

Ana Bordenave

Le recours au mythe pour un dépassement des représentations de genre.

***Mystère I : Hermaphrodite endormi/e* (1982) de Klonaris et Thomadaki**

**INVOKING MYTHOLOGY TO MOVE BEYOND
THE BINARY OF GENDER REPRESENTATION.**

**KLONARIS/THOMADAKI'S MYSTÈRE I :
HERMAPHRODITE ENDORMI/E (1982)**

Abstract: Maria Klonaris and Katerina Thomadaki are Greek artists and art theorists, who make experimental film and multimedia art. With this article, I analyse the reinvestment of the mythical figure of Hermaphrodite, use to move beyond the binary of gender representation in the art installation *Mystère I: Hermaphrodite endormi/e*, created in 1982. With this study, I try to question the link between the mythical image, the artist's images, and the social image of androgyny, and their impact on the choices of the artists.

Keywords: Maria Klonaris; Katerina Thomadaki; Multimedia Art; Gender Representation; Myth; Hermaphrodite; Androgyny.

ANA BORDENAVE

Université Paris 8, LEGS, Paris
anabrdnv@gmail.com

DOI: 10.24193/cechinox.2022.42.16

Maria Klonaris et Katerina Thomadaki, qui utilisent à partir de 1976 la signature commune Klonaris/Thomadaki, sont cinéastes expérimentales, artistes multimédias et théoriciennes d'origine grecque. Dans cet article, je propose d'étudier le réinvestissement de la figure d'Hermaphrodite comme dépassement des représentations binaires de genre, à travers l'analyse de *Mystère I : Hermaphrodite endormi/e*, créée en 1982 par les deux artistes, et les liens que l'œuvre tisse entre image mythique, image réelle et représentation de l'androgynie. Cette analyse émerge en grande partie des archives de Klonaris/Thomadaki conservées à la Bibliothèque nationale de France et dans leur atelier parisien, ce pourquoi je remercie vivement Katerina Thomadaki dont la générosité m'a permis d'en découvrir l'univers.

Travaillant ensemble depuis 1968 à Athènes, Klonaris et Thomadaki s'installent à Paris en 1975 et construisent une œuvre foisonnante, du cinéma aux installations multimédia. À Paris, elles découvrent

la scène artistique française et l'art corporel, mais également les mouvements féministes qu'elles côtoient à travers la diffusion de leurs films, telle la rétrospective sur les films de femmes « Kinomata » à Rome en 1976¹. Leur premier film en France, *Double Labyrinthe* (1975-1976), est chaleureusement accueilli par la scène du cinéma expérimental. Avec le Super-8, elles renouvellent les représentations attendues des corps dans une perspective féministe, mêlant approches subjectives et réappropriations mythologiques : une démarche fortement politique qu'elles théorisent par le concept de *Cinéma corporel*, et à travers de nombreux textes dont le « Manifeste pour une féminité radicale, pour un cinéma autre » (1977) et le « Manifeste pour un Cinéma Corporel » (1978). Nommé en écho à l'art corporel, avec lequel les artistes dialoguent², le *Cinéma corporel* combine subversion du médium cinématographique et réappropriation de la représentation des femmes par elles-mêmes. Au cours d'une période qui s'étend d'environ 1975 à 1982, le cinéma de Klonaris/Thomadaki se caractérise par un questionnement sur ce qu'elles nomment la « féminité radicale³ », et par la double autoreprésentation des cinéastes⁴. À partir des années 1980, leur volonté de dépasser les identités de genre se perçoit avec plus de clarté, ce dont témoignent entre autres les œuvres du *Cycle des Hermaphrodites* initié en 1982 et du *Cycle de l'Ange* initié en 1985. D'une part, les artistes s'éloignent du cinéma; et d'autre part, elles se détachent de tout écho essentialisant, en se concentrant sur la représentation d'identités autres – hermaphrodite, androgyne, cyborg, enfants siamois, ange intersexe. Des identités autour desquels se construisent des œuvres

que nous pourrions nommer aujourd'hui, anachroniquement, *queer* ou *pré-queer*⁵. Dans la continuité du cinéma élargi, elles réalisent des installations multimédias autour de ces figures. On y retrouve l'atmosphère nocturne qui les caractérise, et un aspect céleste de plus en plus explicite. On y retrouve également leur utilisation de couleurs, matières et objets signifiants attachés aux corps, issus de leurs quotidiens, de formes historiques, ou encore de signes alchimiques. D'un corps et d'un imaginaire à l'autre, les artistes semblent composer un univers croisant croyances et mythologies ancestrales ouvert à la recomposition des corps et des identités. *Mystère I : Hermaphrodite endormi/e* de 1982, est leur première installation multimédia, composée autour de la figure d'Hermaphrodite, et nous interroge sur les leviers formels et conceptuels dans la formation de cet imaginaire par les artistes.

Mystère I : Penser l'installation comme une œuvre cinématographique

M*ystère I : Hermaphrodite endormi/e* a été créé et présenté pour la section son de la XII^{ème} Biennale de Paris, du 2 octobre au 14 novembre 1982 au Musée d'art Moderne de la ville de Paris. Ce travail est le premier environnement avec projections conçu par les artistes, et contient leur premier travail sonore.

Dès 1977, Klonaris et Thomadaki créent des œuvres de cinéma élargi avec films et photographies, projections multiples et actions performatives. Cette recherche les amène à sortir de la salle de cinéma, écho au développement des installations vidéo dans les années 1980. Avec *Mystère I : Hermaphrodite endormi/e*,

les artistes changent de format. Elles opèrent un passage « du cinéma-projection au ciné-environnement » comme le souligne l'historienne Simonetta Cargioli dans son article « Klonaris/Thomadaki : du cinéma élargi aux environnements de projection », retraçant l'évolution formelle et conceptuelle de leurs œuvres de cinéma élargi et leur basculement vers l'environnement multimédia. Elles offrent le « lieu d'une véritable pénétration du cinéma à l'intérieur des arts plastiques »⁶.

L'installation fait référence à la statue de l'*Hermaphrodite endormi*, dite l'*Hermaphrodite Borghèse*, conservée au Louvre. Œuvre romaine d'époque impériale, découverte en 1618, cette statue date du 2^e siècle après J.- C. et fut réalisée d'après une œuvre grecque du 2^e siècle avant J.- C., puis augmentée d'un socle réalisé par Le Bernin en 1619. En utilisant son image, Klonaris et Thomadaki envisagent de la « transposer [...] du Louvre au Musée d'art moderne par le moyen de la projection. Faire un pont diachronique entre passé et présent⁷ ». Pour l'occasion, elles obtiennent l'autorisation de photographier et filmer la statue dans son espace d'exposition, et toute l'installation s'organise autour de cette image.

L'espace mesure environ 30 mètres de long sur 6 mètres de large, et se décompose en trois parties. Il regroupe 13 projections de diapositives, et 5 projections Super-8 diffusées en boucles continues, une bande sonore de 70 minutes diffusée dans tout l'espace, et différents objets et éléments scénographiques : deux coupes, des roses, un écran et un socle de tulle, quatre parois de plexiglas. La zone d'entrée est précédée d'un mur qui reçoit une large projection diapositive : le visage d'Hermaphrodite,

créant une coupure aussi matérielle que symbolique avant l'espace de l'œuvre.

La première salle accueille trois projections de diapositives : des roses sur un écran circulaire au sol ; Hermaphrodite sur le mur gauche ; la violoncelliste Hélène Bass en train de jouer sur le mur du fond, à droite de l'ouverture vers la deuxième salle.

La deuxième salle, espace central rectangulaire, est occupée par des projections croisées de diapositives et de Super-8. Les deux murs à droite et à gauche de l'entrée sont recouverts des plaques de plexiglas sur fond noir, créant des miroirs noirs où se reflètent les projections latérales. Sur les murs de droite et de gauche des portraits photographiques de Maria Klonaris et Katerina Thomadaki sont projetés, apparitions en costume tenant une coupe de cristal remplie de roses, de dos sur l'une des images, de face et de profil sur l'autre, brouillée par le mouvement. Quatre projecteurs Super-8 diffusent des films de la place de la Concorde de nuit, encadrant les portraits. La documentation photographique sur l'installation ne témoigne malheureusement pas des films, les contrastes de lumière empêchant les prises de vues. Klonaris et Thomadaki utilisèrent également des films de la place de la Concorde dans leur œuvre de cinéma élargi suivante, *Orlando (Hermaphrodite II)* de 1983, et des extraits photographiques en sont conservées : les images pour *Orlando* se composent d'effets de lumières urbaines dessinant des taches, des lignes droites ou des mouvements circulaires abstraits. Cela nous donne une idée des images projetées pour *Mystère I*. Enfin, un écran trapézoïdal au sol, sur lequel se trouvent des roses, reçoit une image photographique de faisceaux de lumineux. À l'extrémité,

un dernier écran de tulle suspendu reçoit deux projections superposées, diapositives et Super-8, représentant la statue. Pour la première fois l'image du corps d'Hermaphrodite apparaît - sur la photographie, on le voit partiellement, de dos, du haut de la tête jusqu'aux genoux. Le tulle crée un effet de moirage proche d'un hologramme, que les artistes nomme à l'époque « tullogramme », et démultiplie l'image, en trouble les lignes, la libère de son support.

Le troisième et dernier espace est conçu comme un lieu de secret. L'image de la statue se démultiplie dans cinq projections de diapositives. Au sol, un écran circulaire reçoit une projection de nuages, deux coupes de cristal remplies de pétales de roses au centre. Sur les murs de droite et de gauche, le visage d'Hermaphrodite vu sous différents angles se superposent. Sur le mur du fond, un socle recouvert de tulle recevant une projection de nuages. Au-dessus, une projection de l'Hermaphrodite s'y repose, allongé, à hauteur d'yeux, toujours de dos, mais visible entièrement pour la première fois. La dynamique de démultiplication de la statue suit une progression de la première à la dernière salle, et trouve son dénouement dans cette image à la mise en scène céleste.

Une création sonore originale participe de l'expérience, constituant le cœur de l'œuvre. Elle est composée à partir de la sarabande de la suite n°5 de Bach pour violoncelle, à laquelle s'ajoutent des bruits naturels - du vent au verre brisé - et des textes en français et grecs écrits par les artistes et inspirés des textes de l'alchimiste Maria L'Égyptienne. Le son est diffusé à travers vingt haut-parleurs dans les trois salles. La violoncelliste Hélène Bass est invitée à réaliser une interprétation

performative de la sarabande de Bach, dans la première salle ou dans la salle finale, redoublant la bande son. La projection de son image dans le premier espace crée une mise en abyme, un rappel de son passage⁸.

Cette installation complexe, techniquement et symboliquement⁹, résulte d'un travail d'ajustement, dont témoignent les ébauches de projets successifs présents dans les archives des artistes. Le projet initialement présenté par Klonaris et Thomadaki à la Biennale de Paris, a dû être modifié. Très similaire au plan final, à quelques exceptions près, le projet initial présentait donc une salle centrale arrondie, des projections était moins nombreuses et des surfaces de projections différentes et moins diversifiées. Les deux artistes proposaient également chacune une performance dans le deuxième et le troisième espace. Ces changements furent impulsés par les contraintes de production, cependant, l'analyse des choix finaux des artistes ainsi mis en lumière permet *a fortiori* d'éclairer l'analyse de l'œuvre.

La mise en scène des corps : Hermaphrodite, le mythe et l'image des artistes

Les performances du projet initial L'offraient une place centrale aux artistes dans l'espace. Nous en connaissons les éléments principaux inscrits sur le dossier du premier projet présenté à la Biennale¹⁰. Dans la première salle devait avoir lieu la performance au violoncelle, joué par un jeune garçon sur un miroir. Dans la deuxième salle sur une estrade, Maria Klonaris devait s'asseoir, vêtue d'une longue robe, un lion empaillé à ses pieds, récitant des morceaux de textes, une projection

d'encéphalogrammes d'un sujet endormi à ses pieds, et une projection de la fontaine des innocents évoquée dans certaines notes¹¹. Dans la troisième salle, Katerina Thomadaki devait être allongée sur un divan, dans un costume ample et voilé, l'image de la statue projetée sur son corps, et la silhouette d'une haute fenêtre similaire à celle derrière la statue du Louvre en arrière-plan, reproduisant la scénographie du musée¹². Dans la première comme dans la dernière salle, au lieu d'écran circulaire, deux bassins d'eau au sol¹³.

Bien que les performances n'aient pas été réalisées, des notes de travail non datées, citent une série de photographies « à réaliser » reprenant des éléments de performances : celle d'Hélène Bass, celle de Maria Klonaris sur fond noir, et celle de Katerina Thomadaki sur fond blanc¹⁴. Au final, les photographies d'Hélène Bass, et de Maria Klonaris sur fond noir accompagnée de Katerina Thomadaki, sont exposées dans les salles associées aux performances initiales. La performance de Klonaris trouve ainsi une réinterprétation dans l'œuvre, et l'aspect rituel apparaît conservé. Cependant, elle n'occupe plus la place centrale, mais encadre la projection de la statue, associée aux effets lumineux. Son image participe de ce mouvement dynamique autour de l'émergence d'Hermaphrodite.

Dans le mythe ovidien de Salmacis et Hermaphrodite, Hermaphrodite est l'enfant d'Hermès et Aphrodite. Décrit par Ovide dans un univers mettant en valeur son apparence gracieuse, le jeune homme attire malgré lui la nymphe Salmacis alors qu'il se baigne dans une fontaine. Hermaphrodite refusant ses avances, celle-ci le piège dans l'eau, et lors de cette étreinte violente demande aux dieux d'unir leurs

deux corps, créant une nouvelle nature double¹⁵. Dans les arts plastiques, l'eau et la fluidité sont habituellement associées au féminin. On retrouve cette association chez Watelet dans le *dictionnaire des arts*, ou encore chez Winkelmann qui dans son approche de l'art antique prolonge cette association à travers la figure du jeune éphèbe androgyne comme idéal de beauté aux formes charnues et aux lignes fluides. Le mythe tourne autour de cette dégradation du masculin dans le féminin, selon les standards de l'époque romaine à laquelle il fut écrit, et l'eau y est le lieu de la transformation dévirilisante¹⁶. Le texte de la bande-son de l'œuvre de Klonaris/Thomadaki donne une place importante au terme « eau »¹⁷, alors que les éléments sonores jouent sur des sonorités d'écho aquatique. Cependant, dans le projet final, aucun élément aquatique n'est représenté ou présent dans la scénographie. Malgré tout, la seconde salle construit cet environnement fluide de lumière et de circulation automobile, au centre duquel apparaît Hermaphrodite, également sur film Super-8, seule autre projection de l'installation. Les effets lumineux composent une dynamique fluide, les mouvements du corps et des lumières se font écho, évoquant ensemble cette dynamique de transformation.

Les images de la place de la Concorde et de la circulation automobile rappellent la contemporanéité de l'œuvre, elles l'ancrent dans l'époque de création, et créent un dialogue frontal entre le mythe antique et le monde contemporain. Plus qu'une simple actualisation du mythe cependant, les faisceaux lumineux aux couleurs jaune-or nous semblent évoquer également la transformation alchimique des métaux, renforcé par d'autres évocations alchimiques dans

la bande-son. À cela s'ajoutent d'autres évocations alchimiques explicites dans l'œuvre et dans la bande-son. Ainsi s'inscrit la transformation d'Hermaphrodite dans un imaginaire alchimique. L'œuvre trace un parallèle entre le dépassement des oppositions issues des mythes grecs sur l'androgynie, et la recherche de ce dépassement par l'alchimie. Cependant, contrairement au mythe pour lequel la transformation est dévalorisante, elle revêt ici, dans l'installation, un caractère idéal et positif. Les artistes apparaissent alors dans cet espace, tout comme la nymphe Salmacis, étrange remplacement, et endossent le rôle de l'impulsion créatrice et transformatrice¹⁸.

Transformation terminée, dans la salle finale, Hermaphrodite apparaît, paisible et céleste. L'association que devait créer la performance entre Katerina Thomadaki et Hermaphrodite disparaît quant à elle totalement du projet final.

Bien que la performance de la salle finale n'ait pas été réalisée, l'idée s'inscrit dans la continuité d'un jeu d'identification régulier chez les artistes. En effet, à partir des années 1980, Klonaris et Thomadaki construisent leurs œuvres multimédias autour de figures réelles ou fictionnelles qu'elles réinvestissent. C'est le cas ici pour *Hermaphrodite Borghèse*, mais également dans leurs œuvres suivantes, telle qu'Orlando de Virginia Woolf dans l'œuvre éponyme de 1983, la figure de Maria dans le film *Metropolis* de Fritz Lang¹⁹ au centre des installations du cycle *Le rêve d'Electra* réalisé à partir de 1983, ou encore l'image d'une personne intersexuée, issue des archives médicales du père gynécologue de Klonaris, réinvestie d'une force céleste dans les œuvres du *Cycle de l'Ange* à partir de 1985. À chaque fois, les artistes s'associent

symboliquement à ces figures, y superposant parfois leurs propres portraits, et elles les désignent du nom de « figures miroirs », établissant une continuité avec leur pratique de l'autoreprésentation filmique.

C'est tout d'abord la pellicule comme miroir, l'autoportrait filmique, photographique [...] pour céder graduellement sa place à une série de figures-miroirs. Donc des figures sur lesquelles nous allons faire un transfert en quelque sorte, et qui seront sémantiquement nos doubles. Avec nos figures-miroirs, la citation et la réappropriation prennent un caractère tout à fait particulier [...]. Ces emprunts, ou ces matérialisations, qui proviennent du patrimoine artistique ou d'archives médicales, sont mis en scène et ritualisés à l'intérieur d'environnements qui semblent émaner d'eux [...]. C'est elle qui va se substituer à nos visages et qui va occuper la place de l'autoreprésentation, comme un autoportrait virtuel²⁰.

Elles sont ainsi une identité familière, un objet d'autoreprésentation ou d'autoportrait. Il serait logique d'en déduire qu'Hermaphrodite subit une assignation parallèle. Si nous suivons la pensée des autrices dans cette courte citation, par la ritualisation de la figure, ces figures miroirs deviennent également les centres énergétiques des créations qui les accueillent. Leurs environnements semblent émaner d'elles. Plus qu'une simple identification des artistes à ces figures, ce sont les figures qui, en prenant cette place centrale dans l'œuvre, se substituent aux artistes, et

semblent pouvoir être perçues comme les créatrices de l'œuvre. Ces figures, dont les artistes se réapproprient les images, sont conceptuellement associées au sujet créateur de leur propre autoreprésentation. Cette ligne d'interprétation est particulièrement forte si l'on considère le positionnement et le discours politique des artistes. Dans la suite de leurs réflexions autour de la représentation des femmes dans leurs films, les figures miroirs désignées par Klonaris/Thomadaki dans leurs installations sont des figures que nous pourrions aujourd'hui percevoir des sujets, des figures dont la représentation est niée par les normes sociales, et auxquels les artistes souhaitent donner une place de sujet. Ainsi, dans *Mystère I : Hermaphrodite endormi/e* le projet final fait symboliquement sortir les artistes, ou tout au moins leur image corporelle, de l'espace laissant toute la force symbolique à l'image-même d'Hermaphrodite.

Fluidité des images et des représentations : dépasser les binarités

Si l'on compare le premier projet au projet final, on remarque que, malgré les contraintes techniques, le nombre de projections initialement envisagé n'a pas été réduit. À l'inverse, nous l'avons dit, il a été augmenté, participant à la décomposition de l'image de la statue.

Pour mieux comprendre les enjeux de la représentation d'Hermaphrodite par Klonaris/Thomadaki, il faut considérer plus largement la place des représentations de l'androgynie dans l'histoire des représentations, pour y situer l'œuvre et notre discours. J'utilise le terme d'androgynie dans les représentations, pour désigner les corps ne correspondant pas aux normes de genre

masculin ou féminin, mais à l'intersection des deux. Pour cela, je souhaite évoquer le livre *Les Androgynes* de Fabio Lorenzi-Cioldi, datée de 1994, outil de contextualisation dans mon analyse. Fabio Lorenzi-Cioldi dans ce livre souligne l'évolution des représentations et le nouvel intérêt que le thème suscite à la fin du XX^e siècle. Commençant par pointer du doigt nos attitudes paradoxales face aux représentations de l'androgynie, qui « mêlent figures concrètes, discréditées, à symboles, abstraits et idéalisés²¹ », il résume les conceptions de la figure androgyne à travers trois possibilités, non exhaustives, mais qui lui apparaissent prédominantes. La première conception serait une accumulation des caractéristiques communément attribuées au féminin ou au masculin, le récit d'un possible retournement de genre chez un même être, comme une manière d'emprunter les différents caractères à tour de rôle. La deuxième conception l'associe à une forme de fusion des caractéristiques. Cette conception crée une identité nouvelle, à la fois masculine et féminine, une réunion complémentaire, sans pour autant se sortir de la conception binaire du sexe et du genre. La dernière conception, enfin, associe l'androgynie à une forme transcendante, un idéal au-delà du sexe et du genre, permettant l'émergence d'une identité originale, à la frontière du masculin et du féminin. Cet entre-deux ne serait ni l'un ni l'autre, et la sortie des binarités normatives en ferait un être dissident. L'auteur dès son introduction ne présente pas ces trois voix comme des concepts stables qui existeraient de manière parallèle ou autonome, mais à travers leurs dynamiques d'apparition liées, et en relation avec leurs représentations artistiques et/ou scientifiques en arts visuels

comme en littérature. Ces trois perceptions de l'androgynie sont présentées comme interdépendantes, se succédant dans un sens ou l'autre, selon le prisme d'étude et de l'époque choisies. L'auteur analyse ainsi que l'idéal androgynie de la mythologie grecque, en essayant d'être représenté, entre autres à travers le mythe d'Aristophane que décrit Platon dans le *Banquet*, est détourné vers une forme de collage, de superposition des attributs masculins et féminins, générant un cheminement de l'idéal transcendantal vers une conception binaire de l'androgynie. Dans la seconde moitié du XX^e siècle, il analyse un mouvement inverse à travers l'intérêt que portent les sciences sociales et la psychologie à l'androgynie. Partant d'une approche binaire où se cumulent les caractéristiques du masculin et du féminin, les sciences sociales évolueraient vers une réflexion et une conceptualisation plus abstraite du concept, leur permettant de se défaire de l'optique binaire. Ce retournement d'une conception binaire à une conception abstraite, l'auteur le situe dans la 2nd moitié des années 1970, en lien avec les mouvements féministes de la décennie. Le paradoxe entre rejet et idéalisation de la figure androgynie, serait donc directement associé à une certaine incapacité de se la représenter, tout effort de représentation se perdant malgré elle dans des conceptions binaires déjà usées.

Le thème de l'androgynie est présent dans les textes de Klonaris/Thomadaki dès la fin des années 1970, et évoluera vers la représentation de l'hermaphrodite mythique puis de l'intersexuation. Dans *Manifeste pour une féminité radicale, pour un cinéma autre* (première publication en 1979), elles écrivent ainsi : « Une féminité radicale ne peut qu'être une harmonie entre

les traits dits féminins et les traits dits masculins. Une symbiose d'énergies "femelles" et "mâles"²². » Leur conception de la féminité radicale est alors présentée comme une ouverture vers une certaine androgynie intellectuelle. Dans leurs textes, l'androgynie semble être le résultat inévitable de la remise en cause des stéréotypes de genre. C'est par le dépassement de cette binarité qu'il leur devient possible de conceptualiser une « féminité » différente, se soustrayant aux normes sociales. Au début des années 1980, leur œuvre se renouvelle par l'inclusion de figure androgynes, cyborgs et intersexuées, comme nous l'avons évoqué en introduction. Ce renouvellement s'accompagne alors d'une évolution de leurs discours théoriques concernant la représentation de l'androgynie, vers un dépassement des binarités. Ainsi, s'exprimant à propos de leur série d'œuvres intitulées *Le Cycle de l'Ange* qu'elles réalisent à partir de 1985, elles écrivent : « L'Ange est non pas l'un et l'autre sexe, comme l'hermaphrodite, mais ni l'un ni l'autre²³. ». En lisant le discours des artistes, la figure de *Mystère I*, l'hermaphrodite, semble ici être associée à la perception transitoire de l'androgynie que décrit Lorenzi-Cioldi, comme fusion du masculin et du féminin, alors que l'Ange matérialiserait la perception idéale d'un être au-delà de toutes conceptions binaires, un être ne s'accordant pas avec notre système normé de représentation. Dans l'installation cependant, la représentation d'Hermaphrodite concentre-t-elle la même binarité ? Se confronte-t-elle aux difficultés de représentation que souligne Lorenzi-Cioldi ?

À l'entrée et dans la première salle, les deux images d'Hermaphrodite sont nettes, mais ne cadrent que son visage. Dans la

seconde salle, l'image est à la fois démultipliée, par la superposition de la projection de diapositive et du film, et plus aérienne grâce à l'écran de tulle. Dans la salle finale, nous pourrions croire que l'image d'Hermaphrodite suit un mouvement inverse, de la démultiplication volatile à la netteté fixe de l'image finale. Cependant, malgré sa stabilité, cette dernière image reste la représentation d'une indéfinition de la figure d'Hermaphrodite:

D'un point de vue du média, la figure d'Hermaphrodite n'est qu'une projection, soumise à une relative virtualité, et elle repose sur un socle de nuages projeté, aux contours particulièrement flous, n'offrant pas d'ancrage spatial pour la représentation, d'un point de vue matériel et symbolique. De plus, les photographies témoignent de la persistance des images d'une salle à l'autre, qui crée un mouvement dynamique de l'image de la deuxième à la troisième salle. « Dans ce dispositif, le montage des images se fait spatial. Nous avons beaucoup utilisé les boucles visuelles et sonores. Il y avait des reflets, des échos, des transparences, tant visuels que sonores, chaque fois avec des correspondances dans les procédés visuels et sonores que nous utilisons. »²⁴

Cette scénographie appelle à l'immersion, les artistes souhaitant développer une « idée de l'œuvre comme contenant »²⁵, mais cette immersion se fait progressive, et évoque l'un des concepts centraux de leur univers, le rêve comme espace mental et ouverture détournée sur le monde²⁶. Alors qu'Hermaphrodite au Louvre est décrite par Klonaris et Thomadaki comme « endormi. Passivité active du dormeur. Le sommeil comme abandon et passage de l'autre scène, modification des ondes cérébrales, réservoir d'images mentales »²⁷,

les projections dans l'installation semblent reproduire cet espace mental et y absorber le public.

Ainsi, l'image d'Hermaphrodite circule de salle en salle par la multiplication des projections, mais également à travers le regard, accrochée comme par un effet de persistance visuelle. A force de démultiplication, la représentation se construit par accumulation, imposant son identité singulière. Paradoxalement, la sculpture se défait de son socle, et la figure perd son unicité formelle pour exister au-delà, hors des limites et des contours de l'image. La cohérence de la figure d'Hermaphrodite n'émergerait pas de la solidité de sa ligne, mais des associations qu'elle entretient avec son environnement et de son effet sur les sens et la mémoire du public.

D'un point de vue signifiant, l'aspect central de la figure mythique définissant le personnage d'Hermaphrodite, semble écarté de la représentation : son sexe. Comme il a été souligné, les archives qu'il nous a été possible de consulter ne contiennent pas le film Super-8 de l'Hermaphrodite qui était projeté sur le tulle. Quoi qu'il en soit, dans la limite de ce que nous connaissons de l'œuvre, les images sélectionnées par Klonaris/Thomadaki ont en commun de ne pas présenter ni le sexe, ni la poitrine de la statue. Une fois de plus, la comparaison entre les notes du premier projet et l'installation finale est particulièrement éclairante à ce propos. Dans le premier projet, il était envisagé qu'une image du torse nu de la statue présentant le sexe et la poitrine soit projetée dans la dernière salle sur le bassin d'eau se trouvant au sol. Dans la version finale, quel que soit l'angle de vue, ces caractéristiques n'apparaissent pas. Par ailleurs, le texte de la bande-son

contient des expressions imagées telles que : « Double nature Double » ou « nains et hermaphrodites et les sens s'aiguisent », mais il n'exprime proportionnellement que peu la binarité de genre²⁸.

L'installation semble donc apporter une réponse au paradoxe souligné par Lorenzi-Cioli, et à cette difficulté de représenter une figure au-delà des conceptions binaires de genre. Pour le citer, « dans la conception de transcendance, qui prévaut à l'heure actuelle, la représentation de l'androgynie est dépouillée de contenus imagés et concrets²⁹ ». Dans *Mystère I*, ce n'est pas la netteté et les détails concrets de l'image qui prime, mais l'accumulation de formes, d'objets et de signes associés à la figure. La représentation se dilate en multipliant son contenu mais elle ne perd pas son accroche avec le réel et le public. Elle ne satisfait aucun voyeurisme, ni ne réduit le sujet à ses attributs sexués. Elle dépasse, ainsi, ce système binaire d'opposition concret/abstrait

entre représentation et conception transcendante de l'androgynie.

Le mythe et de l'image de l'*Hermaphrodite endormi* du Louvre est ainsi réinvestie par Klonaris et Thomadaki d'une lecture féministe. Le parcours de l'installation insiste sur la transformation, cœur dynamique de l'œuvre, et sur l'autonomie du sujet représenté s'ouvrant sur un aboutissement positif du dépassement des binarités de genre. L'œuvre dans sa globalité dépasse l'opposition entre abstrait et concret par la circulation des images dans l'espace, bouleversant le système de représentation du corps, et écarte tout voyeurisme intime, inessentiel à la reconnaissance du sujet. Dans sa mise en forme, c'est le basculement de la binarité genrée des identités, vers idéal au-delà des représentations de genre, qui finalement nous apparaît. L'œuvre, autant qu'elle représente Hermaphrodite, incarne cette dynamique de renversement.

BIBLIOGRAPHIE

- Brisson, Luc, *Le sexe incertain, androgynie et hermaphrodisme dans l'antiquité gréco-romaine*, Paris, Les belles lettres, 2008.
- Bulot, Erik, *Sortir du cinéma, histoire virtuelle des relations de l'art et du cinéma*, Genève, Mamco-Musée d'Art Moderne et Contemporain, 2013.
- Chich, Cécile (éd.), *Klonaris/Thomadaki, le cinéma corporel. Corps sublimes / intersexe et intermédia*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- Collectif Jeune Cinéma, *Cinéma différent*, n° 1-28, 1976.
- Creissels, Anne, *Prêter son corps au mythe, le féminin et l'art contemporain*, Paris, Le Félin, 2009.
- Dumont, Fabienne, « Dissidences pré-queer, entre happenings dandy et immersions hermaphrodites », in *Contre-cultures 1969-1989. L'esprit français*, Paris, La Maison Rouge, La découverte, 2016, p. 126-135.
- Klonaris, Maria et Thomadaki, Katerina, *Archives documentaires et photographiques autour de l'œuvre Mystère I : Hermaphrodite endormi/e* (1982), atelier des artistes, Paris, 2018.
- Klonaris, Maria et Thomadaki, Katerina, « Filmer les identités sexuelles comme une complexité en mouvement », *Rue Descartes*, 40, 2003, p. 83-88.
- Klonaris, Maria et Thomadaki, Katerina, « Le grand Rêve », *Recherches Poétiques*, 6/97, 1997, p. 22-31.
- Klonaris/Thomadaki, *Manifestes Klonaris/Thomadaki 1976-2002*, Paris, Paris expérimental, 2003.
- Klonaris/Thomadaki, « L'insaisissable », *Performance*, 62, 1990, p. 49-70.
- Lorenzi-Cioldi, Fabio, *Les androgynes*, Paris, Presses universitaires de France, 1994.

- Miscuglio, Annabella et Daopoulo, Rony, « Kinomata, la storia del cinema al femminile », *Cinéma différent*, 7-8, 1977.
- Mondzain, Marie-José, Dallier, Aline, Donguy, Jacques, Lascault, Gilbert et Noguez, Dominique, *Maria Klonaris/Katerina Thomadaki. Dix ans de cinéma à Paris, 1975-1985*, Paris, Galerie J. & J. Donguy, A.S.T.A.R.T.I., 1985.
- Ovide, *Les Métamorphoses*, traduit par George Lafaye, Gallimard., Paris, 1992.
- Païni, Dominique, *Le temps exposé, Le cinéma de la salle au musée*, Paris, Cahier du cinéma, 2002.
- Pluchart, François, *L'art corporel*, Paris, Limage2, 1983.
- Rees, A.L., *Expanded Cinema, Art Performance Film*, Londres, Tate Gallery, 2011.
- Thomadaki, Katerina, *Klonaris/Thomadaki : Infinite Revolution*, Bibliothèque nationale de France, Paris, 2012.
- Youngblood, Gene, *Expanded cinema*, New-York, Dutton, 1970.
- CinémAction* « Dix ans après mai 68 aspect du cinéma de contestation », n° 1, 1978.

NOTES

1. Annabella Miscuglio, Rony Daopoulo, « Kinomata, la storia del cinema al femminile », in *Cinéma différent*, n°7-8, 1977.
2. Les artistes sont proches de Michel Journiac dont elles assistent aux cours en auditrices libres à l'université Paris I, et de Gina Pane sur qui Maria Klonaris réalise sa maîtrise en 1978 ; Klonaris/Thomadaki, *Manifestes Klonaris/Thomadaki 1976-2002*, Paris, éditions Paris expérimental, 2003, p. 3 ; François Pluchart, *L'art corporel*, Paris, Limage2, 1983.
3. Klonaris/Thomadaki, « Manifeste pour une féminité radicale, pour un cinéma autre », in *CinémAction*, n°1, 1978, p.84-86.
4. Cécile Chich (dir.), *Klonaris/Thomadaki, le cinéma corporel. Corps sublimes / intersexe et intermédia*, Paris, L'Harmattan, 2006.
5. Fabienne Dumont, « Dissidences pré-queer, entre happenings dandy et immersions hermaphrodites », in Guillaume Désanges, François Piron (dir.), *Contre-cultures 1969-1989. L'esprit français*, Paris, La Maison Rouge, La découverte, 2016, p. 126-135 ; Maria Klonaris, Katerina Thomadaki, « Filmer les identités sexuelles comme une complexité en mouvement », in *Rue Descartes*, n°40, 2003, p. 83-33.
6. Simonetta Cargioli, « Klonaris/Thomadaki : du cinéma élargi aux environnements de projection », in Cécile Chich (dir.), *Klonaris/Thomadaki, le cinéma corporel*, p. 150 ; Erik Bullo, *Sortir du cinéma, histoire virtuelle des relations de l'art et du cinéma*, Genève, Mamco-Musée d'Art Moderne et Contemporain, 2013 ; Dominique Païni, *Le temps exposé, Le cinéma de la salle au musée*, Paris, Cahier du cinéma, 2002 ; Gene Youngblood, *Expanded cinema*, New-York, Dutton, 1970 ; A.L. Rees, *Expanded Cinema, Art Performance Film*, Londres, Tate Gallery, 2011.
7. Katerina Thomadaki, *Klonaris/Thomadaki: Infinite Revolution*, conférence, fichier vidéo, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2012.
8. Sources documentaires et photographiques de l'œuvre, archives Klonaris /Thomadaki, atelier des artistes, Paris.
9. Giulia Simi met en avant un principe de « complexité » comme lentille à travers laquelle Klonaris et Thomadaki abordent le monde et construisent une œuvre où « interculture, intersexualité, intermédia s'avancent simultanément », Giulia Simi, « Le corps intermedia : de l'Hermaphrodite à l'Ange. Vers un regard de la différence. », in Cécile Chich (dir.), *Klonaris/Thomadaki : le cinéma corporel*, p. 240.
10. Klonaris et Thomadaki, *Mystère I Hermaphrodite endormi, Projet d'un environnement/installation visuel et sonore pour la XIIIe Biennale de Paris*, archives Klonaris/Thomadaki, Paris, 1982.
11. « Répétition projection sur nous-mêmes. M+robe : fontaine des innocents. K+costume : diapos, film », Klonaris et Thomadaki, notes de travail, archives Klonaris/Thomadaki, Paris, 1982.

12. « Au Musée du Louvre l'hermaphrodite dort devant une immense fenêtre et déclenche un puissant effet de fascination et de déroutement chez les visiteurs », Klonaris et Thomadaki, *Mystère I Hermaphrodite endormi, Projet d'un environnement/installation*.
13. *ibid.*
14. Klonaris et Thomadaki, notes de travail, archives Klonaris/Thomadaki.
15. Ovide, *Les Métamorphoses*, traduction de Georges Lafaye, Gallimard, Paris, 1992.
16. Luc Brisson, *Le sexe incertain, androgynie et hermaphrodisme dans l'antiquité gréco-romaine*, Paris, Les belles lettres, 2008 ; Johann Joachim Winckelmann, *Histoire de l'art de l'antiquité*, Leipzig, Breitkopf, 1981 ; Claude-Henri Watelet, Pierre-Charles Levesque, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Genève, Minkoff Reprints, 1972.
17. Klonaris et Thomadaki, texte de la bande son *Mystère I*, archives Klonaris/Thomadaki.
18. Isabelle Marinone, « Manifestes pour un(e) Grand(e) Œuvre. L'alchimie poétique et politique de Maria Klonaris et Katerina Thomadaki », in Cécile Chich (dir.), *Klonaris/Thomadaki : le cinéma corporel*, p. 195-212 ; Anne Creissels, *Prêter son corps au mythe, le féminin et l'art contemporain*, Paris, Le Félin, 2009.
19. Fritz Lang, *Metropolis*, adaptation du roman éponyme de Thea von Harbou, 1927.
20. Maria Klonaris, « Klonaris/Thomadaki. Un méta-art corporel », entretien avec Jacques Donguy, in Klonaris/Thomadaki (dir.), *Dix ans de cinéma à Paris 1975- 1985 : Une rétrospective*, Paris, Galerie J.&J. Donguy, 1985, p. 32.
21. Fabio Lorenzi-Cioldi, *Les androgynes*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 1.
22. Klonaris/Thomadaki, « Manifeste pour une féminité radicale, pour un cinéma autre », in *Manifestes 1976-2002*, Paris, éditions Paris expérimental, 2003, p. 8-9.
23. Klonaris/Thomadaki, « L'insaisissable », in *Performance* n°62, 1990, p. 69.
24. Katerina Thomadaki, *Klonaris/Thomadaki: Infinite Revolution*.
25. *Ibid.*
26. Maria Klonaris et Katerina Thomadaki, « Le grand Rêve », in *Recherches Poétiques*, 6/97, Paris, Presses universitaires de Valenciennes, 1997, p. 22-31.
27. Klonaris et Thomadaki, *Mystère I Hermaphrodite endormi, Projet d'un environnement/installation*.
28. Klonaris et Thomadaki, texte de la bande son de *Mystère I*, archives Klonaris/Thomadaki, Paris, 1982.
29. Fabio Lorenzi-Cioldi, *Les androgynes*, p. 13.