Cahiers balkaniques

Hors-série | 2016
Manger en Grèce

La bouffe de l'oiseau, quelques sucettes et l'hostipitalité mise à jour

The Food of the Bird, a Few Lollipops and Hostipitality Updated

*Το φαγητό του πουλιού, μερικά γλειφιτζούρια και η επικαιροποιημένη
εχθροξενία*

Apostolos Lampropoulos

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ceb/6378>

DOI : 10.4000/ceb.6378

ISSN : 2261-4184

Éditeur

INALCO

Édition imprimée

ISBN : 978-2-85831-230-6

ISSN : 0290-7402

Référence électronique

Apostolos Lampropoulos, « La bouffe de l'oiseau, quelques sucettes et l'hostipitalité mise à jour », *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/6378> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ceb.6378>

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.

La bouffe de l'oiseau, quelques sucettes et l'hostipitalité mise à jour

The Food of the Bird, a Few Lollipops and Hostipitality Updated

*Το φαγητό του πουλιού, μερικά γλειφιτζούρια και η επικαιροποιημένη
εχθροξενία*

Apostolos Lampropoulos

- 1 Dans le film *Loi 4000* (1962) de Yannis Dalianidis, un professeur de lycée plutôt austère arrive à chasser une jeune prostituée de l'immeuble qu'ils habitent afin de préserver la tranquillité de la vie de tous les résidents et l'intégrité des mœurs de sa propre fille. Cependant, quand il découvre la vie secrète de celle-ci – notamment ses aventures sexuelles et un avortement dont, par coïncidence, la jeune prostituée était au courant –, il devra d'une certaine manière se réconcilier avec la personne qu'il considérait comme un miasme. Dans la dernière scène du film, – une scène de déménagement assez typique dans les films des années 1960 –, la prostituée quitte son appartement en gardant la cage de son canari entre ses mains et en saluant timidement le professeur qui la regarde par la fenêtre. Dans *les 201 canaris* (1964) de Grigoris Grigoriou, film de la même période mais très différent du premier aussi bien dans sa thématique que dans son style, une vieille dame riche, raffinée et érudite vit en compagnie de ses 201 canaris. À un moment donné, elle embauche une jeune musicienne qui joue du piano, afin de faire plaisir à ses oiseaux et de les garder en forme. Lorsque la vieille dame découvre que le père d'un des amis de la pianiste a été le grand amour de sa vie, elle a une attaque cardiaque et la pianiste hérite de ses canaris. Faisant preuve d'un vrai dévouement envers la vieille dame, elle refuse de les vendre et se met à faire des calculs impossibles afin de trouver le budget nécessaire pour les nourrir. Les deux films s'inscrivent dans le contexte de la période située entre la Seconde Guerre mondiale et la dictature des colonels. Ces années ont été celles d'une vie politique dense, marquées par l'héritage de la guerre civile, par l'exode rural qui a donné naissance à une mobilité sociale intense et par un développement économique rapide grâce, entre autres, à la construction des innombrables immeubles qui ont marqué le paysage urbain et assez radicalement transformé la compréhension du logement et, par là, du « chez soi ».

- 2 Si, dans le premier cas, un seul canari désigne un foyer redoutable et nomade, dans le deuxième, les très nombreux canaris en constituent un autre, aussi unique et cohérent qu'ingérable. C'est ainsi que les 201 + 1 canaris nous incitent à repenser un certain nombre de questions. Par exemple, que signifie un foyer et qui est légitime pour en assurer la responsabilité ? Qui a accès à ce foyer ? Comment y est-il reçu ? Sous quelles conditions peut-il y loger ? Quel serait un étranger admissible¹, et qui se donne le droit de le chasser ? Que signifie un canari parmi les affaires d'une personne ostracisée et comment pourrait-on voir un canari comme faisant partie d'un héritage ? Que signifie le nourrir, voire se sacrifier pour le nourrir et quelles pirouettes sont permises, sinon exigées, pour vivre et survivre avec lui ? Qui risque de devenir le canari intrusif dans son propre foyer ? Si ces canaris des années 1960 sont filmés en noir et blanc et souvent perçus par les spectateurs comme faisant partie d'une époque intense, comment peut-on les resituer dans un contexte contemporain, les revoir en couleur et les mettre en rapport avec les nouveaux foyers dudit pays de la *philoxenia* – de l'amour de l'étranger qui est aussi un amour pour l'étranger² ?
- 3 Avant d'esquisser quelques réponses à ces questions, je devrais en ajouter encore une : est-ce qu'on peut tracer une figure qui ressemblerait à un « Zeus hospitalier à la bouche » ? Et si la réflexion littéraire et anthropologique a mis en évidence le fait que manger est une façon de partager, et que donner à manger veut souvent dire recevoir et se mettre avec l'autre autour d'une table, on ne devrait peut-être pas se contenter de ces deux *topoi* déjà bien étudiés et un peu trop réconfortants. Mon intention ici est de réfléchir sur ce que signifie ne pas avoir (besoin d') un foyer où manger, ou manger sans table, ou manger ce qui ne peut pas être proprement mis sur une table, voire manger sans gastronomie, sans festin et sans leurs délices, parfois même sans commensaux, loin de l'image que nous donnent du manger des films comme *Un ciel épicé* (2003) de Tassos Boulmetis ou les *Liaisons culinaires* (2010) de Vassilis Tselemengos. C'est à travers ce manger atypique, tantôt drôle et tantôt déprimant, que je voudrais voir comment se reconstruit ou disparaît l'hospitalité non seulement comme pratique du quotidien, mais aussi comme vertu nationale.
- 4 À cet effet, je me pencherai sur deux films faisant partie du « nouveau cinéma grec » et situant leurs intrigues dans un contexte grec ultra-contemporain. Le premier est *le Garçon mange la bouffe de l'oiseau* (2012) d'Ektoras Lygizos, qui suit la vie clandestine d'un jeune ténor de 22 ans, chômeur affamé, dans les marges et les labyrinthes du centre-ville d'Athènes. Le film raconte sa routine vide et ses flâneries désespérées, ainsi qu'une histoire d'amour atypique qu'il vit avec une jeune fille qui travaille à la réception d'un hôtel de luxe. Le deuxième film est *Xenia* (2014) de Panos Koutras, un véritable film-sur-la-voie racontant l'histoire de Dani, jeune de 16 ans d'origine albanaise né en Grèce, qui, en compagnie de son frère Ody (qui est la version courte d'Odyssées, c'est-à-dire Ulysse) et une sucette souvent à la main, commence un périple aventureux de l'espace grec, de Crète à Thessalonique, à la recherche de son père grec qui les abandonnés depuis longtemps. La problématique dans *le Garçon mange la bouffe de l'oiseau* s'articule autour de la nourriture du canari et, plus précisément, autour de la façon dont on peut constituer un foyer en passant par le partage d'un plat qui manque ou d'une nourriture atypique. De l'autre côté, *Xenia* permet de penser qui peut se promener avec une sucette à la bouche, comment, où et avec qui peut-il le faire, pourquoi préfère-t-il une sucette à un plat, et comment est-il accueilli sans exactement se mettre à table ? Si les deux films reviennent soit sur la famine, soit sur des habitudes alimentaires quelque

peu excentriques, ils contribuent à une compréhension renouvelée de l'étrangeté, de l'héritage et de l'accueil. Plus généralement, mon objectif est de réfléchir sur la façon dont ce manger-à-la-grecque des années 2010 éclaire d'un jour nouveau la *philoxenia* qui se veut souvent le *sine qua non* de la grécité même et, par là, sur la façon dont ces deux films nous permettent de voir, comme nous le rappelle Derrida, l'étranger dans le sens des deux dérivations latines du terme *hostis*, c'est-à-dire l'étranger « accueilli comme hôte ou comme ennemi »³, combinant l'hospitalité et l'hostilité en une hostipitalité telle qu'elle est actuellement performée sur le territoire grec.

Hors table

- 5 Dani, le protagoniste adolescent de *Xenia*, fait preuve d'un amour fou pour les sucettes et explose de joie chaque fois qu'il se retrouve devant un kiosque qui vend ses préférées. C'est avec une sucette à la bouche qu'il porte le deuil de sa mère lorsqu'il se balade avec son frère Odysseas dans les rues d'Athènes et verse quelques larmes, un peu comme une Antigone idiosyncratique qui pleure d'être privée du droit à un deuil normal⁴. Il garde sa sucette à la bouche quand il dort chez son frère après s'être échappé d'une institution destinée aux mineurs délinquants, ou quand il marche sur l'autoroute après avoir raté son bus, toujours à côté de son frère. Dani fait pareil avant que son frère passe à l'audition de la *Greek Star*, pendant qu'il joue le rôle du coach officiel de celui-ci, réalisant ainsi ce que leur mère morte, une chanteuse albanaise avec beaucoup de charisme et un répertoire impressionnant, aurait souhaité. Il répète le même geste dans le taxi qu'il prend pour aller chercher l'homme qui pourrait être son père, « l'innommable », comme l'appellent plusieurs personnages dans le film. Même en l'attendant chez lui, il demande à son épouse Vivi (une figure perplexe mais plutôt attendrissante) « quelque chose de sucré » pour recevoir, avec une petite surprise, une de ses sucettes préférées. C'est précisément à ce moment-là que Vivi, une femme jusqu'alors inconnue, commence à le voir comme membre inconnu ou potentiel de son foyer, à réfléchir sur ses liens possibles avec lui et à comprendre qu'« au fond, il n'y a pas de *xenos*, il n'y a pas d'étranger avant ou hors de la *xenia*, de ce pacte ou de cet échange avec un groupe, plus précisément avec une lignée »⁵.
- 6 Dani ne fait que de très rares exceptions à cette règle. À titre indicatif, il le fait pour consommer le spaghetti à la sauce tomate extrêmement sucrée qu'il a lui-même préparée, d'abord dans le sous-sol que son frère partage avec un autre jeune Albanais, puis sur la terrasse où il va passer la nuit ; ou pour goûter une glace dans la boîte de nuit de Tassos, ami de longue date de sa mère. Pour le salé, les exceptions sont encore plus rares. Par exemple, immédiatement après son arrivée à Athènes, il se présente à son frère qui travaille dans un resto rapide pour lui demander un sandwich en prétendant être un client ; et il en mange encore un acceptant l'offre de Moustafa, l'escorte égyptien doux et accueillant qu'il rencontre dans le bar gay décadent *Fantastico* avant que tous les deux soient chassés par les nazis de l'*Aube dorée*. La seule fois où on le voit vraiment à table, c'est lorsque Vivi, l'épouse de l'homme qui pourrait être son père, accepte de lui préparer des œufs et de le laisser manger avec ses deux enfants ; cet épisode ressemble à une petite preuve d'hospitalité, tout à fait provisoire, dans la maison de luxe qui aurait aussi pu être la sienne. Au contraire, Dani jette sa sucette avant d'entrer dans le bar *Fantastico* pour apprendre tout de suite après que les mineurs n'y sont pas admis et que son temps y est très limité. Il ne la pratique pas non

plus pendant la discussion tendue avec l'homme qu'il croit être son père, qui interrompt le repas de Dani et qui, en plus, non seulement ne le reconnaît pas comme son fils, mais se porte aussi candidat aux élections municipales avec un parti d'extrême-droite et un agenda hostile aux migrants.

- 7 D'une manière ou d'une autre, la sucette semble être plus que l'indice d'une innocence enfantine qui persiste. Dani la garde à la bouche chaque fois qu'il retrouve un foyer, concret ou abstrait, qui pourrait être ou devenir le sien : quand il dort chez son frère, où il trouve un refuge calme après la courte aventure d'une détention ; quand il marche à côté de lui en discutant de leur passé traumatique et en reconstituant ainsi l'espace vital de leur famille ; lorsqu'il encourage Ody à retrouver, temporairement mais intensément, l'ambition d'une carrière dans l'industrie musicale plus consistante que celle de leur mère, c'est-à-dire le fil de ce qui serait un projet familial ; ou encore quand il se sent, un peu obliquement, accueilli chez celui qui pourrait être son père, bien que cela se passe à son insu, sans son accord et sans même qu'il ait confirmé son identité. D'une certaine manière, les sucettes de Dani jouent le rôle d'une table invisible et mobile, routinière quoiqu'improvisée, aussi bien frugale que sensuelle et insouciant. Il s'agit de la table d'un vagabond qui est à la recherche d'un domicile fixe, sans toutefois rester totalement dépourvu d'un abri ; ou encore, il s'agit d'un sans-table et sans-bouffe qui n'est pas affamé et qui à la fois reconnaît et construit son foyer là où son plaisir buccal est possible. Cette table virtuelle et pratiquée aux endroits les plus imprévisibles, est exactement là où se trouve une bouche qui peut s'ouvrir soit pour parler d'une mère définitivement perdue, le plus souvent devant le frère bien-aimé et en larmes ; soit pour parler une langue maternelle qui n'est pourtant pas audible par les Albanais homophobes qui attaquent Dani ; soit pour demander une faveur, pour embrasser et pour mordre. Dans *Xenia*, la sucette est là où se trouve une bouche qui s'ouvre à l'autre pour bien le manger, l'incorporer sans l'assimiler, créer un espace commun avec lui dans lequel tous les deux seraient également admissibles. Plus simplement, la sucette est la preuve, la réminiscence, voire la performance d'un être-ensemble momentané ou durable, qui risque d'être remis en question et doit être perpétuellement reconfirmé. Mais elle est aussi la vision plus ou moins unilatérale de cet être-ensemble : elle désigne ce que Dani voit – ou presque – comme tel, un être-à-l'aise qui s'appuie sur un vouloir-être-ensemble qui, à son tour, se développe en un être-presque-ensemble. Si Dani garde sa sucette là où il peut s'exprimer et vice-versa, c'est parce qu'il ressemble à ces « "personnes déplacées", les exilés, les déportés, les expulsés, les déracinés, les nomades [qui] ont en commun deux soupirs, deux nostalgies : leurs morts et leur langue »⁶. Les petites sucettes achetées dans les kiosques modestes semblent être capables à la fois de les adoucir et de leur faire un peu de place.

Chez soi comme chez l'autre

- 8 L'atmosphère dans *le Garçon mange la bouffe de l'oiseau*, marquée comme elle l'est par les longs silences et les privations, est certainement beaucoup moins légère. Contrairement aux trois banlieusards de *la Haine* de Mathieu Kassowitz, le jeune ténor est un enfant du centre-ville, mais juste comme eux, il erre dans les rues de la métropole et en même temps il semble être rejeté, pour ne pas dire craché, par son propre lieu. Il partage systématiquement ses repas avec son canari : il suit un rituel qui inclut de petites acrobaties pour le nourrir, il emprunte à plusieurs reprises quelques

graines de la bouffe de son oiseau et, à un moment donné, il lui offre une partie des figues pourries qu'il a ramassées dans la cour intérieure de son immeuble avant de manger le reste lui-même. Quelques autres repas – également frugaux et solitaires, et toujours hors table – ont lieu dans la cuisine du vieux voisin dont le protagoniste prend soin de temps en temps : quelques cuillerées de sucre ; le seul œuf qui reste dans le frigo du vieil homme juste après sa mort ; une tasse de lait depuis longtemps expiré ; ou un kebab jeté dans la poubelle par l'employeur qui n'a pas choisi le protagoniste pour un poste de musicien parce qu'il avait besoin de quelqu'un avec plus d'expérience. Juste comme Dani, le jeune ténor ne se met à table qu'une seule fois, lorsque la jeune fille dont il tombe amoureux l'invite chez elle. Ce repas sera interrompu lorsque les deux se mettront à faire l'amour et l'acte sexuel sera lui-même interrompu lorsque la fille arrachera malgré elle quelques cheveux à la tête du jeune ténor affaibli.

- 9 Dans tous les cas susmentionnés, il s'agit d'un non-manger, d'un manger volé ou partagé seulement avec un canari qui semble se trouver déjà dans le foyer, voire être le foyer. En fait, le jeune ténor du film est quelqu'un qui jeûne – malgré lui, pendant des périodes bien plus longues que celles qu'il pourrait supporter, de manière compulsive, se retrouvant au bord d'un désespoir dont les symptômes psychosomatiques (il s'évanouit et il perd des cheveux) deviennent de plus en plus visibles. Il passe à côté des pâtisseries et des fruits qui sont mis à la disposition des clients de l'hôtel dans lequel travaille la jeune fille, toujours sans y toucher : il s'agit d'un hôtel ouvert, accessible, mais qui ne lui propose aucun véritable accueil⁷. Ce même jeûne prendra la forme d'un dialogue entre lui et une figure maternelle presque invisible dans une église ; ce dialogue est exécuté à une seule voix, celle du ténor, et ressemble à celui entre Bess et dieu dans *Breaking the Waves* qui éclaircissait la logique d'une culpabilité et imposait à Bess les conditions de son châtement. Dans le cas de *le Garçon mange la bouffe de l'oiseau*, le dialogue commence par des compliments pour la voix du jeune ténor qui vient de chanter un extrait de la *Passion selon saint Mathieu* de Bach (« *Erbarme dich, mein Gott* » / « Accorde-moi ta miséricorde, Seigneur, pour l'amour de mes larmes ») et continue avec l'offre d'un plat de bœuf avec du riz. Cette offre est, pour sa partie essentielle, rejetée par le ténor pour la raison la plus évidente : il jeûne. Cet exercice à moitié volontaire et à moitié involontaire prend fin dans la périphérie d'une fête en plein air, bien que le ténor n'y chante pas : il pousse un cri, sans articulation autre et sans possibilité qu'il soit vraiment entendu. C'est exactement là que le dernier – et le seul vrai – repas du film aura aussi lieu : le ténor pourra y finir la bouffe que la jeune fille lui a offerte et qu'il a déjà à moitié consommée chez elle.
- 10 Qu'il reste muet dans un hôtel, qu'il délire dans une église ou qu'il crie à côté d'une fête, le jeune ténor ressemble à un exilé qui n'a jamais quitté sa ville et se présente comme un étranger. En tout cas, il est « quelqu'un qui ne parle pas comme les autres, quelqu'un qui parle une drôle de langue »⁸. Lors d'une confession à la fois émouvante et effrayante devant la fille qu'il aime, il admet que chaque fois qu'il ne mange pas pendant plusieurs jours, son cerveau semble ne plus être à sa place, sa tête est vide, les yeux sont grand ouverts et immobiles. Il devient comme une bouche sans limites, une immense bouche bée, un tunnel, un dédale ouverts vers un extérieur inconnu, un cri muet ou un cri inaudible, un appel à aide, à communication ou encore à partage qui n'a pas encore trouvé son foyer – même pas le foyer mobile et provisoire qu'était celui de Dani. Rien n'entre dans ou par la bouche du ténor et presque rien n'en sort non plus. Que son chant soit rejeté, loué seulement par lui-même ou transformé en un simple bruit qui se

perd dans une cacophonie, sa bouche ne devient ni tuyau ni lien, elle devient une grotte ou un chasme au cœur de son expression et de sa capacité d'établir des liens avec les autres, de faire l'expérience d'un vivre-ensemble.

- 11 Pourtant, le jeune ténor fait l'amour avec la fille presque en dévorant son sexe dans une scène qui ne fait plus la distinction entre l'être aimé qu'il veut incorporer et la nourriture qu'il a envie d'avalier. C'est à partir du moment où, malgré elle, la fille lui arrache ses cheveux affaiblis et se retire de l'acte sexuel que l'hospitalité mutuelle n'est plus possible ; et il y a là plus à voir qu'une simple histoire du type *no money no honey*. Chacun des deux mangeait l'autre tout seul, sans vrai partage et sans la création d'un espace commun ; c'est pourquoi la règle du bien manger n'était pas respectée. Comme le dit Derrida⁹ :

La question infiniment métonymique au sujet du « il faut bien manger » ne doit pas être nourrissante seulement pour moi, pour un moi, qui alors mangerais mal, elle doit être partagée [...] et non seulement dans la langue. « Il faut bien manger » ne veut pas d'abord dire prendre et comprendre en soi, mais apprendre et donner à manger, apprendre-à-donner-à-manger-à-l'autre.

- 12 S'il a été déjà question d'une bouche grande ouverte qui n'arrive ni à proprement parler ni à proprement chanter, on la voit maintenant incapable de bien embrasser, mordre ou encore dévorer l'autre, à savoir la bien-aimée qui est juste en face et à proximité, touchée et caressée par la bouche. Mais si, comme le rappelle Levinas¹⁰, la caresse est aussi bien la quête de l'autre et une mise en relation qui respecte son extériorité, est-ce que la bouche du ténor arrive à caresser l'intimité de la fille et à créer l'entre-deux et l'en-commun de la relation amoureuse ? Ou cette bouche qui se prête à la caresse a-t-elle déjà appris à faire autrement, à ne pas chercher l'autre, voire à ne pas fouiller chez elle ? D'une certaine manière, ce *coïtus interruptus* rappelle ce qui se passe plus tôt dans le film, lorsque le protagoniste s'adonne à une masturbation angoissée et ambiguë, juste après avoir suivi encore une fois la jeune fille dans un de ses trajets en ville. Quand il éjacule, il ramasse son sperme dans sa paume, l'apporte près de sa bouche, ce qui le dégoûte un instant, puis l'avale voracement, lèche sa main soigneusement et désespérément en combinant ainsi auto-érotisme et auto-phagie, en passant par sa bouche (son propre point d'accueil) afin de s'enfermer sur soi. Comme le dit Jean-Luc Nancy, c'est en faisant l'indicible que

soupèse donc une parole encore non dite, non échappée d'une bouche, encore à même le larynx, la langue, les dents (qui la feraient, à l'instant, résonner, si elle venait à être dite – mais son « encore là » est sans avenir, elle sera toujours encore là)¹¹.

- 13 Dans un sens, le ténor qui jeûne ne peut ni goûter l'autre ni l'incorporer ni créer un espace commun, parce que le vide de sa bouche ne s'ouvre qu'au vide et au rien. Contrairement à Dani de *Xenia* qui goûtait sa sucette chaque fois qu'un foyer paraissait possible, le ténor ne se trouve pas une table mobile et provisoire, mais vit la certitude que la table est toujours ailleurs même lorsqu'il se met devant elle, que le repas qu'il consomme ne lui est que prêté et qu'aucune convivialité ne sera possible pour lui. Là où Dani l'étranger et le vagabond trouvent de temps en temps leur place, le ténor – le local – est constamment expulsé par son propre territoire, auquel il n'appartient pas tout en y restant. Si la bouche pleine et parlante de Dani lui permet les va-et-vient d'une intégration qui restera incomplète, la bouche vide du ténor l'avale aussi bien silencieusement qu'avidement en le poussant vers les ténèbres d'un non-lieu.

Faire son entrée, enfin

- 14 Quand Dani de *Xenia* passe à côté des fascistes qui harcèlent des enfants d'origine africaine sur une place athénienne, il dit fièrement à son frère qu'il n'a pas peur d'eux. Son père (candidat de l'extrême-droite à la mairie de Thessalonique) habite la rue Ioannou Metaxa, ce qui est un clin d'œil au Premier ministre et dictateur de la fin des années 1930 dont le nom est associé au « front albanais » qui a marqué l'histoire grecque de la Seconde Guerre mondiale. Un peu plus tard dans le film, il est harcelé lui-même par une bande d'Albanais machos qui disent clairement que son homosexualité et sa façon de s'habiller sont une honte pour leur race. Après le conflit avec la bande d'Albanais et ayant fui l'intervention de la police, les deux frères s'approchent d'un hôtel vide dont ils ne voient le nom que de derrière ; les deux protagonistes du film *Xenia* trouveront leur refuge dans l'hôtel Xenia. Il s'agit d'un des hôtels qui ont été construits à partir de la fin des années 1950 et dont certains restent des exemples remarquables de la façon dont le modernisme architectural a été implanté dans le paysage grec. Ody corrige Dani lorsque celui-ci prononce le nom de l'hôtel Xénia au lieu de Xenía, en remplaçant donc l'étrangeté par une désinvolture au féminin. Il lui offre également quelques sucettes à la fois comme hors-d'œuvre et comme dessert pour le dîner qu'il improvise pour son dix-huitième anniversaire, c'est-à-dire l'anniversaire qui risque de lui coûter un retour en Albanie, faute de papiers qui lui permettraient la régularisation de son statut en Grèce. Il s'agit de ce moment critique quand il peut revoir « ce pacte, ce contrat d'hospitalité qui lie à l'étranger et qui lie réciproquement l'étranger »¹². C'est dans un hôtel, là où l'étranger est reçu, un hôtel qui a été lui-même critiqué et parfois rejeté à cause de son incompatibilité avec la grécité, que les limites de la *xenia* à la grecque seront à la fois risquées et célébrées.
- 15 Pour sa part, le jeune ténor de *le Garçon mange la bouffe de l'oiseau* est mis à la porte par le propriétaire de son appartement (dont on n'entend jamais parler dans le film), lorsqu'il trouve ses affaires entassées dans le couloir et la porte de son appartement fermée à clé. Il est également expulsé par sa mère lorsque celle-ci refuse de lui parler au téléphone et de l'aider. En fouillant dans les placards de son vieux voisin, il découvrira un drapeau grec. Un peu plus tard, il trouve un refuge pour son canari et lui dans un immeuble abandonné et plus précisément entre les fragments des quelques statues en plâtre représentant des figures de la période de la guerre d'indépendance grecque. C'est là qu'il dépose la cage de son canari et, afin de le protéger des chats, il l'enveloppe dans le drapeau grec. Vers la fin du film, il est exclu de l'immeuble inachevé qu'il s'est trouvé comme abri pour lui-même et son canari lorsque, après l'un de ses nouveaux périples dans la ville, il le retrouve scellé et inaccessible. Après quelques efforts, il trouvera une autre entrée, la cage sera intacte et le canari sera sauvé. C'est ainsi qu'il a créé un foyer pour lui-même et son canari. C'est en re-performant et en banalisant le symbole national qui se veut sacré qu'il a évité de « devenir virtuellement xénophobe pour [...] protéger sa propre hospitalité, le propre chez-soi qui rend possible sa propre hospitalité »¹³.
- 16 Un hôtel emblématique de son époque et un immeuble plein de statues cassées, tous les deux abandonnés et marqués par des phases différentes de la Grèce moderne et contemporaine, deviennent les lieux dans lesquels Dani et Ody d'un côté, et le jeune ténor de l'autre, peuvent, enfin, être à l'aise en mangeant quelque chose ou en ne mangeant pas assez. Un spécimen du modernisme architectural qui a lancé un défi à la

tradition (néo-)classique et un bâtiment devenu le dépôt de quelques statues qui, dans un autre contexte, ont probablement exprimé le nationalisme banal¹⁴ dans l'espace public, sont tous les deux des espaces sur lesquels se projette l'image de la nation qui se veut la nation par excellence de l'hospitalité, mais qui ne peut accueillir que lorsqu'elle craque. C'est sur et dans les fissures de la nation (le modernisme qui y a fait irruption et les statues des héros qui sont devenues des objets kitsch) que ceux qui n'y appartenaient pas ont pu trouver une place et profiter d'un pseudo-repas tranquille, toujours sans table. Ces deux espaces ont – très imparfaitement, sans doute – reproduit l'appel dont a parlé Derrida :

« Entre vite », vite, c'est-à-dire sans retard et sans attendre. [...] L'hôte doit se hâter. Le désir mesure le temps depuis son annulation dans le mouvement d'entrée de l'étranger : l'étranger, ici l'hôte attendu, ce n'est pas seulement quelqu'un à qui on dit « viens » mais « entre », entre sans attendre, fais halte chez nous sans attendre, hâte-toi d'entrer, « viens au-dedans », « viens en moi », non seulement vers moi, mais en moi : occupe-moi, prends place en moi, ce qui signifie, du même coup, prends aussi ma place, ne te contente pas de venir à ma rencontre ou « chez moi ». Passer le seuil, c'est entrer, et non seulement approcher ou venir. Étrange logique, mais si éclairante pour nous, que celle d'un maître impatient qui attend son hôte comme un libérateur, son émancipateur. C'est comme si l'étranger détenait les clés¹⁵.

- 17 Bref, (se) donner à manger serait, peut-être, donner les clés à l'étranger, même les clés dont personne d'autre n'a plus vraiment besoin et enlever un petit bout de l'hostilité que l'on retrouve dans l'hostipitalité, se souvenir, vaguement, de ce que serait l'hospitalité absolue.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie

BILLIG Michael, 1995, *Banal Nationalism*, Los Angeles – Londres: Sage.

DERRIDA Jacques & DUFOURMANTELLE Anne, 1997, *De l'hospitalité*, Paris : Calmann-Lévy.

DERRIDA Jacques, 1992, « Il faut bien manger ou le calcul du sujet », in *Points de suspension. Entretiens choisis et présentés par E. Weber*, Paris : Galilée, p. 269-301.

IRIGARAY Luce, 2008, *Sharing the World*, Londres – New York: Continuum.

LÉVINAS Emmanuel, 1990, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité* [1^{re} éd.1971], Paris : Kluwer Académique.

MC NULTY Tracy, 2007, *The Hostess: Hospitality, Femininity, and the Expropriation of Identity*, Minneapolis-London: Univ. Minnesota Press.

SCHÉRER René, 1993, *Zeus hospitalier : éloge de l'hospitalité*, Paris : La Table ronde.

Filmographie

Koutras Panos, 2014, *Xenia* (Grèce, France, Belgique).

Lygizos Ektoras, 2012, *le Garçon mange la bouffe de l'oiseau* (Grèce).

NOTES

1. Tracy MCNULTY, *The Hostess*, pp. VII-LIII.
 2. cf. Jacques DERRIDA, *De l'hospitalité*, p. 11-13.
 3. *Idem*, p. 45 ; cf. aussi René SCHÉRER, *Zeus hospitalier*, p. 147-170.
 4. *Id.*, p. 101.
 5. *Id.*, p. 31-33.
 6. J. DERRIDA, *De l'hospitalité*, p. 81.
 7. cf. Luce IRIGARAY, *Sharing the World*, pp. 1-29.
 8. *Idem*, pp. 13.
 9. J. DERRIDA, « "Il faut bien manger" », p. 296-297.
 10. Voir Emmanuel LÉVINAS, p. 288-290.
 11. Jean-Luc NANCY, *Corpus*, p. 114.
 12. J. DERRIDA, *De l'hospitalité*, p. 15.
 13. *Idem*, p. 51-53.
 14. Pour une réflexion sur la notion, voir Michael BILLIG, *Banal nationalism*, pp. 37-59.
 15. J. DERRIDA, *De l'hospitalité*, p. 109.
-

RÉSUMÉS

Les films *le Garçon mange la bouffe de l'oiseau* (2012) d'Ektoras Lygizos et *Xenia* (2014) de Panos Koutras racontent, entre autres, la famine et les obsessions alimentaires de leurs jeunes protagonistes. Ce « manger à la grecque » se croise avec la notion de *philoxenia* qui se veut le *sine qua non* de la grécité, en éclairant d'un jour nouveau ce que serait l'hostipitalité d'un foyer, d'un site ou d'un territoire grec.

E. Lygizos' *The Boy Eats the Food of the Bird* (2012) and P. Koutras' *Xenia* (2014) narrate, among other things, the starving and the alimentary obsessions of their young protagonists. This new eating-the-Greek-way meets the concept of *philoxenia* that is thought of as the very condition of Greekness itself. Doing so, they clarify the hostipitality of Greece as homeland, a site or territory.

To αγόρι τρώει το φαγητό του πουλιού (2012) του Έκτορα Λυγίζου και η *Ξενία* (2014) του Πάνου Κούτρα αφηγούνται, μεταξύ άλλων, την πείνα και τις διατροφικές εμμονές των νεαρών πρωταγωνιστών τους. Πρόκειται για ένα νέο «τρώγειν αλά ελληνικά» που διασταυρώνεται με την έννοια της

φιλοξενίας ως βασικής συνθήκης της ίδιας της ελληνικότητας και φωτίζει τα χαρακτηριστικά της εχθροξενίας που προσφέρει η Ελλάδα ως τοποθεσία, ως πατρίδα και ως επικράτεια.

INDEX

Index géographique : Grèce

Mots-clés : Lygizos Ektoras (1976-), Lygizos Ektoras (1976-), Koutras Panos, Koutras Panos, Derrida Jacques (1930-2004), Derrida Jacques (1930-2004), émigration, émigration, faim, faim, manger, manger, hospitalité, hospitalité, xénophobie, xénophobie

motsclesel Λυγίζος Έκτορας (1976-), Κούτρας Πάνος, Derrida Jacques (1930-2004), Φιλοξενία, Εχθροξενία, Μετανάστευση, Πείνα, Καλώς-τρώγειν, Ελλάδα, Εικοστός αιώνας, Κινηματογράφος, Κινηματογράφος

Keywords : Lygizos Ektoras (1976-), Koutras Panos, Derrida Jacques (1930-2004), Emigration, Starving, Eating, Hospitality, Xenophobia, Greece, Twentieth century, Cinema

motsclestr Lygizos Ektoras (1976-), Koutras Panos, Derrida Jacques (1930-2004), Ağır lama, Yabancı Düşmanlığı, Göçlük, Açlık, Yemek, Yunanistan, Yirminci yüzyıl, Sinema

Thèmes : Cinéma

motsclesmk ЛИГИСОС ЕКТОРАС (1976-), КУТРАС ПАНОС, ДЕРИДА ЖАКМ (1930-2004), ЕМИГРАЦИЈА, ГЛАД, ЈАДЕТЕ, УГОСТИТЕЛСТВО, КСЕНОФОБИЈАТА, ГРЦИЈА, ДВАЕСЕТТИОТ ВЕК, ФИЛМ

Index chronologique : vingtième siècle

AUTEUR

APOSTOLOS LAMPROPOULOS

Université Bordeaux Montaigne