

Mordons les chiens de garde !

Revue de presse n°33

janvier-mars 2024

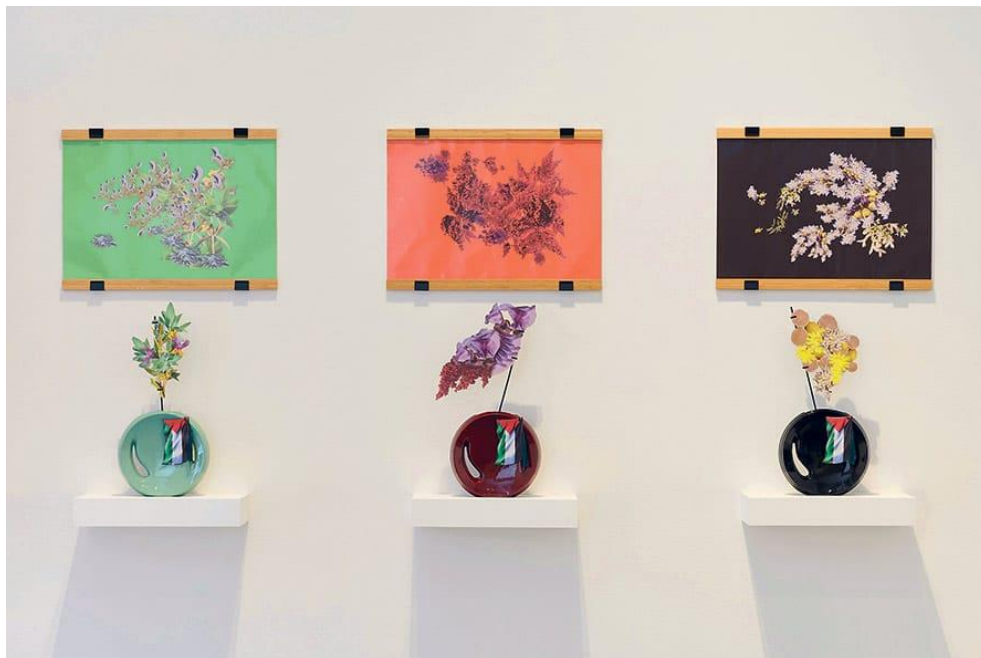
Culture

Table des matières

Créer pour exister, témoigner et combattre	3
Saint Jean-Jacques	13
Vers un théâtre du vivant.....	16
Rébétiko, le chant des âmes grecques	17

Créer pour exister, témoigner et combattre

Pour les artistes palestiniens, l'art relève de la résistance contre l'occupation israélienne. Cette lutte patriotique entend cultiver la mémoire nationale et effacer les effets délétères de l'exil et du déracinement. De Jérusalem à Paris, ces créateurs, bien que mondialement reconnus, n'échappent pas à la censure.



Tosha Stimage. — « No One Is Listening to Us » (Personne ne nous écoute), 2022. © Tosha Stimage

Au printemps 2002, pendant la seconde Intifada (2000-2005), l'armée israélienne lance l'opération « Rempart » dans les zones « autonomes » de Cisjordanie (18 % du territoire) pour venir à bout de la résistance palestinienne. Étape-clé dans le déroulement du conflit, l'offensive fera des centaines de morts parmi la population et causera d'immenses dégâts matériels. À Ramallah, notamment, les imposants chars Merkava déployés dans la ville s'acharnent à détruire sur leur passage des immeubles, des maisons, des commerces, du mobilier urbain mais aussi de nombreux véhicules civils garés sur les chaussées de la « capitale » de l'Autorité palestinienne. Près d'un millier de voitures, de taxis, de camionnettes et même d'ambulances, qui ne représentent aucun obstacle particulier, sont écrasés, éventrés ou retournés comme des crêpes par les chars. Peu de temps après l'agression militaire, l'artiste palestinienne Vera Tamari (1), qui a assisté depuis son balcon au sombre ballet des monstres en acier de soixante-cinq tonnes, décide de concevoir une installation à Al-Bireh, à la lisière de Ramallah, intitulée avec dérision *Masheen ?* (« On se promène ? »). Elle fait disposer une série de véhicules disloqués le long d'une bande d'asphalte étalée sur un terrain de la bourgade afin de mettre en lumière la brutalité gratuite de l'envahisseur. Sa création ne fera pas long feu : le jour de l'ouverture de l'« exposition », le 23 juin 2002, les chars israéliens bombardent les épaves et les réduisent en miettes par d'incessants va-et-vient. Des soldats descendent même de leurs blindés pour uriner sur les débris encore fumants... La scène est filmée par l'artiste à leur insu. Grande amatrice de Marcel Duchamp, elle transforme ce moment en une sorte de happening aux traits funestes (2).

En dévastant, jusqu'à l'obscène, l'installation de Tamari, les soldats se souvenaient peut-être qu'avant les « accords de paix » de 1993, suivis du « retrait » militaire israélien d'une portion des territoires palestiniens conquis en 1967, la vie artistique en Palestine était soumise, au même titre que l'existence quotidienne de la population, aux lois édictées par l'occupant pour étouffer toute velléité de résistance populaire. Israël était conscient de la puissance de l'art pour mobiliser les esprits et de sa capacité à enrichir la mémoire collective – ici, celle d'un peuple subissant l'oppression coloniale depuis des décennies –, autrement dit de la menace qu'il pouvait représenter.



Taysir Batniji. — De la série « Sans titre (Actualité retardée) », 2016. © Taysir Batniji - Collection du British Museum

C'est pourquoi les territoires ne comptaient, pendant le régime d'occupation, aucune galerie officielle pour les artistes, comme les peintres ou les dessinateurs. Ceux-ci étaient contraints de montrer leurs travaux au public dans des écoles, des églises et des salles municipales, sous réserve d'une autorisation délivrée par les forces israéliennes, qui censuraient souvent les œuvres trop « engagées ». En outre, il n'était pas rare de voir la soldatesque faire irruption dans des expositions pour les saccager – une manière de rappeler qui était le maître des lieux, y compris sur le plan culturel. Dans le domaine des arts visuels, certaines couleurs étaient particulièrement scrutées : le noir, le blanc, le vert et le rouge, qui composent le drapeau national, interdit à l'époque, comme d'autres symboles de l'identité palestinienne. Des artistes furent notamment arrêtés par les Israéliens pour avoir introduit dans leurs œuvres une combinaison chromatique jugée trop proche de celle de la bannière du pays (3)... Aujourd'hui encore, le drapeau de la Palestine, devenu celui de l'Autorité nationale palestinienne (ANP), instaurée en 1994 en Cisjordanie et à Gaza, demeure dans le viseur de Tel-Aviv : les Palestiniens d'Israël et de Jérusalem-Est occupée, mais aussi les pacifistes israéliens, n'ont pas le droit de le brandir lors de manifestations, de l'afficher dans les lieux publics ou de se parer de ses couleurs, sous peine d'emprisonnement (4).

Aux États-Unis, la bannière palestinienne a récemment nourri les débats à l'occasion d'une exposition organisée par le Musée juif contemporain de San Francisco (« Tikkun : For the cosmos, the community, and ourselves », février 2022-janvier 2023). On pouvait y voir une œuvre de la plasticienne Tosha Stimage, intitulée *No One Is Listening to Us* (« Personne ne nous écoute ») : trois tableaux sous chacun desquels trône un vase en céramique contenant des fleurs en papier similaires à celles que l'on trouve à Gaza, avec, sur la surface du récipient, un petit drapeau palestinien (5). La création de l'artiste américaine a fait grincer des dents certains visiteurs – et même la presse israélienne –, bien qu'une grande partie d'entre eux ainsi que la direction et le personnel du musée aient estimé qu'elle avait toute sa place parmi la trentaine d'œuvres réalisées par des artistes juifs et non juifs (6).

Ce ne fut pas le cas, a contrario, lors d'une exposition consacrée au concept de patrie chez les Israéliens et les Palestiniens, tenue en 2008 au sein du Spertus Institute of Jewish Studies de Chicago : le centre culturel dut annuler l'événement quelques semaines après son inauguration en raison de la colère exprimée par la communauté juive locale, opposée à la présence de cartes de la Palestine historique et de photographies de ses habitants.



Vera Tamari. — « Going for a Ride ? » (On se promène ?), 2002. © Vera Tamari

La première Intifada voit fleurir les fresques murales et les graffitis contestataires

La France n'est pas en reste : à l'été 2013, l'exposition « Foyer fantôme », de la photographe palestinienne Ahlam Shibli, organisée au Jeu de Paume, à Paris, provoqua de vives réactions, notamment au sein du très droitier Conseil représentatif des institutions juives de France (CRIF). Mettant en scène des portraits de défunts de la seconde Intifada, comme il est de coutume d'en voir dans les demeures et les rues de Cisjordanie et de Gaza, Shibli donnait à réfléchir à la familiarité tragique de la mort dans la société palestinienne ainsi qu'au culte du sacrifice. Mais elle entendait également témoigner des souffrances d'un peuple sous occupation. Accusée d'antisémitisme et d'« *apologie du terrorisme* » par le CRIF, qui exigeait sa fermeture, l'exposition fut la cible de rassemblements, de menaces en cascade et même d'alertes à la bombe... Le plasticien gazaoui Taysir Batniji, établi en France depuis 2006, après être passé par les beaux-arts de Bourges dans les années 1990, a lui-même essuyé de nombreux refus avant de trouver une galerie désireuse d'héberger sa première exposition à Paris, en 2002. De nos jours, il lui est toujours impossible de présenter ses œuvres dans certains établissements culturels français, malgré la reconnaissance artistique dont il jouit dans l'Hexagone comme à l'étranger : « *Quelques grandes institutions et acteurs du milieu de l'art continuent de jouer la carte de l'“évitement”*. *En France et à Paris intramuros notamment, exposer un artiste palestinien revient à prendre parti pour la cause (7).* »

De fait, depuis la Nakba (« catastrophe »), qui vit l'expulsion de 800 000 Palestiniens de leurs foyers après la création de l'État d'Israël, en 1948, l'art palestinien possède une forte dimension politique liée à la permanence de l'injustice historique faite à un peuple arraché à sa terre, à ses racines, à son identité. Dès l'origine, la guerre d'Israël contre les Palestiniens s'accompagne d'une entreprise de démolition culturelle : au-delà de la spoliation territoriale, c'est aussi une guerre menée contre l'art, la littérature, le patrimoine national, à travers une stratégie d'effacement de la mémoire collective. Ainsi, en 1948-1949, au cours de la première guerre israélo-arabe, tandis qu'elles rasant et pillent plus de 530 localités palestiniennes, les forces israéliennes investissent des musées, des bibliothèques et d'autres lieux de culture. Elles mettent alors la main sur des dizaines de milliers de livres, de manuscrits, d'archives musicales, de toiles, de pièces d'artisanat, etc. Certains sont détruits, d'autres confisqués. De même, en 1982, lors de l'invasion de Beyrouth, où siégeait alors l'Organisation de libération de la Palestine (OLP), l'armée israélienne ravagea le Centre d'études palestiniennes et s'empara, entre autres, de nombreux biens culturels et artistiques, au nom de cette volonté d'anéantissement de la mémoire.



Taysir Batniji. – De la série « Sans titre (Actualité retardée) », 2016. © Taysir Batniji - Collection du British Museum



Taysir Batniji. — De la série « Sans titre (Actualité retardée) », 2019. © Taysir Batniji - Collection du British Museum

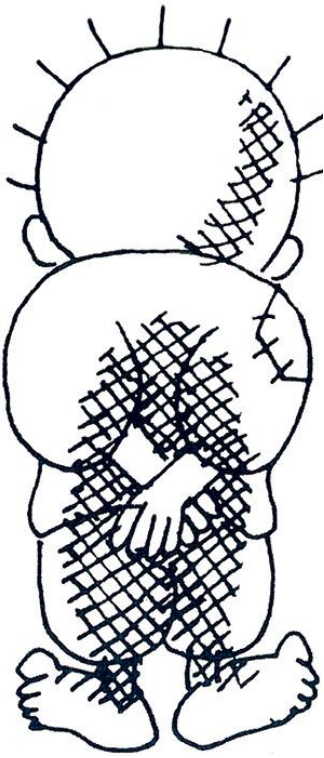
Loin de la seule finalité esthétique, l'art moderne palestinien, né sur les braies de la guerre, sert dès ses débuts à aiguillonner la lutte patriotique contre Israël. Des peintres comme Ismail Shammout (1930-2006) et Sliman Mansour (né en 1947), ou le dessinateur Naji Al-Ali (assassiné en 1987), instillent dans leurs œuvres une culture de la résistance face à l'oppression et aux tentatives de suppression du passé. Ils créent des symboles visuels ancrés depuis dans le patrimoine populaire palestinien, à l'image des réfugiés représentés par Shammout dans la toile *Vers où ?* (1953), ou du célèbre personnage Handala inventé en 1969 par Al-Ali. Soucieuse d'utiliser les arts graphiques et picturaux pour promouvoir la cause nationaliste, l'OLP, créée en 1964 au Caire, ouvre à la fin des années 1960 une section dédiée à la production artistique palestinienne afin de donner un écho régional et international (8) à la « question de Palestine ». Médium privilégié par l'OLP, les affiches politiques qui circulent au cours des décennies 1970 et 1980 ont notamment pour vocation de susciter la solidarité des opinions publiques.



Sliman Mansour. — « Settlement » (Colonie), 2008. © Sliman Mansour

Le personnage de Handala est emblématique de l'identité palestinienne. En haillons, toujours de dos, les mains jointes, il est le symbole de la ténacité d'un peuple dans l'attente d'un État. Quand celui-ci verra le jour, Handala montrera son visage.

Durant la première Intifada (1987-1993), une nouvelle génération artistique apparaît. Si la période voit fleurir les fresques murales et les graffitis contestataires, certains artistes, comme Emily Jacir, Ala Younis, Khaled Hourani, Nabil Anani ou Batniji, s'aventurent hors du champ pictural conventionnel et des codes narratifs dominants pour investir d'autres pistes de création visuelle.



Handala

Dans les pas de la peintre et activiste Samia Halaby (née en 1936), pionnière de l'art abstrait palestinien, et de Mansour, qui s'éloigne alors de l'académisme figuratif, ils se tournent vers des formes d'expression plus conceptuelles, plus subjectives et expérimentales. Certains d'entre eux utilisent de nouveaux matériaux tirés du quotidien (céramique, cuivre, tissu, bois, argile, sable, boue, etc.) et des médias comme la photographie ou la vidéo, jusque-là exclues du domaine purement artistique en Palestine. À partir de la fin des années 1990 et du début des années 2000, les artistes palestiniens intègrent la scène internationale de l'art contemporain, forts de la visibilité dont ils bénéficient au travers d'expositions et de biennales organisées aux quatre coins du monde. Si leurs travaux sont désormais pleinement reconnus pour leur valeur esthétique et même leur caractère novateur, ils n'en demeurent pas moins marqués par des thèmes tels que le déracinement, l'exil, la nostalgie ou le dépeçage de la terre ancestrale. Comme le souligne Batniji, l'artiste palestinien entend aujourd'hui « inscrire sa démarche dans une dimension humaine et universelle », mais il ne peut « faire abstraction du contexte politique et social » (9) en Palestine, où la violence coloniale continue de s'abattre sur un peuple abandonné à son propre sort.

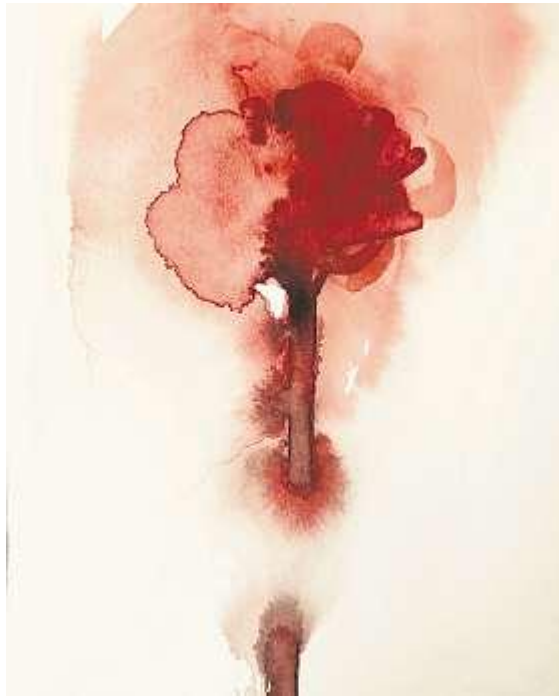
Au printemps 2023, après une énième opération militaire meurtrière lancée par Israël sur Gaza, un insolite « pavillon d'exposition » a vu le jour à Deir Al-Balah, au centre de la bande côtière. Sur les rares pans encore debout d'un immeuble d'habitation pulvérisé par un missile israélien, des artistes gazaouis ont peint plusieurs fresques pour exprimer la tragédie que vit la population et œuvrer à leur façon contre l'oubli (10). L'une d'elles montre un jeune garçon en larmes, blessé et bardé de pansements, dont le regard scrute le spectateur comme pour le prendre à témoin. Derrière lui sont représentés un avion de chasse et une bombe fonçant dans sa direction, prêts à le réduire en charpie. C'est le sort que subiront des milliers d'enfants quelques mois plus tard lors de la campagne de destruction massive déclenchée par Tel-Aviv contre la petite langue de terre.



Khaled Hourani. — « Climbing Holds 1 » (Prises d'escalade 1), 2022. © Khaled Hourani

Olivier PIRONET, journaliste (Monde diplomatique, décembre 2023)

- (1) Malu Halasa, « The creative resistance in Palestinian art », *The Markaz Review*, Los Angeles, 26 décembre 2022.
- (2) Penny Johnson, « Ramallah Dada : the reality of the absurd », *Jerusalem Quarterly*, n° 16, université Columbia, New York, novembre 2002.
- (3) Cf. Eray Alım, « The art of resistance in the Palestinian struggle against Israel » (PDF), *Turkish Journal of Middle Eastern Studies*, vol. 7, n° 1, Sakarya (Turquie), juin 2020.
- (4) « Flag restrictions are the latest attempt to silence Palestinians and reduce their visibility », Amnesty International, 11 janvier 2023.
- (5) Rabbi Peretz Wolf-Prusan, « The deep listening of Tosha Stimage », Musée juif contemporain, San Francisco, 2022.
- (6) « At a Jewish museum, a non-Jewish artist's use of the Palestinian flag sparks debate », *The Times of Israel*, Jerusalem, 16 novembre 2022.
- (7) Taysir Batniji, « Habiter le temps » (entretien), dans le catalogue de l'exposition « Quelques bribes arrachées au vide qui se creuse », Musée d'art contemporain du Val-de-Marne (MAC VAL), Vitry-sur-Seine, 2021.
- (8) Marion Slitine, « Les réseaux de l'art contemporain de Palestine », dans Véronique Bontemps, Nicolas Dot-Pouillard, Jalal Al-Husseini et Abaher El Sakka (sous la dir. de), *Penser la Palestine en réseaux*, Diacritiques Éditions - Presses de l'IFPO, Marseille-Beyrouth, 2020.
- (9) Taysir Batniji, « Habiter le temps », *op. cit.*
- (10) Voir le diaporama dans « Gaza graffiti artists bedeck houses destroyed by Israel in war », Reuters, 13 juin 2023.



TAYSIR BATNIJI. – De la série « Fading Roses » (Roses disparues), 2022



TAYSIR BATNIJI. – De la série « Fading Roses » (Roses disparues), 2022



TAYSIR BATNIJI. – De la série « Sans titre (Actualité retardée) », 2015



TAYSIR BATNIJI. – De la série « Sans titre (Actualité retardée) », 2015

Saint Jean-Jacques

Depuis sa publication en septembre dernier, les sciences sociales se demandent si le Goldman d'Ivan Jablonka relève des sciences sociales (L). Question légitime mais déjà réglée. Il est patent que Jablonka écrit désormais en essayiste. De livre en livre, on perce toujours mieux le paravent académique derrière lequel l'idéologue se planque comme éléphant derrière platane. Il n'est pas sorcier de discerner, entre les lignes du « goldmanisme » qu'expose l'hagiographe, les axiomes du jablonkisme.

L'opération idéologique commence par un postulat qui fait s'étrangler le lecteur quinquagénaire encore traumatisé par l'hégémonie de Jean-Jacques Goldman sur ses années d'adolescence : le chanteur « *adulé de partout* », « *roi du top 50* », « *patron de la scène rock* » (???), habitué aux « unes » de *Podium*, est un « *minoritaire* ». Cette couleuvre, Jablonka la fait avaler de trois manières. 1) Jeu sur l'ambivalence du terme : JJG est minoritaire par son affiliation à l'histoire juive tramée d'exils et de persécutions. Hypothèse audible, à laquelle le livre doit ses meilleures pages. 2) Ayant décrété que raconter Goldman c'est faire l'« *archéologie de son époque* », puisque le chanteur « *incarne le Zeitgeist des années 1985-1987* », Jablonka décrète à l'inverse que le même n'est pas de son temps – où règnent « *la pub, le fric, le look* ». La star est donc dedans et dehors. Une production sociale et historique mais en fait non. La « *sociohistoire* » de Goldman se fera sans socio ni histoire. 3) Goldman est minoritaire en tant que chanteur populaire. Car le populaire est méprisé. Méprisé par l'élite culturelle, représentée par *Télérama*, *Libération*, *Le Monde*, prodigues en saillies contre le chanteur à tubes, au temps antédiluvien et anté-YouTube où ces journaux arbitraient le bon goût.

Où l'on voit que l'opération idéologique passe d'abord par une occultation. La topographie sociale binaire dessinée par le point 3 (l'élite contre le peuple) occulte au moins un acteur historique, un tiers personnage collectif, celui formé par les gens des classes populaires ou moyennes qui n'ont jamais aimé Goldman. Non qu'ils le trouvent « *trop peuple* » ; plutôt le contraire : trop bourgeois, trop propre, consensuel, platement sentimental, surproduit, synthétique, calibré pour la bande FM naissante, et à la fin parfaitement ajusté aux standards commerciaux des années 1980 – et d'abord à leurs codes plastiques (tiens pourquoi Jablonka n'évoque-t-il jamais le minois engageant de Goldman, parfaitement conforme au goût hygiéniste de ces années-là ?).

Il est vrai que, depuis le « *bon lycée bourgeois* » où il a brillé, l'adolescent Jablonka, assidu devant le top 50 où furent rarement classés les Wampas, n'a rien pu connaître du mouvement musical dit « *alternatif* » qui, animé par des fils d'ouvriers de banlieue, immigrés ou non, pouvait être taxé de tous les maux mais sûrement pas de « *snobisme parisien* ». Il est encore plus vrai que, quarante ans plus tard, l'historien ne saurait mentionner dans son livre ces prolétaires-là sans écrouler son édifice idéologique. Autant donc les virer de la photo, et, dans cet élan, expédier le mouvement punk en deux mots (« *rébellion de posture* ») et un anathème sans autre fondement qu'une pauvre anecdote orpheline (« *ses accointances avec le nazisme* »). Tant pis pour l'infatigable énergie antifasciste, antiraciste et antisexiste déployée par le milieu punk. Tant pis pour *Salut à toi des Bérus*, pour *No Pasaran* des Cadavres, et tant d'autres hymnes. Cette culture populaire-là n'entre pas dans le récit jablonkien.

Même type d'exécution sommaire pour Mai 68, qualifié de « *kermesse d'étudiants petits-bourgeois* » en une expression sans guillemets où fusionnent les opinions de Goldman et de son hagiographe, dans l'oubli bien commode du 68 ouvrier et paysan. Bien commode parce qu'il permet à son tour de découper une scène politique binaire où se font face le « *gauchisme* », ses « *chimères* », ses « *outrances* », ses aveuglements proverbiaux, et la gauche mesurée, réaliste, de gouvernement, celle qui « *préfèrera toujours le vivre-ensemble à la critique tous azimuts* ».

Jean-Jacques est descendu sur terre pour conjurer la gauche de son demi-frère Pierre, révolutionnaire de grand chemin acquitté d'un double meurtre puis assassiné. Bon fils raisonnable, Jean-Jacques ne peut pas entièrement bazarder le communisme de ses parents, mais « *retranche du marxisme la violence, la dictature du prolétariat, la destruction de l'État bourgeois* ». La gauche de Jean-Jacques, et donc d'Ivan, c'est le marxisme sans la conflictualité, le marxisme sans destituer la bourgeoisie, le marxisme sans le marxisme. C'est la « *conscience citoyenne au lieu d'une conscience de classe* », écrit aussi Jablonka. Message reçu.

La gauche de Jean-Jacques, qu'Ivan bombarde « icône morale », c'est la gauche morale des années « Touche pas à mon pote ». La gauche dite « antitotalitaire » – Jean-Jacques s'est d'emblée senti proche des « nouveaux philosophes ». La « gauche humanitaire », dont il revint au barde de composer l'hymne, à savoir la chanson des Restos du cœur. « *On vous promettra pas les toujours du grand soir / Mais juste pour l'hiver à manger et à boire* ». Ça rime.

Cette gauche a un autre nom : social-démocrate. Cette glorieuse étiquette est le fil conducteur politique de Jean-Jacques – « *qui n'a jamais varié de cette ligne sociale-démocrate* » –, moyennant quoi le panégyrique de Jablonka peut se lire comme une ode nostalgique à cette famille idéologique que le biographe déclare lui-même « *à l'article de la mort* ».

Une ode et non une analyse. L'historien Jablonka ne s'interroge aucunement sur les raisons historiques de cette agonie. Il ne se penche pas plus sur les données structurelles qui ont rendu possible le moment social-démocrate – pression du mouvement ouvrier et du bloc soviétique, croissance par la reconstruction après-guerre, richesses pillées dans le Sud à redistribuer dans le Nord, etc. – que sur celles qui y ont mis fin. Reste une explication idéaliste, anhistorique : si la social-démocratie est aujourd'hui un cimetière, c'est que ses « valeurs » de tolérance et d'universalisme sont piétinées par des gens pas tolérants et pas universels. Au biographe social-démocrate il ne reste qu'à larmoyer en écoutant *Je te donne*.

L'historien ne profite pas non plus de ce que Michel Rocard soit l'idole politique de son idole pour écrire l'histoire du devenir de la « deuxième gauche ». L'historien omet de détailler les étapes de la dérégulation dont elle fut l'écrin idéologique, et de stipuler que les rocardiens ont fourni au macronisme son avant-garde. L'historien n'est pas là pour faire de l'histoire.

Il n'empêche que la social-démocratie apparaît ici pour ce qu'elle est : le nom flatteur du centrisme. Toute la panoplie du centrisme est dans *Goldman*, et dans Goldman. Toute la camelote psycho-morale qu'on nous refourgue pour le vendre : apologie de la « nuance », pragmatisme, lucidité, juste milieu à équidistance des méchants de tous bords – Goldman « *rejette à la fois la carrière et la révolution, les rois et les bouffons* ». L'auteur semble être le seul à ignorer que cette louable pondération dans le jugement n'est ni plus ni moins que la carte de visite du conservatisme. C'est pourtant bien lui qui écrit que pour saint Jean-Jacques « *il ne s'agit pas de changer la société mais de sauvegarder la vie démocratique* ».

Sauvegarder et non pas changer. Être Jean-Jacques et non Pierre. Préserver notre « vie démocratique » postulée en pleine santé. Préserver, tant qu'on y est, l'ordre marchand. Rappelant que notre icône est diplômée d'une école de commerce, qu'il a d'abord repris le magasin de sport de ses parents, qu'il a « incorporé l'habitus de l'artisan-commerçant des années 1930-1950 », le biographe escompte bien énumérer des atouts. Car cet habitus est pétri de valeurs dignes d'être transmises : goût de l'« effort personnel », « croyance dans la méritocratie ». Travaille et tu seras récompensé. Lève-toi tôt et la société libérale t'exaucera.

À ce stade, on comprend mieux pourquoi Jablonka occulte les composantes populaires de 68 et les composantes gauchisantes du peuple punk. Il n'aime pas ce peuple-là, traîne-savates, contestataire, geignard. Il aime le peuple qui bosse et ne la ramène pas. Jablonka se flatte de n'avoir pas souvenir que sa grand-mère de classe inférieure « *se soit plainte une seule fois* ». La « *décence ordinaire d'artisan-commerçant* » chère à Jean-Jacques et Ivan, c'est la décence d'accepter son sort. Les « petites gens » que célèbrent l'idole et son prophète, ce sont les gens qui, pétris de *common decency* façon George Orwell, ont la bonne idée de rester petits. Le peuple qui sait rester à sa place. Le peuple qui se tient sage.

Le peuple de droite ? On n'en est plus si loin. On y vient. Il n'y manque qu'un peu de patriotisme. Il nous est livré dans le dernier tiers du livre, paré de ses atours contemporains, la nation et la République : « *cette position nationale-républicaine a toujours été la sienne* ». À la fin, Jean-Jacques est davantage qu'un chanteur fédérateur, un chanteur qui fédère les compatriotes : « *Ses qualités morales sont le garant de l'identité républicaine.* »

Dans l'aberrant syntagme « identité républicaine » fusionnent droite et gauche, et se recompose une communauté nationale fière et non repentante. Plébiscitant Goldman, « personnalité préférée des Français » chaque année, le peuple français se célèbre lui-même. Il n'y a plus une « *génération Goldman* » mais une « *nation Goldman* ». Citations authentiques.

Sans surprise, le « saint laïque » Goldman n'aime pas le rap. Tombe-t-il en cela dans le mépris culturel qu'il impute à ses détracteurs ? Non, car le rap ce n'est pas du populaire. Pas du populaire comme Jean-Jacques et

Ivan le goûtent : affilié à la famille France. Les rappers critiquent l'école et la police, qui sont des piliers de la nation. Jean-Jacques ne supporte pas qu'on dise du mal des flics ; a mis un point d'honneur à faire son service militaire ; est resté fidèle à l'esprit du scoutisme pratiqué avec zèle dans sa jeunesse.

Le fond de son aversion pour 68 est alors à nu : non pas critique des rigidités dogmatiques et de l'utopisme névrotique, mais critique républicaine : « À plusieurs reprises il remet en cause l'héritage de Mai 68 : déliquescence morale, démission des profs, renoncement à l'effort. » En un mot : « déclin de l'autorité », qui nourrit une légitime « demande d'autorité ».

Cet imaginaire politique parfaitement soluble dans la décennie en cours, Jablonka le détaille sans distance ni réserve. Il adhère et approuve tout, fidèle à sa promesse augurale de prendre Goldman en bloc. En bloc bourgeois ? En bloc libéral-autoritaire ? Le brûlot idéologique de Jablonka est au moins un livre d'histoire en ce qu'il raconte, via Goldman et presque malgré soi, le dévoilement historique de l'essence droitière de la social-démocratie. Que son auteur soit remercié pour cette clarification.

François BÉGAUDEAU (Monde diplomatique, novembre 2023)

(1) Ivan Jablonka, *Goldman*, Seuil, Paris, 2023.

Vers un théâtre du vivant



Découvrez notre recension de la pièce « Que ma joie demeure » de Clara Hédouin.

Les théâtres, comme les musées, sont devenus des institutions figées, silencieuses et climatisées. Il s'y façonne une subjectivité uniquement cérébrale, qui pense le monde sans le laisser nous affecter. C'est contre cet enfermement que la metteuse en scène Clara Hédouin entend proposer un autre

théâtre, avec son Collectif 49 701 constitué au Studio-Théâtre d'Asnières. Leurs six spectacles tirés de l'adaptation des *Trois Mousquetaires* d'Alexandre Dumas, joués durant huit ans, se produisaient déjà hors des salles de théâtre. Depuis, Clara Hédouin est allée un cran plus loin avec une création initiée en 2022 et programmée au dernier Festival d'Avignon : la tentative d'élaborer, avec l'adaptation du fabuleux *Que ma joie demeure* (1935) de Jean Giono, un théâtre du vivant inspiré par la philosophie de son ami Baptiste Morizot. La pièce ose une forme nouvelle qu'est la traversée d'un site naturel (ici la Montagnette, au sud d'Avignon, qui a partiellement brûlé en 2022) en alternant la marche et le jeu. Se confronter à la puissance du verbe de Jean Giono et aux forces naturelles – vent, chaleur, chant assourdissant des cigales – relève de la prouesse, que cette adaptation relève en éprouvant le spectateur. Démarrée à l'aube, la représentation propose dix « tableaux » de 20 à 30 minutes entre lesquels le public marche une poignée de minutes. L'ensemble, de la nuit au soleil écrasant de midi, dure plus de six heures.

Cette demi-journée n'est donc pas seulement un spectacle, mais un moment de vie partagé avec six comédiens qui doivent habiter cette scène qui les surpasse. Ils sont heureusement aidés par le chef-d'œuvre de Jean Giono, qui a pour cadre le rude plateau de Grémone où les paysans peinent sur leurs terres, et pour trame l'irruption du mystérieux vagabond Bobi, qui vient rallumer leur joie éteinte. La puissance de ce texte sur la misère et l'espoir – « *une seule joie, et le monde vaut encore la peine* » – l'emplit de potentialités philosophiques. Car Giono fait de l'homme un « *animal tragique* » distinct mais fondu dans l'ensemble plus vaste du vivant, ouvert à des métamorphoses qui surpassent la césure moderne entre l'humain et ce qui l'entoure.

Cette intention est parfois trop lisible dans certaines scènes, mais l'ensemble est porté par plusieurs tableaux d'une grande force, où fusionnent le lieu, la parole et le jeu, dans une adaptation qui ose – peut-être trop rarement – des incises actuelles, souvent drôles, et même un passage où des enregistrements de paysans d'aujourd'hui évoquent leurs difficultés. Comme si le « *travail triste* » et écrasé par les machines, que Giono pressentait dès les années 1930, était advenu. Mais l'écrivain porte surtout un idéal fondé sur le partage et la mise en commun : « *Il faudrait qu'on se serve du blé comme on se sert de l'air.* » C'est-à-dire gratuitement, et tous en même temps.

Youness BOUSENNA, publié le 11 octobre 2023 (Socialter)

Que ma joie demeure, mise en scène et adaptation de Clara Hédouin, avec Romain de Becdelièvre, en tournée d'avril à juillet 2024 à Nanterre, Calais, Cavaillon, Narbonne, Forbach et Noisiel.

Youness Bousenna, Journaliste. Son travail apparaît notamment dans Telerama, Socialter, Le Monde, Limite. Il est également l'auteur de *Albert Camus, l'éternité est ici* (Première partie, 2019).

Rébétiko, le chant des âmes grecques

Né au début des années 1920 dans un État en profonde mutation, le rébétiko constitue un marqueur de l'identité nationale. Chant de l'exil, de la plainte et de la douleur d'exister, il exprime également la crise, en constante résonance avec l'histoire de la Grèce. Sa trajectoire politique ambivalente fait de cet art le miroir d'une culture tiraillée, trait d'union entre Orient et Occident. Un reportage de Copélia Mainardi



Nikos Economopoulos. – Danse improvisée dans une taverne du village de Ktismata, Épire, Grèce, 1997
© Nikos Economopoulos / Magnum Photos

Tables carrées, carrelage orangé, étroits escaliers en fer forgé : de prime abord, la petite salle aux allures de réfectoire ne paie pas de mine. Steki Pinoklis est pourtant une institution à Athènes : cette taverne est réputée pour ses concerts, qu'on écoute jusque tard dans la nuit en savourant des mets traditionnels, une bière ou un verre de raki. Campé derrière son comptoir, devant le grill de la cuisine qui fume sans discontinuer, le gérant n'est pas bavard. Tout de noir vêtu, casquette vissée sur le crâne, il impose le silence aux clients trop bruyants d'un geste de la main. Ici, soit on chante, soit on se tait. Une méthode qui semble avoir fait ses preuves : à Athènes, tous en conviennent, il n'y a pas meilleur endroit où écouter du rébétiko.

Le rébétiko, c'est un ensemble d'expressions musicales traditionnelles qui s'est répandu en Grèce au siècle dernier pour devenir constitutif de l'identité du pays. S'il existe de nombreux récits de l'émergence de ces formes et peu d'éléments historiques sur lesquels s'appuyer, les spécialistes s'accordent à situer sa naissance dans les années 1920, à la faveur de l'exode rural de paysans ruinés et de l'émigration massive de réfugiés grecs chassés de Turquie à la fin de la seconde guerre gréco-turque, en 1922. Ce choc des cultures et le métissage musical qui en découle se propagent rapidement dans les banlieues des cités nouvellement urbanisées d'Athènes et de Salonique, ainsi que dans les faubourgs de ports comme Le Pirée. On chante la précarité de ces vies aux mutations précipitées, les aléas de l'existence et les bouleversements sociopolitiques de l'époque. Et ce à l'aide de deux alliés emblématiques : le bouzouki – instrument à long manche constitué de trois paires de cordes et d'une caisse de résonance en forme de poire – et son petit frère, le baglama – bouzouki miniature d'une trentaine de centimètres, accordé une octave plus haut.

Sous la dictature de Ioannis Metaxas (1936-1941), le rébétiko est qualifié d'immoral et les « rébètes », ceux qui le pratiquent, sont pourchassés, accusés de mener des vies dissolues et d'inciter à la débauche. La raison : les textes qu'ils entonnent, qui parlent de haschich et de démêlés avec la police ou qui étalent la misère de vies à la marge. Instruments cassés, paroles censurées, les racines orientales du rébétiko sont jugées contraires aux valeurs de la Grèce, que le pouvoir aligne alors sur celles de l'Occident (1). Le genre perdure toutefois clandestinement, et les baglamas, plus maniables, circulent sous le manteau.



Nikos Economopoulos. – Dans un bar du village d'Olympos, île de Karpathos, Grèce, 2003
© Nikos Economopoulos / Magnum Photos

Durant la seconde guerre mondiale et l'occupation allemande, l'âpreté du quotidien constitue une nouvelle source d'inspiration : en 1941, le compositeur Vassilis Tsitsanis (1915-1984) écrit *Dimanche nuageux*, une ode à la mélancolie aux accents baudelairiens. La chanson devient un tube. Dénonçant entre autres le désarroi des individus face une société injuste, les trahisons du pouvoir et les inégalités, les plaintes du rébétiko sont politiques presque malgré elles.

Après-guerre, les textes s'orientent vers des sujets plus consensuels comme l'amour, la douleur de la perte. Plus uniquement circonscrit aux petits bouges des bas-fonds, le rébétiko résonne dans les tavernes cossues d'Athènes et l'industrie musicale s'empare du genre, qui finit par se défaire de toute connotation sulfureuse. Dans les années 1950, il est adoubi par la même élite qui le conspuait. Aujourd'hui, personne en Grèce ne conteste ce marqueur d'identité culturelle et géographique, qui unit les régions du pays malgré leurs particularismes musicaux ou politiques. En 1984, Tsitsanis a droit à des funérailles nationales, d'une envergure exceptionnelle, et depuis 2017 le rébétiko est inscrit sur la liste du patrimoine culturel immatériel de l'Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture (Unesco).

La fréquentation des tavernes ne faiblit pas

On l'entend même dans un des thèmes-cultes de *Pulp Fiction* (1994), ce film de Quentin Tarantino au retentissement international. *Misirlou* (mot dérivé de l'arabe et du turc qui signifie « l'Égyptienne ») a connu plusieurs versions rébétiko dans les années 1920 et 1930, jusqu'à celle de Nikos Roubanis en 1943 à l'orchestration jazz, devenue le standard parmi les nombreux enregistrements que l'on doit à la diaspora grecque établie en Amérique, notamment à New York. La chanson devient un tube avec la reprise instrumentale à la guitare électrique de Dick Dale en 1963, suivi des Beach Boys l'année suivante, avant la version de *Pulp Fiction* trente ans plus tard. Musique nationale ancestrale, le rébétiko s'est ainsi retrouvé au cœur d'une grande production américaine, devenant élément marketing d'une industrie culturelle hégémonique.

Ce lundi soir, Fotis Vergopoulos, un bouzoukiste renommé, se produit à Steki Pinoklis en duo avec Yannis Niarchos au chant et à la guitare. Avant le concert, autour d'un verre, les musiciens passent en revue l'ordre de leur performance, qui doit durer plusieurs heures. Le set débute par des *taximia*, sorte d'introductions au rythme libre, où les chansons sont harmonisées à deux voix. En constante quête de réinvention, Vergopoulos fait la part belle aux solos et autres espaces d'improvisation. Alors que dans les années 1970 et 1980 on cherchait à imiter à la perfection les icônes du rébétiko, aujourd'hui les musiciens s'autorisent une certaine marge de liberté pour réinterpréter ce répertoire du passé : sans dénaturer les textes ou structures initiaux, les joueurs de renom peuvent exister par eux-mêmes, forts d'une virtuosité qui n'a rien à envier à celle de leurs aînés. Tandis que le restaurant se remplit, notre échange aborde rapidement les vertus du silence. Ici,

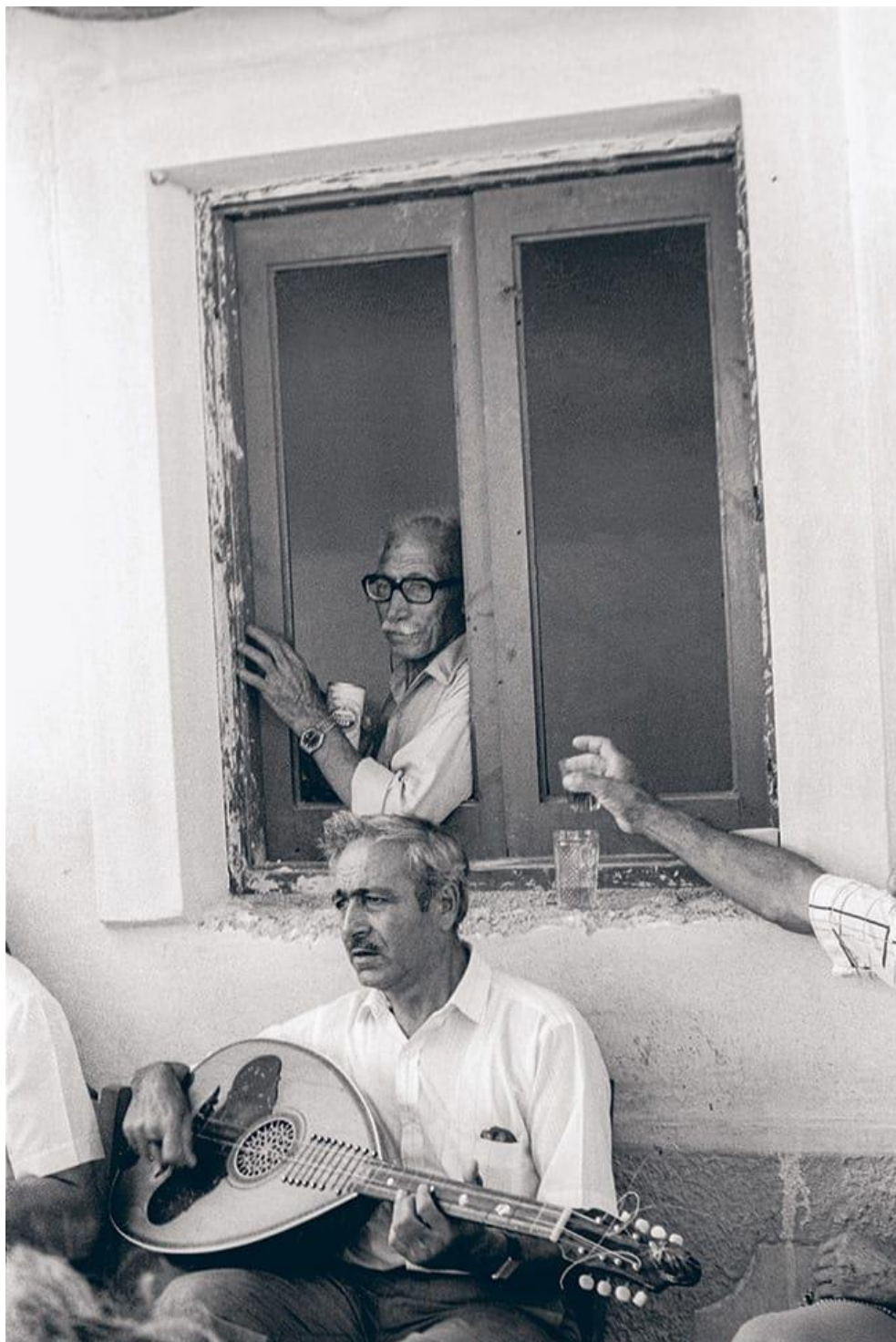
le rébétiko s'écoute presque religieusement, ce qui tient sans doute à un certain usage social de la musique. « Le musicien est le médecin du cœur, résume Stefanos Floras, artiste franco-grec. En France, le statut d'artiste est souvent défendu politiquement, mais il reste une catégorie à part. Ici, le musicien doit être au contact des gens, produire plusieurs fois par semaine un contenu artistique inséparable de la société et de ses maux. » En 2010, au plus fort de la crise économique, le rébétiko est partout et la fréquentation des tavernes ne faiblit pas. Aujourd'hui, Athènes fait toujours figure d'exception en Europe : rares sont les autres capitales où l'on peut écouter de la musique live si tard, partout dans la ville, du lundi au dimanche...



Nikos Economopoulos. – Le postier du village d'Olympos, musicien amateur, en train de répéter, île de Karpathos, Grèce, 1989. © Nikos Economopoulos / Magnum Photos

Car le rébétiko est plus qu'un divertissement : il fonctionne comme un exutoire. « Il y a une jubilation, une communion qui émane de l'interprétation de ces peines », souligne le spécialiste Nicolas Pallier. Quand il s'installe

à Athènes en 2011, le mouvement d'occupation des places bat son plein et les airs emblématiques du rébétiko traversent les assemblées, résonnent dans les cortèges. Captivé, il se passionne pour le genre et son histoire ; aujourd'hui, il travaille sur la traduction d'une biographie de Markos Vamvakaris (1905-1972), une de ses figures tutélaires. *« C'est l'écart entre l'expression d'une souffrance et la jouissance qu'elle procure en retour qui fascine dans le rébétiko : l'entêtante simplicité des paroles, si graves soient-elles, et celle des mélodies, avec leurs jeux d'écho et de reprise, peuvent vite vous rendre euphorique. »* Selon Haroula Tsalpara, chanteuse et accordéoniste à la renommée grandissante, ce répertoire est unique en ce qu'il parvient à mêler des sentiments opposés. *« Il y a même un mot pour cela : harmolypi »*, forgé à partir des mots « tristesse » et « joie ». *« Et les endroits où l'on vient écouter cet organisme vivant qu'est le rébétiko concentrent ce qui fait le sel de la vie sociale : nourriture, alcool, musique, danse... En Grèce, la taverne fonctionne comme le cœur d'une pensée différente, plus proche de l'humain, bien loin du prêt-à-penser de certains projets issus de la grosse industrie musicale. »*



Nikos Economopoulos. – Pendant la fête du village d'Avlona, île de Karpathos, Grèce, 1989

Dans son vaste appartement à quelques encablures du parc Pedion tou Areos, en plein centre d'Athènes, M. Panagiotis Kounadis exhibe les reliques d'un autre temps. Ce collectionneur de plus de 80 ans a créé dans les années 1960 une association pour faire remonter sur scène les grandes légendes du rébétiko, et continuera d'œuvrer pour leur mémoire bien après leur mort. Classeurs, dossiers, coupures de presse en tout genre encombrant les étagères, et partout trônent des dizaines de modèles de gramophones. L'endroit est un véritable musée – la poussière et les chats en plus, vautrés sur le sofa. Une salle est même consacrée à un fonds d'archives de plus de dix mille disques, pièce maîtresse de cette collection. La ferveur avec laquelle M. Kounadis a milité pour cette mémoire a participé du retour du genre sur le devant de la scène dans les années 1970 et 1980 (le rébétiko ayant accusé une baisse de popularité dans les années 1950, rattrapé par le laïko, son dérivé plus récent, et plus léger). Aujourd'hui, ce vieil homme à l'épaisse moustache blanche est le témoin vivant d'un autre temps, où le rébétiko, miroir de clivages politiques prononcés, pouvait encore exprimer la contestation populaire. Certaines figures iconiques portaient alors la voix du peuple : Mikis Theodorakis en est un exemple. Ce compositeur de symphonies, opéras et musiques de film a intégré assez tardivement des éléments de rébétiko à sa musique, mais sa grande notoriété a joué en la faveur du genre à la fin des années 1960. *« Theodorakis tenait à ce que certains morceaux soient rejoués par des ouvriers, visages d'un prolétariat sans qui le rébétiko ne serait pas, raconte l'historien Olivier Delorme. La droite criait au scandale, mais à l'époque, le message passait : ces artistes croyaient en la musique comme puissance d'éducation des masses. »*

Les amateurs renouent avec l'esprit subversif des débuts

Aujourd'hui, il n'y a pas de discours politique revendiqué derrière l'écoute ou la pratique du rébétiko. *« Ce n'est plus un marqueur effectif, souligne Nicolas Pallier. Avant, la bourgeoisie était rebutée par cet imaginaire populaire. À présent, rares sont les milieux sociaux où on dédaigne encore ce style. »* Pourtant, il se dégage de ces textes une gravité contrastant avec les paroles plus légères du laïko, un fond politique presque involontaire qui semble plaire malgré lui. *« Le rébétiko est la seule musique grecque qui traite de justice pour tous et d'égalité des chances, précise Stelios Papadopoulos, chanteur et bouzoukiste. Pauvreté, immigration, drogue, mort, maladie : les joueurs comme le public trouvent consolation et équilibre dans la vérité de ces paroles. »* Difficile aujourd'hui d'attribuer au rébétiko une couleur politique, mais ses amateurs entendent le plus souvent renouer avec l'esprit subversif des débuts. *« C'est comme réapprendre sa langue maternelle, redécouvrir son identité, analyse Haroula Tsalpara. Évoluer dans cette communauté d'artistes, c'est aussi défendre un modèle anticapitaliste qui existe sans avoir besoin de le crier haut et fort. »* À sa naissance dans les années 1920, le rébétiko représente la première révolution culturelle de la classe ouvrière, *« un événement politique capital »*, appuie Argiris Nikolaou, musicien engagé. Non sans limites : *« Le genre échoue à désigner un responsable ou proposer une solution en articulant une pensée politique effective. Même s'il représente une résistance aux sous-produits artistiques de l'impérialisme culturel qui polluent l'industrie musicale... »*

Vert pomme, rose pâle ou marron glacé, la peinture des murs aurait bien besoin d'être rafraîchie à Pi Steki, lieu autogéré du nord d'Athènes proposant diverses activités ouvertes à tous. Longue chevelure brune rassemblée en queue-de-cheval, Angelos Skouras y donne tous les vendredis soir un cours de bouzouki à prix libre. À 36 ans, ce musicien se dit professionnel, mais précise gagner sa vie en réparant des équipements électroniques dans un studio du centre de la capitale. Cela n'étonne personne : ici comme ailleurs priment la débrouille et l'entraide, seules conditions pour s'en sortir dans un contexte socio-économique accablant. Ils sont une dizaine ce soir à gratouiller leur instrument, tentant de traduire en accords les notes inscrites sur le grand tableau blanc. Sur la table, des cendriers à demi pleins côtoient bouteilles de Coca-Cola et gobelets en plastique remplis de vin rouge. Entre école et squat, ce lieu associatif tente de fédérer autour de valeurs communes et d'intérêts partagés, et le bouzouki en fait partie. Cet instrument emblématique a connu une trajectoire contrariée, pour le moins étonnante. Après avoir été interdit par les autorités dans les années 1930, il est désormais érigé en fierté nationale. Son histoire ambivalente résonne avec celle du rébétiko et par extension celle de la Grèce : un pays ballotté entre Orient et Occident.



Nikos Economopoulos. – Sur la terrasse d'un bar de Preveza, Grèce, 1996
 © Nikos Economopoulos / Magnum Photos

À l'origine, les bouzoukis d'Asie Mineure ne disposent pas de frettes, ces éléments métalliques présents sur les manches des guitares, mandolines et banjos qui délimitent les intervalles entre les notes. Tout au plus utilise-t-on des frettes mobiles (des *berdèdes*), positionnées irrégulièrement aux demis et quarts de ton, intervalles typiques des gammes orientales, plus complexes. Rapidement, dans la Grèce des années 1920, les instruments sont « frettés » par les luthiers selon des intervalles et un quadrillage qui permettent de jouer les principales gammes occidentales, dites « tempérées ». Cette modification appauvrit les possibles musicaux, mais facilite l'harmonie avec les autres instruments occidentaux, notamment la guitare. Ceux qui chercheront à gommer une influence turque ou persane impopulaire prêteront donc régulièrement au bouzouki des ancêtres issus de la Grèce antique comme le pandouris... Alors qu'il descend tout aussi bien du saz, ce luth oriental très présent dans la culture ottomane. Ces dissensions autour de son utilisation et de son origine ont travaillé l'histoire du rébétiko, et sont le reflet du parcours identitaire de la Grèce, à l'échelle collective.

Tantôt qualifié de « mauvais élève de l'Europe » ou de « locomotive des Balkans », à cheval sur deux rives, deux histoires et deux continents, la Grèce a toujours navigué entre Est et Ouest, appuyant des valeurs occidentales pour minorer la proximité avec une Turquie déclassée ou revendiquant au contraire son histoire orientale quand la confiance en une intégration européenne réussie dégringole. Ce déchirement existentiel et géopolitique se retrouve dans le rébétiko. Dans les années 1930, c'est notamment en raison de ses marqueurs orientaux que le genre est banni. En 1949, le compositeur Manos Hadjidakis lui donne ses lettres de noblesse en le comparant à la tragédie grecque : comme elle, il parviendrait à unir parole, musique et danse et serait ainsi « authentiquement grec ». À l'époque, et jusqu'à son entrée dans la Communauté économique européenne en 1981, la Grèce met en avant son socle antique, rappelant qu'elle fut le « berceau de la démocratie occidentale ». Changement de cap dans les années 1980, où la fascination pour l'Europe a fait son temps ; et retour à certaines racines ottomanes, notamment via des instruments comme l'oud.

Aujourd'hui, les Grecs, aux niveaux individuel et collectif, acceptent cette double identité. Cette évolution s'inscrit dans un travail mémoriel plus ancien sur le rapport à la Turquie et à certaines sous-cultures volontairement écartées du récit national. « Jusqu'aux années 1950, on a voulu refouler l'apport des réfugiés d'Asie Mineure et de la double culture gréco-turque pour affirmer une grécité "pure", analyse Olivier Delorme. La redécouverte de cet héritage a eu lieu dans un second temps, par la deuxième génération à la recherche de ses racines. Une trajectoire assez classique : les descendants directs veulent oublier et s'intégrer, quand les petits-enfants cherchent ensuite à se souvenir. » Aujourd'hui encore, fouiller ce passé n'a rien de neutre, et choisir de renouer avec la Turquie témoigne d'une sensibilité politique largement orientée. La musique peut alors se faire vectrice de cette quête mémorielle, servant à rappeler que les Grecs d'aujourd'hui ne sont pas tous issus du territoire actuel. « Un Grec sur quatre descend directement d'un réfugié, rappelle Olivier Delorme. Il faut imaginer un million et demi de migrants arriver dans un pays de quatre millions d'habitants uniquement ! Les tragédies de la Grèce

contemporaine sont toutes plus ou moins liées à cette déstabilisation initiale de la société par un afflux de population – des familles qui bénéficiaient d'une bonne situation sociale et arrivent dans un pays où elles ne sont plus rien. » En chantant cet exil et ce déracinement, le rébétiko continue de parler.

Une musique en constante réinvention

C'est peut-être parce qu'il illustre le mieux ces boucles temporelles et le rythme intérieur de son pays que le rébétiko n'a rien perdu de son actualité. Il accomplit l'exploit d'être à la fois immobile et en mouvement : immuable, sacralisé, intouchable, et en même temps constamment en réinvention, modifié par l'histoire, son public, les évolutions sociétales et le niveau technique de ses joueurs. Sans conduire à une lutte politique tangible, cette musique traduit la difficulté à sortir de l'impasse, à muer le désespoir en colère. « Depuis huit ans, date du référendum de 2015 et de la trahison qui a suivi, tout le monde a baissé les bras, constate Nicolas Pallier. Il y a des luttes microscopiques ici et là mais personne ne semble croire en un combat possible. La classe politique a trop invisibilisé les résistances, trop écrasé le peuple. En février, la catastrophe ferroviaire de Tempé [une collision entre deux trains qui a fait cinquante-sept morts et mis en lumière les problèmes structurels du réseau de chemins de fer dans le pays] a bien occasionné un regain de rage et de mobilisation, mais globalement les gens n'ont plus rien à donner. » Malmenées par un pouvoir qui liquide les acquis sociaux et les condamne à la précarité et au travail non déclaré, les nouvelles générations semblent particulièrement sensibles au rébétiko. Chez les jeunes, une conviction revient inlassablement : la Grèce sera toujours en crise. Et chaque fois qu'une crise survient, le rébétiko est là. Lui ne fait jamais faux bond.

Copélia MAINARDI, journaliste (Monde diplomatique, octobre 2023)

(1) Élèni Cohen, *Rébétiko, un chant grec*, La Simarre - Christian Pirot, Joué-lès-Tours, 2008.