

MANOLIS ANGÉLOPOULOS ET LES FRONTIÈRES DU LAÏKO

[Georges Kokkonis](#)

FNASAT | « Études Tsiganes »

2015/2 n° 54-55 | pages 76 à 95

ISSN 0014-2247

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-etudes-tsiganes-2015-2-page-76.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour FNASAT.

© FNASAT. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Manolis Angélopoulos et les frontières du *laïko*¹

{ Georges Kokkonis *

*

Musicologue,
professeur
assistant au
département
de musique
traditionnelle,
Institut de
technologie de
l'Épire, Arta
(Grèce)

La Seconde Guerre mondiale, suivie par une guerre civile, marqua la Grèce durant plus d'une décennie. Nombreux furent les habitants des provinces rurales qui fuyaient vers les grands centres urbains, notamment Athènes. La capitale grecque, dont la démographie explosa dans ce contexte, avait subi d'importantes pertes humaines avec l'occupation allemande. Parmi ceux qui étaient tombés sur les champs de bataille, ou qui avaient succombé à la famine et à la torture, se trouvait un grand nombre de musiciens, notamment les derniers représentants du réseau des *café-aman*, qui étaient à l'affiche au moment de l'explosion discographique des années 1930. Le milieu du *rébétiko*, bien fragile du point de vue économique et social, s'éteignait dans la foulée.

Une nouvelle ère apparut avec le chant que l'on nomme *laïko*, mot qui signifie littéralement « populaire ». C'est un genre qui relève de l'évolution des styles de la période précédente, qui a vu l'esthétique pluraliste du *rébétiko* abandonner ses accents orientaux, suite à l'entreprise de censure imposée dès 1937 par la dictature de Ioannis Métaxas, mais aussi à cause de la réaction hellénocentrique des intellectuels et compositeurs qui méprisèrent les musiques populaires urbaines. Le *laïko* naît donc dans un pays dévasté et porte d'emblée la culpabilité de ne pas répondre à une aspiration « nationale », comme c'est le cas pour la musique traditionnelle paysanne. En outre, il est éminemment dépendant de l'industrie discographique qui émerge avec de nouveaux moyens, en abandonnant les 78 tours et en adoptant de nouvelles stratégies commerciales².

Dans ce contexte, la production musicale relève d'un régime dualiste, dont les acteurs principaux sont d'un côté le compositeur / soliste et de l'autre côté le chanteur ou la chanteuse. En réalité, ce régime n'est pas neuf, puisqu'il est déjà recensé dans les *café-aman*, mais la scène rébétique avait entretemps installé une éthique artistique différente, puisque la création et la performance y étaient souvent l'œuvre d'une même personne, dont les qualités artistiques passaient au second plan, le premier étant celui de l'expressivité et de l'empathie³.

Le dualisme convient bien à l'industrie discographique, puisqu'il permet la création d'un star-système qui aide la promotion de ses produits. À la tête de ce système s'installera finalement le seul chanteur ou chanteuse, qui se fera le monarque absolu des 33 tours. Désormais, le public attribue les chansons non pas aux compositeurs, mais aux interprètes, qui posent leur cachet personnel sur le répertoire. Les seuls compositeurs qui sortent de l'ombre sont les grands solistes du bouzouki, comme Tsitsanis, Chiotis et Zambéatas. Les grands interprètes, dont la popularité est inébranlable s'identifient avec les maisons de disques, voire même avec les labels pour lesquels s'engagent des compositeurs plus ou moins établis, plus ou moins jeunes ; ces derniers sont appelés à soutenir la notoriété artistique de la star vénérée, dont le pouvoir délimite non seulement un territoire économique, mais aussi un territoire artistique.

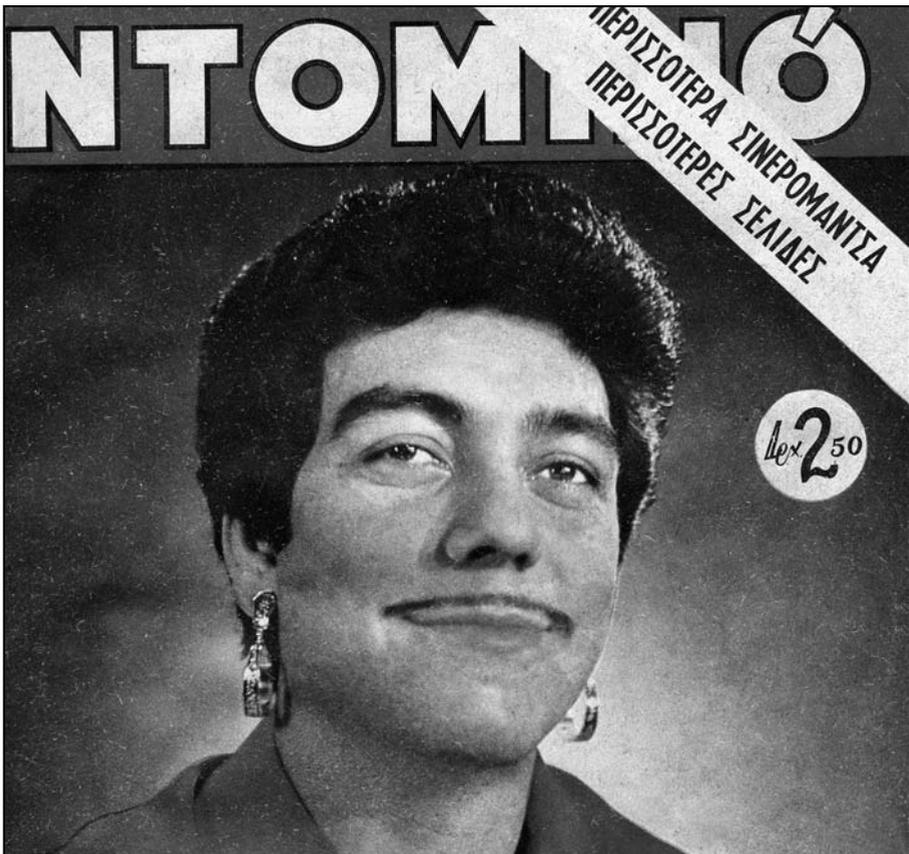
À la fin des années 1950, deux interprètes règnent au firmament du *laïko* introduisant deux grandes écoles esthétiques :

Le premier est Grigoris Bithikotsis, qui fait un long parcours dans les boîtes populaires, mais dont la notoriété devient incontestable quand Mikis Théodorakis en fait son chanteur de prédilection. Leur collaboration marque la naissance d'un nouveau style, qualifié de « έντεχνο λαϊκό », littéralement « populaire artistique⁴ », qui entend exprimer la poésie et notamment les vers politiques avec les moyens musicaux les plus populaires. Le disque-type de ce style est le fameux *Épitaphios* du début des années 1960, qui met en musique l'œuvre homonyme du poète dissident Giannis Ritsos.

Le second est une vraie légende de la culture populaire : Stélios Kazantzidis, avec sa voix extraordinaire et son statut de réfugié (sa famille faisait partie des Grecs qui furent chassés du Pont Euxi⁵) a littéralement personnifié le portrait psychologique des petites classes sociales, éprouvées par les mésaventures historiques, condamnées à la pauvreté et l'émigration, indignées par l'injustice et cramponnées sur leurs valeurs de l'honnêteté et du franc-parler.

C'est dans ce contexte que l'étoile de Manolis Angélopoulos émerge. Ses qualités vocales sont comparables à celles de Kazantzidis, mais il n'a pas la sympathie des larges couches populaires qui s'identifient avec les plaintes de ce dernier ; il est encore plus loin des revendications idéologiques soutenues par la voix de Bithikotsis. Angélopoulos est d'origine tsigane et la nouvelle esthétique du *laïko* qu'il va proposer provoque le désarroi autant chez les intellectuels que chez les non intellectuels.

Manolis Angélopoulos naît en 1939 dans un petit village du nord de la Grèce, Hagios Athanasios, entre les villes de Kavala et Drama. C'est le premier enfant de sa mère, qui a juste vingt ans et fait partie d'une famille itinérante qui se déplace au départ d'Alexandria⁶. Après avoir parcouru toute la Grèce, sa fratrie s'installe finalement en Crète, d'abord à Chania, puis à Hérakleion, où elle reste plusieurs années. Élie, le père de Manolis, joue du bouzouki, et jouit d'une grande reconnaissance locale ; il est même apprécié par Giannis Papaïoannou, le grand compositeur et soliste sur cet instrument. Sa mort prématurée, quand Manolis n'a même pas 13 ans, est suivie d'une nouvelle suite de déplacements, notamment dans la région septentrionale de la Macédoine. Finalement, le chemin mène la famille à Athènes, dans les quartiers peuplés par les Tsiganes, Petralona d'abord, puis Hagia Varvara, le chef-lieu des Roma. Manolis vit suivant les habitudes des siens : orphelin, il doit travailler pour aider sa mère et son plus jeune frère. C'est pourquoi il sillonne les rues d'Athènes en vendant les tapis qu'il porte sur le dos. Il évoquera son existence à l'époque dans une série d'interviews qu'il accordera en 1963 à la journaliste Mina Simirioti et à la revue *Domino*⁷ :



Manolis Angélopoulos sur la couverture de la revue Domino (fasc. 299, 1963)

À 15 ans, j'entrepris le travail de mon père ; tout content, en chantant du Kazantzidis, je me suis chargé les tapis sur le dos. Pendant deux ans, j'errais toute la journée dans les rues d'Athènes, parfois avec des rires, parfois avec des chamailles, mais toujours avec la chanson à la bouche. Un soir, j'étais allé au cinéma, dans le quartier d'Hagia Varvara. À la sortie, presque minuit, sous la lune d'une nuit douce, je rentrais chez moi en chantant. Deux hommes marchaient sur mes talons. L'un d'entre eux, Anestos Athanasiou, alors célèbre bouzoukiste d'origine tsigane, m'adressa ces mots : « Écoute, tu as une voix qui vaut de l'or, ne la laisse pas inexploitée. Viens à cette adresse samedi, nous avons un enregistrement. Viens, pour sûr ! ». Il griffonna l'adresse de Columbia sur mon paquet des cigarettes, me souhaita la bonne nuit et partit.

Samedi, endimanché, avec le cœur battant comme un tambour, je me suis rendu à Périssos [le quartier où siégeait le studio d'enregistrements de Columbia]. Il y avait du monde. Je me suis incrusté dans un coin, en attendant Anestos qui enregistrerait. Ce fut long. Il sortit enfin, m'aperçut et me dit : « Attends, tu entreras sous peu pour qu'on t'auditionne ». Et il me laissa seul. Finalement (ils) sont entrés et je les suivis. Ils m'écoutèrent, mais je ne les ai pas impressionnés, car ils m'ont ignoré. Ils ne me dirent rien ; je suis parti terriblement déçu. [...]

[Plusieurs mois après, par l'entremise des amis], nous rencontrâmes Dervéniotis, qui était sur le point de sortir de sa maison. « On t'amène quelqu'un, tu dois l'écouter ». Dervéniotis me regarda sans parler ; il n'avait pas l'air de vouloir prendre du retard pour nous.

Dervéniotis faisait autorité à cette époque. Sa notoriété venait du fait qu'il était, dès 1954, l'auteur des premiers grands succès de Kazantzidis. Les souffrances des basses couches sociales, où domine le sentiment de l'injustice, y étaient associées avec un rythme typiquement masculin, celui du *zeïbékiko* en 9/8. Poursuivons avec intérêt la suite de cette rencontre telle qu'elle est relatée par Dervéniotis lui-même :

Quand je vis le Tsigane et entendis leur requête je me suis quelque peu énervé ; j'étais très occupé et le retard qu'ils me causaient était ennuyeux. En plus, c'était la première fois que je voyais un Tsigane demandant à être chanteur et je l'ai pris mal. Je refusai et j'avançai pour partir. À ce moment, le jeune homme noiraud qui portait une tapisserie sur le dos et qui se taisait jusqu'alors, fit un geste pour me retenir : « Ne fais pas comme ça, chef », dit-il. « Écoute-moi, peut être que ma voix te plaira... ». Il avait un air provocateur et sympathique, il m'a plu. « Allez, entrez », dis-je, en pestant entre les dents. Je pris le bouzouki et lui demandai : « Qu'est-ce tu nous chantes, donc ? » « Sonne, la cloche, en ce jour⁸, tu la connais, chef ? ». J'entamai les accords sans lui répondre, mais quand il a commencé à chanter, je fus interloqué ; c'était une voix vraiment rare. Je le laissai finir toute la chanson et je me levai : « Allons signer les contrats, vous avez bien fait de me retarder ». Je les ai mis dans un taxi et nous nous

dirigeâmes vers la fabrique des disques. Une fois sur place, je cherchai Mèliopoulos, le directeur du département de musique de Columbia. « Munis-toi d'un contrat », lui dis-je, « et viens écouter une voix ». Il me regarda comme si j'étais fou : « Que dis-tu ? Un contrat pour qui ? » Quand je lui montrai la personne, il fit demi-tour : « Arrête avec tes impulsions ». J'insistai, il insista aussi, à la fin il nous suivit. Et quand il l'a écouté, il approuva sans discussion et signa le contrat.

Les tout premiers enregistrements dénotent explicitement l'identité du jeune chanteur : Dervéniotis écrit pour lui *Une Tsigane brune*⁹, sur les vers d'une parolière très appréciée, Eutychie Papagiannopoulou. Il s'agit d'un *tsiftétlí*¹⁰, un rythme plutôt banal dans les traditions turques et arabes, qui marque un vrai courant dans la musique populaire grecque, un courant presque exclusivement orienté vers les sujets tsiganes et orientaux.

Dervéniotis signe également le *Çingenele*¹¹, ainsi que *L'amour du Tsigane*¹² : le répertoire d'Angélopoulos se forge clairement sur le principe de la tsganéité. Les attributs de cette dernière se mêlent intrinsèquement avec l'exotisme oriental, dans un environnement poétique et musical créé presque sur mesure pour le robuste chanteur tsigane, qui s'apprête à conquérir le public, doté du surnom « *Tsiganos* » ou « *Gyftos* ». Les meilleurs paroliers, comme Papagiannopoulou, Virvos et Kolokotronis, se mettent à la tâche. Ils composent des vers remplis d'âme tsigane et d'histoires pathétiques qui se déroulent dans les pays imaginaires de l'Est lointain : de la Turquie jusqu'aux Indes, en passant par les pays arabes et plus spécialement l'Égypte¹³. Pour le marché du disque, Angélopoulos est sans aucun doute une vedette inédite et l'en-tête d'une campagne commerciale originale.

Pendant les années qui précèdent les débuts d'Angélopoulos dans la production discographique, et plus précisément entre 1954 et 1958, le terrain est préparé pour cet orientalisme à travers l'importation des films bollywoodiens¹⁴. Ce genre devient très populaire, entre autres parce qu'il utilise des recettes semblables à celles du cinéma commercial grec qui lui est contemporain : il s'agit surtout de mélodrames, caractérisés par le conflit entre le bien et le mal, la justice et l'injustice, l'impromptu et la coïncidence, l'excès de l'émotion. L'ensemble tisse un univers moral, dont la perturbation est le moteur de l'action narrative¹⁵. Cette sociologie élémentaire met volontiers en scène le paysage bucolique, la pauvreté des familles ouvrières, le luxe des riches classes et les palais des maharajas¹⁶. Avec ses clichés universels et son exotisme stylisé, le septième art indien diffuse en même temps en Grèce un répertoire musical qui envahit le milieu du *laïko*, sans toutefois entrer en concurrence avec lui. Il est étonnant de constater la facilité avec laquelle la musique grecque en

adopte telles quelles les mélodies et s'en approprie les rythmes pour en faire la caractéristique fondamentale d'une nouvelle esthétique.

Dans l'esprit du temps, Angélopoulos chante *Ma douce Indienne* de Vassilis Karapatakis, sur les paroles de Christos Kolokotronis¹⁷, probablement la première chanson grecque indianisante, qui transpose des images depuis le film « *Le voyou de Bombay* » (titre indien : *Awaara*). Mais le grand succès commercial vient un an après avec *Magala* de Stratos Attalidis¹⁸. Cette reprise d'une partie de la chanson *Gao tarane man ke* du compositeur indien Ali Naushad, tirée du film *Aan*¹⁹, serait la première adaptation en Grèce de musique de film indienne²⁰.

Un nouveau défi est en train de se profiler : les tubes sont déjà prêts à prendre, les maisons des disques n'auront que l'embarras du choix. Le succès de *Magala* oblige Dervéniotis à riposter : sur les paroles de Papagiannopoulou, il retouche un autre tube indien²¹, qu'il offre au grand Stelios Kazantzidis, l'idole d'Angélopoulos : *Mantoubala*²², adaptation de *Aa jao tadafte bain arman* du compositeur Shankar Jaikishan, tirée du film *Awaara*, bat tous les records des ventes, avec 96 000 exemplaires en 1959. Cet exploit commercial pousse les producteurs, les compositeurs et les paroliers encore plus loin dans l'investissement indien. La vague dure jusqu'à 1966 et entraîne presque tous les acteurs du *laïko* dans un jeu de concurrence entre les maisons de disques. Mais elle provoque aussi de violentes réactions, dont la plus notoire est celle du compositeur Vassilis Tsitsanis²³.

Angélopoulos suit la mode et enregistre encore six adaptations de chansons de films indiens, faites par les compositeurs Babis Bakalis, Nikos Dalézios et Apostolos Kaldaras ; il se laisse même tenté par l'adaptation d'une septième²⁴. L'accueil du public lui donne raison : les *Autant que tu vaux* de Kaldaras²⁵ et *La lettre amère* de Bakalis²⁶ sont bientôt dans toutes les bouches.

L'épopée grecque de la cinématographie indienne influence fortement la production locale des films : de 1964 à 1966 beaucoup d'entre eux reprennent les principes esthétiques de Bollywood. Leur musique s'y conforme aussi, même quand elle comprend des compositions originales, que leurs auteurs présentent volontiers sur scène en tant qu'acteurs. Manolis Angélopoulos participe au film légendaire *Dédaigne-moi, ma douce* (Περφιρόνα με γλυκειά μου) en 1965, aux côtés de sa femme Annoula Vasileiou, en interprétant la chanson de Kaldaras *Ne sois pas jalouse, ne pleure pas sans raison* (Μη με ζηλεύεις και άδικα κλαις) même configuration en 1966, dans le film *Mon grand amour*, toujours avec Annoula. Auparavant, en 1960 il avait marqué ses débuts

cinématographiques aux côtés de Dervéniotis en interprétant les chansons *L'amour du Tzigane* (Η αγάπη του τσιγγάνου) et *Dans la maison scellée* (Στο κατάκλειστο το σπίτι) pour le film *Le rendez-vous du dimanche* (Το ραντεβού της Κυριακής), une romance dramatique sans lien avec la vague indienne²⁷.

Durant les années 1960, Angélopoulos atteint son apogée artistique et professionnelle. Enregistrements, concerts, tournées, et surtout la pratique du métier dans les boîtes de nuit pendant la saison d'hiver, ses représentations configurent une nouvelle topologie du *laïko*. Celui-ci prend place dans la marge des hauts lieux du divertissement musical, loin des grandes boîtes du centre de la capitale, à l'écart même des espaces où la culture populaire jouit du consensus des intellectuels et des militants politiques. À Athènes comme au Pirée, passer une nuit « chez Angélopoulos » signifie adhérer à une esthétique - voire une culture - dont les valeurs sont fermement sous-estimées : synonyme du kitch et du grotesque, elle ne permet aucune projection idéologique parmi celles qui se trouvent à l'affiche historique. La qualité artistique ou expressive ne pèse pas lourd pour cette critique, qui tourne le dos à ce qui est en train de devenir pourtant un phénomène social : le Tsigane est adoré, non seulement par les siens, mais par de larges masses qui voient en lui le nouveau porte-parole de la cause populaire.

Cette popularité relève sans doute de son art, mais aussi de l'image qu'il cultive : le vendeur de tapis qui s'enrichit de manière inattendue voit sa vie basculer, mais il se comporte avec modération et ménage sa présence publique. Il justifie son goût pour les costumes de luxe en laissant derrière lui la misère d'antan : « *L'artiste qui s'expose sur la piste doit s'habiller correctement. Il ne doit pas être gros comme les commerçants qui vendent des tapis au marché* »²⁸.

Malgré sa garde-robe recherchée, ses limousines et sa fréquentation des restaurants et cafés les plus chics d'Athènes, il prend garde de préserver sa fierté tzigane et de ne pas trahir ses origines. Ainsi il ne s'éloigne jamais des milieux des siens et voue un vrai culte à sa mère, avec laquelle il entretient une relation forte et respectueuse. Il ne révoque pas son identité même quand ses sentiments l'induisent à un conflit ouvert : celui qui commence avec son amour pour la belle Annoula Vasileiou, sa partenaire artistique, de douze ans plus jeune que lui. Annika, comme il la surnomme affectueusement, n'est pas Tsigane ; en plus, avec un physique de blonde aux yeux bleus elle est en tout le contraire du modèle de la femme qui habite ses chansons. Est-ce justement là le motif le plus profond de cette idylle a priori impossible ? Est-ce qu'un secret désir de

sortir des ghettos et d'élargir ses horizons poussa la star des Tsiganes à élire pour femme une fille qui exemplifiait l'image même de l'altérité hégémonique ? En tout cas, Annoula ne pouvait être admise par les siens, non seulement à cause de ses origines et de son physique, mais surtout à cause de son métier d'artiste.

La confrontation va être terrible. La mère d'Angélooulos refuse l'union des amoureux et tient tête avec obsession à son fils. Afin de la convaincre, en 1962, Manolis passe commande d'une chanson à Virvos et à Dervéniotis, qui soutiennent sa cause : à travers cette astuce, il s'adresse directement à sa mère et l'oblige à prêter l'oreille à sa sollicitation, qui est diffusée par la radio : *Mère, douce mère, / J'aime Annoula / Ne sois pas triste, mère / Si je ne me marie pas avec une Tsigane*²⁹. Mais la fière Tsigane ne cède pas ; elle ne consentira à cette union que des années plus tard, quand le jeune couple aura déjà deux fils, Élie (né au Canada en 1963) et Stathis (né à Athènes en 1965). C'est seulement alors qu'ils pourront enfin célébrer leur mariage. En 1968, leur fille Maria naît à Thessalonique ; son parrain (qualité qui signifie une relation très forte dans la culture orthodoxe) n'est autre que Stélios Kazantzidis, le grand concurrent artistique d'Angélooulos, qui est entretemps devenu un ami de cœur.

La vie avec Annoula n'est pas facile, surtout à partir du moment où leurs carrières divergent. Lui continue à se confirmer et à s'épanouir dans de nombreuses collaborations avec d'autres partenaires. Elle cherche à se frayer un chemin en solo, mais son mari s'y oppose fermement : « *Tu n'as pas besoin de carrière et de disques. Ta place est à la maison avec les enfants. Je n'ai pas pris pour femme une putain.*³⁰ » Bien que modéré, Angélooulos ne met pas en doute les valeurs conservatrices des milieux tsiganes. Il est beau ; avec ses cheveux longs, sa riche moustache, sa tenue et surtout sa couleur mate, il incarne l'archétype de la masculinité orientale, dont il tient à défendre l'éthique. Le divorce ne pourra pas être évité : au milieu des années 1970, ses étapes sont étroitement suivies par la presse et le public qui ne manquent pas d'y projeter tous les stéréotypes possibles et imaginables à propos des questions de genre et de race.

Mais quel est l'artiste derrière cette image de Tsigane ?

Nous entendons la carrière d'Angélooulos comme une suite de trois périodes qui doivent nous permettre de mieux cerner son œuvre : la première, les années 1960, est la phase de son établissement dans le milieu artistique et discographique ; la deuxième, les années 1970, est celle d'une nouvelle autonomie professionnelle ; enfin la troisième, les années 1980, qui constitue la période de sa maturité et de sa prise de distance par rapport à l'exotisme de ses origines³¹.

Comme nous avons vu plus haut, Angélopoulos signe son premier contrat avec Columbia³² en 1958 grâce à Dervéniotis ; mais ses premiers enregistrements en 78 tours ne satisfont pas ses producteurs. Ce n'est qu'après le succès de *Magala* que la compagnie se décide d'investir sur lui. En 1959, Angélopoulos enregistre plus de cinquante titres, surtout en 45 tours. Il maintient ce rythme jusqu'à 1967, en interprétant des morceaux de compositeurs de premier rang : Vassilis Tsitsanis, Manolis Chiotis, Apostolos Kaldaras, Yorgos Mitsakis et Babis Bakalis.

Dans ce répertoire on trouve des chansons communes du *laïko* de l'époque, mais surtout des adaptations des musiques de films indiens et des chansons de thématique tsigane et d'exotisme oriental. Il semble que Dervéniotis, compositeur de studio qui maîtrisait les règles du jeu de la discographie et de la diffusion artistique, ait misé sur l'origine tsigane d'Angélopoulos pour faire valoir un style musical insolite, exploitant la formule rythmique du *tsiftétéli*, le plus souvent en mode *ousak*³³, comme dans le cas de la *Tsigane brune*. Il construit ainsi une altérité esthétique qui ne choque pas le grand public, tout en lui procurant un goût exotique.

En adhérant au jeu, Angélopoulos revêt un rôle jusqu'alors interdit aux Tsiganes ; bien que les Roms soient en Grèce les instrumentistes par excellence, et même en exclusivité, surtout dans les traditions des campagnes, le rôle du chanteur est presque toujours réservé à des non-Tsiganes³⁴. En milieu urbain, l'histoire montre que ceux-ci s'abstiennent de monter sur la scène des musiques populaires³⁵.

L'orientalisme musical grec, qui s'introduit dès les années 1930, a toujours marqué le désir de fuir une réalité contraignante, mais aussi de manifester une méfiance sous-jacente vis-à-vis de la dépendance politique à l'égard de l'Ouest³⁶. En touchant à son zénith au cours des années 1960, l'hyperbole orientale ouvre au jeune Tsigane une large voie pour qu'il se présente au public en tant que tel. Les références aux pays de l'Est, leurs femmes sensuelles, leurs passions dramatiques sont corroborées par son image de beau gars basané, qui incarne l'idéal oriental de la sexualité masculine. L'accès naturel au sentimentalisme oriental fait de ses interprétations sa marque de distinction : même le grand maître Tsitsanis lui confie ses compositions exotiques, *Farinda*³⁷, *Topazja*³⁸, *Maharani*³⁹.

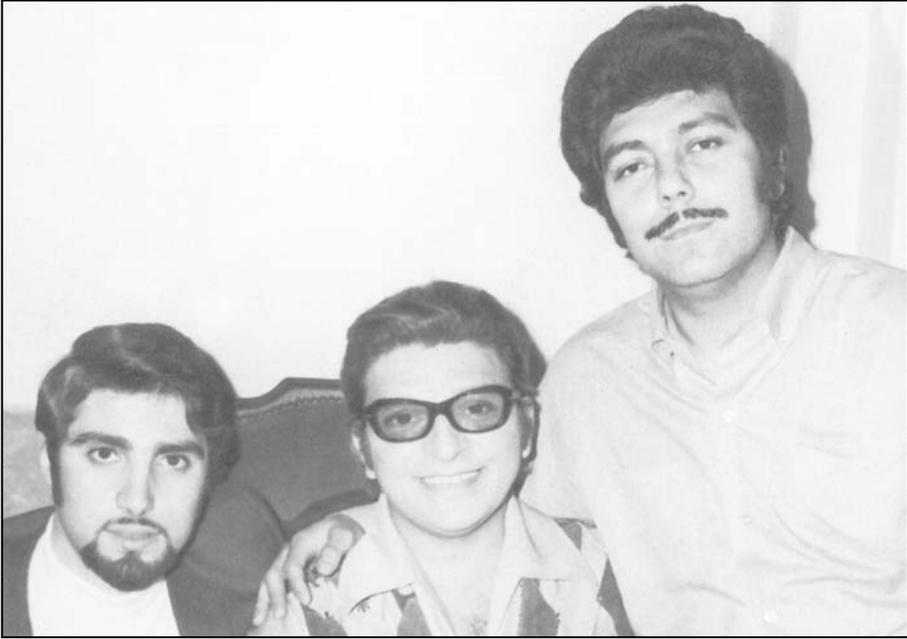
Si le mirage de la tsignité est le moteur de la propulsion d'Angélopoulos sur le devant de la scène, ce sont ses qualités artistiques qui lui valent la montée et la reconnaissance. En s'éloignant des stéréotypes des premières années, Angélopoulos fait preuve d'excellentes qualités vocales et expressives quand il ose attaquer le noyau dur du répertoire du *laïko*, où dominaient des antagonistes de taille, comme Kazantzidis. Il relève le défi et honore des compositions de Kaldaras (*Jettez du poison dans mon verre*⁴⁰,

*Les douleurs ne vont pas aux montagnes*⁴¹, et *Bonne chance*⁴²) et de Tsitsanis (*La grincheuse*⁴³, *Ma femme la grognace*⁴⁴). Sa notoriété est désormais incontestable et ses interprétations font école. Son antagoniste Grigoris Bithikoktsis lui offre une composition qui marque son temps : *Lune pâle*⁴⁵ ; il s'agit évidemment d'un *tsiftéti*. La seconde face du disque, Bithikoktsis se la réserve pour y enregistrer un autre grand succès, cette fois-ci un *zeibékiko* (*Dans cette ruelle Σε τούτο το στενό*). La sémiologie de la distribution ne pourrait être plus explicite.

Les interprétations d'Angélooulos ne sont pas banales. Elles sont dramatiques, truffées d'embellissements et de prouesses techniques, avec des tournures qui ressemblent à des sanglots⁴⁶. Sa voix est grave, large, solide et puissante, le timbre original. Il est parmi les premiers qui refusent de rester cloués sur une chaise, et choisit de se mettre debout devant l'orchestre, donnant à sa performance l'espace qu'elle nécessite pour être aussi expressive que possible et lui permettant de s'approcher physiquement de son public, qu'il interpelle avec ses gestes. Tout son corps s'engage dans la performance qui devient un torrent de sentiments : on n'écoute pas ses chansons, on en goûte l'expérience.

À partir de 1968, Angélooulos passe de Columbia à Vendetta⁴⁷, puis à Pan Vox⁴⁸. Pratiquement, cela signifie qu'il quitte le confort de la grande distribution, où se rassemblent les meilleurs compositeurs du moment ; il doit désormais prendre à son compte cette image du Tsigane, justifier son propre style. C'est la seconde phase de sa carrière, et Angélooulos choisit de laisser tomber l'exotisme facile et de se tourner vers une esthétique jusqu'alors inédite en Grèce, dont le trait le plus saillant est l'arabesque.

Pour la terminologie esthétique, l'arabesque est associée aux formes fluides et volutes, avec ou sans entrelacements, qui forment des compositions aux courbes organiques, très décoratives. En musique, ces formes se réalisent en tant que lignes sonores capricieuses, qui mettent en valeur la forme dans les œuvres de compositeurs comme Debussy. Plus près du contexte culturel qui nous occupe ici, le musicologue Martin Stokes utilise le mot « arabesque » dans ses recherches sur la musique turque, pour signifier le déclin de la tradition savante ottomane après son contact avec la musique populaire arabe⁴⁹. Si nous empruntons ce terme pour décrire le style d'Angélooulos pendant la seconde phase de sa carrière, c'est parce qu'il rend compte de son transport conscient vers la musique arabe, et notamment la musique égyptienne : « *C'est moi qui introduisis [en Grèce] le style arabe, les chansons de l'âme en peine. J'ai voyagé en Turquie, aux Indes, dans les pays arabes, en Espagne, et j'ai récolté des emprunts de leur musique. La musique, je ne la lis pas, mais je suis Tsigane et le chant est dans mes*



Manolis Angélopoulos (à droite) avec Zeki Müren (au milieu), vers la fin des années 1960

veines »⁵⁰. Les photos de cette époque le montrent en effet dans son périple pour écouter de près les grandes voix de Oum Kalthoum, Abdel Halim Hafez, Fairuz et Zeki Müren.

Le style qu'Angélopoulos introduit dans ses propres compositions, mais aussi dans de nombreuses adaptations de morceaux orientaux, comporte tout d'abord un son volumineux. Cet adjectif décrit aussi bien la qualité de sa voix, qui est maintenant mûre et profonde, que le renouvellement de l'orchestre : à la petite formation traditionnelle autour du bouzouki il ajoute un ensemble de violons amplifiés par les sons électroniques de synthétiseurs, qu'il encadre avec des chœurs et des tutti orchestraux. Le roi bouzouki perd sa majesté et la voix domine. Si la forme du *laïko* est maintenue, avec les principes traditionnels de la progression mélodique, l'harmonisation revêt un caractère beaucoup plus fluide, grâce à la présence des violons qui forment des phrases en tutti, dilatant ainsi l'accompagnement.

Le tournant est marqué par la chanson *Enta Omri* du compositeur égyptien Mohamed Abdel Wahab, chantée par Oum Kalthoum, qui devient *Tes baisers sont du feu*⁵¹ ; c'est une réussite, qui confirme la nouvelle autonomie artistique d'Angélopoulos. Un peu plus tard, une autre adaptation du même compositeur, interprétée à l'origine par Halim

Hafez, lui vaut le grand succès avec lequel il sera identifié à jamais : *Tes yeux noirs*⁵². Angélopoulos s’y sert de la longue introduction instrumentale de *Nebtedi Menein El Hekaya* et ajoute les paroles pathétiques de Maro Bizani. La chanson acquiert un statut emblématique : c’est un nouveau *laïko*, très populaire, mais en même temps fortement critiqué par les intellectuels, qui entendent l’arabesque dans le sens du déclin décrit par Stokes.

Angélopoulos, vénéré comme jamais par ses admirateurs, persévère en enregistrant de vieux succès avec cette nouvelle orchestration et finit par imposer sa manière. Le comble vient avec *Manolya* de son ami Zeki Müren, composition très exigeante sur le plan vocal, que Kazanzidis avait consacrée en lui conférant des vers grecs au début des années 1960. Angélopoulos, sans complexe, l’enregistre en turc en 1974, et son interprétation est bouleversante. Une autre citation qui illustre son talent est l’adaptation de la composition *Nassam Alayna El Hawa*, que chanta Fairuz dans le film *Bint Al Hares (La fille du garde, 1968)*, sous le titre *Un feu*⁵³.

En important un nouveau rôle pour l’interprète depuis la grande tradition arabe et turque, Angélopoulos révolutionne le milieu du *laïko* : il amplifie le rôle du chanteur et surtout il souligne le sentimentalisme musical, qui ne se cantonne plus dans les textes mais devient le signe distinctif de l’interprétation : « *Ce qui compte, c’est le sentiment* », dit-il⁵⁴. Martin Stokes rend bien compte des répercussions esthétiques : « *Les dynamiques du sentimentalisme musical impliquent la reconnaissance des manières spécifiques dont la pratique musicale construit, organise et manipule les notions de soi et d’autrui, d’intérieurs et d’extérieurs, de la douleur, la solitude, la souffrance et l’humiliation, de l’attachement sentimental à travers les barrières constituées par la classe, la race, l’âge, et ainsi de suite. Elle implique une sensibilité aux accumulations historiques complexes qui sont présentes dans un certain style musical, ainsi qu’aux forces et énergies contradictoires qu’il est capable de déclencher. Elle implique la sensibilité vis-à-vis de la notion du genre musical comme métaphore et/ou indice de l’émotivité intériorisée et des formes intimes de socialité* »⁵⁵.

Angélopoulos cultive sa voix exceptionnelle pour servir ce sentimentalisme musical en faisant preuve de démonstration de ses forces expressives : étendue large, couleur sombre, pléthore de sons harmoniques, richesse illimitée d’embellissements (glissandos, trilles, etc.). Dès ses premiers enregistrements, il improvise sur les voyelles en créant des introductions vocales (en grec *lezantés*), qui évoluent plus tard en vrais interludes au milieu des morceaux. Cette voix se fait un outil expressif puissant pour transmettre une profusion de sentiments, d’émotions et d’expériences, surpassant dans ce rôle tous les instruments musicaux. Son

biographe Tasos Karaiskos souligne : « *Angélopoulos, avant d'être chanteur, avait exercé deux cents métiers pour gagner son pain. [...] Il chantait des chansons qui racontent des histoires humaines, mais il avait lui-même l'expérience de l'homme privé, souffrant, brisé* »⁵⁶. Et comme l'âme tsigane était par définition le siège des douleurs de la pauvreté, la migration, l'isolement social, sa tsganité était le gage le plus authentique d'une expressivité décontractée, mais aussi pleine de *pathos*.

Les années 1980 marquent la troisième période d'Angélopoulos, celle de sa maturité expressive aussi bien que professionnelle. Il enregistre alors trois nouveaux albums en 33 tours, dont les deux chez Pan Vox, en 1982 et 1984. Pour le troisième, en 1988, il prend la décision symbolique de retourner chez Columbia ; plus symbolique encore est le choix du titre : *Je suis Grec*. À cette occasion, une pléiade de compositeurs de premier rang est engagée pour lui écrire de nouvelles chansons : Apostolos Kaldaras, Christos Nikolopoulos, Takis Soukas et Antonis Vardis. Angélopoulos fait son retour au mainstream du *laïko* avec cette chanson *Je suis Grec*, une composition de Christos Nikolopoulos sur les paroles de Lefteris Chapsiadis : « *Je suis Grec, Oriental / fils d'Aphrodite / enfant de l'amour / saint pendant le jour, rebelle pendant la nuit* »⁵⁷. Étonnante déclaration de la part de celui qui construisit sa réputation sur son identité tsigane ; elle vient cinq ans après un autre événement notable de sa carrière, le fameux concert de 1983 sur le Lycabette.

Les débuts des années 1980 sont marqués par la montée des socialistes au pouvoir. La période qui précède, juste après la chute de la junte, est dominée par la chanson politique. Ce genre récupère beaucoup d'éléments du *laïko* (modes, formules rythmiques, formes, orchestration etc.) ; c'est la capitalisation d'un courant de musique populaire artistique (έντεχνο λαϊκό), étroitement associé au militantisme de Mikis Théodorakis durant les années 1960. Parallèlement, un grand retour se fait vers le *révétiko* et la musique traditionnelle (dite démotique)⁵⁸, dont la première avait été complètement refoulée et la seconde passablement nationalisée par les colonels. *Laïko* devient un terme à la mode et la jeunesse redécouvre une identité musicale qui s'affiche comme originairement contestataire et authentique.

Un des apôtres de la nouvelle esthétique est Dionysis Savvopoulos (né en 1944), véritable troubadour de cette époque de prise de conscience politique, représentant d'un genre alternatif et intellectuel, influencé par Georges Brassens et Bob Dylan⁵⁹. Outre ses propres compositions, Savvopoulos entreprend la production d'un disque qui va défrayer la chronique : *La vengeance de la tsganité*⁶⁰, avec les compositions du jeune

Nikos Xydakis sur des paroles de Manolis Rassoulis, est interprétée par un jeune chanteur, Nikos Papazoglou, et propose une autre lecture de ce qui est alors refoulé comme grossièreté de basses classes. Loin de se cantonner à l'imitation stérile des stéréotypes, l'équipe du disque se penche sur l'esthétique tsigane avec originalité, humour et respect, et élargit la notion du *laïko* dans la conscience des intellectuels et lettrés, y compris les étudiants. Savvopoulos, dans le rôle du provocateur qu'il a toujours aimé, esquisse encore un geste politique, en défendant les exclus de la récupération culturelle du populaire après la junte. Un grand nombre de chercheurs et de journalistes spécialisés le rejoignent autour du magazine *Défi*⁶¹, à partir de 1982. L'équipe éditoriale s'agit pour promouvoir les artistes de la scène populaire, qu'elle soit urbaine ou rurale, et fait souvent hommage à des artistes tsiganes. En été 1983, elle décide d'organiser quatre concerts au théâtre du Lycabette, un haut lieu de la culture athénienne, loin des espaces naturels du *laïko*. Elle arrive même à en assurer la retransmission par la chaîne nationale de télévision. Les deux derniers d'entre eux, le 19 et le 20 juin, consistent en un hommage à Angélopoulos. Pour d'aucuns, l'intention est déjà un sacrilège.

Au récital du Tsigane, presque toute la scène musicale grecque est présente ; notamment Savvopoulos, qu'Angélopoulos salue avec affection, tout en rappelant la différence de leur origine artistique. Le théâtre de 3 000 places est plein comme un œuf. Les escaliers, les couloirs, même les rochers environnants sont occupés. Angélopoulos n'est pas très en forme, mais il présente ses grands succès dignement, encadré par les siens, les virtuoses tsiganes Yannis Vassilopoulos à la clarinette et Leftéris Zervas au violon.



Le concert au théâtre de Lycabette, le 19 juin 1983

Dès le lendemain, le tonnerre retentit dans la presse. Un conflit ardent est déclenché entre opposants et sympathisants, et le débat englobe tout ce qui peut toucher le *laïko* : l'identité, l'altérité, l'esthétique, le goût, la cause sociale... Souvent les propos touchent aux limites du racisme ; la vieille rhétorique ethnocentrique des années 1930 refait surface. On s'interroge sur la grécité d'Angélopoulos : elle se trouve contestée tant sur le plan racial, vu son répertoire des chansons turco-tsiganes⁶², que sur le plan esthétique, vu l'omniprésence du *tsiftéti*, de l'*amané*⁶³ et d'autres éléments orientaux⁶⁴. On accuse sa musique de régression vers les dépendances culturelles du passé, loin des chemins du modernisme, d'esprit de retraite, voire de soumission nationale. On le met en comparaison avec son grand concurrent, Stélios Kazantzidis, dont la grécité est incontestable, bien qu'il soit réfugié du Pont Euxin ; il est le maître du *laïko*, consacré par sa collaboration avec Théodorakis.

Somme toute, les intellectuels refusent d'accorder crédit à un artiste qu'ils n'ont pas pu récupérer ; mais la retransmission télévisée des deux concerts a une audience exceptionnelle partout dans le pays, comme le confirme l'adjoint du directeur général de la chaîne, le littéraire Vassilis Vassilikos⁶⁵. Pour qui savait la place qu'Angélopoulos avait depuis longtemps conquise dans la culture populaire, ceci n'est pas une surprise. Autrement dit, les concerts du Lycabette ne concernent pas la reconnaissance de sa qualité artistique, mais la reconnaissance de son auditoire et surtout de sa communauté tsigane. En même temps, ils soulignent les frontières du populaire, entre populisme politique et stéréotypes ethnocentriques, et sa vraie place vis-à-vis des dogmes diachroniques de pureté esthétique nationale.

Un an après la sortie du *Je suis Grec*, le dimanche 2 avril 1989, Angélopoulos meurt à Londres, après une opération de chirurgie cardiaque. Il n'a que 50 ans. Au cours de ses funérailles, des milliers d'admirateurs, des Tsiganes venus de toute la Grèce et des artistes de tout horizon accompagnent sa dépouille⁶⁶ ; sur sa tombe, on chante en chœur : *Je pars loin ce soir / mes frères Tsiganes / Je pars pour toujours, Adieu / ma pauvre roulotte*⁶⁷.

Notes

1. La documentation autour de la personne et de l'œuvre de Manolis Angélopoulos résiste à une approche systématique ; cet article doit ses sources à l'aide généreuse de Georges Tsabras, Takis Bourzikos et Georges Athitakis, que je remercie cordialement.
2. Pour une revue plus approfondie des termes *rébétiko* et *laïko* voir Despina Michael, « Tsitsanis and the Birth of the «New» Laïko Tragoudi », *Journal of Modern Greek Studies (Australia and New Zealand)*, v. 4 (1996), p. 55–96.
3. La discographie bouleversa vite ce principe : le cas de Markos Vamvakaris, le premier « rébète » qui devient un musicien professionnel, est le plus caractéristique. Cf. Stathis Gauntlett, « Mammon and the Greek Oriental Muse. Rebetika as a Marketing Construct », in E. Close, M. Tsianikas and G. Frazis (eds.), *Greek Research in Australia: Proceedings of the Biennial International Conference of Greek Studies*, (Flinders University April 2003), Flinders University Department of Languages - Modern Greek, Adelaide 2005, p. 179-194.
4. Dimitris Papanikolaou (*Singing Poets. Literature and Popular Music in France and Greece*, Legenda, Oxford 2007) utilise en anglais le terme « *high popular* » pour designer ce genre hybride de musique populaire écrite par des compositeurs et poètes du monde des savants.
5. Région de la mer Noire largement concernée par les échanges des populations gréco-turques au début du XX^e siècle.
6. Interview de sa mère Erasmia à Mina Simiriotti dans *Domino 297* (2/11/1963). Ce fragment est publié dans Thanos Alexandris, *Η Μπαρή Σεβντάβα. Ένας μεγάλος έρωτας (Bari Sevdava. Un grand amour)*, Periplous, Athènes 2002, p. 22-25.
7. Numéros 297 à 304, du 2/11/63 au 23/12/63.
8. Chanson virtuose et typiquement pathétique de Stélios Kazantzidis (paroles et musique de Christos Kolokotronis, 1958).
9. Μια μελαγχρινή Τσιγγάνα, Columbia DG-7414, 1958. Voir Néarchos Géorgiadis, Tania Rachmatoulina, *Ο Θόδωρος Δερβενιώτης και το μετεμφυλιακό τραγούδι (Théodoros Derveniotis et la chanson populaire après la guerre civile)*, Syghroni Epohi, Athènes, 2003, p. 155-157.
10. Le *tsiftéтели* est un rythme mondialement connu pour sa version folklorique de la « *belly dance* » (danse du ventre) ; mais il est bien plus sophistiqué en ce qui concerne l'alternance de ses accents intérieurs, offrant ainsi de nombreuses variantes, selon les cultures musicales. Il est sans doute le rythme le plus typique des Tsiganes des Balkans. Dans la musique populaire urbaine d'après-guerre, il représente un symbole de féminité, qui transpose l'image exotique de la femme

orientalee fait au *zeibékiko*, en tant que symbole de la virilité, associé aux *Zeibeks*, les fameux bandits de l'Asie Mineure.

11. Le titre est un mot turc qui signifie Tsigane. Disque *His Master's Voice* AO-5556, 1959, paroles de Papagiannopoulos.

12. Η αγάπη του τσιγγάνου, *His Master's Voice* AO-5589, 1959, paroles de Dervéniotis.

13. L'ethnique « *Gyftos* » en grec se rapproche étymologiquement de « éthone au Péloponnèse, appelée aussi Tsingania ou Petite Égypte. Voir à ce sujet George C. Soulis, «The Gypsies in the Byzantine Empire and the Balkans in the Late Middle Ages», *Dumbarton Oaks Papers* 15 (1961), p. 141, 143-165.

14. Bollywood, combinant Bombay et Hollywood, est le nom donné à l'industrie du cinéma indien siégeant à Mumbai (anciennement Bombay), dont les films sont réalisés en hindi. Voir Emmanuel Grimaud, *Bollywood Film Studio*, CNRS Éd., coll. Monde indien, Paris 2003.

15. Tejaswini Ganti, *Bollywood: A Guidebook to Popular Hindi Cinema*, Routledge, New York 2004, p. 137-138.

16. Voir Eleni Abatzi, Manouil Tasoulas, *Ινδοπρεπών αποκάλυψη. Από την Ινδία του εξωτισμού στη λαϊκή μούσα των Ελλήνων (Révélation des indianisants. Des Indes de l'exotisme à la muse populaire des Grecs)*, Atrapos, Athènes 1998, p. 12-14.

17. Ινδιάνα μου γλυκειά (Elbi), *His Master's Voice* AO-5521, 1958.

18. *Columbia* DG-7445, 1959. La même mélodie est utilisée pour deux différentes chansons d'Angélopoulos : celle d'Attalidis, avec le titre *Magala*, et celle de Bakalis, avec le titre *La lettre amère*, dont il est question plus loin.

19. La diffusion grecque du film lui attribua le titre *Magala. La rose des Indes* (Μαργάλα. Το ρόδο των Ινδιών).

20. Eleni Abatzi, Manouil Tasoulas, *op. cit.*, p. 178.

21. En réalité, il ne se sert que du refrain de la chanson originale, le reste étant sa propre invention.

22. *His Master's Voice* AO-5544, 1959.

23. Dans une série d'interviews pour la revue *Domino* en 1967, le grand compositeur accuse ses collègues de masquer leur médiocrité derrière les adaptations indiennes. Cité dans Eleni Abatzi, Manouil Tasoulas, *op. cit.*, p. 69-74.

24. Eleni Abatzi, Manouil Tasoulas, *op. cit.*, p. 178-188.

25 Cette chanson (Όσο αξίζεις εσύ, *Columbia* DG 3301, 1963), une fidèle copie de *Duniya walon se door* du compositeur indien Shankar Jaikishan, provenant du film *Nàagin*, est le plus grand succès d'Angélopoulos à l'époque qui vendra 70.000 exemplaires de ce disques. Une autre adaptation de Kaldaras, *Toute la douceur contenue dans tes lèvres* (Όση γλύκα έχουνε τα χείλη σου, *His Master's Voice*, 7PG-

3365, 1963) recycle une partie de la chanson *Oonchi oonchi duniya ki deewarein* du compositeur indien Hemant Kumar, tirée elle-aussi du film *Nàagin*. La version grecque est interprétée par Theodoros Sinaïdis, Angélopoulos se limitant à la seconde voix. Mais ultérieurement, elle est reprise aussi bien par Angélopoulos que par Kazantzidis, toujours avec un énorme succès.

26. Το πικραμένο γράμμα, *Columbia* DG 7503, 1959, est l'adaptation d'une partie de la chanson *Gao tarane man ke* du compositeur indien Ali Naushad, tirée du film *Aan*. Cf. note 18.

27. Dimitris Kolioidimos, *The Greek filmography : 1914 through 1996*, McFarland & Co., Jefferson, N.C., 1999, p. 473.

28. Thanos Alexandris, *op. cit.*, p. 100.

29. Μάνα μου, γλυκιά μανούλα, / αγαπάω την Αννούλα / Μη στενοχωριέσαι μάνα / αν δεν παντρευτώ Τσιγγάνα (*His Master's Voice*, 7PG 3177, 1962).

30. Thanos Alexandris, *op. cit.*, p. 185-186.

31. Pour une image d'ensemble de sa discographie, voir Antonis Kontos, « Η δισκογραφία του Μανώλη Αγγελόπουλου » (La discographie de Manolis Angélopoulos), *Laïko tragoudi*, 22 (2008), p. 26-40.

32. Disques de *Columbia* et de *His Master's Voice*.

33. Mode musical qui correspond approximativement au mode de Ré, avec la particularité de la baisse du deuxième degré pendant la descente de la ligne mélodique vers le ton principal.

34. Cf. Hélène Delaporte, « Quand les chanteurs sont Grecs et les musiciens Tsiganes. La musique traditionnelle en Épire », in Georges Kokkonis, *Études Balkaniques* n°13, Numéro spécial : Création musicale et nationalismes dans le Sud-Est européen, Association Pierre Belon, Paris 2006, p. 281-295.

35. Le succès d'Angélopoulos a ouvert la voie à d'autres Tsiganes : Makis Christodouloupoulos, Zafiris Melas, Vasilis Païteris, Stathis Angélopoulos (son fils) et surtout Kostas Hatzis deviennent des chanteurs de carrière ; seul le dernier se distingua dans le style populaire artistique, taisant toutefois pour longtemps sa tsiganité.

36. « Tout au long de l'histoire du rébetiko, depuis Anestis Delias et Markos Vamvakaris jusqu'à Vassilis Tsitsanis et Manolis Chiotis, il existe des chansons qui se servent de l'Orient comme une métaphore de l'exotisme, le plus souvent l'exotisme voluptueux » ; Gail Holst-Warhaft, « The Tame Sow and the Wild Boar. Hybridization and the Rebetika », in Gerhard Steingress (ed.), *Songs of the Minotaur - Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization. A comparative analysis of Rebetika, Tango, Rai, Flamenco, Sardana, and English urban folk*, Lit Verlag, Munster 2002, pp. 21-50.

37. *His Master's Voice* AO 5585, 1959.

38. *His Master's Voice* AO 5614, 1959.
39. *His Master's Voice* AO 5608, 1960.
40. Ρίξτε στο γυάλι φαρμάκι, musique de Kaldaras, paroles de Papagiannopoulou (*His Master's Voice* 7PG 3515, 1965).
41. Στα βουνά δεν πάν' οι πόνοι, musique de Kaldaras, paroles de Papagiannopoulou, (*His Master's Voice* 7PG 3608, 1966).
42. Καλή τύχη, musique et paroles de Kaldaras (*Columbia* SCDG 3662, 1967).
43. Η γκριλιάρα, musique et paroles de Tsitsanis (*His Master's Voice* 7PG 3540, 1965).
44. Η γυναίκα μου η μουρμούρα, musique et paroles de Tsitsanis (*His Master's Voice* 7PG 3645, 1967).
45. Φεγγάρι χλωμό, *His Master's Voice* AO 5565, 1959.
46. Cet effet est une caractéristique esthétique typique dans l'interprétation du *laïko* ; elle est synonyme de la manière de Stélios Kazantzidis.
47. Label crée par le chanteur Panos Gavalas.
48. Label fondé par Martin Th. Gesar en 1959. Dans les années 1960, Pan Vox édite la plus grande quantité de musiques populaires grecques, parmi toutes les entreprises nationales. En 1989, son statut change et son nom devient Music Box International (MBI).
49. Martin Stokes, *The Arabesk Debate. Music and Musicians in Modern Turkey*, Clarendon Press, Oxford 1992.
50. Interview de Giorgos Vidalis, *Eleftherotypia*, (Juin 1983), cité dans Tasos Karaïskos, *Μανώλης Αγγελόπουλος. Ο μεγάλος Τσιγγάνος ... όπως τον γνώρισα (Manolis Angelopoulos. Le grand Tsigane ... comme je l'ai connu)*, Atrapos, Athènes 2001, p. 134.
51. Τα φιλιά σου είναι φωτιά, *Pan Vox*, 33 tours, 1972.
52. Τα μαύρα μάτια σου, *Pan Vox*, 33 tours, 1977.
53. Μια φωτιά, *Pan Vox*, 33 tours, 1975.
54. Interview de Vasilis Loukas, *Ena*, 1987, p. 86-87.
55. Martin Stokes, "Sentimentalism and Its Futures : The Vocal Art of Zeki Müren and Abd Al-Halim Hafiz", in *Musica e storia* 2/2002, p. 582.
56. Tasos Karaïskos, *op. cit.*, p. 90.
57. Έλληνας είμαι Ανατολίτης / γέννημα θρέμμα της Αφροδίτης / παιδί του έρωτα και της αγάπης / τη μέρα Άγιος, τη νύχτα αντάρτης.
58. À propos de ce sujet voir Eléni Kallimopoulou, *Paradosiaká : Music, Meaning and Identity in Modern Greece*, Ashgate (SOAS, musicology series), Farnham 2009, p. 15-33.
59. Pour plus d'informations et d'interprétations, voir D. Papanikolaou, *op. cit.*, 101-156.
60. Η εκδίκηση της γυφτιάς, *Ljra*, 1978.

61. *Défi* (*daf*) est un tambour sur cadre, instrument de percussion répandu dans toute la Méditerranée.
62. Le mot *Tourkogyftos* décrit, à l'époque de l'Empire ottoman, les Tsiganes musulmans.
63. Forme musicale d'expression vocale de haute virtuosité, très répandue sur les côtes de l'Asie Mineure.
64. Pour le recensement de ces accusations, ainsi que de la riposte de la part de *Défi*, voir Giorgos Kontogiannis, «Τουρκόγυφτοι, τσιφτετελιστές, αμανετζήδες, κομμουνιστές και άλλοι εχθροί της Πατρίδος» (Turco-tsiganes, amis du tsiftétéli et de l'amanés, communistes et autres ennemis de la patrie), *Défi* 7 (Juin-Juillet 1983), p. 26-30. Quelques fragments sont repris dans Tasos Karaïskos, *op. cit.*, p. 156-162.
65. Christos Vakalopoulos, « Βασίλης Βασιλικός : Οι τηλεκριτικοί δεν εκφράζουν την άποψη του κοινού... » (Vassilis Vassilkos : Les télé-critiques n'expriment pas l'opinion du public), *Défi* 7, (Juin-Juillet 1983), p. 31-34.
66. Selon une estimation de la police il y avait plus de 15.000 personnes. Le cortège funèbre a mis presque quatre heures pour arriver au cimetière.
67. Φεύγω απόψε μακριά / αδέρφια μου Τσιγγάνοι / Φεύγω για πάντα, έχε γεια / φτωχό μου καραβάνι ; vers tirés de la chanson « Le Tsigane », composition de Georges Mitsakis sur des paroles d'Angélopoulos (Columbia DG 7481, 1959).