



Cahiers balkaniques

Hors-série | 2016
Manger en Grèce

Le repas et la convivialité dans la dramaturgie néo-hellénique du XIX^e et du XX^e siècle

Dinner and Conviviality in the New Greek Dramaturgy of the 19th and 20th century

Το γεύμα και ο συμποσιασμός στη νεοελληνική δραματουργία του 19^{ου} και του 20^{ου} αιώνα

Athanassios Blessios



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ceb/6307>
DOI : 10.4000/ceb.6307
ISSN : 2261-4184

Éditeur

INALCO

Édition imprimée

ISBN : 978-2-85831-230-6
ISSN : 0290-7402

Référence électronique

Athanassios Blessios, « Le repas et la convivialité dans la dramaturgie néo-hellénique du XIX^e et du XX^e siècle », *Cahiers balkaniques* [En ligne], Hors-série | 2016, mis en ligne le 20 mars 2017, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ceb/6307> ; DOI : 10.4000/ceb.6307

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.



Cahiers balkaniques est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Le repas et la convivialité dans la dramaturgie néo-hellénique du xix^e et du xx^e siècle

Dinner and Conviviality in the New Greek Dramaturgy of the 19th and 20th century

Το γεύμα και ο συμποσιασμός στη νεοελληνική δραματουργία του 19^{ου} και του 20^{ου} αιώνα

Athanasios Blessios

- 1 Notre communication a pour objet de nous interroger sur le rôle, le fonctionnement et le contenu du repas ainsi que sur ceux de la convivialité dans la dramaturgie néo-hellénique des deux derniers siècles écoulés. La signification de ces deux termes est très importante dans la société grecque. La structure traditionnelle de la société au cours des siècles et l'aspect communautaire de la vie ont permis l'expression et l'évolution de la collectivité dans tous les domaines. Parmi eux ont été privilégiés le repas et la convivialité pendant les réunions et les fêtes, qu'elles soient privées ou publiques. La littérature et la dramaturgie ont tout naturellement utilisé et apporté un enrichissement à ces données de la vie sociale.
- 2 D'autres thèmes gravitent autour du nôtre, tels que la faim et la manière de recevoir avec boissons et amuse-bouche. Celui de la faim s'est beaucoup répandu dès la Renaissance dans la dramaturgie. Il renvoie à la Nouvelle Comédie de l'Antiquité. Dans les comédies crétoises (par exemple *Katzourbos* [Κατζούρμπος] de Georges Chortatsis) apparaît le type du serviteur toujours affamé et glouton qui fait tout pour rassasier sa faim¹. Ce type perdure jusqu'au xix^e siècle. Les serviteurs revêtent un aspect de plus en plus pitoyable, comme Mouzanas dans la comédie de Dimitrios Byzantios *Sinanis* [Ο Σινάνης] (1838). À cette typologie de la faim, il conviendrait d'ajouter parfois le type de l'avare. La faim est également caractéristique des représentations de Karaghiozis en ce qui concerne le héros principal. La faim a la fonctionnalité stable de ridiculiser les personnages ou de servir au comique de situation jusqu'à la fin du xix^e siècle. Après cette époque elle se trouve

souvent utilisée dans un cadre plus réaliste, même naturaliste (par exemple la faim des enfants) ; aussi perd-elle son aspect essentiellement comique puisqu'elle est le résultat du manque de moyens de survie pour des personnes ou des familles. Par ailleurs, la faim peut être reliée directement à l'utilisation de l'argent, souvent dans un climat mélodramatique, par exemple (*Pour l'Argent* ([Δια] Το χρήμα) de Ioannis DÉLIKATÉRINIS, 1910).

- 3 Quant à la façon de traiter la boisson (comme le vin) et les amuse-bouche, elle est aussi caractéristique et typique de la vie grecque, surtout dans le cadre de la réunion des hommes au café traditionnel et dans une taverne. Ce thème a été également utilisé dans la dramaturgie. On peut citer l'exemple de la pièce de Pantélis Chorn *le Petit Bourgeon* [Το φιντανάκι] (1921). On trouve un exemple de la sorte aussi dans un entourage bourgeois (familial), comme cela se passe dans la pièce en un acte *la Soirée* [Η βεγγέρα] d'Ilias Kapétanakis (1894), où on sert du café accompagné d'un gâteau.
- 4 Le repas et la convivialité sont présents de façon quasi stable dans la dramaturgie néo-hellénique des deux siècles écoulés. Ils occupent une place plus ou moins importante dans l'évolution de l'intrigue. Il arrive parfois que cette importance se manifeste dans les titres des œuvres. Dans ce cas-là, ces deux thèmes se trouvent au cœur de l'intrigue et ils peuvent même être dominants, comme c'est le cas dans la pièce en un acte de Kapétanakis *le Repas de Papis* [Το γεύμα του Παπῆ]. Le repas et la convivialité fonctionnent dans la dramaturgie tout d'abord en ce qui concerne la formation nationale et l'expression de la vie populaire, ensuite, en exprimant ensuite la vie bourgeoise et la vie moderne.

Au xix^e siècle et au début du xx^e

Chez Dimitrios Byzantios et Grigorios Xénopoulos

- 5 La première pièce à laquelle on s'intéressera pour traiter de ce sujet est *Babylonie* [Η Βαβυλωνία] de Byzantios. Dans sa première rédaction et édition (1836), l'intrigue commence dans un café de Nafplion (Nauplie) en 1827 et continue dans une *lokanta* (une sorte de taverne et d'auberge). Dans le premier lieu, les héros apprennent les nouvelles concernant la victoire des alliés à Navarin contre la flotte des Turcs et des Égyptiens et, dans le deuxième, ils fêtent cette victoire qui annonce le début de l'indépendance de la Grèce. La première constatation, la plus importante aussi qu'on peut tirer de cette pièce *Babylonie*, est que la convivialité est un élément significatif dans la formation de l'esprit et de la conscience de la nation (NASH, 1989, 10-11). Le repas commun, en général, « renforce la cohésion d'un groupe » (DURKHEIM, 1960 [1^{re} édition 1912], 481 ; STOURNA, 2011, 239). La liaison entre les deux lieux, même si elle reste insuffisante compte-tenu de l'économie scénique, se justifie par rapport aux données de la vie populaire. En effet, ces deux endroits facilitent la communication entre hommes. Si la taverne, selon certains, est le lieu d'expression de l'inconscient (PITTAS, 2009), de la préservation des traditions populaires de la vie, le café est le lieu du conscient, où la communication se trouve à son premier niveau (ainsi, on se renseigne sur des événements ou on échange des avis sur la politique). Dans la *lokanta*, tous les participants se trouvent autour de la même table et commandent leur nourriture préférée, selon les traditions de leur patrie locale. Ils se partagent les frais (en grec «ρεφενές», BYZANTIOS, 2005, 8), ce qui renforce la camaraderie

sociale et crée l'égalité entre les participants à la fête, et ensuite, ils boivent, ce qui crée une atmosphère pleine de bonne humeur (κέφι en grec), et marque ainsi l'expression d'un ego (de chacun) extraverti, tourné vers les autres (PAPATAXIARCHIS, 1992, 225, 237). Cette participation à la liesse commune peut évoluer jusqu'à l'ivresse, ce qui est le cas pour le K (C)hiote, contrairement aux autres. Après que tous les héros aient bu, le pédant demande un café, une boisson qui pourrait symboliser une coexistence ambiguë, allant au-delà de leur esprit communautaire (PAPATAXIARCHIS, 1992, 239)² et qui manifeste aussi son statut particulier. Cette atmosphère de fête s'arrête provisoirement à cause du conflit entre l'Albanais et le Crétois, mais reprend par la suite de façon plus courte. Toutefois, l'union des héros reste stable tout au long de l'intrigue, malgré quelques exceptions assez comiques.

- 6 Une deuxième pièce qui utilise le repas dans la vie populaire est *Samedi des âmes* [Ψυχοάββατο], en un acte, de Grigorios Xénopoulos (1911). Dans la maison de campagne de la vieille Bambaina dans les îles Ioniennes, on met en place une sorte de souper concernant les morts ; en effet, le lendemain va avoir lieu une commémoration religieuse en l'honneur des morts et plus précisément pour la fille défunte de Bambaina, Evmorfia. Son fils Konstantis avec son épouse Maria ainsi que son cousin Ligéros sont réunis autour de la vieille femme. Leur première discussion concerne la relation entre les vivants et les morts, sujet qui correspond bien à cette journée. La vieille Bambaina s'oppose aux autres puisqu'elle croit que les âmes des morts ce jour-là volent tout autour d'eux. Le rationalisme exprimé par les deux hommes se trouve en opposition avec les superstitions d'origine païenne de la vieille dame qui dépassent les limites de la religion chrétienne. La discussion politique qui s'engage entre les hommes est aussi typique de la vie grecque. Le refus de Konstantis de se porter candidat aux élections municipales est significatif de sa réaction face au système principal de l'insertion politique du monde rural, qui a comme conséquence négative l'abandon des terres et la dépendance interpersonnelle des agriculteurs par rapport aux hommes politiques (DAMIANAKOS, 1988, 564-565).

Le repas et la convivialité : milieu urbain/milieu rural

- 7 Le repas et la convivialité à la fin du xix^e siècle et au début du xx^e siècle, dans le monde urbain, sont représentés de façon caractéristique par trois pièces : le vaudeville de Dimitrios Koromilas *la Chance de Maroula* [Η τύχη της Μαρούλας] (1889), *le Repas de Papis (Caractère)* (1901) d'Ilias Kapétanakis et *le Secrétaire Général* [Ο Γενικός Γραμματεύς] (1893), vaudeville du même auteur.
- 8 La pièce de Koromilas montre comment vivent les domestiques dans une maison bourgeoise, tandis que *le Secrétaire Général* montre comment les gens de la bourgeoisie, ceux qui détiennent le pouvoir politique et économique, se divertissent, indépendamment de leur origine. Les domestiques fonctionnent dans la première pièce telle une famille possédant une cohérence relative, se servant de leurs petites ruses et de petits malentendus. Le cuisinier Christos joue le rôle du père de famille. C'est lui ou leur maître qui définit le menu : soupe, rôti (le même repas que leur maître, comme il l'ordonne), *yuvarlakia* et comme boisson, du vin. Zambéta, le valet, mange en plus de l'ail, une habitude grecque pour se maintenir en bonne santé. Les domestiques chantent, mais cette habitude est un élément typique du vaudeville. Le mélange de cette nourriture atteste du mélange d'éléments concernant le mode de vie, l'ambivalence entre l'Orient (*yuvarlakia*, ail) et l'Occident (rôti). Les hommes du peuple sont disposés à adopter n'importe quelle

habitude alimentaire, sans que cela leur pose un problème de combinaison avec leurs propres habitudes, et l'on peut imaginer un prolongement du même type dans d'autres domaines de la vie.

- 9 *Le Secrétaire général* présente le repas et la convivialité dans un milieu bourgeois. Dans l'acte III, scène 22, pendant une fête donnée dans la maison du Secrétaire général Lambros Thymélis, les invités se ressemblent autour d'une table pour manger et boire. Les plats («*εδέσματα*»), et plus précisément le porc, donnent la possibilité à l'auteur, à travers le discours de Lambros³, de faire une allusion métaphorique subtile contre le banquier Chryssoglous. Il met brièvement en place les diverses préférences alimentaires des invités, qui renvoient à la réalité d'une fausse urbanisation des Grecs et aux différences culturelles dues à la dualité Orient (Grec) – Occident⁴. L'élément le plus crucial lié à la convivialité est le fait que par la suite Lambros et un autre député, Vénéti, expriment leurs pensées critiques et ironiques sur la situation politique et nationale lamentable de la Grèce, dans laquelle pourtant, dans la mesure où ils y sont impliqués, ils ont leur part de responsabilité (BLESSIOS, 2011, 244-245). La boisson, comme motif dramaturgique efficace, permet aux héros, en leur offrant à travers l'ivresse une sorte de délivrance, d'être eux-mêmes, ce qui n'est guère réalisable dans leur vie quotidienne.
- 10 La pièce en un acte *le Repas de Papis (Caractère)* a la particularité de faire évoluer l'intrigue exclusivement au cours d'un repas dans un restaurant d'Athènes de seconde catégorie où deux personnes inconnues se retrouvent obligées de manger ensemble à la même table. L'un est Papis et l'autre Nilas, un avocat de Nauplie venu pour ses affaires à Athènes. Le résultat est qu'ils en viennent aux mains. Le repas offre l'occasion de plusieurs situations comiques entre les deux hommes, mais aussi entre Nilas et le serviteur du restaurant. Nilas donne le ton à la pièce. C'est lui qui parle le plus, en racontant, par exemple, sa vie à Nauplie. L'habitant de la grande ville, Papis, essaie de s'en tenir aux règles de bienséance, mais Nilas les néglige totalement en dérangeant Papis. Le conflit entre eux deux devient inévitable. Au-delà de cette explication évidente de la situation dramatique, on peut faire d'autres constatations. Les avocats, à cette époque-là, sont les membres d'un groupe privilégié et urbanisé qui avait vraisemblablement adopté avec facilité le nouveau mode de vie (occidental) (GARDIKA-ALEXANDROPOULOU, [2^e éd. 1998], 181). Cette réalité ne s'applique pas au cas de Nilas. Personne ne soupçonnerait qu'il est avocat. Son comportement et son discours dénotent un homme du peuple, de la campagne, qui mène une vie traditionnelle et ne peut pas s'adapter à la vie d'Athènes. La morale bourgeoise lui fait défaut. Il est spontané, direct, extraverti, brusque, revendicatif, querelleur. Par exemple, il critique Papis pour ses habitudes non grecques comme celle de boire de l'eau de Seltz et, à la fin, au moment de l'addition, il conteste la quantité de ce qu'il a mangé et bu. À travers certaines de ses paroles, il renverse même quelques données de la vie (concernant l'évolution de la science) ou s'exprime de manière confuse en utilisant un mélange de démotique et d'expressions puristes :
- [...] Aujourd'hui il est prouvé que les sciences ne sont plus à la mode. Le monde s'est réveillé ; il est devenu pratique. Le secret de la richesse se trouve dans le commerce, l'agriculture, l'industrie. [...]
- (KAPÉTANAKIS, 1992, 209)⁵
- 11 Le ton ironique de l'auteur est évident ⁶. Encore une fois, même d'une façon comique, les différences entre le mode de vie de la Grèce traditionnelle (surtout de la campagne) et de la Grèce urbaine se manifestent au-delà des professions exercées par les héros⁷. Acquérir une mentalité bourgeoise, en parallèle avec l'urbanisation du mode de vie, était un

processus et une perspective instables et incertains dans la Grèce de la fin du XIX^e siècle ou du début du XX^e siècle.

Après la Seconde Guerre mondiale

Angélos Sikelianos

- 12 La pièce d'Angélos Sikélianos *Christ délié* ou *la Mort de Digénis* [Χριστός Λυόμενος ή Ο Θάνατος του Διγενή] s'intègre dans le climat sociopolitique de la Grèce juste après la Seconde Guerre mondiale. Écrite entre 1945 et 1947 et représentée en 1957 par la troupe de Nikos Chatziskos, cette pièce a été diversement interprétée par les critiques au fil du temps (PETRAKOU, 2004, 315-323) et elle acquiert peu à peu la valeur d'un mythe historique (MALAMOU, 2003, 22). Le repas que Digénis offre au souverain de Byzance, Basile I^{er}, sur la terrasse exposée au soleil, de sa tour en Euphrasie, joue un rôle essentiel et étendu dans la pièce. À travers le repas, le conflit et la rupture entre les deux hommes et, plus généralement, entre l'escorte du roi et l'entourage de Digénis atteint des sommets. Le conflit a un contenu religieux et oppose l'Orthodoxie et la secte des Pavliciens soutenue par Digénis⁸. Il y a également un conflit de nature sociale entre Constantinople et la périphérie de l'Empire byzantin. La façon dont mange Basile incarne la « voracité » (SIKÉLIANOS, 1950, 1955, 1975, 53) du pouvoir qui veut à tout prix « manger » toutes les régions et les personnes qui y résistent. Digénis, à travers l'union mystique entre le Christ et Dionysos⁹, va au-delà des données de l'idéologie dominante gréco-chrétienne, qui a porté ses fruits à la fin du XIX^e siècle dans la notion d'« âme de l'hellénisme », mais en accord avec d'autres approches idéologiques, moins connues que les approches helléno-centriques¹⁰. À travers le repas et au-delà, Sikélianos cherche à traduire une demande très actuelle après la Seconde Guerre mondiale : la recréation du monde sur des bases nouvelles, la résurrection comme rédemption par les antinomies de la vie¹¹, l'unification des peuples et la résistance aux pouvoirs établis religieux et politiques.

Iakovos Kambanellis

- 13 Dans la deuxième moitié du XX^e siècle, et plus spécialement vers la fin du siècle, la thématique du repas et de la convivialité prend de nouvelles dimensions dues à l'utilisation et à l'adaptation étendues du mythe grec antique et à la mise en valeur de la vie contemporaine.
- 14 Le repas mythique est mis en place par Iakovos Kambanellis dans sa pièce *le Souper* [Ο δείπνος], représentée en 1993 au Théâtre National avec la *Lettre à Oreste* [Γράμμα στον Ορέστη] et le *Passage de Thèbes* [Πάρδος Θηβών] dans sa propre mise en scène. Dans *le Souper* participent au repas, dans la maison de campagne de Folos (le mari d'Électre, selon Euripide), située à côté d'Argos, les personnages mythiques principaux du cycle des Atrides : les morts (Agamemnon, Égisthe, Clytemnestre, Cassandre) et les vivants (Électre, Folos, Oreste, Iphigénie)¹². La communication entre eux se fait de façon unilatérale. Les morts sont les seuls à pouvoir apercevoir les vivants et ils leur parlent sans que ceux-ci puissent les voir. À la fin de la pièce, Iphigénie donne du poison à ses frères et sœurs et tous meurent l'un après l'autre sauf Folos. La pièce est structurée selon le rituel chrétien de la mort¹³ qui revêt la forme d'une répétition au théâtre, ce qui constitue un climat

méta-théâtral (GRAMMATAS, 1994, 214 ; PÉFANIS, 2000, 48 ; LIAPIS, 2014, 133). La particularité de ce rituel est que les vivants préparent leur propre mort, ce qui ne manque pas de rappeler la préparation du mourant ainsi que la cérémonie mortuaire par les chrétiens. Iphigénie en est la protagoniste. Parmi les diverses étapes on peut citer : Folos sert du vin ; Iphigénie remplit les verres de vin ; à la place d'Électre, elle verse de l'eau sur les mains d'Oreste, pour les laver¹⁴ ; Électre fait une sorte de commémoration pour les morts. Ils boivent du vin¹⁵. Quelques héros se rappellent la fabrication et la préparation du pain, du vin et de l'huile. Les morts, de leur côté, imitent les gestes des vivants. À la fin, les vivants boivent le vin restant. L'atmosphère est complétée par la présence des cierges et le son d'une psalmodie qui se transforme en « *isocratima* », en psaumes chantés, ce qui offre ainsi l'élément lyrique nécessaire et permet de faire contrepoids aux sons des instruments, des voix et des chansons venant de l'extérieur¹⁶. La pièce fonctionne comme une ascension des morts vers le monde des vivants et comme une descente des vivants vers le monde des morts. Le monde grec antique est transformé en monde chrétien, toutefois sans la présence de Dieu ou des dieux.

- 15 Au cours de la répétition dominant les notions de représentation et de performance. Oreste réalise devant tout le monde l'assassinat de sa mère. Un comédien clôt la pièce en créant une propre distanciation à la façon brechtienne. Ainsi la performance contribue-t-elle à la logique de la représentation ; cependant elle peut aussi la disloquer. Le comédien abolit la distinction entre la réalité et la représentation en réagissant aux données du texte ou de la représentation (UBERSFELD, 1982, 136 ; MYRIVILI, 2006). Son hésitation montre que rien n'est définitif dans un processus qui se continue, puisqu'une existence (celle du comédien, de l'auteur, celle plus générale de la vie) ne s'arrête pas avec la représentation.
- 16 La pièce, fonctionnant de façon poétique comme une tragédie moderne, est également un vaste intertexte. Elle entre en communication avec Euripide, Homère, Ibsen¹⁷, Xénopoulos¹⁸, Cavafy, Ritsos. Son contenu est existentiel, les héros se retrouvant dans une quête intérieure. Dans un monde privé d'interventions divines l'homme est placé face à lui-même, aux autres, à son passé et à ses remords et il doit enfin réaliser un choix critique. À travers les notions antithétiques qui le définissent (victoire – défaite, identité – altérité, eutopie – hétérotopie, civilisation – barbarie, assujettissement – libération) il lui faut évoluer en renversant les stéréotypes. La recherche intérieure est transférée dans le symbolisme des lieux et les mouvements des héros. Les notions d'un objectif concret ou de la destination vers laquelle l'homme se dirige, n'existent pas ; en fait, il y a au contraire un mouvement continu d'un lieu à l'autre. Agamemnon est retourné chez lui sans que cette évolution constitue une justification existentielle pour lui qui rêvait de façon ambiguë à son retour à Troie. Oreste est revenu, mais il est vraisemblable qu'il désire quitter Mycènes. Le personnage vient compléter l'Oreste de Yannis Ritsos¹⁹. Le lieu du meurtre devient un cauchemar pour les héros. Iphigénie est revenue pour déclarer qu'elle va partir. Elle renverse le schéma mythique en disant que dans le pays de Tauride elle a trouvé une destination à sa vie. Elle complète sa pensée en disant :

[...] ceux que nous appelons ici barbares veulent demeurer barbares pour ne pas nous ressembler... ! J'ai eu pitié de mes frères et sœurs, autrement je ne serais jamais partie de ce pays... j'ai trahi et offensé des hommes de bien, bons comme des enfants, [...].

(KAMBANELIS, 1994, 44)²⁰

- 17 Kambanellis suit en partie le chemin d'Euripide, puisque le poète classique, à travers *Iphigénie en Tauride*, nous laisse nous interroger sur les conditions et les actes de la civilisation en provoquant les spectateurs, plus que dans n'importe quelle pièce de

l'époque, et contester la supériorité grecque²¹. Chez Kambanellis, l'altérité pour Iphigénie est devenue identité, sans qu'elle puisse toutefois l'acquérir à nouveau.

- 18 Mycènes est une notion polysémique. Elle exprime non seulement le lieu de référence mais aussi l'hétérotopie par excellence²². Les vivants veulent la quitter, malgré l'opposition angoissée d'Agamemnon. Selon l'avis d'Égisthe, « il est reposant de penser que Mycènes n'était pas tout, ni notre mort leur fin... » (KAMBANELLIS, 1994, 42)²³. Mycènes exprime la notion de lieu d'origine, l'identité, la destination qui convient, la propre histoire, le passé pour les hommes, la patrie, la succession des générations et l'hérédité. D'autre part, pour les vivants, Mycènes représente la malédiction de la Maison. Pour eux, surtout pour les femmes, Mycènes constitue une cité étrange, hétéroclite²⁴, patriarcale, non-fonctionnelle (STAVRIDIS, 2006, 151-152), une destination ambiguë ou sans avenir, qui mobilise la revendication matriarcale ou simplement féministe (selon les données actuelles). Agamemnon surtout, mais aussi Oreste, expriment le patriarcat, la domination des hommes (LIAPIS, 2014, 131). Agamemnon, de plus, représente l'esprit de la guerre, qui ne comporte ni vainqueur ni perdant, ce qui se rapproche de la pensée de Ritsos dans ses poèmes *Oreste* [Ορέστης] et *le Retour d'Iphigénie* [Η επιστροφή της Ιφιγένειας]. Selon Cassandre, Agamemnon revient vainqueur, mais en fait il se sent perdant. Électre et Iphigénie défendent leur mère (PAPANDREOU, 1994, 17), tandis que Cassandre accuse Agamemnon pour ce qu'il a fait à Troie. À cause de Mycènes, l'identité des héros devient altérité. Cette cité mobilise la recherche continue d'un sens à la vie, comme c'est d'ailleurs le cas pour Ithaque chez Cavafy.
- 19 Pour les héros, ce qui domine, c'est la réconciliation avec eux-mêmes (LIAPIS, 2014, 132). Ils sont en quête d'une libération par rapport à leur passé perdu à jamais, ce qu'expriment les personnages et les lieux disparus, mais aussi ceux qui sont encore vivants. L'ultime altérité (la mort) devient pour eux l'identité par excellence. La pièce cherche un nouveau sens à la vie et ses constantes à travers la mort²⁵. L'abandon de Mycènes leur donne la possibilité de trouver un autre endroit, une nouvelle Mycènes, le monde du rêve et de l'utopie, comme les notions de la répétition et de la représentation l'indiquent.

Lia Vitali

- 20 *Le repas* [Το γεύμα] de Lia Vitali (1998) est une pièce caractéristique de la fin du xx^e siècle qui a été représentée au théâtre dès 2000. La rencontre entre trois couples pendant un repas dans la maison de l'un d'entre eux (Léna, Pavlos) mène à la représentation d'un viol et d'un meurtre interprétés par Vassilis et Anna, à l'initiative de ce dernier, et aboutit finalement par le viol et le meurtre d'Anna commis par Vassilis.
- 21 La critique a bien expliqué et analysé la représentation du « cannibalisme » moderne dans la pièce (entre autres, ANDRIANOU, 2008, 22). L'analyse du contenu du repas lui-même est le premier pas pour l'analyse de ce qui suit. La structure de la pièce est bien préparée. Le sujet principal (viol et meurtre d'une femme) au début n'est qu'un simple récit de Vassilis qu'il répète sans que les autres réagissent. Le contenu du repas et quelques autres sujets discutés se trouvent être leur centre d'intérêt jusqu'au moment où ils décident de tourner leur attention vers le sujet principal. Les dialogues sont parfois faits à la façon tchékhovienne, notamment avec des mises en parallèle sur la scène, spécialement quand « le couple » Vassilis et Anna « se retire » au bord de la scène, discutant et se bagarrant, quand les autres attendent et commentent ce qu'ils font²⁶. Les silences et les pauses complètent l'atmosphère.

- 22 La pièce porte sur la vie des cadres supérieurs des entreprises, des sociétés et du monde de la Bourse. Il s'agit d'un environnement bourgeois. Leur mentalité et leurs intérêts deviennent clairs, ainsi que le phénomène de l'entrelacement entre les pouvoirs politique et financier, comme l'avait déjà exposé un siècle auparavant Kapétanakis dans sa pièce *le Secrétaire Général*.
- 23 La nourriture accompagne la boisson jusqu'au moment où cette dernière domine, lorsque le repas se finit. Le repas commence avec un des ingrédients principaux de la nourriture grecque, les olives (et le rejet d'une boisson occidentale par Vassilis, le Martini) et culmine avec une liqueur grecque, qu'Anna boit jusqu'à l'« ivresse », ce qui la libère pour dire des vérités concernant un fait de société²⁷ et la façon de vivre de Vassilis²⁸, lequel, avant de la violer et de la tuer, la convoite amoureuxment, malgré la présence de son mari Antonis. Le repas, qui contient des plats occidentaux mélangés à des plats grecs, sert de lien aux discussions diverses entre les personnages, en jouant son rôle de système sociopolitique et en reliant la faim des personnages à la « faim » d'un système qui englutit tout. La nourriture à caractère plus sauvage (sanglier²⁹, champignons sauvages, voire vénéneux) est liée à une phraséologie qui se réfère à la violence, à la mort et aux conflits meurtriers entre les hommes. Il s'agit d'une nouvelle guerre civile, selon l'avis du père de Léna, qui n'est pas un personnage scénique. C'est l'atmosphère du repas. La boisson fonctionne différemment pour chacun. Vers la fin, quand la barbarie et la violence atteignent leur paroxysme, c'est le whisky qui est consommé par les héros. Pavlos, après le viol, cherche, tout en exaltant les conquêtes de la civilisation matérielle, des glaçons pour le whisky, tandis que Léna, s'opposant à lui, défend le niveau de civilisation des autres, acte qui ne reste toutefois qu'au niveau d'une figure verbale. La consommation d'une boisson comme le whisky est rattachée à la civilisation occidentale et à la violence (BOUTARIS, 1993, 102)³⁰. Celle-ci est par excellence l'addiction à la boisson et la passivité envers elle (VITALI, 2008, 30). Le repas est catalytique au sens où il renverse la signification du repas pris en commun : au lieu que les gens soient amenés vers un état de symbiose totale, pour ne pas en arriver à « se manger » l'un l'autre, ils en viennent, à travers le repas, au « cannibalisme ».
- 24 La représentation d'un acte est différente de celle du *Souper*. La pièce de Vitali fait la liaison entre la performance, la réalité et la représentation. Cette dernière devient un prétexte pour démontrer la violence du pouvoir et non la promotion de la réalité. Il s'agit d'une représentation imaginaire, d'improvisation, à l'opposé de ce qui se passe chez Kambanellis, où l'agresseur lui-même (Oreste) représente le meurtre de sa mère. La représentation chez Vitali, en dépassant le prototype, alimente la performance théâtrale. D'une part, la distinction entre prototype et copie est renforcée, d'autre part, la distinction entre jeu et réalité n'est pas claire. La différence de point de vue des deux participants concernant la représentation est évidente. Anna la considère comme un jeu, tandis que Vassilis la voit comme l'occasion de faire surgir son érotisme refoulé en l'amenant à la surface, en identifiant la représentation à la réalité. La représentation contribue à la reconstruction d'un nouveau monde, puisqu'elle se trouve à mi-chemin entre la promotion des éléments de la réalité et la nature imaginaire de la représentation. Le monde fictif devient réel à travers l'analogie reconstruite, qui permet de voir la réalité d'un point de vue plus clair (STATHI, 1999, 24-25).
- 25 Les puissances de réaction contre la barbarie et le « cannibalisme » existent (les femmes), mais elles sont impuissantes pour s'imposer au monde brutal de la domination des hommes³¹. Dafni(e), l'épouse de Vassilis, est pourtant capable de condamner le viol et le

meurtre en téléphonant et en donnant (à la police probablement) les renseignements nécessaires. La punition approche, quand la pièce se clôt. La question est de savoir si la violence est purificatrice pour les spectateurs, quand domine l'image d'un monde bourgeois en déconstruction et même en décomposition³².

La première décennie du XXI^e siècle

- 26 Dans quelques pièces de la première décennie du XXI^e siècle, le repas continue à jouer un rôle assez fonctionnel, mais moins important dans l'évolution de l'intrigue, par rapport aux pièces précédentes. La pièce de Loula Anagnostaki *À vous qui m'entendez* [Σ' εσάς που με ακούτε] a été représentée pour la première fois en 2003 par la troupe de Leftéris Vogiatzis, tandis que la pièce d'Akis Dimou *Aujourd'hui nous mangeons chez Jocaste* [Απόψε τρώμε στην Ιοκάστης] l'a été pour la première fois en 2008 par la Scène Expérimentale de l'« Art » de Thessalonique. Dans la deuxième partie de la pièce d'Anagnostaki les héros finissent leur repas puis continuent en se rassemblant tous autour d'une boisson, tandis que la pièce de Dimou s'articule autour d'un repas qui se prépare et ensuite a lieu dans la maison de Jocaste Papadamou mais, si on se réfère en particulier aux indications scéniques, personne ne mange en réalité. L'absence d'une table pour prendre le repas qui pourrait unir les hommes est caractéristique. Le dialogue du début de l'œuvre entre mère (Jocaste) et fille (Katia) au sujet de la nourriture et du repas ne se poursuit pas³³. Dans la pièce d'Anagnostaki, c'est la boisson qui domine et aide les héros à exprimer leur « folie » de vivre, comme l'une des héroïnes, Maria, le leur fait remarquer. La convivialité s'avère n'être qu'un prétexte pour révéler la vérité dans la vie des personnages (*Aujourd'hui nous mangeons chez Jocaste*) soit pour faire participer les héros, au nom des peuples, à une vie sociale contestataire qui prend la forme d'une répétition devant un public imaginaire dans une vieille maison de Berlin (*À vous qui m'entendez*).

Conclusion

- 27 Pour conclure, dans les pièces du XIX^e et du début du XX^e siècle, le repas et la convivialité ont une fonctionnalité précise. Ils participent de façon plus ou moins importante à l'évolution de l'intrigue. Souvent, sans ces deux thèmes, l'intrigue ne pourrait pas évoluer de façon satisfaisante. Ils constituent donc un lien essentiel. C'est en effet dans leur cadre que se manifestent soit les valeurs de la société traditionnelle (*Babylonie*), soit une critique ou une satire des conceptions et des pratiques de la société traditionnelle et bourgeoise. La critique et la satire conduisent à la contestation ou au bouleversement des conceptions et des pratiques établies et dominantes en relation avec la nation et la société (*le Secrétaire Général*), la politique et les mœurs (*Samedi des âmes*). La disposition à la critique ou à la satire chez les héros est facilitée par le climat de beuverie pendant une fête dans un lieu public ou privé. Ces éléments, ou bien d'autres, se présentent sous la forme d'une opposition véritable entre les héros (*le Repas de Papis [Caractère]*), une différenciation (*Samedi des âmes*) ou un accord superficiel (*le Secrétaire Général*).
- 28 Dans les pièces de la deuxième partie du XX^e siècle et du début du XXI^e, le climat change considérablement, puisque la fonctionnalité du repas et de la convivialité n'est pas toujours évidente. Le repas mentionne, symbolise ou concrétise tous les éléments d'une vie problématique, qui s'exprime à travers les relations difficiles, voire conflictuelles ou instables des héros. Le repas s'incorpore au climat d'incertitude, de vague et de crise des

sociétés modernes. Ce qui est recherché est soit une meilleure connaissance de soi et une libération qui s'effectuent par un parcours intérieur douloureux pour chacun, soit l'acquisition de la sensibilité et d'un sentiment d'humanité à travers la dénonciation de situations extrêmes.

- 29 La convivialité elle-même offre la possibilité aux auteurs d'utiliser les choix des aliments et les différentes façons dont se nourrissent les héros, et d'introduire également la fonction de la boisson dans l'intrigue. La nourriture prend souvent une dimension métaphorique à travers l'analogie homme – monde animal. Les choix de nourriture et de boisson s'intègrent en grande partie dans les différences entre le monde grec et le monde occidental, ce qui devient plus évident dans les pièces du tournant du xix^e siècle au xx^e siècle. Ces différences de culture acquièrent une dimension plus vaste, puisqu'un certain nombre de Grecs se retrouvent souvent en pleine confusion ou perdent leur identité traditionnelle en essayant d'imiter les Occidentaux. La boisson grecque (le vin, la liqueur) libère les héros en leur donnant la possibilité de révéler la réalité souvent cachée sous la surface d'une vie quotidienne superficielle ou fausse. En revanche, la boisson occidentale est liée non seulement aux différences déjà mentionnées, mais à un nouveau mode de vie qui souvent conduit à la perte de la dimension humaine.

BIBLIOGRAPHIE

ANDRIANOU Elsa, 2008, «Το θέατρο της Λείας Βιτάλη: μια περιπέτεια αυτογνωσίας» [« Le théâtre de Lia Vitali : une aventure vers la connaissance de soi »], in *Λεία Βιτάλη Άπαντα τα Θεατρικά* [Œuvres Complètes de Lia Vitali], Vol. A, Athènes : Aigokéros/Dramaturgie, p. 17-26.

BLESSIOS Athanassios G., 2011, *Μελέτες νεοελληνικής δραματολογίας: Από τον Χορτάτση έως τον Καμπανέλλη* [Essais de dramaturgie néohellénique : de Chortatsis à Kambanellis], 2^e édition, Athènes : Papazissis.

BOUTARIS Yannis, 1993, [Yannis Boutaris parle à « D »], Επιχειρηματική δραστηριότητα και πολιτιστική παράδοση [« Activité concernant les entreprises et tradition culturelle »], *To Dentro*, n° 79-80, Όψεις νεοελληνικού βίου [Aspects de vie néo-hellénique], Août-octobre 1993, p. 100-103.

BYZANTIOS Dimitrios K., 2005, *Η Βαβυλωνία* [Babylonie], éd. Spyros Évangélatos, Nouvelle Bibliothèque Grecque, TH 20, Athènes : Estia I. D. Kollaros et Cie.

CHASSIOTI Aspasié, 2007, «Άγγελος Σικελιανός: Ένας ποιητής- προφήτης» [« Angélos Sikélianos : un poète-prophète »], in *Μυστικισμός και Τέχνη. Από το θεοσοφισμό του 1900 στη «νέα εποχή». Εξάρσεις και επιβιώσεις* [Mysticisme et Art : du théosophisme de 1900 à l'« époque moderne », allégresses et survies], Symposium Scientifique [7-8 décembre 2007], Société d'Études de civilisation Grecque et de culture générale [Fondateur : Scholi (École) Moraiti], [s. d.], p. 155-162.

DAMIANAKOS Stathis, 1988, « Repères pour une problématique de l'insertion politique de la paysannerie en France et en Grèce », *Actes du Congrès Franco-hellénique : le monde rural dans l'aire méditerranéenne*, Organisé par l'Association Franco-hellénique pour la coopération scientifique et technique, avec la participation des Centre national de la recherche scientifique (CNRS)-

Fondation nationale de la Recherche Scientifique (FNRS) (Athènes 4-7 déc. 1984), E.K.K.E.-K.N.E./E.I.E., Athènes, p. 552-572.

DÉLIGIANNAKI Nathalie G., 1989, «Ο Σικελιανός και η μεσαιωνική παράδοση (Ο θάνατος του Διγενή και το ακριτικό έπος)» [«Sikélianos et la tradition médiévale (La mort de Digénis et l'épopée akritique)»], Héraklion : *Palimpseston*, n° 8, p. 125-149.

DURKHEIM Émile, 1960, *les Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris : PUF, (1^{re} édition 1912).

FRANGOU-KIKILIA Ritsa, 2007, «Άγγελος Σικελιανός. Ο ποιητής, ο στοχαστής, ο μυστικός» [«Angélos Sikélianos. Le poète, le penseur, le mystique»], in *Μυστικισμός και Τέχνη: Από το θεοσοφισμό του 1900 στη «νέα εποχή», Εξάρσεις και επιβιώσεις* [Mysticisme et Art : du théosophisme de 1900 à l'« époque moderne », allégreses et survies], Symposium Scientifique [7-8 décembre 2007], Société d'Études de civilisation Grecque et de culture générale [Fondateur : Scholi (École) Moraiti], [s. d.], p. 143-154.

GARDIKA-ALEXANDROPOULOU Katerina, 1988, «Η ελληνική κοινωνία την εποχή του Χ. Τρικούπη» [«La société grecque à l'époque de Ch. Trikoupis»], in Dimitris G. TSAOUSSIS (éd.), *Όψεις της ελληνικής κοινωνίας του 19^{ου} αιώνα* [Aspects de la société grecque du XIX^e siècle], Société Grecque 2, Athènes : Estia I. D. Kollaros et Cie, [2^e éd. 1998], p. 177-191.

GRAMMATAS Théodore, 1994, «Μύθος και διακειμενικότητα στη δραματουργία του Ιάκωβου Καμπανέλλη» [«Mythe et intertextualité dans la dramaturgie de Iakovos Kambanellis»], in *Ιάκωβος Καμπανέλλης Θέατρο* [Théâtre de Iakovos Kambanellis], Vol VI (Γράμμα στον Ορέστη, Ο δείπνος, Πάροδος Θηβών, Στη χώρα Ίψεν, Ο διάλογος, Ποιος ήταν ο κύριος... ? Ο Κανείς και οι Κύκλωπες) [Lettre à Oreste, le Souper, Passage de Thèbes, Dans la terre d'Ibsen, le Dialogue, Qui était Monsieur... ?, Personne et les Cyclopes], Athènes : Kedros, p. 203-226.

HALL Edith, 1998, "Iphigenia among the Taurians" [Introduction], *Euripides, Iphigenia among the Taurians, Bacchae, Iphigenia at Aulis, Rhesus*, New York: Oxford University Press.

HARTIGAN Karelisa V. (ed.), 1991, *Ambiguity and Self-Deception: The Apollo and Artemis Plays of Euripides*, Studien zur Classischen Philologie, 50, Frankfurt: Verlag Peter Lang GmbH.

KAMBANELLIS Iakovos, 1994, Ο δείπνος [Le Souper], in *Ιάκωβος Καμπανέλλης Θέατρο* [Théâtre de Iakovos Kambanellis], Vol VI, Athènes : Kedros, p. 37-68.

KARÉTANAKIS Ilias, 1992, Ο Γενικός Γραμματεύς [Le Secrétaire Général], in *Ο Γενικός Γραμματεύς – Η βεγγέρα – Το γεύμα του Παπύ* [Le Secrétaire Général – la Soirée – le Repas de Papis], intr. Platon Mavromoustakos, Athènes-Giannina : Bibliothèque Néohellénique Théâtrale, « Dodoni ».

KASTRINAKI Angéla, 2011, «Πίστη, απιστία και Γνώση: Θρησκευτικές κλίσεις στη λογοτεχνία των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα» [«Foi, impiété et Connaissance : tendances religieuses dans la littérature des premières décennies du XX^e siècle»], Actes du IV^e Congrès européen des Études Grecques Modernes : *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)* [Identités dans le monde grec (de 1204 jusqu'à nos jours)], Granada, 9-12 septembre 2010, Vol. 1, Athènes : éd. Konstantinos A. Dimadis, Société européenne des Études Grecques Modernes, p. 269-280.

KÉCHAGIOGLOU Georges, 1986, «Τύχες της βυζαντινής ακριτικής ποίησης στη νεοελληνική λογοτεχνία: Σταθμοί και χρήσεις. Αποτιμήσεις» [«Utilisations de la poésie byzantine akritique dans la littérature néohellénique : étapes et utilisations. Évaluations»], *Ellinika*, Vol. 37, n° 1, Thessalonique, p. 83-109.

KOROMILAS Dimitrios, 1981/2002, Η τύχη της Μαρούλας [La Chance de Maroula], in *Το Κωμειδύλλιο* [Le Vaudeville], Vol. B: Η τύχη της Μαρούλας – Ο Μπαρμπαλινάρδος – Η λύρα του Γερονικόλα [La Chance de

- Maroula – Barbalinardos – la Lyre de Géronikolas], Athènes : éd. Thodoros Chatzipantazis, Nouvelle Bibliothèque Grecque, TH 41, Ermis, p. 20-102.
- LIAPIS Vayos, 2014, "Iakovos Kambanellis' *The Supper: Heterotopia, Intertextuality and Meta-theater in a Modern Tragic Trilogy*", *Gamma*, Vol. 22 (1), *Struggling with the Classics: About Locality and Globality*, Thessaloniki: Aristotle University of Thessaloniki, pp. 123-141.
- MALAMOU Manto, 2003, «Μύθος και ιστορία στο θέατρο του Σικελιανού» [« Mythe et histoire dans le théâtre de Sikélianos »], in Kyriaki PETRAKOU, Agnès MOUZÉNIDOU (éd.), *Ο Σικελιανός και το θέατρο* [Sikélianos et le théâtre], Université Nationale et Capodistrienne d'Athènes, Département des Études Théâtrales, Actes de la Journée d'études pour le 50^e anniversaire de la mort d'Angélos Sikélianos (17 décembre 2001), Athènes : Ellinika Grammata, p. 15-27.
- MAVROMOUSTAKOS Platon, 1992, «Εισαγωγή» [« Introduction »], in *Ο Γενικός Γραμματεύς- Η βεγγέρα- Το γεύμα του Παπί* [le Secrétaire Général – la Soirée – le Repas de Papis], Athènes-Giannina : Bibliothèque Néohellénique Théâtrale, « Dodoni », p. 9-31.
- MYRIVILI Héléne, 2006, «Από την αναπαράσταση στην επιτέλεση» [« De la représentation à la performance »], in *Πολιτιστική αναπαράσταση* [Représentation culturelle], Athènes : eds N. Bubaris, H. Myrivili, D. Papageorgiou, Kritiki, p. 57-76.
- NASH Manning, 1989, *The Cauldron of Ethnicity in the Modern World*, Chicago: University of Chicago Press.
- PAPANDREOU Nikiforos, 1994, *Πολιτιστική αναπαράσταση* [« Le mythe des Atrides dans le théâtre moderne »], in *Ιάκωβος Καμπανέλλης Θέατρο* [Théâtre de Iakovos Kambanellis], vol VI, Athènes : Kedros, p. 11-18.
- PAPATAXIARCHIS Efthimios (éd.), 1992, «Ο κόσμος του καφενείου: Ταυτότητα και ανταλλαγή στον ανδρικό συμποσιασμό» [« Le monde du café : identité et échange dans la convivialité masculine »], in Efthimios PAPATAXIARCHIS & Théodore PARADELLIS, *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα: Ανθρωπολογικές προσεγγίσεις* [Identités et sexe dans la Grèce contemporaine : approches anthropologiques], Université d'Égée, Athènes : Kastaniotis, p. 209-250.
- PÉFANIS Georges P., 2000, *Ιάκωβος Καμπανέλλης. Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο* [Iakovos Kambanellis, Explorations et approches dans son œuvre théâtrale], Athènes : Kedros.
- PETRAKOU Kyriaki, 2004, *Θεατρολογικά Miscellanea* [Miscellanea théâtrologiques], Athènes : Diavlos.
- PITTAS Georges, 2009, *Η αθηναϊκή ταβέρνα* [la Taverne athénienne], Athènes : Indiktos.
- RITSOS Yannis, 1972/1990, *Ορέστης* [Oreste], in *Ποιήματα: Τέταρτη Διάσταση 1956-1972* [Poèmes : Quatrième Dimension 1956-1972], Vol. VI, 28^e édition, Athènes : Kedros, p. 71-89.
- SIKÉLIANOS Angélos, 1950/1955/1975, *Χριστός λυόμενος ή Ο θάνατος του Διγενή* [Christ délié ou la Mort de Digénis], in *Θυμέλη III (Χριστός λυόμενος ή Ο θάνατος του Διγενή και Ασκληπιός)* [Thymeli III (Christ délié ou la Mort de Digénis et Asclépios)], éd. philologique G. P. Savidis, Athènes : Ikaros, p. 7-109.
- STATHI Irène, 1999, *Χώρος και Χρόνος στον Κινηματογράφο του Θόδωρου Αγγελόπουλου* [Espace et Temps dans le cinéma de Thodoros Angelopoulos], Athènes : Aigokéros.
- STAVRIDIS Stavros, 2006, «Ο χώρος της τάξης και οι ετεροτοπίες: Ο Φουκώ ως γεωγράφος της ετερότητας» [« Le lieu de l'ordre et les hétérotopies : Foucault comme géographe de l'hétérotopie »], *Utopia (Utopie)*, 72, p. 145-158.
- STOURNA Athéna-Héléne, 2011, *la Cuisine à la scène : boire et manger au théâtre du XX^e siècle*, Presses Universitaires de Rennes, Presses Universitaires François-Rabelais de Tours.

UBERSFELD Anne, 1982, *Lire le Théâtre*, 4^e édition, Paris : Messidor/Éditions sociales.

VITALI Lia, 2008, «Ο πόθος της βίας» [« La passion de la violence »], in *Λεία Βιτάλη Άπαντα τα Θεατρικά* [Œuvres Complètes de Lia Vitali], Vol. A, Athènes : Aigokéros/Dramaturgie, p. 27-32.

VOGIATZOGLU Athéna, 1995, «“Ταξιδεύω με τον Διόνυσο” : μια εισαγωγή στην ποιητική των Συνειδήσεων του Σικελιανού» [« “Je voyage avec Dionysos” : une introduction à la poésie des Consciences de Sikélianos »], *Mantatoforos*, n° 39-40, p. 95-111.

NOTES

1. Concernant la Commedia dell’arte, voir STOURNA, 2011, 27.
2. Cette constatation concerne la recherche ethnographique dans l’île de Lesbos, mais peut aussi s’appliquer à d’autres endroits en Grèce.
3. Le mot «γουρούνι» (« porc ») est aussi utilisé par Christos comme une insulte contre les autres domestiques chez KOROMILAS (1981, 22).
4. Le député Kalpidis préfère manger des olives en prononçant le mot d’une façon dialectale («ιληαίς») (ΚΑΡΕΤΑΝΑΚΙΣ, 1992, 139)
5. [...] «Σήμεραν απεδείχθη αι επιστήμαι δεν έχουν πέρασιν. Ο κόσμος τώρα εξύπνησε· έγεινε πρακτικός. Εμπόριον, γεωργία, βιομηχανία· ιδού το μυστήριο του πλούτου» [...].
6. L’évolution de l’agriculture et de l’industrie suivent des parcours différents dans un pays en train de se développer, comme l’était la Grèce à cette époque.
7. Concernant les éléments autobiographiques de l’auteur, voir MAVROMOUSTAKOS, 1992 : 26.
8. C’est l’avis contesté d’Henri Grégoire que Sikélianos adopte (ΔΕΛΙΓΙΑΝΝΑΚΙ, 1989, 128).
9. La vigne, évoquée par les héros plusieurs fois, unifie les deux figures (voir MALAMOU, 2003, 23).
10. Même Kostis Palamas, dans *le Dodécalogue du tzigane* (*Ο δωδεκάλογος του γύφτου*), montre les Akrites comme la conscience populaire vigilante contre le pouvoir central corrompu (ΚΕΧΑΓΙΟΓΛΟΥ, 1986, 96-105).
11. L’identification des opposés, comme vie-mort, Christ-Lucifer, donne le ton au dénouement, après la mort de Digénis, au chant du cœur de ses hommes braves. La phrase « Lucifer plein de lumière » (« ολόφωτος Εωσφόρος ») (SIKÉLIANOS, 1950, 1955, 1975, 108) entre dans la logique du luciférisme et du gnosticisme, qui est une vision du monde qui adore la lumière (VOGIATZOGLU, 1995, 99 ; PETRAKOU, 2004 : 319-320 ; CHASSIOTI, [s. d.], 159-160 ; KASTRINAKI, 2011, 269-270, 274).
12. L’indication scénique selon laquelle tout ce qui appartient au repas (vin, pain, ustensiles, nappe, etc.) doit se produire réellement fonctionne comme un contrepoids réaliste dans un climat mythique.
13. Le rituel de la table, avec la présence scénique de la nourriture, est un moyen théâtral efficace dès la décennie 1960 (STOURNA, 2011, 277-278).
14. La purification avec l’eau était chez les Anciens indispensable pour chaque mystère, pour les cérémonies d’initiation.

15. Un poème de Sikélianos de 1942 s'appelle *Souper des morts* (Ελληνικός Νεκρόδειπνος). Le sacrement est une pratique commune aux mystères orphiques, bachiques et chrétiens (FRANGOU-KIKILIA, [s. d.], 147-148).
16. À travers cette situation fonctionne l'hétérochronie (LIAPIS, 2014, 134).
17. La notion de l'oppression des vivants par les morts est très familière chez Ibsen, mêmes si les données des pièces ibsénienne (par ex. *Rosmersholm*) sont différentes de celles de la pièce de Kambanellis.
18. La présence (des âmes) des morts se fait d'une façon différente dans *Samedi des âmes* de Xénopoulos.
19. Il s'agit de l'Oreste du poème de Ritsos *Oreste* (Ορέστης).
20. «(...) αυτοί που εδώ τους λέμε βάρβαρους θέλουν να μένουν βάρβαροι για να μην μας μοιάσουν... ! Λυπήθηκα τ' αδέρφια μου, αλλιώς δε θα' φευγα ποτέ από κει... πρόδωσα και πρόσβαλα αγαθούς ανθρώπους, καλούς σαν παιδιά, (...)».
21. La fameuse phrase de Thoas, quand il apprend qu'Oreste a tué sa mère, est caractéristique : *Apollon, une telle action jamais un barbare n'oserait la faire !* (voir HARTIGAN, 1991, 94-96, 103 ; HALL, 1998, 17).
22. Pour cette notion concernant l'espace théâtral, voir LIAPIS, 2014, 124, 133-134.
23. «είναι ξεκούραστο να σκέφτεσαι πως οι Μυκήνες δεν ήταν το παν, ούτε ο θάνατός μας το τέλος τους...».
24. La référence au peuple fêlard qui les attend en accrochant des drapeaux et en décorant les rues n'est pas fortuite. Ritsos se réfère à l'ivresse du peuple («μέθη του λαού») dans son poème *Oreste* (RITSOS, 1972, 1990, 88). Il s'agit du comportement d'un peuple sans conscience, sans orientation dans sa perspective historique, qui ne peut pas garder le patrimoine de ses ancêtres.
25. Dans le poème de Ritsos *le Retour d'Iphigénie* (Η επιστροφή της Ιφιγένειας), dès qu'elle retrouve son frère, Iphigénie évoque devant lui leur séparation, et l'idée d'une séparation entre deux lieux inconnus différents. Si la pièce était un poème, on pourrait l'intituler *En retournant chez les barbares*.
26. Leurs maris sont aussi présents et « acceptent » ce qu'ils voient.
27. Elle veut retourner à Ioannina. Elle raconte en même temps un sujet concernant l'intention d'une personne d'empoisonner le lac de la ville, ce qui l'a conduite, avec d'autres, à signer une pétition contre cette action abominable. L'imprécision est voulue, puisqu'elle sous-entend l'implication de cercles politiques et financiers qui mettent le profit financier avant tout. Ce sujet rappelle un passage relativement semblable dans la pièce d'Ibsen *Un ennemi du peuple*.
28. C'est un criminologue – pénologue et un conseiller d'entreprise. Elle est très ironique et méprisante vis-à-vis de lui qui demande qu'ils s'enfuient.
29. Cela rappelle l'utilisation métaphorique du porc dans les repas qui étaient incorporés à l'intrigue dans les pièces grecques de la fin du xix^e siècle.
30. La différence avec l'ivresse d'Anna est caractéristique.
31. Pavlos approuve ce que fait Vassilis.
32. La pièce, malgré les différences, rappelle le film célèbre de Luis Buñuel *le Charme discret de la bourgeoisie* (1972).

33. Dans les deux pièces, on mange surtout du canard. Concernant la pièce de Dimou, le canard rappelle *le Canard sauvage* d'Ibsen par la fin des illusions et le mensonge vital qu'un canard véritable symbolise pour un héros, Gregers.

RÉSUMÉS

La nourriture, la convivialité et les diverses notions qui s'y rattachent offrent une signification catalytique tout au long de l'évolution de la dramaturgie néo-hellénique des deux derniers siècles. Dans beaucoup de pièces, ces notions font partie de l'intrigue et apparaissent parfois même dans leurs titres. Elles concernent non seulement la fonction de la société traditionnelle, mais aussi celle de la société bourgeoise et moderne, une situation qu'attestent, par exemple, diverses pièces de la fin du xix^e et du xx^e siècle.

The dinner, the conviviality and the relevant notions have a special significance in the Greek dramaturgy of the last two centuries. In many plays these notions are part of the dramatic plot, even presented in their titles. They concern the function of the traditional, the bourgeois and the modern society, as it is attested, for instance, in the plays of the late 19th century till the beginning of the 20st century.

Ουσιαστική αφηγηρία στη νεοελληνική δραματουργία του 19^{ου} αιώνα ως προς τις έννοιες του γεύματος και του συμποσιασμού αποτελεί η *Βαβυλωνία* του Δ. Κ. Βυζάντιου. Τα μοτίβα του γεύματος και του συμποσιασμού αξιοποιήθηκαν ιδιαίτερα στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, για παράδειγμα σε έργα του Ηλία Καπετανάκη. Οι έννοιες αυτές πλέον δεν εντάσσονται στις λειτουργίες της παραδοσιακής κοινωνίας, αλλά της αστικής, με την έκφραση πολλών πτυχών ή γενικότερα χαρακτηριστικών της. Σε έργα του πρώτου μισού του 20^{ού} αιώνα η παρουσία και η λειτουργία τους είναι ευδιάκριτη, ενίοτε παραδοσιακή. Η λειτουργία του γεύματος και του συμποσιασμού μεταπολεμικά είναι διευρυμένη, όταν αυτά εντάσσονται σε ένα ιστορικό και μυθικό πλαίσιο. Στη σημερινή εποχή οι έννοιες αυτές αποτελούν το πρόσχημα για την έκφραση προβληματισμών για σύγχρονες καταστάσεις και προβλήματα του ανθρώπου υπερβαίνοντας την παραδοσιακή τους λειτουργία.

INDEX

Index géographique : Grèce

glossaire Byzantios Dimitrios (1790-1853), Sikélianos Angelos (1847-1926), Καπέτανakis Ilias (1955-), Kambanellis Iakovos (1922-2011), dramaturgie néohellénique, repas, convivialité

motsclés Βυζάντιος Δημήτρης, Σικελιανός Άγγελος, Καπετανάκης Ηλίας, Καμπανέλλης Ιάκωβος, νεοελληνική δραματουργία, γεύμα, συμποσιασμός, Ελλάδα, Δεκατός ενατός αιώνας, Θέατρο, Λογοτεχνία

motsclésmk БИЗАНТИОС ДИМИТРИС(1790-1853), СИКЕЛИАНОЊ АНГЕЛОС(1847-1926), КАПЕТАΝΑΚΙΣ ΙΛΙΑΣ(1955-), ΚΑΜΒΑΝΕΛΙΣ ΙΑΚΟΒΟΣ(1922-2011) ΜΟΔΕΡΝΑΤΑ ΓΡЧКА ДРАМА, ОБРОК, СТИЛ, ГРЦИЈА, ДВАЕСЕТТИОТ ВЕК, ТЕАТАР, ЛИТЕРАТУРА

Mots-clés : Byzantios Dimitrios (1790-1853), Sikélianos Angelos (1847-1926), Καπέτανakis Ilias (1955-), Kambanellis Iakovos (1922-2011), dramaturgie néohellénique, repas, convivialité

Keywords : Byzantios Dimitrios (1790-1853), Sikélianos Angelos (1847-1926), Καπέτανakis Ilias (1955-), Kambanellis Iakovos (1922-2011), Modern Greek dramaturgy, Dinner, Conviviality, Greece, Nineteenth Century, Theatre, Literature

motsclestr Byzantios Dimitrios (1790-1853), Sikelianos Angelos (1847-1926), Kapetanakis Ilyas (1955-), Kambanellis Iakovos (1922-2011), Modern Yunan dramasi, Yemek, Dostluk, Yunanistan, Yirminci yüzyıl, Tiyatro, Edebiyat

Thèmes : Théâtre

Index chronologique : dix-neuvième siècle, vingtième siècle

AUTEUR

ATHANASSIOS BLESSIOS

Université du Péloponnèse