire pronazi avec la dictature de Métaxas en 1936. Monarchiste fervent, Ioannis Métaxas (1871-1941) avait servi durant la guerre gréco-turque de 1897 et les guerres balkaniques de 1912-1913. Alors que la Grèce avait rejoint les alliés en 1917, il s'était exilé avec Constantin 1^{er}. Au retour de la monarchie en Grèce, le roi Georges II, fils de Constantin, le nomme premier ministre en mars 1936. Suite à l'agitation sociale et voyant que le parti communiste (KKE) gagne du terrain, Métaxas suspend le Parlement. C'est le début du « régime du 4 août ».

En écho au Troisième Reich, Métaxas proclame la « Troisième Civilisation Hellénique ». Un État policier est créé. Le dictateur interdit tous les partis politiques, instaure la censure, déclare les grèves illégales et arrête tous les opposants. En tout, près de 15 000 personnes furent arrêtées et torturées pendant son régime. La répression était justifiée au nom d'une présumée menace communiste. Le Parti communiste (KKE) dut entrer dans la clandestinité. La musique rébétiko fut censurée tout comme l'œuvre du célèbre poète Yannis Ritsos qui fut brûlée publiquement devant le temple de Zeus. Les autodafés de livres sont alors monnaie courante sur les places des villes et villages. Les œuvres d'Anatole France, Freud, Dostoïevski et bien d'autres furent brûlées. Le théâtre classique grec fut aussi censuré.

En s'inspirant des régimes dictatoriaux de l'époque, Métaxas adopta des usages militaires comme le salut romain, les jeunesses fascistes (*Jeunesses Métaxas*) et un service de sécurité cruel. Il se distingua cependant de ces régimes en n'ayant pas à sa disposition un parti majeur comme le Parti national-socialiste allemand. Les *Jeunesses Métaxas* n'étaient pas calquées sur le modèle des Jeunesses hitlériennes. Le dictateur voulait défendre certains grands idéaux nationaux, comme les valeurs païennes de la Grèce ancienne et les valeurs chrétiennes de l'Empire byzantin. Sa propagande le présentait comme le Père de la nation et il adopta le titre d'*Archigos* (chef en grec), tout en se faisant appeler Premier Paysan et Premier Ouvrier.

Même si Métaxas cherche à améliorer les conditions de travail, il n'obtient que peu de soutien populaire jusqu'à ce qu'il refuse la requête de Mussolini d'autoriser le libre passage des troupes italiennes sur le territoire grec. Avec le jour de l'indépendance, le jour du « Non » demeure, depuis lors, l'une des deux fêtes nationales grecques.

3.4 Les brumes de l'Occupation

Après une guerre d'indépendance teintée par les intérêts étrangers et un rêve expansionniste qui a tourné au cauchemar, à l'aube des années 1940 la Grèce n'est pas au bout de ses peines. Cette décennie demeure sans conteste la plus douloureuse de l'histoire récente du pays. Elle fut marquée par trois événements qui resteront inscrits longtemps dans la mémoire collective : la triple occupation durant la Seconde Guerre mondiale (1940-1944), l'intervention britannique (1944) et la guerre civile (1946-1949).

Alors que la Grèce est sous le règne du général Métaxas et tente de conserver sa neutralité face au conflit qui oppose ses voisins, l'Italie lui demande le libre passage de ses troupes. Le 28 octobre 1940, le gouvernement grec rejette l'ultimatum⁴, plongeant le pays de plein fouet dans la Seconde Guerre mondiale. Les armées de Mussolini envahissent la Grèce à partir de l'Albanie qu'elles occupent depuis avril 1939. Sous la protection britannique, les Grecs, malgré une armée huit fois plus petite en effectifs, répliquent aux attaques et parviennent à repousser les troupes italiennes jusqu'à ce que l'Allemagne se porte au secours de son alliée en avril 1941 et lance une double offensive contre la Grèce et la Yougoslavie. Pendant que le roi et son gouvernement (Georges II et le premier ministre, Emmanuel Tsouderos, le successeur de Métaxas mort entre-temps) sont déjà loin en exil au Caire, Athènes tombe aux mains des occupants le 27 avril 1941. À l'issue de cette bataille, le pays se retrouve

⁴ Les Grecs font référence au refus obstiné de Métaxas par l'appellation « TO OXI » (LE NON).

divisé en trois zones : la Bulgarie obtient la Macédoine orientale, les Italiens le Péloponnèse et la Grèce centrale et les Allemands la capitale ainsi que tous les points stratégiques. Cette occupation durera trois ans et entraînera de dures épreuves pour la population civile.

3.4.1 Froid, neige, faim

Parmi toutes ces épreuves, la grande famine de l'hiver 1941-1942 fut sûrement la plus difficile. L'arrêt de l'importation de blé, la faible récolte, la privation des ressources de la mer et la fragmentation du territoire entraînèrent une terrible disette. Pendant que les armées d'occupation vivent sur les maigres ressources de la Grèce par leurs tactiques d'expropriation et de pillage et que les Anglais imposent un blocus au pays pour lutter contre l'ennemi, des centaines de milliers de Grecs meurent de faim. La Croix-Rouge a estimé à 250 000 le nombre de victimes directes ou indirectes de la famine entre 1941 et 1943. La mortalité infantile frisait les 90%. Il était fréquent d'apercevoir des agonisants gisant dans les rues d'Athènes.

En plus des conséquences physiques et psychologiques de la faim extrême, la famine marqua considérablement la conscience des personnes l'ayant vécue. Pour diverses raisons, les Grecs durent faire fi de tous les rituels liés aux obsèques. Sans compter la pénurie de cercueils et les frais élevés des funérailles, plusieurs familles enterraient leurs morts clandestinement afin de pouvoir bénéficier de leurs cartes de ravitaillement. Pour ce peuple pieux craignant que ses morts viennent le hanter, le manque au devoir des défunts était considéré comme un véritable sacrilège. La mort, personnifiée par Charon⁵ dans l'imagerie populaire, demeure d'ailleurs un thème récurrent de la tradition orale grecque.

⁵ L'antique nocher qui faisait traverser le fleuve des Enfers aux défunts dans sa barque rapiécée, moyennant obole.

La persistance des traditions comme moyen de survivance morale fut aussi mise à rude épreuve par la consommation d'animaux domestiques, ce qui constitue un acte répréhensible pour les Grecs. Ces derniers durent passer outre cette interdiction morale afin de survivre. La fermeture des écoles par les occupants en 1942 et les enjeux linguistiques⁶ posés par la présence étrangère montrent également qu'au-delà du manque matériel, le manque culturel était omniprésent.

3.4.2 La résistance et les héros des montagnes

Très tôt, des mouvements de résistance contre l'occupant se forment et des gestes de protestation se multiplient. Nous pensons notamment à Manolis Glezos et Apostolos Santas qui arrachèrent le drapeau nazi qui flottait sur l'Acropole le 31 mai 1941. Ce geste symbolique invitant à la résistance contre les forces d'occupation transforma les deux jeunes hommes en héros.

Sur une initiative du Parti communiste (KKE), le Front de libération nationale (EAM)⁷ est créé le 27 septembre 1941. Il regroupe les principaux réseaux de résistance, dont l'EPON (Front national de libération de la jeunesse) qui joua un rôle important dans l'organisation de la jeunesse. Le programme de large ouverture politique de l'EAM vise à libérer le territoire, assurer l'indépendance du pays et élire une Constitution chargée de fixer le régime futur. Très tôt, les paysans, les ouvriers comme les étudiants ou les cadres rescapés des prisons de Métaxas rejoignent massivement l'organisation clandestine en participant à des grèves, des manifestations et des attentats contre les occupants. L'EAM réussit ainsi à canaliser le vif sentiment anti-Axe de la population et à abolir la plupart des anciens clivages politiques afin de rapprocher les rivaux d'autrefois. Même si la Résistance fut largement associée aux

⁶ Rappelons que la volonté de conserver sa langue grecque fut une façon de ne pas se soumettre lors de l'Occupation turque.

⁷ Du côté de la droite, l'EDES (Coalition Nationale et Démocratique Grecque en collaboration avec l'Angleterre) dirigée par le Général Napoléon Zervas fut fondée le même jour que l'EAM.

communistes, plusieurs opposants à cette idéologie se rallièrent en effet au mouvement⁸.

Au début, tous les efforts de la Résistance visaient une réforme du parti qui se retrouvait dans un état fragile suite à cinq années de répression sous le régime Métaxas. Puis, elle se préoccupa de faire travailler les groupes sociaux non comme des entités isolées, mais en fonction de leur rôle social (l'EAM des fonctionnaires, l'EAM des ouvriers, l'EAM des femmes, l'EAM des étudiants, etc.). Dès la fin de 1943, la Résistance réussit à créer un État libre. Les Italiens et les Allemands durent se replier le long de l'axe Athènes-Thessalonique ou se terrer dans les villes. Le major Christopher Woodhouse, célèbre agent de l'Intelligence Service et chef adjoint de la mission britannique, reconnaîtra plus tard les accomplissements de la Résistance que ses chefs ont voulu convertir en faillite. Ayant été parachuté dans le dessein de la diviser et de préparer le terrain aux ambitions churchilliennes, il devait infiltrer le réseau pour y semer la zizanie. Dans son célèbre ouvrage *Apple of discord* (1948), il raconte comment une Grèce nouvelle a vu le jour dans la clandestinité :

Ayant acquis le contrôle de presque tout le territoire à l'exception des principales voies de communication utilisées par les Allemands, l'E.A.M. a donné au pays des choses qu'il n'avait jamais connues auparavant. Les avantages de la civilisation et de la culture s'infiltraient dans les montagnes pour la première fois. Écoles, administrations locales, tribunaux et offices publics que la guerre avait interrompus étaient remis en service. Des théâtres, des usines, des assemblées parlementaires y fonctionnaient pour la première fois. Une vie communautaire s'organisait à la place de l'individualisme traditionnel du paysan grec (Woodhouse cité dans Pierrat, 1977, p. 33-34).

À partir de mai 1942, les montagnes et les régions isolées de la Grèce continentale deviennent le fief des *kapétanioi* et des *andartès*⁹ de l'ELAS¹⁰, la branche armée de

⁸ L'EAM compta près de 2 millions de membres dans un pays de moins de 7 millions d'habitants.

⁹ Rebelles, guérilleros portant la barbe hirsute et la moustache.

l'EAM. L'un de ses membres fondateurs, Aris Velouchiotis, « à la barbe aussi noire que son bonnet » (Arvanitis, 2004, p. 51), était à la tête de la plus connue des bandes d'*andartès*. Comme d'autres partisans qui parcouraient le pays et rassemblaient les villageois sur les places de village, Aris encourageait la fierté des *andartès* en prônant qu'ils étaient les fidèles protagonistes des luttes nationales de la Grèce et de la même lignée que les héros de l'indépendance de 1821. Malgré le discrédit jeté sur eux par les brigands, qui préférèrent voler le bétail et terroriser les éleveurs plutôt que d'attaquer l'ennemi, les glorieux partisans des montagnes obtiennent le soutien des paysans qui les ravitaillent. Les *andartès* sont restés dans l'imaginaire grec l'incarnation de la vaillance, de l'insoumission et de l'esprit de résistance, tel le *pallikare*, cet homme valeureux doué d'un sens aigu de l'honneur. Leurs opposés, les *khitès*, membres des groupes armés au service des partis collaborateurs de l'occupant allemand, ont une réputation de voyous. Plus tard, le conflit sanglant de la guerre civile opposera les deux mêmes armées ; les partisans et les anciens collaborateurs.

3.4.3 L'horreur à son comble

Mais les diverses réalisations et affronts de la Résistance ne furent pas tolérés bien longtemps par les forces de l'Occupation qui ne tardèrent pas à se venger. Les instructions du Führer adressées à ses troupes des Balkans en date du 16 novembre 1942 seront annonciatrices des atrocités qui suivront durant les deux années à venir :

Si ce combat n'est pas mené avec les moyens les plus brutaux, d'ici quelque temps les forces dont nous disposons ne seront plus suffisantes pour maîtriser cette peste. C'est pourquoi la troupe a le droit et le devoir d'utiliser dans ce combat tous les moyens, sans aucune exception, même contre les femmes et les enfants, si cela conduit au succès. Les scrupules, quels qu'ils soient, sont un crime envers la nation allemande (Propos d'Hitler cités dans Pierrat, 1977, p. 34).

¹⁰ Unités combattantes de l'Armée Populaire de Libération Grecque. 50 000 adhérents dans la seule région d'Athènes.

Ce sera l'époque des villages martyrs avec les femmes éventrées, les enfants égorgés et les pendus sur toutes les places qui serviront à venger les humiliations de l'armée allemande face au maquis. À Athènes, au siège de la Gestapo, les sous-sols de la rue Merlin sont le théâtre de tortures de tous genres, pendant que des otages sont fusillés au champ de tir de Kaisariani et que les quartiers « rouges » comme Kokkinia se voient imposer un blocus (les fameuses *bloca*).

Les derniers mois avant la Libération sont un cauchemar permanent pour les Athéniens. Dans les quartiers ciblés, les hommes sont tirés de leur sommeil par des porte-voix qui leur ordonnent de se rendre immédiatement sur la place centrale. Là, des indicateurs cagoulés désignent les sympathisants de l'EAM qui seront exécutés collectivement ou bien déportés dans des camps de concentration. D'autres seront pendus aux acacias bordant les rues du centre-ville.

La présence de l'Occupation entraîne aussi une résignation chez la population grecque. Dans les rues d'Athènes, plus personne ne prend la peine de remonter les horloges qui se sont arrêtées. Faute d'un présent satisfaisant, c'est comme si les Grecs préféreraient entretenir un sentiment de mélancolie en se remémorant des moments gais. Face à la servitude, au désespoir et à la peur, de nombreux Grecs se réfugient dans le divertissement (théâtres, cinémas, boîtes de nuit, salles de jeu, etc.).

3.5 Une libération illusoire

Après trois longues années d'occupation, il n'est pas étonnant que les Athéniens aient le cœur à la fête lorsque les troupes allemandes évacuent leur ville le jeudi 12 octobre 1944 :

Durant trois jours et trois nuits, le peuple d'Athènes, brisé par les épreuves de tant d'années noires, par tant de deuils et de misère, le peuple affamé, malade, crachant le sang, défila sous le soleil et à la lumière des torches, sans dormir, sans boire et sans manger, soutenu par le délire collectif, par la joie immense de la liberté retrouvée (Kédros, 1952, p. 225).

Dans toute la ville, les cloches carillonnent. La place Syntagma est bondée d'hommes, de femmes et d'enfants qui sont fous de joie. Les chefs des héros de la résistance sont fêtés. Le peuple leur jette des fleurs depuis les balcons et les terrasses. La jubilation et l'enthousiasme populaire donnent lieu à une manifestation à caractère presque religieux. Cette liturgie collective se poursuit lors de l'arrivée des Anglais qui sont reçus de manière vibrante. La foule porte des bannières et des feuilles de palmiers, symbole de la paix et du bonheur retrouvé. Au pied de l'Acropole, les Athéniens célèbrent la Grèce renaissante par une cérémonie symbolique. Quatre jeunes filles en costume national portent un drapeau au Parthénon. Derrière elles, le nouveau Premier ministre grec, Georges Papandréou¹¹, conduit le cortège, apportant l'espoir d'une stabilité gouvernementale. Hélas, les quelques jours suivant la Libération ne seront qu'un bref moment de répit avant que de nouvelles épreuves balaient les rêves de tout un peuple.

À une époque où l'EAM jouissait d'un immense prestige auprès de la population, Churchill avait bien compris que la Grèce pourrait facilement basculer dans le camp communiste. S'il laissait la Grèce aux Grecs, l'EAM et ses organisations sortiraient vainqueurs d'une confrontation avec les Britanniques, ces derniers perdant de la sorte leur influence en méditerranée orientale. Malgré la signature au Liban en mai 1944 d'un contrat national qui convenait de la formation d'un gouvernement national sous la présidence de Georges Papandréou dans lequel entrerait également l'EAM, la Résistance grecque ne tardera pas à être écrasée. Trois jours avant la libération d'Athènes, Churchill avait organisé autrement l'avenir de la Grèce, faisant fi des accords précédents. Dans ses fameuses mémoires (1948-1954, p. 234-235), il raconte sa réunion avec Staline du 9 octobre 1944 :

¹¹ Après avoir milité dans les rangs du Parti libéral de Vénizélos, Papandréou devint premier ministre du nouveau gouvernement d'Union nationale et organise les accords du Liban en 1944. Accusé de ne pas combattre la restauration de la monarchie en 1946, il fut remplacé sous la pression britannique par Nikolaos Plastiras, surnommé le « Cavalier noir ».

Churchill à Staline :

« " Réglons nos affaires des Balkans. Vos armées se trouvent en Roumanie et en Bulgarie. Nous avons des intérêts, des missions et des agents dans ces pays. Évitions de nous heurter pour des questions qui n'en valent pas la peine. En ce qui concerne la Grande-Bretagne et la Russie, que diriez-vous d'une prédominance de 90 % en Roumanie pour vous, d'une prédominance de 90 % en Grèce pour nous, et de l'égalité 50-50 en Yougoslavie ? " Pendant que ceci fut traduit, j'écrivis sur une demi-feuille de papier :

Roumanie : Russie 90 %, Les autres : 10% ;

Grèce : Grande-Bretagne 90% (en accord avec les E.-U.), Russie : 10% ;

Yougoslavie : 50-50% ;

Hongrie : 50-50% ;

Bulgarie : Russie 75%, Les autres : 25 %.

Je poussai le papier devant Staline, à qui la traduction avait alors été faite. Il y eut un léger temps d'arrêt. Puis il prit son crayon bleu, y traça un gros trait en manière d'approbation, et nous le rendit. Tout fut réglé en moins de temps qu'il n'en faut pour l'écrire. Il y eut ensuite un long silence. Le papier, rayé de bleu, demeurait au centre de la table. Je dis finalement : " Ne trouvera-t-on pas un peu cynique que nous ayons l'air d'avoir réglé le sort de millions d'êtres humains d'une façon aussi cavalière ? Brûlons ce papier."

- Non, gardez-le, dit Staline »

Ainsi, sans que les Grecs n'aient eu leur mot à dire, l'accord des pourcentages livre le pays aux intérêts britanniques.

3.5.1 Une mémoire vidée

Le nouveau règne de l'oligarchie détruit ainsi les espoirs d'un changement social et politique. Au lieu d'être jugés et punis, les collaborateurs ainsi que les anciens partisans fascistes de Métaxas sont transformés en défenseurs de l'ordre démocratique. Ces derniers prennent le pouvoir pendant que les résistants sont jetés en prison. Ce non-sens provoque la fureur des Grecs qui se sentent trahis. Durant les trente ans à venir, malgré son triomphe, la Résistance grecque n'aura droit à aucun hommage, monument ou commémoration nationale. Elle se verra même refuser la permission de célébrer ses morts. Contrairement à la France où la Résistance durant la Seconde Guerre mondiale fut honorée, reconnue et glorifiée, la Résistance en Grèce ne sera pas officiellement reconnue, en plus d'être stigmatisée et considérée comme honteuse,

car dirigée par le parti communiste. Cette non-reconnaissance¹² du combat pour la liberté menée par les résistants grecs est comme une page d'histoire arrachée où les 550 000 victimes de l'Occupation sont passées sous silence.

La non-inscription de la date de décès sur les pierres tombales des résistants morts durant la Deuxième Guerre mondiale et la guerre civile montre également la peur et la honte qui s'emparèrent des Grecs dans les années suivant la fin de ces conflits. Les gendarmes de la Sûreté, la police politique, venaient alors fréquemment visiter des cimetières en notant sur un calepin les noms des personnes ayant été enterrées entre 1940 et 1950. Ils pouvaient par la suite faire des descentes dans les maisons pour forcer les familles à avouer qu'un de leurs proches avait rejoint le maquis.

3.5.2 Des rassemblements meurtriers

Deux mois à peine après la Libération, Athènes se retrouve à nouveau en guerre. Les unités de l'ELAS s'opposent aux troupes anglaises pour le contrôle de la capitale. Le 3 décembre 1944, alors que la foule s'amasse sur la Place Syntagma pour manifester en faveur de l'intégration de la Résistance dans une armée nationale, contre l'hostilité des troupes anglaises et la décision de désarmer l'ELAS sans contrepartie politique, les chars britanniques tirent sur elle. Théâtre de l'enthousiasme populaire quelques semaines plus tôt au moment de la Libération, la Place Syntagma devient cette fois la triste scène d'un dimanche sanglant. Point culminant d'une lutte ayant opposé dans la capitale l'EAM/ELAS aux forces collaborationnistes depuis le début de l'année 1944, ces événements feront 70 morts et plus de 200 blessés. Le lendemain, une grève générale est décrétée par l'EAM. Des centaines de milliers de citoyens se réunissent au même endroit, certains portant sur les épaules les cercueils des morts de la veille. Afin de rendre un dernier hommage aux victimes de la

¹² Il faudra attendre les années 1980 pour qu'une loi reconnaissant officiellement la Résistance soit votée et qu'une petite pension soit allouée à tous les partisans ayant combattu les nazis. Avant cela, les résistants étaient marqués au fer rouge de l'infamie, étiquetés par la police et fichés par la Sûreté.

fusillade, mais aussi aux innombrables victimes des combats précédents, la foule se met à genou et entonne la marche funèbre de la Résistance.

Au sein du cortège interminable s'échappent des sanglots et des cris de détresse qui ne tardent pas à se transformer en un chant qui résonne dans tout Athènes. Au retour du cimetière, alors que la cérémonie populaire s'était déroulée sans heurts, les manifestants sont à nouveau criblés de balles. Une centaine de morts et blessés s'ajouteront ainsi aux victimes de la veille.

Le 13 février 1945, après la « Bataille d'Athènes » que l'ELAS a dû abandonner, les partis s'accordent pour un désarmement de tous les groupes de résistants, sur les conditions d'élections générales auxquelles tous les partis seraient admis et pour entamer le procès de tous les collaborateurs des nazis ainsi que les traîtres durant l'Occupation. Alors que les résistants rendent les armes et que la gauche a l'illusion de garder une marge de manœuvre, les accords de Varkiza se révèlent être un nouveau piège. Aussitôt que les maquisards livrent leurs armes, les bandes royalistes ont le champ libre pour exercer leurs représailles. Désarmés et impuissants, les résistants sont pourchassés et considérés comme les « ennemis de la nation ». Avant mars 1946, 85 000 personnes sont arrêtées. Même l'indomptable Aris Velouchiotis ne survivra pas à l'offensive anglaise. Le plus prestigieux des *Andartès* n'obtempéra pas à remettre ses armes aux Britanniques et reprit le maquis après avoir été désavoué par son parti. Les forces gouvernementales parvinrent à l'arrêter et à le tuer, exposant sa tête empalée sur la place centrale de Trikkala.

3.6 Les blessures de la guerre civile

Si l'on peut dater le début de la guerre civile à partir des événements de décembre 1944, c'est au mois de mars 1946 qu'elle devient plus concrète avec la terreur blanche : la chasse aux Résistants, majoritairement communistes, menée par la droite. Après la libération, malgré l'accord d'union, le gouvernement grec exigea le démantèlement des unités de résistance de l'EAM. Même si ces dernières remplissent

les obligations des accords de Varkiza, les politiciens anticommunistes souhaitaient reconquérir le terrain qu'ils avaient perdu durant l'Occupation. Un véritable état anti-EAM s'organise alors avec l'aide des Anglo-Saxons. Si en ville les résistants attendent leur jugement dans un simulacre de pseudo légalité, les assassinats, massacres et règlements de compte font office de loi à la campagne.

3.6.1 La trahison

Comme convenu par le Traité de Varkiza, des élections et un référendum sur le retour de la monarchie eurent lieu, mais dans des circonstances forçant l'abstention de l'EAM et de certaines forces libérales. Le 26 mars 1946, la gauche avait organisé une manifestation de la Place Syntagma à la place Omonia pour boycotter les élections prévues cinq jours plus tard. La foule chantait la chanson omniprésente dans toutes les manifestations, celle du Capitaine Zacharias. Le boycottage de la gauche permit ainsi aux royalistes d'emporter les élections et à Georges II de regagner la capitale en septembre, avant de mourir et laisser la place à son frère Paul 1^{er}. Son retour entraîna une ascension encore plus violente de la répression. La gauche unie appela à la lutte armée et se regroupa dans le nord du pays où elle fonda l'Armée démocratique de Grèce le 28 octobre 1946. Cette date marqua le début officiel de la guerre civile. Avec l'appui des gouvernements communistes d'Albanie, de Bulgarie et de Yougoslavie, un gouvernement provisoire de la Grèce libre fut constitué dans les montagnes le 23 décembre 1947, sous l'autorité du chef communiste Markos Vafiades.

Entre-temps, dépassés par les événements, les Britanniques ne sont plus en mesure de sauvegarder leurs intérêts en Grèce. Dans un climat de guerre froide, les États-Unis prennent la relève avec la « doctrine Truman » de mars 1947 qui entendait protéger la Grèce et la Turquie contre la menace communiste. À partir de ce moment, les Américains définissent et déterminent la politique intérieure et extérieure de la Grèce. Des conseillers militaires, des experts de la CIA et des commandos antiterroristes entrent dans le pays et créent des postes de défense avancés. Pendant

que du côté européen la guerre n'est plus qu'un mauvais souvenir, personne ne fait plus de cas de ce qui se passe en Grèce.

Le 1^{er} juillet 1947, le général Napoleondas Zervas, ministre de l'Ordre public, fait proclamer que toute personne suspectée représenter un danger pour l'ordre public pourra être arrêtée sans mandat. Quatre jours plus tard, à Athènes, 10 000 personnes seront arrêtées pour être déportées sur la minuscule île de Psitalia, près du Pirée, surnommée « l'île de la soif » puisqu'on n'y trouve ni eau, ni ombre. Les prisonniers sont ensuite envoyés sur l'île d'Ikaria parmi les serpents et la vermine avant de rejoindre l'île de Makronissos au large du Cap Sounion. Là, à l'« Institut de la Rééducation Nationale », les anciennes méthodes de torture inaugurées durant la dictature Métaxas sont reprises, telle la *falanga* (matraquage de pieds) qui sera à nouveau employée pendant la dictature des colonels. Ces tortures visent à obliger les prisonniers à signer la Déclaration de repentir et de loyauté par laquelle ils renient leurs idéaux communistes, reconnaissent le roi et renoncent à toute activité politique ultérieure. Pierrat (1977, p. 57-58) a décrit l'enfer de ce camp :

Makronissos est un univers abstrait avec sa hiérarchie, ses codes, ses dogmes. Une congrégation où l'horreur remplace la mystique. L'ampleur des moyens mis en œuvre favorise des perfectionnements, des procédés inédits : on emploie les détenus à construire sous une pluie de coups des routes qui ne mènent nulle part ; on les lie dans des sacs, puis on les plonge dans la mer jusqu'à l'asphyxie. [...] À leur tour, les bourreaux de Makronissos butent sur cette évidence. C'est la raison de leur acharnement, de son absurdité profonde : il leur arrive parfois de torturer des hommes sans connaissance ou déjà morts ; des détenus ont les pieds sectionnés, on les oblige à se relever sur leurs moignons sanglants ; rendus muets, il leur faut crier « Vive la Nation ! » ou « Vive le Roi ! » ; aveugles, être éblouis par « Le nouvel Âge d'Or de la Grèce ».

En tout, 100 000 hommes passeront par Makronissos, dont Mikis Theodorakis. Au terme d'épreuves innombrables (noyades, simulacres d'enterrement, exécutions sommaires, etc.), toute l'élite de la Résistance et de l'Armée Démocratique y fut liquidée. De nos jours, un drapeau du souvenir domine le site du camp de déportés à Makronissos.

En juillet 1948, un conflit éclate entre Tito et Staline qui est contre le projet d'une Fédération balkanique. Leur rupture conduira à la fermeture de la frontière yougoslave aux rebelles grecs. Sans le soutien des deux chefs, les partisans ne pourront poursuivre leur lutte. Les derniers seront vaincus en 1949, laissant derrière eux 100 000 victimes, 800 000 personnes déplacées et 80 000 exilés sur les routes des pays de l'Est.

3.6.2 Les frères ennemis

Comme nous venons de le voir, la guerre civile opposa les forces conservatrices groupées autour d'un gouvernement soutenu par les Anglais, puis les Américains, et les troupes du Front de Libération nationale, l'EAM, mouvement populaire issu de la Résistance et placé sous l'égide du parti communiste. Partisans ou royalistes, les Grecs se sont entretués pendant quatre ans, chacun pensant lutter pour la juste cause. Le célèbre écrivain crétois, Nikos Kazantzaki, a dépeint cet affrontement fratricide dans son roman *Les frères ennemis* (1965, p. 160-161) qui démontre l'absurdité de cette guerre. Voici l'extrait d'une rencontre entre un « béret noir » et un « béret rouge »:

- Tu ne me reconnais pas ?
- Non, petit frère, pourquoi ? Je te connais ?
- On a pourtant lutté ensemble, ce soir, même que tu m'as mordu à la nuque. Qu'est-ce que tu avais contre moi ?
- Moi ? Qu'est-ce que j'aurais contre toi, camarade ? Je ne t'ai jamais vu, je ne te connais pas. Et toi, tu avais quelque chose contre moi ?
- Non, rien...
- Alors, fit-il en écarquillant les yeux, comme s'il y pensait pour la première fois. Alors, pourquoi on voulait se tuer ?

S'il s'avère hasardeux de vouloir identifier la faction ayant commis le plus de crimes, la relecture de cette période douloureuse de l'histoire contemporaine de la Grèce nous fait tout de même constater que les « bérets noirs », les fiers partisans de l'EAM, avaient la sympathie de la population, pendant que les « bérets rouges », les

anciens collaborateurs étaient associés à des personnalités sanguinaires. Le témoignage d'une patriote ayant suivi son mari dans le maquis durant la guerre civile n'est guère flatteur envers les miliciens :

Au printemps 1947, Eleni, tombée dans les griffes des miliciens, est amenée au Caveau des Tortures. Elle attend. Elle ne dit mot. Là, elle est violée, sodomisée, battue jusqu'au sang, toute nue, les seins, le ventre tailladés... Elle se tait. Cette femme, Eleni, dans cet état-là, est posée sur une planche de bois, portée par quatre miliciens, quatre *khitès*. Ils traversent la place du village, devant des gens épouvantés, muets d'horreur. Une fois arrivés à la noria, ils jettent sur le sol le corps ensanglanté d'Eleni. Plus d'une centaine de patriotes ont été assassinés à cet endroit par les *khitès* : « Edo khorepse o Santanas ! Ici a dansé Satan ! » (Xanthakou, 2007, p. 228).

Dans une histoire où des pans entiers ont été soigneusement occultés pour ne pas nuire aux autorités en place, les victimes de l'Occupation et de la guerre civile n'ont d'autre refuge que la mémoire. Suppliant son interlocutrice de perpétuer les souvenirs atroces de son expérience, Eleni est bien consciente que l'oubli les menace :

On ne doit pas oublier... la mort est encore là, dans mon corps. Je suis tout entière devenue vengeance. Si j'étais Kharos, Caron, je les emmènerais tous aux enfers. Je ne te dirai plus rien... Si tu peux, écris tout ça. Les gens savent, mais ils oublient. C'est peut-être nécessaire... tu oublieras, toi aussi ? (Xanthakou, 2007, p. 229).

Si les survivants de cette époque ne sont plus aujourd'hui très nombreux pour témoigner de leur vécu, les séquelles de l'Occupation et de la guerre civile se firent ressentir pendant les trois décennies suivantes. Dans les foyers grecs, personne n'osait enseigner aux enfants l'histoire condamnée de peur d'en subir les conséquences. Encore aujourd'hui, bon nombre de professeurs et d'instituteurs évitent de relater l'histoire contemporaine de la Grèce, préférant s'en tenir à des événements historiques moins controversés. Jusqu'aux années 1960, les prisons étaient encore pleines d'hommes et de femmes ayant combattu contre les Allemands. Une fois libérés ou de retour d'exil, aucun journaliste n'était là pour les attendre. À l'étranger comme dans leur propre pays, leur existence fut simplement oubliée. Cette amnésie collective

rejoignit même les résistants qui évitaient de parler de leur passé. Au sortir de la guerre civile, les résistants se voyaient aussi privés du certificat de civisme. Sans ce précieux document, ils ne pouvaient se faire soigner dans un hôpital, obtenir un passeport ou trouver un travail. Étiquetés par la Sûreté, le blanchiment de leurs casiers politiques n'était possible qu'au prix de toutes sortes de courbettes, d'implorations et de léchages de bottes.

En plus de placer la Grèce sous le contrôle vigilant des États-Unis, ce qui ne sera pas sans lien avec l'antiaméricanisme latent de la population grecque actuelle, la guerre civile aura englouti tout espoir de fonctionnement démocratique pour les 30 années à venir. Elle empoisonnera le climat politique et conduira à une instabilité gouvernementale dont l'aboutissement sera la dictature des colonels.

Conclusion

Il n'est jamais aisé de résumer l'histoire d'un pays. Se pencher sur celle de la Grèce nous a permis de tisser la trame d'une longue suite d'épreuves fondant en partie la mémoire collective de ce pays. Nous avons voulu lire les événements marquants de l'histoire grecque sous un angle mémoriel. Ainsi, nous avons pu voir que dès la création de la Grèce moderne, la revendication antique comme mémoire imposée s'est installée aux grands dépens du vide mémoriel de l'ère byzantine. La nostalgie des patries perdues aura ensuite conduit au traumatisme de la « Grande Catastrophe » de 1922 qui a marqué la mémoire de toute une génération. Après la dictature Métaxas qui posa les jalons de celle des colonels, les années 1940 fragiliseront la Grèce pour les années à venir. Tel David contre Goliath, la Grèce aura du mal à lutter contre les superpuissances. La mémoire de la Résistance sera alors empêchée et confisquée, pendant que celle de la guerre civile sera teintée d'amertume et de vengeance. Ces mémoires escarpées liées aux grands épisodes de l'histoire contemporaine grecque ont ainsi préparé le terrain au choc mémoriel de la dictature des colonels (1967-1974).

CHAPITRE IV

LA DICTATURE DES COLONELS : LE ROMAN D'UNE MÉMOIRE CHANCELANTE

Les cheveux longs, les mini-jupes, Sophocle, Tolstoï, Mark Twain (partiellement), Euripide, briser les verres à la russe, Aragon, Trotski, faire grève, la liberté syndicale, Lurçat, Eschyle, Aristophane, Ionesco, Sartre, les Beatles, Albee, Pinter, écrire que Socrate était homosexuel, l'ordre des avocats, apprendre le russe, apprendre le bulgare, la liberté de la presse, l'Encyclopédie internationale, la sociologie, Beckett, Dostoïevski, Tchekhov, Gorki (et tous les Russes), le Who's Who, la musique moderne, la musique populaire (M. Theodorakis), les mathématiques modernes, les mouvements de paix et la lettre « Z » qui veut dire « Il est vivant » en grec ancien.

Interdictions de la dictature des colonels telles que Costa-Gavras les énumère dans son film "Z" (1969).

Dans le contexte de l'après guerre civile, les Grecs ne sont pas prêts à oublier les erreurs du passé. Les querelles byzantines et les intrigues de sous-préfectures qui dominent la scène politique sont là pour leur rappeler qu'ils ne vivent pas dans une véritable démocratie. À l'aube du 21 avril 1967, la population grecque aspirait pourtant à régler ses affaires de la manière la plus pacifique grâce aux élections prévues pour le 28 mai. Malgré ses désillusions, elle était loin de s'imaginer qu'une dictature allait la réduire au silence.

En remontant au début des années 1960, il nous sera possible de tisser la toile de fond des circonstances ayant permis à la junte de rester au pouvoir pendant sept ans.

De la même manière que nous l'avons fait au chapitre précédent, nous relirons cette période sous l'empreinte de la mémoire. Des obsèques nationales comme manifestation sociale pour tout un peuple jusqu'aux mesures dictatoriales qui sont autant d'atteintes à la mémoire collective, nous verrons comment le régime des colonels a placé la Grèce dans un état de fragilité mémorielle.

Toute reconstitution historique, à fortiori une reconstitution synthétique, demeure toujours une lecture. Le chapitre qui suit ne pourra y échapper. Mais, entre la vérité et la fiction, les témoignages contradictoires et les opinions divergentes, nous avons tenté de ne négliger aucune source dans l'élaboration de ce chapitre. Si *Le livre noir de la dictature en Grèce* (Fakinos, Lépidis et Soméritis, 1969) et *La Grèce des colonels* (Marceau, 1967) demeurent les deux ouvrages historiques les plus régulièrement cités au sujet de cette période, ceux de Papandreou (1970), Starakis (1971), Poulantzas (1975) et Liappas (1978) ont également été des références-clés. À ces livres historiques s'ajoutent des romans historiques, dont ceux de Xénakis (1978/1997) et Fakinos (1995), des recherches ethnographiques comme celle de Panourgιά (2009), des films et documentaires dont ceux de Costa-Gavras (1969), Theodossopoulos (1981) et Manthoulis (1998) ainsi que les autobiographies de Mercouri (1972) et Théodorakis (1971).

Il en résulte ce chapitre qui n'a pas été composé dans un souci de présenter d'une manière détaillée le contexte de la dictature des colonels, mais plutôt dans le but de souligner les enjeux mémoriels qu'aura posés le régime militaire ; enjeux qui ne sont pas sans lien avec l'héroïsation de Mercouri et Théodorakis, comme nous aurons l'occasion de le voir plus loin.

4.1 Les événements préliminaires

4.1.1 Les élections de 1961

La démocratie grecque était fragile bien avant la prise du pouvoir par les colonels. Le coup de force électoral de 1961 organisé avec le concours de l'armée et de la

police illustre bien à quel point le peuple avait depuis longtemps perdu ses droits. Les élections parlementaires du 29 octobre 1961 furent préparées avec des méthodes terroristes. Des morts demeuraient inscrits sur les listes électorales pendant que des officiers allaient voter dans une trentaine de bureaux de vote différents. On estime à 400 000 le total des inscriptions illégales. Les candidats du centre et de la gauche étaient roués de coups. En plus d'être victimes de campagnes de dénigrement, toutes les manifestations électorales de ces deux partis, et particulièrement de la gauche, furent boycottées. Une pression massive et constante s'exerçait sur les citoyens. La vieille mentalité de la guerre civile qui considérait tout ce qui était de gauche comme « antigrec » dominait toujours. Du coup, l'Union Radicale Nationale (E.R.E.), le parti de Constantin Caramanlis, remporta 50,81% des voix et 176 sièges ; l'Union du Centre de Georges Papandréou 33,66% des voix et 100 sièges ; la Gauche Démocratique Unifiée (E.D.A.), 14,63% des voix et 24 sièges.

Mais l'obtention d'un nombre suspect de sièges par l'E.R.E. attira les foudres de l'Union du Centre qui accusa le parti de droite de tricherie. Papandréou appela à la lutte contre le clan au pouvoir en déclenchant une campagne de protestation dans le pays qui permit de dénoncer de nouveaux scandales. Le « Plan Périclès » mis en œuvre pour les élections fut dévoilé au grand jour ainsi que ses auteurs : l'entourage de la Cour, de l'état-major et de l'ambassade américaine ; le secrétaire de l'assemblée étant Papadopoulos. Rendu responsable de la tricherie, le roi voulut se dissocier de la droite. Les Grecs constatèrent qu'on avait abusé d'eux et se réunirent de plus en plus autour de Papandréou. Prestigieux orateur et meneur de foules, le vieux leader de l'Union du Centre était considéré par ses admirateurs comme le « père de la démocratie ». Adulé par les démocrates, il était cependant détesté par la droite. Son parti attirait les éléments modérés et les électeurs qui votaient à gauche en plus d'avoir l'appui décisif de la masse flottante qui cherchait une voie aux objectifs du socialisme démocratique occidental. Pendant qu'un mouvement politique

démocratique commençait à se dessiner avec la campagne de « lutte persistante » menée par Papandréou, un événement allait précipiter la débâcle de la droite.

4.1.2 Grigoris Lambrakis : de héros à martyr

Dans un contexte où toute personne suspectée d'être de gauche était vue d'un mauvais œil, Grigoris Lambrakis allait devenir l'ultime victime de la guerre civile. Athlète, gynécologue et député indépendant de la circonscription du Pirée depuis 1961, Lambrakis était l'idole de la jeunesse et des pauvres. En mars 1963, alors qu'il participe à la Marche de la Paix d'Aldermaston en Angleterre, il demande une audience à la reine Frédérika qui était reçue pour la première fois par la reine Elizabeth II. Lambrakis souhaite ardemment lui parler du sort des prisonniers toujours détenus depuis la guerre civile. Mais la reine grecque refuse de le rencontrer. Lambrakis décide alors de l'interpeller devant l'hôtel londonien où elle séjourne, attirant ainsi l'attention des journalistes sur la situation grecque. La droite est furieuse et Lambrakis reçoit des menaces de mort. Cela ne l'empêche cependant pas d'organiser un mois plus tard, précisément le 21 avril 1963, la première marche de Marathon, initiée par le Mouvement de la Paix. Malgré l'interdiction des autorités, des milliers de gens, dont Mikis Théodorakis et Yannis Ritsos, commencent à marcher, mais sont rapidement arrêtés. L'immunité parlementaire de Lambrakis le sauve toutefois de l'arrestation. Il se met donc seul en route, tenant une banderole avec le sigle de la paix et les lettres « ELLAS » (Grèce).

Un mois plus tard, le 23 mai 1963, le Mouvement de Paix projette de tenir un rassemblement à Salonique. Des sympathisants, mais aussi des « citoyens indignés » attendent Lambrakis devant l'immeuble où aura lieu la réunion. Alors qu'il se dirige avec ses collègues vers l'intérieur, son ami, le député Yorgos Tsarouchas, est blessé. Pendant que ce dernier est conduit à l'hôpital, des manifestants arrêtent la voiture dans laquelle il est transporté et le blessent à nouveau, provoquant une fracture du crâne. Lambrakis décide de tenir tout de même sa réunion et proteste contre l'attitude

de la police et la gendarmerie. La suite de l'histoire est devenue tristement célèbre grâce au livre *Z* de Vassilis Vassilikos et au film que Costa-Gavras (1969) en a tiré. Quand Lambrakis sort de sa réunion, il est séparé de ses amis avant qu'un triporteur arrive à grande vitesse et qu'un homme à l'arrière du véhicule lui fende le crâne.

Un comité composé entre autres de Théodorakis, Ritsos, mais aussi de Manolis Glézos, reconnu pour avoir arraché le drapeau nazi flottant sur l'Acropole durant l'Occupation, se rend rapidement à son chevet. Dans son *Journal de Résistance* (1971), Théodorakis décrit bien l'ambiance qui régnait alors au sein de la population rassemblée à l'extérieur de l'hôpital et qui s'inquiète de l'état de santé de Lambrakis :

Toute la ville de Salonique est suspendue au battement du cœur vivant du héros mort. Une ville entière souffle. Il n'y a pas un regard indifférent. Les uns sont frappés de stupeur, les autres de douleur, d'autres sont gagnés par la honte (Théodorakis, 1971, p. 82).

Après quelques jours de coma, Lambrakis meurt le matin du 27 mai sans avoir repris connaissance. Le 30 mai 1963, plus d'un demi-million de personnes assistera à son enterrement et suivra son cercueil en scandant « Athanos » qui signifie « Immortel » en grec. La foule en délire crie aussi « Démocratie » et porte des banderoles où l'on peut lire la lettre « Z » qui veut dire « il vit, il est vivant » ; Lambrakis est vivant. Pareil rassemblement ne s'était pas vu en Grèce depuis les grandes heures de la Libération. Une seconde vie attendra effectivement Lambrakis lorsqu'au mois de juin suivant des intellectuels, des artistes, des scientifiques, des ouvriers et des jeunes fonderont les *Jeunesses Lambrakis*, sous la présidence de Mikis Théodorakis. Ils s'uniront sous la devise : « Tout jeune doit devenir un Lambrakis ».

Après avoir tenté de classer l'affaire, la police conclura à un « simple accident par suite de vitesse excessive ». Mais un jeune magistrat à qui sera confiée l'instruction, Christos Sartzetakis¹, parviendra à dévoiler au grand jour les véritables responsables

¹ Sartzetakis fut Président de la République de 1985 à 1990, représentant le PASOK.

de ce crime. L'enquête démontrera que l'assassinat ne fut pas commis par une minorité fanatique, mais qu'il avait trouvé des appuis au sein du gouvernement. Papandréou accusera Caramanlis et son parti, l'E.R.E., d'être « l'instigateur moral » du crime. Caramanlis gardera le silence, mais démissionnera le 10 juin 1963 pour ensuite partir en exil à Paris.

4.1.3 Papandréou et les événements de l'été 1965 : le récit d'une fureur populaire

Avant de quitter le pays, Caramanlis fixe des élections anticipées au 3 novembre. Après avoir dénoncé les manigances de la droite, l'Union du Centre se retrouve au pouvoir. Le parti de Papandréou augmente ses voix de 13% et obtient 140 sièges, pendant que l'E.R.E. tombe de 176 à 128 sièges et que l'E.D.A. en remporte 30 (6 de plus qu'en 1961). Ces premières élections sans terreur provoquent une manifestation immense. Des milliers de gens envahissent la place Omonia et se dirigent vers la place Syntagma en chantant des chants de lutte. Dans *La vie volée*, Aris Fakinos (1995, p. 205-206) décrit l'effervescence populaire de ce moment historique :

Au bout de deux décennies entières de peur et de silence, le peuple déchargeait son cœur, laissait éclater sa joie et sa colère, faisait comprendre au nouveau gouvernement qu'il n'avait pas renoncé à tous ses rêves, qu'il n'avait pas enterré ses espoirs.

Ne voulant pas s'attirer les foudres de la Couronne, Papandréou refuse le soutien parlementaire de l'E.D.A. et doit donc fixer de nouvelles élections pour le 16 février 1964. Après 35 ans de majorité absolue de la droite, la coalition centriste obtient 53 % des voix et 171 sièges pendant que Théodorakis est élu à la place de Lambrakis, dans la deuxième circonscription du Pirée comme député de l'E.D.A.

Le centre libéral proposait d'élargir la démocratie politique et d'instaurer une plus grande justice sociale en répartissant mieux le revenu national. L'élection de ce parti avec Papandréou comme premier ministre correspondait aussi à l'envie des Grecs d'éliminer une fois pour toutes les séquelles de la guerre civile. Fait important à

noter, c'est en grande partie la jeunesse grecque qui fut à l'origine de la victoire du camp démocratique. Elle désirait alors un renouveau et en avait assez de l'étouffante entreprise anticomuniste menée par la droite. Si elle eut un rôle important à jouer dans l'élection du parti centriste, c'est que le climat de la Grèce des années 1960 était favorable aux réformes. Le contexte grec de l'époque était alors sujet à une explosion culturelle, marquée notamment par une renaissance dans le domaine des arts et de la musique, dont Mikis Théodorakis fut partie prenante. Mais, malgré les volontés de changement pacifique et de progrès exprimées par les choix électoraux de la majorité des Grecs, la Grèce s'enlisa rapidement dans une grave crise politique.

D'une part, même si Papandréou parvint à faire passer plusieurs réformes, notamment dans le domaine de l'enseignement et à libérer un grand nombre de prisonniers politiques, le véritable pouvoir demeura entre les mains des réactionnaires royalistes et dans l'Administration. D'autre part, une partie de la droite n'accepta pas sa défaite et en vint à créer artificiellement une impasse politique entre le parti majoritaire et le souverain. Président d'un gouvernement tiraillé, Papandréou souleva l'orgueil des nationalistes et provoqua la désapprobation du roi lorsqu'il voulut prendre la responsabilité du Ministère de la Défense, domaine réservé au Palais. Il désirait épurer l'armée pour la survie du camp démocratique en éloignant les officiers de droite des forces armées qui s'étaient compromis dans les fraudes électorales de 1961 ainsi que les cadres reconnus pour leur combativité antidémocratique. Cette organisation paramilitaire secrète au sein des forces armées portait le nom d'IDEA et existait depuis l'Occupation (1941-1944). 2500 officiers en auraient été membres.

Pendant ce temps, des officiers centristes souhaitaient profiter des faveurs du gouvernement avec Papandréou enfin au pouvoir. En plus des opportunistes et des arrivistes, des officiers libéraux idéalistes soutenaient le gouvernement et rêvaient d'une démocratie forte et vertueuse. Avec à sa tête le fils du leader du centre, Andréas Papandréou, l'organisation ASPIDA (bouclier) souhaitait lutter pour une démocratie tout en collaborant avec les représentants des factions opposées. Lorsque ASPIDA

tenta de contrôler les forces armées grecques stationnées à Chypre, le général Grivas découvrit cependant le complot. Le roi fut furieux en apprenant qu'un mouvement du centre gauche existait au sein du parti du centre, dont le chef n'était nul autre que le fils de l'indomptable Georges Papandréou. Le 15 juillet 1965, sous la pression des militaires, le jeune roi remercia donc le vieux leader centriste. Il s'empressa ensuite d'assermenter le président de la Chambre des députés, Athanassiadis Novas, qui devint le nouveau Premier ministre, mais fut très vite ridiculisé par le peuple.

Pendant 70 jours, la population se souleva contre les manœuvres de corruption des parlementaires et revendiqua une véritable démocratie ainsi qu'un gouvernement légitime. Les manifestants étaient furieux contre les députés qu'ils accusaient de se faire acheter et reprochaient au roi ses abus de pouvoir. La propagande antimonarchiste devint alors de plus en plus virulente et diffusée avec des slogans comme « Le pouvoir au peuple ». Les chiffres « 1,1,4 » étaient aussi sur toutes les banderoles et affiches, en référence à l'article 114 de la Constitution de 1952 qui place cette dernière sous la protection particulière de tous les Grecs. Autrefois considéré comme le « Cheval de Troie » de l'intervention britannique, Papandréou devint la victime du roi et trouva appui au sein de la population qui espérait ardemment son retour. Le 18 juillet, lors de sa première apparition publique depuis son renvoi, 600 000 à 700 000 personnes se rassemblèrent pour le soutenir. La foule voulait le reconduire au Palais royal et à la présidence du Conseil pour le réinstaller au pouvoir. Mais Papandréou ne voulait pas recourir à la force populaire et préféra une lutte politique sur le thème de l'organisation de nouvelles élections.

Malgré des affrontements parfois violents avec la police, des milliers de manifestants sortaient dans les rues jour après jour et soir après soir. Ils voulaient signifier aux dirigeants que le pays était apte à se gouverner lui-même et qu'ils souhaitaient plus que tout l'oubli des querelles antérieures afin de construire un État nouveau et paisible. Le 21 juillet, la révolte fit sa première victime : Sotiris Petroulas. L'étudiant en économie de 23 ans fut blessé par une grenade lacrymogène qui explosa

sur sa tête. La police fit disparaître le corps pour l'enterrer clandestinement à Kokkinia. Sans l'intervention de Mikis Théodorakis qui se référa à son immunité parlementaire, le corps n'aurait même pas été remis à ses proches pour être enseveli. Deux ans après les funérailles de Lambrakis, celles de Petroulas se déroulèrent dans une atmosphère chargée de colère et de dégoût :

Le lendemain, la foule ondule à perte de vue dans les artères de la capitale où passe le cercueil de Petroulas, porté à bout de bras par ses camarades. Cette foule mugit, frémit, lève ses poings vers le ciel. Elle prête serment au passage du cercueil. Par milliers, les jeunes suivent leur frère martyr en chantant : Sotiris Petroulas, rossignol et lion, montagne et ciel étoilé... (Théodorakis, 1971, p. 192)

La fureur populaire atteint son comble lorsque le troisième gouvernement formé par le roi, avec Stephanopoulos comme premier ministre, parvint à obtenir une voix de majorité à la Chambre. Dans son *Journal de Résistance* (1971), Théodorakis décrit la désillusion de tout un peuple :

Le peuple est cruellement déçu. Cette violation de la Constitution par le roi et les procédés éhontés qui ont été utilisés par la suite entament gravement le crédit des institutions parlementaires et la confiance que le peuple a mise dans ses dirigeants. Le terrain est préparé pour le putsch des colonels. C'est pourquoi, depuis l'établissement de la dictature militaire en 1967, et bien qu'il haïsse ses nouveaux maîtres, le peuple grec n'accorde qu'une confiance très limitée à ses anciens leaders. Une crise profonde affectant les relations entre les masses et les états-majors politiques a donc été ouverte en ces jours décisifs de l'été 1965, et cette crise dure toujours (Théodorakis, 1971, p. 189-190).

Après 15 mois de pouvoir, le gouvernement de Stephanopoulos tombe le 20 décembre 1966. Le roi forme un nouveau gouvernement avec à sa tête Yannis Paraskevopoulos. Pendant ce temps, Papandréou et Kanellopoulos, le successeur de Caramanlis, tentent en coulisse de favoriser la tenue de nouvelles élections pour former ensuite une grande coalition. Le nouveau leader de l'Union Radicale Nationale avait perdu les élections de février 1964 et se retrouvait au pouvoir sans majorité. Attaché aux valeurs démocratiques, il voyait l'accord avec Papandréou comme le moyen de devenir le dénominateur commun du centre et de la droite. Son espoir de

former un gouvernement des deux grands partis était vu d'un bon œil par la Couronne qui préférait l'équilibre des forces à un Papandréou idolâtré ou un Caramanlis tout-puissant. Mais la droite qui n'avait jamais reconnu Kanellopoulos comme le véritable chef de la droite nationale et qui le considérait seulement comme le remplaçant temporaire de Caramanlis n'approuvait pas ce compromis.

À la veille du 21 avril, la droite se retrouvait ainsi divisée en trois grandes tendances : ceux qui souhaitaient la dictature ; ceux qui souhaitaient la réconciliation de la droite et du centre ; et ceux qui attendaient le retour de Caramanlis et une « démocratie muselée ». Pour ce qui est de la gauche, elle se trouvait condamnée à choisir entre l'extrême gauche et l'Union du Centre. Depuis la fin de la Première Guerre mondiale, les efforts tentés pour créer un parti socialiste s'étaient heurtés à des obstacles infranchissables et la gauche communiste éprouvait des difficultés à se remettre de sa défaite lors de la guerre civile. En plus des répressions dont elle faisait régulièrement l'objet, les partisans grecs avaient perdu foi en elle. Une nouvelle formation, l'E.D.A.², avait été fondée en 1951 pour remplacer le parti communiste interdit (KKE), mais ne parvenait guère à allier les grandes masses populaires qui semblaient avoir du mal à oublier les erreurs du passé. Plusieurs personnes de gauche voyaient cependant en la figure d'Andréas Papandréou leur éventuel nouveau chef. Idole d'une certaine intelligentsia « kennedysante », il venait de terminer ses études à Harvard et gagna la faveur de la gauche par ses attaques contre la monarchie et l'armée. Son fameux triptyque « Le pouvoir au peuple, l'armée à la nation, la Grèce aux Grecs » était au cœur d'une pensée progressiste.

4.1.4 La genèse du coup d'État : quand l'intuition collective ne trompe pas

Telle la fable du loup et du berger, les Grecs annonçaient depuis des mois un coup d'État qui ne venait jamais. Dans les dîners mondains comme dans la rue, la

² Gauche Démocratique Unifiée. Parti à son tour interdit en 1967.

population se doutait que quelque chose se tramait en coulisse. Plusieurs informations, indices et rumeurs circulaient à propos de l'éventualité d'un putsch. Les mois précédant le coup d'État furent effectivement marqués par des avertissements et des mots de résistance contre une éventuelle dictature. Papandréou et les députés du centre et d'extrême gauche prévinrent le roi de se débarrasser des éléments qui menaçaient de mettre le gouvernement en péril. Les partis politiques tout comme l'opinion internationale étaient sur un pied d'alerte, craignant les manigances de l'armée grecque. Malgré cette intuition collective, il semble que personne n'ait tenté une véritable action afin d'éviter l'instauration d'une dictature.

Depuis la fin de la guerre civile, un climat de querelles et d'intrigues politiques planait sur la Grèce. L'hostilité ouverte du Palais envers Caramanlis avait troublé et divisé la droite tout comme la rupture entre la Couronne et Papandréou au mois de juillet 1965 avait soulevé le camp démocratique. Pendant trop d'années, le pays avait été divisé par des hommes de clans. Tout en craignant ce qui pouvait bien les attendre après la monarchie, les Grecs reprochaient au roi son ingérence politique. Ils auraient préféré un roi qui incarne l'unité nationale, la pérennité de la nation et le respect de la Constitution. Bref, un roi qui règne, mais qui ne gouverne pas. Quant aux nouvelles élections prévues pour le 28 mai 1967, les Grecs croyaient qu'elles seraient un nouveau coup d'épée dans l'eau. Dans ce climat d'incertitudes, les conditions essentielles à la réussite d'un coup d'État étaient mises en place afin qu'un petit groupe prêt à tout risquer saisisse l'occasion de prendre la gouverne du pays.

À la confusion qui précéda le putsch, succède un flou total se propageant dès les premières heures du 21 avril 1967. Personne ne sait qui a déclenché le coup d'État. En l'absence de réponses, les Grecs se posent beaucoup de questions et élaborent diverses hypothèses. Chacun fait ses suppositions, mais personne ne peut imaginer qu'une dictature puisse durer. La plupart des Grecs croient que le coup a été déclenché par Constantin II. Le silence du jeune roi demeure toutefois un mystère. Puis, vers 6 h du matin, la radio commence la diffusion des premiers communiqués

officiels qui ne font qu'embrouiller davantage la population. Afin de désorienter l'opinion publique, ces communiqués diffusent des slogans employés par la gauche, comme « la vraie liberté du peuple est arrivée » ou bien « la Grèce est ressuscitée ». Un communiqué plus élaboré est ensuite présenté sous la forme d'un décret royal :

En vertu de l'article 91 de la Constitution nous, roi des Grecs, décidons la suspension des articles 5, 6, 8, 10, 11, 12, 14, 18, 20, 95 et 97 de la Constitution en vigueur et ce sur tout le territoire du pays, en raison des dangers menaçant l'ordre public et la sécurité du pays. Notre ministre de l'Intérieur est chargé de publier et d'exécuter le présent décret.

Signature : Constantin, roi des Grecs. Le Conseil des ministres : Le président, les membres (Fakinos, Lépidis et Soméritis, 1969, p. 7).

En réalité, le texte ne porte pas la signature des membres du gouvernement et le roi n'a pas encore entériné le coup d'État. Le document s'avérera être un faux et les membres du conseil ont été arrêtés. Un deuxième communiqué se veut plus précis :

À partir d'aujourd'hui et jusqu'à nouvel ordre, la circulation de tout véhicule et de tout civil est interdite dans la ville. Tout civil se trouvant dans la rue doit immédiatement retourner chez lui. Le feu sera ouvert sur toute personne circulant dans la ville après le coucher du soleil. La circulation n'est autorisée qu'aux médecins et pharmaciens dans des cas de maladie grave et ce, après autorisation des autorités policières compétentes.

[...] la bourse des valeurs et la bourse des marchandises seront fermées.

[...] il est interdit de retirer des fonds des banques et des caisses d'épargne. À partir du 21 avril, le délai de présentation des effets de commerce est prolongé de dix jours.

[...] tout achat de souverains or et, en général, de devises étrangères, est interdit. Toute tentative des commerçants visant à constituer des stocks de vivres sera considérée comme un acte de sabotage et les contrevenants seront traduits devant les tribunaux militaires d'exception. Tous les citoyens sont priés de dénoncer immédiatement aux autorités policières toute tentative des commerçants visant à constituer des stocks de vivres.

[...] les cours dans les écoles de l'enseignement primaire et moyen, ainsi que dans les établissements d'enseignement supérieur, sont interrompus (Fakinos, Lépidis et Soméritis, 1969, p. 8-9).

Ainsi présenté, le coup d'État paraît être l'œuvre concertée du Palais royal, de la droite traditionnelle, de toutes les forces armées et des Américains. En réalité, le mouvement a été orchestré par des officiers nationalistes, sans l'accord du roi³. Ce dernier se fait conseiller d'accepter le fait accompli et de ne pas mettre en cause l'unité de l'armée. Ce n'est que plus tard dans la journée, après de longues délibérations que Constantin II accepta un compromis avec les putschistes. Il nomma Constantin Kollias comme président du Conseil. Ainsi, un gouvernement put être formé sous sa présidence. Ce gouvernement comptait trois ministres : le brigadier Pattakos et les colonels Makarezos et Papadopoulos.

La puissance de la junte ne reposait pas sur le nombre de ses partisans, mais sur un réseau de fanatiques prêts à tout. Depuis quelques années, un petit groupe d'officiers experts des opérations de commandos, les colonels, avait établi des contacts avec certains journalistes spécialistes de l'anticommunisme et entrepris le noyautage systématique des forces armées. Numériquement faibles, les colonels et leur entourage surent tirer profit des amitiés et complicités au sein des services de sécurité et de renseignements (KYP) afin de placer leurs adhérents dans les postes-clés des forces armées. Spécialistes des réseaux clandestins et de l'action psychologique, ils ont pu contrôler tous les centres vitaux de la défense nationale et sont parvenus à désorganiser les organisations politiques peu structurées.

C'est aussi grâce au « Plan Prométhée », élaboré selon les normes étudiées au sein de l'OTAN dès 1958, que leur coup d'État put réussir. Ce plan prévoyait les mesures à prendre afin de neutraliser une action subversive. Constamment remis à jour, « l'un de ses points les plus importants [concernait] l'arrestation rapide de tous les cadres des mouvements de gauche, des syndicats et des organisations non-communistes mais

³ Le 13 décembre 1967, Constantin II essaiera de réaliser son propre coup d'État pour prendre ses distances vis-à-vis de la junte. Il échouera et s'exilera ensuite à Rome, craignant les représailles des colonels.

suspectes de « progressisme » » (Fakinos, Lépidis, Soméritis, 1969, p. 21). En réussissant à occuper le ministère de la Défense nationale d'où devaient partir les ordres et en tenant le roi à l'écart, la junte put ainsi procéder aux arrestations et renverser le gouvernement.

4.2 Les colonels : historique d'un trio justicier

Mais qui sont ces fameux colonels qui marquèrent l'histoire contemporaine de la Grèce sans qu'aucun Grec n'ait entendu leurs noms avant le 21 avril 1967 ? Georges Papadopoulos était un colonel d'artillerie, officier de liaison entre les services de renseignements grecs (le KYP) et la CIA. Il organisa le coup d'État depuis son poste de chef des services psychologiques⁴ et chargé de la propagande auprès de l'état-major de l'infanterie. Surnommé le « petit Nasser », Papadopoulos était le cerveau du coup d'État du 21 avril. Stylianos Pattakos était pour sa part général de brigade et commandant des blindés dans la région d'Athènes ainsi que membre de la Congrégation ZOÉ qui se donnait comme mission de réorganiser l'Église et la société sur les bases de règles puritaines⁵. Il devint le plus « populaire » des colonels en raison de ses déclarations retentissantes comme « Yaros⁶ est un site idyllique », « Il n'y a pas de prisonniers politiques en Grèce, il n'y a que des communistes enfermés » ou bien « Le Conseil de l'Europe n'est qu'un moustique s'attaquant à une corne de bœuf » (Théodorakis, 1971, p. 44). Connu pour ses mœurs austères et son mysticisme chrétien, il était profondément attaché à l'ordre établi. En tant que commandant de l'École d'application des blindés, il constituait la clé du succès ou de l'échec du coup de force militaire.

⁴ Pendant le régime Caramanlis (1955-1963), Papadopolos fut soigné pour désordres mentaux !

⁵ Pattakos est d'ailleurs à l'origine de l'interdiction des minijupes, des cheveux longs et des barbes. Ces interdictions furent à un tel point ridiculisées par les Grecs que Pattakos en vint plus tard à organiser un concours international de minijupes.

⁶ En référence à l'île où était installé un camp de concentration.

Un troisième colonel, Nikolaos Makarézos, œuvrait également pour le compte des services de renseignements grecs. Ministre de la coordination depuis avril 1967, il fut nommé responsable de l'économie. Selon une rumeur circulant à Athènes, il était le seul du trio « à savoir additionner et soustraire » (Mercouri, 1972, p. 251). Finalement, Dimitios Ioannidis, qui a fait ses grades comme tortionnaire à la prison de Makronissos à la fin des années 40 durant la guerre civile, était l'homme de l'intérieur qui limogea Papadopoulos en 1973 pour le remplacer jusqu'à la chute du régime. Les colonels, comme la majorité des officiers grecs de l'époque, étaient d'origine paysanne :

La paysannerie dont ils sont issus est celle des moyens propriétaires, minoritaires par rapport à l'ensemble de la population agricole, jouissant jusqu'aux années 30 ou 40 d'une situation privilégiée de notables. Ils étaient les gardiens des « traditions nationales » et d'une morale conservatrice et paternaliste, ils détenaient les clefs de la politique en commun avec l'Église et les « autorités ». Mais leur Grèce agricole, balkanique et figée dans un folklore vertueux, est morte avec la guerre, la volonté d'émancipation du peuple, l'industrialisation, le tourisme, l'émigration vers les villes et à l'étranger. Et les notables de province, ceux qui ne se sont pas adaptés, se sont appauvris, pis encore, ils ont vu fondre leurs pouvoirs et mettre en échec leur morale. Peu nombreux, ils sont les « poujadistes » de la Grèce moderne, des gens qui se croient victimes aussi bien des communistes (et ils englobent dans ce terme tout les hommes de progrès) que des « capitalistes » d'Athènes. Les colonels du coup d'État, ce sont leurs enfants, ivres de revanche sociale, pleins de haine à l'égard de toute culture, méprisants à l'égard du « petit peuple » (d'où l'interdiction de la langue populaire dans l'enseignement au bénéfice de la langue dite puriste qui est celle du pouvoir), et néanmoins paternalistes comme l'étaient les colons à l'égard des indigènes, certains de représenter la véritable Grèce – celle des saines traditions patriotico-chrétiennes et morales – et de plus totalement intoxiqués par l'idéologie de la guerre froide et l'omniscience de leur képi (Fakinos, Lépidis et Soméritis, 1969, p. 34).

Papadopoulos, Pattakos et Makazéros ont en fait amorcé leur carrière au moment où le pays entrait en guerre. Anciens élèves de l'école des officiers de Métaxas, ils auraient collaboré avec la Gestapo durant la Seconde Guerre mondiale. Depuis l'Occupation, ils se seraient regroupés au sein de l'organisation paramilitaire IDEA que nous avons évoquée plus haut. Avec les années, l'organisation clandestine

anticommuniste aurait accueilli les anglophiles et les américanophiles. D'abord présentée comme une « amicale » informelle d'hommes désireux d'étudier les problèmes du pays, la junte se serait ainsi lentement constituée pour véritablement prendre forme durant les dernières années du gouvernement de droite de Constantin Caramanlis. Papadopoulos et Makarézos furent d'ailleurs parmi les plus importants agitateurs de la violence lors des élections arrangées de 1961. La mystérieuse organisation ne fut pas non plus sans lien avec l'assassinat de Lambrakis en 1963. D'ailleurs, pendant que les auteurs du crime étaient libérés et même réintégrés dans leurs fonctions militaires, l'un des premiers actes de la junte fut l'arrestation de tous les témoins de cet assassinat, en plus des avocats de la partie civile et des journalistes.

La junte ne représentant pas l'armée hellénique ou l'ensemble des forces armées, des corps spéciaux furent créés par le régime. Depuis le 21 avril, une hiérarchie parallèle existait ainsi au sein des forces armées. Ces dernières furent épurées et les membres de la junte prirent soin de nommer leurs parents à des postes importants.

4.3 Au-delà des illusions : les faux-semblants de la dictature

Pour les touristes visitant les îles de la mer Égée à la fin des années 1960, il était plus commode de fermer les yeux qu'oser admettre que des centaines de prisonniers politiques s'entassaient dans des camps à seulement quelques kilomètres d'eux. Après tout, le régime des colonels ne donnait-il pas l'impression de bien fonctionner ? Et si la torture ou la privation des droits civiques n'étaient qu'un leurre ? C'est du moins le message que les colonels tentaient désespérément de transmettre aux observateurs étrangers. Papadopoulos s'est à ce sujet toujours présenté comme un sauveur :

J'ai essayé de trouver un moyen de sortir la Grèce de l'impasse dans laquelle elle se trouvait. Il y a longtemps qu'il n'y avait plus de communication entre les chefs de partis. À cause du roi, le pays est devenu sans issue. Aucun chef de parti n'a aidé le souverain. Les communistes allaient prendre le pouvoir. Par nature, les Grecs ne sont pas communistes. Les communistes n'ont rien en commun avec les Grecs chrétiens (Discours de Papadopoulos à son procès dans le documentaire de Theodossopoulos, 1981).

À l'entendre, les colonels avaient agi pour le mieux.

À regarder les archives de la célébration de la deuxième année de la dictature et le nombre de personnes réunies pour l'occasion, le nouveau régime ne faisait que des heureux. Les défilés imposants de chars allégoriques et les discours chauvinistes vantaient une « révolution », comme aimaient l'appeler les colonels, qui n'aurait produit que du bon. Les reportages télévisés et les articles de journaux ne cessaient pas non plus de souligner les divers mérites de la dictature. Grâce aux colonels, les villages les plus reculés de Grèce disposaient à présent d'électricité, l'assurance chômage et l'assurance maladie avaient été créées et plus de 600 000 km de routes avaient été construits. La dictature avait aussi résolu le problème des réfugiés d'Asie Mineure qui habitaient dans les ghettos en leur construisant des maisons et annulé la dette des agriculteurs. L'économie était prospère, le chômage pratiquement inexistant et le niveau de vie en hausse.

En réalité, seul un petit nombre de partisans appuyaient les colonels. Les apparitions publiques de ces derniers étaient des tests de popularité et des sujets exploitables pour la propagande gouvernementale. La manifestation commémorative nationale donnée à l'occasion du deuxième anniversaire de la prise du pouvoir par les colonels (21 avril 1969) fut organisée en vue de s'assurer la présence de la jeunesse des universités. Tous les étudiants furent convoqués de force. S'ils ne remettaient pas un bulletin de leur présence, ils étaient dans l'obligation de faire une déclaration sous serment devant le juge de paix afin de justifier leur absence. Et les conséquences d'une abstention étaient des plus sévères :

Toute condamnation, par un tribunal militaire ou civil, entraîne des conséquences très graves pour toute la famille du condamné, les parents les plus proches, les amis. L'avenir professionnel du condamné, surtout lorsqu'il s'agit d'un étudiant, est gravement compromis, pour ne pas dire anéanti. Les portes de toutes les universités, de toutes les écoles supérieures, lui sont définitivement fermées, puisque toute condamnation, même à quelques mois de prison, est suivie de l'expulsion définitive de l'université (Fakinos, Lépidis et Soméritis, 1969, p. 81).

Il en va de même pour toutes les réunions spontanées du peuple pour acclamer les nouveaux chefs. Les fonctionnaires sont invités à assister à ces réunions, leur présence comptant comme du temps de service. Ils peuvent aussi très bien y être tout simplement contraints par le Ministère royal des Affaires étrangères. Pour combler le vide que l'indifférence populaire pourrait créer, les instituteurs, les autorités militaires locales, la gendarmerie et les popes sont mobilisés lors des déplacements des colonels en province. « La Grèce a besoin pour elle de tous les Grecs », clamait Papadopoulos.

Afin de s'assurer une approbation massive, le régime organise également « l'opération référendum » le 29 septembre 1968. Mais ce référendum s'avère truqué ; les bulletins « non » ayant tout simplement été retirés de la circulation et les chefs de l'opposition arrêtés ou assignés à résidence. Quant au miracle économique prôné par le nouveau régime, il s'avère aussi illusoire. Les denrées agricoles accaparées par l'exportation se raréfient, les impôts sont plus lourds que jamais et l'inflation a grimpé de 50% de 1972 à 1973. Même si les colonels ont fait don des dettes des agriculteurs à la Banque agricole au printemps 1968 ou bien versé certaines allocations de crédits, ils n'ont pas pour autant supprimé les causes des difficultés de l'agriculture grecque.

4.4 Les mesures dictatoriales

Dès son instauration, le nouveau régime mit en place la loi martiale⁷, leva l'interdiction sur la peine de mort et les tortures physiques et morales, installa des tribunaux d'exception et organisa un système de délation où même les enfants étaient amenés à dénoncer tout comportement étrange chez leurs parents. La divulgation d'informations qui pourraient nuire à la sécurité du pays fut rendue passible de la peine capitale, les colonels s'arrogèrent le droit de prendre n'importe quelle décision dans quelque domaine que ce soit et les agents de police eurent le pouvoir d'arrêter

⁷ Les militaires prêtent leur appui à tous les pouvoirs, dont le pouvoir judiciaire où le juge civil est entouré d'officiers qui l'aident à rendre la justice.

quiconque, à tout moment, sans excuses et sans mandat. Tous les centres nerveux (le Parlement, le Palais Royal, l'aéroport, les bureaux de poste, les gares, les ministères, la radio, etc.) furent également cernés et les banques gardées. Environ 150 chars⁸ envahirent les rues d'Athènes et se positionnèrent dans certains lieux stratégiques de la capitale, comme au pied du Parlement, devant le stade olympique, au Pirée ou face à l'Acropole. Des haut-parleurs installés sur les voitures blindées qui patrouillaient les rues de la capitale proclamaient les mesures du nouveau gouvernement militaire. Le général Odysseus Anghélis, nouveau chef d'état-major de l'armée a décrété un certain nombre d'interdictions⁹. Tout contrevenant à ces nouvelles mesures allait être immédiatement traduit devant les tribunaux militaires.

Dès le premier jour de sa prise de pouvoir, le nouveau régime procéda aussi à l'arrestation des leaders de tous les partis, qu'ils soient de droite, du centre ou de gauche et de toute personne à la tête d'un groupe¹⁰ d'opposition. S'ajoute à cette liste l'arrestation de toute personne censée représenter une menace pour le pays, comme certains artistes, journalistes, dirigeants syndicaux, parlementaires et maires, peu importe l'âge¹¹ ou le sexe. Même des femmes enceintes n'échapperont pas à la rafle. Les vétérans des luttes politiques des quarante dernières années, les organisations de la jeunesse et les cadres de l'Administration seront aussi arrêtés. Ces arrestations massives furent conduites par le futur secrétaire général du ministère de la Sécurité, Ioannis Ladas, qui les avait préparées à partir de 1966 sur la base des « listes noires » établies par les colonels et le Service de Sécurité. Ainsi, dans la nuit du 21 avril, environ 10 000 personnes furent arrêtées par les militaires en moins de trois heures. Le motif des arrestations n'est pas tant ce que les prisonniers ont fait « mais ce qu'ils

⁸ Dans les mois qui suivirent, il n'en restera qu'une poignée symboliquement en place afin de rappeler aux opposants de se taire.

⁹ Voir l'Appendice A, p. 447.

¹⁰ Au total, plus de 300 groupements et associations seront interdits dans les mois suivants.

¹¹ Plus du tiers des prisonniers étaient âgés de plus de 50 ans.

pourraient faire, à la lumière de leurs activités politiques passées. Concernant les communistes (la majorité des otages), la junta retint un critère supplémentaire : les condamnations prononcées contre eux durant ou après la guerre civile ; condamnations purgées, ou légalement amnistiées » (Fakinos, Lépidis et Soméritis, 1969, p. 45). Ces arrestations massives répondaient à des objectifs multiples : « désorganiser tous les appareils politiques et syndicaux pour empêcher toute résistance au putsch ; créer un climat de terreur parmi la population ; constituer une « réserve » d'otages » (Fakinos, Lépidis et Soméritis, 1969, p. 46).

4.5 Dans la Grèce concentrationnaire

Une fois arrêtés, les prisonniers furent rassemblés dans des hippodromes et des stades de football. On les força à crier « Vive le roi ! Vive la révolution du 21 avril ! ». Puis, ils furent déportés dans des camps de concentration sur les îles de Yaros (surnommée « l'île du diable »), Léros ou à Halikarnassos en Crète. Yaros, aussi appelé Youra, est un nouveau Makronissos vingt ans après la guerre civile. À l'est du Péloponnèse, en mer Égée, ce grand rocher sans arbres est infesté de rats. Ce lieu inhospitalier et sans eau est pourtant vanté par Pattakos : « Les détenus gardés à Yaros sont privilégiés. Ils y passent de véritables vacances. Ils se baignent dans la mer. La nourriture est excellente, celle des soldats. Et tout cela, aux frais de l'État... » (Fakinos, Lépidis et Soméritis, 1969, p. 51) déclara-t-il en juin 1967. Mais le discours des prisonniers y séjournant est tout autre :

L'eau qui nous est apportée par bateaux du Pirée ou de Syros est à peine acceptable comme eau à boire. Nous ne pouvons pas nous laver. La situation est rendue pire par manque de système d'évacuation. Ce lieu désert où se trouvent soudain rassemblées 6 500 personnes est devenu une source d'infection. Initialement, le seul endroit où quelqu'un pouvait satisfaire ses besoins était l'espace ouvert. Puis nous avons réparé les vieux égouts et les saletés vont dans la mer qui est devenue de la sorte fétide (Fakinos, Lépidis et Soméritis, 1969, p. 51).

Yaros a finalement été évacué en septembre 1967, suite aux protestations mondiales et aux démarches de la Croix-Rouge. Les détenus hommes furent alors

transférés dans des camps à l'île de Léros au Dodécanèse. Quant aux prisonnières, elles rejoindront beaucoup plus tard la prison désaffectée d'Halikarnassos près d'Héraklion, en Crète. Les installations dans ces nouveaux camps ne sont guère meilleures. Les prisonnières sont entassées dans des bâtiments mal chauffés.

Halikarnassos est alors le seul camp de concentration réservé à des femmes en Europe dite libre. Comme les détenus de Léros et d'Oropos, celles d'Halikarnassos n'ont pas été inculpées par une autorité judiciaire ni condamnées par un tribunal. Elles s'y retrouvent en raison de leurs activités passées ou de leurs convictions politiques manifestées avant le régime des colonels. Plusieurs d'entre elles avaient d'ailleurs déjà purgé leurs peines ou bénéficié de mesures d'amnistie. Dans un isolement complet, elles sont sous-alimentées et souffrent du froid. Même si la Croix-Rouge réclame la suppression de ce pénitencier, la junte s'y refuse. Comme à Makronissos durant la guerre civile, les détenus des divers camps peuvent retrouver leur liberté en signant une déclaration de repentir. Au paragraphe 6 de l'appendice B du rapport de l'Amnesty International, le Général Pattakos est intransigeant sur ce point: « Ceux qui refuseront de signer leur déclaration de repentir et de soumission ne sortiront des camps qu'à l'état de cadavres pourrissants » (Fakinos, Lépidis et Soméritis, 1969, p. 145). La Déclaration de reniement, l'état de santé ou l'âge demeurent en effet les uniques motifs de libération des détenus. Comme si la guerre civile n'avait jamais pris fin, les bataillons de rééducation nationale du régime des colonels ont la même mission que leurs prédécesseurs :

Ces bataillons, prenant la relève des camps de concentration dont la triste clientèle diminue après la fin de la lutte armée, sont destinés à institutionnaliser, en quelque sorte, *la répression et la torture* au sein de l'armée. Tout conscrit suspect d'avoir des opinions de gauche – et pas seulement communistes – et dont le « certificat de civisme » porte des remarques compromettantes, est directement envoyé dans un bataillon de « rééducation » dont les effectifs ne comprennent que des « suspects ». Au programme de la « rééducation », le lavage de cerveau, l'isolement, les travaux forcés, la torture, parfois l'« accident » au cours d'un tir à la grenade s'il s'agit de quelqu'un qui se montre particulièrement récalcitrant. (Fakinos, Lépidis et Soméritis, 1969, p. 179).

En plus de remplir le même rôle, ces bataillons ont les mêmes effectifs qu'autrefois. Les tortionnaires de la dictature ayant fait leurs grades sur l'île de Makronissos sont en effet recrutés pour devenir les nouveaux bourreaux du régime militaire. Ces anciens spécialistes possèdent tous un passé anticommuniste, tel le major Ioannidis, ancien expert à Makronissos reconnu pour sa brutalité qui fut muté au corps de la police militaire. Selon une loi instaurée sous Métaxas en 1936, toute activité communiste était assimilée à de l'espionnage et relevait de la justice militaire. La génération d'officiers des années 1950 a ainsi été formée dans cette optique de répression anticommuniste. Selon les auteurs du *Livre noir de la dictature en Grèce* (1969), il y aurait eu 200 tortionnaires confirmés parmi les agents de police, les officiers de police et de la gendarmerie et les militaires gradés. Les techniques de torture, telle la falanga, sont également reproduites :

On attache le prisonnier sur un « banc ». On lui frappe la plante des pieds, soit à l'aide d'un jonc, d'un bâton, d'un tuyau de métal ou d'un fil de fer. Durée du traitement : quinze minutes à quatre heures. L'utilisation de ces différents matériaux recouvre les pieds de plaies qui ne sont pas cicatrisées au bout de quatre mois. Aussi, si l'on veut que la falanga ne laisse pas de traces, on emploie des « sacs de sable longs et mince ». Dans les deux cas: matériaux durs ou sac de sable, il y a risque de fracture du métatarse et le prisonnier peut boiter toute sa vie. Après l'application de cette première phase de la falanga, on détache le prisonnier de son « banc » et on le force à courir autour du banc tout en continuant à le frapper en d'autres endroits du corps. Les coups s'accompagnent généralement d'insultes (Fakinou, Lépidis et Soméritis, 1969, p. 141-142).

Plusieurs autres techniques existaient, dont celle de l'arrachement des ongles des mains et des pieds à l'aide de pinces, la technique de la brûlure des parties sensibles du corps (seins, organes sexuels, visage) ou celle de l'estomac où le tortionnaire saute à pieds joints sur l'estomac du prisonnier. En plus de ces tortures physiques, de nombreuses tortures mentales étaient répandues, dont le simulacre d'exécution. Les rapports sur la torture ont été rendus possibles grâce aux récits d'exilés, les comptes rendus de la presse internationale et de procès, les dénonciations, les rapports des victimes à la sous-commission européenne des Droits de l'homme, les lettres cachées,

les déclarations de prisonniers et de leurs familles ou bien les rapports de police envoyés aux familles des prisonniers pour les inciter à les faire parler.

4.6 La torture, rue Bouboulinas

« Nos hurlements sont couverts par les bruits de la ville où les touristes étrangers circulent au soleil. »

Extrait d'une lettre sortie clandestinement de Bouboulinas

C'est la Sûreté (Asphalia), qui coordonne les lieux de torture avec des locaux disséminés à travers le territoire, le plus célèbre étant celui d'Athènes. Épiceutre de la torture, la Sûreté générale du 21 rue Bouboulinas est commandée par le capitaine Basil Lambrou. Là, des personnes se bousculent pour retrouver leur enfant, leur mari, leur ami. Elles attendent dans les couloirs en essayant désespérément de glaner des informations. Pendant ce temps, des prisonniers sont détenus dans des cellules exigües et humides. Au quatrième étage sont gardés les prisonniers célèbres, ceux dont l'opinion internationale est informée. Puis, sur la terrasse, il y a un banc dans un hangar où l'on pratique des tortures. Le moteur d'une motocyclette dans la rue est délibérément mis en marche pour étouffer les cris des détenus. L'actrice Kitty Arseni, arrêtée parce qu'on avait trouvé chez elle des tracts ainsi qu'un message politique enregistré par Mikis Théodorakis, fera à la commission européenne des Droits de l'homme une description de ce lieu :

J'ai vu à Bouboulinas, des hommes jeunes qui, ne pouvant se tenir debout, avançaient en gémissant dans les couloirs sur les coudes ou sur les genoux, rampant sur le ventre, les plantes des pieds tailladées, le visage tuméfié, le crâne ensanglanté. J'entendais pendant la nuit des cris stridents, des hurlements et des sanglots interminables. Une femme a avorté sous les coups. Parfois des prisonniers perdaient la raison. On venait les chercher : on les battait copieusement avant de les emmener dans des camisoles de force. De temps en temps, nous apprenions qu'un prisonnier ou une prisonnière avait tenté de mettre fin à ses jours (Fakinos, Lépidis et Soméritis, 1969, p. 153).

D'Athènes à Salonique, en passant par la Crète et Patras, plusieurs autres lieux de sévices parsèment le pays. Le camp militaire de Dionysos (505e bataillon d'infanterie de la marine), le camp d'Aghia Paraskévi, la prison Avérof et l'hôpital militaire 401, situé avenue Vassilissis Sofias à Athènes, demeurent les plus célèbres.

La campagne internationale contre la pratique de la torture par les colonels a mené à l'ouverture de plusieurs enquêtes par Amnesty International et la Commission européenne des Droits de l'Homme. En janvier 1968, la délégation d'Amnesty International¹², dirigée par Anthony Marecco, recueillit des déclarations auprès des prisonniers et de leurs familles. Leurs enquêtes mirent en évidence les mêmes noms de tortionnaires et les mêmes techniques de torture. La délégation conclura donc que la police du gouvernement de Papadopoulos utilise la torture pendant les interrogatoires. M. Anthony Marecco encouragea le gouvernement grec à ordonner une enquête publique ou d'intenter un procès criminel contre les tortionnaires dénoncés dans les rapports. Mais Pattakos niera la véracité de ces rapports qu'il qualifia de « tissus de mensonges de A à Z, bien caractéristique de la propagande communiste » (Fakinos, Lépidis et Soméritis, 1969, p. 147). La mission des délégués de l'Amnesty International fut écourtée et plusieurs témoins furent empêchés de témoigner devant la sous-commission des Droits de l'homme.

En plus de l'indignation, ces rapports ont tout de même forcé le régime à prendre certaines mesures de protection, dont la décentralisation du système de la torture. De nouveaux centres ont ainsi été créés loin des villes et répartis aux quatre coins du pays, à l'abri du regard de l'observateur étranger. Les contestations en Grèce et à l'étranger sensibilisèrent aussi la communauté internationale et la Communauté européenne qui sanctionnèrent le régime des colonels en excluant la Grèce du Conseil

¹² Le premier rapport d'Amnesty International date du 27 janvier 1968 et donne des indications sur les méthodes de torture employées en Grèce. D'autres suivront, dont celui de la *Commission européenne des Droits de l'Homme*, qui confirmera les accusations et contribuera à alerter l'opinion internationale.

de l'Europe en 1969. Plusieurs artistes annulèrent leur participation au Festival d'Athènes de la même année et les recettes du tourisme chutèrent de moitié.

Malgré l'effort des observateurs internationaux, journalistes et militants de la résistance, le nombre exact de procès et de condamnations prononcées durant la dictature restent inconnus. Les colonels préfèrent l'imprécision et les rumeurs. Les familles des prisonniers ne sont pas non plus épargnées. De la même façon qu'on torturait et tuait les familles des résistants durant la guerre civile, les victimes de la dictature font l'objet de filatures, convocations à la police, menaces, intimidations, etc. Les enfants des détenus sont même souvent rassemblés dans des institutions spéciales où on leur inculque les « véritables valeurs de la civilisation gréco-chrétienne ».

Face aux critiques, Papadopoulos prend garde à ne pas trop heurter l'opinion internationale en se montrant « libéral »:

Il oblige ainsi sa presse à publier des articles exaltant « son sens de l'humain », sa « grandeur d'âme » et à taire les conditions de détention des prisonniers politiques. Il se doit d'annoncer périodiquement des « libérations » ou des « mesures de clémence » : ce qui lui permet de tromper quelques diplomates qui ne demandent d'ailleurs qu'à être induits en erreur, et de créer, en Grèce même, dans certains milieux conservateurs, le sentiment que, malgré tout, le régime n'est pas si terrible, puisque ses pires adversaires, « communistes » ou membres d'« organisations terroristes », « circulent librement peu de temps après leur condamnation » (Fakinos, Lépidis et Soméritis, 1969, p. 60).

Bien que conscient du pouvoir de l'image qu'il projette, le dictateur tient en même temps à montrer la dureté de son régime afin imposer un climat de terreur.

4.7 Les divers visages de la répression

4.7.1 La répression estudiantine

À la veille du coup d'État, les étudiants représentaient une force progressiste importante et redoutée par la junte. Afin de leur enlever toute possibilité de protestation, le régime institutionnalise donc la militarisation de l'enseignement supérieur. L'Université est mise au pas par une avalanche de décrets, actes

constitutionnels et circulaires. Le régime met en cause la moralité de certains professeurs et se débarrasse des principaux obstacles à l'embrigadement de l'Université, dont les associations estudiantines qui sont dissoutes. Les membres des conseils d'administration sont remplacés par des militants de l'EKOF (organisation des étudiants extrémistes de droite) qui travaillent pour le compte de la Sûreté. Le ministre de l'Éducation, M. Kalambokias explique que la Grèce « est entourée de Slaves et de communistes et [que] sa survivance dépend de l'éducation gréco-chrétienne de sa jeunesse » (Fakinos, Lépidis et Soméritis, 1969, p. 69). Sous ce prétexte, une « discipline de la jeunesse » se met en place avec l'interdiction du port des cheveux longs, des barbes et des minijupes ainsi que l'obligation pour les écoliers d'assister à tous les offices religieux. Les livres publiés sous la dictature Métaxas sont réédités. Une série d' « actes constitutionnels » et une vague de limogeages et d'arrestations désagrègent la grande réforme pédagogique des années 1964-65. La scolarité obligatoire (9 ans) est annulée et un certificat de civisme est exigé. L'enseignement de la langue « puriste » (*katharevousa*) est rendu obligatoire, pendant que celui de la « démotique » (*dimotiki*)¹³, seul moyen d'expression populaire et littéraire, est supprimé. La lettre d'un instituteur de village parvenue à l'étranger et publiée dans le bulletin d'informations en langue française d'Athènes-Presses libres exprime à quel point les modifications dans le système d'éducation s'apparentaient à un lavage de cerveau :

Nos élèves sont obligés d'absorber la dose quotidienne de poison que le régime de la honte ne manque jamais de leur administrer : nos manuels scolaires feraient rougir même les analphabètes du Moyen Âge ; nos livres d'histoire sont conçus par les cerveaux criminels du « gouvernement national » dans l'intention d'arracher de l'esprit des enfants la moindre notion de tous les principes qualifiés de « dangereux » pour la civilisation « gréco-chrétienne » de l'ex-brigadier Pattakos (Fakinos, Lépidis et Soméritis, 1969, p. 107).

¹³ Forme standard du grec moderne, la langue démotique est associée aux usages courants et quotidiens du peuple.

Malgré les interventions de la police, la présence de groupes terroristes, la répression constante et la privation de la liberté d'expression, la résistance s'installe à l'Université. Dès la première année du régime, les étudiants fondent l'organisation panhellénique des étudiants grecs contre la dictature sous le nom de « Rigas Ferraios », un héros de l'Indépendance, et font paraître un tract dans lequel ils s'opposent ouvertement à la dictature. Ils créent une station de radio pirate où ils lancent des appels à la révolte. Mais suite à l'appel de l'organisation à tous les étudiants grecs, la répression s'accroît. Afin que les mesures arbitraires de la dictature soient davantage suivies, un commissaire gouvernemental est détaché auprès de chaque établissement pour veiller à la discipline.

4.7.2 La presse grecque muselée

Du côté de la presse grecque, elle devient totalement asservie aux militaires. Dès le 21 avril, plusieurs arrestations eurent lieu dans les bureaux des salles de rédaction des grands quotidiens d'Athènes et de province. Les journalistes qui n'étaient pas en service furent sortis de leur lit. Toute la presse d'extrême gauche fut ainsi décapitée. À partir du 21 avril, le mécanisme de la censure fut aussi établi. Une feuille d'instructions générales était envoyée aux directions des journaux codifiant ce qu'il ne fallait pas publier, dont toute chose nuisant à l'œuvre du gouvernement national, mais l'obligation de publier intégralement tout ce que le gouvernement diffuse. Les journalistes n'ont plus le droit d'évoquer le passé d'avant la « révolution nationale », car cela pourrait faire resurgir les passions politiques. Ils doivent collaborer avec le nouveau régime et rédiger des textes de propagande, sans quoi ils sont emprisonnés ou déportés. 647 livres, 43 journaux et 48 illustrés furent interdits, pendant que le service de l'agence d'Athènes, contrôlée par la dictature, devenait la source exclusive d'information.

La répression touche également l'Église grecque qui subit une épuration totale. Tout religieux opposé à la junte est déchu et Mgr Hieronymos est placé par les

militaires à la tête de l'Église. En février 1968, une « nouvelle charte de l'Église orthodoxe » est publiée, plaçant toute la hiérarchie sous le contrôle politique et administratif de la junte. Dans la fonction publique, un véritable terrorisme bureaucratique existe. Les fonctionnaires et employés d'État devaient remplir un questionnaire visant à vérifier leur appartenance idéologique afin de déceler ceux qui appartenaient au parti communiste et pour s'assurer qu'ils ne s'opposent pas à l'œuvre de l'État. En cas de mauvaise réponse, le fonctionnaire était licencié sur-le-champ.

4.7.3 La diaspora grecque

En dehors du pays, les Grecs de la diaspora sont considérés comme des « Résistants de l'extérieur » et sont aussi surveillés par le régime. Les journalistes grecs travaillant dans des radios occidentales pour des émissions en langue grecque (comme la B.B.C. et la Deutsche Welle allemande) sont menacés de mort pour avoir diffusé des bulletins d'information sur la situation en Grèce. La junte intervient également auprès de certains gouvernements étrangers afin de licencier les Grecs accusés de menées communistes. La police est au courant des activités des Grecs à l'étranger et de leur participation à des réunions publiques contre la junte. Lors de leurs vacances en Grèce, ces Grecs risquent d'être arrêtés. La police ne se prive pas non plus de créer des difficultés aux parents des émigrés vivant en Grèce ou aux étudiants militants qui sont privés de leurs bourses d'études. Le versement des retraites et des allocations de chômage est interdit pour tout résistant et le ministre de l'Intérieur peut priver n'importe quel Grec de sa nationalité d'origine en raison de ses activités à l'étranger. Ces diverses mesures ont un but évident : propager outre-mer la même psychose que celle régnant en Grèce.

4.7.4 La construction de la peur

La répression dans l'éducation et la persécution des journalistes, fonctionnaires, membres du clergé ou de la diaspora grecque s'ajoutent aux mécanismes de la terreur

instaurés par le régime. Un véritable terrorisme psychologique s'installe pour créer un sentiment de crainte perpétuelle au sein de la population.

À partir de l'automne 1967, les patrouilles de la police militaire et les agents de la Sûreté opèrent de fréquentes descentes de nuit dans les maisons. Elles misent ainsi sur l'effet psychologique du réveil brutal avec un canon de revolver contre la tempe. Un système national pour la dénonciation s'installe, les militaires invitant les citoyens à devenir des mouchards ou des collaborateurs. Dans un reportage publié le 6 janvier 1968 dans *Combat*, la journaliste Gretel Rieber constate le climat de peur dans la vie quotidienne grecque :

...Le calme et l'ordre règnent enfin en Grèce, comme le disent les colonels... « Nous avons peur. Le père a peur du fils, et le fils du père. On ne parle plus de politique avec ses meilleurs amis », nous raconte une étudiante rencontrée dans une des îles. (...) Nous avons demandé à un muletier des nouvelles du tourisme cette année. « Mal, très mal. » Et pourquoi ? À ce moment, le muletier a tressailli ; il a jeté un regard vers la droite et il nous a montré sous la table ses poignets croisés et il a chuchoté : « Là, à la table, à côté de nous, c'est le flic du village ! » (Rieber citée dans Fakinos, Lépidis et Soméritis, 1969, p. 87).

Un chiffre-code spécial, correspondant au « dossier » de chaque citoyen, tenu à jour par les services spéciaux de la Sûreté est ajouté aux cartes d'identité, en plus du numéro ordinaire de la carte. Le citoyen est obligé de présenter sa carte lors de tous ses contacts avec l'Administration. Pour toutes les démarches de la vie quotidienne, le citoyen grec est à la merci du commissaire de quartier. C'est auprès de lui qu'il faut signer une « déclaration de loyalisme » et faire la demande officielle pour un certificat de civisme afin de renouveler son permis de conduire ou sa carte grise. Ainsi, la participation dans le passé à un concert public donné par Théodorakis ou la lecture d'un journal de gauche peut dissuader un employeur de vous embaucher.

Les mécanismes de la peur propres aux agents de la Sûreté ne sont cependant pas apparus lors de la dictature des colonels. Depuis la Deuxième Guerre mondiale, des milliers d'individus ont travaillé pour le compte de la Sûreté. Il y avait des indics dans chaque ville, village, île ou montagne. Ils ne cessaient d'épier et d'écouter, allant

jusqu'à faire bavarder les enfants. Certaines personnes se retrouvaient à endosser le rôle de mouchard bien malgré elles, comme le marchand de journaux du kiosque qui devait renseigner la police sur les lectures de ses clients ou rapporter leurs commentaires touchant la politique, sans quoi il ne pouvait obtenir le renouvellement de sa licence. La tranquillité n'existait nulle part, même pas lors des enterrements où les employés des pompes funèbres tendaient l'oreille à la recherche d'informations.

Malgré la répression quotidienne, la peur a laissé progressivement la place à la résistance. Un bon nombre de jeunes militants qui combattaient au sein des nouvelles organisations de résistance n'étaient pas fichés et ont ainsi pu échapper au contrôle du régime. Des réseaux clandestins (de droite, du centre ou de gauche) se sont multipliés. Peu à peu, la contestation s'est généralisée de pair avec des attentats à la bombe. Diffusant la colère des Grecs, ces attentats s'en prenaient aux sanctuaires de la dictature. Des voitures appartenant à des officiers et des diplomates américains, des installations américaines, des bureaux de l'O.T.A.N, des locaux gouvernementaux grecs et des endroits stratégiques du tourisme grec (comme la Place Syntagma) étaient ciblés afin de rappeler aux touristes la situation grecque. Les États-Unis étaient particulièrement visés par ces attentats en raison de leur lien étroit avec l'instauration de la dictature et de leur contrôle de l'armée. Même si les politiciens américains de l'époque avaient dénoncé la dictature et ses pratiques, les responsables militaires appuyaient ouvertement les colonels grecs.

Le 13 août 1968, il y eut même une tentative d'assassinat contre Papadopoulos orchestrée par Alekos Panagoulis. Ce dernier fut arrêté avec ses complices et mené à la cour martiale. Condamné à la peine de mort, il fut relâché grâce à une énorme campagne internationale.

4.8 Une manipulation mémorielle

Si au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, la résistance grecque fut étouffée, la junte fit également tout pour la nier. Chaque occasion était bonne pour

Papadopoulos de lancer des appels à « l'oubli du passé » et à interdire d'accès certains lieux, tels les cimetières où reposent les martyrs de la Résistance. Toute allusion à ces derniers fut d'ailleurs prohibée. Pour les historiens, le texte d'une directive élaborée par le 7e bureau de l'état-major général, le 14 avril 1966, sur le problème du communisme dont l'auteur probable est Papadopoulos montre bien comment il est possible de réécrire l'histoire :

L'armée grecque est l'une des seules en Europe (à l'exception sans doute de la nouvelle armée allemande) à avoir en son sein des officiers ayant féroce ment combattu, durant la Seconde Guerre mondiale, les maquis, en coopération avec les forces occupantes, sous les ordres du gouvernement nommé par l'occupant. Cela aussi est une conséquence de la guerre civile, les gouvernements d'Athènes n'ayant pas hésité, dans les années 46-49, à « fermer les yeux » sur le passé de certains officiers, leur préoccupation du moment étant de faire face aux assauts de l'armée communiste. Une loi de la junte accorde « à ceux qui ont résisté aux communistes et à leurs alliés durant la guerre » le titre de résistants, à égalité avec les membres des organisations clandestines de résistance. Par contre, la junte dénie aux 80 000 Andartès de l'E.L.A.S. [...] la qualité de résistants et les qualifie d'ennemis (Fakinos, Lépidis et Soméritis, 1969, p. 32).

Par une simple loi, la junte transformait les traîtres en résistants et les résistants en ennemis. Préférant la légende à la vérité et la propagande au rappel des faits, le régime des colonels niait tout un pan de l'histoire grecque.

4.9 L'escalade et la chute du régime des colonels

4.9.1 Les funérailles de Georges Papandréou

Après la confusion des premières heures, qui explique l'absence de réactions de grande ampleur, plusieurs militants estimèrent qu'il valait mieux échapper à la vague d'arrestations afin de conserver leur liberté d'action. À l'exception de la manifestation de masse à Héraklion en Crète le 21 avril 1967, la seule signalée à cette date, le refus populaire ne s'exprima pas dans la rue aux premières lueurs du régime. L'isolement des villageois et la mauvaise conduite de l'Assistance publique accentuèrent également le sentiment d'angoisse qui régnait sur la Grèce. À l'effet de surprise et de

terreur, s'ajouta aussi une profonde lassitude. Au bout de quelques mois, une impression de démission collective plane effectivement sur le pays. La plupart des résistants ayant été arrêtés, le reste de la population semble se complaire dans une passivité que plusieurs historiens interprètent comme une fatigue et une peur due aux traumatismes de la guerre civile. Il semble également que le coup d'État ait entraîné un sentiment de honte dans la population grecque envers ses élites démocratiques qui n'ont pas rempli leur devoir. Plusieurs ne furent pas arrêtés, mais n'osèrent pas dénoncer la violation de l'ordre constitutionnel afin de ne pas perdre leurs privilèges. Cette lâcheté au sein de l'élite n'est sûrement pas sans lien avec la résignation des Grecs de l'époque. Mais cette apparente acceptation de la dictature vola en éclats aux obsèques de Georges Papandréou, le 3 novembre 1968.

Dans le climat de terreur instauré par la junte, les funérailles de Papandréou constituèrent la première manifestation de masse contre le régime et pour la démocratie. Plus de 400 000 personnes escortèrent la dépouille de l'ancien Premier ministre en criant « Liberté ! », « À bas la junte ! », « C'est aujourd'hui que nous votons ! » (Théodorakis, 1971, p. 42). Ignorant la loi martiale, la foule vint rendre un dernier hommage à l'homme en qui elle avait mis tant d'espoir. Mais le régime répliqua en procédant à 40 arrestations et à 26 condamnations de dix-huit mois à trois ans de prison. Après Lambrakis et Petroulas, ces obsèques nationales furent un moment décisif où les passions contenues purent enfin exploser.

4.9.2 L'école Polytechnique

Le 14 novembre 1973, les étudiants de l'École Polytechnique protestèrent contre la mainmise du gouvernement dans les facultés et réclamèrent des élections honnêtes. Pendant 4 jours, ils manifestèrent pour une éducation libre et la fin de la propagande dans les établissements d'enseignement en scandant divers slogans, dont « Pain, liberté et éducation ». Les étudiants tenaient à bout de bras des pancartes et banderoles où l'on pouvait lire « La Grèce des prisonniers ». Ils chantaient en

commun une célèbre chanson de résistance grecque « Quand la nuit va s'éclaircir » (*Xasteria*). Des centaines d'ouvriers se joignirent à eux, tout comme d'autres étudiants à travers le monde (Paris, Londres, New York, etc.) et des comédiens grecs qui décidèrent de faire la grève. Mais la police et l'armée encerclèrent la Polytechnique. À la radio, des reporters annonçaient que les communistes avaient pris d'assaut la célèbre école, forçant l'armée à intervenir. Un tank fit tomber l'entrée principale pour permettre aux gendarmes de pénétrer dans le bâtiment où s'étaient barricadés des milliers d'étudiants. Lorsque ces derniers se sentirent attaqués, ils crièrent la tristement célèbre phrase « Athéniens, faites sonner les cloches de la ville, car ce sont vos propres enfants qu'on s'apprête à tuer ». En comptant la répression qui suivit les manifestations, l'intervention des chars de l'armée pour contenir les émeutes fit 400 morts et des milliers de blessés.

4.9.3 Chypre

Au mois de juillet suivant, en perte de popularité, les colonels tentèrent de réaliser le vieux rêve de l'*Enosis* avec Chypre. Entre la population de l'île majoritairement grecque qui rêvait d'un rattachement à la Grèce et une communauté turque également animée de désirs nationalistes, les tensions se sont amplifiées, entraînant l'invasion des troupes turques dans le nord de l'île, le 20 juillet 1974. Ayant mal géré le conflit chypriote, Papadopoulos tombe, renversé par Dimitios Ioannidis. Ce dernier décida aventureusement d'entrer en guerre avec la Turquie, ordonnant la mobilisation nationale. Mais pendant que des milliers d'hommes sont mobilisés, le projet de guerre avorte et la junte décide de céder la gouverne du pays aux civils.

4.9.4 La chute de la dictature

Le 23 juillet 1974, plus de 7 ans après la prise de pouvoir par la junte, l'armée cède finalement le pouvoir à un gouvernement laïc. À l'annonce de cette nouvelle, une véritable frénésie populaire s'empare des Grecs. Dans un délire collectif, le

peuple fête la chute de la dictature. Bertrand Meyer-Stabley (2001, p. 211) relate la réaction des Grecs en ce jour symbolique : « Le peuple sort dans les rues avec les cierges de Pâques. Des chants, des embrassades, des coups de klaxon, des mains sortant des voitures, avec le signe de la victoire. » Il est effectivement intéressant de noter qu'au moment où la dictature s'installa à Pâques le 21 avril 1967, les Grecs célébrèrent sa chute par les rituels propres à cette fête même à un autre moment de l'année, comme si la Grèce ressuscitait symboliquement. Le lendemain, après 11 ans d'exil en France, Caramanlis est de retour en terres grecques et accepte la responsabilité du nouveau gouvernement. Quelques mois plus tard, le 8 décembre 1974, la république fut proclamée par référendum.

4.10 Le procès des colonels

Après la restauration du système parlementaire, les colonels seront jugés au cours d'un procès filmé. Les juges tenteront en vain de connaître tous les dessous de la dictature. Quand ils ne nient pas les faits ou refusent de répondre aux questions comme l'a fait « l'invisible dictateur » Dimitios Ioannidis, les colonels accuseront les journalistes et leurs adversaires d'avoir construit de toutes pièces certains événements, dont ceux à l'école Polytechnique, afin de créer le désordre. Pendant que les juges tentent de trouver les responsables de la torture, les colonels réitèrent qu'ils n'ont fait que leur devoir. Le secrétaire général du ministère de la Sécurité, Ioannis Ladas, n'admettra jamais sa culpabilité, passant à l'histoire comme le colonel aux mains propres. La loi de l'omerta sera telle que la cour ne parviendra pas à éclaircir divers sabotages, la vérité sur le conflit chypriote ou l'assassinat de Lambrakis. Dans son plaidoyer, Papadopoulos persistera à défendre ses bonnes intentions :

Je n'ai jamais été un tyran ou un mauvais. Je n'ai jamais cru que j'allais gouverner comme un tyran. Tout au long de mon règne, je n'ai jamais agi autrement qu'avec les moyens de la démocratie. Mon but a toujours été que le peuple prenne le pouvoir. [...] Je n'ai jamais été cruel à aucun moment de ma vie. J'ai toujours respecté la vie humaine et la dignité de l'homme (discours de Papadopoulos à son procès dans le documentaire de Theodossopoulos, 1981).

Papadopoulos, Pattakos, Makarezos et Ioannidis seront tous condamnés à la prison à vie pour haute trahison vis-à-vis de la Grèce et de son peuple.

4.11 Un acte *mémoricide*

En 1989, le gouvernement grec ordonna la destruction des « dossiers spéciaux » appartenant aux archives de la Sûreté. Les documents et témoignages des cinquante dernières années de l'histoire grecque partirent ainsi en fumée. Les preuves des tortures subies par des millions de Grecs pendant un demi-siècle, tout comme les méthodes peu orthodoxes employées par les agents de l'Asphalia, furent réduites à néant. Si, pour plusieurs, la conservation de ces dossiers ne faisait que maintenir vivantes de vieilles douleurs, d'autres considérèrent leur destruction comme une manière de confisquer leur vie de résistants¹⁴.

4.12 Un traumatisme de trop

Face au déni mémoriel, aux faux semblants et aux manigances politiques, les Grecs sont restés dans un premier temps passifs. Désabusés et impuissants face à cette répétition de l'histoire, ils ont cependant fini par manifester leur colère dans la rue. Comme à la Libération, les grands rassemblements durant la dictature sont venus remplacer le bulletin de vote. Les obsèques de Lambrakis en 1963 ont marqué la transition à une libéralisation consacrée par l'arrivée au pouvoir de l'Union du Centre. Après la chute de Papandréou, les funérailles de Petroulas en 1965 ont été l'occasion de signifier la désapprobation populaire. Puis, celles de Papandréou, le 3 novembre 1968, ont ruiné définitivement le mythe de l'acceptation du régime par le peuple grec.

En novembre 1973, défiant le climat de terreur instauré par les putschistes, les Grecs sont descendus une fois de plus dans la rue. Leurs manifestations n'auront pas

¹⁴ La destruction des dossiers de l'Asphalia est d'ailleurs le sujet central du roman *La vie volée* d'Aris Fakinos (1995).

été vaines, les événements de l'école Polytechnique ayant contribué à précipiter la chute du régime quelques mois plus tard. À cette occasion, la rue, théâtre de toutes les protestations, s'est transformée en lieu de célébration.

Conclusion

Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, la Grèce fut sous domination étrangère des siècles durant. Même si l'imposition du pouvoir n'était pas une réalité nouvelle dans l'histoire de la Grèce, la manière dont la junte en a fait usage peut toutefois s'avérer un élément important dans la compréhension de la problématique qui nous occupe ici. Au moment où s'installe le régime autoritaire, la Grèce n'a pas encore cicatrisé toutes les blessures de la guerre civile. La dictature des colonels aurait ainsi été la goutte d'eau qui a fait déborder le vase. Après des années de déchirements, le début des années 1960 fut marqué par la volonté des Grecs de tourner la page sur les séquelles du passé. Mais au lieu de poursuivre sur leur lancée, ces derniers furent une fois de plus brimés par le nouveau régime.

En bannissant certains souvenirs, en modifiant des traditions de pensée, en censurant la culture populaire ou en nettoyant le système d'éducation, la dictature agissait sur les niveaux de mémoire. Dans cette optique, les diverses mesures dictatoriales décrites plus haut nous apparaissent directement responsables d'une atteinte à la mémoire collective. En instaurant un régime militaire où tortures, emprisonnements arbitraires, déportations sur les îles, assassinats, atteintes aux droits civiques, suppression des libertés individuelles, censure généralisée¹⁵, cour martiale, corruption et contrôle de l'information dominaient, la dictature mettait en place un contexte de fragilité mémorielle ; préparant ainsi la voie à l'émergence de figures héroïques pour rassurer tout un peuple qui avait perdu ses points de repère.

¹⁵ Ainsi, selon la consigne #13 de l'armée, toute la musique et les chansons de Théodorakis sont interdites. De nombreuses autres chansons de résistance furent également censurées.

CHAPITRE V

LÉVENDIA, PHILOTIMO, KAĪMOS: **FIGURES ET FORMES REBELLES DE LA CHANSON GRECQUE**

Les chants des hommes sont plus beaux qu'eux-mêmes,
Plus lourds d'espoir,
Plus tristes,
Plus durables.
Plus que les hommes j'ai aimé leurs chants.
J'ai pu vivre sans les hommes jamais sans les chants ;
Il m'est arrivé d'être infidèle à ma bien-aimée,
Jamais au chant que j'ai chanté pour elle ;
Jamais non plus les chants ne m'ont trompé.

Nazim Hikmet, Anthologie poétique

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

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).

de nuit, salle 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.

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 junte militaire 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).

Si nous nous intéressons plus spécifiquement à la chanson du point de vue de sa performance, nous souhaitons ici nous questionner sur la chanson grecque en ce qu'elle « exprime et explique » (Marcadet, 2008) de la Grèce. L'objectif de ce chapitre est effectivement d'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 nous permettra ainsi de dégager des figures, formes et thèmes caractéristiques de l'identité grecque en continuelle réinvention.

Plusieurs sources nous ont été utiles dans la constitution de ce chapitre, dont les principales furent : *L'été grec* (Lacarrière, 1975), *Théodorakis. Le roman d'une musique populaire*, (Pierrat, 1977), *L'histoire de la chanson grecque* (Mylonas, 1984), *La culture populaire en Grèce pendant les années 1940-1945* (Mouchtouris, 1989),

Road to rembetika (Holst, 2006) et un dossier consacré à la chanson grecque publié par la revue *Desmos* (2005) qui regroupe les interventions de nombreux chercheurs, dont Mavroeidakos, Michel et Tsarouchis. À ces ouvrages s'ajoutent également des films et documentaires, dont *La Grèce ou le cri du silence* (Manthoulis, 1974), *Rembetika: The Blues of Greece* (De Montignie, 1982) et *Rembetiko* (Ferris, 1984).

5.1 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 klephtique, chacun se référant à des héros similaires.

5.1.1 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).

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.

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 continuelle 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.

5.1.2 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 nombreuses *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 kleptiques 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.

5.1.3 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 kleptiques, 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.

5.1.3.1 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*, *andros*, 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).

⁵ D'autres chants traditionnels exaltent les valeurs des héros nationaux, dont les chansons à caractère historique construites au moment de l'événement.

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.

5.1.3.2 La chanson comme acte de résistance

Si la chanson démotique a vanté la résistance de héros mythiques ou mythifiés, 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

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.

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.

Comme nous l'avons vu au chapitre historique, 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 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.

5.1.4 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 :

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.

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'opresseur 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, kleptiques et chansons de résistance de la Deuxième Guerre mondiale, la Grèce et la grécité ne sont pas distinguables des grandes luttes historiques grecques.

5.2 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 ?

5.2.1 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

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.

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 rébétés 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 rébétés 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 rébètès. 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-

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 *bozük* en turc qui signifie « cassé ». « Al Buzuk » désigne un instrument similaire avec lequel les femmes des harems accompagnaient leurs chants et leurs danses.

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 rébétis 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 rébètès reflétait la difficulté et la douleur de vivre à l'écart. Elle exprimait particulièrement bien le *káimos* ; 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

¹³ Le *zeibékiko* a adopté le rythme d'une caste fermée de guerriers turcs du 19^e 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*.

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.

5.2.2 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 *zeïbékiko* 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

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.

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 privilégiés. 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 ?

5.2.3 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

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.

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 pinacle 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 rébètès 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 rébètès 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 rébètès 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.

5.3 L'entecho : 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'*entecho* comme « une musique sophistiquée faite pour être écoutée et faire rêver, une musique

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 *hassapiko* qui était à l'origine dansé avec un minimum de mouvements.

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.

Dans ce contexte, est-il légitime d'appréhender les concerts donnés par Mercouri et Théodorakis à la chute de la junte en 1974 comme une nouvelle manière d'interroger la chanson dans ses rapports complexes avec l'histoire, la mémoire et l'identité collective ? En quoi l'étude de la chanson du point de vue particulier de sa performance peut-elle nous éclairer quant à la quête identitaire exprimée par la communauté grecque d'alors ? Après avoir examiné les liens entre l'héroïsation, l'héroïcité et le travail de mémoire chez Mercouri et Théodorakis, ces questions nous serviront de balises à la compréhension de la dernière partie de notre thèse.

TROISIÈME PARTIE

HÉROÏSATION, HÉROÏCITÉ ET TRAVAIL DE MÉMOIRE

Après l'étude de l'histoire contemporaine grecque, du contexte de la dictature des colonels (1967-1974) et de la chanson grecque dans la deuxième partie de cette thèse, il est à présent temps d'aborder l'analyse des figures héroïques que sont Mélina Mercouri et Mikis Théodorakis.

Si l'examen de l'histoire grecque nous a renseignée quant aux épisodes douloureux qui l'ont caractérisée et a mis en relief de nombreuses malversations mémorielles, celui de la période dictatoriale a, pour sa part, révélé comment les Grecs se sont alors trouvés dans un contexte de fragilité mémorielle. Voyant leurs droits fondamentaux bafoués, comment ont-ils pu traverser plus aisément cette période de crise ? En quoi l'héroïsation de certaines figures leur aurait-elle permis d'envisager un dénouement heureux ? Comment la mémoire peut-elle jouer un rôle dans ce processus ? Voilà quelques questions auxquelles nous nous attacherons dans les pages qui suivent.

Fabrication de la communauté qui a particulièrement soif de symboles lors de périodes de crise, le héros est aussi l'expression de l'idéal communautaire. Mais comment une personnalité devient-elle héroïque ? Si le processus d'héroïsation est propre à chaque héros, comment se manifeste-t-il chez Mercouri et Théodorakis ? Un premier pan de notre analyse consistera ainsi à cerner le cycle d'héroïsation de ces deux figures en passant d'abord en revue les épisodes principaux de leurs parcours.

Après avoir examiné leur processus d'héroïsation, nous nous attacherons à leur héroïcité à travers les propriétés mémorielles qu'ils dégagent respectivement. À la manière d'un papier buvard, le héros absorbe les valeurs et les attentes de sa communauté pour en dessiner une forme idéalisée. Dans ce processus, le travail de mémoire, avec le lieu de mémoire et l'horizon d'attente qui le caractérisent, joue un rôle clé. C'est lui qui permet au héros d'exprimer l'idéal collectif. Chez toutes figures héroïques, les versants mémoriels ne peuvent être préétablis. Ils varient de sens et de formes selon le héros. C'est seulement après l'étude des représentations au sujet de Mélina Mercouri et Mikis Théodorakis, dans une démarche de co-construction du sens collectif, que nous serons ainsi en mesure de comprendre les éléments principaux relevant de l'un ou de l'autre versant mémoriel et ce qu'ils permettent d'exprimer autant de la figure héroïque que de la communauté à laquelle elle renvoie.

Après avoir présenté le chapitre portant sur Mercouri, nous aborderons celui sur Théodorakis que nous clôturerons en proposant quelques comparaisons entre les deux figures héroïques, non pas dans une optique de généralisation, mais afin de mieux les comprendre au travers de leurs similitudes et différences.

CHAPITRE VI

MÉLINA MERCOURI : ITINÉRAIRES ET FACETTES MÉMORIELLES DE L'ENFANT CHÉRIE DES GRECS

Je suis très heureuse que les gens ne parlent pas de moi au passé. Pour eux, je suis et demeure « Melina ». Ils vont même plus loin. Parce qu'au moment de la pire détresse, j'ai chanté leur joie de vivre, parce que je les ai aimés et que je les aime encore de toutes mes forces, ils ont sculpté un masque de moi et y ont gravé : « Notre Melina ». Ils savent que je suis « leur » Melina. Pour moi, c'est une source de bonheur infini.

Mélina Mercouri (Elnadi et Rifat, 1991)

Mélina Mercouri est l'un de ces noms évoquant à eux seuls tout un pays. Sa disparition, en mars 1994, donna lieu en Grèce à un élan populaire sans pareil. Dorénavant, malgré les années qui passent, une constellation d'images, de la femme émancipée à l'archétype féminin, reste collée à la peau de l'actrice, chanteuse et politicienne grecque reconnue pour son franc-parler et son audace. Nous voulons interroger ces images en ce qu'elles nous révèlent du personnage de Mélina Mercouri. C'est à partir d'elles que nous pourrons mieux comprendre son héroïcité et les caractéristiques mémorielles qui se déploient au sein de sa figure.

Pour ce faire, nous commencerons par reconstituer le parcours de Mélina Mercouri à la lumière des principaux épisodes de sa vie. Le retour sur son itinéraire nous mènera à mieux comprendre son cycle d'héroïsation avant de nous attacher plus spécifiquement à la pléiade de ses représentations. Que ce soit à travers ses propres déclarations ou les descriptions et témoignages de ses contemporains, nous étudierons ses faits et gestes du point de vue de leurs liens avec le lieu de mémoire et l'horizon d'attente. Nous pourrions ainsi mieux comprendre comment Mercouri en serait venue à exprimer un certain idéal collectif en servant à la fois de point de repère et d'espérance pour sa communauté durant la dictature des colonels.

Dans l'élaboration de ce chapitre, deux ouvrages nous ont servi de références principales. D'une part, l'autobiographie de Mélina Mercouri intitulée *Je suis née Grecque* (1972), nous a permis d'aller chercher le point de vue de Mercouri sur sa propre trajectoire. Cette autobiographie écrite en plein cœur de la dictature, alors que Mercouri était en exil à Paris, nous apporte des indices précieux sur ses opinions, ses constats et ses perceptions à la lumière de la situation de l'époque. Mercouri se trouvait alors dans une période d'incertitudes et de questionnements puisqu'elle ignorait même si la dictature prendrait fin dans un avenir proche.

D'autre part, la biographie rédigée par Meyer-Stabley intitulée *La véritable Mélina Mercouri* (2001) fut une source des plus utiles. En plus de retracer le parcours de Mercouri jusqu'à sa mort, l'auteur cite diverses entrevues et déclarations de cette dernière dans plusieurs journaux et revues (*Jours de France*, *Paris-Jour*, *Candide*, *Paris-Match*, etc.). Le biographe s'appuie également sur les témoignages de l'entourage de Mercouri et de personnalités publiques l'ayant connue (Sagan, Duras, Xénakis, etc.). La richesse et la variété des sources citées (presse, télévision, radio, etc.) font de cet ouvrage un document clé dans la compréhension du personnage de Mercouri, d'autant plus que ces sources étaient difficiles à retracer en elles-mêmes.

En outre, le CD-ROM *Mélina Mercouri* (2000), réalisé par la « Fondation Mélina Mercouri », et regroupant sur deux disques des documents d'archives (audio, articles,

extraits de films, photos, entrevues, performances) ainsi qu'un parcours multimédia de l'œuvre et de la vie de Mercouri a aussi été un autre document clé dans l'élaboration de ce chapitre. Il nous a en effet permis d'approcher le personnage de Mercouri d'une nouvelle manière au sein d'une interaction d'images, de sons et de textes. Que ce soit par la rétrospective des plus importants moments de sa vie, la présentation de ses amitiés et relations professionnelles ou le tour des places d'Athènes et du Pirée qui ont joué un rôle primordial dans sa vie, ce CD-ROM nous plonge dans les diverses facettes de la vie et de la personnalité de Mélina Mercouri.

En plus de ces trois documents de base déjà très complets en eux-mêmes, nous avons identifié d'autres ressources susceptibles de nous éclairer sur la figure de Mercouri. Nous avons ainsi répertorié diverses entrevues télévisées, audio ou écrites qu'elle a données tant en Grèce qu'à l'international (principalement en France, au Canada et aux États-Unis). Des articles et des ouvrages scientifiques (Duras, 1984 ; Tsaliki, 1995 ; Georgoussopoulos, 1995 ; Eleftheriotis, 2002) analysant le personnage de Mélina Mercouri sont aussi venus compléter notre documentation¹.

6.1 Un parcours atypique

Afin de bien saisir la complexité de la figure de cette héroïne, il importe d'abord de se pencher sur les épisodes les plus marquants de son parcours.

6.1.1 Une enfance en forme de conte de fées

Mélin² Mercouri naît le 18 octobre 1920 à Athènes. Son père, Stamatis Mercouris, est alors député³, tandis que son grand-père est maire de la capitale. Adoré par les

¹ Une liste complète des documents portant sur Mercouri se retrouve dans la notice bibliographique.

² À l'origine Maria Amalia.

³ Le plus jeune député de la Grèce à 22 ans.

Athéniens, Spiros Mercouris⁴, restera d'ailleurs maire pendant 30 ans. À cette époque, un maire était plus puissant qu'un ministre ou un député :

Les gouvernements tombaient, les rois se succédaient mais le règne de mon grand-père se poursuivait. Il était invulnérable parce qu'il était aimé. Et il était aimé parce qu'il aimait. Des centaines d'enfants grecs étaient ses filleuls. Il se rappelait le nom de tous et prenait soin de chacun en véritable parrain. Quand l'un d'eux était malade, il lui rendait visite et le soignait. [...] Il baptisait des milliers d'enfants, pas par sentiment religieux, mais pour établir un lien de parenté avec ses électeurs, pour s'introduire dans leur cœur, pour être responsable de leur existence, comme si tous formaient une immense famille. C'était une sorte de chef de tribu. Ça a déteint sur moi. Et il y a des fois où je lui en veux énormément (Mercouri, 1972, p. 9-10).

Chez son grand-père, la porte n'est jamais fermée. Des gens entrent et sortent constamment. Le « Grand Spiros » reçoit des personnes de toutes les classes sociales et ne se préoccupe pas de la hiérarchie. Il apprend à sa petite-fille le partage et la générosité. Cette dernière grandit ainsi sans connaître les notions de vie privée et d'intimité. Elle est aimée par son entourage et particulièrement gâtée par son grand-père pour qui elle est la préférée. Son aïeul la protège et la traite comme si elle est la première dame de la maison. Il prend toujours sa défense, accepte ses moindres caprices et la complimente sans arrêt. Elle va même jusqu'à l'accompagner dans toutes ses sorties publiques. Dans son autobiographie, Mercouri consacre de longues pages à parler de leur relation exceptionnelle :

J'étais sa préférée, et quand on est la préférée du fils bien-aimé d'Athènes, on est au septième ciel. Il m'emmenait partout avec lui. Surtout au temps du carnaval. Le dimanche, le Grand Spiros se promenait en ville dans une superbe calèche. Le père de la cité visitait son peuple. Et moi j'étais assise à côté de lui. Mais avant de partir on procédait à une petite répétition. « Tiens-toi droite, sois digne. Incline-toi à droite et à gauche. Très bien. Allons-y. » [...] C'était une minute sublime. Moi, j'étais restée dans la calèche et, comme on me l'avait appris, je saluais gracieusement la joie du peuple (Mercouri, 1972, p. 13-14).

⁴ Reconnu entre autres pour avoir largement modernisé la ville.

Comme une reine présentée à ses sujets, son grand-père la valorise constamment. Mais le fait d'être trop gâtée par un homme qui a le pouvoir de faire ce qu'il veut la rend paresseuse. Cancre à l'école, elle préfère de loin aller au cinéma et donner des spectacles improvisés dans la rue où elle danse devant les gens pour les amuser et leur plaire. Sa récompense : leurs applaudissements.

Si l'enfance de Mélina Mercouri ressemble à un conte de fées, elle est aussi teintée de drames. Habitée d'être la préférée, l'enfant unique et la bien-aimée, la jeune fille vit mal la venue au monde de son petit frère. Elle laisse cependant très vite sa jalousie de côté pour s'en faire un précieux allié. De plus, son père quitte le foyer pour aller vivre avec une actrice. Au même moment, son grand-père fait de même. En le voyant tomber amoureux d'une autre femme, la petite Mélina craint de perdre l'amour de son aïeul. Sa famille connaît aussi des déchirements politiques. En 1924, le roi Georges II de Grèce est renversé et le pays devient une république. La Grèce se retrouve alors divisée entre les royalistes et les républicains. Le père de Mercouri se positionne en royaliste et est jeté en prison. Longtemps royaliste, le Grand Spiros se déclare pour sa part républicain et perd ainsi les élections suivantes.

Plus grande en taille que tous les autres jeunes de son âge, la jeune fille est très populaire à l'école où elle devient la déléguée de sa classe. Elle n'hésite pas à se maquiller outrageusement et à faire du tapage afin de se faire remarquer. Tel que le veut la tradition grecque, son jeune frère doit plus d'une fois s'impliquer dans des bagarres afin de sauver l'honneur de son aînée lorsque sa moralité est mise en question. Puis, à peine âgée de 14 ans, l'adolescente tombe amoureuse d'un comédien de théâtre. Mise au courant de cette fréquentation, sa famille l'oblige à subir un test de virginité. Pour la première fois, son grand-père ne se porte pas à sa défense. En plus d'être profondément humiliée, elle va souffrir terriblement de cette perte de confiance et tentera de mettre fin à ses jours.

Quelques mois après la réunion familiale où elle avait été traitée en fille perdue, son grand-père s'éteint. Dévastée par sa mort, elle lui en veut terriblement. Dans son autobiographie, elle décrit son chagrin immense à cette occasion :

Pendant deux semaines, j'ai ri aux éclats, hystériquement. Aucun remède, aucune piquûre ne parvenaient à calmer ce rire. J'ai détruit toutes les photos de mon grand-père que j'ai pu trouver. Il m'avait trahie. Il m'avait fait croire qu'il était immortel et il était mort. Tout dans son tempérament, dans son être, semblait immunisé contre la mort. Il y a des gens comme ça. Ils sont tellement vivants qu'on ne peut pas accepter leur disparition (Mercouri, 1972, p. 40).

La jeune fille parviendra difficilement à se remettre de la mort de son aïeul.

6.1.2 De l'adolescente à la femme : un rejet des normes sociales

6.1.2.1 Le métier d'actrice VS le rôle conservateur de la femme grecque

Plus elle grandit, plus l'adolescente nourrit le rêve de devenir artiste. Malgré la désapprobation de sa famille, elle souhaite ardemment suivre des cours de théâtre. Depuis que son père a quitté sa mère pour une actrice, l'ombre de la honte plane sur les comédiens dans sa famille. De plus, dans la société grecque de l'époque, le métier d'actrice ne correspond pas au rôle conservateur réservé à la femme. Consciente de l'injustice à l'égard des femmes grecques, l'adolescente entreprend tout de même des études en cachette à l'École d'Art dramatique du Théâtre National en 1938.

6.1.2.2 Un mariage qui lui offre la liberté et l'émancipation

L'année suivante, à 19 ans, elle se marie avec Panos Characopos, un grand propriétaire terrien richissime rencontré l'été précédent sur l'île de Spetsai. Appartenant à l'une des plus anciennes familles de Grèce, Characopos lui promet de lui ouvrir les portes d'une carrière théâtrale à Paris. Ce trentenaire, diplômé de Cambridge, lui offre ainsi la liberté. Pour Mercouri, ce mariage est une aubaine à saisir. Il lui permet de respecter les conventions sociales tout en l'émancipant :

Et il ne parlait pas de foyer, de domesticité, d'enfants. Seulement de liberté. Je ferais ce que je voudrais. Je deviendrais une grande actrice. Dans une société où le mariage implique un certain esclavage, il m'offrait une libération...Je serais libre ! Personne pour m'empêcher de faire du théâtre ! Liquidés les farouches gardiens de la chasteté de Mélina : je serais libre ! Et avec un bel homme. Riche. Un homme qui me plaisait ! (Mercouri, 1972, p. 47).

Ils s'installent ensemble dans un appartement luxueux qui devient vite un kibboutz tapageur avec de continuelles allées et venues, car Mercouri a constamment besoin d'une présence pour combattre son aversion à la solitude. Loin d'un mariage classique avec des obligations et des devoirs, cette union lui permet d'être libérée de l'autorité parentale tout en lui laissant le loisir de poursuivre ses projets personnels.

6.1.2.3 Une guerre désengagée

Avril 1941 : les chars allemands montent à l'assaut des montagnes, les stukas bombardent le Pirée. C'est le début de l'Occupation de la Grèce avec son lot de souffrances. Plutôt conservatrice et de droite, Mercouri n'est pas encore préoccupée par la politique à ce moment de sa vie. Pendant ces années de guerre, elle choisit de se divertir au lieu de s'engager. Elle se lie avec un personnage douteux, Alexis, qui devient son amant. Ce dernier a un goût impérieux du risque qu'elle testera aussi en défiant les consignes de sécurité. Ainsi, on peut la voir sortir la nuit alors que les pelotons de soldats parcourent les rues dans le but d'arrêter des otages ou faire de l'épate dans un bar où il y a des S.S. risquant, de ce fait, les pires conséquences. Son mari vit en reclus dans son appartement, pendant qu'elle trouve refuge dans le théâtre. Au terme de la guerre, on lui reprochera de ne pas s'être ralliée à la Résistance, d'avoir trop bonne mine et de s'être trop divertie pendant les années d'oppression :

Il y a des Grecs qui ont collaboré. Peu, très peu. Il y a des Grecs qui ont résisté. Ils étaient nombreux. Et il y avait ceux que la terreur et la présence de la mort corrodaient. Il y avait ceux qui voulaient vivre chaque jour pleinement et au diable le reste, y compris l'idéal d'une libération. J'étais de ceux-là. Je n'ai pas d'excuses, je savais ce que je faisais. J'avais trop d'exemples autour de moi pour m'aveugler sur mon attitude (Mercouri, 1972, p. 54).

Victime du climat de suspicion, les gens la huent au théâtre et les critiques ne lui sont pas favorables. Elle connaît alors la haine et le mépris. Elle sera elle-même très sévère envers son propre comportement qu'elle ne se pardonnera jamais : « Pendant l'Occupation, je n'ai pas été à la hauteur de l'épreuve. Tout est changé. Je combattrai la junte jusqu'à la mort » (Mercouri, 1972, p. 72). Comme si elle voulait se racheter de son manque d'engagement durant l'occupation, Mercouri refusera coûte que coûte de rester neutre durant la dictature des colonels.

6.1.3 Stella et Illya : les deux rôles phares de Mélina Mercouri

Après avoir fondé sa propre compagnie de théâtre qui tourne au fiasco et aligné quelques rôles au théâtre, Mercouri arrive à Paris au mois de juillet 1950. Là, assise à un café, elle rencontre Marcel Achard avec qui elle travaillera un an plus tard aux côtés de Pierre Fresnay et d'Yvonne Printemps, dans la pièce *Le moulin de la galette* dont les critiques furent mitigées. Avant de regagner Athènes pour jouer dans la troupe Kotopouli, Mercouri est entraînée dans le tourbillon mondain et rencontre plusieurs personnalités de l'époque, dont Marcel Pagnol et Colette.

À son retour à Athènes en 1952, elle adhère à un syndicat d'acteurs et rêve d'un cinéma grec qui s'exporterait davantage. La vie culturelle grecque est alors pauvre en créations en raison des conditions politiques et sociales difficiles. Après des années passées sur les planches, un premier rôle au cinéma lui est proposé en 1955. L'auteur grec Iacovos Cambanellis voit en elle l'interprète idéale de Stella, le rôle-titre du scénario que souhaite réaliser Mihalis Cacoyannis. Le personnage de Stella est une chanteuse de bouzouki qui est contre l'idée du mariage. Le rôle de cette femme émancipée, en marge, ivre de liberté et fière de son corps semble avoir été écrit sur mesure pour Mercouri. Lorsque Cambanellis la rencontre pour la première fois dans un studio d'enregistrement et la voit avec une nouvelle coupe de cheveux à la garçonne il lui lance d'ailleurs : « Mélina, vous êtes la femme la plus émancipée de la

Grèce » (Meyer-Stabley, 2001, p. 79). Comme le raconte Mercuri, le personnage de Stella va à l'encontre du rôle habituel réservé aux femmes grecques d'alors :

À cette époque-là, en Grèce, une femme qui n'était pas mariée à vingt et un ans était un embarras pour sa famille, on pleurait sur son destin de vieille fille. [...]. Donc, tourner un film sur une femme comme Stella, c'était s'exposer à l'indignation générale. Stella est une dissidente. Elle est farouchement opposée à l'idée même de mariage. (Mercuri, 1972, p. 124).

Pour se documenter et préparer son rôle, Mercuri va fréquenter les bouzoukia ; chose rare pour une femme dans la Grèce des années 1950. *Stella* marque le début de la carrière cinématographique de Mercuri qui est alors âgée de 35 ans.

Le 17 mai 1955, le film est présenté au Festival de Cannes où l'actrice reçoit des louanges. C'est à cette occasion qu'elle fait la connaissance du cinéaste américain Jules Dassin⁵ que le maccarthysme a contraint à l'exil. Pour ses idées de gauche, Dassin a dû s'expatrier en France et est sur la liste noire d'Hollywood. Il lui propose de jouer le rôle de Marie-Madeleine dans *Celui qui doit mourir* (1956), l'adaptation cinématographique du roman de Nikos Kazantzaki, *Le Christ recrucifié*. C'est le début de l'histoire d'amour entre Mercuri et Dassin qui est alors marié et père de trois enfants, dont le chanteur Joe Dassin.

Le film est un échec. Mercuri et Dassin connaissent alors une période difficile. Après avoir joué le rôle d'une bohémienne dans *The Gipsy and the Gentleman* (1957) de Losey, Mercuri tourne dans *La loi* (1958), réalisé par Dassin. Même si les deux films sont aussi des échecs, le couple ne désespère pas. Dassin a alors l'idée d'un scénario: celui d'un Américain qui impose ses vues à toutes les personnes qu'il rencontre. *Jamais le dimanche* (1960) est né. Mercuri y joue Illya, une prostituée au grand cœur. En plus de devenir son rôle fétiche, le personnage d'Illya restera longtemps associé à l'actrice qui affectionne particulièrement ce rôle :

⁵ Dassin remporta le Prix de la meilleure mise en scène pour *Du rififi chez les hommes* lors de cette édition du festival de Cannes.

Et moi j'adorais Illya, mon personnage. Son indépendance, son sens de l'amitié, son intense besoin de voir tout le monde heureux. [...] J'avais été dans Stella le symbole des femmes de mauvaise vie parce que je chantais leur douleur, mais avec Illya je suis devenue la mascotte de toutes les putains de la terre. J'ai reçu des lettres de partout et elles me remerciaient d'avoir présenté leur profession avec dignité (Mercouri, 1972, p. 183).

Le premier film de la Société « Melinafilm » connaît un succès international. En 1960, Mercouri remporte le prix d'interprétation féminine au Festival de Cannes. Lors de la réception donnée suite à la projection du film, 700 invités se déchaînent au son des bouzoukis et de la vaisselle brisée. L'année suivante, la chanson *Les enfants du Pirée* composée par Manos Hadjidakis et que Mercouri interprète dans le film remporte l'Oscar de la meilleure chanson. Jules Dassin est décoré par le gouvernement grec et est fait citoyen d'honneur à Athènes. Du coup, le couple devient à la mode et Mercouri est soudainement projetée au sommet de la gloire :

Hollywood lui déroule donc le tapis rouge et la presse américaine s'enthousiasme pour le charme de Melina. Rarement, actrice européenne est là-bas l'objet de compliments aussi dithyrambiques : Melina est désignée comme la vedette féminine rêvée, puisque les Américains décrètent qu'elle constitue un cocktail de Greta Garbo et de Carole Lombard, soit des deux interprètes de films qui ont gardé aux États-Unis la réputation la plus légendaire (Meyer-Stabley, 2001, p. 116).

Mais si *Jamais le dimanche* la propulse au rang de star internationale et pousse des centaines de milliers de personnes à visiter la Grèce, il lui colle également une certaine image dont elle ne pourra jamais vraiment se défaire. Les producteurs sont certes désireux de donner au couple de l'argent pour un autre projet, à condition que le rôle de Mercouri reflète à nouveau la même joie de vivre. Ils veulent garder l'image de cette femme gaie qui rit et qui n'est pas trop compliquée.

6.1.4 La dictature : Mélina Mercouri déclare la guerre aux colonels

Au lieu de répondre aux attentes des producteurs, Mercouri et Dassin décident de se lancer dans une tout autre aventure cinématographique avec le film *Phaedra*

(1961), dont l'histoire est transplantée dans le monde des amateurs grecs des années 1960. Le couple tente de montrer une autre image de Mercouri, mais s'aperçoit rapidement que le public et les journalistes n'en ont pas envie : « Un jour, en Suède, j'ai ôté mon chapeau de chez Cardin et mes cheveux sont tombés en désordre sur ma figure. Tout le monde a applaudi. J'ai compris qu'on voulait revoir la fille de *Jamais le dimanche* » (Mercouri, 1972, p. 203), raconte l'actrice. En conséquence, *Phaedra* connaît une carrière médiocre. Après avoir joué dans *Les vainqueurs* (1963) de Carl Foreman, Mercouri joue dans *Topkapi* (1964) de Dassin. Cette comédie tournée à Istanbul est un grand succès commercial et Mercouri obtient le prix Donatello pour son rôle. L'actrice enchaîne ensuite les rôles au cinéma dans *Les pianos mécaniques* (1965) de Juan Antonio Bardem ou *10 :30 p. m. summer* (1965) de Dassin. Elle rencontre plusieurs personnalités publiques, dont Charlie Chaplin, Greta Garbo et la reine Elizabeth II. Elle se lie d'amitié avec Salvador Dali, Marguerite Duras et Romy Schneider. Malgré les tournages à l'étranger, elle revient fréquemment en Grèce pour jouer au théâtre. Là, les Grecs ne ratent pas une occasion pour lui témoigner leur affection comme cette fois en 1966 où une délégation de jeunes gens vient la retrouver dans sa loge pour lui dire : « Ne nous quittez pas, Mélina. Vous appartenez à la Grèce ! » (Mercouri, 1972, p. 209). Dans tous ses déplacements, Dassin reçoit aussi des marques d'affection et se fait interpeller. Des manifestants pour la libération de Chypre prennent même le couple comme emblème de leur lutte :

Mais les gens étaient plus rapides que nous et, avant de comprendre ce qui se passait, de pouvoir faire quelque chose, nous nous sommes sentis soulevés, hissés sur de solides épaules, et tous ont commencé à scander : « Libérez Chypre ! Mélina et Zyl sont avec nous ! » (Mercouri, 1972, p. 210).

Partout où Mercouri va, les Grecs la sollicitent. Ils l'interpellent, l'embrassent, lui demandent des autographes, la prennent en photo. Pourtant, à ce moment de sa vie, elle commence à éprouver une lassitude face à son métier d'actrice et s'intéresse plutôt à l'avenir de la Grèce, comme en témoigne cette interview :

Ce métier de star errante me fatigue. [...] Où que j'aille, l'idée de la Grèce me hante. Ainsi, à part les scripts de films, à part les scénarios, je ne lis que l'Histoire de la Grèce. L'avenir de mon merveilleux pays est le seul vrai grand problème que je me pose... (*Jours de France*, 1^{er} octobre 1966).

Lorsque Dassin accepte de transposer *Jamais le dimanche* en comédie musicale sur Broadway, Mercouri a donc beaucoup de mal à quitter la Grèce pour se lancer dans cette aventure à New York. Avant de partir aux États-Unis, elle avoue d'ailleurs sa réticence dans une interview de l'époque : « Je suis très grecque...Je suis amoureuse de mon pays. Dès que je le quitte pour un moment, je me sens malheureuse » (Mercouri citée par Meyer-Stabley, 2001, p. 160). Avant de partir, le couple se marie le 18 mai 1966 après plusieurs années de vie commune. Le 9 avril 1967, c'est la première d'*Illya Darling* à New York. La pièce est mi-critiquée, mi-acclamée, mais le talent de Mercouri est souligné. Elle remporte surtout un grand succès au sein de la communauté grecque d'Amérique : « Et partout les Grecs venaient nous voir. Ils nous sautaient au cou. Ils nous apportaient des fleurs, des plats grecs. Ils insistaient pour que nous allions souper chez eux après la pièce. J'avais l'impression de faire une tournée dans les provinces grecques » (Mercouri, 1972, p. 230). À la veille du 21 avril 1967, Mercouri s'est faite à sa nouvelle vie new-yorkaise. Ses craintes d'être malheureuse hors de son pays se sont dissipées et elle envisage l'avenir d'un bon œil. Puis, au milieu de la nuit, le téléphone sonne. Au bout du fil, Manos Hadjidakis lui annonce qu'un putsch militaire a éclaté à Athènes.

6.1.4.1 Une contestation ouverte et médiatisée

Mercouri et Dassin restent perplexes. Le couple croit naïvement qu'une dictature ne pourrait pas durer deux jours en Grèce. Ils tentent en vain d'en savoir davantage. Il leur est impossible d'établir une communication avec la Grèce. Aucune information n'est disponible. La Grèce est alors coupée du reste du monde. C'est finalement le père de Mercouri, en séjour à Londres, qui les informera des premiers détails de la prise de pouvoir par la junte. Stamatis Mercouris signe d'ailleurs le premier acte de

résistance ouverte contre les colonels en organisant une conférence de presse pour condamner la prise de pouvoir par les militaires.

Le temps passant, Mercouri se sent impuissante et profondément triste. Elle est malade d'être coupée de son pays et de montrer une image fautive de la Grèce dans sa pièce *Illya Darling*. Lorsqu'elle s'aperçoit que les colonels se servent d'elle comme d'agent de publicité pour leur régime, elle est révoltée :

Je devais chanter et danser pour symboliser la joie de vivre grecque alors qu'en Grèce régnaient la cour martiale et la torture ! Et j'étais folle de rage en voyant dans les journaux de la junte la photo de « Notre Mélina » et des articles qui célébraient mon succès à New York. Voilà qu'on se servait de moi comme agent de publicité pour le régime des colonels ! (Mercouri, 1972, p. 245-246).

Elle meurt d'envie de parler et de s'opposer ouvertement au nouveau régime, mais son mari l'avertit : si elle veut se battre, elle devra aller jusqu'au bout. En juillet 1967, alors qu'elle accorde une interview pour parler de sa pièce, le journaliste lui demande si elle aime jouer le personnage d'Illya. Spontanément, elle lui réplique : « Je déteste jouer Illya. Je le déteste ! [...] Parce que c'est un mensonge. Il n'y a plus de bonheur en Grèce, aujourd'hui, plus de joie. C'est un pays enchaîné » (Mercouri, 1972, p. 252). Quand il lui demande si les touristes américains doivent aller en Grèce cet été, elle lui répond : « Si l'on a le courage de visiter les îles grecques, en sachant que certaines sont des prisons où on torture des hommes, alors qu'on aille en Grèce » (Mercouri, 1972, p. 252). Cette interview où Mercouri apparaît le visage défait et inondé de larmes passe le soir même dans le journal télévisé de la NBC. C'est la première fois que l'actrice crie publiquement sa rage. D'ambassadrice officielle et itinérante,⁶ elle encourage maintenant le boycottage du tourisme en Grèce.

À partir de ce moment, les journalistes ne cessent de la solliciter pour parler à la radio et à la télévision. La troupe d'*Illya Darling* la soutient et le producteur lui

⁶ Elle était utilisée par le bureau du tourisme grec pour encourager les touristes à venir visiter la Grèce.

permet de faire une brève allocution devant le rideau pour expliquer au public que la Grèce qu'il voit dans le spectacle n'existe plus. Elle reçoit des milliers de lettres d'encouragement des quatre coins des États-Unis. Elle rencontre aussi beaucoup de réactions hostiles et reçoit énormément de lettres haineuses à son égard.

Alors que l'office du tourisme la déclare traître à son pays et l'encourage à se taire, le colonel Pattakos la déclare ennemie du peuple. Selon lui, elle fait un tort considérable à la Grèce moralement et économiquement. Mercouri voit ses biens confisqués en plus de perdre sa nationalité grecque pour « activité antinationale à l'étranger » et d'être excommuniée par la religion orthodoxe pour avoir épousé un Juif.

Mais la perte de sa nationalité la rend encore plus loquace et déterminée. Au journaliste anglais qui lui apprend par téléphone cette nouvelle dans la matinée du 12 juin 1967, elle réplique : « Je suis née Grecque, je mourrai Grecque. M. Pattakos est né fasciste. Il mourra fasciste » (Mercouri, 1972, p. 265). Du coup, la manœuvre des colonels se retourne contre eux et Mercouri obtient encore plus de soutien :

Et brusquement, on s'est rendu compte que les colonels avaient commis une erreur en m'enlevant ma nationalité. Ils étaient attaqués, ridiculisés de tous côtés. Ma réplique : « Je suis née Grecque, je mourrai Grecque » était citée dans tous les journaux du monde. Deux jours plus tard, les boutiques de New York vendaient des badges portant le slogan : « MELINA EST GRECQUE » (Mercouri, 1972, p. 266).

Ces badges deviendront très vite le signe de ralliement de tous les sympathisants à la cause de Mercouri. Dans la plupart de ses manifestations, cette dernière le porte d'ailleurs ; que ce soit devant la Maison Blanche ou lorsqu'elle chante sur scène. Malgré la peur qui l'emporte parfois sur le courage, elle multiplie en effet les interviews et les manifestations. Elle parcourt aussi l'Amérique du Nord pour donner des conférences dans les universités et les lycées où elle explique la situation grecque.

Vers la fin du mois d'août 1967, elle reçoit dans sa loge un colis des mains d'un jeune garçon qui refuse de donner son identité. Il s'agit d'une bande magnétique enregistrée par Mikis Théodorakis alors qu'il vit dans la clandestinité :

Nous avons alors écouté la bande magnétique. La voix de Mikis. Presque un murmure. On devinait immédiatement l'atmosphère d'une cachette ; on imaginait les portes et les fenêtres fermées, et ce géant penché sur un micro. C'était un appel à la résistance, exaltant et éloquent. Une chanson suivait. Pas d'accompagnement musical. La voix de Mikis et ses doigts qui tambourinaient une cadence :

« Le front appelle les Grecs au combat ;
Sur notre drapeau est écrit : la liberté ou la mort. »

Nous avons écouté la bande plusieurs fois, jusqu'à ce que je cesse de trembler, jusqu'à ce que je n'aie plus de larmes. Par la suite, je devais chanter cette chanson un nombre incalculable de fois, en Amérique et en Europe (Mercuri, 1972, p. 269).

Le front appelle les Grecs (Metopo) deviendra l'hymne de Mercuri. Elle l'interprétera sans cesse dans ses discours et dans ses tournées de spectacles. À l'annonce de l'emprisonnement de Théodorakis, Mercuri entreprend une campagne en faveur de sa libération. Elle téléphone à des artistes en Europe et en Amérique pour qu'ils lancent une campagne semblable. Une fois emprisonné, Théodorakis continue de lui faire parvenir d'autres bandes :

C'était la même atmosphère, la même voix basse, les doigts qui tambourinaient le rythme. Mais les chansons avaient désormais une autre dimension. Elles étaient toujours aussi fortes, aussi militantes ; pourtant elles étaient maintenant teintées d'ironie et de tristesse. Comment Mikis avait-il pu nous les faire parvenir ? Nous ne l'avons pas demandé (Mercuri, 1972, p. 283).

Dans le discours qu'elle prononce à la fin des représentations d'*Illya Darling*, elle ajoute quelques mots au sujet de Théodorakis. Mais Mercuri éprouve de plus en plus de difficulté à jouer le rôle d'Illya. Son interprétation des *Enfants du Pirée* semble demeurer l'unique moment de la pièce qu'elle continue d'apprécier, comme si elle réussissait à communiquer son amour pour la Grèce à travers cette chanson :

Mon amour pour la Grèce, mon désir de la revoir étaient plus forts que tout ; j'oubliais la représentation, l'actrice que j'étais. Seul le public me faisait brutalement retomber sur terre avec ses applaudissements. [...] Les spectateurs me disaient qu'ils comprenaient mes sentiments et qu'ils s'inquiétaient de la Grèce, eux aussi (Mercuri, 1972, p. 290).

Lorsque les représentations d'*Illya Darling* s'arrêtent, Mercouri est presque heureuse. Le théâtre et son métier d'actrice n'occupent plus à eux seuls son esprit. À ceux qui questionnent son engagement, elle leur affirme la volonté de sa bataille :

Ma carrière, c'est secondaire. Je ne suis plus une actrice qui fait du tapage, qui s'amuse à scandaliser les imbéciles par des exhibitions « sexy » ou des réflexions choquantes sur les hommes ou sur l'amour. Je suis une Grecque qui se bat par tous les moyens, pour que cesse la honte qui accable mon peuple. [...] Mais savez-vous ce que c'est que de perdre sa nationalité? Je n'ai plus de passeport. J'aurais pu en demander un aux États-Unis, ou en France, mais je n'ai pas voulu. Je n'ai plus d'identité. Je n'existe plus. On a enlevé mon nom sur les registres de l'état civil, en Grèce. On a obtenu de l'Église orthodoxe mon excommunication, parce que j'ai épousé civilement un Juif. On m'a enlevé mon Christ après m'avoir enlevé ma Grèce! (Mercouri citée par Meyer-Stabley, 2001, p. 170-171).

Lorsqu'un journaliste américain questionne le fait qu'une actrice se mêle de politique, elle rétorque : « I am an actress by profession and vocation. I am a citizen by obligation and responsibility and I salute every actor that feels like me.⁷ » Elle multiplie alors les interventions et les conférences. Dans ses déplacements, les manifestants l'appuient et portent le badge « MÉLINA EST GRECQUE ». Elle entreprend aussi une tournée des villes américaines où elle n'est pas toujours bien accueillie. Elle rencontre beaucoup de manifestants hostiles, particulièrement des Grecs américains en désaccord avec sa position. Puis, à partir du mois de mars 1968, elle entreprend une tournée de conférences et de spectacles dans 18 villes européennes, accompagnée des musiciens exilés de l'orchestre de Théodorakis, et recueille des dons pour les compatriotes en exil. Lorsqu'elle entonne *Metapo*, le public répond de manière très enthousiaste :

Stockholm, le 1^{er} mai [...] Poussée par une impulsion soudaine, je trouve la force d'agiter le drapeau. Un tonnerre d'applaudissements. [...] À Essen, huit mille Grecs chantent *Metapo* avec moi. Et puis un chœur tonne : « Nous voulons des armes. » (Mercouri, 1972, p. 300).

⁷ Archives de Mélina Mercouri durant la période de la dictature des colonels (1967-1974) regroupées sur le CD-ROM/VIDEO CD (Fondation Mélina Mercouri, 2000).

Entre les discours, les interviews, les voyages, les hôtels et les spectacles, sa vie est alors très mouvementée. Aragon, Sartre, Reggiani et Mitterrand comptent parmi ses supporters. Ses manifestations permettent d'ailleurs de sauver la vie à Alexandros Panagoulis⁸, un jeune homme qui a tenté d'assassiner Papadopoulos. À Gênes, le 7 mars 1969, elle échappe elle-même à un attentat : une bombe de 3 kilos de plastic avait été posée sous la scène où elle devait parler dans le cadre d'une conférence. En 1969, le quartier général de l'actrice et chanteuse se trouve à Paris. L'appartement est transformé en studio d'enregistrement et elle y reçoit des journalistes du monde entier. *La promesse de l'aube* (1969) de Dassin marque son véritable retour au cinéma.

6.1.4.2 La chanson

En 1971⁹, elle publie son autobiographie *Je suis née Grecque* où elle raconte sa vie et s'insurge contre la dictature des colonels. La même année, elle sort un premier disque (*Je suis Grecque*) chez Polydor avec l'aide de son beau-fils, Joe Dassin. Il s'agit d'une compilation de chansons grecques avec des paroles en français¹⁰. Même si Mercouri n'a pas signé elle-même les textes de ses chansons, elle prit part activement à leur écriture en choisissant les thèmes qu'elle voulait aborder :

J'ai travaillé pendant six mois avec des auteurs tels que Pierre Delanoé, Maurice Vidalin, Serge Lama, et surtout Claude Lemesle qui ont su parfaitement traduire mes sentiments profonds, ma colère, mes espoirs. Finalement, il s'agit d'une œuvre collective, grandement facilitée par la compréhension de tous (Mercouri citée par Meyer-Stabley, 2001, p. 202).

Dans une entrevue à *Paris-Jour* en 1971, elle explique la raison qui a motivé la production de ce disque ; attirer l'attention sur la situation grecque :

⁸ Homme politique et poète, mourut dans des circonstances nébuleuses le 1^{er} mai 1976 suite à une course poursuite où il était traqué par les hommes de main de la Sûreté.

⁹ La version originale anglaise de son autobiographie (*I was born Greek*) fut publiée en 1971 et la traduction française l'année suivante.

¹⁰ En Grèce, ce disque sera diffusé à partir de 1974.

Parce que le pire ennemi des colonels, c'est l'opinion publique, et qu'un disque ça fait parler, ça s'impose sur les antennes. [...] Toutes ces chansons sont une succession d'états d'âme. C'est une grande histoire. Un peu la mienne. Tout se rejoint. Moi aussi, je porte le deuil de mon ciel (*Paris-Jour*, 28 juin 1971).

Si ces chansons parlent de révolution, de sang et de liberté perdue, elles sont également très gaies et optimistes :

Un peuple opprimé doit être optimiste. Et mes nouvelles chansons sont un peu le reflet de cet optimisme. C'est un disque heureux. On me dit qu'on l'entend beaucoup à la radio. J'en suis ravie. C'est la preuve qu'il existe une solidarité universelle. La destinée d'une chanson, c'est de devenir populaire. [...] On ne peut pas dire qu'elle puisse guérir les plaies du peuple, mais elle peut le tenir en éveil. Pour moi, la chanson, c'est un cri d'espoir... (*Paris-Jour*, 28 juin 1971).

Suite à la parution de cet album, Mercouri participe à une émission-spectacle avec la troupe de l'Alcazar télédiffusée sur la première chaîne française. *Si Mélina m'était contée* (1973) présente la Grèce de Mercouri avec des numéros musicaux.

6.1.5 Le grand retour de Mélina Mercouri en Grèce après 7 ans d'exil

En avril 1972, alors que le corps de son père (mort en juillet 1967 à Londres) doit être inhumé en Grèce, Mercouri ne peut y assister, ce qu'elle vit avec beaucoup de chagrin. Ce n'est que le 11 juillet 1972, à la mort de sa mère, qu'elle obtient une permission de séjour en Grèce de 48 heures. Puis, le 26 juillet 1974, Mercouri retourne définitivement en Grèce après 7 ans d'exil. Deux jours plus tôt, les civils ont repris le pouvoir. La Grèce est enfin libérée de la dictature des colonels. À l'aéroport d'Orly, avant de prendre le vol 202 Paris-Athènes d'Olympic Airways, plusieurs dizaines de personnes se sont réunies pour assister à son départ :

Accolades. Embrassades. Un bataillon de cameramen et de photographes les mitraille. Il s'agit, en cette fin de juillet, de bien autre chose que d'un banal départ en vacances. Lui, cheveux d'argent, costume bleu, chemise ouverte, c'est Jules Dassin. Elle, son épouse, veste et pantalon crème, c'est Melina qui va s'envoler vers son pays après sept années d'exil. Un large sourire éclaire son visage. La joie, oui, bien sûr. Mais aussi, probablement, le souci de masquer son émotion qui est grande (Meyer-Stabley, 2001, p. 212-213).

Émue de pouvoir enfin retourner en Grèce, elle déclare aux journalistes qu'elle souhaite plus que tout participer à la reconstruction de son pays qui est dans le chaos. Puis, elle fait le signe de la victoire avant de prendre l'avion.

Lorsque son vol arrive à destination, amis, admirateurs et reporters se comptent en milliers. Les yeux pleins de larmes, ses premières pensées sont remplies d'émotion : « Je suis heureuse d'être à nouveau citoyenne grecque [...] de pouvoir voter un jour. Je suis très émue de me retrouver ici après tant d'années...Je remercie le peuple grec de la lutte qu'il a menée durant toutes ces années. Je resterai en Grèce, toujours » (Meyer-Stabley, 2001, p. 215). Devant la portière de la voiture qui la ramène à Athènes, elle ajoute : « L'exil m'a appris que je ne suis pas seulement Grecque, que j'appartiens à une immense patrie » (Meyer-Stabley, 2001, p. 215-216). À son arrivée avec Dassin dans la capitale, son amie Deny Vahlioti les héberge et leur a préparé une surprise. Un joueur d'orgue de Barbarie les attend dans la rue, prêt à interpréter *Les enfants du Pirée*.

Lorsque nous sommes arrivés de l'aéroport, la rue Alopekis était pleine de monde. [...] Enfants et adultes étaient alignés sur le trottoir, applaudissant et criant des mots de bienvenue. [...] C'était toute une atmosphère. On en avait les larmes aux yeux. On ne pouvait pas ne pas pleurer. Le musicien jouait et rejouait le morceau. Les gens ne cessaient de jeter toujours de l'argent, pour qu'il continue. Melina riait et pleurait à la fois. Les bras tendus vers le ciel, les doigts faisant le signe de la victoire. Des embrassades, des autographes. C'était inoubliable... (Deny Vahlioti citée par Meyer-Stabley, 2001, p. 216-217).

Quelques mois plus tard, le 23 septembre 1974, Mercouri organise un concert dans le but d'amasser des fonds pour Chypre, avec le soutien du comité d'étudiants chypriotes, dans lequel elle fera sa première apparition publique depuis son retour.

6.1.6 Ministre de la Culture et luttes diverses

Après avoir envisagé de se joindre au Parti communiste, Mercouri rencontre Andreas Papandréou, le chef du Mouvement Socialiste Panhellénique (PASOK). Le courant passe entre les deux et Papandréou lui explique qu'il aimerait qu'elle devienne

députée dans la région du Pirée. En plus d'ignorer tout du travail parlementaire, elle craint de ne pas être la bonne candidate pour cette région difficile. Mercouri accepte finalement, mais les journalistes contestent rapidement sa candidature :

Tout ce qui la concerne est donc regardé avec suspicion : son instabilité (du royalisme, elle est passée au communisme et, de là, au socialisme), son passé (n'est-il pas scandaleux ?), son action (tout ce qu'elle a fait, n'était-ce pas par intérêt personnel, pour se montrer, dit même la Nouvelle Démocratie, et n'était-elle pas un élément perturbateur pour les hommes de la junte ?), son sérieux (elle n'était qu'une femme légère ; son mariage avec Dassin: était-elle vraiment mariée à Dassin ou bien vivait-elle simplement avec lui ? – on ne l'a jamais vue dans une robe de mariée), son mari (Juif américain – ce qui provoque un maximum d'antipathie dans une période d'antiaméricanisme et d'antisémitisme) (Meyer-Stabley, 2001, p. 223-224).

Si les Grecs se gardent de parler de ces questions ouvertement, elles demeurent en suspens. De plus, la nouvelle génération ne la connaît pas et les anciens l'associent aux rôles provocateurs qu'elle a interprétés. La partie n'est donc pas gagnée pour Mercouri qui doit travailler pour obtenir la confiance de ses électeurs. Pour ce faire, elle fait tout pour qu'on ne la considère plus comme une actrice, mais plutôt comme une militante et une citoyenne. Elle entreprend une campagne électorale dans le quartier de Kokkini où elle fait du porte-à-porte. Mercouri et ses collègues veulent avant tout rencontrer les femmes du quartier, mais celles-ci se montrent récalcitrantes. Elle finira par perdre les élections et s'investira plutôt dans les combats de l'Association des Acteurs Grecs. En 1975, elle participe également à la marche des femmes à Chypre (à Famagouste). Puis, elle reprend son métier de comédienne et joue notamment le rôle de Médée en Grèce qui demeure le sommet de sa carrière théâtrale en 1976. L'année suivante, Dassin lui écrira aussi une version moderne de la pièce pour le cinéma, *Cris de femmes*. En novembre 1977, le PASOK remporte davantage de voix (25,32 %) et Mercouri devient finalement la première femme députée de la région du Pirée. Elle se consacre alors au socialisme et prend son travail très à cœur en défendant les intérêts des habitants du Pirée. Mercouri se démène d'autant plus qu'elle espère renouveler son mandat aux prochaines élections.

6.1.6.1 Ministre de la Culture

Aux élections du 18 octobre 1981, le Pasok remporte les élections législatives et Papandréou demande à Mercuri de devenir ministre de la Culture, ce qu'elle accepte sans hésiter. Elle occupera cette fonction de 1981 à 1989 et de 1993 à 1994. Mercuri croit alors que la culture peut être un instrument de médiation. Elle consacra son énergie à régler les problèmes de la culture en Grèce, dont le manque de structures socioculturelles, et à faire de ce pays un véritable centre culturel. Elle instaura aussi le principe des capitales culturelles de l'Europe et entreprendra de décentraliser la culture en créant des foyers culturels pour chaque province et en relançant l'archéologie. Elle se batta farouchement pour l'exception culturelle et tentera de renforcer les liens entre les pays européens pour faire contrepoids à l'Amérique. Elle luttera également énormément pour le droit des femmes¹¹ et des homosexuels, sujet tabou dans la Grèce machiste de l'époque.

Parmi ses divers projets, celui qui lui tient le plus à cœur est le retour à Athènes des fragments de la frise du Parthénon qui demeure son grand combat. Ces fragments furent emportés par Lord Elgin, ambassadeur de la Grande-Bretagne de l'époque (1799-1802). Malgré les discussions et l'appui de l'UNESCO, elles sont toujours la possession de la Couronne britannique ; le principal argument britannique invoqué étant que la pollution d'Athènes les mettrait en danger. Que ce soit devant le GATT au nom de l'exception culturelle, sur la frontière de l'ex-Yougoslavie ou devant les tribunaux anglais, Mercuri consacra les dernières années de sa vie à défendre l'hellénisme sur tous les fronts. Elle souhaite améliorer la qualité de vie des Grecs, régler les problèmes de pollution, faire revenir les réfugiés politiques, reconnaître la résistance nationale, donner de nouvelles structures à la télévision et décentraliser la culture.

¹¹ Elle réclame entre autres le droit pour ses collègues féminines de venir à l'Assemblée en pantalon.

6.1.6.2 L'échec d'Athènes

Au printemps 1990, Mélina Mercouri souhaite suivre les pas de son grand-père et devenir à son tour mairesse de la capitale. Elle confie au *Monde* les raisons de sa nouvelle ambition : « Parce que je l'aime, on m'a appris à l'aimer. Athènes coule dans mes veines, j'ai rêvé d'Athènes quand j'étais enfant, et je veux lui rendre sa dignité » (*Le Monde*, 13 octobre 1990, p. 6). Cependant, au moment même où elle se déclare candidate, son mari a un malaise cardiaque et elle décide alors de mettre sa carrière de côté pour s'occuper de lui. Malgré un retard de 6 semaines face à son rival, Antonis Tritsis, elle se lance tout de même dans une campagne électorale organisée par le publicitaire français Jacques Séguéla. Le cœur de celle-ci consiste en l'association de Mercouri à Athéna, la déesse fondatrice de la capitale. Mais les efforts de Mercouri ne suffisent pas à convaincre les Athéniens. Ces derniers se plaignent du *néfos*, la décharge toxique qui mine leur vie, et le rival de Mercouri maîtrise mieux les problèmes d'environnement qu'elle. Ce dernier remporte donc les élections et Mercouri sera très atteinte par cet échec.

6.1.7 Le décès de Mélina Mercouri et ses funérailles

À la fin des années 1980, Mercouri se fait détecter un cancer des poumons. Fumeuse invétérée, elle n'abandonne pas pour autant la cigarette. Le 24 février 1994, elle doit subir l'ablation d'une tumeur cancéreuse au poumon droit au Memorial Hospital de New York. Mais le 6 mars, son état s'aggrave brutalement et elle doit subir une trachéotomie. Cette opération la prive de sa célèbre voix rauque et ne suffit pas à la sauver. Elle s'éteint dans la matinée, un dimanche, tirant sa révérence le jour qui la rendue célèbre dans le monde entier¹². L'annonce de son décès provoqua une onde de choc à travers la Grèce :

¹² En référence au film *Jamais le dimanche* (1960).

Dès l'annonce de son décès, la Grèce, d'ordinaire si bavarde, fait silence, comme dans l'attente de quelque nouveau malheur. Les théâtres d'Athènes ferment leurs portes le dimanche soir en guise de deuil. Les drapeaux grecs flottant sur l'Acropole, sur Olympie, Delphes et tous les sites antiques sont mis en berne pour une semaine. Et toutes les radios et télévisions grecques ne cessent de diffuser *Les Enfants du Pirée* et de bouleverser leurs programmes avec des émissions spéciales. Le pays tout entier, de Corfou à Mykonos, de Héraklion à Spetsae, se sent orphelin (Meyer-Stabley, 2001, p. 289).

Comme l'explique Tsaliki (1995), l'impact de la mort de Mélina Mercouri sur la vie quotidienne des Grecs a été monumental. Toutes les chaînes de télévision grecques ont interrompu leur programmation pour annoncer le tragique événement. Des funérailles de premier ministre ont été ordonnées pour lui rendre hommage, le 10 mars 1994. Avant cette date, pendant les deux jours de deuil public, des milliers de personnes d'horizons variés sont venues se recueillir devant son cercueil :

« [...] people from every social and educational background, from every age group, famous people and ordinary citizens, all queuing for hours despite the rain and fatigue before they could enter the chapel. [...] Some would leave a packet of cigarettes along the coffin instead of flowers. » (Tsaliki, 1995, p. 360)

Le jour des funérailles, les drapeaux grecs furent baissés pour l'occasion et toutes les écoles, administrations et magasins fermés. La cérémonie de ses funérailles fut retransmise en direct sur les principales chaînes d'État. Des dizaines de journalistes étaient présents pour récolter les témoignages et filmer la procession, pendant que des hélicoptères captaient des images du ciel. Avant, pendant et après la cérémonie, les chaînes de télévision ont rendu hommage à Mercouri par des narrations sur sa vie, en montrant des extraits d'entrevues et de ses rôles les plus significatifs, ainsi qu'en diffusant les témoignages d'amis proches ou collègues qui étaient en studio pour partager leurs souvenirs. Les chaînes ont ensuite diffusé les films les plus importants de Mercouri et organisé divers panels pour parler d'elle.

Le jour de ses obsèques nationales, plus de 15 millions de drachmes ont été recueillies pour le projet de création du nouveau musée de l'Acropole qui lui tenait tant à cœur. 350 personnalités grecques et étrangères ont assisté à l'événement, dont

Jacques Lang qui a prononcé en français l'éloge funèbre. Après une cérémonie religieuse de 3 heures, des dizaines de milliers de Grecs ont suivi sa dépouille jusqu'au Premier cimetière d'Athènes, en passant par le Parlement où 15 coups de canon ont été tirés pour lui rendre hommage. La foule tenait une banderole demandant aux Anglais la restitution des frises du Parthénon et lançait des fleurs en direction du cercueil couvert du drapeau grec. Comme ultime adieu devant le caveau, la foule a chanté, après l'hymne national, les airs célèbres de ses films.

6.1.8 Mélina Mercouri aujourd'hui

Peu de temps après sa mort, Jules Dassin crée la fondation Mélina Mercouri avec pour but de perpétuer l'œuvre de sa femme. Dirigée par des amis et collaborateurs proches, la fondation se consacre presque entièrement à la construction du nouveau musée de l'Acropole et au retour des marbres du Parthénon au travers d'expositions, de conférences et d'activités culturelles. Le musée Mélina Mercouri est aussi adjacent à la fondation et dispose de plusieurs salles dédiées aux projets de Mercouri.

La fondation remet également les « bourses d'études supérieures Mélina Mercouri-Jules Dassin » pour des candidats au doctorat en littérature grecque. Depuis 2007, le « prix de théâtre Mélina Mercouri » est également remis à la meilleure jeune actrice grecque de la dernière saison théâtrale. L'UNESCO a aussi créé le prix international Mélina Mercouri en 1997 destiné à récompenser les initiatives exceptionnelles de sauvegarde et de gestion des paysages culturels du monde. À ces prix et aux activités de la fondation, se greffèrent aussi les timbres, les statues ou les divers lieux en Grèce dédiés à la mémoire de Mélina Mercouri, comme « Le café de Mélina » dans le quartier de Plaka à Athènes, véritable temple du culte mélinesque.

En ce qui concerne la tombe de Mercouri, elle est située au Premier cimetière d'Athènes. Il s'agit en fait d'un caveau immense où des admirateurs ont déposé des fleurs, des photos, des galets peints et des brûloirs.

6.2 Un cycle d'héroïsation mouvementé

Nous souhaitons à présent nous pencher sur le parcours de Mélina Mercouri en le relisant du point de vue du cycle d'héroïsation. Fabrication sociale, un héros ne naît pas du jour au lendemain. Si plusieurs indices nous poussent à croire que Mercouri constitue une héroïne, il importe ainsi de revisiter sa trajectoire en nous questionnant sur les mécanismes d'héroïsation que nous pourrions dégager. De sa jeunesse en tant qu'enfant chérie d'Athènes à aujourd'hui où sa mémoire continue d'être honorée, comment s'est opéré ce processus ? À partir des modèles de Klapp (1948) et Perrone (2008) que nous avons déjà présentés au chapitre I et de certains ajustements que nous avons cru opportuns, nous avons ainsi analysé le cycle de Mercouri qui ne se veut pas une règle en lui-même ou généralisable à toutes les figures héroïques, mais bien particulier à l'héroïne grecque.

6.2.1 La période de latence

Il n'est pas aisé de délimiter exactement quand et comment une figure se voit héroïsée. Pourtant, c'est souvent en creusant dans sa jeunesse qu'il est possible d'extraire certains comportements ou contextes qui ont participé d'une manière ou d'une autre à son héroïsation. Alors que Klapp (1948) ou Perrone (2008) posent d'emblée la première étape du cycle d'héroïsation à l'hommage spontané des admirateurs suite à un exploit du héros, nous voulons ici interroger une période antérieure qui n'aurait pas été suffisamment examinée par ces auteurs : la période de « latence ». Cette période serait latente en raison de la fermentation qui y a lieu. Avant de devenir héroïque, avant de réaliser ce fameux exploit, comment est le héros ? Quels indices héroïques sont déjà présents dans sa jeunesse ?

a) L'influence de son grand-père

Si Klapp (1948) soulignait qu'un héros venait habituellement d'un milieu social obscur, le cas de Mercouri échappe déjà à cette règle, sa famille étant très connue à

l'époque dans la capitale. Cette renommée sociale associée principalement à la figure du grand-père de Mercure est, selon nous, des plus révélatrice de l'héroïsation de cette dernière. En côtoyant depuis son plus jeune âge une des personnalités les plus aimées et admirées d'Athènes et en développant une relation particulière avec elle, Mercure n'aurait-elle pas voulu l'imiter par la suite ? Nous nous questionnons en effet sur la possibilité d'intégrer des traits antérieurs chez d'autres héros et la tendance à reproduire certains de leurs comportements.

D'une part, Mercure grandit en voyant l'amour que les gens vouent à son grand-père et l'importance qu'il revêt dans leurs vies. Elle constate également que lui-même semble les aimer en retour. Le Grand Spiros entretient effectivement des liens personnels avec ses électeurs. Étant la préférée du fils bien-aimé d'Athènes, elle se retrouve dans une situation privilégiée : elle est aimée de l'homme le plus aimé de la ville. Son grand-père l'amène avec lui dans ses promenades glorieuses à travers la capitale, agissant comme si la ville lui appartenait. Traitant la jeune Mélina comme une reine et l'élevant au-dessus des autres, il développe chez elle le sentiment d'être spéciale et la convainc de son importance. L'apprentissage que fait alors Mercure des relations avec autrui est ainsi teinté d'égoïsme. Ses rapports aux autres sont ceux d'un être d'exception qui doit constamment être acclamé et apprécié. Elle cherche continuellement l'attention, particulièrement celle de la gent masculine. Cette situation se manifeste aussi dans les spectacles improvisés qu'elle présente dans la rue où elle se nourrit des applaudissements des passants. Même chose à l'école où sa stature lui attire la popularité et la mène à être nommée déléguée de sa classe ; distinction qui lui confirme à nouveau sa supériorité par rapport aux autres. Habitée d'être la préférée, elle est d'ailleurs très jalouse lorsque l'attention n'est pas portée sur elle. Un peu plus tard, sa volonté de devenir actrice dévoile à nouveau son besoin d'exercer un métier où elle pourra être sous les projecteurs.

D'autre part, si la relation de Mercure avec son grand-père la positionne en être adulé dès son plus jeune âge, le Grand Spiros lui apprend également la générosité,

l'hospitalité et le rejet de la hiérarchie. Mercouri grandit ainsi sans connaître les notions de vie privée et d'intimité. Ceci nous ramène à un point soulevé par Klapp (1948) quand il parle de la familiarité et de la possessivité que déploie le public envers son héros. Comme si le héros lui appartenait, le public veut se l'approprier et être en relation avec lui. L'intimité du héros peut ainsi être rapidement envahie. En instaurant des relations fraternelles avec ses concitoyens auprès desquels il devient une sorte de chef de tribu, en étant le parrain de centaines d'enfants et en faisant de sa demeure un lieu de passage et de rencontres continues, le Grand Spiros laisse ses relations envahir sa vie privée. Il donne ainsi l'exemple à sa petite-fille qu'une personnalité comme lui doit se donner entièrement.

b) Le constat des rôles sociaux

Si la période de latence s'exprime chez Mercouri par l'intériorisation de certains traits caractéristiques de son grand-père, elle est aussi celle où elle fait l'apprentissage des rôles sociaux en place dans la Grèce des années 1940. À cette époque, la femme grecque est cantonnée à son rôle d'épouse. La jeune Mélina constate très tôt que les hommes de son entourage se retrouvent dans des positions privilégiées, contrairement aux femmes qui doivent suivre une voie conventionnelle. Ce constat l'amène à s'éloigner du carcan auquel elle aurait dû normalement se conformer.

Le refus de Mercouri d'endosser l'étiquette de la femme grecque nous amène à nous questionner sur le potentiel héroïque du rôle féminin qui aurait pu faire l'objet d'une thèse à part entière. Alors que le champ héroïque a souvent été centré sur la masculinité, il est intéressant de noter que Mercouri l'a investi en refusant justement le rôle conventionnel de la femme grecque. En rejetant ce carcan, elle a voulu prendre sa place dans la société ; place trop souvent réservée aux hommes dans la Grèce d'alors. Tout comme l'histoire s'écrit généralement par les vainqueurs, les héros sont souvent érigés par ceux qui le décrètent. De la sorte, si peu de femmes apparaissent au panthéon héroïque contrairement aux hommes, ce n'est pas parce qu'elles n'en

n'avaient pas le potentiel, mais bien en raison de conjonctures sociales, politiques et culturelles qui ont contribué à les cantonner à d'autres positions sociales. Renverser l'ordre traditionnel des rapports de sexe dans la Grèce des années 1940-1950 était-il un passage obligé pour Mercouri afin de devenir une héroïne ? Une femme doit-elle nécessairement révolutionner le rapport entre les sexes pour adopter le statut héroïque ? Si ces questions méritent d'être étudiées dans le cadre de recherches ultérieures, nous croyons cependant qu'il est erroné de penser qu'une femme n'accède au statut héroïque que par mimétisme des modèles masculins.

c) Son manque d'engagement

Finally, c'est aussi durant la période de latence que Mercouri est confrontée à la réalité de la guerre dans laquelle elle puise des leçons. Alors que plusieurs Grecs se font résistants, la jeune femme fuit le réel dans le théâtre qui lui offre un espace d'évasion. Au sortir de la guerre, ses concitoyens la jugent sévèrement. Mercouri se rend compte qu'elle a manqué de courage, mais surtout que cette attitude n'est nullement appréciée des autres. D'une part, nous croyons que son manque d'engagement à ce moment de sa vie alimentera son besoin de se racheter plus tard durant le régime des colonels. D'autre part, nous pensons que les critiques sévères lui ont alors fait prendre conscience de certains comportements valorisés par la société. Si sa propre conscience n'est pas à négliger, c'est en effet les jugements des autres qui ont indiqué à Mercouri les attitudes à prôner. Ainsi, Mercouri découvre alors la valorisation dont fait l'objet la bravoure et le courage.

6.2.2 La reconnaissance populaire de l'héroïne suite à ses exploits : une double temporalité

Après la période dite de « latence » où le héros est en fermentation et intériorise certaines attitudes et valeurs, selon le contexte qui le voit naître, vient l'étape de son émergence. Klapp (1948) souligne que c'est à travers une démonstration spectaculaire

de ses exploits qu'une figure devient héroïque ; son héroïcité étant marquée par le début d'un culte du héros. Perrone (2008) parle pour sa part de la relation d'endettement qui se forge entre le public et son héros. Pour ces deux auteurs, c'est la relation du héros avec son public qui est mise de l'avant.

Si le cas de Mercouri ne semble pas échapper à cette règle, il se distingue par sa double temporalité. Les exploits spectaculaires qu'elle accumule et qui la font entrer dans un processus d'héroïsation s'expriment en effet de deux manières à des moments distincts de son parcours. D'une part, le succès impressionnant que Mercouri remporte avec le film *Jamais le dimanche* (1960) peut être vu comme un premier exploit par la visibilité internationale et l'image idyllique qu'elle confère à son pays. D'autre part, si cet exploit est remarquable en lui-même, c'est sa détermination de résistante durant la dictature des colonels (1967-1974) qui constitue son véritable exploit et qui confirme son statut d'héroïne, comme nous le verrons plus loin.

6.2.2.1 Premier exploit : Mercouri consacrée star de cinéma

Le parcours de Mercouri est marqué par une célébrité soudaine grâce au film *Jamais le dimanche* (1960). Son rôle d'Ilyia, la prostituée radieuse éprise de liberté, la fait connaître du monde entier. Ce rôle lui vaut d'ailleurs le prix d'interprétation féminine à Cannes et elle devient alors une star de cinéma très en demande.

Si *Jamais le dimanche* propulse Mercouri au sommet de la gloire, cette célébrité soudaine n'en fait pas une héroïne pour autant à ce stade-ci de son cycle. Cependant, sa nouvelle renommée peut être vue comme un succès exceptionnel pour une actrice grecque. Mercouri marque en effet un exploit : elle est la première actrice grecque à être connue à l'étranger et à remporter un prestigieux prix au Festival de Cannes. Dans la Grèce de 1960, cela signifie beaucoup. Le triomphe de Mercouri est celui de tout un pays qui peut se vanter de tirer son épingle du jeu. L'actrice devient la fierté des Grecs et leur meilleure ambassadrice.

Comme le fait remarquer Eleftheriotis (2002, p. 161), contrairement à Maria Callas et Nana Mouskouri qui connaissaient également, à cette même période, un succès international, la revendication identitaire de Mercouri l'a placée dans une position privilégiée :

« At a time when the number of famous Greeks was depressingly small, Mercouri's film career was seen as a precious representation of national culture abroad. The fact that Mercouri's international success was not seen as based on a « betrayal » of her origins gave her a privileged position in comparison to the other two stars of the period, Nana Mouskouri and Maria Callas – unlike them « Melina » was always perceived to be committed to Greece and her people. »

Mercouri s'affiche en effet dès le départ comme une Grecque très fière de ses origines et devient même l'ambassadrice officieuse pour le bureau du tourisme grec aux États-Unis. En s'exportant, elle exporte également son pays. Si elle relève davantage de la star de cinéma que de l'héroïne à ce stade-ci du cycle, l'exceptionnalité de sa réussite fait déjà d'elle bien plus qu'une simple vedette. Elle est certes une personnalité très en vue à qui l'on attribue des qualités d'actrice, mais son succès la lie à toute sa communauté par le rôle qu'elle a endossé et par la visibilité internationale qu'elle a conférée à ses compatriotes. De la même manière, le culte auquel elle a alors droit est déjà distinct de celui de simples fans de vedettes de cinéma. Ce culte prend racine dans la fierté et la reconnaissance des Grecs à l'égard de Mercouri pour la renommée qu'elle apporte à leur pays.

Cette admiration s'exprime par divers gestes familiers et possessifs propres au culte du héros (Klapp, 1948). Partout en Grèce, des admirateurs l'interpellent et lui demandent des autographes. Le couple Mercouri-Dassin devient un emblème et est constamment sollicité. Lorsqu'il s'installe aux États-Unis pour la préparation de la comédie musicale *Illya Darling* (1966), la communauté grecque d'Amérique l'attend également de pied ferme pour lui manifester son affection par des cadeaux et des réceptions en son honneur. Dassin, par ricochet, est aussi acclamé par les Grecs partout où il passe ; étant directement associé au succès immense de *Jamais le*

dimanche. Mercouri et Dassin sont appelés affectueusement par leurs prénoms et sont hissés sur les épaules de leurs admirateurs à de nombreuses occasions.

En remerciant leur héros au travers de comportements de culte, Perrone (2008) souligne que les admirateurs font bien plus que lui rendre hommage ; ils se retrouvent par le fait même endettés envers lui, car ils ont le sentiment de lui devoir quelque chose (Duret, 1993). Cette relation d'endettement s'explique par la reconnaissance que voue la communauté à son héros. Dans le cas qui nous intéresse, elle peut se comprendre par la gratitude qu'éprouvent alors les Grecs envers Mercouri qui a non seulement mis en valeur leur pays en lui donnant une visibilité internationale, mais qui a aussi redonné de la dignité aux femmes considérées de « mauvaise vie » à travers les personnages de Stella et d'Illya.

6.2.2.2 Véritable exploit : de la vedette de cinéma à la résistante

Le succès remporté en Grèce et à l'étranger suite à *Jamais le dimanche* (1960) a donné à Mercouri une renommée internationale. Son succès et son appréciation par son public n'en ont pas fait pour autant une héroïne. La force de Mercouri, et qui constitue selon nous son véritable exploit, est d'être passée de vedette adulée de ses contemporains à la résistante engagée.

Alors aux États-Unis où elle joue sur Broadway, elle meurt d'envie de dire ouvertement son opposition au nouveau régime, ce qu'elle ne tardera pas à faire en juillet 1967. À partir de ce moment, sa carrière passe au second plan et elle se consacre corps et âme à lutter pour la liberté et la démocratie en Grèce. En conséquence, elle perd sa nationalité grecque et est excommuniée. D'ambassadrice officieuse pour le bureau du tourisme grec, elle est à présent considérée comme une traîtresse à son pays. Mais sa perte de nationalité ne lui donnera envie que de revendiquer d'autant plus son identité grecque, revendication qui sera appuyée par les journalistes et ses supporters. Malgré les menaces et les critiques, elle multiplie alors les conférences et les concerts à travers le monde.

L'autosacrifice et le renversement de la situation d'endettement

Mise à l'index par le gouvernement grec, Mercouri risque alors tout pour son pays. Sa carrière, ses biens et sa propre vie sont en jeu dans son combat quotidien contre la dictature. En se sacrifiant pour sa communauté, l'actrice et chanteuse prouve que la valeur de cette dernière vaut les risques pris pour la défendre et la sauver. L'autosacrifice qu'elle opère alors en tenant tête aux colonels grecs lui fait ainsi se démarquer des sphères du vedettariat dans lesquelles elle se trouvait précédemment. De la star de cinéma capricieuse, elle devient l'héroïne qui se bat pour son pays.

Ce changement de statut semble également passer par le renversement de la relation d'endettement décrite plus haut. Duret (1993) et Perrone (2008) expliquent à ce sujet la possibilité qu'après l'atteinte d'un certain degré d'endettement, la relation entre le public et son héros se renverse. Devenu la propriété du public par sa grande popularité, le héros doit à présent payer en retour. Ayant reçu la reconnaissance de sa communauté, dont l'endettement s'est manifesté au travers de plusieurs mécanismes de culte, il doit à son tour se montrer loyal envers ceux qui l'ont acclamé lorsqu'ils se retrouvent dans des moments difficiles. Alors que les Grecs avaient le sentiment de devoir quelque chose à Mercouri avec son succès international, la visibilité et la fierté qu'elle a données à son pays, c'est à présent elle qui est devenue la propriété des Grecs. C'est elle qui se trouve maintenant endettée envers eux. Cet endettement a cependant des racines plus anciennes. Il remonte au sentiment de culpabilité ressenti par Mercouri alors qu'elle a choisi de ne pas rejoindre la Résistance durant la Deuxième Guerre mondiale. Comme un devoir, une responsabilité et une obligation morale envers sa communauté, la relation d'endettement l'empêche de demeurer dans le rôle de l'enfant gâtée pour endosser celui de militante :

Le jour du coup d'État, j'ai compris soudainement ce que je n'avais pas compris depuis tant d'années. Ma neutralité. Ma bonne volonté. La façon dont je voyais, dont j'adorais mon pays, pour le tourisme, pour aider ce pays pauvre. Je n'étais pas politisée avant l'arrivée de la junte au pouvoir. J'étais neutre. Quand c'est arrivé, le coup dur, je me suis dit : "Madame, vous n'avez plus le droit d'être neutre. Il faut prendre votre place. C'est le moment de décider qui vous voulez être et ce que vous voulez pour votre pays. J'ai eu honte. Une honte terrible. Un remords (Mercouri citée par Meyer-Stabler, 2001, p. 181-182).

Si avant la dictature elle menait une vie nonchalante associée à sa carrière d'actrice, le nouveau régime marque en effet un tournant dans sa vie. De simple actrice, elle devient résistante en déclarant la guerre aux colonels.

Ce changement de rôle n'est pas sans poser la question du contexte. Sans la dictature, Mercouri n'aurait pas eu à endosser le personnage de la militante. Comme si elle n'avait pas eu le choix, nombreuses sont les entrevues où elle dit d'ailleurs que ce rôle lui a été imposé en raison du contexte politique grec de l'époque :

Mais si j'apparais parfois sous les traits d'une païenne et parfois sous les traits d'une Jeanne d'Arc, c'est parce que je suis devenue l'une et l'autre par la force des circonstances. Je dois ajouter que je ne suis devenue une Jeanne d'Arc qu'en 1967, lorsque les colonels-gangsters ont muselé la liberté grecque. Je crois que le personnage de la Pucelle ne me va pas du tout. [...] Mais c'est un rôle qui m'a été imposé et notre époque est telle que tout le monde est horriblement mal distribué (Mercouri, 1972, p. 7-8).

En parlant de « la force des circonstances », Mercouri justifie son endossement du rôle de résistance d'une manière déterministe. De la même manière qu'un héros est une fabrication sociale qui existe dans un jeu de complicité entre sa communauté qui projette en lui ses aspirations et sa propre capacité à motiver l'effort collectif, Mercouri aurait accepté le rôle de militante durant la dictature des colonels, car il répondait au besoin de sa communauté à se sentir guidée dans cette période de crise. Consciente de sa maladresse et de son accent hésitant lorsqu'elle s'exprime en anglais, elle ira tout de même transmettre son message sur toutes les tribunes, comme si c'était une obligation de sa part, devenant la porte-parole de tous les Grecs qui ne pouvaient plus s'exprimer librement.

À l'autosacrifice qu'elle opère et à l'endettement qu'elle ressent envers sa communauté s'ajoute la réappropriation collective de sa figure en symbole de la grécité qui entre en jeu dans son changement de statut. Alors que sa mise au ban de la Grèce lui fait d'autant plus revendiquer son identité grecque, les médias et supporters n'ont fait qu'encourager cette revendication. Le fameux slogan « Mélina est Grecque », souligné dans les journaux ou imprimé sur les badges de ses supporters, est à ce sujet très représentatif de la récupération collective de sa figure en symbole de la grécité. En lui enlevant sa nationalité, les colonels croyaient lui faire un ultime affront qui l'affaiblirait. Cependant, ce geste eut l'effet complètement opposé. Si, au début de son engagement contre la dictature, le discours de Mercouri se limitait essentiellement à la mise en lumière du contexte grec afin que le régime des colonels tombe, sa revendication identitaire devint centrale à son combat à partir du moment où elle perdit sa nationalité. Dès lors, le monde entier la vit comme la plus grecque des Grecques sans prêter d'importance au fait qu'elle soit officiellement sans papiers.

Lorsque la dictature tombe enfin et qu'elle peut rentrer en Grèce, ses compatriotes lui font un triomphe. En faisant le signe de la victoire avant de prendre l'avion, elle signifie au monde que la bataille a été gagnée ; que l'héroïne a été la plus forte et gagne le droit de réintégrer sa communauté. De retour dans son pays après 7 ans d'exil, elle constate cependant que son nom est à refaire. Si son engagement l'a fait connaître du monde entier pendant le régime des colonels, elle était inconnue de la jeunesse grecque en 1974. La diaspora n'a cessé de suivre ses activités durant cette période, mais les colonels se sont alors appliqués à entacher son image à l'intérieur du pays. Il faudra ainsi attendre une dizaine d'années avant qu'elle reçoive à nouveau la reconnaissance des siens. Malgré tout, le concert au terrain Panathinaïkos (23 septembre 1974), sur lequel nous nous attacherons au chapitre VIII, peut être vu comme la concrétisation la plus manifeste de la reconnaissance populaire en sol grec face à son exploit de résistante qui l'a fait accéder au statut d'héroïne.

Par la suite, au début des années 1980, elle se taillera une place de choix dans le cœur des Grecs avec son nouveau poste de ministre de la Culture. Doucement, ses compatriotes s'aperçoivent des efforts qu'elle multiplie pour la mise en valeur de la culture grecque. Puis, de la même manière que sa revendication identitaire avait fait l'objet d'une réappropriation collective, sa lutte pour le retour à Athènes des fragments de la frise du Parthénon lui vaut une nouvelle renommée. En s'associant à ce symbole de la grécité, Mercouri dessine une nouvelle image d'elle-même. Ceux qui ne l'avaient pas prise au sérieux en raison de l'image sulfureuse que ses opposants avaient bien voulu lui coller à la peau voient enfin chez elle une femme qui se bat pour sa communauté et les symboles qui lui sont les plus chers.

6.2.3 La reconnaissance officielle des exploits de l'héroïne

Après une période de réadaptation où Mercouri a dû se faire accepter de nouveau par ses compatriotes et leur montrer ses bienfaits, l'héroïne a connu une forme de légitimation à partir du milieu des années 1980. Cette légitimation officielle ne s'est pas fait par l'octroi d'honneurs formels, mais plutôt par la reconnaissance que lui ont alors accordée les institutions gouvernementales. Son poste de ministre de la Culture qu'elle a exercé de 1981 à 1989 et de 1993 à 1994 révèle la confiance que les institutions ont placée en elle. En étant choisie pour occuper ce poste clé aux responsabilités sérieuses, l'héroïne se voyait légitimer par son pays.

6.2.4 L'institutionnalisation et le culte établi

La mort de Mercouri marque finalement la dernière étape du cycle d'héroïsation qui consiste en l'institutionnalisation du héros par le biais de la commémoration et du culte de l'image. Rappelons que le culte d'un héros se manifeste premièrement par l'existence d'une institution ou d'un groupe dont le seul but est de commémorer le héros, nous dit Klapp (1948). La fondation Mélina Mercouri, le musée qui lui est consacré ainsi que les divers prix qui portent son nom existent en effet dans l'optique

de perpétuer sa mémoire et son œuvre. Deuxièmement, Klapp (1948) souligne l'existence de monuments et reliques du héros qui sont devenus des objets de culte. Une statue de Mercure existe au coin de la rue qui mène vers l'Acropole à Athènes. En plus de timbres nationaux, Mercure a aussi été honorée par une énorme affiche dans le métro d'Athènes à la station Acropolis. Finalement, la tombe du héros comme lieu de pèlerinage constitue le troisième critère à l'existence du culte du héros. Celle de Mercure au Premier Cimetière d'Athènes est à ce sujet continuellement visitée par des admirateurs du monde entier qui y déposent divers objets, fleurs ou lettres. Les trois critères à l'existence d'un culte du héros sont ainsi parfaitement respectés dans le cas de Mercure.

L'itinéraire de Mélina Mercure et la mise en lumière du cycle d'héroïsation nous ont permis d'avoir une vue d'ensemble sur la vie de cette héroïne en questionnant comment elle a acquis ce statut. Certaines prédispositions et certains contextes l'ont préparée à émerger en tant que telle, dont la période dictatoriale (1967-1974). Si son héroïsation peut se déceler au travers de son parcours, son héroïcité nous semble liée à ses attributs héroïques et à l'importance qu'elle a pu revêtir pour sa communauté. L'analyse des deux versants mémoriels présents chez le héros, soit le lieu de mémoire et l'horizon d'attente, retiendra ainsi notre attention dans les pages qui suivent.

6.3 Mélina Mercure : un espace rassurant et prometteur

Comme nous l'avons évoqué dans le cadre théorique, le champ de l'héroïcité n'est pas facile à déterminer. Deux propriétés mémorielles semblent cependant se déployer dans la figure héroïque : le lieu de mémoire et l'horizon d'attente. D'une part, le héros rappelle la tradition et devient une icône rassurante dans laquelle la communauté peut se reconnaître. D'autre part, en plus d'évoquer les racines communes, le héros symbolise la projection du devenir collectif et l'anticipation de meilleurs jours. Comment ces deux versants mémoriels qu'articule le héros sont-ils incarnés chez Mélina Mercure ? Les pages qui suivent exploreront comment cette dernière aurait

permis la reconnaissance dans un passé commun tout en personnifiant les espérances collectives, incarnant à la fois un lieu de mémoire et un horizon d'attente.

6.3.1 Lieux de mémoire

Dans un premier temps, attachons-nous aux divers aspects qui nous permettent de voir Mélina Mercouri comme lieu de mémoire. Nous examinerons ici les fondations du « nous » imaginaire tel qu'il se construit pour les Grecs. Comment ces bases, exprimées par les références communes et le passé commun au « nous », font corps chez Mercouri ?

6.3.1.1 Des personnages grecs

Les rôles au théâtre et au cinéma qu'a interprétés Mercouri constituent selon nous une première porte d'entrée pour comprendre le lieu de mémoire incarné par cette héroïne. En quoi ceux-ci lui ont-ils permis de se dresser en symbole ? De la prostituée joyeuse aux héroïnes tragiques, quelles références communes ou traditions rappelées se dégagent de ces personnages ?

Penchons-nous d'abord sur le personnage d'Illya dans *Jamais le dimanche* (1960) qui est devenu le rôle phare de Mélina Mercouri au fil des années. Que nous révèle-t-il de sa figure ? Par sa joie de vivre combinée à une envie constante de liberté, Illya incarne la quête du bonheur dans la simplicité des petites joies du quotidien. Pendant féminin d'Alexis Zorba, elle met en relief un aspect festif de la grécité.

Alors que la Grèce a connu des épreuves difficiles dans son histoire et que les Grecs ont eu plus d'une raison d'être taciturnes, le personnage d'Illya les a dépeints d'une tout autre manière. Par sa joie de vivre et son insouciance, Illya a représenté une vision magnifiée de ce que seraient les Grecs, loin de l'image de la veuve grecque toute vêtue de noir ou de la commère villageoise. C'est d'ailleurs ce personnage qui a été récupéré par l'office du tourisme grec aux États-Unis dans les années 1960 pour encourager les Américains à voyager en Grèce.

Si Illya est un personnage fictif construit dans l'imaginaire de Jules Dassin, Mercouri n'a cessé d'être confondue avec ce personnage qui l'a rendue célèbre et qui en est venu à représenter la femme grecque et la Grèce de manière générale aux yeux du monde entier. Mais cette confusion entre Mercouri et Illya a-t-elle lieu d'être ? De prime abord, Mercouri semble en effet être en diapason avec ce personnage, si l'on se fie par exemple à son attitude tapageuse lors de la réception donnée au Festival de Cannes après la projection de *Jamais le dimanche* (1960). À cette occasion, Mercouri et Dassin ont fait la fête toute la nuit avec leurs sept cents invités. Au cœur de cette soirée qui demeure l'une des plus mémorables de l'histoire du Festival de Cannes, Mercouri n'a cessé de danser, chanter et rire, tout en invitant ses convives à casser les verres à la grecque. Cet aspect festif et joyeux associé au personnage d'Illya semble aussi présent dans ce que Mercouri dégage en entrevue. Elle est très souvent riieuse, souriante et a des yeux pétillants. Marguerite Duras la décrit d'ailleurs en ce sens :

Il y a, dit Lewis Carroll, le rire de la joie et le rire de l'amusement. Le rire de la joie est dans les yeux de Melina, sourire infiniment tendre. Le rire de l'amusement chez elle peut prendre des proportions fantastiques. Les fous rires de Melina explosent sans considération aucune, ni du lieu ni de l'assemblée présente (Duras, 1984, p. 234-235).

Déjà, à la mort de son grand-père, Mercouri éclatait de rire sans raison. De la même manière, lorsque les colonels l'ont dépouillée de sa nationalité, elle ne pouvait plus s'arrêter de rire. Si, dans son analyse de la figure de Maurice Richard, Benoît Melançon (2006) s'attache aux yeux du célèbre hockeyeur qui nous en dit long sur sa détermination et son intensité, le rire de Mélina Mercouri n'en demeure pas moins révélateur. À lui seul, il exprime cette envie de mordre dans la vie tout en dédramatisant les événements les plus tragiques et en exprimant une profonde angoisse et une hystérie envers ce qui nous dépasse (la mort, l'imposition d'une dictature, etc.). Il est aussi très révélateur de son caractère extrêmement changeant.

Comme le souligne son biographe, l'héroïne était capable de passer de « l'enthousiasme le plus délirant à la dépression la plus totale » (Meyer-Stabley, 2001,

p. 115). Si elle fut perçue par plusieurs comme une femme joyeuse et optimiste, Mercouri ne se considérait pas ainsi : « Seule de toute la famille, je suis une incurable pessimiste. Mais je l'ai toujours caché au petit groupe de mes admirateurs qui affirment que j'incarne la joie de vivre. La joie de vivre ! Non ! Pour moi, c'est la pluie qui vient toujours après le beau temps » (Mercouri, 1972, p. 27-28).

Le contraste entre la gaité qu'elle dégage en entrevue, aux yeux de ses proches et dans ses apparitions publiques et le caractère pessimiste qu'elle dit avoir nous amène ainsi à relever un autre aspect de la figure de Mercouri : l'ambivalence. Nous pouvons dès lors nous demander si cette aptitude à dramatiser la vie n'est pas une déformation professionnelle ? Dès son enfance, l'héroïne a démontré un intérêt marqué pour la théâtralité. Avant même d'entreprendre une carrière d'actrice, elle grandit auprès d'un grand-père dont la maison ne désemplit pas. Pour la jeune fille, c'était déjà du théâtre. Elle avait une scène, un public, des dialogues et des partenaires avec qui jouer. Plus tard, malgré sa carrière au cinéma, Mercouri est toujours restée très attachée au théâtre et particulièrement aux grandes tragédies grecques. C'est d'ailleurs dans sa langue maternelle qu'elle préférait jouer. Considérée par ses collègues comme une véritable bête de scène, elle adorait jouer.

Ce côté sombre et tragique de Mercouri a d'ailleurs trouvé écho dans les rôles d'héroïnes à la destinée fatale qu'elle a incarnés, principalement au théâtre. Si Illya a symbolisé un archétype communautaire, les grands personnages de la tragédie grecque qu'elle interpréta ont contribué à l'associer à tout un passé grec ; passé pour le moins glorieux. La tragédie grecque apparaît en effet dans l'Antiquité pendant le siècle de Périclès couvrant l'apogée de la cité d'Athènes. En interprétant au théâtre et au cinéma de grandes héroïnes tragiques comme Phèdre, Médée¹³ ou Clytemnestre, Mercouri a lié son image à un passé artistique et mythologique grec tout en

¹³ Mercouri interpréta le rôle de Médée au théâtre en 1976 ainsi que dans le film *A dream of passion* (1978) qui est une adaptation moderne de la pièce d'Euripide.

l'actualisant par des adaptations modernes¹⁴. Déjà, le personnage de Stella était une héroïne diachronique de tragédie en plus d'être une femme de son temps se battant pour le droit à la liberté.

Associée à l'archétype de la joie de vivre auquel les touristes font souvent allusion au retour de leur voyage en Grèce, conquis par la soi-disant bonne humeur des Grecs, Mercouri s'est vue investie des traits qui ne semblaient la caractériser que partiellement. Même si elle a tenté de se défaire d'Illya en interprétant des rôles différents, le public a constamment recherché en elle les qualités de ce personnage. S'il reste à prouver que les Grecs correspondent ou non à cet archétype, Mercouri a promu une image valorisante de la Grèce au travers de ce personnage. En incarnant cet idéal identitaire, elle s'est ainsi dressée en icône rassurante pour ses compatriotes ; leur montrant la meilleure part d'eux-mêmes. Par ses rôles tragiques, elle s'est aussi inscrite en continuité avec un passé antique qui fait la fierté des Grecs, ramenant à la mémoire les gloires antérieures qui ont participé à fonder une identité idéalisée.

6.3.1.2 L'association à un symbole emblématique

Si les rôles qu'a interprétés Mercouri au théâtre et au cinéma l'ont liée à tout un passé grec en plus de l'ériger en archétype communautaire, son association à l'Acropole d'Athènes n'est pas non plus à négliger dans la compréhension des références communes qu'elle évoque. Nous pensons ici principalement à sa lutte pour le retour des marbres du Parthénon qu'elle a entreprise au début des années 1980 alors qu'elle était ministre de la Culture grecque. En défendant le plus connu des monuments grecs classiques, Mercouri a valorisé le legs commun et attiré l'attention sur ce qui est considéré par plusieurs comme une malversation. En se portant à la défense du Parthénon, l'héroïne se faisait la protectrice de l'héritage culturel grec.

¹⁴ *Phaedra* (1962) est un autre exemple d'une adaptation contemporaine d'une grande tragédie grecque.

Construit durant le siècle de Périclès (5e siècle av. J.-C.) qui marque l'âge de gloire de l'Antiquité grecque, ce monument évoque une période prestigieuse du passé de la Grèce. La lutte de Mercouri pour ramener les frises du Parthénon peut ainsi être comprise comme une manière de redonner ses lettres de noblesse à la Grèce contemporaine. Restituer symboliquement le Parthénon par le retour de ses marbres en sol grec - même si ceux-ci se retrouveraient à l'abri dans un musée et non sur le monument en tant que tel – peut en effet être vu comme une remise à l'honneur de la grandeur grecque et une réappropriation d'un héritage dilapidé.

Dans les nombreux discours qu'elle prononça en faveur de cette cause, Mercouri insista d'ailleurs sur l'importance de sauvegarder le passé afin de construire le présent, comme dans ce discours célèbre à Mexico lors de la conférence mondiale sur les politiques culturelles du 29 juillet 1982 :

« We see ancient cultural chains broken, past traditions crumble and wonderful special characteristics wither away. Our common memory is threatened, our soul shrivels, our creativity is stifled, our present becomes rootless... This past must emerge from the museums in order to become the instrument and the joy of people. » (Mercouri citée par Eleftheriotis, 2002, p. 161)

Dans cet extrait, l'héroïne défend le retour des frises comme une façon d'encourager la survie culturelle et la résistance contre l'effacement des traditions qui sont en danger. Mercouri associe également la sauvegarde du patrimoine au bonheur qu'il procure au peuple. Elle met ainsi en valeur une culture qui protège ses racines ; meilleur moyen selon elle de construire un futur prospère. En défendant et en valorisant le Parthénon, cet emblème puissant de la culture grecque, Mercouri l'utilise comme symbole national d'unité et de continuité et associe par le fait même son image à l'expression des sentiments nationaux.

La lutte pour le retour des frises devient aussi l'occasion pour elle de souligner certaines qualités grecques, comme le caractère chaleureux qu'elle met de l'avant dans son discours à l'Oxford Union le 12 juin 1986 :

« You know, it is said that we Greeks are a fervent and warmblooded breed. Well, let me tell you something – it is true. And I am not known for being an exception. Knowing what these sculptures mean to the Greek people, it is not easy to address their having been taken from Greece dispassionately, but I shall try. » (Mercouri citée par Eleftheriotis, 2002, p. 161)

Précisant qu'elle possède la même aptitude que ses compatriotes, Mercouri utilise la passion et l'émotion pour convaincre l'opinion internationale de l'importance que ces frises revêtent pour les siens.

Poursuivant sa lutte pour le retour des frises, Mercouri s'associe à nouveau à ce grand symbole national lors de sa campagne électorale pour la mairie d'Athènes au printemps 1990 où elle est comparée à la déesse Athéna. Durant l'Antiquité, l'Acropole d'Athènes était utilisée comme sanctuaire pour le culte de plusieurs dieux de la mythologie grecque, dont la déesse Athéna. Le Parthénon fut d'ailleurs construit pour abriter divers trésors et la statue de cette déesse. Sous la direction de Jacques Séguéla, le message principal de la campagne de Mercouri devient dès lors « Athènes, relève la tête » inscrit sur une affiche où la déesse Athéna semble exhorter les électeurs. En plus d'associer Mercouri à cette divinité, ce message conquérant incite à la victoire en évoquant un passé mythique où les luttes fondatrices furent remportées avec gloire et honneur. Si l'héroïne ne remporta pas les élections, cette comparaison fit d'elle la médiatrice d'une époque triomphante. Elle rappelait aux Grecs un temps révolu et mythifié, mais dont la paternité valorisante a tout de même contribué à façonner leur identité actuelle. Ainsi, cette double association avec l'Acropole nous a dévoilé d'autres aspects du lieu de mémoire dégagé de sa figure : la valorisation d'un héritage culturel dépouillé et la reconnaissance d'un passé glorieux remis à l'honneur.

6.3.1.3 Une revendication identitaire

En plus des rôles qu'elle a incarnés et des symboles auxquels elle s'est associée, sa revendication identitaire semble aussi pouvoir nous éclairer quant au lieu de mémoire qu'elle personnifie. Cette revendication identitaire prend principalement naissance

lors de la dictature des colonels au moment où Mercouri se voit enlever sa nationalité. Aussitôt, l'héroïne commence à revendiquer son identité grecque sur tous les toits ; sa célèbre phrase « Je suis née Grecque, je mourrai Grecque » lançant le coup d'envoi à cette réclamation. Son autobiographie s'intitule d'ailleurs *Je suis née Grecque* (1972), un titre qui sous-entend : « Je suis Grecque et je compte le rester ». Le livre est en effet une réplique à l'offense que lui ont faite les colonels. En plus de l'écriture de son autobiographie, l'héroïne a saisi chaque opportunité pour clamer son identité pendant cette période. Dans les entrevues, conférences ou concerts, Mercouri s'est plainte de son sort d'apatride, soulignant qu'elle n'était plus rien sans sa nationalité.

Comme nous l'avons vu dans son cycle d'héroïsation, la revendication identitaire incessante de Mercouri aurait contribué à la perception qu'autrui s'est faite d'elle. Ainsi, la récupération collective de sa figure en symbole de la grécité que nous avons évoquée plus haut, notamment avec les badges où l'on pouvait lire « Mélina est Grecque », découle du fait que l'héroïne s'est d'abord clamée grecque.

Une question se pose dès lors : qu'est-ce que Mercouri entend précisément par « être Grecque » ? À quels traits attribue-t-elle cette identité ? En réalité, l'héroïne répond très peu à ces questions, comme si la réponse allait de soi. Et quand elle le fait, elle se définit par la négation. Par exemple, dès les premières pages de son autobiographie, Mercouri se clame Grecque, avec les défauts que cette appartenance comporte selon elle : « Je me montrerai dans ce livre telle que je suis, en toute honnêteté, sans fausse modestie ni réserve. Parce que je ne suis ni modeste ni réservée ; je suis une Méditerranéenne » (Mercouri, 1972, p. 7-8). Elle revendiquera d'ailleurs souvent ce côté direct et impudique comme s'il était représentatif de la grécité :

Quand j'ai envie de rire, je ris. Je n'ai pas la pudeur de mes sentiments. En Grèce, nous portons tout sur la place publique. Ça fait du bien et ça soulage. En Amérique, ils vont raconter leurs histoires à un docteur. Moi, je n'ai pas besoin de docteur, j'ai les amis, les voisins, les passants. Je trouve des psychiatres partout (Mercouri citée par Meyer-Stabley, 2001, p. 281-282).

Vue ainsi, la spontanéité résumerait bien ce que signifie pour Mercouri d'être Grecque, comme si ce seul trait de caractère arrivait à synthétiser la grécité. Reprenant cette caractéristique qui la définirait le mieux selon elle, l'héroïne la généralise à la grécité de tous les Grecs, du moins, de toutes les femmes grecques. Ce faisant, elle se dresse elle-même en emblème, comme si elle était représentative de sa communauté. La simplicité et l'honnêteté des sentiments qu'elle associe à sa revendication identitaire ont cependant aussi été récupérées par d'autres commentateurs, dont son biographe qui dit qu'elle « aime s'étaler, s'expliquer, décrire ce qu'elle ressent. Avec drôlerie et naturel » (Meyer-Stabley, 2001, p. 282).

Si Mercouri associe son identité grecque à la pureté des sentiments, un autre trait de caractère qu'elle a aussi revendiqué vient s'ajouter à son image : elle a toujours été superstitieuse et très croyante. Son chiffre porte-bonheur était le 18 et il a marqué tous les événements importants de son existence. Comme beaucoup de Grecs qui croient au mauvais œil ou à diverses superstitions, Mercouri croyait beaucoup aux signes ou à certaines formes d'ésotérisme. Comme une manie superstitieuse, elle adorait également jouer avec son komboloï, sorte de boulier dont les Grecs égrainent les perles pour passer le temps et se détendre. Si ce geste est machinal et commun à tous les Grecs, qu'ils soient de la ville ou de la campagne, il semble qu'il était pour Mercouri davantage symbolique. Alors qu'elle était en exil, Meyer-Stabley (2001, p. 171) croit qu'il était « une manière de s'unir à son pays. De le sentir, sous ses doigts, matérialisé par les douze petites boules rondes traditionnelles. »

Sa croyance en certaines forces occultes tout comme sa personnalité impulsive sont d'ailleurs reprises dans sa célèbre chanson *Je suis Grecque* (1971), notamment dans les deux extraits suivants :

Si tu aimes
 Les aubaines
 Les problèmes
 Les échecs
 Prends le risque
 Et viens vite
 Je t'invite
 Je suis Grecque
 Je vais te tirer les cartes
 Et dans ta vie je vois
 Des voyages des nuages
 Des orages avec moi
 Des voyages des nuages
 Des orages avec moi
 [...]

Prends tes armes
 Tout ton charme
 Mets des larmes
 À tes yeux secs
 Je regarde
 Je bavarde
 Prends bien garde
 Je suis Grecque

En chantant cette chanson où elle se prône Grecque, comme elle l'a fait sur diverses tribunes ou avec son autobiographie, Mercouri présente ce que signifie cette appartenance en se plaçant elle-même comme représentative de sa communauté. Dans le premier extrait, les mots « aubaines », « problèmes », « échecs », « risque » et « orages » sont associés dans le même champ lexical, liant la femme grecque à un univers de déboires. En parlant de tirer les cartes, Mercouri propose aussi de lire dans l'avenir de l'inconnu ; un avenir qui se veut aussi chaotique s'il répond à son invitation. De la même manière, le second extrait est composé sur le ton de l'avertissement avec les conseils « Prends tes armes » et « Prends bien garde », comme pour bien avertir du danger à venir. Finalement, en mettant de l'avant le caractère volubile de la femme grecque, la chanson associe cette dernière à une personne extravertie et exubérante.

Chantée sur une mélodie gaie et légère, cette chanson met ainsi en images ce que c'est d'être Grecque d'une manière proche des deux caractéristiques que nous avons soulignées plus haut. À prime à bord, être Grecque y est présenté d'une manière repoussante. Fréquenter une Grecque se résume dans cette chanson à accumuler des tracas. Pourtant, ces derniers semblent aussi liés à un certain goût de l'aventure et d'imprévisibilité qui peut donner envie. En se liant à cette représentation de la femme grecque, Mercouri a encore une fois insisté sur son caractère survolté et outrancier, dans le même sens que le personnage d'Illya ou des descriptions que nous avons relevées dans son autobiographie. Si ces traits semblent négatifs, Mercouri les valorise et les rend attirants.

La revendication identitaire de Mercouri nous a ainsi permis de comprendre d'autres aspects propres au lieu de mémoire par certains archétypes féminins grecs qu'elle nous a révélés. Dans son autobiographie et dans la célèbre chanson *Je suis Grecque*, Mercouri s'est présentée comme une femme décontractée, exubérante et superstitieuse. En n'associant pas ces caractéristiques à sa seule personnalité, mais en liant ces dernières à son identité grecque, l'héroïne s'est placée en modèle pour sa communauté, généralisant ses traits à toutes les femmes grecques. Même si ces caractéristiques semblent être davantage des archétypes que des attributs vérifiables au sein de la gent féminine grecque, il était pertinent de les souligner, car elles ont alimenté la revendication identitaire de Mercouri. Notons finalement qu'en se clamant Grecque envers et contre tous, l'héroïne ne voyait pas son identité de manière exclusive. Son affirmation identitaire ne l'a effectivement pas empêché d'épouser un Américain et de chanter ou jouer dans d'autres langues.

6.3.1.4 L'amour de Mercouri pour la Grèce

Si Mercouri n'a cessé de se revendiquer Grecque, elle a également prôné son amour pour la Grèce sur toutes les tribunes. En quoi cet amour peut-il nous apporter un autre élément de réponse sur le lieu de mémoire que symboliserait Mercouri ?

Qu'est-ce que la Grèce pour elle ? Dès les premières lignes de son autobiographie, Mercuri clame son amour pour la Grèce :

Mon plus grand amour, c'est la Grèce. C'est la mer grecque, les collines grecques, la lumière du ciel grec. Mais c'est mon amour pour la Grèce qui m'interdit d'y revenir pour le moment. Parce que mes yeux ne pourraient pas regarder une Grèce enchaînée, une Grèce humiliée sous une dictature (Mercuri, 1972, p. 7).

Ainsi décrit, l'héroïne associe son pays à ses paysages dont elle se dit amoureuse, comme si aimer la Grèce se résumait à aimer sa géographie. Dans une entrevue pour une chaîne française en 1968, elle abonde encore en ce sens en ajoutant cependant l'art grec à sa description : « Je crois qu'en étant une artiste grecque, j'ai des racines. Je suis terriblement sensible à tout ce qui est grec. Je suis terriblement sensible à tout ce qui est couleur grecque, odeur grecque ou mer grecque ou chanson grecque ou poésie grecque », raconte-t-elle (Manthoulis, 1968). Encore une fois, Mercuri n'arrive pas à bien définir « ce qui est grec » et ne fait qu'énumérer des abstractions, comme si la Grèce se comprenait davantage comme une impression ou un sentiment.

Si la dictature des colonels et la perte de sa nationalité l'ont incitée à revendiquer d'autant plus son identité grecque, Mercuri précise que son intérêt marqué pour le pays qui l'a vu naître remonte à bien plus loin. Cependant, nous pouvons nous demander si le fait d'avoir été physiquement séparée de la Grèce pendant plus de 7 ans n'aurait-il pas accentué cet amour ? Elle vit en effet l'exil comme une déchirure et ne peut supporter d'être loin du pays qu'elle chérit tant. Elle souffrira en effet beaucoup de ne pouvoir rentrer en Grèce durant la dictature des colonels. Dans son autobiographie, elle se confie à ce sujet :

Je ne sais quand je reverrai la Grèce. Je ne sais pas si je pourrai tenir longtemps encore. Avec le temps, je sens grossir en moi le germe de la capitulation. Peut-être que les Grecs me comprendront si je dis que l'exil est particulièrement dur en période de pleine lune. C'est durant ces moments-là que je m'effondre. Il n'y a rien au monde de plus beau qu'Athènes, Delphes, les villages et les îles de Grèce quand la lune est pleine. Alors j'ai envie de hurler comme les possédés du démon, mais je ne fais que gémir : « Je veux rentrer chez moi » (Mercuri, 1972, p. 224).

Encore une fois, Mercuri souligne la nature en parlant de ce qui lui manque le plus de la Grèce. De la même manière qu'elle définit son pays d'une manière abstraite, elle n'arrive pas à expliquer d'où lui vient cet amour si fort : « Mais la plupart du temps, je songeais surtout à la Grèce. J'essayais d'analyser les raisons profondes de mon amour pour ce pays. Parce que j'y étais née ? Pour sa beauté ? À cause de mon enfance ? De mon grand-père ? De mes amis ? » (Mercuri, 1972, p. 205). Si elle n'arrivait pas à bien définir les raisons de cet amour inconditionnel, elle l'associait à une forte émotion :

En général, les grands mots comme patriotisme, patriote, drapeau, hymne national me mettent mal à l'aise. Ce sont des idées, des symboles auxquels je ne crois pas. Mais tout ce qui est grec m'émeut. Je frémis devant le drapeau grec et en entendant notre hymne national (Mercuri, 1972, p. 206).

Même si elle remet en question certains symboles du patriotisme grec, elle avoue que c'est en pensant à ces derniers, alors qu'elle est en convalescence en 1963, qu'elle découvre l'amour spécial qu'elle éprouve pour son pays :

C'est à ce moment que je me suis aperçue que le drapeau grec pouvait faire battre mon cœur parce que nous avons vécu sous des bannières étrangères pendant tant et tant de siècles, et que notre hymne était capable de me faire pleurer parce qu'il chante la liberté. ELEFTERIA ! (Mercuri, 1972, p. 206).

Ainsi décrits, le drapeau grec et l'hymne national symbolisent pour elle la Grèce. Par les sentiments de liberté qu'ils évoquent, ils lui rappellent que son pays a dû lutter pour son indépendance. Comme les paysages ou les autres abstractions qu'elle associe à la Grèce, ces symboles du patriotisme grec sont pour elle des médiateurs nationaux. Alors qu'elle est loin de son pays, ce qu'ils représentent ne peut que se voir ainsi décupler. Par leur immatérialité, ils traversent en effet les frontières.

6.3.1.5 L'amour des Grecs envers Mercouri

Si Mercouri aimait profondément sa patrie, quelle relation entretenait-elle avec ses compatriotes ? Cet amour était-il partagé et réciproque ? En quoi ce dernier est-il aussi indicateur du lieu de mémoire personnifié par Mercouri ?

Plusieurs indices nous poussent à croire que l'héroïne n'était pas seulement attachée à son pays, mais aussi à ses habitants ; amour qu'ils lui ont bien rendu tout au long de sa vie. L'attitude familière et accessible qu'elle a entretenue avec ses compatriotes peut ici nous éclairer quant à l'attachement qui s'est développé entre les Grecs et Mercouri et qui a fait de sa figure un espace rassurant comme l'est le lieu de mémoire.

L'héroïne s'est toujours décrite comme une femme détestant profondément la solitude. Son entourage proche a également confirmé ses dires, soulignant à quel point elle cherchait continuellement la compagnie des autres. Mercouri ne cachera d'ailleurs jamais son aversion de la solitude : « Je préfère encore la compagnie de quelqu'un que je déteste à la solitude » (Mercouri citée par Meyer-Stabley, 2001, p. 35) comme « J'ai besoin des autres. Seule je ne suis rien. » (*Candide*, 14 juin 1965) sont des phrases qu'elle répétera souvent en entrevue. Dans le même ordre d'idées, elle était très heureuse d'être reconnue dans la rue ou acclamée par la foule. Encore une fois, cet amour de la foule n'est pas sans lien avec son enfance lorsque son grand-père la promenait dans les rues d'Athènes. Suite au succès de *Jamais le dimanche* (1960), il était en effet fréquent qu'elle soit abordée lors de ses déplacements.

Si Mercouri se sent uniquement à l'aise quand elle est entourée ou quand la foule l'acclame, son entourage la décrit comme une femme qui a le cœur sur la main, toujours à l'écoute et prête à aider. Il semble en effet exister un paradoxe entre le besoin narcissique des autres que ressent Mercouri et l'altruisme dont elle fait preuve. Margaret Gardner, sa fidèle amie et attachée de presse, décrit cet intérêt marqué qu'elle avait pour les autres :

Elle aimait beaucoup parler des histoires de cœur. Elle adorait donner des conseils. L'intérêt qu'elle montrait pour les autres était impressionnant et – comme je l'ai compris très rapidement au cœur du chemin que nous avons fait ensemble – il était profond et sincère. C'était un de ces traits qui la rendaient si charmante et tant aimée de tous. Elle avait aussi un magnétisme peu commun et difficilement explicable – un charisme. On l'a ou on ne l'a pas (Margaret Gardner citée par Meyer-Stabley, 2001, p. 138-139).

Vu ainsi, l'altruisme de l'héroïne aurait contribué à la rendre aimable. Ce même trait avait été souligné par Mercouri à propos de son grand-père : « Et il était aimé parce qu'il aimait » (Mercouri, 1972, p. 9-10). Comme nous l'avons vu dans la période de latence du processus d'héroïsation, Mercouri grandit en voyant l'amour qu'entoure la figure de son grand-père, mais aussi la familiarité dont fait preuve ce dernier. Comme si elle avait intériorisé les traits de son aïeul dans son enfance, elle les a déployés à l'âge adulte. Comme son grand-père qui avait une maison toujours ouverte, ses demeures ressemblaient à des clubs avec des allées et venues constantes. Cette familiarité avec les autres se reflétait également lorsqu'elle sortait. Son amie Françoise Xénakis raconte qu'elle tutoyait tout le monde et s'intéressait au cas de chaque personne rencontrée :

Melina adorait les locutions de la rue. Elle aimait plus que tout dire, murmurer, clamer « Yassou ». C'était son bonjour, son bonsoir, son signe d'amitié, de reconnaissance. Et elle clignait alors d'un œil vers vous. Elle aimait, comme les femmes grecques de la campagne, ajouter un diminutif de tendresse. Après son « Yassou » alors elle murmurait « Yassoukalimou » (Salut, ma douce, ma belle) (Françoise Xénakis citée dans Meyer-Stabley, 2001, p. 279-280).

Xénakis la compare même à la mer Méditerranée : « Melina Mercouri est à elle seule la mer Méditerranée. Elle doit toucher la vie : une main, un fruit » (Xénakis citée par Meyer-Stabley, 2001, p. 287-288), comme si Mercouri éprouvait toujours la nécessité de sentir physiquement les autres. Encore une fois, en plus de l'altruisme souligné plus haut, ne faut-il pas voir dans ce rapprochement souhaité avec ses compatriotes une façon de chercher leur amour, leur reconnaissance et leur attention, comme elle le faisait avec son grand-père ? De plus, la familiarité de Mercouri n'est

pas sans rappeler l'attitude de ce dernier qui s'adressait personnellement à ses concitoyens lors de ses promenades dans la capitale. À l'image de son grand-père, l'altruisme de Mercure a porté ses fruits, ses compatriotes lui démontrant toute leur reconnaissance quand ils la rencontraient, comme dans cet exemple à l'époque où elle était députée du Pirée et qu'elle se promenait fréquemment dans cette circonscription :

Le menu peuple des marchés, des ateliers et des bateaux de pêche s'est reconnu dans cette grande bourgeoise, héritière flamboyante d'une dynastie. Un courant d'amour passe entre elle et eux. Quand Melina, dans ses dimanches électoraux, traverse Le Pirée, un formidable brouhaha d'appels, de vœux, de compliments monte vers elle. On la tutoie, on lui offre une grappe de raisin, des fleurs (Meyer-Stabley, 2001, p. 250).

Cette familiarité et cette accessibilité nous permettent ainsi de la qualifier d'héroïne folklorique. Proche du public, elle était « Melina » pour tout le monde, toutes couches sociales confondues, et ses compatriotes l'aimaient comme on aime une sœur ou une mère. À la manière du personnage d'Illya qui défend les valeurs de la classe ouvrière, Mercure a instauré un rapport spontané avec le peuple.

L'élan populaire exceptionnel auquel elle a eu droit à sa mort nous montre également à quel point cette héroïne fut aimée par ses compatriotes. À cette occasion, les Grecs ont remis spontanément des dons pour la construction du nouveau musée de l'Acropole, comme si le fait de contribuer à ce projet qui lui tenait tant à cœur était la meilleure façon d'honorer sa mémoire. Dans son éloge funèbre, Jack Lang souligna d'ailleurs son étonnement devant le nombre de personnes réunies à ses obsèques :

En ce jour de déchirement, je veux que tu le saches, Melina : jamais de ma vie, je n'ai vu un peuple dire avec une telle ferveur son adoration à l'un des siens. Ils sont là, par centaines de milliers, près de toi, jeunes, vieux, ils te serrent contre leur cœur et espèrent de toute leur force que ton âme vivra en eux (Jack Lang citée par Meyer-Stabley, 2001, p. 290-291).

À la manière d'une héroïne folklorique qui est plus aimée que vénérée et qui reste près de sa communauté (Demers, 1999, p. 63), les Grecs ont voué un amour inconditionnel à Mercure. Si cette immense affection s'est particulièrement

manifestée à ses obsèques, la relation de proximité qui s'est installée entre elle et sa communauté montre l'estime populaire dont elle a fait l'objet. Comme nous l'avons vu plus haut, l'accessibilité et la familiarité de Mercurei auraient sûrement contribué à l'amour que lui vouait et lui voue toujours sa communauté.

L'amour des Grecs envers Mercurei nous apporte ainsi un autre élément de compréhension quant au lieu de mémoire qui se dégage de la figure de cette héroïne. Il nous a mis en relief sa générosité, sa familiarité, sa sociabilité et son accessibilité qui ont contribué à en faire une héroïne folklorique très aimée des siens.

En somme, la mise en perspective de ces divers éléments nous permet de qualifier Mercurei de lieu de mémoire par l'espace de reconnaissance pour sa communauté qu'elle a personnifié. Cet espace s'exprime chez elle par une remise à l'honneur d'un héritage culturel dépouillé et d'un passé glorieux mythifié, par une spontanéité, une exubérance et un esprit de superstition, par une émotion et une sensibilité, par une familiarité et une accessibilité ainsi que par une ambivalence marquée entre une gaieté et un pessimisme, un narcissisme et un altruisme.

6.3.2 Horizons d'attente

En tant que quête pour un lendemain meilleur, l'horizon d'attente éclaire de nouvelles avenues. Comment s'exprime-t-il chez Mercurei ? De l'incursion au cœur de son personnage aux commentaires dont elle a fait l'objet, en quoi l'héroïne est-elle emblématique d'une mémoire tournée vers le futur ?

« Une image vaut mille mots » rapporte le dicton. Rarement aura-t-il été mieux illustré que dans les portraits médiatiques du personnage de Mélina Mercurei. L'aspect physique de l'héroïne a en effet donné lieu à des images et métaphores qui nous apparaissent particulièrement instructives. Que nous révèlent-elles de son horizon d'attente ?

À la lecture des nombreuses descriptions dont Mercouri a fait l'objet, une métaphore revient sans cesse : celle du félin indomptable. Cette image récurrente apparaît dès l'introduction de sa biographie où l'héroïne est comparée à un fauve : « Avec sa crinière blonde, son regard vert et son corps souple, Melina Mercouri méritait bien son surnom de « fauve en liberté ». Elle semblait toujours bondir sur ses rôles et dévorer la vie à belles dents » (Meyer-Stabley, 2001, p. 7). Son biographe poursuit les comparaisons félines lorsqu'il décrit la vie de Mercouri à Paris en 1969 à son appartement du 54 rue de Seine :

Ceux qui lui rendent visite à Paris remarquent que, plus que jamais, elle fait penser à une lionne, à une jument à longue crinière, ces animaux nobles dont les femelles sont plus nerveuses, plus farouches, plus imprévisibles que les mâles... [...] Fidèle à son personnage, elle traverse la maison, la vie, l'écran et la scène à la manière des lionnes qui, au cirque, plongent dans les cerceaux de feu. L'exercice accompli, elle exécute crânement son tour de piste, puis se blottit, toutes griffes rentrées, au creux d'un pouf (Meyer Stabley, 2001, p. 189-190).

Meyer-Stabley abonde encore en ce sens quelques pages plus loin :

Melina, toujours pieds nus, les jambes recroquevillées, calée de tous côtés par des coussins, dresse la tête, s'étire voluptueusement et se retrouve brusquement sur ses pieds, dans un bond de chatte qui, de l'épais divan où elle se prélassait, la projette au milieu de la pièce. Impossible, avec elle, de ne pas évoquer des souvenirs de promenade au Jardin des Plantes : elle se déplace comme un félin, tourne autour du journaliste comme une panthère, toujours prête à bondir, renifle et fixe sa future victime avec la gourmandise des tigresses. Elle ne parle pas. Elle ronronne ou elle grogne... On conçoit sans peine que ce grand fauve blond dérange parfois le sommeil des colonels grecs (Meyer-Stabley, 2001, p. 196).

En quelques lignes, le biographe aura ainsi aligné les mots « fauve », « lionne », « jument à longue crinière », « chatte », « félin », « panthère », « tigresse », « ronronne » et « grogne ». Même un mois avant sa mort, Françoise Xénakis se souvient du côté félin de Mercouri : « Maigre, décharnée, elle s'est avancée vers nous, faisant d'évidence un effort inhumain pour se tenir droite. Mais toujours féline, elle a renversé la tête et nous a encore offert son immense rire. La toux l'a forcée à s'y reprendre à deux fois » (Xénakis citée par Meyer-Stabley, 2001, p. 287-288). D'une

part, ces comparaisons soulignent la ressemblance physique entre l'héroïne et le fauve. Les cheveux blonds de Mercouri ne sont en effet pas sans rappeler les teintes fauves d'un jaune tirant sur le roux. Comme plusieurs félins, l'héroïne a également les yeux verts. D'autre part, son attitude à la fois désinvolte et féroce évoque celle d'un fauve prêt à attaquer. En la décrivant comme une personne toujours prête à bondir et en la qualifiant à la fois de farouche, nerveuse et imprévisible, à la manière d'une lionne ou d'une tigresse aux réflexes aiguisés, son biographe met aussi de l'avant son côté audacieux et intrépide. Au-delà de ces ressemblances physiques, ne faut-il pas voir dans la métaphore du félin indomptable une façon d'imager l'esprit d'insoumission, la combattivité et la liberté de Mercouri, tels qu'ils s'expriment souvent dans l'imaginaire collectif au sujet de ce groupe d'animaux farouches ?

6.3.2.1 La métaphore du félin indomptable : Mercouri, la militante

Comme le lion qui s'avère un adversaire menaçant par la force et la bravoure exceptionnelle qu'il déploie, Mercouri a été une militante acharnée à partir de la dictature des colonels en 1967. Son obstination lui vaut alors le surnom de « Mercourage ». Malgré les menaces et les intimidations, elle lutte de toutes ses forces contre le régime dictatorial. Pendant ces 7 années, elle ne désespère pas de voir les colonels tomber dans son pays et continue d'alerter l'attention internationale sur la situation grecque et à parcourir le monde en faisant des tournées de concerts ou en donnant des conférences. Sa détermination la mène à finalement remporter la bataille en 1974. À l'aéroport d'Orly où elle s'apprête à retourner en Grèce après 7 ans d'exil, c'est d'ailleurs en femme victorieuse qu'elle apparaît ; faisant le signe de la victoire aux journalistes et supporters venus lui dire au revoir.

Si son attitude de conquérante se manifeste durant la dictature par le combat tenace qu'elle mène face à la junte, elle était déjà un symbole de la réussite des Grecs à l'étranger avant cette date avec le succès de *Jamais le dimanche* (1960). Elle avait alors remporté le prix d'interprétation au Festival de Cannes ; prix qui la distinguait

comme une actrice hors pair. D'autres paris risqués s'ajoutent à ces prouesses. Son aventure politique est en cela peu commune. En devenant ministre de la Culture en 1981 pour le camp socialiste, Mercuri est la première femme à occuper ce poste en Grèce. Dans la société traditionnelle grecque, c'est tout un exploit. Pendant ses mandats de 1981 à 1989 et de 1993 à 1994, elle entreprend un combat culturel pour changer les mentalités à long terme. Elle participe au mouvement contre le système patriarcal qui encourageait le code d'honneur présenté dans le film *Stella* (1955) et consacre aux droits de la femme un discours célèbre à l'UNESCO. Dans les années 1980, elle entame l'écriture d'un livre-plaidoyer féministe pour inciter les femmes à l'indépendance sexuelle. Elle défie également à maintes reprises les conventions, comme cette fois où elle conduisit une procession de femmes en Grèce vers un temple dont l'accès leur était interdit depuis des millénaires.

Si Mercuri adopta l'attitude d'une conquérante à plusieurs occasions, les textes écrits à son sujet ont aussi parlé d'elle en utilisant abondamment un vocabulaire associé à la figure du vainqueur. Son biographe la présente comme une fonceuse combative : « Jamais, dans sa vie de battante, Melina n'a baissé les bras » (Meyer-Stabley, 2001, p. 288). Si elle ne parvint pas à gagner son ultime combat et que la mort l'emporta sur elle, Mercuri resta combative jusqu'au bout. En entrevue, quelques semaines avant son décès, elle insista sur l'importance de garder la tête haute durant les épreuves difficiles et de se montrer digne et fier devant la maladie. À sa mort, la presse souligna d'ailleurs son courage, comme dans cet extrait : « elle était vaillante et avait un courage stupéfiant et une dignité même en faisant face à la possibilité de sa propre mort » (*Ta Nea*, 7 mars 1994 cité dans Tsaliki, 1995, p. 360). Le premier ministre de l'époque, Andréas Papandréou, avait pour sa part déclaré dans un communiqué que toute la Grèce était en deuil après la mort de cette « combattante courageuse » (*Le Monde*, 8 mars 1994).

À la manière d'un pallikare¹⁵ qui se bat avec son kéfi¹⁶, Mélina Mercouri a fait preuve de combattivité et de courage devant l'adversité tout au long de sa vie. Sa vaillance nous éclaire ainsi sur un premier aspect de l'horizon d'attente qui s'exprime par une grécité tournée vers la victoire malgré les épreuves rencontrées. Cette aptitude nous donne également à nouveau l'occasion de nous questionner à la fois sur l'intériorisation de traits héroïques antérieurs et le potentiel héroïque féminin. Rappelons qu'en grec, le mot bravoure (*andreia*) est associé à l'homme (*andros*) et à la virilité. Il est ainsi intéressant de noter que si Mercouri a investi des traits valeureux, ceux-ci ont généralement fait référence en Grèce à des figures masculines ; notamment les héros akrites et kleptiques du temps du joug ottoman. Le cas de Mercouri qui a fait preuve d'aptitudes vaillantes démontre ainsi que tout le champ héroïque grec grandement associé à la masculinité est à revoir. Le pallikare et son acolyte le lévendès, personnages importants dans l'imaginaire grec, seraient ainsi à revisiter et à reconsidérer en ne limitant plus leur définition uniquement aux hommes.

6.3.2.2 La métaphore du fauve en liberté : marginalité et émancipation

En plus de dévoiler la bravoure et la persévérance de Mercouri, les métaphores du fauve en liberté nous mènent à considérer d'autres aspects de l'horizon d'attente qui se profilent derrière sa figure : la marginalité et l'émancipation.

D'une part, comme le fauve qui ne peut être dressé et qui est libre de toutes attaches, l'insoumission fait partie intégrante de la trajectoire de Mercouri. Dès son plus jeune âge, l'héroïne était considérée comme « la rebelle, la suffragette en puissance » (Mercouri, 1972, p. 32). Issue d'une famille de la grande bourgeoisie, elle coupe très tôt les ponts avec ce milieu conventionnel par l'éducation d'amazone que son grand-père lui donne. Elle va encore à contre-courant de la Grèce de l'époque en

¹⁵ Personne faisant preuve de vaillance physique et morale.

¹⁶ Mot grec qui désigne à la fois l'enthousiasme, le panache et le toupet d'une personne.

décidant ensuite de devenir actrice, malgré l'avis de sa famille qui associe ce métier à l'instabilité et à la dépravation. Même si elle entre à l'École d'art dramatique du Théâtre national que fréquentent les filles de la grande bourgeoisie et qu'elle travaille sous la direction de Dimitris Rondiris qui est très conservateur dans sa conception du théâtre, Mercuri n'hésite pas à braver les préjugés petits-bourgeois. Elle défraie d'ailleurs la chronique mondaine par sa personnalité vigoureuse et sa vie amoureuse tumultueuse. Dès 1949, elle laisse le théâtre conservateur de Rondiris pour se rallier au Théâtre d'art de Karolos Koun.

En 1955, son esprit d'insoumission se transpose dans le film *Stella*. Elle y incarne une femme qui refuse le mariage, en marge du rôle conventionnel de l'épouse grecque de l'époque. Stella est une dissidente qui célèbre sa sexualité et rejette le système moral rigide en place. Chanteuse de bouzouki, elle exerce aussi un métier marginal qui ne correspond pas au carcan de la femme grecque soumise des années 1950. Si Stella prône son indépendance en se rebellant contre le système patriarcal oppressif, elle en est cependant la victime tragique ; sa mort étant le résultat d'un crime d'honneur. À une époque où la liberté des femmes n'était même pas discutée en Grèce, ce personnage était pour le moins atypique et avant-gardiste. Avec lui, Mercuri impose l'image d'une femme différente, confiante, assumée ; une femme libre qui ne veut aucune chaîne. Avec son sourire gourmand et ses grands yeux verts, elle assume pleinement son pouvoir de séduction et sa sensualité. Ce rôle est aussi très proche de ce que l'héroïne a elle-même mis en pratique en se mariant à 17 ans. Son premier mariage a constitué pour elle la ruse parfaite. Son union avec Pan Charocopos lui permet en effet de s'émanciper et de poursuivre sa carrière d'actrice tout en lui donnant le statut respecté de femme mariée.

Si le personnage de Stella est une femme émancipée qui défie l'autorité, les choix de rôles de Mercuri par la suite témoignent également d'une rébellion envers les normes sociales et le sort réservé aux femmes. En 1960, *Jamais le dimanche*, lui permet d'interpréter à nouveau un personnage atypique pour la Grèce de l'époque. La

joie de vivre, l'esprit de liberté, les répliques à l'emporte-pièce ainsi que le caractère volcanique et passionné d'Illya resteront d'ailleurs accolés à Mercuri pour le reste de ses jours. En fait, la majorité des rôles que Mercuri interpréta furent dérivés de *Stella* (1955), que ce soit la gitane de *The Gypsy and the Gentleman* (1957), la prostituée de *Celui qui doit mourir* (1956) ou celle de *Jamais le dimanche* (1960). Mais cette image de femme rebelle et marginale ayant une sexualité assumée et une indépendance sans compromis fut également utilisée par les adversaires de Mercuri afin de discréditer ses positions politiques. La presse de droite réutilisa entre autres sa célèbre réplique dans *Topkapi* (1964) « Je suis nymphomane » pour la ridiculiser.

6.3.2.2.1 Un amour non conventionnel

Si les rôles de Mercuri allaient à l'encontre des normes sociales de la Grèce de l'époque, sa relation avec Jules Dassin a tout d'un amour non conventionnel. Rejetant comme Stella le carcan de la femme grecque, nous avons vu que l'héroïne s'était mariée à 17 ans dans un but émancipatoire. De la même manière, son union à Dassin n'avait rien d'une subordination des aspirations de la femme. Au contraire, son second mari s'est dévoué à sa carrière. Comme nous l'avons vu au travers de son parcours, Mercuri a fréquenté plusieurs hommes depuis son adolescence. Toutefois, à partir de 1955, date à laquelle *Stella* est présenté au Festival de Cannes, Jules Dassin devient l'unique homme de sa vie. Une amie du couple vante les qualités atypiques de ce dernier dans la Grèce de l'époque :

Il ne recherchait pas la gloire pour lui. Il était peut-être l'initiateur et le metteur en scène de sa carrière mais il se tenait toujours quelques mètres en arrière – dans les coulisses. Un phénomène rare dans une Grèce machiste. Je le considérais comme l'homme idéal (Meyer-Stabley, 2001, p. 234).

Jusqu'à la mort de Mercuri en 1994, le couple restera profondément uni, pour le meilleur et pour le pire. Sa solidarité s'exprimera par les diverses épreuves (chômages, doutes, exil, etc.) qu'il traversa main dans la main, l'un apportant toujours soutien et réconfort à l'autre. Rappelons qu'au moment où Mercuri fait la rencontre de Dassin,

ce dernier a été chassé d'Hollywood par le maccarthysme. Françoise Sagan, une de leurs précieuses amies de l'époque, décrit à ce sujet comment le couple a réussi à faire face aux moments plus tristes qu'ils vécurent :

Ils étaient facilement heureux et malheureux à la fois, à cause de ce passé, leur passé si différent dans les racines, l'existence et les formules, mais si proche par leur nature même et leur but profond : le spectacle. Ils s'arrangèrent, avec, j'imagine, bien des soupirs et des cris, pour faire de ces différences une addition positive et qui ne laissait plus de place à la mélancolie. Ils eurent des heures pénibles, je les vis fauchés, inquiets, tristes, désespérés. Je les vis heureux, exultants, enchantés de la vie, mais je ne les vis jamais ni amers, ni résignés, ni triomphants, ni surtout jamais rassurés. [...] Jules Dassin et Melina Mercouri, cet Américain russe aux yeux bleus, et cette Grecque aux yeux d'or s'amuse follement ensemble (*Paris-Match*, 13 octobre 1978).

D'un côté, Mercouri est explosive, excessive et passionnée. De l'autre, Dassin est doux, calme et réservé. En harmonie, malgré leurs caractères opposés et leurs fréquentes disputes, ils ne cesseront de travailler ensemble. Même si les mauvaises langues critiquent souvent les films de Dassin en comparant l'avant et l'après Mercouri, accusant l'actrice grecque d'avoir nui à la carrière du réalisateur, le couple ne mettra jamais en doute sa collaboration.

Comme Simone Signoret et Yves Montand, Yoko Ono et John Lennon, Mélina Mercouri a formé avec Jules Dassin un couple mythique, l'un venant à être associé inévitablement à l'autre. Dassin a créé le personnage d'Illya dans *Jamais le dimanche* (1960), contribuant ainsi à façonner l'image publique de sa compagne. Mais il n'a pas fait que donner des rôles à Mercouri dans tous ses films à partir de 1960, il a également encouragé sa femme dans les diverses actions qu'elle a entreprises. Il s'est aussi installé en Grèce avec elle en 1974 où il a appris la langue du pays et est devenu citoyen grec. Malgré leurs caractères opposés, Dassin et Mercouri ont vécu harmonieusement jusqu'à la mort de cette dernière en 1994. Si l'un était discret et l'autre extravertie, ensemble ils étaient un couple fêtard et bon vivant.

Cette union originale à l'encontre du mariage traditionnel grec où la femme devait se cantonner à son rôle d'épouse nous montre ainsi comment Mercouri a remis en question les conventions sociales jusque dans sa vie intime. À la manière d'un félin qui est souvent indocile, elle a contesté la place conventionnelle de la femme dans le couple en ne restant pas dans l'ombre. Elle a aussi brisé les tabous en se mariant avec un homme d'une autre religion (juive), chose difficilement acceptable dans la Grèce des années 1960. Si elle a pris les devants dans son couple, son mari l'a aussi toujours encouragée à s'assumer pleinement ; l'attitude de ce dernier étant aussi avant-gardiste pour une époque où l'émancipation des femmes commençait à peine à être acceptée. Mercouri et Dassin ont de la sorte rénové l'image classique du couple d'une façon audacieuse dans un temps très empreint de conventions.

6.3.2.2 Une femme libre et entière

En plus du parcours non conventionnel qu'elle a emprunté tant dans sa vie personnelle que professionnelle et des rôles de femmes insoumises qu'elle a interprétés, l'émancipation se manifeste chez Mercouri par ses luttes au nom de la liberté et son mépris de la possession. Son combat contre la dictature des colonels était ancré dans sa volonté de revoir son pays libre. Alors que les droits humains fondamentaux étaient bafoués en Grèce, que les prisonniers politiques se comptaient par milliers, que la censure faisait loi et que la liberté d'expression n'existait plus, Mercouri a tenu tête aux colonels pour que la situation se renverse. Si ses compatriotes étaient alors réduits au silence, elle a saisi chaque occasion pour crier haut et fort ce qui se passait dans son pays au nom de l'idéal libertaire. La chanson *Le front appelle les Grecs (Metapo)* composée durant la clandestinité de Théodorakis et dont les paroles parlent de liberté est alors devenue son hymne. C'est aussi au nom de la liberté, en l'occurrence celle des femmes, que l'héroïne entreprit les luttes féministes que nous avons évoquées plus haut.

Si Mercouri était une femme libre de ses opinions, qui n'avait pas la langue dans sa poche et qui osait dire ce qu'elle pense, elle était également libre de toute attache matérielle. Jusqu'en 1988, date à laquelle Dassin achète une maison, elle vit avec lui à l'hôtel ou dans des appartements de passage. Jusqu'à cette date, elle n'a pas de biens, pas de chambre fixe et vit un peu comme une gitane. Détachée des possessions matérielles, elle aime les objets impersonnels et n'arrive pas à comprendre les gens qui achètent des choses permanentes ou les femmes qui trouvent un plaisir à meubler et à s'occuper de leurs maisons. Comme le souligne Marguerite Duras, ce détachement des biens matériels semble aller de pair avec son caractère entier :

Elle est là, entière, devant vous ou elle n'est pas là du tout. [...] Il y a, en effet, dans cette désinvolture royale, ce mépris de la possession, de la comédie, un don très violent et mystérieux pour la liberté. Tout se passe chez Melina comme si la liberté n'était pas seulement la rupture des amarres, mais comme si elle était constructrice d'un autre ordre de possession. Ne rien posséder, c'est posséder quelque chose, ce rien qui échappe à l'appropriation singulière et concrète. Ne posséder rien, c'est posséder Athènes, la mer, l'amour, la joie, et aussi le pur désespoir. [...] (Duras, 1984, p. 235-237).

Au-delà d'une liberté politique ou d'une liberté sexuelle, le désintéret de Mercouri des biens matériels nous révèle un côté naturel et sauvage qui entre en écho avec la métaphore du fauve en liberté dans le sens d'une envie de vivre pleinement. C'est comme si sans le poids des possessions, l'héroïne mettait véritablement en pratique la liberté qu'elle a tant prônée. Pourtant, tout au long de sa vie, elle ne cessera de revendiquer son identité grecque et son attachement profond pour la Grèce. Elle ne s'intéresse pas aux possessions, mais ne se sent bien que dans son pays natal. Elle se dit indépendante de toute attache matérielle, mais est enchaînée de tout son être à la Grèce. Duras justifie ce paradoxe en expliquant que c'est en étant débarrassée de toute possession matérielle que Mercouri pouvait accéder à la possession ultime : toute la splendeur de la grécité.

6.3.2.2.3 La métaphore de l'animal exotique : un être à part

Si derrière la métaphore du félin indomptable se cache une volonté de décrire la combativité, l'insoumission et l'esprit de liberté de Mercure, d'autres images récurrentes nous semblent tout aussi révélatrices de l'horizon d'attente de cette héroïne. Dans plusieurs descriptions dont elle a fait l'objet, Mercure a été comparée à un être à part. Que nous dévoile cette allusion ?

Comme si elle tenait davantage de la race des animaux nobles que d'une simple femme, Marguerite Duras préfère parler d'elle en termes de « créature » :

Superbe femme ? Davantage : superbe créature. La règle d'or de cette stature doit être une démesure mystérieusement distribuée de la tête aux pieds. Quand on la voit pour la première fois cela frappe. Et on ne peut jamais la revoir ensuite sans revenir à cette émotion devant cette allure princière. Elle est belle comme le serait aussi un jeune athlète. Sans doute dans sa perfection, la forme est-elle androgyne. La discrimination ne se fait qu'au stade humain. Je ne la fais pas pour Melina. Elle est belle sans frontière, comme toute forme vivante peut l'être, à la mode d'un cheval, d'un arbre, d'une femme. Blonde. Sous la crinière, les yeux jaunes vous regardent, admirables. La bouche est grande et c'est juste. Elle est pieds nus, en pantalon et en chemise d'homme presque toujours. Peignée à la diable, les cheveux dans les yeux. Elle ne s'assied pas comme tout le monde, elle ramène ses pieds sous elle. Ou bien elle s'allonge. Elle a toujours l'air de venir d'où ? De courir sur la colline ou du bord de la mer, jamais de la ville (Duras, 1984, p. 234).

En plus de faire des comparaisons similaires à celles de Meyer-Stabley en parlant de la « crinière » de Mercure ou en utilisant le mot « cheval », Duras emploie ici une série de termes qui semblent tous renvoyer au même champ lexical : « allure princière », « belle comme un jeune athlète », « belle sans frontière », « forme vivante ». Ces descriptions de qualités supérieures soulignent l'exceptionnalité de l'héroïne. En l'associant à une créature qui n'est pas de ce monde et qui ne fait rien comme les autres, l'écrivaine souligne le caractère surhumain de Mercure. Dans le même ordre d'idées, un ami de Spyros Mercouris, le frère de l'héroïne, la compare également à des animaux rares qui ont la particularité de se démarquer du troupeau :

Elle déambulait dans les rues et il était impossible de ne pas se retourner pour la regarder. Un oiseau paradisiaque dans une volée de moineaux... Ou un cheval de course, parmi des chevaux de labour et des mulets. C'était un être à part dans une société particulièrement complexée et frileuse, à l'esprit bourgeois et étriqué. Même parmi les belles femmes de l'époque, Melina se différenciait, comme Greta Garbo, des pin-up d'Hollywood. [...] Nous aperçûmes soudain cet oiseau exotique descendre la rue. [...] (Meyer-Stabley, 2001, p. 49-50).

Dans cette citation, Mercouri est ainsi comparée à des animaux nobles (« oiseau paradisiaque », « cheval de course », « oiseau exotique »), chacun étant rare. Si ces métaphores ont largement trait à son apparence physique hors normes, elles semblent également servir à souligner à quel point elle se distinguait des autres femmes dans la société grecque des années 1940-1960. Cette originalité est aussi mise de l'avant par le metteur en scène Andreas Voutsinas qui la décrit comme « un être exotique, extraterrestre » (Andreas Voutsinas cité par Meyer-Stabley, 2001, p. 45). Comme les animaux exotiques qui sont rares, beaux et insolites, Mercouri était une femme réputée pour sa beauté exceptionnelle qui a aussi eu le parcours d'un être à part, comme nous l'avons vu plus haut.

Les descriptions de Duras ou de l'ami de Spyros Mercouris mettent toutes les deux l'accent sur le charisme de l'héroïne. Pendant que la première dit avoir été fortement émue par l'allure majestueuse de Mercouri, le second souligne l'aura de charme qui se dégageait de sa figure. Sa présence charismatique est aussi mise de l'avant par Kostas Georgoussopoulos dans *Le cinéma grec* (1995, p. 129) : « C'est à croire que Mélina est née pour ensorceler la lumière. Jamais la caméra ne se lasse de la photographier. Dès que Mélina entre sur le plateau, gens et choses sont comme happés par l'ombre ; à elle seule, elle accapare toute la lumière. »

En comparant ainsi Mercouri à des êtres d'exception ou en insistant sur sa présence magique, ces descriptions participent à créer le mythe d'une femme à part qui est au-dessus du lot. Considérée comme une personne hors du commun, l'héroïne a d'ailleurs eu droit à des funérailles de premier ministre. À ce sujet, les articles et discours suivant sa mort ont particulièrement mis de l'avant une idéalisation de sa

figure. Une multitude de commentaires l'ont alors présentée comme une femme éternelle, lui attribuant les vertus les plus hautes de sa communauté. Un Grec interrogé dans la rue, dont les propos furent rapportés dans le journal *Ta Nea* du 7 mars 1994 après la mort de Mercouri, a déclaré que « Melina était au-dessus des politiques, elle était grecque » (Tsaliki, 1995, p. 360), associant la grécité de l'héroïne à une qualité supérieure qui dépasse les querelles terre-à-terre du pouvoir. L'éloge funèbre prononcé par Jack Lang, l'ex-ministre de la Culture français, est à lui seul très riche quant à la personnification d'une grécité idéalisée attribuée à Mercouri :

« Terre de Grèce / Tu m'as nourrie pour être / la lumière de la Grèce ». Ces mots d'Iphigénie d'Euripide, ce sont aussi les tiens, Melina. Le sang de la Grèce qui t'a fécondée coulait dans tes veines. Oui, tu étais toi aussi la lumière de la Grèce.

Femme Flamme, Femme Oriflamme. Femme Emblème, Femme Phare, tu incarnais l'idéal grec de beauté, de liberté, de raison. Ton nom disait au monde : « La Grèce de l'universel est là, toujours vibrante. » Cette Grèce-là, c'est une deuxième patrie pour les hommes de culture et de liberté de la planète. [...]

Tu te souviens de cette phrase de Pausanias attribuée à Iodama, la prêtresse d'Athéna à laquelle je te comparais parfois: « Je suis vivante et je demande du feu. » Ce feu sacré de l'esprit grec, allumons-le en ton nom, partout, ici et là, en Grèce et dans le monde : le feu de la création, le feu de la démocratie, le feu de la bonté (Jack Lang cité par Meyer-Stabley, p. 290-291).

Dans ces extraits, Lang associe Mercouri à une femme emblématique de la « Grèce de l'universel », à « l'idéal grec de beauté, de liberté, de raison », à la déesse Athéna et à « l'esprit grec ». Ces analogies ont en commun de souligner un certain champ de grandeur qui se déploierait au sein de la figure de l'héroïne. Un héros incarne effectivement les valeurs qui reflètent l'idéal de la communauté. Ce faisant, il les promeut et les présente comme une perfection à atteindre. Comme nous l'avons vu plus haut, Mercouri a en effet défendu les idéaux démocratiques et était une belle femme. Au terme de sa vie, les commentaires dont elle a fait l'objet ont mis l'accent sur ses combats pour la Grèce, retenant une image idéalisée de l'héroïne. En l'associant de manière récurrente à une célébration de l'hellénisme, ils ont souligné son côté universel. Comme le héros épique qui rappelle les idéaux et modifie le cours

de l'histoire, l'esprit d'insoumission de Mercure et son combat au nom de valeurs nobles ont fait d'elle une personnification absolue de la grécité.

Vu ainsi, l'horizon d'attente déployé au sein de sa figure est celui d'une grécité idéalisée, tournée vers la perfection. Informé de sa mort, Miltiade Evert, le chef de l'opposition de droite, a d'ailleurs souligné que « l'hellénisme n'oubliera jamais Mélina » qui était « une Grecque par excellence » (*Le Soleil*, 7 mars 1995). L'idéalisation de Mercure s'est aussi exprimée par la juxtaposition de la figure de l'héroïne à la Grèce. Le premier ministre, Andréas Papandréou, a dit d'elle que son nom était synonyme de la Grèce elle-même et qu'elle a été un emblème pendant quarante ans (*Le Monde*, 8 mars 1994). À la télévision et dans la presse grecque, elle a alors été qualifiée de « héros populaire » et de « dernière déesse grecque » (*Mega*, 7 mars 1994 cité dans Tsaliki, 1995, p. 359). Quand la célébration des funérailles de Mercure fut accusée d'être démesurée, la presse répliqua que « rien n'est excessif quand il s'agit de célébrer la grécité » (*Ta Nea*, 11 mars 1994). Le Québec n'échappe pas à cette association magnifiée. Dans *Le Devoir* du 7 mars 1994, Odile Tremblay la décrit comme étant pour la Grèce ce que fut de Gaulle pour la France. La journaliste poursuit en disant que la « Grèce [...] a laissé une portion de son âme avec le départ, hier à New York, de sa plus vibrante ambassadrice. » Meyer-Stabley (2001, p.292) parle également de Mercure en ce sens : « Dans ses outrances comme dans ses générosités, la flamboyante Hellène aura incarné mieux que quiconque, en cette seconde partie de ce XXe siècle, l'âme grecque ».

Ce n'était toutefois pas la première fois que Mercure se voyait gratifiée de pareilles analogies. Le 25 août 1967, alors que le roi Constantin de Grèce vient en visite aux États-Unis, Mercure réunit des manifestants devant l'ONU. Elle compte alors lire la lettre qu'elle a écrite au roi, mais n'en a finalement pas l'occasion. Suite à cet incident, la journaliste Harriet Van Horne écrit dans le *New York Times* des propos élogieux envers Mercure: « Mélina Mercure incarne la grandeur de la Grèce bien mieux que la famille royale tout entière » (Mercure, 1972, p. 277-278). Comme

si elles allaient de soi, ces descriptions associent Mercouri à un certain idéal grec ou à une certaine « grandeur », sans préciser leur fondement. Si ces images cautionnées font évidemment référence aux diverses luttes de Mercouri, tant durant le régime des colonels que durant sa carrière politique, elles demeurent sur le plan de l'abstrait.

Considérée comme un être à part en raison de sa trajectoire atypique et de sa beauté exceptionnelle, Mercouri s'est ainsi vue revêtir des traits extraordinaires. Son idéalisation s'est poursuivie à sa mort où elle a été vue comme le reflet des valeurs de l'hellénisme. Si la métaphore du fauve en liberté nous éclaire sur son ardeur, sa force, son courage et son esprit émancipé et anticonformiste, celle de l'animal exotique nous révèle la dimension surhumaine qu'elle a revêtue. En plus d'incarner la réussite des Grecs à l'extérieur des frontières nationales, l'héroïne a toujours cherché à améliorer les conditions de vie de ses compatriotes à travers ses combats contre la dictature des colonels ou ses diverses luttes féministes. Ce faisant, elle ne faisait pas qu'offrir un espace de reconnaissance rassurant pour sa communauté, elle l'incitait aussi à se dépasser en l'encourageant à s'affranchir. L'horizon d'attente ainsi déployé au sein de sa figure est celui d'une Grèce tirant son épingle du jeu dont l'indépendance et l'esprit d'insoumission prouvent que l'émancipation peut être atteinte par le rejet du conformisme. L'exaltation médiatique de sa figure à sa mort a ensuite repris l'exceptionnalité de Mercouri pour en faire un exemple pour tous les Grecs ; l'horizon d'attente se résumant dès lors à une grécité absolue.

Conclusion

L'examen des facettes mémorielles de Mélina Mercouri nous a révélé deux pôles complexes qui viennent s'harmoniser au sein de l'héroïne. En tant que co-création entre sa communauté qui projette en elle ses aspirations et sa propre habileté à répondre aux attentes de cette dernière, la figure héroïque qu'est Mercouri foisonne d'informations. Elle présente en effet les traits exacerbés de sa communauté et nous en dit long sur ce que celle-ci recherche dans un temps de crise.

Alors que le processus d'héroïsation a circonscrit la dictature des colonels comme période clé où se confirme le statut héroïque de Mercouri, les versants mémoriels présents en sa figure nous semblent en effet des plus riches afin de comprendre la quête identitaire des Grecs pendant cette phase. Durant les sept ans du régime dictatorial, ces derniers se sont vus dépourvus de leurs droits fondamentaux, refoulant leurs traits identifiants afin de correspondre au nouvel état en place. Dans ce contexte d'instabilité et de perte de repères, Mercouri est venue leur rappeler les caractéristiques qui les définissent ainsi que le passé glorieux où ils étaient libres et triomphants. Par son incarnation de la vaillance, de la liberté, de l'insoumission et de l'anticonformisme, elle les a également encouragés à se distinguer et à atteindre l'excellence. L'héroïne a ainsi à la fois rassuré sa communauté, en confirmant les attributs partagés, et incité cette dernière à se dépasser. Sans se vouloir exhaustifs ou représentatifs des souvenirs et anticipations à venir, le lieu de mémoire et l'horizon d'attente chez Mercouri ont reconstruit les assises et les rétrospections communautaires et imaginé des résolutions, présentant ainsi une certaine image de la grécité.

CHAPITRE VII

MIKIS THÉODORAKIS : PÉRIPLÈS ET PÉRIPÉTIES MÉMORIELS D'UN MYTHE VIVANT

Les agas et les kodjabachis l'ont à l'œil, ils font tout ce qu'ils peuvent pour lui mettre des bâtons dans les roues, ils envoient des hommes pour l'empêcher d'entrer dans certains villages. Ils n'hésiteraient pas à se débarrasser de lui s'ils étaient sûrs que cela ne provoquerait pas de remous, s'ils ne craignaient pas qu'en apprenant sa disparition les rayas n'érigent en martyr ce chanteur ambulant. Ce qui les dérange, c'est que les paroles de ses chansons ne ressemblent pas aux vers des autres rimailleurs, que ce qu'elles racontent n'incite pas les gens à se tenir bien tranquilles en leur offrant de quoi s'amuser, rire, se distraire, ne contribue pas à leur faire oublier leur servitude, leur infortune, leurs tourments. Dès que le vieil aveugle commence à dire ses poèmes, tous ceux qui l'écoutent sentent les larmes leur monter aux yeux, leur mémoire se met à saigner comme une plaie encore béante, ils se souviennent des temps heureux, de leur gloire passée, de l'époque où ils étaient libres sur leur terre.

Aris Fakinos
La citadelle de la mémoire

Par sa vie et son œuvre, Mikis Théodorakis est devenu indissociable de la Grèce et des nombreux bouleversements qu'a connus ce pays. Résistant de la première heure et artiste controversé, le compositeur n'a cessé de déchaîner les passions depuis le début des années 1960. Nous souhaitons ici examiner la pléiade d'images récurrentes

qui se cachent derrière sa figure. Ces images nous apparaissent en effet être la clé pour une meilleure compréhension du personnage de Mikis Théodorakis. Par ricochet, elles s'avèrent aussi indicatrices du caractère héroïque de ce dernier et de ses deux grands versants mémoriels.

Un retour sur le parcours du compositeur depuis son enfance sera d'abord nécessaire pour éclairer les grandes étapes de sa vie. C'est lui qui nous permettra ensuite de saisir son processus d'héroïsation avant de nous attacher à ses diverses représentations. Les faits et gestes de Théodorakis seront étudiés autant à partir de ses propres écrits et déclarations que des commentaires variés dont il a fait l'objet, tant en Grèce qu'à l'international. Leur mise en lumière en lien avec le lieu de mémoire et l'horizon d'attente vise à comprendre comment Théodorakis est devenu l'incarnation de sa communauté d'appartenance, symbolisant à la fois ses jalons et ses aspirations.

Il n'est jamais aisé d'entreprendre une recherche sur une figure dont la vie et l'œuvre ont fait couler autant d'encre. Le chercheur craint alors de se perdre dans l'abondance des documents et de négliger certaines sources. S'il est clair qu'il était impossible de passer en revue la totalité des documents dont Mikis Théodorakis a fait l'objet au fil des années, notre corpus a tout de même voulu regrouper des sources très fouillées, dans plusieurs langues (grec, français, anglais, allemand, etc.) et de plusieurs époques (1950 à aujourd'hui). En plus des articles, documentaires et entrevues du compositeur cités en biographie, quelques ouvrages de référence nous ont servi de guides tout au long de notre recherche. Théodorakis s'est lui-même exprimé, principalement à travers cinq livres qui nous ont apporté des informations précieuses sur son point de vue : *Journal de résistance* (1971), *Culture et dimensions politiques* (1973), *Les fiancés de Pénélope : conversation avec Denis Bourgeois* (1975), *Les chemins de l'archange* (Tome 1, 1989 et Tome 2, 1990). Cinq autres ouvrages clés, à cheval entre la biographie et l'essai d'analyse, nous ont également suivie tout au long de ce chapitre : *Mikis Theodorakis : ou la Grèce entre le rêve et le cauchemar* (Coubard, 1969), *Theodorakis: Music & Social Change* (Giannaris, 1972),

Theodorakis. Le roman d'une musique populaire (Pierrat, 1980), *Theodorakis. Myth and Politics in Modern Greek Music* (Holst, 1980) et *Mikis Theodorakis. Une vie pour la Grèce* (Wagner, 2000).

Finalement, le site officiel du compositeur (www.mikis-theodorakis.net), géré par son biographe et ami, Guy Wagner, nous a permis de recenser une multitude d'autres informations, dont ses plus récentes activités.

7.1 Un itinéraire à l'unisson de la Grèce

Dans un premier temps, nous souhaitons étudier la vie mouvementée du compositeur à la lumière des grands moments de son itinéraire.

7.1.1 Une enfance de prodige entre les déracinements et le refus de la réalité

Mikis Théodorakis naît le 29 juillet 1925 sur l'île de Chios. Son père étant fonctionnaire d'État, il passe son enfance et son adolescence à se déplacer à travers la Grèce. Mytilène, Syros, Ioannina, Argostoli, Patras, Pyrgos et Tripolis sont quelques-unes des villes où le jeune Mikis séjourna avant de s'installer à Athènes en 1943 pour suivre des cours de musique au conservatoire de la capitale. Au fil des déménagements de sa famille, Théodorakis rencontre des jeunes qui lui témoignent souvent de l'hostilité. Dans *Les chemins de l'archange* (1989), il décrit son enfance de déraciné qu'il passe dans des quartiers sordides et des provinces reculées et pendant laquelle il doit continuellement faire l'apprentissage des règles de conduite, des codes verbaux et des coutumes propres à chaque nouvelle ville rencontrée : « J'étais une sorte d'immigrant intérieur, toujours de passage, ayant un drôle d'accent. [...] J'étais l'éternel étranger : j'étais l'Athénien à Ioannina, l'Épirote à Argostoli, le Céphalonien à Patras, etc. » (Théodorakis, 1989, p. 32). Son sentiment d'étrangeté se voit accentué par sa grande taille et l'origine de ses parents. Réfugiée d'Asie Mineure, sa mère se sent en exil en Grèce et ne cesse de pleurer la patrie perdue. Crétois originaire de la ville de Galata, son père se sent également à demi étranger en Grèce :

Ainsi étais-je et me sentais-je moi-même – tout au long de ces années – un petit étranger à triple titre : comme provincial, comme réfugié et comme Crétois. Je pourrais y ajouter un quatrième titre qui ne va pas tarder à me distinguer encore un peu plus des autres : ma taille exceptionnelle, surtout pour l'époque et pour mon âge (Théodorakis, 1989, p. 71).

Si le jeune Mikis n'est guère en contact avec des « infrastructures musicales »¹ qui se font rares dans la province grecque de l'époque et s'il n'a pas encore entrevu l'existence de la musique laïque, ses déplacements à travers la Grèce le mènent à découvrir sans cesse des airs nouveaux et sa famille se charge de lui transmettre l'héritage musical. Pendant que sa mère lui chante les chansons mélancoliques des réfugiés et les mélodies dansantes des îles, sa grand-mère paternelle l'initie aux chants de la liturgie byzantine et son père² lui apprend la tradition des chansons de tables, les *Rizitika*, qui racontent « l'histoire crétoise secrète de l'oppression, de la persécution, de la souffrance, de l'irréductible fierté et de la victoire » (Wagner, 2000, p. 18). L'enseignement des chansons démotiques par ses parents et des cantiques byzantins par sa grand-mère aura certes préparé le terrain à l'intérêt musical que développe peu à peu le jeune Mikis, mais c'est la découverte de l'harmonie lors de son deuxième séjour à Argostoli en 1937 qui l'attire d'une manière passionnelle vers la musique.

À la fin des années 1930, c'est donc vers la musique symphonique que penche le cœur du garçon et non vers les chants laïques des grands centres urbains ou la musique démotique de la Grèce rurale et insulaire que lui ont transmis ses parents :

Je pense que mon choix de la musique symphonique (ou classique) à l'époque – au beau milieu de ce désert culturel qu'était la province grecque – traduisait d'instinct un refus de la réalité grecque³ telle que j'avais pu la connaître, autrement dit sous son aspect repoussant (Théodorakis, 1989, p. 133-134).

¹ Les orchestres symphoniques, les concerts, les éditions musicales, les chœurs ou les conservatoires.

² La famille des Théodorakis est d'ailleurs issue d'un certain Theodoromanolis qui fut, sous le joug ottoman, un célèbre chanteur qui s'accompagnait à la lyre.

En plus de chanter dans la chorale de l'église locale depuis l'âge de 7 ans, c'est durant ces années qu'il apprend le violon et écrit ses premières compositions. Enfant prodige, il dirige même des chorales. Il découvre également la littérature à travers l'œuvre de deux grands poètes grecs : Dionysios Solomos et Costis Palamas. Plus le temps passe et plus la musique prend une place centrale dans sa vie. Elle devient la bouée de secours qui lui permet de fuir une réalité oppressante liée à ses années d'apprentissage difficile dans la vie des bandes :

Jouer aux gendarmes et aux voleurs afin d'apprendre, au bout du compte, à voler pour de bon, rabâcher des comptines obscènes, fréquenter de force les putains, se battre à coups de pierre avec la sauvagerie d'une guerre véritable, torturer des animaux sans défense : je me demande si ces épreuves, conçues comme des rites initiatiques dans le processus d'intégration à la communauté des enfants, étaient de simples coutumes, des conventions du moment ou si elles ne reflétaient pas plutôt cette société marquée par la loi de la jungle que nous allions avoir à affronter avant même d'être parvenus à l'âge adulte. Cet apprentissage, subi sous la contrainte et dans des conditions particulièrement traumatisantes, a fait de moi, à partir de l'âge de dix ans, un élément parfaitement asocial (Théodorakis, 1989, p. 61).

À partir de 1938, l'adolescent fait une véritable fixation sur la musique à laquelle il consacre tout son temps, cloîtré dans sa chambre :

...je crois que j'étais mû par la nécessité d'une réaction de défense toute personnelle – à la fois fuite et délivrance – qui me poussait à élever autour de moi des murailles idéales et à refuser désormais toute incursion dans la société des hommes.[...] Ainsi, récusant en bloc la société des hommes (et celle des enfants), la musique m'apparaissait-elle comme la seule issue si je voulais avoir un sort vivable sur cette planète. Et cette issue, il me fallait la découvrir *seul* (Théodorakis, 1989, p. 61-62).

Voyant la musique comme une forme d'expression purement personnelle, la réclusion et la solitude sont alors pour lui les conditions essentielles à sa quête

³ Le compositeur conservera d'ailleurs cette attitude de réserve envers la « réalité grecque » jusqu'en 1960 lorsqu'il écrit son cycle de chanson *Epitaphios*. Même si, dans l'intervalle, il n'a cessé de s'engager dans cette « réalité grecque ».

créatrice. Par la suite, en 1939, à Pyrgos, il recommence à fréquenter les jeunes de son âge et devient membre des *Jeunesses Métaxas*. Sa passion pour la musique ne cesse cependant pas et il fonde un orchestre d'harmonicas. Embrigadé dans le mouvement nationaliste, l'adolescent est alors convaincu que les communistes sont les ennemis jurés de la nation. En 1940, sa famille s'installe à Tripolis, le chef-lieu d'Arcadie dans le Péloponnèse. Un an plus tard, la guerre éclate et la ville se retrouve sous occupation italienne.

7.1.2 Résistance, clandestinité et camps : dans l'enfer de la Deuxième Guerre mondiale et de la guerre civile

Alors que l'adolescent s'est lancé dans la quête d'un idéal à travers la musique et qu'il cherche à fuir la quotidienneté grecque oppressante, la Deuxième Guerre mondiale marque un tournant dans sa vie. Le 24 mars 1942, au cours d'une manifestation organisée par la Résistance sur la tombe de Kolokotronis, le héros de la Guerre d'Indépendance, il est arrêté pour avoir frappé un officier italien. Il expliquera plus tard son geste : « Je souhaitais m'attirer un châtiment exemplaire et, dans le même temps, émerger de la foule en me distinguant par le refus agressif d'un monde qui m'étouffait, cherchait à m'imposer un comportement, une conduite et une pensée qui blessaient ma sensibilité » (Théodorakis, 1989, p. 94). Jeté en prison, il est torturé pour la première fois. C'est là, au contact de ses codétenus, qu'il apprend les fondements des théories marxistes et qu'il décide d'adhérer au Parti communiste. L'écœurement qu'il ressent envers les profiteurs du marché noir et sa haine de l'occupant l'incite aussi à rejoindre la Résistance. Le marxisme devient alors pour lui la théorie qui harmonise les rapports entre les hommes :

Comme on a pu voir, ces redondances, ces références au Grand Tout, à l'Harmonie Universelle, si habituelles à cet âge, restaient fort abstraites et versaient dans un idéalisme forcené à l'heure où un monde s'écroulait autour de moi dans les premières convulsions de la guerre. Je ressentais le besoin d'un autre cadre qui puisse répondre au même souci de réconciliation avec moi-même, avec la vie, avec les hommes. (Théodorakis, 1989, p. 94-95).

De la même manière qu'il est convaincu que la loi de l'harmonie universelle s'exprime à travers l'art, il croit alors que le marxisme permet l'atteinte de l'harmonisation entre les membres d'une société par l'affranchissement personnel et la libération sociale. Malgré sa foi dans le marxisme, il remarque très tôt les « cloisons étanches » qui se créent à l'intérieur de l'organisation de la Résistance où il voit se répéter les mêmes relations de pouvoir qu'il dénonce.

Dès qu'il le peut, il compose des chansons sur des textes poétiques, comme la *Chanson du capitaine Zacharias* d'après un texte de Valaoritis, composée 4 ans plus tôt, qui devient en 1942 le chant de résistance de la marine grecque. En 1943, il est encore arrêté par les Italiens et échappe de peu aux Allemands qui sont sur le point d'occuper à leur tour Tripolis. Libéré de justesse par le colonel Festuccio et envoyé à Athènes, il prend alors conscience du souci qu'il cause à sa famille :

À partir de ce jour, au cours de toutes les épreuves qui seront mon lot à l'avenir, je n'aurai qu'une hantise, qu'un seul vrai tourment : l'idée que je suis en train de gâcher la vie des miens. Ce sera cela, mon supplice. Tout le reste ne comptera guère. Mais mon père lui-même avait sa part de responsabilité. Avec ses fameuses « Pages de guerre », ne m'avait-il pas inculqué la maxime chère à Kazantzakis, « réaliser l'impossible ». Et, de fait, j'en étais incapable. (Théodorakis, 1989, p. 125).

Tout en poursuivant ses études musicales au Conservatoire sous la direction du professeur Economides, il rejoint l'organisation de la jeunesse du Front de libération nationale (E.A.M.) et fait la connaissance de Myrto Altinoglou qui deviendra sa femme 10 ans plus tard. Le 3 décembre 1944, lors de la manifestation pacifique⁴ à la Place Syntagma qui tourne au carnage lorsque les troupes anglaises tirent dans la foule, Théodorakis ose brandir le drapeau grec qu'il a immaculé du sang des blessés et commence à marcher en direction des fusils pointés. Il passera le reste du mois de décembre entre les réunions de cellules et les combats des rues. Parmi les nombreuses

⁴ Bataille relatée au chapitre III, p. 113.

luttres auxquelles il a participé, les événements de décembre demeurent une de ses plus grandes fiertés : « Les journées de décembre furent pour moi une des pages les plus héroïques de la lutte pour notre liberté. » (Théodorakis cité dans Coubard, 1969, p. 62). Durant cette période, il assiste à des scènes d'horreur et voit des amis se faire tuer sous ses yeux dans un climat constant de barbarie :

Car la violence que je pressentais sans bien la voir dans nos relations quotidiennes, voilà qu'elle s'affichait outrageusement dans les rues. Certes, la violence, c'était aussi les quartiers misérables, les mendiants, les domestiques, les préfets, les généraux, les enfants couverts de poux à l'école, les villages ignorants l'électricité. C'était les chiens errants traqués, les petits oiseaux, au printemps, pris au piège sur les arbres avec des gluaux. C'était les pianos en train de rouiller dans les bonnes maisons de la ville. Mais la violence de la guerre et de l'Occupation, c'était la violence-mère, la violence nourricière, les autres violences n'étaient que ses rejetons (Théodorakis, 1989, p. 133).

Quand la guerre civile (1946-1949) éclate à son tour, la violence ne fait que s'accentuer. Lors d'une manifestation à Athènes où la foule chante *La Chanson du Capitaine Zacharias*, Théodorakis est encerclé et battu jusqu'à devenir inconscient avant même que le cortège n'atteigne la place Syntagma. Il se réveille à la morgue avec une fracture du crâne et la vision de l'œil droit affaiblie. Pendant que le journal du lendemain relate sa mort, des amis parviennent à le faire transférer dans un hôpital où il doit rester deux mois. Puis, en décembre 1947, le Parti communiste est déclaré illégal et les communistes sont persécutés, victimes d'une véritable chasse aux sorcières. Théodorakis mène alors une vie de clandestin dans un état de semi-clochardisation. Même s'il se nourrit de peu, qu'il est exposé aux intempéries et tombe souvent malade, il se reconforte à l'idée de faire enfin partie d'un groupe d'individus dans lequel il se sent à sa place :

J'avais cessé d'être l'étranger, l'intrus. J'étais désormais admis sur un pied d'égalité au sein d'une communauté extraordinaire où tous donnaient l'impression de s'être enivrés en buvant à la même coupe. Il y avait une sorte d'émulation à celui qui offrirait le plus à autrui. Il ne s'agissait nullement d'une obligation politique ou étroitement partisane, au sens où on peut l'entendre aujourd'hui. C'était un trop-plein d'âme. Chaque membre de la communauté était une corde tendue qui vibre d'autant plus qu'on la pince fort (Théodorakis, 1989, p. 221).

En juillet 1947, Théodorakis est déporté à l'île de Psitalia puis à celle d'Ikaria dans les Sporades, près des côtes turques. Abandonné à lui-même avec des dizaines d'autres milliers de résistants, il découvre alors le rébétiko en plus de s'occuper ardemment de musique démotique.

L'amnistie du nouveau premier ministre Themistoklis Sophoulis en septembre 1947 lui permet de rentrer à Athènes et d'avoir quelques mois de répit avant que la chasse à l'homme ne reprenne en 1948. À nouveau clandestin, Théodorakis doit trouver refuge chez des connaissances qui veulent bien l'accueillir. Le reste du temps, il doit passer ses nuits dehors ou se cacher sur des chantiers aux côtés de son compagnon de fortune, Pavlos Papamercouriou⁵. Ces mauvaises conditions de vie lui font développer une affection pulmonaire dont il souffrira toute sa vie. Il réussit à trouver du travail au théâtre du Pirée dans un spectacle où Mélina Mercouri tient le rôle principal. Il pénètre également en secret au Conservatoire dans ses moments de répit pour assister à des répétitions chorales et pour s'entraîner au piano. Au mois de mai 1948, trop malade pour errer dans les rues, il décide d'aller chez ses parents à Nea Smyrni où on l'arrête et le déporte à nouveau à Ikaria. Là, il apprend la mort de deux amis chers, Makis Karlis et Vasilis Zannos⁶.

En fin janvier 1949, faisant partie des détenus qui refusent de signer la Déclaration de repentir, Théodorakis est transféré à Makronissos, une île ingrate face au cap Sounion où le gouvernement a instauré un « centre de rééducation » pour les communistes. Il séjourne avec les « irréductibles » dans la tente E5 du camp D. C'est là qu'il entend chanter pour la première fois un autre détenu, Grigoris Bithikotsis, un ouvrier à la voix puissante et rauque qui deviendra son premier interprète 10 ans plus tard. Malgré l'enfer d'Ikaria et de Makronissos, Théodorakis continue à travailler la

⁵ Pavlos sera arrêté et affreusement torturé avant d'être condamné à mort. Théodorakis écrira *La Ballade du frère mort* (1961) en sa mémoire.

⁶ Théodorakis dédiera sa Première Symphonie (1953) à ces deux victimes de la guerre fratricide. Karlis était dans l'armée nationale et Zannos dans le camp communiste.

musique pendant son séjour à ces deux endroits, comme si le climat difficile stimulait son inspiration. La musique est alors pour lui une soupape de sécurité :

Dans sa grande malice, la nature me ménageait cette issue pour m'empêcher de sombrer dans la folie, pour me permettre de survivre. À tous les moments difficiles de mon existence, la musique a frappé à ma porte, elle est entrée et a ravi la moitié de moi-même. L'autre moitié restait parmi les hommes et leurs immondices. Il lui fallait soutenir le regard de la violence, ne pas fléchir devant tant de laideur (Théodorakis, 1989, p. 308-309).

Durant son passage à Makronissos, Théodorakis enseigne le solfège à ses camarades, organise une chorale et compose même une symphonie qu'il exécute avec quelques amis devant les autres détenus. Même dans les pires moments, la musique et la chanson sont omniprésentes :

Nous étions vingt mille, exilés en Icarie. Plusieurs dizaines de milliers se trouvaient à Makronissos. Des milliers passaient par l'enfer de la Sûreté ou du Deuxième Bureau de l'Armée et ensuite certains d'entre eux étaient conduits dans des prisons, tandis que d'autres étaient envoyés devant le peloton d'exécution. Cependant, où que nous nous trouvions, nous ne cessions de chanter, pendant les transferts, pendant l'exil, dans la prison, au moment de l'exécution ! Notre foi était une montagne, et notre volonté de l'acier pur ! (Théodorakis, 1971, p. 76).

Pourtant, tout est fait pour briser le moral des détenus et les inciter à gagner l'autre camp. Beaucoup de prisonniers cèdent d'ailleurs en signant la Déclaration de repentir et doivent subir le lavage de cerveau anticommuniste, appelé la « décoloration », avant d'être libérés :

L'organisation de l'univers concentrationnaire de Makronissos est faite en sorte que le frère en arrive parfois à torturer son propre frère – et, plus généralement, l'ami son ami, le camarade son camarade. Elle vise à briser et finalement à anéantir l'homme qu'est chacun de nous (Théodorakis, 1989, p. 338).

Le 26 mars 1949, lors d'une cruelle séance de signature, Théodorakis est une fois de plus torturé. Un soldat s'amuse à danser sur sa poitrine avant de lui déboîter et de lui casser la jambe droite. Après 3 semaines de tortures continuelles, il est finalement transféré à l'hôpital 401 à Athènes où son père ne le reconnaît même pas tant il a été

battu. À la fin mai, il est condamné à retourner à Makronissos où d'autres tortures l'attendent. Ses bourreaux l'enterrent jusqu'au cou et il est sauvé in extremis par une patrouille. Un soldat parvient à le soigner avant de prévenir son père qui le fait transférer sur le continent. Théodorakis obtient alors sa libération provisoire comme invalide et rejoint la Crète pour y séjourner chez sa famille.

Mais Makronissos ne l'a pas laissé sans séquelles. Pendant les années suivant sa libération, il aura des crises nerveuses avec des maux de tête, une sensation de dépression, de passages à vide puis des convulsions qui le mènent progressivement à perdre conscience. Déstabilisé, il ne sait plus trop à quoi s'accrocher. En 1950, il réussit son examen final au Conservatoire d'Athènes avant de commencer son service militaire à Alexandropoulis jusqu'en 1952. Vivant entre Athènes et la Crète, il écrit des articles pour *I Avghi* dans lesquels il critique la pratique de la musique en Grèce. Il compose également de la musique pour les ballets *Orphée*, *Eurydice* et *Carnaval Grec*. Grâce à une commande plus importante pour l'écriture de la musique des films *The Barefoot Battalion* et *Eva* en 1953, il peut enfin épouser Myrto Altinoglou qui l'a accompagné et attendu pendant toutes ces années difficiles. En 1954, Théodorakis et sa jeune épouse, fraîchement diplômée de médecine, obtiennent tous les deux une bourse d'étude qui les mène à s'envoler pour Paris où naîtront leurs deux enfants.

7.1.3 Études parisiennes et volonté de briser les dogmes musicaux

Grâce à sa bourse d'études, Théodorakis s'inscrit au Conservatoire de Paris et suit les cours d'Eugène Bigot et d'Olivier Messiaen. Inconfortable à l'intérieur de l'orientation musicale de ses professeurs qu'il considère trop conventionnelle, il est rapidement déçu par ses études. Sa propre pensée musicale le pousse alors à rejeter les carcans et les musicologues condescendants qui prônent l'élite comme seuls interlocuteurs. Malgré les désillusions rencontrées, ces années passées à Paris, puis à Londres, lui permettent d'obtenir une reconnaissance internationale comme compositeur. Il compose autant de la musique symphonique, de la musique pour

ballets ou pour films. Par exemple, son ballet *Antigone*, avec Margot Fonteyn remporte un grand succès à Convent Garden en 1959.

Mais plus le temps passe et plus Théodorakis se préoccupe de la situation musicale en Grèce. Il constate qu'il y a une stagnation dans la musique grecque et une nécessité de renouvellement. Il est désolé de voir qu'il n'y a aucun effort d'éducation musicale en Grèce. La renaissance de la musique grecque et de la culture musicale de son pays l'intéresse davantage que ses propres créations. Il voudrait que l'on cesse de dénigrer l'héritage grec au lieu d'importer la culture musicale italienne et allemande. Le compositeur critique également le déséquilibre dans la chanson populaire, dont la musique est profonde, mais les paroles insipides. Dans ce contexte, la composition du cycle de chansons *Epitaphios*, sur des poèmes de Yannis Ritsos, provoque tout un tollé dans l'établissement musical grec.

7.1.4 *Epitaphios* et la renaissance musicale grecque

En 1958, alors que Théodorakis est de plus en plus préoccupé par la visée de son œuvre musicale et la situation de la musique en Grèce, le poète grec Yannis Ritsos lui envoie son poème *Epitaphios*⁷ (Épitaphe) à Paris. Le texte de Ritsos raconte l'histoire réelle d'une mère qui pleure la mort de son fils tué par une balle le 13 mai 1936 lors d'une grève d'ouvriers dans une manufacture de tabac à Thessalonique. Au fil de la lecture de ce poème, qui avait été interdit durant le régime Métaxas (1936-1941) et brûlé publiquement, Théodorakis se met à composer la musique dans les marges du recueil. Il envoie ensuite ses partitions à Ritsos, mais aussi au compositeur grec Manos Hadjidakis qui est alors la coqueluche du Tout-Athènes. Ce dernier

⁷ *Epitaphios* est un terme emprunté à la liturgie orthodoxe qui évoque pour les Grecs « les fastes de la Semaine sainte, la mort et la résurrection » (Pierrat, 1977, p. 107). Il fait référence à la plainte de la Vierge devant le Christ mort.

recommande les compositions de Théodorakis à son producteur. L'interprétation est confiée à Nana Mouskouri, la jeune égérie d'Hadjidakis.

Théodorakis est cependant insatisfait de la version d'Hadjidakis qu'il juge trop européenne et décide de faire sa propre version de l'œuvre. Afin qu'elle exprime davantage les sentiments populaires, il choisit Grigoris Bithikotsis comme interprète et confie l'accompagnement à Manolis Chiotis, un virtuose du bouzouki. Cette nouvelle version dépasse le succès de la première et ses éditions sont épuisées en quelques semaines. Alors que la version dirigée par Hadjidakis ressemble à une plainte suave d'une amoureuse à son amoureux, Théodorakis lui donne un tout autre sens :

Appelé en renfort des rythmes, de l'orchestration, de l'interprétation, le rébétiko sert pour la première fois un poème « savant » et dont le contenu est explicitement révolutionnaire. En prêtant sa voix à la mère d'Epitaphios, Bifikotsis n'évoque plus seulement le gréviste de 1936, il incarne le long cortège des victimes qui ont suivi, le fusillé de Kaisariani, le torturé de la rue Merlin, le déporté des îles. Quant à la contribution décisive de Manolis Chiotis, c'est, par-dessus une génération, le salut fraternel que les compositeurs maudits adressent à l'avenir, comme si les anciens rébétés s'ouvraient enfin à une conscience politique (Pierrat, 1977, p. 110).

Pour la première fois, la version de Théodorakis marie un chef-d'œuvre poétique à la musique laïque et à la voix d'un chanteur populaire. Alors que le rébétiko, banni durant la dictature Métaxas (1936-1941), est considéré comme une musique dégradante et orientale pour les Grecs chauvinistes, Théodorakis l'unit à un poème grec et déclenche le début d'une révolution culturelle en Grèce :

En quelques semaines, c'est un raz de marée musical qui submerge les rues, les quartiers populaires, soulève la jeunesse, confisque les juke-boxes, bouscule les réticences, laisse les producteurs pantois, c'est comme l'ancien espoir qui surgit par une brèche où personne ne l'attendait, la bonne nouvelle est que tout est redevenu possible (Pierrat, 1977, p. 107).

La controverse autour des deux interprétations d'*Epitaphios* divise la Grèce en deux camps, les « Hadjidakikos » et les « Theodorakikos », symboles du fossé entre

la droite au pouvoir et la gauche qui revendique sa légitimité⁸. Mais même chez certains militants de gauche, l'enregistrement de Théodorakis soulève la polémique :

Chez des critiques de la gauche et les puristes de la droite, c'est une tempête. Les premiers y voient l'expression de milieux sociaux décadents, l'image de la corruption, la pénétration d'un pessimisme démoralisateur des masses, les seconds s'insurgent contre cette musique vulgaire, contre ces rengaines de bas-fonds, et contre ce mariage sacrilège de la poésie grecque avec un instrument turc (Coubard, 1969, p. 147).

Alors que les rébètès étaient reconnus pour leur marginalité antiautoritaire, mais non pour leur engagement politique, Théodorakis associe leur monde à une contestation ouverte et consacre ainsi la renaissance de la musique grecque. Déjà, dans l'après guerre civile, les chansons rébétika avaient trouvé échos chez les militants qui s'étaient identifiés aux voyous rébètès. Si Hadjidakis⁹ avait été un défricheur en défendant la beauté du phénomène rébétiko en 1949, c'est Théodorakis qui lui donne un second souffle et lui permet de changer de registre :

Par l'action musicale que j'ai menée dans la décennie 1960, je crois avoir pris le meilleur du « rébétiko », de notre musique populaire, pour le transmuier dans un genre nouveau digne à tout point de vue du peuple grec. Et j'y suis parvenu peut-être parce que j'avais vécu cette situation schizophrénique dont j'ai parlé plus haut et où des condamnés politiques chantaient sur les paroles des réprouvés de la société. Nous avons eu le courage de briser le tabou qui entourait cette musique et de reconnaître en celle-ci une grande qualité mélodique, un élément d'avant-garde. La génération des années 60 avait vécu comme moi cette contradiction. C'est pourquoi elle a salué dans mon œuvre la tentative de libérer la beauté rébétique de ses liens avec le sous-prolétariat. Car le peuple n'est pas le sous-prolétariat. Pas plus qu'il n'est « en marge » (Théodorakis, 1989, p. 327).

Dans l'esprit du compositeur, tout le monde a le droit d'accéder à la poésie et c'est pourquoi il veut inclure toutes les couches sociales au sein de son public. Première

⁸ Le succès d'*Epitaphios* semble épouser le contexte politique puisqu'aux élections de 1958, le parti de gauche E.D.A. parviendra à rallier 25 % des suffrages.

⁹ Si Hadjidakis désirait aussi élever le niveau de la production artistique et la rendre plus accessible, il s'inscrivait dans une démarche purement musicale et non liée aux luttes sociales comme Théodorakis.

protestation contre le moule de la musique symphonique occidentale, *Epitaphios* sera d'ailleurs appréciée autant par les intellectuels que par les ouvriers (Coubart, 1969).

Théodorakis devient alors l'idole de la jeunesse qui souhaite ardemment que les choses changent dans la société grecque. Si elle déclenche l'enthousiasme de la jeunesse, sa version d'*Epitaphios* provoque cependant le haut-le-cœur de la bourgeoisie qui la juge séditeuse. Accusée d'être un instrument de propagande communiste, elle est bannie de la radio. Dans une volonté de contourner le carcan du divertissement médiatique, Théodorakis décide donc d'entreprendre une tournée de concerts à travers la Grèce à l'automne 1961, peu de temps avant les fameuses élections truquées du 29 octobre¹⁰. Pour lui, le concert populaire est perçu comme le moyen de renouer une communication avec de plus larges segments de la société.

Malgré l'enthousiasme et l'émotion du public qui manifeste contre le bannissement de sa musique, des groupuscules liés aux mouvements de la droite viennent troubler la tournée dans un climat constant de provocations :

Les notables, la police, les milices paraétatiques se sont donné le mot pour couler l'embarcation. [...] Salles condamnées, concerts annulés au dernier moment, soldats consignés dans les casernes, agressions de « citoyens indignés », spectateurs molestés, instruments brisés, pannes de courant, déploiements policiers, sont le lot quotidien de la petite troupe partout où elle plante son tréteau musical, à Kavalla, Drama, Serrès, Verria, Kozani (Pierrat, 1977, p. 113).

Théodorakis et ses musiciens résistent cependant au sabotage des concerts et poursuivent la tournée. Au cours de la même période, les critiques publiques du compositeur au sujet de l'établissement musical lui valent aussi de nombreuses attaques. Le film *A neighborhood : the dream*, pour lequel il a composé la musique, est interdit de projection en 1961. La même année, il aborde avec *La chanson du frère mort* la délicate question de la guerre civile et appelle à l'unité, la réconciliation et la compréhension mutuelle au travers d'un essai de théâtre politique dans la tradition de

¹⁰ Voir Chapitre IV, p. 121.

Brecht. Théodorakis souhaite refermer les plaies béantes de la guerre civile, mais sa tentative échoue et le message politique de sa pièce déchaîne la fureur de la droite et l'incompréhension de la gauche. En 1962, poursuivant sa démarche créatrice d'une musique néo-hellénique, il compose notamment les cycles de chansons *Politia* et *Archipelagos* en plus des chansons pour la pièce *Un otage*¹¹ de Brendan Behan où il assimile la révolution irlandaise à la situation grecque. Côté politique, Théodorakis devient un activiste pacifiste pour le désarmement et promeut les valeurs de la gauche.

7.1.5 Lambrakis et les Lambrakidès : Zorba, Axion Esti et Romiosini

Au même moment où Théodorakis amorce un renouveau musical avec *Epitaphios*, son ami Grigoris Lambrakis, gynécologue et député indépendant de la circonscription du Pirée, devient aussi l'idole de la jeunesse. Le 21 avril 1963, Théodorakis participe d'ailleurs à ses côtés à la première marche de Marathon, initiée par le Mouvement de la Paix. Le 23 mai 1963, lorsque des manifestants à Thessalonique blessent Lambrakis et que ce dernier se retrouve dans le coma, Théodorakis est à son chevet, en compagnie de Ritsos et Glézos. À l'extérieur, la foule murmure l'*Epitaphios* :

Dans l'obscurité, on entend monter, comme dans un murmure, l'« Epitaphios ». Je frémis. Mon esprit, qui a toujours eu soif de symboles, découvre enfin la cause. Dans la chambre voisine – tel Dighénis sur les aires de marbre – Lambrakis, le héros de la résistance démocratique, livre un grand combat avec la mort. À ses côtés se trouve Glézos, le héros de la résistance nationale. Le poète et le compositeur de l'« Epitaphios », première œuvre et première pierre de la culture militante, sont là, eux aussi. Et voici qu'à la porte de l'hôpital assis sur l'herbe fraîche, des jeunes gens et des jeunes filles de Grèce chantent à voix basse l'« Epitaphios »... Nous franchissons le seuil, Ritsos et moi. On nous reconnaît, mais personne ne bouge. Ils continuent tous à chanter doucement et profondément. Nous avançons avec précaution et nous nous asseyons parmi eux (Théodorakis, 1971, p. 82-83).

¹¹ C'est d'ailleurs de cette œuvre que sera tirée, six ans plus tard, la musique du film mondialement connu *Z* de Costa-Gavras.

Grigoris Lambrakis s'éteint, mais son souci d'apaisement et de justice sociale reste bien vivant à travers la création des *Jeunesses Lambrakis*, dont Théodorakis est le président. Dans une volonté de lutter contre l'État répressif, les *Jeunesses Lambrakis* visent l'indépendance nationale et la reconstruction de la Grèce à partir de ses propres ressources. Comptant plus de 50 000 adhérents, les Lambrakidès restaurent les églises, plantent des arbres, créent des centres culturels, des bibliothèques et donnent des concerts. Dans chacune de leurs activités, la chanson est omniprésente.

Aux élections de février 1964, la victoire de l'Union du Centre avec Papandréou comme premier ministre met un terme à 35 ans de majorité absolue de la droite. Théodorakis est élu à la place de Lambrakis, dans la deuxième circonscription du Pirée comme député du parti de gauche (E.D.A). Partagé entre ses activités politiques et artistiques, il compose à l'été 1964 la musique du film *Zorba le Grec* de Cacoyannis, d'après le roman de Nikos Kazantzaki, qui le catapulte à une renommée internationale. Sa musique est alors identifiée au personnage avide de vie et de liberté que représente Zorba. Dans le monde entier, elle devient aussi l'incarnation de la danse grecque par excellence, le sirtaki. Pourtant, cette danse est un mélange entre le *hassapiko* et le *Sirtos Chaniotikos*, créée spécialement pour le film.

Au mois d'octobre suivant, après 4 ans de travail, Théodorakis présente son grand oratorio *Axion Esti*, sur un poème d'Odysseus Elytis. Cette œuvre associe l'univers rébétique, les rythmes démotiques et les traditions religieuses dans une forme symphonique nouvelle exécutée par un orchestre symphonique traditionnel, un orchestre populaire (comprenant bouzoukis, baglamas, guitares, santouri et flûtes), un chœur et un chanteur populaire. La musique « métasymphonique », à laquelle Théodorakis consacra désormais toute sa recherche, associée au poème le plus révolutionnaire qui a été créé en Grèce, provoque des remous dans la société grecque de l'époque. Même si la fonction de célébration de cette « bible du peuple grec » se voit amplifiée par la diversité des formes musicales, les autorités comme les musicologues désapprouvent la consécration du bouzouki et du chanteur populaire

(Bithikotsis). Le public est cependant conquis par cette œuvre qui célèbre la messe de leur histoire :

Le poème exalte la volonté d'accepter d'être Grec et de vivre dans une Grèce nouvelle. Le peuple s'est dit : On ne me prend plus pour un sous-développé, pour un enfant, mais pour un homme prêt à comprendre une œuvre d'une telle ampleur. Le disque a dépassé la vente de Zorba. Quelque chose avait mûri. C'était un acte de foi dans la renaissance de la Grèce. Alors que partout on disait aux Grecs vous n'êtes rien. La Grèce est foutue, vous êtes finis. Nous ne sommes qu'un pays pour touristes. Il faut que vous partiez. Et c'était l'exode au rythme de cent mille par an. Des jeunes pour la plupart. Avec ma musique, je leur disais, notre pays est grand et beau, nous pouvons tout faire. La Grèce peut vivre heureuse. (Théodorakis cité dans Coubard, 1969, p. 150-151).

Le 15 juillet 1965, lorsque Georges Papandréou est remercié par le roi Constantin II, les *Jeunesses Lambrakis* sont le fer de lance des manifestations qui ont lieu pendant 70 jours. Au cours de l'une d'entre elles, un Lambrakidès, Sotiris Petroulas, est tué lorsqu'une grenade de gaz lacrymogène explose sur sa tête. En son honneur, Théodorakis compose une chanson qui devient l'hymne du combat. Dans ce climat tendu, le compositeur crée aussi *Les ballades de Mauthausen*, basées sur les expériences de Iakovos Kambanellis au camp de concentration nazi en Autriche. En janvier 1966, il renoue sa collaboration avec Yannis Ritsos pour créer *Romiossini* (Grécité) sur un poème écrit en 1945. Ritsos avait écrit cette œuvre militante au lendemain de l'insurrection de décembre afin d'exprimer le défi d'un peuple assiégé qui refuse de se soumettre. Théodorakis la met en musique sans y changer un mot.

Accusé d'être un instrument de propagande soviétique, l'enregistrement original est détruit sur les ordres des autorités et l'œuvre doit être enregistrée dans un studio d'Amsterdam. Malgré l'interdiction de la musique de Théodorakis à la radio d'État, ses disques battent tous les records de vente. Les Grecs s'associent pour protester contre cette censure. Christos Leontis, le directeur des programmes de la radio, donne sa démission. Des artistes, comédiens et écrivains, dont Xarchakos et Hadjidakis se joignent à la grève en signe de solidarité.

Apothéose du mouvement amorcé avec *Epitaphios*, la Première semaine de musique populaire à Athènes durant l'été 1966 rassemble des milliers de personnes venues assister à l'exécution de 160 œuvres par l'orchestre de Théodorakis. Organisés avec le concours financier d'Anna Synodinou, les concerts réunissent les vieux maîtres du rébétiko (Vamvakaris, Papaioannou, Tsitsanis, etc.), les musiciens de la relève (Hadjidakis, Loïzos, Markopoulos, etc.) et les poètes qui ont trouvé une seconde vie à travers la musique de Théodorakis (Ritsos, Elytis, Cambanellis, Séféris).

7.1.6 La dictature des colonels : Théodorakis banni

Dans la nuit du 21 avril 1967, lorsque la junte prend le pouvoir, Théodorakis échappe aux arrestations des premières heures grâce au coup de téléphone d'un ami. Il est alors recherché par le nouveau régime qui veut l'arrêter et qui a censuré toute sa musique. Dès l'instauration de la dictature, il fut effectivement interdit d'acheter, de vendre, de jouer, d'écouter, de posséder ou même de siffler de la musique composée par Théodorakis, sous peine d'emprisonnement¹².

7.1.6.1 Clandestinité

Cinq jours après le putsch, Théodorakis est le premier à lancer un appel à la résistance sous forme de tract, aidé en cela par ses compagnons de lutte qui parviennent à en distribuer plusieurs copies à travers Athènes et à le faire diffuser sur les ondes des radios étrangères. À ce moment, le compositeur est d'ailleurs la seule voix de la résistance à atteindre l'étranger. Traqué par le nouveau régime, il réussit à vivre dans la clandestinité pendant quatre mois et à fonder le groupe de résistance du *Front patriotique* qui entend regrouper l'ensemble des forces démocratiques opposées à la dictature. Le Front a pour but de renverser la tyrannie et de rétablir l'ordre

¹² Un décret spécial (l'ordonnance numéro 13 de l'armée) interdisait toute la musique de Théodorakis. Un homme fut même condamné à purger 18 ans de prison pour avoir simplement écouté dans la rue un policier siffler un air connu du compositeur.

constitutionnel dans le pays. En plus de la rédaction d'un journal (NEA HELLADA – Grèce nouvelle), les formes d'actions privilégiées du groupe vont de la manifestation éclair à l'utilisation de haut-parleurs donnant sur des rues achalandées pour la diffusion de messages de résistance. S'inspirant de la tradition orale des akrites et des klephtes, Théodorakis utilise des magnétophones pour composer des chansons et communiquer avec les autres résistants :

Les deux magnétophones que nous avons achetés pour faire passer nos messages sont devant moi comme des défis à l'oppression. Quand je recommence à composer ce sont des chants de rebelle qui montent en moi. Je ferme soigneusement les fenêtres pour enregistrer ces chants. L'utilisation simultanée des deux magnétophones me permet, à moi seul, d'ajouter plusieurs voix. À la tombée de la nuit, quand les camarades de clandestinité viennent les écouter, c'est un grand moment d'émotion (Théodorakis, 1971, p. 87-88).

Le 21 août 1967, malgré ses précautions, ses complicités et ses déplacements fréquents, il finit tout de même par être arrêté, accusé de « propagande contre le régime » et de déclarations « portant atteintes à la Grèce ».

7.1.6.2 La Sûreté, rue Bouboulinas

Le 21 août 1967, Théodorakis est arrêté et conduit à l'état-major de la Sûreté sur la rue Bouboulinas avant d'être transféré au quatrième étage dans la cellule numéro 4. Là, aux sons des hurlements des prisonniers auxquels on applique la *falanga*¹³, il vit une attente interminable, convaincu que des gardiens vont venir le torturer et le tuer. Dans l'inquiétude de l'attente, il passe de l'angoisse à l'euphorie malade. Le 4 septembre, on lui remet un crayon et il s'empresse d'écrire 32 poèmes d'affilée qu'il achèvera le 17 octobre sous le nom du *Soleil et le Temps*.

Alors que le capitaine Lambrou tente de le manipuler, Théodorakis lui tient tête, bien conscient de sa notoriété qui le protège : « Vous ne pouvez pas me tuer. Pensez-

¹³ Pour une description de cette technique de torture, se reporter à la page 141 du chapitre IV.

y un peu : pendant combien d'années, combien de millions de gens entendraient ma musique et diraient: « Cet homme a été tué par les colonels... par la Sûreté...par Lambrou¹⁴... » Non ! Je suis conscient de ma force » (Théodorakis, 1971, p. 127).
Même du fond de sa cellule, les Athéniens parviennent à lui témoigner de l'affection :

Ma fenêtre est, naturellement, bardée de fer, mais elle donne sur la rue Tositsa. En face, il y a une nouvelle maternité. Ainsi désormais toutes les nuits les cris des mères qui accouchent se joignent aux cris des gars qu'on torture sur la terrasse. Le jour comme je vais à la fenêtre, je suis reconnu par ceux d'en face. Et je peux voir combien profonde est l'affection que l'on me porte. Une jeune accouchée s'agite sur son lit en me faisant de grands gestes. Un jeune père lève son bébé et me fait signe que c'est moi le futur parrain. Une famille, dont l'un des membres est un colonel en uniforme, m'envoie des baisers et me fait comprendre que je tiendrai leur nouveau-né sur les fonts baptismaux. Sur dix personnes qui me voient, neuf tiennent à manifester de diverses façons leur sympathie, leur indignation pour mon sort (Théodorakis, 1971, p. 129).

Au mois de novembre 1967, en signe de protestation pour ne pas avoir été admis comme témoin au procès qu'on prépare contre ses amis du Front Patriotique arrêtés, Théodorakis commence une grève de la faim. 10 jours plus tard, il est transporté sans connaissance à l'infirmerie de la prison Averoff où l'on compte un seul infirmier pour 60 malades. Ladas, le Secrétaire au ministère de la Sécurité publique, le convoque à son bureau et tente de voir ce qu'il peut obtenir de lui juste avant le grand procès du Front Patriotique. En réalité, les colonels craignent la présence et le témoignage de Théodorakis à ce procès et l'attention grecque et internationale qui serait tournée vers lui à cette occasion. Le 15 novembre 1967, lorsque commence le procès contre 31 personnes du Front Patriotique au tribunal militaire d'Athènes, Théodorakis est absent. Alors qu'on l'empêche d'y assister, la junte cherche à salir son image aux yeux de l'opinion publique en racontant qu'il a abandonné son réseau, le faisant ainsi passer pour un traître envers son organisation.

¹⁴ Basil Lambrou, directeur de la Sûreté, fut le plus célèbre des tortionnaires de la junte.

7.1.6.3 La prison Averoff

Maintenant incarcéré à la prison Averoff, Théodorakis retrouve des Lambrakidès et est heureux de ne plus être isolé :

Mon lit est situé sous une grande fenêtre qui donne sur la cour. L'appui assez large me sert d'écritoire. Nuit et jour, je chante à mes camarades mes plus récentes compositions. Ils transcrivent les paroles. Puis, par groupes de plusieurs et à tour de rôle, ils viennent auprès de moi pour apprendre les mélodies. Ils sont avides, impatients. Cette musique les rend libres, tout comme moi. L'art – cet art qui nous appartient – est notre force, notre atout. Nos oppresseurs ont les chaînes. Nous avons pour nous les chansons (Théodorakis, 1971, p. 157).

Pendant qu'il est au centre des protestations internationales¹⁵, il organise avec ses camarades des soirées musicales où il dirige un orchestre imaginaire. Il recommence également à composer à partir du poème du cycle *Epiphania*¹⁶ de Séféris pour en faire la première œuvre d'un genre musical nouveau qu'il nomme « chanson fleuve »¹⁷. Lorsqu'une amnistie est accordée par Papadopoulos pour des centaines de prisonniers, Théodorakis figure sur la liste, mais n'est finalement relâché qu'un mois plus tard.

7.1.6.4 Vrachati, la liberté surveillée

Le 27 janvier 1968, Théodorakis est finalement libéré, mais pour se retrouver en résidence surveillée dans sa propriété de Vrachati aux alentours de Corinthe. Là, des souvenirs de son récent séjour à la prison Averoff quelques semaines plus tôt l'assaillent et le mènent à composer *Les chansons pour Andréas (O Andreas)*, en

¹⁵ Parmi ces appuis, notons Mélina Mercouri qui organisa une campagne en faveur de sa libération. Des comités d'artistes et d'académiciens furent également formés afin de faire pression auprès de la junte. Des pétitions furent signées au festival de Venise de 1967, demandant une enquête sur ses conditions de détention. D'autres pétitions suivirent aux États-Unis et en France. Plusieurs musiciens à travers le monde composèrent aussi des pièces en guise de soutien à Theodorakis, comme le compositeur yougoslave Vojislav qui mit en musique un poème de Ljubomir et y donna le nom « Une ballade pour Theodorakis ».

¹⁶ Il achèvera son travail à Zatouna le 26 mars 1969 en lui donnant le titre *Epiphania Averoff*.

¹⁷ Nouveau genre musical inauguré par Théodorakis dont la ligne mélodique est sans fin, se répétant en recréant l'ambiance du texte poétique.

l'honneur d'Andréas Lentakis, un camarade de prison. Il compose également *Douze chansons populaires* sur des poèmes de Manos Eleftheriou et la chanson-fleuve *État de siège* sur un poème d'une jeune femme condamnée par le Tribunal militaire et affreusement torturée dans la prison des femmes à Averoff. Au bout de quelques semaines, ses amis insistent pour qu'il se montre en public. Ils se rendent donc dans une « boîte » située dans le quartier de Plaka où les gens ne tardent pas à le reconnaître et à entonner ses chansons malgré l'interdiction. Pendant ce temps, les Lambrakidès continuent d'être la cible privilégiée de la Sûreté qui cherche à les tuer afin de donner l'exemple. Malgré la campagne de diffamation qu'elle a lancée contre Théodorakis, la Sûreté est bien consciente du pouvoir rassembleur du compositeur. En juillet 1968, Ladas et Lambrou se rendent donc chez lui pour lui proposer de mettre en musique les vers de *Hymne de l'Olympiade*, un instrument de propagande de la dictature écrit par un artiste collabo. Refusant catégoriquement, Théodorakis en profite pour leur réaffirmer sa position :

[...] il se trouve que je suis aussi un compositeur, c'est dire qu'entre vous et moi il y a mes chansons que le peuple aime et désire entendre, vous le savez bien. Ces chansons doivent redevenir libres le plus vite possible. C'est pour cela que je me fais paysan et pêcheur. Or, si ces chansons ont quelque valeur morale, cela tient avant tout à l'attitude morale de leur créateur. Si je plie le genou, si le courage me quitte, si je fais un mauvais pas, alors mes chansons aussi perdront leur valeur, c'est-à-dire ce que notre peuple estime le plus (Théodorakis, 1971, p. 197).

Un mois après cette rencontre, il est condamné à être assigné à résidence. Avec sa famille, il est envoyé à Zatouna dans les montagnes d'Arcadie au cœur du Péloponnèse. Ils ignorent cependant qu'il a déjà habité dans ce coin de la Grèce durant son enfance, à Tripolis, et qu'il est en fait heureux de pouvoir y retourner.

7.1.6.5 L'exil à Zatouna

Véritable forteresse naturelle avec un accès difficile en raison de la configuration des lieux, Zatouna est un village où les habitants sont de droite, mais ne supportent

pas pour autant la junte. À l'arrivée de Théodorakis sur les lieux, la police interdit aux villageois de s'approcher de lui, de lui parler ou même de le saluer. Pourtant, tous les habitants sans exception font fi des interdictions. Petit à petit, tout le village s'intéresse aussi à ses compositions. À partir du mois de décembre, Théodorakis rentre en effet dans une des périodes les plus fécondes de sa vie où il compose notamment les dix cycles d'*Arcadia*. Même les gardiens sont fascinés par ses créations et deviennent ses fans. Un jour, lorsqu'il joue sa dernière composition à un nouveau brigadier, ce dernier avoue le voir sous un autre jour, comme s'il avait été transformé par la musique qu'il venait d'entendre :

- Dire que je t'ai traqué partout pour te tuer, durant la guerre civile. Et aujourd'hui je dois te surveiller, ne pas te quitter d'une semelle même quand tu vas aux toilettes ! Maintenant que je te connais cela me révolte d'avoir à te traiter comme une bête malfaisante. [...] Comment peut-on oser t'enfermer dans ce patelin, toi qui as fait vibrer nos cœurs ! (Théodorakis, 1971, p. 274).

Malgré l'intérêt pour sa musique que lui portent certains gardiens¹⁸ et l'admiration que lui vouent les gens du village, ses conditions de détention sont pénibles. Il est obligé de se présenter deux fois par jour au poste de police, sa maison est gardée nuit et jour en plus d'être toujours illuminée par de puissants projecteurs et il doit être escorté dans toutes ses sorties par deux gardiens.

Plus le temps passe et plus Théodorakis comprend qu'il s'agit d'un combat de longue haleine. Malgré son isolement, il redouble d'énergie pour alerter l'opinion internationale. Il écrit un appel aux présidents Podgornyï et Nixon et adresse une protestation au secrétaire général de l'ONU. Il commence aussi une grève de la faim au moment de Pâques et envoie une déclaration dans tous les camps et les prisons du pays ainsi qu'aux comités de soutien à l'étranger dont voici un extrait :

¹⁸ Certains font cependant preuve de brutalité. Un jour, l'un d'entre eux s'en prend à son fils qui a alors neuf ans. Théodorakis écrira d'ailleurs la chanson *Mon fils a neuf ans* à propos de cet incident qui l'a bouleversé.

Inspirons-nous de nos traditions héroïques et endurons ces nouvelles épreuves dans la certitude que nous allons rendre un grand service à la cause de la liberté et de la démocratie qui est si intimement liée à l'histoire de notre pays, au présent et à l'avenir de la Grèce. J'invite enfin notre peuple indomptable et fier à se ranger résolument à nos côtés et à voir dans notre action la confiance infinie que nous mettons dans ses forces, lesquelles finiront par balayer la tyrannie et par ouvrir à notre pays la route de la liberté, de la démocratie et du progrès (Théodorakis, 1971, p. 238).

Toute liaison postale étant impossible puisque chaque colis est fouillé, Théodorakis parvient à faire passer ses messages dans du pain, des ordures, des habits et avec la complicité d'alliés. Il réussit également à faire sortir des cassettes de ses compositions par des moyens similaires. C'est ainsi qu'il parvient à faire sortir du village la musique qu'il a composée pour le film *Z* et dont la chanson *To yelasto paidi* (*L'enfant souriant*) a été un succès immédiat auprès des jeunes qui l'ont adoptée en tant que chanson de protestation contre l'implication militaire croissante de la Grèce avec l'OTAN. Grâce à la complicité du journaliste anglais John Barry qui s'est rendu à Zatouna en novembre 1968, il réussit également à sortir clandestinement plusieurs bandes de nouvelles chansons, dont *Mithistorima* d'après Séféris. Si elles sont interdites sur les ondes grecques, ses nouvelles chansons sont cependant diffusées sur les chaînes de radio étrangères comme la *Deutschewelle* ou la *BBC*.

Alors que sa femme et ses enfants vivent de plus en plus difficilement cette réclusion, Théodorakis fait des démarches afin qu'ils soient autorisés à partir et s'apprête à passer les prochains mois seuls à Zatouna. Quelques jours après leur séparation, la junte décide cependant de le soumettre à nouveau au régime pénitentiaire et le transfère au camp Oropos.

7.1.6.6 De l'exil à la prison : le camp Oropos

Au mois d'octobre 1969, Théodorakis arrive au camp d'Oropos au nord d'Athènes où il restera jusqu'à sa libération. Après l'isolement de Zatouna, Théodorakis est presque heureux de retourner en prison pour y retrouver d'autres détenus avec qui il

forme une chorale. Son transfert est justifié par les soins qui lui seront offerts pour soigner sa tuberculose, mais des photos prises par son père montrent un homme malade et soulèvent l'indignation internationale. Théodorakis est diminué par les mauvaises conditions de détention et l'ambiance qui règne dans le camp.

De nouvelles campagnes de libération sont alors initiées, dont celles de Dimitri Chostakovitch en U.R.S.S. et Leonard Bernstein aux États-Unis. Des comités sont également formés en France, au Chili, en Yougoslavie, en Italie, en Scandinavie, en Pologne, en Inde, en Angleterre et au Canada pour protester contre le traitement fait à Théodorakis et pour demander sa libération. 21 membres de l'Académie des arts à Berlin, dont le compositeur Stravinsky, signent une pétition adressée au ministre de l'Intérieur grec. Les représentants suédois à la Commission des droits humains font un appel officiel au ministère grec des affaires étrangères, Panayiotis Pipinelis, signé par 25 135 scientifiques, artistes, journalistes, intellectuels, etc. Aux États-Unis, divers groupes de soutien s'unissent pour former le *Comité des Académiciens et Artistes pour Mikis Théodorakis* qui organise entre autres des concerts¹⁹ où l'on chante les dernières œuvres du compositeur. Ces divers élans de solidarité en faveur de sa libération finissent par faire céder les colonels qui décident de le relâcher.

7.1.7 Une libération calculée : exil, résistance et tournées mondiales

Le 13 avril 1970, Théodorakis est libéré du camp Oropos suite à l'intervention du politicien français Jean-Jacques Servan-Schreiber²⁰. Alors que les colonels se sentent coincés par la pression internationale, ils décident de livrer leur « colis gênant » au gouvernement français. D'un côté, ils ne peuvent se passer du soutien des États-Unis en se les mettant à dos. De l'autre, ils comptent sur le vote de la France à la rencontre

¹⁹ Parmi ces concerts, notons celui de Maria Farantouri, le 9 décembre 1969 au Hunter College de New York où la chanteuse interprète pour la première fois *Epiphania Averoff*.

²⁰ Alors directeur de *L'Express*.

du Conseil de l'Europe concernant la violation des droits humains en Grèce²¹. Du point de vue de Jean-Jacques Servan-Schreiber, le retour de Théodorakis est parfait pour servir de tremplin à sa carrière.

À son arrivée à l'aéroport du Bourget à Paris, une foule composée de célébrités, d'exilés grecs (Nikos Koundouros, Costa-Gavras, Mélina Mercouri, etc.) et de correspondants de la presse internationale l'attend. Dans son autobiographie, Mercouri (1972, p.311) souligne d'ailleurs cet événement qui demeure pour elle mémorable : « Je n'oublierai jamais la silhouette de ce géant fatigué, ahuri, épuisé, qui trébuchait sur la passerelle, qui hésitait à reconnaître ses amis. Non ! Je n'oublierai jamais son émotion, ni la nôtre. »

Si la libération de Théodorakis sert les intérêts de plusieurs personnes, le compositeur la reçoit comme un cadeau empoisonné. Déjà, sa femme et ses enfants ne peuvent partir avec lui. Ils sont les otages des colonels pour l'empêcher de parler. De plus, le fait que Servan-Schreiber s'exprime en son nom lors de leur arrivée à Paris entraîne des malentendus. Ayant repris maladroitement les propos de Théodorakis qui lui confiait dans l'avion ses inquiétudes et son refus d'être membre de l'une ou de l'autre faction, Servan-Schreiber déclare que le compositeur n'est plus communiste. Ne pouvant désavouer publiquement l'homme qui l'a libéré, Théodorakis se trouve alors dans une situation délicate. Déformant la déclaration de Servan-Schreiber, la presse internationale empire les choses en disant que Théodorakis aurait accepté de ne plus être communiste en échange de sa libération.

En réaction, le compositeur décide d'adhérer au Parti communiste « de l'Intérieur »²² et de se défendre contre les rumeurs qui circulent sur lui lors de la

²¹ Le rapport de 1200 pages établi par la Commission des droits de l'homme sur la torture dans les prisons grecques sera approuvé malgré les tentatives de la junte pour faire pression sur les délégués.

²² En mars 1972, il quitte le Parti communiste « de l'Intérieur » auquel il s'était rallié après la scission du P. C. grec en un parti « de l'Extérieur » et un parti « de l'Intérieur ».

conférence de presse donnée à l'Hôtel du Palais d'Orsay (aux côtés de Mélina Mercouri) le 29 avril 1970. Risquant de nuire à sa famille qui est toujours retenue en Grèce²³, il accuse aussi la junte de violer les droits de l'homme.

Ses années d'exil à Paris jusqu'à la chute de la junte en Grèce seront consacrées à militer contre la dictature, à enregistrer toute la musique²⁴ qu'il a composée ces dernières années, dont le *Canto General* sur les textes de Neruda, et à entreprendre une tournée de concerts à travers le monde. En février 1971, il fonde le Conseil National de la Résistance (E.A.S.) afin d'unifier toutes les forces opposées à la dictature, des royalistes aux communistes. Une rupture s'opère alors avec Andréas Papandréou qui refuse une participation des royalistes. Au mois d'octobre suivant, il inaugure à Paris une tournée de concerts qui va durer 3 ans et qui le conduira dans 18 pays dont l'Italie, le Canada et l'Australie. Il est alors accompagné d'un orchestre populaire (bouzoukis, guitares, piano, percussions) ainsi que des interprètes Maria Farantouri, Antonis Kaloyannis, Maria Dimitriadou et Aria Sonjamaa. Aphroditi Manou et Pétros Pantis s'ajouteront à la troupe à partir de 1973. Ces concerts sont l'occasion d'unir les différentes forces opposées à la dictature dans le but de libérer la Grèce. Avant chacun d'entre eux, les poèmes que Théodorakis a mis en musique sont lus dans la langue du public. En plus de ses activités musicales qui le conduisent aux quatre coins du monde, Théodorakis donne des conférences et rencontre des leaders politiques dans le but de restaurer la démocratie en Grèce.

7.1.8 L'après-dictature : du retour triomphal au rejet et à l'oubli

Le 24 juillet 1974, lorsque Théodorakis arrive à l'aéroport d'Athènes, il est accueilli par des milliers de personnes qui trépignent de joie, hurlant leur affection et

²³ Sa femme et ses enfants réussirent à fuir clandestinement la Grèce le 15 mai 1970.

²⁴ Ces années seront aussi marquées par la création de nouvelles œuvres comme *Les chansons de lutte (Tragoudia tou Agona)* (1971), *Les chants de la patrie amère (Lianotragouda)* (1973) d'après les poèmes de Yannis Ritsos et la musique du film *Serpico* (1973).

lançant des roses dans sa direction. Le sourire aux lèvres, il sort des douanes sur les épaules de ses jeunes supporters. Pendant que l'une de ses mains fait le signe établi de la victoire, l'autre agite un bouquet de roses. « Ce jour est la première victoire de notre peuple », lance-t-il en guise de premières paroles (*Rizospastis*, 28 juillet 1974).

Alors que les Grecs lui réservent un retour d'exil triomphal, son soutien à Caramanlis, l'ancien chef de la droite, suscite l'incompréhension et nuit à ses alliances avec la gauche. Du point de vue de Théodorakis, Caramanlis représente l'unique chance d'exclure le retour des militaires et de permettre une démocratie durable. Pour lui, c'est « Caramanlis ou les tanks »²⁵. Voyant qu'il s'avère impossible de réunir toutes les forces comme il l'a tant souhaité, Théodorakis encourage en effet la solution Caramanlis.

Afin de ne fournir aucun prétexte de provocation dans une période difficile de transition, Théodorakis attend plus de deux mois avant de donner ses premiers concerts publics. Pendant deux soirs de suite, 80 000 personnes viennent l'applaudir au stade Karaïskaki d'Athènes le 9 et 10 octobre 1974.

Aux élections du 17 novembre 1974, Théodorakis est candidat de la gauche unie, mais n'est pas élu en raison des querelles à l'intérieur de la gauche qui est en fait plus désunie que jamais. Avant cette date, le compositeur avait organisé une rencontre avec les représentants de toutes les organisations de la gauche et d'indépendants de gauche à laquelle le délégué d'Andréas Papandréou avait fait faux bond ; l'attitude du dirigeant du PASOK mettant ainsi un terme au rêve de l'unité de la gauche.

Critiquant les ambitions personnelles de Papandréou (PASOK) et l'entêtement de Florakis, le nouveau secrétaire général du KKE (Parti communiste extérieur), Théodorakis s'attire les foudres de tous côtés :

²⁵ Slogan de Théodorakis durant cette période.

Dans le même temps où son œuvre fait l'unanimité, on en veut au militant de ne pas savoir se taire, de déranger l'image rassurante et traditionnelle de l'artiste dont on attend, selon les cas, un divertissement, une caution, ou un engagement vague, affectif, capable de mobiliser les masses pour les laisser à la merci des dirigeants (Pierrat, 1977, p. 182).

Voulant fuir le pinaillage dogmatique et idéologique ainsi que les mesquineries partisans qui règnent dans le monde politique grec, Théodorakis s'attire l'isolement, l'ironie et l'incompréhension. Alors qu'il entame une tournée d'avril à juillet 1975 dans les grandes villes de Grèce et qu'il est adulé par le public grec, il semble déranger et troubler le monde politique. Ce ne sont pas ses qualités de musicien qui sont contestées, mais son brevet de politicien :

La droite l'accuse d'être un dangereux communiste ; les appareils politiques de gauche le jugent comme un ami inconséquent ; le plus grand nombre le voit comme un porte-parole déroutant. Qu'il soit un très grand musicien est le seul point sur lequel tout le monde s'accorde. Mais à partir de là, il est impossible de le classer sur l'échiquier politique (Bourgeois & Théodorakis, 1975, p. 30).

Un an après la chute de la junte, Théodorakis n'est pas invité à faire partie des célébrations marquant cet événement. Les résistants qu'il a côtoyés sont réunis lors d'émissions spéciales à la télévision, mais ceux-ci ne prononcent même pas son nom, ce qui le blesse profondément. Le public est toujours au rendez-vous lorsqu'il donne un concert, mais les appareils politiques et les médias font un black-out sur son action de résistant. Cible de nombreuses attaques, tout ce qu'il a fait pendant les années de la dictature semble oublié.

En 1977, il entreprend une autre tournée importante, cette fois-ci à travers l'Europe. L'été de la même année, il organise en Crète un symposium sur le thème fédérateur « Socialisme et culture » et se rapproche de l'Euro-socialisme avant de présenter toutes ses grandes partitions depuis 1960 et la création de deux nouvelles œuvres (*Margarita* et *Ta Lyrika*) au festival du Lycabette à Athènes. Pendant plusieurs jours, 4000 personnes viennent assister à cette série de concerts quotidiens.

Au mois de novembre suivant, lors des élections parlementaires, le parti de Caramanlis garde la majorité absolue, mais le PASOK d'Andreas Papandréou et le KKE obtiennent d'énormes gains. Pour les Grecs qui sont fatigués du gouvernement, la défaite de Caramanlis s'explique par le fait qu'il « n'a pas réussi ce qu'un peuple devenu plus mûr attendait de lui : le vrai renouvellement, donc, le changement de toute la vie politique. La Grèce reste un État aux structures vétustes » (Wagner, 2000, p. 231). Dans ce contexte où Papandréou devient de plus en plus populaire, Théodorakis s'oppose à ses stratégies oligarchiques et plaide pour une union autour du KKE qui ne lui apporte en fait qu'hostilités et calomnies.

En 1980, suite à une vague de controverses et une campagne de diffamation où il est critiqué dans sa totalité, autant du point de vue de sa morale personnelle que de son intégrité politique, Théodorakis quitte la Grèce pour un exil volontaire à Paris.

7.1.9 De la désillusion au triomphe

L'appel de la politique se fait cependant rapidement ressentir pour Théodorakis qui revient en Grèce en 1981 où il est réélu au Parlement dans son ancienne circonscription du Pirée comme indépendant sur la liste du KKE, pendant que le PASOK d'Andreas Papandréou sort vainqueur. Théodorakis souhaite alors une étroite collaboration entre le KKE et le PASOK, mais le nouveau parti au pouvoir refuse catégoriquement. Pendant que la politique quotidienne lui apporte son lot de déceptions, Théodorakis se tourne vers la musique. En plus de composer plusieurs symphonies, opéras et oratorios, il complète durant cette période le *Canto General* et entreprend une tournée mondiale qui conduit l'œuvre au triomphe.

Dans le monde politique, le gouvernement de Papandréou lui apporte des sources de conflits continuels. Le compositeur reproche à ce dernier d'avoir divisé la gauche, de ne penser qu'à la réalisation de ses intérêts personnels et d'avoir construit une « pyramide du pouvoir » qui empêche le peuple de s'exprimer. Ses prises de position font de lui un bouc émissaire. On le tient à l'écart et on ne lui donne aucune

possibilité de s'exprimer musicalement en lui refusant par exemple un chœur et un orchestre. Dans ce contexte, Théodorakis reprend une fois de plus le chemin de l'exil vers Paris en 1987, à la fois amer et nostalgique :

Au moment où j'écris ces lignes, dans la nouvelle réalité d'un exil volontaire, loin de ma patrie et de mes amis, je veux me raccrocher à ces réminiscences, résister ainsi au rejet dont je suis l'objet de la part des nouvelles générations de Grecs. Comme si ceux-ci étaient à leur tour des envahisseurs, des barbares, et que je fusse, moi, l'autochtone, je veux attester ici que je suis un véritable Hellène. Oui, quelle est la signification, la nécessité de l'épreuve que je suis en train de relater ? Jusqu'à quand les spectres de la grécité vont-ils me tourmenter ? Le rêve de la renaissance ! N'est-il pas étrange qu'ayant été très tôt habité par ce rêve, je sois devenu « quelqu'un qui n'est plus » ? (Théodorakis, 1990, p. 135).

Les tensions qui règnent en Grèce ne l'empêchent cependant pas de continuer ses activités musicales et politiques. Avec le compositeur et chanteur turc Zülfi Livaneli, il fonde les « Amitiés gréco-turques » afin que cesse l'hostilité héréditaire entre les deux peuples. Mais le gouvernement grec n'approuve pas son initiative et l'accuse d'être un traître à la patrie. Il s'attire encore des critiques lorsqu'il prend position pour Chypre, attribuant une part de responsabilité du drame à la Grèce. Du côté musical, il participe à plusieurs manifestations musicales, dont les concerts qu'il donne à travers l'Europe contre l'utilisation de l'énergie atomique. C'est aussi durant ces mêmes années, en 1988, qu'il conduit le ballet *Zorba le Grec*.

En 1989, suite aux scandales de l'administration d'Andréas Papandréou, Théodorakis décide de se joindre à Konstantin Mitsotakis pour la formation d'un gouvernement droite-gauche de 6 mois qui prendrait le relais du PASOK afin de relancer l'économie du pays. Le compositeur souhaite alors que cette alliance permette aussi un meilleur dialogue avec la Turquie, une sensibilisation au problème des drogues et la transparence dans la lutte antiterroriste. Aux élections de 1990, le gouvernement conservateur de Mitsotakis l'emporte et Théodorakis est nommé ministre d'État sans portefeuille auprès du Premier ministre. Même s'il a toujours été d'allégeance de gauche, sa soudaine union à un membre du gouvernement de droite

suscite l'incompréhension. En acceptant de devenir un ministre sans portefeuille, il est en effet couvert de ridicule et accusé d'être passé dans le camp de la droite. D'un côté, la gauche l'insulte comme traître. Andréas Papandréou ira même jusqu'à dire que Théodorakis est « le plus grand traître de l'histoire grecque depuis 2 000 ans » (Coubard, 1969, p. 148). De l'autre, la droite le considère avec méfiance.

En 1991, sa grande campagne contre les drogues attire l'attention des Grecs sur ce problème qui le préoccupe particulièrement. En même temps, elle est utilisée pour le détruire politiquement. Un fossé se creuse alors entre Théodorakis et Mercuri qui lui reproche d'avoir lancé cette campagne par intérêts personnels.

Après avoir quitté le gouvernement de Mitsotakis en 1992, il devient directeur musical général du Chœur et des deux Orchestres de la Radio d'État hellénique avec lesquels il se produit à l'étranger et remporte un grand succès. Le début des années 1990 est aussi marqué par la création de *Medea* et la direction de *Canto General* au Chili, 20 ans après la création de l'œuvre.

En 1993, Théodorakis se retrouve une fois de plus au centre d'une controverse lorsqu'il dénonce la « berlusconisation » de la Grèce; c'est-à-dire la prise de pouvoir dans la vie culturelle grecque par Christos Lambrakis, le géant des médias grecs, et Matsas, le seigneur de l'industrie du disque grecque. Mais cette fois, même ses pires adversaires le respectent, eux qui n'avaient pas osé s'attaquer à ces deux magnats.

Après s'être consacré à nouveau à l'opéra et avoir aussi recueilli un triomphe sans pareil avec le ballet *Zorba* au mois de décembre 1993, Théodorakis entreprend une autre tournée européenne sous le thème « Musique sans frontières ». Au printemps, 14 concerts le conduisent aux États-Unis et au Canada. S'en suit une nouvelle tournée européenne en 1995, avec Farantouri et Karnezis, à partir du camp de concentration de Mauthausen. La même année, son 70e anniversaire donne lieu à de nombreux concerts en Grèce comme en Europe où il présente entre autres son opéra *Elektra*.

7.1.10 Mikis Théodorakis aujourd'hui : renaissance, hommages et nouveau respect

Après avoir été la cible d'attaques venant de tous côtés en Grèce, la fin des années 1990 marque une transition dans la vie du compositeur qui semble être finalement reconnu, tant dans son pays, qu'à l'international :

Comblé d'honneurs, Mikis Theodorakis fait maintenant l'unanimité autour de lui. Finies et oubliées les anciennes querelles, les polémiques, les haines... Il semble que les Grecs aient réalisé – enfin ! – que ce fils de la patrie est une de ses grandes figures qui ont déterminé de façon décisive l'évolution démocratique et artistique du pays (Wagner, 2000, p. 330).

Durant ces années, il reçoit une multitude de prix et d'honneurs. Le 14 mars 1996, il est nommé Officier de la Légion d'honneur par François Mitterrand qui a signé le décret de la nomination avant son départ de l'Élysée. Le 24 mai suivant, l'université de Crète le nomme « docteur honoris causa ».

En 1997, après avoir entrepris une tournée européenne de concerts pour la paix, dont l'arrêt le plus important se fait à la « frontière verte » de Nicosie à Chypre, Théodorakis est victime de graves troubles respiratoires et doit regagner Athènes pour y subir des examens médicaux. Suite à cet incident, il doit annuler tous ses engagements pour le reste de l'année. Victime d'une profonde dépression suite à ses ennuis de santé et à la perte de son frère, Yannis, quelque temps plus tôt, il n'écrit plus de musique pendant 3 ans. Il reçoit alors beaucoup de témoignages de solidarité qui lui permettent de reprendre des concerts en Europe l'année suivante. Entre-temps, le 16 décembre 1997, Théodorakis lègue à la Bibliothèque Musicale Lilian Voudouri l'intégralité de ses archives (textes politiques, poèmes, essais, critiques, discours, affiches, programmes de concerts, manuscrits de ses partitions, etc.) ainsi que toute la documentation recueillie sur lui.

En décembre 1998, il est nommé citoyen d'honneur de la ville de Patras. Le 8 du même mois, « l'American Hellenic Educational Progressive Association » (AHEPA), lui remet le « Prix Aristote 1998 », la plus haute distinction décernée par cette

organisation gréco-américaine. Trois jours plus tard, l'Université du Québec à Montréal lui remet un doctorat honorifique. Du côté de la Grèce, il est au centre d'une émission de cinq heures durant le réveillon de fin d'année à ERT-NET.

En 1999, il proteste contre les bombardements de l'OTAN en Yougoslavie aux côtés du cinéaste Theodoros Angelopoulos, du poète Manolis Anagnostakis, de l'auteur dramatique Iakovos Kambanellis et du sculpteur Giorgos Zongolopoulos. Il multiplie alors les articles, déclarations et commentaires en plus de triompher devant plus de 50 000 personnes lors du grand concert pour la paix à la Place Syntagma, le 26 avril. Au mois de mai suivant, à Nicosie, il reçoit la distinction spéciale du Président chypriote Glafkos Klerides pour sa solidarité avec les gens de Chypre dans leur lutte pour la justice et la liberté. Il est aussi nommé citoyen d'honneur de la ville côtière de Limassol et de la Municipalité de Famagusta occupée par les Turcs.

En 2000, alors qu'il vient de fêter ses 75 ans, ses compatriotes s'unissent pour proposer sa candidature au Prix Nobel de la Paix, ce qui le comble au plus haut point, même s'il n'obtient pas cette récompense. La reconnaissance des Grecs se poursuit le 30 octobre lorsqu'un sondage sur la popularité de personnalités grecques le place en troisième position, juste après le Patriarche Œcuménique Vartholomeos et l'Archevêque d'Athènes et de toute la Grèce, Christodoulos. La même année, il reçoit la récompense culturelle de la Fondation Alexander S. Onassis.

Les honneurs se poursuivent le 29 août 2004 lorsqu'il reçoit le Prix Olympiart qui vise à récompenser les artistes contribuant à la promotion du sport, de la jeunesse et de la paix. Le 30 novembre suivant, il reçoit le « Prix de la Pyramide d'Or », une très haute distinction égyptienne destinée à récompenser son œuvre. En 2005, de nombreuses cérémonies à travers la Grèce marquent ses 80 ans. La même année, le compositeur reçoit la médaille commémorative russe à l'occasion du 60e anniversaire de la victoire sur le fascisme, le prix international Saint-André institué par la fondation russe du même nom, la médaille Neruda de l'honneur présidentiel pour le

centenaire du poète, l'Ordre de mérite du Luxembourg et le prestigieux prix CIM-UNESCO qui correspond à la plus haute distinction musicale.

Le 26 mars 2007, le ministre français de la culture, Renaud Donnedieu de Vabres le nomme Commandeur dans l'Ordre de la Légion d'honneur lors d'une cérémonie à l'ambassade de France en Grèce. Un an plus tard, c'est au tour de Cuba de lui remettre à Athènes la Distinction pour la Culture nationale du pays. Au mois de juin 2009, il reçoit un doctorat honorifique de l'Université du Bosphore (Bogazici Universitesi) à Istanbul. Puis, au mois d'août suivant, c'est au tour du Collège Américain de Grèce à Athènes (DEREE) de lui décerner le même prix.

Si ses activités musicales sont plus limitées depuis quelques années ²⁶, Théodorakis continue de s'exprimer sur les sujets de l'actualité grecque et internationale qui le touchent particulièrement.

7.2 Une héroïsation en dents de scie

À présent que nous avons passé en revue les principales étapes de la vie de Mikis Théodorakis, nous souhaitons revisiter son itinéraire et nous questionner à son sujet. Si le compositeur est aujourd'hui communément qualifié de héros dans les médias ou les témoignages d'admirateurs, son parcours répond-il au cycle d'héroïsation tel que défini par Klapp (1948) ou Perrone (2008) ? Comme nous l'avons fait pour Mercouri, nous ne cherchons pas à faire correspondre les modèles de ces derniers au cas de Théodorakis. Nous les voyons plutôt comme les bases d'un travail où certains ajustements seront nécessaires. De ses balbutiements à la reconnaissance dont il fait actuellement l'objet, en passant par les périodes de rejet qu'il a connues, que nous dévoile la trajectoire de Théodorakis ?

²⁶ Au moment où nous écrivons cette thèse, sa plus récente œuvre *L'odyssée*, sur des poèmes de Costas Cartelias, date de 2007.

7.2.1 La période de latence

Rappelons que la période de latence est celle où le héros se façonne, lentement, dans l'attente d'éclorre. C'est durant cette phase de fermentation que nous pouvons comprendre les racines héroïques de certaines figures. En nous replongeant dans la jeunesse de Théodorakis, il est ainsi possible de déceler les éléments qui auraient joué un rôle dans son héroïsation. Examinons donc de plus près ce que la phase préparatoire à l'exploit nous révèle de la création de Théodorakis comme héros.

D'abord, dès son plus jeune âge, Théodorakis découvre la notion de différence. Au cours des déplacements fréquents de sa famille à travers la Grèce, il est constamment mis en contact avec des cultures et des rapports sociaux nouveaux et différents. Pour s'intégrer, il doit continuellement s'adapter aux codes culturels en place. Cette enfance de déraciné le conduit à faire face à des relations difficiles avec les jeunes de son âge. Il se sent étranger à plusieurs titres : il vient de province, ses parents sont originaires d'autres contrées (Crète et Asie Mineure) et sa taille exceptionnelle le distingue des autres jeunes. Ce sentiment d'être différent qu'éprouve très tôt Théodorakis nous fait nous questionner sur le profil héroïque. Doit-on se distinguer physiquement ou par des traits divergents pour devenir un héros ?

Deuxièmement, c'est aussi durant son enfance que Théodorakis découvre sa vocation musicale. Son apprentissage difficile dans la vie des bandes le mène à trouver refuge dans la musique qui lui permet de fuir une réalité oppressante. Il apprend le violon et écrit ses premières compositions. Il se consacre passionnément à la musique, d'une manière très personnelle, et est considéré comme un jeune prodige. Si ses nombreux déplacements à travers la Grèce lui font souvent découvrir des airs nouveaux et que sa famille se charge de lui transmettre l'héritage musical, Théodorakis choisit de se lancer corps et âme dans la musique symphonique comme manière de refuser la réalité grecque qu'il dédaigne. Ainsi, à ce stade-ci de sa vie, Théodorakis rejette complètement l'environnement dans lequel il baigne au profit de la musique. Le contexte dans lequel il grandit participe ainsi grandement à développer

sa passion musicale. Nous pouvons même nous demander s'il aurait découvert sa vocation musicale dans d'autres temps et lieux puisque c'est précisément le rejet de la réalité d'alors qui l'a conduit à se consacrer à la musique.

En plus du sentiment d'étrangeté qu'il développe dans son enfance et de la découverte de sa vocation musicale, la conscientisation aux problèmes de la Grèce semble aussi prendre assise dans la période de latence. Alors que la réalité grecque l'opprime, le jeune Mikis frappe un officier italien, non pour poser un acte de résistance, mais plutôt pour se distinguer de la foule et exprimer sa haine du monde. En prison, il s'éveille au marxisme et décide de rejoindre la Résistance. Jeté de plein fouet dans l'horreur de la guerre, il voit ses amis se faire tuer et la violence quotidienne. Malgré tout, il se sent enfin à sa place : il n'est plus étranger puisqu'il côtoie à présent des personnes qui partagent sa vision de la vie. Son engagement aux côtés des communistes durant la Deuxième Guerre mondiale et la Guerre civile le mène ensuite droit dans l'enfer des camps où il subit de nombreuses tortures physiques et morales. Il est alors prêt à mourir pour ses idées et pour la libération de son pays. Encore une fois, la musique le sauve de la laideur qui l'entoure et il réussit à composer malgré le climat d'insécurité constante dans lequel il se trouve. Les années 1940 sont ainsi celles où Théodorakis s'engage pour la première fois dans les combats de son pays. Durant cette période, il s'initie aux problèmes de la Grèce et tente d'intervenir en se faisant résistant. Il participe aussi à des batailles importantes, comme celle de décembre 1944. À partir de ce moment, sa vie semble intrinsèquement liée à celle de son pays.

Finalement, après avoir connu les horreurs de la guerre, Théodorakis entreprend ses études musicales à Paris. Toujours dans la période de latence où il n'a pas encore atteint le statut de héros, Théodorakis commence à acquérir une reconnaissance internationale de compositeur. Durant ces années d'apprentissage, il se préoccupe également de plus en plus du contexte musical grec.

7.2.2 La reconnaissance populaire du héros suite à un exploit : une double temporalité

L'initiation de Théodorakis à la différence et aux problèmes grecs, la découverte de sa vocation musicale et le début de sa reconnaissance internationale comme compositeur le préparent finalement à changer de statut. Après avoir bien fermenté, il est en effet prêt à exploser et à se révéler en tant que héros.

Nous avons déjà observé dans le cas de Mercouri que les exploits l'ayant menée à une reconnaissance populaire étaient de deux ordres. Pour ce qui est de Théodorakis, c'est aussi sous la forme d'une double temporalité qu'il est possible de comprendre sa transformation de statut. D'une part, Théodorakis déclenche un succès sans pareil avec son œuvre *Epitaphios* au début des années 1960 qui provoque bien des remous. Ce premier exploit est exceptionnel en raison du renouveau musical qu'il propose et des revendications sociales et politiques qu'il suscite. D'autre part, en s'opposant ouvertement au régime des colonels (1967-1974) le compositeur marque son véritable exploit qui lui permet d'accéder au statut héroïque.

7.2.2.1 Premier exploit : le succès d'*Epitaphios*

Un premier événement lui permet de faire ce saut : la mise en musique du poème de Yannis Ritsos, *Epitaphios*, en 1958. La création de cette œuvre correspond à la volonté de Théodorakis de mener une action musicale en Grèce et de créer une musique qui pourrait plaire à tous les Grecs. En associant la musique laïque et la voix d'un chanteur de bouzouki à un chef-d'œuvre poétique, il remporte un vaste succès en 1960 lorsque l'œuvre est présentée au public et devient le symbole de la jeunesse grecque qui souhaite ardemment un changement social. Mais *Epitaphios* ne fait pas l'unanimité. En réhabilitant le rébétiko, Théodorakis brise un tabou. En conséquence, l'œuvre est bannie des ondes. Si Klapp (1948) souligne que le processus d'héroïsation s'enclenche avec un succès impressionnant, celui que Théodorakis remporte avec *Epitaphios* ne l'érige peut-être pas encore en héros à ce stade-ci de son processus,

mais fait de lui une figure de proue de l'univers musical. Ce succès est aussi remporté dans la controverse. Nous pouvons alors nous demander si un succès controversé participe d'autant plus à l'héroïsation d'une figure. En suscitant tant de passions, une réussite soudaine, telle que l'a été *Epitaphios*, n'accentuerait-elle pas le processus ?

Alors que le triomphe d'*Epitaphios* déclenche une révolution culturelle en Grèce, un autre événement prépare le changement de statut de Théodorakis en 1963 : la mort de Grigoris Lambrakis. Comme Théodorakis, Lambrakis avait rallié une grande partie de la jeunesse autour de ses idéaux pacifistes et humanistes. Alors qu'il se meurt, la foule rassemblée devant l'hôpital entonne l'*Epitaphios*, récupérant l'œuvre en associant la souffrance de la mère pleurant son fils à celle des Grecs pleurant l'ultime victime de la guerre civile. Cette réappropriation collective de l'œuvre mise en musique par Théodorakis lie ce dernier à Lambrakis. En créant les *Jeunesses Lambrakis* en la mémoire du défunt et comme preuve que le message dont ce dernier était porteur est immortel, Théodorakis s'associe aussi à lui. Cette liaison se fait également par l'élection de Théodorakis en 1964 dans l'ancienne circonscription de Lambrakis. En devenant son héritier spirituel, Théodorakis reprend ainsi le flambeau pacifiste instauré par son ami disparu.

Si ce premier exploit et la reconnaissance populaire qui s'en suit ne nous permettent pas encore de qualifier Théodorakis de héros, il serait cependant réducteur d'associer ce dernier à une simple vedette dont l'œuvre et la personne sont admirées à ce moment de son parcours. Plus qu'une personnalité publique douée dans son champ d'activité, Théodorakis a touché une corde sensible chez ses compatriotes dans un contexte politique et social houleux. En ce sens, la réappropriation collective dont son œuvre fait alors l'objet, la récupération de sa figure en idole de la jeunesse ou bien son association à Lambrakis le préparent déjà au statut héroïque.

Ainsi, les hommages spontanés auxquels il a déjà droit ressemblent à la relation d'endettement entre le héros et son public dont nous parle Duret (1993) et Perrone (2008). Cette période d'endettement se manifeste par son accumulation de records et

d'exploits spectaculaires. Le compositeur a alors droit à ce qui s'apparente à des comportements de culte du héros. Devenant une source de joie et d'excitation pour la jeunesse grecque, il est suivi d'admirateurs à chacun de ses déplacements, que ce soit à l'occasion d'un concert ou d'une manifestation pour la paix. Si le triomphe d'*Epitaphios* en 1960 avait touché essentiellement la population grecque, l'énorme succès du film *Zorba le Grec*, dont il a écrit la musique, le catapulte en compositeur de renommée internationale en 1964. Théodorakis devient dès lors la fierté de ses compatriotes pour la reconnaissance qu'il donne à la Grèce avec *Zorba le Grec*. La même année, ses succès se poursuivent avec *Axion Esti*. Même si les critiques grecques boudent cette œuvre, le public est une fois de plus enthousiasmé. Même scénario avec *Romioissini* qu'il crée en 1966. Ses disques battent des records de vente même si l'œuvre est bannie de la radio d'État.

Les premiers exploits de Théodorakis se font ainsi dans la controverse. *Epitaphios*, *Axion Esti* et *Romioissini* secouent l'établissement musical grec. Pourtant, le peuple ne se soucie guère de la censure et de la polémique soulevée par ces œuvres et est au rendez-vous. En mettant en musique des œuvres poétiques, en réunissant les vieux rébétès, les musiciens de la relève et les poètes dans une démarche innovatrice pour créer une musique néo-hellénique, Théodorakis valorise les Grecs et leur envoie comme message que la Grèce peut renaître. Du coup, ses compatriotes sont reconnaissants et se trouvent endettés envers lui. S'associant aux idéaux pacifistes en reprenant le flambeau de Lambrakis et à la liberté que prône le personnage de Zorba, Théodorakis déploie aussi tout un champ de valeurs. Son succès international avec la musique de *Zorba le Grec* montre finalement que ses compatriotes ont eu raison de s'enflammer pour lui, l'étranger lui signifiant également son mérite exceptionnel.

7.2.2.2 Véritable exploit : de l'artiste doué au résistant

Après avoir acquis sa renommée suite à une première démonstration spectaculaire qui a déchaîné l'enthousiasme populaire, Théodorakis pose son véritable exploit en

devenant résistant durant la dictature des colonels (1967-1974). D'artiste doué au potentiel héroïque qui présente une œuvre nouvelle à son public, il devient dès lors un héros dont le statut est confirmé par ses actes de résistance.

En 1967, lorsque la dictature s'installe en Grèce, Théodorakis réussit d'abord à échapper aux arrestations avant d'être emprisonné jusqu'à sa libération en 1970 où il part vivre en exil à Paris. Pendant toutes ces années, le compositeur ne cessera de lutter contre le régime en place au péril de sa vie et des conditions déplorables dans lesquelles il se trouve, risquant tout pour libérer sa communauté, de l'emprisonnement à l'exil. Alors qu'il est incarcéré, il continue également à composer de la musique. Ses chansons deviennent alors des hymnes au combat pour la démocratie et la liberté.

L'autosacrifice et le renversement de la situation d'endettement

De la même manière que les sacrifices de Lambrakis et de Petroulas²⁷ ont fait d'eux des martyrs, ceux de Théodorakis pour sa communauté l'ont érigé en ce type bien particulier de héros. En se sacrifiant pour elle, Théodorakis est ainsi devenu un exemple pour sa communauté. Ce faisant, il a aussi prouvé qu'elle transcendait les risques qu'il prenait pour elle. Si l'entêtement du compositeur a confirmé son statut héroïque, l'acharnement du régime envers lui et la formation de comités à travers le monde en faveur de sa libération ont également participé à l'ériger de la sorte. Ceux qui ne le connaissaient pas encore malgré l'énorme succès de *Zorba le Grec* ont alors été mis au courant de son existence et de ses combats. Conscient de la nouvelle attention publique dont il fait l'objet, Théodorakis a d'ailleurs utilisé cette dernière afin de lutter pour le retour de la démocratie dans son pays.

De plus, les actions politiques et artistiques qu'il mène durant cette période semblent liées aux obligations morales qu'il est persuadé d'avoir envers son peuple. Alors que les Grecs se sentaient redevables envers lui en raison de ses succès à

²⁷ Un Lambrakidès tué lors de l'insurrection de décembre 1965.

l'étranger, mais aussi de la révolution musicale qu'il a accomplie comme protecteur de la poésie moderne et du mouvement culturel qu'il a amorcé avec les Lambrakidès, Théodorakis se trouve à son tour endetté envers eux.

Le Journal de Résistance (1971) du compositeur n'est d'ailleurs pas équivoque à ce sujet, le sous-titre de cet ouvrage étant *La dette*. Théodorakis exprimera d'ailleurs en de maintes occasions comment il entrevoit son devoir et sa responsabilité en tant que citoyen grec, comme ce jour de 1967 où il est présenté à la presse alors qu'il se trouve à la prison de la Sûreté :

Dans les couloirs, beaucoup de monde. Dans la pièce, une foule de reporters et journalistes. Ils veulent voir si je suis vivant. Je me bats. Dans le terrible local de la Sûreté. Je lutte. Je suis confiant, optimiste même, joyeux. C'est ton amour, peuple grec, qui par-dessus tout, me charge d'une dette et je veux payer cette dette. Telles sont mes réflexions, pendant que je descends l'escalier et traverse les couloirs de la Sûreté. Telles sont mes réflexions pendant que je souris devant les caméras. Mais je ne savais pas alors combien de gens allaient me reprocher ce sourire ! Comme tout devient suspect et délirant dans ce monde déformé par la pression monstrueuse de la Dictature ! (Théodorakis, 1971, p. 125).

Théodorakis est en effet persuadé d'avoir une dette envers son peuple :

« Theodorakis, like that over-life-size figure of modern Greek culture, Nikos Kazantzakis, is filled with a sense of the importance of his creative energy. He believes he has a debt to society because of his artistic genius and his natural qualities of leadership. He is constantly composing, writing political speeches, planning. » (Holst, 1979, p. 2)

Après ses démonstrations impressionnantes au début des années 1960, le sacrifice qu'il opère pour sa communauté durant la dictature des colonels le positionne clairement en héros. Son intervention et son engagement au profit du bien commun montrent qu'il est distinct d'un simple individu jouissant d'une certaine popularité.

Si Théodorakis confirme son statut dans une période où la Grèce est en crise, nous pouvons nous demander qu'advient-il d'un héros lorsque sa communauté n'est plus en danger ? Celle-ci demeure-t-elle à jamais reconnaissante pour les sacrifices de son héros ? La menace passée, le héros tombe-t-il dans les oubliettes ? De la même

manière qu'un héros trouve sa particularité dans le contexte qui le voit émerger, ces questions ne peuvent avoir de réponses toutes faites d'avance, le cas de Théodorakis n'étant pas une règle. En examinant son parcours, il semble que les Grecs ont eu la mémoire courte puisque déjà un an après la chute de la dictature, Théodorakis est passé de héros à homme oublié et rejeté par ses compatriotes.

À son retour en Grèce en 1974, les Grecs lui font pourtant un triomphe. Nous nous attacherons d'ailleurs précisément à ce moment symbolisé par les concerts au stade Karaïskaki (9-10 octobre 1974) dans un prochain chapitre ; moment qui constitue selon nous l'une des meilleures illustrations de la reconnaissance populaire face à ses exploits de résistant durant la dictature. Mais déjà quelques mois plus tard, le statut de Théodorakis change de nouveau. De la même manière que les généraux Makryiannis et Kolokotronis, des héros de la Guerre d'Indépendance (1821-1830), ont été honorés publiquement pour avoir conduit leur peuple dans la lutte avant d'être emprisonnés et humiliés par leurs compatriotes, Théodorakis a aussi connu un revirement de fortune dès 1975. Il faudra attendre deux décennies avant que le respect et la reconnaissance des Grecs envers Théodorakis ne reviennent.

7.2.3 La reconnaissance officielle des exploits du héros

Son statut confirmé pendant la dictature des colonels, il faut attendre la fin des années 1990 pour que Théodorakis soit reconnu officiellement pour ses exploits par des honneurs formels. Comme nous l'avons vu dans le dernier épisode de son parcours, le compositeur a alors reçu des dizaines de prix et d'hommages à travers le monde. Il a été célébré en même temps que les critiques grecques à son encontre ont cessé. Après les nombreuses controverses et les campagnes de diffamation qui l'ont même obligé à s'exiler volontairement à Paris à quelques reprises, Théodorakis semble à présent avoir retrouvé l'estime des Grecs. Depuis la fin des années 1990, les haines se sont apaisées pour laisser la place aux hommages et à la reconnaissance.

Près de 25 ans après avoir accédé au statut héroïque, Théodorakis a enfin eu droit à une reconnaissance officielle. Un peu à la manière du bouzouki qui a eu du mal à se faire accepter par l'établissement musical grec, faut-il voir dans ce laps de temps une nécessité afin que les Grecs prennent conscience des bienfaits que leur a apportés leur compatriote ?

7.2.4 L'institutionnalisation et le culte établi

Si l'étape du culte du héros est plus souvent atteinte après la mort, divers indices nous poussent à croire que le compositeur grec se retrouve actuellement dans cette phase. Rappelons que Klapp (1948) pose trois critères à l'existence du culte du héros. Il parle d'abord d'une institution ou d'un groupe dont le seul but est de commémorer le héros. Nous croyons que ce premier critère est largement rempli pour Théodorakis. Depuis 1997, la Bibliothèque Musicale Lilian Voudouri possède l'intégralité de ses archives ainsi que toute la documentation recueillie sur lui. Le Musée et Centre International Mikis Théodorakis à Zatouna, inauguré en 2006, présente des expositions sur la vie du compositeur. Il existe également une Fondation Internationale Mikis Théodorakis (FILIKI) créée en 1983 au Luxembourg dont les activités se résument à la mise en place d'un centre de documentation, à la promotion de l'œuvre musicale et littéraire de Théodorakis ainsi qu'à la participation à diverses publications, documentaires, concerts, conférences et autres manifestations.

Depuis 1997, l'Orchestre Populaire Mikis Théodorakis réunit les proches collaborateurs du compositeur, dont fait notamment partie sa fille, Margarita Théodorakis. Le but de cet orchestre est de propager l'œuvre de Théodorakis à travers des apparitions télévisées, des concerts, des disques, etc. De plus, chose très rare pour une personnalité de son vivant, Théodorakis a fait l'objet d'un spectacle multidisciplinaire (*Mikis Theodorakis, Mia Mousiki Parastasi – Une présentation musicale*) par le Théâtre municipal et régional de Patras sur sa vie et sa musique au début des années 2000. Ce spectacle a remporté un triomphe dans toute la Grèce.

En ce qui concerne le second critère dont parle Klapp ; soit l'existence de monuments ou de reliques qui sont devenus des objets de culte, nous croyons que plusieurs chansons de Théodorakis remplissent ce rôle par ce qu'elles sont venues à représenter au fil des années. Finalement, le troisième critère, qui a trait à la tombe du héros comme lieu de pèlerinage, ne peut bien sûr être vérifiée pour l'instant.

L'examen du parcours de Mikis Théodorakis nous dévoile ainsi le cycle d'héroïsation qui lui est adjacent. Les principales étapes de sa vie nous ont révélé des indices quant à l'héroïsation dont le compositeur a fait l'objet et à laquelle il a participé. Le parcours de ce héros controversé nous a aussi montré que le statut héroïque est fragile. Même au summum de sa popularité, un héros peut sombrer dans l'oubli. Il faut souvent des années, voire des décennies, pour gagner sa légitimité. Mais celle-ci peut-elle aussi se renverser ? Quand le cycle d'héroïsation atteint sa dernière étape, le héros est-il à l'abri de tout revirement de fortune ?

Après avoir examiné le cycle d'héroïsation de Théodorakis, il est à présent temps de nous attacher plus précisément aux facettes mémorielles qui lui sont corollaires : le lieu de mémoire et l'horizon d'attente. Que nous révèlent-elles de son héroïcité ?

7.3 Mikis Théodorakis : figure de souvenance et de projection collective

Figure familière au sein de laquelle se réfugie la communauté, le héros est aussi l'instigateur d'une vie meilleure et plus juste. Au cœur de l'« héroïcité » de certaines personnalités, se cachent ainsi des liens profonds avec la mémoire. Le héros oscille en effet entre le lieu de mémoire et l'horizon d'attente, les deux versants mémoriels auxquels n'échappe pas Mikis Théodorakis. Voyons comment ce dernier évoque à la fois les rétrospections collectives et le potentiel émancipatoire de sa communauté.

7.3.1 Lieux de mémoire

Quels sont les éléments qui nous permettent d'associer Théodorakis à un lieu de mémoire ? De la même manière que nous l'avons fait pour Mélina Mercouri, c'est au

fil de la lecture de ce héros que les indicateurs de ce premier versant mémoriel nous seront révélés. En quoi la figure de Théodorakis renvoie-t-elle aux attaches primaires des Grecs, dans le sens d'un « nous » imaginaire ? Quelle(s) image(s) de la Grèce son personnage et les commentaires dont il a fait l'objet nous dévoilent-ils ?

7.3.1.1 Une identification à la Grèce

Une première réponse quant à la représentativité du lieu de mémoire qui se déploie chez Théodorakis semble se trouver dans son identification à la Grèce et son intériorisation de ce qu'est d'être Grec. Nous pensons ici à l'appartenance hellénique que le compositeur a continuellement revendiquée :

Je m'étais toujours assimilé et identifié à la Grèce, de façon humble, certes, - pas à la manière de: « La Grèce, c'est moi ! », bien sûr que non ! – mais la Grèce m'avait donné par mon histoire personnelle et celle que mes parents m'ont inculquée, le sens du superbe (Théodorakis cité par Wagner, 2000, p. 339).

Comme il le raconte dans cette citation, son identification à la Grèce lui vient d'abord de ses parents. Les origines micrasiates de sa mère et crétoises de son père ont d'ailleurs participé à développer chez lui un attachement particulier à la Grèce :

En ce qui concerne mon patriotisme, par exemple, je le tiens de mon père et de ma mère. La seconde m'a légué une patrie perdue – l'Asie Mineure – que je ne pourrai jamais connaître. Du premier j'ai reçu deux patries : une qui est mythique, la Crète; une autre qui est réelle, la Grèce. Mais quelle Grèce ? Celle de l'école est à faire pleurer. Celle de la province est à faire pitié. Et celle du pouvoir est à faire frémir. Laquelle choisir ? (Théodorakis, 1989, p. 131).

D'une part, Théodorakis est conscient que sa patrie est imaginaire. Celle de sa mère est perdue et n'existe plus que dans la mémoire des réfugiés d'Asie Mineure. Celle de son père a été rattachée à la Grèce en 1913 après avoir été sous domination turque pendant deux siècles. Ce rattachement a été vécu par les Crétois comme une grande perte de leur autonomie. Si la Crète existe toujours contrairement à l'Asie Mineure où la population grecque s'est vue contrainte à l'exil, la Grèce représentée par les parents de Théodorakis s'est en partie évanouie. D'autre part, Théodorakis est

aussi conscient que la Grèce est plurielle ; pluralité qu'il a lui-même constatée au fil de ses déplacements dans sa jeunesse. Il n'existe pas en effet une seule Grèce ni une seule histoire grecque.

À l'image de la Grèce qui est à la fois imaginaire et plurielle, Théodorakis a une double origine et son parcours à travers le pays durant son enfance et son adolescence a contribué à ce qu'il s'imprègne des différentes régions grecques. Confronté à cette diversité par ses origines familiales et les différences culturelles observées au fil de ses nombreux déménagements, c'est comme si Théodorakis s'était nourri de cette variété grecque pour créer son identité. Un aspect semble l'avoir cependant plus marqué que d'autres : la tradition héroïque de sa famille, particulièrement du côté de son lignage paternel.

Cet héritage héroïque s'est cependant manifesté comme une pression des ancêtres. Dès son jeune âge, son grand-père tente de s'assurer que son petit-fils sera à la hauteur de la lignée des Théodorakis: « Nous allons voir si tu seras digne de notre lignée. Dis-moi, tu seras un vrai Crétois ? » (Théodorakis, 1989, p. 34). La famille de Théodorakis est aussi intransigeante sur l'expression des sentiments et comment doit se comporter un homme : « En vrai Crétois, il n'admettait aucune faiblesse. L'homme ne doit jamais manifester ce qu'il ressent, et surtout pas la douleur. À lui de s'en sortir comme il peut. C'est son affaire. » (Théodorakis, 1990, p. 253). Cette négation de la souffrance s'ajoute à la dignité devant l'adversité que lui a souvent prônée son père. Par exemple, en 1967, alors qu'il est condamné deux fois à la peine capitale, son père est convoqué à la Sûreté de la rue Bouboulinas et lui dit :

La mort sur le champ d'honneur, mon enfant, est une chose normale pour les Théodorakis. Rappelle-toi que Khalis, ton trisaïeul, avait été à la tête de la première insurrection de Crète contre les Turcs. Ton autre trisaïeul, Spyridakis, avait été empalé par les Turcs. Ton oncle, Manolis, écorché vif. Ton père, à l'âge de seize ans, affrontait les Turcs dans le fort de Bizani... Eh bien, toi aussi tu ne feras que suivre la tradition héroïque de la famille. Si on te tue, tu auras ma bénédiction. Moi, j'ai égrené mes jours... (Théodorakis, 1971, p. 147).

Afin de s'inscrire en continuité avec son lignage paternel, le compositeur a ainsi intériorisé ce à quoi devait correspondre un Grec. Être Grec en est venu à signifier être Crétois avec les valeurs et traditions ancestrales prônées sur l'île. Comme le souligne Jacques Lacarrière qui s'est, entre autres, penché sur l'identité crétoise dans son célèbre ouvrage *L'été grec* (1975, p. 133), trois thèmes principaux reviennent constamment dans les récits populaires et les traditions de Crète: l'admiration pour la force physique, l'exaltation de la bravoure et le sentiment viscéral de l'honneur. Lacarrière y précise que la force physique n'est pas associée à l'image conventionnelle d'un « baraqué », mais bien à une ténacité intérieure et une vigueur morale: « C'est la force physique contrôlée, maîtrisée, employée pour une juste cause qui est magnifiée dans les traditions populaires, non la violence aveugle et brutale » (Lacarrière, 1975, p. 133). Le mot typiquement crétois « pallikare », associé aux héros klephtiques du temps de la guerre d'indépendance grecque (1821-1829), signifie d'ailleurs la vaillance à la fois physique et morale. En Crète, être un homme revient ainsi presque à dire être brave et valeureux, être un *andreioménos* (Lacarrière, 1975, p. 137).

Les racines familiales de Théodorakis lui ont de la sorte inculqué qu'être Grec répondait à une série d'attributs spécifiques résumés principalement par le courage et la dignité. En faisant la promotion de ces vertus plus tard dans sa vie à travers sa révolution musicale et ses nombreux combats, Théodorakis s'en est fait le fidèle représentant, perpétuant l'idéal communautaire. L'apprentissage et l'intériorisation de ces valeurs nobles dès son jeune âge lui ont montré ce que signifiait être Grec et à quoi il devait correspondre afin de reprendre le flambeau de son lignage. L'inscription de Théodorakis dans une tradition héroïque où des vertus honorables sont prônées fait ainsi de lui une icône rassurante pour sa communauté.

Si les ancêtres paternels du compositeur se sont distingués par leur bravoure, leur histoire est celle d'une île qui a connu de nombreuses difficultés au travers desquelles elle perdit graduellement son indépendance. De la même manière, ses ancêtres maternels ont aussi vécu des horreurs, dont le déracinement pénible d'Asie Mineure.

En ce sens, être Grec pour Théodorakis signifie faire preuve de courage, mais d'un courage inséparable de la souffrance.

Comme ses ancêtres avant lui, Théodorakis s'est inséré dans les luttes de son pays à partir de la Deuxième Guerre mondiale, poussé par ses racines familiales. Sa vie et son œuvre sont alors venues à se confondre avec les bouleversements de la Grèce, autant comme résistant que comme compositeur :

Il va sans dire que les épreuves que je viens de relater m'avaient mûri et fait passer sans transition de l'adolescence à l'âge d'homme. Elles m'assignaient désormais une place bien définie sur la carte du monde. À mesure que s'élevait mon chant, il ressemblait de plus en plus à un cri, une lamentation, une élégie, une dénonciation. La sève de cette expression musicale retrouvait instinctivement mon double enracinement familial – micrasiate par ma mère, crétois par mon père. De génération en génération, mes ancêtres n'avaient connu qu'exils, massacres, maisons et terres brûlées, hommes pendus et égorgés, femmes et enfants en larmes. J'étais le digne rejeton de ce lignage persécuté et je suis fier d'avoir tenté d'exprimer un flot de sensations qui débouche en droite ligne du fond des temps (Théodorakis, 1989, p. 351).

En reconquérant ses racines familiales et en perpétuant les comportements de ses ancêtres, Théodorakis ne se prêtait cependant pas à une quête personnelle. La découverte de son enracinement familial l'a en effet mené à le faire retrouver par l'ensemble des Grecs.

7.3.1.2 Un retour aux sources

Si l'apprentissage d'une Grèce faite de courage devant l'adversité se profile derrière le personnage de Théodorakis, le retour aux sources grecques qui se déploie dans sa démarche artistique nous apporte un second élément de réponse quant au lieu de mémoire qu'évoque le compositeur. Un héros ne fait en effet pas que déployer des idéaux identitaires au sein de sa figure, il rappelle également la tradition et devient de la sorte un point de repère pour sa communauté. En ce sens, la révolution musicale amorcée avec l'énorme succès d'*Epitaphios* en 1961 avait pour but de rendre les Grecs fiers de leur héritage culturel en valorisant le legs commun. Théodorakis

(postface de Wagner, 2000, p. 378) explique lui-même comment s'est opérée cette dernière :

Mais mon virage radical vers mes racines grecques, non comme une sorte de folklore, mais comme l'ambition de construire mon propre univers, sans ruminer ni singer leurs produits, ce virage hors de la convention internationale établie, pour ne pas dire, hors d'un dogmatisme solidifié en tant que résultat d'une politique sociale historique « naturelle », voire d'une décadence morale, a mis en rage tous les représentants de cet establishment.

Théodorakis insiste bien sur ce point : le retour aux sources qu'il propose est guidé par une volonté d'une création nouvelle et originale. Ce souhait n'est pas sans rappeler la notion même d'une grécité qui ne doit pas être vue simplement comme une identité traditionnelle, mais plutôt comme une quête perpétuelle. Lacarrière (1975, p. 374) explique bien cette nuance :

Cette grécité, cette romiossyni, 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.

La révolution musicale de Théodorakis a en effet pour fondement un mélange harmonieux des références mélodiques traditionnelles et de l'héritage de la musique occidentale. En composant à partir des références musicales partagées que sont l'Église orthodoxe, la musique démotique des diverses régions de Grèce et le rébétiko, mais aussi des possibilités expressives de la musique contemporaine, Théodorakis a créé une œuvre musicale à la fois nouvelle et familière, comme l'est la grécité :

Mais si je n'emprunte pas la « lettre » de la musique populaire, je m'inspire de son « esprit ». Ces motifs oubliés et latents en moi, pour la plupart, s'unissent à mes motifs originaux personnels dans la nouvelle mélodie. Et c'est habituellement en raison de cette combinaison « chimique », entre mon inspiration et le matériel musical accumulé dans ma mémoire, que bien des gens ont l'impression que telle chanson, telle œuvre leur « rappelle quelque chose », et qu'elle leur « appartient aussi », en quelque sorte (Théodorakis, 1990, p. 330-331).

Les Grecs se reconnaissent ainsi dans la musique du compositeur, non pas parce qu'elle est identique aux traditions musicales qu'ils se sont transmises de génération en génération, mais plutôt parce que ces dernières sont réinvesties au sein d'une rhapsodie originale. Le lieu de mémoire évoqué dans la musique de Théodorakis dépasse ainsi les références communes à un héritage musical partagé, le compositeur donnant à ces repères d'autres dimensions.

Par exemple, Théodorakis a intégré des voix de chanteurs qui sont de leur temps à sa musique. Le choix de Grigoris Bithikotsis²⁸, chanteur et joueur de bouzouki, pour interpréter *Epitaphios* n'était pas innocent. L'interprète fétiche de Théodorakis au début des années 1960 symbolisait alors la voix des rues du Pirée, donnant ainsi une dimension contemporaine à son œuvre. De la même manière, en intégrant des poèmes à sa musique, le compositeur a lié les deux sous une forme nouvelle. En écrivant de la musique à partir de références communes et en puisant dans l'héritage culturel partagé des plus grands poètes grecs du vingtième siècle, Théodorakis ne faisait pas qu'offrir un espace de reconnaissance rassurant à ses compatriotes. En liant les vers des plus grands poètes dans ses chansons, Théodorakis a fait connaître la poésie grecque à ses compatriotes d'une manière inédite et plus accessible :

« He drew on a shared cultural heritage in poetry as he had done in music. He made the verse of Ritsos, Seferis and Elytis known to an audience many of whom would never have read it otherwise but they were an audience who were receptive to poetry. The connection between poetry and music was still vital in the countryside of Greece, still remembered in Athens. It was Theodorakis's revitalising of the traditional connection between verse and music that contributed as much as anything else to his popularity. » (Holst, 1979, p. 15)

Comme le souligne Holst, cette liaison entre la poésie et la musique serait partie prenante de la popularité du compositeur. Ce dernier explique son approche

²⁸ Décédé en 2005, Bithikotsis est considéré en Grèce comme l'une des plus grandes figures musicales et un « working-class hero ».

innovatrice comme une manière de communiquer avec ses compatriotes en s'adressant à eux dans un langage qu'ils seraient en mesure de comprendre.

Je voulais retrouver la nature des rapports qui existaient dans l'Antiquité au temps où vingt mille Grecs discutaient à Épidaure des tragédies qui leur étaient proposées. Elles les concernaient directement. Sophocle, Euripide, ou Eschyle leur parlaient de la bataille de Salamine ou des problèmes de l'État, des problèmes dont ils étaient les acteurs. Je voulais que le public ait besoin de la musique. Pour cela il fallait prendre racine, devenir un petit arbre, un compositeur populaire. Écrire des chansons pour tout le monde (Théodorakis cité dans Coubard, 1969, p. 149).

À l'image de l'arbre qui prend racine dans son public, Théodorakis s'assure de trouver écho chez son auditoire en lui présentant une musique qui lui « parle ». Pour ce faire, le bouzouki est devenu l'instrument privilégié pour offrir la poésie aux Grecs. La récupération de cet instrument associé aux bas-fonds est venue exprimer la réalité de toute une frange négligée de la population.

Cette expérience partagée où la musique et les poèmes concernent directement les Grecs s'est aussi manifestée dans le cadre de concerts. Premier compositeur grec à organiser de grands concerts de ses œuvres et de celles de ses collègues, Théodorakis a permis aux Grecs de vivre une expérience musicale nouvelle et excitante dès le début des années 1960 dans les théâtres ou les stades de football.

Ce désir de revenir à cette forme antique de communication entre les citoyens s'inscrit dans le fil rouge de la pensée de Théodorakis qui consiste en l'unité des Grecs dans un véritable partage des responsabilités. À maintes reprises au cours de sa vie, le compositeur a cherché à unir ses compatriotes dans un but commun. Par exemple, en 1967, il a fondé le Front Patriotique dans l'optique de regrouper l'ensemble des forces démocratiques opposées à la dictature. De la même manière, la musique est le meilleur moyen selon lui d'unir le peuple au poète et au compositeur.

Si l'expérience musicale et poétique que Théodorakis propose est partagée, celle de sa persécution politique l'est aussi. Le compositeur partage avec les Grecs de sa

génération le même parcours de militant. Cette expérience partagée n'est cependant pas uniquement celle des communistes, mais de toutes les personnes luttant pour la démocratie. Au-delà des individus ayant expérimenté les mêmes offenses dans les mêmes périodes de l'histoire grecque, Théodorakis rejoint également des personnes de tous âges et de divers milieux ou pays qui partagent avec lui les mêmes croyances. À la remise en valeur du legs musical commun dans un réaménagement nouveau s'ajoutent en effet les épreuves historiques vécues collectivement. En ce sens, les luttes fondatrices qu'il incarne en font également un lieu de mémoire. Des nombreux combats et manifestations célèbres de la Deuxième Guerre mondiale, à la résistance durant la dictature des colonels, en passant par les épreuves des camps de concentration de Makronissos, Théodorakis s'est engagé dans tous les grands épisodes de l'histoire contemporaine de son pays. Associé à ces derniers, il renvoie à tout un passé commun aux Grecs, évoquant par le fait même autant leurs gloires nationales que leurs nombreuses désillusions.

7.3.1.3 Enracinement local d'un être familial

En plus de s'identifier à une Grèce plurielle dont il a intériorisé la vaillance de ses ancêtres comme représentative de la nature du Grec, d'encourager un retour aux sources à la fois traditionnel et innovant à l'image de la grécité et d'incarner les épreuves historiques comme espace de reconnaissance, Théodorakis symbolise également le lieu de mémoire par son enracinement dans sa communauté. Non seulement cet ancrage nous permet de le qualifier de héros folklorique, il exprime aussi l'univers rassurant que le compositeur évoque et qui demeure l'une des qualités premières du lieu de mémoire.

En plus de tous les combats qu'il a menés main dans la main avec ses compatriotes, sa musique n'a jamais été réservée à une élite. Au contraire, la volonté du compositeur a toujours été d'écrire de la musique pour tous les Grecs, de tous les milieux. Malgré son allégeance de gauche, ses chansons ont réuni tous les partis et

toutes les générations de la société grecque. Durant son exil à Zatouna, elles sont même parvenues à effacer temporairement les barrières qui le séparaient de ses gardiens, tant ces derniers étaient enthousiasmés par ses nouvelles créations.

À la manière d'un ami avec qui l'on cohabite, le compositeur est omniprésent dans la vie des Grecs depuis le début des années 1960 avec le succès d'*Epitaphios*. Si plusieurs nouveaux artistes ont désormais pris d'assaut les ondes grecques, il était alors impossible de se déplacer en Grèce sans entendre au quotidien un air de Théodorakis: « Wherever I went, Mikis' music poured out of juke boxes, radios, tavernas, and homes » (Giannaris, 1972, xvi). Il n'est donc pas étonnant que la censure de son œuvre en 1967 causât tout un émoi en Grèce. Dans son autobiographie, Mélina Mercouri relate la portée de cette interdiction :

Je ne me rappelle pas un jour où l'on n'entendait pas la musique de Mikis. À la radio, au théâtre, au cinéma, dans les tavernes, sur un tourne-disque qui jouait derrière une fenêtre ouverte. Les gamins la sifflaient dans les rues. Sa musique faisait partie de notre existence quotidienne (Mercouri, 1972, p. 268).

Gail Holst abonde également dans ce sens en soulignant que la musique de Théodorakis est connue de tous les Grecs, peu importe ce qu'ils peuvent penser de lui : « Certainly the Greeks know more of the melodies of Theodorakis than they do of any other composer and whatever they may say about him it is mostly his songs they sing when they sit and drink together » (Holst, 1979, p. 13). Le fait que Théodorakis écrive de bonnes mélodies est d'ailleurs l'une des principales raisons de sa popularité à l'intérieur et l'extérieur de la Grèce selon Holst.

L'omniprésence de Théodorakis et de son œuvre dans la vie de ses compatriotes en fait ainsi un être familier. En écoutant sa musique autant dans les sphères privées que publiques de leur vie, en le voyant fréquemment dans des reportages télévisés ou en le côtoyant dans diverses activités publiques où il participe, les Grecs se sont habitués à sa présence continue depuis près de cinquante ans. De la même manière que l'on appelle un ami par son prénom, ces derniers l'ont d'ailleurs très tôt surnommé

« Mikis ». Ainsi, le compositeur demeure en Grèce l'une des rares personnalités à avoir traversé l'épreuve du temps et à être connue de toutes les générations de Grecs :

Je sais que des enfants de sept ans connaissent mes chansons : c'est miraculeux ! Naturellement, je peux m'expliquer certaines choses par le fait que des millions de disques sont dans les maisons, qu'on a entendu mes chansons d'une génération à l'autre, et que les gens essaient de comprendre cette chose qu'ils ne font que deviner : le fait que nous soyons en train de perdre notre âme. Pour ceux qui ont cette conscience, je suis devenu d'autant plus un rocher dans la houle que je prends mes distances avec les partis, les événements politiques ou sociaux. Deux exemples : Aujourd'hui même les musiciens des orchestres ERT sont venus me voir pour me proposer de former un orchestre et une chorale « *Theodorakis* », et l'un d'entre eux m'a dit : « *Tu es le dernier des Grecs* » (Théodorakis cité dans Wagner, 2000, p. 280).

Si ses chansons servent de points de repère d'une génération à l'autre, Théodorakis lui-même est devenu un jalon pour sa communauté qui le considère comme le survivant d'une espèce en voie d'extinction. Sa fille, Margarita Théodorakis, va même jusqu'à le qualifier de « gourou national » (*national guru*)²⁹. Le repère que symbolise le compositeur n'est cependant pas réservé uniquement à ses compatriotes. Des individus à travers le monde ont également pris Théodorakis comme référence :

Dans nos doutes, nos incertitudes, nos abattements et nos hésitations, nous avons trouvé un modèle : vous. Pendant les années de plomb d'une Europe séparée en deux par des murs et des barbelés, de pays en proie à la dictature, de gouvernements faisant fi des questions et angoisses des populations, vous étiez là, et votre musique était là, comme un point fixe au firmament servant de repère. Nous retrouvions en vous un guide, car nous nous rendions compte de votre authenticité sans faille.³⁰

²⁹ Konstantopoulos, H. « In the spirit of rebellion ». Daily news Egypt [En ligne]. 13 juin 2008. <http://www.thedailynewsegypt.com:80/article.aspx?ArticleID=14386> (Page consultée le 11 février 2009).

Rocher inébranlable sur lequel on peut compter, Théodorakis a aussi représenté un point de repère rassurant pour toutes les personnes à travers le monde qui partageaient ses idéaux.

En plus de faire partie de la vie quotidienne des Grecs depuis 50 ans et d'être connue par la majorité d'entre eux, la musique de Théodorakis tire sa familiarité parce qu'elle évoque de la Grèce. À lire les commentateurs grecs ou étrangers qui ont écrit à son sujet, il est étonnant de voir à quel point cette musique évoque des odeurs et des paysages grecs : « Sa musique sent le thym et le jasmin, le vin à la résine et le mouton grillé. Elle sait dire le ciel et la mer, l'air et la lumière, les couchers de soleil aux couleurs d'anémone » (Coubard, 1969, p. 22). Dans cette citation, les senteurs des contrées grecques que la musique de Théodorakis parviendrait à exprimer sont associées à la cuisine ; le vin résiné (retsina) étant une spécialité typique du pays et le mouton grillé le met par excellence lors des célébrations de Pâques. Selon Coubard, la musique du compositeur exprime également les éléments naturels (ciel, mer, air, lumière) tels qu'ils se manifestent spécifiquement en Grèce.

Un article du journal grec *Larissa* (7 octobre 1974) utilise également les odeurs grecques pour définir les chansons de Théodorakis : « À qui n'est pas venue l'odeur du sel de la mer à ses narines en écoutant « Arxipelagos », des myrtes, de la menthe, du basilic, l'arôme de la chaux des maisons des îles, les lilas du printemps et de la résurrection ? » En associant ces odeurs familières grecques à la musique de Théodorakis, ces descriptions insistent sur son caractère typiquement grec avec tous les stéréotypes et les images reçues qui peuvent y être associés.

En s'immisçant dans la vie quotidienne de ses compatriotes, Théodorakis est devenu un être familier. Du coup, ceux-ci ont recherché par tous les moyens à se

³⁰ Discours prononcé par Guy Wagner le 23/11/05 à l'occasion de la remise de l'Ordre de mérite du Luxembourg à Théodorakis. Site web officiel de Mikis Théodorakis <http://fr.mikis-theodorakis.net/index.php/article/archive/9/> (Page consultée le 11 février 2009).

l'approprier, comme s'il leur appartenait. Cette appropriation s'est faite par le surnom qu'ils lui ont donné, par le culte qu'ils lui vouent, mais aussi par leur revendication comme « l'un des leurs » à l'échelle internationale ; les Grecs étant fiers que le compositeur soit leur compatriote. Nous ne pouvons cependant pas dire que la confusion qui existe entre la vie privée et publique de Théodorakis n'a pas été recherchée par ce dernier. Depuis la Deuxième Guerre mondiale, le compositeur a évolué au sein de groupes, d'associations ou de mouvements, recherchant toujours la compagnie des autres. À sa réclusion durant l'exil à Zatouna, il a largement préféré la vie de prison d'Oropos. Gail Holst (1979, p. 2) le décrit d'ailleurs comme un homme continuellement entouré : « His life is usually so busy and so public that he is rarely alone. It doesn't seem to worry him. » Elle le décrit aussi comme un homme à l'aise dans les foules et ayant un effet sur elles : « But Theodorakis is not a private man. Most of his life has been spent in the full glare of Greek and, later, international publicity. He is a man at home in a crowd. I have never seen anyone who has more powerful effect on a mass audience » (Holst, 1979, p. 1). Ce constat nous mène ainsi à terminer cette section avec l'interrogation suivante qui pourrait faire l'objet d'études de cas futures : le champ héroïque se définit-il toujours par une vie privée dépersonnalisée ?

7.3.1.4 La Grèce des contradictions

Enfin, un dernier aspect relatif à la symbolisation de Théodorakis en lieu de mémoire se dessine derrière sa figure : les antagonismes qu'il déploie. Si le héros est une figure emblématique de sa communauté, cela veut-il dire que la Grèce serait aussi empreinte de contradictions ? Ce pays a vu naître la démocratie, mais a aussi côtoyé les tyrans. Autant il a connu des siècles de lumière que d'autres très ombrageux. La notion de tragédie est bien grecque, mais celle de dialogue également. Si les contrastes grecs méritent d'être eux-mêmes examinés dans une étude à part entière, la figure de Théodorakis nous révèle du moins un héros aux nombreux antagonismes :

En tant qu'homme, Theodorakis représente en lui toutes les contradictions. Il se compose de deux personnes qui semblent s'exclure. Sa haute figure (1,96 m) avec sa chevelure frisée de vieux lion, les épaules légèrement pendantes, le corps penché un peu en avant, confèrent à sa marche quelque chose de fragile et de vulnérable. Il rayonne la gentillesse, le calme. Quand il s'assied, il met presque automatiquement une jambe sur l'autre. Cela fait paraître son attitude détendue et nonchalante. C'est ainsi qu'apparaît un côté de sa nature. L'autre est pure concentration. Son attention ne relâche jamais quand il écoute ou discute. Ses réponses sont exactes, elles cherchent toujours le mot précis. Quand il s'agit pour lui d'expliquer quelque chose qui lui importe beaucoup, il remonte très loin dans le passé, fait des rapports historiques et politiques pour montrer plus clairement que sa position personnelle est la conséquence directe de tels rapports. C'est ce qui rend ses réponses probantes. Théodorakis est convaincu de ce qu'il dit et on sent dans sa façon de parler, dans la tension dans sa voix, qu'il veut convaincre, alors que son corps garde apparemment un calme imperturbable (Wagner, 2000, p. 347-348).

Dans cet extrait, son biographe le décrit à la fois comme un être imposant et fragile, flegmatique et sûr de lui. Son physique impressionnant s'oppose en effet à sa délicatesse et sa douceur, tout comme son allure décontractée contraste avec son assurance.

D'autres antagonismes de la figure de ce héros ont également été soulignés par Jack Lang lors de son discours d'hommage à la remise du Prix Korngold (Bonn) à Théodorakis en 2004 : « Le fraternel et le sublime. Le sang et le rire. La vigilance et le combat »³¹ avait alors dit l'ancien ministre de la Culture français en parlant du compositeur, de son œuvre musicale et de sa façon de l'interpréter. D'abord, la première image (le fraternel et le sublime) n'est pas sans évoquer la proximité dont nous avons parlé plus haut. En instaurant une relation familière avec sa communauté, Théodorakis a montré des aptitudes propres au héros folklorique. Cependant, comme nous le verrons dans la partie consacrée à l'horizon d'attente, à cette proximité s'ajoute

³¹ Discours prononcé par Jack Lang à la remise du Prix Korngold (Bonn) à Mikis Théodorakis le 28/06/04. Site web officiel de Mikis Théodorakis <http://fr.mikis-theodorakis.net/index.php/article/articleview/36/1/9/> (Page consultée le 11 février 2009).

une distance liée à la majesté du compositeur qui le sépare de ses compatriotes. Pour ce qui est de la seconde image (le sang et le rire), elle fait référence aux malheurs de Théodorakis, que ce soit les tortures subies au fil des années que la souffrance physique et morale qu'il a connue. Ces adversités s'opposent au sens de l'humour du compositeur, à l'espoir qu'il a toujours manifesté ou bien à sa musique qui peut être très gaie, malgré la douleur exprimée dans les paroles. Finalement, la troisième image (la vigilance et le combat) évoque, selon nous, l'attention méticuleuse qu'il met dans l'analyse des problèmes contemporains ou le perfectionnisme qu'il déploie dans sa démarche artistique. Ce grand contrôle entre en contradiction avec les luttes dans lesquelles il s'est souvent lancé, tête baissée, sans penser aux conséquences, ou à ses prises de position impulsives.

Ces contrastes qui s'harmonisent dans la figure héroïque de Théodorakis et ses créations ne sont pas sans rappeler les diverses vies du compositeur. Le musicien, le politicien et le citoyen ne font qu'un chez lui. Alors que ces facettes pourraient difficilement coexister chez une autre personne, elles font un bon mariage chez lui : « Mikis Theodorakis, c'est l'heureuse rencontre, chez un même individu, de l'artiste et du citoyen, du compositeur accompli et de l'être politique engagé »³² a déclaré Madame Paule Leduc, rectrice de l'UQAM, lors de la remise de son doctorat honorifique en 1998.

« Homme des extrêmes » (*man of extremes*) (Giannaris, 1972, p. xv), à cheval entre la création artistique et l'activité politique, Théodorakis a aussi provoqué des sentiments très contradictoires. Autant il a été haï par ses compatriotes qui ont lancé des campagnes de diffamation à son encontre ou par tous ceux, d'une manière générale, qui le voyaient comme un obstacle politique, autant il a été adulé et adoré

³² Discours prononcé par Madame Paule Leduc à l'occasion de la remise du doctorat honorifique à Mikis Théodorakis le 10/11/98. Site web officiel de Mikis Théodorakis <http://fr.mikis-theodorakis.net/index.php/article/articleview/135/1/9/> (Page consultée le 11 février 2009).

partout dans le monde pour ses combats et sa musique. Ces diverses contradictions présentes en la figure de Théodorakis nous dévoilent ainsi d'autres indices pour une meilleure compréhension du lieu de mémoire qu'il représente.

À la lumière des divers aspects que nous avons identifiés, nous pouvons dire que Théodorakis est une icône rassurante pour sa communauté à travers le lieu de mémoire qu'il incarne et la grécité qui lui est sous-jacente. Cette dernière se manifeste chez lui par un sens aigu du devoir historique, par l'exhortation de la vaillance, de la dignité et de l'honneur, par une valorisation du legs commun partagé dans une réinvention perpétuelle, par une inscription temporelle dans l'histoire de son temps, par une familiarité et une camaraderie ainsi que par certains extrêmes qui semblent s'opposer, mais qui s'harmonisent parfaitement, telles la force et la fragilité, la désinvolture et l'assurance, la souffrance et la joie.

7.3.2 Horizons d'attente

L'horizon d'attente se comprend comme une mémoire orientée vers de plus beaux jours. En plus de donner foi dans les victoires futures, il permet de faire fi du présent insatisfaisant. Comment se manifeste-t-il à travers la figure de Théodorakis ? Quels indices se dégagent de sa figure en lien avec ce deuxième versant mémoriel ? Une première porte d'entrée pour comprendre cet horizon d'attente qui se profilerait derrière la figure de Théodorakis semble se trouver dans les descriptions, images et métaphores de son apparence physique. Au fil de nos lectures, nous avons en effet constaté que la grande taille du compositeur (1m 96) est abondamment soulignée et donne lieu à une série de métaphores. Que nous révèle cette emphase ?

Pour répondre à cette question, examinons d'abord quelques descriptions et comparaisons dont Théodorakis a fait l'objet. Mélina Mercouri parle de lui comme un homme « grand et fort » qui conduit un orchestre en écartant les bras comme un « ours qui danse » (Mercouri, 1971, p. 121). Pendant que certains commentateurs le comparent à un « fauve » (Bourgeois & Théodorakis, 1975, p. 109) et à un « lion

rugissant » (Wagner, 2000, p. 334), d'autres insistent sur sa figure de géant : « un géant brun » (Coubard, 1969, p. 9), « ses enjambées de géant » (Mitterrand préface Bourgeois & Théodorakis, 1975, p. V), « The giant figure of Theodorakis » (*The Times*, 3 février 1973, p. 11). Dans tous ces exemples, le physique surdimensionné du compositeur est mis en relief et associé à celui de mammifères qui sont reconnus pour leur grande taille et leur énergie inhabituelle : l'ours et le lion. L'ours est fort, mais aussi sauvage. Les expressions « C'est un vieil ours » ou « Il est un peu ours » font d'ailleurs le parallèle entre le caractère asocial de certains hommes qui fuient la société et le penchant farouche de l'ours. Le lion est aussi fort et féroce, mais il est également reconnu pour son courage dans l'imaginaire collectif ; les expressions « Se battre comme un lion » ou « Courageux comme un lion » mettent d'ailleurs l'accent sur cette soi-disant aptitude. Le lion est aussi communément appelé le « roi des animaux », en raison de sa force physique supérieure aux autres animaux ; qu'elle soit réelle ou imaginée.

Derrière le parallèle entre Théodorakis et l'ours, ne faut-il ainsi pas voir au-delà de leur grande taille partagée, une aptitude commune pour l'indépendance ? De la même manière, le rapprochement fait entre le compositeur et le lion n'est-il pas indicateur de la bravoure et du caractère noble de Théodorakis ? Prenons donc ces deux comparaisons comme points de départ pour nous pencher sur nos deux premiers points ; à savoir la marginalité du compositeur et sa combativité constante.

7.3.2.1 La métaphore de l'ours et l'esprit d'indépendance

Un peu comme l'ours qui est solitaire, Théodorakis a suivi un parcours marginal tout au long de sa vie, à l'écart des sentiers battus. Cet anticonformisme s'est entre autres manifesté par sa volonté de n'être associé à aucun parti politique et de demeurer un penseur indépendant. Du coup, le compositeur s'est attiré l'hostilité et la haine dans tous les milieux politiques pour lesquels il demeure toujours gênant :

Aussi, pense-t-il trop vite, parle-t-il trop vite, pense-t-il trop loin, parle-t-il trop franchement. Or, un visionnaire comme politicien : impossible ! De plus, sa parole agit, sa musique a de l'effet, et cela dérange. Cela dérange en particulier ceux qui appartiennent à une classe politique, un parti, un ordre établi et qui pensent seulement dans le cadre et les schémas donnés par cette classe, ce parti, cet ordre établi. Theodorakis se trouve en dehors de ces circuits-là, il se trouve au-dessus d'eux, et tout de même, il se risque toujours à plonger « *dans la mêlée.* » On ne peut le classer dans aucune catégorie et, après la défaite de la junte, moins que jamais (Wagner 2000, p. 365).

Décrit ainsi par son biographe, Théodorakis est un individu inclassable dont la franchise l'empêche d'être subordonné à un quelconque diktat de pensée. Comme nous l'avons vu dans le cadre de son parcours, le compositeur est en effet souvent allé à contre-courant du « politically correct », défiant les autorités en place par les opinions qu'il défendait. Son indépendance d'esprit l'a d'ailleurs conduit à refuser toute étiquette, malgré ses allégeances de gauche et son adhésion au Parti communiste dans le passé :

Que signifie, un homme de droite ? [...] Si la gauche représente la lutte pour la liberté, pour les droits de l'homme, pour l'abolition de la pauvreté, la lutte pour la beauté et la vérité, si elle signifie qu'on engage sa vie pour les autres, alors je peux dire que j'ai construit toute ma vie sur ces principes, et je continue sur ce chemin que je n'ai jamais, jamais quitté. Je suis un homme de gauche et je reste un homme de gauche. J'essaie pourtant de me libérer d'une pareille étiquette, car les frontières entre les partis sont devenues floues. Je veux dépasser en Grèce l'idée que si on appartient à un parti déterminé, on a aussi automatiquement une étiquette politique déterminée (Théodorakis, cité par Wagner, 2000, p. 302).

Soulignant dans cet extrait qu'il adhère aux principes humanitaires souvent associés à la gauche, Théodorakis précise cependant que l'appartenance politique repose trop souvent sur des carcans dont il est difficile de se défaire. Ce faisant, il encourage à l'ouverture d'esprit et à la redéfinition des classements politiques habituels. Il a d'ailleurs lui-même mis en pratique cette conception en supportant des partis de droite lorsqu'il croyait que leur apport pourrait être bénéfique à la Grèce. Il a ainsi appuyé le retour de Caramanlis à la chute de la dictature en 1974 et ce, malgré

les expériences difficiles qu'il avait vécues sous son mandat³³. Il a également osé se joindre au gouvernement conservateur de Mitsotakis en 1990 lors d'une période politique houleuse. Pendant que ses changements de camps l'ont fait passer pour une girouette politique, les critiques l'ont sévèrement attaqué :

Ce qu'on dit maintenant, on l'a toujours dit de moi. Je m'y suis habitué. Quand j'ai été arrêté par les colonels, le bruit a immédiatement couru que je collaborais avec la junte. Après la chute des dictateurs, quand j'ai dit : « Karamanlis ou les tanks », on a immédiatement dit que je m'étais livré à la droite. En réalité, je devenais victime de la droite. Bien que j'aie été dans la résistance, que j'aie même été le plus célèbre des résistants, je n'ai eu aucun privilège, pas le moindre accès au pouvoir. Maintenant, le jeu se répète, mais j'ai la conscience tranquille (Théodorakis cité dans Wagner, 2000, p. 302).

Avant et pendant la dictature, il était plus simple de le ranger dans une catégorie : celle des adversaires de la droite et des victimes de la junte. Mais même à cette époque son statut de communiste le mettait en marge de la société grecque et l'exposait à des conséquences. Après la chute du régime des colonels, Théodorakis devient insaisissable. D'un côté, les conservateurs le considéraient comme un communiste dangereux. De l'autre, les communistes le voyaient d'un mauvais œil parce qu'il refusait de se soumettre aux diktats du parti. Le statut inclassable du compositeur l'a ainsi rendu dangereux aux yeux des politiciens qui se sont sentis déstabilisés face à lui. Ces derniers ont toujours craint l'impact qu'il pouvait avoir sur la population, comme ce fut le cas avec *Epitaphios* en 1961. Avec sa révolution musicale, Théodorakis proposait en effet un changement social ; ce qui n'était pas sans déplaire aux conservateurs grecs.

Si le parcours politique du compositeur est celui d'un homme de progrès inclassable, sa marginalité s'est aussi exprimée dans sa démarche artistique. Théodorakis est allé contre les conventions musicales en intégrant la musique bannie

³³ Nous faisons notamment référence à la campagne de sabotage organisée par le gouvernement Caramanlis pour nuire à la bonne exécution des concerts de Théodorakis à l'automne 1961.

du rébétiko à la musique démotique, mais aussi en insérant les poèmes des plus grands poètes grecs du vingtième siècle à son œuvre. Ce faisant, il a créé une œuvre originale qui peut difficilement être classée dans une catégorie. Sur le site officiel du compositeur, Guy Wagner ne tarit pas d'éloges sur la musique de Théodorakis : « La musique de Theodorakis est indépendante : elle ne suit ni les tendances, ni les courants, ni les écoles ; elle assimile néanmoins parfaitement les acquis instrumentaux, sonores, harmoniques et rythmiques de son temps.³⁴ »

Wagner précise que l'authenticité de la musique de Théodorakis permet justement de partager des préoccupations universelles. Il va même jusqu'à dire qu'elle est « comprise » peu importe l'endroit du monde :

Aujourd'hui, son monde musical reste unique, mais il est compris partout, en Grèce autant qu'à l'Occident, en Europe autant qu'en Orient, aux Amériques autant qu'en Australie, parce que sa musique parle autant au cœur qu'à la raison, autant à la sensibilité qu'à l'intellect. Grecque dans son essence, elle est universelle dans son expressivité et son expression. Ainsi Theodorakis est-il un compositeur « incomparable » : décidément, on ne peut le comparer à personne. Son œuvre repose en elle-même et transmet au monde un message d'engagement, de solidarité et de fraternité universelle.³⁵

En se défaisant des conventions musicales en place et en créant une œuvre originale, Théodorakis ne s'inscrivait dans aucun mouvement ; il en inventait un. Ses créations nouvelles et uniques nous dévoilent la volonté de changement au cœur de la démarche théodorakienne.

De la même manière que ses positions politiques ont exprimé son anticonformisme, c'est souvent seul et à l'écart des circuits conventionnels qu'il a poursuivi sa route ; ses choix artistiques exigeant un effort solitaire :

³⁴ Guy Wagner. « Réflexions sur Théodorakis et son œuvre ». Site web officiel de Mikis Théodorakis <http://fr.mikis-theodorakis.net/index.php/article/static/500/> (Page consultée le 11 février 2009).

³⁵ *Ibid.* (Page consultée le 11 février 2009).

J'ai fait tout ce que je devais faire, mais, tout ce que j'ai fait, je l'ai réalisé hors des circuits, avec beaucoup de difficultés et grâce à mes amis, moins d'une dizaine en tout. C'est aussi grâce à mes amis qu'ont été faites des éditions de disques pour garder le témoignage de mon point de vue sur l'interprétation, mais ni avec de très grands orchestres ni avec les grandes firmes de disques. Nous sommes restés en dehors de tout cela et je reste un cas exceptionnel (Théodorakis cité dans Wagner, 2000, p. 346).

L'indépendance qu'il a toujours farouchement défendue et préservée a impliqué le rejet, l'hostilité et l'incompréhension. En même temps, c'est bien cette attitude rebelle qui lui a valu une reconnaissance internationale. C'est aussi elle qui est citée dans la plupart des discours d'hommages dont il a fait l'objet.

Si l'indépendance d'esprit de Théodorakis est associée à une perspicacité supérieure par son biographe qui le décrit comme une personne hors du lot, elle nous révèle un autre aspect de la figure de ce héros : une volonté profonde d'aller au-delà des idées reçues qui définissent trop souvent une personne et l'empêchent de s'afficher pleinement telle qu'elle est. La détermination du compositeur à dépasser certains schèmes de pensées et son attitude rebelle qui l'a mené à éviter toute forme de catégorisation nous montrent ainsi qu'être Grec pour Théodorakis signifie être un individu à part entière ; un original qui redéfinit toujours qui il est en fonction de ses valeurs et croyances. En ce sens, être Grec c'est regarder vers le futur et se réinventer. Cette rénovation permanente se manifeste également dans sa démarche artistique. Par sa réinvention des traditions musicales et par ses nombreux apports au champ musical grec et international, Théodorakis a transformé, réutilisé et amélioré les acquis pour tendre vers une œuvre inédite. L'horizon d'attente ainsi dégagé de la figure de ce héros dévoile une grécité tournée vers l'originalité et l'exceptionnalité.

7.3.2.2 La métaphore du lion et la combattivité extraordinaire

Si la comparaison à l'ours nous a permis de creuser l'esprit d'indépendance au cœur du personnage de Théodorakis, celle au lion peut aussi nous servir de tremplin pour parler de sa combattivité. Plusieurs descriptions relevées au fil de nos lectures

soulignent en effet le physique impressionnant du compositeur comme prétexte pour aborder son ardeur constante : « À aucun moment nous ne trouverons Mikis en relâchement. Toujours en exaltation. Un lutteur. Un combattant infatigable. Ses veines, ses nerfs, ses muscles, ses sensations, tout [est] en hypertension » (Ritsos cité par Papanicolaou, 2008, p. 347). À la manière du lion qui est réputé pour sa force et son courage dans l'imaginaire collectif, le compositeur a fait preuve de bravoure et de pugnacité avec ses luttes continuelles et acharnées. Celles-ci semblent avoir été récupérées dans les commentaires à son sujet comme point d'appui pour développer autour de lui une aura de personnage superpuissant et invincible. Papanicolaou (2008, p. 347) le décrit d'ailleurs comme « une machine puissante que rien ne peut arrêter (pas même la Junte) » et le « Colosse de la Résistance ». Le compositeur a en effet survécu à de nombreux sévices depuis la Deuxième Guerre mondiale. Sur le plan politique, il s'est aussi toujours relevé malgré les attaques dont il a fait l'objet : « He emerges as one of those figures who is indestructible by his political enemies : every move they make against him can only enlarge his influence and power » (*The Times*, 11 octobre 1974, p. 17). En soulignant l'endurance particulière de Théodorakis, ces descriptions ne sont pas sans évoquer l'indestructibilité du surhomme. Décrit ainsi, le compositeur n'apparaît pas simplement comme un homme au physique surdimensionné ; c'est sa figure au sens large qui est plus grande que nature. Dans sa lettre envoyée à la section du Front Patriotique (P. A.M) en Angleterre, le 23 avril 1969, Théodorakis montre qu'il a lui-même conscience de sa force : « Ayant projeté aux 4 points cardinaux ma musique qu'on ne peut faire taire, je sais que je suis moi-même invincible. On ne peut rien contre les idées ni contre ceux qui les défendent héroïquement. On ne peut rien contre les Grecs et je le chante » (Théodorakis, 1971, p. 255). Si son physique est vigoureux, c'est dans sa musique et les idées qu'il prône que le compositeur dit puiser son invulnérabilité.

Même si Théodorakis a connu bon nombre de désillusions, il n'a jamais baissé les bras devant l'adversité, toujours prêt à se sacrifier pour son pays. Sa combativité

semble en effet liée à son patriotisme et le sens du devoir qui lui est corolaire. Si pendant longtemps il a considéré les communistes comme seuls véritables défenseurs de la Grèce avant de ne plus vouloir être associé à un quelconque parti, son ardeur est restée liée à la défense de la grécité. « Je crois pouvoir dire que sa combativité est enracinée dans sa conviction que la Grécité mérite qu'on vive, qu'on lutte et qu'on souffre pour elle » (Wagner, 2000, p. 247). Cette attitude de vainqueur et de combattant n'est pas sans évoquer de manière générale le pallikare, ce personnage courageux et digne au sens de l'honneur élevé, du temps de la guerre d'indépendance contre les Turcs. Tout comme le lévendès, le pallikare est reconnu pour sa beauté et sa vaillance physique et morale. Plus précisément, la bravoure et l'invincibilité de Théodorakis rappellent Digénis et Kolokotronis, reconnus pour de telles aptitudes, qui sont devenus les prototypes des héros akrite et klephte. Théodorakis semble ainsi s'être inscrit dans la lignée des grands héros grecs, intériorisant leurs traits de caractère et poursuivant leurs combats. En associant les batailles présentes à celles du passé, il donnait foi en l'avenir. Comme ses prédécesseurs, il s'est donné corps et âme pour la défense de sa patrie. Ce faisant, il encourageait les Grecs à lutter à leur tour pour la grécité afin de l'élever à sa juste valeur.

Cette bravoure au nom de la grécité ne l'a cependant pas cantonné à son pays puisqu'il semble être considéré comme un modèle universel de vaillance. À la remise du doctorat honorifique de l'UQAM en 1998, la rectrice de l'université l'a d'ailleurs décrit comme un « chantre du combat contre les pouvoirs autoritaires [qui] est, à travers le monde, et pour plusieurs générations, un mythe vivant, une source d'inspiration qui personnifie le rayonnement de l'artiste dans la société.³⁶ » Ainsi, les luttes dans lesquelles Théodorakis s'est engagé et son courage devant l'adversité l'ont dressé en modèle pour sa communauté, mais aussi pour le monde entier, dégageant un

³⁶ Discours prononcé par Madame Paule Leduc à l'occasion de la remise du doctorat honorifique à Mikis Théodorakis le 10/11/98. Site web officiel de Mikis Théodorakis <http://fr.mikis-theodorakis.net/index.php/article/articleview/135/1/9/> (Page consultée le 11 février 2009).

horizon d'attente où l'émancipation et la défense de la grécité sont prônées. Les commentaires dont il a fait l'objet ont magnifié sa combattivité en la rendant exemplaire, lui accolant l'image d'un guide vers une vie plus juste et lumineuse, à la manière de l'archange Michel en l'honneur duquel il a été prénommé.

7.3.2.3 Grandeur, charisme et passion : une grécité idéalisée

Après les métaphores de l'ours et du lion qui nous ont servi de points de départ pour dégager l'anticonformisme et la vaillance de Théodorakis, d'autres images nous apparaissent aussi révélatrices d'un certain horizon d'attente qui se profilerait derrière la figure de ce héros.

Plusieurs descriptions de son gabarit soulignent sa grandeur, au sens propre comme au sens figuré : « [...] tout en lui est grand : la taille, les mains, les pieds, la voix, le rire, le mouvement – tout à un degré extrême » raconte le poète Yannis Ritsos (cité par Papanicolaou, 2008, p. 347). Certains commentateurs vont même jusqu'à parler de lui comme « a large man in size, legend and talent » (*The Times*, 31 janvier 1973), un « monstre sacré » (Bourgeois & Théodorakis, 1975, p. 9), un « mythe vivant » (Wagner, 2000, p. 370), « un homme de légende » (Coubard, 1969, p. 22) et « un dieu de l'Olympe » (Coubard, 1969, p. 22). À la manière du surhomme que nous avons évoqué plus haut et des exploits extraordinaires qu'il peut accomplir, Théodorakis est associé au mythe, au monstre sacré, à la légende et à un dieu. Ces associations nous révèlent comment sa figure est amplifiée ; le compositeur devenant une figure plus grande que nature. Comme s'il dépassait les attributs humains en se démarquant sans cesse des autres par des aptitudes prodigieuses, Théodorakis est considéré comme un être sublime.

Si nous avons vu dans le point précédent que l'ardeur du compositeur l'a associé à une figure invincible et que son physique n'est pas sans évoquer celui d'un colosse que rien ne peut arrêter, sa présence charismatique a aussi été soulignée à de nombreuses occasions comme participant à en faire un être majestueux. Alors que

Papanicolaou (2008, p. 347) dit de lui qu'il « transforme sur son passage tout objet banal en quelque chose d'extraordinaire », Holst (1979, p. 1) décrit l'aura spéciale qui se dégage de sa figure « It is something you feel as he enters a room ». Même observation chez Mitterrand pour qui le charisme du compositeur serait lié à son caractère passionné :

Quand j'entrai dans la pièce où Théodorakis parlait, je fus aussitôt frappé par la stature et par la flamme de l'orateur. Il était comme un bel athlète allé au-delà de ses forces et qui, le temps de respirer, est à nouveau prêt au départ. Ses cheveux bouclés en désordre cernaient un visage à la fois gonflé et creusé par la fatigue. D'un débit rapide, passionné, il racontait la Grèce, la sottise brutale de la dictature, les luttes des résistants (Mitterrand préface de Bourgeois & Théodorakis, 1975, p. II).

Avec sa description autour des mots « stature », « flamme », « bel athlète » et « passionné », François Mitterrand insiste sur le physique impressionnant et le caractère ardent de Théodorakis. Ce dernier apparaît comme un être qui reste passionné, malgré les moments difficiles et la fatigue. Le charisme du compositeur semble être ainsi un point à ne pas négliger dans la compréhension de ce héros. Nous pouvons dès lors nous demander si Théodorakis serait devenu un héros sans un physique qui suscite l'intérêt ou sans une présence attrayante. Gail Holst, qui a joué dans son orchestre, précise qu'il n'avait qu'à lever les bras pour que tout le monde le suive tellement il est charismatique (Holst, 1979, p. 11). Si Théodorakis est un héros folklorique par l'ancrage au sein de sa communauté, il peut ainsi être vu comme un héros universel par la vénération qu'il a suscitée. Adulé par ses compatriotes et particulièrement la jeunesse grecque avec l'énorme succès d'*Epitaphios* en 1961, il a été accueilli en véritable roi à son retour en Grèce en 1974. Les concerts qu'il donna à la chute du régime des colonels ont été marqués par une véritable hystérie collective. Héros folklorique, car il représente le commun des Grecs, accessible et près de sa communauté, il est encore aujourd'hui vénéré par des personnes à travers le monde.

En plus de son physique imposant, de sa vaillance exceptionnelle et de son charisme qui l'ont dressé en figure magistrale, l'accomplissement musical de

Théodorakis est en lui-même gigantesque. Son œuvre est en effet d'une grande richesse et diversité. Elle compte cinq symphonies, cinq opéras, une dizaine d'œuvres de musique de chambre, d'oratorios, de cantates, de ballets, des œuvres symphoniques et métasymphoniques, une douzaine de musiques pour le théâtre contemporain, trois grandes partitions de musique liturgique byzantine, une quinzaine de musiques pour le drame antique, une quarantaine de musiques de film et plus de mille chansons.

La grandeur de Théodorakis, au sens propre comme au sens figuré, nous a ainsi permis de relever une certaine forme d'idéalisation qui se dégage de son personnage. L'exaltation de ses traits physiques, la noblesse de sa combativité tout comme son œuvre colossale nous dévoilent un horizon d'attente grandiose où la grécité prônée est de l'ordre du superbe. À la manière du poisson volant qui bondit hors de l'eau, luttant pour dépasser sa nature, Théodorakis n'a cessé de se surpasser et d'aller au-delà des capacités humaines.

7.3.2.4 Les idéaux

Jusqu'à présent, nous avons vu que l'horizon d'attente dégagé de la figure de Théodorakis est celui d'une grécité tournée vers l'exceptionnalité et le dépassement de soi. Cependant, l'horizon d'attente est aussi constitué de projets et de résolutions faits dans la promesse d'une société nouvelle. Comment cette quête de transformation sociale se manifeste-t-elle chez Théodorakis ? En quoi sa figure de héros épique peut-elle nous éclairer quant à cet avenir meilleur ?

Le héros folklorique est imitable et accessible. Il incarne les tendances de la société et est près des masses. Nous avons vu plus haut que Théodorakis peut être qualifié ainsi par le lieu de mémoire qu'il déploie. Cependant, le compositeur semble aussi correspondre aux attributs du héros épique qui change le cours de l'histoire, réussit l'impossible et rappelle les idéaux. Si la grécité de Théodorakis est notamment associée à un retour aux sources, n'est-elle pas aussi liée aux grands idéaux démocratiques que le compositeur est venu à représenter au fil des années ?

Dans plusieurs descriptions dont il a fait l'objet, ces idéaux sont d'ailleurs mis de l'avant en étant liés à la grécité de Théodorakis et l'universalité des valeurs qu'elle peut sous-entendre. Dans son discours d'hommage lors de la remise du Prix Korngold (Bonn), Jack Lang associait en effet la grécité de Mikis Théodorakis à un caractère universel : « À Paris, ces jours derniers, je cherchais un mot, une phrase qui vous résume. C'était si simple que je ne trouvais pas : vous êtes Grec. C'est à dire universel. Et l'une des voix et des consciences du monde.³⁷ » Même son de cloche chez M. Renaud Donnedieu de Vabres pour qui le caractère grec du compositeur s'exprime par « une idée forte de l'indépendance, un refus de l'affadissement des valeurs, de l'aliénation des êtres, de l'appauvrissement des rêves.³⁸ » Pour les deux hommes, Théodorakis apparaît comme une figure représentative de la grécité dans ses aspects les plus idéalisés. En ce sens, être Grec serait correspondre à un certain idéal partagé non seulement par les Grecs, mais aussi par le monde entier. Plus précisément, trois grands idéaux semblent ressortir des commentaires autour du compositeur : les idéaux de paix, de compréhension entre les peuples et de liberté.

7.3.2.4.1 Un symbole pacifiste et de compréhension entre les peuples

À l'occasion de la remise du doctorat honorifique de l'UQAM à Théodorakis en 1998, Madame Paule Leduc l'avait qualifié de « grand artiste pour la paix »³⁹. Bernard Kessedjian avait également souligné les combats du compositeur pour plus

³⁷ Discours prononcé par Jack Lang à la remise du Prix Korngold (Bonn) à Mikis Théodorakis le 28/06/04. Site web officiel de Mikis Théodorakis <http://fr.mikis-theodorakis.net/index.php/article/articleview/36/1/9/> (Page consultée le 11 février 2009).

³⁸ Discours prononcé par M. Renaud Donnedieu de Vabres à la remise de la cravate de Commandeur de la Légion d'Honneur à Mikis Théodorakis le 26/03/07. Site web officiel de Mikis Théodorakis <http://fr.mikis-theodorakis.net/index.php/article/articleview/487/1/95/> (Page consultée le 11 février 2009).

³⁹ Discours prononcé par Madame Paule Leduc à l'occasion de la remise du doctorat honorifique à Mikis Théodorakis le 10/11/98. Site web officiel de Mikis Théodorakis <http://fr.mikis-theodorakis.net/index.php/article/articleview/135/1/9/> (Page consultée le 11 février 2009).

d'union et de tolérance lors de son discours de remise des insignes d'Officier de la Légion d'honneur en 1996 : « Votre parcours de créateur, de compositeur, est à la mesure du rêve d'un monde beau et grand, en paix avec lui-même, tout entier tourné vers quelques mots magiques que vous avez fait vôtres : justice, solidarité, fraternité...»⁴⁰ L'ex ambassadeur de France en Grèce avait aussi souligné comment la lutte antitotalitaire du compositeur avait symbolisé l'espoir des peuples vivant dans des contextes politiques difficiles :

Que de peuples vous reconnaissent comme leur ! Car vous incarnez, partout, la lutte contre toutes les formes d'aliénation totalitaire. Chaque fois que l'on a voulu vous faire taire, la musique de l'espérance circulait sous le manteau attirant à la révolte chaque jour plus de volontaires.⁴¹

En plus d'avoir dénoncé les attaques de l'OTAN contre les voisins serbes ou l'invasion de Chypre en montrant la part de responsabilité de la junte, Théodorakis s'est engagé pour la réconciliation avec la Turquie dans le cadre des « Amitiés gréco-turques » qu'il a initiées avec son collègue et ami turc Zülfü Livaneli et en étant le premier musicien grec à donner des concerts dans ce pays. Mis à part ses nombreux combats pour le rapprochement entre les peuples, Théodorakis a contribué à la paix intérieure dans son propre pays en voulant le réconcilier avec son passé ; cette réconciliation étant nécessaire pour construire un avenir meilleur. À la mort de Grigoris Lambrakis en 1963, il a créé le mouvement des *Jeunesses Lambrakis*, poursuivant le combat du militant pacifiste. Encore récemment, en décembre 2008, à l'occasion des émeutes à Athènes suite à la mort d'Alexandros Grigoropoulos, tué par un policier, il a dénoncé les violences gratuites et a appelé au calme. Qualifié amicalement de « grand naïf » et d' « utopiste » par son biographe (Wagner, 2000,

⁴⁰ Discours prononcé par M. Bernard Kessedjian à la remise des insignes d'Officier de la Légion d'Honneur à Mikis Théodorakis le 14/03/96. Site web officiel de Mikis Théodorakis <http://fr.mikis-theodorakis.net/index.php/article/view/35/1/9> (Page consultée le 11 février 2009).

⁴¹ *Ibid.* Site web officiel de Mikis Théodorakis <http://fr.mikis-theodorakis.net/index.php/article/view/35/1/9> (Page consultée le 11 février 2009).

p. 199), celui dont la candidature fut proposée pour le Prix Nobel de la Paix en l'an 2000 n'a cessé de symboliser les grands idéaux pacifistes tout au long de sa vie.

Par sa sollicitude envers les peuples opprimés et par la récupération de sa figure en symbole pacifiste, Théodorakis a incarné un horizon d'attente où les valeurs d'apaisement se veulent les pierres angulaires du futur. En s'engageant dans diverses causes, il a montré que l'harmonie recherchée pouvait servir de modèle utopique universel à atteindre. Alors que de nombreuses mésententes séparent les Grecs, le compositeur a ainsi encouragé sa communauté à se battre pour un idéal pacifiste, la poussant vers une grécité exemplaire.

7.3.2.4.2 Un homme libre

À l'idéal pacifiste que symbolise Théodorakis s'ajoute celui de la poursuite du bonheur et de la liberté. Déjà, le compositeur se définit lui-même comme une personne foncièrement libre :

Je suis un homme entièrement indépendant. Je suis un homme entièrement libre et mon sang reflète l'esprit du peuple. Cet esprit, l'esprit de la liberté et de ses espoirs, inspire la jeunesse grecque, renforce sa foi dans le monde qu'elle construira, elle-même, demain ; il montre à cette jeunesse que rien n'est plus puissant que la vérité de l'homme décidé à lutter par tous les moyens et à se sacrifier pour le triomphe de ses idéaux (Théodorakis, 1975, p. 180).

Dans cet extrait, Théodorakis se qualifie d'homme libre et se dresse en symbole représentatif de sa communauté en associant cet attribut à l'ensemble de celle-ci. Sa croyance en la liberté repose en ce qu'elle peut servir de base à la construction d'un avenir meilleur.

Si cette quête de liberté prônée par Théodorakis est à la base du potentiel émancipatoire qu'il développe, elle prend également assise dans le passé. Pendant des siècles, les Grecs ont lutté pour leur liberté. Reprenant ce flambeau, le compositeur ne fait donc pas qu'encourager sa communauté à bâtir un avenir où elle pourrait vivre en liberté ; il s'inscrit également en continuité avec un idéal qui serait à la base même de

la définition de la grécité. En tant que quête pour une vie heureuse et libre, la grécité est en effet ancrée dans le passé grec :

Nos sources, c'est l'histoire qui nous les a données, une histoire faite, sans cesse, de luttes pour le triomphe de la liberté. Dans notre poésie, dans nos contes, dans nos chansons, un sujet domine, la liberté. Ensuite, un visage apparaît, celui de la mère qui est un peu notre figure nationale. C'est elle qui vit les plus grands chagrins, les plus grands malheurs parce qu'elle a perdu un mari ou un fils dans cette lutte pour la liberté. Pour nous la mère, dans nos chansons, dans nos contes et notre poésie, est un peu synonyme de liberté. Après viennent la joie de vivre et la joie de la nature ainsi que la mort [...] (Théodorakis, 1975, p. 37).

Comme le souligne Théodorakis dans cet extrait, si l'histoire grecque est faite de luttes continuelles pour la liberté, l'imaginaire collectif s'est aussi imprégné de cet idéal qui est venu à être associé à la figure de la mère. Cette association peut être comprise comme une façon de personnifier la Grèce dans le sens d'une mère-patrie. Vue ainsi, la liberté est intimement liée à la grécité dans le sens du souci d'indépendance nationale toujours menacé par les puissances étrangères.

De la même manière que la liberté est un idéal, la grécité est aussi utopique et correspond au grand rêve collectif d'une certaine génération ; celle des Grecs de l'âge de Théodorakis qui ont grandi dans un idéalisme extrême :

La grécité, il faut en parler, parce que c'est cela même que les colonels ont voulu détruire. La grécité, c'est notre âme, c'est ce qui nous fait vivre, c'est notre passé et en même temps notre foi dans un avenir qui sera à la dimension de notre passé. Ce n'est ni du chauvinisme ni du nationalisme, mais quelque chose de bien plus grand, plus généreux, plus beau. [...]

Mais la grécité ne signifie pas seulement la joie de vivre, n'est pas seulement une tradition historique. C'est aussi un besoin de sacrifice pour le bonheur et la liberté. [...] Mais chez nous la grécité prend une certaine couleur, parce qu'il ne s'agit pas seulement de la façon dont on se sacrifie, mais aussi de la façon dont on vit (Théodorakis, 1975, p. 35-36).

Ainsi décrite par le compositeur lui-même, la grécité serait la force motivant les Grecs à avancer dans le sens d'une vigueur d'esprit positive qui incite à aller de l'avant. Elle est aussi le liant entre le passé et le futur des Grecs ; le futur devant se montrer à

la hauteur du passé. La description de ce rapport entre le passé et l'avenir n'est pas sans rappeler le travail de mémoire où la mémoire du futur éclaire de nouvelles avenues en s'appuyant sur la mémoire du passé. La grécité doit ainsi être comprise comme en perpétuelle réinvention et visant toujours une perfection à atteindre.

La liberté comme base de la grécité a rejoint plusieurs aspects de la vie du compositeur. Elle est à la base de tous ses combats depuis la Deuxième Guerre mondiale. En son nom, Théodorakis a été traqué, emprisonné, torturé et exilé. Pendant tout ce temps, même lorsqu'il était physiquement enfermé, son esprit est toujours demeuré libre et il a continué à créer. La quête de liberté de son pays et de ses compatriotes a aussi été au cœur de toute son œuvre. Elle est liée à sa vision de la création comme acte de liberté :

« Creative expression is, above all, an act of freedom. I create means I am free – I become free. The message of art is a message of freedom. Therefore, the art that wants to express faithfully and sincerely a people that struggles for its freedom aspired to win not only the love of this people but also the hatred of its enemies. » (Théodorakis cité dans Giannaris, 1972, p. xii)

En s'exprimant à travers ses expressions artistiques, Théodorakis croit ainsi faire acte de liberté. Ce faisant, il alimenterait la grécité et encouragerait un peuple à lutter pour son émancipation ; l'incitant ainsi à changer sa condition actuelle pour viser mieux dans le futur. Si l'acte créateur est associé à la liberté dans l'esprit du compositeur, ce dernier a aussi chanté cet idéal dans ses chansons. Le ministre Renaud Donnedieu de Vabres les a d'ailleurs décrites comme « des hymnes pour tous les amoureux de la liberté »⁴², qualifiant aussi sa musique d'« une arme de liberté »⁴³.

⁴² Discours prononcé par M. Renaud Donnedieu de Vabres à la remise de la cravate de Commandeur de la Légion d'Honneur à Mikis Théodorakis le 26/03/07. Site web officiel de Mikis Théodorakis <http://fr.mikis-theodorakis.net/index.php/article/articleview/487/1/95/> (Page consultée le 11 février 2009).

⁴³ *Ibid.* Site web officiel de Mikis Théodorakis <http://fr.mikis-theodorakis.net/index.php/article/articleview/487/1/95/> (Page consultée le 11 février 2009).

Son biographe abonde dans ce sens en parlant de « la musique de l'indomptable volonté de liberté » (Wagner, 2000, p. 12). Les chansons de Théodorakis ont souffert de la censure à plusieurs reprises. Malgré leur interdiction, elles ont cependant continué d'être libres, outrepassant les barrières, les frontières et les chaînes qui tentaient de les empêcher d'exister. Les Grecs ont en effet continué à les chanter en signe de résistance au risque d'en subir les conséquences.

Liberté d'expression, liberté de décision, liberté politique ou liberté d'esprit, le compositeur les a toutes revendiquées, autant dans sa vie que dans son œuvre. Du coup, les nombreux commentaires dont il a fait l'objet n'ont cessé de l'associer à cet idéal. Comme le personnage de Zorba⁴⁴ qui poursuit sa quête du bonheur et de la liberté malgré les obstacles et l'adversité, son nom est devenu évocateur de la liberté. Pendant que son biographe l'associe à « l'idéal de liberté de nous tous »⁴⁵, Bernard Kessedjian décrit Théodorakis comme « le fils de la liberté »⁴⁶:

ELEFThERIA... La liberté... Vous avez gravé son nom sur les murs des prisons, sur les pages blanches de l'histoire en suspens. Dans le halo terne des jours sans gloire, la liberté chantée par vous était le cri de résistance ; vous avez gravé son nom dans les esprits et dans les cœurs de millions d'adolescents qui voulaient grandir en homme et non en robot mécanique d'un ordre extérieur, froid et vulgaire. Nos mémoires sont à jamais, par vous, marquées du sceau de ce bien chèrement conquis, à travers les siècles, par ces hommes et ces femmes qui, comme vous, ont décidé, quoiqu'il advienne, de vivre debout et dignes.⁴⁷

⁴⁴ Personnage créé par Nikos Kazantzaki dans le roman *Alexis Zorba* et immortalisé par Anthony Quinn dans le film de Michel Cacoyannis *Zorba le Grec*. La partition de Théodorakis est devenue l'âme même du personnage de Kazantzaki en symbolisant cet esprit libre.

⁴⁵ Discours prononcé par Guy Wagner le 23/11/05 à l'occasion de la remise de l'Ordre de mérite du Luxembourg à Théodorakis. Site web officiel de Mikis Théodorakis <http://fr.mikis-theodorakis.net/index.php/article/archive/9/> (Page consultée le 11 février 2009).

⁴⁶ Discours prononcé par M. Bernard Kessedjian à la remise des insignes d'Officier de la Légion d'Honneur à Mikis Théodorakis le 14/03/96. Site web officiel de Mikis Théodorakis <http://fr.mikis-theodorakis.net/index.php/article/view/35/1/9> (Page consultée le 11 février 2009).

⁴⁷ *Ibid.* Site web officiel de Mikis Théodorakis <http://fr.mikis-theodorakis.net/index.php/article/view/35/1/9> (Page consultée le 11 février 2009).

Dans cet extrait, Kessedjian souligne l'énorme effort derrière la quête de liberté du compositeur. En la revendiquant sans cesse pour son peuple et, par ricochet, pour le reste du monde, Théodorakis s'est fait le chantre d'une vie digne et à la hauteur de la grécité où l'avalissement des êtres humains et les atteintes aux droits fondamentaux de la personne n'étaient pas des options. En voulant perpétuer ce qu'il y a de plus beau dans cette grécité, il a ainsi projeté sa communauté dans un horizon d'attente qui devait refléter le lieu de mémoire, dans tout ce qu'il a de plus remarquable.

En somme, les divers aspects que nous avons relevés au travers de la figure de ce héros viennent à former un horizon d'attente fortement lié à une grécité idéalisée qui se veut universelle. Celle-ci s'exprime chez Théodorakis par un esprit d'indépendance, une exceptionnalité et une originalité en redéfinition constante, par une combativité exemplaire, par un dépassement vers le sublime, par l'exhortation de valeurs d'apaisement, d'harmonie et de sollicitude et par une émancipation et une vigueur d'esprit positive.

7.4 Mercurei et Théodorakis : comparaisons de deux figures héroïques

Pour conclure ce chapitre, nous souhaitons nous pencher sur le parcours, l'héroïsation et l'héroïcité de Mercurei et Théodorakis au travers de leurs versants mémoriels afin de dégager certaines corrélations. Les parentés que nous souhaitons soulever ne visent pas à établir un portrait-robot du héros, tel qu'il peut apparaître en Grèce. Elles ont simplement comme but de signaler les similitudes et différences de ces figures qui naissent dans une même période (1920/Mercurei, 1925/Théodorakis) et dans un même contexte social, politique et culturel. Tout ceci dans l'optique de saisir la grécité telle qu'elle se profile derrière ces deux héros.

7.4.1 Leurs parcours

Tout héros possède un parcours qui lui est propre. Néanmoins, le rapprochement des parcours héroïques de Mercurei et Théodorakis, dans leurs similitudes et leur

complémentarité, devrait permettre de mieux cerner l'horizon commun dont ils relèvent, l'attente que leurs figures symboliques suscitent.

Nous avons vu que Mercouri grandit au sein d'une classe aisée menant une vie plutôt douillette aux côtés de son grand-père qui la dorlote et la met très tôt en contact avec ses concitoyens. Elle passe toute son enfance à Athènes et le reste de sa famille est aussi originaire de cette région. Alors que Théodorakis naît comme elle dans une famille qui, sans être bourgeoise, vit confortablement, il passe son enfance à se déplacer constamment à travers la Grèce. En plus d'avoir des parents d'origine crétoise et micrasiote, il est ainsi très tôt en contact avec la diversité grecque.

Dès leur enfance, Mercouri et Théodorakis découvrent également leur vocation artistique ; l'une développant un intérêt pour le théâtre et l'autre pour la musique. Alors que la première cherche continuellement l'attention, le second préfère se retirer et vivre en reclus durant cette période. À l'adolescence, leur grande taille les distingue des autres jeunes de leur âge. Si Mercouri grandit dans un milieu athénien protégé, elle est aussi très tôt en contact avec la différence puisque son grand-père a l'habitude de recevoir des gens de toutes classes sociales. Cependant, contrairement à Théodorakis, elle semble bien vivre ce rapport à l'autre, recherchant dès lors continuellement la compagnie d'autrui. Pour ce qui est de Théodorakis, dans sa jeunesse, le constat de la différence produit chez lui une envie d'évasion, préférant s'isoler et se créer sa bulle à travers sa passion musicale.

À partir de la Deuxième Guerre mondiale, Théodorakis devient résistant. Il connaît la pauvreté, la maladie et la torture. Pendant ce temps, Mercouri mène une existence insouciant et frivole. Alors que nous aurions pu croire que le repli sur soi et le mépris de la réalité grecque auraient conduit Théodorakis à ne pas prendre part activement à la résistance de la Deuxième Guerre mondiale, c'est plutôt Mercouri qui traverse cette période de manière détachée.

Pour les deux, le début des années 1960 marque un tournant dans leur vie. L'un cherche à briser les dogmes musicaux et connaît un succès immense avec son œuvre *Epitaphios* (1960) et l'autre interprète des rôles de femmes non conventionnelles avec les films *Stella* (1955) et *Jamais le dimanche* (1960) qui la catapultent au sommet de la renommée internationale. Au même moment, à quelques mois près, les deux héros connaissent ainsi un succès impressionnant qui prend source au travers d'une quête anticonformiste.

Tous les deux bannis durant la dictature des colonels (1967-1974) ; l'un résiste de l'intérieur et l'autre de l'extérieur. Théodorakis se joint au gouvernement et devient député, mais refuse toute étiquette. De son côté, en devenant ministre de la Culture, Mercuri s'associe exclusivement au PASOK.

Les points que nous venons de soulever ne se veulent pas exhaustifs. Nous aurions pu continuer l'exercice et analyser le détail fin de leurs parcours en cherchant les similitudes et différences. Tel n'était pas notre objectif. La mise en lumière de certains points communs et contrastes visait plutôt une compréhension globale de leurs personnages. Nous avons ainsi vu qu'ils ont été très tôt au contact de la différence, même s'ils ne l'ont pas vécue de la même manière. S'ils se sont aperçus des différences environnantes, eux-mêmes se sont très vite sentis à part en raison de leur grande taille. Le constat de leur différence physique nous mène à questionner l'être à part qu'est le héros. Il est en effet intéressant de souligner que ces deux figures s'initient toutes les deux à leur différence dans leur enfance par leur apparence, mais aussi par leur propre sentiment d'être distinct. En tant que figure idéalisée, un héros n'est pas comme les autres, même s'il se veut familier et accessible. Pour Mercuri comme pour Théodorakis, le fait de se voir comme des êtres différents ne les aurait-il pas ainsi poussés à vouloir se démarquer du troupeau par la suite ?

Ayant tous les deux une vocation artistique qu'ils découvrent dans leur enfance, ils connaissent également un succès impressionnant au même moment ; ce dernier correspondant à un rejet des modèles en place afin de proposer une approche

musicale nouvelle pour l'un, et des rôles de femmes atypiques pour l'autre. Ils s'engagent également chacun en politique, malgré leurs allégeances différentes. Un point fondamental les distingue cependant. La résistance de Théodorakis a débuté très tôt et s'est faite au prix d'énormes sévices, contrairement à Mercouri qui n'adopte ce rôle que lors de la dictature des colonels et qui, malgré les menaces et la souffrance psychologique, ne sera jamais victime de tortures physiques. Finalement, si la différence de sexes entre Théodorakis et Mercouri aurait pu faire l'objet d'une étude de genre à part entière, contentons-nous ici d'au moins souligner que le fait d'être un homme ou une femme les a sûrement orientés sur certains chemins ; chacun ayant des défis différents à relever en raison de leur sexe. Nous laissons cette interrogation en suspens, même si elle est pour l'instant laconique, en espérant qu'elle puisse faire un jour l'objet de recherches futures.

7.4.2 Leurs cycles d'héroïsation

Si la brève synthèse des parcours de Mercouri et Théodorakis a permis de mettre en lumière quelques similitudes et différences essentielles, la comparaison de leur cycle d'héroïsation peut aussi s'avérer éclairante.

D'abord, l'étude de la période dite « de latence » nous a révélé une étape cruciale dans l'héroïsation de certaines figures. Un certain apprentissage et regard sur la vie semblent en effet s'opérer durant la première phase de la création du héros. Pour Mercouri, cette période est celle où elle fait entre autres le constat des rôles sociaux et où son manque d'engagement durant la Deuxième Guerre mondiale lui créera l'obligation morale de se racheter. Le féminisme qu'elle développe alors en se forgeant un caractère axé sur le rôle de la femme deviendra partie intégrante de son héroïcité. Dès son enfance, elle prend conscience du rôle auquel est cantonnée l'épouse grecque soumise et grandit en le refusant. C'est aussi durant cette phase qu'elle intériorise les traits de son grand-père. De la même manière, si Théodorakis développe un sentiment d'étrangeté durant la période de latence, en plus de la

découverte de sa vocation musicale et de sa conscientisation aux problèmes de son pays, il semble également intérioriser certains traits héroïques provenant de son héritage familial. D'un côté, Mercouri apprend auprès de son grand-père, qui est alors une figure publique très importante à Athènes, l'amour et la familiarité. De l'autre, Théodorakis ressent très tôt la pression des ancêtres, principalement avec son père et grand-père qui lui inculquent le courage et la dignité au travers des exemples de bravoure présents dans son lignage paternel. Dès leur enfance, Mercouri et Théodorakis sont ainsi tous les deux en contact avec des modèles héroïques. Est-ce à dire que pour devenir un héros il faut d'abord suivre un apprentissage héroïque ? Sans généraliser les cas de Mercouri et Théodorakis à tous les héros, force est de constater que ces deux figures ont été confrontées à des modèles héroïques qui les ont sûrement influencés par la suite.

Nous pouvons également observer des similitudes en ce qui concerne la double temporalité de leurs exploits et de la reconnaissance populaire qui s'en suit. Mercouri comme Théodorakis connaissent un succès impressionnant suite à une œuvre artistique qui présente des traits atypiques. D'une part, avec *Jamais le dimanche* (1960), Mercouri joue le rôle d'une prostituée au grand cœur qui refuse de se soumettre aux diktats du métier. D'autre part, *Epitaphios* (1960) est la première œuvre de Théodorakis où il intègre les traditions musicales helléniques et la poésie grecque à la musique du bouzouki et à la voix d'un chanteur populaire. Dans un cas comme dans l'autre, leurs premiers exploits créent la relation d'endettement et le début du culte du héros qui se manifeste avec une œuvre qui présente des idées nouvelles et hors-normes.

Autre point que se partagent ces deux héros : le deuxième et véritable exploit qu'ils accomplissent en devenant résistants durant la dictature des colonels (1967-1964). Durant cette période, Mercouri comme Théodorakis posent un sacrifice ; celui de leur personne au profit de toute leur communauté. En faisant le choix de résister au régime dictatorial, ils en subissent les conséquences. Mercouri ne « subit » par les

représailles de la junte depuis la Grèce, mais sa résistance entraîne entre autres la perte de sa nationalité et l'empêche de rentrer dans son pays pendant sept ans. Pour ce qui est de Théodorakis, il serait inutile de souligner une fois de plus le parcours entre la torture, la prison et l'exil qu'il a connu durant cette période. De la même manière que les akrites, les klephtes ou les andartès se sont soulevés contre les occupants et furent aussitôt érigés en héros, le sacrifice qu'ils opèrent alors en se dressant contre le régime en place les érige à la fois en martyrs et libérateurs. L'héroïne se bat de l'extérieur et réunit la diaspora grecque autour de sa cause en plus d'alerter l'opinion internationale. Le héros, quant à lui, lutte en sol grec avant de partir en exil à Paris.

Les deux héros vivent différemment leur retour en Grèce en 1974 à la chute du régime. Alors que le processus d'héroïsation à ce moment suit une pente ascendante pour Mercouri, il est en dents de scie pour Théodorakis. Ayant lutté de l'extérieur pendant la dictature, Mercouri est une référence lointaine pour la jeunesse grecque. C'est peu à peu, en intégrant le gouvernement et en devenant ministre de la Culture qu'elle retrouve ses compatriotes. Pour ce qui est de Théodorakis, après son retour triomphal dans le cadre des concerts d'octobre 1974, il sombre très vite dans l'oubli et connaît nombre d'objections jusqu'aux années 1990.

Finalement, contrairement à Théodorakis qui est toujours bien vivant malgré la maladie et les épreuves rencontrées, Mercouri est décédée depuis 1994. Son processus d'héroïsation a ainsi pu être davantage vérifié par les hommages qu'elle reçut à sa mort. Rappelons en effet que Klapp (1948) décrit la dernière étape du cycle comme étant celle de l'institutionnalisation du héros par le biais de la commémoration et du culte de l'image. Cependant, Théodorakis répond déjà aux deux premiers critères établis par Klapp (1948).

7.4.3 Leurs versants mémoriels

Finalement, si le lieu de mémoire et l'horizon d'attente s'expriment par des configurations distinctes, il semble qu'ils renvoient souvent aux mêmes dynamiques dans le cas de Mercouri et Théodorakis.

Lieux de mémoire

En incarnant des rôles tragiques qui s'inscrivent dans tout un passé grec et en s'associant à l'Acropole comme symbole emblématique de l'antiquité grecque glorieuse, Mercouri a célébré l'héritage culturel et une époque triomphante. De la même manière, Théodorakis a valorisé le legs commun dans son expression musicale et s'est inscrit en continuité avec ses compatriotes qui ont aussi connu un parcours de militant. Alors que cette remise à l'honneur et cette inscription temporelle sont venues rappeler un passé mythifié et confirmer les références communes aux Grecs, Mercouri et Théodorakis ont aussi projeté leur communauté vers le futur dans leur démarche innovatrice. C'est en effet dans une réinvention perpétuelle qu'ils ont chacun évoqué les gloires passées, les luttes fondatrices et les épreuves historiques. N'est-ce pas en effet afin de construire une Grèce culturelle que Mercouri s'est tant acharnée dans sa lutte pour le retour des marbres du Parthénon ? Dans le même ordre d'idées, il semble que l'utilisation de traditions musicales passées était une manière pour Théodorakis d'associer ces dernières dans une expérience musicale et poétique nouvelle.

L'altruisme de Mercouri, la familiarité de ses rapports avec ses compatriotes comme l'élan populaire auquel elle a eu droit à son décès nous ont permis de la qualifier d'héroïne folklorique ; titre dont se prévaut aussi Théodorakis par son omniprésence dans la vie de sa communauté au travers de sa musique familière. Chacun a instauré des rapports de proximité avec leur communauté pour qui ils sont désormais « Méлина » et « Mikis ». Ils n'ont d'ailleurs tous les deux cessé de revendiquer leur appartenance grecque, prônant un amour inconditionnel envers leur

pays et ses habitants ; amour que ces derniers leur ont bien rendu. Cette accessibilité n'est pas sans nous faire réfléchir à la création des liens entre le héros et ses compatriotes. Le fait d'être considérés comme l'un ou l'une des leurs semble en effet participer à créer des liens solides entre ces derniers. La communauté se reconnaît dès lors non seulement dans le lieu de mémoire que les héros évoquent, mais aussi dans le rapport égalitaire qu'ils instaurent avec eux.

Mercouri et Théodorakis semblent aussi se partager un caractère ambivalent. Pour l'une, il se manifeste par sa gaieté qui s'oppose à son pessimisme, mais aussi par son narcissisme qui contraste avec son altruisme. Pour l'autre, il s'agit d'extrêmes telles la force et la fragilité, la désinvolture et l'assurance, la souffrance et la joie. Dans les deux cas, ces traits s'opposent, mais s'harmonisent aussi au sein de leur figure.

Horizons d'attente

Pour Mercouri, comme pour Théodorakis, nous avons utilisé certaines métaphores comme porte d'entrée afin de saisir leur horizon d'attente. Leur physique atypique a en effet donné lieu à des images derrière lesquelles se cachent des indicateurs de cet horizon d'attente. En ce sens, les métaphores du fauve en liberté et de l'animal exotique pour Mercouri ne semblent pas si éloignées de celles du lion et de l'ours pour Théodorakis. Entre les aptitudes réelles ou imaginées de ces animaux, le félin, l'ours ou l'animal exotique demeurent associés à certaines références (force, courage, beauté, etc.) qui persistent dans l'imaginaire collectif.

D'une part, le lion fait partie de la famille des fauves. Comme Théodorakis qui a fait preuve d'une combativité exemplaire en voulant sans cesse élever la grécité à sa juste valeur par les diverses luttes qu'il a menées, Mercouri a aussi fait preuve de vaillance par son attitude de conquérante tout au long de sa vie. Dans la lignée des héros mythiques tel Digénis Akritas, l'un et l'autre sont ainsi apparus comme des figures invincibles dont les luttes portaient des fruits.

D'autre part, l'animal exotique et l'ours se partagent aussi des attributs communs. Tous les deux sont des êtres qui expriment une forme de marginalité, soit en étant un être à part, soit par un esprit d'indépendance. En ce sens, si le physique exceptionnel de Mercouri la distingue des autres, elle peut être qualifiée de dissidente par son parcours non conventionnel et son refus de se soumettre aux normes en place ; refus cristallisé par ses personnages de femmes assumées. De la même manière, Théodorakis, tel l'ours solitaire, a mené un chemin à contre-courant où il a refusé toute étiquette. Cet esprit d'insoumission prôné par ces deux héros n'est d'ailleurs pas sans rappeler la marginalité et la rébellion au pouvoir et à ses représentants dont ont fait preuve les rébétès dans leur attitude et leur musique.

Les deux figures héroïques partagent également un autre point implicite à ces deux aspects : une même volonté émancipatoire. Non seulement Mercouri a lutté pour la liberté de son pays et celle des femmes, son mépris de la possession a exprimé son envie de vivre pleinement, sans attaches matérielles. Théodorakis s'est aussi imposé en symbole libertaire par la grécité émancipée qu'il a prônée, encourageant ses compatriotes à devenir libres et concevant son approche musicale comme une pratique de liberté. Il a également encouragé les valeurs d'apaisement et de réconciliation entre les peuples ; point que nous n'avons pas souligné pour Mercouri, mais qui nous apparaît lié aux autres aspects déjà cités.

Finalement, si l'apparence physique de ces deux héros a suscité des métaphores, ils ont tous les deux été décrits comme des êtres charismatiques qui dégagent une aura magique. En ce sens, l'éclat de leur apparence semble s'inscrire dans la lignée des prototypes héroïques grecs. Le lévendès et le pallikare sont effectivement reconnus pour leur belle allure. Nous pouvons dès lors nous demander en quoi leur présence physique marquée a-t-elle contribué à leur héroïsation et leur héroïcité, surtout dans le contexte d'une Grèce aux héros mythiques dotés de beaux traits ? Sans cette prestance physique, Mercouri aurait-elle pu devenir une héroïne ? De la

même manière, Théodorakis aurait-il eu un tel pouvoir d'attraction sur les foules sans son physique imposant ?

Vu ainsi, l'horizon d'attente de Mercuri et de Théodorakis nous évoque la figure du héros épique qui prône des idéaux transcendants les cultures. En vantant la grandeur de ces deux personnalités, les représentations collectives dont ils ont fait l'objet ont participé à les magnifier.

Conclusion

En somme, nous pouvons dire qu'au-delà de leurs particularités, les facettes mémorielles dégagées des figures de Mercuri et Théodorakis permettent de comprendre une grécité plutôt semblable. Cette grécité tournée vers le dépassement de soi se façonne en prenant appui sur des traits et des références édifiants. L'oscillation entre la mémoire du passé et la mémoire du futur, comme travail de mémoire au sein des figures héroïques, n'est pas sans évoquer la mémoire exemplaire. Celle-ci nous apprend que c'est en puisant dans le passé qu'il est possible de construire l'avenir ; construction qui doit cependant se faire de manière lucide. Si le futur ne peut être simplement calqué sur le passé sans que des leçons ne soient tirées de ce dernier, il peut néanmoins se servir des bases antérieures valorisantes et mythifiées afin d'encourager la communauté dans son devenir. N'est-ce pas d'ailleurs ce qu'ont fait Mercuri et Théodorakis en utilisant les assises communautaires mythifiées afin d'encourager l'avènement d'une société nouvelle ? Si cette dernière demeure au plan de l'abstrait et est difficilement définissable, elle peut se comprendre comme une projection utopique de la communauté grecque où l'identité de projet revendiquée est celle d'une grécité heureuse et endossée.

Alors que nous avons dégagé le lieu de mémoire et l'horizon d'attente de ces héros sans distinction de temps en les analysant dans l'ensemble de leur vie, nous croyons cependant que leurs versants mémoriels auraient joué un rôle plus probant dans le contexte de la dictature des colonels (1967-1974) qui correspond d'ailleurs à la

période où leur statut héroïque est confirmé. Dans ce contexte d'instabilité où les Grecs recherchaient des points de repère, Mercouri et Théodorakis leur ont indiqué le chemin à suivre : celui de l'espoir qui naît des souvenirs. Traversant une période incertaine, les Grecs ont pu rêver à un avenir meilleur par l'intermédiaire de leurs héros. Ce futur prometteur était celui où ils retrouveraient leur liberté et où ils pourraient être à nouveau fiers de leur identité. Afin de correspondre à cette grécité idéalisée, ils devaient ainsi supporter les valeurs de bravoure et d'harmonie prônées par leurs héros et chercher à continuellement se dépasser afin d'atteindre une perfection. Si cette projection est utopique, elle leur aurait permis de tenir le coup pendant les temps difficiles. Rêver à un avenir en adéquation avec un passé magnifié leur aurait en effet donné la force de vaincre les opposants à la réalisation de cette quête.

Les trois directions mémorielles évoluant sans cesse, la mémoire du passé pouvant rapidement devenir la mémoire du futur au fil du temps qui passe, nous avons choisi de circonscrire le travail de mémoire aux premiers concerts que donnèrent Mercouri et Théodorakis à la chute de la junte aux mois de septembre et d'octobre 1974. Nous verrons effectivement dans la prochaine partie comment ces concerts peuvent être étudiés comme mémoire d'action et point d'ancrage du voyage mémoriel. Ces concerts nous permettront également d'analyser la liaison des trois versants mémoriels au sein de l'expérience unique d'être ensemble qu'ils ont procurée à la communauté grecque en transition.

QUATRIÈME PARTIE

CONCERTS, RITUELS ET RÉVEIL MÉMORIEL

Comment s'est déroulé le grand retour en Grèce de Mélina Mercouri et Mikis Théodorakis à la chute de la dictature ? En quoi ce dernier marquerait-il une étape cruciale dans leur processus d'héroïsation ? Comment est-il possible d'appréhender les concerts qu'ils donnèrent à Athènes et au Pirée à l'automne 1974 comme un momentum pour la communauté grecque ? Qu'est-ce que la notion de liminalité nous révèle de ces manifestations musicales ? Autant de questions sur lesquelles nous nous pencherons dans le cadre de cette dernière partie.

Depuis le début de cette thèse, nous n'avons cessé d'interroger notre objet de recherche d'un point de vue mémoriel. Dans cette investigation, l'étude de l'histoire contemporaine de la Grèce nous a révélé que de nombreux dénis mémoriels la caractérisent. Jusqu'aux années 1960, la Grèce a en effet oscillé entre une mémoire imposée et une mémoire empêchée. L'examen du contexte dictatorial a, ensuite, mis en lumière les atteintes à la mémoire collective qui ont alors placé le pays dans un creux mémoriel. Puis, l'étude de la chanson grecque nous a apporté un éclairage quant à son importance en Grèce, particulièrement lors de périodes houleuses où elle a été investie comme outil de résistance permettant une expression communautaire.

Face à ce contexte où la mémoire collective a souvent été bafouée, deux artistes grecs se sont vus héroïsés : Mélina Mercouri et Mikis Théodorakis. Si le chapitre précédent s'est attaché à leur héroïsation, il a également mis en relief les versants mémoriels déployés au cœur de leur figure. Ceux-ci nous ont dévoilé une grécité propre à chacun des héros, mais aussi similaire sur certains points.

Repères et espérances pour leur communauté, Mercouri et Théodorakis ont été élevés au rang de héros à un moment où les Grecs avaient particulièrement besoin d'être guidés. Séparés de ces derniers pendant la durée de la dictature où ils ont chacun été contraints à l'exil, ils n'ont pu rentrer dans leur pays qu'à la chute de la junte ; leur grand retour étant symbolisé par les concerts qu'ils donnèrent aux mois de septembre et d'octobre 1974. Dans le contexte d'une démocratie convalescente où ils retrouvaient enfin leurs droits fondamentaux, les Grecs ont alors été réunis avec leurs héros. C'est à cette rencontre que nous voulons consacrer ce chapitre.

Alors que la dictature des colonels a pris fin le 23 juillet 1974 et que Mercouri et Théodorakis sont rentrés en Grèce quelques jours plus tard, ces concerts marquent leur première grande apparition publique (hormis leur arrivée à l'aéroport d'Athènes et les entrevues qu'ils donnèrent respectivement avant les concerts de septembre et

d'octobre 1974) et leur premier retour sur scène depuis 1962 pour l'une et 1967 pour l'autre. Ces concerts ont eu lieu quelques semaines avant les élections législatives (les premières depuis 1964) visant à renouveler tous les membres du Parlement, conformément aux dispositions de la Constitution de 1952 remise en vigueur au mois d'août 1974.

Si Mercouri et Théodorakis ont tous les deux résisté activement contre la dictature des colonels et qu'ils ont même milité côte à côte durant leur exil commun à Paris, ils organisèrent chacun des concerts à des dates et lieux différents ; celui de Mercouri ayant lieu le 23 septembre 1974 au terrain Panathinaïkos et ceux de Théodorakis le 9 et 10 octobre 1974 au stade Karaïskaki. Nous pouvons nous demander pourquoi ils ont organisé des concerts séparément à seulement deux semaines d'intervalle. Si nous n'avons pas de réponse certaine à cette question, nous croyons que les difficultés rencontrées par Théodorakis à organiser son retour sur la scène grecque ont contribué à en faire un événement distinct. Une autre hypothèse nous a été suggérée par l'un de nos répondants (Ioannis E.) qui croit que Mercouri aurait voulu éviter Théodorakis à la veille des élections de novembre 1974. Mercouri était alors nouvellement membre du parti PASOK (Mouvement Socialiste Panhellénique), ouvertement opposé aux communistes. Notre répondant nous a cependant précisé que c'est avec des années de recul qu'il en est venu à cette hypothèse, expliquant qu'au moment des concerts le public se préoccupait surtout d'entendre les chansons défendues et de voir les artistes qu'il chérissait.

Les concerts de l'automne 1974 ont ainsi eu lieu dans le contexte d'une démocratie nouvellement instaurée et bientôt confirmée par des élections législatives, mais aussi dans une situation politique encore instable ; la crise chypriote étant là pour rappeler aux Grecs les conséquences du régime dictatorial. Comme nous l'expliquerons plus loin, Chypre vient alors de subir l'invasion des troupes turques, le 20 juillet 1974, suite à une manœuvre ratée des colonels qui précipita leur chute. Le concert au terrain Panathinaïkos et ceux au stade Karaïskaki avaient d'ailleurs comme objectif explicitement autoproclamé de recueillir des dons pour l'île et d'apporter un soutien moral à ses habitants.

CHAPITRE VIII

ANALYSE DES CONCERTS AU TERRAIN PANATHINAÏKOS ET AU STADE KARAÏSKAKI DE L'AUTOMNE 1974

That night we felt that we could conquer the world, like that no one could stop us. It is very sad that we flew so high that we got our wings burned.

Maria T.

Ces concerts sont venus à notre attention suite à l'étude des personnages de Mélina Mercouri et Mikis Théodorakis et du contexte de la dictature des colonels en général. Une première investigation dans les archives de la librairie musicale Lilian Voudouri nous a permis de constater l'importance qu'ils ont revêtue dans la Grèce de l'époque, non seulement en raison du moment précis où ils ont eu lieu, mais aussi parce qu'ils marquaient également une première par le nombre de personnes réunies. Nous avons ensuite constitué un dossier de presse dont la lecture nous a confirmé le succès sans pareil de ces concerts en Grèce. Nous en sommes ainsi venue à les considérer comme étant des plus pertinents à analyser en ce qu'ils nous révèlent de Mercouri et Théodorakis et de l'expérience d'être ensemble qu'ils ont conférée à la communauté grecque. Après les épreuves historiques passées et les nombreuses atteintes à la mémoire collective, n'est-il pas possible de voir ces trois concerts comme l'occasion pour la communauté grecque de faire un travail de mémoire collectif nécessaire dans la période transitionnelle qu'elle connaît ?

Afin de répondre à cette grande question et d'aller à la rencontre de ces concerts, non pas tels qu'ils se sont déroulés, mais tel qu'une reconstruction mémorielle nous permettra de les recréer, nous avons structuré ce chapitre de la manière suivante. D'abord, nous souhaitons nous pencher sur certaines données factuelles recueillies autant dans notre analyse documentaire, les images filmées des concerts et le témoignage des répondants qui nous permettent de restituer leur déroulement dans une logique d'ensemble. Puis, nous développerons une série de points qui apporte un éclairage auxdits concerts ; ces derniers étant présentés de pair. Nous terminerons finalement par des réflexions générales sur notre étude et les défis posés par le travail de mémoire et la démarche de co-construction du sens collectif que nous avons initiée.

8.1 Une reconstruction des concerts

Dans un premier temps, nous avons regroupé diverses données factuelles relatives à ces trois concerts que nous avons pu rassembler et recouper au fil de notre analyse documentaire, du visionnement des deux versions filmées de ces derniers et de la consultation des archives de la bibliothèque musicale Lilian Voudouri. Entre les articles et les images de ces concerts, nous avons en effet relevé des informations ayant trait autant à la composition du stade qu'au déroulement des concerts. Celles-ci nous permettent de préciser certains détails avant la prochaine étape.

8.1.1 Concert au terrain Panathinaïkos (23 septembre 1974, Athènes)

Le concert organisé par Mélina Mercouri et le comité d'étudiants chypriotes a eu lieu le 23 septembre 1974 au terrain Panathinaïkos à Athènes¹. Aussi appelé le stade *Apostolos Nikolaidis*, il tient son nom du club de football de la capitale qui y joue

¹ Le contenu de la présentation a été orchestré par Iacovos Cambanellis, tandis qu'Alexis Solomos, Jules Dassin et Pierre Jourdan se sont chargés de la mise en scène.

depuis sa fondation en 1908. Situé à l'est de la colline du Lycabette, il ne doit pas être confondu avec le stade olympique Panathinaïkos (*Kallimarmaron*).

Les images du concert nous dévoilent un stade circulaire avec des estrades entourant un immense terrain vert où est installée une plate-forme. Artistes et musiciens se partagent cette scène chargée d'instruments de musique et encerclée de dizaines de journalistes, caméramans, photographes et étudiants chypriotes qui vont et viennent entre l'orchestre, les haut-parleurs et les spots d'éclairage.

Si les extraits filmés du concert nous montrent un stade archi plein, les journaux soulignent le nombre important de personnes présentes à l'événement. Alors que l'*Apoyevmatini* (24 septembre 1974) estime ce nombre à 35 000, le *Rizospastis* (25 septembre 1974) et *I Avgi* (24 septembre 1974) parlent respectivement de 40 000 et de 50 000, tout comme l'*Akropolis* (24 septembre 1974) qui l'évalue entre 45 000 et 50 000, en précisant que 30 000 personnes se trouvaient dans les estrades, 10 000 sur le terrain et autant de milliers d'Athéniens à l'extérieur du stade. *To Bima* (24 septembre 1974) rapporte en effet que quelques milliers de personnes ont dû s'accommoder du gazon du stade, faute de place ; le stade étant déjà comble dès 19 h 30 (*Rizospastis*, 25 septembre 1974).

To Bima (24 septembre 1974) et l'*Apoyevmatini* (24 septembre 1974) précisent que le public était composé de jeunes dans une écrasante majorité ; constat qu'il est d'ailleurs possible de confirmer à la simple vue des extraits filmés du concert. L'*Apoyevmatini* (24 septembre 1974) souligne aussi la présence de plusieurs jeunes enfants. Le *Rizospastis* (25 septembre 1974) ajoute cependant que des individus de tous âges ont aussi pris part à l'événement.

La lecture des articles de notre dossier de presse nous apprend que le concert a commencé aux alentours de 20 h 30 pour prendre fin vers minuit (*Akropolis*, 24 septembre 1974 ; *Rizospastis*, 25 septembre 1974). Le programme de quatre heures est qualifié de « riche en variété », « agréable en qualité » ainsi que « joyeux et amer

en alternance » par le *Rizospastis* (25 septembre 1974). Une vaste sélection de chansons de compositeurs grecs connus dont Théodorakis, Savvopoulos, Markopoulos, Loizos et Xarhakou ont été chantées par Mercouri, Dalaras², Gargarounaki, Halkia, Kaloyiannis, Koch, Louisou, Nikolaos et Xylouris.

Les extraits filmés du concert par Nikos Koundouros nous montrant uniquement des performances chantées, leur visionnement ne nous permet pas de constater la place importante qu'a tenue le théâtre au sein de l'événement. L'*Apoyevmatini* (24 septembre 1974) parle d'ailleurs d'une « soirée musico-théâtrale ». Plusieurs acteurs grecs y ont participé dont Kitty Arseni, Nikos Haralambous, Kostas Karas, Jenny Karezy, Manos Katrakis, Nikos Kourkoulos, Stavros Paravas et Kostas Kazakos. Ces derniers ont récité des textes autour du drame chypriote et de la condition politique du moment (*To Bima*, 24 septembre ; *Apoyevmatini*, 24 septembre 1974 ; *Rizospastis*, 25 septembre 1974 ; *Ta Nea*, 23 septembre). Ces journaux rapportent notamment que des extraits d'*Axion Esti* d'Elytis ont été lus par l'acteur Manos Katrakis et que des poèmes de poètes chypriotes (Mihailidi, Likouyis) ont été lus par les acteurs Kourkoulos, Arseni et Haralambous. L'*Apoyevmatini* (24 septembre 1974) ajoute qu'un discours enflammé de Stavros Paravas ainsi que des extraits de discours de Papadopoulos choisis par Vassilis Vassilikos ont été lus par l'acteur Kostas Kazakos, le présentateur de la soirée. Alors que les journaux (*Ta Nea*, 23 septembre ; *Akropolis*, 24 septembre 1974 ; *Apoyevmatini*, 24 septembre 1974) font allusion à ce dernier, hélas aucune de ses interventions n'apparaît dans les extraits filmés du concert.

8.1.2 Concerts au stade Karaïskaki (9-10 octobre 1974, Le Pirée)

Les concerts donnés et dirigés par Mikis Théodorakis et ses interprètes ont eu lieu deux soirs de suite, le 9 et 10 octobre 1974, au stade Karaïskaki à Neo Faliro, au Pirée.

² Notons que Georges Dalaras et Antonis Kaloyannis ont aussi participé aux concerts de Théodorakis au stade Karaïskaki.

Nommé en l'honneur du héros de la guerre d'indépendance Georges Karaïskakis, ce stade a été conçu à l'origine pour servir de piste de vélodrome pendant les premiers Jeux olympiques contemporains de 1896. Il est aujourd'hui le stade habituel du club de football de l'Olympiakos le Pirée.

Les images des concerts filmés montrent un stade circulaire avec des estrades entourant un immense terrain vert similaire au terrain Panathinaïkos. La scène est montée au centre de la piste sur des planches de bois et entourée de haut-parleurs et de spots d'éclairage. Un article la compare à une « île remplie de monde » (*I Kathimerini*, 10 octobre 1974). Les extraits des concerts montrent effectivement un fourmillement de personnes sur la scène et autour d'elle. Ce constat est corroboré par les journaux qui nous apprennent que des dizaines de photographes, journalistes, techniciens, cinéastes (Nikos Koundouros est mentionné), amis et parents entourent la scène (*I Kathimerini*, 10 octobre 1974). Contrairement à la scène du terrain Panathinaïkos qui nous apparaît très chargée, celle du stade Karaïskaki semble plus aérée et ordonnée, comme si les chanteurs et musiciens avaient été positionnés méthodiquement. Les quatre joueurs de bouzoukis sont en effet alignés aux côtés des chanteurs et face à Théodorakis qui les dirige. Si la scène et ses alentours sont bondés de monde, les estrades sont aussi pleines à craquer.

Plusieurs journaux se contentent de souligner le nombre impressionnant de personnes assistant au concert sans donner de chiffre exact. Par exemple, le journal *I Avgi* (11 octobre 1974) parle d'une « foule monstre ». Pour donner une image au lecteur du nombre impressionnant d'individus se trouvant sur les lieux, ce même journal utilise la métaphore de l'aiguille qui, jetée au-dessus du public, n'aurait pas pu atteindre le sol tant il y avait d'hommes et de femmes entassés les uns sur les autres. Les journaux qui s'aventurent à donner des chiffres parlent de 45 000 personnes pour le concert du 9 octobre (*I Kathimerini*, 10 octobre ; *Athinaïki*, 10 octobre 1974). Le chiffre s'élève à 50 000 personnes pour le concert du 10 octobre (*Rizospastis*, 11 octobre 1974).

À la vue des extraits vidéo, la foule semble essentiellement composée de jeunes âgés de moins de 30 ans. Tandis qu'un journal renforce notre impression en parlant de « 45 000 jeunes » (*Bradini*, 10 octobre), un autre souligne le caractère hétéroclite du public : « Dans les estrades, jeunes, vieux, petits enfants » (*I Kathimerini*, 10 octobre 1974). Ce même journal parle également d'une « foule polychrome ».

Le témoignage de l'un de nos répondants confirmerait cependant l'hypothèse d'un public composé surtout de jeunes : « It was a warm night a lot of mainly young people, poring in a football field which was at the end packed » (Ioannis C.). Selon ce même répondant, ces jeunes étaient majoritairement d'opinions gauchistes : « I also believe that the majority of the people that was there was of left wing politic opinions but not communists (as my family) ».

Ce public imposant était essentiellement composé d'Athéniens et de Piréotes, mais aussi de Grecs d'autres régions de Grèce (*Rizospastis*, 10 octobre 1974). Il a envahi les estrades à partir de 17 h 30 (*Bradini*, 10 octobre) ; le concert commençant à 20 h avec un court prologue d'Alekos Alexandrakis, le présentateur de la soirée. Si la présence de ce dernier est soulignée dans les articles de notre dossier de presse ou dans les archives de la bibliothèque musicale Lilian Voudouri, il n'apparaît dans aucun des extraits filmés des concerts.

Accompagné de Maria Farantouri, Petros Pandis, Georges Dalaras, Antonis Kaloyannis, Manolis Mitsias, Manos Katrakis et Notis Pergialis, Théodorakis a présenté des extraits de ses principales œuvres du moment dont *Epitaphios* (1958-1959), *Epiphania* (1958-1959), *Axion Esti* (1960), *La chanson du frère mort* (1962), *Mauthausen* (1965), *Romiossini* (1965), *Chansons pour Andréas* (1968), *Mythistorima* (1968), *Arcadia VIII* (1969), *Chansons de lutte* (1971), *Canto General* (1972), *Chansons pour la patrie amère* (1973). Plusieurs de ces œuvres ayant été composées durant la dictature, elles étaient présentées au public grec pour la première fois. Si la troupe de Théodorakis a chanté la plupart des pièces, le compositeur a

laissé son rôle de chef d'orchestre à quelques reprises pour interpréter notamment *N'oublie pas Oropos (Chansons de lutte, 1971)* et *Romiossini (1965)*.

Ainsi, les concerts de septembre et d'octobre 1974 ont en commun d'avoir eu lieu dans des stades de football et d'avoir attiré des foules, composées principalement de jeunes Grecs. Alors que le premier a eu un programme plutôt varié, entre le théâtre et la musique, les seconds ont été consacrés uniquement à l'œuvre de Théodorakis. Même si Mercuri était l'organisatrice du concert au terrain Panathinaïkos, elle partagea la scène avec plusieurs autres artistes, contrairement à Théodorakis qui fut au centre des concerts au stade Karaïskaki.

8.2 Concerts et rituels

8.2.1 Un rituel en continuité

Les concerts de septembre et d'octobre 1974 peuvent être vus comme s'inscrivant en continuité avec la coutume du rassemblement qui a toujours tenu une place importante dans la vie des Grecs, tant en milieu urbain qu'en milieu rural. Mouchtouris (1989) explique à ce sujet comment cette coutume ponctue les événements de la vie du village et rythme la vie relationnelle quotidienne en étant « la première étape dans l'expression du désir de lutte » (Mouchtouris, 1989, p. 83). Alors que la place du village est le lieu de distraction privilégié pour les villageois, Mouchtouris explique qu'elle est devenue sous l'Occupation un endroit de mobilisation pour la résistance : « La coutume du rassemblement est déplacée et assimilée à un acte de volonté politique et militaire qui est la recherche de la libération » (Mouchtouris, 1989, p. 84). Dans les contextes de crise en Grèce, se rassembler prenait ainsi un sens particulier lié à un désir profond d'émancipation.

Pendant la dictature des colonels, toute réunion privée ou publique était strictement interdite. Les concerts de septembre et d'octobre 1974 ont ainsi été les premiers rassemblements autorisés en Grèce depuis sept ans. Par leur forme et leur expression, ces concerts ne sont pas sans rappeler d'autres rassemblements qui ont

marqué l'histoire contemporaine grecque. Basé sur des conceptions préexistantes (Rothenbuhler, 1998), le rituel possède d'ailleurs un aspect répétitif propre à sa caractéristique traditionnelle.

L'humeur festive de ces concerts évoque notamment l'enthousiasme populaire des rassemblements qui ont eu lieu aux grandes heures de la Libération, le 12 octobre 1944. Dans les deux cas, les Grecs ont fêté la liberté retrouvée après les épreuves de l'Occupation ou les 7 années de dictature. De la même manière que les Athéniens ont célébré les chefs de la Résistance à la Place Syntagma en 1944, la foule a acclamé les chanteurs et musiciens durant les concerts de 1974. Comme nous l'évoquerons plus loin, si la jubilation au moment de la Libération fut de courte durée, celle des concerts fut également brève, suivie de nombreuses désillusions.

Les concerts à l'étude s'inscrivent aussi en continuité avec les obsèques nationales de Lambrakis (1963), Petroulas (1965) et Papandréou (1965). Tout comme ces funérailles qui ont été l'occasion pour les Grecs de manifester leur opposition au pouvoir, les concerts ont permis à la foule de montrer sa force par sa seule présence. Puissante dans bon nombre de grands rassemblements de l'histoire contemporaine grecque, la foule fut aussi régulièrement atteinte de plein fouet à ces occasions. Deux mois à peine après les rassemblements de la Libération à la Place Syntagma, un dimanche sanglant attend la foule qui s'est amassée à la même place, le 3 décembre 1944, cette fois pour manifester contre l'hostilité des troupes anglaises et la décision de désarmer l'ELAS sans contrepartie politique. De la même manière, les manifestations des étudiants à l'école Polytechnique du 14 au 17 novembre 1973 ont fait plusieurs victimes.

Évoquant d'autres grands rassemblements grecs marquants, les concerts de l'automne 1974 semblent également s'apparenter de manière générale aux panégyries (*paniyiria*) répandues dans toute la Grèce en l'honneur des saints patrons. Alors qu'en Grèce la chanson est au cœur des célébrations communautaires les plus marquantes (Noël, le Nouvel An, Pâques, etc.), des fêtes populaires et des passages importants de

la vie humaine (mariages, baptêmes, manifestations de deuil, etc.), les articles de notre dossier de presse n'ont cessé de comparer les concerts aux fameuses panégyries. Ces fêtes religieuses locales existaient déjà dans l'Antiquité où elles étaient célébrées pour honorer une divinité. Liant la femme et l'homme à leur milieu, elles sont l'occasion de renforcer la cohésion de la communauté. Comme elles, les concerts à l'étude semblent avoir été des points de repère pour la communauté.

Certains articles de notre dossier de presse ont décrit le concert du 23 septembre 1974 comme une fête dès leur en-tête : « Fête de la liberté » (*Apogevmatini*, 24 septembre 1974), « Fête du peuple » (*Rizospastis*, 25 septembre 1974). D'autres ont aussi utilisé cette comparaison en insistant sur les caractéristiques de cette dite fête. Le journal *Apogevmatini* (24 septembre 1974) parle d'une « fête aux couleurs panégyriques », d'une « fête grandiose, chaleureuse, fraternelle avec une participation conjointe pour les victimes de la tragédie chypriote, mais aussi remarquable "paniyiri" de la démocratie ». Le *Rizospastis* (25 septembre 1974) a aussi employé des allusions similaires en parlant de « la fête, la grandiose et unique, sans pareil, qu'Athènes n'a jamais connue » et de « fête démocratique ». En plus d'associer tous les deux le concert à la démocratie, les deux articles utilisent le qualificatif « grandiose » pour décrire ce dernier, insistant ainsi sur son caractère impressionnant. Les articles comparent également à de maintes occasions les concerts d'octobre 1974 à une fête : « La fête commence » ; « Une fête populaire » (*Rizospastis*, 11 octobre 1974), « La fête était au-dessus de toutes descriptions » (*I Avgi*, 11 octobre 1974), « Une finale panégyrique pour la soirée d'hier » (*Athinaiki*, 10 octobre 1974).

De la même manière que les parades ou les anniversaires célèbrent la relation au passé et le passage du temps, les concerts de septembre et d'octobre 1974 peuvent être vus comme une fête dont le but est à la fois de maintenir et avancer. La junte étant tombée depuis seulement quelques mois au moment des concerts, la Grèce se trouvait alors dans un contexte social et politique encore très fragile. Dans le processus transitionnel vers la démocratie, les concerts étaient bien plus qu'une façon de

célébrer la victoire contre la junte. Ils ont aussi permis de fixer les valeurs des Grecs et de confirmer leur volonté de vivre dans un état de droit. En ce sens, ils renvoient à la fonction de confirmation propre à la première direction mémorielle du travail de mémoire : la mémoire du passé.

Si les concerts de l'automne 1974 possèdent des attributs communs avec la fête et la panégyrie dans le sens qu'ils permettent de maintenir et de renforcer la cohésion sociale, ils peuvent aussi être vus comme une célébration du passage du temps. Dans le présent des concerts où la dictature vient de tomber et que la démocratie est en train de s'établir à nouveau, les Grecs ne souhaitaient pas un retour en arrière. En ce sens, les concerts à l'étude auraient marqué symboliquement cette transition et ce changement d'ordre ; d'où l'intérêt de la notion de rituel de passage.

8.2.2 Rituels de passage

En s'inspirant du modèle développé par Van Gennep (1981, c1909) qui divise le rituel de passage en trois phases, il est possible de voir de deux manières différentes la période de la dictature des colonels et les concerts de septembre et d'octobre 1974. D'une part, la phase de séparation peut être vue comme correspondant à la prise du pouvoir par la junte et la mise à l'écart de Mercouri et Théodorakis de leur communauté, la période de marge serait celle où la communauté grecque se voit imposer la dictature des colonels pendant sept ans et l'agrégation serait symbolisée par les concerts. D'autre part, comme nous le verrons plus loin, si la dictature des colonels peut être appréhendée comme une période de liminalité, les concerts à l'étude ne sont pas non plus sans évoquer l'espace liminaire et les caractéristiques qui lui sont propres. Dans ce deuxième scénario, la séparation serait marquée par la fin de la dictature et l'agrégation par la période suivant les concerts correspondant à la remise en place d'un système démocratique en Grèce après les années de dictature. Avant de développer ce deuxième point, attachons-nous d'abord à la première expression du rituel de passage.

8.2.2.1 La liminalité de la dictature

Même si nous ne pouvons qualifier le contexte de l'après-guerre civile (1949-1967) de véritable démocratie en raison des diverses manigances politiques qui intoxiquaient déjà la société grecque, nous considérons la période couvrant la dictature des colonels (1967-1974) comme phase liminaire. Comme nous l'avons vu de manière plus détaillée au chapitre lui étant consacré, la dictature a mis en place une série de mesures qui ont placé le pays dans un état qu'on a pu qualifier de fragilité mémorielle. Le régime militaire a suspendu les droits civiques, organisé un système de délations, remis en place la peine de mort et les tortures physiques et morales en plus de créer un sentiment de crainte perpétuelle au sein de la population, censurer la culture populaire, nettoyer le système d'éducation et nier certains pans de l'histoire contemporaine grecque. Ces différentes atteintes à la mémoire collective sont indicatrices selon nous du *limen*, cette période d'entre-deux qu'a été la dictature des colonels. Les Grecs parlent d'ailleurs de cette dernière comme « une nuit qui a duré 7 ans » (*I Avgi*, 11 octobre 1974).

Cette période noire où les libertés individuelles ont été supprimées correspond aussi à celle où Mercouri et Théodorakis ont été exclus de leur communauté, contraints à l'exil et se sont vus dépourvus de leurs possessions ou de leur statut par certains rites de bannissement (Van Genep, 1981, p. 160), telles la déchéance de la nationalité et l'excommunication.

Durant la phase de liminalité où l'œuvre entière de Théodorakis était bannie, de nombreux Grecs ont tout de même défié la censure, malgré les risques encourus. L'un de nos répondants, Basil P., nous a confié à ce sujet qu'il fréquentait à l'époque des boîtes clandestines où il était possible d'écouter les chansons de Théodorakis :

« They banned from everywhere all the songs of Theodorakis, giving them the label "communistic songs". Someone could listen to these songs only in some specific music pubs (that used to be called by the French name bouats³ in Greece). I indeed remember that in April 1973, I went to Athens to a football match between my team ARIS-Thessaloniki and AEK-Athens. After the match, we went to a "bouat" in Plaka, Athens, with the name "Apanemia", which still exists...and we were so enthusiastic that we listened for the first time live songs of Theodorakis, from an unknown singer. He sang mainly popular songs of this composer (because as it is known, Theodorakis is a classical composer too, with heavy classical studies in conservatories in Europe). I remember one such song, that this unknown singer sang "Σε τούτα εδώ τα μάρμαρα, μαύρη σκουριά δεν πιάνει"(In these marbles black rust will never come). The first person who sang this song was Antonis Kaloyiannis, but the unknown singer sang it in an awesome way, too. From what we heard later, this "bouat" had many problems with the Security people, working for Junta, but they never gave up...» (Basil P., 21 décembre 2008)

Si beaucoup de Grecs ont bravé les interdits pour aller écouter les chansons bannies, il était aussi risqué de se faire étiqueter en tant que communiste en allant écouter les chanteurs dont le répertoire n'avait pas été censuré, mais dont les allégeances étaient de gauche : « Furthermore if somebody had the bright idea to go see Xylouris or Dalaras at the music club they sang, immediately he was "stamped" as a communist and the most people avoid it of course at that period.....» (Ioannis E.).

Une thèse entière aurait pu être consacrée uniquement à enquêter sur les divers lieux de production musicale clandestine et les habitudes des résistants durant la dictature des colonels en Grèce. Nous nous limitons à évoquer leur existence afin de préciser que les Grecs avaient accès à la musique censurée durant cette période et que plusieurs d'entre eux n'hésitaient pas à prendre les risques nécessaires pour le faire. Les témoignages de nos répondants nous ont également révélé certains indices quant aux méthodes employées par la population pour défier l'oppression au quotidien.

³ En référence aux boîtes à chansons.

Alors qu'il était même interdit de prononcer le nom de Théodorakis, les Grecs ne s'empêchaient pas pour autant de parler de lui, mais toujours avec beaucoup de précautions. L'un de nos répondants, Ioannis E., qui n'était qu'un enfant à la fin des années soixante, nous a confié comment il avait grandi en voyant ses parents se méfier des représailles lorsqu'ils discutaient du compositeur : «...for many years we heard our parents at home speak low, almost secret his name and to look around for policemen....Theodorakis during Junta was illegal.....» (Ioannis E.).

Ce même répondant nous a aussi expliqué comment les Grecs s'échangeaient les secrets et les rumeurs liés à Théodorakis. Par le bouche à oreille, ils étaient ainsi au courant de ses principales activités :

« We had heard a lot of stories for Theodorakis from the older people around, stories unknown to us, for example his arrest from junta, the period he passed in Zatouna (a small village close to Tripolis) under arrest, or the period in Oropos jail, he left Greece and went to Paris...» (Ioannis E.)

Ioannis E. souligne ici comment les personnes plus âgées de son entourage ont joué un rôle de transmission de la mémoire, lui donnant accès à des informations et des représentations mentales dont il ignorait l'existence en raison de son jeune âge et de son inconscience face aux événements. Ces médiateurs mémoriels faisaient partie de l'entourage proche des enfants et adolescents grecs de l'époque. C'est à eux que ces derniers se référaient pour être mis au courant de ce qu'ils ne pouvaient pas apprendre officiellement ailleurs :

« Well, I must clarify you how we were inserted to the mystery of Theodorakis: some older students at the high school (17 or 18 years) had either a brother or a cousin or a friend at the university or at Polytechnio....so, they were much more involved to those songs and after they transferred to us but without further comments...the period was very strange and the mouths did not open very easilly....everything took place confidentially and privately, from a mouth to an ear directly....» (Ioannis E.)

Selon Ioannis E., si les médiateurs mémoriels assumaient leur rôle, ils ne s'étaient pas sur les détails. C'était aux plus jeunes d'interpréter ensuite leurs propos

et d'en tirer des conclusions. Dans tous les cas, cette transmission se faisait toujours dans le plus grand secret :

« We had one of our friend named Hercules, his parents were dead and he lived with his bigger brother and his grandmother. His father, who recently died, was in a very high position in the military, therefore he had nothing to be afraid.....so, all of us (5 persons) everyday did a meeting at his home (he lived in a home, not an apartment) and after closing all the windows and doors, we stayed into his bedroom and listened those songs in very low tune.....and he explained to us or gave us some information as he had heard from his brother who was 19 years old and studied at the university, named Kostas....so, Kostas was with us at the concert and he seated next to us with his friends from university.....» (Ioannis E.)

Ainsi, Ioannis E. se réunissait avec ses amis dans la maison d'Hercules qui agissait à titre de médiateur mémoriel, lui-même ayant reçu les confidences de son frère aîné, Kostas. De bouche à oreille, les jeunes comme Ioannis E. parvenaient ainsi à glaner des informations et rumeurs et prendre conscience de ce qui se passait dans les réseaux de résistance et à l'extérieur de la Grèce.

8.2.2.2 La liberté retrouvée

Après la période de marge de la dictature des colonels, le concert au terrain Panathinaïkos peut être vu comme l'enclenchement de la phase d'agrégation qui sera ensuite complétée par les deux concerts au stade Karaïskaki. Contrairement à ces derniers, la majorité des chansons interprétées lors du concert de septembre 1974 n'ont pas été censurées durant la dictature. De la même manière, à part Mélina Mercouri, les artistes présents à l'événement n'ont pas été mis à l'index par la junte même si la plupart étaient en désaccord avec le régime militaire. Ouvrant la voie aux concerts du stade Karaïskaki deux semaines plus tard, nous voyons donc ce concert comme la première manifestation de masse d'un retour à la démocratie. Premier rassemblement depuis sept ans et premier événement public depuis la chute de la junte, il a été très couru par les Grecs. *To Vima tis kiriakis* (22 septembre 1974) consacre d'ailleurs un paragraphe entier dans un article publié la veille du concert à spécifier à quel point les divers points de vente des billets sont achalandés.

Pour ce qui est des concerts au stade Karaïskaki, non seulement ils ont marqué le grand retour en Grèce de Théodorakis sur la scène musicale et sa réintégration à sa communauté, ils ont aussi officialisé la fin de la censure des chansons du compositeur et le véritable retour à la liberté. Après des années de censure, la musique anciennement bannie a pu enfin être écoutée et chantée publiquement. Certes, cette musique n'a jamais cessé d'être écoutée clandestinement pendant ces années, mais les concerts l'ont fait entendre au grand jour. Les interviews des spectateurs, filmées par Klaus Salge (1974), montrent d'ailleurs l'impatience des Grecs d'enfin entendre librement la musique de Théodorakis :

Q: « Pourquoi êtes-vous ici ? », demande un journaliste grec à des spectateurs.

R: « Je veux entendre la musique de Mikis Théodorakis », répond un homme de 30 ans. « Je l'ai toujours entendue, même secrètement quand elle était interdite. » Son voisin ajoute : « Maintenant nous entendons la musique en liberté, dirigée par Mikis lui-même. » (Hermann, 2008, p. 216-218)

Comme nous l'avons souligné plus haut, les Grecs n'ont pas attendu la chute de la dictature pour écouter la musique de Théodorakis. Ils ont continué à l'écouter clandestinement durant les 7 années du régime militaire au risque d'une peine d'emprisonnement. À la manière d'un secret de polichinelle, plusieurs connaissaient aussi les paroles et les airs des nouvelles chansons du compositeur malgré la censure : « It seemed at the time that everybody knew those songs and singers even if they were hardly on the radio. It was a kind of common secret and people were starting clapping and singing with the first notes », raconte l'un de nos répondants (Ioannis C.). Même impression d'un secret dévoilé au grand jour selon une autre répondante : « For the first time the secret was out on the open air! » (Maria T.).

Avec les premiers concerts de Théodorakis en Grèce au stade Karaïskaki, les Grecs n'avaient plus à se cacher pour écouter la musique autrefois bannie. Après avoir été muselés pendant 7 ans, ils n'avaient plus à craindre d'être pris en flagrant délit ou d'être dénoncés pour leurs actes considérés « illégaux ». Comme le souligne l'une de

nos répondantes, ils n'avaient plus non plus à se méfier les uns des autres⁴ : « For the first time it felt like the person standing next to you was not a stranger but someone you already knew. It was like suddenly we were allowed to talk to each other to sing together, be one! » (Maria T.).

À l'image des chansons, les Grecs ont ainsi retrouvé leur liberté à la chute de la dictature ; les concerts étant la première expression publique de cette reconquête. Mais cette dernière a dû se faire attendre, comme l'explique un vieil homme sans dents filmé par Klaus Salge : « Nous avons attendu ce moment pour exprimer notre indignation et montrer que nous voulons vivre en liberté. Tout ce que je peux dire c'est ce que la voix du peuple dit. Je ne suis qu'un homme simple » (Salge, 1974).

Panou Geramani du journal *Akropolis* (9 octobre 1974) décrit comment les concerts ont permis la remise en liberté des chansons de Théodorakis : « Après 7 ans et demi de silence, la musique et les chansons vont se faire entendre librement, ce soir et demain. » Ce moment est aussi décrit comme très solennel : « Dans un silence absolu que seuls les battements de cœur remplissaient, tout à coup, comme une source, a débordé la chanson, la pourchassée, la contre-la-loi jusqu'à hier, et tout notre pain et notre sel, le vin et notre sang » (*I Avgi*, octobre 1974). Selon un homme filmé lors du concert du 10 octobre (Salge, 1974), la levée de la censure sur la musique de Théodorakis a d'ailleurs signifié la première étape vers la démocratie. Pour Ioannis E., elle est associée au retour du bonheur : « Those concerts still remain for me the lighthouses of greek music...prohibited songs had been performed for first time freely, the people could hear them free, the people could be happy again ».

Alors que les droits humains fondamentaux étaient bafoués pendant les sept années de la dictature, les Grecs rêvaient d'un jour retrouver leur liberté. Cet idéal,

⁴ Rappelons en effet que le régime militaire avait mis en place un système de délation où les Grecs se méfiaient constamment les uns des autres.

prôné par Mercouri et Théodorakis et cristallisé dans la musique de ce dernier, faisait partie de l'horizon d'attente souhaité. Sa reconquête dans le cadre des concerts peut ainsi être vue comme l'actualisation de la projection collective tant convoitée. Si le travail de mémoire n'est jamais figé et que l'horizon d'attente est une quête permanente, les concerts de l'automne 1974 ont été l'occasion pour les Grecs de célébrer leur liberté retrouvée, mais aussi d'exprimer leur ferme intention de vouloir vivre libres. En ce sens, l'anticipation de meilleurs jours est présentifiée dans ces manifestations musicales ; ces meilleurs jours étant enfin arrivés. Même si la période de renouveau et de transformation sociale est enclenchée, la Grèce se trouve alors dans une situation encore très instable.

8.2.2.3 Pas de véritable liberté d'expression durant les concerts

Si les concerts symbolisent une liberté retrouvée, ils ne permettent pas à eux seuls d'effacer les années d'oppression. Même dans l'espace liminaire des concerts comme bulle à l'abri des soucis, certaines personnes avaient conscience que la liberté n'était pas encore acquise et qu'il fallait se méfier de trop l'afficher et la revendiquer. Nous avons pu constater par les témoignages de nos répondants qu'un climat de crainte existait toujours dans les concerts au stade Karaïskaki. Samuel H. se souvient clairement que des journalistes interviewaient et filmaient des spectateurs qui parfois se cachaient le visage de peur que leur image soit captée sur bande. Ioannis E. nous a, pour sa part, confié que ses parents et sa tante n'osaient pas passer des commentaires durant le concert, se méfiant des plus jeunes :

« We seated with my parents and my mother's sister who saw the concert with too much pleasure but without making any comments to us.....I told you that the new situation was not well established and the older people were still afraid, they avoided to speak especially with 14 years old teenagers, they did not trust us for comments and this is normal.....one teenager of 14 or 15 or 18 cannot understand exactly the seriousness of a such situation and the dangers.....Theodorakis was their idol but also he was the number one target of the junta.....» (Ioannis E.)

Dans le contexte encore incertain de l'après-dictature, les vieux réflexes de méfiance persistent. Ces derniers semblent se faire particulièrement présents envers les enfants et adolescents à qui l'on ne fait pas confiance, craignant qu'ils aillent rapporter les paroles des plus vieux. Si nous avons vu plus haut que les jeunes comme Ioannis E. passaient par des intermédiaires plus âgés pour être mis au courant des activités de résistance ou des rumeurs concernant Théodorakis, ce ne sont pas tous les aînés qui voulaient jouer ce rôle de transmission. Plusieurs préféraient se taire et laisser les jeunes dans l'ignorance plutôt que de partager leurs opinions avec eux et d'en subir les conséquences.

Selon Ioannis E., ces craintes étaient aussi justifiées par le fait que Théodorakis était la cible principale de la junte et que son répertoire entier avait été censuré pendant la dictature. Même si elles assistaient à ses concerts et que leur seule présence montrait leur appui et leur association à la lutte du compositeur, certaines personnes du public n'osaient tout de même pas se compromettre en l'appuyant ouvertement.

Deux semaines plus tôt, lors du concert de septembre 1974, les gens étaient pourtant plus enclins à parler librement selon Ioannis E. :

« All the people was 10 times more "open" to comments, because the composers had never been blamed from junta as illegal...yes, at the end of the day they had the stamp of ARISTEROI[Gauche] but this is different than the communist, more light.....I hope you understand what I mean....their songs were not prohibited by junta like Theodorakis, he was totally prohibited, even to say his name.....»

D'après ce même répondant, cet écart s'explique par la différence d'allégeance politique entre les chanteurs présents au concert de septembre 1974 par rapport à ceux d'octobre de la même année. Non seulement la plupart des chansons chantées au premier concert n'ont pas été censurées (à l'exception de celles de Théodorakis), l'appartenance gauchiste des chanteurs était alors moins répréhensible que l'étiquette communiste accolée à Théodorakis.

Même en 1976, la liberté d'expression n'est pas encore totalement assimilée dans l'esprit des Grecs. Ioannis E. nous a en effet raconté comment son père n'appréciait pas qu'il écoute les chansons autrefois bannies, par peur d'éventuelles représailles :

« Sometimes he was very angry at me because I heard those songs or I asked questions for Theodorakis or Bellogiannis⁵, or Lambrakis etc....I remember some time in 1976 I was in my bedroom and listening to the song of Loizos and Dalaras TO DENTRO (the tree)...this song is the "flag" of communist party, but for me it was simply a very nice song with perfect music and performance. I must clarify you that I never liked the communist party.....suddenly my father comes into my bedroom, switches off the cassette player and tells me: "Do you want to go in jail? If something suddenly changes, all of us will go in jail because of you". I smiled of course, but he understood differently some things.....»

Deux ans après la chute de la dictature, la réaction du père de Ioannis E. nous montre que les vieux réflexes de méfiance et de discrétion persistent chez la population. Même si la démocratie est officiellement revenue, une crainte demeure quant à un possible retour en arrière. Cette crainte se justifie par les années d'instabilité politique qu'a connues la Grèce. En phase de reconstruction après des années d'oppression, les vieilles habitudes des Grecs étaient toujours bien ancrées dans leur mentalité. Ces derniers ne pouvaient en effet effacer d'un seul trait le passé. De la même manière que l'histoire contemporaine grecque fut entrecoupée de guerres et de dictatures, il n'aurait pas été étonnant que la nouvelle démocratie en place ne soit pas éternelle et que le pays redevienne sous le joug d'une autre junte.

8.2.2.4 Une réintégration avec des difficultés

Après sept ans de dictature qui ont positionné la Grèce et les Grecs dans un état d'entre-deux, le retour à un mode de vie démocratique symbolisé par les concerts de

⁵ Résistant antinazi et dirigeant du Parti communiste grec, Beloyannis (1915-1952) fut accusé de trahison, condamné à mort et fusillé le 30 mars 1952. Il porta un œillet rouge à son procès devant la cour martiale, dont le futur dictateur Papadopoulos faisait partie. Picasso immortalisa ce militant dans le célèbre portrait "L'homme à l'œillet". En 1968, Yves Montand lui dédie la chanson *C'est à l'aube*.

septembre et d'octobre 1974 ne s'est pas fait sans heurts. Des obstacles sont en effet venus entraver la mise en place de ces manifestations musicales.

8.2.2.4.1 Panathinaïkos

La principale difficulté rencontrée lors du concert au terrain Panathinaïkos n'est pas venue d'éléments perturbateurs de l'extérieur comme dans les concerts au stade Karaïskaki. Malgré toute sa bonne volonté, c'est la foule elle-même qui entrava le bon déroulement du concert. Cette entrave involontaire fut provoquée par un nombre trop important de personnes pour la capacité d'accueil du stade.

Le journal *Apogevmatini* (24 septembre 1974) rapporte que le stade était bondé dès 19 h 30 et qu'à partir de cette heure, l'entrée a été difficile, voire impossible. Le journal souligne que même si des policiers géraient l'entrée du public, les personnes qui pénétraient dans le stade se heurtaient à celles qui s'y trouvaient déjà. Cette situation a ainsi provoqué plusieurs pertes de connaissance et blessures.

To Vima (24 septembre) ajoute qu'en conséquence, une grande partie de la foule n'a pas pu assister au concert et a dû rester à l'extérieur du stade. *Le Rizospastis* (25 septembre 1974) explique pour sa part que ce flux excédentaire de personnes a été amplifié en raison du « marché noir » des billets. Même si les revendeurs ont profité du succès de l'événement en offrant les billets au triple de leur prix, ces derniers sont devenus très rares, car tout le monde voulait s'en procurer.

Ne pouvant s'installer tous dans les estrades, les spectateurs ont aussi pris d'assaut le terrain en s'assoyant sur le gazon tout autour de la scène : « Les étudiants sautent les murs, s'élancent en haut des têtes de ceux qui sont assis et se fondent dans le gazon » (*To Vima*, 24 septembre). Le comportement indiscipliné de la foule l'a ainsi mise en danger. Le journal *Apogevmatini* (24 septembre 1974) raconte que les spectateurs se sont rués sur le gazon à l'ouverture des portes, s'entremêlant dans les haut-parleurs et les câbles électriques, risquant à tout moment d'être blessés. Il précise que malgré les demandes des organisateurs et les mises en garde du présentateur de la

soirée, Kostas Kazakos, la foule n'a pas accepté de se déplacer de quelques mètres afin d'éviter d'être électrocutée. Cette situation aurait fait perdre patience aux organisateurs qui ont dû entrecouper les artistes du programme à de maintes reprises. L'un de nos répondants se souvient de ces interruptions :

« Sometimes I was very near the artists but because of problems with the wires and cables, the security people had requested us to keep a safe distance and then with my friends we returned to our seats on the upper level of the stadium where we could hear better the songs.....» (Ioannis E.)

En plus de nuire à la sécurité à l'intérieur du stade, la foule s'est montrée particulièrement bruyante. Selon Ioannis E., elle empêchait même la bonne écoute des chansons: « many many people stayed very close to the orchestra and the singers and composers and they were too noisy.....sometimes it was difficult for us to clearly listen to the songs because of them.....» (Ioannis E.).

D'après le journal *To Vima* (24 septembre 1974), le comportement agité et bruyant de la foule aurait déstabilisé Mercouri. Ce journal présente une photo d'elle entourée de l'acteur Manos Katrakis avec le sous-titre « Passion et anxiété » et la mention « Katrakis essaie de calmer Mélina à l'heure où les slogans entrecouperent le programme ». De nombreux moments du concert furent effectivement interrompus par les cris de la foule, comme lorsqu'ont été lus des extraits de textes au sujet de la tragédie chypriote (*Apogevmatini*, 24 septembre 1974). Si l'emballement de la foule peut excuser son indiscipline, le journal *Apogevmatini* (24 septembre 1974) accuse pour sa part la fatigue après les quatre heures du concert.

8.2.2.4.2 Karaïskaki

a) Avant le concert

Après plus de sept ans de régime dictatorial pendant lesquels Théodorakis a été placé en marge de sa communauté, sa réintégration au sein de cette dernière s'est faite au prix d'efforts, d'attentes et d'obstacles. À partir de son retour en Grèce, le 24 juillet 1974, sa réinsertion a été jonchée d'épreuves.

Même si la dictature des colonels a pris fin au mois de juillet 1974 et que la musique bannie du compositeur a recommencé à être diffusée sur les ondes seulement trois semaines après la chute du régime dictatorial, ce n'est que trois mois plus tard que Mikis Théodorakis a pu donner ses premiers concerts en sol grec.

Dès son retour en Grèce, Théodorakis entreprend des démarches pour se produire sur scène afin de célébrer la fin de la dictature, mais le gouvernement Caramanlis ne lui en donne pas la permission. Lorsque ce dernier lui propose finalement le stade national dans le centre d'Athènes, le comité olympique s'interpose, invoquant que le stade sera employé pour des entraînements d'athlètes, des rencontres athlétiques et des événements au contenu national. Cette décision provoque alors un grand mécontentement chez de nombreux intellectuels qui ripostent en envoyant un manifeste au comité olympique, dont voici un extrait :

Nous nous demandons si le nouveau comité œuvre indépendamment et avec quels critères il décide des événements à contenu national ? Et pourquoi est interdit le concert de Mikis Théodorakis, compositeur national, dont les recettes vont être versées à l'île martyr ? Toutefois, nous croyons que les événements à contenu pan-national, comme celui-ci, doivent être les bienvenus dans chaque espace grec.

Nous nous plaignons comme hommes libres du traitement fait à Mikis Théodorakis pour son premier concert en Grèce (*I Avgi*, 9 octobre 1974).

Malgré le soutien des trente-deux signataires de cette lettre adressée au comité olympique, Théodorakis n'obtient pas la permission de se produire au stade national. Son grand retour sur scène lui est seulement autorisé au stade Karaïskaki. En revanche, la tournée du compositeur en province est interdite par les autorités pour ne pas gêner le déroulement de la campagne électorale.

Les épreuves rencontrées par Théodorakis pour ses premiers concerts ne l'ont pas laissé indifférent. La veille de sa première représentation, le compositeur a d'ailleurs confié sa déception à un journal grec :

Même si je me présente après tant d'années devant le public grec, je me sens rempli d'amertume. Ils me font obstruction depuis le mois d'août pour me donner un concert. Je suis désolé, aussi, pour l'interdiction de mes concerts d'avant-hier. Moi, pourtant, je vais continuer ma route en me basant sur le support du « Grec inconnu ». C'est en lui que je crois, pour lui que je me bats et c'est lui qui est le support et ma grande force. Certainement, je suis satisfait du fait que je vais communiquer avec le peuple grec, malgré et après tant d'obstacles (Théodorakis cité dans *Akropolis*, 9 octobre 1974).

Déçu et amer de la réaction des autorités grecques qui ont retardé son retour sur scène, Théodorakis confie dans cette entrevue qu'il poursuivra son chemin, coûte que coûte. Les épreuves rencontrées semblent l'avoir encore plus motivé à se battre pour sa musique, force qu'il dit trouver chez le peuple grec qui l'aide à avancer.

La phase de réintégration, symbolisée par la réunion de Mikis Théodorakis avec le public grec, fut ainsi parsemée d'embûches. Ce fut une phase lente pour Théodorakis à qui l'on a tardé à redonner le droit de remonter sur scène en Grèce, mais aussi pour les Grecs qui ont dû attendre trois mois avant de pouvoir se réunir dans le cadre de concerts et fêter la chute de la dictature.

Dans la Grèce fragile de l'après-dictature, les autorités craignaient sûrement que Théodorakis déclenche des remous, comme il l'avait déjà fait dans le passé, notamment lors de la tournée *Epitaphios* de 1961 ou au lendemain de l'assassinat de Lambrakis. Celui qu'ont tant craint les colonels pendant plus de sept ans n'était probablement pas vu d'un bon œil par le nouveau gouvernement en place. S'il a soutenu le retour de Caramanlis, clamant que cette option était préférable à un régime dictatorial, le nouveau premier ministre n'en n'a pas pour autant autorisé facilement les premiers concerts. Ce refus n'est toutefois pas surprenant puisque Caramanlis avait déjà mis des bâtons dans les roues de Théodorakis en 1961, envoyant des agents provocateurs dans les concerts du compositeur.

La dictature tombée, un meilleur système démocratique ne s'est pas installé en Grèce instantanément. Malgré le vent d'air frais qui a alors bercé le pays, les bannis des sept dernières années n'ont pas pu réintégrer la société facilement. Pendant les

premières années de l'après-dictature, le certificat de civisme était toujours exigé auprès des administrations grecques. Les communistes étaient toujours pointés du doigt et les prisons encore pleines d'anciens résistants. De la même manière, Théodorakis a dû se battre pour obtenir la permission de donner ses concerts.

Pendant plus de sept ans, il a été le plus connu des opposants à la Grèce des colonels. Toute sa musique était interdite. Durant ces années, les Grecs ont cependant continué à l'écouter secrètement et à l'attendre. Si les autorités ont repoussé tant qu'ils ont pu sa réhabilitation, les Grecs ont accéléré le processus pendant les concerts au stade Karaïskaki où ils lui ont réservé un accueil triomphal.

b) Pendant le concert

S'il a été long et difficile de faire approuver les deux concerts de Théodorakis par les autorités grecques, leur déroulement ne s'est pas non plus fait sans obstacle. Une tentative de sabotage a effectivement eu lieu lors du premier concert, le 9 octobre 1974. Cette tentative a été amplement soulignée dans les journaux, en plus d'avoir été filmée par Nikos Koundouros qui la présente sur le DVD *Les chansons de feu*.

C'est lors de la performance de Maria Farantouri, chantant « Charis » (Arcadies VIII), sur les couplets de Manolis Anagnostaki, que le concert s'interrompt subitement. La voix de la jeune chanteuse se noie. Théodorakis s'avance vers les techniciens pour s'apercevoir rapidement que le câble du microphone de son interprète a été coupé. Il empoigne l'unique microphone encore fonctionnel, montrant le câble coupé à la foule agitée : « Le câble a été coupé avec un couteau ! Un couteau...! Que toutes les personnes près de la scène s'éloignent ! ». Tout en brandissant les bras, la foule en colère crie « Dehors les traîtres ! Dehors les fascistes ! ». Sans perdre son sang froid, Théodorakis incite la foule à chanter *N'oublie pas Oropos* avec lui le temps que les dommages soient réparés. Si les journaux racontent que le concert s'est ensuite poursuivi, un seul précise qu'il y a eu

d'autres interruptions par la suite (*I Kathimerini*, 10 octobre). Gail Holst-Warhaft semble abonder également en ce sens :

« When the power was cut (I don't think anyone ever found out whether it was deliberate or accidental) the level of tension rose almost to a breaking point. People began chanting slogans in rhythm with Theodorakis conducting them, and when they had power again, the musicians were unable to hear themselves and there were several false starts.»

Le témoignage de l'un de nos répondants au sujet de cet incident confirme aussi ce que nous avons pu constater dans les extraits filmés du concert et dans les journaux :

J'étais au concert du 9 octobre, mais nous n'imaginions pas que les coupures de câbles avaient de l'importance...Cet incident est arrivé parce qu'au début, beaucoup de monde est entré dans le stade et s'est assis près de la scène...quand les câbles ont été coupés, la foule a crié que c'était du sabotage de la junte...je me souviens de cela...il y a eu beaucoup de bruit jusqu'à ce que Mikis prenne le micro et qu'il explique que les câbles avaient été coupés et demande que le monde s'assoie plus loin de la scène... (Ioannis E.).

Cependant, si les journaux présentent cet incident comme étant d'une importance majeure, Ioannis E. ne l'a pas évoqué dans nos premiers échanges. Il a fallu que nous le questionnions à ce sujet avant qu'il aborde la question. De plus, selon ses dires, le public ne l'a pas jugé très grave de prime abord.

Cette tentative de sabotage est au cœur de la plupart des articles de notre dossier de presse. Les journalistes accusent directement les alliés de la junte d'être responsables de cet incident : « Le câble coupé qui a interrompu tout à coup la voix de Farantouri des haut-parleurs fut la preuve de la présence dans le stade de sombres manœuvres politiques souterraines de la junte » (*Rizospastis*, 11 octobre 1974, p. 4.). Dora Konstantinou du journal *I Avgi* (10 octobre 1974) parle même d'un « sabotage de fascistes ». Pourtant, comme le précise plus haut Holst-Warhaft, il n'existerait aucune preuve permettant d'affirmer que cet incident était bel et bien intentionné. Il aurait en effet pu être simplement accidentel.

Théodorakis n'était alors pas un novice des tentatives de sabotage. Les concerts de sa tournée *Epitaphios* en 1961 en avaient presque tous été victimes. Le compositeur avait cependant tenu tête aux intimidations en poursuivant sa tournée, coûte que coûte. De la même manière, pendant le concert du 9 octobre 1974 au stade Karaïskaki, Théodorakis est resté calme et ne s'est pas découragé. En riposte à la tentative de sabotage, il a incité la foule à chanter avec lui au lieu de se laisser abattre et distraire par les manigances de ceux qui voulaient saboter le concert. Il a riposté par la chanson, comme toujours, montrant que personne ne pourrait l'arrêter et profitant de l'occasion pour se rapprocher du public. Son courage face à l'adversité est d'ailleurs souligné par le journal *Athinaiiki* (10 octobre 1974): « Malgré les difficultés techniques et le sabotage, le « grand » a réussi à faire son concert. » La pugnacité dont Théodorakis a fait preuve dans le passé s'est ainsi vue manifestée dans les concerts ; dévoilant à nouveau un horizon d'attente fait de vaillance exceptionnelle. De la même manière que nous le soulignons dans le chapitre consacré à sa figure, les commentaires dont le héros a fait l'objet contribuent à le magnifier. En le nommant le « grand », le journal *Athinaiiki* (10 octobre 1974) ne fait ainsi pas que référence au physique imposant du compositeur ; il souligne aussi son invincibilité.

La dictature est peut-être tombée et la musique de Théodorakis à nouveau libre, mais la lutte n'est pas terminée. Les tentatives de sabotage ont rappelé, à Théodorakis et à sa troupe comme au public, que sept années de dictature ne pouvaient pas être effacées d'un seul trait et que les nombreux partisans de l'ancien régime ne s'étaient pas évaporés dans l'air à la chute de ce dernier. Ainsi, l'incursion d'éléments nuisibles dans le concert du 9 octobre actualisait le but même de cette manifestation musicale : la lutte contre les ennemis de la liberté.

À la demande de Théodorakis qui était contre les forces de l'ordre, il n'y avait pas de policiers à l'intérieur du stade pour assurer la sécurité. Il y avait seulement de jeunes militants de gauche (*Daily News*, 11 octobre 1974). Malgré cela, il y a quand même eu du sabotage.

En ce qui concerne le deuxième concert (10 octobre 1974), aucune tentative de sabotage n'est soulignée dans les journaux qui parlent d' « un concert en règle » dont « le programme a été exécuté normalement et les installations électriques ont fonctionné sans surprises désagréables » (*I Kathimerini*, 11 octobre). Le journal *Rizospastis* (11 octobre 1974) décrit aussi le deuxième concert comme un événement « sans parasites » et « sans désordre », insistant sur les paroles prononcées par Alexandrakis lors du prologue « Les tanks rouillent et les chansons gagnent ».

8.2.2.5 La réintégration de Mercouri et Théodorakis au travers des concerts

Alors que les concerts de septembre et d'octobre 1974 peuvent être vus comme la première étape vers une remise en place d'un système démocratique et les droits fondamentaux qu'il présuppose, la participation de Mercouri et Théodorakis à ces événements n'est pas anodine. Séparés tous les deux de leur communauté durant la dictature des colonels, ces manifestations musicales marquent leur grand retour en Grèce. En quoi cette réintégration nous révèle-t-elle un changement de statut pour ces deux héros ? Comment le comportement de la foule aurait-il participé de plein fouet à leur héroïsation ?

8.2.2.5.1 Mercouri

Nous avons vu dans le processus d'héroïsation de Mélina Mercouri que c'est sa résistance contre le régime des colonels qui aurait confirmé son statut héroïque. Cependant, durant la période dictatoriale, tous ses films et sa musique ont été censurés en Grèce et l'héroïne était coupée de son pays. Le concert au terrain Panathinaïkos a en effet constitué la première étape de sa réintégration à sa communauté, mais aussi la reconnaissance populaire la plus manifeste de ses exploits de résistante durant la dictature. Rappelons également que si elle a été mise au ban de sa communauté par la perte de sa nationalité, les colonels l'ont également excommunié. Le sens communicationnel de cette excommunication mérite à ce sujet

d'être souligné. En excluant Mercouri de l'Église orthodoxe, on l'obligeait à quitter la communion de cette dernière, mais aussi celle qu'elle pouvait instaurer avec sa communauté de manière générale. Avec le concert de septembre 1974, cette communion brisée pouvait enfin être rétablie.

Inconnue de nombreux Grecs qui étaient trop jeunes pour la connaître avant la dictature, Mercouri s'est alors associée à d'autres artistes afin de s'assurer leur reconnaissance. Instigatrice et organisatrice de l'événement, Mercouri s'est en effet entourée de chanteurs et d'acteurs particulièrement appréciés des Grecs et reconnus comme elle pour leur résistance durant le régime militaire. Par exemple, le chanteur crétois Nikos Xylouris avait manifesté auprès des étudiants durant les événements à l'école Polytechnique au mois de novembre 1973. Il s'était interposé à l'entrée des tanks sur les lieux de la manifestation en grimpant sur un mur de l'école et en y chantant avec sa lyre la chanson révolutionnaire crétoise *Xasteria*, mettant ainsi sa propre vie en danger. L'un de nos répondants nous a d'ailleurs précisé que c'est Xylouris, mais aussi Loizos et Dalaras, qui ont principalement attiré la foule :

« We went to hear freely songs, to see again our lovely singers and composers, Loizos was very famous, Xylouris was a hero because he did not hesitate to stay close to the students at POLYTEXNEIO the year before, Dalaras also.....they were symbols for us. Symbols of revolution, of freedom, of the young democracy! » (Ioannis E.)

Si Mercouri était une figure inconnue ou abstraite pour la jeunesse grecque, ce répondant nous a spécifié que ses parents s'intéressaient davantage à elle qu'aux autres artistes présents : «.....my parents were more close to Theodorakis, Xarchakos, Merkouri, for me all those people were almost legends but unknown faces..... » (Ioannis E.). Pour ce qui est des journaux grecs, les articles de notre dossier de presse ont pour la plupart particulièrement insisté sur la participation de Mercouri au concert, avant celle des autres artistes. Si notre répondant (Ioannis E.) ne se souvient que d'une de ses performances (celle de *To Kafenion tis Hellas*), l'*Apogevmatini* (24 septembre 1974) relève celle de *Je suis Grecque* et de chansons composées par Savvopoulos,

Xarchakos et Markopoulos (titres non spécifiés) qu'elle a chantées en leur compagnie. Ce même journal souligne que Mercouri était la seule à ne pas avoir été vue depuis des années, qu'elle a chanté avec une « passion rare » et qu'elle s'est exprimée « non seulement avec sa voix, mais avec tous ses gestes ». *To Vima tis kiriakis* (22 septembre 1974) souligne aussi le mérite de l'actrice et chanteuse qui s'est présentée devant le public athénien pour la première fois après 12 ans. Pour ce qui est du *Rizospastis* (25 septembre 1974), il écrit que Mercouri était « une flamme en mouvement » et qu'elle a « probablement beaucoup rêvé de ces heures pendant qu'elle était à l'étranger ». Ce journal présente également une grande photo de l'actrice et chanteuse sous laquelle il note que les 40 000 Athéniens « ont pu se faire une idée de la façon dont elle a lutté passionnément à l'étranger pour revoir son pays libre ».

8.2.2.5.2 Théodorakis

Pour ce qui est de Théodorakis, les deux concerts au stade Karaïskaki semblent aussi avoir marqué un tournant dans son héroïsation ; étant la concrétisation la plus manifeste de la reconnaissance populaire face à son exploit de résistance. Comme nous l'avons vu dans son cycle d'héroïsation, déjà quelques mois après ces concerts, Théodorakis entre dans une phase où il est énormément critiqué et où il doit, de lui-même, s'exiler hors de Grèce ; son institutionnalisation par l'octroi d'honneurs formels n'ayant lieu que dans les années 1990. Après la confirmation de son statut durant la dictature des colonels, la courte période suivant la chute de cette dernière est particulièrement intéressante à analyser. De retour en Grèce, ses compatriotes lui font un triomphe. À peine quelques mois avant d'être presque rejeté par sa communauté, il est alors considéré plus que jamais un héros pour cette dernière. Si les concerts représentent la phase d'agrégation pour les Grecs qui quittent la période liminaire de la dictature pour rejoindre celle d'un renouveau démocratique, ils peuvent aussi être vus comme la réintégration symbolique de Théodorakis à sa communauté par leur

intermédiaire. Cette réintégration semble avoir été possible grâce aux comportements de culte du héros dont a fait preuve le public à cette occasion.

« Almost 40.000 people ran to this concert only to see him, to welcome him back in Greece » raconte Ioannis E. Selon lui, la foule s'est réunie deux soirs d'affilée au stade Karaïskaki uniquement pour voir Théodorakis et lui souhaiter la bienvenue. Ce faisant, elle lui signifiait aussi qu'il avait sa place auprès de sa communauté qui l'a attendu pendant plus de sept ans. En venant au rendez-vous pour l'accueillir à l'occasion de ces deux concerts, elle n'appuyait pas seulement son retour, elle l'autorisait par sa présence et son comportement.

Le journal *I Kathimerini* (10 octobre 1974) rapporte qu'à l'occasion du concert du 9 octobre, lorsque Théodorakis a fait son entrée dans le stade vers 19 h 40, il a été accueilli par les applaudissements de la foule qui a crié son prénom « Mikis, Mikis ! ». Plusieurs journaux (*Vradyni*, 10 octobre 1974 ; *Daily News*, 11 octobre 1974 ; *La dépêche du midi*, 31-Toulouse, 10 octobre 1974) précisent aussi comment le compositeur a été accueilli par des acclamations et des ovations, tandis que d'autres vont jusqu'à parler de « délire d'enthousiasme » (*Rizospastis*, 11 octobre 1974 ; *Voix Ouvrière*, 10 octobre 1974).

Par son accueil triomphal, la foule a permis à Théodorakis de réintégrer sa communauté et de changer de statut. Mis au ban de cette dernière pendant plus de sept ans, le compositeur a pu être à nouveau officiellement reconnu par les siens. Il est alors passé d'exclu à artiste à nouveau reconnu. Mercouri et Théodorakis ne sont cependant pas les seuls à renaître dans le cadre des concerts de septembre et d'octobre 1974. La communauté grecque change également ; passant d'un ancien ordre social marqué par la dictature à un nouvel ordre qu'est le retour à la démocratie. Ainsi, la communauté présente aux concerts permet l'agrégation de Mercouri et Théodorakis, mais ces derniers lui permettent également la sienne. Pendant la dictature, c'est toute la communauté grecque qui s'est retrouvée en phase liminaire, privée de ses droits fondamentaux. Le retour de Mercouri et de Théodorakis sur la scène musicale dans le

cadre des concerts lui a permis de quitter la période de marge. Ce faisant, la communauté aussi a pu tourner la page sur les dernières années et retrouver un mode de vie démocratique.

8.2.2.6 Une glorification des artistes

Les comportements de culte du héros auxquels ont alors eu droit Mercuri et Théodorakis, mais aussi les autres artistes présents aux concerts, peuvent être vus comme une manière pour le public de féliciter et de remercier ceux qui l'ont soutenu pendant les années sombres et qui ont contribué à la victoire sur la junte. Ces concerts constituent sûrement l'expression la plus forte de la reconnaissance des Grecs face à l'action de résistance de leurs héros. Le mot reconnaissance prend ici un double sens. Si les Grecs ont alors fait preuve d'attitudes de reconnaissance en glorifiant ses héros, c'est bien parce qu'ils se sont reconnus en ces derniers ; les comportements de culte étant une expression de leur amour réciproque.

Par sa musique et sa lutte, Théodorakis a servi de modèle à ses compatriotes durant la dictature. Il leur a redonné la force et la confiance dont ils avaient besoin durant cette période. La meilleure façon de le remercier était de se souvenir de son combat de ces dernières années qui lui a valu d'être mis au ban de sa communauté. Ne pas oublier les épreuves qu'il a endurées au nom de sa communauté en lui réservant un accueil triomphal était la plus grande preuve de sa reconnaissance.

Au centre des deux concerts au stade Karaïskaki, Théodorakis a ainsi eu droit à un accueil qui frisait l'hystérie collective ; les ovations et les cris de la foule exprimant toute la reconnaissance des Grecs envers lui. « Théodorakis a été acclamé par 45 000 personnes qui applaudissaient l'inspirateur de leur victoire », raconte le journal *Athinaiiki* (10 octobre 1974). « D'un bout à l'autre, le stade de l'Olympiakos remue d'applaudissements, de slogans, de cris de glorifications. [La foule] applaudit la musique du grand, l'interprétation de ses collaborateurs et sa victoire. [...] Elle

glorifie ceux qui sont restés pour l'aider et qui l'ont convaincue de gagner », poursuit le même journal.

Le public était également impatient de retrouver les chanteurs qui l'ont soutenu pendant les années sombres de la dictature. Si Théodorakis a eu droit à de nombreuses ovations et manifestations affectives à son entrée en scène, les autres artistes présents ont effectivement été reçus avec beaucoup d'enthousiasme : « Tous les chanteurs sont applaudis chaleureusement par le public » (*I Kathimerini*, 11 octobre 1974).

Déjà, deux semaines plus tôt, les artistes présents au terrain Panathinaïkos avaient reçu un accueil similaire : « Le public a accueilli chaleureusement tous les artistes qui ont chanté : Mélina, Koch, Kaloyannis, Savvopoulos, Loizos, Smokoviti, Xylouris, Gargarounaki, Aliberti, Dalaras » (*Akropolis*, 24 septembre 1974) ; « Des dizaines de milliers de personnes avec enthousiasme et slogans ont acclamé les interprètes de la soirée d'hier » (*Apogevmatini*, 24 septembre 1974).

Si la plupart des articles de notre dossier de presse insistent sur l'accueil enthousiaste du public, le *Rizospastis* (25 septembre 1974) va jusqu'à parler d'« adoration » et de « gloire » : « Chaque note voyage avec les applaudissements et chaque nouveau visage "sur la scène" est reçu avec adoration et applaudissements » ; « Jamais un événement avec tant de battements de cœur et tant d'excitation, jamais artistes avec tant de gloire ». Le quotidien va plus loin en expliquant que les artistes n'ont reçu qu'un juste retour des choses : « Les artistes qui ont cru au peuple et ont partagé son désarroi ont trouvé avant-hier soir une justification à leur combat ».

En plus de Mercuri, porte-drapeau de la résistance contre la dictature à l'étranger, plusieurs autres artistes présents au concert du 23 septembre 1974 ont aussi milité activement contre le régime en place. Ils ont ainsi été récompensés d'avoir eu foi en leur communauté qui a profité de leur présence pour les élever au pinacle.

Malgré l'accueil triomphal de la foule, les artistes ont gardé leur sérieux durant ces trois concerts. Théodorakis était tout de noir vêtu, comme il l'est habituellement en performance⁶, et Mercouri était aussi habillée sobrement, portant un chemisier blanc et un pantalon noir. Si les musiciens et interprètes de Théodorakis sont restés graves et hiératiques lors des concerts au stade Karaïskaki, les artistes du concert au terrain Panathinaïkos se sont aussi distingués par leur retenue.

8.3 L'espace liminaire

Alors que la dictature des colonels (1967-1974) peut être vue comme une période liminaire en elle-même, les concerts à l'étude ne sont pas sans évoquer certaines configurations liminaires par les diverses manifestations rituelles qui y ont pris forme.

8.3.1 Une « autocongratulation » et l'esprit d'insoumission

Création sociale, le héros existe à travers un jeu dialectique entre sa communauté qui projette en lui ses aspirations et sa capacité à motiver l'effort collectif. C'est d'ailleurs la communauté qui par son culte du héros participe au début du cycle d'héroïsation de ce dernier. Si les comportements de culte à l'occasion des concerts de l'automne 1974 peuvent être vus comme la reconnaissance populaire la plus importante des exploits héroïques de Mercouri et Théodorakis, ils semblent également des plus révélateurs de la communauté grecque en elle-même.

Il est possible de voir la glorification à laquelle ont eu droit Mercouri et Théodorakis ainsi que les artistes présents à ces trois soirées comme une manière pour les Grecs de se glorifier eux-mêmes. À la manière d'une « autocongratulation », ces derniers se sont félicités d'avoir vaincu la junte. En applaudissant et en acclamant les chanteurs/héros, c'est comme si la foule avait une attitude autoréflexive,

⁶ À partir des années 1990, Théodorakis a échangé sa tenue noire pour des couleurs plus claires.

s'attribuant les actes héroïques de ses figures de proue et voulant reproduire les traits de ces dernières.

Par la combativité, l'émancipation et le dépassement de soi qu'ils ont prônés, Mercuri et Théodorakis ont développé un horizon d'attente exemplaire où l'esprit d'insoumission dominait. En remportant la victoire sur la junte, ils ont démontré qu'une grécité tournée vers la réussite et les accomplissements pouvait s'avérer triomphante. À l'image des chanteurs/héros qu'elle a acclamés, la foule a eu une attitude héroïque tout au long des concerts de septembre et d'octobre 1974, défiant l'ancien régime par des slogans et montrant son esprit d'insoumission par sa présence marquée. Ce dernier a d'ailleurs été souligné lors d'une intervention d'Alekos Alexandrakis à l'occasion des concerts au stade Karaïskaki : « Les chansons défendues vont glorifier la force d'insoumission de notre peuple » (*I Avgi*, 11 octobre 1974). Le journal *Athinaïki* (10 octobre 1974) a également parlé de « la voix du peuple vainqueur » au sujet de ces mêmes concerts.

Nous avons vu plus haut que la foule était particulièrement sans retenue lors du concert au terrain Panathinaïkos. Comme si elle s'était mise au diapason avec ses héros qui ont été des modèles de désobéissance et de résistance durant les dernières années, elle a alors fait preuve de dissidence et d'effronterie. Son esprit d'insoumission s'est aussi manifesté à cette occasion par les réactions haineuses de la foule envers les policiers. Le journal *Apogevmatini* (24 septembre 1974) raconte que la foule criait avec ardeur contre ces derniers dès qu'elle les apercevait. Le même journal rapporte également qu'elle a lancé une dizaine de bouteilles de boissons gazeuses vides contre eux et que la vue d'un policier en train de fumer pendant la minute de silence en l'honneur des victimes des sept dernières années l'a particulièrement mise en colère. Elle a exigé par une demande rythmique que l'agent jette sa cigarette. Alors que pendant des années les Grecs s'étaient retenus d'exprimer ouvertement leur haine envers les autorités en place, les huées intenses adressées aux policiers leur ont permis d'enfin pouvoir se défouler.

Si une grande partie de la foule ne se priva pas de montrer aux policiers qu'ils n'étaient pas les bienvenus au concert, certaines personnes du public les craignaient toujours, comme l'un de nos répondants qui n'était âgé que de 14 ans à l'époque : « sometimes I was afraid because of the noise and the policemen around » (Ioannis E.). Deux semaines plus tard, ce n'est donc pas étonnant que Théodorakis ait refusé qu'il y ait une présence policière à l'intérieur du stade Karaïskaki. Il voulait sûrement éviter que les mêmes troubles surviennent à nouveau.

8.3.2 La bataille a été remportée au prix de sacrifices

Si les concerts peuvent être vus comme une réjouissance de la communauté qui célèbre sa victoire contre la dictature, ils lui rappellent également comment cette dernière a été acquise. C'est au prix de sacrifices et d'épreuves endurées que la bataille a pu être remportée ; les concerts les ramenant à la mémoire du public.

S'ancrant dans le présent éphémère des concerts, le travail de mémoire sort du cadre de ces derniers pour renvoyer à la mémoire du passé et rejoindre la mémoire d'attente, dans un va-et-vient constant entre les rétropections et les projections collectives. Dans le même ordre d'idées, Elliott (2006) parle de « site de mémoire » dans son étude d'un concert au Chili donné à la chute de la dictature de Pinochet (1973-1989). Elliott explique que ce concert ne peut être réduit à quelque chose qui s'est produit au cours de quelques heures et dans un certain lieu, mais plutôt comme un processus beaucoup plus large et long. Les concerts de septembre et d'octobre 1974 ne se limitent pas non plus au temps et au lieu de leur production ; ils englobent la période avant, pendant et après la dictature.

Ainsi, même si le régime militaire est tombé et que l'heure est à la fête dans le présent fugitif des concerts, la mémoire du passé se mêle à la mémoire d'action pour faire éclore les souvenirs des souffrances antérieures. La victoire a effectivement coûté cher aux Grecs qui peuvent enfin prendre leur revanche sur les années de répression : « Et 7 ans et demi de silence et d'inaction, en son souvenir, le peuple

éclate », souligne l'*Athinaiiki* (10 octobre 1974) pour justifier les réactions explosives de la foule. Cette vengeance s'exprime également par les slogans scandés par cette dernière dans les concerts de septembre et d'octobre 1974. Deux sont particulièrement éloquentes : « Livrez la junte au peuple ! » et « Les prisons attendent les dictateurs ! ». Les Grecs veulent que les responsables soient punis, quitte à s'en charger eux-mêmes.

8.3.3 Victimes passées et survivants

Dépassant les frontières de l'ici et maintenant de l'automne 1974, les concerts ont offert un espace de reconnaissance aux victimes passées et aux survivants. En réhabilitant la mémoire de ces derniers, elle les a remis à l'honneur tout en les récompensant pour leurs efforts et tourments.

8.3.3.1 Les victimes passées et les ancêtres

Nous avons vu au chapitre historique comment l'histoire contemporaine de la Grèce a été une succession d'épreuves souvent marquée par des dénis mémoriels. Les résistants de la Deuxième Guerre mondiale (1939-1945) et de la guerre civile (1944-1949) n'ont eu aucune reconnaissance au sortir de ces conflits. Aucun monument ou commémoration n'a été autorisé pour leur rendre hommage. Au lieu d'être honorés, ils ont été jetés en prison à la place des collaborateurs. Cette non-reconnaissance touchait les résistants eux-mêmes qui, une fois sortis de prisons, n'osaient pas parler de leur passé. L'amnésie collective allait jusqu'à nier l'existence de ces derniers.

Prolongation de ces périodes historiques douloureuses, la dictature des colonels a permis aux mêmes bourreaux de recommencer leurs activités, avec les mêmes techniques, traquant les mêmes résistants, utilisant les mêmes procédés éhontés.

Premiers rassemblements libres à la chute du régime militaire, les concerts de l'automne 1974 ont été l'occasion d'enfin réhabiliter la mémoire collective bafouée

depuis si longtemps. Pour la première fois⁷ depuis l'instauration de la dictature Métaxas (1936-1941) jusqu'à la fin de celle des colonels (1967-1974), les Grecs ont pu s'exprimer librement et remettre à l'honneur les pages occultées de l'histoire.

À la fois victoires et revanches, ces concerts peuvent aussi être vus comme une récompense après tant d'épreuves endurées. Ceux qui ont résisté contre les envahisseurs ou les occupants depuis des années ont enfin remporté la bataille. Des *pallikares* de la guerre d'indépendance de 1821 aux résistants de la dictature des colonels, en passant par les *andartès*⁸ de la Deuxième Guerre mondiale et la guerre civile, une longue tradition héroïque traverse l'histoire de la Grèce, tradition toujours associée à des actes de résistance. Cependant, si les héros de la guerre d'indépendance ont remporté la révolution, ce fut au prix d'une mainmise des puissances étrangères. De la même manière, la victoire des *andartès* contre les occupants entraîna la libération de la Grèce en 1944, libération qui s'avéra illusoire puisque Churchill et Staline décidèrent autrement du sort de l'Europe.

Victoires toujours trop brèves souvent suivies de trahisons, ces actes de résistance ne furent jamais vraiment récompensés avant la fin de la dictature des colonels. Ainsi, la victoire remportée sur le régime dictatorial est une victoire qui s'ancre dans tout un passé. Cette victoire peut enfin être savourée dans le cadre des concerts. Ces derniers permettent de rattraper le retard accumulé et de prendre la revanche sur la mémoire manipulée depuis des décennies.

8.3.3.2 Les disparus et les détenus

Réhabilitation des pages occultées de l'histoire et remise à l'honneur des actes de résistance passés, les concerts de septembre et d'octobre 1974 ont également été l'occasion de rendre hommage aux disparus et détenus du régime militaire.

⁷ Le scandale des élections truquées de 1961 étant le meilleur exemple de cette démocratie illusoire.

⁸ Les *andartès* se revendiquaient comme les descendants des héros de la guerre d'Indépendance.

Dans le concert au terrain Panathinaïkos, cet hommage s'est notamment manifesté par la minute de silence observée vers minuit et demi. À cette occasion, le manque de respect d'un policier qui fumait une cigarette a déclenché la fureur du public. Ce policier, comme les autres qui surveillaient l'endroit, a été associé aux tortionnaires et autres « vendus » de la dictature. Les réactions haineuses de la foule envers les forces de l'ordre ont ainsi été une façon de se défouler contre ceux qui ont tant fait souffrir les victimes du régime militaire.

Qualifiés de « peuple-martyr » dans les journaux (*I Avgi*, 24 septembre 1974 ; *Rizospastis*, 25 septembre 1974), les Chypriotes comme victimes étaient aussi au centre du concert au terrain Panathinaïkos. La lecture de poèmes chypriotes, les témoignages au sujet de la tragédie chypriote, la diffusion des messages préenregistrés de Mgr Makarios ou bien l'interprétation de la chanson de Savvopoulos *Gia tin Kypro*, composée pour l'événement, ont constitué diverses façons de présenter les victimes de Chypre dans le concert.

Plusieurs personnes sont décédées au cours des sept ans de la dictature des colonels. Parmi elles, le poète Georges Séféris, récipiendaire du Prix Nobel de Littérature en 1963 dont Théodorakis a mis en musique les poèmes (*Archipelagos*, *Politia A & B*, *Epiphania*, *Mithistorima*).

Le brouillon du programme des concerts au stade Karaïskaki disponible dans les archives de la Librairie musicale Lilian Voudouri ainsi que le journal *I Avgi* (11 octobre 1974) rapportent qu'au moment de présenter les deux cycles de poésie de Séféris *Epiphania* et *Mithistorima*, Alekos Alexandrakis en a profité pour rendre hommage au poète disparu : « On honore la mémoire du poète Séféris. On honore tous ceux qui sont partis pendant cette nuit qui a duré 7 ans » (*I Avgi*, 11 octobre 1974). Le même journal poursuit en précisant que « Comme si c'était arrangé, des milliers de personnes ont lancé une terrible "attaque" et ont ainsi montré combien profondément s'est enracinée la haine du peuple pour la tyrannie et le fascisme » (*I Avgi*, 11 octobre 1974). Cette « attaque » fait référence aux slogans qui ont alors été

scandés avec vigueur : « Pour qu'il n'existe plus de camps de concentration ! Pour qu'on pense librement ! Pour qu'on décide librement ! Livrez la junte au peuple ! » (*I Avgi*, 11 octobre 1974). *Le Kathimerini* (10 octobre 1974) rapporte pour sa part que l'atmosphère était tendue dans le stade au moment où Alexandrakis a expliqué que la performance de *Mithistorima*, composée à la prison Averof en janvier 1968, était dédiée à toutes les personnes encore emprisonnées.

Dans ce même ordre d'idées, deux œuvres présentées dans le cadre des deux concerts au stade Karaiskaki semblent à ce sujet avoir particulièrement lié la mémoire d'action aux victimes des dernières années ainsi qu'aux traumatismes passés, tant en Grèce qu'ailleurs dans le monde. Nous pensons d'abord aux chansons *18 noemvri* (18 novembre) et *To gelasto paidi* (L'enfant souriant) dont Théodorakis a initialement composé la musique en 1962 pour la pièce *The Hostage* (L'otage) de Brendan Behan. Cette pièce raconte l'histoire de deux soldats, l'un Irlandais et l'autre Anglais, sur fond des hostilités entre l'armée républicaine irlandaise et le gouvernement britannique. En mettant en musique les textes de Behan, Théodorakis associe le combat pour la liberté des Irlandais face aux Anglais à celui des Grecs à la libération de 1944. Il lie le passé de la Grèce à celui de l'Irlande ; deux pays ayant expérimenté des luttes similaires. En 1969, les compositions de Théodorakis sont ensuite intégrées à la trame sonore du film *Z* de Costa-Gavras, la chanson thème *To gelasto paidi* (L'enfant souriant) devenant un succès international. Le film racontant l'histoire de Grigoris Lambrakis, l'œuvre de Théodorakis s'est alors vue associée au militant pacifiste. Alors que les textes initiaux décrivaient la quête émancipatoire irlandaise, leur actualisation dans le film *Z* les voit chargés d'un autre sens. Non seulement la mise en musique des textes de Behan par Théodorakis associait les combats pour la liberté de l'Irlande à ceux de la Grèce, la référence à Lambrakis par l'intermédiaire du film *Z* les a ancrés dans la période pré-dictatoriale.

Dans les concerts d'octobre 1974, ces chansons aux connotations plurielles et complémentaires se sont vues à nouveau chargées d'un sens supplémentaire. Les

paroles de la chanson *18 noemvri* (18 novembre), en référence aux événements du 18 novembre 1920 où trois civils ont été tués dans les conflits opposants les Irlandais aux Britanniques à Cork city en Irlande, ont alors été volontairement modifiées. Au lieu de chanter « C'était le 18 novembre », Maria Farantouri a chanté « C'était le 17 novembre » ; date à laquelle prirent fin les manifestations à l'école Polytechnique d'Athènes par l'intervention des chars qui firent des centaines de victimes. Si ce changement de paroles fit exploser la foule en délire, les images filmées par Klaus Salge du concert du 10 octobre dévoilent comment Farantouri, Théodorakis, les musiciens et les autres interprètes sur scène demeurèrent graves, sérieux, solennels et concentrés ; attitude qui est d'ailleurs palpable pour l'ensemble de l'événement. Comme si elle avait un énorme respect envers l'œuvre chantée ainsi que ses références, la troupe fit effectivement preuve d'une très grande sobriété au cours de ces deux concerts.

Il est possible de comprendre l'enthousiasme de la foule à l'écoute de cette chanson par le travail de mémoire qu'elle engendre. En changeant les paroles pour la date fatidique des événements de l'école Polytechnique, Farantouri provoque le rappel des victimes récentes. Ce faisant, ce traumatisme encore très vif refait surface : « Ils se souviennent du sang qui a coulé à la Polytechnique en novembre, les tortures injustes des patriotes dans les cachots [...] », raconte le journal *Athinaiiki* (10 octobre 1974). La mémoire fraîche de la dictature et de ses victimes est aussi sollicitée dans la chanson *Min xexnas ton Oropo* (N'oublie pas Oropos), chantée par Théodorakis lui-même juste après l'épisode des fils coupés. Cette chanson fut composée alors qu'il se trouvait dans le camp de concentration d'Oropos (1969-1970) en vue d'être interprétée par la chorale qu'il avait constituée avec d'autres détenus. S'il est à présent libéré de ce camp, Théodorakis reprend cette chanson comme une véritable exhortation à défier l'oubli et à se souvenir des personnes qui y ont souffert. En s'adressant à la foule, il lui lance « Et toi peuple tant tourmenté, n'oublie pas Oropos ». Cette

injonction à se souvenir est comme un devoir de mémoire envers ceux qui ont contribué à ce que la bataille soit gagnée.

En rappelant à la foule que de nombreuses personnes sont tombées durant ces années sombres et que plusieurs autres sont toujours détenues, les artistes des concerts de septembre et d'octobre 1974 ont ainsi sollicité sa mémoire. Leur stimulation mémorielle a cependant eu un effet violent. En souvenir des disparus et des prisonniers, la foule a fait preuve de comportements parfois explosifs. Le travail de mémoire a touché une corde sensible, provoquant la colère du public et montrant qu'il nourrissait une véritable aversion contre les régimes antidémocratiques.

Après les humiliations des dernières décennies, dont les villages martyrs, les otages fusillés, la chasse aux résistants, les élections truquées de 1961 et les épreuves de la dictature des colonels, le public a saisi l'occasion pour crier sa rage. Contraint au silence depuis des années, les concerts lui ont offert un espace pour se défouler. Les rancœurs accumulées se sont exprimées sous la forme d'une soif de vengeance, dont le meilleur exemple fut le slogan « Livrez la junte au peuple ! » qui n'a cessé d'être scandé tout au long des concerts.

Selon une jeune femme interviewée durant le concert du 10 octobre par l'équipe de Klaus Salge, la répétition insistante de ce slogan dévoile le manque de confiance des Grecs envers le gouvernement. À quelques semaines des élections de novembre 1974, les premières depuis l'instauration de la dictature, la population craignait d'être trahie de nouveau :

Je ne crois pas qu'ils aient réellement l'intention de punir les accusés. Le gouvernement utilise cet argument comme propagande pour les élections. Mais le peuple demande que justice soit rendue avec le slogan « Livrez la junte au peuple ! » (Salge, 1974).

La méfiance envers le gouvernement aurait ainsi poussé le peuple à vouloir se charger lui-même des personnes qu'il juge responsables de la situation en Grèce.

Ainsi, la victoire sur la junte n'a pas suffi à apaiser la mémoire collective. Pleine de ressentiment, cette mémoire est vengeresse.

8.3.3.3 Les victimes survivantes

Le témoignage de cette jeune femme emprisonnée durant la dictature nous amène à discuter d'une troisième inclusion mémorielle : celle des victimes de la junte qui sont présentes aux concerts. Non seulement les absents (disparus ou détenus) sont inclus dans ces concerts, mais certaines victimes encore en vie et qui ne se trouvent pas en prison ont effectivement assisté aux concerts. Interviewées et filmées par les journalistes de l'équipe de Klaus Salge, quelques-unes ont fait part de leurs expériences au moment du concert du 10 octobre 1974, comme cette jeune femme dont nous avons parlé plus haut qui a passé cinq mois dans un confinement solitaire pour avoir fait partie de l'organisation des étudiants contre la dictature avant d'être libérée par Amnesty International.

Un homme ayant été arrêté par la police militaire secrète (ESA) le 8 mai 1973 avec trente-cinq autres collègues a également livré son témoignage. Il a décrit les tortures qu'il a subies : « les coups sur la plante des pieds, les électrochocs, les brûlures de cigarettes sur tout le corps » (Salge 1974). Il a aussi confié que même si ces expériences furent horribles et terrifiantes, il est conscient que d'autres personnes ont souffert davantage que lui.

Les journalistes de l'équipe de Klaus Salge ont permis d'immortaliser et de faire connaître les histoires taboues des victimes présentes aux concerts en les diffusant par la suite sur diverses chaînes de télévision à travers le monde. Les souffrances de ces victimes ont pu être dévoilées au grand jour. En plus d'obtenir une reconnaissance et de pouvoir enfin parler librement des épreuves qu'elles ont endurées, les victimes ont apporté une connotation particulière aux concerts par leur seule présence. Elles ont été la preuve qu'il était possible de survivre à l'oppression de la junte, rappelant du même coup que certains événements malheureux avaient bel et bien eu lieu. Leur

survie et leur présence aux concerts étaient un beau pied de nez à tous ceux qui avaient voulu leur nuire.

8.3.4 Chypre, Chili et idéaux : un attachement aux multiples facettes

Si la réhabilitation des victimes et des pages occultées de l'histoire contemporaine grecque a lié le passé de la Grèce au présent des concerts, l'attachement à certains idéaux universels a permis une solidarité avec d'autres peuples qui vivaient alors des situations de crise. Les valeurs de réconciliation, de liberté et de sollicitude que déploient Mercuri et Théodorakis au cœur de leurs figures ont ainsi été investies dans les concerts pour encourager un devenir collectif harmonieux. Alors que la Grèce venait à peine de se sortir d'une dictature qui a duré sept ans, la situation de crise commençait peut-être à s'évanouir, mais était encore très fraîche. Si l'horizon d'attente prôné par les héros durant le régime des colonels était fait d'une mémoire du futur où la victoire sur la junte motivait la projection de la collectivité, le contexte de démocratie convalescente dans lequel se trouve alors la Grèce est encore incertain. Même si la bataille semble avoir été gagnée, l'avenir reste à être construit, mais non dans un effort solitaire. Alors que d'autres peuples traversent à leur tour des situations houleuses, la liaison à ces derniers permet ainsi de se donner confiance tout en leur donnant espoir qu'une victoire peut être possible. Du coup, cette alliance autour des mêmes combats est créatrice d'attaches qui, comme nous le verrons plus loin, participe à l'atteinte de l'état de communion.

8.3.4.1 Chypre

D'une part, les concerts de septembre et d'octobre 1974 ont pour but de soutenir Chypre qui traverse alors une situation délicate. Rappelons que le 20 juillet 1974, les troupes turques ont envahi le nord de l'île en réaction à la tentative des colonels de réaliser le vieux rêve de l'*Enosis* ; le rattachement de Chypre à la Grèce. Le colonel

Ioannidès, successeur de Papadopoulos dans les derniers mois du régime, espérait par cette action rocambolesque retrouver quelque prestige auprès de l'armée.

Mgr Makarios, président de l'île depuis 1960, fut remplacé⁹ par Nicolas Sampson, un ennemi déclaré des Turcs prônant l'*Enosis*. 142 000 Chypriotes grecs ont alors été chassés de leurs terres (le quart de la communauté de l'époque), tandis que 20 000 sont restés enclavés dans la zone occupée¹⁰. Les concerts de septembre et d'octobre 1974 ont donc été organisés pour soutenir Chypre, moralement et financièrement. Non seulement les artistes et le public ont marqué leur soutien à l'île par leur seule présence à ces concerts, les recettes de ces soirées lui auraient aussi été reversées.

Déjà, cette solidarité a été largement soulignée dans les titres des articles de notre dossier de presse qui insistent sur la visée du concert au terrain Panathinaïkos : « Le grand rassemblement au "Panathinaïkos" pour Chypre » (*I Avgi*, 24 septembre 1974), « Soulèvement panathénien pour Chypre » (*Akropolis*, 24 septembre 1974), « Au grand événement pour Chypre » (*Apogevmatini*, 24 septembre 1974), « Aujourd'hui, l'événement pour Chypre avec Mélina » (*Ta Nea*, 23 septembre 1974), « Pour Chypre. Demain soir, l'événement avec Mélina » (*To Vima tis kiriakis*, 22 septembre 1974).

Le soutien à Chypre au concert de septembre 1974 s'est exprimé par les divers témoignages, la lecture de poèmes chypriotes, la minute de silence pour les victimes une demi-heure après minuit (*Rizospastis*, 25 septembre 1974), la diffusion de messages préenregistrés de Mgr Makarios (*Apoyevmatini*, 24 septembre 1974) ainsi que les nombreuses chansons interprétées, dont principalement celle composée par

⁹ Mgr Makarios revient sur l'île en décembre 1974 pour reprendre ses fonctions. Il y restera jusqu'à sa mort au mois d'août 1977.

¹⁰ Depuis cette époque, les communautés grecques et turques vivent séparées derrière la ligne « Attila » (aussi appelée la ligne verte), du nom du commandant des forces turques en 1974, Attila Sav. 1 200 casques bleus surveillent cette ligne qui a été dressée par les Turcs afin de matérialiser la division du pays. Le 21 avril 2003, le gouvernement de la République turque de Chypre-Nord a autorisé le passage à ses ressortissants de la ligne de démarcation entre les deux parties de l'île. Les Chypriotes grecs et turcs ont donc pu franchir librement la ligne « Attila ». L'île demeure toutefois scindée dans ses institutions et partagée par les modes de vie et de pensée de ses habitants.

Savvopoulos pour l'événement (*Gia tin Kypro*). À ces manifestations de solidarité s'ajoutent les slogans scandés par la foule tout au long du concert. Le journal *I Avgi* (24 septembre 1974) souligne d'ailleurs que ces derniers ont envoyé un message de coopération et d'amour à la grande île.

Pour ce qui est des concerts au stade Karaïskaki, l'appui à Chypre s'est notamment manifesté par l'intervention d'étudiants chypriotes qui ont participé aux concerts en prononçant un discours. Le journal grec *Vradyni* (10 octobre 1974) rapporte que le concert du 9 octobre s'est ouvert avec le discours d'une étudiante chypriote qui a adressé des salutations à la foule au nom du comité d'étudiants chypriotes en disant que « le peuple de Chypre n'acceptera pas de solutions trompeuses pour la situation chypriote » et que « le président chypriote qui a été élu par le peuple va vite retourner dans la grande île. » L'étudiante a ensuite remercié la foule en soulignant que sa présence aide la lutte chypriote et a certifié que les Chypriotes se battraient pour l'intégralité de l'île. Le journal rapporte également qu'elle a été applaudie chaleureusement par le public. Dora Konstantinou du journal *I Avgi* (10 octobre 1974) ajoute que la foule a accueilli avec enthousiasme les représentants du comité d'étudiants chypriotes avec les slogans « Vive Makarios » et « Makarios à Chypre ! ».

Selon le journal *I Avgi* (11 octobre 1974), un autre étudiant a aussi transmis les salutations de son comité au début du deuxième concert, faisant également mention de la demande pour le retour à Chypre de Makarios. Il a aussi cité le thème de la « déjuntisation » et a donné une image synthèse des slogans en vue des élections du 17 novembre : « Non aux élections du 17 ! » - « Peuple, souviens-toi de novembre ! ». Le journal souligne que l'étudiant devait souvent s'interrompre parce que la foule scandait ces slogans de manière répétitive.

8.3.4.2 Chili

À cet attachement à la cause chypriote, s'ajoute celui au Chili, nouvellement en dictature. Les concerts au stade Karaïskaki ont été l'occasion pour Théodorakis de

présenter pour la première fois en Grèce sa dernière œuvre : le *Canto General* composée sur les vers de Pablo Neruda. Comptant à la base 342 poèmes, le *Canto General* évoque l'histoire et les luttes des peuples du continent américain.

Lors de la présentation de l'œuvre, Katrakis a fait la citation suivante, rapportée par le journal *Rizospastis* (11 octobre 1974): « Amérique, c'est notre terre sans boue, elle s'embrase. Avec elle et les hors-la-loi, la rose. Patrie, tu vas renaître à nouveau... ». Le journal *I Avgi* souligne pour sa part les slogans alors scandés par la foule: « À bas la junte du Chili ! » - À bas l'américanocratie ! ». Pour ce qui est du journal *I Kathimerini* (11 octobre 1974), il souligne l'enthousiasme des spectateurs à l'écoute de cette nouvelle œuvre.

Comme nous l'avons mentionné plus haut, Klaus Salge est un cinéaste allemand qui a filmé le concert du 10 octobre au stade Karaïskaki. Son film est parsemé d'entrevues avec des spectateurs. Quelques-unes de ces entrevues sont également retranscrites dans la biographie *Mikis Theodorakis - der Rhythmus der Freiheit* (2008) de Hansgeorg Hermann. L'une d'entre elles concerne le *Canto General* :

Q: Mikis a composé Neruda, dit le journaliste grec. Quelle est votre opinion ?

R: Cela est unique, répond un étudiant, parce que ses chansons représentent le peuple chilien maintenant. Depuis un an, le Chili est dans la même situation que se trouvait la Grèce il y a peu de temps : entre les mains de l'armée et une puissance de protection (Hermann, 2008, p. 216-218).

Au moment où la dictature prend fin en Grèce (juillet 1974), le Chili est depuis quelques mois (septembre 1973) sous un régime militaire. C'est lors de son exil à Paris¹¹ au début des années 1970 que Théodorakis compose le *Canto General*, sur les vers de Neruda, avec qui il se lie d'amitié durant cette période. Avant le coup d'État au Chili du 11 septembre 1973 et le décès de Neruda, Théodorakis et le poète chilien

¹¹ De la même manière que Neruda a dû compléter l'écriture du *Canto General* en exil pendant la présidence de Gabriel González Videla à partir de 1946.

avaient planifié de présenter l'œuvre à Santiago du Chili¹². Mais c'est dans la Grèce à nouveau libre qu'elle est plutôt présentée, chantée en espagnol par Petros Pandis dont l'interprétation est qualifiée d' « émouvante » par le *Rizospastis* (11 octobre 1974). Les images filmées de ces concerts nous montrent un Théodorakis souriant durant l'exécution de cette œuvre, comme s'il était particulièrement fier de la présenter aux Grecs. Découvrant ces nouvelles pièces, le public les écoute, attentivement. Il se balance de gauche à droite, se tenant par les épaules, agitant leurs vestes, tapant dans les mains. Certains font le signe de la victoire, pendant qu'un homme lève le poing, fièrement.

Le brouillon du programme des concerts¹³ nous a permis de retrouver la présentation de l'œuvre faite par Alekos Alexandrakis au stade Karaïskaki. Ce dernier la décrit comme une « poésie chilienne habillée d'une musique grecque qui symbolise la solidarité des luttes de nos peuples contre les juntes et l'américanocratie haineuse. » Le choix de mettre en musique les vers de Neruda n'est effectivement pas anodin pour Théodorakis. Lorsqu'il séjourne au Chili en 1971, le compositeur constate certaines similitudes entre les Grecs et les Chiliens :

Le peuple du Chili m'a fortement impressionné. De tous les peuples que je connais, le peuple chilien est le plus proche du peuple grec, par son caractère et par son tempérament. Nous nous ressemblons avec toutes nos faiblesses, mais aussi nos forces qui sont l'enthousiasme, la foi, le pathétique, la fraternité. J'ai tout de suite reconnu dans le Chili ma seconde patrie. « Canto General » est pour moi comme un évangile de notre temps.

Neruda y révèle son âme de combattant. Son œuvre saisit les événements historiques de son pays de façon immédiate. Elle est censée aider les hommes à vaincre des temps de crise et à imposer le droit. Neruda, délibérément se met au service de la révolution des peuples pour la liberté, l'indépendance et la démocratie.¹⁴

¹² Ce n'est qu'en avril 1993 que l'œuvre fut créée à Santiago du Chili pour fêter le retour à la démocratie du pays.

¹³ <http://mikis.mmb.org.gr/>

¹⁴ <http://www.mikis-theodorakis.net/canto-f.htm>

Si Théodorakis croit en la ressemblance entre les Grecs et les Chiliens, les expériences de ces derniers se rapprochent également de celle de ses compatriotes. Cette association des souffrances entre la Grèce et le Chili s'élargit au travers du *Canto General* qui souligne la lutte d'autres peuples, d'autres époques.

Dans le contexte des concerts au stade Karaïskaki, l'écoute de cette œuvre prend ainsi une signification particulière. L'œuvre est un rappel pour les Grecs qui, face à une liberté nouvellement retrouvée, ne doivent pas oublier les épreuves endurées ni les autres peuples qui ont souffert ou qui se trouvent toujours dans des situations de crise. Le *Canto General* accuse également de manière assez explicite l'impérialisme américain comme grand responsable de l'oppression des peuples, dont le Chili. Un spectateur filmé par Salge exprime à ce sujet sa haine envers l'impérialisme américain suite à l'écoute du *Canto General* : « De la même manière que nous détestions les nazis, nous détestons l'impérialisme américain. » (Salge, 1974).

8.3.4.3 Idéaux et grécité

Derrière cette solidarité envers Chypre et le Chili, n'est-il pas possible de voir l'expression d'un attachement profond envers les idéaux de démocratie, de liberté et d'indépendance, dans le sens d'une grécité idéalisée ? En décrivant les principales caractéristiques de la soirée du 23 septembre au terrain Panathinaïkos, le journal *Apogevmatini* (24 septembre 1974) souligne « le support avec ferveur pour les frères de Chypre, mais aussi un battement démocratique ». Le *Rizospastis* (25 septembre 1974) ajoute que les cœurs des personnes assistant à ce concert étaient « si fortement attachés pour la liberté et la démocratie, si chaudement enlacés avec notre Chypre ».

Un discours similaire est présent dans les articles de presse au sujet des concerts au stade Karaïskaki. Dora Konstantinou du journal *I Avgi* (10 octobre 1974) précise que la visée de ces derniers était à la fois de soutenir les Chypriotes combattants et une grande démonstration contre le fascisme. Les titres du journal *Rizospastis* du 11 octobre 1974 font aussi ce lien : « 50 000 personnes déclarent avec ferveur leur

solidarité aux Chypriotes et leur fidélité à la démocratie ». Plus loin, ce même journal souligne que « 50 000 personnes se sont rassemblées pour chanter ensemble les chansons de la liberté et de la démocratie et pour affirmer leur solidarité au peuple chypriote et leur décision pour que la Grèce devienne libre et indépendante – sans juntes et sans protecteurs étrangers. »

Pour les concerts au terrain Panathinaïkos, comme pour ceux au stade Karaïskaki, le soutien à Chypre et au Chili semble en effet avoir été l'occasion d'exprimer et de réaffirmer l'attachement aux valeurs démocratiques et à la grécité. Cet attachement s'est notamment manifesté au travers des vers de *Romiossini* (*Grécité*) que Théodorakis a mis en musique. *Romiossini* a été récité et chanté dans le cadre des deux manifestations musicales. « Chaque chanson, chaque mot devenait slogan dans 50 000 bouches, qui, sans retenue, enthousiastes, criaient haut et fort leur soutien pour nos frères avec la fidélité de la grécité : "Cette terre, elle est à nous et à vous. Personne ne peut se l'approprier" » rapporte le journal *I Avgi* (24 septembre 1974) au sujet du concert au stade Panathinaïkos.

Même association pour les concerts au stade Karaïskaki où le présentateur de la soirée, Alekos Alexandrakis, a lié les épreuves de Chypre aux souffrances de la grécité, comme dans ce discours rapporté par le journal *Rizospastis* (11 octobre 1974): « Pendant que les armées marcheront sur l'île, la grécité va agoniser. Cette terre, elle est à vous et à nous. Personne ne peut nous la prendre. » En utilisant les vers de *Romiossini*, Alexandrakis défend Chypre, au même titre que la grécité. Il fait également référence au rêve de l'*Enosis*¹⁵, c'est-à-dire voir l'île rattachée à la Grèce.

En appuyant Chypre, les artistes et le public encourageaient également le peuple chypriote à se battre pour la liberté et l'indépendance de leur île et à vaincre une situation d'oppression, comme eux-mêmes venaient d'en vaincre une. En leur

¹⁵ Pourtant, c'est le prétexte de l'*Enosis* qui a provoqué l'invasion de l'île.

apportant leur soutien et en faisant des parallèles avec leur propre combat, ils se sont ralliés à leurs frères chypriotes, leur donnant ainsi le courage de dépasser leur présent insatisfaisant pour tendre vers un meilleur futur.

Si les concerts de septembre et d'octobre 1974 ont été l'occasion de signifier la solidarité des Grecs envers Chypre, le Chili, la grécité et les idéaux démocratiques d'une manière générale, ils ont aussi permis de rejeter tout ce qui serait contraire à ces derniers. En se liant à des idéaux de liberté, de paix et de démocratie, les Grecs bannissaient le patronat américain, l'OTAN, les alliés anglais et les Turcs. En plus des slogans scandés lors de ces soirées, des gestes hostiles ont été posés envers ces derniers. Nous pensons par exemple aux tracts du mouvement chypriote « Rigas Féraios » lancés durant les concerts au stade Karaïskaki qui comportaient des messages contre les Anglais. Nous pensons également au drapeau américain brûlé lors du concert du 10 octobre 1974 au stade Karaïskaki, tel qu'il est possible de le voir dans la version filmée par Klaus Salge.

Ainsi, les concerts de septembre et d'octobre 1974 visaient non seulement à soutenir Chypre, mais aussi à confirmer l'envie des Grecs de vivre dans une Grèce libre et démocratique. À la manière d'une chandelle dont il faut entretenir la flamme avec précaution, la liberté retrouvée est précieuse et dans le contexte d'une démocratie récemment reconquise, les concerts ont permis d'affirmer l'allégeance et l'espoir des Grecs en une vie nouvelle.

8.3.5 Comportements phatiques

Avec le lieu de mémoire qui est évoqué entre autres par le passé revisité ou par la réhabilitation des victimes de conflits antérieurs et avec l'horizon d'attente où l'esprit d'insoumission et des valeurs universelles sont prônées, la mémoire du public présent aux concerts s'est ainsi vue sollicitée. Cette communication entre le public et les artistes, qui fut à la base de ce travail de mémoire, semble avoir pris appui sur les multiples interventions à forte portée phatique.

8.3.5.1 Mercure

Afin de déceler les comportements phatiques dans le cadre du concert au terrain Panathinaïkos, nous avons lu notre dossier de presse et regardé attentivement les extraits filmés afin de relever certains indices à ce sujet. Nous en sommes rapidement venue à la conclusion que ces comportements étaient difficiles à cerner. D'une part, si les journaux font par exemple mention de l'accueil de la foule, ils ne décrivent pas explicitement comment les chanteurs auraient entretenu le contact avec cette dernière tout au long du concert. D'autre part, la douzaine d'extraits filmés que nous pouvons consulter ne nous permet pas non plus d'identifier lesdits comportements.

Dans le même ordre d'idées, si les journaux relèvent certaines performances de Mercure qui auraient particulièrement soulevé la foule, dont *Hme Romia (Je suis Grecque)* (*Apogevmatini*, 24 septembre 1974) et *Gia tin Kypro (Pour Chypre)* (*Rizospastis*, 25 septembre 1974), et soulignent la passion avec laquelle elle a chanté, ils restent laconiques dans leurs descriptions. De plus, nous n'avons pu visionner ces performances, les deux seules de Mercure ayant été retenues sur le DVD *Tragoudia tis fotias* étant *Aspri Mera (Jours blancs)* et *To Kafenion tis Hellas (Le café de Grèce)*.

Cette absence de données ne signifie cependant pas que le contact était absent entre les artistes et le public. Elle nous indique plutôt les limites de notre recherche. Certaines informations présentes dans les journaux nous permettent tout de même d'imaginer comment les chanteurs et organisateurs de ce concert ont déployé beaucoup d'énergie afin de solliciter le public et installer une interaction avec lui. Par exemple, le présentateur de la soirée, l'acteur Kostas Kazakos, se serait adressé à la foule tout au long de l'événement (*Akropolis*, 24 septembre 1974). Les poèmes, les discours, les messages préenregistrés de Mgr Makarios ainsi que la minute de silence pour les morts de Chypre ont également été autant de moments où les artistes sollicitaient les réactions et la participation du public (*Rizospastis*, 25 septembre 1974).

En ce qui concerne l'interaction spécifique entre Mercouri et le public, si les commentaires journalistiques ne nous permettent pas clairement de la comprendre, les deux performances de l'héroïne disponibles sur film peuvent nous apporter quelques éléments de réponse. Les prestations de Mercouri des chansons *Aspri Mera* et de *To Kafenion tis Hellas* semblent s'inscrire dans la lignée de son mode de performance habituel. Après avoir visionné plusieurs performances¹⁶ de l'héroïne durant la dictature sur des plateaux de télévision, dans le cadre de réunions privées ou de manifestations extérieures, nous avons pu identifier un style récurrent. Celui-ci peut se résumer par une effervescence gestuelle (lever le poing et lever les bras en l'air, remuer la tête, danser sur place, etc.), une théâtralité introspective (expressions faciales intenses, yeux qui fixent souvent un point, interprétations passionnées et grandiloquentes, cabotinage, etc.), un même registre d'émotions qui s'opposent et s'alternent allant de l'amusement à la colère, de la tristesse à la joie et une façon d'être souvent langoureuse, sensuelle, décontractée et déterminée.

Vues ainsi, les performances de Mercouri ressemblent énormément à sa manière de jouer sur scène ou au cinéma. Ce style « performanciel » donne en effet l'impression qu'elle joue un rôle, vivant de l'intérieur la chanson qu'elle chante, et qu'elle est seule sur scène, sans un public qui l'entoure. Les deux performances du concert n'échappent pas à cette règle. Comme si elle était trop concentrée sur son interprétation, Mercouri se tourne rarement vers la foule. Par contre, lorsqu'elle le fait, le public réagit par des applaudissements chaleureux et des sifflements. Le métier d'actrice de Mercouri et sa formation théâtrale semblent ainsi l'influencer dans ses performances musicales.

¹⁶ Regroupées pour la plupart dans la section archives du VIDEO CD de la Fondation Mélina Mercouri (2000).

8.3.5.2 Théodorakis

Pour ce qui est des concerts d'octobre 1974, plusieurs données nous permettent de mieux identifier les comportements phatiques qui se sont déployés ainsi que le rôle de Théodorakis qui s'est alors institué en véritable « maître de la communication ».

Séparé de sa communauté pendant la dictature, Théodorakis a dû rétablir le contact avec elle à son retour. Si la communication n'a jamais vraiment été coupée durant la période de marge, elle a été atteinte et affaiblie. Pendant les premières années de la dictature, Théodorakis se trouvait en Grèce, mais à l'écart des Grecs puisqu'il a été incarcéré dès le mois d'août 1967 avant d'être placé en liberté surveillée et exilé dans son propre pays, dans la région d'Arcadie. Puis, son exil en France à partir de 1970 l'éloigne davantage de la Grèce et de ses compatriotes. Grandes retrouvailles entre Théodorakis et le public grec, les concerts au stade Karaïskaki sont l'occasion pour le compositeur de ressouder les liens avec sa communauté et de restaurer la communication fragilisée.

Si Théodorakis a longuement attendu ce moment, sa troupe l'espérait aussi ardemment. La veille du concert, le compositeur et ses interprètes ont d'ailleurs confié leurs impressions à un journal grec :

Maria Farantouri : Pendant des années, j'ai attendu ce contact qui va se fêter d'une large masse du peuple et de nous (*Akropolis*, 9 octobre 1974).

Petros Pandis : Aucun public ne m'a ému dans tous les 400 concerts que nous avons donnés dans le monde entier avec Mikis et Maria. Le public grec me bouleverse et le contact d'aujourd'hui avec lui m'émeut énormément (*Akropolis*, 9 octobre 1974).

Alors que Maria Farantouri parle de son impatience et sa joie à l'idée de pouvoir enfin chanter devant ses compatriotes et que Petros Pandis confie l'émotion unique qu'il ressent face au public grec, Théodorakis compare sa relation avec ce dernier à un véritable acte d'amour : « Nous sommes deux amants, dit-il, qui se retrouvent après sept ans de séparation. Il faut redécouvrir un langage commun. Mais dès qu'à

nouveau il s'établit, alors c'est l'extase » (Bourgeois, 1975, p. 28). Ce parallèle amoureux a d'ailleurs été relevé par l'un de nos répondants qui a interprété son geste de lever les bras en direction de la foule comme s'il s'agissait d'une étreinte: « We were waiting for something to happen which I could not understand up to the point when Mikis Theodorakis walked up the stage, with his enormous arms up in the sky, as if he wanted to hug everybody » (Ioannis C.).

S'il était important de rétablir dans un premier temps le contact avec le public grec en organisant les concerts, il fallait ensuite le maintenir pendant toute leur durée. Pour ce faire, Théodorakis ne s'est pas limité au rôle traditionnel d'un chef d'orchestre. Tel un héros qui sert de berger à sa communauté, Théodorakis n'a cessé de guider la foule tout au long des concerts par divers comportements phatiques. Non seulement il s'est adressé à elle lors de diverses interventions improvisées et a sollicité et stimulé sa participation par des gestes, des paroles ou au travers de ses chansons, il ne lui a pas assigné le rôle d'un public passif. Au contraire, il l'a intégrée dans les concerts au même titre que son orchestre. C'est ainsi que nous pouvons dire que Théodorakis a été le chef d'orchestre de sa petite troupe, mais aussi celui du public.

Ce constat s'appuie sur les extraits filmés des concerts où nous pouvons voir le compositeur interagir autant avec son orchestre qu'avec son public, mais aussi sur les commentaires des journalistes et les témoignages de nos répondants. « [Théodorakis] les encourage, les dirige, les guide avec la musique, ses chansons, sa stature » raconte le journal *Athinaiki* (10 octobre 1974). Le *Rizospastis* (vendredi 11 octobre 1974) fait une allusion similaire : « Le compositeur va diriger pour un peu encore cette immense chorale de la démocratie. » Le *Kathimerini* (11 octobre 1974) qualifie aussi Théodorakis à la fois de « maître de la musique et du public ». Le même journal souligne que le compositeur « a réussi à dompter son public pour qu'il s'exprime à travers les chansons qu'il aime ».

Nos répondants se souviennent aussi du compositeur en ce sens : « this tall man who was there conducting the musicians, the singers and our souls » (Maria T.). Tel

un capitaine qui dirige l'équipage de son navire, Théodorakis a dominé le stade Karaïskaki, menant la danse pendant ces deux concerts :

« It was magic that I saw him for the first time in my life! Theodorakis had a unique way to transfer to the people around thousand feelings and I think he was also a unique singer of his songs....my surprise always with him is that he has composed over than 2.000 songs and for the most of them he remembers the lyrics and always sings with the singers, but no doubt about, he is the commander.....» (Ioannis E.)

Au centre de ces événements, Théodorakis était l'élément rassembleur, tenant son auditoire en main, le guidant à travers sa musique et développant une véritable osmose avec lui.

Lorsque le compositeur a fait son entrée en scène et que le public était en délire, il l'a calmé par un simple geste de la main. De la même manière, lorsqu'il l'a incité à chanter avec lui au moment du sabotage, le public s'est immédiatement joint à lui. Cette collaboration entre le public et Théodorakis était indispensable à la bonne réalisation des performances des concerts. Leur succès dépendait en effet de la volonté de la foule de s'en remettre au compositeur.

L'interaction entre Théodorakis et son public devait également être active et constante. Interrompre cette interaction aurait pu mettre en péril le concert dans son ensemble. Au moment du sabotage, lorsque Théodorakis s'est aperçu que des câbles avaient été coupés, il s'est immédiatement tourné vers la foule pour lui expliquer la situation. Alors que la communication avec cette dernière s'apprêtait à être interrompue, le compositeur s'est servi du sabotage comme occasion supplémentaire de se rapprocher d'elle.

Si Théodorakis a réussi à établir une collaboration totale avec son public, c'est aussi parce qu'il semble posséder une compétence communicative reconnue ; celle-ci étant des plus importantes dans la réalisation d'une performance (Basegmez, 2005). Cette habileté à communiquer avec les foules est soulignée par Ioannis E. :

« Another point of course is each time Theodorakis decides to sing his songs...it is a unique moment in my opinion and I love too much to hear this man sing...he has a huge passion and he was able to "collapse" a stadium full of 40.000 people by his voice...on 1974 some people smiled upon hearing him sing but shortly after the same people changed their mind....in my opinion only Theodorakis and Dalaras had this capability and this special communication with the people in concerts.....in other places I think those 2 could not perform their songs so perfectly, only in open concerts and in front of thousand people only! »

Selon ce répondant, Théodorakis possède une aptitude à communiquer avec la foule précisément dans le cadre de concerts à ciel ouvert, comme si ces derniers contribuaient à transcender les performances du compositeur. Ioannis E. ajoute que la passion de Théodorakis fait oublier ses maladresses vocales : « His voice looks like the frog's but his heart is so big when he sings! ».

Malgré l'efficacité de sa communication, l'excentricité de Théodorakis désoriente parfois son public qui n'a pas nécessairement tous les codes en main pour le comprendre :

Il place une jambe devant l'autre, s'appuie sur la jambe gauche, celle qui n'a pas été fracturée à Makronissos, et ainsi, il tient la partie inférieure de son corps presque immobile. Seul le pied bat la mesure à des passages rythmiques particulièrement intenses. À l'opposé, son torse est rempli d'une vie étrange. [...] Les grandes mains vivent pour elles-mêmes, saisissent les notes et les pétrissent, indiquent aux musiciens ce qu'ils ont à jouer. Pour le spectateur, ce sont des signes à peine compréhensibles, pour les musiciens et les chanteurs qui l'ont continuellement à l'œil, ce sont les symboles d'un langage qu'ils connaissent avec lequel ils se savent en plein accord (Wagner, 2000, p. 348).

Si plusieurs auteurs (Shank, 1994 ; Frith, 1996) s'entendent à dire qu'une performance réussie dépend énormément de l'habileté de l'artiste à établir une connexion avec son public, nous pouvons penser que Théodorakis a déployé beaucoup d'énergie pour le solliciter au travers de divers comportements phatiques. Cependant, nous pouvons nous demander si l'attitude du public en elle-même n'a pas aussi joué un rôle dans l'établissement de ce contact. En ce sens, les diverses

conduites qu'il a adoptées tout au long des concerts sont particulièrement intéressantes à étudier.

8.3.6 Conduites communielles

Pendant les trois soirées de septembre et d'octobre 1974, un total de près de 150 000 personnes se sont réunies dans les estrades du terrain Panathinaïkos et du stade Karaïskaki. Répondant aux sollicitations des artistes tout en faisant preuve d'initiatives, la foule a été un participant des plus actifs. Celle que le *Kathimerini* (10 octobre 1974) a qualifiée de « jeune premier » a volé la vedette aux chanteurs et musiciens sur scène à plusieurs occasions. « La foule n'est pas seulement spectateur, elle est un combattant et un chanteur » raconte le journal *Athinaïki* (10 octobre 1974). Autant dans le concert au terrain Panathinaïkos que dans ceux au stade Karaïskaki, elle n'a pas attendu d'être sollicitée pour prendre sa place, intervenant en scandant des slogans quand elle le souhaitait, quitte à interrompre le déroulement du concert. Au premier plan de ces manifestations musicales, la foule n'a effectivement pas du tout été passive, participant aux concerts au même titre que les chanteurs et musiciens avec les conduites rituelles qu'elle a exécutées. Si ces dernières semblent avoir contribué à la réussite de la performance, elles nous apparaissent également indicatrices d'une expression du travail de mémoire. Examinons-les de plus près.

8.3.6.1 Bouger en commun

Ce comportement communiel se manifeste d'une part par les mouvements et gestes posés par la foule. Bougeant à l'unisson, les personnes rassemblées dans les estrades ont adopté les mêmes attitudes tout au long des concerts : elles applaudissaient passionnément, agitaient des mouchoirs ou des vestes, levaient le poing ou la main en faisant le signe de la victoire, lançaient des tracts, se balançaient sur les airs des chansons, dansaient, pleuraient, souriaient, riaient, se tenaient entre elles par la taille ou les épaules, etc. Ces conduites communes sont perceptibles à la

vue des deux versions filmées des concerts par Nikos Koundouros et Klaus Salge, autant pour les concerts de septembre que d'octobre 1974.

Nous pouvons toutefois nous demander si la présence de caméras aux concerts et le montage final de ces derniers n'ont pas affecté l'attitude de la foule. Le journal *I Kathimerini* (10 octobre 1974) précise à un moment que, conscientes d'être filmées, les personnes assistant aux concerts du stade Karaïskaki modifiaient leur comportement à la vue de la caméra : « L'objectif de caméra est en marche et les mains se lèvent lorsqu'il se tourne vers elles. » Ioannis E. a d'ailleurs admis que les caméras ont sûrement excité la foule et modifié son comportement : « This always happens with Greeks ; they have inside them the virus of a cinema star...so when they see one camera close to them, they are absolutely different people....for sure some of the people you see in the concert was extremely noisy because of the camera....».

Nous pensons cependant que si la présence de quelques caméras dans l'immense terrain Panathinaïkos ou au stade Karaïskaki a pu amplifier la conduite de certaines personnes, elle n'en a pas modifié le fond. De plus, les conduites communes énumérées plus haut ont été confirmées par les témoignages de nos répondants en plus d'être soulignées à de nombreuses reprises dans les articles de notre dossier de presse. Pour le concert au terrain Panathinaïkos, le *Rizospastis* (25 septembre 1974) souligne la connexion particulière entre la foule et les artistes sur scène : « milliers de binômes, milliers de visages et de voix, comme une personne, une entité ». Le même journal souligne à quel point chaque artiste a été reçu avec adoration et applaudissements : « Chaque note voyage avec les applaudissements ».

Le *Kathimerini* (11 octobre 1974) met aussi de l'avant la puissance de la foule lors des concerts au stade Karaïskaki : « [...] une masse humaine s'est balancée, a jeté des vestes en l'air, a chanté, a applaudi, a écouté une musique spéciale. [...] le stade Karaïskaki a remué d'applaudissements et de voix hier soir ». Le *Rizospastis* (11 octobre 1974) a pour sa part comparé les applaudissements à une « chanson rythmique » et une « salutation qui fait le tour du stade » et s'est étonné de l'habileté

de la foule à vibrer à l'unisson : « Comment peuvent trouver 100 000 personnes le rythme commun dans leur fête ? »

Pour décrire ces conduites communes, la métaphore de la mer houleuse a abondamment été employée dans les articles des journaux grecs : « Les estrades sont comme une mer agitée lorsque s'est fait entendre *Romiossini* » (*I Avgi*, 11 octobre 1974), « Une mer de monde qui vaguait avec rythme » (*I Kathimerini*, 10 octobre 1974), « Une mer humaine en colère et joyeuse » (*I Avgi*, 10 octobre 1974), « 50 000 corps serrés les uns sur les autres, deviennent un océan qui va et vient avec force, les vagues passionnées dans les espaces étroits d'horizons que décrivent les spots d'éclairage dans la nuit » (*Rizospastis*, 11 octobre 1974, p. 4), « Les applaudissements explosent tout à coup comme une tempête qui frappe et, remue, fait trembler une ville » (*I Kathimerini*, 11 octobre 1974).

En agissant à l'unisson, en posant des gestes en commun, les personnes présentes à ces concerts se sont accordé les unes aux autres, venant à former une seule et même personne : la foule. Les commentaires des journalistes qui utilisent la métaphore de la mer agitée participent à nous faire voir cette dernière comme une entité indivisible.

8.3.6.2 Chanter en commun

Le comportement communiel de la foule s'est aussi manifesté par les chansons qui ont été chantées en chœur et les slogans scandés à l'unisson. Encore une fois, cette communion verbale est observable dans les extraits des concerts filmés, tout comme elle est relevée dans les journaux ou décrite dans les témoignages.

Le journal *Rizospastis* (25 septembre 1974) rapporte que les chansons les plus connues de Théodorakis, Loizos et Markopoulos ainsi que les chansons démotiques de Smyrne et Chypre ont été chantées ensemble par le public et les artistes qui formaient une « chorale commune » à l'occasion du concert au terrain Panathinaïkos. *To Vima* (24 septembre 1974) parle à propos du même concert d'un « flot de jeunesse

[qui] écoute et chante la liberté » tandis que l'*Apogevmatini* (24 septembre 1974) souligne que « les chansons connues ont été chantées des estrades ». En ce qui concerne les concerts au stade Karaïskaki, le journal *I Kathimerini* (10 octobre 1974) parle de la chanson qui « devient battement de cœur ».

Si les journaux ont relevé que les chansons ont été chantées en commun par le public et les artistes, quelques-unes semblent cependant avoir suscité la participation de la foule plus que d'autres. Le journal *Akropolis* (24 septembre 1974) note que les chansons *Bonjour soleil* (*Kalimera Ilie*) et *Ne pleure pas la grécité* (*Ti Romiosini min tin kles*) qu'ont interprétées Kostas Smokovitis et Georges Dalaras ont mis au sommet l'enthousiasme du public lors du concert au terrain Panathinaïkos. Le *Rizospastis* (25 septembre 1974) ajoute que trois pièces ont été particulièrement appréciées lors de cette soirée : les chansons *Xasteria* et *Ena to helidoni* qui ont soulevé la foule et la chanson *Gia tin Kypro* composée par Savvopoulos exprès pour l'événement. Il précise que cette dernière a trouvé un accueil mérité lorsque Mercouri l'a chanté.

Pour ce qui est des concerts au stade Karaïskaki, *Ne pleure pas la Grécité* (*Ti Romiosini min tin kles*) et *Ena to helidoni* (*L'hirondelle*) auraient aussi trouvé un écho particulièrement favorable auprès du public, en plus de la chanson *N'oublie pas Oropos* (*Min xexas ton Oropo*).

Les extraits filmés montrent la foule, debout, particulièrement enthousiasmée à l'écoute de *Ne pleure pas la Grécité*. Elle explose soudainement, tape dans les mains énergiquement, lance des papiers dans les airs. Pour ce qui est de *N'oublie pas Oropos*, elle a été interprétée par Théodorakis et ses interprètes à un moment crucial du concert du 9 octobre. Au moment où venaient d'avoir lieu les tentatives de sabotage et que seulement un microphone restait en fonction, Théodorakis a incité la foule à chanter avec lui le temps que les dommages soient réparés. Il lui a dit : « Chantons tous ensemble » (Salge, 1974).

La toute première chanson du programme *Ena to helidoni* (*L'hirondelle*) a aussi soulevé la foule. L'un de nos répondants se souvient : « [...] and Kaloyannis started "ena to helidoni" the people were singing in tears » (Ioannis C.). Pour ce même répondant, cette chanson est celle qu'il associe le plus à cette époque : « The song that for me is the symbol of these era is "ena to helidoni" by Kaloyannis. Not long after that we studied in school the poem and we analyzed the meaning of the words which I found amazing » (Ioannis C.).

Si les performances de ces trois chansons semblent avoir déchaîné la ferveur du public plus que d'autres, l'une de nos répondantes précise que toutes les chansons du concert ne peuvent être distinguées les unes des autres : « I cannot choose one particular song. All songs vibrated our hearts and our existence, moved our feelings and made us sing along all the time applauding and crying from this storm of emotions » (Maria T.). Les chansons chantées durant ces deux soirées doivent donc être considérées comme formant un tout, chacune se liant à l'autre.

8.3.6.3 S'exclamer en commun

Plusieurs slogans hostiles à l'ancien régime militaire ont été scandés par la foule tout au long des concerts de septembre et d'octobre 1974. Parties intégrantes de ces derniers, ils dévoilent un autre comportement communiel sur lequel il importe de se pencher.

Panathinaïkos

L'Apogevmatini (24 septembre 1974) rapporte que les trois principaux slogans de la soirée ont été « Livrez la junte au peuple », « OTAN-CIA-TRAHISON » et « Pain, éducation, liberté ». *L'Akropolis* (24 septembre 1974) précise qu'au commencement de l'événement, les slogans « Livrez la junte au peuple » et « Makarios à Chypre » ont résonné dans les estrades. Comme nous l'avons vu plus haut, ces divers slogans et les exclamations de la foule d'une manière générale ont nui au bon déroulement du

concert. *L'Apogevmatini* (24 septembre 1974) souligne d'ailleurs que les artistes ont été entrecoupés une dizaine de fois par les voix vives du public.

Certains moments du concert ont aussi donné lieu à un déferlement particulier de slogans. Selon le *Rizospastis* (25 septembre 1974), les poèmes chypriotes, les témoignages de la tragédie ainsi que les messages préenregistrés de Makarios qui ont été diffusés ont provoqué une explosion de colère de la part de la foule qui a alors hurlé « Livrez la junte au peuple ! ». Le même journal décrit la force de ce cri en disant qu'il est « monté jusqu'aux cieux ».

Karaïskaki

Pour ce qui est des concerts au stade Karaïskaki, la plupart des articles que nous avons regroupés dans notre dossier de presse soulignent aussi l'omniprésence des slogans : « [la foule] criait des slogans qui éclataient par vagues dans l'immense stade » (*I Kathimerini*, 10 octobre) ; « L'atmosphère vibrait des slogans du peuple d'Athènes et du Pirée » (*I Avgi*, 11 octobre 1974).

Selon le *Vradyni* (10 octobre 1974), les deux principaux slogans de la soirée du 9 octobre étaient « Poison aux chiens de l'ESA » et « Livrez la junte au peuple ». Ces slogans ont été scandés dès le début de la soirée avant que le concert ne commence suite à l'intervention de l'étudiante chypriote et avant que Théodorakis ne lève les mains pour signifier que le concert commençait. Les journaux relèvent plusieurs autres slogans scandés par la foule au cours de ces deux concerts dont « OTAN – CIA – TRAHISON » (*Rizospastis*, 11 octobre 1974), « Chypre libre, démocratie » (*Rizospastis*, 11 octobre 1974), « Vive Makarios ! » (*I Avgi*, 10 octobre 1974), « Makarios à Chypre ! » (*I Avgi*, 10 octobre 1974). Selon l'un de nos répondants, deux autres slogans non cités dans les articles ont également été scandés dès le début du concert : « Pain, éducation, liberté » et « Les gens n'oublient pas ce que la droite signifie » (Ioannis C.). Le slogan « Flics, Cochons, Meurtriers » aurait aussi été clamé selon un autre de nos répondants (Basil P.).

Ces divers slogans ont été criés par la foule tout au long des concerts, interrompant même les chanteurs à plusieurs occasions. Certains moments des concerts ont également donné lieu à un déferlement particulier de slogans. Le comité d'étudiants chypriotes venu prononcer un discours au début du premier concert aurait été salué par la foule avec les slogans « Vive Makarios ! » et « Makarios à Chypre ! » (*I Avgi*, 10 octobre 1974). Comme nous l'avons vu plus haut, la tentative de sabotage lors de cette même soirée a aussi déclenché la furie du public qui a réagi en scandant des slogans contre les personnes qui tentaient d'annuler le concert.

Le Rizospastis (11 octobre 1974) rapporte qu'à l'occasion du deuxième concert, lorsque Georges Dalaras termine de chanter *Jeune frère* à 21h15, la foule recommence à scander « OTAN – CIA – TRAHISON ». Le même journal souligne que le slogan « Poison aux chiens de la ESA » aurait vibré pendant cinq minutes suite à l'interprétation de *Nous sommes deux, nous sommes trois* par Antonis Kaloyannis. *Le Rizospastis* (11 octobre 1974) rapporte également que la présentation du *Canto General* par Alekos Alexandrakis a déchaîné les passions : « Debout, des milliers de personnes, des milliers de voix, bruits, feux d'artifices, qui visent le ciel, fumée, et la grande, encore, demande populaire : « Livrez la junte au peuple ». » Même réaction pour *Les chansons de lutte*, à la fin du programme : « Le stade remuait avec les applaudissements et les slogans de la lutte pour la liberté : « Chypre libre, démocratie » » (*Rizospastis*, 11 octobre 1974). *Le Kathimerini* (10 octobre 1974) souligne aussi qu'à cette occasion les personnalités politiques présentes au concert sont venues enlacer Théodorakis sur scène et ont chanté avec lui pendant que le slogan « Gauche unie ensemble » dominait dans les estrades.

L'omniprésence de ces slogans dans le cadre des trois concerts nous révèle un aspect important. Derrière ce comportement communiel semble se cacher un profond esprit de rébellion. Après les sept années de la dictature, les concerts de septembre et d'octobre 1974 sont les premières grandes manifestations publiques autorisées en Grèce. Pendant des années, les Grecs n'ont pas pu exprimer leur haine du régime en

place ni leurs opinions politiques d'une manière générale. Avec ces concerts, ils ont enfin eu l'opportunité de crier haut et fort leur désaccord et leurs souhaits pour le futur. Malgré les réticences de certains qui n'osaient pas encore s'exprimer librement, les Grecs ont alors fait preuve d'une vigueur exceptionnelle ; les concerts ressemblant souvent davantage à une manifestation politique qu'à un spectacle musical.

Vu ainsi, le public présent à ces trois soirées avait une vie qui lui était propre. Il ne faisait pas qu'assister à une représentation musicale ; il était lui-même la représentation. Spontanément, les personnes dans l'assistance ont scandé des slogans à l'unisson. Comme si elles avaient répété d'avance, elles ont aussi bougé et posé des gestes collectivement dans une chorégraphie parfaite. De la même manière, quand les artistes sur scène chantaient, le public chantait avec eux, harmonieusement. Ces diverses conduites communielles du public empêchent ainsi de scinder ce dernier des artistes ; chacun s'imbriquant dans l'autre et venant à former un tout.

En somme, la relation fusionnelle qui s'est installée entre les artistes et le public découle du contenu même des concerts. Dans ce qu'ils énoncent, ces derniers rappellent un passé pénible et un présent en lutte, en solidarité avec d'autres peuples ; mettant ainsi la table pour un travail collectif de redéfinition identitaire.

8.3.7 Le réveil mémoriel et la création d'une *communitas*

8.3.7.1 Expressions d'une transe collective

Les divers comportements collectifs que nous avons tenté de décrire plus haut font partie de la communication rituelle entre la foule et les artistes ; communication que nous qualifions de « complexe ». Cette communication rituelle est complexe, car les conduites communes qui la composent ne peuvent être considérées séparément ni compartimentées. Les mouvements de la foule, ses applaudissements, ses cris ou ses chants sont soudés les uns aux autres. Lorsque la foule chante, elle applaudit et se balance à la fois. Et même si toutes les personnes du public ne chantent pas en même temps, elles vivent la chanson en même temps, avec la même énergie.

35 ans après les concerts de 1974, le comportement communiel de la foule est d'ailleurs ce dont se souviennent principalement les répondants :

« What I remember 35 years later? First, all the people singing and dancing as one person.... participating in the concerts with all their feelings, to be happy, to be up to their limits....» (Ioannis E.)

« It was like suddenly we were allowed to talk to each other, to sing together, be one! [...] It was like for the first time all these people were communicating, speaking the same language. This sharing feeling was strong and dominating it was everywhere!! » (Maria T.)

Pendant que Ioannis E. souligne l'être ensemble qu'il a ressenti à ces concerts, Maria T. soulève un point intéressant en comparant la communication de la foule à l'impression de parler le même langage. Ces deux répondants ont eu la sensation de faire corps avec les autres personnes du public, dans une compréhension et un échange mutuel. Perceptible à la vue des concerts filmés et relevée dans les commentaires des journalistes, la vibration communielle a été ressentie par les personnes qui ont assisté aux concerts. Cette communion est restée dans leur mémoire, des années après les événements.

Si plusieurs journaux soulignent le caractère exceptionnel de la communion au stade Karaïskaki, le co-auteur des *Fiancés de Pénélope* (1975) précise cependant que les comportements que nous avons décrits plus haut sont habituels dans les concerts de Théodorakis :

Pas un concert ne s'est achevé sans que la salle n'explose de ses chansons reprises en chœur, de danses, de cris, de pleurs, tandis que, de-ci de-là, se brandissaient des poings fermés et volaient des chemises, des pulls ou des foulards rouges et ce malgré la présence très souvent ostentatoire de la police, les pressions et les menaces de morts (Bourgeois, 1975, p. 28-29).

Dans cet extrait, Bourgeois souligne aussi comment lesdits comportements dans les concerts de Théodorakis ont toujours fait fi des intimidations. De la même manière, la communion ne s'est vue qu'amplifiée en réponse à la provocation du

sabotage lors du concert du 9 octobre 1974. La foule a répliqué en applaudissant davantage, en chantant et en criant plus fort:

Après la provocation des coupures de fils, le concert a continué. Pendant que les applaudissements rythmiques interminables accompagnaient Dalaras, les estrades répondent à la provocation. La foule remue de droite à gauche, hommes, femmes et cœurs chantent. La fête laïque interminable a répondu à la junte. Comment peux-tu la décrire ? Milliers de bras en l'air. Une mer humaine joyeuse et en colère. Comment peux-tu la décrire ? En chantant ? En criant ? Chansons et slogans deviennent un. [...] La junte a reçu la réponse du peuple qui a crié, qui a chanté « Vive la démocratie », « Vive la liberté » (*I Avgi*, 10 octobre 1974)

Dans ce commentaire, le journaliste cherche ses mots pour décrire l'émotion et le comportement de la foule, dévoilant ainsi toute la difficulté de notre démarche. Le défi de trouver le vocabulaire approprié et la manière la plus juste d'exprimer la communication présente dans ces concerts ne doit cependant pas nous empêcher de comprendre les diverses manifestations communielles en question et leurs résultantes.

Après avoir longuement étudié l'histoire contemporaine grecque, le contexte de la dictature des colonels, l'importance de la musique en Grèce, les figures de Mélina Mercouri et Mikis Théodorakis ainsi que lesdits concerts, nous avons développé simultanément une distanciation et une adhésion à notre recherche. Telle une passeuse extraterritoriale, nous avons voulu avoir un regard éclairé sur notre objet de recherche, mais nous n'avons pas pu pour autant nous empêcher d'avoir de l'empathie envers ce dernier. Ainsi, à la vue des images des concerts, bien avant d'analyser notre dossier de presse ou d'interroger nos répondants, nous avons ressenti cette communion que nous tentons ici de décrire. Même si nous n'avons pas assisté à ces concerts et qu'ils ont eu lieu il y a trente-cinq ans de cela, la ferveur de la foule, la passion des chanteurs ou l'ambiance électrisante nous ont sautée aux yeux. Dans *La foule: mythes et figures* (2004, p. 17), Jean-Marie Paul explique ce processus :

Car la socialité de la foule se ressent en son sein mais aussi se montre de l'extérieur aux autres. On saisit alors la proximité entre foule et sublime, dans la mesure où dans les deux cas on jouit d'une manifestation qui nous dépasse mais sur un mode distancié, esthétisé, à l'abri.

Selon cet auteur, les émotions d'une foule ne se limitent pas aux individus de cette foule ; elles se communiquent aussi à d'autres personnes qui n'en font pas partie. Cette communication est aidée par le médium de la caméra qui rend perceptibles l'engouement de la foule ou la passion des performances. Nous ne pouvions cependant nous limiter à nos impressions liées à la vue des images des concerts. La lecture et l'écoute des commentaires des journalistes et des témoignages de nos répondants n'ont fait que confirmer nos premières intuitions.

Deux de nos répondants ont beaucoup insisté sur l'atmosphère particulière des concerts en question. Lorsque nous avons demandé à Maria T. ce qui lui venait en premier à l'esprit en songeant à eux (Karaïskaki), elle a tout de suite évoqué l'air dense et sustentant : « The air! So full, so fulfilling! ». À deux reprises, Ioannis C. nous a également parlé de l'ambiance chargée de ces concerts :

« The background atmosphere was so full of electric waves that I thought the air was coming solid, if you know what I mean. »

« During the concert, I could feel the tension of the people, there was an electrified air happiness I will call it, a lot of people crying, it seemed to me by joy more than pain or grief. »

L'atmosphère particulière de ces concerts et le fort sentiment d'être ensemble qu'ont éprouvés nos répondants ne sont pas sans évoquer une certaine forme de transe. Nous faisons ici référence à un état nébuleux où a lieu une synergie collective que des auteurs ont tantôt nommé « flux » (Csikszentmihalyi, 1975,1988), « fluide » (Seca, 1988) ou bien « arousal » (Hafen, 1992) pour décrire des phénomènes similaires dans le cadre de performances musicales. Nous croyons que les conduites communes décrites plus haut, peuvent, à leur paroxysme, mener à un état de transe. Expressions du travail de mémoire, ces comportements auraient permis la fusion entre le public et les artistes ; cette fusion produisant un sentiment « d'aller au-delà » dans le sens d'un dépassement de soi. Nous pensons en effet qu'un état de transe communie aura été atteint dans les concerts à l'étude. À son summum, la force collective peut engendrer

un enivrement susceptible et préparer la voie au réveil mémoriel. Ce sont dans ces grands moments d'extase communiel, engendrés par le travail de mémoire, qu'il serait possible de réveiller la mémoire.

Jean-Marie Paul (2004) explique à ce sujet comment le chant en chœur, le cri ou le slogan peuvent devenir des « modes d'être frénétiques » facilités par l'imitation :

La démultiplication des mêmes conduites engendre leur renforcement pouvant aisément atteindre des formes paroxystiques. Des êtres entraînés dans une foule sont disponibles pour toutes sortes d'excès, qui confèrent à la foule cette connotation dionysiaque qui la rend inséparable des phénomènes de puissance (Paul, 2004, p. 15).

Nous avons d'ailleurs relevé cet effet entraînant de la foule qui pousserait inévitablement à la participation dans le témoignage de l'un de nos répondants: « [...] sometimes I was afraid because of the noise and the policemen around, but after I saw all this enthusiasm around, I had no other choice than to participate with all my power.... » (Ioannis E.). Poussé par l'énergie de la foule, Ioannis E. nous confiait que malgré un certain sentiment de peur, il n'a pu s'empêcher de se livrer complètement à l'expérience du concert au terrain Panathinaïkos, emporté par l'enthousiasme ambiant. Le co-auteur des *Fiancés de Pénélope* (1975) insiste aussi à la fois sur la force de la musique et l'ardeur de la foule lors des concerts de Mikis Théodorakis: « Mais cette mélodie, précisément, est trop forte, trop puissante pour que le spectateur puisse rester plus longtemps simple témoin, voyeur, d'autant que la ferveur de l'assistance l'entraîne, puissante comme un fleuve en crue, vers la fête et la lutte enfin réunies » (Bourgeois, 1975, p. 24-25). En se laissant transporter par l'élan de la foule, un individu ne fait pas que reproduire à son tour les comportements des personnes qui l'entourent, il passe aussi de spectateur passif à participant actif. Nous croyons que cette participation communicative contribuerait à l'atteinte d'un état de transe.

Cet état hors temps propre à la transe a d'ailleurs été maintes fois souligné dans les articles de notre dossier de presse. Le *Kathimerini* (11 octobre 1974) parle d'une « allégresse musicale » au sujet des concerts au stade Karaïskaki, pendant que l'*Avgi*

(octobre 1974) utilise les mots « ivresse » et compare la réunion de la foule, des chanteurs et des musiciens à celle qui peut avoir lieu dans une église. Le même journal poursuit en décrivant cette ivresse ressentie : « Là, au stade, nous avons senti battre les ailes au-dessus de notre tête et de notre âme comme un ange du Seigneur qui est descendu sur terre pour nous donner la force au cœur, dans notre lutte incessante pour la liberté » (*I Avgi*, octobre 1974). Ces allusions religieuses sont également employées par le *Rizospastis* (11 octobre 1974) qui parle du « déroulement mystique » du concert du 10 octobre. La comparaison des concerts à une expérience mystique n'est pas anodine. De la même manière qu'une messe catholique offre l'opportunité d'expérimenter la transcendance (Browne, 1980, p. 49), le concert de musique populaire semble aussi permettre une certaine médiation avec le sacré par la camaraderie rituelle qu'il permet d'éprouver.

8.3.7.2 Théodorakis et la transe

Ce n'est pas seulement la foule présente aux concerts qui aurait été dans un état de transe. Plusieurs indices nous poussent à croire que Théodorakis aurait aussi atteint cet état et l'aurait communiqué à la fois à l'orchestre et au public.

Nous avons vu dans le chapitre précédent que diverses images et métaphores avaient été utilisées par de nombreux commentateurs pour décrire la figure plus grande que nature du compositeur. De la même manière, nous avons identifié plusieurs allusions similaires dans les articles de notre dossier de presse qui emploient la métaphore de l'aigle pour souligner l'imposante stature du compositeur, mais aussi sa grandeur au sens figuré. Comme le lion, auquel Théodorakis a été comparé, est le roi des animaux, l'aigle est celui des oiseaux. Associé à divers symboles selon les cultures, il représente souvent la force, le prestige et l'élévation spirituelle. En ce sens, il est possible de voir les comparaisons à cet oiseau majestueux comme une manière d'imager l'enivrement de Théodorakis durant les concerts.

Après le court prologue d'Alexandrakis, le *Rizospastis* (11 octobre 1974) raconte que Théodorakis a levé ses bras pour calmer la foule qui retenait son souffle. *I Avgi* (octobre 1974) décrit aussi l'entrée en scène du compositeur de manière similaire, allant jusqu'à comparer ce dernier à un aigle : « Toute cette mer de foule qui a rempli le stade Karaïskaki avec le souffle coupé a vu son compositeur aimé allonger ses bras comme deux immenses ailes, pareil à l'aigle au moment où il descend de la hauteur d'un rocher. » Le même journal utilise une métaphore semblable dans un autre article : « Le cœur palpite après presque 8 années sans avoir pu voir Mikis comme un aigle diriger avec ses immenses "ailes" l'orchestre » (*I Avgi*, 11 octobre 1974).

Comme l'aigle qui déploie ses ailes pour s'envoler, les bras de Théodorakis se sont étendus pour lui permettre de prendre son envol à travers la musique, amenant avec lui les milliers de personnes venues l'écouter. L'image de l'envol est également reprise par le *Rizospastis* (11 octobre 1974): « Entre ses collaborateurs, se trouve Mikis Théodorakis, grand comme toujours, il se penche, se démène, se penche, se lève, prêt à partir pour se libérer avec sa chanson. » Tel le rébétis qui cherchait à connaître la *mastoura*, l'ivresse propre à la fumée du haschisch, Théodorakis est décrit comme étant complètement enivré par l'expérience musicale que lui permet le concert. Le décrivant lors d'une performance, Guy Wagner utilise également cette allusion :

Ses gestes sont amples, ses bras dessinent de vastes figures dans l'espace. C'est comme s'il lui poussait ces ailes qu'il avait déjà voulu avoir enfant ; les bras flottent sur la ligne de la mélodie, la saisissent et la tirent de l'air, suggèrent des concentrations de sonorités, les construisent, battent des rythmes (Wagner, 2000, p. 348).

À la vue des images filmées des concerts, Théodorakis utilise énormément ses bras dans ses performances. Il dirige son orchestre et ses chanteurs avec de grands mouvements passionnés, comme s'il exécutait une chorégraphie. Lorsqu'une chanson est plus rythmée, il bat le tempo avec des gestes plus saccadés et en fermant les yeux. Ses lèvres bougent au rythme des chansons qu'il fredonne. Quand c'est lui qui chante,

comme lorsqu'il interprète les *Lianotragouda* (*Chansons pour la patrie amère*), il a aussi les yeux fermés et est très introspectif. D'une main, il continue à diriger l'orchestre. Calme et chantant tout en douceur, on sent pourtant que quelque chose va bientôt exploser et c'est le cas. Le rythme de la chanson s'accélère pour finalement éclater au refrain. Théodorakis est alors enflammé avec des mouvements encore plus amples et les yeux toujours fermés. La foule explose avec lui et chante avec lui. Alors qu'il ouvre finalement les yeux qu'il avait tenus clos jusqu'à cet instant, la foule se lève et lance des papiers en l'air. Les interprètes s'approchent de lui et l'accompagnent pour venir terminer cette performance sous un tonnerre d'applaudissements. Une même passion presque violente se dégage aussi des autres performances chantées de Théodorakis à cette occasion. Par exemple, la chanson *Romiossini* (*Grécité*) est comme un cri du cœur et un défi à l'oppression. En l'interprétant, il agite les bras en direction de la foule, s'assurant de bien l'inclure dans sa performance. Cette dernière devient alors hystérique et s'agite de tous côtés, en redemandant toujours davantage.

Malgré la médiation de l'image, nous pouvons ainsi imaginer un certain état transcendant dans lequel se trouve Théodorakis. Son mode performanciel semble être à la fois introspectif et tourné vers les autres. Il se déchaîne énergiquement, mais non pas dans une visée égoïste ; invitant la foule à le rejoindre dans l'expérience qu'il vit. Le délire collectif du public semble indiquer qu'il a répondu à l'invitation de son héros et qu'il se trouve ainsi enivré à son tour ; atteignant un plaisir extatique à participer à ses performances.

8.3.8 Un espace liminaire fragile

Alors que des auteurs (Weinstein, 2000 ; Matte, 2000) ont exploré avant nous l'atteinte d'un certain état de transe dans le cadre d'un concert en tant qu'espace liminaire, nous croyons également que les concerts de l'automne 1974 peuvent être vus comme un espace hors temps qui emprunte à la liminalité qu'a tant exposée Turner (1969). Cependant, nous pensons que ces concerts n'étaient qu'une bulle

partielle à l'abri des représailles de la réalité. Ce n'est en effet qu'en partie qu'ils auraient constitué un lieu de transgression où tout était permis. Si les points que nous avons relevés plus haut nous poussent à croire que pendant quelques heures les Grecs ont pu expérimenter une unité parfaite et rêver à un avenir utopique, d'autres indices nous montrent que l'espace liminaire du concert était extrêmement fragile. D'abord, le témoignage de l'un de nos répondants (Ioannis E.) révélait que la présence policière l'avait effrayé lors du concert au terrain Panathinaïkos. Ce même répondant nous a expliqué qu'il n'existait pas une véritable liberté d'expression dans ces concerts, les Grecs craignant toujours de subir les conséquences de leurs opinions politiques. Un autre répondant (Samuel H.) a confirmé comment certaines personnes se cachaient le visage pour ne pas être reconnues lorsque les photographes ou caméramans filmaient la foule au stade Karaïskaki. La tentative de sabotage lors du premier concert de Théodorakis n'est pas non plus sans révéler comment l'espace de ces manifestations musicales était vulnérable. Si une sensation d'euphorie collective fut ressentie par les répondants, décrite dans les journaux ou perceptible à la vue des images filmées des concerts, elle semble s'être aussi entremêlée à un sentiment intense de peur. Cette impression de sentiments contrastés fut d'ailleurs résumée par le témoignage de Gail Holst-Warhaft, une musicienne australienne qui était présente aux concerts d'octobre 1974 et qui a ensuite joué avec l'orchestre de Théodorakis : « The sheer size of it was overwhelming. There was an atmosphere of euphoria but also of fear that something would get out of hand. [...] Later, when I played with Theodorakis, there was often that combination of tense fear and exhilaration. »

Malgré la peur ressentie ou les menaces présentes, le public comme les chanteurs desdits concerts ont su faire fi des intimidations. En ce sens, nous les considérons tout de même comme un espace liminaire, certes précaire, mais un espace en marge où s'est instaurée une anti-structure. La synergie collective décrite plus haut aurait donné naissance au sentiment de *communitas* dans le sens d'une cohésion parfaite où les hiérarchies ont été abolies le temps des concerts. Dans le contexte d'une démocratie

convalescente où ils ignoraient ce qui les attendait par la suite, les Grecs se sont alors réunis pour la première fois après des années, retrouvant les artistes dont ils avaient été privés pendant longtemps. En créant des liens avec ces derniers et entre eux au travers des conduites communielles exécutées, ils n'étaient plus des individus qu'une profession, une classe sociale ou un sexe séparaient les uns des autres. En liant leur passé et leur futur à l'extérieur des structures habituelles dans l'espace liminaire des concerts, ils se sont projetés dans la forme idéalisée d'une *communitas*.

Comme l'explique Jean-Marie Paul dans *La foule: mythes et figures* (2004), cette situation est possible, car de telles manifestations encadrées par des « référentiels contraignants » d'espace et de temps produisent « un ensemble de ruptures avec la vie quotidienne, qui passent par le rassemblement, des expériences de dilatation psychique, d'extase communielle dont l'effet de foule est un activateur, un catalyseur indispensable » (p. 16). Dans cette expérience extatique où l'individu est transporté hors de lui, il peut même parfois aller jusqu'à oublier son nom et son identité. L'une de nos répondantes décrit justement l'expérience des concerts au stade Karaïskaki en ce sens : « It is like we got an overdose of freedom that made us loose our identity » (Maria T.). La surdose de liberté dans le cadre des concerts après des années d'oppression aurait selon Maria T. fait perdre la raison aux Grecs.

À ce sentiment d'abandon s'ajoute celui d'irréalité qu'a soulevé Ioannis E. à propos du concert au terrain Panathinaïkos : « I was seating on the grass, 5 metres away from the singers.....sometimes I felt inside of a dream. I was so close to those big artists, I could touch them and I could not hear the songs or see what the other people around did...». Comme s'il avait été hypnotisé, ce répondant a tellement été obnubilé par les artistes sur scène qu'il ne voyait ni n'entendait plus rien autour de lui. Son témoignage nous mène à nous questionner sur le rôle de la constitution du stade dans l'atteinte d'un état de transe.

Même s'ils ont eu lieu dans des stades différents, les concerts de septembre et d'octobre 1974 se sont donnés dans des configurations similaires. Dans les deux cas,

une plate-forme a été installée en guise de scène au centre du terrain que chanteurs, musiciens, journalistes et cameramen se partageaient. En conséquence, cette installation au milieu du terrain plaçait les artistes au cœur même du public et non simplement face à lui. La plate-forme était en effet entourée de la foule répartie sur le gazon et dans les estrades. Ainsi, plusieurs centaines de personnes, comme notre répondant, ont pu s'asseoir très près de la scène avant que les organisateurs les obligent à s'éloigner pour des questions de sécurité. Cette proximité, mais aussi la confusion des délimitations, ont selon nous encouragé la communion entre les artistes et la foule. Le journal *Apogevmatini* (24 septembre 1974) fait d'ailleurs l'amalgame entre les divers éléments configurant l'espace au terrain Panathinaïkos comme s'ils ne faisaient qu'un: « Il n'existait pas une scène et une place, stade et estrades ».

Alors que les Grecs n'ont pas eu l'opportunité de rencontrer leurs héros et de les approcher de près pendant toute la durée de la dictature, ils ont enfin pu être réunis avec ces derniers dans le cadre des concerts. Sachant comment les comportements de culte du héros participent et entretiennent l'héroïsation de ces derniers, la proximité instaurée grâce aux concerts et à la configuration de l'espace aurait ainsi contribué à la fusion entre les chanteurs/héros et leur communauté. Édifiés à la manière de héros épiques par la glorification à laquelle ils ont eu droit, Mercouri et Théodorakis auraient alors pris les traits de héros folkloriques accessibles et familiers grâce à cette contiguïté. Rassemblés avec eux, les Grecs pouvaient ainsi voir à quel point ces derniers leur ressemblaient ; les liens particuliers tissés entre eux à cette occasion favorisant la création d'une communauté idéalisée dans le sens d'une *communitas*.

8.4 Réveil mémoriel et identité de projet

Ce sont dans ces instants privilégiés où a lieu cette auto-reconnaissance entre le héros et sa communauté que nous pensons qu'il pourrait se produire une fusion entraînant une projection identitaire prometteuse : une identité de projet (Castells, 2004). Le travail de mémoire ayant fait son œuvre, liant le passé au futur à l'extérieur

des structures habituelles, l'éclosion d'un réveil mémoriel se mettrait en branle par l'état de transe atteint. Comme une délivrance, la communauté serait alors disposée à aspirer à quelque chose de plus grand et à vouloir outrepasser une situation présente insatisfaisante. Malgré la liminalité fragile dans laquelle elle se façonne, l'identité de projet serait alors propice à la création d'une communauté renouvelée dans le sens de la grécité idéalisée au cœur des personnages de Mercouri et Théodorakis. Dès lors, l'identité de projet se rapporterait à une communauté affranchie et exceptionnelle qui déploie des traits magnifiés de vaillance, combativité et harmonie entre ses membres et avec les autres peuples à travers le monde, tout en cultivant son héritage pour se parfaire sans cesse.

De la même manière que l'espace liminaire est fragilisé, il semble que la projection utopique de la communauté vers cette grécité idéalisée aurait alors été entachée par la vengeance et la haine prônées lors de ces concerts. Afin que l'horizon d'attente soit celui d'un futur émancipé et constructif, une mémoire exemplaire (1995) doit être exprimée. Si les concerts ont favorisé l'émergence d'un travail de mémoire, ce dernier peut en effet être questionné. Les exploits et persécutions passés ont certes été relus et les leçons des injustices antérieures ont été utilisées pour combattre celles en cours (Chypre-Chili). Cependant, pouvons-nous dire pour autant que ce travail de mémoire a évité les pièges propres au recours au passé ? Les diverses expressions de vengeance (slogans contre la junte, violence envers les policiers, etc.) tout comme la haine manifestée contre les Américains ou les Turcs semblent en effet s'opposer à la définition même de la « mémoire heureuse » de Ricœur (2000). En ce sens, il semble difficile de croire que le réveil mémoriel atteint lors de ces concerts ait été pleinement de l'ordre d'une mémoire apaisée et réconciliée où le pardon aurait laissé la place aux effets salutaires de l'oubli et où la communauté se serait purgée des maux qui la tourmentent. En même temps, ces expressions de colère peuvent être vues comme une envie de justice nécessaire dans le chemin vers l'apaisement mémoriel. Dans le

contexte encore tumultueux des concerts, il était peut-être trop tôt pour que le travail de mémoire donne lieu à une mémoire heureuse.

Après une histoire faite d'épisodes douloureux qui ont marqué la mémoire collective et une dictature de sept ans qui vient à peine de tomber, les concerts de l'automne 1974 n'ont pas pu à eux seuls combler la mémoire blessée, empêchée ou manipulée des dernières décennies. Cependant, ils ont le mérite d'avoir offert un espace de rêve, peut-être illusoire et imparfait, mais dont les Grecs avaient besoin à ce moment de leur vie afin de passer à autre chose en espérant que de meilleurs lendemains les attendraient enfin.

8.5 La fin des concerts et le début d'une nouvelle ère

Nous avons expliqué plus haut comment les concerts de Théodorakis au stade Karaïskaki ont été donnés au prix de maints efforts. De la même manière, les personnes qui y ont assisté ont dû se préparer à ces événements. Si les concerts se sont fait attendre pour la population impatiente de revoir Théodorakis et de réentendre librement sa musique, le témoignage de l'un de nos répondants nous montre que malgré l'envie des Grecs d'y assister, une crainte subsistait toujours :

« I started some days before to ask my parents: "what do you think, it will be a wonderful concert, can we go?". My father agreed and only my mother had some objections for 2 reasons: first she was worried, the situation was little bit moderate, the democracy was not well established, but from the other hand she was a great fan of Theodorakis.....second, she always blamed me because I was a fan of Dalaras and many times she said "oh! Again your mind is with George!" Finally, after convincing her sister, she accepted to go all together to the concert of Theodorakis, but in the other concert she did not come with us, she stayed at home.....» (Ioannis E.)

Ioannis E. a dû convaincre ses parents d'assister avec lui aux concerts. L'attente avant le concert, ajoutée à l'incertitude d'y assister, aurait ainsi contribué à créer un sentiment d'excitation chez ce répondant. Impatients d'assister à l'événement, les Grecs ont d'ailleurs envahi les estrades dès 17 h 30 rapporte le journal *Bradini* (10

octobre 1974) ; le concert au stade Karaïskaki commençant seulement à 20 h. Ce temps d'attente épuisant a aussi été l'excuse donnée par l'*Apogevmatini* (24 septembre 1974) pour expliquer la désobéissance de la foule du concert au terrain Panathinaïkos. Hafen (1992) et Mattig (2006) expliquent à ce sujet comment le temps d'attente avant un concert et l'excitation de la foule peuvent se comparer à une stimulation sexuelle. En ce sens, l'éveil des sens particulier qui y aurait lieu participerait à créer un état fusionnel entre les chanteurs et le public. De la même manière que Théodorakis compare ses retrouvailles avec son public comme deux amants qui se retrouvent, la communion entre les chanteurs et leur auditoire aurait quelque chose de physique. La communauté prend alors corps. Ses membres peuvent se voir, s'entendre, se toucher, se parler et se sentir. Les chanteurs/héros ne sont plus des abstractions ; ils sont enfin matérialisés devant eux. Avec un peu de chance, le public peut même les toucher ou leur parler. Ce fut d'ailleurs le cas avec Théodorakis à la fin des concerts à l'étude. Avant de quitter le stade, des centaines de personnes l'ont entouré et lui ont tendu les bras en espérant le toucher. La familiarité et la possessivité dont le public a alors fait preuve envers Théodorakis ne sont pas sans évoquer le culte du héros. En voulant se rapprocher du compositeur, c'est comme si la foule voulait se l'approprier. Alors que cette dernière l'a édifié en le glorifiant tout au long des concerts, elle a alors cherché à se rapprocher de lui. Cette situation n'est pas sans révéler les deux types de héros présents en la figure de Théodorakis : le héros épique et le héros folklorique. D'une part, le compositeur a exprimé son pouvoir d'attraction à travers les concerts où sa communauté l'a vénéré et admiré. D'autre part, il a fait preuve d'attitudes familières auprès de cette dernière qui n'a pas hésité à lui démontrer son affection.

Alors que l'excitation de la foule va crescendo avant le début de l'événement, la période de l'après-concert où a lieu le « follow-up » (Mattig 2006) n'est pas non plus à négliger. Cette phase est constituée de la fin du concert et les activités qui y prennent forme peuvent se poursuivre pendant des années. En ce sens, si les concerts se sont achevés vers 1 h du matin à l'intérieur du stade Karaïskaki, ils se sont poursuivis dans

les rues, les discussions, les rencontres et la mémoire des personnes qui y ont assisté. Lorsque le programme s'est terminé, le *Kathimerini* (11 octobre) raconte que la foule a envahi les rues sans retenue. Comme l'explique Ioannis E., le concert s'est en effet poursuivi dans les rues où les gens ont chanté les chansons du programme : « Nous sommes rentrés à la maison à pied et tout le monde chantait dans la rue ».

Deux semaines plus tôt, le concert au terrain Panathinaïkos s'était d'ailleurs aussi poursuivi à l'extérieur. Le *Rizospastis* (25 septembre 1974) rapporte à ce sujet que le « flot humain qui abandonne le stade doucement et avec ordre prend avec lui les chansons et les distribue dans les rues ».

En plus de chanter ensemble en déambulant dans les rues, les personnes du public des concerts d'octobre 1974 en ont profité pour échanger leurs impressions :

« A lot of the songs were unknown to us, I mean to the young people and on the way home we discussed about those songs, we asked each other "do you know if this song is available on the market?" or "what is the title of this or that song?" or "to whom was dedicated the lyrics?"...it was October, nice weather therefore many of us made stopover to open café shops to eat something (sandwich or ice cream) and to discuss our impressions from the concert...» (Ioannis E.)

Comme l'explique ce répondant, les spectateurs se sont empressés de se questionner entre eux, emballés par les nouvelles chansons de Théodorakis. Selon ce même répondant, plusieurs chansons du compositeur (celles composées durant la dictature et qui ont circulé clandestinement) n'étaient pas connues des plus jeunes. Ces derniers les entendaient alors pour la première fois ; d'où leur grande excitation à leur écoute. Aussi, Ioannis E. avait d'autant plus envie de discuter des concerts qu'il n'en avait pas eu l'occasion plus tôt avec les personnes plus âgées qui l'accompagnaient : « from the time being I had around of me mainly older people it was difficult to discuss with them for impressions, etc.....». L'après concert a ainsi permis à Ioannis E. de s'exprimer à propos de ce qu'il venait de vivre.

D'autres répondants nous ont également signifié que les concerts ne se sont pas terminés à la fin du programme, se poursuivant dans leur esprit des jours durant :

« I think that I fell asleep in my mother arms but the general noise, music and people mixed were still in my head for days. » (Ioannis C.)

« [It] lasted many days after the end of that night. » (Maria T.)

Selon Ioannis E., les concerts de septembre et d'octobre 1974 ont eu un impact sur le contexte culturel grec pendant plusieurs années : « but the important is that this atmosphere which was born in those 3 nights, remained over our skies for a significant period, almost up to 1982, but maintained only by a few composers, poets and singers ». Si les répercussions culturelles de ces concerts avaient pu à elles seules être l'objet d'une thèse, soulignons tout de même que ces derniers ont donné lieu à d'autres manifestations. Par exemple, de nombreuses boîtes ont alors ouvert leurs portes, notamment dans le quartier de Plaka à Athènes, où des centaines de personnes se ruaient chaque soir pour écouter des chansons.

8.6 Différentes considérations autour du travail de mémoire

En invitant nos répondants à effectuer un travail de mémoire, nous avons pu constater les défis, difficultés et failles inhérents à cette tâche. De la confusion aux trous de la mémoire, en passant par la nostalgie, la désillusion et la joie liée à cette stimulation mémorielle, quelques réflexions s'imposent.

D'abord, nous avons parfois remarqué un écart entre les faits relatés dans les archives et les témoignages de nos répondants. Par exemple, Ioannis C. nous a assuré que les concerts au stade Karaïskaki étaient gratuits : « It was free to go in, no ticket to pay ». Pourtant, les journaux précisent que les recettes des soirées étaient reversées aux victimes chypriotes. Cette information nous a également été communiquée par la Librairie Lilian Voudouri. Les annonces des concerts publiés dans (*Rizospastis*, 9 octobre 1974) parlaient également de tickets à se procurer.

En investiguant plus en profondeur, nous avons en fait compris que nos diverses sources avaient toutes à la fois raison. Les billets des concerts étaient payants, mais

quelques milliers d'individus ont aussi pu entrer gratuitement dans le stade. Cette information nous a été communiquée par un autre de nos répondants :

« Those 2 concerts and some more after, were organised for Cyprus....and the people ran to participate.....of course by paying a ticket but sometimes it was sold-out and then maybe 2-3 thousand (maybe more...) got in free...that's why you see people on the grass seating close and around the singers.....because there was no space on the rest of the field.....» (Ioannis E.)

Cet exemple, comme tant d'autres que nous avons rencontrés durant notre enquête, nous a démontré l'intérêt d'avoir des sources croisées. Sans privilégier les articles de notre dossier de presse aux témoignages de nos répondants, ces sources se sont avérées complémentaires. Au-delà de la recherche d'informations factuelles au sujet des concerts, le croisement de sources nous a ainsi permis de relever certains détails qui peuvent sembler anodins, mais qui participent chacun à leur manière à la reconstruction mémorielle que nous visons.

8.6.1 Confusion mémorielle et trous mémoriels

Sollicitant la mémoire de nos répondants, 35 ans plus tard, nous avons également constaté que le temps rend plus difficile le travail de mémoire. Cette difficulté de se souvenir clairement des concerts est d'ailleurs soulignée par Ioannis E. :

« I don't now if I helped you enter the atmosphere of the concerts, you know, sometimes I have a small difficulty also to fully keep in my mind those 2 nights and other nights later....for example the next summer I was in my born place (Egion, a city at 40 km east of Patras) and I saw a concert of Xarchakos with Xylouris, Dimitratos, it was also a perfect concert, with equal atmosphere into the theatre, in front of almost 2.000 people.....»

Remontant trois décennies et demie en arrière, Ioannis E. avoue sa confusion mémorielle. D'autres concerts à l'ambiance similaire se confondent dans sa mémoire à ceux de septembre et d'octobre 1974. Ayant assisté à de nombreuses manifestations musicales depuis cette époque, ce répondant s'est d'ailleurs avoué incapable de nous décrire la programmation exacte desdits concerts :

« Furthermore, I'm afraid that after 35 years I will not be able to refresh my memory about the reconstruction of the concerts...you know, since 1974 I have followed over 100 concerts and everything in my mind is a little bit confused.....dear Nathalie don't forget that I'm an old man and my memory is not so strong now.....»

Cette confusion mémorielle a également touché les artistes présents aux concerts. Depuis toutes ces années, Ioannis E. était convaincu que Mercouri avait aussi participé aux concerts du stade Karaïskaki d'octobre 1974. Il a appris avec étonnement que ce n'était pas le cas. Si nous ne nous en étions ainsi remis qu'aux seuls témoignages de nos répondants, sans examiner de notre côté lesdits concerts ou étudier leur dossier de presse, nous n'aurions eu qu'une vision partielle de ces derniers. De la même manière, les journaux n'ont pas pu nous rendre compte de souvenirs et d'impressions que seulement nos répondants nous ont révélés. Encore une fois, le croisement des sources semblait nécessaire dans cette reconstruction mémorielle.

8.6.2 L'âge jeune des répondants et l'inconscience de ce qui se déroulait alors en Grèce

Deux de nos répondants étaient très jeunes au moment des concerts ; Ioannis C. avait 8 ans en 1974 tandis que Ioannis E. en avait 14. Tous les deux nous ont rapidement précisé qu'ils n'avaient pas réellement conscience de l'importance et la signification de ces événements au moment où ils ont eu lieu.

Venant d'une famille engagée dans la lutte contre la dictature, Ioannis C. a été initié dès son jeune âge à poser des actes de résistance : « I come from a deeply democratic family and during this period I was even sent out to write on the walls what I was told ». Malgré un environnement familial axé sur le militantisme, il avoue son innocence et son incompréhension face au contexte grec de l'époque: « I was 8 years old so I was not quite sure of what was going on, in Greece ».

Même discours chez Ioannis E. : « I was very young, only 14 years and of course I was not able to understand 100% the evidences and the meaning of the concerts...».

35 ans plus tard, avec le recul nécessaire, une meilleure connaissance du contexte de l'époque et des événements qui ont suivi les concerts, Ioannis E. sait à présent qu'il a été l'un des témoins privilégiés de ces derniers qu'il qualifie de « moments historiques » : « We were lucky witnesses of historical moments ».

Le travail de mémoire s'effectuant toujours à partir du tremplin mémoriel qu'est le présent, il est normal que les considérations actuelles liées à la Grèce soient entrées en jeu dans la remémoration des concerts.

8.6.3 Ce qui reste à la mémoire

Nous avons également été étonnée par certains souvenirs de nos répondants. Après tant d'années, des détails qui nous apparaissent insignifiants leur sont pourtant venus à l'esprit en repensant aux concerts.

Même s'il n'était âgé que de 8 ans lors des concerts d'octobre 1974 et que ces derniers se sont déroulés il y a 35 ans, Ioannis C. se souvient de certains détails : « [...] we could even go on the grass pit, that was not soft as I expected. There was a lot on "general" noise chit chat ». Les conditions inconfortables dans lesquelles Ioannis C. a assisté au concert ainsi que le bruit de la foule qui parlait sont restés bien ancrés dans sa mémoire.

8.6.4 Une mémoire aidée par les autres

Dans son ouvrage fondateur *La mémoire collective* (1925), Halbwachs insiste particulièrement sur le fait que dans le processus de remémoration, la mémoire doit être aidée par les autres. Lorsque nous avons sollicité la mémoire de Ioannis C. pour la première fois, ce dernier hésitait sur certains détails de son témoignage. N'étant âgé que de 8 ans au moment des concerts au stade Karaïskaki, il croyait s'être endormi dans les bras de sa mère. Pour s'en assurer, il a consulté sa mère avant de nous livrer son second témoignage : « I spoke with my mother about it and confirm you that we

were there as a family. She also confirmed my idea of falling asleep half way the concert ». Ayant de la difficulté à se souvenir par lui-même, Ioannis C. a fait appel à la mémoire de sa mère qui l'a aidé à se rappeler ce qui s'était passé ce soir-là.

Le travail de mémoire que nous avons invité nos répondants à faire peut se comprendre comme un partage réciproque dans le sens que nous les encourageons à se remémorer lesdits concerts ; les aidant par notre propre connaissance de ces derniers. Cependant, contrairement à eux, nous n'avons pas assisté aux concerts. Cette situation nous a permis de réfléchir à une méthode d'enquête qui aurait pu s'avérer fructueuse dans d'autres circonstances : le focus group. Si nous avions pu réunir tous nos répondants dans le cadre de mêmes rencontres, il aurait été pertinent d'entreprendre un travail de mémoire collectif. Chacun aurait ainsi pu voir ses souvenirs complétés par les autres dans une stimulation mémorielle collective. Les échanges auraient sûrement donné lieu à de nouvelles pistes d'investigation et à une reconstruction mémorielle plus productive. Malheureusement, si nous arrivons à cette conclusion au terme de notre recherche, des obstacles tels la distance nous séparant des témoins (eux-mêmes habitants des régions disparates) auraient aussi sûrement nui à la mise en pratique de cette technique.

8.6.5 Un travail de mémoire aux bons et aux mauvais côtés

Parmi les cinq répondants que nous avons interrogés, l'un d'entre eux (Ioannis E.) s'est montré particulièrement loquace et généreux dans ses témoignages. Nous avons échangé des lettres de façon continue pendant plusieurs mois. Comme si le travail de mémoire que nous l'invitions à faire avait des vertus « thérapeutiques » pour lui, Ioannis E. nous poussait à lui poser toujours davantage de questions. Avant même de pouvoir lui exprimer notre reconnaissance de s'être livré si généreusement à l'exercice, c'est lui qui nous a remerciée de l'opportunité que nous lui donnions :

« It is a pleasure to share my memories with you, unfortunately I have not this opportunity very often in my country...the life has changed in Greece, the new people do not understand this historic past and try to collapse/spill the people who built that period with their art.....they ignore the past..... I remain at your disposal for any further discussionthank you very much for the opportunity you gave me, frankly speaking it was a great pleasure for me! »

Alors que nous avons eu beaucoup de difficultés à trouver des répondants pour notre recherche et que nous étions ravie d'entreprendre ces échanges avec Ioannis E., nous avons constaté que nous n'étions pas la seule à en tirer bénéfice. Autant les témoignages de ce répondant nous ont aidée dans notre recherche, autant le travail de mémoire que nous l'avons invité à faire lui a donné l'occasion de s'exprimer sur des sujets qu'il n'a pas la possibilité d'évoquer habituellement. Si cet apport réciproque nous a énormément encouragée dans notre démarche, il a également levé la barre très haute. Nous devons en effet nous montrer à la hauteur des témoignages de nos répondants en leur rendant justice et honneur.

Généralement, nos répondants ne s'étaient jamais exprimés publiquement sur les concerts de l'automne 1974 et sur le contexte de la dictature dans son avant, pendant et après. Leurs témoignages auraient pu ne jamais être partagés. Par le biais de notre thèse, nous leur avons offert un espace d'expression, de reconnaissance et de diffusion.

Si nos répondants nous ont pour la plupart exprimé leur joie de faire avec nous ce travail de mémoire, ils nous ont également signifié que cet exercice les replongeait dans une période dont ils sont aujourd'hui nostalgiques. Comme nous l'a confié Ioannis E., ce travail le ramenait d'une part à sa jeunesse et aux souvenirs d'amis d'enfance qu'il ne revoit plus : « there are the memories of my friends who were with me at those concerts but today they leave in other places, they are married, they hear different music, different ideas, as the most people of that(mine)generation.....». De plus, le travail de mémoire a fait prendre conscience à nos répondants que la situation grecque n'a pas évolué dans le sens qu'ils l'auraient souhaité :

« From one side it's a pleasure for me this flash-back which I share with you...from the other hand it's painful for me to see the present and to imagine the future basis on the dark present.....but this is my mentality, I always look at the truth without looking for excuses.....unfortunately this is Greece today and maybe worst than I tell you. » (Ioannis E.)

Dans ce témoignage, Ioannis E. parle même de douleur au sujet du travail de mémoire qu'il a entrepris en notre compagnie. À maintes reprises, nous avons remarqué sa déception face à l'évolution de la Grèce depuis l'époque à laquelle nous l'avons ramené : « Many years ago, Greece was very nice. Now the people go everywhere with their cars, drink too much and after it is very dangerous to walk on the roads in the night because of them and because of the illegal immigrants...» La nostalgie de Ioannis E. pour cette époque bon enfant s'ajoute à la déception qu'il éprouve face à bon nombre d'artistes :

« [...] the most of them made a turn to other kind of songs, with lower quality and lower (let's say) action.....that's why up to date I remain deeply disappointed mainly with some singers who made a 180 degrees turn and put in priority their image and their carriers and not the necessities of the people.....»

Si Ioannis E. est déçu par certains artistes qui n'ont pas répondu à ses attentes, il est également offensé quand la nouvelle génération de Grecs ne reconnaît pas le mérite des vétérans de la scène musicale : « Some of those artists remained symbols for my generation and today I feel deeply disappointed each time I see new people without any respect for those artists, especially for Dalaras and sometimes for Theodorakis..... » Ce manque de considération pour les doyens de la musique grecque est dénoncé par Ioannis E. qui blâme l'amnésie collective dont font preuve les Grecs, particulièrement les plus jeunes. Au nombre restreint de survivants s'ajoute l'oubli qui estompe peu à peu le souvenir des actes et des personnalités emblématiques d'une période révolue :

« Unfortunately from that period remained only memories and 3-4 person alive but out of any action due to their age.....you see, this 1st May nobody remembered Alekos Panagoulis¹⁷, the most people forgot him [...].....another great hero of that period a real human, idealist.....he was killed on 1st May 1976, the police never found the killer or killers, Theodorakis on 1976 composed a great song for him and after, year by year the people forget him.....»

L'amertume de Ioannis E. est d'autant plus grande qu'après le creux de la dictature, les premières années suivant sa chute ont été exaltantes et pleines de promesses. Dans ce contexte, les concerts de l'automne 1974 correspondaient à une époque où les Grecs croyaient en un avenir positif. Comme nous l'a confié l'une de nos répondantes, les concerts au stade Karaïskaki ont représenté ce pic où tout était possible : « That night we felt that we could conquer the world, like that no one could stop us » (Maria T.). Malheureusement, la période de l'après-dictature n'a pas répondu aux attentes des Grecs. Comme Ioannis E., Maria T. en parle, désillusionnée:

« It is very sad that we flew so high that we got our wings burned. I feel that these days changed Greece. It is like we got an overdose of freedom that made us lose our identity and all those feelings turned out to become memories instead of becoming way of life. Now freedom is mistaken for granted, then it was ideology, vision, dream, way of communication...»

Ce désenchantement est également évoqué par Théodorakis :

Après la dictature, il y a eu un grand souffle d'air frais qui est passé sur la Grèce. Nous étions libres, libres même d'imaginer l'impossible. C'était fini après quelques années seulement. Ce grand mouvement du peuple, ce mouvement populaire s'est écroulé, et les espoirs, particulièrement ceux de la jeunesse, ont été anéantis (Théodorakis cité dans Wagner, 2000, p. 265).

Même son de cloche chez un autre de nos répondants qui précise à quel point l'ambiance exceptionnelle des concerts de l'automne 1974 fut de courte durée: « This atmosphere lasted only for a few months - one year later everything was

¹⁷ Homme politique et poète, Panagoulis fut élu député de l'Union du Centre à la restauration de la démocratie. Il mourut dans des circonstances nébuleuses le 1^{er} mai 1976 suite à une course poursuite où il était traqué par les hommes de main de la Sûreté. Des milliers de Grecs se réunirent dans le centre d'Athènes le jour de son enterrement.

back to where it started. I remember demonstrations with "Avres" (tear gas spreading vehicles) in July 1975 » (Samuel H.).

Si notre propos n'est pas d'analyser le fin détail du contexte social et politique grec de l'après-dictature et des raisons qui justifient la désillusion de nos répondants ou de Théodorakis, nous pensions qu'il était important de tout de même souligner le mécontentement de bon nombre de Grecs face à la situation actuelle dans leur pays. Cette déception joue en effet un rôle dans le travail de mémoire des répondants. C'est à la lumière d'aujourd'hui qu'ils se sont rappelés les concerts de 1974. Nous croyons que leur enthousiasme et leur nostalgie pour cette période ne sont pas sans lien avec le présent insatisfaisant dans lequel ils vivent. Ce dernier contribue à enjoliver et à idéaliser le moment où les concerts ont eu lieu.

8.6.6 Ce qu'à laissé le temps : la survivance de la mémoire

Malgré les années qui sont passées et la désillusion envers l'évolution de la Grèce depuis la fin de la dictature, nos répondants sont tout de même restés profondément attachés à l'époque où ont eu lieu les concerts. Ioannis E. continue de suivre la carrière de plusieurs artistes qui y étaient présents et a même créé une page sur YouTube consacrée à Georges Dalaras dont il est fan depuis l'adolescence. Il n'a pas non plus cessé d'écouter les chansons emblématiques de cette période : « Obviously I still continue to hear those songs non stop all those years! » Maria T. continue aussi d'écouter ces chansons auxquelles elle croit toujours : « Songs are still here, they are as much powerful as they were then! They carry the same strong and vivid messages about the same freedom, the real freedom! » Craignant d'avoir été trop émotive dans son témoignage, cette répondante nous a même confié que ce sont les émotions ressenties durant les concerts qui l'aident à vivre depuis cette époque : « I really hope I made some sense and that you will not find my replies too emotional! Preserving the emotions we felt these days is helping us to give a small doze of quality in our dull lives. »

Ce témoignage montre comment un événement passé et les souvenirs qui lui sont liés peuvent devenir partie prenante de la vie d'une personne malgré le temps qui passe. Il dévoile également l'association émotionnelle aux souvenirs de Maria T. ; association qui mériterait d'être questionnée dans une recherche ultérieure. Sans des sentiments intenses tels que la joie, la tristesse ou la peur, un souvenir resterait-il autant gravé dans la mémoire ? En ce sens, le travail de mémoire serait-il facilité par la forte émotion ressentie dans le passé ?

8.6.7 Médiatrice mémorielle : une position complexe

En sollicitant la mémoire de nos répondants, nous avons pu constater que nous semblions être la première à le faire depuis des années. Alors que les souvenirs de ces derniers étaient rangés dans un coin de leur mémoire, nous les avons ramenés à la surface. Cela n'a pas été sans peine. Il a fallu montrer notre intérêt, tout en faisant preuve de délicatesse en posant les bonnes questions. Alors qu'une connaissance grecque nous avertissait qu'aucun répondant ne voudrait nous livrer son témoignage en raison du soi-disant climat de suspicion¹⁸ qui règne actuellement en Grèce, nous avons particulièrement dû installer un climat de confiance avec ceux qui ont accepté de faire cet exercice avec nous.

L'un de nos répondants nous a même fait remarquer que nous avions une position privilégiée dans ce travail de mémoire par rapport à lui : «.....you were not born at that time, this is bad, but from the other hand this is good because you are 16 years older than me¹⁹I have memories only, this period left forever.....» (Ioannis E.). Nous n'étions pas encore au monde à l'époque où lesdits concerts ont eu lieu, mais

¹⁸ Ce climat de suspicion serait lié à la dégradation du contexte social et politique en Grèce qui provoqua entre autres les affrontements de décembre 2008 à Athènes. Sans remettre en question cette possible méfiance au sein de la population grecque qui rappellerait celle du temps de la dictature des colonels, nos quelques recherches à ce sujet ne nous ont pas permis de la confirmer.

¹⁹ Ioannis E. n'avait que 14 ans au moment des concerts et nous en avons aujourd'hui 30.

nous étudions cette dernière de façon continue depuis cinq ans. Pour Ioannis E., cette proximité avec notre objet de recherche serait un atout. Nous pensons toutefois que ce répondant a tort de négliger l'importance de ses souvenirs qui sont irremplaçables.

À la manière d'une passeuse extraterritoriale qui se déplace constamment entre les pôles extérieurs et intérieurs de notre objet d'étude, notre neutralité et notre point de vue externe se sont sans cesse confrontés à notre partialité et notre regard interne afin de produire de la connaissance. Comme Pires (1997) qui oppose le « chercheur étranger » au « chercheur sympathisant » afin de décrire les rapports complexes de la subjectivité du chercheur, nous avons entretenu cette oscillation permanente afin d'analyser au mieux notre objet d'étude. À la fois concernée et indifférente, nous avons à de maintes occasions éprouvé une énorme empathie envers ce dernier, non seulement par nos origines grecques qui nous rattachaient à ces événements, mais aussi comme citoyenne du monde qui observe un phénomène passé des plus fascinants. À cette implication profonde, nous avons su garder nos distances afin d'avoir un regard éclairé sur ce que nous étudions. Dans les deux cas, nous avons toujours su que notre rôle de passeuse était à prendre au sérieux ; cette position adoptée étant des plus privilégiées. Ce fut en effet un honneur pour nous de participer à reconstruire ces concerts et à donner la parole à des répondants qui n'en avait jamais eu l'occasion.

Conclusion

En somme, notre méthodologie de sources croisées et de co-construction de sens nous a permis de revisiter les concerts de l'automne 1974 au travers des traces laissées par le temps et la mémoire. Autant les journaux ont reconstruit ces manifestations musicales au moment où elles ont eu lieu, donnant un sens collectif à ces dernières par les commentaires qu'ils ont écrits, autant leurs images filmées sont les vestiges d'un passé où quelques parties se sont vues immortalisées sur bande, alors que d'autres ne pourront jamais être transmises visuellement. Du côté des répondants,

leurs témoignages ont aussi participé à reconstruire les concerts au travers du prisme mémoriel. Bien plus que de simples réminiscences, il faut voir ces témoignages comme participant à la signification même des concerts. Le rappel mémoriel auquel se sont adonnés les répondants a permis de recréer ces événements ; leur apportant une connotation qui ne pouvait exister au moment des faits :

« Since people tell personal stories about passages, their accounts constitute a legitimate part of the meaning of the rites. Stories about passages are not mere reminiscences. Sometimes the telling and retelling become extensions of the rite itself, stretching it from the original performance in the past until it touches and transforms the present. On the one hand, narratives can render rites even more meaningful than they were in the actual moment of their performance. On the other, they can downplay a rite's original significance. » (Grimes, 2002, p. 10)

De la même manière, nous avons nous-mêmes contribué à cette co-construction de sens par le rôle de médiatrice mémorielle que nous avons adopté. À la manière du « co-performer » dont parle Conquergood (1985), cette thèse en elle-même peut être vue comme participant au sens desdits concerts.

S'il a été question de ces derniers et de la communication « réussie » qui s'y serait déroulée, ce sont les racines mêmes du mot « performance » qu'il importe de rappeler. Dans l'ancien français, « parformer » signifie parfaire. L'acte de performer est en effet associé à quelque chose de positif, à un succès, à l'atteinte d'une perfection. En ce sens, le sentiment de *communitas* est le fruit de cette réussite ; il émerge quand la communication est au sommet de sa forme. S'inscrire en « co-performer » c'est ainsi avoir le désir de participer à cette réussite et d'analyser au mieux un phénomène communicationnel des plus édifiants.

CHAPITRE IX

CONCLUSION GÉNÉRALE

Moi ils ne pourront plus me tuer
Mais j'imagine que les seuls à comprendre seront les enfants
Riches de notre héritage
Pour la première fois
Les enfants
Sans pitié envers la mémoire, envers nous-mêmes
Pourront déchiffrer – qui sait ? – les messages maladroits des victimes
de l'avant-dernier naufrage
Corrigeant les erreurs, effaçant les mensonges,
Donnant à tout le terme exact,
Des enfants sans romantisme, sans les méprises de l'âge,
Meurtris par la connaissance foudroyante de la solitude.

*Extrait de la chanson fleuve « État de siège » composée en 1968 par
Mikis Théodorakis sur un poème d'une jeune militante emprisonnée*

Cette incursion au cœur de figures héroïques de la Grèce et du phénomène musical auquel elles ont participé à la chute de la dictature des colonels en 1974 nous a permis de nous interroger au sujet d'un mécanisme au cœur d'un travail de mémoire. Au terme de cette recherche s'imposent à présent un retour sur le chemin parcouru et une réflexion sur les apports et la portée de notre étude.

9.1 Rappel du chemin parcouru

9.1.1 La question de départ

Cette thèse s'est penchée sur les liens entre les héros, la chanson et un mécanisme de réveil mémoriel durant la période de crise sociopolitique qu'a été la dictature des colonels en Grèce (1967-1974). Nous cherchions à comprendre comment Mélina Mercouri et Mikis Théodorakis sont devenus des vecteurs de ce réveil mémoriel et comment la chanson comme pratique qui rassemble, ressemble et mobilise y aurait contribué.

9.1.2 Deux recherches empiriques complémentaires

Pour répondre à cette question, nous avons procédé à deux recherches empiriques intrinsèquement liées. L'une porte sur l'héroïsation et les versants mémoriels que déploient Mercouri et Théodorakis, tandis que l'autre s'attache à leur performance communicationnelle dans le cadre des premiers concerts qu'ils donnèrent à la chute de la junte. Alors que la communion renforce l'héroïsation, mais que l'héroïsation contribue aussi à la communion, nous aurions ainsi pu renverser l'ordre de présentation de ces deux recherches. S'il n'y a pas véritablement de point de départ et d'arrivée dans cette dynamique, il nous semblait cependant pertinent d'inscrire d'abord Mercouri et Théodorakis dans une perspective plus large avant d'analyser leur performance communicationnelle dans l'espace-temps symbolique des concerts de 1974. C'est d'ailleurs justement par l'examen de leur héroïsation que nous avons pu identifier l'importance de ces manifestations musicales qui constituent la phase de consécration de la reconnaissance populaire de leur statut héroïque. Également, si l'analyse du cycle d'héroïsation et des facettes mémorielles de Mercouri et Théodorakis nous a aiguillée quant aux rapports complexes instaurés entre le héros et sa communauté, les concerts comme performances de reconnaissance collective du héros et de ce qui réunit nous ont permis de décrire un sentiment de *communitas* qui a pris place à travers un mécanisme de réveil mémoriel et la réunion concrète entre le

héros/chanteur et son public. Ainsi vues, ces deux recherches se complètent et s'interpénètrent pour venir à constituer une seule et même recherche sur les opérations mémorielles qui se déploient entre le héros/chanteur et sa communauté en situation de performance et au mécanisme communicationnel de réveil mémoriel auxquelles elles peuvent donner lieu.

9.2 Les résultats de la recherche

Les résultats de notre recherche nous ont montré que Mercuri et Théodorakis ont servi d'instruments de renforcement de la solidarité entre les membres de leur communauté grâce au lieu de mémoire et à l'horizon d'attente qu'ils représentent, mais aussi par le travail de mémoire collectif qu'ils ont engendré en situation de performance. Dans le cadre des concerts de l'automne 1974, un voyage mémoriel ancré dans la mémoire d'action post-dictatoriale a ainsi été entrepris par les Grecs enfin réunis avec leurs héros. Afin de se reconstruire en tant que communauté et d'envisager l'avenir, les Grecs ont investi ces manifestations musicales en revisitant leur passé commun, autant lointain que récent. Ce voyage mémoriel fut douloureux, à l'image des épisodes difficiles de l'histoire grecque, mais également satisfaisant. Les pratiques communitaires nous ont en effet montré diverses formes de synergie collective à la fois heureuses et violentes qui menèrent à un certain sentiment de *communitas*. Alors que les Grecs ont projeté toutes leurs espérances et valeurs dans ce qu'elles ont de plus idéalisé en leurs figures héroïques, la projection collective s'est alors étendue en une communion vivante et puissante dans le cadre des concerts. Si les héros donnent déjà foi et courage à leurs communautés quand ils ne sont que des modèles abstraits sans contact physique avec ces dernières, leur réunion dans un contexte de mise au point collective a donné lieu à une expérience communicationnelle très forte.

Du côté de Mercuri et Théodorakis, ce « momentum » qu'ils ont instauré et vécu avec leurs compatriotes a marqué un point crucial dans leur héroïsation. Les concerts ont en effet constitué la reconnaissance publique la plus manifeste de leurs exploits de résistance. À cette occasion, ils ont non seulement été félicités pour avoir servi de références et avoir soutenu leur communauté alors qu'elle traversait une période difficile, mais ils ont également accompagné celle-ci dans sa transition en l'incitant à voir l'avenir d'une manière éclairée et positive. Alors qu'ils ont fait l'objet d'une véritable vénération collective, il est intéressant de noter la suite de leur parcours d'héroïsation. Comme nous l'avons déjà relevé, si Mercuri a réintégré sa communauté par l'intermédiaire du concert au terrain Panathinaïkos, en suivant par la suite une pente ascendante dans son héroïsation, il en fut tout autrement pour Théodorakis. Après avoir été accueilli en héros victorieux, ce dernier a vite été mis de côté par ses compatriotes avant de retrouver leur affection populaire des années plus tard. Alors qu'il avait été leur bouée de secours pendant la dictature et qu'il leur avait donné la force d'espérer un renversement des choses, les Grecs l'ont rangé aux oubliettes quelques mois à peine après les concerts triomphants au stade Karaiskaki.

9.3 Les apports de la recherche

Les résultats de notre recherche permettent d'ouvrir certaines nouvelles perspectives, tout comme ils ajoutent, complètent ou remettent en question les champs conceptuels à l'étude. Leur portée se situe à deux principaux niveaux : historique et théorique.

9.3.1 Valeur historique des résultats

La première portée de notre recherche se situe dans la valeur historique de nos résultats. Si la période de la dictature des colonels (1967-1974) a fait couler beaucoup d'encre, nous avons voulu à notre tour apporter un éclairage à la fois nouveau et complémentaire sur cet épisode de l'histoire contemporaine grecque. Très peu de

travaux scientifiques se sont penchés sur les concerts de l'automne 1974. Pourtant, tous les écrits s'y rapportant ainsi que les témoignages de nos répondants prouvent qu'ils ont marqué la vie de nombreux Grecs. De plus, encore moins d'études se sont attachées aux personnages de Mélina Mercouri et Mikis Théodorakis à la fois et dans une approche de leur héroïsation et leur héroïcité. Il nous semblait donc capital de produire une thèse concernant ces figures importantes et les concerts de septembre et d'octobre 1974 ; d'autant plus qu'elle nous a permis de donner la parole à des individus qui y ont assisté en recueillant leurs précieux témoignages avant qu'il ne soit trop tard.

Nous avons aussi procédé à un travail colossal d'historien avec en outre des difficultés, comme retracer des archives rares et retrouver un maximum de répondants. La constitution de notre dossier de presse et le simple fait d'avoir réussi à réunir le plus d'informations possible au sujet des concerts ont d'ailleurs été des défis en eux-mêmes qui ont sans doute rarement été entrepris jusqu'à ce jour. Un premier apport de notre thèse aura ainsi été de relire pour la première fois d'une façon plus exhaustive la période dictatoriale sous l'angle de deux de ses figures héroïques et d'un phénomène musical sans pareil en Grèce dont il ne faut pas minimiser l'importance historique et la place dans l'héritage culturel grec.

La dictature des colonels ou l'avertissement lancé à la mémoire

À l'heure où la Grèce traverse une nouvelle crise sociale, dont les confrontations violentes des mois de décembre 2008 et 2009 sont le reflet, nous interroger sur la période dictatoriale semblait aller de soi. Après les années 1980 où les Grecs profitèrent de leur liberté retrouvée, la dernière décennie aura apporté son lot de soucis. En plus des conflits ethniques, la crise économique et les inégalités sociales provoquent aujourd'hui la colère de la population. De la même façon que les Grecs émigraient en masse dans les années 1950, attirés par le rêve américain, les jeunes recherchent une vie meilleure à l'étranger.

Comme si l'histoire se répétait, les affrontements policiers et de la jeunesse grecque ne sont pas sans rappeler les événements de l'école Polytechnique d'Athènes en 1973. Trente-cinq ans plus tard, la Grèce assisterait-elle à un retour en arrière ? À la manière d'un avertissement lancé à la mémoire, les événements de décembre 2008, corroborés par ceux encore plus récents de 2009, nous montrent en effet que rien n'est acquis.

Alors que Mikis Théodorakis, des années durant, a accompagné ses compatriotes dans les luttes auxquelles prenait part la Grèce, sa maladie et son âge avancé ne l'ont pas empêché de prendre à nouveau position. Appuyant la révolte de la jeunesse, il a appelé au calme et exposé de manière argumentée son opinion quant aux problèmes sociaux actuels par le biais de déclarations publiques. Ce symbole de la Grèce moderne en lutte pourra peut-être, une fois de plus, inspirer les Grecs à trouver des issues positives à leurs problèmes. Entre-temps, ces derniers auront toujours sa musique en laquelle trouver refuge pour rêver d'un monde meilleur.

9.3.2 La relecture de certaines notions

En plus de leur valeur historique, ces résultats permettent une relecture des principales notions abordées dans cette thèse (mémoire, héros, performance) et proposent de nouvelles articulations conceptuelles à leur sujet. Dans une démarche créative de va-et-vient incessant entre notre cadre théorique et notre objet d'étude, certains outils d'analyse ont en effet dû être redéfinis afin d'exprimer les particularités de ce dernier.

9.3.2.1 Mémoire

À la manière d'un fil rouge, la notion de mémoire a été au cœur de cette thèse. Plus précisément, nous n'avons cessé d'interroger les concepts de mémoire collective, travail de mémoire et réveil mémoriel.

Dans l'éventail de définitions au sujet de la mémoire collective, celle de Lavabre (2000) a d'abord retenu notre attention dans le sens d'une oscillation permanente et complémentaire entre la mémoire commune et la mémoire historique. Le concept de travail de mémoire, tel qu'exprimé par Candau (1998), a ensuite trouvé sa pertinence pour comprendre la portée de la notion de mémoire collective dans ses usages individuels ou collectifs. La nouveauté que nous avons voulu mettre en évidence réside dans le mécanisme communicationnel qui peut se déployer dans un travail de mémoire.

Afin de percer les mystères des effets d'un travail de mémoire, nous avons ainsi développé la notion de « réveil mémoriel » comme issue possible à ce dernier. C'est en combinant trois fonctions symboliques (confirmation-attachement-dépassement) au travail de mémoire et à ses trois incidences mémorielles (mémoire du passé-mémoire d'action-mémoire du futur) que nous avons voulu décrire un mécanisme communicationnel aux diverses portées, dont celle du réveil mémoriel. Avènement plus ou moins positif et fructueux du mécanisme en question, ce réveil mémoriel s'appuie sur l'identité de projet de Castells (2004) où une communauté est prête à envisager et à construire un futur prometteur.

Dans certains cas, il semble en effet que le travail de mémoire puisse déboucher sur des manifestations particulières, comme celle d'un réveil mémoriel. En ce sens, cette notion pourrait être extrapolable à d'autres entreprises de travail de mémoire, sans être généralisable nécessairement à toutes. Certes, il semble que plusieurs ingrédients propices au déploiement du mécanisme en question doivent être réunis : des héros qui font usage de la chanson, un contexte de crise, une communauté en transition, etc. Nous pouvons dès lors nous demander si un tel travail de mémoire engendrerait aussi un réveil mémoriel dans d'autres conditions.

En articulant la notion de réveil mémoriel aux perspectives d'un concert de musique populaire, nous cherchions aussi à définir les liens entre la mémoire et un certain état de transe atteint dans lequel se créerait le sentiment de *communitas*. Les

études recensées (Matte, 2000 ; Weinstein, 2000) relataient la création d'un sentiment similaire dans d'autres manifestations musicales, mais sans le lier nécessairement à certains usages de la mémoire. Nous avons ainsi expliqué l'intérêt d'un tel rapprochement ; les résultats de notre recherche démontrant la liaison à faire entre la création d'une *communitas* et un travail de mémoire collectif ayant débouché sur un réveil mémoriel, dans le sens d'un dépassement et d'une identité de projet (Castells, 2004).

Cependant, l'analyse des concerts nous a permis de nuancer ce mécanisme de réveil mémoriel et de mettre en lumière ses imperfections. S'il permet l'explication de l'avènement d'un sentiment de *communitas* liée à une « identité de projet », il n'a pas toujours une visée aussi positive que nous aurions pu le croire. Ainsi, les résultats de notre analyse des concerts ont dévoilé que la *communitas* formée dans ces derniers était en demi-teinte, certains sentiments haineux dominant les aspirations collectives du moment. Faut-il voir dans ce vice la cause d'un rêve non accompli ? Le travail de mémoire déployé dans le cadre des concerts a en effet donné lieu à des expressions de colère à travers notamment les slogans haineux scandés et l'animosité envers les forces policières. Quelques mois seulement après la fin d'une dictature qui a duré sept ans, les Grecs n'étaient pas en paix avec les événements récents. Si cette rage les a motivés à faire qu'une junte ne s'installe plus dans leur pays, elle semble aussi les avoir enlisés dans une malversation mémorielle les empêchant de se réconcilier avec leur passé ; condition sine qua non à un avenir prospère.

À postériori, il apparaît donc que le réveil mémoriel n'est pas à l'abri des malfaçons de la mémoire, pour reprendre l'expression de Ricœur (2000). De la même manière, les figures héroïques qui participent à le déployer ne sont nécessairement mues que par des valeurs nobles. Elles peuvent, d'une manière ou d'une autre, réveiller la mémoire de leur communauté dans des buts utopiques ou de transformation sociale, mais elles n'entrevoient pas toujours les conséquences que cela peut entraîner. Finalement, si le réveil mémoriel ne peut être complètement

harmonieux, ne fallait-il pas aussi s'attendre à ce qu'il provoque une onde de choc dans le contexte de la Grèce qui vient tout juste de sortir d'une dictature ? En même temps, ne faut-il pas voir dans certaines expressions de colère ou de désobéissance de la foule un passage obligé pour se remettre debout ?

9.3.2.2 Héros

Les notions de héros, héroïsation et héroïcité ont également été au centre de notre propos ; chacune apportant un éclairage supplémentaire à notre objet d'étude.

Le cycle d'héroïsation revu

Afin d'analyser le cycle d'héroïsation de Mercouri et Théodorakis, nous avons pris comme modèle celui établi à l'origine par Klapp (1948) tout en le remettant en question par rapport aux parcours spécifiques des deux figures à l'étude. Les résultats de notre recherche confirment la pertinence de ce modèle, mais seulement en le considérant comme un repère utile qu'il faut revisiter selon la figure héroïque en question.

Ainsi, nous avons cru utile de reformuler la présentation de ce cycle en y ajoutant la période de latence. Cette phase ne doit cependant pas être vue comme une étape à traverser. Elle nous permet plutôt de chercher à posteriori l'origine de certains traits qui, par la suite, ont pu favoriser l'identification collective du héros. Pour ce qui est des autres phases des cycles de Mercouri et Théodorakis, elles peuvent être résumées de la manière suivante :

1. Deux talents artistiques qui connaissent un succès qui entraîne leur reconnaissance collective comme artistes. À ce stade-ci, Mercouri et Théodorakis ne sont pas des héros, mais des **vedettes** « **engagées** » en raison des valeurs collectives qu'ils endossent (rôles de Mercouri, engagements politiques de Théodorakis) (*Phase I - Hommage spontané suite à un exploit- Premier volet*)

2. Ils deviennent résistants durant la dictature des colonels. Cela constitue leur véritable exploit. La reconnaissance populaire de leur exploit se fait pendant et immédiatement après la dictature : les concerts sont les signes les plus forts, les plus cristallisés de cette reconnaissance. **Ils passent de vedettes à héros.**
(Phase I - *Hommage spontané suite à un exploit - Deuxième volet*)

3. Ce statut héroïque se confirmera officiellement par la suite, à des rythmes différents. (Phase II et III - *Légitimation, institutionnalisation et culte établi*)

Alors que Klapp (1948) explique qu'un exploit de la part du héros amorce son cycle par l'hommage spontané que lui rendent ses admirateurs, nous avons pu voir avec les cas de Mercuri et Théodorakis que cette étape s'est effectuée en deux temps. Cette double temporalité est marquée par un premier exploit (et la reconnaissance populaire qui s'en suit), qui relève davantage d'un succès populaire, et un deuxième véritable exploit (aussi suivi d'une reconnaissance populaire). Dans un premier temps, Mercuri est la première actrice grecque à remporter le prix d'interprétation féminine au Festival de Cannes pour son rôle d'Ilya, pendant que Théodorakis déchaîne les passions avec son œuvre *Epitaphios* (1960). Dans un second temps, ils deviennent tous les deux des résistants durant la dictature des colonels (1967-1974).

Si cette double temporalité nous a permis de revoir le modèle de Klapp qui n'avait pas nécessairement prévu cette éventualité, elle nous a aussi permis de questionner la nature héroïque de ces exploits qui semble être de deux ordres : un surpassement et une inscription dans un horizon social. Dans les cas de Mercuri et Théodorakis, le surpassement se retrouve dans leur courage exemplaire dans la résistance, tandis que la portée sociale concerne leur action qui est emblématique d'une attente collective et d'une certaine image de la Grèce. Déjà, par la renommée internationale qu'elle acquiert avec le succès du film *Jamais le dimanche* (1960), Mercuri apporte une visibilité internationale à son pays et valorise une image idéalisée des Grecs. Pour ce qui est de Théodorakis, le succès controversé d'*Epitaphios* provoque beaucoup de remous dans la société grecque dont une grande partie s'identifie au message politique de l'œuvre et à la volonté de transformation sociale prônée par le compositeur.

Cependant, dans un cas comme dans l'autre, il semble que nous ayons davantage affaire à des succès populaires qu'à des exploits héroïques, même s'ils sont déjà témoins d'un dépassement et d'une inscription dans un horizon social. Les véritables exploits héroïques de Mercuri et Théodorakis se trouvent ainsi dans leur résistance farouche contre le régime des colonels (1967-1974).

Le passage entre le succès populaire et l'exploit héroïque nous a également permis de considérer la notion d'endettement telle qu'expliquée par Duret (1993) et reprise par Perrone (2008). Cette notion nous semble notamment pertinente pour comprendre le passage du statut de vedette à celui de héros. Elle met en relief une différence fondamentale qui distinguerait ces deux types de figures publiques. D'après la théorie de l'endettement, le public a le sentiment d'être redevable envers son héros suite à ses succès impressionnants. Cet endettement se manifeste entre autres par divers comportements de culte. Si les formes variées de vénération auxquelles a alors droit le héros ressemblent à celles dont peut aussi faire l'objet une vedette, le renversement de la relation d'endettement semble être propre à la première figure.

Une vedette reçoit des manifestations affectives de ses fans, sans que cela ait obligatoirement un quelconque impact sur sa trajectoire. Projection collective de la communauté qui le fabrique, le héros va plus loin et s'adapte continuellement aux attentes de cette dernière. S'il a impressionné les siens par un exploit hors du commun, il ne s'arrête pas aux louanges en s'assoyant sur ses lauriers. Lorsque sa communauté traverse une situation de crise, il doit à son tour se montrer loyal envers elle. Dans les cas de Mercuri et Théodorakis, c'est d'ailleurs ce renversement de la situation d'endettement qui les a érigés en héros. Tous les deux se sont sacrifiés au profit de leur communauté en devenant résistants contre le régime des colonels. Le rôle qu'ils ont alors adopté les a ainsi fait quitter les sphères du vedettariat dans lesquelles ils se trouvaient pour rejoindre celles de l'héroïsation.

Les cycles de Mercuri et Théodorakis nous auront également permis de démontrer la diversité dans les rythmes de l'héroïsation. Alors que le cycle de

Mercouri suit une pente ascendante après 1974 et que son institutionnalisation s'enclenche quelques années plus tard, Théodorakis n'atteint cette phase qu'à la fin des années 1990. Cet écart n'est pas sans souligner la particularité et la difficulté du statut héroïque. Si une communauté a le pouvoir de se fabriquer des héros, elle peut également les descendre de leur piédestal en un rien de temps, comme elle peut les redresser selon son bon vouloir.

De la même manière que les rêves des Grecs sont partis en fumée en constatant que les choses n'allaient pas vraiment changer dans leur pays à la chute de la dictature, c'est comme si Théodorakis était passé de héros à bouc émissaire. Ce renversement n'est pas sans poser le problème de la mémoire et l'ingratitude dont elle peut faire preuve. Il nous invite également à songer aux positions controversées de Théodorakis comme explication de sa lente institutionnalisation. Par le lieu de mémoire et l'horizon d'attente qu'il représente, le héros est amené à être le porteur de valeurs collectives qui font le plus souvent l'unanimité. Depuis les concerts de 1974, le compositeur n'a par contre cessé d'être au centre de dissensions politiques qui l'ont même obligé à s'exiler volontairement à Paris à deux reprises. Alors qu'une grande majorité de Grecs voyaient en lui leur guide durant la dictature des colonels (1967-1974), il n'a plus fait l'unanimité seulement quelques mois après la chute du régime militaire. Ce n'est qu'à partir du moment où il a refusé d'être associé à un quelconque parti et de siéger au gouvernement qu'il a commencé à être institutionnalisé et reconnu officiellement. Il semble en effet que c'est sa démarcation des sphères politiques qui lui a permis cette reconnaissance. Pourtant, c'est bien son implication dans les enjeux politiques de son pays qui avait contribué à son statut héroïque. Nous pouvons dès lors nous demander si sans son institutionnalisation le héros est destiné à disparaître. Est-ce que la reconnaissance populaire peut survivre au manque de reconnaissance officielle ?

Du côté de Mercouri, elle a connu une institutionnalisation à partir des années 1980 justement par son implication au sein du gouvernement de l'époque en tant que

ministre de la Culture. Si elle s'est appliquée à défendre plusieurs causes, dont celles du retour des frises du Parthénon, nous ne pouvons pas affirmer pour autant qu'elle ait toujours fait l'unanimité. Par exemple, ses plaidoyers féministes ont souvent créé la controverse. Alors pourquoi a-t-elle reçu une reconnaissance officielle bien avant Théodorakis ? Qu'est-ce qui explique ce décalage entre leurs cycles héroïques ? Est-ce que les valeurs collectives que Mercouri a continué de représenter entraînent davantage en écho que celles prônées par Théodorakis ? Voilà autant de questions qui pourraient chacune faire l'objet de recherches futures.

En somme, les exemples de Mercouri et Théodorakis nous ont permis de nuancer et d'élargir les nomenclatures du cycle d'héroïsation ; cette révision constituant l'une des découvertes de notre thèse. La double temporalité de leurs exploits a permis de faire la distinction entre certains succès populaires préparant l'accession au statut héroïque et les véritables exploits héroïques qui semblent liés à un sacrifice. L'apport de la notion d'endettement comme explicative de la nature héroïque de l'exploit a ainsi pu mettre en perspective le changement de statut qui s'opère chez certaines figures et qui les distinguerait d'autres personnalités publiques, telles la vedette ou la célébrité. L'ajout de la période de latence comme phase préliminaire à l'héroïsation a aussi permis de relever certains indices quant au contexte d'émergence du héros. Finalement, les résultats de notre recherche ouvrent la voie à plusieurs questions : L'ère contemporaine donne-t-elle encore naissance à des héros ? Existe-t-il toujours des figures prêtes à se sacrifier corps et âme pour le sort de leur communauté ? Pour quelles raisons un individu serait-il transcendé en héros de nos jours ?

Héroïsation et héroïcité

Au terme de cette recherche, un retour sur les notions d'héroïsation et d'héroïcité nous apparaît aussi nécessaire. Si nous avons appréhendé l'héroïsation comme processus de fabrication du héros, l'héroïcité comme qualité de ce qui est héroïque a largement été identifiée aux propriétés mémorielles que déploie ce dernier. Les

résultats de notre recherche nous permettent cependant de comprendre cette héroïcité à travers une réflexion plus poussée. En même temps, celle-ci nous met face à la difficulté de traduire une pratique symbolique dans un savoir académique.

Rappelons que le cycle d'héroïsation se termine avec l'institutionnalisation du héros par l'intermédiaire de monuments, fondations ou autres types de commémorations en son honneur. Nous croyons qu'il est possible de voir ces diverses formes d'institutionnalisation comme autant de manières d'inscrire le héros dans l'héritage national.

Au processus d'héroïsation s'ajouterait ainsi un processus d'« historisation » et de « mémorialisation » où une communauté choisit de faire entrer officiellement un héros dans son histoire et sa mémoire collective. Du même ordre qu'une panthéonisation, cette pratique symbolique officialiserait le statut héroïque d'une figure publique. Une fois « mémorialisé », un individu serait ainsi couvert d'héroïcité. De plus, ces figures « mémorialisées » seraient déjà porteuses d'un idéal d'humanité et d'universalité ; donc exportables au-delà des frontières nationales. Leur héroïcité en ferait des enfants de la patrie, mais aussi l'incarnation de héros universels. C'est d'ailleurs ce que nous avons vu avec les cas de Mercouri et Théodorakis qui en sont venus à représenter à la fois le héros folklorique et le héros épique. Ancrés dans leur communauté et dans l'époque qui les voit naître et grandir, ils sont aussi des figures universelles, des combattants pour la liberté. Cette double inscription dans la mémoire de leur communauté, mais aussi dans celle de l'humanité tout entière les distinguerait du même coup d'autres figures populaires. Cette « mémorialisation » leur permettrait en effet de traverser le temps. Leur image serait ainsi préservée pour une transmission culturelle future.

9.3.2.3 Performance

En ce qui concerne l'analyse des concerts, elle aura permis de confirmer certaines propositions avancées dans d'autres études de performances musicales, tout en

conduisant à de nouvelles réflexions. Les résultats de notre recherche nous permettent en effet de mieux comprendre les raisons du succès et de l'impact de ces concerts dans la création d'un réveil mémoriel et d'un sentiment de *communitas*. D'une part, il s'agit bien de concerts « réussis » au sens où les performances strictement musicales semblent avoir entraîné les symptômes de réactions qu'il est possible de trouver dans d'autres concerts « réussis ». Des études comme celles de Matte (2000) et Weinstein (2000) ont avant nous démontré que l'atteinte d'une certaine forme de dépassement, dans le sens d'une extase et d'une transe, engendrant le sentiment de communion, était en effet possible dans le cadre de concerts.

Si ces études s'attachaient au phénomène de la musique *underground* ou *heavy métal*, elles nous ont permis de comprendre qu'un état fusionnel pouvait exister sans nécessairement faire usage de la mémoire. Le regroupement de personnes autour de mêmes goûts musicaux ou appartenances idéologiques semblerait suffisant pour permettre une communion. Toutefois, ces expériences de synergie collective ne sont pas à confondre avec le phénomène que nous avons mis en lumière. Le contexte dans lequel il a eu lieu ainsi que les rétrospections et projections qu'il a permises le repositionne dans une perspective plus large où c'est la vie et la destinée de toute une communauté et de tout un pays qui s'en trouvent affectées.

En ce sens, la logique communicationnelle pratiquée dans cette thèse nous invite à réfléchir aux diverses formes de communion qui ne sont pas à confondre les unes avec les autres. D'un côté, la *communion/socialité* dont parle Maffesoli (2006) a un aspect éphémère, horizontal et joue le rôle d'évasion du présent. De l'autre, la *communitas* de Turner (1969) est plutôt une communion de destin lors de moments privilégiés. Elle entraîne une communion dans le présent justement parce qu'il y a un grand rendez-vous avec le passé et l'avenir collectif. Cette fusion n'est pas faite d'évasion, mais de mobilisation collective. Si les concerts de l'automne 1974 peuvent s'apparenter à un espace de fuite du réel où le temps s'arrête, se rapprochant ainsi de

la vision de Maffesoli, ils relèvent davantage de la *communitas* par la synergie collective qui se crée au travers du travail de mémoire en liant le passé et le futur.

D'autre part, l'atteinte de cette synergie collective nous semble aussi compréhensible pour certaines raisons. Premièrement, nous avons déjà précisé l'importance et le rôle de la musique en Grèce. Le public des concerts ne s'est pas déplacé pour entendre un discours de trois heures, mais bien pour participer à une manifestation musicale. Il est venu au rendez-vous en si grand nombre en raison de son attachement particulier à la musique grecque. Comme nous l'avons expliqué au chapitre V, les Grecs n'ont cessé d'investir la musique dans leurs traditions populaires comme dans les grands épisodes de leur histoire. Ainsi, le succès de ces concerts dans la création d'une identité collective tient déjà dans le fait même qu'il s'agissait précisément de manifestations musicales où la musique jouée et les chansons chantées prenaient racine dans toute une histoire musicale populaire.

Ces concerts ont aussi été « réussis » en raison de la conjoncture particulière pendant laquelle ils ont eu lieu. En plus d'avoir été les premiers rassemblements autorisés depuis la fin de la dictature, ils ont été la première occasion d'écouter librement les chansons censurées, mais aussi de continuer la lutte en apportant sa solidarité à Chypre qui était alors en pleine crise. Ces concerts ont également été de grandes « retrouvailles » entre les Grecs et les artistes bannis qui ont été investis d'un rôle social emblématique par leurs positions durant la résistance. Ces divers éléments ont ainsi favorisé le déploiement d'un travail de mémoire collectif et l'émergence d'un sentiment de *communitas*.

Rite de liminalité et acte de reconnaissance

La création de cette *communitas* a justement été possible parce que les concerts ont joué le rôle de rituels de liminalité. Ils ont permis d'absorber le changement et la transition dans une configuration liminaire ouvrant la voie à la renaissance, la réagrégation, mais aussi la désagrégation. Les contraintes et catégories sociales

précédentes ont ainsi pu être déstructurées au profit d'un état de *communitas* où la communauté grecque s'est cherchée, s'est éveillée et a mis en commun ses pulsions et attentes collectives. S'émancipant de l'ancien ordre social de la dictature, elle a ainsi pu se réunir à nouveau, réintégrer ses héros bannis et écouter les chansons censurées afin de passer à autre chose.

Alors qu'ils avaient été mis au ban de leur communauté par la junte pour leurs actions de résistance durant la dictature, Mercouri et Théodorakis ont ainsi pu la réintégrer par l'intermédiaire des concerts. Les divers comportements de culte du héros dont ils ont fait l'objet ont constitué la reconnaissance publique la plus concrète de leurs exploits de résistants. Par son délire d'enthousiasme, son excitation et son accueil triomphal, le public a ainsi permis à ses figures de proue de confirmer leur statut héroïque.

Rites de libération

Rites de liminalité, ces concerts peuvent également être vus comme des rites de libération. Les comportements auxquels ils ont donné lieu nous semblent en effet très proches des manifestations populaires qui suivent toutes les époques de libération. De la Révolution française jusqu'à la chute du mur de Berlin en passant par la fin de la Seconde Guerre mondiale, des manifestations rassemblèrent des milliers de personnes qui partageaient le rejet d'une époque et d'un régime tout comme le rêve d'un futur différent. Si à bien d'autres moments de l'histoire les peuples du monde entier ont fêté leur libération en se réunissant, les Grecs l'ont célébré à travers des manifestations musicales. Comme nous l'avons précisé plus haut, la musique, pour les Grecs, est ancrée dans leur histoire et est particulièrement signifiante pour eux.

Certes, ces concerts n'ont pas été les seules manifestations de joie à la fin du régime. Les premiers jours suivant l'annonce de la chute de la junte furent marqués par une véritable frénésie populaire dans divers lieux publics du pays. Cependant, contrairement à ces expressions spontanées, les concerts de l'automne 1974 ont été les

premières manifestations de masse pour célébrer la chute de la junte. De plus, les figures de proue de la résistance étaient pour la première fois réunies avec les Grecs pour chanter les chansons censurées durant ces années sombres.

9.4 Une méthodologie créatrice : sources croisées et lectures transversales

En abordant un sujet et un objet de recherche rarement considérés sur le plan académique et en proposant certains apports théoriques, nous nous devons par le fait même d'adopter une posture méthodologique en adéquation avec les originalités prônées. Nous avons ainsi opté pour celle de la passeuse extraterritoriale qui ne cesse de se déplacer entre les pôles extérieurs et intérieurs de la recherche et qui se retrouve autant dans la peau du chercheur étranger que du chercheur sympathisant. Ce va-et-vient s'est manifesté à chaque étape de notre démarche et peut être résumé par le devoir de mémoire qui nous anime et qui s'est mêlé à la distance spatio-temporelle qui nous éloigne de notre objet d'étude ; nous permettant de la sorte d'avoir un plus grand recul sur ce dernier en évitant qu'une trop grande empathie nous envahisse. Notre posture a d'ailleurs particulièrement pris tout son sens lors de l'analyse des concerts. Dans ce travail de reconstruction mémorielle où les témoignages de répondants sont venus prendre une place de premier plan, nous avons conscience de l'importance de notre rôle de médiatrice.

Notre méthodologie croisée nous a permis de mettre en pratique l'intérêt et l'importance de lectures transversales dans le cadre d'une recherche comme la nôtre. En ce sens, les chapitres contextuels de la deuxième partie ont été constitués à partir de documents historiques et d'archives, mais des récits de vie ainsi que des romans sont également venus alimenter notre réflexion. Il en va de même pour les figures héroïques ou des concerts que nous avons analysés. Ces derniers nous ont d'ailleurs permis de confronter leurs traces écrites aux orales. Cette reconstruction mémorielle a en effet joué sur les deux grands niveaux de la mémoire collective : la mémoire historique et la mémoire commune.

9.5 Angle communicationnel et démarche transdisciplinaire

À la croisée de plusieurs domaines allant de la sociologie à l'étude de la musique populaire, cette thèse s'est inspirée des travaux de plusieurs chercheurs aux intérêts de recherche variés. De la même manière, un croisement de sources et de choix méthodologiques a motivé notre démarche transdisciplinaire. Ces croisements théoriques et méthodologiques nous font penser à la mémoire collective qui évolue elle-même entre la mémoire commune, vécue par les individus et réinterprétée par la collectivité, et la mémoire historique, c'est-à-dire l'appropriation officielle et sélective de souvenirs non vécus en tant que tels par le « nous ». Empruntant à ces deux mémoires, la mémoire collective peut ainsi être vue comme un « réservoir collectif de sens » (Stoiciu, 2006) issu de reconstructions symboliques appartenant aux divers registres de la connaissance. Du sens commun où s'exprime le savoir populaire et pratique, à la pensée savante propre aux théories et concepts de la sphère académique, en passant par les idées dominantes de l'époque faites de représentations collectives et d'idées reçues, la mémoire collective ne cesse en effet d'emprunter à ces sources de connaissance.

Cette dynamique a pu être mise à l'œuvre dans le cadre de cette thèse où nous avons interrogé le contexte de la dictature des colonels (1967-1974), les figures de Mercouri et Théodorakis et les concerts de l'automne 1974 à la lumière des perceptions culturelles du sens commun dont ils font l'objet, des images mentales collectives fixées à leur sujet au sein des opinions dominantes exprimées dans les médias, mais aussi du corps spécialisé d'études et de recherches qui se sont intéressées à eux ou aux concepts et théories qu'ils inspirent de manière générale.

En même temps, le regard critique que nous avons posé sur une dictature et le projet de transformation sociale qui y a pris forme n'est pas sans poser la question de notre propre engagement. Si nous avons prôné la posture d'une passeuse extraterritoriale et d'une médiatrice mémorielle, la problématique que nous avons mise en lumière et les résultats de notre recherche se voulaient aussi un plaidoyer

pour un engagement social désirable. Dans le même sens que la dynamique soulignée plus haut, la portée et la pertinence de nos découvertes se confronteront ainsi aux débats d'idées et à la réflexion scientifique qui s'engageront à leur sujet.

Il importe finalement de préciser que le but de notre recherche n'était pas la découverte d'un savoir contrôlable dans le sens d'une explication scientifique objective, mais plutôt d'un « commentaire scientifique » visant « à décrire, à comprendre et à donner un sens » (Stoiciu, 2006, p. 22). Étant provisoire, ce commentaire scientifique est justement « scientifiquement valable, puisqu'il contient la promesse de son dépassement » (Stoiciu, 2006, p. 22). Nous nous attendons ainsi à ce que des recherches ultérieures s'inspirent de nos découvertes, mais qu'elles les remettent aussi en question afin d'en échafauder d'autres.

APPENDICE A

EXTRAITS DES MESURES ADOPTÉES POUR APPLIQUER L'ÉTAT DE SIÈGE

Angelis Odysseus

Lieutenant général, chef de l'état-major de l'armée

Athènes, 15 avril 1967

1. L'arrestation et la détention préventive de toute personne sont autorisées sans tenir compte des dispositions en vigueur jusqu'à présent. La durée de l'arrestation est illimitée.
2. En cas de délit politique, toute mise en liberté provisoire sous caution est interdite et la durée de l'arrestation est illimitée.
3. Tout individu, quelle que soit sa qualité, peut être jugé devant un tribunal militaire d'exception ou devant une commission militaire spéciale.
4. Tout rassemblement et toute réunion de personnes, publics ou privés, sont interdits. Les réunions seront dispersées par la force.
5. La formation de toute association, dans des buts syndicalistes, est absolument interdite. La grève est illégale. La perquisition dans les maisons privées, dans les établissements et les services publics est autorisée jour et nuit sans aucune restriction. Toute communication par voie de radio ou de télévision doit être soumise au préalable à la censure.
6. Toute correspondance est soumise à la censure. Les crimes, les délits politiques et ceux de la presse – qu'ils concernent ou non la vie privée – et toutes les infractions soumises à la compétence des cours d'appel relèvent désormais des tribunaux militaires d'exception.
7. Tout individu qui commettra une infraction – même s'il s'agit d'une action qui n'est pas dirigée contre les autorités militaires – sera déféré devant les tribunaux militaires d'exception.

Source: Fakinos, Lépidis & Soméritis (1969, p. 9).

BIBLIOGRAPHIE

Références générales

- Adorno, Theodor W. 1973. *Philosophy of modern music*. New York : Seabury Press, 220 p.
- Albert, Jean-Pierre. 1998. « Du martyr à la star. Les métamorphoses des héros nationaux ». In *La fabrique des héros*, sous la dir. de Pierre Centlivres, Daniel Fabre et Françoise Zonabend, p. 11-32. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Anderson, Benedict. 1996. *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris : La Découverte, 212 p.
- Appadurai, 1996. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 229 p.
- Aubé, Jacques. 1988. « L'engagement des auteurs-compositeurs-interprètes francophones de la chanson au Québec de 1970 à 1980 et ses origines ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 129 p.
- Auslander, Philip. 1999. *Liveness: Performance in a mediatized culture*. London/New York : Routledge, 179 p.
- Basegmez, Virva. 2005. « Irish scene and sound. Identity, Authenticity and Transnationality among Young Musicians ». Thèse de doctorat, Stockholm, Stockholm University, 372 p.
- Bastide, Roger. 1970. « Mémoire collective et sociologie du bricolage ». *L'année sociologique*, n° 21, p. 65-108.
- Bauman, Richard. 1992. *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments*. Oxford : Oxford University Press, 313 p.
- Bédarida, François. 2003. *Histoire, critique et responsabilité*. Bruxelles : Éditions Complexe, 357 p.
- Bell, Catherine M. 1997. *Ritual: perspectives and dimensions*. Oxford/New York : Oxford University Press, 351 p.

- Belmont, Nicole. 1986. « La notion de rite de passage ». In *Les Rites de passage aujourd'hui : Actes du colloque de Neuchâtel 1981*, sous la dir. de Pierre Centlivres et Jacques Hainard, p. 9-17. Lausanne: L'Âge d'homme.
- Benjamin, Walter. 2000. « L'image proustienne ». Chap. in *Œuvres Complètes II*. Tad. de l'allemand par Maurice de Gandillac. Paris: Gallimard, p. 135-156.
- Benoist, Luc. 2003. *Signes, symboles et mythes*. Paris : PUF, 127 p.
- Berger, Peter, et Thomas Luckmann. 1996. *La construction sociale de la réalité*. Paris : Méridiens Klincksieck, 259 p.
- Bertrand Dorléac, Laurence. 2003. « L'artiste ». In *L'histoire des intellectuels aujourd'hui*, sous la dir. de Michel Leymarie et Jean-François Sirinelli, p. 271-284. Paris : PUF.
- Bertaux, Daniel. 2005. *L'enquête et ses méthodes : Le récit de vie*. Paris : Armand Colin, 126 p.
- Bonetti, Michel. 1993. « La construction des problèmes sociaux » In *Sociologies cliniques*, sous la dir. de Vincent de Gaulejac et Shirley Roy, p.163-176. Paris : Desclée de Brouwer.
- Boorstin, Daniel Joseph. 1961. *The image: a guide to pseudo-events in America*. New York : Vintage, 315 p.
- Bromberger, Christian, Alain Hayot et Jean-Marc Mariottini. 1995. *Le match de football*. Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 406 p.
- Browne, Ray Broadus. 1980. « Metaphor in the rituals of restorative and transformative group ». Chap. in *Rituals and ceremonies in popular culture*, p.48-61. Bowling Green State University: Popular Press.
- Bruner, Edward M. 1986. « Experience and its Expressions ». In *The Anthropology of Experience*, sous la dir. de Victor Turner and Edward Bruner, p. 3-30. Chicago: University of Illinois Press.
- Bryan, Dominic. 1998. « En souvenir de Guillaume : les parades orangistes en Irlande du Nord ». In *La fabrique des héros*, sous la dir. de Pierre Centlivres, Daniel Fabre et Françoise Zonabend, p. 33-49. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Butler, Bill. 1979. *The Myth of the Hero*. London : Rider, 208 p.

- Callen, Jeffrey. 2006. « "I need contact" – rock'n'roll and ritual. Peter Gabriel : Security tour, 1982-83 ». In *Performance and popular music : history, place and time*, sous la dir. de Ian Inglis, p. 107-118. Aldershot, England; Burlington: Ashgate Publishing.
- Campbell, Joseph. 1949. *The hero with a thousand faces*. New York : Pantheon Books, 416 p.
- , 1991 [c1988]. *The power of Myth*. New York : Doubleday, 233 p.
- Candau, Joël. 1996. *Anthropologie de la mémoire*. Paris : PUF, 126 p.
- , 1998. *Mémoire et Identité*. Paris : PUF, 225 p.
- Carey, James. 1989. *Communication as culture : essays on media and society*. Boston : Unwin Hyman, 241 p.
- Carlyle, Thomas. 1935 [c1840]. *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*. London: Oxford University Press, 320 p.
- Carrier, Maurice, et Monique Vachon. 1977. *Chansons politiques du Québec I (1765-1833)*. Montréal : Leméac, 361 p.
- Castells, Manuel. 2004. *The Power of Identity*. 2e éd. Oxford : Wiley-Blackwell Publishers, 537 p.
- Cavafis, Constantin. 1993. *Œuvres poétiques*. Trad. du grec par Socrate C. Zervos et Patricia Portier. Paris : Imprimerie nationale, 470 p.
- Cazeneuve, Jean. 1971. *Sociologie du rite*. Paris : PUF, 334 p.
- Centlivres, Pierre, Daniel Fabre et Françoise Zonabend. 1998. « Introduction ». In *La fabrique des héros*, sous la dir. de Pierre Centlivres, Daniel Fabre et Françoise Zonabend, p. 1-8. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Chamberland, Roger. 1995. « "Tu m'aimes-tu" : Le récit en creux d'une passion ». *Études littéraires. Poétiques de la chanson*, vol. 27, no 3, p. 41-50.
- Chévrier, Jacques. 2003. « La spécification de la problématique ». In *Recherche sociale : de la problématique à la collecte de données*, sous la dir. de Benoît Gauthier, p. 75-77. Québec : Presses de l'Université du Québec.

- Clair, Jean. 1997. *La responsabilité de l'artiste*. Paris : Gallimard, 141 p.
- Clark, Danae. 1995. *Negotiating Hollywood: The Cultural Politics of Actor's Labour*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 149 p.
- Coates, Norma. 2006. « If anything, blame Woodstock. The Rolling Stones: Altamont, December 6, 1969 ». In *Performance and popular music : history, place and time*, sous la dir. de Ian Inglis, p. 58-69. Aldershot, England; Burlington: Ashgate Publishing.
- Cohen, Sara. 1991. *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. Oxford : Clarendon Press, 246 p.
- Connerton, Paul. 1989. *How societies remember*. Cambridge : Cambridge University Press, 121 p.
- Conquergood, D. 1985. « Performing as a moral act: Ethical dimensions of the ethnography of performance ». *Literature in Performance*, vol. 5, no 2, p. 1-13.
- Csikszentmihalyi, Mihaly. 1975. *Beyond Boredom and Anxiety*. San Francisco, CA : Jossey-Bass, 231 p.
- . 1988. « The Flow Experience and its Significance for Human Psychology ». In *Optimal Experience: Psychological Studies of Flow in Consciousness*, sous la dir. de Mihaly and Selega Csikszentmihalyi, p. 15-35. Cambridge : Cambridge University Press.
- De Bonville, J. 2000. *L'analyse de contenu des médias*. Bruxelles : De Boeck Université, p. 35-54.
- Delcourt, J. 1991. « Les problèmes sociaux d'une société à risque ». *Recherches sociologiques*, vol. 22, nos 1-2, p. 1-120.
- Delporte, Christian. 1995. *Intellectuels et politique*. Italie : Casterman, 127 p.
- Demanche, Julie. 2006. « La parole conteuse dans l'œuvre de Richard Desjardins ». *Mémoire de maîtrise*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 143 p.
- Demers, Frédéric. 1999. *Céline Dion et l'identité québécoise*. Montréal : VLB, 192 p.
- Denselow, Robin. 1989. *When the music's over. The story of political pop*. London-Boston: Faber and Faber, 292 p.

- Dewey, John. 1958. *Art as experience*. New York: Capricorn Books, 355 p.
- Dion, Léon. 1987. *Québec 1945-2000*. T. 1 d'*À la recherche du Québec*. Sainte-Foy (Québec) : Presses de l'Université Laval, 182 p.
- Dorvil, Henri, et Robert Mayer (dir. publ.). 2001. *Théories et méthodologies*. T. 1 de *Problèmes sociaux*. Sainte-Foy (Québec) : Presses de l'Université du Québec.
- Douglas, Mary. 1971. *De la souillure. Essais sur les notions de pollution et de tabou*. Paris : Maspéro, 194 p.
- Duclos, M. 1987. « La construction du risque : le cas des ouvriers de la chimie face aux dangers industriels », *Revue française de sociologie*, vol.28, p. 17-42.
- Duret, Pascal. 1993. *L'héroïsme sportif*. Paris : PUF, 136 p.
- Duvignaud, Jean. 1991. *Fêtes et civilisations*. Arles : Actes Sud, 259 p.
- Drucker, Susan J., et Robert S. Cathcart. 1994. « The hero as a communication phenomenon ». In *American heroes in a media age*, sous la dir. de Susan J. Drucker et Robert S. Cathcart, p. 1-8. Cresskill, NJ: Hampton Press.
- Dyer, Richard. 2004. *Heavenly bodies: film stars and society*. 2e éd. London/New York : Routledge, 210 p.
- Eisenstadt, S.N. 1973. *Tradition, change, and modernity*. USA: John Wiley & Sons, inc., 367 p.
- Elias, Norbert. 1978. *The history of manners*. New York : Pantheon, 310 p.
- Elliott, Richard. « Reconstructing the event: Spectres of terror in Chilean performance ». *British Postgraduate Musicology* [En ligne]. 2006. <http://www.bpmonline.org.uk/bpm8/Elliott.html>, (Page consultée le 25 avril 2009)
- Emerson, R.W. 2000. *Essais*. Paris : Michel Houdiard, 92 p.
- Eriksen, Anne. 1998. « Être ou agir ou le dilemme de l'héroïne ». In *La fabrique des héros*, sous la dir. de Pierre Centlivres, Daniel Fabre et Françoise Zonabend, p. 149-164. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

- Fabre, Daniel. 1998. « L'atelier des héros ». In *La fabrique des héros*, sous la dir. de Pierre Centlivres, Daniel Fabre et Françoise Zonabend, p. 233-318. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Fachner, Jörg. 2006. « Music, Consciousness and Altered States: An Overview ». In *Music and altered states: consciousness, transcendence, therapy and addiction*, sous la dir. de David Aldridge et Jörg Fachner, p. 15-37. London : Jessica Kingsley Publishers.
- Fakinos, Aris. 1988. *Grèce*. Paris : Seuil, 156 p.
- Fast, Susan. 2006. « Popular music performance and cultural memory. Queen: Live Aid, Wembley Stadium, London, July 13, 1985 ». In *Performance and popular music : history, place and time*, sous la dir. de Ian Inglis, p. 138-154. Aldershot, England; Burlington: Ashgate Publishing.
- Feld, Steven. 1990. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 297 p.
- Ferro, Marc. 1985. *L'histoire sous surveillance*. Paris : Calmann-Lévy, 216 p.
- Finnegan, Ruth H. 1989. *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*. Cambridge : Cambridge University Press, 378 p.
- Frazer, James George. 1963 [c1922]. *The golden bough; a study in magic and religion*. abridged ed. New York : Macmillan, 864 p.
- Friedländer, Saul. 1992. *Probing the limits of representation: Nazism and the "final solution"*. Cambridge : Harvard University Press, 407 p.
- Frith, Simon. 1996. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge : Harvard University Press, 352 p.
- Frow, John. 1995. *Cultural studies and cultural value*. Oxford/New York : Oxford University Press, 190 p.
- Geary, Patrick J. 1996. *La mémoire et l'oubli à la fin du premier millénaire*. Trad. de l'anglais par J.-P. Ricard. Paris, Aubier/Collection historique, 338 p.
- Gerzon, Mark. 1984. *A Choice of Heroes. The Changing Faces of American Manhood*. Boston: Houghton Mifflin Company, 279 p.

- Giroux, Robert. 1993. « Poésie et chanson: des liens arbitraires ». In *En avant la chanson !*, sous la dir. de Robert Giroux, p. 11-16. Montréal: Triptyque.
- Glaser, Barney G., et Anselm L. Strauss. 1967. *The discovery of grounded theory strategies for qualitative research*. Chicago: Aldine Pub., 271 p.
- Gluckman, Max. 1962. « Les rites de passage ». In *Essays on the ritual of social relations*, sous la dir. de Max Gluckman et Cyril Daryll Forde. Manchester: Manchester University Press, 190 p.
- Goffman, Erving. 1974. *Les Rites d'interaction*. Paris : Éditions de Minuit, 230 p.
- Gracyk, Theodore. 1996. *Rhythm and noise: an aesthetics of rock*. London : I.B.Tauris, 280 p.
- Grenier, Line. 2000. « Questions de renommée : les mises en mémoire du phénomène Céline Dion ». *Revue interdisciplinaire francophone d'études féministes*, vol. 13, no 2, p. 33-45.
- , 2007. « "Inoubliable Céline!" Archives populaires et mémoires publiques », communication présentée dans le cadre du colloque *La chanson au fil du temps: histoire, mémoire, nostalgie*. Montréal, Canada, 30 mars 2007, organisé par le CRILQ.
- Grimes, Ronald L. 1990. *Ritual criticism*. Columbia : University of South California, 270 p.
- , 2002. *Deeply Into the Bone: Re-Inventing Rites of Passage*. Columbia : University of California Press, 393 p.
- Hafen, Roland. 1992. « Hedonismus und Rockmusik: Eine empirische Studie zum Live-Erlebnis Jugendlicher ». Thèse de doctorat, Paperborn, Fachbereich 4, Universität-Gesamthochschule, 359 p.
- Halbwachs, Maurice. 1925/1935. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris : F. Alcan, 404 p.
- , 1997 [c1950]. *La mémoire collective*. Paris : A. Michel, 295 p.
- Hall, Stuart. 1982. « The Discovery of Ideology ». In *Culture, Society and the Media*, sous la dir. de Michael Gurevitch, Janet Woollacott, Tony Bennett et James Curran, p. 56-90. Londres : Methuen.

- Hannerz, Ulf. 1992. *Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning*. New York : Columbia University Press, 347 p.
- Harwood, R. 1984. *All the world's a stage*. London : Methuen, 320 p.
- Heinich, N. 2005. *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*. Paris : Gallimard, 370 p.
- Hikmet, Nazim. 1984. *Anthologie poétique*. Paris : Temps Actuels, 372 p.
- Hobsbawn, Eric J. 1997. *On History*. New York : New Press, 305 p.
- Holst, Gail. 2006. *Road to rembetika*. Limni/Evia : Denise Harvey, 190 p.
- Hubert, M. 1991. « L'approche constructiviste appliquée à la sociologie des problèmes sociaux : élément d'un débat ». *Recherches sociologiques*, vol.22, nos 1-2, p. 21-32.
- Illingworth, Nicola. 2001. « The internet matters: exploring the use of the internet as a research tool ». *Sociological Research Online*, vol 6, no 2, [En ligne]. <http://www.socresonline.org.uk/6/2/illingworth.html> (Page consultée le 16 octobre 2009).
- Inglis, Ian (dir. publ.). 2006. « History, place and time: the possibility of the unexpected ». In *Performance and popular music : history, place and time*, sous la dir. de Ian Inglis, p. xiii-xvi. Aldershot, England; Burlington : Ashgate Publishing.
- Jackson, Joe. 1996. « Speaking in Tongues ». *Hot Press*, vol. 20, no 24, p. 46-48.
- Jeffrey, Denis. 2003. *Éloge des rituels*. Québec : Presses de l'Université Laval, 230 p.
- Jucquois, Guy, et Pierre Swiggers. 1991. « Comparatisme : contours d'une visée ». In *Le Comparatisme devant le miroir*, sous la dir. de Guy Jucquois et Pierre Swiggers, p. 13-18. Louvain-la-Neuve : Peeters.
- Julien, Jacques. 1993. « Quand la chanson ». In *En avant la chanson !*, sous la dir. de Robert Giroux, p. 177-207. Montréal : Triptyque.
- Kivits, Joëlle. 2005. « Online Interviewing and Research Relationship ». In *Virtual Methods : Issues in Social Research on the Internet*, sous la dir. de Christine Hine, p. 137-162. New York : Berg Publishers.

- Klapp, Orrin E. 1948. « The creation of popular heroes ». *The American Journal of Sociology*, vol. 54, no 2, p. 135-141.
- , 1949. « The Folk Hero ». *Journal of American Folklore*, no 62, p. 17-25.
- , 1964. *Symbolic Leaders: Public Dramas and Public Men*. Chicago : Aldine Transaction, 272 p.
- Konstantopoulos, Helen. « In the spirit of rebellion ». *Daily news Egypt* [En ligne].
13 juin 2008.
<http://www.thedailynewsegypt.com:80/article.aspx?ArticleID=14386> (Page
consultée le 11 février 2009).
- Koselleck, Reinhart. 1990. « Champ d'expérience et horizon d'attente : deux catégories historiques ». Chap. in *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*. p. 307-330. Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.
- Kracauer, Siegfried. 1969. *History: The Last Things Before the Last*. New York : Oxford University Press, 269 p.
- Kvale, Steinar. 1996. *Interviews : an introduction to qualitative research interviewing*. London : Sage, 326 p.
- Lacasse, Serge. 2006. « Stratégies narratives dans « Stan » d'Eminem : Le rôle de la voix et de la technologie dans l'articulation du récit phonographique ». *Protée*, vol. 34, no 2-3, p. 1-16.
- Laramée, Alain, et Bernard Vallée. 2001. *La recherche en communication : Éléments de méthodologie*. Coll. « Communication organisationnelle ». Sainte-Foy (Québec) : Presses de l'Université du Québec – Télé-Université, 377 p.
- Lavabre, Marie-Claire. 1992. « Histoire, mémoire et politique : le cas du parti communiste français » Thèse de doctorat, Paris, IEP de Paris, 584 p.
- , 2000. « Pour une sociologie de la mémoire collective ». Centre National de la Recherche Scientifique. [En ligne].
<http://www.cnrs.fr/cw/fr/pres/compress/memoire/lavabre.htm>, (Page consultée le 14 octobre 2009).
- , 2000. « Usages et mésusages de la notion de mémoire ». *Critique internationale*, no 7 (avril), p. 48-57.

- Leach, Edmund. 1980. « Cheveux, poils, magie ». Chap. in *L'Unité de l'homme et autres essais*, p.321-361. Paris : Gallimard.
- Loraux, Nicole et Carles Miralles. 1998. *Figures de l'intellectuel en Grèce ancienne*. Paris : Éditions Belin, 381 p.
- Lord Raglan. 2003 [c1936]. *The Hero: A Study in Tradition, Myth and Drama*. Mineola, NY : Dover Publications, 320 p.
- Lull, James. 1987. « Listeners' communicative uses of popular music ». In *Popular music and communication*, sous la dir. de James Lull, p. 140-174. Newbury Park/CA: Sage.
- Lutz, Catherine A. et Lila Abu-Lughod. 1990. « Introduction : emotion, discourse, and the politics of everyday life ». In *Language and the Politics of Emotion*, sous la dir. de Catherine A. Lutz et Lila Abu-Lughod, p. 6-22. Cambridge : Cambridge University Press.
- Mace, Gordon. 2000. *Guide d'élaboration d'un projet de recherche*. Québec : Les Presses de l'université Laval, p. 23-40.
- Madison, Soyini D. 2005. *Critical ethnography: method, ethics and performance*. Thousand Oaks, London, New Delhi : Sage Publications, 247 p.
- Maffesoli, Michel. 2006. « Communion et communication : Penser le mystère de la socialité contemporaine ». *Sociétés*, no 91, p. 7-10.
- Maisonneuve, Jean. 1988. *Les rituels*. Paris : PUF, 125 p.
- Mann, Chris, et Fiona Steward. 2000. *Internet Communication and Qualitative Research: A Handbook for Researching Online*. Sage : London, 258 p.
- Marcadet, Christian. 2008. « Le récital 1953-1954 d'Yves Montand au Théâtre de l'Étoile de Paris, ou comment la politique fit irruption sur les scènes de music-hall ». In *La chanson politique en Europe*, sous la dir. de Céline Cecchetto et Michel Prat, p. 117-136. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux.
- Markham, Annette N. 2004. « The Internet as research context ». In *Qualitative Research Practice*, sous la dir. de Clive Seale, Giampietro Gobo, Jaber F. Gubrium et David Silverman, p. 328-344. Thousand Oaks, London, New Delhi : Sage.
- Martin, George. 1983. *Making Music*. London: Pan, 352 p.

- Massé, Pierrette. 1992. *Méthodes de collecte et d'analyse de données en communication*. Sillery : Presses de l'Université du Québec, 253 p.
- Mathieu, Jacques, et Jacques Lacoursière. 1991. *Les mémoires québécoises*. Sainte-Foy (Québec): Presses de l'Université Laval, 383 p.
- Matte, Michel. 1985. « Performance chantée et communication ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 129 p.
- Matte, Isabelle. « Rites de passage en contexte moderne : l'exemple de la scène musicale underground montrealaise ». *Ethnologies*. FindArticles.com [En ligne]. 2000. http://findarticles.com/p/articles/mi_6914/is_1_22/ai_n28817908/, (Page consultée le 4 août 2009).
- Mattig, Ruprecht. 2006. « Pop concerts as modern religious rituals ». In *Hidden dimensions of education: rhetoric, rituals and anthropology*, sous la dir. de Tobias Werler et Christoph Wulf, p. 149-164. Münster: Waxmann Verlag.
- Mauss, Marcel. 1950. *Sociologie et anthropologie*. Paris : PUF, 389 p.
- Mayer, Robert. 2001. « Le constructivisme et les problèmes sociaux ». In *Problèmes sociaux, Tome 1 : théories et méthodologies*, sous la dir. de Henri Dorvil et Robert Mayer, p. 111-134. Sainte-Foy (Québec) : Presses de l'Université du Québec.
- McLean, Adrienne L. 2004. *Being Rita Hayworth: Labor, Identity, and Hollywood Stardom*. New Brunswick, N.J. : Rutgers University Press, 272 p.
- Megill, Allan. 1998. « History, memory, identity ». *History of the Human Sciences*, vol. 11, no 3, p. 37-62.
- Melançon, Benoît. 2006. *Les yeux de Maurice Richard: une histoire culturelle*. Montréal : Saint-Laurent, Québec, 276 p.
- Melançon, Johanne. 2007. « Se souvenir pour exister », communication présentée dans le cadre du colloque *La chanson au fil du temps : histoire, mémoire, nostalgie*. Montréal, Canada, 30 mars 2007, organisé par le CRILQ.
- Melucci, Alberto. 1996. *Challenging codes : collective action in the information age*. Cambridge, New York : Cambridge University Press, 455 p.

- Memmi, Albert. 1979. *La dépendance : esquisse pour un portrait du dépendant*. Paris : Gallimard, 218 p.
- Merriam, Alan P. 1964. *The anthropology of music*. Evanston, Ill. : Northwestern University Press, 358 p.
- Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes, Angleterre : Open University Press, 328 p.
- , 2000. *Reading pop: approaches to textual analysis in popular music*. Oxford ; Toronto : Oxford University Press, 388 p.
- Miermont, Jacques. 1993. *Écologie des liens*. Paris : ESF, 317 p.
- Miles, Matthew B., et Michael A. Huberman. 1991. *Analyse des données qualitatives : recueil de nouvelles méthodes*. Bruxelles : De Boeck-Wesmael, 480 p.
- Minois, Georges. 2005. *Le culte des grands hommes : des héros homériques au star-system*. Paris : Louis Audibert, 569 p.
- Mucchielli, Alex. 2004. *La place du constructivisme pour l'étude des communications*. Montpellier : Publications Montpellier 3, 331 p.
- Muxel, Anne. 1996. *Individu et mémoire familiale*. Paris : Nathan, 230 p.
- , 1998. « Les héros des jeunes Français. Vers un humanisme politique réconciliateur ». In *La fabrique des héros*, sous la dir. de Pierre Centlivres, Daniel Fabre et Françoise Zonabend, p. 79-100. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Nora, Pierre. 1979. « Quatre coins de la mémoire ». *H. Histoire*, no 2, juin, p. 9-32.
- , 1984. *La République*. T.1 de *Les Lieux de mémoire*. Paris : Gallimard.
- Paillé, Pierrette. 1996. « De l'analyse qualitative en général et de l'analyse thématique en particulier ». *Revue de l'Association de la Recherche Qualitative*, vol 15, p. 179-194.
- Paul, Jean-Marie. 2004. *La foule : mythes et figures. De la Révolution à aujourd'hui*. Rennes : PUR, 242 p.

- Perrone, Julie. 2008. « Le processus d'héroïsation du Rocket ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 108 p.
- Phelan, Peggy. 1993. *Unmarked: The politics of performance*. London/New York : Routledge, 207 p.
- Pires, Alvaro P. 1997. « De quelques enjeux épistémologiques d'une méthodologie générale pour les sciences sociales ». In *La recherche qualitative : Enjeux épistémologiques et méthodologiques*, sous la dir. de Jean Poupart, et coll., p. 3-54. Montréal: Gaëtan Morin.
- Poupart, René. 1988. *Aspects de la chanson poétique*. Paris : Didier Erudition, 148 p.
- Pourtois, Jean-Pierre, Desmet, Huguette. 1988. *Épistémologie et instrumentation en sciences humaines*. Liège : Pierre Mardaga, p. 97-110.
- Prévost-Thomas, Cécile. 2006. « Dialectiques et fonctions symboliques de la chanson francophone contemporaine ». Thèse de doctorat, Paris, Université de Paris X-Nanterre, 706 p.
- , 2007. « La réminiscence en chansons : expériences individuelles et collectives », communication présentée dans le cadre du colloque *La chanson au fil du temps : histoire, mémoire, nostalgie*. Montréal, Canada, 30 mars 2007, organisé par le CRILQ.
- Rank, Otto. 1959. *The myth of the birth of the hero, and other writings*. New York : Random House, 315 p.
- Revault d'Allones, Olivier. 1973. « L'art contre la société. Une culture dominée: Le rébétiko ». Chap. in *La création artistique et les promesses de la liberté*, p. 143-178. Paris : Klincksieck.
- Ricard, Bertrand. 2000. *Rites, code et culture rock. Un art de vivre communautaire*. Paris : L'Harmattan, 279 p.
- Ricœur, Paul. 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Éditions du Seuil, 656 p.
- Rivière, Claude. 1995. *Les rites profanes*. Paris : PUF, 261 p.
- Robin, Régine. 1989. *Le roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors lieu*. Montréal : La Préambule, 196 p.

- Rodnitzky, Jerome L. 1976. *Minstrels of the dawn. The folk-protest singer as a cultural hero*. Chicago : Nelson-Hall, 192 p.
- Rollin, Roger R. 1983. « The Lone Ranger and Lenny Skutnik: The Hero as Popular Culture ». In *The Hero in transition*, sous la dir. de Ray B. Browne et Marschall W. Fishwick, p. 14-46. Bowling Green State University: Popular Press
- Rostas, Susanna. 1998. « From ritualization to performativity: the Concheros of Mexico ». In *Ritual, performance, media*, sous la dir. de Felicia Hugues-Freeland, p. 85-103. London/New York : Routledge.
- Rothenbuhler, Eric W. 1998. *Ritual communication. From everyday conversation to mediated ceremony*. Thousand Oaks, London, New Delhi : Sage Publications, 159 p.
- Rouget, Gilbert. 1980. *La musique et la transe : esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Paris : Gallimard, 494 p.
- Said, Edward W. 1996. *Des intellectuels et du pouvoir*. Paris : Seuil, 140 p.
- Schank, Barry. 1994. *Dissonant identities: The Rock 'n' roll Scene in Austin, Texas*. Hanover and London: Wesleyan University Press, 294 p.
- Schechner, Richard. 2002. *Performance studies*. London/New York : Routledge, 288 p.
- Schieffelin, Edward L. 1998. « Problematizing performance ». In *Ritual, performance, media*, sous la dir. de Felicia Hugues-Freeland, p. 194-207. London/New York : Routledge.
- Schlesinger, Philip. 1991. *Media, state and nation: Political violence and collective identities*. London : Sage, 202 p.
- Seca, J.M. 1988. *Vocations rock : l'état acide et l'esprit des minorités rock*. Paris : Méridiens Klincksieck, 326 p.
- Segalen, Martine. 1998. *Rites et rituels contemporains*. Paris : Éditions Nathan, 127 p.
- Sélim, Abou. 1997. « Les métamorphoses de l'identité culturelle ». *Diogèna*, no 177 Janvier/Mars, p. 4.

- Shuker, Roy. 2001. « My Generation: Audiences and fans, scenes and subcultures ». In *Understanding Popular music*. London/New York : Routledge, p. 193-217.
- Spector, Malcolm, et John I. Kitsuse. 1977. *Constructing Social Problems*. Menlo Park, Calif.: Mills, Benjamin et Cummings, 184 p.
- Steckmesser, Kent Ladd. 1965. *The Western hero in history and legend*. Norman : University of Oklahoma Press, 281 p.
- Stoiciu, Gina. 2006. *Comment comprendre l'actualité. Communication et mise en scène*. Sainte- Foy : Presses de l'Université du Québec, 242 p.
- Stokes, Martin. 1994. « Introduction: Ethnicity, Identity and Music ». In *Ethnicity, Identity and Music : The Musical Construction of Place*, sous la dir. de Martin Stokes, p. 1-34. Oxford: Berg.
- Strauss, Anselm, et Juliet Corbin. 1990. *Basics of Qualitative Research: Grounded Theory Procedures and Techniques*. Newbury Park: Sage, 270 p.
- Sturken, Marita. 1997. *Tangled Memories: The Vietnam War, the Aids Epidemic, and the Politics of Remembering*. Berkeley : University of California Press, 358 p.
- Sylvan, Robin. 2002. « Eyes of the world. The Grateful Dead and the Deadheads ». Chap. in *Traces of the spirit*, p. 83-117. New York : New York University Press.
- Todorov, Tzvetan. 1995. *Les abus de la mémoire*. Paris : Arléa, 61 p.
- Toynbee, Arnold Joseph. 1951. *War and civilization*. London : Oxford University Press, 165 p.
- Traverso, Enzo. 2005. *Le passé, modes d'emploi*. Paris : La Fabrique éditions, 136 p.
- Turcotte, Daniel. 2000. « Le processus de la recherche sociale ». In *Méthodes de recherche en intervention sociale*, sous la dir. de Robert Mayer, Francine Ouellet, Marie-Christine Saint-Jacques et Daniel Turcotte, p. 39-68. Montréal : Gaëtan Morin.
- Turner, Victor. 1969. *Le phénomène rituel*. Paris : PUF, 206 p.
- . 1986. *The anthropology of performance*. New York : PAJ Publications, 185 p.

- Vande Berg, Leah R. 1998. « The Sports Hero Meets Mediated Celebrityhood ». In *Mediasport*, sous la dir. de Lawrence A. Wenner, p. 134-154. London/New York : Routledge.
- Van Gennep, Arnold. 1981 [c1909]. *Les rites de passage*. Paris : Picard, 288 p.
- Vignol, Baptiste. 2005. *Des chansons pour le dire. Une anthologie de la chanson qui trouble et qui dérange*. Paris : Tournon, 380 p.
- Vilà, Pablo. 1992. « Rock Nacional and Dictatorship in Argentina ». In *Rockin, the boat : mass music & mass movements*, sous la dir. de Reebee Garofalo, p. 209-231. Boston : South End Press.
- Weber, Max. 1958. *The rational and social foundations of music*. Carbondale, Ill. : Southern Illinois University Press, 148 p.
- Weinstein, Deena. 2000. *Heavy metal: the music and its culture*. New York : Da Capo Press, 352 p.
- Wills, Geoff, et Cary L. Cooper. 1988. *Pressure Sensitive : Popular Musicians Under Stress*. London : Sage, 142 p.
- Wunenburger, Jean-Jacques. 2003. *L'imaginaire*. Paris : PUF, 125 p.
- Zumthor, Paul. 1983. *Introduction à la poésie orale*. Paris : Éditions du Seuil, 307 p.

Sources principales du Chapitre III

- Arvanitis, Françoise. 2004. *La Grèce des Grecs*. Paris : Liana Levi/Seuil, 159 p.
- Boutillier, Sophie, et Henri Tonnet. 2003. *La Grèce dans tous ses états*. Paris : L'Harmattan, 154 p.
- Churchill, Winston. 1948-1954. *Mémoires sur la Deuxième Guerre mondiale*. Paris : Plon, Vol. 1.
- Clogg, Richard. 2002. *A Concise History of Greece*. Cambridge : Cambridge University Press, 291 p.
- Contogeorgis, Georges. 1992. *Histoire de la Grèce*. Paris : Hatier, 479 p.

- Drevet, Jean-François. 2000. *Chypre en Europe*. Paris-Montréal : L'Harmattan, 327 p.
- Fakinos, Aris. 1992. *La citadelle de la mémoire*. Trad. du grec par Roselyne Majesté-Larrouy. Paris : Fayard, 341 p.
- . 2000. *Le maître d'œuvre*. Trad. du grec par Roselyne Majesté-Larrouy. Paris : Fayard, 270 p.
- Kazantzaki, Nikos. 1956. *La liberté ou la mort*. Trad. du grec par Gisèle Prassinos et Pierre Fridas. Paris : Plon, 704 p.
- . 1964. *Alexis Zorba*. Trad. du grec par Yvonne Gauthier avec la collaboration de Gisèle Prassinos et Pierre Fridas. Paris : Plon, 439 p.
- . 1965. *Les frères ennemis*. Trad. du grec par Pierre Aellig. Paris : Plon, 384 p.
- Kédros, André. 1952. *Peuple Roi*. Paris : E.F.R., 274 p.
- . 1966. *La résistance grecque (1940-1944)*. Paris : Robert Laffont, 544 p.
- Manthoulis, Robert. 1977. *Les Rescapés de l'Histoire*. Paris : Seuil audiovisuel/TF1/Le Monde, Film 16 mm, 52 min, son, couleur.
- . 1997. *La Guerre Civile Grecque*. Paris/Athènes : La Sept (Arte)/NET/Ygrec Productions, Vidéocassette BETA, 55 min, son, couleur.
- Mazower, Mark. 2002. *Dans la Grèce d'Hitler*. Paris : Les Belles Lettres, 478 p.
- Prévélakis, Georges. 1997. *Géopolitique de la Grèce*. Paris : Éditions Complexe, 143 p.
- Terrades, Marc. 2005. *Le drame de l'hellénisme*. Paris : L'Harmattan, 408 p.
- Woodhouse, Christopher M. 1948. *Apple of discord: a survey of recent Greek politics in their international setting*. London : Hutchinson, 320 p.
- Xanthakou, Margarita. 2007. *Identités en souffrance. Une ethnologie de la Grèce*. Paris : Odile Jacob, 276 p.
- Zèi, Alki. 1989. *La fiancée d'Achille*. Trad. du grec par Gisèle Jeanperin. Paris : La Découverte, 300 p.

----- . 1996. *Le tigre dans la vitrine*. Trad. du grec par Gisèle Jeanperin. Paris : Syros, 241 p.

----- . 2000. *L'ombrelle mauve*. Trad. du grec par Gisèle Jeanperin. Genève : La joie de lire, 301 p.

Sources principales du chapitre IV

Camus, Patrick. 1970. *Le climat d'Athènes*. Paris : Office national de radiodiffusion télévision française, Film 16 mm, 16 min 37 s., son, n&b.

Costa-Gavras. 1969. *Z*. Paris/Alger : Regannes Films/Office Nationale pour le Commerce et l'Industrie Cinématographique, Film DVD, 127 min, son, couleur.

Fakinos, Aris, Clément Lépidis et Richard Soméritis. 1969. *Le livre noir de la dictature en Grèce*. Paris : Seuil, 205 p.

----- . 1995. *La vie volée*. Trad. du grec par Roselyne Majesté-Larrouy. Paris : Fayard, 297 p.

Langlois, Denis. 1969. *Panagoulis, le sang de la Grèce*. Paris : François Maspero, 123 p.

Leontsinis, Yannis. 1977. *Chronicles of the greek dictatorship April 21, 1967. A et B*. Athènes : Leon Film, DVD, 92 min, son, n&b et couleur.

Liappas, Pierre. 1978. « Les causes du coup d'État militaire : le cas grec de 1967 ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 148 p.

Manthoulis, Robert. 1998. *La Dictature des Colonels Grecs*. Paris/Athènes : La Sept (Arte)/NET/Ygrec Productions, Vidéocassette BETA, 55 min, son, couleur.

Marceau, Marc. 1967. *La Grèce des colonels*. Paris : Robert Laffont, 267 p.

----- . 1974. *Le coup d'Athènes*. Paris : Buchet/Chastel, 315 p.

Mercouri, Mélina. 1972. *Je suis née grecque*. Paris : Stock, 319 p.

Panourgíá, Neni. 1995. *Fragments of death, fables of identity: an Athenian anthropology*. Madison : University of Wisconsin Press, 242 p.

- , 2009. *Dangerous Citizens: The Story of the Greek Left*. New York : Fordham University Press, 256 p.
- Papandreou, Andreas. 1970. *Democracy at gunpoint: The Greek Front*. London : André Deutsch, 338 p.
- Poulantzas, Nicos. 1975. *La crise des dictatures*. Paris : François Maspero, 137 p.
- Starakis, Jean. 1971. *Dans les prisons des colonels*. Paris : Grasset, 188 p.
- Théodorakis, Mikis. 1971. *Journal de résistance. La dette*. Paris: Flammarion, 320 p.
- Theodossopoulos, T. 1981. *The trial of the greek dictatorship*. Athènes : Christos Manguos Productions, DVD, 110 min 23 s., son, n&b et couleur.
- Xénakis. Françoise. 1997 [c1978]. *Elle lui dirait dans l'île*. Paris : Robert Laffont, 104 p.

Sources principales du Chapitre V

- 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 rébétès 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/ NEYRAC 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.

Sources principales du Chapitre VI

- AFP. 1972. « Safe conduct is guaranteed to Miss Mercouri ». *The Times* (Londres), 12 juillet, p. 8.
- AFP; AP. 1994. « Andréas Papandréou exprime « sa réelle douleur » ». *Le Soleil* (Québec), 7 mars, p. B4.
- AFP; AP. 1994. « Mélina Mercouri. Actrice, chanteuse et militante ». *La Presse* (Montréal), 7 mars, p. B4.
- AFP; AP. 1990. « Grèce. Les deux amours de Mélina Mercouri ». *Le Monde* (Paris), 13 octobre, p. 6.
- AFP; AP. 1994. « La mort de Mélina Mercouri. François Mitterrand a écrit à Jules Dassin ». *Le Monde* (Paris), 8 mars, p. 17.
- Anagnostopoulos, Demetres. 2006. *Modern Greeks: Melina Mercouri*. Athènes/New York : Nova/The History Channel, DVD, 51 min, son, couleur.
- Cacoyannis, Michael. 2000 [c1955]. *Stella*. New York : Fox Lorber Films : WinStar TV & Video, DVD, 92 min, son, n&b.

- Castonguay, Pierre. 1968. *Le sel de la semaine [des entrevues de Fernand Séguin]: Gilles Vigneault et Mélina Mercouri*. Prod. Québec Périodica Vidéo. Montréal : Société Radio-Canada. Vidéocassette VHS, 116 min 40 s., son, n&b.
- Dassin, Jules. 1991 [c1960]. *Pote tin Kyriaki [Jamais le dimanche]*. Athènes/Los Angeles : Melinafilm/Jorilie Productions, Vidéocassette VHS, 92 min, son, n&b.
- Duras, Marguerite. 1984. « Melina ». Chap. in *Outside*, p. 234-239. Paris: P.O.L.
- Eleftheriotis, Dimitris. 2002. « Melina Mercouri: From "Scarlet Woman" to "National Symbol" ». Chap. in *Popular Cinemas of Europe*, p. 156-163. New York/London : Continuum International Publishing Group.
- Elnadi, Bahgat, et Adel Rifat. 1991. « Mélina Mercouri ». *Le courrier de l'UNESCO*, Décembre, p. 8-13.
- Fondation Mélina Mercouri. *Melina Mercouri*. [CD-ROM-VIDEO CD]. Athènes : Kastaniotis Éditions. 2000. 2 disques.
- Georgoussopoulos, Kostas. 1995. « Trois mythes qui ne sont pas des stars ». In *Le cinéma grec*, sous la dir. de Michel Demopoulos, p. 127-133. Paris : Centre Georges Pompidou.
- Kabbathas, Vassilis. 1994. « Μελίνα για πάντα » [Mélina pour toujours]. *Eikones*, no 488, p. 6-15.
- Manthoulis, Robert. 1968. *Mélina retrouve la Grèce*. Paris : ORTF, Film 16 mm, 17 min, son, n&b.
- Mercouri, Mélina. 1972. *Je suis née grecque*. Paris : Stock, 319 p.
- Meyer-Stabley, Bertrand. 2001. *La véritable Mélina Mercouri*. Paris : Pygmalion, 331 p.
- Modiano, Mario. 1972. « Tension high as Miss Mercouri is allowed in ». *The Times* (Londres), 13 juillet, p. 7.
- Sagan, Françoise. 1978. « Jules Dassin et Mélina Mercouri ». *Paris-Match*, no 1533, 13 octobre.

- Toomey, Philippa. 1976. « Melina Mercouri: Hungry for Greek life after years of exile ». *The Times* (Londres), 9 avril, p. 12.
- Tremblay, Odile. 1994. « Méлина Mercouri (1925-1994). Elle fut la Grèce comme de Gaulle fut la France ». *Le Devoir* (Montréal), 7 mars, p. A1.
- Tsaliki, Liza. 1995. « The Media and the Construction of an 'Imagined Community', The Role of Media Events on Greek television ». *European Journal of Communication*, vol. 10, no 3, p. 345-370.

Sources principales du Chapitre VII

- Archimandritis, Yorgos. 2007. *Μίκης Θεοδωράκης. Σε πρώτο πρόσωπο* [Mikis Théodorakis. À la première personne]. Athènes: Editions Ellinika Grammata, 237 p.
- Bourgeois, Denis, et Mikis Théodorakis. 1975. *Les fiancés de Pénélope : conversation avec Denis Bourgeois*. Paris : Grasset, 232 p.
- Coubard, Jacques. 1969. *Mikis Theodorakis : ou la Grèce entre le rêve et le cauchemar*. Paris : Julliard, 348 p.
- Dartzali, Georges. 1974. « 7 χρόνια χωρίς Θεοδωρακη [7 ans sans Théodorakis] ». *Larissa* (Athènes), 7 octobre 1974.
- Giannaris, George. 1972. *Theodorakis: Music & Social Change*. London : George Allen & Unwin, 322 p.
- Hayman, Ronald. 1973. « Theodorakis and the power of song ». *The Times Saturday review* (Londres), 3 février, p. 11.
- Hermann, Hansgeorg. 2008. *Mikis Theodorakis – Der Rhythmus der Freiheit* [Rythme et liberté]. Berlin : Neues Leben/Verlag, 271 p.
- Holst, Gail. 1980. *Theodorakis. Myth and Politics in modern greek music*. Amsterdam : Adolf M. Hakkert, 262 p.
- Ladis, Fondas. 2001. *Μίκης Θεοδωράκης το χρονικό μιας επανάστασης* [Mikis Theodorakis: La chronique d'une Révolution 1960-1967]. Athènes : Éditions Exandans, 263 p.

- Malandris, Ilias. 2004. *Mikis Theodorakis. The Early Years 1950-1970*. Athènes : FM Records, DVD, 106 min, son, couleur.
- . 2004. *Mikis Theodorakis. 1970-present day*. Athènes : FM Records, DVD, 106 min, son, couleur.
- Manthoulis, Robert. 1970. *Nous sommes deux*. Paris : ORTF, Film 16 mm, 17 min, son, n&b.
- Papanicolaou, Vassilaki. 2008. « La chanson politique en Grèce: le tandem Mikis Théodorakis / Yannis Ritsos et les « *Dix-huit petites chansons pour la patrie amère* » (*Lianotragouda*), durant la période dictatoriale hellénique (1967-1974) ». In *La chanson politique en Europe*, sous la dir. de Céline Cecchetto et Michel Prat, p. 335-349. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux.
- Pierrat, Gérard. 1977. *Theodorakis. Le roman d'une musique populaire*. Paris : Albin Michel, 191 p.
- Théodorakis, Mikis. 1973. *Culture et dimensions politiques*. Paris : Flammarion, 362 p.
- . 1979. *Musique pour les masses*. Athènes : Olkos, 167 p.
- . 1982. *Η Μαχομενη Κουλτουρα* [La culture combattante]. Athènes : Éditions Synchroni Epochi, 197 p.
- . 1989. *Les chemins de l'archange. Tome 1*. Paris : P.Belfond, 352 p.
- . 1990. *Les chemins de l'archange. Tome 2*. Paris : P.Belfond, 343 p.
- Wagner, Guy. 2000. *Mikis Theodorakis. Une vie pour la Grèce*. Luxembourg : Éditions PHI, 486 p.

Documents audiovisuels et dossier de presse des concerts (Chapitre VIII)

- Koundouros, Nikos. 1975. *Songs of fire*. Athènes : Finos Film, DVD, 110 min, son, couleur.
- Salge, Klaus. 1974. *Die Zeit Ist Für die Lieder Und Gegen Die Panzer Premier concert de Théodorakis à Athènes après la chute de la junte*. WDR : Polytel, DVD, 56 min 40 s., son, couleur.

1) Dossier de presse du concert au terrain Panathinaïkos (23 septembre 1974)

« Παναθηναϊκο ξεσηκωμα για την Κυπρο [Soulèvement panathénien pour Chypre] ». *Akropolis* (Athènes), 24 septembre 1974, p. 10.

« Η μεγαλη συγκεντρωση στον Παναθηναϊκο για την Κυπρο [Le grand rassemblement au "Panathinaïkos" pour Chypre] ». *I Avgi* (Athènes), 24 septembre 1974.

« Η γιορη του λαου [La fête du peuple] ». *Rizospastis*, 25 septembre 1974, p. 6.

« Αποψε η εκδηλοση για την Κυπρο με τη Μελινα [Aujourd'hui, l'événement pour Chypre avec Melina] ». *Ta Nea*, 23 septembre 1974.

« Αυριο το βραδυ η εκδηλοση με τη Μελινα [Demain soir, l'événement avec Mélina] ». *To Bima tis kiriakis* (Athènes), 22 septembre 1974, p. 4.

« Συναυλια Παναθηναϊκο [Concert au Panthinaïkos] ». *To Bima* (Athènes), 24 septembre 1974, p. 1.

« Η Μελινα για την Κυπρο [Mélina pour Chypre] ». *To Bima* (Athènes), 24 septembre 1974, p. 2.

« Εναϊ χειμαρροϊ νεολαιας ακουει τραγουδια Λευτεριας [Un flot de jeunesse écoute et chante la liberté] ». *To Bima*, 24 septembre 1974, p. 3.

« Στη μεγαλη εκδηλοση για την Κυπρο. Φιεστα Λευτεριας [Au grand événement pour Chypre. Fête de la liberté] ». *Apoyevmatini* (Athènes), 24 septembre 1974, p. 1, 4.

2) Dossier de presse des concerts au stade Karaïskaki (9-10 octobre 1974)

« Στη συναυλια του Μικη Θεοδωρακη. Λευτερια και Δημοκρατια τραγουδησε χθες ο λαος [Le concert de Mikis Théodorakis. Liberté et démocratie a chanté hier le peuple] ». *Ta Nea* (Athènes), 10 octobre 1974, p. 6-7.

- «Οι δυο συναυλιες του Θεοδωρακη. Συνταρακτικη εμπειρια [Les deux concerts de Théodorakis. Une expérience bouleversante] ». *Ta Nea* (Athènes), 14 octobre 1974.
- «Μυριαδες λαος τραγουδαι με το Μικη [Milliers de personnes chantent avec Mikis] ». *I Avgi* (Athènes), 10 octobre 1974.
- «Τεραστια πληθη και χθες στη συναυλια του Μικη [Une foule monstre hier au concert de Mikis] ». *I Avgi* (Athènes), 11 octobre 1974.
- «Γιατι δεν δοθηκε το σταδιο για τη συναυλια του Μικη [Pourquoi le stade n'a pas été donné pour le concert de Mikis Théodorakis] ». *I Avgi* (Athènes), 9 octobre 1974.
- «Λογοι και αντιλογοι [Paroles et contre paroles] ». *I Avgi* (Athènes), 12 octobre 1974.
- «Εκτακτος Ανακοινωσις [Dépêche spéciale] ». *Rizospastis* (Athènes), 9 octobre 1974, p. 1.
- «Συναυλια του Μικη Θεοδωρακη [Le concert de Mikis Théodorakis] ». *Rizospastis* (Athènes), 10 octobre 1974, p. 1, 7.
- «Δευτερη συναυλια του Μικη Θεοδωρακη [Le deuxième concert de Mikis Théodorakis] ». *Rizospastis* (Athènes), 11 octobre 1974.
- «Η συναυλια Θεοδωρακη [Le concert de Théodorakis]». *Rizospastis* (Athènes), 11 octobre 1974, p. 4.
- «Σ'ενα γηπεδο που κυματιζε ρυθμικα, ο Μικης με μουσικη και συνδηματα [Dans un stade qui voguait avec rythme, Mikis avec de la musique et des slogans] ». *I Kathimerini* (Athènes), 10 octobre 1974.
- «Γεματη παθος και η δευτερη συναυλια του Μ. Θεοδωρακη [Plein de passion aussi pour le deuxième concert de Mikis Théodorakis] ». *I Kathimerini* (Athènes), 11 octobre 1974.
- «Αποψε και αυριο οι συναυλιες του Μικη στο Φαλιρο [Ce soir et demain, les concerts de Mikis Théodorakis à Faliro] ». *Akropolis* (Athènes), 9 octobre 1974.
- «Μουσικη και Δημοκρατια. Συναυλια Θριαμβος [Musique et démocratie. Concert triomphant] ». *Athinaiki* (Athènes), 10 octobre 1974.

- « Η χθεσινή συναυλία του Μ. Θεοδωρακη [Le concert d'hier de Mikis Théodorakis] ». *Bradini* (Athènes), 10 octobre 1974.
- « Mikis Théodorakis est acclamé à Athènes ». *Voix Ouvrière* (Genève), 10 octobre 1974.
- « Premier concert public de Théodorakis en Grèce ». *La dépêche du midi* (Toulouse), 10 octobre 1974.
- « Greeks change tune ». *Star* (Port St Joe), 11 octobre 1974.
- « 50 000 hear Theodorakis ». *Daily News* (New York), 11 octobre 1974.
- « Triumphaler Auftritt Theodorakis' [L'apparition triomphante de Théodorakis] ». *Thurgauer Tagblatt* (Weinfelden), 11 octobre 1974.
- « Theodorakis plays again ». *Rand Daily Mail* (Johannesburg), 11 octobre 1974.

Sites Internet

Archives de la Librairie Musicale Lilian Voudouri : <http://mikis.mmb.org.gr/>

Site officiel de Mikis Théodorakis : <http://www.mikis-theodorakis.net/>

Site de la Fondation Mélina Mercouri :
http://www.melinamercourifoundation.org.gr/index_en.html

Site d'hébergement et de partage de vidéos : <http://www.youtube.com>