ePublishing

ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
EKT NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες

Τόμ. 1, Αρ. 1 (2017)

Τεύχος 3-4 (2017-2018) ΕΠΙΔΑΥΡΟΣ: ΣΥΓΚΡΟΥΣΕΙΣ, ΣΥΓΚΛΙΣΕΙΣ ΚΑΙ ΑΠΟΚΛΙΣΕΙΣ

Αισθητική ποπ στην Επίδαυρο : Ο Κύκλωπας του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία Β. Παπαβασιλείου

ΣΩΤΗΡΗΣ ΧΑΒΙΑΡΑΣ, ΕΛΕΝ ΡΟΥΤΙΕ

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΧΑΒΙΑΡΑΣ Σ., & ΡΟΥΤΙΕ Ε. (2023). Αισθητική ποπ στην Επίδαυρο : Ο Κύκλωπας του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία Β. Παπαβασιλείου. *Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες*, *1*(1), 45–52. ανακτήθηκε από https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/theatrepolis/article/view/34440

https://epublishing.ekt.gr | **e-Εκδότης:** EKT | **Πρόσβαση:** 12/10/2026 18:51:22

ΣΩΤΗΡΗΣ ΧΑΒΙΑΡΑΣ
ΕΛΕΝ ΡΟΥΤΙΕ

D'une esthétique pop à Épidaure: *Le Cyclope* d'Euripide

S o m m a i r e

La représentation du *Cyclope* d'Euripide, mise en scène à Épidaure par Vassilis Papavassiliou en 2015, est examinée d'un point de vue esthétique par deux collaborateurs du metteur en scène, universitaires en France et spécialistes de la réception du théâtre antique pour l'un et de l'esthétique théâtrale contemporaine pour l'autre. La description et l'analyse des éléments d'une esthétique *camp* concerne tant l'aspect visuel que l'élaboration dramaturgique du drame satyrique. L'adaptation méta kitsch, ou kitsch au second degré, recourt à des éléments typiques de la culture populaire, connus de tous et immédiatement reconnaissables, tels les héros de cinéma et des bandes dessinées, les tableaux de peinture détournés au profil du commerce, les motifs musicaux éculés, les thèmes des romans populaires ou encore les images des romans- photos. Grâce au détournement de la fonction première des objets scéniques s'installe l'ironie et la méta théâtralité propres au méta kitsch. Ainsi du Chœur des Satyres transformé en contrebandiers d'antiquité qui finissent par vendre le décor, la grotte du Cyclope.

Αισθητική ποπ στην Επίδαυρο : Ο *Κύκλωπας* του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία Β. Παπαβασιλείου

Π ε ρ ί λ η ψ η

Στόχος του παρόντος άρθρου είναι η περιγραφή και ανάλυση των στοιχείων της αισθητικής καμπ όπως αυτή προβάλλεται στην παράσταση του *Κύκλωπα* του Ευριπίδη που ανέβασε στην Επίδαυρο το 2015 ο σκηνοθέτης Βασίλης Παπαβασιλείου. Η προσέγγιση επιχειρείται από δυο καλλιτεχνικούς συνεργάτες του σκηνοθέτη, πανεπιστημιακούς στη Γαλλία. Η μετα κιτς προσαρμογή, ή κατ' άλλους κιτς δευτέρου βαθμού, εντοπίζεται και υπογραμμίζεται τόσο στην εικαστική όσο και στη δραματουργική επεξεργασία του σατυρικού δράματος. Κατά την προσέγγιση της παράστασης δίνεται έμφαση στη δημιουργική αξιοποίηση ενός Χορού αρχαιοκάπηλων που εμπορεύονται από αρχαία κείμενα έως τη σπηλιά του Κύκλωπα η οποία αποτελείται από παραβάν κόμιξ.

Λέξεις Κλειδιά: καμπ, κιτς, μεταθεατρικότητα, Κύκλωπας, Επίδαυρος, Βασίλης Παπαβασιλείου

Et si toute entreprise de théâtre en des lieux archéologiques, notamment à Épidaure, était menacée d'un devenir kitsch ? Telle sera l'axe de notre article. Le contremploi du théâtre antique, pensé pour des représentations de jour et aujourd'hui utilisé de nuit (et, dans le cas de celui d'Épidaure, impossible à utiliser avec sa *skéné*), si parfois, lorsque l'essai est réussi, débouche sur de grandes œuvres, d'autres fois, ramène le spectacle à une sorte de pis-aller dans une quête d'absolu du théâtre dont l'Antiquité serait le référent. Car le site, qui avale, absorbe, bouscule et défie les productions qui s'y aventurent, modélise les productions, d'autant plus lorsqu'il s'agit du répertoire antique. C'est par une conscience lucide de cet effet des lieux, de l'écart entre l'art théâtral contemporain et le lieu du théâtre antique, qu'il est possible de dépasser la "kitschification" qu'il opère lorsqu'on manque de ce recul nécessaire (en témoignent les spectacles *peplum* ou "son et lumière" qui ont jalonné l'histoire du festival d'Épidaure, comme autant de tentatives de reconstitution du théâtre originel grec, vouées d'emblée à l'échec).

L'Antiquité, ce pan de l'humanité, par la multiplication des entreprises mercantiles autour de ses restes, est devenu un objet accessible à tout un chacun et un sujet d'amusement,[1] sur le plan théâtral notamment, dans différents genres comme l'opérette ou l'opéra-bouffe où elle se retrouve prise pour sujet, caricaturée et fantasmée (voir *La Belle Hélène* ou *Orphée aux Enfers* de Jacques Offenbach).[2]

Les flots de statuettes kitsch fabriquées en série en Chine, dérivées des objets les plus nobles, inondent les pieds de l'Acropole, par vagues lancinantes.[3] Mais le Parthénon résiste, le monument n'est pas kitsch: « des œuvres comme le Parthénon ou les Pyramides d'Égypte continuent à personnifier leur époque »[4] et de ce fait « ces édifices sont véritablement les représentants d'une idée qui s'incarnait en eux ».[5]

Le cas d'Épidaure est d'autant plus parlant que les touristes n'ont pas pris totalement possession du site, car le théâtre reste un lieu actif, même s'il est utilisé autrement qu'à l'origine ; il joue l'alternance entre son statut de monument et celui de lieu d'accueil de la création. Le théâtre d'Épidaure n'est pas qu'une image qui donnerait une idée de l'Antiquité, mais son rappel dans un temps, actuel, où il trouve un nouvel usage. Par cette mise en tension du passé et du présent, il est un lieu dynamique et vivant.

---

[1] « On en vient [...] à soupçonner que l'hommage constant du kitsch à l'Antiquité témoigne de la reconnaissance confuse d'un kitsch antique, tendance intrinsèque qui, à des époques où la prolifération des artefacts traduit sinon un pessimisme artistique, du moins un doute sur les finalités transcendantes de l'art, se manifeste avec plus ou moins de retenue. L'esthétique antique, globalement, était trop attachée aux distinctions fondamentales entre ludique et grave, haut et bas, noble et trivial, beau et décor, pour sombrer totalement dans le gouffre réjouissant où l'univers kitsch la précipite. Un coup de pouce suffit, par citation ou perversion, pour accomplir l'irréparable ». Jacques Gaillard, *Beau comme l'Antique*, Actes Sud, Arles, 1995, 99.

[2] « La Belle Époque mêle les cours de l'Ilissus et de la Seine, n'en finit pas de ressusciter l'antique entre les portées d'Offenbach et les décors de l'Exposition universelle ». Frédéric Martinez, « Faux comme l'antique ou les ambiguïtés du néoclassicisme », *Revue d'histoire littéraire de la France*. Vol. 108: 2008/1, 101.

[3] « Il n'est pas d'œuvre d'art qui soit en mesure de se soustraire à l'assimilation du Kitsch par la force unique de ses qualités esthétiques objectives! Et de fait, en raison d'un processus qui peut aussi être logique, de très nombreux souvenirs, et peut-être les plus *kitsch* de tous, sont des reproductions d'œuvres d'art du pays visité ». Ludwig Giesz, « L'homme-kitsch considéré comme touriste », in Gillo Dorfles, *Le Kitsch : un catalogue raisonné du mauvais goût*, trad. Paul Alexandre, Éditions Complexe, Bruxelles, 1978, 178.

[4] Gillo Dorfles, « Les monuments »,
op.cit., 93.

[5] *Idem.*

Cependant, il n'en reste pas moins que cette menace du kitsch est bien réelle. Pour œuvrer à Épidaure, il faut donc y faire face. À ces fins, l'une des attitudes consiste à se saisir du risque en prenant le mal par la racine : en faisant de ce possible devenir kitsch de toute représentation d'un texte antique dans l'enceinte "sacrée" un outil subversif qui, par cette réversibilité, se retourne contre le kitsch lui-même pour interroger, non seulement le regard que l'on peut porter sur l'Antiquité, mais les fondements et les comportements de la société moderne.

C'est l'attitude que choisit Vassilis Papavassiliou et son équipe, en août 2013, pour monter le *Cyclope* d'Euripide au grand théâtre antique d'Épidaure, dans une attitude voisine de celle que Susan Sontag a désigné par le terme de *camp*.[6] Le spectacle, où dominait une tonalité kitsch caustique, traitait le mal par le mal, car le kitsch, de nature complaisante, ici grinçait. Il était, dans les mains du metteur en scène et du dramaturge, de la scénographe, du musicien, du chorégraphe et des acteurs, une arme qu'ensemble ils pointèrent sur la société grecque et les véritables faiseurs de kitsch, interpelant par lui le public pour bousculer ses certitudes et l'inquiéter des désordres sociaux, économiques et politiques dans lesquels le pays alors s'engloutissait sous les diktats de la troïka.

Cette production (du Théâtre National d'Athènes et du Festival) s'inscrivait à la suite des dernières créations de Vassilis Papavassiliou, *L'Aventurier* d'Alexandros Risos Ragavis, (au Festival d'Athènes 2010) et le *Mariage de Koutroulis* au Théâtre National d'Athènes (2011), dans une lignée esthétique faisant de ses spectacles l'enjeu d'une réflexion politique critique des conditions de la société contemporaine grecque, où les pièces servaient d'argument et de prétexte, davantage qu'elles n'étaient des objets de représentation, où elles étaient appréhendées selon une lecture orientée.

L'humour, cette arme première de défense à brandir devant l'absurdité des situations désespérées, apparaît comme le vecteur fédérateur de l'œuvre théâtrale de Papavassiliou qui, même lorsqu'il monte des tragédies, sait s'en servir, un humour ironique, pour éviter le pathos et la confusion, et, par une mise à distance, garantir au public ce libre arbitre. De fait, Papavassiliou ne craint pas de jouer d'effets comiques ou grotesques, qui se traduisent sur scène au niveau du texte, des principes de mise en scène et des jeux d'acteurs par des excès quasiment kitsch, trouvant leur répondant visuel dans ceux, formels ou colorés, tant au niveau des costumes que du traitement de l'espace, des scénographies de Marie-Noëlle Semet. Sa collaboration répétée avec cette plasticienne française, comme sa connaissance du théâtre européen, notamment

[6] Susan Sontag fut la première à tenter de définir le terme de *camp* en 1964. Le *camp* serait une « sensibilité » qui relèverait d'une question de goût. La principale caractéristique du *camp* est l'artificialité car, fondamentalement antinaturel, il évacue tout contenu et ne s'attache qu'à la forme. Uniquement d'ordre esthétique, il élimine donc toute question éthique. Le *camp* se conçoit d'abord comme une attitude, il permet de qualifier la « conduite de diverses personnes » (Susan Sontag, *L'Œuvre parle*, « Le style "Camp" », Paris, trad. Guy Durand, Christian Bourgois éditeur, Paris, 2010, 424). Sontag décrit le goût *camp* comme une ouverture d'esprit et d'acceptation qui permet d'apprécier des œuvres jugées mauvaises, et « de trouver son plaisir sans s'embarrasser d'un jugement de valeur » (*ibid.*, 449). De ce fait, l'amateur *camp* ne se moque pas de l'objet qualifié de *camp*, mais il « parvient à l'apprécier, à trouver un goût de réussite à des tentatives passionnées qui ont abouti à l'échec » (*idem.*), tandis que désigner un objet comme étant kitsch, c'est porter selon lui un jugement négatif, dépréciatif. Le kitsch peut être apprécié, justement, pour son mauvais goût, grâce au second degré, le *camp* permet de racheter le kitsch. « Le Camp est aussi, mais pas toujours, l'expérience du Kitsch de celui qui sait que ce qu'il voit est kitsch ». (Umberto Eco, *Histoire de la laideu*, Flammarion, Paris, 2007, 411). Ceci étant, le théâtre de Papavassiliou ne relèverait pas véritablement d'une attitude *camp*, dans la mesure où il n'est pas tant séduit par le kitsch qu'il s'en sert pour dénoncer un état sociétal, sur un mode ironique et ludique.

allemand, ont contribué à donner à son théâtre cette teinte singulière, à la fois inquiétante et festive, qui s'était d'ailleurs manifestée avant la crise, avec *le Bourgeois Gentilhomme* de Molière, en 2005 à l'Odéon d'Hérode Atticus, avec *Iphigénie en Tauride* de Goethe, dans ce même théâtre en 2006, une pièce qui, d'essence, ne prête pas à rire, mais dans laquelle, entre l'interprétation du metteur en scène et celle de la scénographe, l'ensemble relevait d'une esthétique qui tendait au kitsch. Ce kitsch toutefois n'advenait que par touches; une réflexion grave et construite, comme une élégance plastique générale, en limitait les débordements et, entre deux rires, soulevait des questions sans réponses. La démarche artistique de Papavassiliou relèverait d'une attitude *camp*, si ce n'est que, justement, toujours, la pensée veille.

Ce glissement esthétique de plus en plus affirmé s'est effectué lentement, naturellement, tout au long de son travail ces quinze dernières années. Il ne tient pas, bien sûr, à des questions de répertoire ou des lieux de représentation des spectacles, mais à une évolution en phase avec les pratiques de l'art contemporain, en théâtre, en musique, en danse et en arts plastiques, à laquelle seule une sorte d'osmose avec ses collaborateurs pouvait aboutir (scénographe Marie-Noëlle Semet, musicien Dimitris Kamarotos, chorégraphe Dimitris Sotiriou, éclairagiste Eleftheria Deko, collaborateur artistique Sotirios Haviaras). C'est par la persévérance et la répétition que se gagne cette confiance qui libère et permet toutes les audaces de l'œuvre collective. Si l'on ne peut guère déceler d'éléments kitsch dans ses deux œuvres précédentes à Épidaure, *Ajax,* 1996 et *Œdipe tyran*, 2000, la représentation du *Cyclope*, quatrième spectacle de cette équipe, relève presque, de ce point de vue, d'un manifeste.

Le ton faussement désinvolte, vandale et iconoclaste sur lequel l'équipe technique aborda le drame satyrique d'Euripide, cette œuvre de divertissement de faible d'intérêt face aux préoccupations de notre temps, fut immédiatement adopté par les vingt comédiens. Et l'approche ludique de l'œuvre d'Euripide contamina celle du site sacré d'Épidaure. Le rire était bien une réaction de survie, en réponse aux restrictions sévères qui venaient d'être imposées au pays par la "troïka" européenne.

Le *Cyclope*, unique pièce de ce genre théâtral particulier qui nous soit parvenue jusqu'à ce jour, est rarement jouée. D'une part, parce que sa durée, très courte, liée à sa fonction de clore le cycle de la tragédie, ne correspond pas à celle, convenue, d'un spectacle moderne, de l'autre, parce que le décalage de cette farce par rapport au monde contemporain trouve difficilement une justification à sa représentation: il était *a priori* en effet difficile d'établir une quelconque résonance avec les préoccupations du public grec dans les démêlés de Polyphème avec le vaillant et rusé Ulysse, pas plus que dans ceux, confus et troubles, des deux héros avec Silène, le vieillard lubrique, et son troupeau de satyres.
Conséquemment, il parut vite évident que la pièce ne pouvait être représentée qu'à condition d'être insérée dans un contexte plus global et placé en phase avec l'actualité brûlante du public. Comme pour *L'Aventurier* et *Le Mariage de Koutroulis*, le spectacle reposa donc sur le principe d'une mise en abîme et l'humour servit d'outil dénonciateur du contexte ambiant traumatique.

Le *Cyclope* fut donné comme une pièce de divertissement,[7] montée par un groupe de petits mafieux désœuvrés qui, après avoir cherché à tirer tout ce qu'il

[7] Aujourd'hui encore, le théâtre d'art est souvent considéré comme l'opposé des spectacles de divertissements qui seraient, eux, plus proches de la culture de masse et donc du kitsch. Si le plaisir esthétique a pu être rejeté du domaine de l'art, comme l'écrit Theodor W. Adorno (« le concept de jouissance artistique, comme concept constitutif, doit être éliminé », in *Théorie esthétique*, trad. Éliane Kaufholz et Marc Jimenez, Klincksieck, Paris, 2011, 35), le kitsch, lui, a toujours été lié à cette

pouvait de la Grèce en la pillant pierre par pierre jusqu'à la rendre exsangue, s'attaquait à la seule chose qui lui restait: le répertoire antique. Ces petits truands décidaient donc de vendre la pièce d'Euripide, comme un incunable qu'Ulysse aurait trouvé dans une malle, aux touristes chinois spectateurs d'Épidaure (idée bien entendu rapportée par le metteur en scène et son conseiller artistique et littéraire dans un paratexte qui encadrait celui d'Euripide, avant et après). En sus de cette question du pillage généralisé du pays (les Chinois venaient d'acheter le port du Pirée ainsi que d'autres infrastructures grecques importantes) qui leur servait de filigrane, Papavassiliou et Haviaras poursuivaient l'idée, déjà présente dans les spectacles précédents, que le trafic d'antiquités était le seul mode de fréquentation possible de cet ailleurs qu'est devenu pour les Grecs l'Antiquité – problématique au cœur de la représentation d'*Iphigénie en Tauride*, où Iphigénie la prêtresse se faisait gardienne de musée, entretenant et protégeant les statues des voleurs[8] (dans sa pièce, Goethe lui-même, par la voix de Thoas, accusait déjà les Grecs, de façon détournée d'être des pilleurs[9] et Oreste et Pylade arrivaient en Tauride dans le dessein de dérober la statue d'Artémis).

À l'arrivée du public, entre chien et loup, un groupe de *kapili*[10] occupait la plateforme d'accueil en terre battue par laquelle celui-ci pénètre dans l'enceinte du théâtre. Il le haranguait pour lui vendre des vieux habits, des bonbons ou machines déclassées, en exécutant des numéros de jongleur ou cracheurs de feu, et en tentant de lui extorquer quelques sous. La référence initiale de la place Abyssinie à Athènes, où se réunissent petits escrocs et badauds désœuvrés, introduisait un présent misérable et donnait le ton. La nuit tombée, de là où ils se trouvaient, chacun arborant une lampe frontale, les *kapili*, passant par-dessus la *skéné*, atteignaient l'*orchestra*, quasi nue, à peine occupée d'une sorte de mâchoire métallique plantée de tiges de fer dressées, évoquant quelque chantier abandonné. Le groupe, hagard et sans ressources, errait à la recherche de son chef, Ulysse. Celui-ci, rentrant de voyage (en gabardine, lunettes de soleil et valise à roulettes), ayant appris le chinois durant ses péripéties [!], tirait un dernier tour de sa valise et proposait à ses hommes de monter le *Cyclope* d'Euripide, ici et maintenant, à Épidaure.

Les comédiens dressaient le décor (qu'ils démontaient à la fin pour le brader au public), et le *Cyclope* devenait un insert dans un propos plus large, selon un principe de méta théâtralité sans surprise. Les dix-huit châssis, de deux mètres sur trois chacun, étaient empreints d'une reproduction du *Paysage avec Polyphème* de Nicolas Poussin (1649) dans lequel étaient représentés Acis et Galatée, vivant leur amour dans le dos du Cyclope, juché au sommet de l'Etna (la mise en scène avait mis

---

question de la jouissance, puisque l'un de ses buts est « de divertir et de compenser les effets désagréables inhérents à la rigidité du monde du travail » (Valérie Arrault, *L'Empire du kitsch*, Paris, Klincksieck, Paris, 2010, 47).

[8] Dans une scène prémonitoire de ce qui allait se passer quelques années plus tard dans les musées de Mésopotamie.

[9] Makriyannis, héros de la Guerre d'Indépendance grecque, connu pour avoir appris à écrire, dans sa vieillesse, afin de rédiger ses *Mémoires* (bases et trésor de la littérature néo-hellénique), raconte comment il a sauvé les sculptures de l'Acropole, au risque de sa vie, en donnant du plomb aux Turcs pour qu'ils ne fondent pas, pour en faire des balles, celui des colonnes du Parthénon, où il les assiégeait... Ce qui ne l'empêcha pas, en d'autres temps, de revendre illicitement quelques antiquités (ce qui en fait un légendaire *archéokapilo*).

[10] Le mot *kapilos* (κάπηλος, littéralement « cabaretier, cantinier ») signifie métaphoriquement en grec « trafiquant ». Il est très fréquemment utilisé avec le mot *archéo* (αρχαίο) − ce qui donne le mot composé *archéokapilos*, qui veut dire marchand, revendeur illicite d'antiquités, et même faussaire.

l'accent, de façon comique, sur la peine d'amour de Polyphème, jaloux de cet Atis qui lui avait dérobé sa Galatée).

Chacun des châssis portait un fragment du tableau de Poussin, *Paysage avec Polyphème* (1649), en couleur au verso, en noir et blanc au recto. Ces panneaux assemblés (piqués dans la mâchoire de fer) constituaient les parois de la grotte du Cyclope : les comédiens les dressaient un à un en un cylindre ouvert (avec une entrée côté public et une sortie au fond), sur lequel avait été greffé le dessin grossier d'une bouche pulpeuse édentée et obscène, ainsi que celui de deux yeux bleus globuleux (disposés de sorte que le public n'en voit jamais qu'un seul à la fois). Ce montage au vu du public, qui évitait les surprises et permettait au spectateur de rester maître de ce qu'il voyait participait d'un effet kitsch.[11] Les panneaux étaient sertis d'une série de *leds* et la lumière pouvait ainsi irradier de la grotte elle-même (comme lorsque le Cyclope dévorait l'un des compagnons d'Ulysse). Vers la fin du spectacle, quand le monstre, l'œil crevé, tournoyait affolé sur lui-même, les *kapili* démontaient et volaient sa grotte pour tenter de vendre les "toiles" au public. Lorsqu'ils quittaient le théâtre, ne restaient sur l'*orchestra* que les prémisses d'un chantier avorté qui aurait visé à recoller les morceaux de l'Histoire.

À tous les niveaux, le spectacle traitait le mythe et le présent sur un mode ironique et désuet. Si le lieu grandiose d'Épidaure, semble *a priori* requérir des moyens à sa démesure, il semblerait finalement que les petites formes seraient fort appropriées et davantage à son échelle. La mesure petite et humaine du spectacle et de sa mise en forme trouvait là davantage sa place que n'importe quelle machine énorme. À l'échelle des comédiens, elle ne troublait pas celle du paysage, qui l'accueillait naturellement.[12]

Méta théâtralité, divertissement, ironie, culture et registre populaire, excès, recours à des stéréotypes identifiés comme tels, profusion de couleurs, reproductions d'œuvre d'art, changements d'échelle sont quelques-unes des caractéristiques du kitsch qui se retrouvent au sein du spectacle. Ainsi la tonalité vestimentaire composite et disparate des costumes des *kapili*[13] accumulant les styles, conduit-elle à une absence de style, « à un style d'absence de style ».[14] Quant à la reproduction de la peinture de Poussin, en plus d'être une copie mécanisée[15] d'une œuvre d'art, agrandie

[11] Le kitsch évite tout effet de réelle surprise, toute source de possible inquiétude. Il promet un bonheur facile, accessible et sans effort, il offre la possibilité de jouir d'un « plaisir décomplexé » (Valérie Arrault, *op. cit.*, 44) et de « partager le même plaisir de vivre le présent déchargé de complications intellectuelles ou "idéologiques" » (*ibid.,* 47). Ainsi, le kitsch créé des œuvres où tout est déjà « prédigéré, il épargne tout effort au spectateur en lui proposant un raccourci qui lui fait éviter ce qui est nécessairement difficile dans l'art authentique » (Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch », in *Art et Culture (Essais critiques)*, trad. Ann Hindry, Éditions Macula, Paris, 2014 [1988], 26).

[12] Voir, entre autres critiques élogieuses, celle du journaliste de théâtre le plus influent, Giorgos Sarigiannis : http://totetartokoudouni.blogspot.fr/2013/08/blog-post_5.html.

[13] Exemple de mauvais goût, car ils accumulent motifs, couleurs et symboles sans autre cohérence apparente que le bon plaisir de la scénographe qui renvoie à celui des personnages, lesquels, en assemblant des éléments *a priori* jugés beaux séparément sans rechercher une certaine harmonie, tombent dans le ridicule et le kitsch. Le kitsch de leurs costumes marque immédiatement l'appartenance sociale de ces personnages qui, au lieu de paraître distingués, montrent leur inculture. « "Ça fait kitsch" comme "ça fait mauvais genre" : le kitsch se trahit par son effet. Alors qu'il croit "faire classe", c'est-à-dire littéralement marquer son appartenance à la classe sociale réputée bonne, le kitsch signale malgré lui, à son insu, son origine illégitime ». Christophe Genin, *Kitsch dans l'âme*, Vrin, Paris, 2010, 43.

[14] Abraham Moles, *Psychologie du kitsch : l'art du bonheur*, Denoël Gonthier, Paris, 1971, 5.

[15] La reproduction mécanisée d'une œuvre d'art lui ferait perdre son aura, son *hic et nunc* comme le démontre Walter Benjamin dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique.* Et elle a

démesurément,[16] coupée en fragments réassemblés dans un ordre différents, greffée d'éléments étrangers,[17] elle voit sa fonction modifiée, de tableau, elle devient un élément scénographique, une grotte,[18] l'emblème kitsch de cette représentation.

Cependant, cette propension au kitsch reste mesurée et contrebalancée par le propos général du spectacle et d'autres images plus retenues. Cette surenchère est calculée, et le "mauvais goût" traité « "par excès" plutôt que "par défaut", jusqu'au moment où cela se renverse en une élégance supérieure, désinvolte, au second degré ».[19]

Ces caractéristiques du kitsch, qui ont été listées par certains théoriciens comme Abraham Moles ou Christophe Genin, repérables à un second degré dans cette représentation du *Cyclope*, en ces lieux prenaient une résonance particulière. Ainsi mis en scène, le kitsch devenait un outil politique, une manière de désigner la nature de notre rapport à l'antique et une méthode pour aborder l'Antiquité en proposant une imagerie familière là où on ne l'attend pas car en son lieu originel même, à Épidaure.

La pièce du *Cyclope* n'étant plus aujourd'hui qu'une curiosité atypique, dépossédée de sa fonction initiale, une coquille vide (qui abritera l'amour kitsch du Cyclope, Silène en longue robe rose), renvoyant à une culture en miettes, un décor en morceaux, à vendre, l'ironie et la mise en abîme paraissent les seules manières possibles de la jouer. Entre les mains de Papavassiliou et son équipe, elle était un objet, une antiquité dont on ne pouvait tirer quelque chose qu'à condition de le revendre. Cette désinvolture, qui rejoindrait celle de l'artisan fabriquant une copie sans trop s'encombrer de vraisemblance, s'appropriant l'œuvre à des fins mercantiles, est véritablement kitsch. Mais, ainsi donnée à explicitement à voir, lucidement, elle relève d'un détournement du kitsch : elle rit de cette imagerie populaire qu'elle reprend (ainsi des costumes à la Kusturica ou de celui d'Ulysse en Johny Depp, pirate des caraïbes...), à laquelle elle donne une saveur caustique. Le "mauvais goût", parce que et à condition de le faire grincer, prête à rire. Sa reprise participe alors d'un regard critique où l'on exhibe la décadence d'une société, en amenant le public à rire de lui-même ou de cet autre "inculte".

Si le kitsch ne cherche pas à inquiéter mais à rassurer, à conforter le spectateur et à lui faire plaisir, ici, il servait l'effet contraire. La chose n'était pas là pour faire joli mais pour inquiéter : la base sur laquelle la grotte du Cyclope était plantée

---

fait entrer l'art dans une nouvelle ère : « Sortir de son halo l'objet, détruire son aura, c'est la marque d'une perception dont le "sens de l'identique dans le monde" s'est aiguisé au point que, moyennant la reproduction, elle parvient à standardiser l'unique ». Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique,* Gallimard, Paris, 2000 [1939], 18.

[16] « Le kitsch change de format en jouant sur le gabarit de l'œuvre originale. Cela peut se faire en augmentation : on accroît la taille de l'objet, par exemple, *Hanging Heart* de Jeff Koons, un cœur de deux tonnes et près de trois mètres de haut ; cela peut aller jusqu'au colossal. Cela peut se faire en diminution : on réduit la taille de l'objet, par exemple une Statue de la Liberté ou une Tour Eiffel de quinze centimètres de haut ; cette réduction peut aller jusqu'à la miniature d'un porte-clés ». Christophe Genin, *op. cit.*, 77.

[17] Les collages sont similaires à des ornements qui transforment définitivement la peinture en un objet de décoration de mauvais goût : « la prolifération de l'ornement, dans sa gratuité, sa non-fonctionnalité, jusqu'au moment où il engloutit et fait disparaître le "fond" – où triomphe l'hyper-ornement ». Guy Scarpetta, *L'Artifice*, Bernard Grasset, Paris, 1988, 24.

[18] Prenant de ce fait une fonction décorative anecdotique : « Le kitsch participe à la fois de la fonctionnalité, de l'acquisivité, de l'esthétique. S'il y a en même temps altération dans la fonctionnalité et tendance spécifique à la *décoration,* cette addition est ressentie comme nécessaire à la beauté ». Abraham Moles, *op. cit.*, 30-31.

[19] *Ibid.*, 124.

renvoyait à un piège à loup, la bouche grotesque qui maculait ces panneaux était dévorante et obscène et les paroles des acteurs à double sens, volontiers agressives et critiques. « Alors que par le kitsch, l'art tourne au ridicule, un autre art fait de cette dérision l'expression pathétique de son époque. ».[20] La ligne esthétique du spectacle avait à voir avec cette impureté dont parle Guy Scarpetta, celle d'un art qui traite le kitsch par détournement, surcodage, corruption, dénaturalisation[21].

Le kitsch du *Cyclope* renvoyait au pathétique d'une Grèce en faillite sur tous les plans.

[20] Christophe Genin, *op. cit.*, 121.
[21] Guy Scarpetta, *L'Impureté*, Bernard Grasset, Paris, 1985, 9.