Cahiers balkaniques

Hors-série | 2016
Manger en Grèce

Τρώμε, υποτίθεται – On dirait qu'on mange

La Cène fantomatique dans le théâtre de Iakovos Kambanellis

The Last Supper in Two Plays by Kambanellis

Τρώμε, υποτίθεται: Το Μυστικό Δείπνο σε δύο έργα του Ι. Καμπανέλλη

Solange Festal-Livanis

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ceb/6252>

DOI : 10.4000/ceb.6252

ISSN : 2261-4184

Éditeur

INALCO

Édition imprimée

ISBN : 978-2-85831-230-6

ISSN : 0290-7402

Référence électronique

Solange Festal-Livanis, « Τρώμε, υποτίθεται – On dirait qu'on mange », *Cahiers balkaniques* [En ligne], Hors-série | 2016, mis en ligne le 14 mars 2017, consulté le 06 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ceb/6252> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ceb.6252>

Ce document a été généré automatiquement le 6 juillet 2021.

Cahiers balkaniques est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Τρώμε, υποτίθεται – On dirait qu'on mange

La Cène fantomatique dans le théâtre de Iakovos Kambanellis

The Last Supper in Two Plays by Kambanellis

Τρώμε, υποτίθεται: Το Μυστικό Δείπνο σε δύο έργα του Ι. Καμπανέλλη

Solange Festal-Livanis

- 1 En introduction à notre propos, nous souhaiterions rappeler une actualité cinématographique récente : cette année, 2015, a été présenté à La Berlinale un documentaire d'Anne Georget « Festins imaginaires » qui concerne les livres de cuisine que des déportés se confectionnaient dans les camps, qu'ils fussent nazis, soviétiques ou japonais. Étonnamment, alors même qu'ils mouraient de faim, ces hommes et ces femmes ont trouvé dans l'évocation de la nourriture, voire dans la création de recettes fantasmagoriques, une manière structurante de résister en faisant triompher l'imagination dans ces conditions extrêmes pour leur survie. Cette symbolique de la nourriture et du repas prouve toute l'importance des mots qui permettent de transcender l'espace de l'enfermement et de la tragédie.
- 2 Il existe des traces de cette pratique dans l'œuvre dramatique de l'ancien déporté de Mauthausen qu'était Iakovos Kambanellis¹, c'est pourquoi nous étudions ici, en particulier, le motif du repas mystique que l'on trouve dans deux pièces de cet auteur. Il s'agit, d'une part, de *Soleil caché* (Ο Κρυφός Ήλιος) publié en 2005, mais écrit apparemment entre 1949 et 1951², et, d'autre part, de *la Cène* (Ο Δείπνος) (KAMBANELLIS, 1994, vol. VI, p. 37-68)³, pièce de la maturité, représentée en 1993. Une quarantaine d'années sépare ces deux œuvres ; pourtant il semble que le motif religieux et esthétique de la Cène biblique y soit le modèle du repas. Ce motif va être approfondi au point de devenir l'action centrale dans *la Cène* (Ο Δείπνος). Ainsi, un lien est établi entre ces deux pièces. Or, considérant que la première pièce participe de la littérature concentrationnaire, il nous semble qu'il faut prendre en compte qu'entre les deux œuvres dramatiques a eu lieu, en 1963, l'écriture de *Mauthausen* (Μαουτχάουζεν)⁴, seule œuvre narrative de Kambanellis qui relate son expérience concentrationnaire, et qu'il

faut donc mettre les deux pièces en perspective avec l'expérience concentrationnaire de leur auteur.

- 3 Dans chacune de ces pièces, où la mort est intensément présente, on retrouve le thème de la tentative de réconciliation autour d'un repas. Néanmoins, l'importance du repas et sa symbolique sont davantage marquées dans la deuxième pièce. De plus, cet aspect symbolique de la nourriture y est souligné, d'une part, par la présence sur scène de fantômes qui donne à la pièce la plus récente un caractère fantastique, et d'autre part, grâce à plusieurs procédés métathéâtraux. Pourtant, même si le thème de la réunion autour d'un repas est la clé de voûte tout particulièrement de la dramaturgie de *la Cène*, il nous semble qu'on peut considérer certains éléments de *Soleil caché* comme constituant ce qui serait une « Avant-Cène », avec un « c » aussi bien qu'un « sc », sans compter qu'un des personnages y livre des recettes. C'est pourquoi notre étude commencera par cette pièce de jeunesse. Concernant *la Cène*, étant donné que le spectateur, tout en voyant se côtoyer le monde des vivants et celui des morts, assiste à une polyphonie de culpabilités, nous serons amenée à nous interroger sur son appartenance à la littérature concentrationnaire. Est-il possible alors de dépasser la portée symbolique et métaphysique de ce repas dans les deux pièces ?
- 4 Nous ajoutons enfin que le terme *hypotithetai* («υποτίθεται») a été le fil qui a sous-tendu notre réflexion. En effet, c'est, d'une part, un mot récurrent aussi bien dans les didascalies que dans les commentaires de Kambanellis : « chaque représentation, comme nous le savons tous, est un convaincant “supposons” »⁵ (1994, p. 25). D'autre part, son préfixe *υπο-* nous autorise à faire, en quelque sorte, de l'archéologie textuelle, voire biographique, de chercher entre différents espaces sur des niveaux différents et enfin de considérer que c'est au spectateur de retrouver une vérité supposée sous le simulacre de la représentation. Bref, «υποτίθεται» est à prendre dans toutes ses acceptions.

Une avant-sCène : *Soleil caché*

- 5 *On dirait qu'on mange* (Τρώμε, υποτίθεται). Dans une cellule de camp de concentration autrichien, pendant la Seconde Guerre mondiale, se mettre à table est chose impossible et la nourriture y est véritablement des plus chiches. Les conditions de détention des personnages de *Soleil caché* sont d'autant plus éprouvantes que la mort rôde et que les tensions entre eux sont grandes à cause des suspicions de trahison qui planent. Pourtant, les prisonniers vont dépasser l'absence matérielle d'aliments par l'imagination faite mots et arriveront à résoudre les tensions grâce à une liturgie de la nourriture. Au fur et à mesure que se déroule la pièce, la dimension de la nourriture va devenir de plus en plus mystique.

Deux festins imaginaires

- 6 On commence par une spécialité viennoise, le *Knödel* (KAMBANELIS, 2005, 191)⁶. C'est sur la demande insistante de ses camarades qu'un des prisonniers entame sa recette dont il va mimer la préparation. Pour cette pause dans l'action dramatique, il se met en scène de sorte que le spectateur assiste à la représentation d'une liturgie culinaire. Venant au milieu de la cellule, l' élu, dénommé « Docteur » («Γιατρός»), s'agenouille, tandis que les autres sauf un, soupçonné de trahison, se regroupent autour de lui. On pense dès cet

instant à une représentation traditionnelle de la Cène : Jésus entouré de ses disciples et le traître Judas à l'écart. L'officiant, investi de sa mission, « redresse son corps »⁷ (KAMBANELLIS, 2005, 191) si bien qu'il dépasse tous les autres d'une tête. Ils sont déjà en communion avec lui : « Tous sont suspendus à ses lèvres dans l'attente d'un enchantement assuré »⁸. De la recette, nous vous dirons seulement qu'elle contraste avec la pénurie ambiante. Débauche de gras, de sucre et d'épices, plaisir de tous les sens :

[...] beaucoup de beurre [...] de la viande hachée avec des épices et des petits oignons. Les petits oignons blondissent, la viande hachée cuite et tout le monde se pâme sous le fumet. Dès que la viande hachée refroidit [...] on fait des boulettes de viande... des grosses... et on les jette dans de la chapelure... On fait la pâte [...] six œufs [...] du lait... un bon litre [...] de la farine [...] on coupe les boulettes en tranches comme des oranges, on les passe au beurre frais... on les enduit de sucre et de cannelle... de miel... de yaourt... les tranches sont recouvertes de tous les épices, de miel et de sucre...⁹

(KAMBANELLIS, 2005, 191)

- 7 Répondant vraisemblablement à un besoin vital des prisonniers de se rattacher à la communauté des humains, le personnage ouvre l'espace de la scène sur le monde extérieur et sur le passé réactivé par la mémoire en évoquant l'élaboration de cette recette. À la fin, il ne reste plus qu'à suivre l'injonction du cuisinier improvisé qui rappelle, déjà de manière parodique, celle du Christ lors de son dernier repas : « Mangez, maintenant... mangez, et léchez-vous les doigts »¹⁰ (KAMBANELLIS, 2005, 191). Enfin, dans « un silence de mort », « Les yeux regardent l'endroit du sol que le Docteur a montré en disant “mangez”¹¹ » (KAMBANELLIS, 2005, 191), et l'assistance reste comme hypnotisée, souhaitant que le charme ne cesse pas.
- 8 Ainsi, l'élaboration de cette recette imaginaire a permis de réinscrire les personnages dans une incarnation commune et de fabriquer du lien au milieu de la désintégration du groupe. Un des leurs, pendant quelques instants, a été le catalyseur de leurs angoisses alors qu'on entendait les bruits de la cour où se préparait la pendaison de ceux qui ont été trahis. Le spectateur a assisté à du théâtre dans le théâtre, car ces hommes ont partagé du temps vrai autour d'une fiction. En outre, le contraste entre ce qui se joue en hors-scène, c'est-à-dire la préparation de la mort des victimes de la trahison, et l'extase née de la bonne chair fantasmée renverse et brouille les repères du spectateur. Cependant, lorsqu'il entend, au moment où ses compagnons lui demandent de continuer, la réplique de celui qui vient de créer cet instant de grâce : « Je suis crevé »¹² (KAMBANELLIS, 2005, 191), le spectateur comprend à quel point ces deux actions sont étroitement unies.
- 9 Par la suite, le mystagogue va pourtant continuer, tandis que les bruits de la cour s'intensifient. Cette fois-ci, la recette devient fantasmagorique, c'est « le lait à la broche »¹³ (KAMBANELLIS, 2005, 192) et l'on va passer de l'enchantement à la transe. Lait à la broche ? Et pourquoi pas ? Comme finissent par en convenir ses camarades : « Tout arrive en ce monde »¹⁴ (KAMBANELLIS, 2005, 192). De plus en plus désespérés par le « silence de mort » qui alterne avec les bruits de plus en plus forts de la cour, ils acceptent de se laisser porter hors de la réalité de leur cellule, élargissant ainsi l'espace de la scène. Commence alors le récit de la coutume d'une tribu africaine qui offre des plats merveilleux à son sorcier divinisé. L'extravagance des plats est accompagnée de l'érotisme des jeunes filles qui le servent.

Ils traient du lait d'animaux sauvages et, avec, ils mouillent la pulpe d'un arbre qui est tendre comme du coton, puis il passe celle-ci à la broche. [...] Autour du sorcier, il y a toutes les petites filles de la tribu qui dansent et qui lui apportent dans des plateaux faits de feuilles, des noix de coco ouvertes, des fruits exotiques, des boissons faites à partir de jus de fleurs, des lièvres rôtis, des faisans, de la volaille... des épices, des choses merveilleuses, en veux-tu en voilà... [...] la pulpe de l'arbre à force qu'ils la trempent et la retrempent dans le lait devient grosse comme un *kokoretsi* [...] la broche de lait est trempée dans du miel d'abeilles sauvages et ils tapent dessus jusqu'à ce qu'ils la cassent...¹⁵

(KAMBANELIS, 2005, 192)

- 10 Ce passage, même s'il est question d'une nourriture fantasmée à mettre en relation avec l'expérience concentrationnaire, ne reprend pas tout à fait le motif de la Cène : seul, exalté tel un chaman, le récitant s'embarquera dans l'imaginaire de son *ou-topie*, comme si l'instant de grâce ne s'était pas produit.

Autour du pain de la trahison

- 11 Finalement, il n'y a pas de miracles : pas de *knödel*, pas de lait à la broche, mais, ironie tragique, un géôlier apporte deux simples miches de pain et une petite bassine de pommes de terre qui correspondent au prix de la trahison (KAMBANELIS, 2005, 193-196). Et dans la cour « Mitsos est pendu »¹⁶ (KAMBANELIS, 2005, 193). Ce pain est maudit, intouchable, sauf par le traître : « Que personne n'y touche. Si tu coupes une miche, il en sortira du sang. »¹⁷ (KAMBANELIS, 2005, 193). Pourtant, après que le vrai traître ait avoué et souhaité se suicider en raison de sa culpabilité, les détenus vont se réconcilier autour de ce pain, car l'un des leurs fait admettre à tous que, même si un seul est arrivé à trahir, chacun d'entre eux aurait, à un moment ou un autre, pu le faire, et que les circonstances exceptionnelles qu'ils vivent leur ouvrent la possibilité d'être libres de tout jugement préétabli. Alors, même s'il n'est pas question d'oublier ce qu'a fait l'homme surnommé « Le Goinfre » (« Φαγιάς »), et s'il reste un traître « Tu es néanmoins un traître, tu entends ? »¹⁸ (KAMBANELIS, 2005, 196) il est invité à se joindre à ses codétenus dans une mise en scène faisant à nouveau référence à la Cène.
- 12 C'est alors au tour d'un autre personnage, surnommé « Le Moine » (« Καλόγερος »), d'être investi de la mission d'officier au repas commun. L'image qui clôt la pièce est bien celle d'une Cène évangélique : entouré de ses camarades, Le Moine soulève le pain avec dévotion et prononce les paroles de la Communion : « Prenez et mangez-en tous, ceci est mon corps livré pour vous en rémission des péchés »¹⁹ (KAMBANELIS, 2005, 196). Or, Kambanellis traite ce motif en inversant plusieurs éléments. La temporalité est faussée, car les victimes de la trahison sont déjà mortes, tous les commensaux savent qui est le traître, celui-ci a déjà voulu se tuer, ses compagnons ont tous fait leur examen de conscience et, dans un lieu dystopique, l'officiant n'est là que pour répéter un geste pacificateur culturel et symbolique qui prend alors une dimension sociale : celui d'une réconciliation nécessaire pour retrouver la cohésion mise à mal par les épreuves. « À partir de maintenant, nous serons tous ensemble »²⁰ (KAMBANELIS, 2005, 196). Il faut évidemment se souvenir ici que cette pièce a été écrite au sortir d'une guerre civile qui, par bien des aspects, rappelait au jeune Kambanellis certaines de ses expériences en camp de concentration. La représentation de l'Eucharistie invite à se souvenir de la polysémie, en grec, du mot *koinônia* (κοινωνία), qui donne ainsi à ce repas, déjà tellement symbolique, une portée également politique.

Des fantômes à table : *la Cène*

- 13 Pour la pièce de 1993, *la Cène*, Kambanellis n'effectue pas toute la progression interne du sens de la nourriture et du repas symbolique. En revanche, il intensifie son questionnement existentiel par la représentation de ce repas, fondateur à la fois d'une religion et d'une culture. En effet, dès le titre, le spectateur est installé dans une perspective métaphysique et esthétique, et la référence biblique sera soulignée par une mise en scène détournée, selon toute vraisemblance, du tableau de Léonard de Vinci. En outre, cette pièce a pour fondement une importante intertextualité puisque non seulement Kambanellis prolonge la vie théâtrale des héros antiques du cycle mycénien, mais, en plaçant sur scène la moitié des personnages en tant que fantômes, il renvoie le spectateur à la *Sonate des spectres* de Strindberg dont il reprend le procédé consistant à introduire une œuvre picturale célèbre comme tableau (le dramaturge suédois avait intégré *l'Île des morts* de Böcklin en toile de fond de la scène finale). De surcroît, le dramaturge opère une rencontre des héros mythiques avec une tradition chrétienne néo-hellénique : le repas donné à la mémoire des morts, le νεκρόδειπνον. En effet, les enfants de Clytemnestre et d'Agamemnon dressent une « table des âmes » (KAMBANELIS, 1994, 41)²¹ où ils convoquent ainsi, en leur attribuant places et couverts, les fantômes de leurs parents, d'Égisthe et de Cassandre. Ici, il faut absolument noter que c'est peu après la parution de Mauthausen que les fantômes se mettent à hanter le théâtre de Kambanellis. De plus, Électre entamera la prière des morts orthodoxe²². Là aussi donc, un repas qui dépasse à la fois la réalité et la représentation. Un soubassement culturel et une illusion. (*On dirait qu'on mange – Τρώμε, υποτίθεται*).

Un huis clos, reflet de l'âme

- 14 Comme dans *Soleil caché*, le huis clos va participer à l'effet cathartique, et la mort est également présente à l'extérieur : les croque-morts sont en train de placer les ossements des quatre morts dans le cimetière adjacent. Comme dans *Soleil caché*, le spectateur entend des sons hors-scène. Mais ceux-ci l'installent aussitôt dans une liturgie sacrée, celle d'un bourdon d'une psalmodie byzantine : « Le son d'une psalmodie [...] ressemble au bourdon de la musique byzantine »²³ (KAMBANELIS, 1994, 39), élargissant ainsi non seulement l'espace, mais aussi le temps de l'action, ce qui corrobore les premières didascalies indiquant que l'on se situe dans un temps « supposé » et un lieu « supposé »²⁴ (KAMBANELIS, 1994, 39). D'ailleurs, l'espace est dédoublé à plusieurs titres : intérieur/extérieur et, sur la scène, monde des vivants/monde des morts, tandis que le brouillage temporel est inscrit dans l'aspect physique des personnages puisque ceux qui portent les stigmates prématurés de l'âge et de l'usure psychique sont les vivants, révélant ainsi le caractère mortifère de leur vie envahie par la culpabilité. On trouve ici une filiation avec Maeterlinck qui considérerait que la véritable scène de théâtre était celle de l'âme, ce qui est illustré par un des commentaires de Kambanellis dans *Depuis la scène et depuis le parterre* (Από σκηνής και από πλατείας) (1990, 175-176) :

Le théâtre n'est pas une reconstitution savante de la réalité extérieure, c'est principalement une représentation de la réalité intérieure [...] Quand l'homme s' imagine qu'il existe un paradis et un enfer, il place dans un autre décor tous les événements qu'il n'ose accepter dans sa vie actuelle. Cependant comme ceux-ci

sont placés dans un lieu qui est de l'ordre de l'idéal et dans un temps indéterminé, il s'enhardit à les fouiller, à les relier à ses propres culpabilités, c'est-à-dire à oser une connaissance de soi-même²⁵.

- 15 C'est ici la conception première du métathéâtre selon Lionel Abel (1963) dont l'étude s'appuyait sur la distinction fondamentale entre la tragédie et le « métadrame » qui dépeint le monde comme une projection poétique de la conscience humaine.

Autour du vin de la trahison

- 16 Toujours comme dans *Soleil caché* le repas va être à la fois celui d'une réconciliation et celui d'une trahison, car celle dont le destin était de revenir pour faire cesser le malheur, l'ancienne victime innocente, Iphigénie, va empoisonner son frère, sa sœur et elle-même, devenant ainsi la figure de l'amour dans la mort. On voit ici que la mort n'est plus seulement hors-scène, mais qu'il y a bien une re-présentation de la mise à mort perpétrée par le personnage qui, ayant déjà été sacrifié, est revenu des morts et, étant seul à ne pas avoir commis de meurtre, peut effectuer la catharsis de tous. En outre, à la différence de la pièce des débuts du dramaturge, l'importance donnée à la mémoire est primordiale. Tout au long de la pièce, tandis que se prépare et commence le repas de commémoration, les personnages chargés de remords vont faire remonter leur passé à leur mémoire si bien que le drame est constitué des souvenirs de chacun ; et ces voix, autrefois menaçantes et hurlantes, se retrouvent enfin dans le calme, conscientes de cette mémoire qui les unit, « le rien qui leur est resté »²⁶ (KAMBANELLIS, 1994, 20), comme le dit Kambanellis dans son introduction à la pièce. Cependant, même s'il y a des dialogues à l'intérieur de chaque groupe qui vont permettre en grande partie par la remémoration l'apaisement des âmes tourmentées, le spectateur assiste à un dialogue de sourds entre les deux mondes ; ou plutôt, seuls les morts entendent les vivants, et pas plus qu'ils ne peuvent manger le pain du repas, mais simplement mimer (KAMBANELLIS, 1994, 51) les gestes à la manière d'acteurs (*On dirait qu'on mange - τρώμε, υποτίθεται*), ils ne peuvent être entendus des vivants.
- 17 Et cette fois-ci, ce n'est pas le pain, pourtant présent sur la table, qui devient la métonymie de la Cène, mais le vin. Peut-être Kambanellis a-t-il voulu dans un travail de syncrétisme replacer l'autel de Dionysos au centre de l'expérience théâtrale et rappeler la dualité inhérente à ce dieu libérateur qui faisait le lien entre la vie et la mort ? D'ailleurs, ainsi que nous le dit Jean-Pierre Vernant, « comme le vin, Dionysos est double : terrible à l'extrême, infiniment doux. » (VERNANT, VIDAL-NAQUET, 1986, 257). Ceci nous renvoie aussi à l'idée nietzschéenne d'un Christ-Dionysos. Ajoutons que le rapport entre le vin et le sang rappelle le lien étroit entre la tragédie et le sang, la filiation : il s'agit du mauvais sang, de la filiation maudite. En tout cas, pour le spectateur, le geste est à replacer dans la liturgie de l'Eucharistie, mystère considéré par les chrétiens comme un sacrifice expiatoire accompli par le sacrificateur, qui est également le sacrifice, non pas seulement répété, mais rendu vivant et offert au nom des vivants et des morts. Il est donc difficile de ne pas lire *la Cène* et *Soleil caché* dans le cadre d'une anthropologie de culture chrétienne : dans les deux pièces, on retrouve le même message sur la faillibilité de l'homme. C'est ainsi que le seul personnage vivant n'appartenant pas à la famille des Atrides dit : « qu'est-ce que ça veut dire bon... ! simplement, je n'ai pas eu besoin d'être méchant... »²⁷ (KAMBANELLIS, 1994, 52). Les paroles de la prière des morts viennent souligner cette idée : « il n'est pas un homme

qui ne vive sans pécher »²⁸ (KAMBANELLIS, 1994, 50). À cette conception de l'homme, vient s'ajouter la notion de malédiction qui n'est pas dans *Soleil caché*. Il s'agit de celle qui pèse sur les Atrides : « celui qui naît à Mycènes, naît avec son âge et ses péchés à elle »²⁹ (KAMBANELLIS, 1994, 44), dit Iphigénie. Dans un contexte d'anthropologie chrétienne, cela renvoie au péché originel et donne à la pièce un ton plus grave.

Le théâtre d'une action de grâce désespérée

- 18 Or, il nous semble qu'à nouveau, comme dans sa pièce de jeunesse, Kambanellis effectue une transgression par rapport à la Cène originelle. Le rôle du Christ est tenu par une jeune femme qui veut empêcher la génération biologique pour que cesse la malédiction et qui le fait par le meurtre et le suicide. Dans sa mise en scène Kambanellis, se référant vraisemblablement à la fresque de Léonard de Vinci, a mis à la place du Christ un Oreste passif encadré de ses deux parents fantômes. En outre, il utilise, en l'inscrivant dès les premières didascalies, le procédé de la répétition³⁰, si bien que le geste d'Iphigénie est une mise en relief de l'illusion théâtrale que serait l'Eucharistie et la communion de l'humain et du divin. La rupture de l'illusion la plus évidente reste cependant l'instant où l'acteur qui joue Égisthe tombe le masque et où alors, dans une double métathéâtralité, il parle au nom de l'auteur. Le dénouement produit un effet de distanciation entre le spectateur et le spectacle pour mettre en avant un « je » auctorial qui avoue son incapacité à dire : « il manque certaines phrases qui lui sont impossibles à trouver »³¹ (KAMBANELLIS, 1994, 68).
- 19 Il nous semble que cette phrase résonne comme celles de nombreux rescapés des camps. En effet, il faut se rappeler le rapport sidérant que ces hommes ont eu à la mort et à ce dont l'être humain est capable, comme l'exprimait David Rousset dans *l'Univers concentrationnaire* au sortir de Buchenwald (1998, 181) :
- La mort habitait parmi les concentrationnaires toutes les heures de leur existence [...] Ils ont cheminé des années durant dans le fantastique décor de toutes les dignités ruinées. Ils sont séparés des autres par une expérience impossible à transmettre.
- 20 D'autre part, conséquence de leur trauma, un grand nombre de ces hommes a été hanté par le sentiment de culpabilité, ne serait-ce que d'être vivants, qui a crû au fur et à mesure des années. Ce sentiment de culpabilité fait partie de la « zone grise » dont parle Primo Levi (1989 et 2014) qui ne permet plus de tracer une frontière nette entre victime et bourreau. L'ambiguïté de ces notions, Kambanellis a choisi de l'exprimer en utilisant une représentation de l'Eucharistie, une référence fondatrice de la culture occidentale chrétienne, en la dévoyant peut-être, mais en l'offrant, telle une action de grâce désespérée, aux spectateurs puisque la pièce s'achève sur le mot *eucharistoume* (ευχαριστούμε).
- 21 Alors, cette déchirure spatiotemporelle qui rend compte d'un « désespoir embarrassé »³² (KAMBANELLIS, 1994, 68) et qui dit l'impossibilité de communiquer véritablement « nous restons des réfugiés à l'intérieur de notre propre âme »³³ (KAMBANELLIS, 1994, 68), n'est-elle pas une forme de témoignage autobiographique du rescapé de Mauthausen pour qui
- Le théâtre est une création du [...] besoin humain. Il est [...] une épreuve de la conscience dans quelque paradis ou dans quelque enfer, avec la différence que dans ce cas l'épreuve est représentation théâtrale. Cependant, l'expérience collective du théâtre d'une épreuve de notre conscience, d'une recherche de la connaissance de

soi-même présuppose une sincérité des plus élevées.
(1990, 176)³⁴

- 22 Cette mise au point de Kambanellis nous amène à rapprocher ses pièces de son récit autobiographique, pour en signaler une différence significative : dans *Mauthausen*, l'expression du sentiment de culpabilité est peu importante ; elle semble remplacée par un devoir de mémoire qui tend à taire les trahisons et à héroïser les anciens détenus. Le théâtre, pourtant souvent fondé sur l'illusion (*supposons* – *υποτίθεται*), serait alors le medium le plus proche de la vérité intérieure et en même temps, étant donné que ces mises en évidence seraient reçues par le spectateur comme un moyen pour aller plus loin dans la tentative de la connaissance de soi, il permettrait à la communauté de se retrouver dans ce que chacun n'ose s'avouer individuellement. *Catharsis* et communion. Et nous reprenons ici le double sens du mot grec *koinōnia* (κοινωνία).

Conclusion

- 23 En guise de conclusion, nous avancerons que la Cène, repas symbolique de la culture occidentale, devient pour Kambanellis une sorte de métaphore du théâtre, c'est-à-dire à la fois le miroir de l'âme humaine et le lieu d'une tentative désespérée de la possibilité d'une communauté des hommes. Or il nous semble intéressant de constater que ce lien à une nourriture transsubstantiée par la parole prend vraisemblablement son origine dans l'expérience concentrationnaire du dramaturge qui a connu la réalité de la privation de nourriture. La comparaison de ce thème dans les deux pièces a montré l'évolution rapide d'une nourriture fantasmée à une nourriture réelle et symbolique à l'intérieur même de l'œuvre de jeunesse. C'est après l'écriture définitive de *Mauthausen* que l'on voit apparaître des fantômes dans le théâtre de Kambanellis, comme si l'œuvre mémorielle, en les laissant enfin s'échapper, avait permis la représentation de la sombre complexité humaine en relation avec la mémoire douloureuse. Ainsi, la pièce de la maturité non seulement donne au repas mystique une dimension métaphysique, mais aussi, par sa succession de procédés métathéâtraux qui fonctionnent comme une série de mises en abîme, elle questionne un des fondements de la culture occidentale ébranlée par la question maintes fois posée : « Comment croire à Dieu après les camps ? ». Ce théâtre de Kambanellis, reflet de l'âme humaine, en tout cas dans ces deux pièces, ne deviendrait-il pas alors la seule assemblée, la seule église possible où partager « le rien qui est resté » ?

BIBLIOGRAPHIE

ABEL Lionel, 1963, *Metatheatre, A New View of Dramatic Form* [Le métathéâtre, une nouvelle vision de la forme dramatique], New York: Hill and Wang.

KAMBANELLIS Iakovos [Καμπανέλλης Ιάκωβος], 1979, *Θέατρο* [Théâtre], vol. II, Athènes : Kedros.

KAMBANELLIS Iakovos [Καμπανέλλης Ιάκωβος], 1990, *Από σκηνής και από πλατείας* [Depuis la scène et depuis le parterre], Athènes : Kastaniotis.

KAMBANELLIS Iakovos [Καμπανέλλης Ιάκωβος], 1994, *Θέατρο* [Théâtre], vol. IV, Athènes : Kedros.

KAMBANELLIS Iakovos [Καμπανέλλης Ιάκωβος], 1965/1995, *Μαουτχάουζεν* [Mauthausen], Athènes : Themelio, rééd. Kedros, 1995.

KAMBANELLIS Iakovos [Καμπανέλλης Ιάκωβος], 2005, *Ο Κρυφός Ηλιος* [Soleil Caché] in Paravasis VI, Ghiorgos P. Pefanis (éd.).

LEVI Primo, 1989, *les Naufragés et les Rescapés*, Paris : Gallimard.

LEVI Primo, 2014, *la Zone grise. Entretien avec Anna Bravo et Federico Cereja*, Paris : Payot.

ROUSSET David, 1946, *l'Univers concentrationnaire*, Paris : Éditions du Pavois, rééd. Hachette, « Pluriel », 1998.

VERNANT Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET Pierre, 1986, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, II, Paris : La Découverte.

NOTES

1. Iakovos Kambanellis a été prisonnier au camp de concentration de Mauthausen d'octobre 1943 à mai 1945 et il n'en est reparti qu'à la fin du mois de juillet 1945.
2. Le texte de cette pièce a été publié dans le volume VI de *Paravasis* en 2005 grâce aux soins de Ghiorgos P. Pefanis.
3. Cette pièce fait partie du triptyque homonyme qui comporte également *Lettre à Oreste* (Γράμμα στον Ορέστη) et *Chemin de traverse de Thèbes* (Πάροδος Θηβών).
4. 1963 correspond à l'écriture et à la toute première publication qui a eu lieu dans le journal *Eleutheria. Mauthausen* (Μαουτχάουζεν), est paru en livre pour la première fois aux éditions Themelio en 1965. L'auteur a repris son texte en 1995 pour les éditions Kedros, en y ajoutant une deuxième préface. Notons qu'à la fin de l'année 2012, pour la première fois, à Athènes, *Mauthausen* a été monté pour le théâtre par Themis Moumoulidis.
5. «Κάθε παράσταση, όπως όλοι ξέρουμε, είναι ένα πειστικό “υποτίθεται”».
6. Cette recette correspond, dans l'œuvre de Kambanellis, à la première occurrence du motif du « plat imaginaire » que l'on trouve plus tard dans *Viva Aspasia* (Βίβα Ασπασία), et dans *Conte sans nom* (Παραμύθι χωρίς όνομα), 1979, vol. II, p. 168-170 et p. 89.
7. «στηλώνει το σώμα του».
8. «Όλοι κρέμονται απ' τα χείλια του περιμένοντας μια βέβαιη γοητεία».
9. «[...] μπόλικο βούτυρο [...] κιμά με μυρωδικά και κρεμμυδάκι. Ροδίζει το κρεμμυδάκι, ψήνεται ο κιμάς κι όλος ο κόσμος λιγώνει απ' τις μοσκοβολιές. Μόλις κρυώσει ο κιμάς [...] κάνουμε μπάλες...μεγάλες...και τις ρίχνουμε σε τριμμένο παξιμάδι... [...] Φτιάχνουμε το ζυμάρι [...] έξι αυγά [...] γάλα... μέχρι μια οκά... [...] αλεύρι [...] κόβουμε τις μπάλες όπως τις φέτες του πορτοκαλιού, τις περεχάμε με βούτυρο φρέσκο... τις πασπαλίζουμε με ζάχαρη και με κανέλλα... με μέλι... με γιαούρτι... οι φέτες σκεπαστήκανε από τα μυρωδικά και τα μέλια και τις ζάχαρες...».

10. «φάτε τώρα... φάτε να γλύφετε τα δάχτυλά σας».
11. «Νεκρική σιωπή. Τα μάτια κοιτάζουν τη μεριά του δαπέδου που έδειξε λέγοντας “φάτε” ο Γιατρός».
12. «είμαι πτώμα».
13. «Γάλα στη σούβλα».
14. «όλα γίνονται σ' αυτό τον κόσμο». Cette remarque est à mettre en perspective avec ce qu'écrit David Rousset dans *l'Univers concentrationnaire* : « les hommes normaux ne savent pas que tout est possible » (1998, 181).
15. «Αρμέγουμε γάλα από άγρια ζώα και βρέχουμε μ' αυτό την ψύχα ενός δέντρου που 'ναι αφράτη σαν μπαμπάκι και την περνάνε στη σούβλα. [...] γύρω απ' το Μάγο χορεύουν όλα τα κορίτσια της φυλής και του φέρνουν μέσα σε δίσκους καμωμένους από φύλλα, καρύδες ανοιχτές, φρούτα ξωτικά, πιοτά από χυμό λουλουδιών, λάγια ψητά, φασιανούς, πουλερικά... μυρωδικά, πράματα, θάματα, του πουλιού το γάλα... [...] και η ψύχα του δέντρου βούτα την και ξαναβούτα την στο γάλα έχει γίνει χοντρή σαν κοκορέτσι [...] το σουβλιστό γάλα μουσκεμένο σε άγριο μέλι [το] βαράνε ώσπου να σπάσουνε...»
16. «Ο Μήτσος κρέμεται».
17. «Μην το αγγίξει κανείς. Άμα κόψεις ένα καρβέλι θα τρέξει αίμα από μέσα».
18. «είσαι ωστόσο ένας προδότης τ' ακούς;».
19. «Λάβετε φάγετε τούτο μου εστί το σώμα μου το υπέρ υμών κλώμενον εις άφεςιν αμαρτιών.» [sic].
20. «Από δω κι εμπρός θα 'μαστε όλοι μαζί.»
21. «Τραπέζι των ψυχών».
22. Νεκρώσιμος ακολουθία, en grec.
23. «Ο ήχος μιάς ψαλμωδίας [...] μοιάζει με το ισοκράτημα της βυζαντινής μουσικής».
24. «υποτιθέμενος χρόνος», «υποτιθέμενος τόπος».
25. «Το θέατρο δεν είναι μιά έντεχνη αναπαράσταση της εξωτερικής πραγματικότητας, είναι κυρίως μιά παράσταση της εσωτερικής. [...] Όταν ο άνθρωπος φαντάζεται ότι υπάρχει παράδεισος και κόλαση, τοποθετεί σ' ένα άλλο σκηνικό όσα δεν τολμά να παραδεχτεί σαν συμβαίνοντα στην τωρινή του ζωή. Τοποθετημένα όμως σ' ένα ιδεατό χώρο και σ' ένα ακαθόριστο χρόνο ξεθαρρεύει να τα ερευνήσει, να τα συναρτήσει με τις δικές του ενοχές, να τολμήσει δηλαδή μιά αυτογνωσία.»
26. «το τίποτα που τους απόμεινε».
27. «τί θα πει καλός...! απλώς δε μου χρειάστηκε να 'μαι κακός...».
28. «οὐχ ἔστιν ἄνθρωπος, ὅς ζήσεται καὶ οὐχ ἁμαρτήσεται».
29. «όποιος γεννιέται στις Μυκήνες, γεννιέται με την ηλικία τους και τις αμαρτίες τους».
30. La pièce, en effet, se présente comme une répétition théâtrale : « sous forme de répétition » (σε μορφή πρόβας) (KAMBANELLIS, 1994, 39).
31. «λείπουν κάποιες φράσεις που του είναι αδύνατον να τις βρει».
32. «αμήχανη απελπισία».
33. «απομένουμε πρόσφυγες μέσα στην ίδια μας την ψυχή».
34. «το θέατρο είναι δημιουργήμα της ίδιας ανθρώπινης ανάγκης. Είναι κι αυτό μιά δοκιμασία της συνείδησης σε κάποιο παράδεισο και κάποια κόλαση, με τη διαφορά πως σ

‘αυτή την περίπτωση η δοκιμασία είναι παράσταση θεατρική. Αυτή όμως η συλλογική παρακολούθηση μίας δοκιμασίας της συνείδησής μας, μιας ιχνηλασίας στην αυτογνωσία προϋποθέτει μια παραπανιστή ειλικρίνεια.»

RÉSUMÉS

Nous tentons de mettre en perspective le motif de la Cène, qui se trouve dans deux pièces de Kambanellis, *Soleil caché* (Ο Κρυφός Ηλιος) et *la Cène* (Ο Δείπνος), avec son expérience concentrationnaire relatée dans *Mauthausen* (Μαουτχάουζεν). Ce repas symbolique et mystique prend alors une dimension à la fois psychologique et politique.

We intend to put in perspective the theme of the Last Supper presented in two plays by Kambanellis, *The hidden Sun* (Ο Κρυφός Ηλιος) and *The Last Supper* (Ο Δείπνος), compared with his experience of concentration camp as told in *Mauthausen* (Μαουτχάουζεν). This symbolic and mystical meal can be shown to develop in both psychological and political dimensions.

Η προσέγγιση αυτή επανεξετάζει το θέμα του Μυστικού Δείπνου όπως απαντά σε δύο έργα του Ι. Καμπανέλλη, *Ο Κρυφός Ηλιος* και *Ο Δείπνος*, υπό το φως της στρατοπεδικής του εμπειρίας την οποία αφηγείται στο *Μαουτχάουζεν*. Στο πλαίσιο αυτό, η συμβολική προοπτική του γεύματος αποκτά μια ψυχολογική και ταυτόχρονα πολιτική διάσταση.

INDEX

Index géographique : Grèce

Mots-clés : Cène, Cène, concentrationnaire, concentrationnaire, culpabilité, culpabilité, imaginaire, imaginaire, mémoire, mémoire, Kambanellis Iakovos (1922-2011), Kambanellis Iakovos (1922-2011)

motsclesmk ТАЈНАТА ВЕЧЕРА, КОНЦЕНТРАЦИОНЕН ЛОГОР, ВИНА, ИМАГИНАРЕН, ΜΕΜΟΡΙЈА, ΚΑΜΒΑΝΕΛΙΣ ΙΑΚΟΒΟΣ (1922-2011), ГРЦИЈА, ДВАЕСЕТТИОТ ВЕК, ТЕАТАР

motsclestr Son akşam yemeği, Suçluluk, Hayali, Bellek, Kambanellis Iakovos (1922-2011), Yunanistan, Yirminci yüzyıl, Tiyatro

Keywords : Last Supper, Concentration camp, Guilt, Imaginary, Memory, Kambanellis Iakovos (1922-2011)

motsclesel Μυστικός Δείπνος, Στρατοπεδική λογοτεχνία, Ενοχή, Φαντασιακό, Μνήμη, Καμπανέλλης Ιάκωβος (1922-2011), Ελλάδα, Εικοστός αιώνας, Θέατρο

Thèmes : Théâtre

Index chronologique : vingtième siècle

AUTEUR

SOLANGE FESTAL-LIVANIS

Université de Lille 3