

“ PENSÉES VIVES ”

La revue de l'école doctorale LLSHS



ÉCOLE DOCTORALE DES LETTRES, LANGUES,
SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES
Université Clermont Auvergne



POUR CITER CET ARTICLE :

Dora Spetsiotou, « De Naples à Smyrne : L'itinéraire d'une chanson en Méditerranée au début du XX^e siècle », *Pensées vives* [En ligne], 5 | 2026

URL : <http://revues-msh.uca.fr/pensees-vives/index.php?id=387>

DOI : <https://dx.doi.org/10.52497/pensees-vives.387>



La revue *Pensées vives* est mise à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

Les articles de la revue sont utilisables sous licences CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, extraits d'œuvres) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

L'Université Clermont Auvergne est l'éditeur de la revue en ligne *Pensées vives*.

De Naples à Smyrne : L'itinéraire d'une chanson en Méditerranée au début du xx^e siècle

From Naples to Smyrna: The Journey of a Song Across the Mediterranean in the Early 20th Century

Dora Spetsiotou

UMR Territoires, UMR1273/UCA, AgroParisTech INRAE VetAgro Sup

Cet article explore le parcours de la chanson napolitaine « Birbantella » au début du xx^e siècle. Publiée initialement sous forme de partition à Naples en 1905 et enregistrée en 1906, elle connaît sa première transformation à Athènes en 1908. À Athènes, si la forme musicale originale est conservée, les paroles sont radicalement réécrites pour devenir une satire sociale intitulée « La femme moderne ». En 1909, la chanson atteint les musiciens hellénophones de Smyrne ottomane, où elle conserve ses paroles satiriques, mais adopte un nouveau style musical : l'instrumentation et les techniques vocales sont adaptées aux pratiques des ensembles d'*estudiantinas* locales, révélant un syncrétisme sonore dans lequel Orient et Occident dialoguent. L'analyse comparative de ces trois enregistrements historiques met en évidence deux approches distinctes de l'adoption musicale. L'approche athénienne, centrée principalement sur le texte, s'inscrit dans le cadre plus large du projet d'europeanisation de la Grèce, tandis que la réinterprétation smyrniote reflète le syncrétisme d'une métropole cosmopolite. Le parcours de cette chanson nuance ainsi la dichotomie Orient-Occident, révélant des interactions culturelles complexes et des espaces intermédiaires caractérisés par des dialogues créatifs.

chanson napolitaine, musique hellénophone, interactions interculturelles, adoption musicale, enregistrements historiques

*This article explores the trajectory of the Neapolitan song “Birbantella” at the beginning of the 20th century. Originally published as a musical score in Naples in 1905 and recorded in 1906, it underwent its first transformation in Athens in 1908. There, while its original musical form was preserved, the lyrics were radically rewritten to become a social satire titled “The Modern (New) Woman”. In 1909, the song reached the Greek-speaking musicians in Ottoman Smyrna, where it retained the satirical lyrics but adopted a new musical style: the instrumentation and vocal techniques were adapted to the practices of local *estudiantinas* ensembles, revealing a sonic syncretism in which East and West engaged in dialogue. The comparative analysis of these three historical sound recordings highlights two distinct approaches to musical adoption. The Athenian approach, which focuses primarily on the text, aligns with Greece’s broader project of Europeanisation, whereas the Smyrniote reinterpretation reflects the syncretism of a cosmopolitan metropolis. The trajectory of this song thus nuances the East – West dichotomy, revealing complex cultural interactions and intermediate spaces characterised by creative dialogues*

Neapolitan song, Greek-speaking music, cross-cultural interactions, musical adoption, historical sound recordings

INTRODUCTION

Contexte

Au début du XX^e siècle, l’Europe connaît une période de relative prospérité, appelée la Belle Époque. Les progrès technologiques et scientifiques, ainsi que le développement de la protection sociale par l’État, contribuent à l’amélioration générale du niveau de vie des citoyens. Dans ce nouveau contexte, les arts s’épanouissent.

Dans le domaine de la musique, dès la fin du XIX^e siècle, l’invention de l’enregistrement sonore et de sa reproduction provoque une véritable révolution, offrant à l’Homme moderne la possibilité d’écouter et de reproduire à volonté des œuvres musicales préenregistrées. Cela entraîne une nouvelle dynamique où la musique circule dans des conditions différentes de celles du passé. Il s’agit d’un processus actif de déterritorialisation¹, mais aussi d’une autonomisation de la musique par rapport aux musiciens qui l’interprètent. Auparavant, elle était principalement transmise par la notation musicale sur des partitions et conservée dans la mémoire des musiciens.

Au cours des dernières décennies, l’industrie du disque, autrefois sous-estimée par les sciences humaines, a acquis un rôle central dans la recherche en devenant un outil essentiel et une source précieuse pour la compréhension de la réalité musicale². Le grand corpus

¹ Le terme *déterritorialisation*, au sens de Deleuze et Guattari (*Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980), désigne le processus par lequel un élément se détache de son contexte d’origine – ici, la musique de son cadre d’exécution et de transmission traditionnel – pour circuler dans de nouveaux espaces culturels.

² Voir notamment Gronow Pekka, « The Record Industry Comes to the Orient », *Ethnomusicology*, vol. 25 n°2, 1981, p. 251-284 [En ligne] DOI : <https://doi.org/10.2307/851274> ; Manuel Peter, *Popular Musics of the Non-Western World*, Oxford, Oxford University Press, 1990 ; Gronow Pekka et Saunio Ilpo, *An international history of the recording industry*, Londres et New York, Cassell, 1998 ; Pennanen Pekka Risto, « Commercial Recordings and Source Criticism in Music Research: Some Methodological Views », *Svensk tidskrift för musikforskning*, n°87, 2005, p. 81-98 [En ligne] URL : <https://publicera.kb.se/stm-sjm/article/view/34324> ; Cook Nicholas, Clarke Eric, Leech-Wilkinson Daniel, et Rink John, *The Cambridge Companion to Recorded Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009 ; Ordoulidis Nikos, *I diskografiki kariera tou Vasili Tsitsani (1936-1983). Analysi tis mousikis tou kai ta provlimata tis erezvas stin elliniki laiki mousiki*, Thessalonique, Ianos o Melodos, 2014 ; Ordoulidis Nikos, *Musical nationalism, despotism and scholarly interventions in Greek popular music*, Londres, Bloomsbury Academic, 2021 ; Evaggelou Giorgos, *O exotismos stin elliniki diskografia*, Athènes, Fagottobooks, 2024.

d'enregistrements historiques parvenus jusqu'à nous offre de nouvelles perspectives pour l'analyse des aspects socioculturels. C'est dans ce contexte de circulation musicale intensifiée que s'inscrit notre étude, qui examine les transferts culturels entre l'Occident et la Méditerranée orientale.

Alors que le paradigme de l'orientalisme, tel que formulé par Edward Saïd, a souvent servi à analyser la perception de l'Orient par l'Occident, nous nous intéressons ici à la manière dont l'Orient intègre et reconfigure les emprunts occidentaux.

Problématique et méthode

Notre analyse s'intéresse à l'itinéraire de la chanson « *Birbantella* », créée à Naples au début du XX^e siècle et réapparue quelques années plus tard dans la Smyrne ottomane sous le titre de « *La femme moderne* » [*I néa gynéka*]³. Cet exemple illustre la circulation intense de chansons napolitaines dans différentes directions de la Méditerranée parmi lesquelles Smyrne occupe une place particulière⁴. À travers des transformations esthétiques et textuelles, l'œuvre acquiert une nouvelle vie et s'inscrit dans un contexte musical et social inédit, témoignant des syncrétismes culturels et des réseaux de communication entre les régions⁵.

L'objectif de cet article est d'examiner le processus par lequel la chanson napolitaine, avec un passage intermédiaire à Athènes, parvient à Smyrne où elle acquiert un nouveau caractère. Notre questionnement central est le suivant : comment une œuvre musicale initialement ancrée dans le contexte socioculturel de Naples se transforme-t-elle – dans sa musique, ses paroles et son interprétation – pour être intégrée dans le répertoire musical d'une ville orientale cosmopolite comme Smyrne ?

Pour y répondre, nous comparerons trois enregistrements : l'original napolitain, sa reprise athénienne, et enfin sa version smyrniote. Cette approche comparative, fondée sur l'analyse des

³ Kounadis Leonards et Ordoulidis Nikos, « *Nea gynaika* », *Kounadis Archive Virtual Museum* [En ligne] URL : <https://vmrebetiko.gr/en/item-en/?id=4377> [consulté le 6-10-2025].

⁴ « Interactions with Neapolitan repertoire », *Kounadis Archive Virtual Museum* [En ligne] URL : <https://vmrebetiko.gr/en/collection-en/?id=neapolitan&r=c> [consulté le 6-10-2025].

⁵ Kokkonis Giorgos, *Laïkes mousikes paradoxois: Logies anagnoseis, laïkes pragmatoseis*, Athènes, Fagottobooks, 2017, p. 110 ; Ordoulidis Nikos, *Musical nationalism, despotism..., op. cit.* ; Evaggelou Giorgos, *O exotismos stin elliniki..., op. cit.*

Archives Kounadis comme source principale⁶, nous permettra de mettre en lumière les mécanismes de déterritorialisation et leur réinterprétation textuelle et interprétative.

Structure de l'article

L'article s'articulera en trois temps. Nous présenterons d'abord le contexte originel de la chanson « Birbantella » à Naples. Nous analyserons ensuite les deux étapes de sa réception grecque : d'abord, la transformation textuelle radicale qui s'opère à Athènes, puis la réinterprétation musicale qui a lieu à Smyrne. Enfin, nous mettrons en lumière les logiques culturelles distinctes qui sous-tendent ces deux versions, en les reliant aux profils socioculturels divergents d'Athènes et de Smyrne des premières décennies du XX^e siècle.

BIRBANTELLA : NAISSANCE D'UNE CHANSON NAPOLITAINE

La chanson « Birbantella » s'inscrit dans le répertoire de la *canzone napolitaine*, un genre populaire dès le XIX^e siècle, qui connut une diffusion aussi bien dans les régions voisines que dans des contrées plus éloignées. L'interprétation vocale s'inspirait du *bel canto* et des pratiques polyphoniques tandis que l'instrumentation était dominée par le piano, la guitare et la mandoline⁷. L'essor économique de la région contribua à la production intensive de chansons, favorisant le développement d'un répertoire riche et varié.

L'organisation du célèbre festival *Piedigrotta* à Naples témoigne de l'importance de la musique comme marqueur identitaire de la ville. Le *Piedigrotta* était une fête religieuse au cours de laquelle se déroulait

⁶ Les archives Kounadis, avec lesquelles nous travaillons de manière systématique, constituent l'une des plus grandes collections musicales de Grèce, offrant un riche matériel historique soigneusement préservé. En 2019, grâce au financement de la Fondation Stavros Niarchos, elles ont créé le *Musée virtuel des archives Kounadis*, un musée bilingue permettant au public international d'y accéder directement. *Kounadis Archive Virtual Museum* (Musée virtuel des archives Kounadis) [En ligne] URL : <https://vmrebetiko.gr/en/d-home-en/> [consulté le 5-10-2025].

⁷ Voir à propos de la *canzone napoletana* : Pesce Anita, « La canzone napoletana e il disco a 78 giri », dans Careri Enrico et Scialò Pasquale (éd.), *Studi sulla canzone napoletana classica*, Lucques, Libreria Musicale Italiana, 2008, p. 107-145 ; Mazzola Alessandro, « Neomelodica Music: Formal, informal and criminal dimensions of Naples' marginalised entertainment industry », *The European review of organized crime*, vol. 4, n° 1, 2017, p. 85-89 ; Ordoulidis Nikos, « Napolitaniko (kai elliniko) tragoudi: Mousikoi mythoi », *Ta nea*, 30-31 juillet 2022, p. 8-9 ; Prato Paolo, « Exporting Naples: Geopolitics and transculturality, from Io te benne assaje to Carusso », dans Della Seta Fabrizio et Locanto Massimiliano (éd.), *Music and Power in the Long Nineteenth Century*, Lucques, Libreria Musicale Italiana, 2022, p. 215-247.

un concours musical qui, dès le XIX^e siècle, s'était transformé en un festival dynamique stimulant une production continue de nouvelles œuvres musicales. Les œuvres primées étaient d'abord publiées sous forme de partitions, assurant une première diffusion, avant que certaines ne soient enregistrées sur disque⁸.

La « Birbantella » suit précisément ce chemin : elle est composée par le célèbre Vincenzo Di Chiara (1864-1937) sur des paroles d'Antonio Barbieri (1859-1931), et apparaît pour la première fois dans la partition de l'édition *Piedigrotta Morano 1905*⁹. La chanson est enregistrée pour la première fois, en 1906 par le chanteur Aristide Rota¹⁰. La version enregistrée présente les caractéristiques typiques du genre : la chanson est interprétée au piano et à la voix, avec des paroles et une composition qui s'adressent à un large public.

LA TRANSFORMATION TEXTUELLE : DE L'AMOUR À LA SATIRE SOCIALE

La première et plus radicale transformation de la « Birbantella » se produit à Athènes¹¹. Au début du XX^e siècle, la capitale grecque est engagée dans un effort continu d'eurocéanisation, de modernisation et de rupture avec son passé ottoman¹². Dans ce cadre, de nouveaux

⁸ Careri Enrico et Pesce Anita, *La canzone napoletana. Le musiche e i loro contesti*, Lucques, Libreria musicale italiana, 2011, p. 108-117 ; Mazzola Alessandro, « Neomelodica Music: Formal, informal and criminal dimensions of Naples' marginalised entertainment industry »..., art. cit., p. 87 ; Ordoulidis Nikos, « Napolitaniko (kai elliniko) tragoudi: Mousikoi mythoi »..., art. cit., p. 8-9.

⁹ Voir à propos de la chanson « Birbantella » et la partition : *Cultural internet: catalogues and digital collections of Italian libraries* [En ligne] URL : <https://bit.ly/3WwT8g9> [consulté le 5-10-2025].

¹⁰ L'enregistrement est disponible en ligne sur *YouTube* : « Birbantella – Aristide Rota » [En ligne] URL : <https://youtu.be/l7j4WhP6rh4?si=kuFXcqew1siFPm6> [consulté le 5-10-2025].

¹¹ Concernant le dialogue de la chanson napolitaine avec la Grèce et Smyrne, voir : Franco Fabbri, « A Mediterranean triangle: Naples, Smyrna, Athens », dans Plastino Goffredo et Sciorra Joseph (éd.), *Neapolitan postcards: the canzone napoletana as transnational subject*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2016, p. 29-44 ; Kondyli Georgia, « The Italian opera in Lavantine cosmopolitan Smyrna », *Smyrne e l'Italia*, 2022, p. 180-204 ; Ordoulidis Nikos, « “Crossing the River”: Italian Songs Meet Greek Musicians », dans Belguidoum Saïd, De Gourcy Constance (dir.), *La Méditerranée traversée. Récits et figures sensibles de la mobilité*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, « Sociétés contemporaines », 2025 [En ligne] URL : <https://cargo.hypotheses.org/1097> [consulté le 5-10-2025].

¹² Chadziossif Christos (éd.), *Istoria tis Elladas tou 20ou aiona 1900-1922: Oi aparches (t. A')*, Athènes, Bibliorama, 1999 ; Dertilis Giorgos, *Istoria tou ellinikou kratous - 1830-1920. TH'*, Athènes, Panepistimiakés Ekdoseis Kritis, 2015 ; Exertzoglou Haris, *Ek dysmon to fos? Exellinismos kai orientalismos stin Othonianiki Autokratoria (mesa 19ou – arches 20ou aiona)*, Athènes, Ekdoseis tou eikostou protou, 2015 ; Millas Hercules, « History for Nation-Building:

DE NAPLES A SMYRNE

genres du théâtre musical léger, comme la revue et l'opérette, connaissent un essor¹³. Le compositeur Theóphraste Sakellarídis (1883-1950), connu pour sa contribution au théâtre musical d'Athènes, soutenait que la clé du succès de ses spectacles résidait dans l'utilisation de mélodies de la scène musicale européenne et plus particulièrement des nouvelles propositions musicales venues de Naples¹⁴.

En 1908, Sakellarídis, avec les paroliers Babis Anninos (1852-1934) et Giorgos Tsokopoulos (1871-1923), adopte la mélodie de la « Birbantella » pour la revue musicale « Panathénées » [*Panaténaia*]. Il s'agit d'un spectacle satirique annuel, combinant parole et musique, lancé en 1907 et qui s'est poursuivi jusqu'en 1923¹⁵. L'œuvre est alors entièrement dépouillée de son contenu sentimental originel, qui évoquait la douleur d'un amour non partagé pour une femme malicieuse, *Birbantella*.

Comme tu es belle/ Et si gracieuse,/ On ne peut pas le dire/
Comme tu es belle/ À ce point ! / Pense à moi/ Quelques
instants,/ Fais-moi espérer... / Fais-moi souffrir... / Fais-
moi mourir !
Doucement, doucement, la passion m'achève ! / Ah !
Petite coquine,/ Tu fais la fière. / Si je t'attrape, il y a une

The Case of Greece and Turkey », dans Carretero Mario, Berger Stefan et Grever Maria (dir.), *Palgrave Handbook of Research in Historical Culture and Education*, Londres, Palgrave Macmillan, 2017.

¹³ Clarke Kevin, « The (Forgotten) World of Greek Operetta – An Interview with Evi Nikita », *Operetta Research Center* 19 Octobre 2022 [En ligne] URL : <http://operetta-research-center.org/greek-operetta-interview-evi-nikita/> [consulté le 24-02-2025] ; Padovas Spiros et Xanthoudakis Haris, *Opera and the Greek word during the nineteenth century*, Corfou, Ionian University & Corfu Philharmonic Society, 2019 ; Seiragakis Manolis, *To elafro mousiko theatro sti mesopolemiki Athina* (t. A' & B'), Athènes, Kastanioti, 2009 ; Scott Derek B., *German Operetta on Broadway and in the West End, 1900-1940*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019 ; Traubner Richard, *Operetta: A theatrical history*, Londres, Routledge, 2003.

¹⁴ Clarke Kevin, « The (Forgotten) World of Greek Operetta » ..., art. cit. ; Mintouris Georgios, « I Athinaïki epitheorisi: Ta “Panathinaia” tis periodou 1909 -1913 kai i symvoli tou Theofrastou Sakellariidi. (mémoire), Thessalonique, Aristotle University of Thessaloniki, 2014 ; Seiragakis Manolis, *To elafro mousiko theatro ... (t. A')*, op. cit.

¹⁵ La manière exacte dont Sakellarídis découvrit la mélodie demeure incertaine : il est possible qu'il l'ait entendue via la discographie disponible à Athènes, par l'intermédiaire d'une compagnie itinérante, ou encore lors d'un séjour à Naples. Il assura ensuite la direction musicale des « Panathénées » de 1907 à 1912. Voir : Mintouris Georgios, *I Athinaïki epitheorisi : Ta "Panathinaia" tis periodou 1909-1913...*, op. cit., p. 16, p. 21-24.

bonne raison : / Tu es tellement belle,/ Je meurs pour
toi¹⁶ !

À la place, la chanson devient un manifeste satirique sur le phénomène social lié à la femme moderne. Le titre change pour « La femme moderne » [*I néa gynéka*]. La chanson est interprétée pour la première fois en 1908 par l'actrice Maria Kotopouli, qui l'enregistre à Athènes la même année¹⁷.

Je ne veux plus de bijoux ni de cadeaux/ Je ne suis plus
une ménagère d'un autre temps/ Avec des promesses, des
passe-droits, des postes/ Et avec mon vote, j'aurai
honneurs et argent.

Je suis la nouvelle femme/ Qui va fumer et voter/ Chacune
de nous vaut dix/ Je ne donne rien aux hommes, pas un
centime¹⁸.

Cette transformation textuelle constitue la première étape essentielle du processus d'adaptation. La chanson se détache de son identité originelle pour être investie d'un nouveau sens. Cela s'inscrit dans le contexte de la modernité, produit du mouvement féministe qui a émergé en Europe et en Amérique à la fin du XIX^e siècle¹⁹. En s'emparant de ce sujet, la revue athénienne participe ainsi à un dialogue plus vaste sur la modernisation des mœurs et le nouveau rôle des femmes dans la société.

¹⁶ La partition musicale italienne a été incluse dans la publication « Piedigrotta Morano 1905 » (p. 8-9), (traduction : Spetsiotou Dora). Voir : *Cultural internet: catalogues and digital collections of Italian libraries* [En ligne] URL : <https://bit.ly/3WwT8g9> [consulté le 7-10-2025]: *Quanto si bella / E aggraziatella / Non se po ddi / Comme tu si / bella accussi ! / Tieneme mente / duei o tre mumente / famme sperì... / Famme suffri... / Famme muri ! // Doce doce m'accira passiona ! / Ah ! birbantella / faie l'ancarella / Si t'acciappo ce sta naragiona : si troppo bella / Moro pe'tte !* (Premier vers : version italienne).

¹⁷ Kounadis Leonards et Ordoulidis Nikos, « Nea gynaika », *Kounadis Archive Virtual Museum* [En ligne] URL : <https://vmrebetiko.gr/en/item-en/?id=4377> [consulté le 24 février 2025].

¹⁸ Kounadis Leonards et Ordoulidis Nikos, « Nea gynaika »..., *op. cit.* (traduction : Spetsiotou Dora) : *Δεν θέλω τάρα λλιά και δώρα / δεν είμαι πια παλιού καιρού νοικοκυρά / Με υποσχέσεις, ρουσφέτια, θέσεις / και ψήφο θα χω και τιμάς και τον παρά. // Εγώ είμαι η νέα γυναίκα / που θα κατνίζω και θα ψηφίζω / Καθεμιά μας αξίζει για δέκα / Δεν δίνω γι' άνδρες έναν παρά* (troisième vers : version grecque).

¹⁹ Voir Walters Margaret, *Feminism: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

Cette pratique qui consiste à appliquer un texte différent sur une mélodie préexistante relève du *contrafactum*, un procédé fréquent dans les genres satiriques tels que la revue²⁰. Le théâtre musical fonctionnait comme un véritable espace de débat public, où les transformations sociales étaient mises en scène et discutées. Sakellarídis, en utilisant une mélodie populaire occidentale pour commenter le sujet de la femme moderne, transpose un débat européen sur la scène athénienne. La musique devient un vecteur de commentaire social.

LA CONVERSION MUSICALE : DU STYLE OCCIDENTAL À SA RELECTURE SMYRNIOTE

Si la transformation textuelle a lieu à Athènes, la réinterprétation musicale, elle, se produit à Smyrne. La comparaison des trois enregistrements révèle une gradation dans la mutation de l'identité sonore de l'œuvre.

La première version grecque à Athènes en 1908 conserve la forme musicale de l'original napolitain. L'instrumentation (piano-voix) et la structure standard (introduction-couplet-refrain) restent identiques. L'innovation se concentre donc entièrement sur le texte, limitant l'appropriation à un registre sémantique.

De façon significative, la version smyrniote conserve les paroles athénienes, ce qui indique que cette satire sociale trouve un écho auprès du public local²¹, un public cosmopolite où coexistent des

²⁰ Le terme *contrafactum*, issu du latin médiéval *contrafacere* (« imiter » ou « contrefaire »), désigne la pratique consistant à remplacer le texte original d'une chanson par un nouveau tout en conservant la même mélodie. Pour la définition historique du terme, voir notamment : Falck Robert, « Parody and Contrafactum: A Terminological Clarification », *The Musical Quarterly*, vol. 65, n° 1, 1979, p. 1-21 [En ligne] URL : <https://www.jstor.org/stable/741378>. Pour l'application de cette pratique à la musique populaire et à son utilisation dans les genres satiriques, voir notamment : Middleton Richard, *Studying Popular Music*, Milton Keynes, The Open University Press, 1990 ; Scott Derek B., *Sounds of the Metropolis: The 19th-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*, Oxford, Oxford University Press, 2008.

²¹ Pour plus d'informations sur le caractère cosmopolite de la ville, voir : Jackson Maureen, « Cosmopolitan Smyrna. Illuminating or obscuring cultural histories », *Geographical Review*, vol. 102, n° 3, 2012, p. 337-349 [En ligne] DOI : <https://doi.org/10.1111/j.1931-0846.2012.00155.x>. Sur la musique de Smyrne au début du XX^e siècle, voir : Kalyviotis Aristomenis, *Smyrni: I mousiki zoi 1900–1992. I diaskedasi, ta mousika katastimata, oi ichografiseis diskon*, Athènes, Music Corner and Tinela, 2002 ; Ordoulidis Nikos, « 1911: Estudiantina Oriental on the Road », *Bulletin de correspondance hellénique moderne et contemporaine*, n°5, 2021, *Musiques grecques en représentation (XIX^e et XX^e siècles)*, p. 149-195 [En ligne] DOI : <https://doi.org/10.4000/bchmc.949> ; Kalyviotis Aristomenis, *Ta tragoydia tis Smynnis 2*, Karditsa, 2023.

communautés hellénophones orthodoxes, arméniennes, juives, musulmanes et levantines, favorisant une profonde interpénétration culturelle²². C'est précisément dans ce contexte qu'intervient une transformation esthétique majeure. L'enregistrement est réalisé par l'*Estudiantina* grecque [*Elliniki Estudiantina*] en avril 1909. L'orchestre exécute la pièce avec une nouvelle orchestration : le violon joue le rôle de soliste, tandis que le santour²³ assure l'accompagnement rythmique et harmonique, renforcé par le violoncelle. L'approche vocale évolue également : le couplet est interprété en solo, tandis que le refrain est accompagné d'une chorale²⁴.

Cette version illustre parfaitement le caractère des *estudiantinas*²⁵. Ces orchestres, très populaires à l'époque, se caractérisaient par le mélange d'éléments hétérogènes : ils combinaient des instruments et des techniques de jeu issus de traditions diverses, créant ainsi un son qui leur était propre. Étroitement liées à l'industrie du disque, ces formations enregistraient abondamment et tournaient sans cesse. Dans ce processus, la mélodie napolitaine est réarticulée, « indigénisée » à travers ce nouvel idiome sonore²⁶. On assiste ainsi à la troisième naissance de la chanson : la mélodie napolitaine s'intègre au paysage sonore cosmopolite de Smyrne, acquérant une nouvelle identité.

²² Nikos Ordoulidis utilise le concept d'interpénétration (*alliloperichoresis*), emprunté à la théologie orthodoxe, pour désigner une forme de syncrétisme culturel particulièrement profonde. Dans ce cadre, les différents éléments culturels ne se contentent pas de coexister : ils s'interpénètrent et se redéfinissent mutuellement dans une « reciprocité dialogique ». Cette approche permet de concevoir la musique grecque populaire non pas comme un ensemble de genres hiérarchisés, mais comme un réseau dynamique d'éléments autonomes et interdépendants, valorisant la diversité, l'interaction et le syncrétisme au sein de l'espace musical. Voir : Ordoulidis Nikos, *Musical nationalism, despotism..., op. cit.*, p. 59.

²³ Le *santour*, instrument à cordes frappées de la famille des cithares sur table, se joue avec de petits marteaux en bois frappant les cordes métalliques. Pour plus d'informations, voir Stanley Sadie (éd.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2^e éd., vol. 22, Londres, Macmillan, 2001, p. 266-267.

²⁴ Pour l'enregistrement, voir Kounadis Leonardos et Ordoulidis Nikos, « Nea gynaika »..., *op. cit.*

²⁵ Christoforidis Michael, « From Paris to the Ottoman Empire: Spanish Estudiantinas, the Popular Music Stage and Sonorities of the Belle Époque », dans Encina Cortizo María et Nommick Yvan, *Between Centres and Peripheries: Music in Europe from the French Revolution to WWI*, Turnhout, Brepols, 2023, p. 283-298 ; Ordoulidis Nikos, « 1911 : Estudiantina Oriental on the Road », art. cit., p. 149-195 ; Ordoulidis Nikos, « Oi Ellinikes Estoudiantines [the Greek Estudiantinas] », *Mikrasiatika Chronika*, Athènes, 2024, 25, p. 287-302.

²⁶ Pour des exemples d'*estudiantinas*, voir : *Kounadis Archive Virtual Museum* [En ligne] URL : <https://vmrebetiko.gr/en/search-en/?fmid=f&g=Estudiantina> [consulté le 5-10-2025].

SMYRNE ET ATHÈNES : DEUX CONTEXTES, DEUX LOGIQUES DE CONVERSION

Les différences entre les versions athénienne et smyrniote ne sont pas anecdotiques : elles s'expliquent par les logiques culturelles de deux villes aux profils radicalement différents.

D'un côté, Athènes, en tant que capitale d'un jeune État-nation, incarne un projet national visant à construire une identité grecque moderne résolument tournée vers l'Europe. Ce projet impliquait une aspiration à l'homogénéisation culturelle et une rupture symbolique avec le passé ottoman perçu à la fois comme un obstacle à la modernisation et comme un héritage dont il convenait de se distancier²⁷.

De l'autre côté, le profil cosmopolite de Smyrne offre un contraste saisissant, où l'interaction entre les différentes communautés de la ville rend perméables les frontières entre Orient et Occident²⁸. Cette complexité est également confirmée par les récits de voyageurs de l'époque, qui, arrivant souvent avec l'espoir de découvrir un Orient exotique, se trouvent confrontés à une ville en dialogue vivant avec le monde occidental, à l'image de Joseph-François Michaud (1767-1839), qui la surnomme « Paris de l'Orient²⁹ », ou de

²⁷ Chadziosif Christos (éd.), *Istoria tis Elladas tou 20ou aiona 1900-1922...*, op. cit. ; Dertilis Giorgos, *Istoria tou ellinikou kratous...*, op. cit. ; Exertzoglou Haris, *Ek dysmon to fos? Exellenismos...*, op. cit. ; Stathis Gourgouris, *Ethnos – oneiro: Diafotismos kai thesmisi tis synchronis Elladas*, Athènes, Kritiki, 2007 ; Herzfeld Michael, *Ours Once More: Folklore, Ideology, and the Making of Modern Greece* [édition révisée], New York-Oxford, Berghahn, 2020 ; Millas Hercules, « History for Nation-Building: The Case of Greece and Turkey »..., art. cit. ; Tzivolas Dimitris (éd.), *Re-Imagining the Past: Antiquity and Modern Greek Culture*, Oxford, Oxford University Press, « Classical Presences », 2014.

²⁸ Georgelin Hervé, *La Fin de Smyrne : Du cosmopolitisme aux nationalismes*, Paris, CNRS Éditions, « CNRS Histoire », 2005 [En ligne] DOI : <https://doi.org/10.4000/books.editionscnrs.2498> ; Pouliomenos Giorgos et Chatziconstantinou Achilleas, *I prokymaia tis Smynnis* (t. I & II), Athènes, Kapon, 2018 ; Jackson Maureen, « Cosmopolitan Smyrna. Illuminating or obscuring cultural histories », art. cit. p. 337-349 ; Kalyviotis Aristomenis, *Ta tragedia tis...*, op. cit.

²⁹ « Vous voyez qu'en arrivant à Smyrne, je ne suis pas tout-à-fait tombé dans un désert, et que j'ai trouvé dans le pays de barbares, ce qui nous charme le plus dans nos pays civilisés, une conversation agréable, une société choisie. Il me semble parfois que je suis encore auprès de vous, parmi nos amis de la grande capitale, et, si cela continue, je dirai aussi que Smyrne est un nouveau Paris, le Paris de l'Orient. » (Smyrne, le 27 juin 1830) : Joseph-François Michaud, *Correspondance d'Orient, I*, Paris, Ducollet, 1833, p. 249.

Gaston Deschamps (1861-1931), fasciné par la coexistence de « l’Orient et l’Occident » dans le paysage urbain smyrniote³⁰.

Ce contraste éclaire la nature des deux relectures. À Athènes, la conversion est avant tout thématique et intellectuelle : la forme de la version musicale napolitaine est conservée, tandis que toute l’innovation se reporte sur les paroles. En utilisant une esthétique européenne comme véhicule pour un commentaire social moderne, l’approche athénienne est une affirmation de sa participation au dialogue culturel européen en parfait accord avec cette aspiration à l’européanisation. La chanson reste fonctionnelle, intégrée à un spectacle plus large, la revue. À Smyrne, la tendance est inverse : c’est celle du syncrétisme. La mélodie n’est pas simplement importée, elle est entièrement digérée et réarticulée à travers un idiome sonore local. Le morceau s’émancipe de son cadre théâtral pour devenir une chanson autonome intégrée au répertoire populaire et révélant un Orient dynamique et créatif en opposition aux représentations figées véhiculées par l’imaginaire occidental.

CONCLUSION

L’itinéraire de la chanson « Birbantella » de Naples à Smyrne met en évidence que la circulation culturelle au début du XX^e siècle est bien plus qu’une simple diffusion : c’est un processus de réinvention permanente. En suivant son parcours, nous voyons qu’il est réducteur de qualifier les versions grecques de simples arrangements. Les musiciens locaux ont adopté la mélodie en lui donnant de nouvelles fonctions sociales, telles que la satire à Athènes, et de nouvelles couleurs sonores à Smyrne.

L’industrie du disque a joué un rôle décisif dans ces transferts en permettant à ces œuvres transformées de connaître un succès parfois supérieur à celui des originales et de tracer leur propre chemin. Cette étude de cas nuance ainsi la relation binaire entre Orient et Occident en montrant un espace méditerranéen fait de dialogues, d’interactions et de syncrétisme. Le cas de « Birbantella » n’est d’ailleurs pas isolé : il s’inscrit dans un flux plus large d’adaptations de chansons napolitaines par les musiciens hellénophones, témoignant de l’intensité de ces échanges culturels.

³⁰ « C'est l'Orient et l'Occident, vus l'un près de l'autre [...] Si l'on a quelque loisir, on peut philosopher tout à son aise sur l'allure digne et résignée des chameaux et sur la fièvre trépidante du tramway. » : Deschamps Gaston, *Sur les routes d'Asie*, Paris, Armand Colin, 1894, p. 120.

DE NAPLES A SMYRNE

Dans la grande majorité des cas, c'est seulement aujourd'hui que nous découvrons leur histoire et le fait qu'il s'agit de reprises de chansons provenant de divers lieux. Ce point est crucial, car il ne faut pas oublier que nombre de ces morceaux « seconds » ont acquis une place si prépondérante dans les répertoires nationaux qu'elles sont désormais difficilement perçues comme « étrangères ».