



## Cahiers balkaniques

Hors-série | 2016  
Manger en Grèce

---

# Variations gustatives mineures dans le théâtre contemporain

Perspectives méditerranéennes

*Minor Variations in Taste in the Contemporary Theater, Mediterranean Perspectives*

Constantin Bobas

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ceb/6122>

DOI : [10.4000/ceb.6122](https://doi.org/10.4000/ceb.6122)

ISSN : 2261-4184

### Éditeur

INALCO

### Édition imprimée

ISBN : 978-2-85831-230-6

ISSN : 0290-7402

### Référence électronique

Constantin Bobas, « Variations gustatives mineures dans le théâtre contemporain », *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/6122> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ceb.6122>

---

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.

---

# Variations gustatives mineures dans le théâtre contemporain

Perspectives méditerranéennes

*Minor Variations in Taste in the Contemporary Theater, Mediterranean Perspectives*

Constantin Bobas

---

- 1 L'agencement des mots dans une phrase obéit à des règles précises aussi bien syntaxiques et grammaticales que sémantiques dont la rupture, considérée comme inévitable, conduit parfois à une expression stylistique singulière correspondant aux tensions d'une écriture originale. Nous ne savons pas si de telles conditions ont prévalu dans la transformation sémantique du terme *nostimon*<sup>1</sup>, qui dans ses récurrences homériques associé à *hemar*<sup>2</sup> désigne le jour du retour à la maison, au pays, en notion gustative. Les premiers éléments d'information dont nous disposons font état d'une utilisation du mot dans le cadre de la nourriture grâce à l'influence que la douceur du *nostos* d'Homère a exercé (EUSTATHE DE THESSALONIQUE, 1825-1826, 8<sup>3</sup>).
- 2 L'adjectif *nostimon* avec cette signification liée à la nourriture est déjà utilisé par Plutarque et d'autres auteurs de cette période. À première vue, le glissement sémantique de ce mot est étonnant, qui, du bonheur ou de la douceur du retour, devient le qualificatif d'une saveur, d'un goût agréable, appréciable. En réalité, dans les deux cas, nous avons à faire à une question de mémoire, sans doute spatiale, principalement, dans le cas du retour, et surtout, temporelle dans celui du goût. Sans exclure, bien évidemment, dans cette double perspective, la dimension spatio-temporelle commune inhérente à ces procédures mémorielles. Cependant, en tenant compte de la problématique très complexe de la mémoire, il est possible de considérer que dans un contexte général, la mémoire forme, façonne, un temps historique, quand la nostalgie correspond à une donnée ou plutôt à une durée personnelle – il n'y aucun doute, les modalités gustatives ne peuvent correspondre qu'à une affaire personnelle. Et c'est sur ce point qu'une fusion s'opère à l'intérieur de ces deux aspects par une

transformation du sens en sensation dans un mouvement qui semble inversé et où paradoxalement la signification précède la perception.

## Une oralité singulière, une action dramatique entre manger et parler

- 3 Ainsi, une constatation pourrait être faite en relevant une dualité propre à l'oralité et dont le théâtre serait l'une des expressions les plus révélatrices. Entre manger et parler, cette configuration orale refléterait aussi une autre réalité dramatique d'une importance majeure, qui concerne la relation du corps et du langage comme Antonin Artaud l'a exprimé notamment dans *le Théâtre et son double* (2001) ou dont la présence est décisive chez des auteurs tel Lewis Carroll (DELEUZE, 1969, 36-40 et 101-114). Il s'agit également d'un agencement d'une incontestable permanence ou actualité qu'un auteur français contemporain, Valère Novarina (2007, 10), formule dans un essai esthétique de la manière suivante :

Mâcher et manger le texte. Le spectateur aveugle doit entendre croquer et déglutir, se demander ce que ça mange, là-bas, sur ce plateau, qu'est-ce qu'ils mangent ? Ils mangent ? Mâcher ou avaler. Mastication, succion, déglutition. Des bouts de texte doivent être mordus, attaqués méchamment par les mangeuses (lèvres, dents) ; d'autres morceaux doivent être vite gobés, déglutis, engloutis, aspirés, avalés. Mange, gobe, mange, mâche, poumone sec, mâche, mastique, cannibale ! Aie, aie ! Beaucoup du texte doit être lancé d'un souffle, sans reprendre son souffle, en l'usant tout. Tout dépenser. Pas garder ces p'tites réserves, pas avoir peur de s'essouffler. Semble que c'est comme ça qu'on trouve le rythme, les différentes respirations, en se lançant en chute libre.

- 4 Tout passe par cette perspective de manger dans ces différentes formes, de la plus anodine à la plus violente, un cannibalisme linguistique afin d'aboutir à cette fonction inverse qui consiste à tout lancer à travers la puissance du souffle soutenu par les mots avalés. Il est évident que le théâtre de Novarina évolue dans un contexte non aristotélicien où la procédure de la *mimésis* est remplacée par l'incarnation de la matière linguistique, presque de la même manière que la nourriture devient chair. Cette perspective de l'incarnation où les mots acquièrent une fonction performative, nous la retrouverons souvent dans le théâtre contemporain sous différentes formes et même dans le cadre d'une expression dramatique qui s'inscrit dans le schéma d'une *représentation de l'action*.

## Une fonction « charnelle » de l'espace dans le théâtre néo-hellénique

- 5 Dans le cas du théâtre néo-hellénique, signalons en particulier Dimitris Dimitriadis qui évolue à travers une composition hétérogène s'inspirant des constantes dramatiques classiques tout en revendiquant leur remise en cause par l'intervention d'une parole poétique. Dans un texte théorique composé en français, *le Théâtre en écrit* (2009 [1], 48-49), il attribue à l'auteur dramatique une mission ou affirme une vocation qui revêt ainsi toutes les propriétés d'un créateur de mondes. L'auteur, seul parmi tous, articule, construit ce qu'il appelle « l'absolu charnel », la réalisation sur scène d'une révélation personnelle en tant qu'expression d'une singularité fondatrice :

Comme le poète du théâtre a la vision de l'indicible et tente par suite de rendre visible aux autres cet indicible, et puisque, de ce fait, c'est lui qui de par sa nature et sa position précède tous les autres dans la saisie du fondement de l'événement théâtral, pour toutes ces raisons, le théâtre n'est pas seulement l'art de l'indicible mais aussi de l'invisible ; il est en outre l'art de la réalisation de l'irréalisable ; car le poète du théâtre, en transmuant l'indicible et l'invisible en théâtre dicible et visible, tend vers l'accomplissement de sa tentative, puisqu'il est mû et ému dans l'espace de l'absolu charnel...

*L'espace du texte poétique théâtral, c'est l'espace de l'absolu charnel...*

- 6 Prenant en compte ces développements sur la conception du texte dramatique, cette formation de « l'absolu charnel » dans la scène théâtrale se situe au centre de l'inspiration créative. Surtout, il résulte de la confrontation à cette matière entre transcendance et immanence qu'est l'indicible<sup>4</sup> lié à l'invisible dans le contexte de rapports entre personnages et leur volonté d'union à travers une sorte d'incarnation spatiale où l'un trace la substance de l'autre.
- 7 Dimitris Dimitriadis, poète, auteur dramatique, traducteur, récuse le cloisonnement entre les genres littéraires, son théâtre est souvent une contestation de la représentation textuelle ainsi que de la fonction auctoriale. Son expression théâtrale se caractérise par un rythme exponentiel où nous observons la destruction et la reconstruction des mondes, fondées souvent sur différentes hypothèses cosmogoniques. Le dire poétique en tant que présence matérialisée, agissante, procède au surgissement d'une nouvelle réalité portée par la disparition totale des structures socioculturelles inopérantes et en état de décomposition.
- 8 Ainsi, la question de « l'espace de l'absolu charnel » correspond à une double disposition. D'une part, il s'agit d'une représentation humanisée d'un discours générateur qui constitue l'essence même du théâtre et de l'autre, un processus d'assimilation des substances organiques provenant de l'action mutuelle entre caractères dramatiques. De ce point de vue, le monologue dramatique *Insensò*, s'inscrit dans une conception où ces réalisations charnelles résonnent de manière particulière. Tout d'abord, c'est un texte paradoxal, désigné par son auteur comme opéra, où la voix, composante essentielle de l'expérience scénique, s'articule singulièrement au souffle du personnage, transformant le temps et l'espace en un continuum par une nécessité intérieure vitale. Il reprend l'intrigue du film de Luchino Visconti, *Senso*, lui-même inspiré de la nouvelle, homonyme, de Camillo Boito. L'histoire se situe dans les années 1860, vers la fin de l'occupation autrichienne en Italie. Alors que la résistance italienne en est à son moment le plus décisif, la comtesse vénitienne Livia Serpieri tombe éperdument amoureuse de Franz Mahler, sous-officier de l'armée ennemie. Cependant, après une période de relation passionnelle, ce dernier l'abandonnera pour une autre femme. Dans sa douleur insoutenable, la comtesse le dénonce auprès de ses autorités militaires comme déserteur et Franz est arrêté et condamné à mort. C'est à ce moment précis, dans ce temps suspendu, suite à l'exécution de Franz, que la pièce commence, lorsque Livia Serpieri devient l'intercepteur d'une autre possibilité de vie avec son amoureux, en affirmant un double mouvement simultané de trahison et de salut, celle de la patrie et celle de l'amour.
- 9 Cette existence nouvelle qui trahit pour sauver et inversement, se situe dans la construction d'un personnage hybride qui incorpore, incarne aussi bien les deux amants que les deux pays : Livia devient Franz, l'Autriche devient l'Italie. L'expression ultime dépasse les normes génériques en proposant un être commun, d'une réalité

univoque dont l'objectif principal est la création tantôt par séparation tantôt par union d'un espace de vie nouvelle.

- 10 Un moment crucial dans l'élaboration de ce mouvement inexorable est, sans doute, la scène où la comtesse assume sa transformation double en un être unique à travers un acte qui relèverait presque d'un cannibalisme amoureux extrême :

Mon Franz tout entier d'une grâce incomparable. Mais ce n'est pas ça. Non la perfection incomparable ne s'achève pas là. Si elle s'achevait là elle serait peu de choses. Franz tout entier ne s'achève pas là. Ta perfection était perfection car elle menait à quelque chose d'autre. Comme si elle n'existait que pour mener à quelque chose qui devenait sa destination sa preuve comme si la perfection ne menait qu'à ça comme si sans cela la perfection était imparfaite. Oui perfection elle ne serait pas si à cause d'elle je n'étais pas prête à être prête à manger ses impuretés. Rien de plus pur que les impuretés de Franz. Sans la moindre hésitation je brûlais au contraire d'un désir ardent de goûter les excréments de Franz inséparables de sa perfection. Sans eux Franz n'était pas parfait. Mon adoration me propulsait jusque-là. Jusque-là me propulse. Manger Franz. Tout entier. Ce qu'est Franz. Te manger.  
// Léoparde// \*\*\*Fraaaanzfraaaanz\*\*\*<sup>5</sup>.

(DIMITRIADIS, 2009 [2], 20-21)

- 11 Dans cet extrait du monologue entre passé et présent, l'expression suprême de l'amour passe par cette projection d'anthropophagie en tant que résultat d'une perfection de l'être aimé à consommer, en l'occurrence le sous-officier autrichien Franz Mahler. Mais l'évocation de la perfection de l'amant n'est pas la seule motivation de cette démarche, il existe aussi ce souvenir de l'être cher à travers son nom, Franz, ainsi que la culpabilité d'une dénonciation vengeresse, à première vue par dépit amoureux. L'exemplarité dans ce contexte dramatique de l'« absolu charnel » est révélatrice des intentions de l'auteur où non seulement le mot s'engage pour devenir chair, mais aussi, concrètement, l'être doit devenir nourriture. Dans les deux cas de figure, la perspective reste mémorielle, l'être aimé n'est plus là, la seule façon de l'incorporer et de le faire revivre est de l'avalier dans une certaine intemporalité dictée par une pensée et une expérience antérieures. C'est sur ce point que le temps historique de la mémoire et la durée personnelle de la nostalgie convergent à travers la guerre qui a opposé deux pays, l'Italie et l'Autriche, et l'amour qui a uni deux êtres, Livia et Franz, produisant un état de fait dont les composants restent indiscernables. Ainsi, la volonté de devenir Franz de Livia correspond à une double perspective, celle qui sauve son amour, celle qui sauve son pays grâce à une contradiction originelle où délation et adoration constituent l'acte fondateur d'une existence révélée par la communion, la fusion charnelle avec la matière d'autrui.
- 12 Dans la pièce, tous les mouvements visent à une sorte d'incorporation, d'absorption mais aussi de condensation permanente en commençant par le titre qui se présente à travers le procédé d'une agglutination active. En effet, le titre *Insensò*, néologisme évocateur du terme *Senso* des œuvres précédentes, exprime une autre valeur sémantique, renvoyant directement au mot « insensé ». Une telle acception constituerait dans le contexte de la pièce la conséquence des tourments amoureux d'une personne affirmant sa trahison en tant que précieux viatique et acte ultime d'amour. Cependant, ce titre ne peut pas être perçu sans prendre en considération son autre portée signifiante, qui en précise ou en modalise l'expérience cathartique dans sa fonction libératrice. Il s'agit de l'appréhension de l'*insensò* comme l'indication du mouvement qui s'enfonce dans le *sens*, qui est fondu dans la sensation, in-sensò, « in » dans sa valeur locative d'incorporation et non plus négative. Ainsi, même si cette

perspective avance jusqu'à l'épuisement du sens, culminant à l'inarticulation du cri, entouré par le silence à la fin du monologue, comme une bouche qui reste en suspens, elle s'engage surtout dans la transformation continue de la *substance en sujet* pour reprendre l'expression hégélienne. (HEGEL, 1938, 53-54)

## Des accents disjonctifs de la nostalgie dans le théâtre contemporain

### Développements des sens, des saveurs originelles

- 13 Une scène de déglutition amoureuse n'est pas si rare dans le théâtre contemporain, et pour rester dans une perspective méditerranéenne, évoquons la pièce *Forêts* de Wajdi Mouawad qui nous conduira à une formulation langagière d'une teneur équivalente :

*Albert :*

[...]. J'avale parfois à grands coups de langue ce qui est toi et je te jure, Hélène, ce n'est pas fruité, ce n'est pas sucré, ni rien venant du monde des hommes, c'est du « toi ». Je veux dire que désormais, il n'y a qu'une personne à qui j'ai envie de dire « toi ». C'est un joli mot « toi ». Dans le grondement effrayant de fauves, je mange du « toi » et tout comme certaines fleurs que l'on ne retrouve qu'au sommet de certaines montagnes, le « toi », je ne peux le retrouver que là, dans l'excitation mouillée de nous deux. Alors, il apparaît, il sève de toi, il jute, c'est bon, si bon, soyeux et chaud et frais à la fois, gourmandise jusqu'à la nuit des temps, et je le goûte et c'est vraiment comme de l'infini à portée de bouche.

(MOUAWAD, 2006, 2009, 70)

- 14 L'argument de cette pièce, complexe, présenté de manière succincte, concerne la vie de Loup, une jeune femme de notre époque, en quête de son passé, de sa filiation. Elle apprendra par son père que sa mère, Aimée, était atteinte d'une tumeur insolite quand elle la mit au monde. Dans son cerveau se sont fossilisés un fœtus et une mâchoire humaine. Un paléontologue découvre que cet os possède le même ADN qu'un crâne humain découvert dans un charnier à Dachau. À partir de ce point de départ, il y a l'histoire de six femmes, ancêtres de Loup, et leurs rapports amoureux, pendant une période historique allant de la guerre entre les Français et les Prussiens de 1870 à la fin de la Seconde Guerre mondiale. L'extrait cité se rapporte à la relation entre Albert et Hélène dans un présent historique ou un passé de fiction, composés de plusieurs enchevêtrements temporels, et un espace utopique dans une forêt située dans les Ardennes françaises après la guerre de 1870.
- 15 Dans ces lignes, le plaisir de goûter l'être aimé est intense, cependant il ne s'agit pas d'une sensation connue, d'une quelconque saveur venant d'un sentiment agréable, mais d'une expérience unique liée à cette altérité adorée, à ce « toi ». C'est l'expression de la singularité absolue de cet autre qui non seulement n'évoque rien qui pourrait appartenir à l'espèce humaine, mais conduit le personnage à une exaltation du bonheur procuré par cette gustation, une condition préalable de la connaissance de l'infini. Dans ce cas, la mémoire en tant que durée personnelle, nostalgique, est complètement inexistante, aucun retour à une période heureuse antérieure n'est perceptible. En revanche, une nouvelle aire s'annonce qui relie Albert avec le cosmos, cette absence mémorielle mène à la découverte de sensations inconnues qui constitueront, sans doute, le point de départ d'un attachement nostalgique futur. Toutefois, le temps

historique est présent, même s'il est en arrière-plan, car tous ces rapports amoureux trouvent leur origine dans l'évitement de la guerre et la transformation de la haine entre les peuples en acceptation de l'autre, en moteur subversif. Par conséquent, l'évocation, la présence lointaine ou la leçon de l'Histoire ne produit qu'une disjonction avec la vision nostalgique du monde afin de créer une réalité fondamentalement différente.

### Des promesses et des paroles pour une rupture *nostalgique*

- 16 Wajdi Mouawad, auteur dramatique, metteur en scène, acteur, romancier, quitte le Liban en guerre, très jeune. Il vit d'abord en France, puis au Canada. Depuis son enfance, il est profondément marqué par la guerre, l'exil, les expériences traumatiques de l'humain. Dans son théâtre, en faisant appel à la puissance de la vie, il la reconstruit en lui redonnant un autre sens, malgré le dévoilement de ses déchirures et de sa dimension tragique (BANU, 2001, 42). Les thématiques privilégiées de son écriture portent, entre autres, sur l'identité, les racines, la mémoire et la filiation. En 2009, en tant qu'artiste associé au festival d'Avignon, il met en scène la tétralogie, *le Sang des Promesses : Littoral, Incendies, Forêts et Ciel*.
- 17 Dans ces pièces, un multiple mouvement intergénérationnel entre enfants et parents est perceptible dont l'évolution se dirige dans les deux cas vers le même objectif, celui de la perception de l'enfance. Porteurs d'une quête, les enfants, suite à la disparition de leurs aînés, sont investis d'une double mission de (re)connaissance et de (re)conciliation. Ils traversent un grand nombre d'épreuves afin d'affirmer leur foi pour un avenir meilleur du monde, tout en rétablissant dans la dignité le passé de leurs parents.
- 18 Ainsi, dans son œuvre, la structure familiale constitue un élément important qui, dans une certaine mesure, s'inscrit dans un registre dramatique dont l'inspiration revendique comme monde de références la tragédie grecque antique. Cependant, la composante essentielle dans ce domaine de prédilection tragique est sous-tendue par le fonctionnement du destin sous la forme d'opérateur différentiel d'un processus historique où l'évitement du mal, de la catastrophe, s'annonce tout à fait possible dans la manifestation des événements à venir. Souvent, cette question de la contingence historique s'imbrique avec les fluctuations du récit, de telle sorte que leurs points de convergence établissent une trame historico-fictionnelle qui procède en même temps à une démythification des données et à une nouvelle historisation. La ligne directrice, ou mieux la ligne de fuite, dans cette procédure passe par la construction d'une forme nodale exprimée par l'idée de la promesse en tant que référence constante à l'évolution d'une pièce, en particulier de la tétralogie qui contient, d'ailleurs, dans son titre ce même terme. Il s'agit, sans doute, de l'évocation d'une parole efficiente qui remplacera la performance oraculaire de la tragédie, d'origine transcendante, par la possibilité d'une réalisation humaine qui se déplace d'un passé lointain à un futur *prometteur*<sup>6</sup>.
- 19 C'est dans cette affirmation de la promesse, en relation directe avec une mémoire associative et ravivée, que dans *Incendies* apparaît une image étonnante qui traverse la totalité de la pièce et dans une certaine mesure l'ensemble de l'œuvre de Mouawad d'une sensation gustative singulière :

*Voix de Wahab :*

Écoute-moi, Nawal. Je n'ai pas beaucoup de temps. À l'aube on m'emmène loin d'ici

et loin de toi. Je reviens du rocher aux arbres blancs. J'ai dit adieu au lieu de mon enfance et mon enfance est pleine de toi, Nawal. Nawal, ce soir, l'enfance est un couteau que l'on vient de me planter dans la gorge. À jamais j'aurai dans la bouche le goût de ton propre sang. Je voulais te le dire. Je voulais te dire que cette nuit, mon cœur est plein d'amour, il va exploser. Partout on me dit que je t'aime trop ; moi, je ne sais pas ce que ça veut dire aimer trop, je ne sais pas ce que ça veut dire être loin de toi, je ne sais pas ce que ça veut dire quand tu n'es plus là.

(MOUAWAD, 2009 [1], 38-39)

- 20 *Incendies* est une pièce qui évoque surtout un pays du Moyen-Orient et une période de guerre civile où la situation au Liban, bien que ce pays ne soit jamais nommé explicitement, reste facilement reconnaissable. Il s'agit de la quête de jumeaux, Jeanne et Simon, pour retrouver leur père et leur frère dans leur pays d'origine, suite aux lettres que leur mère décédée au Canada où ils vivaient, leur a laissées en tant que testament et promesse à tenir. L'extrait correspond à la dernière rencontre de leur mère, jeune, presque adolescente, avec l'être aimé qui sera emmené loin et par la suite disparaîtra, à cause de leur relation, tous deux appartenant à des confessions religieuses différentes. C'est une scène d'adieu, mais en même temps un moment culminant de la confession, de l'acceptation d'une union perpétuelle, au-delà de toute convention et opposition de la société, d'appartenance communautaire ou culturelle.
- 21 Il n'y a pas d'action vers l'incorporation entre ces deux êtres – sans doute aussi parce qu'elle est déjà effectuée, Nawal portant l'enfant de leur amour – une équation se produit entre l'enfance et le sentiment amoureux envers l'autre personne. La conséquence en sera que leur séparation annoncée comme imminente conduira non pas à un mouvement de déglutition, mais à une action violente, le couteau planté dans la gorge, signe d'une suppression radicale d'une parole opérante. Le goût qui restera pour toujours, celui du sang de la bien-aimée, le sang d'une enfance sacrifiée sans aucune possibilité de retour, reflète simultanément la puissance mémorielle de la promesse et la rupture temporelle : « L'enfance, qui est le véritable pays. Celui où on n'arrive jamais » (MOUAWAD, 2009 [2], 91).
- 22 Ainsi, aucune nostalgie n'est possible, le goût du sang, enfance et amour, constitue une donnée permanente de la conscience, une douleur du présent, et non du retour, avec l'obligation de vivre cette blessure tendre mais aussi atroce. Le temps historique impose sur la durée personnelle son goût, son mode de fonctionnement sans échappatoire possible. L'Histoire écrase les histoires individuelles, sauf, comme cela peut être constaté à la fin de la pièce, quand la promesse est tenue et la parole revient. Cette promesse et cette parole incarnées revendiquent de casser le fil de la haine en transformant le goût du sang qui ne correspondra plus à la motivation d'une vengeance. Il deviendra le résultat d'une blessure qui permettra d'avancer dans l'affirmation de l'autre, dans sa reconnaissance en tant qu'être d'amour pour un vivre-ensemble.

## Le choix ou la nécessité d'un micro-événement

- 23 Les variations gustatives exposées s'inscrivent dans un contexte dramatique de rapports complexes entre personnages structurés par le langage et les contradictions inhérentes qui portent l'action jusqu'à une certaine résolution finale. Ces extraits correspondent aussi et surtout à des circonstances contingentes de l'expression théâtrale des œuvres abordées, mais qui par la tension concentrée dans leur

mouvement langagier traversent la totalité de l'intrigue. Ces moments qu'il est possible de désigner comme des « micro-événements » fonctionnent soit par une convergence de la mémoire gustative et de la mémoire historique pour redonner vie à ce qui a disparu, c'est le cas d'*Insensò*, ou bien pour s'engager dans un rapport avec l'infini, c'est le cas de *Forêts*. Enfin, soit par une divergence ou une rupture de ces deux perspectives mémorielles, ce qui a comme résultat une nouvelle conception et perception de la vie humaine, formulée notamment dans *Incendies*. En définitive, même s'il s'agit d'une approche qui reste dans une dimension fictionnelle et souvent allégorique du discours dramatique, la relation de la mémoire gustative et du temps historique constituerait, par son ampleur, une des caractéristiques de ce théâtre méditerranéen en prise avec une problématique tragique de l'existence. C'est, probablement, un de ces pendants contemporains du premier regard qu'Ulysse a posé sur ce monde et qui a provoqué cette sensation de *nostimon*. Pourtant, l'articulation du terme avec *hemar* ou avec une autre possibilité lexicale, plus tardive, qui pourrait influencer son sens semble dépendre du même principe de libre choix ou de nécessité qui existe entre manger les mots et dire les mots, grâce à la dynamique d'un régime d'expression singulier.

## BIBLIOGRAPHIE

- ARTAUD Antonin, 1964/2001, *le Théâtre et son double*, Paris : Folio/Essais, Gallimard.
- BANU Georges, 2011, « Wajdi Mouawad, un théâtre, sous haute tension », in MOUAWAD Wajdi & DAVREU Robert, *Traduire Sophocle*, Arles : Actes-Sud, p. 41-52.
- DELEUZE Gilles, 1969, *Logique du sens*, Paris : Minuit.
- DIMITRIADIS Dimitris [Δημητριάδης Δημήτρης], 2007, *Insensò*, Athènes : Indiktos.
- DIMITRIADIS Dimitris [Δημητριάδης Δημήτρης], 2009, [1], *le Théâtre en écrit*, Besançon : Les Solitaires Intempestifs.
- DIMITRIADIS Dimitris [Δημητριάδης Δημήτρης], 2009, [2], *Insensò*, Saint-Gély-du-Fesc : Éditions Espaces 34, trad. Constantin BOBAS et ROBERT DAVREU.
- Eustathii archiepiscopi Thessalonicensis Commentarii ad Homeri Odysseam, ad fidem exempli romani editi*, 1825-1826, Lipsiae, J. A. G. Weigel.
- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, 1938, *la Phénoménologie de l'esprit*, tome 1, Paris : Éditions Aubier-Montaigne, trad. de Jean HYPOLITE.
- MOUAWAD Wajdi, 2006, 2009, *Forêts*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac.
- MOUAWAD Wajdi, 2009, [1], *Incendies*, Arles/Montréal : Actes Sud/Leméac.
- MOUAWAD Wajdi, 2009, [2], *le Sang des promesses*, Arles/Montréal : Actes-Sud/Leméac.
- NOVARINA Valère, 2007, *le Théâtre des paroles*, Paris : P.O.L.

## NOTES

1. νόστιμον.

2. ἤμαρ.

3. «Ὅτι Ὀμηρος μὲν ἤμαρ νόστιμον τὸ τῆς οἴκαδε ὑποστροφῆς λέγει·οἱ δὲ μεθ' Ὀμηρον καὶ βρῶμα φασὶ νόστιμον, ὡς καὶ ἀλλαχοῦ δηλοῦται·καὶ νόστον δὲ τὴν ἠδύτητα, διὰ τὸ ἠδὺ τοῦ Ὀμηρικοῦ νόστου».

4. Y a-t-il d'ailleurs un rapport, par exemple causal, entre ces deux termes ? Ou, s'agit-il tout simplement de préoccupations divergentes, l'une concernant l'auteur et l'autre le spectateur ? À ce sujet, V. NOVARINA (2007, 241-246), en transformant l'expression de Wittgenstein, revendique la possibilité que « ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire », qui pourrait aussi s'appliquer dans le cas de l'invisible.

5. «Ολόκληρος ο Φραντς μου μια απaráμιλη χάρη. Δεν είναι όμως αυτό. Οχι δεν τελειώνει εκεί η απaráμιλη εντέλεια. Αν τελειώνει εκεί θα ήταν λίγη. Ολόκληρος ο Φραντς δεν τελειώνει εκεί. Η τελειότητά σου ήταν τελειότητα επειδή οδηγούσε σε κάτι άλλο. Σαν να μην υπήρχε παρά μόνο για να οδηγήσει σε κάτι που γινόταν ο προορισμός της η απόδειξή της λες και μόνον η τελειότητα οδηγεί σ'αυτό λες και χωρίς αυτό η τελειότητα είναι ατελής. Ναι δεν θα ήταν τελειότητα αν εξαιτίας της δεν ήμουν έτοιμη ήμουν έτοιμη να φάω τις ακαθαρσίες του Φραντς. Τίποτε πιο καθαρό από τις ακαθαρσίες του Φραντς. Ημουν πρόθυμη επιθυμούσα χωρίς κανέναν δισταγμό αντιθέτως με λαχτάρα να γευτώ τα κόπρανα του Φραντς ήταν κι αυτά η τελειότητά του. Χωρίς αυτά ο Φραντς δεν ήταν τέλειος. Η λατρεία μου εκτινασσόταν έως εκεί, Εως εκεί εκτινάσσεται. Να φάω τον Φραντς. Ολόκληρον. Ό,τι είναι Φραντς. Να σε φάω. // Λεοπάρδαλις // \*\*\* Φραααααντςφρααααντς\*\*\*»(DIMITRIADIS, 2007 : 18).

6. Dans ce contexte, il faudra aussi prendre en considération d'un point de vue culturel la dimension judéo-chrétienne qui est contenue dans la notion de « promesse » ainsi que sa réactualisation immanente.

## RÉSUMÉS

En combinant le terme homérique *nostimon* évoquant l'idée du retour, dans une perspective mémorielle inhérente au goût savoureux, selon son acception actuelle, cette approche étudie une forme mineure de composition en tant que déclencheur d'une action dans le théâtre de Dimitris Dimitriadis et de Wajdi Mouawad.

Through an examination of *nostimon*, in Homeric Greek, with its evocation of the idea of return and by combining this notion in an inherent perspective of memory and taste, according to its current meaning, this paper studies a form of micro-event as a trigger for action in the theater of D. Dimitriadis and W. Mouawad.

Συνδυάζοντας την ομηρική λέξη *νόστιμον*, υπό την έννοια της επιστροφής, και τη σύγχρονη σημασία μιας ευχάριστης γεύσης, όπου η λειτουργία της μνήμης παραμένει ενεργή, η προσέγγιση αυτή

εξετάζει μια ελάχισσα μορφή δραματικής σύνθεσης ως κινητήριο άξονα δράσης στο θέατρο του Δ. Δημητριάδη και του W. Mouawad.

## INDEX

**Index géographique :** Grèce

**Keywords :** Dimitriadis Dimitris (1944-), Mouawad Wadji (1968-), Tasty experience, Memory, Micro-event, Greece, Theater

**Mots-clés :** Dimitriadis Dimitris (1944-), Dimitriadis Dimitris (1944-), Mouawad Wadji (1968-), Mouawad Wadji (1968-), expérience gustative, expérience gustative, mémoire, mémoire, micro-événement, micro-événement, théâtre, théâtre

**motsclestr** Dimitriadis Dimitris (1944-), Mouawad Wadji (1968-), Tat deneyimi, Bellek, Yunanistan, Yirminci yüzyıl, Tiyatro

**motsclesel** Δημητριάδης Δημήτρης (1944-), Μουαβάντ Ουαντζί (1968-), Μνήμη, μικρο-συμβάν, γευστική εμπειρία, Εικοστός αιώνας, Θέατρο

**motsclesmk** ДИМИТРИАДИ ДИМИТРИС (1944-), ВКУС ИСКУСТВО, МЕМОРИЈА, ГРЦИЈА, ДВАЕСЕТТИОТ ВЕК, ТЕАТАР

**Index chronologique :** vingtième siècle

## AUTEUR

CONSTANTIN BOBAS

Université de Lille