

Restaurer l'éphémère, transmettre la révolte
Rencontre avec Maria Klonaris et Katerina Thomadaki pour .dpi, par Émilie Houssa,
Les 21-22 janvier 2010 au Lux, scène nationale de Valence, France

Résumé

La chronique « dans l'atelier » se délocalise pour ce numéro. Je me suis rendue à une **rétrospective** de l'œuvre de **Maria Klonaris et Katerina Thomadaki** qui s'est donnée à Valence, en France, les 21 et 22 janvier 2010 au **Lux, scène nationale**. Ces artistes présentent un travail exceptionnel dans ce que l'on nomme rapidement le cinéma expérimental qu'elles préfèrent toutefois identifier comme un « regard cinéplastique ». Le Lux de Valence organisant une rétrospective assortie d'une journée d'étude sur la sauvegarde des avant-gardes, il m'a semblé particulièrement pertinent de documenter pour *.dpi* un travail empreint d'une pensée et d'une action résistante. J'ai donc eu la chance¹ d'aller rencontrer ces artistes, ce qui m'a permis de voir une belle part de leur travail, mais aussi de réfléchir avec elles sur cette problématique on ne peut plus résistante : comment conserver, transmettre et partager l'expérimental? Comment transmettre des propositions résistant à un système dont dépendent, souvent, leurs conditions de monstration et de conservation? Comment, mais aussi pourquoi, transmettre l'expérience d'un mouvement fragile, en construction, un mouvement mémoriel parce qu'inscrivant la violence quotidienne d'une résistance nécessaire?

L'atelier est donc en voyage. Dans cette perspective, la chronique qui suit a pris une forme particulière : il n'y aura pas de capsules vidéo pour ce numéro, mais un texte et des photos de l'univers visuel des artistes. Un texte en trois temps reprenant les grands thèmes des questions habituellement posées lors de cette chronique, mais qui, cette fois, investissent tant l'œuvre Klonaris/Thomadaki que la problématique de la rétrospective.

Un atelier en mouvement pour un cinéma comme corps résistant

Il est 22 heures, nous sortons de la projection de deux œuvres restaurés par les Archives françaises du film : *Chutes. Désert. Syn* (1983-85/2003) de Katerina Thomadaki et *Selva. Un portrait de Parvaneh Navai* (1981-83/2003) de Maria Klonaris. Maria attend dehors en fumant. Elle vient de recueillir les « réactions » du public. Comme pour une grande part des projections de leurs œuvres, les deux artistes présentent, encadrent et tentent de comprendre ce qui passe de leurs œuvres, ce qui se passe en nous lorsque nous sommes confrontés à leur travail. Cet encadrement est décrit par les artistes comme « une stratégie politique qui va à l'encontre de l'attitude passive de "consommation" des œuvres ». Et, en effet, si elles sont si proches de nos réactions, c'est que les œuvres que nous venons de voir sont des expériences. Elles nous offrent ainsi un temps, un espace pour vivre une rencontre. Une rencontre, où l'on aurait le temps de sentir s'inscrire, au plus profond de notre propre corporalité, le corps qui imprime la pellicule sensible. Une rencontre de deux corps, donc, des images qui prennent le temps de laisser aller, de laisser passer les motifs et nos sensations, au sein d'une image vécue comme un espace. Dans *Chutes.Désert. Syn* et *Selva*, les images sont « pensives »ⁱⁱ, en réflexion sur l'impression même d'un mouvement saisi dans toute sa matérialité, celle des corps, des corps résistants qui donnent à voir autrement une intimité censurée. Dans *Chutes.Désert. Syn* et *Selva*, les corps passent et tombent, dansent, s'envolent, sortent du plan et y entrent. Des plans qui ouvrent sur des brèches du regard, de la vision, de la pensée pour que naisse à l'image une sensualité partagée. Ce partage est le propre des projections Klonaris/Thomadaki. La projection des œuvres continue donc le travail des deux artistes. Lorsque l'on regarde *Chutes.Désert. Syn* ou *Selva*, la liberté laissée aux actantesⁱⁱⁱ devant la caméra nous est aussi demandée. Il faut être libre devant un film de Klonaris/Thomadaki, libre de pouvoir voyager avec une image en devenir qui s'offre dans une fragilité mouvante, émouvante. Cette fragilité même fait de ce travail une révolte active qui tente de nous sortir du rapport stable et serein entre un film et son spectateur. Les films Klonaris/Thomadaki^{iv} nous offrent ainsi le temps d'une rencontre, une rencontre résistante, la résistance de l'intime.

L'atelier Klonaris/Thomadaki s'inscrit dans un travail patient, obstiné, qui se poursuit jusqu'à la projection de ces images révoltées. Cette idée d'atelier « élargi » participe d'une des notions clés de leur cinéma, celle de « cinéma élargi ». Leur pratique ainsi synthétisée met l'accent sur sa multiplicité. La cinéplastique Klonaris/Thomadaki s'étend sur tout type de supports, permettant de concevoir le cinéma ailleurs et autrement. Comme on peut le lire dans leur **biographie**, leur pratique des dispositifs de projection les a conduites à des installations environnementales pluri-médias, tant analogiques que numériques. Cette dimension permet de lire autrement l'expérience cinématographique qu'elles nous proposent. Nous ne sommes plus devant un film de Klonaris/Thomadaki, nous sommes partie prenante de l'entreprise. Ces images activent notre besoin de nous échapper. Et le chemin proposé par Klonaris/Thomadaki passe par le corps, celui de l'image, celui du « cinéma corporel »^v.

Inscrire au plus profond de l'image la violence d'un corps en révolte

L'œuvre de Maria Klonaris et Katerina Thomadaki est multiple et abondante. Après deux jours en leur compagnie et en compagnie de leurs films, je ne savais plus par où commencer, mais je suis revenue à certaines notions qui me semblent essentielles. Des idées et des revendications portées tant dans leurs films que dans leurs écrits. Leurs écrits, rédigés après leurs films, reprennent, en effet, les expériences vécues et partagées par les films. Ces écrits constituent souvent des manifestes, car « le temps des manifestes n'est pas révolu ». Cette phrase lance la publication des *Cahiers de Paris expérimental*, qui a fait paraître, en 2003, *Les Manifestes Klonaris/Thomadaki, 1976-2002*. Ce cahier numéro 9 regroupe un grand nombre des manifestes des cinéastes. Il s'ouvre sur le constat des auteurs qu'il reste toujours, et plus que jamais, une lutte à mener contre la violence des normes cinématographiques imposées. En 1976, Maria Klonaris et Katerina Thomadaki lancent un manifeste en « 14 slogans pour un cinéma de rupture », « pour une vision sauvage constamment réinventée, ni "naturelle", ni "normale", ni "objective", mais réelle puisqu'elle surgit du désir et compréhensible si on oublie ce que les écoles nous ont enseigné à comprendre ». Cette réflexion se poursuit dans les manifestes *Pour une féminité radicale*, *Pour un cinéma autre*, *Pour un cinéma corporel*, « car le sens du corps est violent »^{vi}. Le « cinéma corporel » inscrit dans leur langage cinématographique « la dimension politique de l'identité féminine ». On peut penser ici évidemment à ce qu'elles nomment elles-mêmes l'œuvre-fleuve : *Le Cycle de l'Ange*^{vii}, commencée en 1985, qui met en relation « l'intersexualité comme subversion de l'identité sexuelle et l'intermédia comme transgression nécessaire du cloisonnement des arts et des supports ». Cinq des films de ce cycle sont passés durant la rétrospective : *Personal Statement*, *Requiem pour le XXème siècle* (1994), *Pulsar* (2001), *Quasar* (2003) et *Angel Scan* (2007). Ces films ont tous pour point de départ la photographie d'une hermaphrodite trouvée dans les archives du père médecin de Maria Klonaris. Ces films témoignent que ces deux cinéastes ont besoin de dire « ce qu'elles ont sur le corps »^{viii}. Ce besoin de dire passe par une pratique pluridisciplinaire, mais également par tout un pan théorique qui joue un rôle essentiel et revendiqué dans leur travail.

Pour une histoire de l'image par l'image

Klonaris/Thomadaki se présentent ainsi autant en tant qu'artistes et artistes pluridisciplinaires, comme nous venons de le voir, avec des films, mais aussi du cinéma élargi, de la vidéo, de la photographie, des installations, des performances, et des réalisations sonores, que théoriciennes (avec plus de **150 publications**, mais aussi l'organisation de séminaires et de conférences). Ces deux pôles semblent se compléter dans leur travail quotidien. On peut ainsi aller jusqu'à dire que le pan théorique de leur œuvre peut être considéré comme un des formats choisis pour la diffusion et la conservation de leur travail. Cette particularité permet de regarder leur œuvre dans l'ensemble comme un essai visuel, ou pour reprendre les termes de Nicole Brenez^{ix} : une proposition d'étude visuelle. C'est-à-dire que leur travail questionne constamment l'image par l'image. Les auteures interrogent ainsi, au sein même de leurs films, les conditions de représentations et les brèches possibles dans un visible normé. Ces brèches, ces trous, ces béances donnent toute la force politique et historique à cette œuvre libertaire. Une œuvre libertaire construisant un double système de contestation : à la fois sur le fond avec la place des femmes à

l'image et, sur la forme, avec le choix de format et de diffusion de leurs œuvres. Mais cette œuvre multiple et abondante se trouve bien souvent sur des supports en voie de disparition (comme c'est souvent le cas avec les artistes contemporains qui utilisent des supports technologiques). C'est tout l'enjeu de la table ronde qu'ont proposée les artistes au Lux au cœur de la rétrospective Klonaris/Thomadaki : sauvegarder les avant-gardes.

Maria Klonaris et Katerina Thomadaki ont énormément tourné en super 8. Un choix politique et esthétique qui leur permettait de sortir du système cinématographique avec un support léger qui donnait une pleine liberté de mouvement et de production. Il y avait également derrière ce choix la volonté des auteures de donner à ce format un statut plastique. Le super 8 avec Klonaris/Thomadaki, permettant un passage à l'acte immédiat, devenait ainsi l'outil premier de résistance du « cinéma corporel ». Mais aujourd'hui, il est presque devenu impossible de projeter du super 8, en tous les cas dans les conditions optimales requises par les deux artistes^x. Ajoutons à cela que les artistes travaillaient généralement avec l'original sans copie^{xi}, il semblait urgent de faire quelque chose pour éviter que cette œuvre fondamentale disparaisse.

En 2003 et 2009 les **Archives françaises du film** du Centre National de la Cinématographie (CNC) ont donc lancé avec elles un programme de restauration avec, d'abord, deux de leurs œuvres appartenant à la « Série Portraits » : *Chutes. Désert. Syn* et *Selva. Un portrait de Parvaneh Navai* en 2003 et, ensuite, le « long métrage silencieux » *Unheimlich I : Dialogue secret* (1977-1979) en 2009, ce dernier avec le soutien de la Fondation J.F. Costopoulos, Athènes. Ces films ont été restaurés en 35mm. Ce changement de format est un agrandissement. On ne peut pas donc parler ici d'une simple sauvegarde, c'est-à-dire d'une exacte copie. Mais plutôt, comme aiment le dire les artistes, d'une *amplification* et une renaissance puisque le travail de restauration a gardé intacte l'œuvre dans sa plastique même, tout en exploitant le potentiel technique du format 35mm. Les artistes ont donc dirigé activement ce programme de restauration en étroite collaboration avec les équipes techniques de laboratoires professionnels spécialisés et en concertation avec Eric Le Roy, chef du service Accès, valorisation et enrichissement des collections des Archives Françaises du film à qui revient l'initiative de ce programme. L'échange autour de ce programme de restauration a donc permis de créer de véritables protocoles novateurs pour penser la restauration, la conservation et la diffusion de ce type d'œuvre. Ce programme fut donc une expérimentation des deux côtés (tant pour les équipes techniques que pour les artistes). Au-delà de l'aspect technique, ce travail s'inscrit comme une résistance profondément mémorielle, puisqu'il s'est agi ici de faire revivre l'expérience des films. Les films restaurés, pensés autant comme objets techniques que sculptés, impriment ainsi une séquence mémorielle du vécu, du senti et de l'émotion que les œuvres peuvent offrir. Dans la restauration même de cette œuvre, on retrouve donc l'importance de l'acte performatif du cinéma de Maria Klonaris et Katerina Thomadaki. Mais cet imaginaire multiple reste fragile, car la liste des films à restaurer est toujours aussi importante. Le choix est difficile^{xii} et l'importance de ce travail pose également le problème de la dynamique entre nécessité de conservation et volonté de continuer à produire.

Le cinéma de Maria Klonaris et Katerina Thomadaki s'offre donc comme un corps de la différence dans « un rapport magique au réel »^{xiii}, contre l'aliénation du quotidien qu'il importe plus que jamais aujourd'hui de transmettre dans toute sa révolte et sa fragilité pour que puisse se perpétuer cet imaginaire visuel. L'avant-garde pour Maria Klonaris et Katerina Thomadaki, c'est avant tout une posture de résistance qui permet une contre-parole, c'est-à-dire une construction

alternative active. Klonaris/Thomadaki se sont donc engagées très rapidement dans un principe de « méta-vie », comme elles disent, des œuvres éphémères. Elles ont constamment archivé, conservé l'éphémère par leurs œuvres mêmes et la documentation qu'elles nécessitent. L'œuvre participe ainsi d'un double mouvement qui peut sembler à première vue contradictoire : celui d'une volonté de sauvegarder l'éphémère malgré leur engagement dans l'éphémère. Mais, il me semble aujourd'hui, après cette rencontre, que c'est par ce mouvement même qu'elles impriment l'acte le plus résistant de leur œuvre. C'est leur travail dans l'expérience et l'éphémère qui permet de donner une visibilité à ce type de pratique et de constituer ainsi une histoire des images par l'image.

ⁱ Grâce à une invitation du Lux que je remercie vivement.

ⁱⁱ En référence à l'article, « L'image pensive », pp. 115-140, du dernier ouvrage de Jacques Rancière (2008), *Le Spectateur émancipé*, Paris : La Fabrique.

ⁱⁱⁱ Les personnes filmées par Klonaris/Thomadaki, que ce soit elles-mêmes ou d'autres, sont laissées en improvisation devant la caméra. Il n'y a pas de scénario, mais l'expérience filmique repose sur une volonté propre révélant la rencontre des univers mentaux des deux côtés. Ce procédé vient d'un dispositif mis en place par les auteures dès 1976 : l'autoreprésentation. Chacune filmant et étant filmée tour à tour pour proposer un cinéma intercorporel. Elles ne parlent donc pas d'acteurs/actrices, mais d'actants/actantes, en pleine possession de leur mode d'expression corporelle et visuelle face à une caméra en mouvement, élément d'un ensemble en construction. Les femmes filmées sont ainsi considérées comme des « sujets regardés » et non des objets de regard.

^{iv} Les films de Klonaris/Thomadaki sont distribués par A.S.T.A.R.T.I., astarti.distribution@wanadoo.fr ou klon.thom.astar@wanadoo.fr

^v Pour ce concept voir plus précisément : *Klonaris/Thomadaki, Un cinéma corporel. Corps sublimes/Intersexe et intermédia*, coordination Cécile Chich, préface Marie-José Mondzain, Paris, L'Harmattan/Champs visuels, 2006.

^{vi} Klonaris/Thomadaki, *Manifeste pour un cinéma corporel*, 1978.

^{vii} Les vidéos du *Cycle de l'Ange* sont distribuées par Heure Exquise! <contact@exquise.org>

^{viii} Jacques Doyon, ouverture du texte : « nous sommes les palestiniens du cinéma » paru dans *Libération*, le 13 octobre 1976.

^{ix} Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier*, Paris, De Boeck, 1998, p. 313.

^x Les artistes m'ont ici précisé que si « l'on trouve toujours des petits projecteurs super 8 bas de gamme, c'est le matériel professionnel haut de gamme, [qu'elles ont toujours utilisé], qui a disparu ».

^{xi} C'est ici l'une des particularités du super 8 qui sort un positif direct, sans négatif, ce qui oblige à partir de l'original pour faire une copie. Or, chacune de ces opérations risque d'abîmer l'original. Ce format offre ainsi un aspect performatif (chaque projection dépendant de l'original) revendiqué par l'œuvre de Maria Klonaris et Katerina Thomadaki.

^{xii} À la question, comment choisir les films à restaurer, Katerina reste perplexe. En effet, les critères sont multiples et loin d'être évidents. Sur l'ensemble de leur œuvre cinématographique, dix long-métrages ont une importance et une reconnaissance historique et internationale, ces films là sont donc, *a priori*, prioritaires. Mais l'aspect technique entre également en compte. Leurs films sonores n'existant pas sans elles (la synchronisation image/son étant faite par elles-mêmes en cours de projection et dépendant de leur propre mémoire), ils deviennent tout autant prioritaires. Sachant que, jusqu'à présent, pour chaque film, le temps passé à la restauration est le même que celui passé à la production originale, l'urgence se fait d'autant plus sentir.

^{xiii} Formule reprise à Françoise Ducros lors de sa conférence sur l'œuvre de Klonaris/Thomadaki le 22 janvier 2010 au Lux.
