



Manger dans le théâtre néo-hellénique

Modes et représentations

Representations of Eating in Greek Theatre

Το φαγητό στο σύγχρονο νεοελληνικό θέατρο

Sophia Felopoulou



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ceb/6162>

DOI : [10.4000/ceb.6162](https://doi.org/10.4000/ceb.6162)

ISSN : 2261-4184

Éditeur

INALCO

Édition imprimée

ISBN : 978-2-85831-230-6

ISSN : 0290-7402

Référence électronique

Sophia Felopoulou, « Manger dans le théâtre néo-hellénique », *Cahiers balkaniques* [En ligne], Hors-série | 2016, mis en ligne le 16 mars 2017, consulté le 06 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ceb/6162> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ceb.6162>

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.

Manger dans le théâtre néo-hellénique

Modes et représentations

Representations of Eating in Greek Theatre

Το φαγητό στο σύγχρονο νεοελληνικό θέατρο

Sophia Felopoulou

- 1 Théâtre et cuisine, arts du plateau tous les deux, de création, d'imagination, du plaisir, mais aussi actions indispensables, puisque vitales pour l'esprit ou pour le corps, étant en étroite dépendance – et interdépendance – avec la société et la culture, s'offrent à une approche comparatiste¹, aussi bien qu'à une étude interdisciplinaire. Pour le sociologue français et spécialiste des cultures alimentaires, Jean-Pierre Poulain, l'alimentation fonde la société et la transforme (2002), il en va de même pour Massimo Montanari, spécialiste italien de l'histoire de l'alimentation, qui étudie les rapports de l'acte de manger avec le travail, le pouvoir, la propriété et qui considère le « manger » comme culture (2010). Dans le même champ, celui de la sociologie, Jean Duvignaud, anthropologue et sociologue comme personnalité éminente du théâtre, pense ce dernier comme « un art *enraciné*, le plus engagé de tous les arts dans la trame vivante de l'expérience collective, le plus sensible aux convulsions qui déchirent une vie sociale en permanent état de révolution » (1999, 11). Or tous deux manifestations sociales, le théâtre et la cuisine se rencontrent dans l'impact qu'ils exercent, d'une façon ou d'une autre, sur les hommes.
- 2 Le théâtre, texte et spectacle, est assez souvent assaisonné d'ingrédients polysémiques de la cuisine²; prise métaphoriquement, la cuisine embrasse un vaste terrain de connotations qui touchent l'individu, ses états d'âme, la société et la politique. Le vocabulaire alimentaire visite à maintes reprises le langage théâtral, les mets font souvent irruption sur le plateau et la cuisine au sens propre, lieu scénique ou extra-scénique, dans la plupart des cas, professionnel ou domestique, de préparation ou de consommation d'un repas constituent le moteur de l'action et de l'intrigue.

- 3 Les pièces de notre corpus ont été écrites entre 1996 et 2008, les années prospères de l'euro, des folles dépenses et de la légitimation du *life style* pour une partie de la population hellénique, au moment même où la Grèce est devenue pays d'accueil pour les immigrés, ce qui a multiplié les inégalités et a créé une nouvelle stratification sociale. Néanmoins, pour une minorité, ces années sont porteuses d'inquiétude et d'interrogations sur cette nouvelle voie dans laquelle la société s'est engagée ainsi que sur l'avenir du pays. Ces modalités sont le noyau des cinq pièces ici traitées, et la nourriture, présente depuis le titre sera, à la fois, prétexte et moyen pour leur exposition et développement. Les pièces en question, dans l'ordre chronologique, sont les suivantes : *Manger*³, écrite en 1998, de Maria Laïna, *le Lait*⁴, 2003, de Vassilis Katsikonouris, *Miam*⁵, 2006, de Sakis Serefas, *Ce soir on dîne chez Jocaste*⁶, 2008, d'Akís Dimou. *L'Hymne national*⁷, 2001, de Michael Marmarinos et de l'équipe « *Diplous Eros* », une « performance/théorème », d'après le créateur, sur le peuple en tant que chœur antique, est le seul exemple où la nourriture soit absente du titre, mais présente sur le plateau⁸.
- 4 À l'écriture classique du *Lait*, proche d'un naturalisme contemporain et d'un réalisme psychologique, s'opposent les autres pièces qui se distinguent soit par la forme – suprématie de la narration (*Manger*), innovations scéniques (*Miam*) – soit par le style – un comique surréaliste et quasi burlesque (*Ce soir on dîne chez Jocaste*, *Miam*). Il est à noter que dans ces textes le manger, quoique verbal, apparaît dynamique et polyvalent.

Les dimensions symboliques et métaphoriques de la nourriture

- 5 Commençons par les dimensions symboliques et métaphoriques de la nourriture, associée à la personnalité de l'individu, à ses besoins et désirs, à sa culture et ses rapports avec l'environnement. Malgré les connotations symboliques, la nourriture est clairement dénotée dans les pièces étudiées et elle est même personnifiée. Soyons plus précis : *Manger* de Maria Laïna⁹, un monologue délirant, qui se veut théâtral parce que qualifié comme tel par son auteure¹⁰, serait plutôt un essai « paradoxal » – en raison du style adopté – sur l'importance de la nourriture pour le personnage monologuant, le respect que nous lui devons, le rituel que l'acte de manger nécessite ; ou encore serait une confession et une déclaration d'amour à la nourriture.
- 6 Il est évident que pour Laïna manger est un facteur de civilisation. La nourriture est en plus élevée en art qui suscite à la fois la jouissance des sens et le plaisir esthétique.
- Manger est surtout une opération humaine. La nourriture n'est pas une aspiration, un rêve pour les animaux sauvages, comme elle l'est pour l'homme. Les animaux sauvages, les insectes sauvages, les fleurs sauvages n'ont aucune idée de ce que c'est la nourriture, ils ne s'apprêtent pas à cela, ils ne passent pas des heures à préparer leur repas, à l'évoquer, à le décorer, à le toucher avec grâce, seul l'homme en est capable, lui seul peut l'élever en art, révéler son art caché, secret, lui seul peut le caresser, l'aimer, le diviser correctement en portions, le couper sans verser du sang¹¹.
(2009, 115)
- 7 La solitude est requise pour que le mangeur puisse se dévouer pleinement à l'amour de son repas. « Je suis à la maison et je déjeune seul » est la phrase d'ouverture du monologue ; néanmoins, on assiste progressivement à une sorte de dialogue du personnage avec sa nourriture. Seul avec elle, il la personnifie, en l'appelant sa

« petite », quand il lui adresse maintes fois la parole¹² ; tel qu'il est, entièrement plongé dans l'acte gastronomique, toute autre pensée ne serait que trahison. Le rituel commencé lors de la préparation atteint son comble au moment du servi, avec les bougies allumées et le tête-à-tête avec la chère nourriture qu'il consomme lentement. Une fois la nourriture dans son corps, c'est l'union parfaite des deux amoureux. L'art et l'amour sont essentiels, car ils transforment le manger d'une procédure humiliante pour l'homme – à cause de la digestion et excrétion, pensons-nous, puisque ces opérations sont mentionnées juste à la suite – en un acte d'une grande beauté.

Nous faisons entrer en nous quelque chose qui nous humilie et finalement il reste quelque chose qui nous donne de la force. [...] Le sang rouge dans le corps est à la fois pénible et bestial. [...]

En mangeant la nourriture chaude et fraîche nous arrivons à dompter la nature sauvage.

(2009, 104)

- 8 Cependant la vraie nourriture, la meilleure, est la nourriture crue, celle qui n'est pas saturée, comme le vin et le pain, comme l'amour aussi. Par contre, Éros est une graisse saturée (2009, 126), donc une mauvaise nourriture. Il serait pertinent, paraît-il, de percevoir dans le langage et la pensée de l'auteure les traits d'une approche anthropologique de la nourriture, aussi bien dans la branche biologique que sociale.
- 9 Le discours métaphorique de Laïna, équivoque, confus, désordonné, embrasse l'essence humaine ; le « manger » a créé l'humanité et il dérive de Dieu (2009, 117), raison qui explique probablement son désir de ritualiser le repas et la nourriture. La naissance et la mort, la survie, la haine et l'amour, les passions humaines, la civilisation, s'illustrent dans la manducation.
- 10 La relation intime de l'individu avec la nourriture est ingénieusement exposée, avec humour et esprit dans *Miam*, la première pièce théâtrale du poète et prosateur Sakis Serefas. Comme indiqué clairement dans le titre, cette exclamation enfantine exprime le plaisir de manger. Si Laïna évite de nommer les plats, Serefas invente un festin de mets extravagants, plein de fantaisie, que le jeune héros doit goûter avant de décoder leur symbolisme : bouchée de chocolat fourrée à la graisse d'agneau, maquereau farci à la câpre, homard à l'huile et au citron, saumon cru au citron, escargots poêlés avec du vin et du romarin, cœurs d'artichauts au citron, brebis bouillie au tarama¹³. Sept plats correspondant aux sept dernières années scolaires de Joseph, préparés et offerts à lui par le conducteur du car scolaire, surnommé Grand. La pièce écrite en 2006 est sûrement influencée par la vogue de la gastronomie, sans pour autant qu'on puisse y discerner une critique réprobatrice. En revanche, comme chez Laïna, la préparation du repas est élevée en art et les ingrédients cachent des pouvoirs secrets.
- 11 Le petit gourmand s'initie progressivement à la vie adulte et à la maturité spirituelle et sentimentale, par la voie gastronomique, tout en dégustant la vie et les friandises. Tout ce qui glisse dans son estomac est une métaphore pour tout ce qui pénètre dans son cerveau, et ce qui est digéré est ce qui est acquis. Toute la sagesse de la vie se présente comestible et se résume en une expérience corporelle du goût et de la digestion (VERVEROPOULOU, 2006). En somme, apprendre à manger signifie apprendre la vie et soi-même, ce qui justifie l'emploi du chiffre *sept*, le nombre sacré et fondamental dans plusieurs mythes et systèmes religieux. Pareilles aux sept jours de la création du monde, les sept années scolaires de Joseph correspondent aux étapes progressives vers sa maturité.

- 12 La structure textuelle et scénique de la pièce est originale. La scène est divisée en deux parties, l'une destinée à l'action centrale, à savoir le dialogue entre Joseph et le Grand, à l'intérieur d'un car scolaire, et sur les côtés de celle-ci, les événements secondaires, liés à l'action principale, ont lieu derrière des paravents éclairés, sous une forme proche du théâtre d'ombres. Dans l'autre partie se déroule l'action parallèle, représentant le passé, évoqué par Joseph et le Grand. Sur une estrade, une sorte d'*ambon*, installée au centre, se trouve le Narrateur, adressant son récit au public. À la division scénique correspond la fragmentation textuelle. L'initiation de Joseph se présente comme une mise en abyme, une analepse, remémorée par le Narrateur Joseph, adulte maintenant, qui « met à notre portée » l'action principale, intervient et commente. On s'attendait à ce que le Grand soit senti par l'adulte Joseph comme un *mustagôgos*, cependant on est surpris par son cynisme et son esprit pratique.

Le narrateur :

Je déclare qu'avec le Grand, on ne s'est jamais connu à fond. De nos paroles échangées durant ces sept ans, je n'ai pas compris son caractère. Il est vrai que dans les années qui ont suivi, le caractère des gens ne m'a jamais intéressé. Comme le caractère de mon grille-pain, d'ailleurs. Ce qui m'intéresse est que les gens fonctionnent ergonomiquement : pratiques dans leur mode d'emploi [...], faciles à être dépannés. Le Grand fut un tel appareil pendant ces années-là. J'imagine que je le fus pour lui aussi. Après chacun de nous deux a trouvé d'autres appareils.

(2006, 37-38)

- 13 Joseph est aussi appelé à approfondir dans la vie et à trouver son essence, en cherchant la recette du tarama parfait. Pendant ces années, à l'occasion de l'anniversaire du Grand, il lui prépare le tarama et chaque fois le conducteur lui indique l'ingrédient inutile, pour arriver à la fin de la septième année à découvrir que la quantité d'ingrédients n'a aucun rapport avec le goût, comme il arrive aussi dans la vie. Le tarama parfait ne demande que de l'huile et du citron.
- 14 Les années d'apprentissage du petit, associant la vie à la dégustation, finissent par l'identification des plats préparés à ses angoisses et à ses fantasmes.

Grand : « — Dis-moi Joseph. Que fait-on de notre bonheur ?

Joseph : — On l'avale, Grand.

Grand : — Et de nos peurs ?

Joseph : — On les avale, Grand.

Grand : — Et de nos morts ? De nos amours ? De nos paroles ? De nos souvenirs ?

Joseph : — On les avale tous.

Grand : — Et de la vie qui est devant toi, que vas-tu faire de ta vie Joseph ?

Joseph : — Miam, Grand. Miam miam ».

(2006, 105-107)

- 15 Les éléments culinaires, symboles et métaphores de la vie et de la société, prennent une dimension psychologique dans *le Lait* de Vassilis Katsikonouris. Le passé remémoré, souvenir, sinon heureux au moins neutre, du *Miam* hante *le Lait*, et le passage de l'adolescence à la vie adulte, réalisé grâce à la nourriture dans la pièce de Serefas, devient pénible, presque impossible à cause du manque de mémoire de la nourriture pour le jeune héros de Katsikonouris. Le jeune Lefteris reste attaché à son pays d'origine, la Russie, à son enfance et ses souvenirs, à l'opposé de sa mère Rina et de l'aîné, Antonis, qui font de formidables efforts d'intégration dans la société grecque ; ils ont grécisé leurs noms et adopté la langue et la cuisine grecque. Le petit, qui se sent profondément déraciné, et qui a hérité de la maladie de son père, une sorte de schizophrénie, cherche l'enracinement dans les bras et les seins de sa mère.

L'allaitement est pour lui désir d'appartenance et de filiation, voire moyen de garder vivant son passé.

- 16 Le lait en russe s'appelle *malako* qui en grec signifie « doux », « tendre ». Selon l'auteur, le mot russe exprime mieux ce que le mot grec connote, mais sans le prononcer. *Le Lait* dit la sensation de chaleur et de douceur que donne l'élément qu'il désigne, la sensation d'être nourri, protégé et surtout aimé, « si cela manque, l'être se sent étranger, réfugié, entre deux patries, toutes les deux considérées comme étrangères pour lui » (2006, 9), souligne Katsikonouris. En tant que symbole, le lait représente l'abondance, la fertilité, l'immortalité et la connaissance (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2000, 374-382), tout ce qui manque à Lefteris et qui justifie son besoin d'allaitement. La mère se reproche de ne pas l'avoir allaité, son aîné « ayant bu tout le lait, et rien n'en était resté pour le petit » (2006, 90-91). Quand la mère meurt et que le lait maternel est tari pour toujours, la situation de Lefteris s'aggrave et l'enfermement dans un asile devient inévitable (FELOPOULOU, 2010, 31-43).
- 17 Le caractère introverti du *Lait*, comme du *Manger*, s'oppose à l'extraversion de la pièce d'Akis Dimou, *Ce soir on dîne chez Jocaste*, avec la précision de la part de l'auteur, "a pop family story". À l'aide d'un style léger, rapide, surréaliste et burlesque, et de maints intertextes cinématographiques, l'auteur critique ouvertement la société néo-hellénique, livrée à un délire de consommation, de nationalisme dissimulé et de phobies racistes et sexuelles. La cuisine devient la métaphore de cette société ; le repas extravagant, cuisiné par Katia Papadamou, reflète le comportement excentrique des personnages, surtout de la mère, ainsi que l'absurdité de l'intrigue. À l'occasion du retour du fils Papadamou en Grèce, la mère Jocaste, le double de *Pasta Flora* – héroïne du film de Dinos Dimopoulos *Une folle, très folle famille*¹⁴ de 1965 – va offrir le dîner à la famille et à leur ami, Kosmas, copropriétaire de l'entreprise familiale, amant de la mère et de la fille et associé du père décédé, présent à la maison, mais visible seulement par Jocaste et le nouveau *butler*.
- 18 À la place de la convivialité attendue lors d'un repas familial, nous assistons à une série de révélations de secrets bien cachés et de règlements de comptes ; c'est le dîner, mais surtout les aliments qui ont suscité la crise : « T'as enragé pour cuire un oiseau et des cerises...¹⁵ et voilà le résultat !... on dirait qu'on joue dans une série brésilienne » (2008, 62) s'exclame Jocaste, s'adressant à sa fille, *fana* de la *nouvelle cuisine*. Le dîner et les aliments, moteurs principaux pour le déclenchement de l'action au cours de cette folle soirée, sont aussi marqueurs du milieu social, de l'innovation culturelle et d'un *life-style* à la grecque.
- 19 Le choix rigoureux des produits à cuisiner par Katia, suivant leur originalité, leur prix, leur *glamour*, trait typique d'une société de consommation, « obsédée par la rareté » (BAUDRILLARD, 1970, 109), rendrait leur rôle et fonction similaire aux propriétés que Jean Baudrillard attribuait aux *objets* dans les années 1960, 1970. Nous continuons à vivre aujourd'hui, au XXI^e siècle, « le temps des *objets*, nous vivons [encore] à leur rythme et selon leur succession incessante »¹⁶ (BAUDRILLARD, 1970, 17). La *nouvelle cuisine*, les recettes recherchées et les restaurants à la mode célèbrent une gastronomie vedette, ils créent des désirs, et pareils aux objets de Baudrillard, ils sont livrés à des réactions psychologiques, comme déjà remarqué dans toutes les pièces citées ici.
- Peu d'objets sont aujourd'hui [1970] offerts seuls, sans un contexte d'objets qui leur parlent. Et la relation du consommateur à l'objet en est changée : il ne se réfère plus à un tel objet dans son utilité spécifique, mais à un ensemble d'objets dans sa

signification totale. [Il ne s'agit pas] d'enchaînement de simples objets, mais d'un enchaînement de signifiants [...]. On voit que les objets ne s'offrent jamais à la consommation dans un désordre absolu. Dans certains cas ils peuvent mimer le désordre pour mieux séduire.

(BAUDRILLARD, 1970, 21)

- 20 Si dans cette phrase du philosophe on remplaçait le mot *objet* par *victuailles*, on s'apercevrait que le sens resterait le même.

La consommation touche au politique

- 21 Le sujet de la consommation touche au politique. Une société de consommation n'est pas une société d'égalité puisque, selon Baudrillard, « la profusion est fonction de discrimination » (1970, 109). La question de la nourriture est proprement politique dans tous les niveaux, de la planification et production jusqu'au marketing et aux centres de gym et de beauté. Le politique est repéré dans toutes les pièces étudiées, avec des nuances différentes. Une approche particulière a été faite en 2001 par Michael Marmarinos qui a voulu utiliser la nourriture réelle sur scène pour mêler l'art au politique, au national et à la mémoire collective (STOURNA, 2011, 255-258).
- 22 *L'Hymne national* est une performance, un *théorème* que le spectacle devra démontrer, sur la collectivité, la reviviscence fondée sur un chœur à forme moderne pour faire parler la communauté. Si tout hymne national est lié à la quête – ou à l'expression – de l'identité nationale et reproduit des stéréotypes et des idées fixes, plein de signes et de symboles, Marmarinos s'interroge sur la signification de l'hymne pour le citoyen grec, tout en utilisant un collage de matériaux hétéroclites, composé de textes authentiques¹⁷, d'interviews de gens ordinaires, pris par les acteurs. Son concept postmoderne insiste sur le *hic et nunc*, sur l'implication directe et la participation active du spectateur.
- 23 Les grandes tables avec des services, prêts à accueillir le vin et la soupe aux pois chiches qui se prépare au fond de la salle, et que partageront acteurs et spectateurs, sont censées démontrer « le tropisme des gens par les réunions et les assemblées » (FRANTZI, 2009), avec connotation ostensible aux grands rassemblements de jadis et aux fêtes populaires. Au moment où l'on sert la soupe, l'actrice, Dimitra, chante « *To minore tis avgis* »¹⁸, vieille chanson classique du *rebetiko*, insinuant la relation du repas et des moments de convivialité ou de commensalité avec la mémoire collective. La performance se termine avec les acteurs invitant les spectateurs à les accompagner dans la danse.
- 24 La quête de l'identité nationale perdue passe par les réminiscences d'une collectivité, ses goûts et ses saveurs. Les légumes secs, plat essentiel de la cuisine traditionnelle grecque, rappellent l'identité oubliée, une fois devenus signes et symboles de celle-ci. Le partage de la nourriture nous fait membre de la même collectivité, ce qui signifie partage des expériences et des problèmes.
- 25 La quête de l'identité nationale a pour Marmarinos et la compagnie *Diplous Éros* une dimension politique, tantôt ouverte tantôt sous-jacente. L'enquête de la troupe s'étend sur toutes les manifestations qui touchent les problèmes de la société contemporaine en général, et de la ville d'Athènes en particulier. Le refus du code théâtral, à savoir le mélange des acteurs et des spectateurs, le repas, l'utilisation arbitraire de l'espace

scénique, l'absence de fiction, vont de pair avec les résonances politiques et polémiques.

- 26 La cuisine dans le théâtre néo-hellénique, à l'aube du XXI^e siècle, est loin d'être pauvre et univoque ; en revanche, elle est sûrement fine, compliquée, surprenante, émotive, dynamique. Elle s'adapte aussi bien aux mutations de la société qu'aux nouveaux courants scéniques du théâtre international.

BIBLIOGRAPHIE

BAUDRILLARD Jean, 1970, *la Société de consommation, ses mythes, ses structures*, Paris : Le Point de la Question.

CHEVALIER Jean & GHEERBRANT Alain, 2000, *Dictionnaire des symboles*, Paris : Robert Laffont-Jupiter.

DIMOU Akis [Δήμου Άκης], 2008, *Απόψε τρώμε στις Ιοκάστης* [Ce soir on dîne chez Jocaste], Athènes : Aigokeros.

DUVIGNAUD Jean, 1999, *Sociologie du théâtre*, Paris : Quadrige-PUF, [1^{re} éd. 1965].

FELOPOULOU Sophia, 2010, « L'immigré dans la dramaturgie grecque contemporaine », *L'annuaire théâtral, revue québécoise d'études théâtrales*, n° 48, p. 31-43.

FRANTZI Kyriaki [Φραντζή Κυριακή], 2009, «Ο Μιχαήλ Μαρμαρινός και η διαπολιτισμική διάσταση του Εθνικού Ύμνου» [« Michael Marmarinos et la dimension interculturelle de l'Hymne national »], consulté sur http://dspace.flinders.edu.au/jspui/bitstream/2328/25158/1/Frantzi_2009.pdf

KATSIKONOURIS Vassilis [Κατσικονούρης Βασίλης], 2006, *Το γάλα* [Le Lait], Athènes : Kedros. La cinquième scène est traduite en français par Michel VOLKOVITCH, 2014, in *Auteurs dramatiques grecs d'aujourd'hui. Miroirs tragiques, fables modernes*, Les Cahiers de la Maison Antoine Vitez 11, Montreuil : Éditions Théâtrales.

ΛΑΪΝΑ Maria [Λαϊνά Μαρία], 2009, *Το φαγητό* [Manger], in *Άπαντα τα θεατρικά* [Théâtre complet], Athènes : Aigokeros.

MARMARINOS Michael [Μαρμαρινός Μιχαήλ], 2001, *Εθνικός Ύμνος* [L'Hymne national], Athènes : KOAN.

MONTANARI Massimo, 2010, *le Manger comme culture*, Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles.

POULAIN Jean-Pierre, 2002, *Sociologie de l'alimentation. Les mangeurs et l'espace social alimentaire*, Paris : PUF.

SEREFAS Sakis [Σερέφας Σάκης], 2006, *Μαμ* [Miam], Athènes : Kedros, 2006. La cinquième scène est traduite en français par Myrto GONDICAS, in *Auteurs dramatiques grecs d'aujourd'hui*.

STOURNA Athéna-Hélène, 2011, *la Cuisine à la scène, boire et manger au théâtre du XX^e siècle*, Rennes/Tours : Presses Universitaires de Rennes, Presses Universitaires François-Rabelais de Tours.

VERVEROPOULOU Zoé [Βερβεροπούλου Ζωή], 2006, «Η γευσισγνωσία της ζωής» [« Comment déguster la vie »], *Θεσσαλονίκη [Thessaloniki]*, 11 décembre 2006.

NOTES

1. Étude déjà effectuée par Athéna-Hélène STOURNA dans sa thèse *la Cuisine à la scène, boire et manger au théâtre du XX^e siècle*.
2. Pour une étude détaillée de la présence de la cuisine dans le théâtre, surtout au XX^e siècle, mais avec de nombreuses références aux siècles précédents, voir Athéna-Hélène STOURNA.
3. *Το φαγητό*. La traduction du titre en français est faite par moi-même.
4. *Το γάλα*. Extrait (scène 5) traduit par Michel Volkovitch. La pièce, mise en scène par Nikos Mastorakis, a été présentée pour la première fois au Théâtre National, sur la scène du théâtre Chora, pendant la période 2005-2006.
5. *Μαμ*. Extrait (scène 5) traduit par Myrto Gondicas. La pièce a été montée à Athènes, au théâtre Amore, en octobre 2006, dans une mise en scène d'Hélène Boza. L'auteur a reçu pour cette pièce le prix « Karolos Koun » de l'Union des critiques grecs, en 2007.
6. *Απόψε τρώμε στις Ιοκάστης*. Première le 2 février 2008, à Thessalonique par Peiramatiki Skini tis Technis, au théâtre Amalia, dans une mise en scène de Yannis Moschos.
7. *Εθνικός Ύμνος*. Première le 30 novembre 2001 à Corfou, dans la salle du Parlement Ionien.
8. La nourriture est sporadiquement présente sur scène dans *Miam* aussi.
9. En 2014, Laïna a été primée pour l'ensemble de son œuvre par la Fondation Kostas et Heleni Ouranis.
10. L'identité générique de l'œuvre serait assez ambiguë. Le personnage – masculin parce que l'auteure avoue avoir des difficultés à écrire pour des femmes (voir à propos *Lifo*, 21 mars 2014) – parle à la première personne et nous donne l'impression qu'il n'y a pas d'interlocuteur, malgré la vague adresse à une « petite ». Ce monologue semble être plutôt de la prose que du théâtre, en raison de sa division en parties, chacune précédée par un sous-titre qui fait partie de la première phrase de l'unité.
11. Quand il n'y a pas de nom de traducteur, la traduction est faite par moi-même.
12. Pourtant, nous ne sommes pas absolument sûre d'un point : la nourriture est-elle son amour ou se sert-il du vocabulaire culinaire pour déclarer l'amour à une créature humaine ?
13. L'auteur, dans sa note d'introduction, confirme avoir préparé et goûté tous les plats cités.
14. Le titre grec, *Μια τρελή... τρελή οικογένεια*.
15. Elle entend du canard avec des cerises.
16. La comparaison avec le présent est personnelle.
17. Parmi ces textes on découvre un extrait de l'œuvre du sociologue Norbert Elias, *Sur le processus de civilisation*, intitulé dans le programme grec, « La Cinquième Internationale ». L'extrait concerne les bonnes manières à table adoptées par

l'aristocratie allemande du XIII^e siècle. Une liste de vins, prononcée par l'acteur avec un accent grec, suit le texte des bonnes manières.

18. «Το μινόρε της αυγής». La même scène sera reprise plus tard, l'actrice restera la même, l'acteur sera remplacé par un autre performeur.

RÉSUMÉS

Cette communication, à travers un corpus de pièces écrites entre 1996 et 2008, de Maria Laïna, Akis Dimou, Vassilis Katsikonouris, Sakis Serefafas, essaye d'associer l'écriture dramatique des dernières années avec les changements des pratiques sociales, culinaires et culturelles. La nourriture se présente dans les pièces en question en tant que besoin vital, besoin de communication avec l'autre, besoin d'auto affirmation. « Apprendre à manger » ou « apprendre à préparer son repas » devient quelquefois synonyme d'apprendre la vie et soi-même. Manger ne figure pas seulement dans le texte et les paroles des personnages, cela devient *spectacle*, avec la préparation du dîner sur scène, son partage avec les spectateurs, point de départ et prétexte pour parler de la politique et l'exposer sur scène. *L'Hymne national* de Michael Marmarinos en 2001 nous offre, indirectement, une vue différente de ce que « manger » et se réunir autour d'une table peuvent connoter, comme la quête de l'identité nationale et de la mémoire collective.

Scenes and acts of eating as well as speech about food and culinary are very common in Greek theatre since antiquity. Modern Greek drama continues to offer a variety of similar paradigms, but from a new point of view, emphasizing social, cultural and psychological needs and changes. Plays of Maria Laïna, Akis Dimou, Vassilis Katsikonouris, Sakis Serefafas enable us to study the reflections between food, feelings and memory, and to understand how “learn to cook” or “learn to eat” are synonyms to “learn about life” and “learn about themselves”. Cooking on stage and inviting the spectators to eat, as in Michael Marmarinos' *National Anthem* (2001), is also associated with national identity, collective memory and political meaning.

Το φαγητό, μέσα από το λόγο ή ακόμη και τη σκηνική του απεικόνιση, ήταν παρόν στο ελληνικό θέατρο. Στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία, το φαγητό είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με το κοινωνικό και πολιτισμικό γίνεσθαι, αντανακλά άμεσα το περιβάλλον, τις όποιες κοινωνικοπολιτικές μεταβολές και ενίοτε καθίσταται ο μοχλός της δράσης, πυροδοτώντας ένταση και πάθος. Συχνά, μέσω της μεταφοράς ή της αλληγορίας αποκαλύπτει την εσωτερικότητα των προσώπων, τους φόβους ή τις προσδοκίες τους.

Τα έργα των Μαρία Λαϊνά, Άκη Δήμου, Βασίλη Κατσικονούρη, Σάκη Σερέφα, γραμμένα ανάμεσα στο 1996 και το 2008, στα χρόνια της ευμάρειας στο εσωτερικό, αλλά και των πολιτικών και οικονομικών αλλαγών στο εξωτερικό, αποκαλύπτουν αφενός τις αλλαγές στις διατροφικές επιλογές των νεοελλήνων και τις νέες τάσεις της γαστρονομίας που επικρατούν, αφετέρου προβληματίζονται με το νέο οικονομικό και πολιτικό πλαίσιο, οπότε το φαγητό καθίσταται τόσο ανάγκη βιολογικής επιβίωσης όσο και συναισθηματικής, καθώς επίσης και πηγή αυτογνωσίας.

Η «πολιτική» όψη της τροφής, παρούσα σε όλα σχεδόν τα έργα που εξετάζουμε, πρωταγωνιστεί με ξεχωριστό τρόπο στην παράσταση *Εθνικός Ύμνος* του Μιχαήλ Μαρμαρινού, όπου το *τραπέζι* γίνεται ο τόπος προβληματισμού και αναζήτησης της εθνικής ταυτότητας και συντήρησης της εθνικής μνήμης.

INDEX

Index géographique : Grèce

Keywords : Laïna Maria (1947-), Dimou Akis, Katsikonouris Vassilis (1960-), Serefas Sakis (1960-), Marmarinos Michael, Food, Cooking, Food and civilization, Food and politics, National identity, Collective memory, Greece, Twentieth Century, Theatre

motsclestr Laïna Μαρυα (1947-), Dimou Akis, Katsikonouris Vassilis (1960-), Serefas Sakis (1960-), yiyecek, Gastronomi, Yiyecek ve medeniyet, Yiyecek ve siyaset, Ulusal kimlik, kolektif hafıza, Yunanistan, Yirminci yüzyıl, Tiyatro

Mots-clés : Laïna Maria (1947-), Laïna Maria (1947-), Dimou Akis, Dimou Akis, Katsikonouris Vassilis (1960-), Katsikonouris Vassilis (1960-), Serefas Sakis (1960-), Serefas Sakis (1960-), Marmarinos Michael, Marmarinos Michael, nourriture, nourriture, gastronomie, gastronomie, nourriture et civilisation, nourriture et civilisation, nourriture et politique, nourriture et politique, identité nationale, identité nationale, mémoire collective, mémoire collective

motsclesmk ЛАИНА МАРИЈА (1947-), ДИМУ АКИС, КАТСИКОНОУРИС ВАГЕЛИС (1960-), СЕРЕФАС САКИС (1960), МАРМАРИНОС МИХАИЛ, ХРАНА, ГАСТРОНОМИЈА, ХРАНА И ЦИВИЛИЗАЦИЈА, ХРАНА И ПОЛИТИКА, НАЦИОНАЛЕН ИДЕНТИТЕТ, КОЛЕКТИВНАТА МЕМОРИЈА, ГРЦИЈА, ДВАЕСЕТТИОТ ВЕК, ТЕАТАР

Thèmes : Théâtre

motsclesel Λαϊνά Μαρία (1947-), Δήμου Άκης, Κατσικονούρης Βασίλης (1960-), Σάκης Σερέφας (1960-), Μαρμαρινός Μιχαήλ, Τροφή, Γαστρονομία, Τροφή και πολιτισμός, Τροφή και πολιτική, Εθνική ταυτότητα, Συλλογική μνήμη, Ελλάδα, Εικοστός αιώνας, Θέατρο

Index chronologique : vingtième siècle

AUTEUR

SOPHIA FELOPOULOU

Université Nationale et Capodistrienne d'Athènes